

Přemysl Blažíček
Knihy o poezii
Holan / Toman

TRIÁDA

EDICE
PAPSEK
SVAZEK
DVACÁTÝ
DRUHÝ



Kniha byla zakoupena na serveru
Palmknihy.cz.

Kupující: Jindřiska Svobodová

Adresa: Radova, 62300 BRNO, cz

ID

1595-45101212208614218184-2816-3531

Upozorňujeme, že kniha je určena pouze pro
potřeby kupujícího.

Kniha jako celek ani žádná její část nesmí být
volně šířena na internetu, ani jinak dále
zveřejňována. V případě dalšího šíření
neoprávněně zasáhnete do autorského práva s
důsledky dle platného autorského zákona a
trestního zákoníku.

Neoprávněným šířením knihy poškodíte rozvoj
elektronických knih v České republice.

Tak nám, prosím, pomozte v rozvoji e-knih a
chovejte se ke knize, k vydavatelům, k
autorům a také k nám fér.

PŘEMYSL BLAŽÍČEK

USPOŘÁDAL, K VYDÁNÍ PŘIPRAVIL
A KOMENTÁŘEM OPATŘIL
MICHAEL ŠPIRIT

Přemysl Blažíček

Knihy o poezii

Holan / Toman

P R A H A
T R I Á D A
2 0 1 1

Příprava publikace byla podpořena výzkumným
záměrem MSM 0021620824

„Základy moderního světa v zrcadle literatury a filozofie“

© Přemysl Blažíček – heirs, 2011

© Michael Špirit (commentary), 2011

ISBN tištěné verze 978-80-87256-39-8

ISBN verze PDF 978-80-87256-69-5

[I]

Sebeuvědomění poezie

Nad básněmi V. Holana

Holanovy básnické sbírky z třicátých let, které autor později shrnul pod název *První básně*, a z opačné strany cyklus básní *Rudoarmějci* představují krajní polohy jeho poezie. Mimořádnost Holanova tvůrčího výkonu spočívá v tom, že tyto dva protipóly jeho básnického díla znamenaly ve své době krajní realizaci dvou protikladných možností poezie vůbec. Pokus objasnit tento rozkyv není možný bez vyrovnání se s obecnou problematikou. V následujícím textu po první kapitole se rozbor Holanových básní (v předposlední kapitole je věnována pozornost také *Noci s Hamletem*) stává východiskem pro teoretickou úvahu o povaze a smyslu poezie.

Rukopis byl dokončen začátkem roku 1969. Nezdá se mi dost dobře možné přepracovat text tak, aby plně vyjadřoval mé dnešní pojetí umění, a nejen umění, ale neubránil jsem se aspoň drobnějším úpravám. Řadu výrazů a obrátů jsem přeformuloval a několik vět i odstavců škrtl.

*Přilítlo jaro zdaleka
a všude plno touhy,
vše tlačilo se k slunci ven,
že snilo sen tak dlouhý.*

*Vylítly z hnízda pěnkavy
a drobné děti z chýše,
a pestré kvítí na lukách
přesládlou vůni dýše.*

*Z větví se lístek tlačí ven
a ptáčkům z hrdla lásky,
a v nadrech v srdci mladounkém –
tam klíčí poupě lásky.*

(V. Hálek)

Jaro

*Slunce hrá na andělské trouby
jak starý kejklíř mandelince
Dřevění husaři troubí
v podvečer na milence*

*Noc lampiony rozsvítí
Jarní noc Bruneta
V mém srdci začne vřískati
jak dětská trumpeta*

*Kočky pláčou Kraslice
barevné jako promenáda
a srdce touží po lásce
a láska se do srdcí vkrádá*

(V. Nezval)

Jaro na Jestřebí

*V blaženost urouhán, milosrdenstvím znící
a do slávy se koře
jde vítr, pohřbívající
smrtelnost jarní bouře.*

*Sklonění jeho vůně naše ústa hostí.
Kdo, vzpřímen, nechutnal
pokoru z neslužebnosti,
když vítr v dálky vál?*

*Viz: osika. A zítra: banánový list!
Dotknutí, opouštění.
Anebo: věž a lampa. Básník bude číst
z plamene pohnutého k snění
pokyn do kajícího v slávě zrcadlení.*

(V. Holan)

Tři básně o jaru. Podřízení dané reality básnické výpovědi je u Hála založeno na postupném rozvíjení paralely mezi přírodou a člověkem, která vrcholí v závěrečném metaforickém splynutí obou oblastí: „*poupě lásky*.“ Verše moderní poezie Nezvalovy jsou dál. Především je v nich narušena celistvost obrazu¹ a rozbita logická souvislost rozvíjeného smyslu. To, stejně jako podstatně větší konkrétnost těchto jakoby náhodně posbíraných jevových útržků a zároveň významnější uplatnění obrazotvornosti, znamená, že poezie se přesunula blíže k subjektu: vyrůstá více ze subjektivního zážitku. Na první pohled se zdá, že se Holan říká právě toho, čím Nezvalova tvorba přispěla k proměně ve vývoji české poezie. Proti sugerování pocitu chladný odstup, proti konkrétnosti abstrakce. Jestliže obraz jarního dění u Hála, viděný v jakési neosobní typičnosti, je ve srovnání s básní Nezvalovou smyslově chudý, pak v Holanově „Jaru na Jestřebí“ z něho nezůstává téměř nic. Ani zde ovšem není významová rovina básně rozvíjena v logické souvislosti, naopak významový celek básně je ještě více roztržštěn do navzájem nesouvisejících výroků. A také subjektivní deformace básnickovy obrazotvornosti jsou stupňovány až do násilností a téměř jakési zvůle.

Abstrakce, chtěná překomplikovanost a jazyková zvůle – tak zněly hlavní výtky časopiseckých recenzí, které v naprosté většině odmítaly Holanovy první zralé sbírky. Tento dobový odpor nebyl bez pravdivého východiska, jímž bylo vědomí, že možnosti poezie jsou tu v určitém směru napjaty do krajnosti a že z hlediska tehdy běžných kritérií Holan dokonce překračuje její meze. Právě v prvních zralých sbírkách (Holan je později soustředil do jednoho svazku nazvaného *První básně* a obsahujícího kromě přepracovaného *Triumfu smrti* sbírky *Vanutí*, 1932, *Oblouk*, 1934, a *Kamení*,

¹ Pozdější výklad ozřejmí, že slovo „obraz“ rozhodně není míněno ve smyslu zobrazení dané reality, existující nezávisle na uměleckém díle.

přicházíš..., 1937) se nejvýrazněji a – dalo by se říci – v nejčistší podobě realizovaly ony provokující vlastnosti Holanovy tvorby. Jeho *První básně* tak vybízejí, aby byly zkoumány jakožto uskutečnění jedné z extrémních možností poezie.

* * *

Ve srovnání s citovanou básní nejen Nezvalovou, ale také Hálkovou je báseň „Jaro na Jestřebí“ přeplněna abstrakty. Ale i tam, kde tomu tak není, zůstává nad Holanovou poezií čtenářský dojem abstraktnosti. Například v prvních dvou slokách básně „Někomu – –“:

*Někomu železo, někomu větru vání
jde k palci jako majetek,
někomu pod jasem
tká přástva žil veliké vzpomínání – –
ale já odvar dnů převrhnou na koberec zdání
a skvrna praví: Jsem.*

*Někomu dřevo, někomu přízeň kamene
rukama k slávě plynou –
ale já vím: na ústech podzemního pramene
mám účast stinnou.
(1: 72 | 66)²*

Proti slovům jako „*blaženost*“ či „*milosrdenství*“ označují slova „*železo*“, „*dřevo*“ atd. něco konkrétnějšího, protože smysly vnímatelného. Dá se ovšem namítat, že ani to nejsou konkréta v pravém slova smyslu, neboť označují látku, nikoliv konkrétní věc jako

² Citáty v této práci jsou uváděny podle Holanových Sebraných spisů vydávaných autorem a editorem V. Justlem v Odeonu 1965–1988 [a za svislicí | též podle revidované edice těchto spisů (připravili V. Justl a P. Chalupa), vycházející v nakladatelství Paseka od roku 1999. Bibliografický údaj zapisujeme zkráceně (číslo svazku: stránka)].

třeba Nezvalovi „*dřevění husaři*“. Podstata abstraktního dojmu je zde však založena na něčem jiném: zatímco „*dřevění husaři*“ neznamenaají u Nezvala nic kromě sebe samých, jsou součástí obrazu, který teprve ve svém celku cosi vypovídá, Holanova pojmenování „*železo*“, „*dřevo*“ atd. sama o sobě něco znamenají, k čemusi odkazují. Kdyby byla tato pojmenování chápána ve svém prostém vlastním významu, nedávala by báseň žádný smysl. Aby se tato klíčová substantiva setkala v nějakém smyslu, musejí být z roviny svého základního významu posunuta do roviny abstrakce. V druhé sloce se nejprve zdá, že substantiv „*dřevo*“ a „*kámen*“ je užito v jejich vlastním základním významu (s vyvoláním představy tvorby sochařovy). Dodatečně se však objeví kontrast s pojmenováním „*podzemní pramen*“, přičemž přídavné jméno je podtrženo. Obě první substantiva se v tomto kontrastu spojují v druhotném abstraktním významu zjevnosti (s významovým odstínem pevnosti). To není metafora, neodkazuje se zde k jinému jevu, jenom se z označeného jevu izoluje určitá jeho vlastnost – a v tom právě spočívá proces abstraktivizace.

V první sloce probíhá tento proces složitěji. Pojmenování „*železo*“ a „*vání větru*“ vstupují navzájem do kontrastního vztahu, přičemž v prvním pojmenování vystupuje abstraktní význam pevnosti, v druhém plynulosti a nehmataelnosti. V dalším kontextu jsou tyto navzájem kontrastní významy postaveny do společného protikladu s významem slova „*skvrna*“. A tak tyto druhotné významy, které se původně rýsovaly nevýrazně v pozadí, se proderou do popředí, nikoliv však proto, aby ovládly pole, ale aby z nich byl vyvozen společný, ještě abstraktnější význam: významy dvou krajností se spojují ve významu dokonalé krajnosti, určitosti, jakési čistoty bytí. V obou složkách se zároveň abstraktivizují i navzájem protikladné póly (které jsou ovšem metaforami). Ve slově „*skvrna*“ vystoupí na povrch druhotný význam neurčitosti a nepřímosti (jde o „*skvrnu na koberci zdání*“, která cosi vypovídá

o tom, čeho je „*odvarem*“). Ve slovním spojení „*podzemní pramen*“ je tímto kontextem zvýrazněn význam skrytosti. A tyto významy z obou slok se v čtenářově povědomí sbližují ve společném významu temnosti, jenž je přímo naznačen výrazem „*stinny*“.

Navenek se báseň pohybuje v oblasti jevové skutečnosti, která je však nositelem abstraktních významů, prostředníkem abstraktního smyslu. Do jaké míry lze hovořit o symbolizaci? V symbolických pojmenováních (chápaných v úzkém slova smyslu tak, jak se s nimi setkáváme především v symbolistické poezii: například „stavitelé chrámu“ či „ruce“ v poezii Březinově) je – na rozdíl od alegorie – vyjadřovaný abstraktní smysl ve vnitřním vztahu s označeným konkrétním jevem. Toto vzájemné pouto se vyznačuje jistou pevností a stálostí. Proto je symbol alespoň přibližně srozumitelný i mimo kontext básně, proto může přecházet z básně do básně, od autora k autorovi (opakovatelnost a pevnost uvádějí R. Wellek a A. Warren mezi vlastnostmi symbolu na prvním místě).³ Abstraktní význam rozebíraných Holanových pojmenování vyrůstá více z konkrétních vlastností označeného jevu, vnitřní spojitost je užší. Vychází se zde spíše z mnohostranné reálnosti jevu, který není pouhým prázdným prostředkem jako v symbolu. Vystupuje zde víc věc, zatímco u symbolu v přesném a úzkém slova smyslu se objevuje pouhé její slovní označení. Zde proto závisí zcela na kontextu básně, která z vlastností daného jevu je abstrakcí vyzdvížena.

Cestu k určení zvláštního charakteru Holanovy abstraktnosti nám však neukáže ani prostý fakt hojného užívání abstrakt (čehož především si všímala soudobá kritika), ani abstraktivizace konkrét (která ostatně jen výjimečně proniká celou básní jako v citované ukázce). Tuto cestu nám neukáže sám o sobě rozbor je-

³ *Theory of Literature*, 4. vyd. London, Jonathan Cape 1955, str. 193–194.

ho pojmenování, protože Holanův zájem není upřen k věcem, ale ke vztahům.

* * *

To, co Nezval evokuje, snaží se Holan pojmenovat, analyzovat, a proto tam, kde u Nezvala vládne totožnost, nalézá Holan rozdělení a v něm složité vztahy. Odkrýt „*nahost vztahů do tmy skrytých v našem světle hrubém*“ („Není více“, 1: 114 | 106) – taková je jeho ctižádost.

„*Co, jako hlava, anděli je zblízka, / doznívá patou v démona*“ („Pohár při tvém probuzení“, 1: 108 | 100). Vlastní věc je zde zamlčena, vyjádřen je jen určitý vztah, spojení dvou protikladných stránek čehosi, či spíše čehokoliv. Konkrétní nositel je nepodstatný, rozhodující je abstraktní, z věci na věc převeditelná zákonitost vztahu. V jazyce se to odráží oslabením samostatné významové váhy slova. Zdálo by se logické, že oslabení významu musí u Holana nejvíce zasáhnout pojmenování věci – substantivum. Vidíme však, že z hlediska významu jsou v citátu rozhodujícími substantiva „*anděl*“ a „*démon*“, zatímco nejsnáze zaměnitelné je sloveso „*doznívá*“, jehož užití působí dojem určité libovольnosti. Oslabení konkrétního významu se projevuje především ve slovese, neboť to už svou povahou je významově nesamostatné, odkazuje svým obsahem mimo sebe k určitému nositeli činnosti, jenž teprve mu dává plnost a pevnost konkrétního významu. V čem spočívá toto oslabení významu přesněji? „...*by moci bezmezna, jež líbají stříbrostín harmonie, / nás přijaly, jako bys dovál, / jako bys dovál, kdyžs nedoufal, nedůvěřoval / a vanul jen ve vání ironie*“ („Večere –“, 1: 48 | 44). I když slovesa „líbat“ není jistě užito s nezaměnitelnou nutností, přece i ve srovnání s ním je nápadná libovůle, s níž bylo zvoleno sloveso „vát“ (v kontextu samotné básně, nikoliv v kontextu sbírky *Vanutí*, do níž báseň byla zařazena). Toto sloveso označuje pouze ukončení stavu ironie

a nedůvěry v protikladu k jejich předchozímu trvání: smyslem slovesa je zde jeho forma dokonavosti či nedokonavosti. Dochází tedy k oslabení lexikálního významu slova zároveň se zdůrazněním určité jeho formální funkce.

Jak je tomu se jmény? „...*tobě, jenž volnou tmou mi ruší / k úzké, leč světlé lůtě*“ („Pouto“, 1: 85 | 77). Z kontextu básně není zřejmý přesný význam podstatného jména „lůta“. Nepůsobí to však (stejně jako v předchozím případě) rušivě, neboť nejasný význam substantiva je zatlačen do pozadí dvěma významově plně zatíženými adjektivy, která se k němu vážou. Podstatné jméno zde plní především funkci pojítka obou přídavných jmen, tvoří jakousi osu významově natolik prázdnou, aby se v ní mohly v jediný celek spojit metaforické významy obou přídavných jmen.

Slovesa a podstatná jména tedy u Holana inklinují k takzvaným slovům funkcionálním. Zatímco jmenné, nominální významy určují (rozvrhují) „především *intencionální* předmět *a teprve vzhledem k již konstituovanému předmětu získávají různé funkce, nejsou „funkční“ slova s to sama ze sebe intencionální předmět rozvrhnout. Mají pouze různé ryze formálně, avšak i materiálně určující funkce vůči předmětům, jež bývají rozvrhovány jinými – a to obvykle nominálními – významy.*“⁴ U Holana i nominální významy se odklánějí od určení předmětu k vykonávání abstraktní funkce. Toto vyprázdnění konkrétního významu je výrazně odhaleno skutečností, že v Holanových básních může dojít k záměně jmen a funkcionálních slov i z opačné strany: předložky zastávají ve větě místo, které přísluší jmenným tvarům. „...*a vrhá jasy v od anebo na!*“ („Pohár při tvém probuzení“, 1: 108 | 100). „...*k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od*“ („Smrt umírajícího na sadě“, 1: 56 | 51).

⁴ R. Ingarden: *Umělecké dílo literární* (přel. A. Mokrejš), Praha, Odeon 1989, str. 85.

Jedním z charakteristických znaků Holanových básní ve srovnání s básněmi Nezvalovými je významová nesplývavost. U Nezvala jsou sice slovní významy určité a konkrétní, ale sugerující zaměření Nezvalovy poezie vyzdvihuje do popředí intonaci, a to veršovou intonaci; významovou jednotkou se zde stává verš, je- muž jsou jednotlivé slovní významy podrženy. Holanovy básně však působí výraznějším dojmem významové nesplývavosti i ve srovnání s poezií tak zaměřenou k významu slova, jako je poezie Halasova. Zatímco totiž u Halase každé nové slovo znamená zřetelný posun rozvíjeného významu, u Holana je rozvíjený význam vrhán do navzájem rozporných, protikladných směrů. Jedním z momentů, které to způsobují, či alespoň podporují, je právě skutečnost, že oslabení lexikálního významu slov znamená zároveň vyzdvížení jejich významu ve smyslu určité funkce, vyjádření určitého abstraktního vztahu. Výsledkem tedy není nejasnost významu, ale naopak jeho – i když „obsahově“ chudá – určitost. Tak, jak je tomu u samých slov funkcionálních: významový protiklad spojek „k“ a „od“ je „prázdný“, abstraktní, ale právě proto absolutní.

* * *

Čtyři roky před uveřejněním sbírky *Vanutí* vyšla kniha próz Richarda Weinera *Lazebník* s rozsáhlou úvodní poetikou. V ní Weiner vychází z myšlenky: „Člověk byl [...] vyhnán z ráje proto, že jedl ze stromu Poznání“,⁵ tj. pro svou schopnost soudit, či lépe nemožnost nesoudit. „*Pud k ‚poznání‘ je jedním z atributů lidské bídy. Dar bezprostředního ztotožnění se se vším, ‚co jest a se děje‘, privilej nepřetržitého splývání nikoliv jen subjektu s objektem, nýbrž také objektů navzájem [...], jsou vyhrazeny nezhřešivším*“ (s. 27). Tuto

⁵ R. Weiner: *Lazebník – Hra doopravdy*, ed. Z. Trochová a R. Havel, Praha, Odeon 1974, str. 25.

výsadu přiznává Weiner všemu v neživé i živé přírodě kromě člověka, u něho do určité míry jen v podstatě vyhynulým primitivům. Jediným okamžikem, kdy člověk může dosáhnout tohoto ztotožnění se vším, je „*sen sněný a bdělý*“ (s. 92). Zůstává schopností umění zachycovat, vytvářet snové vidiny, a tak na chvíli vracet člověka do ztraceného „*ráje*“, umožnit mu být „*v bohu, ne snad proto, abychom byli ,lepšími‘, nýbrž celistvějšími*“ (s. 91). Osobní Weinerova poetika odkazuje k problematice Holanovy poezie především základním paradoxem: toto protiracionalistické vyznání napsal autor intelektualistického zaměření, jenž ve své tvorbě i k oněm snovým vidinám přistupuje se zkoumavostí chladného analytika.

Paradox jeho vlastního díla vnucuje otázku, kterou se Weiner nezabývá, zda a jakou výsadu zároveň se ztrátou přináší člověku „*hřích*“ poznání, a otázku užší: zda a co pozitivního přináší stupňování intelektuální poznávací schopnosti do jediné zbylé intuitivní cesty ke ztracenému „*ráji*“ (tj. k celistvosti, kterou člověk ztratil tím, že se povznese nad ostatní přírodu), do umění. Weiner se zmiňuje o praktických důsledcích obdobného problému. „*Zneuznává-li tolik lidí skutečnost, že jsou za mřížemi, je to následkem optického klamu: mají mříž za mřížku. Víte, za onu umně vystríhanou mřížku na dešifrování tajného písma*“ (s. 10). Weiner zde má na mysli jazyk, kterého musí básník užít k vytvoření a sdělení něčeho, co je nejen cizí, ale přímo nepřátelské logickým principům jazyka. „*Slovníkové nesnáze nejsou z největších; [...]. Horší jsou svízele syntaktické a svízele plynoucí ze zdánlivé anarchie, kterou ukládá sen slovesu, jakož i anarchie vpadnuvší do pravidel o místě a funkcích větných částí. Jak vyjádřit direktivně, bez vysvětlivek a komentářů, že jehlanec stojící na hrotu stojí proto tak pevně, že nestojí na základně?*“ (s. 89, 90).

„Svízele syntaktické“. Nejnápadnější Holanovou deformací syntaxe je zmíněné užití předložek ve funkci příslovečného určení a přeměna podmětných sloves

v předmětná: „*MLčím vás, jabloně!*“ („Smrt umírajícího na sadě“, 1: 56 | 51); „...*Tmu jednu ležíme*“ („Píseň milenky“, 1: 65 | 59); „...*bdíti šíp...*“ („Strpení“, 1: 66 | 60). Nedbání jazykových pravidel proniká i do vyšších útvarů. „*Okrouhlý plode chutnání, u jehož stopky náš / hořknoucí jazyk listem je / ve vánku slibujícím: potom, až... / s vyľhanou nahotou pod pravdou závoje! – // co říci mám, chycený v této síti, / ó bozi, již jste náhodami u vinic?*“ („Poutník“, 1: 69 | 63). Souvětí začíná i končí oslovením; v rozporu s logikou výpovědi však pokaždé oslovením něčeho či někoho zcela jiného. Třetí verš uzavírá nedokončená, totiž sotva započatá věta. Ale především se tento text prohřešuje proti jedné zásadě stylistické: „*Čeština, alespoň čeština v dnešním stupni slohové vypracovanosti, stěží dopouští, aby se v ní naráz vyslovovaly celé uzly myšlenek.*“⁶ Úvodní oslovení „*Okrouhlý plode chutnání*“ je rozvinuto přebujelou soustavou vedlejších vět, obsahujících podstatu výpovědi. Dochází přitom nejen k nepřehlednosti, ale přímo k nejasnosti: nevíme, k čemu se vlastně vztahuje příslovečné určení „*s vyľhanou nahotou...*“. Nejde tu tedy jen o narušování pravidel syntaktických. Deformací syntaxe v přesném slova smyslu není ani u Holana tolik, jak se na první pohled zdá. Narušování jazykových zákonitostí je jen nejnapadnějším (a nejvíce provokujícím) vnějším projevem rozbití logických vztahů a zvyklostí, vlastních našemu pojímání skutečnosti. Toto znásilnění významové výstavby prostupuje Holanovy básně s takovou úplností, že deformace, nepřirozenost, umělost je prvotním dojmem, jímž Holanova poezie působí, či alespoň původně na řadu kritiků působila.

Historie moderní české poezie do let třicátých je procesem jejího sebeuvědomování jakožto poezie. Symbolismem počínaje a Nezvaľem konče probíhá vý-

⁶ B. Mathesius: Řeč a sloh, in sb. *Čtení o jazyce a poezii*, Praha, Družstevní práce 1942, str. 66.

voj, jenž postupně vymaňuje báseň z nadvlády myšlenky. Přicházejí především Halas s Holanem a každý po svém vytlačují obraz, či lépe obrazy, které vládnou ještě poezii Nezvalově (ostře konkrétní úlomky „reality“, natolik navzájem nesourodé, že rozrušily logicky rozvíjenou myšlenku, avšak zároveň každý o sobě natolik celistvý a samostatný, aby mohl být chápán jako obraz skutečnosti, jsoucí mimo báseň a před ní). Řeč, která se zdála být elementem víceméně služebným, zprostředkujícím, se stává vlastním, do sebe uzavřeným zdrojem básně, básní samou. Názornost nemizí, jednotlivé představy se však nespojují ve výjevy, v názorné obrazy, které by byly obdobou jevové skutečnosti. Báseň se stává dílem řeči, básní-řečí, právě tím, že v ní neplatí běžné logické vztahy, jež jsou vlastní našemu zracionalizovanému chápání skutečnosti, že jednotlivé významy jsou utvářeny, a především se navzájem spojují jinak, že se zde skutečně tvoří nová řeč.

„*Spí krásná přadlena a nahým divem / se v tělo strojí*“ („Náměsíčný“, 1: 44 | 40): záměrně zvolená ukázka, která je co nejblíže jednoduchému, uzavřenému obrazu určitého výjevu. Druhá věta však nemůže vyvolat ucelenou představu, není možné si představit: „...*se v tělo strojí*.“ Kdybychom chtěli vše přeložit do „skutečnosti“, mohli bychom říci, že tělo spící přadleny bylo nahé a vzbuzovalo podivuhodný dojem. Z hlediska tohoto „výkladu“ je přídavné jméno „*nahý*“ odtrženo od svého podstatného jména a připojeno k abstraktu, s nímž opět nemůže splynout v celistvou představu. Toto abstraktum „*div*“ je z jedné strany přídavným jménem „*nahý*“ a z druhé strany slovesem „*strojí*“ bezprostředně vtaženo do sobě nepříslušné jevové oblasti (čímž dochází k typicky holanovskému produchovníení hmotné reality). Významy sice vytvářejí dohromady kompaktní celek, nikoliv však názornou představu skutečnosti: umělý celek je ostře odlišený, oddělený od mimoliterární skutečnosti.

Rozhodný odvrát od obrazu skutečnosti neznamená návrat k myšlence, jak k této domněnce poezie

Holanova svádí. Předchozí citát ukazuje, že je to právě rozbití logických vztahů, co brání vzniku ucelených představ, že tedy naopak rozbití myšlenky je východiskem rozbití obrazů. K opačnému zdání Holanovy básně svádějí proto, že – ve srovnání třeba s poezií Nezvalovou – svým charakterem bezprostřední výpovědi navenek skutečně přijímají podobu rozvíjení (i když útržkovité, přerušované) myšlenky. Po ukázce podobající se obrazu skutečnosti je proto namísto charakterističtější ukázka, připomínající takovou dílčí myšlenku (z básně „K. H. M.“):

*A nechtěls dotknutí z výše melancholie stále
lišit od prstu na hlíně, jenž, chmurně opojen,
se chvěl... Vždyť paměť sahá, vzpomínka jí ale
utíná ruce, slyšíc na krev jen.*
(1: 156 | 147)

Především je na první pohled opět zřejmá ona nepřítomnost celistvého obrazu. Verše lze interpretovat asi takto: duchovno Máchovy poezie není prosto se-
pětí s jevovou skutečností; v druhém dvojverší je v tomto smyslu proti abstraktní vloze paměti postavena vzpomínka, zdroj básnickovy tvorby, spojená s konkrétními prožitky. Stejně jako při předchozím „výkladu“ obrazu je však i tento výklad falešný. Skutečná výpověď celé sloky (a především druhého dvojverší) se od myšlenky liší jednak tím, že její souvislosti nejsou vyjádřeny s logickou jednoznačností a pevností našeho – třebaže neurčitého – „výkladu“, a jednak tím, že skutečná výpověď tento „výklad“ podstatně přesahuje a přesahovala by ho stále, i kdybychom „výklad“ dále rozšiřovali a prohlubovali: jako by měla jeden rozměr navíc, do něhož za ním logická úvaha nemůže.

Oba rozdíly jsou založeny na tom, že vztahy autorem rozvíjené neprobíhají mezi pojmy, ale mezi konkrétními představami. Rozbití celistvých obrazů vede tedy nikoliv k oslabení, ale k mnohostrannějšímu a hlubšímu uplatnění („roztríštěné“) názornosti. To

však ještě nestačí. Jednotlivé představy se spojují – jak ukazuje opět zvláště druhé dvojverší – na základě metaforického. Metafora je uzlovým místem rozboru Holanovy poezie.⁷

* * *

Svět Holanových metafor je poměrně chudý. Často při vyjádření duševního procesu sahá Holan k banální paralele se zráním v říši rostlinné; a vůbec rostliny, květy, ovocné plody – podobně jako několik jiných motivů – se v metaforách jeho *Prvních básní* vracejí znovu a znovu. I v tom je Holanovi výrazným protikladem poezie Nezvalova s bohatostí a konkrétností jevů v obrazné rovině. Nezval, vyjadřující mnohознаčný pocit, se metaforou obrací k nějakému jevu či výjevu, aby jím evokoval jeden z aspektů tohoto pocitu. V jeho básních neexistuje podstatný rozdíl mezi metaforickým a nemetaforickým vyjádřením: skutečnost v obou vrstvách je v podstatě rovnoprávná. Metafora se osamostatňuje, vymaňuje se ze služebného postavení a na druhé straně nemetaforický obraz skutečnosti má skrytý metaforický význam: obě vrstvy plní na základě konfrontace sugerující funkci. Častěji než k metafoře sahá Nezval k přirovnání, v němž spojení obrazné roviny s rovinou přímou je volnější, skutečnost v obrazné rovině samostatnější; avšak především využívá skryté metaforičnosti nemetaforického obrazu, v němž skutečnost zachovává co nejvíce ze svého přímého významu, ze své váhy. Přes čtenářský dojem mohutné, nespoutané obrazotvornosti má metafora a přirovnání pro Nezvalovu poezii druhořadý význam, a také jejich frekvence je podstatně nižší než u Holana.

⁷ Pojmu „metafora“ užívám v nejširším slova smyslu, tj. i pro přirovnání, pro obrazné pojmenování i pro rozvinutý obraz. Přesnější označení volím jen tam, kde je to třeba.

Charakteristická Holanova metafora, která přesahuje akt pouhého pojmenování a rozrůstá se do širšího kontextu tak, že je zároveň vyjádřena rovina obrazná i přímá, má své domácí kořeny u Březiny. Březina ve svých často široce rozvíjených metaforách vytváří obraz jevové skutečnosti, která symbolizuje určitou skutečnost duchovní. Na některých místech se tato kompaktní obrazná rovina jakoby protrhne a zároveň s ní je tak bezprostředně vyjádřena i rovina přímá: „*a duše volají se v modru radosti jak ptáci zpěvaví*“ („Když nebe vaše okna ozáří...“, ve sbírce *Stavitelé chrámu*). Rovina přímá: duše; obrazná: ptáci; přímá: radost; obrazná: modro (nebe). Chce-li Březina metaforicky vyjádřit proces, musí buďto přecházet od jedné metafory k druhé, nebo, zůstává-li uvnitř jedné metafory, musí v ní takto rozvíjet i rovinu přímou. Co je u Březiny naznačeno, to povyšuje Nezvalův vrstevník Wolkner na kompoziční princip básně. Nepostupuje však tak, že by podřídil jevovou skutečnost vyjádření duchovní skutečnosti, ale konfrontuje dva víceméně rovnoprávné procesy jevové skutečnosti (hlavně v *Hostu do domu*, kdežto v *Těžké hodině* se přiklání k symbolizaci) tím, že je zároveň paralelně rozvíjí; vaření oběda s růstem květin, cestu dopisu s opylováním květu atd.

*že kroky váhání zažehly v tobě jas,
jenž zvábil do koberce tmou.*
(„Báseň“, 1: 92 | 84)

Pro dívku, která chtěla jít potají na ples, se tma venku stává čímsi lákavým, co spíše zve, než odstrašuje. Tento vztah mezi jejím váháním a tmou se uskutečňuje pomocí obrazných významů slov „*kroky*“ a „*koberce*“. Mezi „*kroky*“ a „*váháním*“, stejně jako mezi „*kobercem*“ a „*tmou*“, neexistuje v této metafoře žádné pojítka, jde tu o paralelu mezi obraznou a přímou rovinou vcelku. A to ne tak, že by byly konfrontovány dvě skutečnosti, dva reálné výjevy či procesy. Slovo

„koberec“ nemá vyvolat co možná názornou představu; z vlastností věci „koberec“ je vyabstrahována jenom funkce být určen pro „kroky“, „vést“ je. Abstraktní vztah mezi „kroky“ a „kobercem“ v rovině obrazné je vnucen významům s nimi spojených slov v rovině přímé.

Protiklad, z něhož jsme vyšli, není pouze protikladem mezi metaforou Holanovou a Nezvalovou, je to rozdíl mezi Holanovým pojetím metafory a pojetím, které ovládlo několik předchozích desetiletí počínaje symbolismem a které vyvrcholilo ve smyslově bohaté a funkčně se osamostatnivší obrazné rovině metafor Nezvalových (s nejvýraznější formou volného spojení v přirovnání). Holanovy básně nejsou výpovědí zprostředkovanou uceleným obrazem skutečnosti, a ani v metaforách, i když jsou rozvinuty, nevytváří obrazná rovina takový obraz, který by bylo možno pojmut jako představu skutečnosti existující nezávisle na básni.

Rozvinutou metaforou především se uskutečňuje Holanovo „znásilnění“ skutečnosti (tj. našeho běžného pojmání skutečnosti). V básni „Španělským dělníkem“, napsané v době španělské občanské války, čteme:

*Ó žití, jehož příští, čistý vliv
zaclání zpětné otáčení –
změní jen krevní lázeň negativ
samovládného dění?*
(1: 157 | 148)

Všimneme-li si nejdříve prvního dvojverší, vidíme, že – stejně jako celá báseň (s výjimkou náznaku „krevní lázeň“) – úplně pomíjí jevovou stránku událostí, které jsou námětem básně. Je zde postižen jen určitý obecný smysl těchto událostí. Ve stejné poloze se pohybuje i následující dvojverší; a proto v obrazné rovině metafory může být využito procesu (vyvolávání fotografie), který je s danými událostmi nesrovnatelný, a přitom se naopak tyto dva procesy, ve své kon-

krétní podobě vzájemně zcela nesouměřitelné, ztotožňují z hlediska abstraktního vztahu v každém z nich obsaženém: určitou lázní vzniká z negativního pozitivní, či přesněji a obecněji: určitý akt proměňuje jeden stav ve stav protikladný.

Metafory básníka tak nespoutané obraznosti, jakým je Nezval, nepůsobí dojmem násilnické libovůle, i když vztah mezi oběma významovými rovinami je sebevolnějši. U Nezvala totiž jsou konfrontovány, narážejí na sebe dvě skutečnosti v jednom bodě (tj. na základě analogické vlastnosti), a v jednom bodě je možno konfrontovat opravdu cokoli s čímkoliv (zvláště v básních Nezvalových, které se rozvíjejí v oblasti mnohoznačného pocitu). Naproti tomu v rozvinutých metaforách Holanových, právě proto, že v nich jde o vyjádření procesu, se obrazná a přímá rovina spojují nejméně ve dvou bodech (tj. na základě analogického vztahu), a toto pojítko – v protikladu k metaforickému výboji Nezvalovu, s jeho uvolněnými spoji a osamostatnivší se obraznou rovinou – je pevné a přesné.

Násilný charakter Holanových metafor tedy není způsoben přílišnou volností, ale naopak pevností (umělého) spojení obou významových rovin. Nezval vezme dva různé vzdálené jevy a postaví je vedle sebe, aby se v sobě volně zrcadlily. Holan vezme dva různé procesy a sloučí je, udělá z nich proces jeden. Nedbá jejich konkrétní podoby a spojí je na základě totožnosti ryze abstraktních vztahů, jež v nich působí. V mnoha metaforách – a právě v těch nejpůsobivějších – toto nedbání jevové stránky není ovšem úplné: naopak, nějaký společný, smysly vnímatelný moment dvou odlišných realit je východiskem, z něhož celá metafora vyrůstá. Estetický účinek je vystupňován tím, že neobvyklost, násilnost spojení je v nich pak zvláště výrazná. Například v právě probírané metafoře, kde je oním druhým, či spíše prvním, výchozím, a přece falešným (tj. vnějškovým a nepodstatným, netýkajícím se obou rovin v jejich celku, toho, o co zde právě jde: vztahů) pojítkem slovo „lázeň“. Jím je připoutána pozornost

k jevové stránce, a tak podtržen rozpor mezi konečnou nepodobností, vzájemnou cizostí obou procesů a totožností jejich abstraktní podstaty.

Proč vlastně Holan vyjadřuje ony vztahy metaforicky? „...*vy louky pohledů, požaté srpy / víček, jež zánik naostřil!*“ („Madrid II“, 1: 176 | 166). Zcela prostá výpověď o mrtvých, o očích padlých, jež je vyjádřena zbytečně složitě. Totéž lze v menší či větší míře říci o ostatních dříve citovaných příkladech, přesto však cítíme, že tato nadbytečná složitost tvoří podstatnou část estetického účinku Holanovy poezie, a že tedy takovéto určení přes svůj zdánlivý rozumný podklad je falešné. Nesprávně položený je už celý problém v závěru předchozí podkapitoly: jako by smyslem básně (v daném případě sloky básně „K. H. M.“) bylo určité sdělení, které se jenom liší od své interpretace ve formě myšlenky tím, že nemá její logickou jednoznačnost a že ji čímsi přesahuje.

Doposud získané poznatky o Holanově poezii se dostanou do správné souvislosti a další naše zkoumání získá správné východisko teprve tehdy, když celou věc převrátíme. Sdělení, které se zdá být smyslem, je muž vše v básni slouží, je samo dílčím a služebným momentem vlastního smyslu básně. Složitost Holanových básní, projevující se zvláště v autorových metaforách, není nadbytečná a znejasňující, neslouží ani nepřekáží nějakému sdělení, ale má účel sama v sobě. Právě v této „oklice“ musí být hledán smysl básně.

* * *

V metaforách tedy nejde o vyjádření myšlenky v rovině přímé pomocí skutečnosti v rovině obrazné. Všimneme-li si v citovaných příkladech oblastí, z nichž jsou těženy významy obrazné a přímé roviny, svádí to k hledání východiska v otázce: nezáleží smysl Holanových metafor v tom, že je v nich zvláštním způsobem konfrontován duševní svět člověka se světem hmotným?

„Ó včelo náhody, jež oplodňuješ, proč, / proč sladkost odnášíš...“ („Však...“, 1: 103 | 95); „Že vytočili krev, duní sud tragédie“ („Oboje“, 1: 174 | 164). Vezměme druhý příklad, rafinovaný typ „falešné“ metafor. V obou rovinách je rozvinut vztah příčiny a následku, jenomže pokaždé na základě zcela jiných zákonitostí. V obrazné rovině: vytočí-li se sud a je prázdný, duní; v rovině přímé: uplatní-li se v lidských vztazích krev, vášně, dochází k tragédii. Tyto dva ve své konkrétní podobě neslučitelné vztahy jsou opět ztotožněny na základě totožnosti abstraktního vztahu příčiny a následku. (Falešným vnějším pojítkem je zde nejen slovo „krev“ se svým přímým významem tektutiny a obrazným významem vášně, ale především slovo „duní“, které označuje výchozí jevovou situaci: v předchozích verších se hovoří o ranách ozývajících se z bytů.) Nejsou zde konfrontovány dva izolované jevy, jednou z hmotné a podruhé z duševní oblasti, ale dva vztahy z těchto oblastí, to znamená specifické zákonitosti, které tyto vztahy řídí. Z tohoto hlediska by bylo možno říci, že jsou zde uvedeny do paradoxní jednoty hmotná a duševní skutečnost jako takové.

Před tím, abychom v takovém závěru hledali smysl Holanových metafor, varuje však prostá skutečnost, že vedle metafor, v nichž je konfrontován svět „vnější“ s „vnitřním“, najdeme u Holana metaforu neméně charakteristické pro jeho poezii, jejichž obě roviny těží z vnější hmotné skutečnosti; a tento typ dokonce ve vývoji Holanovy poezie postupně sílí, v *Prvních básních* se uplatňuje nejvýrazněji ve sbírce závěrečné. „Jen oltář rozcestí v plazivém dýmu cest“ („Poutník“, 1: 69 | 63); „Šroubové matice padajícího listí / utahovaly zemi. Mrzlo...“ („Dopis III“, 1: 164 | 154); „a slyš, jak hrdlem stromu stoupá bouře / při bleších větví!“ („Březnovou cestou do E...“, 1: 130 | 122). Konfrontace dvou procesů jevové reality – to zde bylo řečeno už o rozvinutých metaforách Wolkerových. Chceme-li však mluvit přesněji, pak tyto procesy, tj. jejich vnitřní vztahy, zůstávají mimo Wolkerovu po-

zornost a na základě analogie jsou konfrontovány vždy jednotlivé jevy z dvou paralelně se rozvíjejících procesů: „*Psaníčka jsou bílá jako pel / a čekají na vlaky, lodě a člověka, / aby jak čmelák a vítr je do dálek rozesel, / – tam, kde jsou srdce, / blizny červené, / schované v růžovém okvěti*“ („Poštovní schránka“, *Host do domu*). Oba procesy jsou vedle sebe v relativní samostatnosti, každý z nich se rozvíjí na základě svých vlastních přirozených vztahů. Holan naproti tomu sloučí, ztotožní procesy, vztahy samy. Tak ovšem přestanou být tyto vztahy, čím byly, obě roviny jsou vytrženy ze svých přirozených časoprostorových zákonitostí hmotné skutečnosti a jsou podřízeny zákonitostem jiným. Zatímco u Wolкера jako by analogie existovaly nezávisle na básníkovi a byly jím pouze odhaleny, metaforický vztah u Holana je zjevně umělý, je nezastřeně dílem agresivní síly, která je mimo jevovou skutečnost a která tuto skutečnost „pohltila“. – Znovu tedy dualita hmotného a duševního, tentokrát však v jiném smyslu.

* * *

Jevová skutečnost do básně vstupuje prostřednictvím prožitků, prostřednictvím smyslů, tělesnosti, jíž je člověk do této hmotné skutečnosti vklíněn. To, co nás tedy ve významové výstavbě Holanovy básně musí zajímat, není protiklad duševního života člověka a skutečnosti mimo něj, ale dualita dvou pólů duševního života, z nichž jeden je zakotven v tělesnosti a druhý směřuje k ryzímu duchovnu. „*Vizte muže, jenž zrodil se, aby poznal vesmír, aby soudil o všech věcech, aby řídil celý stát, jak jest zaměstnán a pln starosti, aby chytil zajíce. A nesníží-li se k tomu a chce-li myslí stále býti napjat, jest tím pošetilejší, protože se chce povznést nad člověčenství a jest koneckonců jenom člověk, to jest schopen mála i mnoha, všeho i ničeho; není anděl ani zvíře, ale člověk. [...]* Kdo neví, že pohled

kočky, myši, rozšlápnutí kousku uhlí atd. rozum ze základu vyvrací?“⁸

Nemůže-li se lidský duch zbavit svého protipólu, neznamená to, že by se nemohl uplatnit a objektivizovat v činnosti, v níž by nebyl samostatný a soběstačný. Například duševní život matematika je sice neustále vystaven nejrozličnějším dojmům, prožitkům a pocitům atd., to všechno však v jeho práci nedochází uplatnění: jeho dílo je výsledkem operací ryzího ducha. Existuje však duchovní činnost, která se ani ve svých nejryzejších výtvorech nemůže a nechce zbavit spolupůsobení této „nečisté“ složky, neboť její specifičností a podstatou je, že vyjadřuje „celého“ člověka, že chce postihnout onu jednotu, prolínání tělesného s duchovním, odehrávající se v člověku: umělecká tvorba.

Ke Gourmontově výroku „*novou pravdou, jež vstoupila do umění se symbolismem, je idealita světa*“ označovaná autor monografie o Mallarméovi A. Thibaudet: „*Idealita světa se stala naopak hlavní chybou, jež vstoupila do umění se symbolismem; a básníkovou funkcí bude, aby prohlásil jako Gautier: „Jsem člověk, pro kterého vnější svět existuje...“ Idealismus je pravdou filosofovou, a ne pravdou umělcovou.*“⁹ Spíše než v objevení nové pravdy o světě záleží význam symbolismu v tom, co řekl nového o podstatě umění: v důsledném odhalení symbolického charakteru, znakovosti uměleckého díla. Absolutizace tohoto objevu s sebou ovšem nesla nebezpečí, o němž hovoří Thibaudet a které je dobře patrné na poezii předního představitele českého symbolismu O. Březiny. Pro Březinu „vnější svět existuje“ v podstatě jen jako viditelné svědectví neviditelného absolutního duchovna, které je básníkovi vlastní skutečností a které je mimo tento svět a před ním. Vrcholná díla vytváří Březina

⁸ B. Pascal: *Myšlenky* (přel. A. Uhlíř), Praha, J. Laichter 1909, str. 78 a 45.

⁹ A. Thibaudet: *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard 1926, str. 95-96.

tam, kde ve svém stanovisku není dost důsledný, kde například metafora, symbol nejsou jen prostředky sloužícími vyjádření ideje, kde si „jevová realita“ ponechává také svůj význam.

V poezii Holanově vládne duch ještě bezvýhradněji. U Březiny sice „vnější skutečnost“ ztratila svou váhu, ale přesto si zachová celistvou a přirozenou podobu. V básních Holanových je roztržena do nesouvislých zlomků a míra její abstraktivizace je podstatně vyšší. Březina se odvrací od běžných lidských prožitků, ale své nadosobní vize vyjadřuje patosem téměř vášnivým. Holanovy básně bez ohledu na tematiku setrvávají v neměnném neosobním chladu. Hlavní proud vývoje české poezie mezi Březinou a Holanem však míří směrem právě opačným, k takzvanému zživotnění poezie, v detailech ke stále větší konkrétnosti a celkově ke stále výraznějšímu zakotvení v situaci. Holanova abstraktní poezie do tohoto směřování přináší v třicátých letech nejradikálnější zlom; zároveň však z tohoto směřování těží, roste z něho.

O Holanově celkovém vztahu k „vnější“ skutečnosti platí, co bylo řečeno o jeho pojmenování ve srovnání se symbolem. „Jevová skutečnost“ vstupuje do Holanovy poezie proto a tak, aby se rozevřela v tom, co znamená. Větším právem než u symbolistické poezie lze však zde hovořit o jejím vnitřním smyslu, neboť ten je mnohem více vytěžen z konkrétních vlastností jevů, z konkrétního prožitku.

Běžnou poetickou představou je například představa ptáků, provázená více (tam, kde, jako u symbolismu, poezie tíhne k nezastřené znakovosti) nebo méně (v podobě neurčitěho pozadí) významem volnosti, svobody apod., s průvodní citovou atmosférou. Holanova báseň „Podnebesí“ vychází z určitější zkušenosti, z vypořádané odlišnosti „kruhovitěho“ letu holubího hejna proti letu jeřábů, o nichž platí: „...*bud' čistý tah / jste, nebo spočinutí!*“ (1: 91 | 83). Oba víceméně protikladné dojmy se spojují ve společném aspektu čistoty krajností, „*osudu naprostého*“, jenž vyjadřuje

tužbu básníkovu a stává se protikladem lidské tvůrčí práce. Obdaření ptačího letu takovýmto vnitřním smyslem je – jak naznačuje už úvodní sloka – natolik nezvyklé, umělé, že pro ně můžeme opět užít označení násilné: „*Ó ptáci krajností, kéž také mé rty zvete, / jak mají temnět před bohy, / když vpozdvečer opravujete / výslovnost oblohy.*“ V Holanově poezii to, jak se věc jeví, a to, co znamená, je rozpojeno (smysl jevu se vyděluje, upozorňuje na sebe právě svou neobvyklostí). „Přirozené“ vztahy jsou rozbity, obě osamostatnělé roviny se spojují v nový, umělý celek, v němž se prolétají v navzájem relativní samostatnosti.

Jiný příklad, báseň „Úsvit“:

*Protihrou v proudu nahém,
milenci, chcete vlást.
Tísňena dvojím blahem
rychle proplyne slast.*

*Jak jinak, touhu plně,
snoubí se třpyt a van,
aby, vzdavše se vlně,
přemohly oceán.*

(1: 137 | 128)

Východiskem druhé sloky je opět zcela určitý zrakový dojem. Třpyt vznikající odrazem slunečních paprsků od vln (v tomto smyslu tedy vlnami formovaný: „*vzdavše se vlně*“) ve výsledném dojmu převládá natolik, že vodní hladina je vnímána jako tento třpyt. Prchavé světélkování, nicotné ve srovnání s mohutností oceánu, jenž mu dal vzniknout, jemuž se „poddalo“, právě tímto „poddáním se“ mu ho ve zrakovém dojmu „přemáhá“. (Obdobně v básni „Oblouk“: „*Tak klenot zná rozbíjet slunce v tisícero / jisker, že mizí sám i zlaté vazby kov*“, 1: 95 | 86). Personifikující slovesa, jimž jsme se nevyhnuli, prozrazují, že při tomto výkladu už připisujeme celému jevu určitý smysl. Ten – mimo běžné významy, s nimiž je spjat pohled na moře

či vůbec na vodní hladinu – je však ještě komplikovanější, neboť tvoří kontrastní paralelu ke sloce první. Zdálo by se, že rozbor básně by měl sledovat tento kontrast mezi člověkem a přírodou. Podstatným a charakteristickým je zde však vztah mezi jevy s jejich danými významy a mezi jejich celkovým smyslem, zvláště způsob odhalení tohoto vztahu, pronikající nejen druhou, ale i první slokou. V té se vychází opět z jevové stránky, které je podsunut naprosto nečekaný hlubší smysl. V jevové rovině se od určitého momentu milostného aktu („*Protihrou...*“) přechází ke zkušenosti, že proud v místech, kde je „*tísněn*“, musí překonávat větší odpor, se zrychluje. Tento vztah příčiny a následku je na základě výchozí vnější paralely „*falešně*“ vnucen „*rychle proplynoucí slastí*“ milenců.

Dualita jevů a hlubšího smyslu odhaleně prochází Holanovými básněmi a ve zhuštěné formě se uplatňuje v místech, která jsou ohnisky Holanovy tvůrčí metody: v jeho rozvinutých metaforách. Správnější by bylo říci, že metaforami se odhalování této duality uskutečňuje. V nich přichází ke slovu nepřiléhavost obou rovin, násilnost jejich spojení; z nich především je patrné, že tato spojení mají charakter paradoxu.

Paradox, v němž je totéž dění nazíráno najednou z vnějšku i vnitřku, se v Holanově poezii uplatňuje nejen jako princip stojící v pozadí metafor a kompozičních postupů, ale proniká na povrch i do přímých formulací. Umírající: „*k vám z lože sestupuji, přicházím – – A přece od*“ („Smrt umírajícího na sadě“, 1: 56 | 51). „*Kdož ví, neschází-li nám ve vztazích / k hvězdám či milence jen odstup svrchovaný / abychom splynuli*“ („Slavnost“, 1: 83 | 75). Básníci „*že kdyby si jen o trochu víc pospíšili, / mohli vše zameškati*“ („To“, 1: 142 | 133). „*Byl tvrdý [Bůh]!... Vlna, již jsi trysknouti dal z jeho skály, / smetla především tebe... ale do vzniku, / odkud se věčně vracíš*“ („K. H. M.“, 1: 156 | 147). Nejde zde jen o to, že protiklad vychází z uplatnění dvou různých aspektů (například v posledním citátu, jenž je už na přechodu k rozvinuté metafoře: předčas-

ná smrt K. H. Máchy – trvalý význam jeho poezie). K paradoxu dochází proto, že tato různost je navenek ve svém slovním vyjádření potlačena, oba aspekty jako by vycházely ze stejné roviny, splývají. Proto tedy je paradox pro Holanovu poezii charakteristický a více či méně výrazně prosvítá i ostatními jeho způsoby konfrontace jevové stránky a hlubšího smyslu, že tyto dva aspekty nezůstávají u prosté protikladnosti, u zjevného, odhalujícího rozpojení, ale zároveň tu bezprostředně působí síla opačná, takže oba aspekty jsou v určitém smyslu ztotožněny.

Přestože to tak připadalo zvláště prvním Holanovým kritikům, nevychází Holanova abstraktní poezie z logických dedukcí, ale z prožitků, mnohoznačných pocitů, prchavých dojmů, ze vzpomínek a představ vynořujících se asociativně z temných míst vědomí, která zůstávají mimo dosah reflexe. Snad je možné vzdálit se na chvíli od rozboru k pouhému dohadu, abychom na jednoduchém příkladu naznačili, že i tam, kde je básník zdánlivě veden jen logickou konstrukcí, čerpá z asociativní oblasti, a že tedy životodárné základy básně sahají daleko za možnosti přímého rozboru.

Báseň „Jarní modlitba“, v níž – přes její název – není žádný bezprostřední odkaz k jevové stránce jarního dění, končí verši: „*Pane, má tázání! Ale jsem velmi sám / a sotva rozlišuji jas a stín, / když dny a noce vlním ke tvým oponám. / – – – – / Či v obě dělíš se, sjednocen v hermelín (?)*“ (1: 110 | 102). Hermelín, kožešina s černými skvrnami na bílém poli, se zde objevuje zjevně ve funkci pouhého názorného spojení jasu a stínu. V *Prvních básních* však Holan tohoto slova užil už jednou v básni „Předjaří“: „*A dole černá zem odmýšlí pozdní sníh / pohybem skvrn na hermelínu*“ (1: 49 | 45). Tato shoda nás snad opravňuje předpokládat (tím spíše, že v bezprostředním pokračování básně „Předjaří“ se vyskytuje také protiklad jasu a stínu: „*A dole my: na brvách příprav svých / vážíce světla příštích stínů*“), že v básni „Jarní modlitba“

Holan vycházel z obdobné asociace při vizuálním dojmu, a že tedy celá báseň má konkrétnější a hlubší zázemí, než je možno tušit z ní samé.

Básník ovšem nepřistupuje k „vnější“ skutečnosti, aby se mu prostřednictvím smyslů otiskla do nepopsaného, čistého nitra. A jsou-li básníci, kteří se poddávají svým dojmům, pak to je postoj protikladný postoji Holanovu. Jde jen o to, že nadvláda ducha v Holanově poezii záleží ve specifickém využívání, nikoliv v potlačování opačného pólu. Duchovní a tělesné, střetávající se v člověku ve stálém napětí, se mohou v poezii, která je dílem ducha, harmonizovat, jestliže duch svůj protipól přemáhá tak, že ho sleduje, že se jím nechává vést, že – abychom užili označení z básně „Úsvit“ – se mu vzdá.

* * *

Ptáci v básni „Podnebesí“ sice nejsou pouhou slupkou pro vyjádření předem daného významu, mají konkrétnost reálných jevů, právě z těchto konkrétních vlastností se zde vychází, avšak přesto jsou zcela součástí abstraktní významové roviny básně („*ptáci krajností*“). A tato jejich přeměna, tj. absolutizace určité jejich vlastnosti, či správněji určitého dojmu vyvolaného pozorováním jejich letu, dovoluje zacházet s nimi v rámci významové roviny básně s naprostou volností.

Bylo už uvedeno významové spojení, typické pro všechny Holanovy básně tohoto údobí: „...*a nahý divem / se v tělo strojí.*“ Jeho zvláštnost byla vyložena praktickým poukazem na to, že zde nemůže vzniknout ucelená představa. Vzato však přesněji: tyto vztahy nejsou možné v jevové skutečnosti, ucelená představa nemůže vzniknout, umísťujeme-li dané vztahy do této skutečnosti. Avšak v autonomní rovině jazykových významů vzniká organický představový celek. Vztah jednotlivých významů k jevové skutečnosti je u Holana určen tím, že z ní významy vycházejí a – izolovány z komplexu vlastností a vztahů konkrétního

jevu a „očištěný“, odhmotněny v označení abstraktní vlastností – se spojují v umělý, soběstačný celek jevou pravděpodobností nespoutávaných významových vztahů.

Po tomto objasňujícím návratu se můžeme vrátit ještě dál, až na samý začátek ke třem básním o jaru. Báseň Hálkova má navenek ještě blízko k výpovědi o skutečnosti, jako by nechtěla být ničím jiným než obrazem jarního dění. Nezval už plně osvobozuje to, co zprostředkovává i báseň Hálkova a co je možno nazvat citovým vytržením, určitým pocitem. Hromadí útržky jevové skutečnosti v takových aspektech a vzájemné souvislosti, že vyvolávají určitý komplexní pocit. Protože je rozbita logická souvislost zdánlivé výpovědi a protože zde jevy vystupují v mnohoznačné konkrétnosti, je výsledný pocit nejen složitější, ale především silnější, hlubší než u Hála. V Holanově poezii se tento pocit přesouvá do oblasti předmětu básně. Zatímco Nezval by se například snažil evokovat určitý dojem z vanutí jarního větru, Holan ho v úvodních verších básně „Jaro na Jestřebí“ usiluje přímo pojmenovat: „*V blaženost urouhán, milosrdenstvím znící / a do slávy se koře / jde vítr...*“

Zde je třeba neurčitý pojem „pocit“ spojit s jiným dříve užitým pojmem „hlubší smysl jevu“. První z těchto dvou pomocných označení vyjadřuje převládající moment aktu, jenž se vzpírá přesnému vymezení: „*Pojem označený slovem cit má obsah prostě negativní, totiž že to, co si právě uvědomujeme, není pojem, není abstraktní poznání rozumové: ostatně, ať je to, co je, náleží to do pojmu citu, jehož rozsáhlý rozsah zahrnuje tudíž věci nejrozličnější, o nichž nikdy nenahlédneme, jak se dostaly dohromady, pokud jsme nepoznali, že souhlasí jen a pouze v tom záporném ohledu, že nejsou abstraktními pojmy.*“¹⁰ Jde tu ovšem jen o převládající charakter tohoto aktu, který proto nelze stroze

¹⁰ A. Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa* (překladatel neuveden), Praha, Česká mysl 1911, str. 108.

oddělit od rozumového poznání, jež do něho také vstupuje. To je naznačeno v obratu „hlubší smysl jevu“, vyjadřujícím především okolnost, že duševní akt, který je reakcí na jevovou skutečnost, spočívá v zařazení vjemů do určitých významových souvislostí. Tyto významy jsou jakýmsi tuhým jádrem citového vzruchu, či spíše jeho vrcholkem – dovedením až do konce: uvědoměním, ustálením ve světle intelektu.

Holan, usilující o přímé postižení pocitu, stupňuje do maxima tuto intelektualizaci, při níž je do maxima potlačen výchozí charakter pocitu. Nikoliv ovšem opuštěn, tj. tak, aby určování onoho komplexního aktu vědomí bylo přeskočeno, pominuto a nahrazeno logickými dedukcemi. U Nezvala jevy – i když jsou kladeny do vzájemných nečekaných sousedství – zůstávají jakoby ponechány samy sobě, své původní přirozené podobě, a jenom z jejich neobvyklého skladu je nepřímě při četbě vyvolán určitý pocit (dochází-li k přímé formulaci, je to spíše doplnění, vsuvka do rozvíjeného obrazu, který tím nijak neztrácí svůj charakter). Pro Holanovu poezii se toto vše stává v podstatě předběžným procesem. Jevová skutečnost sem vchází prostřednictvím přímo analyzovaných pocitů a prožitků.

Proto vlastně nelze ani dobře tvrdit, že Holan vyjadřuje nějaký pocit. Jeho poezie vyjadřuje určitý stav, určitý postoj, vzniklý na základě citového vytržení, nikoliv citové vytržení samo. Ale ani v takové poezii, která určitý pocit skutečně vyjadřuje a při níž ve výsledném čtenářském dojmu tento pocit natolik převládá, že se zdá být tím, čeho mělo být dosaženo, jako například v poezii Nezvalově, není vyjádření pocitu vlastním smyslem básně. Co platilo už pro předchozí poezii, učinil Holan jenom zjevným, neboť oddělil výsledný stav od výchozího konkrétního pocitu a pocit sám nechal před hranicemi své chladné, analytické poezie. Vstupuje-li pocit bezprostředně do jeho básně, pak jenom do oblasti jejího tématu, právě tím, že Holan pocit tematizoval, že z výsledného stavu citového vzrušení získal odstupem předmět pozorování, analýzy,

vyřadil pocit ze hry. Jakmile totiž se pocit dostal do oblasti předmětu básně, je zcela zjevně vytržen z oblasti jejího výsledného smyslu a stává se tím, čím je i v té nejemocionálnější poezii: vnějším nositelem, zprostředkovatelem jejího skutečného smyslu.

Proces sebeuvědomění české moderní poezie záleží v postupném rozrušování zprostředkujících vrstev, které se podsouvaly na místo jejího smyslu. Zůstane-li jen u díla autorů, kteří zde byli konfrontováni: Březina ostře odlišil dvě roviny básně – obraz vnější skutečnosti plně odhalil jako znak odkazující k vnitřní rovině básně. Nezval z oblasti této vnitřní roviny dále vylučuje myšlenkovou osnovu a na její místo uvolňuje hlubší, avšak doposud omezovanou asociativní „logiku“ pocitu. Holan zatlačuje jako vnějškový i tento pocit; rozbito – a tím zbaveno zdání soběstačnosti, vlastního účelu – je u něho všechno: obraz, myšlenka i pocit. Každá etapa je vždy výraznějším oslabením sdělovací funkce básně.¹¹

* * *

Doposud jsme vlastně neodpověděli na otázku, proč jsou Holanovy básně tak komplikované. Poznotek, že smysl básně není možno hledat v nějakém sdělení, ale (z hlediska sdělení) v nadbytečné složitosti samé, byl

¹¹ Termínů sdělovací funkce a sdělení užívám v obdobně širokém smyslu jako J. Mukařovský, jenž vychází z Bühlerova schématu tří funkcí jazykového znaku (zobrazující, expresivní a apelativní); nazývá tyto funkce sdělovacími a připojuje k nim funkci čtvrtou, estetickou (při níž se pozornost přesouvá na znak sám), která je dialektickým popřením tří základních sdělovacích funkcí jazyka (Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka /1938/, in J. M., *Kapitoly z české poetiky I*, 2. vyd. Praha, Svoboda 1948, str. 161). V tomto smyslu také Mukařovský staví proti sobě jazyk (či projev) sdělovací a jazyk (či projev) básnický. Z hlediska Bühlerova schématu je v našich termínech sdělovací funkce a sdělení míněna především funkce zobrazující, čili poznávací.

teprve položením otázky. A vše, co následovalo, se týkalo obsahu, či přinejlepším způsobu tohoto nezvykle komplikovaného vyjadřování, nikoliv jeho smyslu.

Ústředním termínem Staigerova pojetí lyriky je nálada, která „není nic, co existuje, v' nás, nýbrž v náladě jsme právě význačným způsobem, vně, nikoliv vůči věcem, nýbrž, v' nich a ony v nás. Nálada odkrývá existenci bezprostředněji než jakýkoli názor nebo jakékoli pojmové chápání. Jsme naladěni, to znamená proniknutí kouzlem jara nebo vydání všanc hrůze temnoty, opojení nebo stísnění, vždy však, zaujati tím, co je nám – v prostoru nebo času – tělesným protějškem. [...] Veškeré jsoucno je v náladě nikoliv předmětem, nýbrž stavem.“¹² Tento stav splývání, jenž je podle Staigera nejen základním rysem lyriky, ale „posledním dosažitelným základem všeho básnictví“,¹³ nazývá Staiger vzpomínáním, které je „návratem do mateřského lůna v tom smyslu, že se mu vše jeví opět v onom minulém stavu bytí, z něhož jsme vzešli“. ¹⁴ Je to ten stav, v jehož dosažení spatřuje Weiner cíl umělecké tvorby: „bezprostřední ztotožnění se se vším, „co jest a se děje“, i „splývání nikoliv jen subjektu s objektem, nýbrž také objektů navzájem“.

Holanovy básně „Úsvit“ a „Podnebesí“, jejichž tématem je rozpor, protiklad mezi člověkem a přírodou, svou metodou naopak rozvíjejí „vzájemné působení nitra a smyslů“. ¹⁵ Při rozboru byla obrácena pozornost především na tento vztah, nikoli na zdánlivě důležitější vztah na půdě tématu, neboť tak byla dána přednost podstatnému postoji, jenž spojuje Holanovy básně bez ohledu na jejich různá témata, po-

¹² E. Staiger: *Základní pojmy poetiky* (přel. M. Černý a O. Veselý), Praha, Čs. spisovatel 1969, str. 48–49. Heideggerovský termín *Stimmung*, přeložený Černým a Veselým jako naladění, uvádím podle J. Patočky jako nálada.

¹³ Tamtéž, str. 146.

¹⁴ Tamtéž, str. 153.

¹⁵ V. Holan: *Lemuria* (1940), 9: 127 | 103.

stoji, v němž je nejen vyjádřen stav splývání „se vším“ (jako v každé lyrické poezii), ale v němž je tato totožnost odhalena, uvědoměna a rozvíjena ve vzájemném „proplétání jevů“ a jejich hlubšího smyslu. Jsou uvědoměny, vyděleny obě roviny, tj. ne jednotlivé konkrétní jevy, ale obě roviny jako takové ve své relativní samostatnosti; a tato samostatnost je potom zrušena tak, že obě vydělené roviny musejí být ztotožněny s určitým násilím. Vztahy mezi oběma rovinami se našemu vědomí zdají být nepřirozené, neboť stav absolutního splývání je něčím, co jsme dávno ztratili. Maximální jednoduchost splývání všeho se u Holana v procesu uvědomění proměňuje ve složité, „násilné“ vztahy.

Nebylo by tedy možné říci, že příčina a smysl komplikovanosti Holanových básní je v tom, že tu jsou uvědoměny a formulovány určité komplikované vztahy? Ano, jenomže tak bychom skončili právě u toho, čemu se bráníme: u hledání smyslu básně v nějakém tvrzení. Proces uvědomění vztahů mezi vnější a vnitřní skutečností nejde ani u Holana tak daleko, aby se tyto vztahy z metody básně staly jejím tématem, či pouze jejím tématem, sdělením, jež má být vyjádřeno (jak by tomu mohlo být například u filosofa snažícího se pojmenovat určitý svůj stav). Příklad, nad nímž byla otázka prvně položena („...*vy louky pohledů, požaté srpy / víček, jež zánik naostril!*“), ukazuje jasně, že tyto vztahy (jež jsou zde příznačně vztahem mezi obraznou a přímou rovinou) zůstávají z hlediska sdělení (ve smyslu tvrzení) něčím zcela zbytečným.

Prostřednictvím komplikované metaforičnosti, která s nezvyklou úplností prostupuje Holanovy básně, hledáme jejich smysl právě proto, že je tím nadbytečným z hlediska pouhého sdělení v nich obsaženého, které by mohlo být vyjádřeno „nebásnickým“, přímým způsobem, že je to tedy to, co nejmarkantněji odlišuje tyto básně od výpovědi, jejímž účelem je určité tvrzení. Charakteristickým rysem básní Holanových je ovšem jen způsob a vysoká míra této „nadbytečnos-

ti“, jež je jinak příznačná pro jakoukoliv, i tu nejprostší báseň.

Zůstává jediné východisko: vzít poznatek, že složitost a násilnost nepřímého vyjádření Holanových básní má účel sama v sobě, doslova. Uvědomění a formulace těchto složitých vztahů vyžaduje vypjaté duševní soustředění, je jeho fixací. Smyslem básně je přenést tento stav na čtenáře. Bez vybičování duševních sil zůstal by pro čtenáře text básně nesmyslným nakupením slov. Významový a představový celek, v nějž se čtenáři jednotlivé slovní významy spojily a jenž se mu jeví být smyslem básně, neboť to byl cíl, o který usiloval, je sám o sobě nicotný. Stav vypjatého soustředění, jenž se naopak jeví být pouhou cestou k dosažení cíle, je přebýváním v něm.

Avšak také řešení složitého matematického úkolu vyžaduje vypjaté soustředění. V poezii tento stav vyrůstá ze „*vzájemného působení nitra a smyslu*“, je mobilizací komplexních složek duševního života člověka, jehož duch je stále podroben působení opačného pólu tělesnosti. Četba filosofické studie v podstatě od čtenáře nevyžaduje zpřítomnění jeho smyslových zážitků, ale pouze bezprostřední aktivitu jeho intelektu. Duševní soustředění při četbě básně obsahuje v sobě kromě aktivity intelektu také, a především, aktivitu čtenářovy představivosti s jejími smyslovými, citovými a volnými složkami. Z opačné strany lze však říci, že konkrétní významové vztahy, vyjádřené v jednotlivých básních, jsou tu jen proto, aby umožnily hloubku, intenzitu výsledného stavu, jenž je sám o sobě „bezobsažný“. Tj. bezobsažný v tom smyslu, že zde jde právě o určitý postoj; jednotlivé životní obsahy jsou činitelem zprostředkujícím.

Různé básně různých básníků tedy ve svém *konečném* smyslu vyvolávají jediný stav, a nikoliv nějaký od básně k básni a od básníka k básníkovi se měnící konkrétní pocit, například radostné opojení životem, smírnou harmonii či tragický patos. Výsledný stav tak sice vyrůstá z aktivizace duševního života v jeho plnos-

ti, sám o sobě je však „bezobsažným“ stavem lidského ducha.

Holanova poezie na tento podstatný aspekt upozorňuje tím, že se v ní „bezobsažná“ abstrakce uplatňuje nejen ve způsobu vyjádření, ale i v rovině tematické. Ve srovnání například s poezií Nezvalovou charakterizuje Holanovy básně právě „bezobsažnost“. Zatímco Nezval by při svém typickém způsobu například napsal, že na někoho myslí, a napsal by to se vši konkrétností, aby z obrazu vysvítalo, že například nepřítomností oné osoby trpí, že však myšlení na ni ho neskličuje, Holan napíše: „*Stačilo uhodit se duchem // o rozpětí křidelně skvoucí / nepřítomnosti!...*“ („Dopis V“, 1: 167 | 157). Tématem básně „Strpení“ (1: 66 | 60) je vypjatý moment rozhodování, hledání či odpírání východiska, avšak o obsahu rozhodování se nedozvíme nic, jde tu jen o rozhodování samo, o určitý postoj.

Od oslabení konkrétního významu jednotlivých pojmenování a zaměření k jejich formální funkci, přes soustředění k abstraktním vztahům, rozvíjeným především v metaforách, až po tematickou „bezobsažnost“, všemi těmito prostředky proniká v Holanově poezii duch skrz zprůsvitnělé životní obsahy k co možná bezprostřednímu vyjádření, zpřítomnění sebe sama.

Tento duch je však jako vítr, oblíbený Holanův motiv, viditelný jen svým působením ve věcech. Či spíše jako světlo, ozařující, panující všemu, co ve svém proudu vytrhuje z temnot, ale zároveň samo existující jen skrze to, čemu vládne. Chceme-li tedy o smyslu Holanovy poezie říci něco určitějšího, musíme postoupit až k vnější vrstvě námětu.

* * *

Březinova báseň „Tys nešla“ (*Svítání na západě*) a Holanova báseň „Očekávání milenčino“ (1: 106 | 98) mají obdobný námět: marné očekávání milé či milého. Kompozičně se Březinova báseň rozpadá na dvě části:

v sugestivních obrazech rozvinuté marné čekání a po něm a proti němu metafyzická útěcha. Holanova báseň postupně sleduje přechod od zbytků naděje, že milý přijde, k truchlivé jistotě a k zadržovanému pláči. Této básni ze sbírky *Oblouk* předcházela ve sbírce *Vanutí* báseň nejen se stejným názvem a námětem (1: 50 | 46), ale i obdobného zpracování. Sledování přechodu, zaměření k budoucnosti, napětí vyrůstající z obrácení k tomu, co má nebo co by mělo přijít – to jsou rysy pro *První básně* velmi charakteristické. Naznačují to už návraty některých námětů: milostná tužba a váhání panny („Panna“, 1: 63 | 57 a 147 | 138, jako motiv i v básni „Pouto“, 1: 85 | 77), přechod ze snu do bdění („Probouzení“, 1: 82 | 74 a 126 | 118, „Pohár při tvém probuzení“, 1: 117 | 100), a především námět jarní přírody a motiv růstu, zrání.

Motivu zrání bývá většinou využito metaforicky při vyjádření autorova duševního zápasu. „*Zda uneseš je*“, tj. city, které si „*troufají plodem být*“, „*zda důkaz máš, že trpké proudy míz / zesládly tobě v div? / Zda zašumíš: ach, včely, dívky, viz! (?)*“ („Zda...“, 1: 107 | 99), nebo v básni „Jarní modlitba“: „*Roubován na ticho, zda pod sluncem tvých zpráv / sdělím se v květ a list a v sklizeň zlatých sil?*“ (1: 110 | 102). Zároveň vidíme, že toto napětí vtiskuje Holanově lyrice dramatický charakter. Oslovování, otázky, vzrušená dialogičnost, prudké zlomy intonační linie (s přemírou diakritických znamének) a dramatické pauzy – to je jediné, co narušuje vyrovnaný odstup Holanovy poezie: „*Ne, ne, nevcházej v mou duši! / A přece... zvu tě!*“ („Pouto“, 1: 85 | 77); „*Záruka příklonu by krásnou kořist přislíbila, / leč pak?: předčasné svítání všech svítání, co byla. / Ó krutá splnění, jež touhu vysvětlila, // ne! –*“ („Strpení“, 1: 66 | 60); „*obzory milenců, ano! obzory, vy ne: / obzory žalu!...*“ („Obzory!...“ 1: 101 | 93).

Dramatické napětí je napětím k něčemu, vytouženým cílem je tu harmonie. A zde je hlavní rozdíl mezi dvěma srovnávanými básněmi s námětem marného očekávání. Březina této harmonie dosahuje – obrací

tvář vzhůru, k písni zaznívající od hvězd: „*Věř, my se to líbáme tisíci retů, objetím tisíců paží, / ve věčnosti bolestné něhy, jež od věků do věků prýští!*“ Právě v tomto případě, v němž tak málo váží polibky „*tisíci retů*“ proti jedinému polibku nesymbolickému, vyniká iluzornost duchovní útěchy a nadosobního východiska, které – také obráceno do budoucnosti – tvoří optimistický patos Březinovy tragické poezie, a do jehož metafyzické polohy zaznívá hlas společenského patosu optimistického devatenáctého století: „*Řetězem magickým zlé síly spoutáme. / A donutíme zem, by rozkvetla, jak ještě nekvetla, / až mezi růžemi vstříc půjdeme nesmrtelnosti*“ („Hvězd hasnou tisíce...“, ze sbírky *Stavitelé chrámu*).

V Holanově básni není nic víc než postižení jemných a složitých vztahů v procesu marného čekání sledovaném v jeho postupné proměně (na oné hranici prolínání „vnitřku“ s „vnějškem“), jehož disharmoničnost není překlenuta žádným dodatečným východiskem; je tu jen skutečnost sama, žádná reflexe nad ní.

Touha po vzdálené, budoucí (a nedosažitelné) harmonii je u Holana provázena odmítáním harmonie přítomné, či jeho vlastním výrazem: předčasné. Rozpornost a neukončenost je tu překonávána, ale nepřekonána, je něčím žádoucím, protože pravdivým:

*Jisti, že zadržíme tam, kde jakékoliv míti
nakonec přec si odchod vynutí,
nechceme uvěřit, že věčně jsme sám u pramene bytí,
tedy: jen odlučování a plynutí.*
(„Pramen“, 1: 87 | 79)

Holanem podtržené (a v této absolutní platnosti i v jiných básních se opakující) slovo má sice v jeho poezii širší význam, lze ho však do jisté míry chápat jako označení pro zvnějšnění, zvěcnění člověka. Jedině ve zvnějšňujícím „míti“ je možno dosáhnout trvalé harmonie, či spíše klidu, ale jen za cenu vnitřního strnutí, umrtvení. Člověk ve své podstatě je naopak

„plynutím“. Tento komplexní, neukončený, neustále se měnící proud se snaží Holanova poezie vypětím všech sil uchopit, dospět k nějakému ano či ne – a dospívá vždy k nové nejistotě. „...*Ale člověk jde svým dílem, / jde? Ano i ne*“ („Podnebesí“, 1: 91 | 83). To je zdroj Holanových paradoxů: snaha pojmenovat, zmocnit se intelektem něčeho, co se vzpírá jeho jednoznačnosti, co se mu jeví jako rozpor, protimluv.

Vytrhnout se z umrtvujícího zvnějšnění znamená vymanit se z toho, co je, vstříc tomu, co není. „*Budoucnost je tím prostorem, který otevírá sevřenost a zaklesnutost subjektu do spleti daných souvislostí a vztahů a v němž je možno uskutečnit něco, co tu není a nebylo, něco nového.*“¹⁶ Svou danou situaci člověk překračuje vypětím svého ducha. Duch je silou, která člověku umožňuje přesáhnout sebe sama; a přesáhnutí danosti člověka je vlastním způsobem realizace ducha.

Nejde ovšem o jakékoliv duchovní úsilí. Aby se člověk skutečně otevřel novému, musí být aktivita vrcholného výběžku jeho vědomí provázena proměnou duševního života v celku, musí to být změna celkového postoje, kterou se člověk vytrhává ze svého zvěcnění, do něhož vždy znovu a nevyhnutelně upadá. Tento postoj, tuto otevřenost je schopno přenést na neomezený počet vnímatelů umělecké dílo. Takzvaná myšlenková hloubka, která charakterizuje Holanovu poezii, je něčím druhotným a služebným, výrazem hloubky onoho postoje, určitým jeho uvědoměním. Proto rozbor musí sledovat především tento postoj sám, jeho ztělesnění v díle, a ne autorovo referování o něm (které se může se skutečným charakterem jeho postoje podstatně rozcházet).

Príznačný rys uvědomělosti Holanovy poezie záleží především v tom, že je v ní uvědomována charakteristická, ale abstraktní struktura tohoto postoje, že je ve zpětném pohledu projasňován tento postoj sám.

¹⁶ L. Hejdánek: O pravdě v umění a ve filosofii, in *Plamen* 7, 1965, č. 6, červen, str. 33.

V tomto rámci teprve se uplatňují „myšlenky“, které jsou uvědoměním jednotlivých aspektů vynořujících se ve stavu otevřenosti. Mimořádný stupeň uvědomění se v Holanově poezii projevuje také tím, že i v zaměření „myšlenek“, v tematické orientaci tento postoj reflektuje sám sebe, jak jsme to právě sledovali (vědomé soustředění k budoucnosti, vědomí rozpornosti, nehotovosti, uplývání atd.).

Rozbor Holanových *Prvních básní* tu byl proveden v kontrastu k poezii Nezvalově nejenom proto, že oba autoři představují vždy nový stupeň ve vývoji moderní české poezie, ale především proto, že zároveň oba nejvýrazněji ztělesňují dva základní, víceméně paralelně se rozvíjející typy této poezie.¹⁷

Smyslově bohatá, sugestivní poezie Nezvalova reprezentuje moc poezie vracet člověka do stavu *ztotožnění se se vším*, do celistvosti přírody, z níž byl člověk vytržen. Splývavá veršová intonace jeho asociativně rozvíjených básní strhává do svého proudu nejroznorodější prvky, nejprotikladnější stavy a spojuje je v jediný stav opojení životem. Přestože Nezvalova poezie jako by se čtenáře zmocňovala (neboť její sugerující způsob předpokládá čtenářovo pasivní poddání se), může také do této relativně nenáročné poezie čtenář vniknout jen za cenu vypjaté duševní aktivity. Splynutí se vším vyžaduje v čtenářském spolutvůrčím vzepětí maximální soustředění, v němž – řečeno s Bergsonem – „*cítíme, jak různé části naší bytosti do sebe vzájemně vcházejí a jak naše celá osobnost se soustředí v jeden bod, nebo, lépe řečeno, v hrot, který se vsouvá do budoucnosti, ustavičně ji načínaje*“.¹⁸

¹⁷ Na rozdělení moderní poezie do dvou proudů, rimbaudovského a mallarméovského, je založena kniha H. Friedricha *Die Struktur der modernen Lyrik* (Hamburg, Rowohlt 1956). Viz také F. X. Šalda: O dnešním položení tvorby básnické, in *Šaldův zápisník* 5, 1932/33, č. 11–12, červenec 1933, str. 317–338, č. 13–14, září 1933, str. 421–437.

¹⁸ H. Bergson: *Vývoj tvořivý* (přel. F. Pelikán a F. Žákavec), Praha, J. Laichter 1919, str. 275–276.

Celistvost dosahovaná při tvorbě i četbě uměleckého díla není tedy návratem, neboť je vedena právě oním duchovním úsilím, kterým se člověk z přírody částečně vyprostil, je cestou k novému. Tato druhá stránka uměleckého díla – ztělesněná v moderní české poezii nejvýrazněji poezií Holanovou, zvláště jeho *Prvními básněmi* – doplňuje myšlenku Weinerovu: touhou po poznání ztratil člověk svůj ráj, ale právě ta síla, která ho z toho vytrhla, mu umožňuje, že ve svých *návratech* do *ztraceného ráje* je si ho – on jediný – vědom a že tuto svou zkušenost, které není jenom pasivně poddán, ale které zároveň vládne, může předat jiným. – Rozvinutí jednoho z obou pólů tělesného a duchovního, mezi nimiž je člověk napjat, neznamená v díle Holanově ani Nezvalově oslabení pólu opačného. Také tento protipól musí být zpřítomněn v nadprůměrné míře, aby se uskutečnila určitá rovnováha, ona harmonie, které člověk ve vytváření či vnímání, spoluvytváření uměleckého díla vždy na chvíli dosahuje.

Existuje zásadnější protiklad Holanových *Prvních básní*, než jaký představují básně Nezvalovy. Českou poezii v prvních létech po druhé světové válce charakterizuje sklon k prozaizaci verše, zvýšené předmětnosti, minimu stylizace, prostě nový stupeň cyklicky se opakujícího úsilí prolomit hranice mezi poezií a „životem“. Z hlediska dané cykličnosti to lze chápat jako reakci na typ poezie převládající v letech předválečných. Jestliže o extrémním případě předchozí etapy, o abstraktní poezii Holanově, vytvářející svébytnou, do sebe uzavřenou, „umělou“ strukturu, bylo možno říci, že možnosti poezie jsou tu napjaty do krajnosti čehosi výlučného, pak charakteristická díla poezie poválečné jsou krajnostmi ve směru právě opačném: uvolňují možnosti poezie až za hranice, které se zdály poezii chránit před rozplynutím v ostatních výrazech lidského života. Jedním z prvních a zároveň nejosobitějších projevů této poválečné „protiholanovské“ tendence byli Holanovi *Rudoarmějci*.

Takové „popření sebe sama“ je v české poezii výjimečné. Čtenář, který by neznal Holanovu tvorbu mezi *Prvními básněmi* a *Rudoarmějci*, v níž se uskutečňuje postupný přechod od jednoho stadia k druhému, by sotva přisoudil obě práce stejnému autorovi. – Co vlastně způsobuje, že vývojové rozdíly díla jednoho autora nám připadají značné a jiného minimální; která vrstva se může viditelně proměňovat třeba až do

úplných protikladů, aniž bychom měli dojem, že se daná poezie podstatněji mění, proměny které vrstvy naopak tento dojem nutně vyvolávají a konečně zda a co trvá v díle jednoho autora i při nejradikálnějších vývojových zvratech?

Příkladem díla minimálně se proměňujícího v jednotlivých vývojových etapách je básnické dílo Karla Tomana. A přece ho lze rozdělit zhruba do dvou stadií, která stojí navzájem v přímém protikladu: nenávidný, anarchistický odboj vůči společnosti na počátku století a hluboké ztotožnění s národním kolektivem v době první světové války, vášeň a zoufalství, vnitřní rozpor-nost, ironie v prvních sbírkách a harmonie, smírný, vyrovnaný odstup ve sbírkách druhého údobí. Co však pod povrchem těchto změn v tematické oblasti výrazně spojuje celé dílo, co se od sbírky ke sbírce proměňuje téměř neznatelně, to je složka, kterou lze shrnout pod označení tvárné prostředky a postupy. – A právě tato složka obě období Holanovy poezie roz-děluje nejostřeji. *První básně*, to je křížení jedné me-tafory druhou – v poválečné Holanově tvorbě se me-tafora a její „znásilňující logika“ ocitá zcela na okraji, jsou zde celé básně v podstatě bez metafor; *První básně* byly charakterizovány rozbitím celistvých obra-zů skutečnosti – poválečná epika není ničím jiným než právě takovými obrazy; *První básně* jsou psány pravidelným, rýmovaným veršem – poválečné básně veršem maximálně uvolněným.

Vztah mezi tematickou oblastí, měnící se snadno a mnohdy značně radikálně od básně k básni, a tvárný-mi postupy, které ve čtenářském povědomí především vytvářejí jednotu, kontinuitu tvorby určitého autora a jeho odlišnost od děl jiných, není vztahem mezi ob-sahem a formou. Lze-li říci, že vše v básni je formou, pak z opačné strany platí, že nejen v oblasti tématu, ale také v tvárných postupech – a především v nich – je ztělesněn určitý postoj ke světu. Jde tu stále o týž postoj, který je tématem uchopen ve svých vnějších projevech, v té vrstvě, v níž může být jednoznačně

uvědomen, právě tematizován, který však zároveň a především (spontánně, víceméně nezáměrně a nevědomě) ovládá výstavbu básně.

Vezmeme-li dominantní složku Tomanovy poezie, složku zvukovou (bezpečně prozrazující autorství kterékoliv jeho básně), zjistíme v ní neustále přítomnou polaritu mezi výrazným rytmem (založeným na poměrně důsledném dodržování metrického schématu), jenž vyzdvihuje, vyděluje každé jednotlivé slovo, a protikladnou, spojující tendencí neméně výrazné melodické intonační linie. To, co se v tématu na první pohled jevílo jako protiklad disharmonické první etapy a harmonické druhé etapy Tomanovy poezie, se při zkoumání hlubších vrstev ukazuje být postupným rozvinutím jednoho z obou pólů stále přítomné polarity. A tuto polaritu by bylo možno při bližším zkoumání objevit jako něco stálého, proměňujícího se pouze přesunutím důrazu, i v oblasti tématu. (I když tedy také v tematické oblasti je zjistitelné Tomanovo stále napřažení od disharmonie k harmonii, nelze je určit s jistotou jako něco podstatného pouze rozbořem této oblasti, neboť v ní je smíšeno s řadou nahodilých a vnějškových jevových rysů.)

Autorovy myšlenky a názory, zaměřené na jednotlivé jevy a události, jejich pojetí a hodnocení jsou konkrétními projevy určitého postoje. Rozbořem výstavby básně se nám otvírá bezprostředně přístup k tomuto „bezobsažnému“ postoji samotnému. I v tomto rozbořu je pak možno dosáhnout různé hloubky a obecnosti – od konstatování dílčích podob daného postoje, spjatých v básni se zcela určitými prostředky a postupy, až k nejvyšší míře bezobsažnosti, ve smyslu oproštění od konkrétních životních obsahů, v jakémsi principu, jímž jsou jednotlivé různé formy vedeny a jenž se může prosadit nejrůznorodějšími prostředky a způsoby. Právě proto, že tento princip není v básni bezprostředně vázán na něco „hmatatelného“, přestává být při běžné četbě dostupný a v díle, v němž – jako v poezii Holanově – se dokáže obrodit natolik, že se v růz-

ných etapách skutečně realizuje postupy navzájem zcela odlišnými, nedokáže ve čtenářově vědomí udržet dojem jednoty těchto etap, totožnosti díla.

* * *

Nad komplikovanými Holanovými básněmi z třicátých let je interpret skličován vědomím, že se mu nepodaří ani určit, natož analyzovat všechny prostředky a postupy, které na sebe svou neobvyklostí upoutávají pozornost i běžného čtenáře. *Rudoarmějci* přivádějí interpreta do neméně skličujícího postavení tím, že mu naopak nabízejí velmi málo, „o co by se mohl zachytit“:

XII

*Mám znovu opěvat tu jejich samozřejmou skromnost?
Hle tedy, co vše mi řekl Anatolij o čtyřletém dopuštění:
„V mrazech jsme spávali na pouhém sněhu.*

Spíš v helmě k smrti unaven.

*Hlídka tě vzbudí, protože už dlouho
ležíš na jednom boku. Ale vzbudí tě jenom na chvíli
a jenom proto, aby tě mateřsky převrátila na bok
druhý..*

Nu, zmrzl bys jinak...“

(6: 207 | 175)

Mohlo by se zdát, že určení smyslu básně je velmi snadné, protože ho vlastně formuloval autor sám svým tvrzením o „samozřejmé skromnosti“. Bylo by tomu tak, kdyby celá výpověď byla sdělením majícím dokázat či dokumentovat určitý poznatek. Avšak při určení smyslu *básně*, již je takovýto zřetel cizí, nehraje přímá autorská konstatování preferovanou úlohu a nemohou být interpretovi rozhodujícím vodítkem. Podstatným zde není sdělení, ale to, co se zdá být pouhým jeho způsobem: významová výstavba básně. Nejjednodušším pomocným vodítkem při rozboru je sledování právě těch momentů, které se z funkce

praktického sdělení zjevně vymykají, které ho překračují či narušují, které jsou z jeho hlediska přinejmenším zbytečné. Jsou to momenty, v nichž se skutečný smysl básně s jejím smyslem zdánlivým, sdělením určitého soudu, nepřekrývá, ale co nejvíce rozchází, a tak na sebe jakoby upozorňuje. – Holanova báseň se navenek velmi blíží konstatujícímu sdělení. Přece jen však sama nabízí klíč ke svému smyslu v jednom takovém „přebytečném“ slově, které se vymyká svou expresivitou z faktografického charakteru vyprávění. Je to příslovečné určení „*mateřsky*“, provázené jiným „zbytečně“ zdůrazňujícím určením „*jenom na chvíli*“.

Jimi je proti samozřejmému chlapství, jakémusi sebez necitlivění v nelidských podmínkách, zdůrazněna solidarita, vzájemné soucítění a spolehnutí jednoho na druhého. Nejde teď o to, nakolik tato formulace postihuje – přímou formulací nepostižitelný – smysl básně; jde o to, že pokusem o jeho formulování jsme narazili na nepopíratelnou protikladnost, ono „*ale*“, jež prochází – ať už výslovně, či ne – i ostatními básněmi *Rudoarmějců*: „*A verše miloval a čítával mi / Majakovského s láskou. Ale za chvíli a se stejnou horoucností / a jaksí rozjímavě vytrhl přečtenou stránku, nasypal tabák / a ukroutil si z ní cigaretu...*“ (6: 193 | 161).

Konkrétní podoba této více či méně zjevné protikladnosti je v různých básních různá, přesto však v naprosté většině případů vychází z charakteristických rysů ruských vojáků, především – jak na to Holan v závěru upozorňuje – z dětské naivity, bezelstnosti a bezprostřednosti. Přes faktografický ráz skladby je zřejmé, že to nemá být mozaika příhod, vybudovaná ze zajímavých epizod, ale že jednotlivé výjevy spojuje určitý hlubší smysl. Z toho, co bylo zatím řečeno, by se mohlo zdát, že tímto smyslem je postižení povahy ruského vojáka. Pak by ovšem bylo mnoho pravdy ve slovech kritikových: „*Zdá se mi, že si Holan přece jen musel syrovou realitu života značně oklestit, aby z ní mohl nadělat takováto výlučně idylick-*

*ká zátiší. Vypadá to místy, jako by sovětský voják skoro ani nebyl člověkem z masa a krve, jako by to byl jen nejsubtilnější barevný dech na skle. Zdá se mi, že u Holana je v této knížce realita života povážlivě ochuzena. Necht' si Holan přečte například Greenův román Moc a sláva a zamyslí se nad tím, jak tento autor vykreslil postavu katolického kněze a jak si počíná on sám, a položí si otázku: kdo z nás je pravdivější?*¹⁹

Co když však smysl skladby je až v obecnější a odtažitější poloze, takže v ní nejde nejen o zajímavé příhody, ale ani o „pravdivé“ postižení ruského vojáka? Co když zde Holan má přes veškerou fotografičnost k mimoliterární skutečnosti volnější vztah, takže se voják stává pouhým „*dechem na skle*“ nikoliv v rozporu, ale v souladu se smyslem díla?

Snaha po autenticitě je zjevná zvláště v přímé řeči vojáků, kterou Holan místy uvádí dokonce v ruském znění. V tomto kontextu se však objeví stylizované vyprávění mladého rudoarmějce o smrti tří jeho kamarádů, končící obratem typicky holanovským: „*Chtěl bych se ptát... Ale skutečnost mrtvých / není dost malá, aby se do ní vešly / všechny ty naše dohady...*“ (6: 200 | 168). – Na jedné straně tendence postihnout danou skutečnost co nejpřesněji a nejjednodušeji, a zároveň suverénní básnická svéprávnost.

Více nám napoví výrok prostého závozníka z pozdější básně „Prostě“: „*Bolely ho tenkrát zuby. Ale on mi řekl: / – Kdo se neovládá, je popisný! Lidé chtějí děj!*“ (7: 203 | 138). Je zde zachycen určitý postoj sebeovládání; východiskem je konkrétní postoj závozníkův v konkrétní životní situaci. Po závozníkově premise, která je ještě v rovině této dané situace („*Kdo se neovládá*“), se však závěr od situace prudce odpoutává. Je tomu tak proto, že Holana nezajímá vnější fakticita závozníková postoje, či že ho zajímá jen potud, pokud je mu východiskem pro odhalení hlubšího

¹⁹ M. Dvořák, ref. Rudoarmějci, in *Akord* 14, 1947/48, č. 1, září 1947, str. 30–31, cit. str. 31.

smyslu daného postoje. Tento smysl je nepřímou vyjádřen významy volenými z oblasti, která je výchozí situací naprosto cizí, ale právě tato „nepříslušná“ významová oblast znemožňuje ulpět na nepodstatných momentech vyjadřovaného smyslu a odhaluje ho v jeho ryze abstraktní podobě: abstraktní smysl je tím jediným, v čem se kryjí, a co tedy vyjadřují obě nesouměřitelné významové roviny.

To známe už z *Prvních básní*: takový je tam postup a funkce metafor. Zásadní odlišnost ve srovnání s *Prvními básněmi* spočívá v tom, že se zde na venek pohybujeme v mezích reálnosti; jako by zde nešlo o nic jiného než o obraz skutečnosti (zkoumaný verš je přímou řečí postavy). Tím nezvykleji a provokativněji pak působí, že tato reálnost je ve své věrojatnosti bezohledně porušena tím, jak autor v hledání a vyjádření jejího smyslu míří nezastřeně daleko za ni samu.

Tak již po prvních krocích se před námi Holanova poválečná poezie vynořuje v tomtéž základním určení, v němž jsme opustili jeho *První básně*. – Také v Holanově epice se ve vztahu jev-význam setkáváme s krajním oddálením obou pólů, aniž by to přesto znamenalo oslabení jejich vzájemné vázanosti. Ve zdůraznění vždy jiného z obou těchto pólů spočívá podstata Holanova překvapivého vývoje (jde zde tedy opět o – ovšem nepoměrně radikálnější – posunutí těžiště na jediné ose jako v naznačeném případě poezie Tomanovy). V *Prvních básních* je na první pohled zřejmý krajně abstraktní charakter Holanovy poezie, který však – jak jsme se pokusili ukázat – vychází ze zvýrazněné, nikoliv oslabené role roviny konkrétnosti – vzato psycho-geneticky, nikoliv z logických spekulací, ale z jedinečných prožitků. V poválečné epice vystupuje výrazně do popředí konkrétní jevová rovina, obraz, v některých dílech, jako jsou *Rudoarmějci*, až do zdánlivé samostatnosti a soběstačnosti; avšak také zde je Holanova poezie soustředěna ke smyslu, jenž je mimořádně obecný (tj. má co nejobsáhlejší platnost)

a zároveň je mimořádně abstraktní (tj. prost všech nepodstatných, náhodných momentů dané reality).

Toto tvrzení je ovšem pouhou tezí a vůči *Rudoarmějcům* zatím neověřenou domněnkou. Cesta ke konkretizaci teze, k hlubšímu určení toho podstatného, co spojuje obě stadia Holanovy poezie, je cestou přesnějšího určení jejich vzájemného rozdílu.

Mezi významnějšími díly české poezie dvacátého století v období do druhé světové války nenajdeme veršovanou epiku. Podle měřítek některých teoretiků bychom ji nenašli ani v devatenáctém století, ale přesto lze například ještě Macharovy skladby *Zde by měly kvést růže* a *Magdaléna* označit za epiku. Pak však sílící proces lyrizace zcela ovládá pole. Je možno to charakterizovat jako odvrát od popisnosti a vůbec od vnějškovitosti, jako hlubší soustředění ke smyslu. Ovšem tento smysl třebas i rozlehlejších epizujících básní spočívá v určité lyrické náladě, která nenechá jednotlivé výjevy a události svobodně se rozvíjet různými směry, a vytvářet tak plnost epického dění. Stačí připomenout vynikající dílo tohoto typu z doby těsně předválečné, Horova *Jana houslistu*, které obrušuje hrany a rozmanitost skutečnosti ve svém monotónně melodickém toku, abychom pochopili tendenci, jež se připravovala během války a vyvrcholila v letech poválečných: rozbít lyrickou neurčitost a dojmovost, které se jako mlha kladou na věci, probít se k těmto věcem, zmocnit se jich přímo, nechat mluvit je samé.

Co to však znamená, nechat mluvit věci samé? Tím, kdo v básni hovoří, je koneckonců vždy básník, je to vždy ozvěna jeho hlasu, čím věci mluví. Nechá-li básník věcem co největší samostatnost, uvolní-li co nejvíce vzájemnou vazbu mezi sebou a věcmi, nedo-

sáhne spíš toho, že věci prostě oněmi? Nebezpečí popisnosti zde skutečně – jak ukazují také některé básně *Rudoarmějců* – hrozí. K lepším výsledkům však nevede ani postup na první pohled protikladný: „...jde-li o poznání, pak je to poznání srdce, / veliká plátna historie / dá [básník] za podkrovní okýnko, / otevřené třeba do mykénských vrstev Tróje, / Ben Jonson pozoroval bitvu Kartaginců s Římany / na palci své nohy – / mne však v oněch vrstvách mykénských / dojal a k pláči rozlítostnil / na prach rozsypaný prach / a v tom prachu kostěné hrkátko / pro nemluvnátko, jistě pro holčičku, / neboť děvenkám nadržuju, / bylo to nejmenší hrkátko světa, / ó jistě pro děvenku, já ji viděl, / viděl jsem ji samu samotinkou / v kolíbce, i její levou ruku a na té levé ruce / jeden nehýtek, ozařovaný kuchyňským ohněm“ („Smrt si jde pro básníka“, 7: 297 | 224–225). Čím detailněji je v závěru obraz rozvíjen, tím jasnější je jeho němost, tj. fakt, že nerozvíjí smysl básně. Nejprve je zde teze, kterou konkrétní obraz pouze znázorňuje, jeho smysl je předem dán, výjev s sebou nenese nic, co by takto daný smysl nějak přesahovalo, pozměňovalo. Věci tu zůstávají němé nikoliv proto, že by byly ponechány samy sobě, že by měly příliš mnoho samostatnosti, ale protože jí mají málo.

Básník jde s vyprávějícím rudoarmějcem:

*Netoužil navrátit se do Leningradu,
kde jeho drazí byli vyvražděni Němci a hladem.
Neměl tam už nikoho a bál se ulic,
kterými před válkou chodívala maminka nebo sestra,
nesoucí v sotúrku: „Vsjo, znaješ, Vladimir!“*

*Vzal jsem ho kolem pasu, staženého řemenem,
a mlčeli jsme, když zrovna nedaleko nás vybuchl
granát...*

(6: 197 | 165)

Určení „*staženého řemenem*“ je zdánlivě pouhým popisem, který má přispět k názornosti výjevu. Přesto však s sebou přináší jistý význam, který si sice čtenář při běžné četbě stěží uvědomí, který však zasahuje do rozvíjeného smyslu básně. Gesto obejmutí kolem pasu v daném, téměř patetickém, cituplném významu je mezi muži neobvyklé. A právě to chlapské, jež vytváří v celém gestu jakési spíše jen pocítované protikladné významové pozadí, zde vyjevuje vojenský řemen, nahmataný objímající rukou. Setkáváme se zde opět s protikladností, jejíž zjevnější podobu jsme odhalili už v jiných básních *Rudoarmějců*. Báseň pokračuje a zároveň končí:

*Přesné nepředvídánosti odpovídají naše pudy stejně
přesně...*

*Přilehl jsem k zemi... Ale on odběhl v ostružiny
a za chvíli mi tiskl do dlaně velký železný střep
a usměvavě ujišťoval: „Ješčo toplyj!“*

Spíše cítíme, než si jasně uvědomujeme, že bezstarostný a téměř klukovský rudoarmějčův zájem o ještě teplý střep z granátu vytváří protikladné vyústění k jeho výchozímu bolestnému smutku (který se ostatně rozvíjí také kolem konkrétního jevu: „...asi často ukazovaných / protože potuchlých fotografiích...“).

Stále ještě nechme stranou, jaký vlastně smysl vytvářejí ony navzájem protikladné významy. Důležité je zatím, že na první pohled je báseň popisem žánrového výjevu, že však za tímto „popisem“ se rozvíjí jakýsi smysl, který ve své nezachytitelné podobě tékavého pocitu jako by byl nejen mimo záměr, ale i mimo jasné vědomí autora, soustředěného k pouhému vyličení výjevu, jako by tento smysl sám od sebe vystupoval z „popsaného“ výjevu. Jako by zde mluvily věci samy.

Otázka však nebyla zodpovězena: co to znamená, že věci samy mluví? Co znamená tato metafora, jaké jsou příčiny čtenářského dojmu, jež označuje, a jaké důsledky, jaký umělecký zisk? Stojí zde tedy proti sobě

dva postupy. V prvním, ilustrativním, věci mají předem daný smysl, který jen konkrétně znázorňují; v druhém básník přistupuje k věcem bez předem hotového názoru a těžší určitý smysl teprve z nich. Protiklad obou postupů je skutečný a podstatný, daná formulace a výklad, které se nabízejí jako nejpřirozenější a nejlogičtější, jsou však falešné.

V takto formulovaném protikladu dvou básnických postupů se totiž vychází z mylného předpokladu, jako by na jedné straně byl básník, na druhé straně hotové věci, a obojí potom jako by vcházelo do určitého vztahu. „*Věc nemůže být nikdy oddělena od někoho, kdo ji vnímá, nemůže být ve skutečnosti nikdy sama o sobě, protože její artikulace jsou zároveň artikulacemi samé naší existence a protože se formuluje na konci pohledu nebo na konci smyslového zkoumání, které ji pronikají lidskostí.*“²⁰ Na základě tohoto svého tvrzení Merleau-Ponty vysvětluje, že běžné, „přirozené“ pojetí světa jsou ve skutečnosti předsudky objektivizujícího myšlení, jehož „*stálým úkolem je redukovat všechny fenomény, které potvrzují jednotu subjektu a světa, a nahradit je jasnou ideou předmětu jako takového a subjektu jako čistého vědomí. Zatímco*“ – rozvádí autor dále fenomenologické pojetí – „*ve skutečnosti jsou všechny věci konkretizacemi prostředí a všechno explicitní vnímání věci žije z předchozího spojení s určitou atmosférou.*“ Nejenže tedy věci nejsou dány samy o sobě, ale jejich konstituování je druhotným aktem vycházejícím z původní jednoty se světem. Na jiném místě své knihy uvádí Merleau-Ponty příklad návštěvníka Paříže, vnímajícího především „*určitý styl nebo určitý smysl Paříže. [...] Nevnímáme téměř žádný předmět, stejně jako nevidíme oči důvěrně známého obličeje, ale jeho pohled a jeho výraz. Je tu jakýsi latentní smysl, rozptýlený v krajině nebo ve městě,*

²⁰ M. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard 1945, str. 370.

*který znovunalézáme ve specifické zjevnosti, aniž by bylo třeba ho definovat.*²¹

M. Heidegger nazývá prvotní jednotu se světem náladou a jeho termín přejímá E. Staiger, který jím označuje základní rys lyriky a zároveň poslední dosažitelný základ všeho básnictví.²²

Avšak může být spatřován charakteristický rys lyriky v něčem, co – podle obou jmenovaných filosofů – je samotným stykem se světem a východiskem všeho poznání v nejširším slova smyslu? – Všemu praktickému i teoretickému poznání je nálada právě jen východiskem; chce-li poznání dospět k něčemu pevnému, v čem by se mohlo pohybovat, uchovat to a dorozumět se o tom, musí se od svého východiska velmi vzdálit, zapomenout na ně. A tento zapomenutý základ je tím, co básnictví (a samozřejmě umění vůbec) a nejbezprostředněji lyrika ne snad poznává a sděluje, ale zpřítomňuje. Pod ztuhlou usazeninou objektivacních postupů odkrývá vření či spíše proud, v němž nejenže tvoří všechno jednotu, ale v němž jednotlivosti samy o sobě prostě nejsou: jednotlivé věci se v procesu uvědomování teprve utvářejí, vydělují, stejně jako vnímající a uvědomující si subjekt sám.

V nejzazším stadiu objektivace se naše vědomí vymaňuje nejen z nálady, ale i z našeho sepětí s věcmi, které se profilují v rámci našeho jednání. To, co bezprostředně žijeme, není bezprostředně a samozřejmě dáno našemu běžnému vědomí. Naopak, je třeba se k tomu skrze ony objektivace a ztuhlé schematizace jakoby probít. Probít se k věcem – tak se nám jevílo speciální úsilí básníků kolem druhé světové války; ale gesto pronikání skrze vžitá pojetí a názory k něčemu původnějšímu charakterizuje každý básnický čin a je tou linií, kterou sledujeme v moderní poezii.

Zde je konečně namístě vyslovit pochybnosti: nacházíme-li v moderní poezii dvacátého století souvislý

²¹ Tamtéž, str. 325.

²² Viz pozn. č. 13.

vývoj, nevnašíme tím dodatečně řád a jednotné směřování do dění, kterému – a zvláště v umění moderním – je takový řád bytostně cizí? Nepodléháme zde postoji, který ovládal myšlení devatenáctého století a jenž je cizí právě duchu století dvacátého, totiž evolucionismu, chápajícímu vývoj umění jako vzestupné směřování od nižší etapy k etapě vyšší?

Při sledování určité vyabstrahované linie nemůže samozřejmě jít o srovnání hodnoty uměleckých děl, avšak v historii jednotlivých epoch (jako je například období české literatury od obrození po současnost) je zřejmé postupné zjemňování a rozrůžňování uměleckých postupů, uvolňování „formy“, vzájemně se podmiňující v každém novějším stadiu s nuancovanějšími uměleckými možnostmi.²⁵ To ovšem ještě neopravňuje hovořit o nějaké souvislé vývojové linii. Domníváme-li se, že něco takového existuje ve vývoji české poezie od konce devatenáctého století do let třicátých, musí zde přistupovat ještě nějaký jiný moment. V první kapitole se nám tento vývoj jevil být procesem sebeuvědomování české poezie jakožto poezie. Zdroje tohoto procesu a jeho smysl se nám vynořují teprve na protikladném pozadí postupující objektivace.

* * *

Rozmach přírodních věd v průběhu devatenáctého století absolutizoval abstraktní, do stále větší přesnosti vypracováváný systém poznání, který ve dvacátém století zcela ovládl naše myšlení, stal se všeprostupujícím „přirozeným“ prostředím. Prudký rozvoj teoretického zmocňování se přírody probíhal ve vzájemné

²⁵ „Studoval jsem dosti dlouho světové dějiny tvorby básnické, abych pochopil, že základní zákon většího a většího *rozkladu* tvarů a tomu odpovídajícího nového a *volnějšiho* jich tvůrčího *skladu* prostupuje celým vývojem literárně dějinným“ (F. X. Šalda: O nejmladší poezii české /1928/, in F. X. Š., *Studie z české literatury*, ed. R. Havel, Praha, Čs. spisovatel 1961, str. 131).

souvislosti s prudkým rozvojem praktického zmocňování se přírody: postupně se osamostatňující mechanismus výrobního procesu je druhým činitelem, či spíše druhou stránkou téhož procesu, který ovládl soudobý lidský život. Velkolepé vítězství schopností člověka tak vede ke stále úplnějšímu podrobení člověka neosobnímu „světu“, který sám vytvořil.

Tato stále sílící jednostrannost však zároveň vyburcovala jakousi obrannou reakci. Filosofie, základní sebereflexe člověka, která po staletí ve svém celkovém směřování přemýšlela spíše o světě bez člověka a člověku bez světa, se ve zvýšené míře obrací k jejich vzájemné jednotě. Rozhodující krok byl na konci devatenáctého století učiněn především husserlovskou fenomenologií, neboť ta právě ve zdánlivě nezvratitelném „přirozeném“ pojetí světa odhalila výsledek složitého a dlouhého procesu objektivací a vytyčila před filosofií úkol poznání skutečnosti člověkem opravdu žité, jeho skutečně přirozeného světa.

Umění je takovému pojetí člověka a světa bytostně vlastní. Jestliže však v poznenáhlu se prohlubujícím abstraktním přístupu k dané skutečnosti byla umělecká tvorba v novověku stále více chápána jako specializovaná činnost, pak nebývalé zrychlení a agresivita abstraktivizačního procesu, z něhož a v protikladu k němuž se umění vydělovalo, vyvolává v devatenáctém století reakci nejen ve filosofii, ale i v umění. Dokud pro sebe mělo dost prostoru, vykonávalo umění své specifické poslání s jistou samozřejmostí. Jakmile si však odlidštěný svět s rostoucí silou podrobil člověka, bylo umění vytlačeno do pozice čehosi zbytečného a přímo nepřátelského (stejně jako člověk sám) přesnému a plynulému fungování tohoto světa. Umění je tak donuceno k plnému uvědomění svého zproblematicovaného a ohrožovaného smyslu a k útočné sebeobraně. Přichází období, jež je navenek nápadné množstvím uměleckých sebevyznání, manifestů, programů a rychle se střídajících směrů (jednotný charakter umění se v procesu uvědomění rozpadá v řadu proti-

chůdných, střídavě absolutizovaných aspektů). To však je jen průvodní projev méně nápadné proměny v umění samém.

V poezii přichází koncem devatenáctého století symbolismus a začíná (alespoň v poezii české) éru moderní poezie, to znamená poezie vycházející z určitých předpokladů, které pokládáme stále za platné a schopné regenerace, které v obecném základu jsou vlastní i poezii soudobé. V českém kontextu bylo zvláště významné ostré vydělení, očištění vlastního smyslu poezie od mimouměleckých nároků, od bezprostředního společenského působení, od převahy sdělovací funkce básně, i když ani u Březiny tato tendence k soběstačnosti básně nešla tak daleko jako v poezii Mallarméově, toužící po absolutní básni. Druhá základní tendence symbolismu spočívá v odhalení falešné reálnosti světa, v němž žije zvěčněný člověk, a v soustředění k podstatným otázkám života člověka, odehrávajícím se pod tímto povrchem; což se v básni uskutečňuje tak, že daná skutečnost se stává zjevným znakem, jakoby pouhým průchodem k rovině vnitřního smyslu básně, symbolem.

Tyto dvě teze jsou na počátku dalšího vývoje poezie, který se však paradoxně děje ve víceméně vědomém odporu k symbolismu. Neboť symbolismus stojí na počátku celé tendence právě v jakési tezovité podobě; pozdější poezie, jež mlčky vychází z pozic symbolismu (své směřování si uvědomuje v odporu k symbolismu právě proto, že se pohybuje v oblasti jím vytyčené), se snaží – jednoduše řečeno – proniknout ani ne tak k podstatným otázkám života člověka, jako spíše k podstatnému životu člověka.

Na počátku století rozbíjí v takzvané mezigeneraci V. Dyk jasný a úplný „výklad“ člověka uměleckým postojem, jenž svou dramatickou paradoxností a pauzami, svými náznaky a narážkami si otvírá cestu k nevyslovitelnému. K. Toman prohlubuje rozvíjení významové stránky básně činitelem, který je nejvzdálenější logické pojmové jednoznačnosti a nejbezpro-

středněji spjatý s náladou v onom heideggerovském smyslu: rytmem a intonací. Na převaze intonační linie je založena také poezie F. Šrámka, sugerující duševní rozpoložení, které – u Šrámka s charakterem smyslového opojení – se skrývá pod reflektujícím vědomím a mimo jeho plný obsah. Tento autor měl také největší vliv na básnické začátky následující generace, s níž se ocitáme v období, které bychom mohli nazvat obdobím moderní poezie v užším smyslu, tj. poezie, která nejen ve svých předpokladech, ale i ve své praxi vytváří pro dnešního běžného čtenáře živý umělecký kontext, jímž se ještě stále cítí být sám vyjadřován, a pro dnešního básníka stále ještě sevření, které musí ve svém sebevyjádření rozbít a překonat.²⁴

Logickou osnovu básně, kterou básníci mezigenerace oslabovali, V. Nezval – v čele generace, která vystoupila po první světové válce – zcela zatlačil do pozadí. Fantazie seskupuje volně jednotlivé představy v celek nejen „nelogický“, ale (proto) také zjevně nereálný, tj. nevytvářející celistvý obraz skutečnosti. Nezval nejdůsledněji vymanil báseň z oblasti tvrzení, výpovědi o dané skutečnosti, a cele ji otevřel proudění, o němž báseň nevypovídá, ale jejž sugeruje. Snaha oddat se „nahými“ smysly tomuto původnímu styku se světem zdánlivě podmiňuje neustálé nebezpečí Nezvalovy spontánní a emotivní poezie: sentimentalitu, banalitu, povrchnost. Takové vlastnosti však charakterizují právě ty Nezvalovy básně (a především celé závěrečné období jeho poezie od konce let třicátých), v nichž autor na vyjádření předreflexivního rozpoložení resignuje, v nichž se v tvůrčím ochabnutí navrací ke sdělování myšlenek a líčení výjevů a v nichž fantazie a emotivita místo aby byly silou, která báseň vede, slouží jen k „poetickému“ ozvláštnění sdělení.

²⁴ Poznámka z roku 1991: V dnešní době, která ostatně samu sebe označuje za postmoderní, vypadá situace jinak než v polovině šedesátých let, kdy byly tyto věty napsány, ale ne zásadně jinak.

Tento konkrétní případ potvrzuje, že básníkovo oddání se bezprostřední jednotě se světem není pasivním poddáním se něčemu, co by mu bylo bezprostředně dáno, ale vyžaduje maximální soustředění. Poddá-li se básník tomu, co je v jeho vědomí dáno nejbezprostředněji, co je v něm nejvíc na povrchu, zůstane právě u oněch běžných objektivací a myšlenkových schémat a s nimi u povrchní citovosti, nálado-
vosti, sentimentality.

Báseň není jen aktem soustředěného ponoru, ale také jeho uchopením, uchováním a – v jakési latentní podobě – předáním dále. Především tato okolnost způsobuje, že básník se přece jen nemůže obejít bez schematizací našeho běžného pojmání světa. Tento fakt dlouho vyvolával – a mnohdy stále vyvolává – zdání, že toto nutné východisko a „prostředek“ je věcí samotnou, o kterou v básni jde, že báseň je výpověď o dané skutečnosti, její nápodobou. A jestliže moderní poezie rozvinula postupy, které toto zdání znemožňují, pak jen za cenu, že nyní zase vyvolává dojem destrukce a bezúčelných schválností, neboť takovým se svět básně nutně jeví z hlediska našeho „přirozeného“ chápání.

Zatímco Nezvalova poezie provádí tuto destrukci takovým způsobem, že z dané skutečnosti přejímá jevy a výjevy a vytváří z nich nový, nereálný celek, poezie let třicátých – a v ní na předním místě Holan – rozbíjí celistvost i těchto dílčích jednotek, a stupňuje tak soběstačnost světa básně. Dosahuje toho tím, že významový celek básně je vytvářen přímo a nezastřeně činitelem, který jediný skutečně tvoří fakticitu básně, jazykem; přitom nad komunikativní funkcí řeči, nad tím, že se jí o světě dorozumíváme, výrazněji vystupuje a – dá se říci – regeneruje její funkce tvůrčí, to, že jí svět artikulujeme. Jednotlivé slovní významy a s nimi i elementární představy se spojují vzhledem k dané skutečnosti s maximální svobodou a vytvářejí tak celek, který je této skutečnosti zcela nepodobný a vůči ní zjevně samostatný.

Tak po téměř půlstoletí vývoje je v české poezii plně realizována tendence k soběstačnosti a uzavřenosti básně, která byla východiskem symbolismu. Tato tendence vedla k vymanění poezie z mimouměleckých funkcí, jež jí byly podsouvány, a k důslednému soustředění poezie ke svému smyslu. Také druhý základní předpoklad symbolismu, který se týkal takto osvobozeného smyslu, se v třicátých letech navrácí v plně rozvinuté podobě. Smysl poezie spočívá ve vytržení člověka z jeho daného stavu. Ponorem do proudění, v němž nejsou ohrazené předměty ani ohrazený subjekt, je získán teprve předpoklad k osvobodivému vymanění se smyslu ze vší obsahové danosti. Odhalené uplatnění tohoto momentu je právě tím, co spojuje symbolismus s poezií let třicátých, s tím jejím typem, který představují Holanovy *První básně*: průchod skrze konkrétní životní obsahy k čemusi základnímu, co ve svém vyproštění z daných obsahů je „bezobsažné“.

Poezii let třicátých však od symbolismu odděluje dlouholetý vývoj napřenený opačným směrem, tj. k úplnějšímu ponoření do nálady a v souvislosti s tím k co největší konkrétnosti. Právě diametrální odlišnost poezie Halasovy a Holanovy od poezie Nezvalovy činí výmluvnou skutečnost, že prvotiny obou básníků vyrůstají z výrazného vlivu poetismu. Nejen v poezii Halasově, která zůstává poezii Nezvalově přece jen blíží, ale ani v poezii Holanově se významová rovina básně nerozvíjí v obecné a odtažené poloze za cenu odtržení od výchozích konkrétních prožitků.

Posun od Nezvala k Holanovi tedy nespočívá v tom, že by se Holan v úsilí, jež je protikladné zaměření poezie Nezvalovy, pouze vrátil k principům poezie symbolistické; ale nespočívá ani v tom, že by Holan prostě přijal Nezvalety dosaženou úroveň konkrétnosti a „životnosti“ poezie a vynesl ji do roviny abstrakce. Složitě a jemně rozvíjené abstraktní vztahy umožňují a vyžadují diferencovanější postižení výchozí nálady, takže lze říci, že Holan prohlubuje i předcházející básnickou tendenci, snažící se odhaleně obnovit jed-

notu se světem. Prohlubuje tuto tendenci nikoliv navzdory tomu, že se z ní jinak radikálně vymyká, ale právě proto, že se vymyká z přímočarého prosazování této tendence, a tak do ní vnáší nový, netušený impuls. Obdobně Nezvalův úplnější a hlubší ponor do výchozí nálady ve srovnání s předchozí poezií se zároveň děje jen rozhodnějším otevřením se novému. Celá tato dialektika způsobující, že postupné přesouvání těžiště přináší nový impuls i pólu „oslabenému“, vede k tomu, že proces sebeuvědomování české poezie od devadesátých do třicátých let, který lze vyabstrahovat v jednotnou vývojovou linii, je přesto prost jakékoliv lineárnosti.

* * *

Báseň „Na zahradě“ je ze sbírky *Záhřmotí* (z roku 1940), do níž Holan shrnul svou lyrickou tvorbu psanou po *Prvních básních*: „*To je ta chvíle, jež se žene / přes můstek sbitý z ptačích kůstek / jak ticho trochu vyjevené... // Zlé ostří světla v střenku sklaplo, / jen třísky řas kol součků očí cítíš / a to, jak zmlkly do mlůstek / koloratury hrášku v luskách... / a v masných krámcích růží / sekáčky včel tak dva... // Takovou něhu nesmíš rozdírat. / Hleď, na svůj heligón i hlemýžď přestal hrát / a sliny vylévá...*“ (1: 217 | 206). Suverénní „znásilnění“ dané skutečnosti v charakteristických rozvinutých metaforách zůstává jako v *Prvních básních*. A přece je zde zřejmý obrat „ven“, setrvávání u jevové skutečnosti. Také dřívější Holanovy básně vycházely z přesně a detailně sledované jevové skutečnosti nazírané v konkrétní situaci, ale proto, aby výchozí zkušenost vynesly do abstraktní roviny, která byla vlastní rovinou rozvíjeného významu básně. To stavělo tyto básně do blízkosti myšlenky; ne že by byly „zbásněním“ myšlenky, ale jednotlivé myšlenky, celé úvahy z nich skutečně bylo možno vydedukovat. Charakteristická metafora *Prvních básní* rozvíjela v obrazné rovině jevovou skutečnost a v rovině pří-

mé abstraktní významy. Jestliže v jednotlivých sbírkách *Prvních básní* postupně přibývalo metafor čerpajících v obou rovinách z jevové skutečnosti, pak právě citovanou báseň takové metafory ovládají cele.

Přímá rovina, vytvářející vnější pouto jednotlivých metafor, se už nepohybuje v oblasti abstraktních významů, ale je prostě dána výčtem několika jevů určité situace. Vnitřní pohyb do tohoto „popisu“, jakési osmyslování jevové skutečnosti, sem vnáší jevová skutečnost v rovině obrazné: zlé ostří sklapávající v střenku, do milůstek zmlkávající koloratury, sekáčky v masných krámcích, heligón, na nějž se přestalo hrát a z něhož se vylévají sliny. To všechno jsou lidské akce, či alespoň jejich náznaky. Také ve dvou ze tří příkladů, které jsme uvedli v první kapitole jako doklad metafor z *Prvních básní* s jevovou skutečností v obou rovinách, je obrazná rovina čerpána z oblasti lidského jednání: „*Jen oltář rozcestí v plazivém dýmu cest*“ [1: 69 | 63]; „*Šroubové matice padajícího listí / utahovaly zemi. Mrzlo...*“ [1: 164 | 154]. Chce-li tedy autor „osmyslit“ jevovou skutečnost složitějšími významy a nechce-li to činit bezprostřednějším rozvíjením abstraktních významů, sahá do oblasti lidského jednání. Vlastní významotvorný akt zde samozřejmě spočívá v metaforičnosti samé, ve zvláštním způsobu, jímž jsou konfrontovány dvě skutečnosti, a tento akt je výrazem oné agresivní subjektivity. Ale volba skutečnosti v obrazné rovině ukazuje, že přímo v tomto základním „znásilňujícím“ postupu Holanovy poezie se připravuje přechod k její protikladné vývojové etapě, vrcholící v poválečných letech.

Věci jsou před naší existencí a nezávisle na ní, ale teprve námi jsou odhalovány, stávají se skutečnými, a jako nástroje a překážky našich záměrů, našeho jednání dostávají svou určitou podobu a smysl. Součástí tohoto světa věcí jsou také lidská těla, která však jsou „věcmi“ zvláštního druhu mimo jiné tím, že sebemenší jejich gesto vyjadřuje nějaký smysl. A nejen to: „*Můj pohled padne na žijící tělo, které jedná, a hned*

předměty, které ho obklopují, získají novou vrstvu významů: nejsou již jenom tím, co z nich mohu učinit já sám, jsou tím, co z nich dělá toto chování.“²⁵ Před básníkem tak vyvstává skutečnost relativně na něm nezávislá, která „mluví“ sama: oblast lidského jednání. Převeďeno do jazyka estetiky: oblast epiky.

Nelze ovšem prostě postavit rovnítko mezi epiku a obraz lidského jednání. Jestliže určitý stupeň věcnosti může dojít svého uskutečnění teprve v epice, pak epika je takovým obrazem lidského jednání, v němž je dosaženo určitého stupně věcnosti. V první třetině Macharovy *Magdalény*, tj. v části děje odehrávajícího se v Praze, autor detailně setrvává u jednotlivých výjevů a snaží se postihnout jejich zvláštní charakter. Po přenesení děje do okresního maloměsta se autor čím dál více spokojuje sledováním příběhu dívky zachráněné z nevěstince, do něhož ji pokrytectví maličerného a politikařícího maloměsta opět vžene; či spíše se autor spokojuje sledováním kriticko-sociálního záměru, jež tento příběh demonstruje. Je zde víc jednání, dění, ale méně epiky a umění vůbec. Smysl básně se zužuje do anekdotického příběhu, stává se něčím přímo formulovatelným, co by mohlo být vyjádřeno v „holé“ abstraktní podobě, ve formě myšlenky.

Dusícím příkrovem, jímž byla v lyrice devatenáctého století myšlenka, byl v epice anekdotický příběh a skrze něj vlastně také myšlenka, jejíž názornou demonstrací takovýto příběh v podstatě byl. Lyrika našla samu sebe rozrušením příkrovu myšlenky. Epika rozbitím příkrovu anekdotického příběhu nenašla samu sebe, ale původní zdroj, východisko sama sebe, *základ všeho básnictví*: lyričnost. Jestliže už předtím epika ve verších inklinovala k lyrismu, pak nyní nastává údobí, kdy se v lyrismu rozpustí.

Jeden z prvních projevů epické vlny v období druhé světové války a let poválečných, Holanův první pokus

²⁵ M. Merleau-Ponty, cit. d. (pozn. č. 20), str. 406.

o velkou epickou báseň nazvaný *První testament*, ukazuje, jak těžko se epika vymaňovala z lyrismu. A přesto ono údobí lyrismu je možno nazvat spíše než údobím ztráty epičnosti údobím přípravy nové epičnosti. Rozbití schematizujících abstrakcí, v nichž se pohybovala epika devatenáctého století, a soustředění k náladě, jež je vlastním zdrojem poezie, vytvořilo výchozí bod pro to, co je možno nazvat moderní epikou.

* * *

Nejen vymyšlený, ale ani skutečný příběh není nezávislý na interpretovi. Je naopak výsledkem abstrahující operace, která z nerozlišené a neohrazené změti jediného dění izoluje určité momenty a stanoví mezi nimi souvislosti spojující je v uzavřený příčinný celek. Jestliže smysl básně tkví v příběhu, tj. jestliže se nerozvíjí především v konkrétnosti jednotlivých situací, jak se postupně naskýtají, ale vyplývá především z logiky příběhu, a jestliže navíc je tento příběh komplikovanější (tj. jsou-li jednotlivé scény propojeny větším množstvím příčinných souvislostí), pak je báseň víceméně výplodem kombinací reflektujícího vědomí a její smysl zůstává víceméně omezen na oblast nároku, teze.

Nad dvěma nejvýznamnějšími a nejcharakterističtějšími projevy poválečné epické vlny, Holanovými *Rudoarmějci* a Kolářovými *Dny v roce*, vlastně o příbězích ani nelze mluvit, jsou to spíš kratičké výjevy. Také ve volbě těchto výjevů je oslaben moment závažnosti: nejsou to dějově vypjaté nebo jinak výjimečné situace, ale jakoby náhodně zachycené okamžiky z každodenního života (v *Rudoarmějcích* je výjimkou báseň „XIV“ s bizarně hrůzným zážitkem vojenského kuchaře). Zůstaneme-li pouze u Holana a konkrétně u citovaných již ukázek z *Rudoarmějců*, vidíme, že básníková pozornost je detailně soustředěna na gesta jednajících postav, na to vnější, viditelné, na způsob, jímž stráž převrací ve sněhu spící druhy,

na obejmutí kolem pasu „*staženého řemenem*“, na „*velký, železný střep*“ s úsměvem tisknutý „*do dlaně*“, na gesto, s nímž Pjotr po předčítání Majakovského „*za chvíli a se stejnou horoucností / a jaksi rozjímavě vytrhl přečtenou stránku, nasypal tabák / a ukroutil si z ní cigaretu...*“ [6: 193 | 161]. Také slovní projevy postav, jejich jazykové gesto je sledováno ve své charakteristické konkrétnosti. To platí o zmíněném uvádění výrazů a obrátů v ruském znění, ale také o postupu v básni „XI“, jejíž účinek je založen na citaci výmluvně komponovaného dopisu, který Pjetrovi do Čech napsal jeho bratr bojující na Dálném Východě proti Japoncům: „*List zněl: ‚Petře, pár slov o mně. / Změny u mne není... Žiju dobře... Zítřka / dostaneme šedesát gramů medu... / Za dva dny ho sním... Máš zuby v pořádku?‘*“ [6: 206 | 174]. V jiné básni autor podtrhuje a komentuje příznačnou výmluvnost konkrétní podoby výroku, kterým rudoarmějce shrnuje výčet míst, jimiž za války prošel z Kavkazu až do Prahy: „*Když mi vyznačil tuto křížovou cestu, / na které, jak prostě a všedně řekl: bolely nohy –*“ (6: 208 | 176).

Zjednodušíme-li rozdíl do holé protikladnosti, pak lze říci, že místo povšechnosti a nevěčnosti epických děl (tj. takových, která nejsou založena na dramatickosti), jejichž těžiště je v příběhu a jím v určité už interpretaci, koncepci skutečnosti, se zde uplatňuje spíše primární zážitek skutečnosti, místo referování o nějakém dění – konkrétní zpřítomnění tohoto dění.

Není sice náhodné, že básně *Rudoarmějců* jsou jen kratičkými výjevy, tento fakt sám o sobě však tezovitost nijak nevylučuje (podobně jako nevede k tezovitosti dějovost sama o sobě, tj. pokud není hlavním nositelem smyslu básně). Citovaný samostatný výjev s hrkátkem trojského děvčátka z básně „Smrt si jde pro básníka“ to potvrzuje zvláště názorně, výchozí teze je v něm úvodem přímo vyslovena. Není-li smysl *Rudoarmějců* dán záměrnou logikou (komplikovanějšího) příběhu, pak ani jednotlivá gesta postav se v drobných výjevech básní nespojují k vyjádření plně vědo-

mého, záměrného smyslu. Nejsou pouhým prostředkem k něčemu dalšímu, ale jako by zde byla jen kvůli sobě samým, popsána ve své fakticitě, a neformulovatelný smysl básně jako by náhodou a bezděky vyvstával z toho „popisu“.

Tuto záměrnou nezáměrnost odhaluje zvláštní způsob pointování. První báseň *Rudoarmějců* končí: „*Byl z Baku a jmenoval se Pjotr Fjodorovič Martynov.*“ Faktografické konstatování na závěr básně lze chápat jako odpor k pointování, nebo spíše právě jako pointu ve smyslu akcentování věčnosti a fakticity jevové stránky jakožto silně významově zatíženého nositele a vlastní zdroj onoho netezovitého smyslu básně. Výmluvnými konkrétními gesty postav většinu básní Holan skutečně pointuje, jak jsme viděli i v básni o vybuchnuvším granátu. Podobně závěr jiné básně: „*Ale rád a až vášnivě sděloval různé recepty / (třebas ten na nejlepší boršč) / a sám pak jedl znalecky a vybraně, / ale přitom jaksi plaše a tak roztěkaně, / ano, tak blouznivě, že v malé chvíli / měl před sebou na ubruse / vidličky všech nejbližších spoluhodovníků...*“ (6: 214 | 181).

Zvláštní povaha point jen podtrhuje výmluvnost, jež je vlastní konkrétním gestům postav a výjevům v básni vůbec, tj. i těm na neexponovaných místech uvnitř básně. Stupňované významové zatížení jevové stránky však neznamená, že by se tu pod povrchem jevů rozvíjel jakýsi hluboký smysl. Nelze zde hovořit o vnitřním významu, který by byl za jevy a k němuž by jevy odkazovaly. I když se významová stránka *Rudoarmějců* – jak jsme předběžně poznamenali na začátku – rozvíjí ve značně obecné a abstraktní rovině, tzn. je velmi vzdálena konkrétní rovině jevové stránky skutečnosti, přesto zde nedochází k symbolizaci, obě roviny jsou od sebe vzdáleny, ale nikoliv rozpojeny, jev neodkazuje k významu, jenž by byl na něm víceméně nezávislý. Podobně z hlediska postav: gesto neodkazuje k vnitřnímu, skrytému psychickému procesu. Vstoupit do oblasti psychologie postav nám tyto

básně vůbec neumožňují. Postava není ničím, čeho je možno a třeba se dopátrat za jejími gesty, ale *je* těmi to gesty. Paradoxy, jimiž je prostoupeno jednání rudoarmějců (jako např. Pjotrovo láskyplné předčítání z knihy, které použije na cigaretový papír), nejsou náznakovými průzory do složité psychologie postav, spíše naopak postavy jsou jakýmsi dějištěm, umožňujícím ony konkrétní situace, které jsou vlastní oblastí, v níž se rozvíjí smysl básně.

Tento smysl zůstává přímo neformulován nikoliv proto, že je naznačen a čtenář si ho má domyslet, formulovat sám, ale protože je neformulovatelný; spíš – lze-li to tak říci – v oblasti pocitu než myšlenky. Je nezachytitelný, a přece ležící „na dosah“, tkvící nikoliv za věcmi, ale zcela v nich samých. – Znamená to, že *Rudoarmějci*, a vůbec tento typ básní, vyjadřují nějaký zvláštní smysl, odlišný například od přímo formulovatelného smyslu takových básní, jako je Macharova *Magdaléna*?

Mluvíme-li o smyslu nějaké básně, máme na mysli něco jiného, než když hovoříme o smyslu poezie vůbec. Poezie je to obecné, společné všem jednotlivým konkrétním básním a její smysl je ve své „bezobsažnosti“ jediný. Smysl určité básně v sobě zahrnuje významový celek, který je součástí konkrétního způsobu, jímž je onoho vlastního smyslu poezie vůbec (na rozdíl od smyslu básně jej můžeme nazvat posláním básně) dosaženo. Každá báseň má tedy svůj vlastní smysl, ale každý tento určitý smysl, vytvářející vždy odlišný významový a pocitový komplex, směřuje stejným směrem, všechny mají jediné společné poslání.

Eticko-společenský záměr *Magdalény*, formulovatelný v podobě určitých poznatků a myšlenek, tvoří jen zdánlivý smysl básně, který překrývá a omezuje její skutečný smysl (přítomný přinejmenším v její první části), jenž je v zásadě stejně neformulovatelný jako například smysl *Rudoarmějců*: neformulovatelnost smyslu básně je nutným předpokladem smyslu poezie. Narážíme zde znovu na proces sebeuvědomě-

ní moderní poezie, která postupně vykazuje všechny přebujelé služebné momenty básně do pozadí a osvobozuje tak co nejplněji vlastní poslání básně. Neformulovatelnost smyslu není zvláštností takových básní, jako jsou *Rudoarmějci*, jenom se v nich stává plně zřejmou, a to proto, že zde tento smysl není překryt formulovatelným pseudosmyslem.

Zároveň však nelze říci, že tezovitý pseudosmysl je jakýmsi kazem poezie devatenáctého století, kterého se moderní poezie prostě zbavila. Co to vlastně je tento pseudosmysl? Je to projev „normálního“ postoje ke světu, který je zčásti výsledkem oněch objektivizačních a abstrahujících procesů. Skutečné poslání básně a každého uměleckého díla spočívá právě v úsilí prolomit všeprostupující tlak tohoto jinak pro nás již jediné možného chápání světa, jehož se žádný autor nemůže zbavit jednou provždy: každá jeho báseň je vždy novým pokusem vymanit se z tohoto tlaku a setrvačnosti. Rozdíl mezi poezií devatenáctého století a poezií moderní z tohoto hlediska není v tom, že v jedné je něco, co není v druhé, ale v různé historické úrovni, v různých prostředcích a možnostech a různé míře uvědomělosti, v nichž a s nimiž je veden tento neustále obnovovaný autorův zápas. (Macharova *Magdalena* byla zvolena právě jako doklad, jak onomu tezovitému pseudosmyslu podlehl i dílo, které se nad něj na některých místech, zvláště v úvodu, pozvedá natolik, že v něm můžeme spatřovat zárodky postupů mnohem pozdějších děl moderní epiky.)

Vymanit se důsledně z logického a abstraktního chápání světa je možné jedině prostřednictvím návratu k původní jednotě se světem, k náladě. Nálada je oblastí, v níž (či přesněji z níž) se rozvíjí neformulovatelný smysl básně. Ani lyrika sice není pouhým návratem k náladě, ale přesto ji lze charakterizovat jako evokaci nálady. Je však možno od nálady získat maximální odstup, a přesto z ní nevystoupit do strnulého světa objektivací. Není to odstup dospívající k takovému ustálení předmětností, které výchozí náladu prostě

potlačují; je to abstrahující analýza samotné nálady, reflexe samotného vztahu mezi mnou a celkem, z něhož se jednotlivé jevy vynořují, světem. Tímto reflektujícím odstupem, jehož rysy jsme poznali v Holanových *Prvních básních*, je dosaženo určitého typu postoje dramatického. Epik také vychází z původní nerozlišenosti nálady, ne však dramatikovou cestou abstrakce, ale tím, že sleduje jevovou skutečnost, jež se mu z nálady vynořuje.

Proč však tolik zdůrazňujeme jednotu já-svět a proč se stále vracíme k náladě jakožto k výrazu této jednoty? Člověk neexistuje bez světa, stejně jako svět bez člověka. Heidegger ve svém základním díle užívá pro lidskou existenci označení Dasein a charakter tohoto Dasein určuje jako In-der-Welt-sein. Nejenže tedy člověk neexistuje bez světa, ale tento „vztah“ je pro něj tím určujícím; člověka nelze určit něčím o sobě, co navíc vstupuje do vztahu ke světu, člověk je tímto vztahem, či přesněji: je bytí na světě. Svět je celkem, z něhož se nám každá věc vynořuje a z jehož významových odkazů a souvislostí získává svůj smysl. Svě vrženosti do světa jsme otevřeni v náladě. Avšak sama tato otevřenost se uskutečňuje v jiné vrstvě, kterou Heidegger nazývá porozuměním, jež je s náladou bezprostředně spjata: nálada „*má své porozumění, [...]. Porozumění je vždy naladěno.*“²⁶ Porozuměním jsme otevřeni světu (a nejen světu, ale také sami sobě, celému In-der-Welt-sein) a tedy: „*To, co je v chápající otevřenosti artikulovatelné, nazýváme smyslem.*“²⁷ Artikulací smyslu je řeč.²⁸ Jazyk (jehož je řeč existenciálně ontologickým základem), tento nástroj sdělení, který je možno „rozbít“ na jednotlivá slova, je naproti tomu spjat s výpovědí, přes ni s výkladem (obojí jsou pro Heideggera přesné termíny, které podrobně

²⁶ M. Heidegger: *Sein und Zeit*, 10. vyd. Tübingen, Niemeyer 1963, str. 142.

²⁷ Tamtéž, str. 151.

²⁸ Tamtéž, str. 161.

určuje) a teprve takto zprostředkovaně s porozuměním (a tím i s náladou). Potud Heidegger.

Tento exkurs do Heideggerovy filosofie měl jen přesněji objasnit základní poznatek, kterého jsme se zatím dobrali při hledání odpovědi na otázku, proč smysl Holanových *Rudoarmějců* jako by z básní samovolně vyzařoval. Každá báseň existuje jen jakožto jazykový projev. Každý jazykový projev vytváří skladem významů jednotlivých slov určité sdělení. V básni však jde o něco jiného. Zmíněná zprostředkovatost jazyka znamená, že jazyk je výsledkem procesu abstraktivizace, jeho významová výstavba není sama o sobě tvorbou významu, ale spíš jeho logicistickým omezením. Báseň je paradoxním (a možno říci regenerujícím) užitím jazyka, usilujícím otevřít se onomu významovému celku, který jazyk sám rozbíjí. Takto vytvořený smysl básně je podstatně odlišný od logického smyslu sdělení, od myšlenky, i když tento logický smysl není možno (ani nutno) z básně jakožto jazykového projevu zcela vymýtit. Moderní veršovaná epika, či alespoň její rozhodující směřování, jež nám reprezentují Holanovi *Rudoarmějci*, oslabuje roli tohoto pseudosmyslu, takzvané hlavní myšlenky básně, její jazyková aktivita se soustřeďuje k věcem, k jejich konkrétnosti, která je zde účelem sama sobě, a ne názorným momentem myšlenky. Je to právě tato „samoúčelná“ konkrétnost věci, nevtažené do abstraktních koncepcí zplošťujících ji na jediný aspekt, která v sobě jakoby přechovává a je schopna vyzařovat náladu, z níž vzešla, a s ní otevřenost významovému celku světa.

Tento postup sám o sobě ovšem vede k lyrismu. Neboť nálada je sice základem, z něhož se rozvíjí smysl jakékoliv básně, ale zároveň bezprostřední evokace nálady je momentem, jenž charakterizuje lyriku uprostřed ostatních druhů. Jestliže a pokud se moderní epika nerozplynula v lyrismu, jestliže a pokud nad ní máme dojem, že věci zde nejen více mluví, ale zároveň že mluví jakoby samy, pak k objasnění tohoto

dojmu, kterým se dostáváme do oblasti epiky, nám připravil půdu druhý základní poznatek.

„Věcmi“ sledovanými v *Rudoarmějích* jsou lidé; a protože jsou sledováni detailně ve svém viditelném a slyšitelném povrchu, lze říci přesněji, že zpřítomněna jsou zde v širokém slova smyslu gesta. Tato gesta s sebou přinášejí určité významy. V lyrice, i když čerpá ze společenské námětové oblasti, jsou lidé ve svém jednání (stejně a na stejné úrovni jako kterýkoliv jiný jev) pohlceni, „zabarveni“ jedinou náladou, kterou spoluvyjadřují, jako by byli zrcadly vracejícími autorovi jen to, co do nich vnesl. Epika naproti tomu umožňuje, aby se plně uplatnily a rozvinuly významy, které s sebou přinášejí jednající lidé a věci, vtažené do tohoto jednání a jím osmyslené, takže může vzniknout relativně samostatný, neomezeně rozrůzněný významový celek.

Tím jsme ovšem naši otázku nevyřešili. Věc se nemá tak, že by epik na rozdíl od lyrika vypožadoval a zachytil určitá výmluvná gesta a složil z nich celek, vyjadřující sám za sebe určitý smysl. Ponechme zatím stranou fakt, že báseň není nápodobou, tím méně přejímáním něčeho hotového, ale něčím novým, co je výtvozem autorovým. Zmíněný výklad neobstojí ani tehdy, když prozatím zůstaneme mimo vlastní problematiku umělecké *tvorby*. Jestliže do epického díla předmětně vstupuje sociální svět s relativně samostatnými významy a smyslem, je tím jen modifikována, nikoliv zrušena problematika polaritý já-svět. Samostatnost a svébytnost předmětů vynořujících se ze světa, v některých dílech radikálně uskutečňujících objektivizující tendenci epiky, není ničím jiným než krajním případem tohoto nezrušitelného vztahu.

* * *

Autor tedy nepřináší do básně určitý výjev s hotovým, daným smyslem. Ale zmíněný vztah nespočívá ani v tom, že by zde byl nejdříve výjev, z něhož potom

autor vytěží nějaký smysl. Nejdříve je určitá nálada, v níž se autorovi ze světa konkrétní skutečnost vynořuje. Charakter této nálady určuje, či spíše spoluurčuje, co autor vidí a co „nevidí“, které jevy a gesta se mu spojují v souvislejší dějovou linii a jaký je charakter tohoto děje.

Přitom však autor vstupuje do každé situace s určitým zaměřením, s určitými zvyklostmi, názory, představami, koncepcemi atd. Připomínali jsme někdy, že abstrakce je v procesu poznání druhotná; uplatňuje se v postupné objektivaci našeho „světa“, prakticky v jednotlivých případech probíhá však proces spíše opačně; to, co je nejprve dáno, jsou právě hotové abstraktní koncepce, které jsou naplňovány a rozrušovány konkrétními poznatky. Není-li autor dostatečně schopen otevřít se novému, pak své hotové abstraktní koncepce skutečně pouze naplňuje konkrétním materiálem. V poezii tak dochází k oné pseudotvorbě, při níž je předem daný smysl pouze ilustrován.

Otevřenosti je dosaženo právě v náladě. Hotové, předem dané názory, představy atd. v oddání se náladě nezmizí, ale nabývají jakýsi pružný charakter, který jim sice dovoluje spoluurčit to, co autor vidí či „nevidí“ a jak to vidí, ale zároveň skutečnosti, která se před ním takto objevuje, ponechává její bezprostřednost a konkrétnost. Proto má tato skutečnost sílu zpětně ovlivnit celý postoj a jednotlivé názory a představy, které spolupůsobily při jejím vydělení z nerozlišené zvěti světa. Takto upřesněné, prohloubené nebo i zcela proměněné původní koncepty ihned znovu novým způsobem odhalují již odhalenou skutečnost, která takto proměněná znovu novým způsobem zpětně ovlivňuje koncepty atd. Takový je ovšem proces jakéhokoliv původního poznávání, protože každé, i ryze teoretické poznání vychází z určité nálady. Básník z ní však pouze nevychází, ale snaží se ji zpřítomnit.

Bylo zde řečeno, že lyrika evokuje náladu co možná bezprostředně, zatímco epika se rozbíhá do různorodosti předmětné skutečnosti. Abychom mohli tento

rozdíl rozvést, je třeba upřesnit si pojem nálady. O. F. Bollnow ve své knize *Podstata nálad*, v níž vychází z pojetí Heideggerova, uvádí přirozenou pochybnost: jak může být nosný základ všeho duševního života shledáván v tom nejprchavějším a nejnestálejším, co v duševním životě známe? Vypořádává se s touto pochybností pomocí pojmu charakteru, který samotný vyvozuje z určitého typu nálad. Tak však zamlžuje podstatný rozdíl mezi Heideggerovým pojetím nálady a mezi jejím běžným významem, z něhož zmíněná pochybnost vychází. Heideggerovská nálada (spjatá s porozuměním) označuje otevřenost bytí na světě, zatímco nálada v druhém slova smyslu vyjadřuje určitý duševní stav, určitý pocit tak, jak ho zná a rozebírá psychologie. Sám Bollnow charakterizuje vzájemný vztah takto: „*Pocity se tedy rozvíjejí – vedle ostatních duševních činností – teprve na půdě předem jím daného základu nálady [Stimmungsuntergrund] a jsou od něho ve své zvláštnosti podmíněny.*“²⁹

Lyrika ve svém bezprostředním vyjádření nálady je mnohem víc než ostatní literární druhy spjata s konkrétními stavy autorovy psychiky; nálada je zde v podobě těchto pocitů, v sobě samých se zrcadlících, „pohlucujících“ věci, na které se „pokládají“. Proto hlavní nebezpečí neustále hrozící lyrikovi spočívá v tom, že ulpí jen na těchto povrchních subjektivních pocitech, že uvízne ve svém psychickém stavu, že zůstane *uzavřen* do jeho zamlžujícího opojení, místo aby mu základní naladění bylo zdrojem jasnozřivé *otevřenosti* světu.

Nenáladovost Holanovy lyriky v *Prvních básních* je podmíněna jejím dramatickým charakterem. Abstrakce, analýza, chladný odstup dramatikův očišťuje výchozí náladu od pocitovosti a naladovosti. Úskalí tohoto postoje spočívá v tom, že tendence k odstupu od nálady může skončit v odtržení se od ní, v bezob-

²⁹ O. F. Bollnow: *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt am Main, Klostermann 1941, str. 20.

sažných abstraktních kombinacích. Také epik není přímo soustředěn k evokaci nálady, a také on může z nálady snadno vypadnout, a to tak, že při sledování předmětné skutečnosti skončí v popisnosti.

Tím se ocitáme u jádra věci. Popis se zdá být na první pohled blízký postupu moderní epiky: podobná detailnost, zájem o „hmatatelný“ povrch a samoučelnost obrazu. A především onen nezaujatý přístup k věci, snaha po maximálním omezení vlivu pozorovatele stanoviska, zachycení věci tak, jak je „sama o sobě“. Avšak právě v této zdánlivě hlavní shodě spočívá podstata zásadního rozdílu mezi oběma postupy, rozdílu, který jsme už naznačili konstatováním, že jeden vychází z nálady, a druhý ne.

Odloučení věci od pozorovatele v popisu znamená její odtržení od konkrétní situace, v níž se zjevila jako to a to, a tím zároveň vyčlenění z celku významových souvislostí, ze světa. Tak je ustálen izolovaný předmět jakožto výsledek abstrakce a objektivace; a mohou být sebedetailněji popisovány jeho vlastnosti, přesto se tato abstrakce nestane konkrétnější. Bude to stále jen – jak dobře postihuje ustálené spojení – mrtvý popis. V české literatuře především takzvaná realistická próza z konce minulého století výrazně dokumentuje tento popis, který je mrtvý, protože je bez smyslu, protože je skutečně samoučelný.

Potlačení pozorovatele v moderní epice je naopak oslabením jeho koncepcí a myšlenek, které pozorovanou věc pouze včleňují do svého apriorního schématu; je oslabením právě té abstrakce, která stojí v pozadí popisnosti.

Na začátku této kapitoly jsme vyšli ze dvou postupů na první pohled protikladných. Při jednom je věc zcela včleněna do myšlenky (nebo příběhu), kterou rozvíjí tak, že ji ilustruje; při druhém věc z této služební role vystupuje a je popisována sama o sobě. Tyto dva zdánlivě protikladné postupy jsou jen dvěma různými projevy téhož postupu. To ukazuje citát s dětským hrkátkem, který jsme si uvedli jako příklad

postupu prvního, při němž obraz s hrkátkem ilustruje myšlenku. V marné snaze o dosažení smysluplné konkrétnosti se však výjev svým detailním rozvedením vymyká z logických mezí dané myšlenky, takže dochází k popisu, jenž by mohl být neomezeně rozšiřován, aniž by to změnilo něco na tom, že je to právě mrtvý popis. Popisnost je důsledkem ilustrativnosti.

Od tohoto dvojediného postupu je zásadně odlišný postup, jehož příkladem byla hned na následující stránce báseň o vybuchnuvším granátu, postup, který se na první pohled zdá blízký popisu. Všimli jsme si především verše „*Vzal jsem ho kolem pasu, staženého řemenem*“. Určení „*staženého řemenem*“ s sebou přináší jistý, i když stěží postižitelný význam, rozvíjející společně s ostatním „popisem“ jakýsi (čtenářem pouze tušený) smysl, který jako by byl mimo vědomý záměr autora, soustředěného k pouhému vylíčení výjevu. Touto zvláštní smysluplností jsou obdařeny takové věci, které jsou zachyceny v konkrétní situaci, v okamžiku, kdy ještě nejsou zpřetrhány významové souvislosti s celkem, z něhož byly vyhmátnuty. Autor, který je pohroužený do nálady, v níž tvoří neporušenou jednotu s tím, co ho obklopuje, si ostře uvědomuje určité momenty, určité detaily, které se mu z této nálady vynořují. Zafixuje takový detail jako například to, že pas byl „*stažený řemenem*“, že rudoarmějec mu „*usměvavě podával velký železný střep*“, cítí, že je nutné zachytit jeho výrok „*ješčo toplyj*“ v autentickém znění, a to všechno dělá mimo vědomý záměr proto, že tím nevyjadřuje přesně určitelný smysl; cítí, že tyto detaily mluví, ale sám přesně neví, co.

Jevem, který zde vystupuje ze světa a který nepřímou „mluví“ tím, že odkazuje k významovým souvislostem tohoto světa, je jednající postava člověka. Čím více je autor v zajetí svých názorů a koncepcí, které ho oddělují jako hotový subjekt od druhého, od jednající postavy jako hotového, daného objektu, tím více má epické dílo charakter dějové ilustrace určité myšlenky, teze. Čím více se autor vymaní z tohoto daného

uzavření, čím úplněji se otevře významovému „světu“ druhých, tím více se oba významové „světy“ prostupují, splývají, či spíše nestačí ještě ztuhnout v oddělené „světy“ subjektu a objektu. Tím výmluvnější, smysluplnější je každý pouze konstatovaný detail v obraze jednajících postav, aniž by k tomu bylo třeba dodatečných výkladů, zevšeobecňování, rozvádění souvislostí, tj. aniž by bylo nutno dodatečně a marně usilovat logicko-abstraktními postupy o zkonstruování onoho smyslotvorného významového celku, jenž byl předtím opuštěn, neboť on to je, čemu jsme v náladě otevření.

Nejde tedy o to, že v případech, kdy „věci mluví samy“, by se v polaritě já–svět druhý pól (věcí vystupujících ze světa a odkazujících k němu) maximálně osamostatnil, jak by se na první pohled zdálo; naopak, oba póly se maximálně prostupují. Autor proto nemusí gesta a činy druhých s jejich významovou strukturou formovat podle vlastního záměru, vlastní významové struktury jako pasivní, mrtvý materiál, ale může tato gesta a činy ponechat tak, jak jsou (jak se mu jeví), a přece jejich významovou strukturou jako by prozařoval ještě jiný význam, vytvářející onen vlastní hlubší smysl básně, jehož ohniskem je autor sám, otevřený v náladě smyslotvornému celku světa, i když zdánlivě tento smysl vyzařuje výhradně z věci samotné.

Vezměme příklad již citovaný: „*A verše miloval a čítával mi / Majakovského s láskou. Ale za chvíli a se stejnou horoucností / a jaksi rozjímavě vytrhl přečtenou stránku, nasypal tabák / a ukroutil si z ní cigaretu...*“ (6: 193 | 161). – Tento výjev by mohl být vyložen v nejrůznějším smyslu, například jako nekulturnost ničící i hodnoty, kterých si je dobře vědoma, či spíše naopak jako povznesenost nelnoucí ani k milovaným věcem atd. Žádný takový jednoznačný a omezený smysl není v básni ani přímo vyjádřen, ani naznačen, je zde pouze konstatujícím způsobem zpřítomněn výjev v kontextu jiných výjevů, jejichž prostý sklad tvoří celou báseň (verše těsně předcházející: „*To bylo vše,*

co řekl. Ale býval hrdý / na noviny, které si vydávali cestou z fronty / a kterým dali jméno *Zenitníček*“; a těsně následující verše: „*Pak uhodily první mrazíky a padla cikánská rosa...*“). Je zde pouze zaznamenáno gesto se svým daným významem bez jakéhokoliv autorova výkladu. A přece nelze popřít rozhodující významotvorný podíl autorův; z jednání rudoarmějceva v určité situaci vydělil jen několik málo momentů a uvedl je do takové vzájemné souvislosti a v takové formulaci, že odhalují vzájemnou rozpornost, která dále podmiňuje naznačený, jednoznačně nevymezitelný významový proces.

Tento podíl autorův je zde minimálně viditelný, nikoliv proto, že by byl minimální, ale proto, že spočívá v pozorném zaujetí, s nímž se autor otevřel jednání rudoarmějcevu. A jestliže jeho jednání ze svého hlediska interpretoval, pak tedy jen tak, že učinil zjevným to, co v rudoarmějcově jednání bylo jakoby nabízeno, že autor byl svými předběžnými koncepcemi natolik připraven a zároveň jejich daností natolik málo vázán a omezen, že nabízené dokázal přijmout.

Tím jsme si ovšem neobjasnili víc než pouhé předpoklady existence typu poezie, který představují Holanovi *Rudoarmějci*. Poznatky, k nimž jsme dospěli na posledních stránkách, jsou možné jen jako obecné objasnění určité problematiky, při snaze přistupovat takto k rozboru konkrétního básnického textu bychom museli skončit v neověřitelných domněnkách psychologizujícího charakteru. Chceme-li se ptát po smyslu a poslání Holanových *Rudoarmějců*, musíme radikálně změnit svůj dosavadní postup. Text básně, který se nám doposud jevil spíše jako konečný výsledek zkoumaného tvůrčího procesu, se pro nás stane výhradním východiskem. Což je vlastně postup jedině možný (kterého jsme se ovšem při analýze konkrétního básnického textu drželi už v této části). Neboť text básně, či spíše naše zkušenost ze znovuvytvoření básně při četbě tohoto textu, je tím jediným, k čemu máme bezprostřední přístup.

Po *Rudoarmějcích* a po sbírce *Tobě*, v níž je několik epických básní stejného typu, začíná Holan koncem čtyřicátých let psát řadu rozsáhlejších epických básní, které později vydá pod názvem *Příběhy*. Po období nejzazšího odklonu od výchozí podoby Holanovy poezie znamenají *Příběhy* opět jistý příklon k ní. Ne k etapě, jež předcházela *Rudoarmějci*, k lyrismu epiky psané za války, ale k výchozí etapě *Prvních básní*. V *Příbězích* dochází opět k podstatně vyšší míře intelektualizace, k posunutí těžiště ke „znásilňujícím“ postupům, k metaforičnosti, k reflexivnosti. Z hlediska interpreta, kterému *Rudoarmějci* nabízejí velmi málo snadno uchopitelných rysů, vychází pozdější Holanova epika těmito vlastnostmi případnému pokusu o analýzu jakoby vstříc.

Příběh krásné dívky, nazvaný „Óda na radost“, vrcholí v řetězu obrazných určení:

*Vstala z kleče, rozsvítila petrolejovou lampu
stahovačku
a potom drhla z koutů do středu...
V tom drhnutí bylo něco z pily,
která by chtěla nařezati prkna pro laskavější podlahu.
V tom drhnutí bylo něco z tkalcovského člunku,
který by utkával koberec pod nohy Pána Krista.
V tom drhnutí bylo něco z výše chaldejské astrologie,
srážené ke dvěma hvězdám jejích kolenou.*

*Při tom drhnutí slovo a láska se hledaly,
a když se našly, bylo z toho mlčení...*
(7: 223 | 157)

V těchto verších vrcholí téma, které v různých polohách rozvíjí předchozí text básně a v němž je postavou „*prosté dívky, služby*“ spojena krajní prostota s krajní dobrotou, čistotou a krásou. Obdobné téma zpracoval Holan o rok dříve v příběhu závozníka, vozíčího kámen na stavbu Národního divadla. Tuto báseň nadepsal „*Prostě*“, zatímco báseň předchozí, jež je úvodní básní celé sbírky, ústí pointou ve zjištění, co to znamená „*chápat prostotu*“ (7: 192 | 128). A také v ostatních básních *Příběhů* se vrací spojení prostoty s podstatným a očistným smyslem.

Jedno z ústředních témat *Příběhů* je tématem i *Rudoarmějců*, příběhů prostých ruských vojáků. Jako východisko dalšího zkoumání nám však může uvedený citát sloužit ani ne tak tématem, jímž se s *Rudoarmějci* kryje, jako způsobem výstavby, jímž se od *Rudoarmějců* jednak liší (zmíněnou metaforičností) a jednak se s nimi oproti *Prvním básním* shoduje v bohatším uplatnění jevové konkrétnosti.

Jestliže jsme nad *Prvními básněmi* Holanovu metaforu charakterizovali její abstraktností a „násilností“, pak citát z „Ódy na radost“ je instruktivní tím, že jako by zachycoval jednotlivé etapy vzniku takové metafory, proces její abstraktivizace a postupného rozrušování „přirozených“ vztahů mezi obraznou a neobraznou významovou rovinou. – Úvodní srovnání vychází ze zvukové obdoby mezi drhnutím a řezáním pilou, přičemž se obě roviny rozvíjejí ze společného jevu (prkna podlahy). V druhém případě jde o dobu rytmických pohybů (drhnutí – tkalcovský člunek), přičemž ze společné konkrétní jevové oblasti zůstává už jen totožnost funkce (něčeho, po čem se chodí). Ve třetím dvojverší se rovina obrazná blíží oblasti abstrakce (moment, o který tu jde, je „výše“) a zároveň se vymaňuje z přirozeného vztahu k přímé významové rovině

drhnutí, s nímž ji navenek spojuje už jen slovo „hvězdy“, které je obráceno k rovině obrazné (astrologie) svým významem přímým a k rovině přímé (kolena) významem obrazným. A posledním dvojverším se v rovině, která u předchozích veršů byla rovinou obraznou, pohybujeme už zcela v oblasti abstraktního smyslu, který se teď prodírá do popředí a sám se stává přímou rovinou nově vzniklé personifikace a je bez jakéhokoli vnějšího spojení s výchozím výjevem drhnutí.

Kdybychom vynechali předchozí řetěz dvojverší a ponechali jen dvojverší závěrečné, ztratilo by mnoho ze svého estetického účinku. Toto dvojverší je nejen jakýmsi významovým shrnutím předchozích dvojverší, ale zároveň jakoby nasyceno jejich konkrétností a významovým bohatstvím. V předchozích obrazech jsou abstraktní významy dobroty, prostoty, čistoty rozvíjeny nepřímou tak, že se vychází z jevových aspektů dané situace, přičemž paralely v rámci těchto jevových aspektů (tj. určení toho, co drhnutí připomíná) jakoby navíc vybavují ony abstraktní významy. Obraz jevové skutečnosti a její abstraktní smysl jsou zde rozvíjeny zároveň, jedno jakožto druhé. V tom je základ odlišnosti od nemetaforického (a širěji od „nebásnického“) sdělení, v němž by byla odděleně popsána daná scéna a vyloženo její zhodnocení. Při četbě básně je nám smysl dostupný jedině na základě vypjaté představivosti jakožto smysl jí vytvořeného obrazu a z druhé strany nám jednotlivé názorné představy³⁰ skládají organický obraz jedině na základě pronikání k celkovému sjednocujícímu smyslu. Co tedy v běžné výpovědi stojí víceméně vedle sebe, nebo spíše, co se v ní prolíná jen náhodně, to zde vstupuje do nutného vztahu.

³⁰ Podobně jako celý obraz uměleckého díla nezobrazuje nějakou danou skutečnost mimo dílo, nejsou ani jednotlivé představy průchodem k jednotlivým jevům a situacím takovéto skutečnosti. Představy chápeme ve smyslu Ingardenových intencionálně rozvržených předmětností (viz pozn. č. 4, § 22, 25 a 33).

Zatím by se mohlo zdát, že tento vztah lze charakterizovat takto: účelem je sdělit víceméně hlubokou myšlenku, která tím, že je vyjádřena nepřímými názorovými představami, nabývá sugestivní přesvědčivosti. Jakou myšlenku však sdělují například verše: „*Hleď, na svůj heligón i hlemýžď přestal hrát / a sliny vylévá...*“ [1: 217 | 206]? Stejně jako z celé básně, kterou tyto verše pointují, nevydedukujeme zde víc než prosté konstatování: je ticho, s určitými významovými odstíny konejšivosti apod. Jaký účel může mít tato metafora, tak zjevně prostá myšlenková hloubky?

Její text je možno číst dvojím způsobem. Buďto „doslova“, tj. jen to, co je zde přímo vysloveno; a v takovém případě by se text jevil jako zcela nesmyslný: hlemýžď nemá a nemůže mít heligón atd. Nebo, chceme-li z daných významových spojení vytěžit nějaký smysluplný celek, metaforicky. Co to však konkrétně znamená? Především musíme vše podstatné, co jednotlivé významy označují, aktualizovat, představit si to. Jestliže si heligón a hlemýžď nepřítomníme ve svých představách, nemůže nám nikdy vytanout obdoba spirálovitého tvaru heligónu a hlemýžďovy ulity, na níž je metafora založena. To, co je textem přímo označeno, si tedy nestačí pasivně vybavit, ale je třeba to v představě konkrétněji doplnit: onen spirálovitý tvar zde přece není zmíněn, jeho aktualizace je výsledkem obrazotvornosti.

Jak to, že lze vůbec hovořit o konkrétnosti básnického díla? Vždyť rozložíme-li text básně na jednotlivá slova, pak vidíme, že ani nominální výrazy zde nejsou ničím jiným než abstraktními obecninami, že například slovo „hlemýžď“ v textu citované metafory není o nic méně abstraktní než slovo hlemýžď v textu zoologické příručky. – V běžném sdělení je však každý význam začleněn do kontextu především logicky, na základě co možná jednoznačného vztahu, a pokud je vůbec nutno, aby byla názorně vybavena představa jím míněná, pak se to děje jen v povšechné schematicnosti. Jestliže naproti tomu jednotlivé skupiny vý-

znamů nejsou spojeny logickou vazbou, či jestliže jejich prostá logická vazba nedává bezprostředně žádný smysl, tj. jestliže (jak je tomu právě v metafoře) do vzájemného vztahu nemohou nominální významy vstoupit jako pouhé významy, jako pojmenování určitých předmětů, ale teprve zpřítomněním miněných předmětů prostřednictvím vzájemné konfrontace konkrétních rysů těchto předmětů (které nejsou nijak dány v podobě jazykových významů), pak lze říci, že názorná konkrétnost je tu vynucena, a to jako něco podstatného, určujícího. V tom je příčina čtenářského dojmu, jenž odlišuje text uměleckých děl od textů mimouměleckých: jako by zde za pouhými slovními označeními ožívaly věci samy.

Není však zcela správné, hovoříme-li o předmětech, neboť to právě jsou izolované abstrakce. Ve skutečnosti jsou aktualizovány a konfrontovány celé situace. To je dobře vidět na naší metafoře, k jejímuž pochopení si čtenář na základě vlastní obrazotvornosti musí vybavit, že hlemýžď za sebou na zemi zanechává sliz, i to, že trumpetista o přestávce, kdy hudba ztichne, vylévá ze svého nástroje sliny; musí si dále vybavit, jak sliny i hlemýžďův sliz vypadají, aby si opět uvědomil jejich vzájemnou podobu a provedl prolnutí obou představ. Nepřekračujeme však hranice onoho nutného, onoho nedaného sice, ale pro všechny čtenáře závazného, když hovoříme o přestávce, kdy hudba ztichne? Naopak, tím se dostáváme k dalšímu, rozhodujícímu momentu celého procesu čtenářovy aktivity. Rozvíjení čtenářovy obrazotvornosti, jíž vzniká textem bezprostředně nedaný komplex představ, se děje tak a proto, že tím vzniká i zcela nový významový komplex; máme-li na mysli rozlohu celé básně: smysl básně. Shodují-li se obě představové oblasti ve významovém komplexu utišení, ticha, pak jedině na základě představ označujících situaci, kdy kapela ztichne, a zároveň na základě toho, že si vybavíme nehlučnost hlemýžďova počínání. Takto vzniklý smysl zároveň zpětně ovlivňuje představy, které mu daly vzniknout.

Nelze popřít, že tyto představy jsou vytěženy z naší zkušenosti, odkazují k dané skutečnosti jako ke svému východisku. Právě proto, že nový smysl vzniká spolupůsobením těchto představ, jejich vzájemnou jednotou, lze říci, že jejich rozvinutí a přetvoření, i jejich organické sjednocení nejen podněcuje, ale vytváří: dává jim smysl, jejich vlastní smysl, v sebe uzavřeného, soběstačného světa, nezávislého na skutečnosti, z níž jednotlivě vzešly. V tomto vytvořeném samostatném světě básně už není nesmyslem, ale skutečností hlemýžď mající svůj heligón atd.

I když je v básni přímo formulována určitá myšlenka a i když se tato myšlenka kryje s myšlenkou, kterou jsme si vydedukovali ze smyslu básně, pak toto překrývání neznamena totožnost. Přímou vyjádřenou myšlenka je pouze jedním z daných prvků básně, zatímco výsledná myšlenka je něčím, co jsme my sami nově „vymysleli“, neboť je dílčí schematizací výsledného smyslu básně, který jsme při četbě znovuvytvořili. Přitom každá myšlenka, kterou lze z výsledného smyslu básně vydedukovat, zůstává pouze dílčí schematizací právě proto, že tento smysl není přímo uskutečněnou kombinací relativně jednoznačných abstraktních významů, ale smyslem (přístupným přímé abstraktní formulaci z různých hledisek) určitého konkrétního světa.

Smysl básně tak není něčím, co je nám sděleno, čeho se můžeme zmocnit jako poznatku, ale do čeho jsme spíše strhováni, co se nás zmocňuje. To znamená, že je uchopena určitá naše zkušenost a proměněna v proces, jímž je utvářen nový svět básně se svým postupně se dovršujícím smyslem. Posláním básně pak není její smysl, tj. realizovaný významový celek na konci procesu obrazo- a smyslutvornosti, ale tento tvůrčí proces sám, který nás vytrhuje z naší danosti, a je tak uskutečněním, oživením naší schopnosti vykročit z ní: naší svobody.

* * *

Významotvorný akt tedy spočívá v konfrontaci, ve spojení nejméně (a většinou pouze) dvou daných významových komplexů, různých až do protikladnosti, v jediný organický celek, jímž vzniká zcela nový významový komplex, smysl básně. Rozvíjení řetězu metafor z „Ódy na radost“ nám odhalilo, a metafora z básně „Na zahradě“ potvrdila, že účinnost jednotlivých metafor i celých básní závisí v podstatné míře na tom, nakolik jsou zakotveny v oblasti konkrétních představ, v nichž jsou zafixovány konkrétní situace, nakolik je smyslutvorný proces básně „tažen“ odsud „zdola“. Tímto odhalením elementární role smyslových zážitků poukazuje oblast danosti básně v poslední instanci na moment tělesného v danosti člověka.

Daností člověka jsme se zatím zabývali v souvislosti s náladou. Nálada sama je ovšem vždy podstatně spjata s tělesností, je v ní založena. Tělesnost zůstává vlastním zdrojem danosti člověka. Zároveň však je původním zdrojem i svobody člověka. „*Tělesné ,mohu‘ je vědomí svobody. Jenom tělesná bytost, zařazená do ostatku reality tělesně-estesilogickým významotvorným a významuplným polem, může být svobodná. Je to však svoboda v odkázanosti. Abychom cokoli realizovali, jsme odkázáni na toto tělesné pole a vše, co se v něm otvírá.*“³¹

Tělesnost, a s ní celá situovanost člověka, není něčím, co je třeba pokud možno omezit, potlačit, aby se dospělo k svobodě. Protiklad danosti a svobody není bojem, v němž druhý „pól“ usiluje o popření prvního; druhý „pól“ je možný jedině na základě prvního, rozvíjení a prohlubování svobody proto znamená zároveň utvrzování a odhalování daného v jeho danosti.

Nacházíme-li konečný smysl poezie až za životními obsahy, jen v jakémsi prázdném napětí, nevyřazujeme tím poezii na okraj lidského snažení jako samoučelnou hříčku. Napětí, vyjadřované poezií, je zpřítomně-

³¹ J. Patočka: Úvod do Husserlovy fenomenologie (kap. VIII), in *Filosofický časopis* 14, 1966, č. 5, str. 573.

ním procesu transcendence daného, „svobody v odkázanosti“, slovem: člověka. Toto napětí je ovšem možno vyjádřit jedině prostřednictvím něčeho „hmatatelného“.

V literárních dílech je oním bezprostředně „hmatatelným“ jazyk, a teprve prostřednictvím jeho významové výstavby komplexy představ. Holanovy *První básně* byly výrazným svědectvím toho, jak moderní poezie odhaluje tento svůj jazykový základ a jeho tvůrčí aktivitu. V epice však významová výstavba vytváří z vyjádřených konkrétních představ ucelený obraz, oblast představ tak nabývá zdání soběstačnosti a těžiště díla se přesouvá více k celistvému, soběstačnému obrazu. Tímto obrazem je obraz lidského jednání: člověk v epice není pouze zpřítomněn ve svém bytí, ale také zobrazován ve svém smyslově přístupném jsoucnu. – V přísném slova smyslu je zde zobrazováno lidské tělo, jeho gesta a akce. Z toho, co bylo právě řečeno o tělesnosti jakožto o zdroji a jakémsi dějišti napětí mezi daností a svobodou, se zdá být zcela logické, že zpřítomnění tohoto napětí se děje prostřednictvím obrazu lidského těla. Zároveň se může zdát, že to epiku preferuje mezi ostatními literárními druhy. Ve skutečnosti však je zobrazitelné a zobrazované tělo něčím podstatně jiným než tělesnost svobodné bytosti, o níž se hovoří v předchozím citátu.

Fenomenologie ostře odlišila onu subjektivní tělesnost, tělo-subjekt, které je orientačním centrem habilit, které je definováno svým „mohu“, od těla-objektu, které je předmětem na stejné úrovni se všemi jinými předmětnostmi.³² Tento zobrazitelný, pevně ohraničený objekt není člověkem. To, co dělá člověka člověkem, je samo o sobě předmětně neuchopitelné; a to, co k němu umožňuje přístup, je samo o sobě vůči němu něčím vnějším. Z tohoto rozporu pramení obtížnost pochopení nepředmětného charakteru člo-

³² Tamtéž, str. 572–577.

věka, zdánlivá násilnost takového pojetí, které je v rozporu s „přirozenou“ zkušeností, tj. s naším běžným pojetím druhých, kteří jsou pro nás především jasně vymežitelným předmětem v prostoru, nadaným oproti jiným předmětům pouze zvláštními vlastnostmi.

Epika – jako všechna poezie – zpřítomňuje lidskou existenci v jejím nepředmětném bytí; činí to však – oproti ostatním literárním druhům nutně, a tím i v podstatně větší míře – zobrazením toho, co k tomuto bytí nejen bezprostředně umožňuje přístup, ale co ho zároveň svou předmětností zakrývá, „tváří se“, jako by bylo existencí samou. Epika – tím, že se v ní vyjadřované a zobrazované překrývá – nejostřeji odhaluje nesnáze základního technického problému básnické tvorby; jak předmětným zobrazením zpřítomnit podstatně nepředmětné?

* * *

Na začátku druhé kapitoly jsme si všimli, že v textu Rudoarmějců se často objevuje spojka „ale“, a jako příklad jsme uvedli citát: „*A verše miloval a čítával mi / Majakovského s láskou. Ale za chvíli a se stejnou horoucností / a jaksi rozjímavě vytrhl přečtenou stránku, nasypal tabák / a ukroutil si z ní cigaretu...*“ Později jsme konstatovali, že díky tomuto kontrastu je daná významová struktura podkladem rozvíjení jiného přesně nevymežitelného významového komplexu.

Jde tu o onen obrazo- a smyslutvorný proces, v němž je oživeno napětí mezi daností a svobodou. Stejně jako v metafoře je toho dosaženo pomocí konfrontace, přesněji vzájemnou nepřiměřeností a z ní vyplývající zdánlivou neslučitelností dvou konfrontovaných komplexů představ. Ta totiž vybízí čtenáře, aby ji překlenul vlastní tvůrčí aktivitou v procesu obrazo- a smyslutvornosti. Zatímco však v metafoře nepřiměřenost vyvstává „umělým“ spojením obou komplexů, zde jakoby jen konstatováním nepřiměřenosti ve věci samé: je to rozpornost dvou protikladných rysů zobrazených

vojáků. Tato nepřiměřenost, vyhrocená často až do paradoxu, potvrzuje, jak za zjevnou odlišností umělecké metody *Rudoarmějců* se uplatňují postupy intelektualistického autora *Prvních básní*,³³ které však poskytují pro epické uplatnění jen omezené předpoklady. Neznamená to ovšem, že vyžadují zobrazení komplikovaných, či dokonce jakýchsi duševně vyšinutých povah. O nic takového tu nejde, psychika postav tu vůbec zůstává stranou. Stejně dobře jako vzájemná nepřiměřenost dvou projevů, činů jedné postavy se tu proto může uplatnit nepřiměřenost mezi jednáním postavy na jedné straně a danou situací na straně druhé. Báseň „I“, z níž je citát o čtenáři a kuřákovi Majakovského, končí:

*Když odjížděl, loučil se jaksi narychlo,
loučil se jako všichni, kteří touží po brzkém shledání,
ale kteří tuší, že se už nikdy nesejdou,
a pak mi ještě poznamenal adresu
s velmi složitým líčením, abych ho snadno našel,
a na sám konec starostlivě připsal: Tříkrát zazvonit!
Byl z Baku a jmenoval se Pjotr Fjodorovič Martynov.
(6: 194 | 161–162)*

Zmínka o tom, že je třeba tříkrát zazvonit, by měla v běžné situaci jednoznačný význam upozornit případného návštěvníka, který by se chtěl dozvonit na pravého adresáta. Toto upozornění se však v našem případě ocitá v nesouladu se situací, naznačenou předchozím kontextem; dochází k jisté nepřiměřenosti, a ta z bezprostředního, daného významu upozornění „*Tříkrát zazvonit!*“ vyvolává rozvíjení jiného, určitým směrem zaměřeného a přitom přesně nevymezeného komplexu významů. Především musí být

³³ V obdobné souvislosti píše B. Svozil o nesrovnalostech, vystupujících právě jako nesrovnalosti na pozadí jinak přísně logicky budovaných básní M. Holuba (*Vůle k intelektuální poezii*, Praha, Čs. spisovatel 1971, str. 113–118).

uvědomena ona nepřiměřenost samotná, která zde není přímo formulovaná, která musí být čtenářem teprve „vytvořena“ (impuls je čtenáři dán i ironií předchozího verše: „*s velmi složitým líčením, abych ho snadno našel*“): úzkostlivá detailnost rudoarmějcovy upozornění je v téměř komickém nepoměru k prostorové a časové vzdálenosti, a navíc k nepravděpodobnosti básnickovy návštěvy. Tento významový kontrast je uvědomen, rozvíjen a upřesňován (podobně jako rozvíjení významu v metafoře) jakožto rozvíjení a upřesňování určitých představ, neboť teprve na základě jasného zpřítomnění konkrétní situace k tomuto kontrastu vůbec dochází (a naopak impulsem rozvíjení těchto představ je onen významový kontrast): za přispění řady detailů roztroušených v předchozím textu je časoprostorové rudoarmějcovy vzdálení od domova vybaveno konkrétními představami mnohaletého válečného pochodu; a zároveň se víceméně nejasně vybavuje mimoválečná podoba rudoarmějcovy domova, v níž voják zůstal, navzdory vzdálenosti, svou myslí tak pevně vězet, či k níž se do nejbližší budoucnosti tak plně upíná.

Je podmíněno čtenářovými zkušenostmi a fantazií, jak daleko a do jakých detailů se tyto představy rozvíjejí (na základě onoho „*Tříkrát zazvonit!*“ je například možno představit si vágně byt, v němž se tísní nejméně tři rodiny atd.). Nejde však jen o to, že rozvíjení obrazotvornosti nemá žádné určité meze, a že zároveň není ponecháno pouhé libovůli čtenářově; minimální jeho míra a určitý jeho charakter jsou zde vynuceny: bez něho by dílčí významové celky textu zůstaly navzájem nesjednocenou, nesmyslnou tříští. Čtenář ovšem může „správně“ přečíst daný text, tj. může chápat význam jednotlivých slov a jejich sklad a představit si jimi přímo označené předměty a situaci, a přesto nemusí, nebo ani není schopen, dospět k rozvinutí onoho přímo nevyjádřeného představového celku. To však je právě případ, kdy nejenže báseň zůstává nepochopena, ale kdy – přesně vzato – neexi-

stuje, neboť není dokončena její (řeceno slovy Ingar-denovými) čtenářská konkretizace, na základě které báseň vždy znovu z napsaného textu teprve vzniká.

Jestliže ve srovnání s lyrikou se těžiště epiky z jazykové výstavby přenáší k obrazu jí zprostředkovanému, nic to nemění na faktu, že i (literární) epika zůstává zásadně výtvořem jazykovým. Moderní epika v dílech, v nichž se více či méně silně uplatňuje lyrický nebo dramatický charakter, tuto svou povahu díla jazykového jakoby odhaluje. Činí tak většinou rozbitím jednoty obrazu (což znemožňuje chápat ho doslova jako obraz skutečnosti existující předem a vně literárního díla), především celistvosti postavy a logiky příběhu. Holanovi *Rudoarmějci*, řadící se ke stupňované věčnosti epické linie moderní epiky, jsou tohoto postupu zcela prosti, naopak jsou nám výslovně prezentováni jako faktografický záznam něčeho, co se skutečně stalo. Přesto však zde Holan neresignuje na vyhraněnou svébytnost básnického světa svých *Prvních básní*. Posunutí smyslu epického díla bezprostředně do významových konfrontací stačí, aby čtenáři *Rudoarmějců* nevadilo, že se zde setká například s básní, v níž prostý rudoarmějce užije holanovsky složitých metaforických obrátů (vztah je vzájemný, takže stejným právem lze říci, že tento postup je jedním z těch, které posunují smysl *Rudoarmějců* bezprostředně do významových konfrontací), protože je zřejmé, že přes faktografický ráz sbírky zde hledisko věrojatnosti zůstává neadekvátní.

Dalo by se namítnout: vždyť Holanova sbírka opravdu podává jakýsi obraz skutečně žijících rudoarměj-ců, čtenář tu opravdu získává určité jejich poznání. Vždyť není náhoda, že to byly povahové rysy rudoarměj-ců, které básníkovi umožnily rozvíjet ony významové kontrasty, jde tu o skutečné poznání jejich rozporné povahy, na kterou Holan několikrát výslovně upozorňuje (mimo jiné i v citované básni I: „*Ach, to dítě-muž...*“, 6: 193 | 161). – S těmito pochybami, s problematikou poznávací hodnoty literárního umě-

leckého díla, bude třeba vyrovnat se obšírněji v závěrečné kapitole.

Odlišením zobrazovaného člověka a jeho zpřítomňovaného bytí jsme však stále ještě nedospěli k „rozmo-tání“ matoucího epického překrývání zobrazovaného a zpřítomňovaného. Nedospěli jsme totiž k vysvětlení, proč přesto přese všechno poezie tíhne k epickému zobrazení člověka jakožto k jedné ze svých základních možností. Jinými slovy: jaký je vlastně důvod existence epiky, toho, co z epiky vytváří zvláštní literární druh?

* * *

Ve svých *Základních pojmech poetiky* se E. Staiger zmiňuje o tom, že jednotlivé dílo neztělesňuje žádný ze tří základních druhů (lyrický, epický a dramatický) v čisté podobě, že se v každém díle uplatňují i postupy a principy obou zbývajících druhů. Nemá-li tato skutečnost být pouze něčím náhodným, znamená to, že každé dílo se nám sice otvírá především prostřednictvím jednoho z těchto tří momentů, a že tak rozbo-rem jednotlivých děl můžeme – jak to právě činí Stai-ger – postupně vysledovat charakteristické vlastnosti těchto jednotlivých druhů, že však k postižení každé- ho díla je třeba jeho převládající, určující moment vi- dět v jednotě s oběma zbývajícími. Ne tak, že bychom k určení a výkladu převládajícího momentu připojili zjištění, jakými rysy se v daném díle prosazují i zbýva- jící dva momenty, ale tak, že bychom převládající mo- ment chápali jako zdůraznění jednoho z aspektů urči- tého podstatného vztahu. – Cestu k pochopení této jednoty Staiger na závěr své knihy naznačuje tím, že základní pojmy poetiky ukazuje jako „*literárněvědné názvy pro fundamentální možnosti lidské existence vů- bec*“³⁴ a spojuje je s Heideggerovým pojetím původní časovosti jakožto smyslu této existence: lyrický styl

³⁴ E. Staiger, cit. d. (pozn. č. 12), str. 147.

s minulostí, epický s přítomností, dramatický s budoucností.

Podstatou dramatičnosti je napětí do budoucna, v němž se lidská existence otvírá svým možnostem a sebeporozumění. Zároveň je existence již zde a to-muto minulostnímu charakteru své fakticity se otvírá v náladě, která tvoří podstatu lyričnosti. Vidíme, že tato určení se v podstatě překrývají s oněmi dvěma „póly“ danosti a svobody, v jejichž napětí jsme viděli podstatu lidské existence a ve zpřítomnění tohoto napětí smysl poezie. Lyrický či dramatický charakter určitého díla je tak dán zdůrazněním jednoho z momentů tohoto podstatného vztahu. – Kde však zůstal moment přítomnosti a s ním epičnost?

Nepodlehli jsme zde Heideggerovu podcenění přítomnosti (jak mu to spolu s jinými vytýká zde citovaný Merleau-Ponty)? Spíše lze říci, že naše odsunutí momentu přítomnosti je svědectvím toho, že jsme se zde Heideggerových určení při výkladu lidské existence nedrželi. – Přebývání lidského pobytu u obstarávaného „světa“, založené přítomnostně (jak to vykládá Heidegger), je momentem, který jsme ve své polaritě zahrnuli do pólu danosti. „Světlem“ jsou míněny nástroje a věci, které se jednáním vydělují z horizontu světa. V konečné instanci se tak ustaluje předmětná skutečnost. Odtud by měla vést přímá cesta k řešení problému epiky, jak to také chápe Staiger, který lyrické, epické a dramatické vykládá jako emocionální, obrazné a logické, či jako cítění, ukazování a dokazování.³⁵ Moment zobrazení (předmětné skutečnosti) je oním momentem nutně přítomným v každém literárním díle, jenž je akcentován epikou.

Toto zjištění však objasňuje právě jen existenci určitého momentu v každém díle, ale nevysvětluje, proč je tento moment v básnickém díle nutný a podstatný a proč vlastně je v některých dílech zdůrazněn nato-

³⁵ Tamtéž, str. 148.

lik, že můžeme mluvit o dílech epických. Nevycházíme však ve svém zkoumání epiky jako ze samozřejmosti z něčeho, co je naopak značně sporné, opravňuje nás existující stav literatury dvacátého století k tomu, abychom zde nacházeli díla skutečné epiky? Nejsme právě my svědky odumření epiky v plném slova smyslu a neproblematizuje tento fakt plnoprávné postavení epického druhu vedle druhu lyrického a dramatického? Nevycházíme z apriorního „věčného“ schématu tří literárních druhů, do něhož se pak násilím snažíme současnou uměleckou tvorbu vměstnat?

Skepse ke stavu epiky ve dvacátém století má své teoretické kořeny již v Hegelově *Estetice*. Podle Hegela epická poezie dospívá ke své dokonalé podobě v eposu. „*Obsahem a formou skutečné epiky je proto veškerý světový názor a objektivita určitého národního ducha, předvedená v objektivované formě jako skutečná událost. K této totalitě náleží jednak náboženské vědomí všech hlubin lidského ducha, jednak konkrétní jsoucno, politický i domácí život, až k základním způsobům, potřebám a úkojům vnější existence.*“³⁶ Takovýto totální epický obraz může podle Hegela vzniknout jen v určité historické etapě, v níž národ si ce procitl z nevědomosti, kdy však všechno, co se později stává pevným náboženským dogmatem nebo občanským zákonem, zůstává ještě zcela živoucím smýšlením, neodděleným od jednotlivce. Toto údobí Hegel nazývá hrdinským a nachází ho v antickém Řecku. V jeho intencích E. Staiger pokládá za jediné dílo ryzí epiky dílo Homérovo, z něhož při svém výkladu epičnosti výhradně čerpá.

V jakém vztahu je Hegelův výklad epiky k jeho celkovému pojetí umění? V období, kdy psal svou *Estetiku*, je pro Hegela umění důležitou etapou rozvoje absolutního ducha, ale zároveň právě jen přechodnou etapou, v níž se duch ještě plně neosvobodil a proje-

³⁶ G. W. F. Hegel: *Estetika II* (přel. J. Patočka), Praha, Odeon 1966, str. 257–258.

vuje se v podobě smyslového vyzařování ideje. Umění samo prochází třemi etapami. V první, symbolické, která zahrnuje všechnu uměleckou tvorbu před antickým Řeckem, duch teprve hledá svůj pravý umělecký výraz, a umění proto nedosahuje jednoty obsahu a formy. Ve svém klasickém stadiu nachází umění v Řecku tuto jednotu „*v zobrazení substancíální individuality pro smyslový názor*“.³⁷ Konečně v romantickém stadiu, zahrnujícím éru křesťanství, dochází opět k odtržení obsahu od formy, protože umění tu „*poukazuje již na vyšší formu vědomí, než je ta, kterou dovede dávat umění*“.³⁸ – Vidíme, že v Hegelově pojetí vrcholné historické údobí epiky je zároveň vrcholným údobím umění vůbec. Jak pasáž o klasičnosti, tak předtím rozbor ideje uměleckého krásna ukazují, že tato historická shoda není něčím náhodným a vedlejším, že Hegelovo pojetí umění lze charakterizovat jako epické. To, co Hegel pokládal za konec éry umění, bylo spíše koncem určitého typu umění, s nímž se Hegel ztotožnil, a dovršením pojetí nového. Podle Patočky v devatenáctém století „*literatura opouští původně epickou půdu, půdu světa, a staví se na půdu docela jiného smyslu, ne takového, který je předem dán, nýbrž toho, který musíme sami vytvořit nebo spoluvytvořit svobodným rozhodnutím*“.³⁹ – Nepotvrzuje však toto tvrzení právě Hegelův názor, že doba, která umožňovala vznik děl ryzí epiky, dávno minula?

Jaké je konkrétně Hegelovo pojetí klasické formy umění, že nás opravňuje nazývat ho epickým, a jak se liší toto nevědomé epické Hegelovo pojetí umění vůbec od jeho vědomého pojetí epiky a jakým způsobem ono neuvědomované pojetí toto vědomé podmiňuje?

³⁷ G. W. F. Hegel: *Estetika I* (přel. J. Patočka), Praha, Odeon 1966, str. 239.

³⁸ Tamtéž, str. 325.

³⁹ J. Patočka: Epičnost a dramatičnost, epos a drama, in *Dívalo* 17, 1966, č. 10, prosinec, str. 5.

„*Neboť nitrem klasické krásy je svobodný, samostatný význam, tj. nikoli význam něčeho, nýbrž to, co znamená sebe samo a tím také samo sebe vykládá. To je duchovno, které se vůbec činí předmětem sebe sama. V této předmětnosti sebe sama má potom formu vnějškovosti, která, jsouc identická se svým nitrem, je tím sama též bezprostředně svým vlastním významem, a vědouc sebe samu, ukazuje sebe.*“⁴⁰ Problematiku této samostatnosti, tohoto vnitřně jednotného substan-
ciálního spočívání na sobě samém rozvinul autor už před pasáží o klasičnosti jakožto základní problematiku ideje uměleckého krásna neboli ideálu (tak zní titul prvního dílu). Z ní zde vyvozuje: „...*na obecném stavu světa budeme požadovat, aby se objevil ve formě samostatnosti, má-li na sebe pojmout podobu ideálu.*“⁴¹ Pro Hegela je přitom samozřejmostí, že to, co je tu zobrazováno, jsou lidské postavy, „*poněvadž jedině lidský zevnějšek je schopen zjevovat duchovno smyslovým způsobem*“.⁴² Má-li pak zvláštní individualita setrvat v nerozlučném souzvuku s tím, co je substan-
ciální, nesmí mít okolní svět žádnou podstatnou objektivitu nezávislou na tom, co je subjektivní a individuální. Na straně 165–167 prvního dílu pak Hegel hovoří o tomtéž, co v druhém dílu rozvádí v pasáži věnované nikoliv už umění vůbec, ale pouze epice, když určuje historické podmínky umožňující vznik skutečné epiky. O této ryzí epice píše: „...*pravé poetično je však konkrétní duchovno v individuální podobě, a protože předmětem eposu je to, co jest, je mu přiřčeno jako předmět odehrávající se jednání, které musí být názorně předvedeno v celé šířce poměrů a okolností, které je provázejí, a jako bohatá událost musí být v souvislosti s vnitřně totálním světem určitého národa a jisté doby.*“⁴³ Načež následuje výrok (který jsme ocitovali

⁴⁰ G. W. F. Hegel: *Estetika I* (pozn. č. 37), str. 319.

⁴¹ Tamtéž, str. 164.

⁴² Tamtéž, str. 323.

⁴³ G. W. F. Hegel: *Estetika II* (pozn. č. 36), str. 257.

úvodem jakožto Hegelovo pojetí epičnosti) o tom, že obsahem a formou epiky je veškerý světový názor a objektivita určitého národního ducha.

Epičnost Hegelova pojetí umění tedy vyplývá z toho, že pro Hegela je umění vyjádřením ducha, tj. něčeho předem daného a jsoucího nezávisle na umění. Protože umění je takovým projevem ducha, který je přístupný smyslům, znamená to dále, že i když Hegel nechápe umění jako pouhý odraz skutečnosti, přesto danost zobrazovaného smyslu se mu promítá i do danosti vnějškové, látkové: „*Proti tomuto nejasnému hledání [v předchozí etapě umění symbolického] musí být klasickému umělci obsah již připraven hotový, dán, takže je ve svém podstatném jádře pro fantazii vnitřně určen již jako jistý, jako víra, lidové nazírání nebo jako událost, která se odehrála a udržovala se pověstí a tradicí.*“⁴⁴ – Jak se to srovnává? V celém předchozím textu znovu a znovu opakujeme, že umění je pravým opakem danosti, a nyní se k této danosti vracíme, ne sice jakožto k něčemu, co je umění vlastní (jak to činí Hegel), ale přece jakožto k něčemu, co je v něm možné: jakožto k určujícímu rysu jednoho ze základních literárních druhů.

V dobách Homérových umělecké dílo neexistovalo. Odhlédneme-li však od problematiky mýtu a vyjdeme-li z dnešního zplošťujícího hlediska, pak lze tvrdit, že tehdy bylo umělecké dílo chápáno nejen jako zjevování smyslu předem daného, ale také obraz, kterým je smysl zjevován, byl chápán doslova jako referování o událostech, majících svou samostatnou existenci mimo tento obraz a před ním. Hegel ovšem už dobře ví, že umělecké dílo je výtvozem umělcovy fantazie. Přesto však i on vychází z danosti smyslu, který dílo dodatečně zobrazuje, z čehož dále vyplývá, že autorka tvůrčí činnost spočívá v pouhém očišťování dané jevové skutečnosti, v odstraňování momentů, které narušují vyjevování onoho daného smyslu. Pro nás ve

⁴⁴ G. W. F. Hegel: *Estetika I* (pozn. č. 37), str. 326.

dvacátém století pak je dovršeno takové pojetí umění, které je svobodnou tvorbou smyslu s překračováním všeho daného. A z tohoto hlediska chápeme i taková díla, která byla tvořena se zcela jiným vědomím, jako například Homérova *Odyssea*. Navíc se v takovém případě nedomníváme, že naše chápání *Odyssei* je neadekvátní, naopak, i když se poučíme o onom dávném pojetí, v jehož intencích bylo dílo stvořeno, jeví se nám právě původní pojetí Homérovo jako dobově omezené. To neznamená, že takové pojetí svým způsobem nerespektujeme, není nám však vlastní, naše chápání umění se domnívá, že ono dávné pojetí přesahuje a ze svého hlediska ho vykládá: *Odyssea* je pro nás klasickým uskutečněním určitého způsobu, který fantazijní svět díla vytváří tak, *jako by* pouze zobrazoval objektivní skutečnost předem danou. – V uvědomění si tohoto „jako by“ spočívá z našeho hlediska onen dlouhý vývoj od nevědomé, všeprostupující epičnosti k dnešnímu pojetí epičnosti.

Hegel, který v pochopení tohoto „jako by“ zůstal v půli cesty, vykládá epiku (stejně jako ostatní literární druhy) ještě z onoho celkového pojetí umění, které lze nazvat pojetím neuvědomované epičnosti. Takové pojetí musí ovšem epičnost samu chápat zužujícím způsobem. Jaký je důsledek nevědomě epického chápání epičnosti pro pojetí této epičnosti? – Zobrazuje-li umělecké dílo něco předem a samostatně (vně uměleckého díla) daného, zasluhuje naši pozornost především to zobrazené, k němuž je dílo jen jakýmsi průchodem. V přístupu k uměleckému dílu je tak zdůrazněno hledisko látkové, nebo, jak by řekl Hegel, obsahové. Samostatnost obsahu dále vyžaduje, aby obsah byl předveden ne zlomkovitě, ale celý, ve své totalitě. Totalita u Hegela spočívá už v samotném spojení ducha se skutečností smysly přístupnou, ale vyžaduje proto i totalitu v zobrazení této „produchovnělé“ skutečnosti. Odtud vyrůstá Hegelovo pojetí epiky jakožto eposu, jakožto totálního obrazu ducha a jsoucna celého národa.

Přistupujeme-li dnes k epice (stejně jako k ostatním literárním druhům) nikoliv z hlediska zobrazení, ale tvorby smyslu, tj. spíše z hlediska způsobu výstavby než látky, pak to ovšem není přístup, který by byl Hegelovi zcela cizí. Protože ví, že umělecké dílo je svobodným výtvořem umělcovým, ví Hegel i o onom „jako by“. Vrátime-li se ještě jednou k úvodnímu citátu o eposu, vidíme, že je zde vysloven požadavek, aby národní duch byl „*předveden v objektivované formě jako skutečná událost*“. Tedy nikoliv nutně zobrazením skutečné události, ale tak, jako by to byla skutečná událost. A v samostatné pasáži Hegel píše: „*Objektivita celku však požaduje, aby básník jako subjekt ustupoval vůči svému předmětu a rozplynul se v něm. [...] V tomto směru velký epický styl je tam, kde se zdá, že se dílo zpívá samo a že vystupuje samostatně, aniž má autora v čele.*“⁴⁵ Právě proto však, že Hegel ve svém celkovém pojetí vychází z reálné existence obsahu, nedoceňuje objektivovanou formu jako zvláštní určující rys epiky a přesouvá svou pozornost k látkovým předpokladům a důsledkům této objektivity.

Určení „tam, kde se zdá, že se dílo zpívá samo“ lze formulovat jinými slovy: jako by věci mluvily samy. V tom spočívá podstata epické objektivity, která vystupuje do popředí z hlediska pojetí uměleckého díla jakožto svobodného výtvořu umělce. Určitého stupně této věčnosti nemůže být v literárním díle sice dosaženo mimo oblast epiky, ale maximální uplatnění věčnosti samotné o sobě ještě neznamená maximální, ryzí epičnost. Bylo zde řečeno, že k dosažení věčnosti je nejprůhodnější zachycení kratičkových výjevů. Epický styl však ke svému plnému rozvinutí potřebuje – ať se to zdá být požadavkem sebevíce vnějškovým – určitou plochu. Zde se nám vrací rys, který zdůrazňoval Hegel ve svém požadavku totality. Objektivita a relativní samostatnost epického obrazu vyžadují rozvinutí a relativní samostatnost jednotlivých jeho částí. Zřetel

⁴⁵ G. W. F. Hegel: *Estetika II* (pozn. č. 36), str. 260.

látkový sem tedy sice vstupuje, ale zdůraznění požadavku rozrůzněné celkovosti, komplexnosti obrazu nespočívá jako u Hegela v látce samé, která je něčím mimo dílo, tj. v tom, že je třeba komplexně zobrazit ducha ve všech jeho projevech. Zdůvodnění spočívá v dosažení samotné epické objektivity, a proto zde tento požadavek ztrácí onen totalizující a normativní charakter.

Někteří autoři jako Staiger či Lukács vidí v soudobých epických dílech marné usilování o dosažení něčeho, co ve své dokonalosti je uzavřeno v minulosti. Vztahují-li však platnost obecného poznatku o rozdílnosti obou epoch automaticky na posuzování epičnosti jednotlivých konkrétních děl současnosti, vycházejí spíše z litery Hegelovy *Estetiky* než z živého estetického citění své doby. – Literární druhy nejsou kategoriemi, které by byly určeny statickou vlastností, již je třeba naplňovat jako normu. Jsou to spíše určité základní tendence umění realizující se v jazykovém, literárním díle souhrou několika momentů. Proto zásadní, epochální proměna pojetí umění zasahuje i do této souhry, v níž se tak vysouvá do popředí jiný moment než v epoše dřívější. Ani epičnost není nedosažitelnou normou, ale otevřenou tendencí, vytvářející si nové možnosti své realizace a dosahující dnes z určitých, právě dnešních hledisek výsledků, které byly v antickém umění nemožné a nepředstavitelné. – Tím není popřena existence dobově objektivních předpokladů, které jsou příznivé či nepříznivé určitému literárnímu druhu. Jestliže však skutečně můžeme svou epochu charakterizovat jako neepickou, znamená to, že v ní nemohou vznikat a nevznikají díla, která pro nás v souhrnu ostatních soudobých děl představují realizaci ryzí epičnosti. Epičnost Homérovy *Odyseje* není normou, která by v našem estetickém citění oslabovala či znevažovala ryzí epičnost Haškova *Švejka*.

Tím jsme si ovšem stále ještě nezdůvodnili nutnost existence epiky. Neurčili jsme jasně, jaký podstatný

činitel umění to je, jenž musí být neustále regenerován, aby umění zůstalo uměním, a jenž v tomto vždy znovu a nově se vracejícím oživování tihne k akcentování a relativnímu osamostatnění sebe sama v dílech nazývaných epickými. Jestliže oproti tradičnímu pojetí epiky, vycházejícímu spíše z přístupu látkového, chceme i při výkladu epiky vycházet z pojetí umění jakožto svobodné tvorby smyslu, znamená to, že se od tradice Hegelovy chtě nechtě obracíme k jiné estetické tradici, k tradici Kantově.

* * *

Základní snahou *Kritiky soudnosti*, v níž Kant předkládá svou estetiku, je spojení obou oblastí, kterým věnoval svá předchozí dvě základní díla. Čistý rozum se zabývá přírodními pojmy a praktický rozum pojmem svobody. Mezi oblastí pojmu přírody jakožto smyslového a oblastí pojmu svobody jakožto nadsmyslového leží – jak to sám Kant pojmenovává – propast, od prvního k druhému není možný přechod. Překonat tuto propast je zřejmě možno jen čímsi v samé své podstatě paradoxním. Kant to činí zavedením účelnosti bez účelu. Jde o účelnost předmětu, která nespočívá ani v našem praktickém zájmu o tento předmět (subjektivní účel), ale ani v pouhém poznání tohoto předmětu, tj. ve sjednocení smyslu nazíraného v *pojem* předmětu (objektivní účel). Zůstává po tomto odstranění účelu něco, v čem může být za jistých okolností spatřována účelnost předmětu?

„Jestliže je nyní v tomto srovnání obrazotvornost (jakožto schopnost nazírání a priori) vsazována prostřednictvím dané představy neúmyslně do souladu s rozvažováním (jakožto schopností pojmů), pak musí být předmět nahlížen jako účelný pro reflektující soudnost. Takový soud je estetický soud o účelnosti objektu, který se nezakládá na žádném daném pojmu předmětu

a žádný o něm nevytváří.“⁴⁶ Poznávací proces, který jinak vede k poznání určitého předmětu, se z prostředku stává sám cílem. Cílem tu totiž není poznání předmětu, naopak poznávaný předmět, nazíraný z hlediska formální účelnosti, se stává podnětem svobodné hry poznávacích schopností (tj. obraznosti a rozvažování), podnětem k zaměstnání poznávacích schopností bez dalšího záměru.

Pojetí umění, ke kterému jsme se zde přiklonili a které smysl umění vykládá z hlediska protikladu danosti a svobody, vychází ve své poslední instanci zjevně z koncepce Kantovy. Celá Kantova estetika je vedena snahou určit, jak vlastně může dojít ke spojení obou protikladných a neslučitelných „pólů“ danosti a svobody. Vyhnuli jsme se tomuto základnímu problému konstatováním, že ono spojení je fakticky realizováno lidskou existencí a že umění ho prostě zpřítomňuje? A jestliže jsme se mu nevyhnuli a snažili se s ním vyrovnat při zkoumání způsobu tohoto zpřítomnění, děje se náš pokus v intencích autora, jenž problém vytyčil?

Propast mezi daností a svobodou překlenuje Kant estetickou účelností bez účelu. Vychází přitom z krásy předmětu reálně existujícího v prostoru, ať už je tento předmět dílem umělecké tvorby, či nikoliv. Co však znamená účelnost bez účelu v uměleckých dílech literárních? – Účelem, který Kant při estetickém přístupu k předmětu potlačuje, je poznání předmětu. Jazykový projev je takovým „předmětem“, jehož „poznání“ nám většinou zprostředkuje jiné poznání: je sdělením tohoto poznání. Sdělovací funkce jazykového projevu je oním účelem, kterého v literárním díle nedbáme, přistupujeme-li k němu jakožto k uměleckému dílu.

Celá tato práce je vedena úsilím postavit hledání smyslu poezie do protikladu ke sdělovací funkci jakožto výpovědi o dané skutečnosti. Tato ústřední teze

⁴⁶ I. Kant: *Kritika soudnosti* (přel. V. Špalek a W. Hansel), Praha, Odeon 1975, str. 40.

nebyla zvolena libovolně a rozvíjena na libovolném materiálu, spíše lze říci, že moderní poezie si tuto problematiku a určité její pojetí přímo vynucuje. Proces sebeuvědomění moderní české poezie jakožto poezie totiž není v podstatě ničím jiným než zatlačováním sdělovací funkce do role pouhého služebného činitele, a tím jakýmsi očišťováním jejího skutečného smyslu.

Tento rys moderní poezie lze nazvat stupňováním věčnosti v širokém slova smyslu. Nejde tu jen o věčnost v tom skutečně nejširším a zároveň nejběžnějším smyslu, kterou – zůstáváme-li pouze u jazykového projevu – můžeme charakterizovat každý jazykový projev, pokud sleduje soustředěně určitý záměr, pokud je plně „ve věci“, o niž mu jde, pokud bez zbytečných slov naplňuje cele svůj smysl. Realizace smyslu poezie vyžaduje zcela určitou věčnost, a to takovou, kterou charakterizuje fenomenologie⁴⁷ heslem „k věcem samým“. Uskutečnění obecně platného smyslu umění vyžaduje, aby pojmové poznání bylo vyřazeno ze hry. Fenomenologie ukazuje, že toto poznání je výsledkem zkonvencionalizovaných objektivací, že to jsou myšlenkové konstrukce, které nám brání v bezprostředním styku s věcmi, tak jak se vynořují ve světě námi skutečně žitém, a že je proto třeba jít za tyto konstrukce, abychom získali přístup k věcem samým. Fenomenologie zkoumá zákonitosti, jimiž se objektivované předměty v naší zkušenosti konstituují, a činí to pochopitelně pomocí složitých myšlenkových procesů, nástroje, který se vlastně snaží vyřadit ze hry sebe sama. Poezii je věčnost vlastní, poezie oproti fenomenologii dosahuje věčnosti co nejúplnějším vyřazením toho, čím sama není. Proto lze očišťující sebeuvědomění poezie charakterizovat jakožto její stupňovanou věčnost.

⁴⁷ Zde i na jiných místech užívám pojmu fenomenologie nerozlišeně. Pokud se však z fenomenologie snažím konkrétně vycházet, neopírám se o její klasickou husserlovskou podobu, ale – jak ukazují jména Heidegger, Merleau-Ponty, Patočka – o pozdější stadium fenomenologie spjaté s filosofií existence.

Tato věčnost se může uskutečňovat různými způsoby. Mezi nimi je jeden, který věčnost výrazně odhaluje.

Kant v 45. § píše: „*Příroda byla krásná, pokud zároveň vypadala jako umění, a umění může být nazváno krásným jen tehdy, když jsme si vědomi, že je uměním, a přece pro nás vypadá jako příroda.*“ Druhou část tvrzení upřesňuje dále: „*Účelnost v produktu krásného umění se tedy, i když je úmyslná, nesmí přece jevit jako úmyslná; tj. krásné umění musí být nahlíženo jako příroda, třebaže si jí jsme jako umění vědomi.*“⁴⁸ Kant zde pod úmyslností má na mysli především shodu s pravidly, podle nichž se může produkt stát tím, čím má být: tento paragraf je mu východiskem pro následující výklad génia jakožto talentu, který pravidla vždy nově vytváří. Zároveň však své tvrzení určuje tak, že ho můžeme na vlastní vrub uvést do vztahu k určitým způsobem pojaté účelnosti bez účelu. Podstata toho, že nějaké dílo je dílem uměleckým, spočívá ve skutečnosti, že tu jde o úmyslný, záměrný způsob, jak vyvolat nutně a s obecnou platností určitý stav. Avšak podstata vyvolaného stavu spočívá v tom, že nejen umožňuje, ale vyžaduje co největší svobodu, že je svobodou samou, „*pocitem svobody ve hře našich poznávacích schopností*“.⁴⁹ Záměr uměleckého díla tedy vyžaduje co nejméně svazující jednoznačnosti, záměrnosti. Tento rys, který připodobňuje záměrné dílo člověka nezáměrné přírodě a který je podmínkou toho, aby dílo bylo dílem uměleckým, tento rozhodující rys postrádají díla, jejichž smysl může být víceméně jednoznačně „vztažen k pojmu“.

Nelze popřít, že například součástí záměru Nerudovy básně „Vším jsem byl rád!“ je tvrzení obsažené v titulu. Avšak toto tvrzení nepokrývá smysl básně. V Holanových básních „Jaro na Jestřebí“ či „Na zahradě“ se již se sdělením podobných tvrzení a myšlenek nesetkáme vůbec: tyto básně jsou zcela zbaveny

⁴⁸ I. Kant, cit. d. (pozn. č. 46), str. 124, 125.

⁴⁹ Tamtéž, str. 124.

záměrnosti tohoto typu. Můžeme je však nazvat nezáměrnými, dá se o nich říci, že „vypadají jako příroda“? Právě naopak, jak řada rysů jazykové výstavby, tak především sama nepřítomnost takového sdělení, ve kterém by mohl být zdánlivě spatřován smysl básně, prozrazují, že daný jazykový projev má nějaký nezvyklý záměr: podtrhují *záměrnou* nezáměrnost básně.

Tak narážíme na obtíž, která je projevem zmíněné již komplikovanosti uměleckých děl literárních, jež nepracují s přírodním materiálem, ale s jazykem, tj. lidmi vypracovaným nástrojem, majícím již svůj vlastní účel. Zároveň nás právě vyslovený paradox nutí vypořádat se s dvojsmyslností nepřesného pojmu *záměrnost*. Za prvé je tu *záměrnost* jazykového projevu spočívající v jeho praktickém sdělovacím účelu. Tuto *záměrnost* je třeba ze smyslu uměleckého díla vyloučit. Jestliže v určení „účelnost bez účelu“, pojatém už bez ohledu na výklad Kantův, se tato *záměrnost* kryje s pojmem účel, pak v uměleckých literárních dílech nabývá zvláštního významu ještě druhá *záměrnost*, kryjící se s pojmem „účelnost“. Jde o *záměrnost* spočívající v tom, že dané jazykové dílo má své zvláštní, z hlediska běžného jazykového projevu nezvyklé, nepřirozené poslání. Tuto *záměrnost* ovšem není možno vyloučit, neboli ona je poukazováním na specifickou daného jazykového díla jakožto díla uměleckého. Je však možno ji oslabit, a takto získaným zdáním „normálnosti“, *nezáměrnosti* daného jazykového projevu není kupodivu oslabena jeho umělecká specifická, ona nezbytná první *nezáměrnost*, ale naopak odhalena. Tento paradox je způsoben tím, že samo užití jazyka v uměleckém díle je paradoxní.

Literární umělecké dílo, které má skutečně budit dojem *nezáměrnosti* (nikoliv oné podstatné neúmyslnosti, která podle Kanta patří k dojmu z každého uměleckého díla, ale takové *nezáměrnosti*, která patří k dojmu z určitého typu uměleckých děl, charakterizovaných zmiňovanou věcností), tedy nejenže musí vyloučit onen praktický záměr jazykového projevu,

ale zároveň musí ve svém vnějším zdání co nejvíce oslabit svůj skutečný, „nepřirozený“ záměr jakožto díla uměleckého. Toho může dosáhnout jedině tím, že užití jazyka je v něm co možná bezpříznakové, že je zde jazyka užito v jeho běžné sdělovací funkci. V tom je právě onen paradox: je vůbec možné soustředit se plně ke sdělovací funkci jazyka v projevech, jejichž charakteristickým rysem je maximální oslabení sdělovací funkce?

Ano, především je třeba, aby se autor obrátil k takovému typu sdělení, v němž vyjadřuje co nejméně svůj hodnotící postoj ke skutečnosti. Nikoliv „vším jsem byl rád“, ale nezaujatý „popis“. Tím však rozdíl nekončí. Nerudovo tvrzení netvoří vlastní záměr básně ani jeho podstatu, avšak přece jen zůstává součástí záměru, něčím, co autor skutečně chce v rámci básně sdělit. Naproti tomu „popis“ skutečnosti v básních, které máme na mysli, ačkoli se tváří, jako by byl celým záměrem básně, jako by báseň nebyla vedena žádným jiným záměrem navíc, ve skutečnosti stojí zcela mimo něj; sdělení, že to a to se stalo tam a tam, netvoří sebenepatrnější součást vlastního záměru, ale je pouze jeho nezbytným předpokladem. – Teprve takové básnické dílo, v němž je tento náročný postup důsledně uskutečněn, se – pokud to vůbec lze říci o díle literárním – *zároveň zdá být přírodou*. Jako by účinek uměleckého zobrazení nebyl způsoben vědomým záměrem, ale jako by mluvily zobrazené věci samy.

Tak dochází k odhalení věčnosti v širším slova smyslu postupem, který lze nazvat věčností v užším slova smyslu. Teprve u této věčnosti nabývá převahy moment, ke kterému by mohlo označení věčnost samo svádět už v předchozím případě: věc jakožto zobrazitelný předmět. Ani zde ovšem tento moment netvoří podstatu, ani zde se věčnost nekryje s jevovou předmětností. Mohou být a také jsou díla soustředěná k vytvoření obrazu jevové skutečnosti, která přesto zůstávají pravým opakem toho, co chápeme pod označením věčnost. Podstatou i zde zůstává postoj, který jsme ozna-

čili jako věcnost v širším slova smyslu a který například Merleau-Ponty charakterizuje takto: „*Vrátit se zpět k věcem samým znamená vrátit se ke světu, který předchází veškerému poznání.*“⁵⁰ Avšak odhalující stupňování věcnosti ve věcnost v užším smyslu vyžaduje jako nutný předpoklad obraz skutečnosti, jež by ve své samostatnosti mohla mluvit zdánlivě bez závislosti na autorových interpretacích a záměrech. Věcnost v užším slova smyslu tedy navenek skutečně charakterizuje především to, že je „pouze“ objektivním zobrazením konkrétní jevové skutečnosti.

Ale jak to, že tento objektivní obraz skutečnosti může onu prvotní, základní věcnost v širším slova smyslu odhalovat, činit zřejmou?

Věcnost v širším smyslu znamená, že díla poezie jsou jazykovým projevem, jehož posláním není nějaké sdělení, že v něm nemáme především co činit se světem proměněným v abstraktní pojmy a logické konstrukce, ale se světem, tak jak ho bezprostředně prožíváme a jenž je zprostředkovatelný především prostřednictvím konkrétních představ. Významová výstavba básně nesměřuje k jednoznačnému sdělení (třebas i s bohatým použitím konkrétních představ), ale k navození určitého představového světa (třebas i s bohatým využitím abstraktních pojmů). Názorné představy zafixované přímo textem, které představují jakési výchozí opěrné body vytvářeného světa, mohou ovšem být velmi zlomkovité, tj. nemusejí se navzájem spojovat v kompaktní obraz jevové skutečnosti. Čím méně skládají takovýto obraz, čím jsou zlomkovitější, tím více jejich vzájemnou jednotu vytváří sama větná významová výstavba. Tím více se však u takovýchto děl může zdát (jak jsme viděli u Holanových *Prvních básní*), že – i když jsou maximálně věcné – v nich přece jen jde o určité sdělení, o myšlenky. Věcnost v užším slova smyslu tím, že z názorných představ vy-

⁵⁰ M. Merleau-Ponty: Předmluva k *Fenomenologii vnímání* (přel. L. Nový), in *Filosofický časopis* 14, 1966, č. 5, str. 592.

tváří kompaktní obraz víceméně samostatné skutečnosti bez přímých autorových hodnocení a soudů, tím, že jako by podávala jen obraz a nic víc, takové zdání ne-li zcela znemožňuje, tedy alespoň podstatně oslabuje. – Proto věcnost v užším slova smyslu svou předmětností odhaluje věcnost v širším slova smyslu.

Nyní nám v podstatě zbývá již jen využít poznatků, ke kterým jsme dospěli v předchozím textu. Aby zobrazená, na autorovi jakoby zcela nezávislá skutečnost vyjadřovala svůj smysl, je zapotřebí zvláštního druhu „věcí“: lidských postav, jejichž jednání má vlastní smysl a vtiskuje proměnlivé významy věcem kolem nich. K dosažení věcnosti v užším smyslu stačí obraz jednání zcela útržkovitý: jediné smysluplné gesto. V krajních případech je dokonce možný i takový obraz, v němž lidská postava vůbec nevystupuje a který pouze nepřímě odkazuje k lidské aktivitě. Z hlediska tvorby smyslu stačí, aby bylo dosaženo objektivity obrazu nesoucího svůj vlastní smysl. Avšak právě soběstačnost obrazu si sama o sobě klade své další, zvláštní nároky.

Z tohoto hlediska obrazu samého, které můžeme nazvat hlediskem látkovým, je dosaženo plné objektivity teprve překonáním oné útržkovitosti, kusosti gesta předvedením motivů, které k tomuto gestu vedly, stejně tak jako následků, které z něho vyplynuly. Pak není ukázána jediná izolovaná situace, ale situací několik, vytvářejících spolu celek, v němž jedno gesto navazuje na druhé, rozvíjí se v komplikovanější jednání, v příběh. V různých situacích tohoto příběhu vchází jednající postava do různých prostředí a do styku a vzájemného spolupůsobení s jinými postavami. Přičemž stále zůstává rozhodující onen výchozí požadavek objektivity: různá prostředí, a především různé postavy nejsou nahlíženy pouze z jediného aspektu, například z aspektu osudů jedné z postav, ale každá část obrazu má svou relativní soběstačnost, do sebe uzavřenou samostatnost. – Celý obraz se tak rozrůstá v cosi, co svou rozvětveností, komplexností

je z hlediska věčnosti zcela nadbytečné. Není to již věčnost, ale něco jiného, co má své zvláštní pojmenování. Je to epičnost.

Jednání rozvinuté natolik, že lze hovořit o příběhu – to je vnější znak, který určuje epičnost jako samostatnou kvalitu, na rozdíl od pouhé věčnosti (v užším slova smyslu). Ale právě jen od věčnosti, nikoliv od ostatních literárních druhů. Příběh může být traktován právě tak lyricky a dramaticky jako epicky. To, co dělá určitý příběh epickým, je jeho – věčnost. Věčnost není epičnost, ale může se v literárním díle plně uskutečnit pouze v rámci epiky. Epičnost není věčnost, ale věčnost je její podstatou. Toto určení nechce být pokusem o nějaký nový výklad epičnosti. Zůstává plně v souladu s hlavními rysy epičnosti, které uvádí Staiger (ve shodě opět s jinými autory) v knize, ze které jsme zde vyšli. Celá dedukce a výsledné určení je pouze snahou odhalit zdroj epičnosti. Přitom postup od věčnosti v širším smyslu přes věčnost v užším smyslu k epičnosti je ovšem pouze výrazem logické dedukce při analýze problému a nemá nic společného s nějakou genezí epičnosti. Zároveň je však třeba zdůraznit, že pojem věčnost neoznačuje určitou kategorii jako například pojem epičnost, ale je v této souvislosti pouze pomocným pojmenováním, umožňujícím označit v našem pojetí určité rysy poezie, podobně jako to umožňuje pojem nezáměrnosti. – Shrňme tedy, k čemu jsme dospěli při určování epičnosti, nyní už bez oněch zprostředkujících pojmů nezáměrnosti a věčnosti.

Poezie je realizací naší svobody jako každá lidská tvorba. Poezie je však touto realizací nejen v tom smyslu, že její díla jsou dílem naší svobody: jsou děním svobody, jsou zpřítomněním napětí mezi daností a daností překonávající svobodou. Podle toho, zda dílo akcentuje pól svobodné tvorby smyslu nebo danosti, z níž tato tvorba vyrůstá a čerpá, mluvíme o díle dramatickém či lyrickém. Konstatovali jsme však, že jako napětí mezi daností a svobodou lze charakterizovat

samu lidskou existenci a že poezie je prostě zpřítomněním tohoto napětí. Tím jsme sice ukázali na smysl poezie (aniž bychom ho ovšem dostatečně určili), nechali jsme však stranou skutečnost, že poezie není totéž co lidská existence, že je třeba jasněji určit ono slovo „zpřítomnění“, že umělecké dílo má svou vlastní, zvláštní samostatnou existenci. Při sledování smyslu poezie jsme nechali stranou její povahu, specifičnost.

To, co dělá umělce umělcem, není jen schopnost vědomě prožít hlubokou zkušenost svobody, ale i schopnost zafixovat tuto zkušenost tak, aby mohla být kdykoliv kýmkoliv opětována. V literárním díle tedy jde o zvláštní užití jazyka, které nemá čtenáři přímo sdělit určitý soud, ale nepřímou u něho vyvolat určitý stav, a přitom – a v tom je celý problém – to musí učinit s onou závaznou nutností, která se zdá být dostupná jen myšlenkové abstrakci, jen sdělování obecně platných poznatků. Umění je *donucením* ke svobodě.

Umělecké dílo se musí svými textovými předpoklady obrátit k čtenářově vlastnímu postavení ve světě, jeho situovanosti, musí ho dovést k tomu, aby si ji sám sobě zpřítomnil tak, aby mohl vědomě realizovat akt překonání toho, co je v jeho situovanosti tvořeno pouze daností, aby byl skutečně stržen do procesu, do dění svobody. Toho je možno dosáhnout jedině prostřednictvím konkrétních představ, které uvedou do pohybu čtenářovu obraznost; tyto představy totiž těží z jeho zkušenosti ve světě, a tyto zkušenosti konečně jsou právě výrazem jeho určité situace. Jedině na základě konkrétních názorných představ může být situovanost zpřítomněna. Samo dění svobody pak spočívá v tom, že pomocí obrazotvornosti je vytvářen nový, nedaný smysl daného. Způsob existence uměleckého díla lze určit jako fixaci představ a jejich rozvinutí a přetvoření ve svět díla. Umělecké dílo je svébytným názorným světem.

Názorný svět díla není totožný s obrazem díla,⁵¹ je to proces, v němž obraz tvoří ústřední moment: je to

⁵¹ V tomto smyslu užívá označení „svět díla“ R. Ingarden.

proces vznikání a proměňování obrazu. Nejprve jsou tu jazykové významové struktury, které načrtávají určité představy. Tyto schematické a útržkovité představy jsou pak ve vzájemných konfrontacích rozvíjeny v cosi konkrétního a celistvého, co může být nazváno obrazem. Ani tento obraz sám však není něčím statickým, ale stále se rozvíjí a proměňuje každou novou větou, každým veršem. Zároveň tento obraz není samoučelem, ale je sledován ve svém smyslu, k němuž především je zaměřena čtenářská intence. To znamená, že postupně se dostávají do popředí významové vztahy, které nemají bezprostředně co dělat s onou původní, textem zafixovanou významovou strukturou, ale které vznikají, jsou rozehrávány teprve v obraze, na základě konkrétních vztahů v něm. Obraz se tak nakonec jakoby rozplývá do souhry těchto významových vztahů, vzájemných poukazů, v nichž teprve je dosahováno všestranné harmonické celistvosti. Celý proces vrcholí, ale také končí závěrečnou větou díla. Po dočtení si můžeme vybavovat už jen vzpomínky nejen na celý proces měnícího se světa, ale i na jeho obraz. To pevné, statické, co obvykle nazýváme obrazem díla, to je teprve tato dodatečná vzpomínka, jedna (v různých stádiích celého procesu zachytitelná) z možných objektivujících abstrakcí původní proměnlivosti.

Epika je důsledným rozvinutím toho, že autor čtenáři něco předává, nikoliv však přímým sdělováním svých názorů, ale nepřímou prostřednictvím zobrazovaného světa; takže to, co předává, jako by ve větší či menší míře vyplývalo z obrazu samého. – Danost, která v epice přichází ke slovu, není daností smyslu, ale daností dění nedaného smyslu. Epika zdůrazňuje ten moment, že poezie je takovým vytržením z mezí předmětné obsahovosti, které je možné jedině prostřednictvím předmětného zobrazení.

Hegel viděl v lyričnosti a epičnosti dva protikladné póly, v dramaticčnosti pak jejich syntézu, tedy cosi vyššího; Staiger odstraňuje nerovnováhu tohoto typicky hegelovského dialektického schématu, ale jen za

cenu nové nerovnováhy. Protikladné póly mu tvoří lyričnost a dramatičnost. Epičnost se mu stává jakýmsi mezistupněm mezi nimi, něčím, co sice má svůj zvláštní charakter, nikoliv však své vlastní poslední zdůvodnění: co prostě již není lyričností, a ještě není dramatičností. Okolnost, že uvedená dvě pojetí (k nimž by bylo možno připojit celou řadu dalších) se navenek liší pouhým přeskupením jejich tří členů, může vyvolat pochybnost: nejsou různá pojetí literárních druhů v podstatě jen samoučelnými konstrukcemi?

Nejsou jimi potud, pokud zvolené hledisko a jeho uplatnění vrhá ostřejší světlo na jednotlivé literární druhy, a hlavně na konkrétní umělecké dílo. To platné, co zůstává, není totožné s tím, co je nejnápadnější. Obecně řečeno: nejsou to pozornost poutající koncepce samy o sobě, které nemohou nebýt ničím jiným než jednostrannými konstrukcemi, ale postoj k věci, který je za těmito koncepcemi jako jejich východisko. Koncepce, které jsou skutečně rozvinutím, maximálním zobecněním a zdůvodněním tohoto vlastního postoje, a ne pouhým (třebas i seberadikálnějším) přeskupováním a kombinováním výsledných tezí koncepcí dosavadních, tedy koncepce, které v sobě uchovávají své tvůrčí východisko, nás poznenáhlu natáčejí ve směru svého pohledu na věci, a hlubší, pravdivější perspektiva, kterou jsme takto získali, si nás podržuje, i když s koncepcí samou plně nesouhlasíme.

To nesporně platí o Hegelově i Staigerově pojetí literárních druhů. Není tím ovšem řečeno, že bychom měli skončit v úplném relativismu. Nemůžeme zde pokračovat v obecné rovině, z hlediska daného účelu stačí konstatovat: rozhodující pro přijetí či zamítnutí určitého výkladu literárních druhů je adekvátnost tohoto výkladu celkovému pojetí umění, které zastáváme. Staigerovo pojetí lyričnosti a dramatičnosti jakožto dvou protikladných pólů je podmíněno pojetím umění jakožto tvorby smyslu, pojetím, které nejen zcela ovládlo uměleckou tvorbu tohoto století, ale postupně proniklo i do estetických koncepcí. Zdá se mi

však, že toto – ve zmíněné knize ovšem nereflektované – estetické hledisko Staiger ve výkladu literárních druhů nedovedl až do konce, takže ve svém chápání epičnosti zůstal poplaten Hegelovi.

Jestliže lyričnost a dramaticnost zdůrazňují vždy jeden z obou pólů, mezi nimiž probíhá tvorba smyslu, pak lze říci, že epičnost zdůrazňuje specifický způsob existence tohoto dění. Umělecké dílo je svébytným světem (moment zdůrazněný epičností), umožňujícím opětovanou tvorbu smyslu (moment zdůrazněný dramaticností), nikoliv však nějakého libovolného smyslu, ale takového, v němž je oživen a zčásti přetvořen náš postoj ke světu (moment zdůrazněný lyričností). – Každé jednotlivé dílo zdůrazňuje jeden z těchto momentů a každé jednotlivé zdůraznění je vždy novým pokusem prolomit dosavadní zkonvencionalizovanou souhru všech tří momentů. Každý pokus tak udržuje celou souhru v oživujícím napětí, což je totéž, jako bychom řekli: udržuje poezii při životě.

Rozbor epičnosti není ovšem cílem této práce a zaujal zde tolik místa jen proto, že v sobě skrývá možnost určit povahu poezie v pojetí, které tu zastáváme. Pokusme se toto pojetí ještě doplnit z hlediska soudobé poezie, v níž jako by věci hovořily samy.

* * *

Kdybychom svým úvahám o věčnosti chtěli dát širší historické souvislosti, stačilo by sledovat a rozvíjet linii, kterou naznačil Jan Grossman, jenž ukázal, jak věčnost v posledních desetiletích prostupuje divadlem, literaturou a filmem.⁵² Kritické začátky J. Grossmana jsou

⁵² J. Grossman: Síla věčnosti, in *Divadlo* 12, 1961, č. 8, říjen, str. 586. Těžiště Grossmanova termínu věčnost spočívá v tom, co jsme zde určili jako věčnost v užším slova smyslu, avšak tento jeho termín podstatně přesahuje i do věčnosti v širším slova smyslu.

spojeny s poezií Skupiny 42, v níž všechno to, co jsme zde zahrnuli pod pojem věcnost, tvoří důležitou součást jejího programového úsilí. Sbírku poválečné poezie vůdčí básnické osobností této skupiny, Jiřího Koláře, jsme zde již uvedli. Zatímco věcnost (v užším slova smyslu) Holanových poválečných *Rudoarmějců* je v určitém smyslu autorovým odchýlením od sebe sama, je Kolář věcností přímo posedlý a v dalších letech ji stupňuje, až dosahuje krajnosti v básnickém cyklu „Česká suita“ (ze sbírky *Vršovický Ezop*, 1966), v němž autorovo nezasahování „do věci“ jde tak daleko, že kromě názvu cyklu zde není ani jedno slovo jeho.

Jednotlivé básně „České suity“ tvoří dokumenty, dopisy, žádosti, zprávy apod. řady českých spisovatelů minulého století. Podobně už F. Halas použil jako motto k *Naší paní Boženě Němcové* sledu několika úryvků z korespondence B. Němcové, který lze právem označit za skutečný básnický čin:

Moje srdce bažilo být velmi milováno...

*Tělo moje jste měli, činy moje, moji upřímnost,
ale touhy moje šly do dáli, kam, tomu jsem já sama
nerozuměla...*

Zimu jsme měli – čím zatopit nebylo...

Prosím, poskytněte mi kousek božího dárku...
(Z korespondence B. N.)

Halas ovšem předkládá dané výroky právě jako motto, ne jako svou báseň, a především: estetického účinku dosahuje výběrem a cílevědomým skladem disparátních citátů. Kolář naproti tomu vybírá vždy jediný citát. „Rozsekáním“ každého z nich do veršů (jak to vlastně udělal už Halas s druhým citátem B. Němcové) pouze stupňuje zvýznamnění textů, kterého dosáhl už tím, že je předložil ve sbírce, tj. jako text umělecký.

Bylo by snad příhodnější připomenout výtvarníka M. Duchampa, jenž vytvořil umělecké dílo tím, že se podepsal například pod stojan na láhve. Avšak ani tato obdoba pro nás nemůže být směrodatná. Estetický účinek díla Duchampova spočívá v tom, že v běžném styku neuvědomovaná zvláštní symetrie tvarů, vynucená praktickým účelem, je najednou divákovi předložena tak, aby si ji uvědomil v její bezúčelové harmonii (přičemž jde o to, že tato bezúčelová harmonie je spatřována na předmětu, jehož původně ryze praktického účelu jsme si vědomi). Takovéto bezvýhradné odsunutí praktického účelu v jazykovém projevu není možné, protože neexistuje nějaký objektivní, nezávisle se vyskytující jazykový tvar, který by bylo možno esteticky nazírat bez ohledu na jeho původní účel. Je sice možné „objevit“ estetický účinek praktického jazykového projevu, ale autorem účinku zde zůstává autor projevu samého, a ne „objevitel“ estetického účinku, a zároveň zde nelze hovořit o básni, ale právě jen o estetickém účinku praktického projevu. Kdyby všechny básně „České suity“ byly stejné jako jedna z nich, Palackého svědecké líčení povodně, a kdyby jejich smysl spočíval jen v estetickém účinku, jaký má samo toto sugestivní líčení, pak by zde Kolář nebyl básníkem, ale pouhým pořadatelem antologie, která si vzala za skromný cíl dokumentovat umělecký talent některých spisovatelů, projevující se v jejich mimouměleckých textech.

Maximální věcnost literárního díla je možná jen při plném soustředění ke sdělovací funkci jazykového projevu. Estetického účinku faktografické výpovědi je dosaženo tím, že teprve samo toto věcné sdělení je vyvázáno ze vztahu ke skutečnosti, již označuje, a uvedeno do jiných vztahů a souvislostí. Prostředkem, jímž tohoto zvratu dosáhl ve svém mottu F. Halas, byla konfrontace: tentýž postup, který se nám ukázal být rozhodujícím estetickým činitelem v Holanových *Rudoarmějcích* a předtím obecně i v metafoře.

Negativně i pozitivně tuto rozhodující roli konfrontace potvrzuje jiný cyklus z Kolářovy sbírky *Vršo-*

vický Ezop, nazvaný „Černá lyra“. Tvoří ho autentické výpovědi několika (jmenovaných) svědků o hrůzách druhé světové války. Jeden z těchto textů Kolář uveřejnil již dříve v *Básnickém almanachu* 1959, kde svědectví samo uvedl několika vlastními větami. Tímto úvodem naznačil určitou konkrétní situaci zapomnění, s níž se následující svědectví nutně dostává do konfrontujících souvislostí. Tak byl vytvořen předpoklad, aby se přesunula pozornost od skutečnosti označené svědectvím s jejími danými, jednoznačně určenými souvislostmi, k tomuto svědectví jakožto ke zdroji obrazo- a smyslutvorného procesu, který čtenáře nevede k poznání určité vymezené skutečnosti, ale otvírá ho celku světa. Ve *Vršovickém Ezopovi* Kolář (ve snaze zbavit báseň posledních zbytků literátštiny, a stupňovat tak její věcnost) úvod vynechal, což způsobilo, že text – podobně jako v dalších číslech cyklu – na čtenáře nemůže působit jinak než hrůzností popisované skutečnosti, pouze tím, co fakticky sděluje, a vymyká se tak z oblasti poezie.

Je to však vůbec možné, aby praktický jazykový projev pouhým výběrem dosáhl oné smyslutvorné konfrontace, která by ho z pouhého sdělení přetvořila v báseň? Ano, cyklus „Česká suita“ jí dosahuje hned nadvakrát.

Jestliže jsme konstatovali, že v „České suitě“ není ani jedno autorovo slovo, postihli jsme tím odlišnost Kolářova cyklu od *Rudoarmějců* neúplně právě z hlediska věcnosti, o níž nám tu jde. Povídka I. Babela „Dopis“ sestává v podstatě z citace dopisu jednoho člena Buďonného Jízdní armády; a autor také jak úvodem, tak znovu na závěr ujišťuje, že to je „*dopis, ve kterém není změněno ani slovo*“.⁵³ I skeptický čtenář, který by to po přečtení povídky popíral, při četbě věří, vychází z toho, že čte autentický dopis; stejně tak i v obdobném případě XI. básně Holanových

⁵³ I. Babel: *Rudá jízda* (přel. J. Zábrana), Praha, Svět sovětů 1958, str. 15.

Rudoarmějci při četbě dopisu Petrova bratra z Dálného východu (v němž ovšem autorův dovětek hraje mnohem důležitější roli než v Babelově povídce). Čtenář z této víry musí vycházet, pokud by se *při četbě* nechtěl ochuzovat o podstatnou část estetického účinku. I. Babel zdůrazňuje, že jde o skutečný dopis (a jedině v tom je vlastní smysl komentáře, který jinak nic podstatného nepřináší), právě proto, že ví, jak významnou roli hraje tento fakt v estetickém účinku povídky. Tímto faktem (že estetický účinek dopisu byl původně nezamýšlený, zcela nevědomý) je totiž výrazně utvrzeno právě to dané, nezáměrné, čeho se tvůrčí aktivita autorova i čtenářova zmocňuje, aby to ve smyslotvorném procesu transcendovala. Ovšem reálnost dopisu je tu quasireálností ve stejném smyslu jako u kterékoliv součásti obrazu kteréhokoliv uměleckého díla. I umělecký obraz, o němž víme, že je fikcí, pojmáme při četbě *jako* skutečnost a chápeme v něm například naivnost dopisu právě jako naivnost zobrazeného autora dopisu, a ne jako rafinovanost autora obrazu. Babelova povídka tuto quasireálnost výrazně stupňuje, ale pouze stupňuje. Kolářova „Česká suita“ pouze postupuje dál v tom stupňování, ale činí to na zcela jiné rovině.

Zde totiž jde o (autorem nekomentované) dostupné dokumenty historických osob. Nejsou to už dokumenty a osoby, které vešly do obecného povědomí jedině díky umělcovu činu: mají svou samostatnou, obecně přístupnou a kontrolovatelnou existenci. Ani zde ovšem nejsou tyto dokumenty nazírány ve své původní fakticitě, neboť byly z její souvislosti vytrženy a přetvořeny v umělecký obraz. Avšak jde právě jen o vytržení dokumentů z kontextu jejich původní fakticity, která je jinak natolik nepopíratelná, že jsme téměř nutkáni vypustit slůvko „jakoby“ a říci: skutečnost zde mluví sama.

V tomto smyslu je plně namístě paralela s Duchampovým stojanem na láhve, kde je esteticky nazírán tvar předmětu, jehož původně ryze praktický účel

je zjevný. Ovšem jak bylo řečeno, v Kolářově cyklu básní není pochopitelně žádný reálný předmět, a tím ani možnost různých hledisek a postojů při plném zachování předmětu samého; zde je přítomno pouze jednoznačné sdělení. K uměleckému přetvoření tohoto sdělení může dojít pouze pomocí konfrontace. Co je tu však možno konfrontovat, když zde není nic než ono praktické sdělení?

Právě proto, že to nejsou dokumenty o nějakých XY, ale o historických osobách, není pravda, že zde není nic než sdělení samo. Je možno konfrontovat obsah sdělení s jejich mluvčími (či v několika případech objekty), tj. s čtenářovými znalostmi o nich. Větší čtenářovy konkrétní znalosti mohou (jako u každé básně) podporovat estetický účinek básně, přesto však zde nejsou žádné specifické předběžné znalosti nutné a mohou naopak (jako u každé básně) spíše zavádět k poznávacímu zájmu. Stačí, aby čtenář – bez jakékoli určité znalosti českých dějin a literatury – věděl, že (což pochopí z textu) čte projevy spisovatelů. Právě toto vědomí, že jde o výpovědi lidí s bohatým duševním životem a potřebami, kteří v duchovní oblasti představují relativně vrcholnou úroveň a kteří vytvořili díla i pozdější (a právě že často teprve pozdější) společnosti oceňovaná, vstupuje do kontrastu s trampotami, ústrky a tragikou jejich života, které tvoří v podstatě obsah těchto výpovědí.

Tím jsme však v daných dokumentech odhalili pouze možnost konfrontace; ale jak to, že se z možnosti stává nutnost, jak to, že přistupujeme k citovaným dokumentům právě z tohoto hlediska, že v nich odhalujeme tento kontrast? To způsobuje druhá, nekонтрастní konfrontace: konfrontace mezi jednotlivými básněmi (akcentovaná titulem cyklu). Těžko by bylo možno přetisknout z tohoto cyklu jako ukázkou pouze jedinou báseň. Teprve vzájemné sousedství jednotlivých básní vybavuje onen společný obecný smysl, který za tragikou postavení spisovatelů odhaluje něco, co lze označit jako úděl člověka.

Není zde místo na to, abychom tuto interpretaci mohli podrobnějším rozbořem dokázat; pro nás je důležité, že jsme tu na krajním případě minimálního autorského zásahu dospěli k ověření elementárního předpokladu estetického účinku: konfrontace. Co je však v literárním díle konfrontováno? Dva jevy, dvě stránky jednoho jevu, dvě postavy, či dva rysy jedné postavy? Oním elementárním, nutným předpokladem estetického účinku je konfrontace dvou (či více) odlišných situací, přičemž v poezii většinou jedna ze zpřítomněných situací je hlavní a druhá do ní nějak vchází (a třeba jen v podobě specifické perspektivy, v níž je ona hlavní situace pojímána). Situace drhnutí podlahy metaforicky konfrontovaná s několika jinými situacemi; ticho na zahradě a v ní lezoucí hlemýžď se situací, kdy kapela přestane hrát; loučení navždy, do něhož jako by vstoupila situace z dalekého domova toho, jenž odchází; hluboký stesk nad vyvražděnou rodinou, přehlušený radostným zájmem o železný stěp; situace spisovatelky toužící po velké lásce a ubohost toho, čeho se jí ve skutečnosti po této stránce dostalo, a nakonec i bída hmotná; situace zapomnění, v jejímž rámci se rozvíjejí vzpomínky na utrpení v koncentračním táboře; situace, v níž jakýmsi defilé jmen je zpřítomněna kulturní minulost národa a s níž jsou konfrontovány ubohé životní osudy předních představitelů této minulosti. Vždy jsou tu spojeny situace navzájem jasně odlišné, neztotožnitelné, či přímo nesusměřitelné, přičemž čtenář je nucen, aby to, co je tu spojeno vnějškově (například totožností představitelů obou situací, nebo metaforickou vazbou), spojil vnitřně, aby to, co je bezprostředně v textových předpokladech dáno vedle sebe, prolнул v jedinou „situaci“ básně. Dosahuje toho rozvíjením a vzájemným slučováním daných představ v nový, bohatší celek názorného světa s jednotným smyslem.

Tam, kde čtenář (ať z důvodů daných textem, ať pro slabost vlastní představivosti) nedovede tento obrazo- a smyslutvorný proces do konce, tam místo dovršené-

ho celku díla zůstává nesourodá tříšť. Naopak, kde je oslaben moment jasné odlišenosti, takže sjednocující smysl se uplatňuje s přílišnou bezprostředností a dá se říci automaticností, tam dochází k tomu, co jsme zde nazvali záměrností či ne-věcností v širším slova smyslu.

Již na samém začátku jsme konstatovali, že i v *Rudoarmějcích* se uplatňuje charakteristický rys Holanovy poezie: značně abstraktní výsledný smysl. Není však tento rys v rozporu s poezií, v níž věci jako by mluvily samy, nevede nutně k určitému násilí na věcech, neznamená bezprostředně se uplatňující abstraktní smysl v tomto typu poezie právě onu záměrnost?

S touto pochybností není možné se vyrovnat jednoduchou a jednoznačnou odpovědí. – Vyjděme ze zkušenosti praktického života. Vyskytnou se nesmírně řídce, ale přece jen se vyskytnou situace, které vzácnou souhrou náhodných souvislostí kromě svého prostého smyslu, daného praktickými souvislostmi, samy o sobě s překvapivou hloubkou a přesvědčivostí odhalují nějakou obecnou „pravdu“ o člověku. Toto „samy o sobě“ nelze ovšem brát doslova, neboť onen druhý, hluboký smysl daného výjevu či události, vymaňující událost z jejího daného kontextu a přetvářející ji v jakýsi poukaz k celku světa, je dílem pozorovatelovy interpretace. Ale mimořádná souhra daných okolností tak dokonale odpovídá zkušenostem a názorům pozorovatele, že k odhalení tohoto druhého smyslu stačí jen vyslovit, co je tu jakoby dáno.

V tom spočívá vlastně tajemství poezie, v níž věci „mluví samy“. I když víme, že ani pro samotného autora není zjistitelné, co přijímá hotové a co je ryzí výtvor jeho imaginace, a že vlastně vše v básni je jeho výtvorem, přesto lze říci: poezii věcnosti v užším slova smyslu vytvářejí autoři, kterým se takové výmluvné výjevy (z důvodů, které jsme se pokusili objasnit v předchozí kapitole) naskýtají mnohem častěji, autoři, které takto oslovují i věci, jež pro ostatní lidi zůstávají zcela němé a jež ostatní básníci mohou přimět

k řeči jen tím, že jim zjevně a s jistým násilím vnutí svůj vlastní hlas (tj. zařadí je do určitých víceméně nesamozřejmých významových souvislostí). Takovému autorovi, otvírajícímu se jevům svého okolí s porozuměním pro to, čím jsou v celku světa, může skutečnost nabídnout „hotový“ smysl, pro jehož přesnost a složitost nelze předem stanovit žádnou hranici.

Rozbor básní *Rudoarmějců* je z tohoto hlediska komplikován skutečností, že – podobně jako v „České suitě“ – smysl jednotlivých básní je upřesňován spolupůsobením ostatních básní cyklu (a navíc také interpretujícím zarámováním). Obrátme se proto ke sbírce *Tobě*, uveřejněné těsně po *Rudoarmějcích*, v níž je několik básní stejného typu. Báseň I z cyklu „Tři z nich“, příběh strojvůdce, který má z války ochrnuté nervy u nohou a který občas z ničeho nic upadne, končí:

*Ale když nesu tíhu, neupadnu,
upadnu snáz, když je to něco lehčího.
Ještě nejkliďnější jsem v Troji při udici...
Tak se bojím rohů u stolu a vůbec u nábytku.
Své ženě říkám: nestoupej si přede mne!...*
(6: 252 | 215)

V poslední zmínce vyslovil strojvůdce typicky holanovskou pointu založenou na paradoxu (vyslovil ji ovšem nevědomky, neboť to je tím hlavním, že onen podstatný smysl jakoby sám od sebe vystupuje navíc z něčeho, co už má svůj smysl a zdůvodnění v rámci daného sdělení): vztah k člověku, který je mu nejbližší, musí dát najevo právě tím, že ho ze své blízkosti vypovídá. Vnitřní a vnější povaha hrdinovy situace je zde v paradoxním rozporu. Smysl vyjádřený touto pointou završuje rozvíjení smyslu celé básně, jenž je charakteristický pro dané Holanovo údobí, k němuž se ještě dostaneme.

Z jedné strany lze tedy říci, že v *Rudoarmějcích* nalezneme básně s typicky holanovským postojem, a do-

konce i stylistickým postupem a tematikou, aniž by to narušilo jejich věcnost; i když přitom věcnost v úzkém slova smyslu byla nejméně samozřejmým a snadným způsobem realizace tohoto holanovského postoje. Zároveň se však v *Rudoarmějcích* setkáváme i se záměrností, která nejenže oslabuje věcnost, ale která skutečně zabíhá až tak daleko, že je to v rozporu nejen s věcností, ale i s poezií jako takovou (tj. s tím, co jsme označili jako básnickou věcnost v širším slova smyslu): na některých místech i v celých básních figuruje celkový smysl *Rudoarmějců* jako předem daný záměr. Tento apriorismus není způsoben skutečností, že v zarámování jednotlivých příběhů, v úvodu, a především v závěru Holan smysl sbírky „prozrazuje“ v přímých formulacích. Důležité není ani to, že někde v intencích tohoto smyslu autor své hrdiny charakterizuje s příliš vemlouvavou přímočarostí: „*Byl prostý a moudrý, / byl laskavý, ušlechtilý a moudrý..*“ [6: 197 | 165]. Rozhodující je, že tento záměr prostupuje obraz, určuje jeho charakter tak, že z něho dělá „*výlučně idylická zátiší*“. Znamená toto připomenutí kritikova odsudku (viz pozn. č. 19), že se s ním nakonec přece jen ztotožňujeme? Citovaný soud je falešný potud, pokud vytýká Holanovi, že idealizuje sovětské vojáky, a že je proto nepravdivý. Hledisko pravdivosti, chápané jako srovnání, nakolik se umělecký obraz kryje se skutečností, kterou zobrazuje (přesněji s naším předběžným pojetím této skutečnosti), nemá v umění oprávnění. Přesto však kritik ke svému nesprávnému závěru dochází na základě postižení skutečné slabiny knihy.

Jednostranné, „idylické“ pojetí rudoarmějců je zde na závalu nikoliv proto, že by oslabovalo pravdivost sbírky, ale proto, že oslabuje její estetický účinek. Estetický účinek uměleckého díla závisí na napětí mezi danými složkami díla a mezi jeho výslednou podobou a smyslem, k němuž na základě těchto daných složek dospíváme. Jestliže jsou dané významové struktury a jimi míněné představy předem usměrňovány, či –

jak říká kritik – okleštěny, takže kladou malý odpor tomu, k čemu mají být teprve dovedeny, pak ono rozhodující napětí slábne.

Neznamená však toto tvrzení, že koneckonců báseň je tím lepší, čím je z čtenářského hlediska obtížnější; že smysl básně je něčím, co má být dešifrováno, a účinek básně že závisí na rafinovaných „figlech“, kterými je tato dešifrace ztížena? S touto otázkou se musíme vyrovnat důkladněji, vždyť tu vlastně nejde o nic menšího než o kritérium hodnoty uměleckého díla.

Východiskem nám přitom nebudou Holanovi *Rudoarmějci*, ale jiné jeho dílo, které je nesporně čtenářsky mnohem náročnější, a v němž přesto rys, který nacházíme v *Rudoarmějcích* pouze jako oslabující (jako jakési latentní nebezpečí Holanovy poezie, kterému se zde dost důsledně nebránil), propuká v plné síle, a v němž proto napětí mezi daným a nedaným je podstatně slabší. Lze mluvit o celém období krize Holanovy poezie, která se ohlašuje už v některých básních *Príběhů*, především v její básni navenek nejnáročnější, „Toskáně“, již se nikoliv náhodou soudobá kritika v rozpacích víceméně vyhnula. Svědectvím této krize je i velkolepě pojatá básnická skladba, která je pokládána za vrcholné dílo Holanovy poválečné poezie a za jedno z největších děl moderní české poezie vůbec: báseň *Noc s Hamletem*.

Člověk ve věku odlidšťující civilizace – jedno ze základních témat Holanovy poezie pojaté v ostré antinomičnosti – je v *Noci s Hamletem* východiskem, z něhož Holan shrnujícím způsobem rozvíjí některá svá další základní témata (láska mezi mužem a ženou, dětství, umění, mateřská láska). Podstatné aspekty, z nichž se mu jevil člověk, rozptýlené po různých básních jako témata těchto básní, proměňuje v motivy: soustřeďuje je do jednoho celku, jehož završující charakter je zdůrazněn „oživením“ některých známých hrdinů z různých literárněkulturních kontextů, jejich uvedením do vzájemného vztahu. Syntetizující úsilí charakterizuje i umělecké postupy skladby. Setkáme se zde s prokomponovanou metaforikou, založenou na paradoxech, jak jsme ji poznali v *Prvních básních*: „*Ženy! To jako by prchající slovo naze zastavené / vhodilo svá roucha do rukou naší touhy / a řeklo: Nejsem láska!*“ (8: 163 | 147). Ale i z této ukázky lze postřehnout, že mezitím „znásilňující“ básník prošel údobím vyrovnané moudrosti, která téměř bez jakékoliv metaforičnosti dokáže i v nejprostším gestu odhalit s krajní obecností tragiku člověka. Z opačné strany lze říci, že tento druhý postup, v němž „věci mluví samy“, se v *Noci s Hamletem* blíží postupu předchozímu zvýšenou metaforičností a reflexivním charakterem: „*Když opuštěný člověk utěšuje sama sebe, / mávne možná nakonec tou svou paběrkující rukou. / Ale sedí-li*

ve dvou, má na to příliš mnoho / slov i pohybů, protože před svědkem / zdůrazňuje svou bolest... A teprve ve smrti / i jeho slova i jeho ruce jsou navždy zkřížené / a on mlčí...“ (8: 160 | 144–145).

Toto prolnutí obou tvárných postupů, spojených se dvěma krajními předchozími údobími své tvorby, uplatnil Holan ovšem už v *Příbězích*. Obě citované ukázky jsou spíše svědectvím vrcholů *Noci s Hamletem*, než jejími ukázkami charakteristickými. Ve srovnání s předchozí tvorbou je pro *Noc s Hamletem* (a v podstatě i pro poezii psanou souběžně) příznačný dvojí typ veršů. První:

*I kdyby nebylo Boha, i kdyby nebylo lidské duše,
i kdyby duše byla, ale byla smrtelná,
i kdyby nebylo zmrtvýchvstání,
i kdyby nebylo pak už nic, opravdu nic,
moje, stejně jako tvoje účast na takové komedii
byla by zas jen soucitem, soucitem s žitím,
které je jenom dech a žízeň a hlad
a páření a nemoc a bolest...*
(8: 160 | 145)

Tak zní jedno z důležitých míst, v němž je shrnujícím způsobem vyjádřen podstatný aspekt ústředního tématu básně. Náborná zástupnost některých pojmů nic nemění na tom, že je tento aspekt vysloven přímo jako určité tvrzení, myšlenka. Tvrzení shrnujícího charakteru se prodírají na povrch i v čisté podobě úsloví, procházejících celou básní: „Už ten, kdo dává, je ještě lakomý...“ (8: 147 | 134); „Víte, svoboda je vždycky rodná / s dobrovolnou chudobou...“ (152 | 138); „Účinná láska, víš?... Každodennost je zázračná...“ (155 | 140); „Není poznání... Žijeme jen a jen v přeludech“ (164 | 148); „...Nejhlubší bytí / je právě v nevědomí přemoženém láskou...“ (169 | 150); „I absurdno je absurdní...“ (177 | 157); „...Je to právě reálno, / které je metafyzické...“ (177 | 157); „...Láska je jenom jedna a je jenom jednou“ (182 | 160); až po závěrečné

dvojverší celé skladby: „*Ovšem, ani nevědomost ne-
znamená štěstí... / Ale báseň je dar!*“ (192 | 169). Je
možno se přít, zda jsou tyto myšlenky hluboké, či ba-
nální. Z hlediska vlastního těmto myšlenkám jako
myšlenkám by odpověď záležela na jejich zdůvodnění
a rozvedení. Z hlediska poezie je zkoumání myšlen-
kové banality či hloubky neadekvátní. To vůbec ne-
znamená, že přímo formulovaná myšlenka by byla
elementem, který by v básni nemohl mít místo, který
by ji musel oslabovat. Vše záleží na kontextu, na užití
daného elementu ve významovém celku básně.

K této celkové výstavbě *Noci s Hamletem* nás při-
vede blíž druhý charakteristický postup:

Eurydika: Smím tě políbit?

*Orfeus: Ještě to neuděláš, drahá!... Už dlouho
pozoruju, že jenom nasloucháš
vůkolnímu zpěvu a že jen čekáš, až některému
z těchto mistrovských ptáků selže hlas...*

Eurydika: Osudný sobě samému, jak mi rozumíš!

*Orfeus: Jsi ve mně... Ohromen neptám se,
proč jsme...*

(8: 171–172 | 152)

Orfeovo zjištění, že Eurydika naslouchá zpěvu ptá-
ků atd., je samo o sobě zcela smysluplné. V daném
kontextu však tímto zjištěním Orfeus vysvětluje, proč
ho Eurydika ještě nepolíbí. Eurydice je tento vysvět-
lující poukaz opět zcela jasný, vždyť říká: „*jak mi ro-
zumíš!*“ Aby však čtenáři naznačila, že Orfeův poukaz
se netýká nějaké prosté souvislosti, ale že je zde řeč
o čemsi hlubokém, předesílá: „*Osudný sobě samému...*“
Vycházíme-li z toho, že nemáme co činit s reálnými po-
stavami, a vyloučíme-li proto možnost, že Orfeus svým
vysvětlením učinil narážku na něco významného, co
však chápou pouze on a Eurydika, nikoliv čtenáři, zů-
stávají jen dvě možnosti. Buď smysl dialogu míří do
takových hloubek, jaké jsou mně, konkrétnímu čtená-
ři, nedostupné, nebo je tento smysl pouze předstírán.

Pro připuštění první možnosti by bylo nutné alespoň minimální naznačení směru, oblasti, v níž mohu a musím onen smysl hledat a třebaš jen vágně tušit. Jestliže v textu chybí jakékoliv vodítko, které by bylo pro všechny čtenáře závazným impulsem pro dotvoření určitého smyslu, a jestliže je čtenář nucen k vytvoření (v podstatě libovolného) smyslu jedině mezerou, kterou je nutno překlenout, aby se dvě izolované představy spojily v celek, pak zde prostě žádný smysl není.

V jakém vztahu je toto zjištění s konstatovaným inklinováním k přímo formulovaným myšlenkám? Připravme si půdu pro odpověď shrnutím toho, co jsme řekli o úloze racionality v poezii.

Považujeme-li za určující pro člověka to, že je bytostí svobodnou, pak podstatným momentem této jeho svobody, jeho schopnosti transcendovat dané, je racionalita. Ta se však může stát i jakýmsi poutem člověka, dochází-li k absolutizaci jejích hotových předmětných výkonů, které se tak z něčeho, co skutečnost projasňuje, stává spíš jejím zastřením. Poezie patří k činnosti člověka, která by bez významného uplatnění racionality nebyla vůbec možná. Ani poezie nemůže a nechce zůstat neovlivněna pronikavým rozmachem racionality v našem století a ve stupňovaném sebeuvědomění využívá krajní abstrakce i komplikovaných, či naopak stroze logických vazeb. Rostoucí uplatnění racionality v poezii má však paradoxní charakter, neboť se mimo jiné projevuje jako omezení racionality v nárocích, které jí v poezii nepřísluší. Právě postupující absolutizací racionality ve vědecko-technickém pojetí světa se plně odhaluje zásadní nepřátelství mezi tímto všepronikajícím „světem“ a poezií. Postupující racionalizace neznamená v poezii absolutizací racionality, ale naopak plné sebeuvědomění poezie jakožto aktivity, v níž reflexe hraje pouze roli služebnou, ujasňující, a právě – uvědomující. Tak dochází v novodobé poezii k jevu na první pohled matoucímu, že totiž nejlepší z autorů, v jejichž tvorbě se racionalita uplatnila zvlášť výrazně

(jak nám toho v české literatuře byli příkladem Weiner a Holan), vyznávají a formulují poetiku ostře protiracionalistickou.

Plné odhalení služebné role racionality v poezii znamená potvrzení skutečnosti, že racionalita ujasňuje *něco*, znamená tedy odhalení a ostřejší uchopení tohoto „něčeho“, jež se v protikladu k samotné racionalitě jeví jako záležitost citu. Určení tohoto těžko vymezitelného jádra jsme zde založili na Heideggerově termínu nálady, výchozího momentu naší otevřenosti světu. Z hlediska toho, že je zde cosi celistvého a ve své nerozlišitelnosti temného, co reflexivní činnost ujasňuje tak, že v této nerozlišitelnosti určuje a vyděluje části a vzájemné vztahy mezi nimi, lze racionalitu v jejím původním výkonu, a tím zároveň v její vlastní funkci, již má v poezii, charakterizovat jako analytickou. Na tuto analytičnost jsme při rozboru Holanových *Prvních básní* naráželi neustále. Pokud se v básni racionalita uplatňuje takto, pak případné její výsledné akty, výslovné myšlenky jsou zde zachyceny jakoby ve svém zrodu: jako vyjasňování, částečné určování jistého celku, z něhož a uvnitř něhož se jednotlivé myšlenky ustalují jakožto jeden z elementů básně.

Jestliže autor naopak pojme nějakou myšlenku v její již hotové, předmětné podobě, jestliže jako by zapomněl, že tato myšlenka vznikla ujasněním určité zkušenosti, a z ustalujícího se *výsledku* učiní dané *východisko* (přičemž je nepodstatné, zda tuto myšlenku přejal jako hotovou od jiných, či od sebe jako výkon své dřívější tvůrčí aktivity), jestliže určitou koncepci, názor učiní východiskem básně a sdělení tohoto názoru jejím cílem, pak můžeme říci, že uplatnění racionality zde má charakter syntetický. Neboť její zpředmětnělý akt je tím, co jednotlivé prvky básně spojuje v celek a co v básni vystupuje nikoliv jakožto činnost transcendingící dané, ale jakožto spojení již hotové, jakožto součást danosti. Získává-li racionalita takovéto výchozí a vládnoucí po-

stavení, nahrazuje smyslotvorný akt poezie a vyřazuje daný výtvar z její oblasti.⁵⁴

Rozhodujícím tedy není míra uplatnění racionality, ale způsob jejího uplatnění. Přitom určení tohoto způsobu jako analytického či syntetického je pouze pomocným označením pro vymezení role racionality v poezii a nemá nic společného s rozbořem reflexe, která probíhá za trvalé součinnosti analýzy a syntézy. Jde tu o problematiku, jejíž negativní projev je stálým předmětem naší kritické interpretace, ať už ho nazýváme syntetizujícím uplatněním racionality, či předtím nevěcností, tezovitostí, nebo záměrností. A přece jsme tímto rozlišením nedospěli k něčemu, co lze označit za kritérium hodnoty uměleckého díla. Nesnáz je již v tom, že není snadné v konkrétních případech jednotlivých děl stanovit, kdy se racionalita uplatňuje oním způsobem poezii vlastním, a kdy nikoliv. Tato obtíž prozrazuje, že určení o způsobu uplatnění racionality není primárním poznatkem, z něhož bychom mohli vycházet při hodnocení díla, nýbrž je důsledkem něčeho původnějšího v naší zkušenosti s dílem.

Zde je třeba poprvé připomenout zásadní rozdíl, jehož zanedbání vede k dalekosáhlým důsledkům: rozdíl mezi zkoumáním uměleckého díla a výkladem výsledků tohoto zkoumání. Určení tohoto nejpůvodnějšího, z čeho zkoumání vychází, je ve výkladu spíše tím posledním, k čemu se dospívá právě jako k základu, jako k tomu hlavnímu, co má být řečeno. Výklad zkoumání vychází oproti zkoumání samému z toho, co je nejvíc na povrchu, co je nejsnáze ověřitelné a dokazatelné. Takové bylo východisko i výkladu našeho zkoumání *Noci s Hamletem*, a odtud náš výklad pokračuje směrem právě formulovaných obecných úvah o úloze racionality v poezii.

⁵⁴ V obdobném hodnotícím smyslu užíval rozlišení mezi analytičností a syntetičností J. Grossman ve svých poválečných studiích a kritikách. Analytičnost byla nejvýraznějším rysem jeho pojetí věcnosti.

Na straně 157 | 142 čteme: „Kdo nepracuje, ať ne-
jí!“, *Ano, / ale co je práce?* Být věrný svému nezištné-
mu údělu – */ nebo být prodávčem odpustků.*“ Téměř
na celou stránku následuje výčet toho, co je, či není
v tomto smyslu prací. Jde tedy o příklad syntetizující-
ho, tezovitého uplatnění racionality, dokonce v jakési
odhalené podobě, při níž je nejprve vyslovena určitá
myšlenka, kterou další rozvíjení představ pouze ilus-
truje? Takto jsme již charakterizovali jednu ukázkou,
citát o dětském hrkátku z básně „Smrt si jde pro bás-
níka“. Za rozhodující jsme zde pokládali, že rozvíjený
obraz předem vyslovený smysl nepřesahuje a nepozmě-
ňuje. A to právě neplatí o úryvku z *Noci s Hamletem*,
v němž další příklady výchozí myšlenky přestávají být
pouhými příklady tohoto předem daného smyslu
a přerůstají svými konkrétními obrazy v nový, obsaž-
nější smysl krutosti a tragiky člověka. Je to tedy doklad
toho, že ani víceméně přímá formulace myšlenky ne-
musí znamenat, a sama o sobě neznamená, ohrožení
poezie? Ano, ale zároveň jde i o potvrzení faktu, že je
to teprve kontext, co rozhoduje definitivně. Takže
úryvek, který sám o sobě nám může připadat sebe-
zdařilejší, a který sám o sobě by dokonce mohl být
dobrou samostatnou básní, se vlivem kontextu může
stát plochou součástí plochého celku. Přistupujeme-li
k úryvku, z něhož jsme citovali úvodní verše, z hledis-
ka kontextu básně, vidíme, že zde figuruje jako sou-
část, projev určité teze; a to nikoliv teze, která by zde
byla vyjádřena přímo onou úvodní myšlenkou, ale
která je vyjádřena nepřímou obrazem (jenž z hlediska
úryvku samého se zdál naopak tezovitost, tj. onu pří-
mo zde vyslovenou myšlenku, přerůstat).

Toto tvrzení nám pomůže objasnit text bezpro-
středně následující po celém výčtu.

*Není mi lhostejný
ani jeden krůček a pád
dítěte v kopřivách... I když mu matka říká:
Jdi pro rum do čaje,*

*ono jde a stále si opakuje: rum do čaje, rum do čaje,
až nakonec zašeptá: čum do ráje...
nene, není mi lhostejný ani jediný pád
dítěte... A přece zlo stoupá
míchou lidstva krvavě poplivanou
jako schody k zubařovi... Je věkovité to zlo*
(8: 158 | 143)

Tyto verše (zvláště v souvislosti s verši předchozími) představují v malém obraz celé básně. Osnovou básně je výklad určitého pojetí člověka, zvláště jeho postavení v soudobém světě. Je to pojetí v zásadě pesimistické („*Ale když poznávám člověka, / dávám se znovu do nářku...*“, 8: 161 | 145) a kritické, k soudobé civilizaci až nenávistně kritické. V tomto chmurném pozadí mají své místo i světlé body, pasáže, jejichž postavení v básni lze charakterizovat slovy: ještě tak dětství, ještě tak skutečná láska dvou mladých lidí, ještě tak umění a ještě tak láska mateřská. Takový je vztah motivu dětství s okolním kontextem i v citovaném úryvku. Znepokojujícím znamením je zde však ostentativnost vyjádření. Řekne-li autor ústy Hamletovými: „*Není mi lhostejný / ani jeden krůček a pád / dítěte v kopřivách*“, pak to nelze neoznačit za proklamaci. Proklamativnost ovšem zase nemusí vystupovat jen v podobě přímého tvrzení. Takto je například vyjádřena síla lásky: „*...Vidím / sluneční paprsek, který významává / tvou škaredou jizvu na levé tváři tak, / že ji musím políbit...*“ (8: 169 | 150). Nestačí, že je to jizva, musí být zdůrazněno, že je škaredá, a právě na ni Eurydika chce, *musí* Orfeu políbit. Podobná proklamativnost navíc postihuje nejen kladný pól *Noci s Hamletem*, ale i pól opačný, takže to, co lze nazvat kritikou doby, zde nabývá moralistního charakteru.

Proklamativnost je znamením tezovitosti básně, onoho falešného, suplujícího uplatnění racionality v básni. Základem a východiskem *Noci s Hamletem* je určitá myšlenková koncepce, celá báseň se stává jejím výkladem, názornou ilustrací. Zcela vedlejším přitom

zůstává, že je to koncepce tak všeobsáhlá, „hluboká“. Všechno bohatství scén, metafor, paradoxů je v podstatě nadbytečné, neboť slouží praktickému účelu sdělit (přesvědčivě, sugestivně) určitý názor. Proto se nám při četbě některých částí stává, že jižjiž jsme vtahováni do oné otevřenosti světu, do níž nás uvádí umění, a přece vždy jsme nakonec strženi zpět do uzavřené oblasti hotového, již vymezeného pojetí světa, tj. určitého názoru (ať je tento názor zahalen v nepřímé podobě obrazu, nebo ať probleskuje v podobě úsloví a bonmotů).

Ovšem mezi tímto naším celkovým soudem a jeho faktickým východiskem, zjištěním o proklamativnosti určitého výroku, je příliš velký skok. Jestliže je proklamativnost znamením tezovitosti básně, jak se tato tezovitost projevuje konkrétně v citátu, z něhož je uvedený výrok?

Dítě, jež je matkou posláno pro rum do čaje, si v hravém opakování matčina příkazu nakonec řekne „čum do ráje“. Smyslu, kterého je dosaženo takto vzniklou hrou významů, je možno dále v textu využít nejrozmanitějším způsobem, od pokračování ve hře s významy až po epické rozvíjení výjevu. V každém případě však, jestliže je skutečně v určité básni využito toho, co daný výjev nabízí, vstupuje nepřímým jím navozený významový komplex ve vztah s dalšími významy či významovými komplexy a vzájemným spolupůsobením, což znamená: rozvíjením, vzniká nový, pevně neohraničitelný významový komplex, smysl básně, spíše významové dění⁵⁵ než pevný smysl. Momentem, který tento proces umožňuje, jsou konkrétní představy, které významově vždy podstatně přesahují onen jednoznačný aspekt, jímž je každá představa včleněna do logických souvislostí daného textu.

V našem citátu vstupuje daný výjev do vztahu ke zlu, které „stoupá míchou lidstva“. Nevstupuje však

⁵⁵ Termínu dění smyslu používá v této souvislosti M. Jankovič v práci Dílo jako dění smyslu, in *Orientace* 2, 1967, č. 6, s. 5-9.

do tohoto vztahu aktualizováním a rozvinutím naznačených významů, ale naopak tím, že je tento možný neohraničitelný významový komplex jakoby pojmenován ve svém zaměření, stažen do jediné jednoznačné teze, která – jakkoliv v textu přímo neformulována – je navíc ještě podtržena a odhalena oním proklamačním „*Není mi lhostejný..*“ Do podobné jednoznačnosti je vlivem kontextu stažen následující text o věkovitém zlu a v podstatě i text předchozí, sugerující – jak jsme charakterizovali – krutost a tragiku člověka. Tak je vyjádřen kontrast mezi světem dětí, poezie, lidskosti a světem nelidské civilizace, mezi kladem a zápořem. K tvrzení, že v obou pólech všechno bohatství konkrétních představ je – namísto uvolnění jeho významotvorné energie – staženo do zástupného vyjádření jediné teze, nás opravňuje skutečnost, že zmíněný kontrast je tím jediným, co celý text, všechny představy spojuje, co z nich vytváří smysluplný celek, co je jejich smyslem.

Tím jsme ukázali, že náš soud platí o citovaném úryvku. Ale nic víc. Kdybychom chtěli dokázat, že totéž platí o celé básni, museli bychom ji stránku po stránce rozebrat. I kdybychom to však učinili, mohli bychom skutečně tvrdit, že jsme svůj soud plně dokázali? Dokázali jsme takto jeho platnost v citovaném úryvku? Poslední základ, o nějž jsme se zde opřeli, bylo konstatování, že jednoznačný kontrast je jediným spojovacím poutem celého textu. Je to však nesporné? Je vyloučeno, aby někdo odhalil, že toto konstatování vzniklo na základě nesprávného čtení, nebo alespoň na základě nesprávného výkladu přečteného; je vyloučeno, že to později zjistím já sám? Ale i kdyby byla zaručena správnost interpretace, byla by tím zaručena správnost hodnocení interpretovaného?

Vidíme, že se pohybujeme na půdě, kde nevýratné důkazy nejsou možné. „*Hodnoty jsou pocítovány, jsou to poslední, jednoduché kvality, které přicházejí k danosti jen v intencionálním cítění, v „hnutích citu“. Hodnota básnického díla nemůže být zjištěna přemýšlením*

*a usuzováním, ale musí být emocionálně prožita během ‚konkretizace‘ díla. Neexistuje zásadně žádný jiný způsob evidence této hodnoty než evidence citu pro hodnotu. Tím je řečeno, že soud o hodnotě básně nedovoluje důkaz v běžném slova smyslu.*⁵⁶ Emocemi je ovšem nasycen celý estetický prožitek, avšak emocionální zkušenost hraje největší roli právě v hodnocení.

Konstatováním tohoto charakteru hodnocení není nijak znevážena obecná platnost hodnoty, ta se nekryje s dokazatelností. Naopak, tímto konstatováním a uvědoměním si omezených možností při výkladu a dokazování platnosti předracionální hodnotící zkušenosti si teprve otvíráme cestu k *relativně* racionálnímu hodnocení uměleckého díla.

Scientisticky zaměřená literární věda dosahuje své objektivity a racionality pouze zatarasením cesty nejen k hodnocení díla, ale i k dílu samotnému: resignací na to, co by mělo být skutečným předmětem estetického zkoumání. I v tom případě, že to teoreticky popírá, se po způsobu přírodních věd domnívá, že její předmět leží prostě před ní jako v podstatě hotový text s danou významovou strukturou a popisuje tak něco, co je pouhým předpokladem estetického předmětu. Estetický předmět je konstituován v estetickém prožitku při konkretizaci díla.⁵⁷ Předmět existující takto pouze v dovršeném estetickém prožitku, a přístupný pouze v tomto prožitku, se z hlediska racionálního bádání ovšem jeví jako něco krajně nejistého a nespolehlivého, a přece je jediným jeho základem, z jehož unikavé celistvosti literární bádání musí vycházet a k němuž se při každém jednotlivém kroku

⁵⁶ H. Wutz: *Zur Theorie der literarischen Wertung*, Tübingen, Hopfer 1957, str. 66.

⁵⁷ O konkretizaci literárního díla, estetickém prožitku, estetickém předmětu a o poznávání estetického předmětu viz R. Ingarden: *O poznávání literárního díla* (přel. H. Jechová, Praha, Čs. spisovatel 1967), kapitola IV (Obměny v poznávání literárního díla, s. 127–207).

musí znovu vracet. Literárněvědný scientismus, jenž bazíruje na přísné dokazatelnosti svých soudů, zaměňuje výklad výsledků zkoumání se zkoumáním samým. Nejen při výkladu, ale při samém zkoumání vychází z nejsnáze ověřitelných a dokazatelných, textem daných jazykových významových jednotek a domnívá se, že tak získal pevný objektivní základ, od něhož postupně může pronikat k vrstvám stále komplikovanějším, stále méně „hmatatelným“, až se nakonec octne tváří v tvář celku díla – který však ve skutečnosti nechal nenávratně za sebou už při výchozím svém kroku.

Předválečné strukturalistické rozbory J. Mukařovského (při svém omezení stále nepřekonané svou cílevědomostí a propracovanou koncepcí) zůstaly naštěstí nedůsledné, neboť jejich autor vychází nepokrytě z estetického prožitku a v něm konstituovaného předmětu, i když v podstatě nereflektovaného, přecházeného autorovými aspiracemi, „zapíraného“ pro svou exaktní neuchopitelnost. Avšak ti jeho následovníci, kteří chtějí – v souladu se soudobými scientistickými koncepcemi zahraničními – literární bádání dále „zvědečtět“ a zcela vymýtit ze svých východisek neověřitelné emoce, zbavují se tím možnosti navázat kontakt se samým předmětem estetického bádání. I takový přístup k uměleckému dílu je ovšem možný a jeho výsledky mohou mít relativní popisnou cenu, nelze ho však vydávat za přístup k dílu jakožto dílu uměleckému.

Ačkoliv zásadní význam hodnocení při zkoumání uměleckého díla je všeobecně uznáván, přesto je problematika hodnocení v soudobém literárním bádání nejzanedbanější. I pro ty metodické postupy, které si k ní falešnými předpoklady nezatarasily přístup, je tato problematika nejobtížnější především proto, že se nejvíce vymyká prokazatelnému zkoumání. V jakém smyslu je vůbec možno hovořit o ověřitelném hodnocení? Touto otázkou se vracíme k problematice kritéria hodnoty. H. Wutz ve zmíněné knize určuje toto kritérium jako „...*obecné a apriorní jakosti básní,*

kteřé představují podmínky pro pozitivní hodnotu básnického díla,⁵⁸ a dospívá k závěru, že takové kritérium hodnoty není možné. To jen potvrzuje naši praktickou zkušenost, v níž se ukázalo, že konkrétní hodnotící soudy nejsou analýzou díla v přesném slova smyslu dokazatelné. Určení tezovitosti, ilustrativnosti *Noci s Hamletem* nebylo vlastním východiskem záporného hodnotícího soudu; naopak prvotní bylo hodnocení, a tvrzení o tezovitosti pak dodatečným pokusem zdůvodnit tento primární hodnotící akt. Proto analýza snažící se ono určení (v daném případě tezovitost) demonstrovat na vlastnostech díla nemohla – a zásadně nemůže – soud o hodnotě díla skutečně dokázat.

Neexistuje tedy žádný „metr“, jehož přiložením k dílu bychom získali míru hodnoty díla, stejně jako neexistuje metoda zkoumání uměleckého díla, která by badateli bez estetického citu mohla být sebemenší oporou pro určení hodnoty díla. Znamená to však, že – jak se snaží dokázat H. Wutz – všechna určení, která jsou či mohou být označována za kritérium estetické hodnoty, zůstávají bez jakékoliv praktické ceny? Spíše lze říci, že bez určitého – i když většinou nevědomého – kritéria není hodnocení uměleckého díla vůbec možné. Jestliže připustíme, že různé doby hodnotily umělecká díla z hlediska různých požadavků a představ o tom, co je uměním, jestliže se domníváme, že při svém vlastním hodnocení nepostupujeme zcela libovolně a neměníme zcela svůj přístup od díla k dílu, pak jsme připustili existenci jistých víceméně stálých, i když nikoliv absolutních kritérií.

Snaha o určení těchto kritérií by byla planá, kdyby byla vedena důvěrou, že nějaké kritérium nám může v našem hodnocení cokoliv zaručit; určení kritéria má však přesto smysl, snažíme-li se jím *uvědomit, co vlastně děláme, když posuzované dílo hodnotíme*. Jestliže pro samotný akt hodnocení nehraje uvědomění kritéria žádnou závaznou roli, pak pro formulování

⁵⁸ H. Wutz, cit. d. (pozn. č. 56), str. 71.

soudu o hodnotě díla a prorožbor díla, který nemůže nebýt dirigován a proniknut hodnocením, prostě pro literární bádání, má toto uvědomění vlastního hodnotícího kritéria zásadní význam. Výslovné kritérium hodnocení uměleckého díla není kritériem v tom smyslu, že by podmiňovalo samotné hodnocení, ale je jím v tom smyslu, že podmiňuje určení, výklad a „zdůvodnění“ tohoto hodnocení, tj. reflexi hodnocení.

T. S. Eliot uvádí dvě otázky, které určují meze literární kritiky, z nichž každá v sobě zahrnuje druhou; jedna: co je básnictví?, druhá: je toto dobrá báseň?⁵⁹ Hodnocení každé jednotlivé básně vychází z určité představy, co je to vůbec poezie, jaký je její smysl, neboť hodnota každé básně závisí na tom, zda a nakolik je tím, čím chce být. Určení smyslu poezie, jak nám je podává estetika či spíše filosofie umění, přesto nemohou být nazvána kritérii estetické hodnoty ani v tom smyslu, o který nám tu jde. Určení jako „*umění je svobodnou hrou poznávacích schopností*“ apod., i když jsou sebedetailněji propracované, pokud setrvávají v rovině obecné estetiky, jsou pro literárního kritika bez užitku. Zůstávají totiž bez jakéhokoliv přímého vztahu k jakostem díla, k tomu „hmatatelnému“, prostřednictvím čeho může kritik dílo vůbec zkoumat a dokládat své soudy o něm. Nejde tu o rozpor mezi estetikem a literárním badatelem, neboť badatel sám pochopitelně má své víceméně ujasněné pojetí smyslu poezie. Jde o nesoulad mezi touto jeho obecnou reflexí a tím, co je schopen popsat na zkoumaném díle. Ctižádostí literárního badatele není nic jiného, než tento nesoulad maximálně zmenšit. Tak, aby na jedné straně jeho rozbor a popis díla nebyl samoučelný, či spíše bezúčelný, ale aby v každém svém zjištění byl veden oním obecným smyslem, otázkou: jak to, že četba těchto několika řádků má tak podivuhodné účinky? Což z druhé strany vyžaduje, aby jeho obecné

⁵⁹ T. S. Eliot: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber & Faber 1933, str. 16.

estetické názory byly každým rozbořem jednotlivého díla znovu prověřovány, korigovány a rozvíjeny.

V této své praktické zkušenosti dospívá badatel k poznatkům, které sice mají obecnou závaznost celkového pojetí smyslu umění, ale zároveň umožňují relativně bezprostřední, konkrétním rozbořem ověřitelné uplatnění při zkoumání jednotlivých děl. Takto získaná určení se přitom ovšem z obou stran vystavují výtkám. Z jedné strany zdaleka nemají plně ověřitelnou a dokazatelnou objektivitu přímých určení, týkajících se „hmatatelných“ vlastností děl, všeho toho, čím se zabývá stylistika. A naopak z hlediska filosofie umění jsou vždy příliš úzká, akcentují jen určitou stránku toho, co umění dělá uměním, jsou vždy v určitém smyslu programová. Ovšem literární badatel, který své hodnotící kritérium, své obecné požadavky, z jejichž hlediska přistupuje k jednotlivým dílům, neformuloval, a který jako by se proto této úzké programovosti uchránil, nevychází z nějakého úplnějšího, komplexnějšího pojetí umění, ale spíše z takového, které jednoznačně formulovat nelze, protože je příliš mlhavé či přímo rozporné.

Z každého vnitřně jednotného literárně badatelského díla lze vydedukovat jeho obecné předpoklady. A pouze tyto prakticky uplatňované předpoklady jsou skutečnou badatelovou estetikou, která nemůže nebýt určitým způsobem vymezená, zaměřená: jde o předpoklady a požadavky, které se badateli ukazují být směrodatnými v dané literární, a nejen literární situaci.

* * *

Pokusme se tedy shrnout obecné předpoklady, z nichž tu vycházíme při hodnocení Holanovy básně. – V běžném jazykovém projevu jsou vyjadřovány určité záměry, přání, výzvy, otázky, určitá konstatování, poznatky, soudy atd. Tato praktická sdělovací funkce (chápaná v nejširším smyslu) je nutně přítomna i v básnickém díle, nespočívá v ní však poslání díla, ale je naopak

zcela podřízena jinému smyslu, který rozhoduje o tom, že daný jazykový projev je dílem uměleckým. Umělecké literární dílo, v němž si praktická sdělovací funkce podržuje svou převahu, přestává být samo sebou. Negativní hodnotící soud o *Noci s Hamletem* se zde proto opíral především o doklady převahy sdělovací funkce. Abychom však mohli hovořit o hodnotícím kritériu, je třeba naše hledisko formulovat pozitivně. Je třeba obrátit se k onomu skutečnému smyslu, jemuž je v daném případě sdělovací funkce podřízena.

Připomeňme si zde tento smysl rámcově jakožto stupňování, oživení svobody, díky níž člověk transcenduje dané. Pozorujeme-li, co se děje při četbě literárního díla, vidíme, že už v tom, co tu lze přímo pozorovat a popsat, je možno hovořit o přijímání a transcendování daného. To neznamená, že by bylo možné tento proces ztotožňovat s oním transcendováním, v němž spočívá smysl umění, ale pouze fakt, že už ve způsobu, jakým je tohoto smyslu dosahováno, se proces transcendence projevuje.

Ukázali jsme si na několika případech, že na rozdíl od textu s převahou praktické sdělovací funkce nestačí při četbě uměleckého textu si formulované prostě víceméně pasivně vybavit. K tomu, abychom z jednotlivých představ zafixovaných textem uměleckého díla získali nějaký smysluplný celek, musíme je dále podstatným způsobem rozvíjet. Na základě zafixovaných, daných představ musíme vytvořit ucelený svět, svébytný svět básně s jeho vlastním, takto teprve vytvořeným smyslem. – Poslání básně však nespočívá – jak bývá často chápáno – ve vyjádření tohoto pojmově nevyčerpatelného, neformulovatelného smyslu. Vlastní poslání básně je založeno na tom, co se na první pohled zdá být pouhým prostředkem k dosažení nově vytvořeného smyslu: na dvojjediném procesu obrazo- a smyslutvornosti, na tvůrčí aktivitě, která vychází z určitých daných významů a představ, aby v soustředěném vzmachu tuto danost překonala.

Ovšem neformulovatelnost výsledného smyslu básně přitom hraje podstatnou roli. Pochopení smyslu daného textu – takový je záměr, s kterým přistupujeme i k textu básně. Při jeho četbě si vybavujeme stále bohatší představy a uvádíme je do stále diferencovanějších vztahů, a vytváříme tím významový celek stále komplexnější a hlubší, aniž bychom však měli dojem, že jsme se plně a definitivně zmocnili smyslu textu; místo spočinutí v dosaženém cíli jsme udržováni v otevřenosti dalšímu možnému upřesňování a zároveň rozšiřování tohoto smyslu, a tak neustále obraceni zpět do onoho tvůrčího procesu samého. Naopak tam, kde je nepřímě naznačen smysl, který je možno jednoznačně formulovat, tam, kde všechny představy směřují k určité tezi, která smysl těchto představ je schopna v sobě zahrnout, tam dojem dosaženého cíle získáme, tam myšlenka tímto cílem skutečně je a báseň místo básně v plném slova smyslu se stává více nebo méně sugestivním vyslovením více nebo méně zajímavého názoru (který by bylo možno formulovat také přímo: sice s menší sugestivitou, ale zato s větší přesností).

Jde tedy o ten fakt, že umělecké dílo není bezprostředně dáno textem, který máme před sebou, ale že teprve vzniká na základě čtenářovy tvůrčí aktivity, že čtenář není pouhým recipientem, ale spolutvůrcem. I když tato aktivita sama o sobě netvoří poslání díla, přesto je jeho nutným předpokladem a je s tímto vlastním posláním natolik spjata, že lze říci: hodnota díla závisí na existenci napětí mezi předpoklady danými textem a oním vždy nově vytvořeným světem. Text básně nám dává jen to, co od nás žádá, či spíše co od nás dostává. Právě proto, že nejde o napětí mezi jednotlivými složkami textu díla, ale o napětí mezi těmito danými složkami a tím, co na jejich základě vytváříme, a co tu tedy žádným způsobem není dáno, nelze toto napětí objektivně měřit a jeho míru dokazovat.⁶⁰ – Zároveň toto napětí není totožné s takzva-

⁶⁰ V napětí mezi shodami a rozpory, podmíněnými výstavbou

nou obtížností díla, s nesnadnou pochopitelností, zašifrovaností jeho smyslu. Smysl pouze šikovně zašifrovaný není při četbě díla znovu spoluvytvářen, protože je v něm ve své jednoznačnosti zcela dán, pouze zamlčen, právě zašifrován a při četbě dešifrován logickými dedukcemi. K tomu, abychom mohli hovořit o *tvorbě* smyslu, je třeba, abychom se ho dobrali jako smyslu námi při četbě vytvořeného světa. Tento smysl může být velmi prostý, může ležet „jako na dlani“, jenomže je jakožto smysl čehosi konkrétního nevyčerpatelný, stále překračuje jednoznačnost oněch pevně zafixovaných předpokladů.

Tímto zjištěním však nejenže ještě zůstáváme mimo vlastní oblast poslání uměleckého díla, smyslu umění (a tím i mimo jeho hodnocení ve vlastním slova smyslu), ale nedospěli jsme jím ani k plnému osvětlení onoho technického vodítka, onoho hodnotícího kritéria dirigujícího rozbor tak, jak se v praxi uplatňuje. Je to spíše základ, z něhož vycházejí další určení, konkrétnější, a proto i bližší zmíněné programovosti. Pokračujme v tomto směru tak, jak nám to nabízí dílo, z něhož jsme zde vyšli.

Při kritice dvou postupů, uplatňujících se charakteristickým způsobem v básnické skladbě *Noc s Hamletem*, byla pozornost věnována především prvnímu z nich: názornému vyjádření, ilustrování smyslu předem daného. V druhém postupu spočívají vedle sebe

materiálního uměleckého artefaktu, nachází estetickou hodnotu J. Mukařovský v knize *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Praha, Fr. Borový 1936, str. 71–72). Nejde mu ovšem o utváření smyslu, ale o shody a rozpory mezi jednotlivými mimoestetickými hodnotami, které hodnota estetická spíná v jediný celek. Problematiku smyslu díla nahrazuje poukazy sociologickými. Především však ve své snaze o zvědečtění estetiky, o její vymanění z relativizujícího subjektivismu a psychologismu vidí v objektivních pozorováních a soudech hodnotící kritérium v onom plném, zaručujícím smyslu, na jehož základě by bylo možno – i když to Mukařovský přímo neříká – náš estetický soud, jeho objektivní platnost neméně objektivně dokázat.

části textu, které při čtenářské konkretizaci nevstupují do vztahu, jenž by z nich vytvořil smysluplný celek. Jsou-li oněmi částmi v podstatě jednoduché představy na malé ploše textu (jak tomu bylo v citovaném případě), pak vznikají temná, „nerozluštitelná“ místa. Podobně bez vzájemného vztahu často spočívají vedle sebe i větší celky, které samy o sobě většinou představují uplatnění onoho postupu prvního. Tyto jednotlivé celky mají ovšem zcela jasný smysl, dohromady však vytvářejí jen nesouvislou tříšť. – To vše způsobuje, že *Noc s Hamletem* nedává v podstatě víc, než co je v ní výslovně řečeno a jednoznačně naznačeno. Nevyžaduje, a to znamená neumožňuje, v dostatečné míře to hlavní: obrazo- a smyslutvorné dění, které z výchozího impulsu prvků daných textem vytváří onen svébytný svět, nepevný, nepostižitelný v určité konstantní podobě, a přitom zcela jednotný, organický. Zůstává zde slabý onen soustředěný vzmach, jímž přetváříme dané nikoliv jen proto, abychom souhrn danosti obohatili o něco nového, ale abychom se v procesu vytváření nového, onoho světa básně, otevřeli čemusi, co nemá nic společného s žádnou daností.

Z hlediska námětového se výsledek tohoto tvůrčího vzmachu jeví jako zvýznamnění zobrazené skutečnosti, její včlenění do výmluvnějších, komplexnějších či hlubších významových vztahů, dovršujících ji do podoby organického, harmonického celku. Naopak v rysech, které jsou textem přímo prezentovány, je v nejlepších dílech daný obraz spíše opakem harmoničnosti: drsný, rozporný, bizarní. Je tu rozbito vžité, zkonvencionalizované vidění věcí, které mají už své pevné místo v běžném pojetí celku světa. Tento ustálený celek je danými prvky obrazu rozmetán a my jsme nuceni z „chaotické tříště“ celek nový teprve vytvořit, a to na základě jiného, nezvyklého vidění věcí; na základě jiného řádu, který tu sice sami vytváříme, ale tak, že jsme k němu donuceni: je přednaznačen ve způsobu, jímž byl vžitý řád věcí rozbit. Je přednaznačen ve vzájemném skladu věcí, jenž je chaotický z hlediska roz-

rušené harmonie, ale organický z hlediska harmonie, jež dala tomuto skladu vzniknout a jež je tak v tomto skladu nepřímou jakoby ztajena.

Autor, který nemá dost síly tento proces v dostatečné míře vyvolat a který pochopitelně má povědomí o jeho dovršující, přetvářející roli, je sváděn k tomu, vpravit do díla výsledek procesu bez procesu samého. Vtěluje potenciální výsledek přímo do textu, tj. už do daných předpokladů případného významotvorného procesu: „zvýznamňuje“, harmonizuje, poetizuje obraz skutečnosti v jeho přímo označených rysech. A toho může dosáhnout jedině prezentováním skutečnosti, která je pro naše chápání harmonická, dovršená už sama o sobě, která je konvenční.

V citovaném dialogu Eurydiky s Orfeem říká Eurydika: „*Osudný sobě samému...*“ I kdyby tento výrok měl v daném kontextu nějaký zjistitelný smysl, bylo by ho možno označit za nabubřelý; navíc v tom kontextu, v němž je, hraje ryze dekorativní roli poetizujícího „osudového“ ozvláštnění. A má koneckonců nějaký jiný důvod to, že básníkovým partnerem v celé básni je Hamlet, změnilo by se něco ve významové výstavbě básně, kdyby to byl někdo jiný než Hamlet, kromě poetizujícího zvýznamnění každého jím proneseného slova a nepřímou neméně poetizujícího dojmu básnické suverenity, slučující odlehle postavy a světy, fiktivní s „reálným“? – Celá báseň, pohybující se na této „vysoké“ úrovni, žádá od nás přes svou obtížnost velmi málo, předkládá nám ostentativně, podbízivě to, co od ní žádáme: je to poetičnost toho, co je za poetické uznáváno, na co jsme si jako na poetické zvykli. Není to ovšem již zdaleka idylizující poetičnost ražení řekněme hálkovského ani idealizující klišé tradující se od symbolismu, ale poetické klišé moderní, duchaplné, paradoxní, brutální, je to poetičnost ražení holanovského. Tvárné postupy, obrazy, postoje, kterých se dotvořil ve svých dřívějších básních, spojuje zde Holan ve falešné syntéze, jež je falešná proto, že její prvky autor většinou přijímá jako něco hotového,

z čeho je možno celek prostě složit. Co bylo živou součástí smyslutvorného procesu, agresivně rozvracejícího vžitě vidění světa, z toho bez procesu samého jako jeho hotový výsledek zůstává banální klišé. Proto i všechna ta tragika a brutalita působí tak uhlazeně, harmonicky, je poetická až do líbivosti.

Zjištění líbivosti, uhlazené harmoničnosti apod. bývají běžným kritickým odsudkem. Přestože označení samo prozrazuje, že jde o „pouhý“ dojem, bývá tento dojem často dosti spolehlivý a zároveň i relativně snadno „dokazatelný“ (například právě přítomností určitých klišé). Svůj smysl a význam jakožto možná součást hodnotícího kritéria získává však teprve v souvislosti a z hlediska onoho významotvorného dění, jehož je kamufláží. Líbivost sama o sobě nedokazuje nic, dojem líbivosti může provázet i četbu děl esteticky nejúčinnějších, patří-li totiž tato díla minulosti. – „Poetičnost“ získávají umělecká díla teprve z časového odstupu, teprve když způsob a smysl umělcova vymaňování z danosti se stal součástí nám běžného, daného pojetí poezie a světa. F. X. Šalda o tom píše: *„Každý opravdový umělecký tvůrce zdá se na počátku své dráhy dobře vychovaným znalci a amatérům syrovým, a o jeho umění mluví se jen jako o čemsi zajímavém, o kuriozitě, ale výslovně necení se jeho dílo jako dílo dobrého vkusu a krásy. Neboť krásu [...] krásu dává teprve perspektiva dálky: teprve když uplynula řada let a dílo umělcovo zvolna vychladlo a ztuhlo...“*⁶¹ Moderní umění zvláště výrazně ukazuje, že prvotní estetické působení uměleckých děl lze charakterizovat spíše než krásným termínem právě opačným. Velké umělecké činy, které rozrušily zkonvencionalizované estetické normy, se právě proto zdály z hranic umění (tj. z hranic toho, co bylo za umělecké považováno) vybočit: jejich charakteristickým rysem byla právě nepoetičnost.

⁶¹ F. X. Šalda: *Nová krása: její geneze a charakter* (1903), in F. X. Š., *Boje o zítřek* (1905), 6. vyd. ed. J. Mukařovský, Praha, Melantrich 1948, s. 88–89.

To je případ i Holanova vrcholného údobí, počínající sbírkou *Vanutí*, jeho poezie z poloviny třicátých let, která byla většinou kritiky odmítnuta. Její „přísnost“, její – jak se kritikům zdálo – vyspekulovaná abstraktnost byla přímým popřením toho, co bylo za poezii pokládáno. Pro nás po letech již plně vystává nevyspekulovanost, citová zakotvenost této poezie. Vidíme přitom, že její abstraktnost nespočívá ani tak v častém užívání abstrakt, jako v tom, kam Holan svět své poezie přivádí: do oblasti, v níž z konkrétních životních obsahů zůstala pouze jejich podstata: určité postoje, zachycované v ryze abstraktních vztazích. Zároveň s tím vnímáme dnes již harmoničnost této poezie, její krásu. To neznamená – jak by se mohlo zdát na základě Šaldova výroku –, že by její estetická účinnost musela klesnout. Harmoničnost tu neshledáváme v tom, z čeho vycházíme, ale v tom, k čemu dospíváme, v dovršenosti, celistvosti světa, jež vytváříme. Bezprostředně zafixovanou významovou výstavbu charakterizuje naopak značná vzájemná disparátnost představ a hlavně nepřirozenost jejich spojení. Cesta k harmoničnosti vyžaduje od čtenáře nadále značné tvůrčí vzepětí. Není náhodou, že odpírání se harmoničnosti je jedním z charakteristických témat této poezie.

Ovšem hovořil-li Šalda o tom, že opravdový umělecký tvůrce se zpočátku zdá být syrovým, má na mysli jiný, častější způsob vymykání se z běžných estetických norem, jenž je postupu Holanovy poezie třicátých let protikladný: místo zdánlivého okleštění poezie v přílišné abstraktivizaci její rozpuštění v „syrové realitě“. Od počátku romantismu do začátku dvacátého století se tento druhý postup navenek projevoval především tím, že do poezie byly vtahovány nepoetické námětové oblasti. Pak námětové rozšiřování nejenže slábne, ale ztrácí překvapivost, onu oživující sílu novosti, a je pokládáno za samozřejmé právo a povinnost poezie. Odhaleněji proto vystupuje podstata tohoto druhu „oživování“ poezie, jež spočívá nikoliv v jeho předmětu,

ale v postupu, ve způsobu, jakým se uplatňuje. Syrovým se takové umění zdálo vždy nejen proto, že se autor obrátil do námětové oblasti, která byla zdánlivě neschopná vyjádřit žádoucí smysl, ale především proto, že ji autor do roviny tohoto smyslu zdánlivě „nedotáhl“, že ji nechal právě v jejím syrovém stavu „tak, jak je“. Jestliže při takovémto postupu je čtenář pro vyjadřovaný smysl dostatečně vnímavý, připadá mu, jako by zde věci mluvily samy.

Holanovo vymanění z „poetického“ není v *Rudoarmějích* zdaleka tak ostré jako v *Prvních básních*. Nehledě na místa, v nichž obraz opravdu není „dotažen“ ke smyslu, a která tak zůstávají popisná, je výchozí obraz výslednému smyslu naopak příliš připodobněn, z velké části harmonický. Ovšem také v *Rudoarmějích* se harmonizace obrazu sice děje v duchu výsledného smyslu, ale ne tak, že by „uhlazení“, uzpůsobení obrazu bylo bezprostředně podřízeno vyjádření smyslu (který by tak v tomto obrazu byl dán jako jeho jednoznačné určení). Pro tento básnický cyklus platí v plné míře, že smysl zde musíme vytvořit, a noříme se do něho pouze při četbě, spolupodobě básně; po dočtení si ho nepodržujeme jako něco pevného, co jsme získali jednou provždy. Bezprostředně máme jen vzpomínku na něj, jeho obnovení je možné jen opětováním četby. Tento smysl, který je jednotný a zároveň neuchopitelný, v němž plně jsme a zároveň se ho nemůžeme plně zmocnit, je vytvářen v *Rudoarmějích*, ale nikoliv v *Noci s Hamletem*. Tam získáváme jednoznačný a pevný smysl jeho jednotlivých částí, a zároveň nic jednotného, celistvého v úhrnu těchto částí.

Jednota, celistvost – to vlastně znamená organičnost; a požadavek organičnosti uměleckého díla, to je vlastně základní tradiční kritérium estetické hodnoty. Odhalení vnitřní nesourodosti a rozpornosti díla je běžným a oprávněným postupem kritických odsudků. O organičnost čeho tu však jde? Rozhodujícím zůstává, že to je organičnost světa námi teprve vytvořeného; tam, kde text díla nevyžaduje tuto spolupodobu, je or-

ganičnost málo platná, protože je to koneckonců zmíněná organičnost, harmoničnost obrazu v rysech daných přímo textem, ústící v krajním případě do kýče.

S termínem organičnost (co vlastně tato organičnost znamená a jak by bylo možno ji doložit?) se však už dostáváme za hranice, které jsme si zde vymezili pro oblast hodnotícího kritéria. Z víceméně vágní představy o povaze a smyslu umění, kterou se řídíme při hodnocení jednotlivých děl, jsme jako kritérium hodnocení vymezili jen ten aspekt, který je v bezprostředním vztahu k jakosti díla, který lze v jeho obecnosti jednoznačně určit a v konkrétních případech ověřovat vlastnostmi textu. Vlastní posláním básně, a tím i skutečné (víceméně temné) východisko jejího hodnocení, podstatně přesahuje tento aspekt technického rázu. A přesto je možné tento aspekt vydělit jako hodnotící kritérium, protože je posláním básně podmíněn.

Podmínkou pozitivního hodnocení literárního uměleckého díla, tj. uznání daného textu za text díla skutečně uměleckého, je vznik čehosi obecně závazného a přitom nedaného: světa, který se nekryje s významy a představami přímo označenými textem, ale který je jimi pouze podnícen. Jestliže nebylo možno uvést důkazy v pravém slova smyslu pro negativní hodnocení určitého díla (v našem případě *Noci s Hamletem*), tím méně je možné najít takové důkazy pro pozitivní hodnocení *Rudoarmějců*. Nejprůkaznějším nepřímým „důkazem“ je sama možnost interpretace smyslu zkoumaného díla, tj. takového smyslu, který není prostě obsažen v textu, smyslu, který významové komplexy dané textem podstatně a jednoznačně nevymezitelným způsobem přesahuje, a jehož možným výkladem přesto nepřekračujeme nic, co by neexistovalo v díle, v onom nedaném sice, ale závazném (a tudíž v podstatě kontrolovatelném) výsledném celku jeho světa.

* * *

Přes všechnu opatrnost není nutné se zříkat pomoci autorova sebevýkladu a není možné ho ignorovat, pokud je součástí samotného díla. V úvodních verších *Rudoarmějců* čteme:

*Aniž jsem tužil v nepokoji,
dali mi víc než kniha stá...
Padala ve složitost moji
složitá jejich prostota.
(6: 190 | 157)*

Podobně jako v některých básních *Příběhů* je i zde v centru Holanovy pozornosti prostota jeho hrdinů. V závěru *Rudoarmějců* se Holan k tomuto rysu vrací již v konkrétních určeních, která vrcholí ve verši:

*ať žijí ti, kterým netřeba býti nadosobními, aby byli
člověkem (6: 217 | 184).*

Nejenže tedy v prostotě vidí Holan charakteristický rys rudoarmějců a v setkání s ní cosi významného pro sebe sama. V prostotě vidí skrytu odpověď na podstatnou otázku: co znamená být člověkem. „Žánrové obrazy“ *Rudoarmějců* se rozvírají do krajně obecné oblasti této podstatné otázky.

Typicky holanovský je tu tedy postup pronikající „neodhmotněným“ jevem do strohé čistoty obecného a abstraktního smyslu. Typicky holanovské je i samo téma, neholanovsky však pojaté; podstatně lidské není odhalováno zároveň s nelidským, z jejich nesmiřitelné antinomie je osamostatněn a rozvíjen pouze kladný pól. V tragické Holanově poezii je „idyla“ *Rudoarmějců* výjimečná.

Přesto i zde se Holan cítí nucen kontrast alespoň připomenout, a to na nejexponovanějším místě. Po právě citovaném verši pokračuje a zároveň celý cyklus uzavírá: „*člověkem, tou dosud vzácnou samozřejmostí ve prostoru zázračné hry, / člověkem, kterého noc anglo-amerických klubů nutí zas a zase / skládati životu*

slib chudoby / v krušnýchchlomech čtvrté pětiletky, / v kterých se doluje na jasný kámen zvaný stalinit!“ Tento závěr by mohl svádět k domněnce, že v *Rudoarmějcích* svůj charakteristický tematický kontrast Holan chápe v podstatě ideologicky, podobně jako je tomu do značné míry v ostatních básních, z nichž společně s *Rudoarmějci* později sestavil knihu *Dokument* (v básních *Dík Sovětskému svazu*, *Panychida* a v některých aktuálně politicky zaměřených básních sbírky *Tobě*). Posuneme-li však svou pozornost od litery autora sebevýkladu ke světu *Rudoarmějců*, zjistíme, že „anglo-americké kluby“ nelze chápat především ideologicko-politicky, tj. v protikladu k „pětiletkám“ a „stalinitu“, ale v protikladu k „slibu chudoby“, že negativní pól, který zde představují, je tentýž, jak jsme ho poznali v *Noci s Hamletem*: moderní civilizace.

Ve chvíli svých vrcholných úspěchů při podmaňování přírody se člověk stává zajatcem svých vlastních výtvorů a institucí. Tak je do krajnosti stupňováno to, co Heidegger nazývá upadnutím člověka do obstarávaného „světa“. – Je nějaká cesta z tohoto sebeodcizení člověka? V praxi se setkáváme především s domněnkou, že člověk nachází lidskou důstojnost vřazením do nějakého nadosobního poslání, spoluúčastí na realizování určité nadosobní ideje. To bylo aktuální právě v době vzniku *Rudoarmějců*, tj. těsně po vítězném boji – jak to bylo chápáno – světa humanity s nelidskostí fašismu. A v tomto dobovém kontextu vychází kniha veršů o lidech, „*kterým netřeba býti nadosobními, aby byli člověkem...*“.

Vlastnost, která Holanovy rudoarmějce nejvýrazněji charakterizuje, je jejich uzavření do bezprostřední přítomnosti, ulpívání na věcech. Poznali jsme to v uvedených již případech: Petrův bratr píše v kratičkém dopisu z fronty na Dálném východě: „...*Zítřka / dostaneme šedesát gramů medu... / Za dva dny ho sním...*“ [6: 206 | 174]; uprostřed bolestného vzpomínání na vyvraždění svých nejbližších příbuzných se rudoarmějce raduje z ještě teplého železného střeptu

náhle vybuchnuvšího granátu; Petr chvíli po četbě básní z knihy vytrhuje stránku na ukroucení cigarety; atd. – Jsme zde na opačné straně nejen nadosobního sebevýkladu, ale podstatněji sebereflexe vůbec. Je to právě nedostatečně reflektované bezprostřední pohroužení do věcí, v čem spočívá prostota těchto postav.

Jejich počínání má často nádech komičnosti, protože je uzavřeno do úzkého horizontu, v němž jejich zájem plně poutají záležitosti, které nám připadají malicherné, zatímco k obecnějším souvislostem a uznávaným hodnotám zůstávají neteční. Jako například Petr, vyhýbající se byť i jen zmínce o válečných hrdinstvích a pyšníci se novým vatovaným pláštěm, Petr se svou lhostejností k získaným vyznamenáním a se svým starostlivým „*Třikrát zazvonit!*“. Protiklad tohoto dvojího horizontu je obdobný rozdíl mezi světem dětí a dospělých: „...*všichni ti, kteří se sem tam hádali, ale hádali se jako děti: / o patku načínaného chleba nebo o jehlu*“ (6: 217 | 184).

Obrácení k věcem, soustředění do přítomnosti – těchto určení jsme zde již užili ve zcela jiné souvislosti. Bylo to při charakteristice epičnosti. Na hostině v paláci Alkinoově uvádí Odysseus vyprávění o svých osudech tímto vyznáním: „*Nelze si lepšího nic, jak myslím, opravdu přát, / než když veškeren lid jest naplněn veselou myslí, / v domě je množství hostů, jež naslouchá pěvcově písni, / sedí pospolu řadou, a před nimi stoly jsou plny / chleba a hojného masa, a číšník z měsidla čerpá / víno, poháry plní a hostům je roznáší v síni. / To jest, jak se to jeví mé mysli, ta největší rozkoš.*“⁶² Radostné vyžití života, důvěřivé oddání se smyslu, nikoliv však v pasivním požitkářství (jak by k tomu mohlo svádět izolované chápání Odysseova výroku), ale v činorodosti, která se vkládá s plným zaujetím do uskutečnění bezprostřed-

⁶² Homér: *Odyseia* (přel. O. Vaňorný a F. Stiebitz), IX, 5–11, Praha, SNKLHU 1956, str. 149.

ních zájmů – takový postoj charakterizuje hrdiny epiky, jejichž jednání tak autorovi umožňuje bohatě rozvinout různorodost epického obrazu.

Epický postoj, přitakávající životu, neproblematickým potřebám bezprostřední přítomnosti, se kromě základní podoby rabelaisovské robustnosti projevuje i v podobě zdůrazňující nezkaženou přirozenost, prostotu reprezentantů tohoto postoje, *dobrých lidí z lidového prostředí*. Řadí-li se postavy Holanových *Rudoarmějců* zcela jednoznačně k této druhé, etizující epické tradici, je to způsobeno především tím, že Holan epický postoj nejen představuje, ale zároveň tematizuje. To neznamena, že je víc epický, ale naopak, že i v epice se projevuje jeho dramatické založení. Neboť tematizuje „epický“ postoj tak, že se nad ním táže, že z něho dělá problém, či spíše že se mu epický postoj stává skrytou odpovědí na otázku, co znamená být člověkem.

Uzavření do bezprostřední přítomnosti, ponoření se do věcí může být právem pojímáno jako stupňované sebezapomnění, a z tohoto hlediska se může jevit jako výrazný projev sebeodcizení. Avšak rozhodující pro odcizení je upadnutí do obstarávaného „světa“, které je pravým opakem onoho ponoření do věcí, jež charakterizuje Holanovy rudoarmějce. Zvěcnění, druhý termín nejčastěji užívaný v této souvislosti kromě termínu odcizení, znamená (měl by znamenat), že v odcizení sobě samému se člověk stává jakoby věcí mezi věcmi, nikoliv to, že by se stal jakýmsi zajatcem věcí, jak to bývá chápáno. Je naopak zajatcem svých záměrů; a to i v obligátní konzumentské podobě, při níž přece není soustředěn na věci, ale na jejich užívání. Jedinec, žijící v područí sebeobstarávání, řízeného životními cíli moci, získání majetku, prestiže atd., jedinec, jenž proto pojímá vše jako prostředky či překážky těchto svých záměrů, nedokáže nechat věci tím, čím jsou, a jako takové je v jejich konkrétnosti vidět. „*Vý, kteří se už nedovedete podívat na peň jinak než jako na jazýček*“

*a na větve jako na mísky váhy: a dej nám, strome, pořádnou váhu ovoce!...*⁶³

Holanovi rudoarmějci si naopak udržují bezprostřední vztah k věcem, radují se s dětskou naivitou z nového vatovaného pláště, z ještě teplého kousku železa. Toto zaujetí konkrétními věcmi, tato upoutanost bezprostředně prožívanou přítomností znamená mimo jiné nespoutanost nadchvilkovými záměry a úkoly, a tím i jejich konvencemi, které jako nepsané zákony panují v našem světě. Jednání rudoarmějců charakterizuje proto jistá pružnost, či negativně formulováno (negativně z nám běžného a většinou nikoliv neoprávněného hlediska), rozpornost. Sem patří většina uvedených příkladů s výmluvným „ale“. Dvojí zaujetí přítomným okamžikem (teď zanícená četba veršů, a teď bezprostřední zájem ukroutit si cigaretu) se nám jeví jako rozpor. Časová následnost je zde ovšem vedlejší, jde právě o to, že ve své povaze, v potencialitě svých reakcí jsou hrdinové knihy zároveň takoví i takoví, otevření nejnesouměřitelnějším možností, nevypočitatelní ve své nevypočítavé spontánnosti. „...*Zachtělo-li se mu, / zvedl vůz, unesl vědro piva jedním prstem / a prošvihl bičem pecen chleba na dvě půlky. / Nezachtělo-li se mu, neshýbl se ani pro spadlý hřebínek / a odepřel vyprat si svoji košilku, / pokládaje (jako nějaký dávný sektář Fedosejevec) / návštěvu veřejných lázní za neslušnou*“ (6: 198 | 166).

Tyto rozpory představují krajní, často opravdu podivínské případy. V zásadě však jde o něco jiného: proti průměrnému životu zapletenému v síti účelů jsou zde postavy, které se vymykají z této sítě, z těchto abstraktních apriorních schémat životní dráhy. V „bezúčelnosti“ svého jednání jsou zaujati věcmi, a proto neupadají do zvěcnění, tj. uchovávají v sobě plně to, co je od věcí odlišuje: to, že nejsou něčím jednou provždy daným, že jsou stále otevření nejrozumnějším možností, že jsou svobodní.

⁶³ V. Holan: *Lemuria* (1940), 9: 221 | 182.

Lze namítnout: kdo je plně zaujat bezprostředním okolím, je v něm zajat, je nesvobodný. Vždyť to, co odlišuje člověka nejen od věcí, ale i od zvířat, a v čem spočívá jeho svoboda, je právě jeho schopnost nebýt cele ovládán bezprostřední přítomností a bezprostředním okolím, schopnost transcendovat je.

Pohlcení rudoarmějců přítomnými věcmi je samozřejmě pouze relativní, horizont jejich zájmů a záměrů přítomnou daností také podstatně přesahuje, avšak zároveň je natolik omezený, natolik zaměřen k bezprostřední přítomnosti, že se tím vymyká ze světa úkolů, jehož perspektivy nás jinak v každém okamžiku našeho jednání „zpovzdálí“ dirigují. V námitce však lze pokračovat: právě o tu omezenost jde. Jak to, že vymanění z nesvobody běžného života je možné nejen stupňováním svobody v cílevědomější aktivitě, v soustředěnější sebeuvědomování, ale také naopak jakýmsi krokem zpět k menší cílevědomosti a nižšímu stupni uvědomění? Člověk se přece stává člověkem tím, že stále více překonává své omezené východisko a že zůstává člověkem jen tímto neustálým sebepřekonáváním. Můžeme proto brát vážně, ne jako nezávaznou básnickou hyperbolu, tvrzení o lidech, „*kte-rým netřeba být nadosobními, aby byli člověkem*“?

Svoboda není omezena jen omezeným horizontem možností, tím, že je svobodou v odkázanosti, v závislosti na dané situaci. Má-li být něčím odlišným od pouhé svévole, musí v sobě chovat i určitou vázanost vnitřní, musí být nejen osvobozením od něčeho, ale i k něčemu. Můžeme jednání rudoarmějců kromě negativního určení, totiž z čeho se vymykají, od čeho se osvobozují, charakterizovat také pozitivně? Zaujetí věcmi, pochopení pro konkrétnost věcí na toto pozitivní určení nestačí, vystupuje zde v podstatě jen natolik, nakolik vysvobození umožňuje, a ne nakolik by mu snad dávalo smysl.

První báseň *Rudoarmějců*, kterou jsme se zde zabývali a kterou jsme jako jedinou celou ocitovali, je báseň, v níž se do výchozího kontextu otrlosti vojáků

spících na holém sněhu vřazuje gesto hlídky, která „mateřsky“ převrací své druhy z boku na bok, aby nezmrzli. Obdobný kontrast jsme shledali v další ukázce, v gestu, jímž básník bere truchlícího rudoarmějce „*kolem pasu, staženého řemenem*“. Samo toto gesto je reakcí na rudoarmějcovu vyprávění nesené láskyplným vztahem k druhým (příbuzným, zabitým v Leningradu). Takto vyvolaná atmosféra vzájemnosti podtrhuje obdobné zaměření závěrečného gesta básně: nejde v něm jen o to, že před chvílí truchlící rudoarmějce se klukovsky raduje z granátového střepu, ale i o to, že tato radost chce být a je čímśi sdíleným: „*a za chvíli mi tiskl do dlaně velký železný střep / a usměvavě ujišťoval: „Ješčo toplyj!“*“ – Podobné významové zaměření, ještě v bohatších variacích, bychom mohli ukázat na jiné básni, z níž jsme zde často čerpali a v níž na závěr svůj složitý popis adresy v Baku (se starostlivým „*Tříkrát zazvonit!*“) Petr předává příteli, aniž by si chtěl připustit, že se s ním s největší pravděpodobností už nikdy nesejde.

Ve své lhostejnosti k životním úlohám, uzavírajícím člověka do jediné perspektivy vlastních praktických zájmů a degradujícím vše na pouhé prostředky či překážky těchto zájmů, zůstávají Holanovi rudoarmějci otevření druhým bytostem a všechno jejich jednání je jako v magnetickém poli ovládáno vzájemnou sympatií s druhými. Tento vztah, jehož různé podoby můžeme shrnout pod termín láska,⁶⁴ je něčím, čemu prostota – „bezúčelností“ svého počínání – umožňuje

⁶⁴ U řady básní by snad bylo přiměřenější setrvat u pojmu sympatie, nebo ještě lépe užít pojmu bratrství (v tom smyslu, v němž ho vykládá např. G. Marcel v druhém dílu knihy *Les Hommes contre l'Humain*, 1951). Přestože tedy pojem láska může připadat nepřesný a z hlediska vnější charakteristiky *Rudoarmějců* přepjatý, přesto je zde jeho užití oprávněné jak z hlediska kontextu Holanovy poezie, tak z hlediska podstaty věci. M. Scheler v kapitole „Vztahy mezi láskou a sympatií“ své knihy *Wesen und Formen der Sympathie* (1923) ukazuje, že láska je základem všech vyšších forem sympatie.

plně se prosadit a rozvinout a co zároveň zpětně dává prostému jednání Holanových hrdinů teprve smysl, a stává se tak rozhodujícím momentem dotvářejícím smysl *Rudoarmějců*.

Ocitovali jsme už poněkud komický dopis, jenž tvoří jádro básně XI a jehož jediný konkrétní údaj zní: „*zítra / dostaneme šedesát gramů medu...*“ Jaký však má tento dopis v básni smysl? Je uveden verši, které ho natáčejí do významového ovzduší bratrské (zde doslova bratrské) lásky: „*A znovu Pjotr!... On, v poslední době posmutnělý, / protože dlouho beze zpráv... Ale dnes / vesele přispěchal a četl mi dopis od bratra / z Dálného východu, tož z Kaš-agače, / kde bojoval proti Japoncům.*“ Po citaci dopisu pak báseň končí: „*Věru krátký dopis na takovou dálku, / ale Pjotr zvěděl aspoň to, / že bratr ještě před měsícem žil...*“ [6: 206 | 174]. Smysl dopisu je v tom, co znamená z hlediska Petrovy lásky k bratrovi, přičemž mezi věcí a jejím smyslem je tu jistý nepoměr, nepřiměřenost. Petr se nedoví, zda bratr žije, ale že „*ještě před měsícem žil*“; hlavní nepoměr však spočívá mezi tímto důležitým smyslem dopisu a mezi nicotností jeho přímé výpovědi (přičemž právě prostoduchost Petrova bratra, jenž i v takovém dopisu je zcela upnut k tomu bezprostřednímu, v čem právě žije, dává zvlášť názornou odpověď na Petrovu obavu, zda jeho bratr žije).

To je poslední stupeň dovršující téma prostoty v *Rudoarmějích* a v celém tomto údobí Holanovy tvorby: láska je zde zastiňována v co nejneokázalejších projevech, třeba jen v jediném, na pohled bezvýznamném gestu. Tento „nepoměr“ je místy doveden až k paradoxu, nejvýrazněji v připomenuté básni ze sbírky *Tobě*, v níž strojvůdce s ochrnutými nervy musí lásku ke své ženě projevit slovy „*nestoupej si přede mne*“. Projev nejčistší a nejhlubší lásky je tak možno odhalit třeba i v drhnutí podlahy.

Organičnost básnického díla sice nespočívá ve výstavbě díla, ale – přesně vzato – ani v samotném jeho výsledném světě, jenž vzniká při četbě. Je pro interpreta „dokázána“ především těmi vlastnostmi díla, které

hrají podstatnou roli z obou aspektů zároveň, čehož nemůže dosáhnout žádná spekulace, vědomý záměr, ale co je vlastní právě živému organismu, ve kterém vše je – řečeno podle Kanta – z jednoho hlediska prostředkem a z jiného zároveň účelem. – Vyšli jsme z metaforického výjevu drhnutí podlahy v „Ódě na radost“ a z metafory o hlemýžďovi, abychom postupně ukázali, že vzájemná významová nepřiměřenost, vyhraněná u Holana až do kontrastů, je rozhodujícím tvárným postupem, vyvolávajícím proces obrazo- a smyslutvornosti, vlastní estetický akt díla. Zároveň však tyto kontrasty tím, co znamenají, co vypovídají o zobrazené skutečnosti, jsou rozhodujícím momentem výsledného významového komplexu, smyslu jednotlivých básní. V tomto smyslu jsme nyní v básni o dopisu pojali naznačený nepoměr z hlediska tematického. Zároveň by i zde bylo možno ukázat, že tento nepoměr je rozhodujícím činitelem, podmiňujícím obrazo- a smyslutvorný estetický proces básně. Tak, jak jsme to viděli nejen na zmíněných metaforách, ale také na závěru básně I s Petrovým starostlivým „*Tříkrát zazvonit!*“, jsoucím v rozporu s danou situací, který naopak se nám před chvílí připomněl jako projev sympatie, hrající důležitou roli z hlediska tematického.

Skutečná láska nejenže může nacházet své projevy i v těch nejvšednějších a nejprostších úkonech, ale nachází je právě zde, bezprostředním uplatněním v konkrétních vztazích mezi konkrétními jedinci. „...*tomu, kdo sedí v pracovně, je snadné vzplanout náhle nejprudší láskou k lidstvu, přinejmenším je to mnohem snazší než strávit bez spánku třeba jedinou noc u postele těžce nemocného.*“⁶⁵ „*V odtažitě lásce k veškerému lidstvu milujeme snad vždy jen sebe.*“⁶⁶

⁶⁵ V. G. Bělinskij: Vzgljad na russkuju literaturu 1847 goda, in V. G. B., *Sobranije sočinenij III*, Moskva, Ogiz/ Gosudarstvennoje izdatelstvo chudožestvennoj literatury 1948, str. 821.

⁶⁶ F. M. Dostojevskij: *Idiot* (přel. T. Silbernáglová), Praha, Odeon 1968, str. 446.

Láska k lidstvu v duchu idejí francouzské revoluce – takové je už hodně přes století uplatňované nadosobní východisko, v němž má člověk nalézt své pravé poslání, sebe sama. Už jen praktické výsledky uskutečňování těchto idejí napovídají, že spíše než východiskem z odcizení člověka jsou jeho projevem. Nadosobní postoj je tu prost přízemní sobeckosti jen za cenu toho, že jeho vyznavač obrací v pouhé prostředky a nástroj nejen všechno a všechny ostatní, ale nezastřeně i sebe sama. Sebeušlechtlejší nadosobní záměry tu nevyrůstají ze stupňovaného vědomí sebe sama, ale z falešné intelektualizace, idealismu, který ve své abstrakci nenalézá místo pro reálné lidské vztahy, a proto zpětně nenachází uplatnění v nich.

Pozitivním protikladem programové neosobní pseudolásky je láska zaměřená na konkrétní osobu, a přitom nezáměrná, nereflektující sama sebe, v plném obrácení k „věci“. Prototypem takové lásky je láska mateřská, k jejímž „*nepozorovaným / zneuznaným, drobným a hřejivým, / codenním a láskyplným úkonům*“, k její „*skryté a němé a nezištné platnosti*“ („Návrat“, 7: 177 | 115) se Holanova poezie často vrací. Prostota, jež je nejvýraznějším rysem této lásky, její neuvědomělá, samozřejmá spontánnost a „přízemní“ konkrétnost charakterizuje i bratrství Holanových rudoarmějců.

* * *

Z hlediska tvárného postupu nám byli *Rudoarmějci* příkladem poezie, v níž jako by věci mluvily samy. To znamená poezie, odhaleně zjevující specifickou zvláštního druhu jazykové výpovědi: jazyková výpověď básnických děl navozuje vznik konkrétního světa, jenž zpřítomňuje žitou skutečnost tak, jak se bezprostředně odehrává v naší zkušenosti před oněmi apriorními schématy, které absolutizovaly jinak nezbytný proces abstraktivizace.

Avšak – jak jsme právě zjistili – stejná tendence ovládá i téma *Rudoarmějců*. Skutečná lidskost je v nich

objevena co nejdále od abstraktních koncepcí, v životě skutečně žitém, nacházejícím zadostiučinění v bezprostředním okruhu konkrétních lidských vztahů.

Dalo by se říci: téma *Rudoarmějců* nalezlo adekvátní způsob vyjádření. Ve skutečnosti však je třeba vidět tento vztah spíše naopak. – Společným východiskem je tu postoj, usilující v proměnlivých, prchavých zkušenostech s věcmi dobrat se jejich trvalého smyslu, co nejpřesněji reflektovaného. Tak tomu bylo už v *Prvních básních*, pronikajících v dramatickém napětí za vnější, ustálenou podobu věcí. Zatímco však tehdy se Holan snažil smysl vzít jakoby útokem, agresivním podmaněním věcí, uplatňuje se v období *Rudoarmějců* výrazně opačná stránka tohoto postoje, která byla v třicátých letech natolik zastřena, že na první pohled tu téměř neexistovala. Poznenáhlu se stupňuje nahlédnutí, že to podstatné není dostupno pouze dramaticky vypjatému podrobení si věcí (ani – což ovšem Holanovi nebylo nikdy blízké – lyricky pasivnímu poddání se proudu, z něhož se věci vynořují a do něhož by je autor nechal zpětně jakoby rozplynout), protože v jistém smyslu je obsaženo už ve věcech samých. Že je možné třeba nechat věci tak, jak jsou, co nejplněji se jim otevřít, a podstatný smysl se projeví jimi samými. Takový autorský postoj není nijak pasivní, podržuje v sobě soustředěnou aktivitu, která se odhaleně uplatňovala v období *Prvních básní*. Vyžaduje totiž cosi velmi těžce dosažitelného: nechat věci tak, jak jsou, znamená nenechat je v té ustálené podobě, v níž jsme zvyklí je pojímat, osvobodit je (či vlastně sebe) od zkreslující a zastírající sítě schémat, kterými jsme si je podmanili ke svým účelům.

Tento postoj se projevil bezprostředně v tvůrčím postupu *Rudoarmějců*, který jsme nazvali věcností v užším slova smyslu. Zároveň však Holanův sklon k maximální projasněnosti, vysokému stupni uvědomění vede k tematizaci tohoto postoje samého, jedné z možných tematizací, ovlivněné řadou okolností, především charakterem dané látky. Téma tu není ně-

čím prvotním a (na rozdíl od látkového podnětu) libovolným, co pak hledá adekvátní způsob vyjádření, ale pouze úzkou vrstvou, jakoby projasněným vrchol-
kem celého spontánního postoje. Téma sbírky je adekvátní tematizaci postoje v ní ztělesněného.

* * *

Nad tímto uzavřením našeho rozboru *Rudoarmějců* se však vnucuje jistá pochybnost. A tato pochybnost je zároveň pochybností o základní tezi celé této knihy. Neustále jsme se snažili posláním literárního uměleckého díla odlišit od jeho sdělovací funkce, a tím také od jeho poznávací hodnoty, tedy od toho, do čeho jsme svůj rozbor *Rudoarmějců* vlastně vyústili. Jestliže tvrdíme, že posláním básnického díla nespočívá v jeho smyslu (tj. ve výsledném významovém komplexu), a přitom konkrétní rozbor díla vyvrcholujeme interpretací tohoto smyslu, nejsme v rozporu sami se sebou? Můžeme se sice hájit, že myšlenky, které jsme se pokusili z díla vydedukovat, nejsou tím vlastním, o co v díle jde. Ale pak k otázce, proč jsme tedy tímto nepodstatným svým rozbor završili, přibývá jen otázka další: znamená to, že myšlenková hloubka je tu něčím náhodným a že by se na estetickém účinku díla nic nezměnilo, kdyby z něho bylo možno vydedukovat jen banality či zjevné nesmysly, že na charakteru výsledného smyslu nijak nezáleží, jen když je dosaženo rozhodujícího: smyslutvorného procesu samotného? Je náhodou, že největší díla světové literatury této myšlenkové hloubky dosahují natolik, že se stávají východiskem či materiálem poznatků samotné filosofie?

Tyto otázky spolu s postupem našeho vlastního zkoumání konkrétního díla buďto odhalují falešnost teze, že smysl poezie, posláním každého jednotlivého díla nespočívá v tom, co dílo sděluje, nebo alespoň naznačují potřebu tuto tezi prohloubit a upřesnit.

Problematika povahy a smyslu poezie prolínala zčásti už předchozí text. Nejprve jsme naznačili smysl poezie jakožto zpřítomnění svobody, zpřítomnění napětí mezi daností a svobodou, a potom bližší charakteristikou tohoto zpřítomnění jsme se pokusili určit povahu poezie.

Jak můžeme vůbec mluvit o zpřítomnění svobody, když svoboda je vlastní člověku jako takovému a v tomto smyslu stále přítomná? „*Člověk tvoří a pracuje ze svobody i tam, kde se staví zády ke svobodě. Svoboda není aristokratickou výsadou, nýbrž obrací se ke všem a platí pro všechny, bez ní by člověk nebyl člověkem,*“ píše J. Patočka,⁶⁷ avšak zároveň dokládá, že výslovná zkušenost svobody je něčím vzácným. Jde totiž právě o to, že většinou žijeme ze svobody v odvrácenosti od ní: cele zaujati předmětným „světem“, svými záměry prosadit se v něm. Zpřítomnění svobody neznamena pouhé její stupňování, ale vyžaduje zásadní, radikální obrat našeho zájmu, vyžaduje obrátit se tváří v tvář tomu, k čemu jsme jinak obráceni zády: vytrhnout se z uzavření v předmětné danosti, vykročit z toho, co je, vstříc tomu, co není.

⁶⁷ J. Patočka: *Negativní platonismus*, Praha, Čs. spisovatel 1990, str. 40.

Znamená to vykročit do jakéhosi vzduchoprázdna? Můžeme vůbec vykročit ze světa? Vykročit z toho, co je, neznamená vykročit ze světa ven, ale naopak světu (který není předmětným souhrnem všeho, co jest, ale předchůdnou, smysl dávající celkovou souvislostí významových poukazů) se plně otevřít. Jsme-li zaujati tím, s čím se setkáváme ve svém běžném životě, jsme nejen obráceni vždy k něčemu dílčímu, útržkovitému, co nám zastírá onen celkový horizont, ale zkresluje i tato dílčí jsoucna na pouhé předměty svého sebe-prosazování. V naší otevřenosti světu se teprve odhaluje jsoucno – i my sami – ve svém skutečném bytí, stává se (či lépe je ponecháno) tím, čím je. V otevřenosti světu se otevíráme pravdě, to, co se naší svobodou uskutečňuje, je pravda. Říká-li M. Heidegger: „*Bytostným určením pravdy je svoboda*“,⁶⁸ má tu na mysli odvozené běžné pojmání pravdy jako správnosti, shody výroku se skutečností. Vztah svobody k původní pravdě jakožto nezahalenosti bytí (které pravdu v běžném pojetí umožňuje, neboť umožňuje odkrytost jsoucna, s nímž teprve se výpověď může shodovat, či neshodovat) je opačný: „...*svoboda je základem vnitřní možnosti správnosti jen proto, že své vlastní bytostné určení čerpá z původnějšího bytostného určení jedině bytostně určené pravdy*.“⁶⁹

Poukazem na vzájemný vztah mezi svobodou a pravdou jsme ovšem nijak neurčili, co znamená zpřítomnění svobody v umění. Získali jsme však půdu, na níž je možno toto určení ujasnit. K ujasnění samotnému se nabízí srovnání s tvůrčí činností, která je v této souvislosti umění nejbližší a která je uznávána za vlastní doménu hledání pravdy: s filosofií.

Na první pohled by se mohlo zdát, že rozdíl je více než zjevný. I bez jasnějšího povědomí o tom, co činí umění uměním, je zřejmá opozice umění vůči pojmo-

⁶⁸ M. Heidegger: *O pravdě a Bytí* (přel. J. Němec), Praha, Vyšehrad 1971, str. 29.

⁶⁹ Tamtéž, str. 35.

vé systematickosti filosofie. Avšak právě v souvislosti s nepředmětným chápáním pravdy jako nezahalenosti bytí se v novější době stále důrazněji uplatňuje takové pojetí filosofie, které ji klade do překvapující blízkosti s uměním. Toto pojetí vykládá samo sebe jako návrat k počátkům filosofie, k její výchozí podobě, a ukazuje, že aspirace filosofie pro pochopení celku tak, jak vyzněla u Platóna v metafyzické podobě pojmového zvládnutí předmětného univerza, určily sice další osudy filosofie, že však je krajně nejisté, zda to byla z možných cest filosofie cesta skutečně pravá. Proti předmětné bohatosti filosofie budující své usoustavňující konstrukce je tak postavena zdánlivá chudoba nové, obrozené filosofie, která *„ví jen o jednom a toto jedno nesděluje přímo jako věcnou znalost, která je ve světě k dispozici, a na kterou lze proto vždy ukázat a odkázat“*.⁷⁰

Radikálně nové vytyčení úkolu filosofie však přesto neznamená zpřetrhání kontinuity s jejím dosavadním stavem. Především je možné z hlediska nového pojetí chápat i všechnu dosavadní filosofii. Je to dokonce i nutné, pokud v tomto pojetí vidíme rozpomenutí se na vlastní, pravé poslání filosofie; a je to v takovém případě možné, pokud dosavadní filosofie navzdory svým sebeklamům filosofií skutečně byla. Hodnota dosavadní filosofie ovšem nebude hledána především v jejích pozitivních tezích samotných, v koncepcích, do nichž se snažila shrnout poznání světa, ve sdělování pravdivých soudů, ale v tom, nakolik tyto soudy a jejich systémy vytvářejí předpoklad pro uskutečňování oné přímo nesdělitelné pravdy. *„Žádná slovní formulace, žádná sebevíce zdůvodňovaná a o největší autority opíraná hotová formule nenese a neobsahuje v sobě pravdu, ale ve své hotovosti, danosti, tj. ve své předmětné podobě je právě neautentická a tím od pravdy vzdálená i v tom příznivém případě, že se může ukázat jako pravdivá. Jako pravdivá se však každá for-*

⁷⁰ J. Patočka, cit. d. (pozn. č. 67), str. 58.

*mulace musí teprve ukázat, tj. musí se pravdivou teprve stát (vždy znovu stávat).*⁷¹

Z opačné strany trvá kontinuita se starší filosofií i proto, že ani v novém pojetí neztrácí filosofie svůj pojmový charakter. Také díla, která se tomuto charakteru zdají nejvíce vzdalovat, jsou (celá, nebo alespoň jejich určující pasáže) vybudována ze soudů. To, co je skutečně pravým filosofickým dílem předáváno, překračuje podstatně poznání, a přesto se toto předávání samo děje prostřednictvím poznatků. Otevření se pravdě, v němž se dosavadní struktura světa ukazuje v nové podobě, je tu předáváno prostřednictvím struktur odhalených v tomto otevření.

Také v umění je otevření se pravdě předáváno prostřednictvím čehosi, co bylo odhaleno v tomto otevření. Nikoliv však prostřednictvím abstraktních struktur. Zatímco filosofie směřuje přímo k abstrakci, k pojmu, směřuje umění naopak ke konkrétnímu, jedinečnému, a teprve nepřímě i k obecnému. Za druhé: ve filosofii se obecné poznatky o dané skutečnosti obracejí zpátky do této skutečnosti, jde tu o určitou výpověď o skutečnosti. V umění poznatky nejenže mají jiný charakter než ve filosofii, ale především jiné uplatnění. Zůstávají pouze výchozím materiálem pro vybudování obrazu, který není obrazem v tom smyslu, že by měl zprostředkovat poznání (zobrazené) skutečnosti, ale který je z tohoto hlediska samoučelný. Poznátky, pozorování, soudy se neobracejí zpátky do skutečnosti, aby o ní něco vypovídaly, ale vytvářejí relativně soběstačný, do sebe uzavřený svět.

V uměleckém díle se mohou vyskytovat ryze abstraktní myšlenky i například celé filosofické úvahy, a přesto jejich uplatnění, a tím i jejich povaha, zůstávají zásadně jiné než ve filosofickém díle. Je-li umělecké dílo čteno jako umělecké dílo, nejsou tyto myšlenky chápány jako soudy o skutečnosti, ale jako

⁷¹ L. Hejdánek: Člověk a otázka, in sb. *Podoby*, ed. B. Doležal, Praha, Čs. spisovatel 1967, str. 137.

quasisoudy,⁷² tj. pouze jako součást světa díla, vypovídající něco pouze o něm. A teprve celý tento svět díla může být uveden do vztahu ke skutečnosti, a to i takovým způsobem, že z něho případně mohou být na základě dodatečné dedukce vyabstrahovány určité soudy, které ovšem jsou právě až naší dodatečnou dedukcí a nejsou totožné s oněmi přímo formulovanými quasisoudy.

Nelze tu uplatnit námitku, že také ve filosofickém díle mohou být jednotlivé myšlenky pochopeny pouze v kontextu celého díla. Ve filosofickém díle je totiž každá jednotlivá myšlenka bezprostřední součástí rozvíjeného abstraktního smyslu vypovídajícího o skutečnosti: také ona sama je přímou výpovědí o skutečnosti, jenomže plně pochopitelnou, smysluplnou pouze v širším kontextu. V uměleckém díle je myšlenka abstrakcí, která však nerozvíjí přímo abstraktní smysl, ale vypovídá něco pouze o quasireálném konkrétním světě díla.⁷³ Také tento svět sice má svůj smysl, avšak ten ve své výslovné podobě musí být – jakožto smysl něčeho konkrétního – teprve explikován; a může být explikován vždy znovu a různě, i když ne libovolně. Není to víceméně jednoznačný smysl přímé výpovědi. V textových předpokladech smyslu díla mohou být obsaženy logické úvahy, a přesto to nemění nic na faktu, že ke smyslu díla jsme nedospěli logickou úvahou, ale *nazřeli* jsme ho bezprostředně při vnímání konkrétního – právě *názorného* – světa. „Vnímání“

⁷² Viz R. Ingarden, cit. d. (pozn. č. 4), § 25.

⁷³ Nesoběstačnost jednotlivých výchozích elementů názorného světa uměleckého díla je podmíněna soběstačností tohoto světa. Filosofické dílo je na tom po této stránce podobně jako každá jeho jednotlivá myšlenka: také ono celé je plně pochopitelné jen na základě znalostí určitého filosofického kontextu, jeho terminologie a koncepcí, do nichž se dané dílo nějak vřazuje. Umělecké dílo k pochopení, nutnému pro plný umělecký zážitek, žádnou takovou obeznámenost s literárním kontextem (který tu ovšem také je a jehož znalost je nutná pro literární bádání) nepotřebuje, je světem pro sebe.

uměleckého díla ovšem není pouhým vnímáním, ale v plném slova smyslu tvorbou, jeho znovuvytvořením. To, co si při této tvorbě především uvědomujeme, je výsledný smysl, naše vlastní aktivita se nám jeví jako hledání a nalézání smyslu díla. Ve skutečnosti zde tvorba smyslu ovšem není založena na kombinaci pojmů, ale zprostředkovaně na přetvoření daných elementů (k nimž patří i abstraktní pojmy) v jednotný, smysluplný názorný svět. Tvorba smyslu v uměleckém díle se uskutečňuje jakožto tvorba obrazu.

Všimli jsme si již dříve paradoxu, že nejlepší z moderních intelektualistických umělců zastávají poetiku ostře protiracionalistickou. Avšak ani značná míra sebeuvědomění, tj. uvědomění si specifičnosti umělecké tvorby, nemusí uchránit tyto autory před stále hrozícím nebezpečím „pouhého“ myšlení (prezentovaného v obrazech). Pokusili jsme se to ukázat u Holana na jeho *Noci s Hamletem*. A jak je tomu v soudobé snaze o sblížení umění s myšlením ze strany filosofie? Právě filosof, jenž je předním reprezentantem sblížení filosofie s uměním a jehož dílo orientuje celý proud současného bádání o umění, právě tento filosof v pracích obírajících se konkrétními básnickými texty je zároveň příkladem spíše mísení než sblížení umění a filosofie. Stejně jako v případě, kdy básnění upadá do „pouhého“ myšlení, je i toto smísení způsobeno nedbáním skutečné povahy umění.

J. Pfeiffer vytýká Heideggerovi, že se ve svých interpretacích básnických textů zaměřuje výhradně na jejich předmětný obsah, na řečené, a ponechává zcela stranou „jak“ tohoto řečeného.⁷⁴ Tu by ovšem bylo možno namítnout, že filosof není literárním badatelem, aby musel rozebírat výstavbu básně. Filosof nemusí ono „jak“ rozebírat, musí si ho však být vědom, či přesněji: musí si být vědom, že zvláštní způsob vý-

⁷⁴ J. Pfeiffer: *Zu Heideggers Deutung der Dichtung*, in J. P., *Was haben wir an einem Gedicht?* (1955), 3. vyd. Hamburg, Wittig 1966, str. 139.

stavby uměleckého díla je výrazem jeho zvláštní povahy, která je zásadně odlišná od povahy filosofování. Heidegger naproti tomu přistupuje k básni podobně jako k výroku některého před Sokratovského filosofa. Probírá jednotlivé věty jako výroky, jejichž obrazný charakter jim umožňuje říkat více (hlouběji a obsažněji), ale který zároveň způsobuje, že toho říkají méně (temněji) než pojmové abstrakce. Tuto nutnou slabinu pak může odstranit filosof objasňujícím výkladem. Nic takového ovšem Heidegger netvrdí, ale ve skutečnosti tak postupuje. Nejenže vidí poslání uměleckého díla v jeho výsledném smyslu, ale navíc hledá smysl pouze v tom, co se zde vypovídá přímo nebo s dostačující výmluvností zprostředkujícím obrazem. K takovému postupu lze použít jen velmi omezeného počtu básnických děl, jako například některé meditativní básně Hölderlinovy a Rilkeovy. Výklad básní, které jsou ve své vnější podobě vzdálenější přímé úvaze (jako jsou básně G. Trakla), plně odhaluje konečné důsledky Heideggerova postupu: protože mu nejde pouze o interpretaci smyslu básně, ale především o vyložení vlastní filosofické koncepce, již po prvních krocích báseň ve skutečnosti opouští. Pokud přitom neopustí daný text básně a nadále se ho dovolává, pokud zastírá, že báseň (či většinou jednotlivé její výroky) je mu pouze navozením vlastního filosofování, dochází v interpretaci k zjevným násilnostem a nakonec až k libovůli – jako právě ve zmíněném výkladu básní Traklových.⁷⁵ – Vidí-li Heidegger při konkrétní interpretaci díla v básníkovi jakéhosi básnického filosofa, otvírá se mu tak *přímý* průchod mezi filosofií a uměním, takže z opačné strany také sám filosof může a má pronikat směrem k umění jakýmsi básnickým filosofováním. A tak se ve výkladu Traklovy poezie stáváme svědky toho, jak ono smísení filosofie s uměním, vyrůstající z nedbání povahy umění, dospívá zároveň k nedbání

⁷⁵ M. Heidegger: Die Sprache im Gedicht, in M. H., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske 1959.

povahy filosofie: místo aby se filosofická práce nechala inspirovat celkovým smyslem uměleckého díla, je *zde* využito pouze určitého uměleckého postupu, metaforičnosti (ne už jen metaforických termínů, ale na metaforičnosti založené významové výstavby), která sama o sobě textu nedává nic z hloubky a síly umění, ale ubírá mu nutně z hloubky a jasnosti filosofie.

Avšak toto je krajní případ, který nemůže popřít skutečnost, že v řadě básní jsou pasáže, umožňující Heideggerovi zacházet s nimi právem jako se soudy, aniž by při jejich začlenění do svých úvah musel znásilňovat jejich smysl. Ostatně je to běžný postup; co jiného je například většina takzvaných okřídlených výroků? A jak jinak než jako se skutečným soudem, skutečnou výpovědí sdělující určité poznání jsme my sami při interpretaci *Rudoarmějců* zacházeli s citátem o těch, „*kterým netřeba být nadosobními, aby byli člověkem*“?

Tak se nám v jiné podobě vracejí otázky ze závěru minulé kapitoly, týkající se poznávací hodnoty uměleckého díla. Ačkoliv jsme jen v polovině cesty při určování rozdílu mezi uměním a filosofií, získali jsme již dostatečný podklad, abychom se pokusili na tyto otázky odpovědět.

Za východisko tu nejlépe poslouží typ díla, jež bylo předmětem našeho zkoumání, tj. díla epického. Umělecké dílo není obrazem ve smyslu nápodoby skutečnosti; nelze proto hodnotit například Holanovy *Rudoarmějce* z hlediska toho, nakolik pravdivě zobrazují reálné rudoarmějce. Umělecké dílo je svobodným tvorem umělcovy fantazie. Pokud se však spokojíme s tímto tvrzením samotným, pokud jím pokládáme problematiku vztahu umění k mimoumělecké skutečnosti za vyřešenou, pak jsme se této problematice jen vyhnuli. Jestliže dílo není pouhým předáním nějakých poznatků (ani v tom omezeném smyslu, jak tomu je ve filosofii), jestliže v poznávací funkci naprosto nespočívá smysl uměleckého díla, neznamená to, že tu poznatky nejsou nutně přítomny jako něco, po-

mocí čeho může být svobodný výtvar fantazie vůbec vybudován. Otázka zní, zda mezi těmito jednotlivými poznatky navzájem, a zvláště mezi nimi vcelku na jedné straně a reálnou skutečností na straně druhé, neplatí nějaká závaznost nutná pro uskutečnění uměleckého poslání, aby tak kromě toho vlastního poslání mohlo umělecké dílo být zároveň zdrojem určitého poznání.

Tato otázka je nezodpověditelná, pokud by měla být zodpovězena přesně a relativně vyčerpávajícím způsobem; a zároveň je otázkou řečnickou, předem zodpovězenou, pokud vezmeme v potaz běžnou praxi. Nemusíme se tu dovolávat pouze běžné čtenářské zkušenosti. Historie, sociologie, psychologie apod., vědecké disciplíny, které se obbracejí k uměleckým dílům nikoliv pouze z hlediska konkrétních předmětů v nich „zobrazených“ (například určité historické osoby), ale z hlediska obecnějšího (například z hlediska určité dobové situace, určitých psychických procesů atd.), dosahují často výsledků, jejichž plodnost potvrzuje oprávněnost tohoto postupu. Avšak ani kritika Holanových *Rudoarmějců*, od které jsme se tu distancovali, nevycházela z naivního porovnávání s konkrétními osobami rudoarmějců. Rozdíl je v něčem jiném. Pojímat svéprávný umělecký obraz jako obraz-odraz je možné a relativně oprávněné pouze tehdy, není-li předmětem zkoumání a hodnocení samo umělecké dílo, ale je-li naopak předmětem zkoumání určitá skutečnost, k jejímuž hlubšímu poznání se dílo stává jakousi pomůckou. Pak si příslušný badatel nemusí být ani vědom skutečného poslání uměleckého díla a může tak přistupovat k dílu falešně (tj. nikoliv jako k dílu uměleckému), a přece jeho postup i výsledky, k nimž dospívá, falešné nejsou. Pokud totiž splní další podmínku, tj. pokud je mu dílo právě jen nepřímou pomůckou, jejíž poznatky verifikuje poznatky získanými jiným způsobem. Právě to, v čem spočívá atraktivnost umění pro řadu vědních disciplín, konkrétnost uměleckého obrazu, který je blíže

poznávané skutečnosti než abstrakce badatelského přístupu, mnohoznačný, nevyčerpatelný „jako život sám“, právě tato konkrétnost způsobuje, že badatel musí obraz teprve prověřovat: určovat, co má z hlediska jeho zájmu platnost, co nikoliv, a co případně zkoumanou skutečnost zkresluje.

Ztotožňování uměleckého obrazu s danou skutečností je tedy zcela neoprávněné při přístupu k dílu a relativně oprávněné při poznávacím přístupu k dané skutečnosti. Co to vlastně znamená? A co u druhého, oprávněného přístupu znamenají zmíněná omezení? To vše znamená, že poznatky obsažené v uměleckém díle se sice z hlediska dané skutečnosti k sobě nevážou libovolně, že se tu nutně (k otázce, proč tomu tak je, se vrátíme později) uplatňuje jistá závaznost, která však není důsledná, její charakter a míra se mění od díla k dílu, nelze ji pevně stanovit. Jinými slovy: umění má sice jistou poznávací hodnotu, avšak hledisko pravdivosti (ve smyslu shody poznatku s věcí) nemá v umění místo.

A přesto v uměleckém obrazu skutečná závaznost ve vztahu k něčemu mimo tento obraz existuje. Nikoliv však ve vztahu k něčemu předmětnému a danému, ale k nedanosti, k pravdě ve smyslu nezahalenosti bytí.

Ve své vztaženosti k pravdě skýtá umění filosofii zcela jinou, mnohem významnější šanci, než jakou nabízí ve své poznávací hodnotě vědám, a vůbec praktickému poznávacímu zájmu, jenž je ve vědě pouze radikalizován. Klást otázku správnosti dané výpovědi (tj. otázku takové pravdivosti, která zajímá vědecké bádání) nad uměleckým dílem nemá smysl, je to otázka nepatřičná, bez smyslu. Klást otázku původní pravdivosti (tj. pravdivosti, po níž se táže filosofie) nad uměleckým dílem také nemá smysl – nikoliv však proto, že by to byla otázka bez smyslu, ale proto, že umělecké dílo (pokud – a pouze na to je třeba se ptát – je dané dílo skutečně dílem uměleckým) je již odpovědí na ni. Skutečné umělecké dílo nemůže být buďto pravdivým, nebo nepravdivým; nepravdivé umělecké dílo je protimluv, nemožnost.

Zatímco vědu zajímají určité předmětné oblasti, táže se filosofie po nedaném celku světa; táže se právě po tom, co se rozvírá v uměleckém díle. V uměleckých dílech dramatického charakteru (v pojetí Staigerově, podle něhož dramatická nemusí být divadelní hra, a může jí být drobná báseň) bývají určité struktury, vynořující se v této otevřenosti, uvědoměny mnohdy až do podoby jakýchsi sentencí. Filosof pak s nimi může zacházet jako se soudy, které lze analyzovat, či jinak včleňovat do filosofické úvahy. V čem se však potom liší jeho přístup k dílu od přístupu vědce? Vždyť ani on nemá zaručenu pravdivost takových sentencí (které z hlediska filosofie navíc beztak většinou nebývají víc než pouhými banalitami). Skutečně, pravdivost uměleckého díla nespočívá v sentencích, které se v něm případně vyskytují. Není však ani ve výsledném smyslu díla, v ničem, co lze z tohoto smyslu vydedukovat. Připomeňme si Holanovu báseň „Na zahradě“, z níž nelze vyčíst o mnoho více než prosté konstatování „*je konejšivé ticho*“, a o níž přesto nelze tvrdit, že by byla méně uměním než Holanovy „myšlenkové“ básně z třicátých let.

Zde všude totiž bychom stále ještě hledali pravdivost v něčem předmětném, v určité výpovědi o něčem. Pravda je vykročením ze vší předmětnosti, a ani v uměleckém díle nemůže být obsažena v něčem předmětném. Pravda se v uměleckém díle děje.⁷⁶ Z opačné strany však lze říci, že předpoklady tohoto dění musí být nějak zafixovány, a v tomto smyslu přece jen musí být pravda nějak přítomna v předmětné stránce díla. Připomeňme si znovu paradox, že poezie je vytržením z předmětné obsahovosti, které je umožněno prostřednictvím předmětného zobrazení. – Pravdivost díla není v nějakém hotovém výsledném smyslu díla, protože je *děním* pravdy, a způsob, jímž je zde tohoto dění dosahováno, spočívá v něčem, co se jeví ja-

⁷⁶ Viz M. Heidegger: Zrození uměleckého díla (přel. I. Michňáková), in *Orientace* 3, 1968, č. 5 a 6, r. 4, 1969, č. 1.

ko tvorba smyslu. Tato tvorba smyslu však probíhá jako součást tvorby celého názorného světa, jehož předpoklady jsou sice dány jakožto jisté předmětnosti, ale on sám vzniká „rozhybáním“, „rozpuštěním“ těchto předmětností v pohyb mnohostranných vzájemných vztahů. Svět díla není pevným cílem na konci pohybu, ale je tímto pohybem.

I když pravdu nelze nijak obsahově určit, a tím i podržet, přesto zde zůstává jistá „stopa“, která se zpětně stává předpokladem jejího opětovného dění. Touto „stopou“ není nic jiného než dílo samo. Avšak co z něho, který jeho moment je oním vlastním zpředmětnitelným svědectvím nepředmětného dění pravdy?

Je jím určitý jednotný způsob utváření světa díla, je jím postoj, ztělesněný v tomto způsobu utváření. Interpretace smyslu básně vlastně není interpretací jejího smyslu (jenž se lehce a často radikálně mění od básně k básni a jímž může být i zcela prosté konstatování, jako „je konejšivé ticho“), ale je interpretací smyslu postoje v ní ztělesněného. – Dvojnáčnost slova smysl způsobila, že jsme museli rozlišit smysl (tj. výsledný významový komplex) jednotlivé básně od jejího poslání, tj. od smyslu poezie. Skutečná interpretace básně (nikoliv pouze školský výklad, určení „co chtěl básník říci“) není z hlediska tohoto rozlišení interpretací jejího prostého smyslu, ale stává se interpretací charakteristického způsobu, jímž báseň uskutečňuje své poslání (přičemž v této interpretaci je zahrnut i zřetel k onomu prostému smyslu básně).

Obdobné rozlišení musíme vnést do obratu „tvorba smyslu“, jenž se zde uplatňuje většinou v souvislosti s obrazo- a smyslutvorným procesem, kterým vzniká smysl díla. Tato tvorba smyslu je pouze jakousi přímo analyzovatelnou technikou básně, technickým postupem utváření smyslu básně, umožňujícím vlastní, podstatnou tvorbu smyslu, jíž dílo uskutečňuje své poslání. Jednotlivá báseň vytváří nový smysl nikoliv jen jako každý jazykový projev, jenž vypovídá něco, co dává jakýs takýs smysl. Umělecké dílo je takovou

zvláštní tvorbou smyslu, jež člověka uvádí do samotné možnosti dávat všemu smysl. A to ne jakýkoliv smysl, jenž by mohl být také nesmyslem. Dílo čtenáře otvírá celku světa, významovému horizontu, jenž je oním původním zdrojem, z kterého každá věc získává ten smysl, který má. Otvírá čtenáře nedanému světu, aby odtud mohl pohlédnout novými očima na svět daný, aby se zmocnil smyslu toho, co se děje, a své situace v tom dění, aby předjímal, tvořil nový smysl a novou podobu jsoucího. Je to tvorba smyslu, vtahující čtenáře do dění pravdy.

Charakteristický *způsob* rozvíjení těchto souvislostí, jednotný v rámci určitého díla a měnící se v tvorbě jednoho autora jen poznenáhlu, je oním postojem ztělesněným v díle. Zvláštní rysy každého takového postoje jsou zafixováním předpokladů opětovného dění pravdy v těch určitých strukturách, které odhalilo dění pravdy v prvotním tvůrčím aktu při vzniku díla. Interpretace postoje jednotlivých děl skýtá nevyčerpatelné možnosti pro objasňování těchto struktur, ne něčeho, co nám dílo předmětně předkládá, ale něčeho, co se nám nabízí a zároveň skrývá v jednotném způsobu tohoto předkládání: významové souvislosti, které mají v každém jednotlivém díle svou vymezenou, charakteristickou povahu, ne však jako dílčí, uzavřené souvislosti nějaké předmětné oblasti, ale jako určitým způsobem rozvržené poukazy, vztahující danou předmětnou oblast a spolu s tím i nás čtenáře, spolutvůrce díla, k souvislostem samého světa.

Zde teprve jsou ony vlastní šance, jež umění skýtá poznávacímu zájmu. Odtud také je třeba vyjít při výkladu pravdivosti a hloubky, které jsou vlastní všem dílům, ať už kratičké lyrické básni bez hlubokého smyslu, jako je například Holanova báseň „Na zahradě“, či monumentálním a hlubokým dílům jako například Dantova *Božská komedie*, Shakespearův *Hamlet*, Goethův *Faust*, Dostojevského *Bratři Karamazovi*.

Čím je vlastně hloubka těchto monumentálních děl? Významové struktury, v několikaveršové básni

jen zlomkovitě naznačené, mohou být v rozsáhlejších dílech dotaženy do komplexnějších souvislostí. Stane-li se rozvinutí světa díla skutečnou hloubkou, či naopak povrchní rozvlácností díla, o tom dále rozhoduje, zda rozvíjení světa zároveň rozvíjí postoj, jenž je tímto světem ztělesněn a v němž teprve lze hledat pravdivost, a tím i zdroj hloubky díla. Tak tomu je ve jmenovaných monumentálních dílech. Ani jejich hloubka není na prvním místě myšlenkovou hloubkou, zachytitelnou ve výsledném smyslu díla, ale hloubkou světa díla, založenou na pravdivosti postoje, jenž je tímto světem ztělesněn.⁷⁷

Rozsáhlejší díla svým rozvinutím významových souvislostí do sebe „vtahují“ více poznání, a stávají se tak lákavějším a vděčnějším předmětem interpretace. Jsou lákavá nejen pro zmíněné a v podstatě neadekvátní interpretace některých vědeckých disciplín, ale také pro interpretaci literárněvědnou. Podmínkou adekvátnosti literárněvědné interpretace je postup, který se neztrácí v jednotlivých tematických a motivických oblastech, ale pod touto mnohostí sleduje jed-

⁷⁷ Při interpretaci *Rudoarmějců* jsme mohli využít některých sentencí v jejich textu (především verše o těch, „kterým netřeba být nadosobními, aby byli člověkem“), které však přesto nebyly pojaty jako skutečné soudy vypovídající přímo o mimoliterární skutečnosti, ale jako quasisoudy, vypovídající něco ve vytvořeném světě díla a o tomto světě. Jinými slovy: pouze celý svět díla a v poslední instanci postoj v tomto světě ztělesněný rozhoduje, který z quasisoudů můžeme dodatečně a zprostředkovaně vztáhnout v jeho plném významovém dosahu i k mimoliterární skutečnosti, a teprve na základě pochopení tohoto postoje získáváme významový kontext, jenž nám umožňuje pochopit daný soud, nikoliv naopak. Šalda často zdůrazňoval nutnost nedůvěry k tomu, co o svém pojetí věcí autor ve svém díle přímo říká. Oproti tomu, co autor pouze říká, zjistíme rozbořením díla a vysledováním jeho postoje to, co autor skutečně dělá; to, co přímo říká, je ovšem součástí, projevem jeho činu, avšak součástí pouze vnější, která může s vlastní povahou činu být v neso-
ladu.

noduchost struktur základního postoje (ty unikají izolovaným pohledům oněch speciálních vědných disciplín). Avšak i tato interpretace, kterou nazýváme adekvátní, přistupuje k dílu z hlediska jeho poznávací hodnoty, tedy z hlediska neadekvátního jeho vlastní hodnotě a skutečnému poslání. Může vůbec interpretace být součástí adekvátního rozboru uměleckého díla, a může dokonce – jak je běžné – být chápána jako jakési dovršení rozboru?

Rozbor uměleckého díla není totéž co umělecké dílo, má svůj vlastní smysl, zcela odlišný od smyslu umění. Interpretace, která se domnívá, že jasně vyslovila to, co dílo jako by jen koktalo, a tím že pokročila dále než dílo samo, taková interpretace pochopitelně zkresluje smysl umění, neboť ho vidí v jeho poznávací hodnotě. Naopak rozbor, který si je vědom smyslu umění, a tím i skutečnosti, že nemůže umění v jeho smyslu následovat, takový rozbor při sledování svého vlastního smyslu se interpretací díla snaží v oblasti poznání využít šance, kterou umělecké dílo při realizaci svého poslání sice jako by mimochodem, ale přitom nutně dává.

Interpretace díla není pouhou interpretací jeho smyslu, nepřímého sice a mnohoznačného, přesto však přístupného každému, kdo dílo pochopil, ale je interpretací postoje, jehož relativně úplná tematizace je umožněna teprve rozbořem celého komplexu díla. Právě proto vyžaduje interpretace určité schopnosti, ale i specifické znalosti svého předmětu a přístupu k němu; právě proto je literární bádání samostatnou vědeckou disciplínou. Avšak vědeckou disciplínou zvláštního rázu, neboť partikulární předmět jejího zkoumání má v poslední instanci nepředmětný charakter a nepartikulární smysl, je specifickým způsobem dění pravdy. Nechce-li se tedy literární badatel spokojit jen nenáročnými dílčími poznatky, musí svůj rozbor dovést k osvětlení právě *tohoto* smyslu; což se mu ovšem může podařit jen v letmém poukazu, protože se zde dostává do oblasti, kde končí literární věda

a začíná filosofie. Těžiště literárního bádání spočívá spíše ve vysledování konkrétního způsobu tohoto specifického dění pravdy, čímž není míněn pouze technický aspekt věci, takzvaný tvárný rozbor, ale objasňování vzájemného vztahu mezi povahou a smyslem umění, jak se rozvíjí v konkrétních vztazích zkoumaného díla.

Filosofovi naproti tomu chybí (nestane-li se zároveň literárním badatelem) ony speciální předpoklady přístupu k dílu. Ale jeho úkolem není rozebírat umělecké dílo, on nemusí dbát, aby se díla přísně držel, musí dbát jen svého obecného dotazování se pravdy. Proto respektovat umělecké dílo neznamená pro filosofa nevykročit ze světa tohoto díla, ale přistupovat k němu jako k tomu, čím mu skutečně je, či může být: inspirujícím zdrojem, jehož pohybem se nechává vést jako pokynem pravdy, který však ve svém vlastním, takto podníceném a orientovaném tázání zanechává za sebou jako překonané východisko. Respektovat dílo tedy pro filosofa neznamená držet se úzkostlivě detailních významových struktur díla (což filosofa bez předběžně vypracovaného přístupu k dílu svádí k tomu, aby tyto struktury hledal na povrchu, v přímo či náznakem vyslovených soudech), ale nechat se vést *celkovým* temným pokynem díla, přičemž projasnění toho, co se mu takto otvírá, provádí už na svůj vrub.

To podstatné, co může literární umělecké dílo dát filosofii, se nijak neliší od toho, co jí může dát například dílo hudební. O co bližší je filosofii struktura literárního díla než struktura díla hudebního, o to více svádí filosofii nevidět pro sebe inspirující zdroj v celkovém poslání literárního díla (které je totožné s posláním díla hudebního), ale v jednotlivostech jeho významové struktury, jejíž specifičnost, neslučitelnou s přímým převáděním do filosofických soudů, přitom přehlíží.

Tím se zároveň od rozdílu ve vztahu k uměleckému dílu mezi filosofií a literárním bádáním vracíme k rozdílu mezi filosofií a uměním samým. Ani tento

rozdílný není ovšem něčím, co nás zajímá v první řadě; dospěli jsme k němu pouze při hledání odpovědi na naši vlastní otázku: jaký je smysl umění? Srovnání s filosofií v této kapitole přibýlo proto, že smysl poezie byl v ní úvodem vztažen k pravdě, a tím poezie jakoby přiřazena k filosofii. Rozdíl povahy poezie a filosofie, jak jsme ho potom předložili, byl – již od dob antiky – mnohokrát konstatován a vykládán. Je však třeba se ptát: zůstává po sblížení poezie s filosofií rozdíl mezi nimi jen v jejich povaze? Není odlišná povaha filosofie a poezie přece jen svědectvím vzájemné odlišnosti jejich smyslu, jenž se nám dosud jevil totožný?

To, co na první pohled vypadá jako přiřazení umění k filosofii, je ve skutečnosti svědectvím přiblížení filosofie k umění. Pravda, o níž v obou případech jde, neznamená – jak bylo řečeno – krytí představy s předmětem, správnost výroku, ale původnější pravdu nepředmětnou (o níž nelze přímo, tj. předmětně, nic říci, nelze ji obsahově určovat). Jestliže už pravdivost vši dosavadní filosofie není v tom, co nám výslovně předkládá, jestliže nám dosavadní filosofie dává podstatně víc než to, co nám dává předmětně, pak postup filosofie, která se vědomě a záměrně obrací nepředmětným směrem, lze charakterizovat v jeho obecnosti zcela prostě: „...*takovouto skutečnost, která je předmětně (jako předmět) nepostižitelná, bylo by možno myšlenkově „uchopit“, pojmout jenom tak, že předmětné komponenty myšlení by byly zaměřeny jinam.*“⁷⁸ Již z hlediska tohoto postupu lze pochopit, proč filosofie dnes ve zvýšené míře obrací svůj zájem k umění, k poezii. Poezie, která nepodlehla zpředmětnujícím objektivacím, je v obecném povědomí charakterizována právě svým nepřímým způsobem „mluvy“, tím, že stále hovoří o něčem jiném, než „předstírá“.

⁷⁸ L. Hejdánek: Filosofie člověka a tzv. „nepředmětné myšlení“, in sb. *Podoby II*, ed. V. Havel, Praha, Čs. spisovatel 1969, str. 115–116.

Smysl filosofie i poezie je obrácen k nepředmětné pravdě, proto i způsob tohoto „obracení se“ je u obou jednotný v předmětném zprostředkování nepředmětného. Doposud konstatovaný rozdíl mezi filosofií a poezií je především rozdílem v této předmětné zprostředkující oblasti. Otázka tedy zní: znamená odlišnost v oblasti zprostředkujícího, že také tím, co je zprostředkováno, se filosofie a poezie navzájem různí?

Rozdíl v předmětné zprostředkující oblasti filosofie a poezie jsme charakterizovali především protikladem abstraktního a konkrétního. Konkrétnost poezie neznamená pouze smyslovou názornost jednotlivých představ. Také popis může kupit názorné představy, avšak staticky a izolovaně, v předem daném abstraktním rozvrhu. Vzájemná jednota vždy určitého komplexu představ je v uměleckém díle tvořena jejich souvislostmi v konkrétních situacích.

Jestliže určitá situace vytváří jednotu představ v díle, pak to z opačné strany znamená, že realizace této jednoty onu situaci zpřítomňuje. Co to znamená konkrétně, co skutečně lze ze situace zpřítomnit, znovu navodit? Zpřítomněna je nálada určité situace. Nečteme o nějaké situaci, nepředstavujeme si ji pouze, nejsme postaveni před ni, ale jsme do ní vtahováni; pohyb, jímž jsme vtahováni do její nálady, je naší vlastní aktivitou: je pohybem, jímž v konfrontacích necháme „rozžít“ konkrétnost představ při vytváření světa díla.

Nálada nabízí temnou jasnost o tom, jaká je naše situace v celku světa. Porozumění náladě nám otvírá svět, ale otvírá ho v naší uzavřenosti, či spíše sevřenosti, do určité situace. V běžném, praktickém životě jsme určitou náladou strháváni tak, že jsme do ní jakoby zajati; to je nejlépe patrné u nálad depresivních. Při četbě uměleckého díla je však i ta nejdepresivnější nálada zároveň v jistém smyslu povznášející, vždy jsme vtahováni do určité nálady tak, že se zároveň vymanujeme z její svírající tíhy. To není způsobeno oslabením nálady, tím, že nálada vyvolaná pouze čet-

bou nemá takovou plnost a sílu jako nálada daná naším skutečným postavením ve světě.⁷⁹

Bolest nad připomínkou vyvraždění vlastní rodiny je vystřídána situací s náladou radostného zájmu o železný střepe. Jsou-li však tyto dvě situace součástí básně, pak není nálada první z nich vystřídána druhou, vplývají do sebe jako součást jediného světa, spojují se v jedinou náladu básně. Takováto komplexní nálada, spojující v sobě dvě nebo více „čistých“ nálad, je sice něčím, co se může vyskytnout i v našem praktickém životě, avšak zřídka a právě tak, že nás z chodu praktického života vytrhává: jsme schopni si ji vybavit jen tehdy, pokud dokážeme sami od sebe zaujmout estetický postoj, neboť ona je vlastní právě tomuto postoji.

Pojmeme-li obraz Holanovy básně zkusmo jako obraz reality, pak oné komplexní nálady nedosáhl rudoarmějce, jenž náladu první situace prostě vystřídá druhou; do této komplexní nálady se naopak pohroužil právě *básník*, jenž dokázal obě posloupné nálady, sdílené s rudoarmějcem, ale přitom nazírané z nezaújatého odstupu, podržet najednou v jejich vzájemném vztahu.

Dalo by se namítnout, že o spojování různých nálad lze hovořit snad u děl epického charakteru, jakou je Holanova báseň, že však lyrická díla charakterizuje právě vyjádření jediné vyhraněné nálady. Ve skutečnosti, i když například v lyrické básni jednoznačně převládá jedna nálada, je zabarvena náladou jinou či jinými. V tomto smyslu popisuje Nezval své lyrické opojení jako stav neurčitěho zmatku, jenž je „*příliš složitý a neusměrňený, takže by se dal vysloviti jen tehdy, kdybych jako mnohostrunné nástroje mohl vydati ze sebe současně několik slov*“.⁸⁰ – Konkrétní podoba

⁷⁹ Tak to vykládá R. Ingarden v knize *Umělecké dílo literární* (pozn. č. 4), § 49, jenž ovšem neužívá pojmu nálada, ale pojmu metafyzická kvalita.

⁸⁰ V. Nezval: Chtěla okrást lorda Blamingtona (1930), in V. N., *Dílo XXIV*, Praha, Čs. spisovatel 1967, str. 280.

nálady se od díla k dílu mění, tato nálada však svým charakterem vždy odpovídá alespoň dvěma navzájem odlišným situacím, jaké se naskýtají v praktickém životě. Jedna z těchto situací víceméně převažuje, nezůstáváme v ní však uvězněni, ale přenášíme se zároveň do situace jiné, či jiných; jsme v určité, nutně nás omezující situaci a zároveň ji podstatně přesahujeme.

Vracíme se zde k tomu, o čem byla řeč koncem čtvrté kapitoly ještě bez souvislosti s náladou. Omezíme-li se pro jednoduchost jen na dvě situace (což je také nejčastější případ uplatnění), pak lze říci, že tyto dvě situace vytvářejí dohromady novou jednotnou situaci. Ať už se v rovině textových předpokladů spojení obou situací zdá sebevíce vnějškové a mechanické, jsou obě voleny a vybudovány tak, že umožňují a vyžadují *vnitřní* sjednocení v cosi jednotného a celistvého, co může být nazváno novou situací. Jedna situace poukazuje k druhé, otevírají se sobě navzájem, a tím také jiným možným situacím v rámci toho celku, ve kterém opravdu možné jsou a který není ničím jiným než (možným) souhrnem všech těchto možností. Na základě náhodných, libovolných životních situací je zde v tomto smyslu zpřítomněna situace života. Komplexní nálada této situace ji samu neobjasňuje především jako omezení, jako odnětí určitých možností, ale naopak (jakkoliv temným) rozvinutím opačné stránky téhož: jako plné otevření možností, které se nám nabízejí, včetně neodvratitelné možnosti konečné, konce všech našich možností. Komplexní nálada přetváří převládající výchozí úzkou situaci v náznak výhledu na celek života, otvírá ji významovému celku, v němž náš život získává tu podobu, kterou má.

Představy a jejich vztahy, zafixované jednotlivými slovními významy, se v aktu spolutvorby díla nejprve „rozžívají“ ve své konkrétnosti, na jejímž základě pak dospívají k uvolnění, v pohyb vzájemných vztahů a poukazů, až to jediné, co zůstává jako dovršení celého pohybu, je jakési nic, „pouhá“ nálada. Z hlediska, jež je vlastní našemu přístupu k věcem, z hlediska před-

mětného pojetí jsoucna, se tu skutečně dospívá k bezobsažnosti, k rozplynutí v nic, neboť to, o co tu jde, je právě vysvobození z předmětné skutečnosti, umožňující nový přístup k této skutečnosti.

Vytrhujeme se z předmětné skutečnosti, ale nikoliv ze své fakticity, ze své situovanosti. Není to pohyb vysvobození se ze situovanosti, ale ke svobodě v situovanosti. Není to vzduchoprázdno, ale celek světa, k čemu tento pohyb transcenduje danou situaci, a to tak, že se do této situace noří, že ji prohlubuje a uchopuje, projasňuje, neboť jedině v ní, v náladě určité situace, je nám svět ve svém celku přístupný, otevřen. Čím více svobody, tím hlubší zakotvení do světa.

Zde je důvod, proč předmětná oblast, obraz literárních uměleckých děl, musí mít jistou poznávací hodnotu a proč řada děl se po této stránce osvědčila jako nevyčerpatelný zdroj. Výchozím předpokladem poslání uměleckého díla je co nejpřesvědčivější, co nejsuggestivnější zpřítomnění určité situace. Neboť jedině tak je dosaženo onoho vkořenění do světa, které umožňuje paradoxní děj odkrývacího utvrzování vši – a především naší vlastní – danosti jejím transcendováním, vysvobozením se z ní. To znamená, že předmětnou oblast díla netvoří náhodný sklad libovolných představ, že tyto představy odkazují k určitým sjednocujícím situacím, že ve svém souhrnu jsou výrazem konkrétních, z konkrétních situací vyrůstajících zkušeností.

Aniž by předmětná rovina díla musela být nazírána z hlediska poslání díla, tj. aniž by ve způsobu utváření světa díla bylo zpředměťňováno a vykládáno dění pravdy v díle, představuje tedy předmětná rovina díla přímo, v tom, co je tu zobrazeno, zdroj poznání. Tato přímo se nabízející poznávací hodnota uměleckého díla netvoří sebemenší součást jeho poslání; vpravdě umělecké dílo si neklade za vlastní cíl pravdivě zobrazit nějakou skutečnost ani vyslovovat pravdivé soudy o ní. Nutná přítomnost této poznávací hodnoty (zvláště u rozsáhlejších děl epického a dramatického charakteru) vyplývá pouze z nepřímých předpokladů

nutných pro vlastní poslání díla. Uznávaná a oceňovaná hloubka řady uměleckých literárních děl, jíž je míněna poznávací hodnota těchto děl, není záležitostí jejich výsledného smyslu, ale jejich výchozí pozice, kterou tvoří zpřítomnění naší situovanosti, naší situace na světě: jde o to, aby dílo bylo hluboko zakotveno, a ne aby bylo dovedeno k hlubokým poznatkům.

K tezi, že poslání uměleckého díla nespočívá v tom, co dílo sděluje, je tedy třeba dodat, že to nejen neznamená popření sdělovací funkce díla, ale že i z hlediska této funkce přináší dílo jisté poznávací hodnoty. Toto tvrzení však původní tezi nijak neoslabuje, naopak způsob, jímž jsme k němu dospěli, jen ozřejmil, že přistupujeme-li k dílu z hlediska jeho sdělovací funkce, přistupujeme k němu z opačné perspektivy nežli té, která je dílu vlastní.

Svůj předmětně nepostižitelný smysl má umění společný s filosofií; v tom však, co na uměleckém díle je předmětně postižitelné, se umění od filosofie zjevně liší. To je stopa, po níž je možné jít dále. Sledovali jsme, jak zvláštní charakter předmětné stránky uměleckého díla (a odtud zvláštní povaha díla) umožňuje zpřítomnění určité situace a její nálady. Filosofické dílo ovšem také vychází z určité situace a nálady. Něco jiného je však v náladě být, a něco jiného přímo se k ní obrátit: žádný autor nemůže nevycházet z nálady, ale pouze umělec ji v plném slova smyslu zpřítomňuje. Filosofovi se ovšem otvírá svět v náladě, on však tuto otevřenost nezafixovává tak, že by se snažil zpřítomnit náladu, ale je zaměřen zcela jinam. Kam a jakým způsobem?

Filosof se táže. Ne po čemkoliv, ale koneckonců po tom jediném: po jsoucnu v jeho bytí. Smysl filosofie býval spatřován v hledání a nalezení odpovědi na otázku po celku jsoucího. Pokud však filosofie skutečně filosofií byla, pak její smysl nespočíval v odpovědi, v jistotě, ne v tom, že otázku, kterou si položila, nějak uzavírá, ale naopak v tom, že ji rozvírá sledem takových odpovědí, které jsou zároveň dalšími, hlouběji

založenými otázkami a které výchozí otázku otvírají celé perspektivě v ní ztajené. Místo aby dováděla ke spočinutí v jistotě, filosofie naopak samozřejmé jistoty našeho života rozvrací, a uvádí tak do vědoucí nejistoty, v níž je udržována otevřenost světa.

Umění i filosofie uplatňují svůj smysl v transcendo-vání, a to svým způsobem znamená negování předmětného jsoucna. Umění to však činí oklikou, přitakáváním jsoucnu, vybudováním názorného světa, kdežto filosofie svým problematizujícím tázáním provádí negaci přímo. Proto její smysl není v takové opozici k tomu, co sděluje, jako je tomu v umění. Tím, že je ve filosofii negace obsažena přímo v jejích (negujících) soudech, nemusí už její nepředmětný smysl negovat samo předmětné sdělování, ale bezprostředně ho využívá: téma filosofie se překrývá a proplétá s jejím smyslem. Proto se tak houževnatě udržuje podsunutí tématu filosofie na místo jejího smyslu, jenž je chápán jako předmětné zvládnutí celku, a ne jako otevření se celku.

„Protisměrná oklika“ umění nespočívá v ničem jiném než ve zpřítomnění nálady. Zpřítomnění nálady – to je rys, který v poslední instanci odlišuje poezii od filosofie a nad nímž přesně nevíme, kdy je třeba hovořit o povaze a kdy o smyslu poezie. Lyričnost byla nazvána základem ostatních literárních druhů a vši poezie a obdobně hudba základem všech umění, protože v nich se nálada uplatňuje nejbezprostředněji.

Ve smyslu původní časovosti nazíráno: prostorem, umožňujícím vykročení z danosti a rozvrh světa, je *budoucnost*. Sem je filosofie ve svém pohybu, ve svém tázajícím se gestu (nikoliv nutně v předmětném obsahu, v tom, který časový modus preferuje ve svých názorech) s plným důrazem obrácena. Sem nemůže ve svém vykročení z danosti nesměřovat ani umění, které však s nemenším důrazem uplatňuje moment *minulostní*: situovanost, náladu. Rozvinutí obou časových momentů umožňuje zvláštní povaha uměleckého díla jakožto konkrétního světa, který je konstituován *pří-*

tomnostně. Právě pro toto aktualizující rozvinutí celé struktury časovosti, především v její polaritě, ve vzájemném napětí minulostního a budoucnostního momentu, jsme označovali umění jako zpřítomnění lidské existence, jejíž struktura je tvořena časovostí. Proto také jsme hovořili o napětí „mezi“ daností a svobodou (i když v tomto označení je obsaženo matoucí zdání – které jsme se snažili oslabit užitím uvozovek –, jako by šlo o napětí mezi dvěma už danými póly).

Filosofické dílo je utvářeno sledem soudů, vůči nimž je možno a třeba uplatňovat požadavek správnosti. Při sledování původní pravdy zůstává filosofické dílo navíc vázáno požadavkem pravdivosti svých sdělení. Umělecké dílo je tohoto pouta do značné míry zbaveno, může se ve své předmětné rovině pohybovat se suverénní a hravou svobodou. Umění jako hra, umění jako svobodné rozvinutí tvůrčích sil – to je příznačný charakter umění, rozebíraný tím častěji, čím výrazněji se uplatňuje v umění moderním. Avšak právě v kontextu srovnání umění s filosofií se ukazuje, že zůstaneme-li u tohoto rysu samotného, zůstali jsme sice u něčeho skutečného a do očí bijícího, ale jen na povrchu.

Suverénní svoboda (tj. volnost) umění pochopitelně neznamená libovůli. Také zde se uplatňuje nejen podstatná zprostředkovaná vázanost k dění pravdy (a ke svobodě jako otvírajícímu transcendentování jsoucna), ale zároveň přímá vázanost právě k tomuto zprostředkujícímu. Svět díla rozvíjený v „nevázané“ hravosti zakotvuje v určité situaci a rozvíjí ji, prohlubuje. Filosofie vychází z určité situace tak, že ji v její explikaci co nejvíce překračuje směrem ke strukturování toho, co se v ní otvírá; nezapomíná na ni, nepotlačuje ji (jako věda) sice, ale nechává ji daleko za sebou, či spíše pod sebou. Zde – nikoliv v umění – v řídkém vzduchu abstrakce je tvůrce suverénním pánem toho, čím se zabývá.

Jestliže také v umění se vymaňujeme ze své subjektivity, pak se to děje tak, jako bychom vrůstali, zako-

řeňovali se do jednoty všeho, co jinak máme před sebou jako od nás i od sebe navzájem oddělené předměty. Nezabavili jsme se tíhy své situace, jen jsme tuto situaci podstatně rozšířili a prohloubili, a to ani ne tak, že bychom ji ovládli, jako tak, že jsme její hlubinou uchvázeni. Zatímco z předmětného do nepředmět-
nosti se odvíjející pohyb filosofie je spirálou směřující vzhůru, je tentýž pohyb umění do hlubin strhávajícím vírem.

Rozdíl mezi uměním a filosofií je tedy nejprve v tom, že v umění přichází ke slovu napětí obou protikladných časových momentů. Proto lze říci, že nejen ve srovnání s tradiční filosofií, která viděla svůj smysl v čemsi předmětném, v uchopení pravdy, ale také ve srovnání s filosofií hledající smysl v dění pravdy, je v umění položen důraz na sám proces tohoto dění, na chvíli jeho zrodu. Akcent filosofie je zaměřen spíše ke stadiu výslednému: ono vztahování se k celku je filosofií maximálně projasňováno. Jestliže z hlediska umění zůstává filosofie neživotnou abstrakcí, pak umění z hlediska filosofie je temné a tápavé.

Filosofie usilující o maximální ujasnění výslovného vztahování k celku nemůže zabránit, aby v jejích sice přesných, ale konečných, jednostranných formulacích se nemísila pravda s nepravdou. V umění je pravda jakoby jen ve chvíli svého zrodu, ale právě proto ještě plně sama u sebe. Ne snad čistší, neznečištěná, ale – můžeme-li to tak říci – nezředená, silnější. Proto současná filosofie obrací svůj zájem k umění: v umění jde o totéž, co je nejvlastnějším zájmem filosofie, ale přece to není totéž. Není to vlastní cesta filosofie, ale něco, co tuto cestu může orientovat, zabezpečovat jako její půda. Výjimečná, jedinečná záruka, kterou umění dává nejen filosofii, spočívá právě v tom: kdo je plně ponořen do světa uměleckého díla, ten (alespoň pro tu chvíli) je v pravdě.

[II]

Poezie Karla Tomana

V celé české poezii snad neexistuje méně sporný autor než Karel Toman. Tomanovo dílo nebylo nikdy napadáno a zpochybňováno, nebyly o něm nikdy vedeny vážnější spory. Základem této nespornosti je – přinejmenším od roku 1912, kdy vyšla třetí autorova sbírka *Sluneční hodiny* – společné povědomí, že v Tomanových nepočetných básních přichází ke slovu ryzí poezie. Už za svého života se po první světové válce stal někdejší tulák všeobecně uznávaným klasikem. Ale to zároveň znamená, že se jeho oslavované, ne-zproblematizovávané dílo ocitlo stranou živého kulturního dění. Neproblematické básnické dílo je – jak víme od Šaldy – dílem v jistém smyslu mrtvým.

Tím spíše dnes,¹ po více než půl století, si lze těžko představit například to, že by se nastupující básnická generace programově přihlásila k Tomanovi, že jeho poezie by mohla být ukazatelem v nějakém vyhraněném pro a proti. Také pro běžného čtenáře neznamena-
jí už Tomanovy básně o mnoho víc než poezii, o níž se ví a již se vzdává úcta, ale po níž se nesahá z bytostné potřeby. Avšak po kolika básnických sbírkách sahá dnešní čtenář z bytostné potřeby? Či lépe: kolik je těch čtenářů, pro které by v současném světě tzv. vážná poezie byla bytostnou potřebou? – A přece právě dnes roste

¹ Tento úvod byl psán roku 1979, kdy také byla dokončena celá kniha.

ve velmi úzké, ne však nevýznamné vrstvě počet těch, kteří nás přesvědčují, že pro ně se poezie takovou potřebou stala. Těmito novými milovníky poezie jsou – filosofové. Koncem minulého století ojediněle, ale v posledních desetiletích v překvapivém počtu se filosofové obracejí k poezii ne pouze jako k předmětu svého zkoumání, ne aby v estetických pracích vykávali poezii její místo v celku jsoucna, ale naopak, aby se jí sami dali vést. I když se navzájem liší v tom, kterým směrem se domnívají být vedeni, shodují se v přesvědčení, že celá metafyzika, Platónem počínaje, se octla ve slepé uličce, že je třeba začít jakoby znovu a že je přitom možno se poučit u umění, té tvůrčí činnosti, která vyrostla ze stejných kořenů jako filosofie, avšak ve které zůstalo uchováno cosi, k čemu si filosofie zatarasila cestu.

Nevrhá tento zvláštní zájem nové světlo na poezii samu? Neměla by se literární věda poučit poučenou filosofií? Jestliže právě ta „disciplína“, která se výslovně vztahuje k celku světa, se dnes kvůli sobě samé zajímá o umění a o poezii zvláště, není v tom pro současnou literární vědu obsažen pokyn, jakým směrem hledat hlouběji založenou aktuálnost básnického díla?

Samozřejmě, literární věda se nemůže ve svém vlastním zkoumání systematicky dopracovat k posledním, výchozím otázkám, které si klade filosofie. Ani nesmí, nechce-li ztratit *svou* půdu pod nohama. Ve své vymezené oblasti, „při zemi“ rozebíraného textu se zabývá především dílčími otázkami, jejichž objasnění umožňuje konkrétní pojmový přístup k tomu, čím básnické dílo je a kvůli čemu zajímá i filosofii: k aktu otevírání se celku světa. Hölderlin a Rilke, Mácha a Březina – to jsou jména básníků typická pro zájem filosofů. Poezie tzv. myšlenkově hlubokých básníků je pro náročněji pojatou interpretaci nejen lákavější, ale vychází jí svými reflexivními prvky jakoby na půl cesty vstříc. Poezie nereflexivní nabízí po této stránce mnohem méně, ale proto také nesvádí tak snadno k tomu, aby v ní byla hledána jakási zakuklená filosofie, při níž interpretovi

zbývá jen dořici, co básník temně a zlomkovitě, avšak přece jen výslovně napověděl.

Prostá Tomanova poezie si neklade žádnou z podstatných otázek, které formuluje a rozvíjí filosofie a kolem kterých krouží reflexivní poezie; činí, co každá – i reflexivní – poezie: se suverénní jistotou utváří vlastní svět, který pouhou svou existencí podobné otázky předem zodpovídá a který nás tak nevyvádí z pseudojistot životní setrvačnosti tím, že by je problematizoval, ale který je nepřímo problematizuje tím, že nás z nich sugescí svého světa vyvádí. Básnická ryzost Tomanovy poezie je ze své strany dostatečnou zárukou pro plodnost pokusu vysledovat výstavbu jejího světa a na tomto základě ozřejmit, jak a čím dílo klasika z doby pro nás už vzdálené promlouvá k naší vlastní situaci. Ale to právě předpokládá pokusit se učinit výslovným něco z oné podstatné problematiky, která je v básnickém díle ztažena. Žádná interpretace uměleckého díla, ať už si klade jakýkoli cíl, se neobejde bez určitého povědomí o tom, co je to umění, člověk, skutečnost atd. Snaha učinit z povědomého více vědomé, tj. poučit se u filosofie a nechat se i ve svém dílčím zkoumání vést perspektivou, již se zkoumané dílo otvírá celku světa, neznamená, že interpretace vnáší do básnickova díla nějakou filosofii navíc. I pak zůstává v prostoru, do něhož je vtažen každý čtenář. Každý čtenář totiž, jenž se nechá čteným opravdu vést; v případě poezie Tomanovy to ovšem předpokládá, že překoná jistý chlad do sebe uzavřeného díla, které se už ve své době stalo dílem klasickým.

Již zde tedy narážíme na rozpor. Na jedné straně tvrdíme, že sama její umělecká ryzost předem vyvrací pochyby, zda nám Tomanova poezie má co říci, a na druhé straně konstatujeme, že svou dokonalostí, uměleckou završeností se před námi táž poezie uzavírá. Jako by v Tomanově básnickém díle byly zvlášť výrazně ztělesněny dvě protichůdné stránky umění; jedna, díky níž se umění stává tou životní silou, kterou je či může být, a druhá, také mu vlastní, která jeho životní poslání zevnitř ohrožuje.

Básnická ryzost

Rythmus

Už při prvním poslechu Tomanových básní na sebe upozorní jejich výrazná rytmičnost. Jedna z dobových kritik konstatuje: „*Jestliže Ermatinger pravil kdesi o lyrice, že není nic víc než rytmus, platí to plně o Tomanově lyrice.*“²

Pro výraznou rytmičnost Tomanovy poezie má jistý (i když sám o sobě zanedbatelný) význam už volba metra. Tomanovy básně jsou až na řídké výjimky psané jambem. V celé jeho poezii³ je pouze jediná báseň jednoznačně sestupného, trochejského spádu. Několik dalších, které nelze s určitostí označit za jambické, se pohybuje na přechodu mezi daktylem a jambem. Na pozadí přirozeného sestupného spádu češtiny je záměrnost v organizování přízvuku vzestupného spádu jambického pocítována zřetelněji.

Rozhodujícím obecným předpokladem výrazné rytmičnosti je jasně patrný metrický půdorys: na metric-

² J. V. Sedlák: Nad básněmi Tomanovými, in *Kritika* 2, 1925, str. 254.

³ Zde i jinde mám na mysli definitivní vydání Tomanovy poezie, uspořádané roku 1945 samotným autorem (tzn. mimo jiné bez prvotiny *Pohádky krve*).

ky lehké doby musí připadat malé procento slovních přízvuku a procento přízvuků připadajících na doby těžké musí být značné. Statistika pětistopého ženského jambu ze sbírek *Melancholická pout*, *Měsíce* a *Stoletý kalendář*

55, 61, 2, 87, 3, 87, 1, 66, 3, 79, 1,

stejně jako čtyřstopého mužského jambu z těchže sbírek

55, 70, 0, 77, 7, 86, 2, 42

skutečně potvrzuje, že na liché slabiky tu připadá nepatrné procento přízvuků (pochoptelně s výjimkou první slabiky, což je způsobeno nedostatkem slovních celků s přízvukem na druhé slabice) a na slabiky sudé naopak procento značně vysoké.

Na tomto základě se uplatňuje specifický rytmičný princip Tomanova verše, který odhalil J. Mukařovský tvrzením, že fonická linie Tomanova verše je „*charakterizována rovnoměrným zdůrazněním všech hlavních slovních přízvuků*“.⁴ Jinými slovy „*přízvuk každého slova tvoří samostatný výdechový vrchol*“.⁵ – Jakými prostředky Toman této nejen výdechové, ale vůbec intonační samostatnosti jednotlivých slov dosahuje?

⁴ Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších (1929), in J. M., *Kapitoly z české poetiky I*, 2. vyd. Praha, Svoboda 1948, str. 198.

⁵ Tamtéž, str. 203. V označování zvukových kvalit řeči panuje mezi lingvisty značná nejednotnost. Při kláním se zde k terminologii nejpropracovanější české lingvistické práce z této oblasti, *Intonace a věta ve spisovné češtině* (Praha, ČSAV 1957) F. Daneše. Daneš užívá označení intonace jako souhrnného pojmu pro výdechovou intenzitu a melodii (tj. intonaci u Mukařovského).

*a mluvit bude jeseň: Dobrému,
má dcero v hrobě,
a kráse žila duše tvá i sen.*
(„Za Kajou“)

Na první pohled na sebe upozorní inverze v posledním verši. Předmět „*kráse*“ je svým přemístěním z konce věty na její začátek vyzdvižen a vydělen. Nesplývavost tohoto slova s dalším kontextem je ještě zdůrazněna tím, že tvoří syntaktickou jednotu s „*dobrému*“. Mezi oběma slovy totiž stojí celý jeden verš a snaha po vyznačení jejich jednoty, překonávající odpor vsunutého verše, si při četbě vynutí určité vydělení slova „*kráse*“ z následujícího kontextu. Inverzí je také přesmyknutí podmětu „*duše*“ s přívlastkem „*tvá*“, které přívlastek zdůrazňuje a zároveň ruší splývavou výslovnost celého spojení. Toto přesmyknutí působí dál tím, že oba členy podmětu „*duše*“ a „*sen*“ jsou od sebe odděleny vsunutým „*tvá*“. – Další prostředek, jímž Toman dosahuje intonační samostatnosti jednotlivých slov, je přesah, jak to v našem příkladě vidíme na slově „*dobrému*“. K vydělení tohoto slova zde přispívá ještě vokativ „*má dcero v hrobě*“. S užitím vokativu, vsunutého dovnitř výpovědi a rozrušujícího tak plynulost textu, se u Tomanova setkáváme běžně v jeho častých osloveních. – Konečně samotná vokativní věta ukazuje další, sémantický překlad intonační samostatnosti jednotlivých slov. Významová neobvyklost spojení „*má dcero v hrobě*“ brání jeho splývavé výslovnosti.

Určitý charakter intonační linie v jednotlivém verši a jeho podmínky nelze ovšem zjistit pouze rozбором izolovaného verše. Veršová intonační linie se na rozloze celé básně prosazuje prostřednictvím setrvačnosti, přenášející určitou intonaci z verše na verš. V poezii Tomanově vnucuje tato setrvačnost nesplývavou intonaci i těm veršům, v nichž samotných bychom příčiny nesplývavosti nenašli. Může se proto stát, že například synonymické výčty, které byly v poezii

parnasistů přímo jedním z prostředků k dosažení splývavé intonace, mají ve verších Tomanových vlivem setrvačnosti intonaci nesplývavou.

Zjištění o dosti přesné realizaci metrického půdorysu a o pravidelném zesílení všech důrazů však nestačí osvětlit dojem výrazné rytmičnosti Tomanových veršů. Naopak, poezie například právě zmíněných parnasistů (Vrchlický, Čech) ukazuje, že snaha po maximální realizaci metrického schématu vede k automatizaci rytmu, jenž je tím zatlačen do pozadí. Kromě tendence k přesnosti v realizaci metrického schématu se tedy zároveň musí uplatnit tendence protikladná. K rytmické diferenciaci Tomanových básní přispívá – pod zřejmým vlivem volného verše – nejprve proměnlivost v počtu slabik jednotlivých veršů. Toman se ovšem poddal větší pružnosti volného verše jen natolik, aby přitom neporušil kázeň verše pravidelného; nejenže neopustil ani neoslabil metrický půdorys, ale navíc proměnlivost v počtu slabik jednotlivých veršů se u něho ve všech slokách určité básně opakuje v pravidelných obrazcích. (K výjimkám patří básně z cyklu *Měsíce*.) – Druhý, poměrně běžný prostředek rytmické diferenciacie vychází z toho, že značná shoda mezislovních předělů s metrickým schématem nebrání proměnlivosti v rozložení mezislovních předělů od verše k verši.

Třetí činitel rytmické diferenciacie je nejvýznamnější. Až dosud jsme sledovali jen jednu složku intonace – linii přízvukovou – a ponechali jsme stranou melodii:

*Rozmarný zlatník | listy vytepal
ze zlata, bronzu, | ze zamžené mědi, |
je do trav rozhodil | a větrům, dětem dal, |
k hrám jejich zasněn hledí.*

*V měsíčných nocích, | starý hudebník,
pro rozkoš hraje, | střídá housle s flétnou |
a hraje milencům | a chytá ptáků vzlyk, |
když výškou k jihu létanou. |*

*A básník soucitný, | jenž ztavil křeč |
zrad, žalů, zklamání, | jež srdce drtí, |
na rosu rytmičkou | a v křišťálovou řeč, |
sní o smíření v smrti.*

Kolmicemi, přerušujícími text básně „Stará alegorie podzimu“, jsou vyznačeny promluvvové předěly, které od sebe oddělují jednotlivé promluvvové úseky. Na podtržené slabiky připadají intonační centra každého úseku. Umístění kadencí, které mají rozhodující roli v melodické linii, je dáno umístěním těchto intonačních center: intonační centrum totiž představuje slabiku, kolem níž jsou ostatní slabiky kadence zákonitě uspořádány. V neaktualizované výpovědi je intonační centrum na posledním taktu (slově) každého úseku. Naproti tomu v citované Tomanově básni vidíme, že intonační centrum je mnohdy posunuto na některé jiné slovo úseku, nejčastěji na slovo první. Zároveň je zřejmé, že hlavní příčinou tohoto přesunu je inverze.

Desautomatizace polohy intonačního centra způsobuje desautomatizaci v umístění kadencí, a tedy desautomatizaci melodie, která je tak zvýrazněna. Se změnou umístění kadencí se mění i jejich charakter. Posunutím intonačního centra směrem od konce úseku vznikají dlouhé kadence povlovného průběhu, ať již stoupavého nebo klesavého. V citované básni jsou dlouhé kadence vytvářeny i enumerací; podobně působí již zmíněné vokativy, umístěné uvnitř výpovědi: přiřazují se vždy k předcházejícímu úseku a prodlužují tak jeho kadenci.⁶

Pro melodičnost, zpěvnost Tomanova verše je přitom důležitý i způsob, jakým na sebe jednotlivé úseky navazují. Děje se tak nenáhle bez prudkých skoků ve výšce a bez pauz, které by melodickou linii přerušovaly. Ve verších Dykových například nacházíme také vý-

⁶ Viz F. Daneš: Intonace a verš, in *Slovo a slovesnost* 19, 1958, č. 2, str. 115.

raznou melodickou linií, avšak zároveň ostré přechody mezi jednotlivými melodickými vrcholy, a proto Dykova poezie dojmem melodičnosti nepůsobí. – Sama výraznost melodie není podmíněna jen polohou intonačních center. Toman zde využívá především protikladu stoupavosti a klesavosti. Zvláště nápadné je to tam, kde se rozloha verše kryje s rozlohou jednoho úseku: téměř důsledně se zde střídají verše melodicky klesavé s verši stoupavými.

Samostatným činitelem, podmiňujícím hudebnost Tomanova verše, je eufonie. Samostatným v tom smyslu, že se nepodřizuje jen melodii, ale i přízvuku. Poslední tři verše citované „Staré alegorie podzimu“ například jasně ukazují, jak každý poloverš, tj. každý melodický úsek, má svou vlastní eufonii, a jak přitom navzájem korespondující hlásky jsou většinou nesený důraznými slabikami. Eufonická organizace verše do sebe vtahuje i rým, takže slovo obsahující rým vstupuje do zvukových i významových vztahů s ostatními slovy verše. Tím ovšem není setřena rytmická funkce rýmu, spočívající v signalizování hranice verše. Tak jsou například rýmem podtrženy časté přesahy.

Ze všeho, co zde bylo řečeno, vyplývá, že v Tomanově poezii dochází k vzájemnému osamostatnění obou složek intonace: přízvuku (exspirace) a melodie. Běžně totiž jedna z těchto složek bývá podřízena druhé. Buďto má převahu exspirace, zdůrazňující přízvuky jednotlivých slov, a pak členitost výdechového proudu způsobuje roztráštění melodie. Nebo naopak převažuje melodie, výdechový proud je plynulý, hranice mezi slovy jsou setřeny. U Tomanova však pozorujeme výrazné uplatnění obou složek současně, přičemž každá musí překonávat odpor druhé.

Shrňme. Základním momentem Tomanova verše je zdůraznění intonační samostatnosti jednotlivého slova. Tento moment totiž rozhoduje o tom, že Tomanova poezie je soustředěna ke stránce významové. Nápadnost a výraznost zvukových kvalit Tomanových básní proto neznamena, že by tyto kvality zatlačily do

pozadí významovou určitost slov a jejich vazeb (jako je tomu např. v poezii Vrchlického, Hlaváčkově či Nezvalově – s převahou melodie), naopak významové výstavbě slouží. Podtržení samostatnosti slova se však neděje tak, že by do popředí vystoupila jen některá slova, která by nesla významovou váhu básně (jako v poezii Nerudově). Zdůrazněna jsou tu víceméně všechna slova, jež se k sobě řadí na stejné úrovni a v ostrém vzájemném členění. Zůstávala by tak v podstatě pasivně staticky ležet vedle sebe, kdyby je neoživilo spolupůsobení melodie. Melodie nejen tyto členy spíná v soudržnější celek, ale zároveň do nich přináší své nové členění. Nepodaří se jí ostrý rytmus přehlušit, ale dává mu novou dynamiku hierarchizující vazbou vždy několika jeho členů v rozsáhlejší člen a vzájemnou konfrontací těchto rozsáhlejších celků.

Do jisté míry se tato protihra uplatňuje v intonaci každé rytmizované básně, tj. i tam, kde jedna z obou složek intonace získá jasnou převahu, či tam, kde intonace vcelku je relativně zastřena a zvuková organizace básně ustupuje do pozadí. Plné rozvinutí a vyhrocení vnitřního napětí verše dělá z verše Tomanova neobyčejně citlivou a energickou osnovu, schopnou rozeznít co nejvíce významových možností každého jednotlivého slova.

Významové zvraty

Ty jevy, které se z hlediska zvukové stránky zdály být účelem, z hlediska významové stránky připadají jako prostředek, a naopak. Organičnost básnického díla spočívá právě v tom, že v něm nelze nic pojímat buďto jako prostředek, nebo jako účel. Pro kauzální myšlení by bylo neřešitelným rozporem už to, že inverze v Tomanových básních se nejprve jevila jako jeden z hlavních prostředků výdechové nespřávnosti a potom jako jeden z hlavních prostředků protikladné tendence melodické. Nejde tu o nic víc, než že z hle-

diska expirace vystupuje a je námi izolován jiný rys inverze, aktualizovaný jinými činiteli celého organismu básně, než z hlediska melodie. Organičnost Tomanovy poezie se nám bude připomínat právě tím, že postupná proměna hledisek a jejich pomocných abstrakcí bude znamenat v podstatě jen novou podobu a smysl už zjištěných jevů.

Ve významové výstavbě Tomanových básní na sebe nejnapadněji upozorňují neobvyklá významová spojení typu „*chrámy smyslné*“, „*na rosu rytmickou*“, „*zmučené vlasy*“.⁷ Nás na tomto místě zajímá, že – stejně jako verš „*má dcero v hrobě*“ – jsou tato spojení extrémním, paradoxním výrazem snahy po přiřazování relativně samostatných významů. Elementárním výrazem této tendence je syntaktická souřadnost.⁸ Tomanovy básně jsou založeny na kupení, přiřazování prostých konstatování. Některé větné členy při tomto patosu dalšího a dalšího přičleňování často vybíhají přímo ve výčty.

Zmíněná role inverze u Tomana spočívá v „rozkloubení“ slovních spojení. Jako by tu východiskem nebyla věta, ale jednotlivé slovní významy, které by bylo možno libovolně přeskupovat. Nejčastějším případem tohoto přeskupování se zde stává postponovaný přívlastek, který navíc – v souladu s celkovou intonační linií u Tomana – má téměř stejně silný přízvuk jako člen, jež určuje. Uvědomíme-li si, že tím, co odlišuje přístavek od postponovaného přívlastku ve výslovnosti, je právě stejně silný, samostatný přízvuk,

⁷ Viz J. Mukařovský: O jazyce básnickém (1940), in J. M., cit. d. (pozn. č. 4), str. 108–109, a M. Červenka: Vývoj Tomanova slohu, in M. Č., *Symbols, písně a mýty*, Praha, Čs. spisovatel 1966, str. 148–150.

⁸ Časté užívání spojky „a“ může sloužit jako příklad několikeré funkce téhož jevu básně: spojka „a“ je jednak výrazem syntaktické souřadnosti, jednak při umístění na začátku verše (kde se u Tomana skutečně nejčastěji vyskytuje) umožňuje – v češtině jinak obtížně dosažitelný – vzestupný, jambický spád v první stopě verše.

pak lze říci, že u Tomanova častý postponovaný přívlastek inklinuje k přístavku. V. Mathesius charakterizuje přístavek jako „*nevětnou predikaci vyjádřenou prostě přiřazeným souřadným výrazem jmenným*“⁹ a dodává, že zatímco přívlastek vyjadřuje již provedené spojení výrazu základního s určením, přístavek naopak se týká jejich spojování teprve se dějícího. Tento sklon k přístavkovosti, toto spojování, které se teprve děje, je u Tomanova zjevné i mimo postponované přívlastky; zvláště v inverzích, provedených jen zpola: uvedené „*duše tvá i sen*“, nebo „*kdo ticho miluješ a samotu*“, „*plet vám zšedne i krev*“.¹⁰ K větnému členu již zdánlivě ukončenému je dodatečně přiřazena další jeho součást.

Podle J. Tyňanova slova působením veršového rytmu jsou „*v silnějším a těsnějším spojení, než je tomu v běžné řeči; mezi slovy vzniká vztah na základě jejich polohy; přitom jednou z hlavních zvláštností je zde dynamizace slova a jeho sukcesivnost*“.¹¹

Silně zvýrazněnému veršovanému rytmu Tomanových básní vychází v takto utvářených významových vazbách vstříc také syntax uvolněním hierarchických vztahů a sklonem k postupnému přiřazování významů. Tak se obecná vlastnost významové výstavby verše neobyčejným zdůrazněním stala specifickou vlastností poezie Tomanovy: Tomanova poezie je založena na sukcesivním, postupném rozvíjení významu.

Postupné rozvíjení významu probíhá od slova ke slovu, s podstatně větší zřetelností a účinkem však při přechodu od verše k verši (a úměrně i od poloverše k poloverši). Zde totiž přispívá navíc činitel, nazvaný Tyňanovem „*těsností a jednotou rytmické řady*“, který

⁹ V. Mathesius: Podstata apozice a její druhy, in V. M., *Čeština a obecný jazykozpyt*, Praha, Melantrich 1947, str. 303.

¹⁰ Zde i ve všech ostatních citátech z Tomanovy poezie v této podkapitole podtrhl P. B.

¹¹ J. Tyňanov: *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad, Academia 1924, str. 47.

se opírá o melodii. Naposled ocitovaný úryvek z Tomanova jsme uvedli bez ohledu na veršové členění. Ve skutečnosti zní takto:

*...čas zapřede vám hlavy, plet vám zšedne
i krev.*

Dodatečně přiřazená druhá složka několikanásobného podmětu je navíc oddělena meziveršovým předdělem; postupnost rozvíjení významu působí s dvojnásobnou silou. Obdobně výpověď zdánlivě uzavřená spolu s ukončením verše je veršem následujícím dále rozvinuta:

*I slovo boží jinak zní,
než znělo ještě loni z jara.
Jen hlahol zvonů stejně zní [rozvinuto:]
hlubokou notou smuteční,
když mrtvého kněz pochovává.
(„I dechlo jaro v srdce mé...“)*

Významová jednotu verše přitom občas spolupůsobí tak, že dochází ke klamným gramatickým a významovým spojmům, a tím opět k podtržení postupnosti:

*Mým snem jsi prošla, jako zjevení [tj. zdánlivě bez
čárky]
alejí tmavou v půlnoci jde tiše.
(„Mým snem jsi prošla...“)*

*Tys neměla se vraždit! Mělas [tj. zdánlivě také
druhé „míti“ ve funkci pomocného slovesa]
tak prudkou duši, udýchanou...
(„Půlnoc“)*

Vyostřená postupnost znamená, že dvě významové řady do sebe s větší či menší prudkostí narážejí, že rozvíjení významu se děje posuny přecházejícími až do významových zvrátů.

V odhalené podobě se zvrát v rozvíjení významu uplatnil v básni „Ty prosté věci...“ z doby těsně po první světové válce. Báseň začíná slokou:

*Ty prosté věci všedních tichých dní
už srostly se mnou: křivá pěšina
a živý plot a potok, nebe proměnlivé
a stromy podle vody.
(„Ty prosté věci...“)*

Zde básník dříve potkával ženy, chodící „*truchlivě, jak po cestě se chodí, která neomylně jde k márnici a k hrobům*“. Dnes poznává v jejich očích naději a v závěrečné sloce shrnuje:

*Ty prosté věci všedních tichých dní
už srostly se mnou. Křivá pěšina
jak zázrakem se odvrátila od hřbitova
do polí, v život, k lásce.*

„*Křivá pěšina*“ z původního členu několikanásobného výčtu se tu po meziveršovém předělu překvapivě přetváří v podmět pointující věty.

Při běžném postupu je zvrát nejostřejší u přímého kontrastu či oxymora. Namísto hotového kontrastu či oxymora však u Tomana vystupuje do popředí postupné uskutečňování tohoto spojení: z kontrastu se stává významový zvrát:

*...skrytý pramen z temnot
dere se k světlu.
(„Únor“)*

*...provázen modlitbami prostých srdcí
i slinou nenávisti.
(„Lenin“)*

*Až tvoje duše měla sílu
zlomit se sama.
(„Na hrob tvůj...“)*

Nejčastěji však nejde o přímé kontrasty, ale o přechod z jedné významové oblasti do druhé: z oblasti konkrétního do abstrakce, z oblasti jevů přírodních do oblasti dění duševního apod.:

*Jdem všichni, s ženami a dětmi
a se snem předků.
(„Květen“)*

*...všecky je zlíbá, všem dá požehnání
a chleba v bílé Moskvě.
(„Hlad“)*

*...mi dává zapomenout, že je zima,
že na stromech | a v duši leží sníh. [zvrát na rozhraní
poloverše]
(„Mým snem jsi prošla...“)*

Ve většině těchto případů jde vlastně o přechod z roviny přímého významu do roviny obrazné. Dochází tak k zesílení účinnosti obrazného pojmenování posílením přímého významu užitého obrazně. To je jasně vidět v případech, které využívají klamného významového spojení:

*...i modré nebe
sklenuté nad zvlněnou zahradou [zahrada zdánlivě
ve významu přímém]
tichého kraje.
(„Aix-en-Provence“)*

Tímto relativně jednoduchým postupem vytváří Toman složité významové ovzduší, v němž se pohybuje zároveň ve dvou rovinách, či přesněji, v němž přecházíme z jedné roviny do druhé takovým způsobem

bem, že se ocitáme již v nové rovině, aniž bychom přitom plně opustili rovinu předchozí. Všimněme si z tohoto hlediska celé jedné básně.

Vlastní podobizna

*Daleko v hlubokém lese
vyvěrá zpěvavý pramen.
Z tmy k světlu se rodí a třese
podsvětní píseň.*

*Život mě křtil vodou živou,
chuť hlubin a temnot mi vdechl.
Mám v krvi píseň tu lstivou
i její rytmus.*

*Sen zástupů v srdci mi zpívá,
vesmírná touha v něm bije.
A jen píseň tichá a záдумčivá
z mých slov zní k hvězdám.*

Tři sloky této básně jsou třemi etapami postupného rozvíjení jejího smyslu, založeného na významových proměnách slova „píseň“, jež v první sloce je písni pramene, ve druhé písni života a ve třetí písni básníkovou. Podstatné je, že tu nejde o prostý přechod od jednoho významu k druhému, ale o jejich prolínání, aniž by přitom byla setřena jejich jasně vymezená svébytnost.

Určení „zpěvavý“ (pramen) z úvodního dvojverší je nevýraznou metaforou, či spíše personifikujícím synonymem („zurčící“). Následující dvojverší však na tuto metaforičnost naváže tím, že ji stupňuje a rozšiřuje označením pramene jakožto písni. Druhá sloka přeskakuje do zcela jiné oblasti a situace, ve skutečnosti však přitom vychází z předchozí oblasti zpěvavého pramene představou živé vody. Tato návaznost pokračuje i v druhém verši sloky, kde „chuť hlubin a temnot“ znamená sice obrazně hlubiny a temnoty života, zároveň však svým přímým významem zůstává spjata

se smyslovou skutečností lesního pramene. Druhé dvojverší druhé sloky už zcela opouští úvodní píseň pramene a upevňuje samostatný motiv této sloky: píseň života. Poslední sloka opět jako by začínala ze zcela jiného konce, také ona však navazuje na významovou oblast sloky předchozí. „*Písni*“ „*v krvi*“ tu odpovídá, že sen zástupů „*zpívá*“ „*v srdci*“. Srdce zde ovšem znamená nitro, avšak vesmírná touha v srdci „*bije*“, tj. pulsuje: vychází se tu ze stejné fyziologické funkce, jako když se předtím hovoří o rytmu v krvi. Konečně „*píseň*“ v závěrečném dvojverší opět jako by navozovala zcela novou situaci, situaci znícího básnického výtvoru. Ve skutečnosti je celý předchozí text vtažen do této závěrečné významové oblasti tak, že se naruby převrátí původní vztah metaforické a přímé roviny.

Původně metaforická píseň je totiž užita ve významu přímém a její duchovní oblast zcela „ovládá pole“ tak, že výchozí reálný výjev pramene se přetváří v alegorii. Osou, kolem níž se tento obrat uskutečnil, tj. v níž se obě roviny navzájem prolínají, je prostřední sloka. Vyznění básně přitom nejen produhovňuje její východisko, ale zároveň se mu poddává tím, že se vřazuje do smyslové roviny tohoto východiska. V rovině smyslové reality, která postupně bledne v obrazný význam, avšak pointou opět vystupuje – proměněna – do popředí ve významu přímém, stoupáme v jednotném a celistvém pohybu zezdola vzhůru: od hlubin pramene, přes pulsující srdce a krev až k „*tiché*“ (tj. přístupné sluchovému dojmu stejně jako „*zpěvavý pramen*“) písni, která „*zní k hvězdám*“.

Jednoduchost a prostota básně nebrání tomu, že jsou v ní rozehrány poměrně složité významové vztahy, neboť tyto vztahy zůstávají jakoby v pozadí.¹² Ne-

¹² Příbuznost Tomanovy poezie se Sládkovou bývá obvykle spatřována v oblasti vyšších významových celků. M. Jankovič v doslovu „Básník účinné prostoty“ k výboru *Sluncem a stínem a jiné básně* (Praha, Odeon 1972) ukazuje, jak Sládek dosahuje

upozorňují na sebe jako v řídce se vyskytující rozvinuté metafoře („*Nezhaslo slunce, ale umřel člověk, / a že byl velký, zem se zapotácela / jak lodička, / když veslař vyskočí z ní na břeh*“, „Lenin“), či v hojnějších metaforických spojeních typu „*chrámy smyslné*“. Účinnost básně „Vlastní podobizna“ není dána žádným výrazným metaforickým spojením, tj. ničím, co by bylo výslovně formulováno v syntaktickém vztahu, jenž ke své realizaci vyžaduje, aby určitá předmětnost znamenala něco jiného než sebe samu. Pokud zde chceme hovořit o metaforičnosti, pak je to metaforičnost ztajená, nevyslovená.

Účinek přímo formulovaných metafor záleží ve věcném vztahu pojmenovaných předmětností neméně, než je tomu v dílech epických. Jenom je v nich na první pohled zřejmé, že jejich umělé vztahy nelze umístit do reálného světa, že jsou záležitostí svébytného světa básně. To plně odhalila poezie symbolismu, která z obrazné roviny vytvořila kompaktní celek ovládající báseň. Nelze říci, že by Toman na tuto míru svébytnosti světa básně, dosaženou symbolisty, prostě resignoval, přesto se však – spolu s jinými svými vrstevníky – od metafory více méně odvrací. V čem tedy spočívá estetický účinek základního postupu Tomanových básní (jemuž jsou u něho podřízeny i výraznější metafoery), když ne ve vztazích „zobrazených“ objektů?

Viděli jsme, že postupné rozvíjení významu v básni „Vlastní podobizna“ probíhalo v podstatě tak, že slovo, slovní spojení, celý verš či dvojverší navazovalo na předchozí kontext jinými významovými možnostmi, než jaké v něm vzápětí odhalilo následující slovo, slovní spojení, verš či dvojverší (obdobně i v rozvinuté metafoře z básně „Lenin“ je – zhruba řečeno – slovo „*velký*“ k předchozímu kontextu obráceno významem

estetické účinnosti prostřednictvím zcela běžných pojmenování a jednoduchých postupů, které tak do určité míry připomínají leccos z toho, co shledáváme v poezii Tomanově.

duchovní velikosti a k následujícímu kontextu významem velikosti tělesné). Jedno a totéž slovo se postupně rozvírá do dvou různých významových souvislostí; nositelem umožňujícím vzájemnou konfrontaci obou rozdílných souvislostí nejsou předmětnosti, míněné slovy jako jejich pouhými prostředníky, ale slovo samo. Těžiště básně se přesouvá od věcných vztahů co nejvíce k významovým vztahům samotného jazyka.

Aktivita jazyka

Dosavadní rozbor zvukové stránky Tomanových básní byl podstatně neúplný. Postavme vedle citované básně „Stará alegorie podzimu“ alespoň úvodní sloku následující básně ze sbírky *Sluneční hodiny* („Hlas noci“):

*Město tě volá, odbojného syna,
ó slyš.
Ať kladivo jsi, nebo kovadlina,
ty zníš.*

O obou básních platí všechna naše zjištění z první kapitoly, přesto je však jejich intonační linie navzájem výrazně odlišná (jde především o rozdíl v melodii). Důležité nyní pro nás nejsou příčiny této odlišnosti, ale výsledný dojem obou intonací: smírná harmonie, vyrovnaný odstup „Staré alegorie podzimu“ a proti tomu dramatický patos „Hlasu noci“. Vidíme, že při charakteristice těchto dojmů jsme nuceni zvukovou linii básně pojímat bezprostředně z hlediska smyslu básně. – V ignorování tohoto bezprostředního založení významové stránky básně ve zvukové linii spočívá vlastní neúplnost dosavadního rozboru, nikoli pouze v zanedbání rozdílné intonace jednotlivých Tomanových básní.

Dosud jsme zvukovou stránku Tomanových básní jakoby degradovali na něco, co významové výstavbě

pouze nepřímou slouží, co umožňuje určitý způsob rozvíjení významu. Intonace ve skutečnosti kromě této funkce spoluurčuje smysl také tím, že sugeruje určitou náladu básně, podobně jako to činí díla založená výhradně na zvuku, díla hudební.

V dopise příteli píše Toman z Vídně: „*Když večer bloudím ulicemi, mezi zástupy, vozy a světly, chladím si rty zachyceným chmýřím sněhovým a vzpomínám si, jak jsem tak chodíval po Praze. Ve vysoku se kmitají jiskřičky hvězd a ten šum, vřava a chvat podivně se mísí se sněním, v hlavě vyskočí rytmus, člověk ho poslušně a oddaně sleduje a třebaš nenapíšeš báseň, žiješ ji.*“¹³ Rytmus se Tomanovi jeví jako cosi primárního a základního: vychází se tu z určité hudební nálady, jejíž rytmus autor „*poslušně a oddaně sleduje*“. Tuto náladu podle Tomana charakterizuje podivné mísení autorových dojmů s jeho vzpomínkami.

Temná jednota hudební nálady, v níž nedošlo ještě k vypracování „*rozdílu mezi nazírajícím, představujícím, myslícím já a nazíraným, představovaným, myslícím předmětem*“,¹⁴ je projasňována a vymezována jazykovou strukturou: určitý rytmus, melodie, eufonie vznikají jakožto určitá slova, bez nich by nebyly, existují pouze jako tato slova. Daná slovní spojení tedy kromě své zvukové stránky, bezprostředně sugerující základní náladu, vytvářejí určitou významovou strukturu, a také ona (tím, že poslušně sleduje náladu) v sobě podržuje a ustavuje onu původní celistvost významovými poukazy, přesahujícími to, co je přímo vysloveno.

Mluvené slovo v konkrétní životní situaci vždy přesahuje to, co je jím přímo vysloveno, a poukazuje k celkovému smyslu situace, z něhož právě je pochopitelné ve svém určitém smyslu. Výpověď, především

¹³ Karel Toman, *člověk a básník* (Z korespondence), ed. E. Lešehrad a M. Novotný, Praha, J. Otto 1947, str. 19.

¹⁴ G. W. F. Hegel: *Estetika II* (přel. J. Patočka), Praha, Odeon 1966, str. 179.

zafixovaná výpověď, vytrhává jazykový výraz z konkrétní situovanosti a dosahuje jeho obecnější platnosti a větší přesnosti tím, že ho o jeho nepřímé významové poukazy ochuzuje.¹⁵ Literární umělecké dílo a především báseň je takovým typem výpovědi, který naopak tyto možnosti jazyka poukazovat k celkovému významovému horizontu situace výrazně stupňuje a odhaluje; spolu s tím daná výpověď získává zvláštní smysl, odlišný od smyslu běžné výpovědi. Otázka nejprve zní, jakým způsobem báseň dosahuje rozvinutí potenciálních možností jazyka.

J. Mukařovský demonstruje „*dojem jisté obrazovosti i vyjádření neobrazných*“¹⁶ příznačně na poezii Tomanově, a to na verši z básně „Září“. Vysvětluje zmíněný dojem působením veršového rytmu a eufonie, jakožto prostředků, které zdůrazňují včlenění slova do kontextu. – Toto základní zjištění vyžaduje dva doplňky. Nehledě na přímé sugerování určitého významového ovzduší stupňuje zvuková stránka verše a v ní především rytmus větší významové zatížení slova v básni specifičtějším způsobem, než je z dané charakteristiky patrné. To, že se v básni „říká víc, než se v ní říká“, je způsobeno především dynamizací slova ve verši, o níž jsme zde uvedli výrok Tyňanovův: slova ve verši se ocitají „*v silnějším a těsnějším svazku*“, přičemž mezi nimi vznikají „*vztahy na základě jejich polohy*“. Tato dynamizace slova naznačuje, že je třeba se ptát, o jaké pevnější včlenění slova do kontextu vlastně v básni jde.

Vedle vymezujících syntaktických vztahů a přes ně dostávají se slova při konkretizaci básně postupně do mnohonásobných vzájemných vztahů na základě prostého sousedství, především bezprostředního, ale také takového, které je dáno příslušností k textu celé básně

¹⁵ Viz H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode* (1960), 2. vyd. Tübingen, J. C. B. Mohr 1965, str. 444–445.

¹⁶ J. Mukařovský: K sémantice básnického obrazu (1946), in J. M., cit. d. (pozn. č. 4), str. 165.

(jak jsme viděli v básni „Vlastní podobizna“ na slově „*píseň*“). Bylo již konstatováno, že Tomanova poezie vychází vstříc rozehrání těchto vztahů oslabením syntaktické hierarchie a tendencí k intonační a významové samostatnosti slova. Takovéto osamostatnění slova neoslabuje začlenění slova do kontextu, ale otvírá ho kontextu jinak organizovanému, než je kontext běžné výpovědi. Slovo se „osamostatňuje“, tj. vymaňuje se do určité míry z pout jednoznačného syntaktického vztahu a uvolňuje v sobě bohatství svých významových možností tím, že na základě volných konfrontací vstupuje do mnohonásobných vztahů – potenciálně s celým kontextem. U Tomana je tato aktivita jazyka podnícena a usměrňována především postupem, při němž následující kontext v jednom a téže slově či slovním spojení aktualizuje jiné významové možnosti než kontext předchozí.

V rovině „zobrazovaných“ věcí to znamená, že věc není nazírána pouze z jediného aspektu, že se nestává schématem v jednoznačném významovém vztahu, ale že se ve volné souhře uplatňují další její významové poukazy a ona sama je tak zpřítomněna v jistém způsobem orientované konkrétnosti. Věc tu vystupuje v konkrétních souvislostech určité situace, nikoli pouze v schematizující logické souvislosti výpovědi. Zpřítomnit věc v její konkrétnosti znamená tedy zpřítomnit její situaci, v níž se vyhraňuje v celku světa právě jakožto tato věc. Tzv. smyslová názornost jevů v uměleckém díle není ničím jiným nežli bohatstvím *významových* poukazů jevu v dané situaci.

Jednotnou situaci můžeme ovšem roztrhnout v izolované aspekty a nahlížet ji například z hlediska daných „vnějších“ jevových souvislostí nebo z hlediska jejího hlubšího „vnitřního“ smyslu. Postup Tomanovy poezie je založen právě na takovém rozlišení, přičemž jeden tento okruh souvislostí je rozvíjen tak, že se octneme v okruhu druhém, z něho přecházíme zpět do prvního atd. Není to nerozlišené mísení, přechod se děje v nárazech, posunech, a přesto se ocitáme

v obou aspektech dané situace zároveň a jsme tak přinuceni k překonání prostoru mezi nimi, vytváříme jednotný celek, který je jejich vzájemnými poukazy jenom naznačen.

Prolínání „vnějšku“ a „vnitřku“ je nejnápadnější tam, kde proniká do roviny námětu. Naprostá většina Tomanových básní začíná uvedením do jevových okolností situace, přičemž většinou tyto okolnosti vycházejí z nějakého přírodního dění. Nejprve by se mohlo zdát, že tu jde o nepřímé sugerování určité nálady. V zachycení jedinečné nálady chvíle byl Tomanovi z českých autorů příkladem a bezprostředním předchůdcem A. Sova. Příkladem nedostiženým, protože cele nesledovaným. V žádné Tomanově básni nena-
lezneme to, co v Sovově přírodní lyrice: přírodní scénu vykreslenou s pozorným zaujetím tak, aby ostře sugerovala prchavý dojem, sledovaný do posledních jemných záchvěvů, případně teprve pointou jednoznačněji charakterizovaný. Toman náladu, navozenou několika málo slovy a sugerovanou spíše intonací, ihned vykládá; zároveň s naznačením vnějších okolností situace explikuje určitý postoj, který dané konkrétní východisko přesahuje v obecněji platném smyslu. Scénérie s převážně přírodními motivy mnohdy prochází celou básní, nikdy však nenabude převahy, zůstává stále paralelou k výslovně formulovanému hlubšímu smyslu situace.

Proto v Tomanově poezii neexistuje tzv. přírodní lyrika. Stejně tak v ní však neexistuje ani opačná poloha, která také je příznačná pro určitý okruh básní Sovových: poloha reflexivní poezie, v níž autorův názorový postoj vychází z nějaké otázky, pochyby apod. a je od začátku básně do konce veden svou vnitřní dialektikou. Toman tyto dvě polohy (z nichž první spojuje sovoská literatura s termínem impresionismus a druhou s termínem symbolismus) přetvořil tím, že je sloučil v jedno.

Mezi básněmi, které J. Hora ocitoval ve své studii o Tomanovi, je jedna z nejznámějších Tomanových básní, „Tuláci“:

*Jdou světem, polní lilie,
s nevinnou duší apoštolů.
Žne každý, třeba nesije,
k plnému časem sednou stolu
a dobrá Marta s Marií
sklenici vína nalijí
a v bohu radují se spolu.*

*Zem pro jich zraky obléká
převonné měkké roucho zjara,
zem něžně uspí člověka,
když z vody měsíc vstal a pára.
Na březích povídacích řek,
v poduškách pružných vojtěšek
zpěv tichý probouzí vlast stará.*

*V něm šumí mládím Vltava,
zasněně plynou vlny Rýna,
v něm pláče bolest dumavá
a tesknota, jež neusíná:
„Ó řekni, zda jsi místo znal,
kde ruský mužik nestrádal?“
Noc mlčí jen, noc pohostinná.*

*Jdou létem, pocelují klas
a ušlápnouti květ se chrání
a drahý sen svůj snují zas
o říši míru, požehnání.
Míjejí města, která žhnou
do nocí září světelnou,
milenci lesů, luk a strání.*

*Kvas prudký jiným v duši pad
a roste, bují, kypí v hrudi,
jich oku dává pomstou plát
a v slovech bodá, pálí, studí.
Bronzové hlavy zhrdly snem,
idylou v domku počestném,
a horečka zlá k činu pudí.*

*Tvůj hlad, ó země, žije v nich,
tvůj svatý hlad je inspiruje.
Po metropolích nádherných
syn člověka se potuluje,
chor, otrhán a vysílen.
Svět bohatých v průvodu žen
a v lesku šperků promenuje.*

*Tvůj hlad, ó země, vykvete
v jedinou krátkou rudou sloku,
nuž zablýskne se z písne té
či třeske výstřel. Tisíc roků,
na východ, západ, sever, jih,
hlad chudých s hladem bohatých
zápasí o svět v každém kroku.*

*Od pólu k pólu zemi spjal
ohromný řetěz trpělivý.
Milion mrtvých o něm tkal,
milion nový tká jej živý
ze zkrvácených bosých stop,
a ty jsou vyšlapány v hrob
víry a naděje, ty bože spravedlivý.*

Po citaci básně Hora dodává: „Srovnejme tuto báseň ze Slunečních hodin s citovanou básní Hadi poledne z Melancholické pouti. Tu i tam verš nabitý dramatickým viděním společnosti. Tu i tam odlesk Paříže. Ale kolik, proti jednoduché básni dřívější, vtělil a vstaveš Toman životního prostoru do Tuláků! Sociální revolta neroste tu už z osobního hoře, ale jakoby z ducha

*samé mytické země. Ne už člověk trpící, ale ten, kdo přetrpěl a dívá se a ví, napsal tuto báseň bezpečně komponovanou v jednotu z tolika prvků.*¹⁷

Hora se především obdivuje, kolik „*životního prostoru*“ je vtěleno do básně, kterou napsal „*ten, kdo přetrpěl a dívá se a ví*“. Uprostřed většinou kratičkových lyrických básní patří tato vůbec nejdelší Tomanova báseň k těm několika rozsáhlejším, které se zdají nejvíce se blížit obzíravé reflexivní poezii, dovedené v době Tomanově k vrcholu symbolismem. První čtyři verše závěrečné sloky dokonce vytvářejí obraz typicky symbolistický, jak by ho ovšem napsal spíše Březina než Sova.

Všimneme-li si však této sloky blíže, vidíme, že s pátým veršem přichází zvrat ze symbolistní abstrakce do konkrétnosti „*zkrváčených bosých stop*“. Také tento verš je ještě dobře myslitelný u Březiny, a přece by u něho znamenal něco jiného než u Tomana. Pohyboval by se ve stejné ryze symbolické rovině jako předchozí čtyřverší, protože by mu chyběl kontext, který má v „*Tulácích*“: předchozí reálné situace (jakoli zobecňované) putujících tuláků. „*Zkrváčené bosé stopy*“ se u Tomana kromě své bezprostřední symbolizující významové souvislosti včleňují do předchozí reálné situace, která způsobuje, že dokonce ani ono symbolické čtyřverší nemá vizionářskou „odpoutanost“, jakou by získalo v kontextu básně Březinovy. – Takto ovlivněný verš pak sám ve stejném duchu ovlivňuje verš následující tím, že spojení „*vyšlapány v hrob*“ osvětluje v jeho přímém prostorovém smyslu; a to tím spíše, že z opačné strany působí charakteristický Tomanův přesah, jenž roztržením obrazného klišé „*hrob víry*“ oživil neobrazný význam slova „hrob“.

Jestliže krajně obecný závěr neztrácí bezprostřední kontakt s rovinou jevové konkrétnosti, pak stejný kontakt působí i v této opačné poloze básně. Celá bá-

¹⁷ J. Hora: *Karel Toman*, Praha, Fr. Borový 1935, též in J. H., *Poezie a život*, ed. A. M. Piša, Praha, Čs. spisovatel 1959, str. 289.

seň tedy není vybudována tak, že – jak se na první pohled zdá – nejprve by byly vytvořeny určité scény, kterým by teprve závěrečné zobecnění vtisklo hlubší smysl: od samého počátku jsou obě roviny rozvíjeny zároveň, a to takovým způsobem, že jedna sama v sobě poukazuje ke druhé.¹⁸

První poloverš úvodního verše „*Jdou světem, polní lilie*“ vyslovuje s elementární jednoduchostí jevové určení tuláků. Následující slovo „*polní*“ pokračuje jen s větší konkrétností v této jevové rovině, avšak při slově „*lilie*“ dochází k jemnému významovému zvratu, který verš strhává do roviny hlubšího smyslu. Ukazuje se, že už předchozí slovo „*polní*“ je součástí biblického výroku, který tuláky „vnitřně“ charakterizuje ve smyslu, jenž je výslovně rozveden následujícím veršem „*s nevinnou duší apoštolů*“. Tento verš však – z opačné strany – stále pokračuje i v jevové rovině úvodního určení: apoštolově také „šli světem“. – Teprve po tomto zásadním uvedení básně se rozvíjí konkrétní výjev, který však opět hlouběji osvětluje parafráze úsloví biblického původu („*Žne každý, třeba nesije*“). Zároveň jsou zde partnerky tuláků obrazně nazvány „*dobrou Martou s Marií*“. Touto neustálou přítomností biblického kontextu je (z hlediska běžné morálky) víceméně pochybný způsob bezstarostné existence tuláků jakoby obklopen svatozáří, proniknut smyslem počínání „bohu milého“.

Následující dvě sloky (především první z nich) utvářejí jevové zakotvení celé básně a nejen jevové; rozvíjejí v konkrétních detailech příznačnou scénu ze života tuláků, avšak tak, že nadále vybavují podstatnou polohu smyslu jejich situace. Harmonická pohoda, navazující na bezstarostnost úvodní sloky, postup-

¹⁸ Typický Tomanův kompoziční postup spočívající v „posunu reálné roviny významové do symbolické“, při němž se však obě roviny v průběhu básně navzájem prolínají, ukazuje F. Buriánek na cyklu *Měsíce* (Karel Toman, Praha, Čs. spisovatel 1963, str. 77–82).

ně přechází ve stesk a bolest, přičemž tyto přechody jsou založeny na proměnách řeky, která nejprve vytváří konejšivé dějiště večerního odpočinku, pak se stává nepřítomným předmětem stesku a nakonec (tím, že projev tohoto stesku, citovaná píseň, se ve své předmětné rovině opět obrací k místům, kde někteří z těchto tuláků strádali) se obě podoby řeky prolínají. – Závěrečný verš těchto dvou strof přináší do bolestného stesku významový protiklad návratem k úvodní harmoničnosti a zároveň završuje i vnější situaci: harmonizujícím činitelem je tu noc. Příroda – v podobě nesoucí a chránící země, k sdílnosti vybízející „povídavé“ řeky či nepohnuté noci – není pouhou vnější scénérií obou slok, ale osou jejich smyslu, zdrojem vnitřní rovnováhy tuláků, naznačené slokou úvodní.

Závěr čtvrté sloky vytváří konkrétní situaci, která neobsahuje nic víc než jedinečný vizuální dojem. Avšak tím, že je jazykově prezentována v množném čísle („*Míjejí města, která žhnou / do nocí září světelnou*“), nabývá tato situace nejen monumentalizující typičnosti, ale zároveň získává hlubší smysl: okolnost, že tuláci velké město míjejí, přestává být náhodným momentem a stává se výrazem určitého jejich životního postoje, který je opět pointován závěrečným veršem sloky („*milenci lesů, luk a strání*“).

Na Tomanův sklon k pointování (zároveň s nechutí k pointě v běžném smyslu) poukazuje F. X. Šalda v souvislosti se shrnujícím gestem Tomanových básní, které nabývají charakteru epitafů a epilogů.¹⁹ Toto gesto – a zároveň zdůraznění postupnosti v rozvíjení významu – se projevuje i v pointování jednotlivých slok: motiv, který jednotlivá sloka přináší, bývá v závěrečném verši shrnujícím způsobem podtržen. U řady Tomanových básní by k rozpoznání motivů a jejich sledu stačilo číst pouze poslední verše jednotlivých

¹⁹ Starý a nový Toman (1919), in F. X. Š., *Kritické projevy 11 (1919–1921)*, ed. Z. Trochová, Praha, Čs. spisovatel 1959, str. 23.

slok. Pointa celé básně pak znamená jen vystupňování významu posledního verše sloky závěrečné.

Stejně jako v předchozích slokách básně je poslední verš závěrečné sloky „Tuláků“ zvukově zdůrazněn tím, že jeho rým musí překonat rozlohu dvou předchozích veršů, které jsou také navzájem spojeny rýmem. Avšak nejen to: zatímco jednotlivé sedmiveršové sloky básně důsledně opakuji vzorec počtu slabik ve verších I 8, II 9, III 8, IV 9, V 8, VI 8, VII 9, obsahuje poslední verš celé básně 13 slabik místo devíti. To znamená, že čtyřslabičné slovo „*spravedlivý*“ (vzdvžené zároveň jako vlastní nositel rýmu) je zde jakoby navíc: jím se závěrečný verš rozlévá mimo daný rámec básně. S čím je to spojeno ve vlastní rovině pointy, v rovině významové?

Celá báseň se rozestupuje do dvou kontrastních polovin: proti harmonické pokoře prvních čtyř slok stojí nenávistný odboj dalších tří slok (po nichž následuje shrnující závěrečná sloka básně). Báseň se však do tohoto kontrastu nerozpadá, obě části nejsou spojeny pouze vnějškově ve významu naznačeném titulem, ale jsou protkány řadou vazeb, které prozrazují, že obě zdánlivě navzájem nesourodé polohy zůstávají dvěma aspekty jediného celistvého rozvrhu. Druhá část básně je nesena motivem hladu, nejprve symbolizujícího „*hladu země*“ (Hora hovoří o mýtu země), potom doslovněji „*hladu chudých*“. Ale zcela doslovně a v konkrétní scéně je motiv hladu uveden jako cosi příznačného hned v první sloce básně (zde ve smysluplném opaku k druhé části básně jde ovšem o hlad sycený). – Také nespokojenost s daným stavem je rozehrána již v první polovině a také ona v opačné poloze: co zde je teskně obráceno do minulosti, získává v druhé části s obrácením do budoucnosti podobu pomstychtivosti. V poslední sloce první poloviny je tento obrat jakoby připravován, avšak tak, že budoucnost tu vystupuje v podobě snu „*o říši míru, požehnání*“, zatímco v následující sloce „*zlá horečka*“ „*k činu pudí*“. Obdobně je dějiště druhé poloviny, velkoměsto, při-

pomenuto na samém závěru poloviny první, a to opět v protikladu k oné druhé polovině jako něco, čemu se tuláci vyhýbají.

Oba postoje, viděné v relativně obecném smyslu, jsou závěrečnou slokou básně vyneseny do ještě obecnější a především monumentálnější úrovně, která je schopna oba kontrastní póly do určité míry výslovně spojit. Svým obrazem navazuje závěrečná sloka na poslední verše „odbojně“ poloviny básně. Přejímá jejich nadčasovou („*Tisíc roků*“) a nadmístní („*na východ, západ, sever, jih*“) vizi a vytváří její názornější variaci („*Milion mrtvých o něm tkal, / milion nový tká jej živý*“; „*Od pólu k pólu zemi spjal*“). Zároveň zde zůstává i zaměření do budoucna, neboť se tu hovoří o „*víře a naději*“. Významově se však závěrečná sloka básně dostává k předchozím slokám do protikladu tím, že víra a naděje se tu vrací k pokornému postoji první poloviny básně („*řetěz trpělivý*“). Takto vzniklé prolnutí obou polovin básně, které k sobě v předchozím textu pouze volně poukazovaly, je nejúplnější a nejnázornější ve verši „*ze zkrváčených bosých stop*“.

Tím však zobecňující shrnutí nekončí, teprve nyní přichází vlastní pointa, závěrečný verš básně. Jím se vynořuje nový, ostřejší významový zvrat; nehovoří se tu totiž ve skutečnosti o „*víře a naději*“, ale naopak o „*hrobu víry a naděje*“. Tato beznaděj v prudkém kontrastu k oběma základním postojům, harmonické pokoře i nenávistné odbojnosti, vrhá nové světlo na celou báseň, ale vlastně jen tak, že vynáší do popředí významový horizont, který prostupuje oběma částmi básně a který především spojuje oba navzájem protikladné postoje (a je proto nepřímě obsažen už ve verši „*ze zkrváčených bosých stop*“): bolestný úděl tuláků.

Stále však nejsme na konci básně a stále ještě nedosahujeme nejvyšší roviny zobecnění. Bez jakéhokoliv vysvětlení, či alespoň odporujícího slůvka, které by mírnilo náraz, je po konstatování kruté beznaděje navíc – jako by se to rozumělo samo sebou – dodáno:

„*ty bože spravedlivý*.“ Významový zvrat závěrečného slova básně zní natolik nelogicky, že bychom byli nakloněni chápat ho spíše jako sarkasmus. Takovému výkladu však odporuje už povlovná, klidná intonace, báseň se posledním „přebytečným“ slovem skutečně jako by jen pokojně rozlévala do širšího okruhu souvislostí, v jakých se věci ukazují tomu, „*kdo přetrpěl, dívá se a ví*“. – Teprve na závěr celé studie bude možno objasnit význam tohoto verše pro výklad Tomanovy poezie.

S obdobným, i když zastřenějším zvratem na rozhraní poloveršů jsme se setkali již ve verši, jenž následoval po bolestné mužické písni: „*Noc mlčí jen, noc pohostinná*.“ Tato harmonizující pointa sloky v sobě nese napětí, neboť v logickém nesouladu a přímo rozporu k pohostinnosti vystupuje nejprve lhostejnost, bezcitnost noci („*Noc mlčí jen*“). Zde však nejde o abstraktní výpověď jako v závěrečné pointě, ale o konkrétní výjev. Nečiní zde proto v souvislosti s předchozím kontextem potíže nejen chápat, že noc může být zároveň lhostejná i pohostinná, ale že dokonce její pohostinnost, útěšlivost vyplývá z jejího nepohnutého klidu. Či spíše nevystává v daném případě vůbec potřeba dobírat se podobných logických soudů.

Avšak totéž platí i o pointě celé básně. Kdyby byla samostatnou výpovědí, pak by byla podstatně neúplná a sama o sobě nelogická. Takto však jsou její abstrakce pouze součástí konkrétního obrazu celé básně. Každý z obou poloveršů sám o sobě tu za sebou „táhne“ zázemí celé básně a oba dohromady naopak zpětně celek básně nově osvětlují: ve výslovné vzájemné konfrontaci vydělují dva z významových okruhů, které prostupují předchozím textem básně. Utrpení a naděje – obojí zároveň a v jednom v celé básni už *je*. Vůbec není třeba uvádět obě polohy do souladu, tj. nejprve je izolovat jako určité abstrakce (jak jsme to právě učinili) a pak jejich jednotu teprve vytvářet logickými vazbami, vysvětlováním a zdůvodňováním.

To neznamená, že taková dodatečná dedukce není možná, že báseň neposkytuje jasné vodítko pro výklad určitých rysů tohoto vyabstrahovaného logického vztahu a že rozbor, který by si kladl za cíl interpretaci básně, by se mu mohl vyhnout. – K adekvátní interpretaci smyslu Tomanových básní je třeba určit charakter tohoto smyslu, jenž je co nejúžeji spjat s – doposud sledovaným – způsobem jeho rozvíjení. Jaké obecnější závěry o povaze smyslu Tomanových básní lze vyvodit z konkrétního příkladu básně „Tuláci“?

Smysl básně

Vývojový význam Tomanovy básnické generace bývá spatřován na pozadí vrcholícího symbolismu (a dožívajícího parnasismu) v přiblížení poezie „ke skutečnosti“, v jejím zživotnění. Uprostřed tvorby Dykovy, Šrámkovy a Gellnerovy ukazuje však především právě dílo Tomanovo, že tento vztah k symbolismu nelze chápat jako prostou opozici. Báseň „Tuláci“ je svědectvím, jak silně v Tomanově poezii působí impuls symbolismu.²⁰ Jednotlivé výjevy rozhodně nemají vytvořit realistický obraz tuláků, jsou soustředěny spíše k principu tuláctví. Kdyby dvě poloviny básně předváděly jakési dva druhy tuláků, pokorný a odbojný, pak zvláště první z nich by působila jako jednostranná idealizace. Kontrast obou polovin vytváří dva krajní póly jediného a jednotného principu; v rozkvyu mezi oddanou pokorou a odbojným vzdorem a ve věčné neukojitelnosti obojího vyvstává zde tulák v monumentalizujícím významu – slovy samotné básně – „syna člověka“.

Bezprostřední až explikativní uplatnění obecného smyslu básně není vlastní pouze „Tulákům“ a několika dalším básním, v nichž lze rozpoznat přímý vliv

²⁰ O Tomanově navázání na symbolismus především v rovině slohových postupů viz ve zmíněné studii M. Červenky (pozn. č. 7).

symbolismu. Výmluvným je tu shrnující gesto pointy, které prostupuje celou Tomanovou tvorbou.

Tomanova nechuť k pointě ve starém, tj. běžném slova smyslu je nechutí k tomu, co naznačují ustálená spojení „duchaplná pointa“, či „překvapivá pointa“. Tomanova pointa nevražuje předchozí kontext básně do nečekaných významových souvislostí a její účinek nezáleží v myšlenkové dialektice paradoxních vazeb. Snaží se pouze relativně samostatné momenty předchozího kontextu zahrnout do jednoznačné obecnější perspektivy; nebo otvírá nový výhled na situaci rozvrženou předchozími verši, kterou podtrhuje v určitém „definitivním“ aspektu. – V básni písňového charakteru se tento sklon k pointování někdy projeví v podobě refrénu. Svým původem je refrén magickým zaklínadlem, okolnost, že se v básni opakuje (i to, že bývá často oslovením), vyplývá z tohoto jeho původního poslání. Slovo, v němž jsou zaklety magické síly, slovo, které jediným gestem obsáhne a ovládne celý významový horizont, slovo zaklínadlo – to je ideál, který proniká nejen Tomanovy pointy, ale celé jeho básně. Celé básně jsou takovými definitivními, shrnujícími pointami jednotlivých životních etap. Báseň vzniká rozvinutím, postupnou artikulací původního pointujícího gesta.

V rovině pojmenování znamená tato všeshrnující tendence maximální významové zatížení slova. Rozhodující přitom je, že většího významového zatížení Toman nedosahuje metaforičností. Z tohoto hlediska působí jednoduché a střízlivé Tomanovy verše opravdu téměř magicky: jako by se věci rozvíraly ve své hluboké významovosti pod dotykem pouhého pojmenování. – Zde teprve vyvstává Tomanova odlišnost od symbolismu. Jednotlivé scény „Tuláků“ neodkazují mimo sebe v symbolickém významu, znamenají v nepřeneseném významu reálné výjevy ze života tuláků. Přitom však jsou tyto výjevy viděny z odstupu obzírání perspektivy, která je vražuje do co nejobecnějších souvislostí.

Co to však doslova znamená v rovině jednotlivého pojmenování? Jestliže slovo nenabývá většího významového zatížení metaforičností, ale tak, že přímo pojmenovává co nejobsáhlejší horizont, pak je co nejobecnější. Maximální obecnost pojmenování sama o sobě však vede k pravému opaku plného významového zatížení. Tomanova poezie je skutečně přeplněna slůvky jako svět, život, láska, sen, touha, stesk, jejichž málo říkající povšechnost bývá o to nápadnější, že se často vyskytují ve výčtech. Nejde přitom jen o výskyt určitých slov; několikaveršové pasáže se pohybují v typizující obecnosti, která v celých básních bývá jen zřídka narušena konkrétnějším detailem. – Charakteristický čtenářský dojem, že Tomanovy verše při vši své sugestivní náladovosti a místy vášnivé naléhavosti jsou psány ve střízlivém hodnotícím odstupu od původních prožitků, je ve značné míře způsoben touto obecností.

Jak to, že v lepších Tomanových básních se tato „všeobsáhlost“ neprojevuje jako vyprázdňenost, že obecnost přímých pojmenování je tu spjata s bohatostí významových poukazů? – To právě se pokoušel objasnit dosavadní výklad. Nejprve působením rytmu a vůbec veršové intonace, jež především sugeruje určité významové ovzduší, ale zároveň vytváří dynamizující osnovu pro významové posuny a zvraty, uvolňující významovou energii jednotlivých slovních spojení, a pro mnohonásobné konfrontace v rozloze celé básně: jejich volná souhra rozvíjí postupně se proměňující a vzájemným spolupůsobením jednotlivých složek se obohacující významový komplex, který podstatně přesahuje výslovně zformulované syntaktické vazby.

Vlastní charakter a smysl takto uskutečňovaných konfrontací vystupuje určitěji na negativním pozadí některých Tomanových ranějších básní. – V prvních dvou sbírkách (*Torso života, Melancholická pout*) jsou některé básně, které se zastavují jen na utřídícím stylizování výjevů. O nich platí slova Šaldova: „...starší lyrika Tomanova byla však jaksi kusá a zlom-

kovitá a ve své inspiraci nějak tenkého praménku: musil jsi si často hledati a nalézati na svůj vrub duchový pól, k němuž bylo třeba dříve ji vztáhnout, abys měl z ní plný a celý dojem.“²¹ Hlubší smysl, k němuž se tyto básně nedokázaly povznést, nenajdeme však ani v opačném typu básní. Je to několik básní (nebo pouze jejich části) většinou polemicko-odbojného charakteru, jejichž sjednocujícím poutem je předem daná teze. Úsilí po typizaci v nich pak sklouzává do pouhé alegoričnosti: výjev se nerozrůstá ze sebe v obsažnější smysl, ale hotový smysl je do něj z vnějšku vnesen jako do prázdné slupky. To platí například o vzteklém psu z básně „Cassius“, ale do určité míry i o hadech z básně „Hadi poledne“, kterou v uvedeném citátu shledává Hora ve srovnání s „Tuláky“ příliš jednoduchou.

Z jedné strany tedy scény bez hlubšího sjednocujícího smyslu a z druhé strany plochý smysl, který nevyrůstá z konkrétní situace, ovládá ji jako předem daný rámec. – To však nejsou úskalí jen poezie Tomanovy; v určité podobě a míře narazíme alespoň na jedno z nich u každého autora. Stejně tak vždy zjistíme, že snaží-li se autor jednomu úskalí pouze se vyhnout, nutně upadne do druhého. Obojí je na stejné úrovni: nejen báseň „nesmyslná“, ale také báseň výhradně s tezovitým pseudosmyslem je básní bez smyslu, to znamená: není skutečnou poezií.

Tezovitý pseudosmysl představuje pro poezii nebezpečí dokonce zálužnější. Zvláště české básnictví v celé své novodobé historii od obrození si svůj skutečný smysl muselo stále vydobývat z područí sdělování určitých soudů a názorů. Symbolismus se svým sklonem k reflexi ukázal v českém kontextu svou slabinu právě v této tezovitosti (nejznáměji v symbolistických básních Sovových). To je situace, do níž vstupuje a z níž vychází K. Toman.

Tomanovo navázání na symbolismus jsme spatřovali především v uplatnění přímo explikovaného obecného

²¹ F. X. Šalda, cit. d. (pozn. č. 19), str. 27.

smyslu básně. Ve skutečných netezovitých Tomanových básních je však takovýto smysl jenom jedním, dílčím momentem jejich vlastního smyslu (stejně jako tomu je v jiné podobě ve skutečné poezii symbolistické).

Předchozí rozbor „Vlastní podobizny“ se vlastně nezabýval jejím celkovým smyslem. Explikace tohoto smyslu v závěrečné sloce vyslovuje protiklad mezi snem zástupů, vesmírnou touhou v básníkově srdci a výslednou tichou, zádumčivou písní. Také předchozí dvě sloky přímo cosi vypovídají, avšak každá z nich zdánlivě o něčem jiném. Čtenářovo pronikání ke smyslu básně spočívá ve sjednocování těchto navenek disparátních částí a kontextů básně. Náš rozbor se pokoušel ukázat, jak se za vnější roztržitostí jednotlivých výpovědí prolínají vzájemné vazby, které nejsou logické, ale také ne libovolné a zmatené, tj. vytvářejí určitou smysluplnou jednotu.

Tato jednota se utváří především v jevové oblasti jako stoupání, vzrůst z temných hlubin ven a vzhůru k ujasňujícímu zklidnění. Daná formulace ukazuje, že celý pohyb má svůj „vnitřní“ smysl, v průběhu básně rozšiřovaný a upřesňovaný. Protiklad vyslovený závěrem básně pak není ničím jiným než určitým aspektem tohoto přetvářejícího vzrůstání. Aniž by to zde bylo jakkoli formulováno a dokazováno, odhaluje báseň umělecký tvůrčí proces v jakési neosobní hluboké zákonitosti přírodního procesu. Závěrečný kontrast, který by sám o sobě mohl vyznívat pouze jako výraz slabosti básníkovy, se v tomto kontextu zároveň a především ukazuje z opačné stránky: tichá píseň básníkova v sobě tají mocné napětí, sílu temných životadárných hlubin.

Daná formulace ovšem stále není smyslem básně. Je to právě jen naše formulace, vydedukovaná z tohoto smyslu, která s ním není ani totožná, ani ho vyčerpávajícím a jedině možným způsobem nevykládá. Účelem dané formulace naopak bylo ukázat, že smysl básně není smyslem nějakých soudů, ať formulovaných přímo v básni, či mimo ni. Čeho je tedy smysl básně

vlastně smyslem, to lépe než jednostranná a zčásti přece jen alegorizující „Vlastní podobizna“ prozrazuje báseň „Tuláci“.

Rozbor první poloviny „Tuláků“ ukázal neustálý rozkyv – daný v podstatě významovými vztahy jazykové výstavby – mezi konkrétní jevovou rovinou několika scén a jejich silně zobecňujícím smyslem. Druhá, abstraktnější polovina básně se do určité míry „přiživuje“ na konkrétnosti první poloviny. Právě proto však pomohla ozřejmit, že vzájemné významové poukazy se nerealizují jen v bezprostředním vztahu určitého slovního spojení, uvnitř jedné věty, určité scény apod., ale že každé nové slovo potenciálně vstupuje do vztahu s celým předchozím kontextem, přičemž nejúžeji se může vázat například k verši, který je od něho nejvíce vzdálen. Toto vztahování se k celému předchozímu kontextu je zvláště výrazné u závěrečné pointy – to ovšem neznamena, že pointa do sebe předchozí kontext zahrnuje tak, že předchozí výpovědi, z nichž se báseň skládá, by byly etapami dobírání se jistého smyslu, dosaženého a vysloveného pointou. Pointa v sobě zahrnuje předchozí kontext tak, že se do něho ihned zpětně vřazuje jako kterákoliv jeho dílčí součást a jako kterákoliv jeho součást spolupůsobí při vytváření jeho komplexního smyslu.

Smysl básně není bezprostředně smyslem žádné v ní obsažené výpovědi ani jejich souhrnu; to, v čem se jednotlivé výpovědi spojují, do čeho se každé nové slovo svým významem včleňuje, není (diskursivně rozvíjený) smysl, ale určitá situace. A smysl básně je nepřímý smyslem teprve takto vytvořené situace, smyslem, který je proto relativně nevyčerpatelný, který je možno dodatečně jednoznačněji vykládat z různých hledisek a různým (i když nikoli libovolným) způsobem.

Nejde tu ovšem o situaci, jakou můžeme odhalit za každou výpověď jakožto situací této výpovědi, ale o *zpřítomnění* životní situace. Všechny dílčí výjevy a situační průhledy básně vytvářejí dohromady určitou si-

tuaci, v našem případě situaci tuláků, která je určena jak jejich místem ve světě jevů, tak skrytým hlubším smyslem jejich počínání. Významové posuny Tomanových básní mezi „vnější“ a „vnitřní“ rovinou probíhají tak, že rozvíjení jedné „nechtě“ rozvíjí i druhou. Situace básně je právě jednotou, nerozlišením obou (uměle, abstrakcí vydělených) rovin – jak jsme to viděli nejen v „Tulácích“, ale také ve „Vlastní podobizně“ u situace tvůrčího pohybu z hlubin vzhůru.

Mají-li Tomanovy zralejší básně víc (tj. bohatšího a obecnějšího) smyslu, mají také víc (tj. bohatší a konkrétnější) věcnosti. Večerní scéna u řeky nabývá své sugestivní konkrétnosti právě proto, že to není pouhý vnější popis izolovaných předmětů, že předchozí sloka už rozvrhla smysluplný kontext, do kterého tuto scénu vtahuje, a že samotná scéna daný kontext přetváří, neboť také její rozvíjení samo o sobě je smysluplné: věci tu vstupují do vzájemných významových souvislostí. Konkrétnost je v těchto významových souvislostech, ve smyslu věcí, nikoli v jejich sebedetailněji popisovaných izolovaných rysech. Z opačné strany: významové souvislosti vytvářející smysl básně jsou vybavováním těchto věcí v jejich konkrétnosti, tj. v jejich konkrétní situaci.

Zatímco v tezovitých básních je smysl předem daným, abstraktním rámcem, do něhož jsou vtěsnány zeschematizované věci, zde je smysl něčím, co vzniká s věcmi jako jejich smysl, co věci dělá tím, čím jsou. Je spíše světlem, které dává věcem vystoupit z temnoty, ale tak, že vyzařuje ze vzájemného zrcadlení věcí samých.

Tuto povahu smyslu Tomanových básní lze z geneticko-psychologického hlediska formulovat tak, že Toman „*odlučoval od své poezie prvky reflexivní, poezie měla být jen hlasem srdce a krve, objevily-li se v ní motivy sociální a národní, nevyplynuly z ideologie, nýbrž z bezprostředního vztahu ke skutečnosti*“.²² –

²² F. Vodička, heslo Karel Toman v *Ottově slovníku naučném nové doby*, díl 6, sv. 2 (Praha, Novina 1943, str. 1170).

Obdobně jako v našem předchozím výkladu je zde specifičnost Tomanovy poezie charakterizována něčím, co zároveň – v napětí k reflexivitě a ideologii – naznačuje specifičnost poezie vůbec. Je zde nepřímou poukázáno na ryzost Tomanovy poezie.

Báseň mívá navenek podobu výpovědi; básnické výpovědi je však vlastní zvláštní poslání, odlišné od běžné výpovědi. Skutečný charakter básně, její východisko, výstavbu i smysl je proto třeba vydobýt z překrývajícího dosahu výpovědi, soudu. To platí nejen pro rozbor a výklad poezie: samotná básnická tvorba ve své praxi se musí neustále vymaňovat ze svodu pouhé názorné prezentace myšlenky, tezovitého pseudosmyslu.

Ryzost Tomanovy poezie se nám nejprve ohlásila jako výrazné uplatnění intonační linie. V běžné výpovědi je zvuková stránka jazyka v podstatě pouze „průhledným“ prostředkem, stržení pozornosti na ni samu zavádí a ruší. V básni zvuková stránka jazyka získává, či spíše uchovává si též svůj samostatný hudební smysl. Navozuje náladu, která ztělesňuje určitý celkový postoj, neomezený na to, co se v básni předmětně vypovídá. Toto poukazování k celku všeho se z hlediska významové výstavby Tomanových básní jevílo dále jako aktivita jazyka, založená na mnohoznačných konfrontacích, významových poukazech, které podstatně přesahují výslovné logické vztahy. – Vůdčí postavení hudební složky v básni nachází svůj plný výraz v lyrice. Lyričnost, lyrická nálada je proto jakýmsi základem vši poezie.²³ Ne náhodou se užívá označení „čistá lyrika“; v lyričnosti se to, co tvoří specifičnost poezie, uplatňuje nejčistěji, nejryzeji. Ani „čistá“ lyrika ovšem neztělesňuje čistou lyričnost. Poezie není úplným návratem do prvotní nerozlišené jednoty se vším, do její temnoty, do nevědomí; je takovým návratem, který se zároveň stává projevem projasňujícího odstupu, tj. zpředmětňující, abstrahu-

²³ Viz např. E. Staiger: *Základní pojmy poetiky* (přel. M. Černý a O. Veselý), Praha, Čs. spisovatel 1969, str. 40.

jící jazykovou aktivitou, která vyvádí poezii ven z výchozí bezbřehé lyričnosti.

Tomanova poezie si plně podržuje svůj lyrický charakter, Toman – jak uvádí citované Vodičkovy heslo – představuje „typ čistého lyrika“, přitom však jeho poezii je zároveň v relativně vysoké míře vlastní onen projasňující a zafixovávající odstup. Odtud vyvstává základní paradox čtenářského dojmu Tomanových básní: silná emocionalita hlubokého prožitku, která však teprve v chladném odstupu vykryštovala v definitivní, „křišťálový“ („Stará alegorie podzimu“) tvar. Dojem chladného odstupu je vyvolán především tím, že se báseň nesoustřeďuje jen k sugerování lyrické nálady, ale že náladu v určitých aspektech zároveň explikuje, pojmenovává. Výrazné uplatnění intelektu však přitom zůstává v lyrickém rámci, neboť spočívá právě jen v zobecňujícím pojmenování, nikoli v analýze nálady, v predikativních vazbách. Postup zůstává typicky lyrický: souřadné kupení jednotlivých konstatování, která vytvářejí navzájem jednotu tím, že zůstávají spjata s výchozí náladou. Přece jen však tu není ono neurčité lyrické splývání a v něm především nerozlišení mezi „vnitřním“ a „vnějším“. Toman jasně určuje, tzv. zpředměťuje obě oblasti a teprve pak je prolíná ve více či méně ostrých nárazech, zlomech. Z lyrické rozplývavé neurčitosti se vyhraňují rozpory, kontrasty, logické nesoulady a „mezery“, které však Toman – a v tom právě zůstává lyrikem – nepřekleňuje logickými vazbami, nechá je být vedle sebe v samozřejmé harmonii jednotné nálady.²⁴

Tím, že Tomanovy básně zůstávají v pravém slova smyslu lyrické a že je jejich lyrismus zároveň ovládnut a ozřejmen v relativně ostrém intelektuálním světle, vyvstává zvláště zřetelně odlišnost této poezie od běžného typu výpovědi, její ryzost.

²⁴ Tak vzniká dojem eliptičnosti, náznakovosti Tomanovy poezie.

„...lhát neuzříš nás“

Březina a Machar

Tomanova poezie se nevyhýbá společenským vztahům, které jsou doménou ideologie – ale osvědčuje svou ry-
zost především zde. Proto mohl J. Hora v roce 1926
využít Tomanu jako argumentu proti „*mladým for-
malistům v naší literatuře*“, kteří „*popírají bouřlivě
ideologické prvky v poezii. [...] Právě Tomanem, o je-
hož lyrické čistotě nelze pochybovati, jsou poráženi
nejvíce.*“ Neboť je „*málo českých básníků, v nichž by
došla horoucnějšího výrazu zběsilá, ale časem se jasní-
cí touha po vyplnění společenské funkce svým dílem*“.²⁵
Později ve své knize o Tomanovi Hora upřesňuje: „*Ale
Tomanovi nebylo nikdy nic cizejšího než program.
Jestliže Machar či Dyk učinili ze své politické či spo-
lečensky inspirované poezie pravidlo a denní chleba,
u Tomanu je tomu jinak. Výkřiky ukuté z obecného žalu
a hněvu jsou prostě kusem jeho vitality, nikdy záměr-
ným aktem. Nikdy neklesají k ideologickým tirádám,
vždy jsou bližší lidové moudrosti, bezprostřednosti
vzporné písničky, jež se vynoří z hlubin hromadného
života. Spíš láska k utlačovanému životu než abstrakt-*

²⁵ J. Hora: O Karlu Tomanovi, in *Kmen* 1, 1926/27, č. 1, říjen 1926, str. 2, též in cit. d. (pozn. č. 17), str. 270.

ní poznání inspirovalo to, čemu se může říkat sociální poezie Tomanova.“²⁶

Odpor k programům a ideologiím je do určité míry vlastní i ostatním příslušníkům Tomanovy generace (samozřejmě s výjimkami, zvláště s výjimkou pozdního V. Dyka). Jejich desiluze jde dále za nenávistnou kritičnost sociální poezie let devadesátých. Generace let devadesátých byla nesena vírou v budoucnost, v jejímž jménu – ať výslovně, či nikoli – soudila neudržitelnou přítomnost veřejného i soukromého života. Básníci vystupující spolu s Tomanem jen o několik let později ztrácejí i tuto víru počátečního kritického elánu. A. Sova sice své „Tuchy“ (z *Údolí nového království*) označil jako „sladké iluze“, znovu a znovu se však do nich noří a rozprádá jejich celé vize. V Tomanově poezii místo nich nacházíme pouhé slovo „sen“.

Zůstává něco, co by přetrvalo tuto na první pohled totální desiluzi?

Hned první Tomanova zralá sbírka, *Torso života*, přináší jeho klíčovou báseň „Kousek léta“:

*Ty hračky velikých dětí
mě znudily již. A lesy
dumavých sosen a smrků
zas šumí lhostejně.*

*Po jitrech kouzelných přišly
dni pusté a bez výhledů;
po večerech doutnavých všechny
bolesti ulehle.*

*Tak prostřed přemoudrých lidí
mě zchvátil hnus a smutek.
Dech duše jsem nepocítil,
tep srdce nezaslechl!*

²⁶ Tamtéž, str. 283.

*A rytmy zápasů lidských,
závratné vysoké tóny
bolestí, vzteku a pomsty
se ve mně vzbouřily*

*v rostoucí refrén: Zpět v město!
Je teskno mi po večerech,
kdy bída v ulicích bloudí
a zoufalství a hlad.*

*Je teskno mi po Praze mé
a po příteli mi teskno.
Být živou nitkou v té tkáni,
tak prudce citlivou!*

*Revoltou chvěť se a zníti
a budit echa v srdcích.
Addio, titěrná vilo,
addio, mecenáši!*

Pryč z mecenášovy vily žene básníka pocit, že tu doopravdy nežije. Hodnotou, která nejen přetrvala, ale která pádem všech iluzivních hodnot byla ve svém vlastním významu teprve plně odhalena, je – život sám. To zní jako banalita: kolik básníků – výslovně a či nepřímou – nevzývalo život?

Ostrý kontrast mezi prostředím, od něhož se báseň „Kousek léta“ odvrací, a tím, k čemu se upíná, převrací hodnotící znaménka ve srovnání s běžným pojetím. Uprostřed přírody, která (jak je zřejmé z jiných jeho básní) znamená pro Tomanu tolik, mezi nikoli hloupými lidmi, kteří mu jsou nejenom nakloněni, ale poskytují mu skutečné dobrodiní – a přece zde básníka „zchvátil hnus“. Naopak život, po němž touží, má nevábnou podobu večerů, „kdy bída v ulicích bloudí / a zoufalství a hlad“. Takové pojetí má málo společného například s okouzlením životem, do něhož vyústil vitalismus Tomanova generačního druhu Šrámka či dokonce s robustním vyžitím plnosti života

pozdějšího Nezvala, který jakoby naplnil představu životního hedonismu Vrchlického, předního představitele toho dobového uměleckého a životního stylu, na jehož pozadí a v odporu k němuž se Tomanova generace formovala.

V předchozí kapitole bylo zdůrazněno, že Tomanova poezie navazovala na symbolismus; avšak v souvislosti se střízlivou kritičností, která pod povrchem oficiálního optimismu odkrývá společenský rozklad, s desiluzivní věcností, která nenávidí nezávazné abstrakce a jde za přímočarým pojmenováním konkrétního a reálného, v souvislosti s těmito a dalšími rysy Tomanovy poezie se vnucuje otázka: nenavazuje Toman spíše na jiného, symbolismu protikladného představitele generace let devadesátých, na Machara? To není okrajová otázka pouhého vlivu. Orientovat pohled na Tomanovo dílo mezi těmito dvěma protikladnými typy znamená určit jeho charakter v konkrétním literárním kontextu.

Avšak už to, že je možné vážně se ptát, ke kterému z obou „neslučitelných“ typů má Toman blíže, naznačuje, že základní charakter Tomanových básní spočívá nějakým způsobem v harmonizující vyváženosti. O vyvážení jakých protikladných tendencí vlastně jde?

„*Nad bláto ,nepovzlétám‘ země, / do ,hvězdných‘ nejdu ,do končin‘,*“ odvrací se Machar ve „Slokách polemických“ (*Confiteor*) ironicky od dobové představy básníka v podstatě parnasistního charakteru; a ob sloku dále: „*A neznám vůbec ,ideálů‘, / bych hnal se pro ně ,v boje jek‘, / mám srdce chladné jako skálu / a v srdci nenávist a vztek...*“ Po obsáhlém výčtu takovýchto charakteristik pojmenovává v závěrečném dvojverší vlastní básnickou ctižádost jediným slovem:

*A co jsem psal, že pravdou bylo –
mou hořkou bude útěchou...*

(Podtrhl P. B.)

Pod toto jediné slovo lze také shrnout rysy, které má Macharova poezie společné s poezií Tomanovou a více či méně s tvorbou celé Tomanovy generace. Macharova báseň míní pravdu ve smyslu pravdivého poznání. I když nebudeme poslání poezie spatřovat v poznání, nelze popřít, že umělecké dílo má určitou poznávací hodnotu, která – jestliže není pojata příliš úzce – podstatně souvisí s jeho vlastním posláním. Pravdivost tohoto poznání nespočívá ovšem ve správném, „pravdivém“ zpodobení dané předlohy; toto poznání vyrůstá z pravdy, která uměleckým dílem přichází ke slovu nastolením něčeho, co tu dosud nebylo, co však není pouhým zdáním, nezávaznou fantazií, ale co právě odhaluje skutečnost ve světle pravdy.

Ani symbolistická poezie Březinova ovšem není „únikem od skutečnosti“, ale pravdivějším odhalením skutečnosti. V době důvěry v neotřesitelný základ fakt, v době velkých technických úspěchů tohoto pojetí skutečnosti, odhaluje symbolismus s mimořádnou radikálností a sugestivností za fakticitou empirických dat jinou, skutečnější skutečnost. „*Skutečnost nejskutečnější*“ – těmito slovy vrcholí báseň „Moře“, v níž Wolker pravou skutečnost moře nenachází v přírodním úkazu samém, ale v neviditelném společenství těch, kteří moře „*živí, by z něho živi byli*“. Skrytá, a přece skutečnější skutečnost nežli bezprostředně daná skutečnost našich smyslů, která se později – pod vlivem symbolismu – stala Wolkerovi jistotou jeho sociálního kolektivismu, má u Březiny zdůrazněně duchovní charakter. Takové vidění může sice vést k znehodnocení dané empirické skutečnosti, ale může také znamenat její prohloubení. Ve své první sbírce má Březina dvě příznačné básně, „Apostrofu podzimu“ a „Březen“, z nichž první je tesknou vizí odcházejícího léta a druhá radostnou vizí léta přicházejícího. To neznamená, že autor vidí v obou případech totéž, tj. nepřítomné léto, naopak tím, že odhaluje smysl přítomného jevu, chápaného jako dění, vidí ho jednou jako dění smrti, podruhé jako dění vzrůstajícího života. Prohloubením za prostou přítomnost zís-

kává celkový horizont přítomného: přítomné se vyjevuje ve svém smyslu. Izolované a statické jevy se tak vynořují jako vnější momenty jediného mohutného dění, v němž jeden takto vnějškově zachytitelný jev je nesčíslnými poukazy spjat s jinými. Vidět jakoukoliv věc v tom, čím je, tedy pro Březinu znamená vidět ji v jejích do nedohledna se ztrácejících poukazech. Symbolizující metaforičnost není pouze privilegováním nástrojem tohoto vidění, ale jím samým.

Sebejistota člověka devatenáctého století, dobyvatele a pána přírody, je poezií symbolismu otřesena; pevná půda blízkého a manipulovatelného se rozestupuje, otvírá se průhled do nedozírných dálek, obklopujících člověka horizontem tajemství (*Tajemné dálky* – tak se jmenuje Březinova prvotina). Namísto determinující jistoty, namísto uzavření sebe sama do kauzalit dané skutečnosti – nekonečný horizont možností. Všeuvýznamňující a osvobozující otevření se světu, vlastní každému umění, je v symbolismu ztělesněno s absolutistickým radikalismem.

Symbolismus rázně vymanil poezii z prakticistních souvislostí a z utilitaristických úkolů, které byly podouvány zvláště české poezii v průběhu celého devatenáctého století. Zároveň s radikálním obnažením vlastního smyslu poezie a právě pro tuto do jednostrannosti zabíhající vyhraněnost však symbolismus jako by s sebou přinášel ohrožení samotné podstaty poezie. Pokud jeho radikalismus vedl k prostému odvratu od empirie, potud ústil v abstraktní idealismus, a do popředí tak plně vystoupila negativní stránka symbolismu jakožto projevu roztržky mezi „životem“ a kulturou. Ortega y Gasset, jeden z kritiků a interpretů této novodobé roztržky, píše o nutnosti překonání jednostranné absolutizace kultury. „...*kultura se nemůže řídit výlučně svými objektivními a transvitálními zákony, ale je zároveň podřízena zákonům života.*“²⁷ „Kdyby vedle

²⁷ J. Ortega y Gasset: *Úkol naší doby* (přel. J. Forbelský), Praha, Mladá fronta 1969, str. 34.

imperativu objektivitu byl nám hlásán imperativ poctivosti k sobě samým, zahrnující řadu imperativů vitálních, k takovému rozštěpení mezi normami a jejich neustálým plněním by nedošlo. Je nutné, aby nám vždy bylo jasno, zda skutečně věříme tomu, čemu se domníváme věřit...“²⁸

Při návratu z jednoho výletu po Krymu se v Macharových verších nazvaných „Feuilleton“ básník se svým ruským hostitelem zastavuje večer v tatarské vesnici. Černý Tatar přináší šašlik z masa beránka, kterého ráno zabil. Oba hladoví cestovatelé se při ranním průjezdu vesnicí náhodou stali svědky zabíjení tohoto křesťanského symbolu a jejich rozjitření bylo obšírně popsáno i s citacemi z bible. Jak se zachovat nyní v této nepříjemné situaci? Báseň končí: „*Eh, jezme! – rezolutně radí / náš dobrý Karel Petrovič, // neb umřel, bychom nezhyňuli, / dí bible, já pak dodávám: / nemáme ještě cesty půli / a hospod více není tam.*“ V konfrontacích uznávaných ušlechtilých norem a hodnot s prozaickými potřebami, s nízkým a blízkým, v typických konfrontacích Macharových básní vyhrává druhý pól právě pro svou „hmatatelnou“ reálnost: významné je to, co je skutečně významné pro mne v této mé nynější situaci. Macharovy básně představují ten typ poezie, který úsilí o pravdu pokládá za svou specifičnost, protože se při uskutečňování podstatné pravdy, jež je vlastní vši poezii, zaměřuje k pravdivosti v užším a běžnějším smyslu pravdivého poznání a v ní ještě vyhraněněji k jejímu momentu kriticko-analytickému. Je to typ poezie, která odhaluje iluzivnost či neživotnou abstraktnost dosavadních norem a hodnot. Neodsuzuje je, nehorlí proti nim, ale s věcností demonstruje jejich přemrštěnost v konfrontaci s „holou skutečností“. Touto „holou skutečností“ ovšem nejsou objektivace empirických jednotlivin, ale významové souvislosti konkrétní situace: Machar zdůrazňuje situovanost světa básně a jejího

²⁸ Tamtéž, str. 37–38.

smyslu. Proto v jeho básních – na rozdíl od Březinových – hrají významnou roli i jevové okolnosti určité situace a odtud také sklon k epičnosti, k dějovému navození a rozvedení situace.

Macharovým pokračovatelem a dovrшитelem oné demaskující pravdivosti byl F. Gellner. Ne už jako sebejistý pozorovatel: z ironického obnažování se stává sebeobnažování. Chladný odstup navenek zdánlivě cynický je spíše sebeobranou. Už ne mluvčí či kritik národa, který vedle chvil, kdy se obrací před tvář veřejnosti, žije svůj soukromý život; Gellner skutečně básní, co žije, a žije, co básní. Pravdivost jeho poezie nabývá podoby bezohledné, bolestné upřímnosti.

Toto vše platí také o Tomanovi – vše však v podstatně menší míře. „*Imperativ poctivosti k sobě samému*“ (řeceno s Ortegou) a desiluzivnost jsou sice v Tomanově poezii přítomny, nespočívá v nich však její vlastní důraz. Desiluzivností ostatně nelze přesně charakterizovat ani poezii Macharovu. Pro Macharovy konfrontace je příznačné, že – jak ukazuje i uvedená báseň „Feuilleton“ – pól, který „prohrává“, není zcela iluzorní, je pouze zlehčen ve srovnání s bezprostředními souvislostmi konkrétní situace, které opaují pole. Tyto souvislosti konkrétní situace, které u Machara vystoupí (nejde-li o báseň vysloveně epickou) většinou až jako pointa v závěru, rozvíjí Gellner v ostrém desiluzivním světle. Rozvíjí je také Toman, ale v opačném, dalo by se říci pozitivním smyslu.

Lidská tělesnost

Druhá Tomanova sbírka *Melancholická pout*, plná hořkosti a nenávisti, obsahuje báseň „Setkání“:

*Dnes probudil se v nitru (dlouho spal!)
hlas dobrý, tichý
a já se ti zas drsně zpovídal
z mrzácké pýchy.*

*Poledne v září bylo, jasný den
a čisté nebe,
když toulkou v polích mdlý a rozteskněn
potkal jsem tebe.*

*Tys měla truchlé oči soucitné
a vroucná slova.
I stébla prý se leckdo zachytne
a žije znova.*

*Jen v něco věřit! V boha, lidi, zem,
v sebe a práci.
Bez víry těžko býti vítězem.
A člověk ztrácí.*

*– Mé všechny víry a má vyznání
po větru letí
a zbyl mi jenom hněv a zklamání
a troud a smetí.*

*Leč tvoje drahé oči znavené
mé srdce hřejí,
že vedle tebe sotva vzpomene
zlých beznadějí.*

*A ve tvých rukou je tak bezpečné
to srdce chudé,
že necítí žár půdy sopečné
a vášně rudé,*

*jen ze slunce, vzduchu se raduje,
jak pták si zpívá,
co ve tvých zracích světlo tancuje
zář, jež se stmívá.*

Všechny ideje, všechny víry jsou pryč, ale přece jen něco zbývá, co překonává beznaději. Přítomnost soucitné přítelkyně přivádí básníka k elementární hodnotě prostého žití. Skutečnost, že východiskem z du-

ševních útrap se zde stává „moudrost smyslů“, je podtržena závěrečným dvojverším, které nedodává už nic k tématu odpovědi, ale pouze konstatuje určitý smyslově daný moment situace. Je to náznak, který na závěr připomíná celou jevovou situaci jasného zářijového dne v polích, který však zároveň vyjadřuje mnohem víc.

Zatímco hned úvodní dvojverší básně odhaluje „vnitřní“ smysl toho, co se bude dále dít v oblasti jevové, je abstraktní významová rovina vzájemného rozhovoru nápadně často protkána obraty těžícími ze světa jevů: „*I stébla prý se leckdo zachytne*“, „*Mé všechny víry ... po větru letí*“, a ve výčtu toho, co básníkovi zbylo ze všech věr, jsou poslední dva názorné členy, významově zcela nadbytečné „*hněv a zklamání / a troud a smetí*“. Tato oscilace mezi jevovou rovinou a rovinou abstrakce, sama o sobě bezvýznamná, připravuje půdu pro poslední tři sloky, v nichž dochází k prolínání jevových a hlubších významových aspektů dané situace. „*Oči*“ v rovině přímé hřejí „*srdce*“ v rovině obrazné, a o „*rukách*“ ve sloce následující nelze rozhodnout, do které z obou rovin je vlastně zařadit. V kontextu tohoto prolínání smyslové a duchovní skutečnosti se pak ocitají „*zraky*“ v závěrečném dvojverší. V předchozím textu ztělesňují oči vlastní roli, kterou zde hraje přítelkyně – nejprve při samém jejím objevení ve třetí sloce („*Tys měla truchlé oči soucitné*“) a pak ve sloce šesté, kde je přímo řečeno: „*Leč tvoje drahé oči znavené / mé srdce hřejí...*“ atd. Tento jejich harmonizující smysl, zde přímo vyslovený, je kontextem tak důrazně navozen, že nepřímou vyzařuje i z očí v závěrečném věcně konstatujícím popisu. Ne-ní zde sebemenší náznak metafor, a přece můžeme říci, že záře, která „*světle tancuje*“ v přítelčiných zracích, má zároveň tento duchovní smysl – jako by reflex zapadajícího slunce byl zároveň reflexem hřejivé „záře“, která vyvěrá z jejího nitra. Tím spíše, že samo smrákání naznačené závěrečným paradoxem („*zář, jež se stmívá*“) navozuje významovou atmosféru konejšivého zklidnění.

Předchozí označení elementární vitality jako hodnoty, která v Tomanově poezii přetrvává pád všech idejí, postihuje pouze jednu stránku věci. V básni „Setkání“ nejde o pouhé smysly, vlastním fenoménem, jenž překonává vše pouze myšlené jako skutečná útěcha oproti neúčinným abstrakcím, je zde projev lidské sounáležitosti. Z bezvýchodné skepse neukazuje básníkovi cestu nic z toho, čím žena dokládá svoje „*jen v něco věřit!*“. Ale sama chápající účast, s níž se k němu přítelkyně obrací, ho vrací důvěře nikoli k něčemu určitému, tj. dílčímu, ale k tomu, že on sám spolu se všemi ostatními jsoucny je; vrací ho důvěře k bytí.

Na Tomanově milostné poezii bývá sice oceňována spíše smyslná vášnivost, zároveň však jeho interpretům nemohlo uniknout, že žena je pro Tomana soběstačným, lidsky důstojným partnerem.²⁹ Tak vidí ženu i ve svých básních milostných. Proto se mu zdařila odvážná zkratka „Portréty“. Po první sloce, vyjadřující sexuální smyslnost portrétované, následuje sloka druhá, závěrečná:

*Zmizela navždy. A v mé paměti
vášnivě, na mžik, znějí její struny.
Zpívá tam bolest, vzdor a prokletí:
Náš rudý prapor vlaje nade trůny.*

Křehkou sponou obou poloh je jediné slovo „*vášnivě*“, obrácené k předchozímu kontextu svým významem smyslnosti a k následujícímu významem společenského vzdoru a nepokořené hrdosti (významem, jenž je vypočítován překvapivou citací písně). Nejde ovšem o pouhé vnější slovní spojení, ale o vyjádření dvou stránek vášnivé bytosti tak, že oba póly přes vzájemnou odlehlost a nepodobnost jsou právě jen dvěma stránkami jednoho a téhož lidského charakteru.

²⁹ Viz např. J. Hora, cit. d. (pozn. č. 17), str. 278–279; M. Červenka: Karel Toman, in *Česká literatura* 10, 1962, č. 3, str. 283; F. Buriánek, cit. d. (pozn. č. 18), str. 31.

Jednota tělesného a duchovního momentu je pro erotickou lásku příznačná; zde tedy není postup Tomanovy poezie prolínající oba póly ničím neobvyklým. V jiných svých běžných potřebách a projevech však tělesnost bývá chápána spíš jako protiklad duchovního života – s despektem, živeným tradicí křesťansko-náboženskou. Právě tohoto dualismu využívá Macharova báseň „Feuilleton“, v jejíž pointě fyziologická potřeba nasycení zatlačuje „přepych“ nábožensky motivovaného smýšlení. Ve vypjatě duchovní rovině poezie Březinovy se hlad a žízeň mohou uplatnit jen v symbolickém smyslu. Pro poezii Tomanovou je hlad naopak příznačným motivem, který se neméně příznačně ocitá mimo onu nesmiřitelnou dualitu objektivovaného těla a ducha. Rozdíl od básně Macharovy je už v tom, že místo jevu připomínajícího se tam více méně nahodile se u Tomana hlad, potřeba nasycení ukazuje jako něco, co je s člověkem spjata nutně a podstatně: s jeho bytím a nebytím, a to opět nejen ve fyziologickém smyslu. Je to hlad v poezii básníka, který skutečně hladověl.³⁰

*„Starý Toman, a v tom jest typický člověk své doby, nenapsal verše nadosobního, to jest verše, který by nebyl vyvolán dojmem životním, který by nebyl rázu svéživotopisného.“*³¹ Tento svéživotopisný ráz je výrazem

³⁰ Určité povědomí o autorově životě – a to povědomí získané nikoli vždy pouze z díla – většinou vytváří významový kontext, do něhož se dílo vřazuje a který tak spoluurčuje výslednou podobu tohoto díla. Přičemž naopak samo dílo ovlivňuje, zda, co a jak z životních osudů autorových v té které době přežívá. Životní osudy autora *Kytice* např. jsou čtenářské obci neznámy, jsou bez významu. Nikoli však romantický (a protože působení je vzájemné: romantizovaný) osud Máchův, dobové nepochopení, „rozháranost“, toulky po zříceninách hradů, nešťastná láska, patetizovaná příčina smrtelného onemocnění; podobně např. mravní pevnost a její důsledky v životě Havlíčka-Borovského. U Tomana a některých jeho vrstevníků lze tuto jednotu autorovy tvorby a jeho díla a čtenářské povědomí o ní označit za generační rys.

³¹ F. X. Šalda, cit. d. (pozn. č. 19), str. 24.

dobové proměny poezie, o níž jsme se zmínili v souvislosti s Gellnerem. Nikoli básně, které by autor mohl nebo nemusel napsat, jejichž tematiku si uvážlivě volí, ale takové, jejichž tlaku se nemůže ubránit a od nichž se osvobozuje tím, že je vysloví: umělecká tvorba jakožto vyrovnávání se s vlastním životem. – Poezie „prokletých básníků“ je poezií zcela určité historické situace, v níž se skutečný umělecký čin stává pro reprezentativní společnost zbytečným luxusem a zneklidňujícím narušitelem. Březina cizotu okolí přijímá nejprve v sebevědomém přihlášení se k izolaci a postupně tak, že se obrací k budoucím a minulým, k lidstvu. Machar se brání útokem. V generaci Tomanově je roztržka dovršena a úděl vyřazované poezie se stává i básníkovým údělem životním. Viděno z opačné strany: básník je neschopen (odpor tu není – psychologicky vzato – theerovským aktem vůle, ale je naopak spojen se slabostí vůle) zařadit se do společnosti, jejíž zásady a hodnoty se mu ukazují jako jediné velké pokrytectví. Vystupuje tak do popředí, že poezie je praktickým životním postojem, cele ovládajícím svého autora, nikoli víceméně nezávazným „básněním“, jednou z jeho aktivit *vedle* druhých. Zůstává-li v takové vypjaté situaci básník básníkem, nemusí pouze básnit, co prožívá, tj. co mimo jiné prožívá (což by mohlo být jen výrazem lyrizace), ale nemůže nežít, co básní. Poezie se tak stává výrazem básníkovy osobnosti nikoli pouze ve smyslu subjektivní lyričnosti, ale ve smyslu – jak bychom řekli dnes – autenticity. „Pravdivost“, upřímnost této poezie je vlastní jí samé, čtenář nemusí vědět nic o autorových životních osudech a postoji; ale právě tento její charakter jako by čtenáři smazával hranice mezi básní a jejím tvůrcem.

Snad jen o epikovi Tomanovy generace Haškovi kolovalo víc anekdotických historek než o Tomanovi. O jeho bezstarostné společenské nezakotvenosti, o jeho toulkách Evropou. Hora tyto toulky komentuje: „*Už nejen Praha, ale i Vídeň a Paříž a Londýn, kam*

*vede Toman jeho nezkrotný pud po osobní svobodě, byt i za cenu bídy, učí tohoto odrodilce domácího venkova vidět jinak v šumu zástupů. Tam, kde Antonín Sova, tak drahý Karlu Tomanovi, sníl svoje vidiny společenského přerodu v meditativní izolaci, potřebuje Toman přímého styku.*³² Pro objasňující konfrontaci je třeba kromě meditativní izolace Sovovy připomenout také extatické vzepětí ducha v tiché světničce venkovského učitele V. Jebavého, neboť zároveň s tužbami společenského přerodu ženou Toman ven březinovské osvobodivé „perspektivy dalek“ („Sen severu“).

Horizont tuláka, klopotně se ubírajícího za hlasem „dalek sugestivních“ (tamtéž), je značně nepodobný horizontu nespoutaného ducha, překonávajícího mžikem hranice času a prostoru: *Melancholická pout* místo *Tajemných dalek*. Výmluvnější však než kontrastní souhra knižních titulů je tu například první báseň Tomanových *Měsíců*:

Leden

*Po cestách zavátých a po silnicích
rod opuštěných bloudí.*

*Sychravé zimy dlátem bolesti
monogram bídy ryly v jejich tělo,
a tak jdou světem.*

*Vyjde-li hvězda, pro ně nesvítí,
Betlém jim shořel.*

*Jen v bludných kruzích šlapou boží zemi
a jíní stéká jim chladnými krůpějemi
po tvářích dětsky vzpurných.*

*Hospodu teplou večer jim dej, Pane,
a plnou mísu
a slovo dobrých lidí.*

³² J. Hora, cit. d. (pozn. č. 17), str. 281.

Vstupujeme-li do světa poezie Březinovy, je to, jako bychom obraceli obličej vzhůru; prostorem bez hranic pro výboje ducha je nebe. Většinou noční, hvězdné nebe, u něhož však často ztrácí smysl rozlišování dne a noci: nebe se rozestupuje v kosmický prostor, ve kterém je Země sama jen jedním z nesčetných nebeských těles. Do nebeského prostoru se promítají i všechny empirické pozemské děje a zbavují se své tíže a neprostupnosti tím, že se proměňují v podobenství a symboly. – Co je dějištěm básně „Leden“? „*Pocestách zavátých a po silnicích / rod opuštěných bloudí.*“ Prostorem pro cesty „*jejich těla*“ je země („šlapou boží zemi“). Odkázání na své tělo a jím na zemi, trpí tuláci nepohodami, které ryjí „*dlátem bolestí*“. – Co zůstává jako nenahraditelná, elementární, a tudíž nejžádoucnější hodnota v jejich krajní nouzi? „*Hospodu teplou večer*“ „*a plnou mísu...*“. Hlad je zde pravým opakem rouhačského hladu ze závěru básně Macharovy: plná mísa jako by byla obestřena svatozáří harmonizujícího duchovního smyslu.

Mohlo by se zdát, že do kontextu hodnot duchovních se plná mísa dostává prostě tím, že se ocitá v jedné řadě se „*slovem dobrých lidí*“. Závěrečný verš však – jak je pro Tomana typické – pouze přímo explikuje a vydvihuje význam nepřímě navozený už předchozím dvojverším. Smyslu básně se ani zde nedobereme sledováním daných slovních významů, ale proniknutím do situací, které jsou těmito významy navozeny, a to znamená proniknutím do situace celé básně, již jsou jednotlivé situace dílčími momenty.

Závěrečná sloka vytváří dílčí situaci stojící v protikladu k situaci prvních dvou slok. V nich jsou tuláci vydáni všanc příkořím nikoli pouze fyzickým. Hned úvod zdůrazňuje, že je to „*rod opuštěných*“. A dále: „*Vyjde-li hvězda, pro ně nesvítí. / Betlém jim shořel.*“ Fyzické utrpení se zde stává součástí údělu, v němž je tulák ponechán na pospas bludné osamělosti. Teplá hospoda v přicházející noci pak pro něho znamená mnohem víc než nějaký přístřešek, v němž by se mohl

ohřát, vyspat, a v němž by našel nějaké jídlo. Teplou hospodu se v takovéto situaci stává zároveň teplem lidského souručenství, zvoucím opuštěnce do své náruče. Plná mísa je tu jídlem podaným – už ona sama je tím „*slovem dobrých lidí*“: gestem lidského soucítění. Navíc toto vše je vlastně básnickovou prosbou o dar pro tuláky z rukou božích, což utvrzuje v celé scéně ryze duchovní aspekt aktu milosrdenství.

Stejně jako nad básní „Setkání“ zjišťujeme, že ani zde zdůraznění tělesnosti ji nestaví do protikladu ke sféře duchovní; o zdůraznění tělesnosti lze hovořit nikoli proto, že by zde oblast duchovního byla omezena či zatlačena do pozadí, ale protože se zde duchovní ukazuje ve své vázanosti na tělesnost: je hlubším smyslem něčeho, co se odehrává v tělesné rovině.

Bůh je mrtev

Nezvyklé množství biblických odkazů v Tomanově poezii a jejich centrální postavení nelze odbýt jako pouhý „způsob mluvy“, ani to však nelze chápat jako nepochybné svědectví křesťansko-náboženského postoje. Tomanovo první využití motivu hladu v básni „Ráj“ (v *Torsu života*) je například založeno na biblickém hladu po zakázaném ovoci, ale je to polemika proti křesťanské askezi: „*Proč o hladu nás nechá [bůh] bloudit? / Proč vůni nejprudší dal plodům, / když nám je zakázal? // Rci svému bohu, jak ho nenávidím! / I my jsme bohové? Dík, filosofo. / Má snědá Evo! Tělo sametové!*“ – Vedle M. Stirnera, jehož se Toman dovolává, byl na přelomu století nejvíce čteným filosofem F. Nietzsche, který se však navíc stává předním diagnostikem této (a nejen této úzce vymezené) doby. Nietzsche chtěl určit zároveň situaci i úkol naší doby (*Úkol naší doby* Ortegy y Gasset je jedním z jeho pozdějších ohlasů), když koncem devatenáctého století prohlásil: „Bůh je mrtev.“

Slovo „bůh“ chápe Nietzsche v širokém smyslu jako nadsmyslový souhrn ideálů, které vytvářejí cíl po-

zemského života a které tento život apriorně určují. Nejde tedy jen o křesťanství, ale zároveň o tradici metafyzickou, která – ve vzájemném spolupůsobení s křesťanstvím – ovládá život evropské civilizace v celé její historii do dneška. Základy položil Platón tím, že proti měnlivé jevové skutečnosti postavil stálost idejí, jimž je smyslová skutečnost podrobena. V novověku křesťanský a metafyzický bůh ztrácí svou sílu a závaznost a na uprázdněné místo se prosazují nová „božstva“, nové ideály, podrobující si lidský život. Také ty je třeba odstranit, říká Nietzsche, vyřazením celé nadsmyslové oblasti jakožto místa předem daných pevných hodnot. Je třeba odhodnotit všechny hodnoty tím, že za jedinou „hodnotu“ bude uznán život sám, který pro sebe všechny hodnoty vždy znovu a nově vytváří.

Tomanova poezie je založena na pozemském životě člověka jakožto bytosti tělesné. Tělesnost v jeho poezii nepřichází ke slovu výrazným uplatněním smyslové názornosti, bohatostí co možná konkrétních představ. Zjistili jsme naopak převahu obecných pojmenování a vůbec sklon k typizující obecnosti. Oči, vlasy, rty fungují v Tomanově milostné poezii spíše jako pouhé znaky tělesnosti. Zde jde ovšem o tělesnost ve smyslu těla-objektu, tj. věci mezi ostatními věcmi. Tato věcnost je však podstatně spojena s původní tělesností, která se ve své aktivitě k věcem vztahuje, vyděluje jednotlivé věci jako to a to k tomu a tomu, a tedy se v nich zpětně zrcadlí. Z takové vazby ovšem nevyplývá, že by tělo-objekt se svými kvalitami bylo s původní tělesností zaměnitelné. Původní tělesnost znamená především situovanost: v každém okamžiku se člověku na základě jeho tělesnosti otevírají či naopak uzavírají určité možnosti pro jeho aktivitu. – V situovanosti básně, v tom, že smysl tu postupně vyrůstá z konkrétní životní situace jakožto *její* smysl, jakožto tematizace možností ztajených v této situaci, že smysl tu proto není něčím myšleným, nýbrž prožívaným, spočívá zdroj specifičnosti poezie a umění vůbec ve

srovnání s disciplínou, která jí je nejbližší svým vztahováním k celku, s filosofií. Žádné umělecké dílo, ani například idealistická poezie Březinova, nemůže vést směrem, kterým nemusí, ale může vést filosofie: směrem metafyzického idealismu.

Jméno Březinovo však připomíná, že ve způsobu a míře uplatnění situovanosti bývá mezi jednotlivými autory značný rozdíl. Příznačný rys poezie Macharovy, zdůrazněné uplatnění konkrétní situace, a to v její demaskující funkci, prohlubují Gellner a Toman prostředním prosazováním vlastní subjektivity – stále však ve smyslu Macharovy intence k pravdivosti. Tomanův postoj napovídá verš z básně napsané v červenci roku 1914 ve Splitu nad pohřbem následníka rakouského trůnu. Uprostřed „žalu komandovaného“ hovoří zamlklé davy

*Spljete, Spalato našich pánů,
domove našich duší, úle lodicím našim,
lhát neuzříš nás.
(„Pohřeb“)*

Pravdivost zde vystupuje v podobě mravního závazku a zároveň pouze v negativní formulaci. Nikoli gellnerovská desiluzivní bezohlednost k sobě i druhým, ale: nezalhat, nezpronevěřit se sám sobě tím, že bych vyznával něco, čím opravdu nežiji. Nesamozřejmým a nesnadno dosažitelným předpokladem pro to je jasné vědomí, čím žiji a čím ne. Tak, jak to formuloval Ortega y Gasset: „*Je nutné, aby nám vždy bylo jasno, zda skutečně věříme tomu, čemu se domníváme věřit...*“

Objektivizované nadosobní hodnoty jsou těmi hodnotami, které Toman odhodnocuje ve svém: nezalhat. „Božstvem“, modlou novodobé společnosti ovlivňující poezii řady básníků nejen před Tomanovou generací, ale i po ní, se stala idea pokroku, založená především na růstu technické moci. Tomanově poezii zůstal cizí nejen oficiální optimismus měšťanské společnosti, ale v podstatě také optimistické, utopické vize sociálně

revoluční. V české společnosti Tomanovy doby ještě výrazněji vládla také jiná modla. Hodnotou, o níž se nediskutuje, hodnotou, která dává smysl všemu snažení každého jednotlivce, byla vlast, zájmy a blaho vlastního národa. Za klasický příklad poezie, vyjadřující úzkosti a tužby národa, jsou pokládány – Tomanovy *Měsíce*. Tomanova „vlastenecká poezie“ však není projevem oné nacionalistické objektivizace národa, v níž se národ stává apriorní a absolutní hodnotou. – Dvojakému Tomanově vztahu k oběma vůdčím dobovým ideám bude třeba věnovat samostatné pasáže.

Duchovní hodnoty se v Tomanově poezii uplatňují jen potud, pokud se neodtrhly od své původní životní funkce a neosamostatněly buďto v despotické fetiši, nebo bezmocné fráze. To je pouze tematické vyjádření zdůrazněné situovanosti Tomanových básní v té zvláštní podobě, kterou navozuje způsob jejich významové výstavby. Neustálé významové posuny, často přímo zvraty zjevné konkrétnosti do oblasti abstraktního smyslu a zpět jsou založeny na tom, že smysl je tu zčásti přímo explikován, nikoli pouze nepřímou sugerován. Avšak explikovaný smysl nevytváří rozsáhlejší samostatné úseky logických soudů, objevuje se právě jako posun (někdy pouze jednoslovný), jako ozřejmující záblesk v rovině konstatování zakotvených v empirii. Smysl zůstává smyslem dané situace, nevykročujeme tu z konkrétní situace jako z nepodstatného podnětu k obecnému smyslu, který by vytvářel svébytnou rovinu určující kompozici básně: obecný smysl se tu uplatňuje jen jako zvýznamňující rozevření jevné skutečnosti, v jejímž prostoru zůstáváme od začátku až do konce básně.

O. Březina píše v jednom ze svých dopisů: „*Ani Nietzsche, ani kdo jiný mne nepřesvědčí, že není druhého světa, nedostupného smyslu země, spjatého tisícerými souvislostmi s proměnami, které hrají před námi hru věků.*“³³ Také Toman vyslovuje hned v úvodní

³³ *Dopisy Otokara Březiny Anně Pammrové z let 1889 až 1905*, Praha, Nová říše 1931, str. 142.

básni *Torsa života* nárok zachytit ve svých básních „*kmit věčnosti*“ „*a tajemství bytí*“. V centru jeho pozornosti však zůstávají jednotlivé konkrétní scény a události, neboť Toman nevidí ono osmyslující tajemství v „druhém světě“ za empirickou skutečností, ale v ní, v životě, který nevychází ze svých bezprostředních praktických souvislostí. Zvláštní důraz přitom spočívá na nelehkosti tohoto života. I v tom lze pokračovat v kontrastní paralele s Březinou. Utrpení a bolest mají v Březinově poezii mystický, vykupující charakter, kdežto u Tomana jde o banální a ubíjející utrpení „tohoto světa“, především o utrpení vázané na naši tělesnost: o hmotnou nouzi stupňovanou až k hladu, o sociální nespravedlnost, o nemoc provázenou strachem o život, o milostné roztržky a dramata. I když však Toman nazírá život s trpkou desiluzivností, přece jen jeho básně chtějí být a jsou oslavou života. Nikoli hýřivou oslavou „krás života“, ale – jak dále zdůrazňuje úvodní báseň básnického souboru – života v jeho bolesti a ještě víc: v jeho šedi. Toman neopomene zdůraznit, že oči přítelkyně, která ho v básni „Setkání“ vrací životu, jsou „*oči znavené*“. A v úvodu básně „Hedva“ s přímým výpadem proti literární poetizaci: „*Nebyla lvice ani tygřice / (jak toulaly se verši oné doby); / ze všední chladné mlhy života / šat utkany*...“ A tak se vracíme k básni „Kousek léta“ a k otázce, proč Toman nachází lákavost života právě v situaci, „*kdy bída v ulicích bloudí / a zoufalství a hlad*“.

Úsilí o harmonii

Koncem devatenáctého století přední představitelé mladé generace prožívali své postavení jako krizové; přesvědčivým výrazem toho je tehdejší poezie, jíž se počíná údobí tzv. moderní poezie, tj. poezie, jejíž tužby a úzkosti stále cítíme jako své vlastní. Zrychlující se tempo rozvoje otrásalo společenskými vazbami a institucemi, problematizovalo se vše, na čem po sta-

letí spočívala společnost; dorůstající generace se ocitla jakoby ve vzduchoprázdnu. J. Mahen na to vzpomíná: „*Typické pro naši skupinu bylo, že byla generací, která byla skoro úplně vytržena z kořenů. Věděl jsem o tom velmi dobře, neboť jsem vždycky tyto vyhnance cítil kolem sebe. [...] Velmi mnozí byli skoro bez domova. Byli tu jednotlivci, kteří žili den ze dne a živořili opravdu nejdivnějším způsobem.*“⁵⁴

S touto generační situací vykořeněnosti bylo možno vypořádat se různým způsobem. Gellner ji s bolestnou věcností odhaluje, Dyk rozporuplnou nezakotvenost přetváří v uměleckou metodu ostře vyhrocených kontrastních náznaků, Šrámek ji překlenuje chvílemi lyrického okouzlení. Také Toman se noří do lyrického okamžiku, avšak proto, aby z jeho sjednocujícího záblesku získal trvalejší světlo, které by umožnilo co nejvíce zharmonizovat nezastíranou základní disharmonii vlastního života. Celá Tomanova poezie vyrůstá z bytostné potřeby harmonizační.

Při rozboru zvukové stránky Tomanova verše jsme si všimli dvojí funkce vokativu, vsunutého doprostřed výpovědi. Pozornosti si však zasluhují především významové předpoklady, které podmiňují sám fakt častého užití vokativu u Tomanova. Tomanovy básně mají (buď celé nebo alespoň jejich část) v naprosté většině případů charakter oslovení. Ve chvíli osamocení oslovuje Toman alespoň sám sebe, avšak právě takto:

*Kraj rodný s nocí hovoří
v tvém srdci – znáš ten stesk a žal?
Kol tebe les a pohoří.
Oh, komu by ses zpovídal?
(„Píseň“)*

⁵⁴ J. Mahen: Kapitola o předválečné generaci, in J. M., *Za oponou umění a života*, ed. V. Justl, Praha, Čs. spisovatel 1961, str. 106.

Být sám tu pro autora znamená nemít s kým sdílet svůj žal. Ve většině případů jsou Tomanovy básně zpovědí či vyznáním – nikoli však neadresnému čtenáři, ale konkrétní bytosti, která je „předmětem“ básně. Tomanovy básně nebývají básněmi o něčem, ale spíše o někom, a nejen o někom, ale k někomu: oslovujícím navázáním bezprostředního vztahu s ním.

V citované básni „Setkání“ se o zpovědi nejprve nepřímou hovoří („*a já se ti zas drsně zpovídal*“), vyznání je tu však podstatným vyústěním: sama báseň se stává tímto vyznáním. V něm je jako základní hodnota odhalena lidská sounáležitost a vzájemné porozumění. Vyznání se přitom obrací právě k té bytosti, která v „obrazu“ básně toto dobrodiní chápané sounáležitosti prokazuje. Mezilidskou vazbu, která je tématem básně, ale zároveň v sobě závěrečnou prosbou celou báseň zahrnuje jako určitý akt takové vazby (tj. milosrdenství), jsme našli i v básni „Leden“. Poslední z tří básní ocitovaných v předchozí kapitole, „Kousek léta“, jsme nazvali básní klíčovou, protože víc než kterákoliv jiná báseň pojmenovává postoj Tomanovy poezie. Právě pro tuto její explicitnost stačí pouze podtrhnout v citaci: „*Tak prostřed přemoudrých lidí / mě zchvátil hnus a smutek. / Dech duše jsem nepocítil, / tep srdce nezaslechl!*“ „*Je teskno mi po Praze mé / a po příteli mi teskno. / Být živou nitkou v té tkáni, / tak prudce citlivou! // Revoltou chvěť se a zníti / a budit echa v srdcích.*“ – Vroucí, eroticky motivované porozumění, milosrdenství a konečně přátelství – tyto typy sjednocujících mezilidských vztahů jsou oním momentem v situacích citovaných básní, který je na jedné straně zakotven zcela v bezprostředních souvislostech praktického života a který na druhé straně otvírá tento život aktivně vytvářené harmonii.

Nezavádějí nás však uvedené básně spíše, než aby nám otvíraly přístup k Tomanově poezii opravdu z adekvátního hlediska? O převaze harmonizujících mezilidských vztahů můžeme přece hovořit nanejvýš

nad válečným a poválečným Tomanovým údobím; první dvě sbírky *Torso života* a *Melancholická pout* jsou nejen výrazem desiluze, ale navíc místo sjednocujících mezilidských vztahů či touhy po jejich dosažení zdůrazňují autorovu distanci, vzpurnou nenávist. Vždyť právě „Kousek léta“ není jen básní o moci přátelství, ale také a podstatněji o nenávisti: o ní se tu jen nehovoří, sama báseň je zlým výsměchem mecenáši.

Rozpad tradičních životních forem, který se koncem devatenáctého století stává už zcela zjevným a který vnímavější jednotlivci prožívají jako své vykořenění a osamocenost, je provázen postupující nivelizací lidského života. Nivelizované mezilidské vztahy neosobního „se“ sice osamocenost prohlubují, ale zároveň dávají i odpověď, pseudoodpověď na ni, a to takovou, v jejíž moci člověk žije, dříve nežli je schopen položit si samu otázku a většinou, aniž by se o to pokoušel. „*Jsem-li takový jako všichni, nemám-li pocity či myšlenky, které mě od nich odlišují, přizpůsobuji-li se zvykům, způsobu oblékání, idejím, obecně přijatým způsobům jednání, jsem spasen; spasen od děsivého zážitku samoty.*“ „*Sílu strachu před odlišností, strachu před tím, že by se člověk ocitl jen na několik kroků od stáda, můžeme pochopit jen tehdy, když pochopíme, jak hluboká je potřeba nebýt odloučen.*“³⁵

Osamocenost proto není pouze trpkým a pasivně přijímaným údělem některých jednotlivců, je zároveň jejich vzpurným aktem sebezáchovy. První reakcí poezie na bezduchost masové nivelizace byl proslulý individualismus generace let devadesátých, který má ve svých nejlepších představitelích ještě heroické rysy zápasu. Stupňovaná politická a společensko-kulturní bezvýchodnost vyvolává v generaci Tomanově spolu s pocitem bezmoci navenek už spíše sklíčenost a vztek. Ve skutečnosti se odpor zároveň zvnitřňuje a sílí: bez-

³⁵ E. Fromm: *Umění milovat* (přel. J. Vinař), Praha, Orbis 1966, str. 17.

ohledná desiluzivnost této generace je bojem o sebe sama s neosobním „se“, s despotickou mocí jeho samozřejmých „pravd“.

Tématem nejnenávistnější Tomanovy básně, třídlí- ného „Cassia“, je příznačně osamělost. Z ní vyplývá autorova sebealegorizace jako psa pobíhajícího mě- stem stranou lidí, mimo spoutávající „teplou boudu“. V kontextu, v němž Toman nazírá svůj společenský postoj především z hlediska vlastní osamělosti, získá- vá smysl na první pohled poněkud nelogická lyrická „vločka“, tj. druhá část básně: ze spadlých listů, které „vítr roztočil / v bizarní tanec posměšný“, „život tiše odtéká. – / Ten nejkrásnější ulovím // a hrát jej budu teplem svého těla, / list lípy nebo kaštanu, / a být i du- še z něho odletěla, / s ním do svítání zůstanu.“ Upro- střed vzteklého pohrdání a vyzývavé drsnosti téměř preciozním způsobem vyjádřená potřeba blízkosti, sounáležitosti.

Báseň „Cassius“ je tak pro Tomana příznačná v dvo- jím smyslu. Především potvrzuje, že Tomanovo osamo- cení není pouze nechtěným údělem, ale že je zároveň hrdě přijímaným důsledkem určité volby. Požadavek pravdivosti se pro Tomana stává naléhavým ve smyslu „nezpronevřit se sobě“, neboť tak se Toman vyrovná- vá s dobovou situací nivelizující stádnosti. Nepodleh- nout diktátu toho, co se patří, ovšem znamená vyřadit se ze „slušné“ společnosti. V této době se Tomanem a některými jeho vrstevníky začíná v české literatuře (nepříliš skvěle rozvíjená) tradice postoje, nazývané- ho nonkonformismus.

Báseň „Cassius“ však navíc napovídá, že i chtěná osamělost důslednějšího a trvalejšího rázu vytváří pro Tomana nesnesitelnou situaci, že Toman je od počátku veden bytostnou potřebou sounáležitosti. Osamělost pro něj není tvrzí individuality: vymanění se z vnitřně odumřelých a lživých společenských svaz- ků se u Tomana děje výslovně ve jménu opravdověj- ších mezilidských vztahů. Osobnost v takovém pojetí není ničím hotovým, co je třeba uchovat a chránit,

ale co se ve svých vztazích utváří, co je souhrou těchto vztahů.

Vztah milostný je tou oblastí, do níž se Tomanova potřeba sounáležitosti promítla nejprve. Všimli jsme si již, že v Tomanově milostné poezii vystupuje žena jako skutečný partner. Už v *Pohádkách krve* chápe báseň „Ve dvou“ vztah k ženě právě na pozadí samoty a ohrožení jako svazek, vytvářející vzájemné útočiště; první Tomanovy zralé sbírky hledají a nacházejí v milostném vztahu vzájemné porozumění a společenství v utrpení. A tak se milostný vztah může stát vše překonávající silou útěšného usmíření. A naopak ztroskotání milostného vztahu je ztroskotáním touhy po záštitě: „*Ó srdce, kdy najdeme střechu, / kde rádi nás vítají?*“ („Píseň“). Avšak právě takové básně jako „Píseň“ potvrzují oprávněnost dřívější pochybnosti. Harmonizující vyznění není ani zdaleka vlastní vši Tomanově milostné poezii, zůstává pouze jednou její polohou, a to nikoli převažující. Milostné vztahy se tu spíše pohybují v neustálých pochybách a konfliktech, vzájemném zraňování, výtkách i sebeobžalobách. Totéž platí v Tomanově prvním údobí i o ostatních mezilidských vztazích.

Existuje však hledisko, které tento rozpor překlenuje a které shrnuje vjedno nenávist a bolest s láskou; a toto hledisko je pro první Tomanovy sbírky hlediskem vůdčím: „...*je teskno mi po večerech, / kdy bída v ulicích bloudí / a zoufalství a hlad. // Je teskno mi po Praze mé / a po příteli mi teskno. / Být živou nitkou v té tkáni, / tak prudce citlivou!*“ Ze sterility mecenášovy vily bylo možno za hlasem života, skutečného života prostě utéct. Ze sterility předválečné české společnosti Toman sice také na čas utíká, nejprve a zároveň se však jeho poezie stává pokusem o osvobozující oživení zevnitř. Je příznačné, že nejrozhodnější Tomanův odpor platí moralismu a pokrytectví a vůbec všemu abstraktně neživotnému; stejně jako je příznačné, že nejvzrušenější patos se ozývá z jeho výzev k činu, z básní jako „Shledání“ či „Hlas noci“.

Ke skutečnému oživení ovšem nedochází v těchto výzvách k jednání, ale tam, kde básník – můžeme-li to tak říci – přivádí co nejplněji ke slovu své vlastní jednání. Životnění, které přináší Tomanova generace, je založeno na již zmíněném prolomení k subjektivitě. Subjektivita, o niž tu jde, nespočívá v protikladu mezi pozorujícím subjektem a pozorovaným objektem; je naopak oživujícím zrušením ztuhlých objektivizací v aktivitě subjektu. „Více života“ zde znamená „více autenticity“, a nikoli pouze hedonistické „plné vyžití života“. Bolest zde proto neváží méně než radost a jedno nevylučuje, ale spíš podmiňuje druhé. Od prvních básní *Torsa života* soustředěných kolem tragické roztržky a milenčiny sebevraždy je Tomanova milostná poezie „krutou zповědi“, odhalující milostné vztahy v neustálém napětí mezi láskou a nenávistí, bezohledností a soucítěním. A zase tu nejde jen o vztah milostný. Na konci básnické dráhy shrnuje Toman nad hrobem rodičů svůj rozporný vztah k nim a zároveň své přitakávající pojetí života („Doma na hřbitově“, viz zde str. 341).

Neznamená-li Tomanovo přitakání životu hedonistickou absolutizaci pólu radosti, neznamená naopak důraz na pól opačný dobový kult bolesti, který byl příznačný nejen pro tehdejší dekadentní literaturu, ale v jiném smyslu například i pro rané údobí Březinovo. Je tu pouze odhalena neustálá přítomnost obou pólů v každé životní situaci. Tak se v tematické rovině uplatňuje elementární Tomanův stylistický princip: souřadné přičleňování jednotek, jejichž nesplyvavá samostatnost je často vystupňována až do přímých kontrastů a které spolu přesto – ve vzájemných zvratech – vytvářejí harmonický celek. Jestliže jsme dojem vyrovnaného odstupu, jímž Tomanovy básně působí, vysvětlovali dosud obecností pojmenování a relativně vysokou mírou intelektuálního prosvětlení, zůstala stranou především ta skutečnost, že Tomanova báseň navzdory odstupu zároveň podržuje dojem bezprostřednosti prožitku. Dojem odstupu, (a můžeme nyní

dodat) specifickým způsobem harmonizujícího odstupu, je kromě dříve zjištěných postupů vyvolán také pohledem, jenž vidí dvě zcela různé, až protikladné stránky téhož.

Harmonie některých pozdějších Tomanových básní vyvolává dojem spíše tvůrčího ochabnutí než síly. To jsou básně, které se od jádra Tomanovy poezie liší svou staticností, ničím nerušenou daností své zjevné „harmonie“, která nemá co harmonizovat. Podstatným rysem harmoničnosti lepších Tomanových básní je naopak odpor překonávající napětí; je to harmonie, která se teprve vytváří, dynamická, slovem: živá, či lépe živoucí. – V prvním svém údobí klade Toman dokonce větší důraz na přídavné jméno „živoucí“. Teprve postupně nabude jednoznačné převahy harmonizace; její oživující princip (stejně jako zaujetí nespoutanou životní silou) však v žádné Tomanově sbírce není opuštěn.

Básně „Kousek léta“ jsme se střídavě dovolávali jako výrazu buďto touhy po životě, nebo touhy po plnosti mezilidského vztahu. Vlastním tématem básně je krok, jímž se autor vymaňuje z dosavadního živoření k opravdovému životu. Kritériem plnosti života je tu však vztah k druhým. Nejprve negativně: „*Dech duše jsem nepocítil, / tep srdce nezaslechl!*“ A představa intenzivního života v závěru básně pak není vlastně ničím jiným než určitým vymezením mezilidského vztahu. Mezilidské vztahy jsou pro Tomana vlastní dimenzí, v níž člověk může dosáhnout živoucí harmonie. Nejplněji se tyto vztahy nerealizují v dokonalé jednotě: svou sílu a moc mohou prokázat jedině v „*rytmech zápasů lidských*“, v situacích, jako je ta, v níž „*bída v ulicích bloudí / a zoufalství a hlad*“, a především tam, kde vystupuje jejich vlastní rozpornost, kde oscilují v protikladu mezi láskou a nenávistí.

Dosud jsme se zabývali jenom vztahem mezi mužem a ženou. Už v *Torsu života* se však objevuje – i když zatím nevýrazně – jiný mezilidský vztah: „*Je teskno mi po Praze mé / a po příteli mi teskno.*“ Motiv přátelství se v „Kousku léta“ uplatňuje právě v tom kontextu, který ovlivňuje jeho podobu v celém Tomanově díle: v kontextu sociálního bezpráví, jež vtiskuje přátelství charakter solidarity. V celé sbírce *Torso života* sice jednoznačně převažuje vztah mezi mužem a ženou, avšak už ten je v řadě básní spíše než jako vztah milostný nazírán jako vzájemná solidarita většinou sociálně motivovaná.

Melancholická pout obsahuje báseň s obdobnou nemelodickou intonací jako „Cassius“, která je propracovanější variací motivu spadlého listu. Také tato báseň, výmluvně nazvaná „Píseň cizí bolesti“, vyjadřuje touhu po sounáležitosti, jež je vedena snahou nikoli přijímat, ale dávat. Alegorická vyumělkovanost celé básně, věnované smuteční vrbě zasazené do dlažby tovární čtvrti, prozrazuje její abstraktní základ. Solidarizující cítění je tu ve stadiu prázdné potřeby, která dojde svého naplnění teprve v souvislosti s básníkovými toulkami Evropou. Ve společenství s tuláky získává Tomanovo sociální vědomí prvně pevnou půdu a zároveň svou nejosobitější podobu.

U Tomana se nikdy neobjeví jeden, osamělý tulák, ačkoliv právě ten nejlépe ztělesňuje romanticky lákavou ideu tuláctví, touhu po svobodě ve smyslu volnosti v odporu ke společenské spoutanosti a k bezduché spokojenosti sytých – tak, jak se tulák v literatuře na počátku století skutečně především objevoval. Tomanovi tuláci „*drahý sen svůj snují zas / o říši míru, pože-hnání*“ („Tuláci“); ti pomstychtiví z druhé poloviny básně jsou v souladu s tímto snem hnání touhou po spravedlnosti. Bylo řečeno, že oproti nadějím vkládaným do budoucnosti generací let devadesátých zbylo u Tomana jen slovo sen. Nápadný však je jeho častý

výskyt. Z osmnácti básní *Melancholické pouti* se slovo sen či snít objevuje v dvanácti, z šestnácti básní *Slunečních hodin* v jedenácti, a obdobně vysokou frekvenci bychom zjistili i ve sbírkách následujících. Tomanovy básně mají často podobu vzpomínek, ale tato účtování s minulostí charakterizuje navzdory všem útrapám právě důvěřivé obrácení do budoucnosti, výslovná naděje. Společenství naděje ztělesňují Tomanovi tuláci.

Jak se to srovnává s tím, co bylo o Tomanovi řečeno nejen v souvislosti s generací let devadesátých, ale také s jeho desiluzivností? Jednoslabičného slova sen neužívá Toman častěji než slova naděje či víra jenom proto, že vyhovovalo jambickému spádu jeho veršů: důležitý je zde významový odstín nerealizovatelnosti. Právě „Tuláci“, v nichž je obsah snu blíže určen, pointou rozhodně podtrhují jeho nerealizovatelnost. Závěr básně „Prvního máje“ potvrzuje, že především tam, kde sen získá konkrétnější podobu jako představa sociální spravedlnosti, je zároveň zdůrazněno, že tato představa zůstane věčným snem. Znamená tedy Tomanova desiluzivnost, že jeho poezie odhaluje tuto do budoucna obrácenou naději jako iluzi? Kdyby tomu tak bylo, stěží by Toman mohl například ve dvou básních *Stoletého kalendáře* vidět historickou zásluhu jednou Lenina, podruhé F. X. Šaldy právě ve schopnosti podnítit víru a naději.

Ani výslovné Tomanovy výroky o nerealizovatelnosti naděje ji nepojímají jako iluzi, vyzdvihují právě jen skutečnost, že to je naděje nikdy nenaplněná, a proto věčná. Naděje je zde odhalena jako něco, co stále patří k člověku, protože je nejzazším horizontem důvěřivého otevření se budoucnosti, bez něhož člověk nemůže lidsky existovat. S každým novým jednotlivcem přichází vždy znovu naděje na svět: „*Náš sen je věčný, / náš život vteřina. / A každá matka / s životem novým sen náš počíná*“ („Zástupy“). S každým jednotlivcem přichází na svět vždy nová naděje, s ním však také odchází: „*Je stejná píseň práce / i na-*

děje od všech dob. / Zní od kolébky, sílí, / až s námi klesne v hrob“ („Ženil se chudý s chudou“). Naděje je spojena s nesmiřitelností, která odmítá být ve vleku danosti. Nesmiřenost v bezmoci, to vyjadřují v Tomanově nejkrutějším obraze tuláků v básni „Leden“ „*tváře dětsky vzpurné*“ a v klasické zkratce refrén „*Balady každodenní*“ z let válečných: „*MLčíme a po-hrdáme.*“ Takový je v oblasti společenské zdroj Tomanova nonkonformismu, neboť „zůstat věrný sám sobě“ neznamená držet se prostě toho, co mě odlišuje od ostatních, ale zůstat věrný tomu, co mi brání pasivně se poddat daným okolnostem.

Společenství naděje vede nejen Tomanovy tuláky, ale zůstává příznačné i pro protikladnou polohu jeho poezie, kterou reprezentují *Měsíce* a která přináší básníkovo zakotvení v národním společenství: pro jeho poezii domova.

Poezie tuláctví a poezie domova – tak lze přibližně určit základní protiklad Tomanovy tvorby, který probíhá v chronologické posloupnosti. Tulácké zážitky zpracovávají především sbírky *Melancholická pout* (1906) a *Sluneční hodiny* (1913), doba jejichž vzniku se také kryje s dobou Tomanových toulek Evropou. Spatřujeme-li však v Tomanově tuláctví ztělesněn určitý životní postoj, pak k nim lze přiřadit i předchozí sbírku *Torso života* (1902), v níž už ostatně Toman hovoří o své „*duši tulácké*“ („Sentimentální pijáci“). Z tohoto hlediska lze *Sluneční hodiny* označit jako sbírku rovnováhy a přechodu od postoje poezie tuláctví (teprve nyní, kdy se tuláctví začíná vnitřně odcizovat, uchopuje ho Toman jako téma) k postoji poezie domova, jenž charakterizuje všechny Tomanovy sbírky pozdější. I v tomto druhém období jsou ovšem rozdíly především mezi sbírkami, jež vznikaly v letech kolem první světové války (*Verše rodinné a jiné*, 1918; *Měsíce*, 1918; *Hlas ticha*, 1923), a pozdějším *Stoletým kalendářem* (1926).

Tuláctví znamená realizaci výchozí intence prvního Tomanova údobí. Rozhodujícím rysem tohoto údobí je

nespokojenost s daným stavem, která ústí v touhu uniknout pryč, ven. Právě proto, že mučivá nespokojenost je určujícím rysem celého údobí, nepomíjí ani za toulek a také za nich nakonec vede k novému rozhodnutí vymanit se z dané situace. Cizí země Tomana zajímaly z hlediska touhy, která především ho hnala z domova, touhy po sociální spravedlnosti; a tato touha je zklamána. Avšak samo ztroskotání cesty se Tomanovi obrací v nalezení cesty nové: „*Hlas jeden zdaleka / (tak domov mluvit umí), / hlas volá člověka / a člověk porozumí. // Kdes na dně duše tvé / pohádka dětství dřímá, / snad jaro rozkvetlé, / snad zasněžená zima // a kraj ten kouzelný, / zahrady, vsi a města, / tvé oživuje sny / a volá: Zde je cesta*“ („Félixu Quintanovi“). Opět tedy: pryč odtud, nikoli však ven, kupředu, ale naopak zpět.

A později, po zklamání ze skutečnosti, s níž se na nových toulkách setkal, přichází nespokojenost i s vlastním postojem, který k toulkám vedl: po odvratu od tuláctví jeho kritika. Prvně v závěrečné básni *Slunečních hodin*, „Poutnici“:

*Po letech přišla. Zlatohnědý vlas
v západním slunci mihavě se trás,
a v temných očích pohádka se chvěla
těch měst a zemí, o nichž vyprávěla.*

– *Poutnice žalná, srdce bez domova,
těkavý stíne na orloji světa,
slyš, nevzpomínej. Hořknou na rtech slova,
a marno, aby stará propast kletá
kal zvedla. V bahniskách a sítinách
ať dotlí mládí domýšlivý nach,
kruh zúžil se a zavřel, nové žití
novými květy voní, novým sluncem svítí.
Ve škebli dlaní dvou, dvou teplých dlaní
v bezpečné škebli mír v mém srdci dýše
a radost padá s chladnou rosou ranní
i s písní ptáka, když se budí v líše.*

*Na prahu domu v stínu věrných stromů
vzpomínka sedá se mnou za soumraku,
leč neteskní. Před soudem drahých zraků
si nevyčítá. Často v podvečer
provází tebe do dalekých měst,
ochotna břímě žalu s tebou nést
a do přístavů s tebou jde v mlh šer
a šeptá tiše: Bon vent, bonne mer.*

Výchozím znakem tuláctví se zde opět stává utrpení: poutnice je charakterizována jako „*poutnice žalná*“ a závěrem je připomenuto její „*břímě žalu*“. Tentokrát však Toman z hlediska své nové životní pozice naznačuje určující moment jejího i svého dřívějšího utrpení: „...*srdce bez domova, / těkavý stíne na orloji světa.*“ Po tomto zjevném rysu tuláctví, nezakotvenosti, míří další kritika výslovně i na vlastní dřívější postoj: „*ať dotlí mládí domýšlivý nach.*“ Jakási domýšlivost, jakési falešné nároky byly podle nynějšího Tomanova stanoviska slabinou životního postoje ústícího v tuláctví.

Jestliže tuláctví podnítila nespokojenost s daným stavem, která dozrála v rozhodnutí: „Pryč odsud!“, pak stojí za povšimnutí, že již v *Torsu života* se objevuje báseň, která není ničím jiným než rozvinutím tohoto jediného výkřiku: „Kousek léta“. Touha po plnosti mezilidského vztahu vystupuje v „Kousku léta“ jako touha po intenzivním životě v Praze. Avšak sama Praha připadala jako nudné maloměsto ve srovnání s těmi evropskými velkoměsty, která se stala cíli Tomanových toulek po Evropě: Vídeň, Berlín, Londýn, Paříž. Zvláště Paříž nabízela tehdy lákavou představu vrcholného naplnění intenzivního života, a tak ji také Toman v básni, kterou jí věnoval, skutečně vidí. Závěrem této básně však přichází vystřízlivění z životního opojení a odvrát. Již zde jako by se připravovala pozdější kritika posedlosti životem v „Písni“ z *Veršů rodinných a jiných*:

*co mládí tvoje milovalo,
žár smyslů, radost, smích a žal –
ó jak to bylo málo, málo!*

Celkový charakter poezie domova prozrazuje, že Toman neodsuzuje ani tak dřívější posedlost životem, jako spíše to, co v touze po životní intenzitě bylo extenzivního, co bylo pouze touhou po vnějším vyžití. Na druhé straně však „Píseň“ odsuzuje mnohem víc: „*ó proč tak skřípou příšerně / z minula vstalé touhy mladé?*“ Snaha prosadit sebe sama v nárocích kladených na skutečnost, tento „*mládí domýšlivý nach*“ je vystřídán oddaným smírem, jak jej ztělesňuje „Nápis knihy“ z *Veršů rodinných a jiných* – definitivní tečka za básníkovými toulkami Evropou.

Avšak báseň, která stojí na samém počátku kritického účtování s minulostí, „Poutnice“, naznačuje možnost jiného, méně příznivého výkladu Tomanova obratu, než jak ho vidí autor sám. Nejsme tu svědky staré historie – vždy nově opakované – neslavných konců mladých bouřliváků, historie, jež se odráží v dobovém postřehu Gellnerově o anarchistech, kteří se stanou řediteli továren? Zvláštní aktuálnost, tj. hojnost a ostrost takovýchto osobních zvratů v době před první světovou válkou byla podmíněna společenskou bezvýchodností, která na jedné straně nutila citlivé mládí k protestu a na druhé straně později ty, kteří chtěli „*slušně přežít*“, nutila s nemenší silou, aby se přizpůsobili. Není v této souvislosti podezřelé, že „Poutnicí“ staví Toman proti kritizovanému postoji svého mládí přesně to, čím vědomě „*zhrdli*“ jeho „*Tuláci*“: „*idylu v domku počestném*“? Gellner sám se ke gestům svého mládí stavěl později s kritickým odstupem. U něho však tento odstup znamenal jen další prohloubení skepse, zatímco Toman ve svém novém postoji, který z hlediska postoje dřívějšího vypadá jako pouhá resignace, vidí nalezení pozitivního východiska. Neskrývá se v zakotvení poezie domova větší nebezpečí než v roztoužené naději tuláctví, kterou

Toman nyní kritizuje? Neukazuje poezie domova, že spokojenost s daným stavem a z ní pramenící iluzivní optimismus je vlastním nebezpečím autora, který byl tak silně ovládnán snahou harmonizační?

Na dvou místech je sen v Tomanově poezii konkretizován. Nejprve na přechodu k poezii domova v „Tuláčích“: „*a drahý sen svůj snují zas / o říši míru, požehnání.*“ A později v básni „Červen“ z *Měsíců* věnované básníkovu synu: „*Sen matky tvé a otce se snem lidu kvete, / i tebe vepjal v řetěz čarovný, / kde hlad a bída umlká, / kde mizí vše, co bolí člověka / a hněte.*“ Zatímco v „Kousku léta“ touží Toman po skutečném životě i za cenu „*zoufalství a hladu*“, zde snuje vizi „říše míru“, v níž mizí všechno životní napětí. V závěru „Června“ dokonce jakési (slovem básně) „*naplnění*“ snu Toman očekává, protože zde (a v pozdějším „Radostném podzimu“) svou harmonizující vizi spojil s reálným výhledem na národní osvobození. Po získání národní samostatnosti se pak skutečně neubráníl tomu, že napsal několik básní této realizované dokonalé harmonie a dvě z nich zařadil i do knižního vydání.

Báseň „Poutnice“, která kritizuje bývalé tuláctví, naznačila tedy nechtíc naopak problematičnost budoucí poezie domova. Přesto však sama „Poutnice“ není výrazem a obhajobou „*idyly v domku počestném*“. – Předchozí zkoumání významové výstavby Tomanovy poezie ukázalo, že báseň nepromlouvá pouze ani především tím, co vypovídá v rovině logického soudu. Zjistíme-li, co kterákoliv báseň tvrdí, čemu výslovně přitakává a co odmítá, nezjistili jsme tím ještě, co skutečně říká, tj. co nám ukazuje, do jaké skutečnosti nás vtahuje. Například v úvodu básně „Kousek léta“ čteme: „*Ty hračky velikých dětí / mě znudily již. A lesy / dumavých sosen a smrků / zas šumí lhostejně. / Po jitrech kouzelných přišly / dni pusté a bez výhledů.*“ Básník výslovně uvádí, od čeho se odvrací, avšak právě tímto výslovným negováním dává negovanému jeho existenci, neodstraňuje ho svým odmítnutím, ale naopak ho tím přivádí na scénu. Výjevy – byť jen leh-

ce naznačené – kouzla pobytu na venkově uprostřed přírody působí dále nezávisle na logické vazbě, která jim dala vzniknout, a nejenže poskytují básníkovu rozhodnutí k návratu do města situační rámec a náladové pozadí, ale svou lákavostí se stávají činitelem vnitřního napětí básně.

Ještě větší roli hraje odmítaný pól v básni „Poutnice“, jak napovídá už sám název. Je to báseň spíše o poutnici než o domovu, ale ještě více nikoli o ní, ale k ní: k ní se básník po úvodní sloce přímo obrací (zatímco k její „sokyni“ je odkazováno ve třetí osobě). Úvod „Kousku léta“ zpřítomňuje „kouzelnost“ odmítaného pobytu v přírodě, obdobně úvod „Poutnice“ náladu „*pohádky*“ obestírající poutniččino vyprávění o jejích toulkách. Zůstává-li však básník sám odmítavě lhostejným k této „*pohádce*“, která se chvěla v temných očích poutnice, nezůstává lhostejným k jejímu „*břemenu žalu*“ v závěru básně. Proti předchozímu „*slyš, nevzpomínej*“ stojí v závěrečném vyústění pojednou: „*vzpomínka sedá se mnou za soumraku*“ a „*provází tebe*“. Ačkoliv básník setrvává ve svém domě, přece je tu blíže vzdálené poutnici a jejímu světu nežli té, která ztělesňuje jeho domov.

To neznamená, že by „Poutnice“ přiváděla ke slovu prostě opak toho, co se snaží výslovně tvrdit. Tvrzení básně nelze odbýt, jako by nebylo jejím podstatným momentem. Je-li výslovné tvrzení básně v rozporu s ostatními významovými vrstvami básně, pak ani ono tím nepřestává existovat; způsobuje jenom, že báseň je rozporná, neorganická. To však není případ Tomanovy „Poutnice“; její rozpor vytváří organické vnitřní napětí, neboť postoj polemickým tvrzením vyjádřený se tu zdaleka neomezuje na ně samo. Základ postoje celé básně je skutečně dán verši: „*Ve škebli dlaní dvou, dvou teplých dlaní / v bezpečné škebli mír v mém srdci dýše.*“ Výmluvná však je už scéna, která dále tuto harmonii domova názorně předvádí a v níž básník zůstává obrácen ven, právě „*na prahu domu*“. Po výchozím, soustředném pohybu („*kruh zúžil se a zavřel*“)

nesetrvává básníková mysl nehybně do sebe zahleděna v „bezpečné škebli“ „dvou dlaní“, ale naplněna „mírem“ této chráněnosti otvírá se navenek a už nejen svému bezprostřednímu okolí, ale v aktivitě směřující k druhému a k jeho dalekému obzoru: „*provází tebe do dalekých měst, / ochotna břímě žalu s tebou nést / a do přístavů s tebou jde v mlh šer.*“ Závěrečný verš využívající pozdravu (v autentickém „cizokrajném“ znění), jímž bývají provázeni námořníci vydávající se na plavbu, představuje pravý protipól do sebe zahleděné zabydlenosti v daném: básník tu nakonec přece jen – bez iluzí, aniž by se vzdával své pozice – přistupuje na naději své přítelkyně. Především v tomto smyslu je třeba chápat skutečnost, že „Poutnice“ není jen básní o autorově vztahu k poutnici, ale že sama je rozevřením tohoto dvojpólového vztahu.

A tak báseň „Poutnice“, která kritizuje bývalé tuláctví a která zároveň prozrazuje hlavní nebezpečí budoucí poezie domova, naznačuje také, v čem bude síla těch básní domova, které svému nebezpečí nepodlehnou: i když se „Poutnice“ kriticky odvrací od tuláctví, přece podstatný rys jeho postoje uchovává. V uzavřenosti domova si podržuje otevřenost původního tuláctví. Sbírka *Sluneční hodiny*, již „Poutnice“ završuje, je v harmonické Tomanově poezii sbírkou nejharmoničtější nikoli ve smyslu statické „harmonie“, která představuje naopak vlastní Tomanovo nebezpečí, ale ve smyslu rovnovážné souhry obou tendencí, které dělí (postupným převrácením vzájemné hierarchie) celé jeho dílo na dvě základní etapy.

Domov

Samotář

Po básních „Tesknice“ a „Félixu Quintanovi“ z *Melancholické pouti*, plných stesku a touhy po domově, po návratu do Prahy a dvou a půlletém pobytu v ní prchá Toman náhle znovu do Paříže a píše odtud příteli: „*Nemohl jsem už déle snést kancelář a kyselo-sladké protektory, šel jsem prostě. A nevrátím se tak hned. Tys mlčenlivý, tobě to mohu říci: nevrátím se vůbec. Je mi volněji tady než doma, třeba nemám do čeho kousnout.*“³⁶ V této době a v době nového, konečného návratu do Prahy vznikají *Sluneční hodiny* a v nich báseň „Denní cesta“: „*Domova pokořený duch / v jich píseň uplétá variaci: // že rozlezla se po Čechách / zbohatlá chasa povýšenců / jak kokotice lad a drah.*“ – Harmonie Tomanovy poezie domova neznamena překonání životního pocitu osamocení a nejistoty novodobého člověka iluzivním návratem do nenarušené jednoty. Toman i nyní vidí sám sebe jako samotáře.

Ale samota ani zde není pouze něčím nežádoucím, má zároveň svou kladnou stránku. Ta se ovšem ukazuje zcela jinak než v někdejší vzpurném nonkonformismu „Cassiově“: „*Kdo ticho miluješ a samotu /*

³⁶ Karel Toman... (pozn. č. 13), str. 65.

*a v lesích hlubokých a v míru sněžných polí / naslou-
cháš rytmu života, / zda někdy neslyšíš / hlas hlubin?*“
(„Únor“). Tento hlas, který je možno nepřeslechnout
pouze v tichu samoty, vede člověka k hlouběji založe-
nému vztahu k věcem a také – a pro Tomanu především – k druhým lidem. Není to již samota vyražence,
ale samota otevřená druhým, odstup, v němž právě
„mé srdce bylo s nimi“.

Nemůže však odstup od druhých vést k prostému
vyvázání z reálných životních svazků, není Tomanův
odstup zdrojem pouze vysněné harmonie s druhými?

Mnohem důslednější odstup od druhých zaujímá
Tomanův velký předchůdce Březina. Právě vytržení
jeho v podstatě individualistické poezie z bezpro-
středních souvislostí všedních vztahů je zdrojem vel-
koleposti, ale zároveň určité prázdnoty kolektivismu,
k němuž Březina dospívá například v básni „Ruce“:
*„Hle, v této chvíli ruce milionů setkávají se, magický
řetěz, / jenž obmyká všechny pevniny, pralesy, horstva,
/ a přes mlčelivé říše všech moří vzpíná se k bratrům“*
(ze stejnojmenné sbírky). Ještě dále než touto vizí
prostorovou jde Březina ve svém sjednocujícím vidění
lidstva tam, kde zároveň a především ruší meze časo-
vé: *„Ale jeden jest člověk od pólu k pólu, se stejným
kosmickým osudem a stejným tajemstvím, jedna mys-
tická jednota v milionech, kteří byli, jsou a budou.“*³⁷
Přes zásadní odlišnost nelze nevidět paralelu s dalším
samotářem z přelomu století, Petrem Bezručem. Ta-
ké on ze svého odstupu k druhým vytěžil monumenta-
lizující nadhled svého ztotožnění s určitým kolekti-
vem. Paralela mezi ním a Březinou je užší, nežli by se
zdálo. Za problematikou, která v rozkvyu mezi indivi-
dualismem a kolektivismem ovládala jeho generaci,
viděl Březina patos i tragiku dění hluboce, tj. dějinně
aktuálního. Hned v úvodních slovech citované eseje
píše: *„Těm, kdož žijí v naší době, přáno je slyšeti, čeho*

³⁷ Cíle, in O. B., *Hudba pramenů*, Praha, H. Kosterka 1903,
str. 105.

země v posavadních dějinách svých neslyšela. V hlasu jejích větrů, v tepotu moří a sesouvání skal zdvihl se nový hlas, najednou vítr i oheň, moře i zemětřesení: hlas zástupů.“

A přece nelze popřít, že Březina i ve svém vidění mezilidských vztahů směřuje příliš přímočaře za hranice prostoru a času, že jeho krajní obzíravost znamená i zde do jisté míry přezírání konečnosti lidské existence, její konkrétní situace. Magický řetěz bratrství? Ano, ale tím nelze oddiskutovat životní rovinu zkušenosti, jakou vyslovuje autor poezie spontánní družnosti, F. Gellner: „*Co s přáteli? Dnes pil jsem s nimi, / a v nouzi pětku nepůjčí mi.*“⁵⁸

Nesloučený protiklad dvou krajních poloh poezie Sovovy, protiklad poezie Březinovy a Macharovy a ještě radikálněji poezie Březinovy a Gellnerovy – tak se nám postupně konkretizovala polarita ozřejmující postoj harmonizující poezie Tomanovy. Zpřítomněme si znovu dobovou situaci, která podmiňuje tuto polaritu a jejíž několikeré směřování bylo shrnuto do výroku: Bůh je mrtev. Nietzscheův výrok nejprve znamená, že ideály, v nichž vyrostla evropská civilizace, ztratily svou závaznou sílu a staly se z nich prázdné fetiše. Jestliže se proti nim dříve lidé pouze prohřešovali, nyní jich většina prostě nedbá, protože v ně už nevěří – i když je ústy ještě vyznává. Zde je zdroj desiluze, ztělesněné nejvýrazněji tvorbou F. Gellnera: „*V životě se nesetkáváme nikdy s křesťanstvím, nikdy s pokorou a odříkáním, nýbrž jen s pokrytectvím všech možných druhů. Ti, kteří kroutí očima mluvíce o lásce a o lidstvu, jsou tvrdšími, než byli Stirner a Nietzsche dohromady.*“⁵⁹ Rozklad starých ideálů vede ke ztrátě životních norem vůbec. Skutečnost, pro kterou se vše, co je za bezprostředním hmatatelným prospěchem,

⁵⁸ Psaní, in F. G., *Nové verše*, Praha, Fr. Borový 1919.

⁵⁹ Nová Omladina 24. 1. 1907, naposled přetištěno pod názvem „Z Pařížských dopisů“ ve výboru F. G., *Tichý život a jiné prózy*, ed. Bohumil Svozil, Praha, Odeon 1967, str. 31.

stává pouhou iluzí, tato „skutečnost“, k níž se Gellner staví nejprve s bolestně odmítavým gestem a později ironickým odstupem, je povýšena na skutečnost samu. „*Všechny přišery budoucna, a cokoli kdy hrůzu nahánělo zbloudilým ptákům, je věru ještě útulnější a přítulnější nežli vaše „skutečnost“. Neboť říkáte: „Jsme venkoncem skuteční a bez víry i bez pověry“: tak pyšně vypínáte prsa – ach, třebaš že prsou ani nemáte! [...] Obcházíte jakožto vyvrácení víry samy, lámete údy všem myšlenkám. Nehodní víry: tak já vás nazývám, vy lidé skutečnosti! [...] Jste pootevřenými vraty, u nichž čekají hrobaři. A to jest vaše skutečnost: „Všecko zasluhuje, aby zaniklo.“*“⁴⁰ Odtud patos odpovědi Březinovy. S plochostí a prázdnotou „skutečnosti“ v desetiletích kolem přelomu století a s nejistotou vyvolanou rozkladem tradičních ideálů i institucí se ovšem různým způsobem vyrovnávala všechna tehdejší poezie – je to její určující společný rys.

Sám Nietzsche však zdůrazňuje především kladný aspekt svého výroku „Bůh je mrtev“: nadpozemské ideály, které zvenčí vedou a omezují lidský život, jsou vlastně zobjektivizovaným výtvořem člověka; jejich pádem se teprve všechna tvůrčí moc člověka může vrátit k sobě. Člověk se může osvobodit sám k sobě. Osvobozuje se především – i když také zde váhavě – ve svém pozemšťanství; svou tělesnost už nechápe jako něco, co musí být pokud možno omezováno, ale jako zdroj životní, tj. tvůrčí síly. A z tohoto momentu dobové situace vyrůstá básnický kult života, v němž své zvláštní místo zaujímá i poezie Tomanova. Toman, obdobně jako Březina (a zcela mimo oblast cesty Nietzscheovy), hledá východisko z plochosti a nejistoty soudobého života. Vidí ho však pouze tak a natolik, nakolik se realizuje v té všední konkrétní situaci člověka, v níž ho zastihuje Gellner. Z opačného hlediska řečeno: na rozdíl od Gellnera se už v počátečním

⁴⁰ F. Nietzsche: *Tak pravil Zarathustra* (přel. O. Fischer), Praha, Odeon 1967, str. 117.

Tomanově desiluzionistickém stadiu pod útočnou kritičností uplatňuje postupně sílící snaha odhalit lidskou pozemskost v jejím hlubším lidském smyslu, nikoli ve světle protikladu neskutečných ideálů a drsné reality „příliš lidského“. Takový je Tomanův postoj jak v jeho prvním údobí, tak v jeho poezii domova.

A tento postoj uprostřed mezi krajnostmi charakterizuje v období poezie domova též motiv samoty. Samota se zde stává předpokladem umožňujícím hlubší vztah k lidem a věcem, ale to neznamená, že se mění v pouhé východisko nadosobní jednoty, ani že ztrácí osobní tíživou reálnost. Tomanova poezie hledá a nachází životní harmonii v mezilidských vztazích právě proto, že vychází z mučivého vědomí samoty. Procházet Tomanovou poezií domova znamená sledovat, jak a s jakým úspěchem se autor vyrovnává s tímto – místy zjevným, místy skrytým – ostnem své poezie a nakolik si také přitom dokáže uchovat svou nepohodlnou samostatnost a kritický odstup od uko-lébávající jednoty v dobových iluzích.

Rodina. Válka

Odvrát od tuláctví a přimknutí se k domovu zpřítomňuje „Poutnice“ jako volbu mezi dvěma ženami, či spíše mezi dvojím typem vztahu k ženě. Od volného vztahu k poutnici, „*srdci bez domova*“, k závaznému vztahu k ženě ve společném domě – domově v úzkém, etymologicky výmluvném smyslu. Ačkoliv se Toman oženil až několik let po napsání „Poutnice“, ocitáme se už zde v prostředí „veršů rodinných“, které procházejí všemi jeho sbírkami po *Slunečních hodinách*. V samotné sbírce *Verše rodinné a jiné* kromě dvou básní, které jsou spíše „verši dětskými“, platí titul vlastně jen pro báseň „Po nemoci“. Velmi jí podobná jak tématem, tak jednotlivými motivy a laděním, je báseň „Ztlumeně“ z *Melancholické pouti*, která znovu připomíná, že už v období vášnivé milostné poezie Tomanův vztah k že-

ně milostnou vášeň podstatně přesahuje. Dokonce lze říci, že to, co Toman ve svém tuláckém údobí především u ženy hledal, je charakteristické právě pro rodinu: vzájemná chráněnost, bezpečí.

Právě tento moment však pozdější verše rodinné odsunují do pozadí, neboť vlastní zakotvenost se zde stává samozřejmým východiskem, umožňujícím autorovi zaměřit svou pozornost směrem opačným. Dům je místem, ve kterém je život rodiny soustředěn a které vytváří předpoklady její chráněnosti před vnějším s jeho cizotou a chaosem. Všimli jsme si již, že v „Poutnici“, jež chráněnost domova polemicky vzdvihuje, je stanovisko básníkovo charakterizováno místem „na prahu domu“, tj. právě jen na prahu. To by mohla být náhoda, nikoli však to, že většina Tomanových veršů rodinných se odehrává venku mimo dům, nejčastěji na zahradě. Jedině „Píseň rodinná“ z *Hlasu ticha* je založena na protikladu nepřátelského vnějšku a uzavřeného domova, ale právě tak, že zdi nejsou skutečnou hranicí, že nezaručují bezpečí: dovnitř domova proniká „hlas drsný ulice“, „ryk davů“. A básník utěšuje matku, strachující se o své děti, pouze tak, že tuto moc vnějšku vítá, tj. vidí ji a hodnotí v opačné perspektivě než ona.

Vrcholné, téměř paradoxní podoby dosahuje nezavřenost rodiny v básni „Svatá rodina“. V ní Toman vlastně spojil oba protikladné postoje tuláctví a domova, či nikoli spojil, ale odhalil je v jejich přirozené jednotě, jak se s ní ve svém životě setkal. Tou svatou rodinou je totiž rodina tulácká. Hned první verše vystihují specifičnost její situace:

*Pout jejich často setkala se s mou.
Pod černým krovem hospod na noclehu
já leckdy broukal kolébavku tmou
tichému děcku. [...]*

Úvod ozřejmuje nejen zvláštní nezakotvenost této rodiny, jejímž chránícím domem jsou měnící se hos-

pody. Účastí jiného tuláka, básníka samého, se ukazuje neméně zvláštní otevřenost tulácké rodiny. Následující verše jsou věnovány matce dítěte. Jestliže ve svém prvním údobí Toman za vášnivostí svých milenek nacházel jejich tragický lidský úděl, pak nyní představuje matku z takového hlediska:

*...Měla prudkou něhu
maminka jeho, vesele se smála
a ráda zpívala a tancovala.*

Vidět objekt milostné vášně v jeho ohrožované lidské důstojnosti a naopak prototyp ženiny lidské důstojnosti, matku, v hravé i vášnivé smyslovosti – to je jen dvojí výraz Tomanova postoje, jenž odhaluje věci v jejich napjaté rovnováze. Obě stadia jeho poezie, tuláctví i domova, ukazují, že Toman sice zaujímal vyhraněné a v tom smyslu krajní polohy, ale zaujímal je tak, že v nich vysledoval působení principu protikladného. Proto pro něj mají zvláštní přitažlivost takové fenomény, které v sobě toto prolínání protikladných principů zjevně nesou – jako byly revoluční události v Rusku, v nichž se krajní radikalismus uplatňoval v ovzduší ovládaném konzervativní tradicí, či kultura jižní Francie, v níž se mísí současný katolicismus s tradicí antického Říma (v básni „Aix-en-Provence“), či „paradoxní“ tulácká rodina.

Druhá sloka „Svaté rodiny“ tuto dvoupólovou harmonii ve specifice tulácké rodiny dále rozvíjí:

*Na stránkách vídal jsem je sedat v mech
či v mateřídoušku. Keř šípkový
a trnky sušily jim pleny v pocelech
jarního slunce, v kterém vypoví
Marie všechny touhy matky mladé
a Josef ruku na rámě jí klade.*

Tulácká rodina se tu ocitá ve zcela nechráněném prostoru pod širým nebem, který je však odhalen

právě jako něco chránícího: celá zem ve své neohraničenosti se tulácké rodině stává laskavým domovem. Oba protikladné momenty jsou ozřejmeny v postavách rodičů. Matčina chtivost života je v přímé návaznosti na atmosféru jarního slunce vynesena do duchovnější roviny, gesto Josefovo se stává elementárním vyjádřením uklidňující opory. Báseň pak pokračuje v typickém Tomanově postupu od počátečního vystižení konkrétní empirické situace k závěrečné explikaci hlubšího životního smyslu, jenž je už v situaci samé ztajen. Závěrečná sloka „Svaté rodiny“ totiž zní:

*Nic nemají než ruce, nic než hlad
a skrytou pýchu, jak jim roste dítě.
Domove, ty mu teplo musíš dát,
ty chleba, země, neboť vykoupí tě
prací svých rukou, duší, jež v něm žije.
Nedej mu jíti cestou Kalvárie!*

Sama o sobě by tato sloka měla blízko k prázdné rétoričnosti. Oživující konkrétnost čerpá ze spojení s předchozím kontextem: některé dřívější empirické momenty se nyní vracejí v symbolizující podobě. Výsledný patetický smysl jako by tak sám od sebe vyplynul ze samé situace. Ruka zmíněná v posledním verši předchozí sloky se zde zvýznamňuje ve smyslu úsluví: nic nemají než právě ty ruce. Tak je formulován další podstatný rys tulácké rodiny, jenž byl nepřímou patrný už z předchozího kontextu: jejich chudoba. Právě tento rys má tulácká rodina společný s rodinou biblickou, k níž báseň odkazuje. Je to opět onen hlad se „svatozáří“, chudoba svatá. Nic nemají než ruce, hlad „a skrytou pýchu, jak jim roste dítě“. Tento druhý verš navozuje na pozadí už plně explikovaného motivu domova a v souvislosti s biblickou paralelou významové jádro závěrečné sloky: konkrétní „tiché děcko“ z úvodu se tu stává ztělesněnou nadějí pro celou zemi-domov.

Dítě představuje významové centrum také ostatních básní rodinných; a jako nositel naděje vyvrcholuje

otevřenost Tomanovy rodiny. Jím transcenduje rodina nejen svůj daný stav, ale vůbec samu sebe: tento úběžný bod jejího soukromí tu znamená naději nikoli pouze pro ni, ale zároveň pro celé společenství. Ještě dále do oblasti celospolečenské je pojetí dítěte jako naděje posunuto v rodinných básních *Měsíců*. „Červen“ má v podtitulu věnování básníkovu synu Jaromírovi: ryze intimní rodinný výjev se tu nakonec vpojuje do celonárodního kontextu a zároveň s tím se výchozí snění zaměřené do minula obrací do budoucna: „*Sen matky tvé a otce se snem lidu kvete, / i tebe vepjal v řetěz čarovný, / kde hlad a bída umlká...*“ Sociální aspekt „Svaté rodiny“ nebyl pouze průvodním znakem oživení motivu tuláckého: zůstává trvalým rysem Tomanovy naděje. To potvrzuje i báseň „Květen“, jež vychází z dělnických průvodů na 1. máje a v níž se opět objevuje sen obrácený do budoucnosti a děti jako živoucí příslib této budoucnosti.

Báseň „Květen“ se vlastně ocitá už mimo oblast vztahů rodinných a podtrhuje tak dojem, jako by Tomanovým rodinným básním unikalo právě to, co je pro rodinu specifické; jako by tak „otevřenost“ jeho rodiny byla prostě výrazem novodobého rozpadu rodiny. Specifické kouzlo rodinné intimity vyjádřil z Tomanových předchůdců ve svých rodinných básních nejen Vrchlický, ale soustřeďuje se k němu také Sládek; i když ten u něho nesetrvává, ale dovádí ho do zobecňující roviny prostřednictvím meditací o životě a smrti člověka. Pevná hranice mezi veřejným a soukromým, mezi mluvčím národa či k národu a intimním lyrikem, jež byla směrodatná pro poezii druhé poloviny devatenáctého století, Tomanově generaci zcela mizí, a pro Tomana se tak rodinný námět stává lákavým právě z opačného důvodu než pro jeho předchůdce. Je pro něj médiem ztotožnění nejosobnějšího zájmu se zájmem veřejným. A to ne tak, že oblast intimity, která je v rodině odhalena právě jako záležitost mezilidských vztahů, lze přesáhnout rozšiřováním těchto vztahů do stále širších a širších okruhů

(takto by se specifičnost rodiny jakožto oblast intimity skutečně rozplynula). Jednota osobního a celospolečenského zde nespočívá v tom, že by rodina byla jakousi společností v malém, ale v naději, s níž se rodina upíná ke svému dítěti. Zároveň s touto jednotou intimního a společenského se v Tomanových básních dítě stává nositelem jiné jednoty, pro Tomanu neméně příznačné: elementární vztah biologicky motivovaný tu nese sám v sobě vypjatě duchovní smysl.

Obě básně z *Měsíců* nás však vracejí k pochybám – a v případě „Června“ víc než pochybám –, zda v Tomanově poezii domova nedochází místy k přílišné harmonizaci mezilidských vztahů. Tyto pochyby nelze odstranit, avšak přece jen oslabit námitkou, že „*bratrský řetěz*“, „*řetěz čarovný*“ v obou básních je chápán pouze jako vytoužená možnost. K této možnosti, k realitě její výzvy se zde Toman obrací. Proč se však Toman obrací právě k této možnosti, kde je zde onen negativní kontext „beznaděje“, v němž může opravdová naděje teprve přijít ke slovu? Pokud bychom se ptali po dobové motivaci Tomanových básní, je odpověď zjevná. Jeho *Měsíce* vznikaly v době první světové války. Nejde však jen o dobový kontext vzniku, ale především o vlastní významový kontext Tomanových *Měsíců*. V celém cyklu představuje přímý odkaz k dané historické situaci pouze jediný verš v „Únoru“: „*Zní z dálky karneval vražd, krve, umírání.*“ Na druhé straně pouze „Květen“ a „Červen“ mají onu nezkalenou atmosféru a jednoznačnou převahu doufání a důvěry vyjadřují pouze jarní měsíce a předjarní „Únor“. O víře a naději *Měsíců* platí slova ze „Září“: „*úzkost, víra, bolest / v jediný chorál slily se...*“

Z úzkosti a víry ohroženého národa vyrostla *Válečná tetralogie* Tomanova vrstevníka, jehož Toman sám pokládal za vůdčího představitele své generace, Viktora Dyka. Titulní báseň jedné ze sbírek celé tetralogie *Anebo* je založena na básníkově návratu do rodné vsi. Domov se tu ozývá u Dyka nezvykle vroucím hlasem. Avšak to je pouze jeden, vedlejší moment básně,

rozeklané protikladem mravní volby. První její část vyjadřuje chvíli slabosti, touhu zapomenout: „*Přítomnost! Hledme pouze na ni!*“ Proti tomu se zvedá druhá část básně („Anebo na vše vzpomenu si“) s motivem domova, který vrcholí scénou na hřbitově:

*A kolem mrtvých kráčíš kradí.
Stkví jména jich se pod kříži.
Zapomenutí kamarádi
– a každý v tvář ti pohlíží.*

*„Bloudil jsi dlouho po všem míru,
a my jsme dlouho čekali.
Přicházíš kouřit dýmku míru,
statečné Oko pardálí?*

*Bloudil jsi zemi po neznámé.
A my jsme dlouho čekali.
Či tomahavk snad vykopáme,
statečné Oko pardálí?*

*Zda za vší tiskařskou tou černí
měl stejnou myšlenku jsi, cíl?
Ležíme. Zůstali jsme věrní.
Zůstal jsi věrný, jenž jsi žil?“*

Hlas domova se tak stává zavazujícím hlasem svědomí a vede básníka k rozhodnutí:

*Zachytit neřečená slova,
dát výraz němým tradicím,
dát mluvit mrtvým ze hřbitova,
dát mluvit mrtvým žijícím.*

Důsledky již zjevného rozpadu nadosobních idejí a ideálů, které se různě jevily různým autorům Tomanovy generace, ukázaly svou zápornou stránku nejvýrazněji právě Dykovi: slepé zahledění do přítomnosti, fascinace „skutečností“. Myšlenky a cíle (řečeno slovy

básně „Anebo“), jimiž Dyk neúprosně měřil a soudil realitu, se za války vymaňují z pomezí mentorování nejen tím, že – jak se běžně uvádí – ztrácejí svou osobní výlučnost. Sám princip Dykova vidění, princip protikladu, se nyní proměňuje. Ne protiklad reality a postulátu na ni kladeného, ale protikladné póly mravní volby, vycházející z podstatných dvou možností, jak se s neutěšenou realitou vyrovnat: víra a aktivita jí vedená na jedné straně, beznaděj, přizpůsobení se či zrada na straně druhé. Z poezie soudů se tu Dykova poezie stává poezií rozhodnutí a výzvy, poezií apelativní. Tak chápe Dyk své poslání stát se hlasem domova, jak to dosvědčuje jeho nejznámější báseň „Země mluví“, jejíž dilemma je podtrženo závěrečnou (opět na protikladu založenou) pointou: „*Opustíš-li mne, nezahynu. / Opustíš-li mne, zahyneš.*“⁴¹

Oslovující charakter Tomanových básní, zdůrazňovaný častým užitím vokativu, se také zdá prozrazovat tíhnutí k apelativnosti. Několik básní-výzev v Tomanově díle sice nalezneme, je jich však nejen málo, ale zároveň patří k těm nejslabším (s výjimkou básně „Hlas noci“, která ovšem není výzvou v pravém smyslu, ale vyhraněně lyrickým navozením sugesce, již vyvolává noční velkoměsto). Výzvám, jak je psal Dyk, se v *Měsících* blíží závěr „Května“ a hlavně jádro básně „Červenec“, věnované památce Husově. „*Ne záře hranice, jen víra, zápal tvůj, / čin s mužným slovem / ať provází tě po Čechách. / Ne bengál vyľhaný, jen ti- chý stálý plamen / ať hoří v duších.*“ To je pasáž, která má blízko k žurnalistickým frázím a navíc je rozvláčně upovídána. Rozhodně tu není ani stopy po dramatických protikladech, myšlenkové dialektice, která se vybíjí hrou paradoxů – vše to, co charakterizuje poezii Dykovu a co do určité míry zachraňuje i jeho slabší básně.

⁴¹ Pozn. z r. 1994: Tyto verše namířené proti ideové zradě zneužívala oficiální propaganda sedmdesátých a osmdesátých let proti exulantům tím, že je desinterpretovala ve smyslu prostorovém.

Zkratkovitost, eliptičnost je běžně pokládána za charakteristický rys Tomanovy poezie. Ve skutečnosti je naprostá většina i těch nejlepších Tomanových básní navzdory své krátkosti rozvláčná (s uvozovkami i bez nich) a plná téměř synonymních enumerací. Dojem hutnosti, který Tomanova poezie vyvolává, je záležitostí spíše zobecňujících pojmenování, nikoliv eliptických stylistických postupů. Pozvolná postupnost v rozvíjení významu, která má v jiných jeho básních své napětí a smysl, se v Tomanových výzvěch zplošťuje jen do jednoho rozměru a stává se pouhou mnohomluvností. Intelektuální složka jeho poezie nesa- há dál než k explikování lyrické nálady a nestačí tam, kde chce – výjimečně – přesvědčit, tj. tam, kde by výchozí hloubka lyrické nálady měla být učleněna ve světle dramatického pro a proti.

Tomanovy básně nechtějí přesvědčovat, získávat, zdůvodňovat, ony pouze konstatují. Nejsou v podstatě ničím jiným než postupující řadou konstatování toho, co je – co je bezprostředně přítomné. Takové poezii se skutečnost ukazuje ve zcela jiném smyslu než Dykovi. Hora nazval Tomana „*fanatikem skutečnosti*“.⁴² To zní dnes, po půlstoletí vývoje moderní poezie, možná přehnaně, ale není to nepravda. Tomanova poezie nejen konstatuje určitou jevovou skutečnost; i hlubší životní smysl básně je jakoby součástí tohoto konstatování, je viděn ve viděném. Vyústí-li báseň v sentenci, pak jen tak, že podtrhuje či dopovídá naz- řený již smysl. Ani Tomanův „sen“ není protikladem skutečnosti, ale naopak výhledem, který pouhou danost spoludotváří v plnou skutečnost. Zatímco Dyk pro vykřesání své dialektiky potřebuje skutečnost roz- trhnout na statickou „skutečnost“, tj. danou realitu, a pozitivní možnosti, jež stojí proti ní, pro Tomana má skutečnost právě díky své všeobsáhlé plnosti zcela jiný charakter: napětí nepřináší teprve to, co je posta- veno proti ní – ona sama je napjatým děním.

⁴² J. Hora, cit. d. (pozn. č. 17), str. 281, 286.

Tomanovy *Měsíce* stejně jako Dykova *Válečná tetralogie* vycházejí ze situace ohroženého národa. Zatímco pro Dyka je to motivace, z níž teprve rozvíjí vlastní téma, dialektiku mravní volby, Tomanovými básněmi přichází přímo ke slovu jenom sama tato situace. Dyk je soustředěn k dobově aktuálnímu poslání, burcuje, vysmívá se, povzbuzuje, varuje. Toman ve svých konstatováních, která jen tu a tam závěrečným trojverším vyústují v prosbu, vyjadřuje elementární napětí „úzkosti, víry, bolesti“.

Národ

Poprvé se motiv domova u Tomana objevuje mnohem dříve než v „Poutnici“ ze závěru *Slunečních hodin* a v ještě původnějším významu. Je to domov rodiny, v níž nebyl básník manželem a otcem, ale synem: domov, který on sám nevytvářel, který mu byl dán. V dvacátých letech Toman vzpomíná: „*Ale mé dětství jde se mnou životem, necítím, že bych je býval ztratil, vidím je, žiji a dýchám jím stále. Mám v těle rozkoš teplé vody z rybníka rodné vsi, radostný strach z telat pobíhajících po dvoře naší chalupy, vidím otce, matku, bratry, sestru. Všecko mi srostlo v duši v mohutný pocit pokoje a jistoty.*“⁴⁵ „Žije a dýchá“ tímto dětstvím stále, ale přece jen jako něčím uplynulým. Vidina ztraceného ráje, „*pohádky dětství*“ („Félixu Quintanovi“) vede Tomanovy kroky za znovudobytím „citu pokoje a jistoty“ na cestě od domova darovaného a ztraceného k domovu nově nalézanému.

Na první pohled se ovšem zdá, že ze svého původního domova Toman sám utíká. „Ztracený syn“ – tak se jmenuje jeho první báseň (už z *Torsa života*) s motivem domova. Básník se obrací se steskem k matce a uvádí

⁴⁵ *Paměti českých spisovatelů z dětství*, ed. F. Pražák, Praha, J. Otto 1946, str. 205, též in K. T., *Addio' mecenáši!*, ed. M. Florian a M. Červenka, Praha, Čs. spisovatel 1970, str. 83.

důvod, proč ji opustil: „*Mezi nás položil život / sen dále a ženu.*“ Proč sen dalek? Jestliže se člověk „*ve svém domě už necítí být ,doma‘, jestliže se mu domov stane cizím, zdá se mu v tomto neutěšeném stavu sebeodcizení, že je pro něj zatarasena přímá cesta k obnovení jeho vlastního bytí; a tu se mu v šerící se dálce zjeví obraz ztraceného domova. Touha po dálce je ve skutečnosti touhou po ztraceném původu, v němž byl život ještě pravým.*“⁴⁴ Tentýž cíl vede Tomanu nejprve za snem dalek a později naopak z ciziny za hlasem domova. Různost cest, ukazujících jednou kupředu a podruhé zpět ke kořenům, je dána přesunutím důrazu v chápání „*pravého života*“. Pravý život se jeví nejprve především jako „život“, zatímco později po desiluzích z tohoto vytouženého života vystupuje do popředí určení „pravý“.

Tak tedy po prvním útěku z domova do Prahy, po novém útěku z živoření v Praze ještě dál do ciziny a po novém zklamání v cizině se v *Melancholické pouťi* objevuje motiv domova, či nyní spíše už téma domova hned v několika básních a jako vytyčení nového východiska. Z Londýna a Paříže nabývá domov obšáhlejší podoby „*daleké mé země*“ („Tesknice“),rodných Čech. Pro Tomanovu básnickou generaci s výjimkou Dyka je příznačné, jak radikálně se vymaňuje z nadvlády vlasteneckého hlediska, jež ovládalo český kulturní život v průběhu celého devatenáctého století. U Tomanu nabývá tato skutečnost zvláštního významu právě proto, že v druhém údobí jeho poezie hraje sepětí s národním společenstvím tak podstatnou roli. Je výmluvné, že báseň, která vyzdvihuje domov jako pravou cestu, nazval Toman jménem Félixe Quintana (svému přátelství s ním věnoval první sloky básně), nikoli Čecha, ale berlínského Němce, s nímž společně pracoval v Londýně. Podobně v pozdějších „*Tulácích*“ „*zpěv tichý probouzí vlast stará*“, avšak v tomto zpěvu zaznívá jak šumění Vltavy, tak Rýna,

⁴⁴ F. Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart, Kohlhammer 1963, str. 94.

a také tesknost ruských mužiků. To, že každý z tuláků teskní po své vlasti, to právě jim je společné. To, co je národnostně odlišuje, to jsou konkrétní projevy čehosi základnějšího, co je spojuje: odlišná národní příslušnost je tu nazírána z perspektivy všem společného toužebného vztahu ke vzdálenému domovu.

Tomanovu poezii samu v období první světové války i po ní charakterizuje výrazné národní vědomí, které však zůstává výslovně téměř neformulované, protože není chápáno v tom specifickém, co básníkův národ od ostatních odlišuje. I do bratrství ovládajícího Tomanovu poezii domova proniká duch trpících a chudých, i když také tohoto ducha se Toman výslovně dovolává teprve tehdy, když přece jen napíše báseň, v níž staví proti sobě příslušníky vlastního a cizího národa: právě sociální solidaritou chce národnostní protiklad překlenout. V tomto protikladu zde nejde o zájem jeho vlastního národa, ale naopak o jeho provinění. Neméně příznačné je, že se Toman vyrovnává s vinou českých vojáků (i když se stali pouhými nástroji cizí moci) v období první světové války, v níž zdánlivě byl náš národ výhradně bezmocnou obětí. Báseň s názvem „Cizí píseň“, která má podtitul „K italské básni o kručince“, začíná verši: „*Kručinko, já tě pošlapal, / kručinko, dráhá duši lidu, / jemuž jsme vnesli do vsí žal / a požáry a smrt a bídu*“, a významově vrcholí v dvojverší: „*Neb my jsme všichni bědný lid / a bratrství je mezi námi.*“

V. Dyk několik let po válce vzpomíná: „*Byli jsme odkázáni sami na sebe. To byl vnější důvod návratu k pramenům, [...]. Vnitřní důvod bylo zmíněné ono bratrství. Nejsouce ještě státem cítili jsme se více národem. Národ podle Le Bona je pospolitost žijících s mrtvými a nenarozenými. Tož naše myšlenky, neuspokojené přítomností, vracely se zpět a letěly kupředu. Vraceli jsme se zpět: nikdy v takové intenzitě nežilo umělecké dílo ani politický odraz minulosti.*“⁴⁵ Oživo-

⁴⁵ V. Dyk: *Vzpomínky a komentáře II*, Praha, L. Kuncíř 1927, str. 134–135.

vání politického a kulturního odkazu minulosti hrálo významnou roli při utváření novodobého českého národa, a naše poezie od obrození je jím přeplněna. U Tomana nalezneme ve smyslu takto míněných odkazů minulosti obrácených do přítomnosti pouze připomínku Husa („Červenec“), svatováclavského chorálu („Září“), Husa a sv. Václava zároveň v básni „Pozdrav T. G. M.“ a táborské obce v básni „F. X. Šaldovi“. Česká vlastenecká poezie těžila z národní minulosti příklady, kterými buďto burcovala přítomnost nebo ji kritizovala, nebo naopak utvrzovala vzrůstající národní sebevědomí. Zde všude jde o historický přístup k minulosti, o uvědomění určité dějinné situace či události, která je již uzavřena, a o její oživení tím, že je v ní odhalen její aktuální smysl pro dnešek. Zároveň však existuje minulost národního společenství, kterou není třeba oživovat, která jako všudypřítomný a většinou neuvědomovaný tlak tradice podmiňuje jednání i vědomí každého jednotlivce. Do živé minulosti tradice se obrací Tomanova poezie domova.

Také zde se ukazuje Toman jako lyrik, jenž prostě vyjadřuje určitou atmosféru, do níž je ponořen. Toman se na rozdíl například od Dyka nikde nestaví proti národu, aby ho soudil, ani naopak národ u něho nemá své vlastní požadavky a nároky, jichž plnění by jednotlivci ukládal. Národ v Tomanově poezii není samostatným objektem či subjektem, něčím na druhé straně: básník je jím prostoupen. V období poezie domova se pro Tomana domovem stává celý národ. Chápat národ především jako domov znamená chápat ho z hlediska toho, co člověku dává příslušnost k národnímu celku, nikoli z hlediska toho, co člověk dává, nebo má dávat národu. Proto tedy v Tomanově poezii nevystupuje národ jako samostatná entita, která má svůj cíl sama v sobě a jejíž žijící příslušníci jsou jejími dočasnými prostředníky a prostředky. Jako zdůrazněná subjektivita Tomanova prvního údobí společenského odboje nebyla individualismem, tak vědomí sounáležitosti s národním společenstvím poezie do-

mová není kolektivismem. Není to vývoj, typický pro generaci let devadesátých a její epigony, od hrdého já k zástupům.

V budoucnostním zaměření Tomanovy poezie neznamená budoucnost to, co má teprve přijít a do čeho by se básník nořil ve svém snění; je to budoucnost, která se děje: přítomnost otevřená budoucnosti. Totéž platí o minulostním momentu poezie domova. Není něčím, co bylo a už není, ale něčím, co už je, minulost působící. Tato přítomná minulost poskytuje lidské existenci půdu pro možnosti, které se jí otvírají v jejím budoucnostním zaměření: umožňuje její určité možnosti, tj. zároveň ji omezuje i nese.

Básník, který před odchodem do ciziny chápal bezvýchodnou situaci svého národa v jejích důsledcích tak, jak podmiňovala jeho osobní tragédii, chápe po návratu bezvýchodnou situaci svého národa jako svou osobní tragédii. Světová válka Tomanovu proměnu dovršila. Tím, že se mu ve vypjaté situaci všechna jeho osobní problematika soustředila do utrpení a úzkosti celého národního společenství a že jeho osobní naděje byla plně nadějí celého společenství, tím se samotáři Tomanovi naplnila jeho dávná touha. Jak to po letech sám napsal: „...*ve zlých dobách národa jsem poznal štěstí, že jsem trpěl a doufal s celkem.*“⁴⁶ V obou svých údobích byl lyrik Toman tím, čemu se říká „citlivý seismograf doby“ (nikoli ovšem kulturně politických aktualit, ale základního dobového naladění), „hlas svého národa“. Toto pozitivní zjištění zároveň znamená, že Toman neměl sílu a původnost takových výjimečných osobností, které za cenu nepochopení dokážou jít proti své době a národu. Verš „*mlčíme a pohrdáme*“ se stal ve své době populárním, protože lapidárně vyjádřil, co viselo ve vzduchu: pasivní vzdor porobeného českého národa v prvních válečných letech.

⁴⁶ V dopise H. Jelínkovi z r. 1931. Cit. podle F. Buriánka (pozn. č. 18), str. 104.

Úzkost a víra v to, co je ohrožené, se po skončení války a získání národní samostatnosti mění na důvěru v dosažené. Do budoucna obrácené transcendingující pojetí národa se Tomanovi – alespoň na chvíli, kdy zdánlivě nebylo o co podstatného se obávat a o co usilovat – nepozorovaně proměňuje v přimknutí k danosti národa. Praha v básni „Láska“ (ze *Stoletého kalendáře*) je zcela nepodobná nejen Praze z „Kousku léta“, ale také strážlivě heroickému pojetí domova v *Měsících*. Není tu přítomno sebemenší napětí, jinak příznačné pro jeho poezii: „*Stesk jara zhoustl v letní žár / a voní jasmínem a věnčí akátem / tvé skráně, Praho, / den za dnem kane, boží dar, / do ulic, jimiž okouzlení jdem, / i na tvou řeku, Praho.*“ Vztah k vlastnímu národu nabývá stejné podoby bezvýhradné a bezpodmínečné lásky (kterou prozrazuje kýčovitá nasládllost) k zemskému ráji na pohled i v básni „Májová pobožnost“: „*Je u nás v Čechách jaro zelené / a květen, měsíc tvůj, nade vše nejkrásnější, / Maria Panno. // Ne libanonské cedry studené / a upjaté, květ sám jsou sladké stromy zdejší*“ atd. Obé krajní polohy Tomanova vztahu k národu potvrzují jeho bytostně lyrické založení jakožto hlasu národa. V kritických chvílích své vlasti vyjádřil Toman nejdůsledněji a s přesvědčivou samozřejmostí její demokratický charakter a otevřenost nenacionalistickým hodnotám. Zeměpisně-historické postavení a společenská struktura malého národa, který se formoval z nízkých společenských vrstev a ve stavu staleté politické nesamostatnosti, však podmiňuje také záporné rysy novodobé tradice českého vlastenectví: absence mocenské rozpínavosti a nadutého sebeuspokojení tu je spojena se sklonem k idyličnosti a nenáročnému, bolestínsky rozcitlivělému sebezalíbení. Tak se ani Toman neubrání sentimentální lásce k vlasti, jež je ztělesněna v Tylově básni o domově, té zhudebnělé básni, k níž se jako ke své hymně Češi v cizině i doma spontánně hlásili v posledních letech války.

Navázání na národní tradici může mít různé a – jak jsme právě viděli – navzájem přímo protikladné podoby už proto, že sama tradice je několikerá. Jestliže působí s jakoby automatickou nenápadností, neznamená to, že je pouhou setrvačností. Jakýkoli čin, k němuž se jednotlivec rozhodne, znamená volbu mezi možnostmi, jež se mu do budoucna rozvírají, ale tím také volbu, na jakou minulost svým rozhodnutím navazuje. Co z živé tradice si tedy volí Tomanova poezie, zvláště jako poezie domova, v níž je moc tradice vědomě vystupňována?

V „Tesknici“, která ohlašuje básníkův nadcházející návrat k domovu, si Toman připomíná svou rodnou zem verši, které patří k jeho veršům nejčastěji citovaným: *„Jediné brázdy na tvém černém lánu / jsem nevyoral v jarním rosném ránu / a zrna nezasil. // Když nad úhory tvými s tesknou tváří / a zamýšleně stáli hospodáři, / jich trud mi cizí byl.“* Výčitky svědomí vy-
bavují domov jako svět „hospodářů“. V. Jirátko poznamenává nad Sládkovými *Selskými písněmi*: „...selství bylo pro zvláštní naše společenské i národnostní poměry nejen stav, ale i symbol češství kat exochen...“⁴⁷ Rolník se zdá v Tomanově poezii domova nastupovat na místo tuláka prvního údobí. Zvláště *Měsíce* bývají běžně chápány jako přimknutí k domovu ve smyslu této tradice rolnického venkova. A přece jde o klamný dojem, který vyvěrá z toho, že nikoliv Toman, ale my čtenáři jsme příliš v zajetí dané tradice: jestliže v poezii určitého básníka získává země tak významnou úlohu jako u Tomana, jestliže tento básník ústřední sbírku své poezie domova dokonce založí na přírodním cyklu jednoho roku, spojujeme si to automaticky se světem rolníka, zvláště když tento básník jinak skutečně mnohonásobně navazuje na autora *Selských*

⁴⁷ V. Jirátko: J. V. Sládek, in V. J., *Uprostřed století*, Praha, V. Petr 1948, str. 274.

písní a když k citovaným veršům z „Tesknice“ lze uvést ještě častěji připomínanou a snad vůbec jedinou Tomanovu široce známou báseň „Září“, s úvodní slokou: „*Můj bratr dooral a vypřáh koně*“ atd. Navzdory tomu, že si zvolil cyklus *Měsíců* (a to pro vzdělanějšího Čecha té doby znamenalo cyklus mánesovský, vytěžený jednoznačně ze života na venkově), že v něm klade důraz na spjatost soudobého života s tradicí a že jeho vlastní nejpůvodnější osobní prožitky vyrůstají ze života na venkově, těžší Toman v *Měsících* z rolnického života na venkově jen tři básně. Přitom o dvou z nich nelze říci, že tu jde o specifický svět rolníka. V „Září“ je obraz rolníka jen prologem a v „Srpnu“ sleduje básník „*pokojnou píseň žní*“ ze „*zahrady uzavřené světu*“ a tento pobyt v zahradě vytváří vlastní optiku básně. Zahrada, typická příroda městských vilek (jako té, v níž Toman bydlel v Břevnově), je dějištěm i řady dalších básní *Měsíců*. Pouze „Duben“ vychází plně ze světa rolníka ve vyjádření důvěry, že „*setba svatá se neporuší*“. Motiv semene a rozsévače je – s výjimkou motivu rolnické práce v „Tesknici“ a v básni o ruském mužikovi „Prvního května“ – jediným rolnickým motivem, který se třikrát navrácí mimo *Měsíce* a který ovšem je třeba pro jeho symbolizující funkci chápat zároveň jako motiv biblický. Pole a lesy se objevují i v úvodu básně „Únor“: „*Kdo ticho miluješ a samotu / a v lesích hlubokých a v míru sněžných polí / nasloucháš rytmu života...*“ Avšak ticho a samotu v přírodě hledá a miluje zase právě člověk městský. Tento vztah městského člověka k přírodě se v poslední Tomanově sbírce vyhraňuje básní „Léto“ do postoje – jak bychom dnes řekli – rekreanta, jenž doufá, že výletem do přírody alespoň na chvíli „*všechny trudy a žaly*“ „*smyje a střese*“.

I když se tedy Tomanův stesk a výčitky svědomí v cizině obrátily básní „Tesknice“ – v souladu se vzpomínkami na mládí – k životu na venkově, následující jeho poezie ukazuje, že citované verše nelze brát doslovně, že tu jde o domov a jeho příslušníky v širším

smyslu a že pozdější konkretizace domova bude vypadat zcela jinak. U Tomanova není ani stopy po Sládkově programovém vyzdvižení rolníka a jeho životního postoje jako nositele národních hodnot. A nejen to, ve vztahu k zemi jak básníka samého, tak jeho objektivovaných postav není ani stopy po pracovním charakteru postoje rolníkovy (na němž staví Sládkovy *Selské písně*): po vztahu k zemi, která mně na základě mé péče o ni nezcizitelně patří jako pevný životní základ předávaný z generace na generaci a po vztahu k zemi, k níž patřím svou prací tak, že jsem na ní existenčně závislý. Pokud Toman svůj vztah k zemi výslovně formuluje, je to pravý opak tohoto pracovního vztahu.

Nelze tedy říci, že se původní tulákův důvěrný vztah k přírodě proměnil ve vztah rolníkův, ale nelze ani říci, že se proměnil ve vztah městského člověka k přírodě. Už básník-tulák prvního údobí totiž byl člověkem městským, a to ne z životního nezbytí: právě ve městě se cítí doma. To platí o Tomanovi v obou jeho údobích, i když například J. Hora ve své první tomanovské studii píše, že Toman je „*v jádře selský duch, jež lapilo město, ale nemůže ho udržeti*“.⁴⁸ Viděli jsme, že „*sen dalek*“ vede Tomanova tuláka sice pryč z Prahy (kam předtím utekl ze svého venkovského domova) – ale do ještě větších měst. To samo o sobě by mohlo být chápáno jen jako biografický fakt; výmluvným se však stává, že básně z Tomanových toulek cizinou jsou básněmi především z těchto velkoměst a že charakteristický život v nich není pouze kulisou, ale právě tím, co se Toman snaží postihnout. Vidí ovšem bídu a zoufalství tohoto života a postupně se od něho odvrací. Není to však odvrát od velkoměsta k venkovu, ale od ciziny k domovu, od Londýna a Paříže k Praze; a jak ukazuje báseň „Z Montmartru“ a zvláště pozdější „Paříž“, tato bída a zoufalství jsou pro Tomanova sice záporným pólem, ale přece jen součástí něčeho, o co mu v tomto období jde nejvíce:

⁴⁸ J. Hora, cit. d. (pozn. č. 25), str. 268.

intenzivního života. I tato města jsou proniknuta „*rytmy zápasů lidských*“, které motivují rozhodnutí Tomanovy klíčové básně „Kousek léta“: „*Zpět v město!*“ Jako touto básní z *Torsa života*, s jejím útekem ze zabezpečeného, ale mrtvého závětrí na venkově do bídy města, tak znovu ještě ve *Slunečních hodinách* Toman vyjadřuje, co pro něj znamená město, tj. současné velkoměsto proniknuté dramatickým svárem sociálních rozporů. Jediná jeho plně zdařilá výzva, „Hlas noci“, promlouvá hlasem nočního města: „*Město tě volá, odbojného syna, / ó slyš.*“

Teprve když začíná nabývat vrchu Tomanovo úsilí harmonizační, objevuje se tulák, jenž je charakterizován svým vztahem k přírodě a jenž „*míjí města*“. Ačkoliv i ten zde, v básni „Tuláci“, představuje pouze jednu polohu tuláctví vedle svého odbojného městského protějšku. K harmonizující moci přírody dospívá Toman ve své poezii domova právě přes tento tulácky bezstarostný, nepracovní vztah k přírodě, v němž člověk pouze přijímá, je přijímán.

Spíše než na Sládka navazuje Toman z daného hlediška na Nerudu. Oba, Neruda i Toman, se stali autory městskými nejen svými náměty, ale především svou vytržeností z bezpečí odvěkých životních forem a hodnot. Ve svém harmonizátorství usiluje Toman o napjatou harmonii vnitřního sváru, o vypořádání se s údělem moderního nezakotveného člověka, nikoli o prostý odvrát od rozpornosti svého tuláckého údobí a o návrat k „*selství, ztracené síle své rodné tradice*“.⁴⁹

A přesto příklon Tomanovy poezie domova k tradici je nepopíratelný. F. X. Šalda – vedle Hory druhý, či vlastně první ze směrodatných zdrojů tomanovského bádání – věnuje Tomanově tradičnosti sice jen několik slov, ale na významném místě: zakončuje jimi svou jedinou souhrnnou studii o Tomanovi. Uveďme si celý závěr i s citacemi Tomanových veršů: „*Hospodu teplou večer jim dej, Pane, ‘ modlí se nyní básník za tulá-*

⁴⁹ Tamtéž, str. 270.

ky o „tvářích dětsky vzpurných“ – byl z nich kdysi a charakterizoval se sám výborně v retrospektivě – „a plnou mísu / a slovo dobrých lidí“. A jinde: „Bože můj, / obnoviteli, obroditeli, / na srdce v sněhu pamatuj.“ A listopadově odrané stromy inspirují básníka k této apostrofě: „Však za vichřic hlas touhy jediný z vás vane: / Vzplát na tvé hranici, ó Pane!“ – Cítíš toho ducha zbožnosti a cítíš, jak je ryze český? Že vnitřní očišťou a jadrnou ušlechtilostí dostoupil až něčeho, co spřízňuje jej s projevy zbožnosti dávné české minulosti: husitské nebo bratrské?“⁵⁰

„Ducha zbožnosti“ by tu nebylo třeba brát doslovně, neboť Šalda pojímal náboženství v poezii velmi široce. Právě v údobí, kdy psal svou studii o Tomanovi, zdůrazňuje, že všechna díla, která jsou v plném smyslu umělecká, jsou díly náboženskými a že náboženské je všechno sledování nadosobních hodnot. Tak se mu plným právem jako prototyp určitého moderního pojetí náboženství jeví „antikrist“ Nietzsche. Skutečností však zůstává, že v poezii domova se Tomanův vztah ke křesťanskému náboženství mění.

V *Torsu života* a v *Melancholické pouti* se dosti často setkáváme s bohem, s biblickými i náboženskými představami, aniž by tyto odkazy měly hlubší smysl než ostatní tehdejší poměrně četné Tomanovy literární a kulturně historické odkazy. Jestliže proto v celých *Slunečních hodinách* z těchto křesťansko-náboženských odkazů zůstane – kromě jediné básně, která výrazně těží z biblické symboliky – jednou slovo „bůh“ a jednou „křesťansky“ („*křesťansky pokornými čekankami*“), pak to lze chápat především jako projev odlišnosti Tomanovy poezie. Zároveň však právě ta jediná báseň je prvním projevem Tomanova nového vztahu ke křesťanskému náboženství, jenž se pak s rostoucí silou projeví v jeho poezii domova – nejvýrazněji v poslední sbírce *Stoletý kalendář*. Znovu a ještě častěji se Toman obrací do světa křesťanského nábožen-

⁵⁰ F. X. Šalda, cit. d. (pozn. č. 19), str. 28.

ství, avšak nyní do jeho poezie proniká sám duch křesťanského náboženství, životní orientace, jak ji přináší Nový zákon.

Toman vychází právě z toho principu křesťanství, na nějž ve své kritice míří Nietzsche, když označuje křesťanství za projev otrocké morálky, vzniklé z resentimentu k panské morálce Říma. Křesťanství jako naděje pro chudé, slabé, bezmocné. Chudými a slabými jsou hrdinové básně „Tuláci“, která byla onou básní obratu ve *Slunečních hodinách*: „*polní lilie, / s nevinnou duší apoštolů*“, kteří „*drahý sen svůj snují zas / o říši míru, požehnání*“. Ovšem, hned tulák z druhé poloviny básně nazvaný zde biblicky „*synem člověka*“ je pravým opakem křesťanské pokory. Ačkoliv také on je veden určitou vírou a nadějí, pak rozhodně ne křesťanskou. To koneckonců platí i o naději oněch pokorných, neboť také na ně se vztahují závěrečné verše o „*hrobu víry a naděje*“ – což znamená, že tu jde o naději „tohoto světa“. Obdobné napětí ve vztahu ke křesťanství ukazuje tulácká báseň, z níž cituje Šalda: „*Leden*“. Zde je nenaplnitelnost naděje ještě více zdůrazněna: „*Vyjde-li hvězda, pro ně nesvítí. / Betlém jim shořel.*“ Celou báseň však zároveň proniká cit milosrdenství, typicky křesťanský postoj k utrpení druhých.

Mimobásnickým potvrzením dvojakého Tomanova vztahu ke křesťanskému náboženství může být fejeton z roku 1918 „*Katolický básník*“, ⁵¹ který proti oficiálnímu katolickému básníkovi J. Voborskému staví autory kolem kruhu Dobrého díla ve Staré Říši. O jednom z nich, J. Demlovi, píše, že „*svou poezií i životem ztělesňuje sladký a vroucný ideál legendárních ctností světeckých, chudoby, pokory, víry a lásky*“, zároveň však podotýká: „*Často, velmi často nutno s nimi [těmito autory] nesouhlasit.*“ Křesťanství vytváří pro Tomana tradici, k níž se ve svém druhém údobí obra-

⁵¹ *Národní listy* 6. 3. 1918, večerní vyd., str. 2, též in K. T., cit. d. (pozn. č. 43), str. 110.

cí s výslovným důrazem, zároveň však pro něho křesťanství zůstává právě jen tradicí.

Příznačná pro Tomanu je skutečnost, že jde o tradici, která v sobě nemá nic nacionalistického, nic, v čem by se český národ utvrzoval proti tradici jiných národů. Je to jedna ze dvou základních tradic celé evropské civilizace vedle antiky. Toman sám chápal kulturní situaci svého národa v perspektivě této dějinné evropské polarity – to naznačuje *Stoletý kalendář*, který se snaží obě tradice spojit, jednou v podobě Marie Panny a její „sestry Venuše“ („Májová pobožnost“), podruhé ještě důsledněji ve vzájemné akci Krista a „*kozono*ha“ („Legenda“). To byly sice pokusy povrchní, založené však na nepovrchním vztahu k oběma kulturám. Obě na sebe jistým způsobem upozorňují hned v začátcích básnickovy biografie. Věrouku katolického křesťanství poznal Toman (i na tehdejší dobu ve výjimečné míře) chtě nechtě v letech gymnazijního studia v Příbrami. Chudý student žil a byl vychováván v klášterním konviktu. Jeden z jeho spolužáků H. Jelínek později o tehdejší Tomanovi píše: „*My všichni jsme byli přesvědčeni, že náš nejlepší řečtinář, chlouba prof. Boh. Mikendy, nemůže zvolit jinou dráhu než klasickou filologii. Antické tvary měl v malíku a jsem jist, že nebožtík Josef Král byl by ho nosil na rukou. Jeho jinošská láska k Sofoklovi položila bezpečný základ k jeho jedinečnému smyslu pro kovový rytmus strofy a přesně ražený obraz.*“⁵² Ve svých dvaadvaceti letech uveřejnil Toman (jenž po gymnazijních studiích odcházel do Prahy skutečně s úmyslem studovat klasickou filologii) studii „Antika v dnešní literatuře“,⁵³ v níž proti formálnímu vztahu k antice klasických filologů a básníků, jako je Hugo, Leconte de Lisle, Louÿs a Vrchlický, vyzvedá antiku Lessingovu, Goethovu, Dehmelovu a zvláště Nietz-

⁵² H. Jelínek: *Zahučaly lesy*, Praha, Fr. Borový 1947, str. 119.

⁵³ *Pondělní noviny politické, umělecké i sociální* 20. 2. 1899, též in K. T., (pozn. č. 43), str. 84.

schovu a své pojetí vyhrocuje ve výzvu: „Žijte antiku. Ne filologicky, ale prakticky.“

V poezii kteréhokoliv evropského autora lze koneckonců určit rysy, které jako ke svému nejzazšímu zdroji odkazují (většinou bez autorova záměru) k židovsko-křesťanské orientaci, a jiné, které mají své východisko v řecko-římské antice. U málokterého autora se však obě tradice tak výrazně připomínají a zároveň navzájem kříží jako u Tomana. Tomanovu harmonizaci dvou protikladných principů by skutečně bylo možno v mnoha aspektech plodně a bez přehánění pojmout z hlediska těchto dvou základních tradic. Když však Toman svou poezií domova hledá hlubší zakotvení v tradici, pak v jeho výslovném obrácení se k ní zůstává antika zcela stranou – kromě oněch dvou pozdních pokusů ze *Stoletého kalendáře*. A dokonce ani v předchozí Tomanově tvorbě – bohatě využívající citací a kulturních reminiscencí – nenajdeme výslovné odkazy k antice (zdá se, jako by s dobovou dekadentní pózou své prvotiny *Pohádky krve* opustil zralý Toman i její antické motivy).

Evropská civilizace tkví svými kořeny v antice; to, co v nás žije, jsou však hluboce ztajené, navenek většinou k nepoznání proměněné principy antiky; ona sama – zvláště pro Tomana určující antika řecká – je už uzavřeným historickým útvarem. Také křesťanský středověk je nám ve své konkrétní podobě zcela vzdálený, to však neplatí o křesťanství jako takovém. Odvolávat se na základní mýty Nového zákona a na životní postoj jimi reprezentovaný znamená držet se toho, co stále ještě žije jako nejširší společná rovina kulturního a především etického vědomí. Obracet se sem – kladně či záporně – znamená dovolávat se toho, co nás spojuje se vši písemně doloženou minulostí našeho národa, co se ztrácí v nedozírnu a co je zároveň živé teď, co trvá ať už ve své vlastní, či sekularizované podobě. Znamená to také – a to právě byl moment pro Tomana důležitý – získat zorný úhel, který jakýkoli jev včleňuje do hlubokých a přitom důvěrně známých souvislostí.

Snaha získat životní rovnováhu, dobrat se harmonie své osobnosti je u Tomanů především cestou k základům, z nichž vyrostl. Životní oporu při přejímání určitého souboru motivů nenalézá Toman prostě v bibli, ale právě v této půdě, z níž vyrůstal, v biblických představách, které ovládaly mravní svět rodné vsi a celou minulost jeho národa, v pokoře, s kterou jeho matka nesla „*glorii bolu*“, ve víře, s níž „*sny otců našich věčně putovaly*“ „*za nábožných písní*“ a v „*ti- chém stálém plameni*“, jenž „*hořel v duších*“ dávných předků, kteří mravní přikázání Nového zákona chtěli proměnit v „*čin*“.

Dovolávat se děl a mýtů antiky znamená obracet se ke vzdělancům, dovolávat se mýtů biblických a jejich etiky znamená těžit z minulosti živé v nejširších vrstvách lidových a právě v nich, ve vrstvách, které jsou nejtěžší přístupné změnám a nejhouževnatěji se drží tradice. Druhá báseň po „*Tulácích*“, která vyjadřuje Tomanovo přiblížení ke křesťanskému náboženství a která vznikla už na počátku samotného období poezie domova, je báseň „*Pohřeb*“ z roku 1914. V ní „*zamlklé davy*“ takto hovoří nad zavražděným následníkem trůnu a jeho manželkou: „*Před smrtí skláníme hlavu. Pokoj buď dobrým i zlým. / Bůh spravedlivý, jenž odměňuje a trestá / a zkouší věrné, // dal koruně mučednické spočinout na dvou hlavách. / Snad netoužily po slávě nebes: Bůh usoudil jinak / a zdvih je k sobě. // My v trudu a bídě a v zápase s půdou a mořem / chléb tvrdý smáčíme v trpkém víně a modlíme se / k Bohu a svatým*“ atd. Podobně přímo přesycena křesťanskou symbolikou a biblickými obraty je báseň „*Prvního května*“, formulovaná v přímé řeči ruského mužíka, i druhá báseň z porevolučního Ruska „*Hlad*“, také nazíraná z perspektivy lidu. V těchto básních jsou představy křesťanského náboženství voleny záměrně jako charakteristická oblast lidového myšlení. Postup charakterizační znamená už objektivaci, výslovný odstup: ve všech třech uvedených případech jde o lid cizího národa. Toman však v tomto nadnárodním mé-

diu vidí i lid národa vlastního, příklon ke křesťanskému náboženství je pro něj totožný s příklonem k lidu a lid je pro něj vlastním nositelem národní tradice. K němu se Toman přimyká ve svém návratu k domovu. Stádným davem, od něhož se nenávistně distancoval, byla tzv. společnost, která reprezentovala veřejné mínění a oficiální morálku: „*Mne ruce morálka, [...] / ta noblesse burzovní a vtipní žurnalisti*“ („Kdysi večer“). Lid, to jsou bezprávní, ti „dole“ se svou věčnou nadějí. Jsou to právě ti chudí a slabí, k nimž se obracelo poselství hvězdý betlémské.

V básni „Félixu Quintanovi“ z *Melancholické pouťi*, básni, která je předzvěstí a ukazatelem Tomanova návratu k domovu, následují hned po slovech „*Zde je cesta*“ verše: „*A najdeš písňě zas, / jež v kolébku ti zpíval / kdys kraje, lidu hlas.*“ Hlasem lidu a živým výrazem tradice je lidová píseň. Často bývají citována Tomanova slova: „...*jsem stále na rozcestí, nemám radosti z nejnovější poezie české ani cizí, nemám pro ni nervy ani sluch, žádný ze smyslů mi na ni nereaguje, a tak si říkám: jdi si svou cestou. Chci jíti svou cestou a zdá se mi, že bloudím. Vracím se k národním písním a baladám, zatím jen trpně: čtu a sám netvořím.*“⁵⁴ To jsou slova dopisu z 1. dubna 1914, tedy krátce před světovou válkou (která potvrzuje, že válečné ohrožení nebylo prvotním podnětem, spíše jakýmsi katalyzátorem Tomanova přimknutí se k domovu). Tomanovo programové přihlášení k lidové písni se v jeho tvorbě neprojevilo písňovostí, tzn. především zvýrazněním melodické linie a refrénem, které sugerují určitou náladu. Tato písňovost je naopak charakteristická pro řadu básní z jeho předchozích sbírek. V *Měsících* (s výjimkou „Března“) místo melodičnosti sílí tvrdá rytmičnost a místo nálady okamžiku obzíravá vyrovnanost. Také to však ukazuje ke zdrojům tvorby lidové, jak to postihl J. Hora: „*Vezměme Měsíce, knížku*

⁵⁴ Karel Toman... (pozn. č. 13), str. 95.

*takměř klasickou, v níž verše líčící koloběh roku mají prostotu lidových říkánek a klid staletých pravd.*⁵⁵

Až potud byl pro náš výklad Šaldův výrok o „*duchu zbožnosti*“ některých Tomanových veršů spíše jen vnějším podnětem. Šaldovi totiž nejde prostě o ducha zbožnosti, ale o to, v čem je Tomanova zbožnost „*ryze česká*“. Českost určuje Šalda nepřímou tak, že odkazuje k „*projevům zbožnosti dávné české minulosti: husitské nebo bratrské*“ (tedy v té tradici, v níž Toman vidí Šaldu samého v básni ze *Stoletého kalendáře* nadepsané jeho jménem). Toto své pojetí českosti vykládá Šalda konkrétněji například ve studii *Moderní literatura česká*, když píše o duchovním otci Jednoty bratrské Petru Chelčickém: „*Podstatná touha českého ducha dovršuje se v Chelčickém. Český duch toužil odedávna, aby sjednocen byl život božím zákonem, aby říše Kristova byla vpravdě uskutečněna na zemi, aby člověk křesťan žil i po křesťansku. Touha tato jest vlastní inspirací bojů husitských: šlo o to, vybojovat slovu Kristovu moc a vládu v životě. [...] Český duch ruší tedy konvenci, v níž žil průměrný západní křesťan středověký. Průměrný západní křesťan středověký umíral sice jako křesťan, ale vpravdě žil pohansky. Tento praktický dualism byl cosi, co odpuzovalo a jitřilo českého ducha.*“⁵⁶ – Opravdu; ve smyslu filosofova „*imperativu poctivosti k sobě samým*“, ve smyslu vlastního požadavku „*lhát neuzříš nás*“, stojí Tomanova poezie od počátku ve znamení snahy zrušit rozpor mezi slovy a činy, vymanit se z pokrytectví a iluzivnosti konvenčních hodnot. V období poezie domova se jen stupňuje to, co Šalda nazývá „*vnitřní očistou*“. Celým svým pojetím života jako nacházení pravé cesty se Toman vřazuje do té tradice, kterou v básni „*Červenec*“ věnované Husovi chápe jako závaznou výzvu přítomnosti.

⁵⁵ J. Hora, cit. d. (pozn. č. 25), str. 270.

⁵⁶ F. X. Šalda: *Moderní literatura česká* (1909), in F. X. Š., *Studie z české literatury*, ed. R. Havel, Praha, Čs. spisovatel 1961, str. 17.

Reformační mravní opravdovost s sebou nesla jisté puritánství. S jakým mravním rozhořčením vidí Petr Chelčický například protiklad mezi městem a venkovem, který v patnáctém století měl už v zásadě týž charakter, jak ho známe ještě z první poloviny našeho století: „*Protož město jest nádoba jedu přerozmanitého, aby otravovalo přerozmanitou jedovatinou své obyvatele i jiné všechny okolo sebe, aby v smrt vběhli ti, kdož se k nim připojí jako k sodomským lidem, jenž plane smilstvím, opilstvím a rozkošemi. A všechny pohostinnu vcházející bláznivé okolo sebe otráví svým opilstvím a zlými a porušenými příklady, téměř všechny lid selský v jejich pýchu a obžerství se obléká a jejich lstivým kupectvím se učí a navyká jejich módě a v rozkoše jejich leze.*“⁵⁷ Tutéž „*nádobu jedu*“ vidí v městě i Toman, právě to ho však k němu přitahuje: „*ó město! Chladné alkoholy, / i ženy tvoje omamují / a krev i mozek otravují, / však nutno pít a jedy sát*“ („Paříž“). Reformační moralismus stupňuje v křesťanství právě onu askezi, proti níž se Toman s nenávistí obrací ve svém „Ráji“. A askeze tvoří pouze součást celého životního postoje, jenž je protichůdný Tomanovu pozemšťanství a jenž je v podstatě nepřátelský tvůrčímu výrazu lidského pozemšťanství: umění.

Zrušení rozporu mezi slovem a činem se na přelomu devatenáctého a dvacátého století Tomanovi a jiným už nejevilo v tom „*vybojovat slovu Kristovu moc a vládu v životě*“, podříditi život doopravdy slovu, ale naopak osvobodit ho z nadvlády už vyprázdňených slov.

Pojmeme-li Šaldův výrok o Tomanově zbožnosti úžeji a plošeji, než byl míněn, jako Tomanův zjevný vztah ke křesťanskému náboženství, pak je třeba říci, že blíže než k protestantství má Tomanova poezie ke katolicismu. V tomto zjevném vztahu nenavazuje Toman na reformační tradici, v jejímž duchu chtěl nechtěl musel jít a skutečně šel proti proudu, ale poddal

⁵⁷ *Sít víry*, novočesky upravil F. Šimek, Praha, Orbis 1950, str. 225.

se určitému tradicionalismu ve svém přimknutí k domovu a jeho představám. Konkrétní odkazy z bible v Tomanově poezii vystupují ve svém mytickém (tj. s uměním spřízněném) smyslu čehosi odvěkého a do hloubky jdoucího, čemu je člověk poddán ve svém základě. Samo prolnutí křesťanství a antiky, o něž Toman usiloval, bylo možné a skutečně se dalo v rámci katolicismu především za renesance; zatímco odpor k renesanční uvolněnosti, která se šířila z jižní Evropy na sever, byl jedním z motivů vzniku reformace a jejího boje za obnovu přísných křesťanských ideálů a spoluurčil natrvalo charakter protestantismu. Roku 1924 za svého pobytu v jižní Francii oslavil Toman básní „Aix-en-Provence“ renesanční katolicismus tohoto kraje s jeho „*chrámy smyslnými*“.

Právě k osobnosti, která vyzdvihla reformaci jako vůdčí tradici českého národa, se Toman roku 1918 obrací se slovy: „*Vítězi, který vjíždíš / do pražských bran, / žehnej ti svatý Václav / a Mistr Jan*“ („Pozdrav T. G. M.“). Spojení svatého Václava a Jana Husa není samozřejmě polemicky obráceno proti Masarykovu pojetí české tradice, chce pouze zdůraznit jednotu národa, který vítá svého prvního prezidenta, skutečnost, že se tak děje něco, k čemu se hlásí všechna dávná tradice českého národa. Spojení Husa a sv. Václava je tu stejně heslovitě vnějškové, jako bylo spojení postav antické a křesťanské tradice v jiných básních téže sbírky. Potvrzuje však opět uvědomělost Tomanova úsilí harmonizačního.

Snaha o spojení často přímo protikladných pólů by sama o sobě ještě nemusela být výrazem harmonizace, naopak zvláště v moderní poezii se polární protiklady stávají výrazem „rozervanosti“. I v některých básních Tomanova tuláckého údobí má napětí protikladných pólů blíže k roztržce než k harmonii. Avšak už zde naprostá většina i básní navenek disharmonických je zharmonizována, neboť protikladné póly jsou nazírány z těch stránek, kterými se otvírají jeden druhému. Harmonizující jsou proto i ty básně, v nichž

zůstává přítomen pouze jeden pól: odhalují ho v té jeho stránce, která se obrací opačným směrem, než kterým směřuje sám. Harmonická proto není například pouze báseň „Poutnice“, která polemicky vyzvedá rodinný domov proti tuláctví, zároveň však zůstává tomuto tuláctví plně otevřena. Harmonickou se ukázala být sama pozdější Tomanova poezie domova, která tuláctví nechala za sebou, která však zdůraznění minulostního charakteru a chránící uzavřenosti domova rozvíjí tak, že se otvírá ven a do budoucnosti. Rodina – ale otevřená celému národnímu společenství a jeho naději. Národ – ale zcela nenacionalisticky pojatý jak ve vztahu k jiným národům, tak sám v sobě jako orgán transcendence. Tradice – ale jako výzva přítomnosti, jako opora a závazek budoucnosti. Konkrétní tradice biblická ve svém mytickém, tj. vyhraněně minulostním charakteru – avšak z mýtů vyzdviženy především ty, které se vážou k Betlému jakožto nadějněmu otevření se budoucnosti.

Neukázal se nám však Tomanův domov takto uzavřený proto, že jsme dosud setrvali pouze na povrchu u jeho plně tematizovaných rysů? K jádru Tomanova pojetí domova zbývá ještě kus cesty, který je třeba nadepsat slovem mýtu předkřesťanského: země. Toto slovo poukazuje k základu nejen údobí domova, ale celé Tomanovy poezie.

Projděme ji tedy znovu, ne už v jejích postupných proměnách a různých tematických oblastech, ale se snahou proniknout k základnímu postoji této poezie.

Země

„Z tmy k světlu...“

Jen málo Tomanových básní postrádá určení denní doby. Dokonce i tehdy, chce-li Toman označit stav, který jednotlivou denní situaci přesahuje, činí to spojením několika určení různých denních dob. Chce-li vyjádřit, že vždy pro něj hlas domova *„to smutek je a tíž“*, pak toto „vždy“ formuluje slovy: *„ať pod sluncem, ať pod hvězdami“* („Štědrý den 1924“). Chce-li postihnout Paříž v jakémisi definitivně shrnujícím pohledu, pak ji ukáže ve všech denních etapách, tj. založí celou báseň na postupném průběhu jednoho dne: od úvodního *„Polední prudké slunce lije / žár bílý v dlažbu“*, přes odpoledne, kdy Pařížané přicházejí z práce, první večerní hodiny, noc, až po *„chladné jitro“* („Paříž“). Počínaje *Měsíci* sice takových určení denní doby v jednotlivých básních ubývá, zato zase přibývá zařazení do určitého údobí ročního.

Tato denní (či roční) situovanost souvisí se skutečností, že Tomanovy básně zpřítomňují nějaký konkrétní výjev. Nejčastěji se výjev odehrává večer či v noci. Při autobiografickém charakteru Tomanovy poezie to lze zčásti chápat jako doklad autorova bohémského životního stylu. Hned první verš, jímž báseň „Kousek léta“ vybavuje vytouženou Prahu, zní: *„Je teskno*

mi po večerech...“ Spíše než kumpánské večery a noci s přáteli, se kterými se setkáváme hlavně u Gellnera, se však už v prvních Tomanových sbírkách objevuje večer a noc jako scénérie básníkovy samoty.

Všimneme-li si blíže veršů, zpřítomňujících setmění a tmu (většinou úvodních veršů básně), zjistíme, že Toman v nových a nových variantách uvádí na scénu tmu jako rámec a předpoklad jejího opaku, světla. Tma se tu neklade na sledované věci, nestírá jejich kontury. Tomanova poezie je poezií zraku, jeho média, světla, a charakteristiky jeho světa, jasné členitosti jednotlivých věcí a uzavřené dovršenosti jejich celku. – V průzračném podzimním vzduchu začínajícího večera se sice už ztrácejí jemné barevné odstíny, avšak tím ostřeji vystupují určité, nekomplikované obrysy:

*Můj bratr dooral a vypřáhl koně.
A jak se stmívá,
věrnému druhu hlavu do hřívý
položil tiše, pohladil mu šíji...
(„Září“)*

Ostře se rýsují věci v průzračně čistém vzduchu všech Tomanových básní. „*Fanatik skutečnosti*“ Toman konstatuje to, co je přítomné ve své tělesnosti, viděné; a usiluje toto viděné vidět co nejurčitěji a v pevné dovršenosti. I o smyslu jednotlivých básní jsme mohli říci, že zůstává na úrovni těchto konstatování, že je viděn ve viděném. Nebylo by snad ani třeba připomínat slova H. Jelínka o Tomanově „*smyslu pro kovový rytmus strofy a přesně ražený obraz*“,⁵⁸ aby se nám zde Toman objevil ve světle tradice antické – s jejím důrazem na zrak a všemi důsledky a předpoklady, které s sebou tato orientace nesla.

Tomanova poezie se však vzpírá jednostranným určením. Jednak – jak jsme viděli – světlo, v němž se

⁵⁸ Viz str. 292.

u něho ostře rýsují věci, nebývá pouze vševládnoucím světlem dne. Příznačně často tu světlo tvoří vymezenou oblast ve všeobklopující noční tmě. Také sám důraz na zrak zůstává u Tomanova relativním, či přesněji: v jeho rámci se významně uplatňuje smyslová vloha jednoznačně preferovaná tradicí židovsko-křesťanskou, která umožňuje kontakt i s neviděným, neviditelným. Aby nám první sloka básně „Září“ mohla sloužit jako exemplární doklad viděného, museli jsme ji citovat bez posledního verše: „*a zaposlouchal se, co mluví kraj.*“ Tento verš je přechodem k dalším dvěma slokám, které se přesouvají do oblasti *slyšeného*. Druhá sloka v jevové rovině ještě v jednotě s viděným; závěrečná sloka pak to, co „*duch země zpívá*“, přímo artikuluje. Obdobně v první sloce básně „Únor“ zaslechl básník „*v lesích hlubokých a v míru sněžných polí*“ „*hlas hlubin*“. Druhá sloka pak tento hlas hlubin zpřítomňuje nejprve tak, že ho převádí do roviny nazíraného, a závěrečný verš závěrečné sloky ho opět přímo explikuje. Obdobný postup v básni „Červenec“ je celý stažen do úvodní sloky: „*Svatý stín strážný bdí nám nad domovem, / hlas jeho slyšet v tichu: Pamatuj! / A v šumu listí, v chladné písni vod / hlas jeho slyšíš, slyšíš doprovod: / Pamatuj!*“ Ve všech třech básních se objevuje slovo „*ticho*“, v „Září“ dvakrát „*tiše*“, „*tichým*“. Ačkoliv „*hlas hlubin*“ proniká i vřavou světa („*V divokou vřavu světa / hlas domova se ozval zá-dumčivě*“, „Domove, domove...“), přece jen jeho vlastním prostředím je ticho samoty – úvodní verš „Února“ zní: „*Kdo ticho miluješ a samotu...*“ Tento hlas sám je – tak zní název Tomanovy sbírky – „*hlasem ticha*“.

Říkáme: „úvodní verš Února *zní*“, „tak *zní* název Tomanovy sbírky“. Celá báseň a každá báseň je vlastně záležitostí slyšeného, protože je dílem řeči. Nejen řeči, která jako „*hlas ticha*“ z celku světa artikuluje smysl všeho jednotlivého. Báseň je dílem řeči v užším a technickém smyslu, je dílem jazykovým. Úvodní sloka „Září“ ukazuje, že scény Tomanových básní jsou

jasně (určitě) formované, protože jsou jasné (jednoznačně) formulované.

Zdůraznění smyslově slyšených aspektů jazyka, rytmicko-melodické linie v Tomanově poezii, je elementárním výrazem jejího lyrismu: „*V lyrické poezii nabývá největšího významu hudebnost řeči. Hudba působí na sluch. Slyšením však nevytváříme vůči slyšenému opravdový protějšek, jako se vytváří viděním vůči viděnému.*“⁵⁹ Právě proto přináší noc příznivé předpoklady pro lyrickou náladu. Nikoli především z důvodů geneticko-psychických, protože „*smutek věcí, smutek duší / a smutek marné revolty / v hodině pozdní prudcejší vzruší*“ („Píseň cizí bolesti“). Nálada odkrývá jsoucno vcelku, nerozpadlé na izolované objekty a na subjekt, jenž stojí proti nim. Takové jednotě vychází noc vstříc, neboť noc „*mne obklopuje, proniká všemi mými smysly, pohlcuje mé vzpomínky, stírá téměř mou osobní totožnost. Nejsem už odříznut v místě svého vnímání, abych z něho pozoroval, jak přede mnou defilují profily předmětů.*“⁶⁰ Každá nálada je ve své všeobsáhlosti a hloubce temná. Lyriku vyznačuje mezi ostatními literárními druhy to, že zůstává nejbližší výchozí náladě. Lyrika je temná i ve smyslu významové neurčitosti, její svět je rozplývavý, jakoby „utkán z par“.

„*Dar krásný jsi, utkaný z par,*“ oslovuje v básni „Mileneček v dubnu“ (*Splav*) lyrik Tomanovy generace, F. Šrámek, snový prelud, který si „*vyprosil na první bouřce*“. Šrámkova touha zachytit cosi ve své opojnosti nezachytitelného našla svůj nejprizmatičtější výraz v pojmenování „stříbrný vítr“. Tento stříbrný vítr není ovšem viděn, ale slyšen. Slyší ho Jeník Ratkin v lukách za městem; a básníkovi samotnému po letech: „*zní vítr stříbrný, jak zníval dřív*“ („Písecká“, *Ještě zní*). *Splav* z básně, která dala název nejlepší Šrámkově sbírce, také neznamena viděný předmět: „*A až bys*

⁵⁹ E. Staiger, cit. d. (pozn. č. 23), str. 42.

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard 1945, str. 328.

*mi odešla, ach, zvečera již, / bys na mne nemyslíla víc,
/ jen na prosebný a děkovný můj hlas, / jako bych jen
splavem byl, / který v lukách krásně zpívat slyšel...“*
Třemi tečkami často končí Šrámkovy básně v nevyslovitelnou. V protikladu k předchozím radostným opojením, ale opět v podobě marnivého zvuku, snáší se teskná nálada (zachytitelná jen pomocí slůvek „kdyby“ a „jakoby“) závěrem básně „Kdybych byl pastevcem koní“: „*Já nejsem pastevcem. Noční však chvílí / na mne též padá veliký žel, / už ani nezpívám, hlava se chýlí, / smutňoučkým ržáním jak vzduch by kol zněl, / koníčku bílý...“* (Splav).

Avšak také Toman byl nazván čistým lyrikem. Přesto jeho lyriku charakterizuje odstup od výchozí nálady, který se zdá být s lyrismem neslučitelný. Nenáladová lyrika – tak lze nazvat paradox Tomanovy poezie. Z pozic tohoto nerozplývavého, projasněného lyrismu kritizuje Toman lyrickou neurčitost Šrámkových povídek *Kamení, srdce a oblaka*: „...*ti všichni [hrdinové povídek] mohou poutati čtenáře jedině rubem svých bytostí, ježž autor naznačuje toliko a napovídá. Můžeme milovati, o kom víme jen několik temně nadhozených slov? [...] Vidí [autor] svým lidem až pod pleť, cítí jejich nervy pod svými prsty a mluví, jako by se bál prostoty, v kudrlinkách, zkrouceninách a dalekých ná-povědích. Co říká Šrámek, chce být řečeno přímo a tvrdě. [...] Napíše nám autor Sedmibolestných takovou knihu, která splní, co slibují předchozí jeho práce? Která bude prosta dřívějších nervózních záchvatů a zmatek a bude čistá jako ranní světlo? Knihu, ve které se z tušení stane idea a náhodné gesto účelně dozraje v čin?“⁶¹ Oproti „temně nadhozeným slovům“ se Toman zasazuje o lyriku „čistou jak ranní světlo“. Jasně vidět nemůžeme, jestliže v bezprostřední jednotě jako bychom splývali se vším; k tomu, abychom něco viděli, musíme od toho získat odstup. Básníkův odstup od vlastního lyrického naladění a od toho, co*

⁶¹ *Moravský kraj* 11, 1906, 29. 11., str. 1–2.

v tomto naladění ve splývavé podobě postřehuje, je takovým odstupem, jakým „*se z tušení stane idea*“, odstupem myšlenkovým. Světlo, které dává věcem v Tomanově poezii vystoupit v čistých a pevných tvarech, je světlem rozumu.

Proč tedy projasněný svět jeho básní přesto tak často proniká tma? – Pouze ojediněle znamená u Tomana tma cosi jednoznačně negativního; a to téměř vždy jako protipól slunce, symbolizujícího naději. Protiklad tmy a slunce ovládá celou báseň „Hadi poledne“: „*Nás vyláká jen slunce, naděje, / když hudbou světla zem se zachvěje / v den plápolavě bílý. // Tma skryší podzemních a vlhký chlad / a popel mrtvých neztišil náš hlad, / chceme ven, chceme lov a mstu.*“ Zde jde o tmu uzavřenosti, z níž je třeba vymanit se ven ke světlu, ale existuje také tma otevřenosti, tma všezahrnující, která nás otvírá nejzazším dálavám a která se nám zjevuje jako fenomén noci, především hvězdné noci. To je tma poezie Březinovy, která se klene i nad některými básněmi Tomanovými; zde ovšem pouze v konstatujících odkazech, bez březinovských průniků do jejích prostorů. Sjednocující moc této všeobklopující tmy se stává činitelem harmonizačním. Charakteristická tma Tomanovy poezie jako by se však nesnášela na věci shora, z nebeské dálky, jako by propouštěla věci ze své moci zdola, jako by byla tmou podzemní – v kladném smyslu, nikoli v tom, který získává v „Hadech poledne“.

Jeden ze dvou rozhodujících rysů „podzemskosti“, který určuje tmu Tomanových nocí, je spjat s pudovostí, tělesností lidské existence. Tma se pak stává suggestivní tmou vášní, což pro Tomana (zvláště v prvním údobí) znamená: životní intenzity. V „Opatrné panně“ – v první ze dvou básní, jež Toman věnoval cele noci – převládá význam vášnivosti erotické: „*Má tmavá růže voní – / proč váháš sáhnout po ní, / ó platoniku? / Noci se svěř.*“ V básni „Portrét“ slovo „*vášnivě*“ v sobě zahrnuje jak erotickou vášnivost portrétované, tak vášnivost jejího společenského vzdoru.

Toto významové spojení nepřímou odhaluje skrytou, „podzemní“ jednotu obou nočních básní, „Opatrné panny“ a „Hlasu noci“. Patetická výzva, již město volá „*odbojného syna*“ ke společenské aktivitě, není v „Hlasu noci“ motivována ideově či eticky, je to sugesce noční tmy, vyzývající k odvratu od živoření v izolaci a otevření se plné životní intenzitě: „*Z douštěte vyjdi: život světa zpívá / z mé tmy.*“ – Tma Březinových nocí láká či znepokojuje svým tajemstvím, je to tma dálek. U Tomanova noční temnota – a to je druhý rys její „podzemskosti“ – člověka zblízka obemýká, naléhá na něj a někdy lze přímo říci: proniká ho.

Čím více vystupuje podzemní charakter tmy, tím více dochází k prolínání jevové tmy s temnými stránkami lidské existence. Jako lze říci o temnotě noci ve vztahu k člověku: „*a pudy, které v černých nocích vyjít*“ (úvodní báseň bez názvu z *Melancholické pouti*), stejným právem také přímo o temnotě v člověku: „*Prsten, v němž se snoubí / nebe a peklo, bolest, temné pudy, / bytosti naše semknul v mračné hloubi*“ („Na hrob tvůj...“); „*A po tvých písních duše zasteskla si, / po temném kouzlu krve mojí rasy...*“ („Tesknice“). Tato podzemní temnota je temnotou kořenů, čehosi základního a hlubokého, temnotou hlubin: „*Zní z dálky karneval vražd, krve, umírání. / Mlčení země bolí. / Však dole / tep srdce chvěje se a skrytý pramen z temnot / dere se k světlu. // A píseň mladých vod / tvé srdce opije*“ atd. („Únor“). Po letech se Tomanovi tento pramen, vyvěrající v hlubokých lesích z temnot k světlu, vrací a píseň jeho vod se v básni „Vlastní podobizna“ proměňuje ve výraz zrodu písně básnickovy, vyvěrající z hlubokých, „*lstivě*“ temných zdrojů života:

*Daleko v hlubokém lese
vyvěrá zpěvavý pramen.
Z tmy k světlu se rodí a třese
podsvětní píseň.*

*Život mě křtil vodou živou,
chuť hlubin a temnot mi vdechl.
Mám v krvi píseň tu lstivou
i její rytmus.*

Tma se v Tomanově poezii ukazuje být tmou hlubin; obdobně se ticho ukázalo být tím, co k člověku promlouvá jako hlas hlubin. Tma a ticho patří k sobě nikoli jen v deficitních modech vnímání (tma, v níž není nic vidět, ticho, které znamená nepřítomnost čehokoliv slyšeného) a absolutně jako mez vědomého života. Patří k sobě též jako pozitivní poukaz k pojmově nepostižitelné hlubině, která tomuto životu předchází a z níž tento život nejen vzešel, ale z níž stále – jak napovídá druhá sloka „Vlastní podobizny“ – žije.

Tma, temnota proniká v základech Tomanovu poezii, ale právě jen v jejích základech více méně skrytých. Tomanova poezie se nenoří hlouběji a hlouběji do těchto temných vrstev, ale míří naopak „z tmy k světlu“. To temné je tu uvědomováno jako podzemní kořeny života, který se děje v plném světle na zemi a který se vzpíná ke zdroji světla, k slunci.

Tomanovo „z tmy k světlu“ se nám tak ukazuje zároveň ve dvou rovinách: v rovině tematické a v podstatnější a tíže uchopitelné netematické. Ani v jedné z obou rovin neznamená pohyb z tmy k světlu pro nás (pro evropskou tradici) samozřejmé lineární směřování od nežádoucího k žádoucímu. Kladný smysl temnoty v rovině tematické se vztahuje většinou k tomu, co označuje ustálené (a běžně ovšem negativně míněné) spojení „temné vášně“. Ve „Vlastní podobizně“ však ukazuje formulace „z tmy k světlu“ na to, čím báseň sama je. Nejenže jako kterékoliv jsoucnost se z temna nerozlišenosti rodí do světla individuálních tvarů. Ve sféře už konstituovaných jsoucností je tímto „z tmy k světlu“, je zpřítomněním napětí tohoto protikladu. Tomanovy básně zdůrazňují jednotu obou plně rozvinutých pólů: usilují o projasněnou určitost, ale setrvávají v temné oblasti lyrické nálady. Temnota

tu znamená výchozí nerozlišenost, z níž se vydělují jednotlivé objekty a sám odstup mezi objekty a subjektem. I ve své nejprojasněnější, tematické rovině poukazují k této nerozlišené jednotě úvodní verše hlavně prvních Tomanových sbírek, které v různých variantách konstatují vzájemné prolínání, jednotu básníkovy „duše“ s „vnějším světem“. Tímto „vnějším světem“ tu bývá příroda, především – neméně příznačně – příroda večerní a noční: „*Hle, stříbrná hvězda / v modřínách tryskla na pokraji lesa. / A zádumčivý večer závoj stáh / na svět i duše*“ („Podzim“). „*Světla žhnou, rety žhnou / a v tanci vloček sněhových jde noc / do duší vlnou tajemnou*“ („Smutný večer“).

Temná, ještě plně neartikulovaná jednota subjektu se vším v lyrické náladě – není to projasněný odlesk té noci, která pro nás zůstává v našem bdělém životě nedostupná a jeví se nám jako úplná harmonie, ráj, z něhož se člověk vytrhl polidšťujícím vykročením z přírody? Lyrický stav je skutečně stavem blažené harmonie – ovšem právě jen jako chvilkové opojení, které mizí stejně rychle, jak neočekávaně přišlo. Nenáladový lyrik Toman však chce „*z tmy k světlu*“, chce se svou poezií dobrat čehosi trvalejšího než výrazu chvilkové lyrické sugesce. V nadchvilkovém obzíravějším pohledu se mu v prvních sbírkách místo vytoužené harmonie zjevuje nesoulad této touhy s rozpory vlastního života. Postupně však Tomanova poezie relativní harmonie dosahuje. Dosahuje ji v rámci lyrické poezie, tj. prostým konstatováním jednoty. Dalo by se zjednodušeně říci, že zatímco v disharmonických verších prvního údobí se příroda mihne jen na začátku básně, pak postupující harmonizace Tomanovy poezie znamená, že jednota přírody s „nitrem“ postupuje celou báseň. Že je tu (v mezích prostých konstatování, nikoli s analytickou pronikavostí) rozvinuto a osvětleno jádro výchozí nálady. Jednota s přírodou na začátku básně – to je chvilkový pocit; „táž“ jednota na konci básně – to je životní postoj a pojetí světa.

Na jaře roku 1918 napsal Toman v úvodu fejetonu „Historický den“: „*Žijeme je všichni: oráč za pluhem, dělník v práci, žena ve frontě na chléb, každý žijeme po svém historické dny. Z drobných činů všedního života jednotlivcova, ze slov, z myšlenek nás všech, z toho, co vykonáme, i z toho, co jsme mohli učiniti a neučinili, z okamžiků, ze chvílí skládají se hodiny a dny. A nad nimi visí těžké ovzduší závažné doby, jež dává všem skutkům rám historický.*“⁶² Význam událostí posledního válečného roku sám od sebe nutil vidět „*drobné činy všedního života jednotlivcova*“ v dosahu historickém. Avšak určitá zvýznamňující perspektiva (i když nikoli ve smyslu dobově historickém) je vlastní Tomanovu vidění a charakterizuje všechnu jeho poezii. Tomanovy básně bývají často momentkami z „*všedního života jednotlivcova*“; ani první básně desiluze však nechápou empirii všedního života, která zůstává ve své nepopiratelné fakticitě oproti rozpadu nadosobních a neosobních hodnot, jako hořkou pravdu nicotné banality, ale naopak jako nevšední životní dění.

Běžně přistupujeme k poezii se samozřejmým, i když většinou nepřiznávaným předpokladem, že neodpovídá próze života, že vidí skutečnost „nadneseně“. Tomanovo zvýznamňující vidění všedního života jednotlivcova, které se rozchází s tím, jak prožíváme svou každodennost, je projevem a součástí určitého celkového pojetí skutečnosti. A to je v ještě radikálnějším rozporu s tím, co běžně chápeme pod skutečností. Jestliže nás tento rozpor nezaráží a vlastně si ho ani neuvědomujeme, pak právě proto, že víme předem: je to jen poezie, a ta přece neukazuje věci, jak jsou, ale poetizuje je.

Pokusme se nad ukázkami ze tří jarních básní *Měsíců* shrnout, co jsme se o charakteru skutečnosti v To-

⁶² *Národní listy* 13. 4. 1918, večerní vyd., str. 2, též in K. T., cit. d. (pozn. č. 43), str. 114.

manově poezii při rozboru jednotlivých básní postupně dozvídali.

Duben

*Veselé jarní přeháňky
a první boží duha nad krajinou!
Rozsívku složil hospodář
a důvěřivě
obchází půdu, do níž sil.*

*Snad přijdou mrazy. Ale setba svatá
se neporuší.
Neb zákon jediný jest klíčiti a růst,
růst za bouří a nepohody
všemu navzdory.*

Sama situace básně má v sobě cosi svátečního – to je charakteristický rys většiny básní *Měsíců* (řada z nich se přímo vztahuje k určitým svátkům či výročím). Přesto i tato „sváteční“ situace je založena na zcela prostém výjevu, který se kdekoliv každoročně opakuje, ve kterém se téměř nic neděje a v němž bezprostředně o nic závažného nejde. Celkový smysl situace však nevýznamnou empirii v patosu naděje podstatně přerůstá a tím zvýznamňuje. – Úvodní sloka rozvrhuje situaci, avšak už ona se otvírá svým „přesně raženým obrazem“ obecné rovině druhé sloky tím, že jarní situaci postihuje jen z hlediska jednoho jejího významu, jednoznačného smyslu. Kořenem tohoto smyslu je přívlastek „důvěřivě“, jenž jediný přímo označuje náladu hospodářovu a jenž je intonačně vyzdvižen tím, že tvoří samostatný verš. Důvěřivá nálada hospodářova se přídatnými jmény „veselé“ a „boží“ – jak se zdá – přenáší i na charakteristiku jarní přírody.

První věta druhé sloky zůstává ještě zcela v jevové rovině předchozí sloky. Teprve další kontext odhalí, že tato věta ve své obecnosti může přesáhnout výchozí situaci, že slovo „mrazy“ může být chápáno navíc

v metaforickém odstínu. „*Setba svatá*“ navazuje na významovou oblast slova „*boží*“ z první sloky, které ukázalo, že hospodářovu počínání je celé přírodní dění příznivě nakloněno, a naznačilo, že to, co se tu odehrává, nemůže být chápáno jen v bezprostředně užitárním smyslu. Tento zvýznamňující moment nyní „*setba svatá*“ stupňuje. Sloveso „*se neporuší*“ je obdobně intonačně vyzdvíženo jako přívlastek „*a důvěřivě*“, k němuž významově vytváří pól věcné objektivitu: je jakýmsi definitivním podtržením, objektivním dotvrzením hospodářovy (a zde už nikoli pouze jeho) důvěry. Co zpočátku bylo náladou jednotlivcovou, vystupuje nyní spíše jako obecně platná zákonitost: „*zákon jediný*“. Slova „*jediný*“, stojící na rozhraní poloverše, se zdá být užito – především díky předchozímu verši „*se neporuší*“ – ve významu „*jediný možný*“, „*jiný zákon v dané vymezené oblasti neexistuje*“. Avšak následující určení zákona připouští ve slově „*jediný*“ moment obecné platnosti: nejde tolik o to, zda existují ještě jiné zákony, jako o to, že tento zákon platí nejen pro výchozí oblast, ale pro všechny život ve všech jeho oblastech a dimenzích. Původní důvěra v plný zdar hospodářovy práce založené na přírodním dění se rozšiřuje a prohlubuje do důvěry v dění celoživotní.

Poloverš „*Neb zákon jediný*“ se stává místem definitivního významového zvratu; je to formulace natolik přeexponovaná vzhledem k empirii, nad kterou je vyslovena, že přestáváme mít na mysli především výchozí konkrétní výjev a soustřeďujeme se k samotnému obecnému smyslu, jenž byl z něho vytěžen. To neznamená, že významy slov „*klíčiti a růst*“ opouštějí rovinu empirie, že setba se zde stává symbolem (jako tomu je např. v básni „*Radostný podzim*“). Význam slov se nepřesunuje, jen se rozšiřuje natolik, že v sobě sice stále zahrnuje danou empirii, ale už nejen ji. V následujícím verši jsou slova „*za bouří a nepohody*“ stále volena z významové oblasti, dané výchozí empirií, a stále se na ni vztahují, ale zde už nikoli především na ni – jak to podtrhuje abstrahující shrnutí

„všemu navzdory“, které svou absolutizací vytváří negativní protějšek „zákonu jedinému“. Válečná situace aktualizovala v „bouřích a nepohodách“ a v tom, k čemu se upínala naděje básně, zcela určitý význam. Nejde tu však o žádný jinotaj, báseň si plnou významovou váhu – otevřenou neméně pravoplatně jiným dobovým a osobním aktualizacím – zachovává i zcela mimo svůj původní kontext.

Bylo by možno říci: zde se ukazuje základ toho, v čem Toman nedbá skutečnosti, jaká je (totiž skutečnosti, jak jsme zvyklí ji pojmát). Zatímco „ve skutečnosti“ na jedné straně je člověk se svým nitrem a duševními stavy a procesy, subjekt, a na druhé straně, proti němu, věci a jejich zákonitě vztahy, objektivní realita, Toman obojí mísí navzájem. Prakticky to především znamená, že objektivní realitu antropomorfizuje a často docela prostě personifikuje (jak toho najdeme jinde četné doklady a zde náběh ve „veselých jarních přeháňkách“).

Nespornost našeho „přirozeného“ pojetí skutečnosti je však zpochybněna už tím, že takto člověk nechápal skutečnost vždy; nechápal ji tak ani člověk raně mytický, ani antický a v zásadě ani středověký. Naše „přirozené“ novověké pojetí je výsledkem pozvolna se prosazující roztržky, kterou formuloval Descartes, když rozdělil skutečnost na myslící věc, člověka, a rozprostraněnou věc vnějšku. Objektivizace hmotné reality umožnila rozmach přírodních věd, jejichž technické úspěchy a vzrůstající moc utvrzovaly karteziánské pojetí skutečnosti. Avšak sám vývoj přírodních věd vedl ve dvacátém století k poznatkům, které popírají původní předpoklad jejich vlastního rozvinutí, předpoklad objektivní reality, tj. vztahů a zákonitostí fyzikálního světa probíhajících naprosto nezávisle na pozorovateli a jeho zásazích. Filosofie tohoto století prokázala, že novodobý „objektivní“ obraz světa je světem druhotných abstrakcí, že přirozený svět ve vlastním smyslu, skutečnost, jak v ní a ji skutečně žijeme, je skutečností nerozložitelných vztahů.

hů, vzájemného sebezrcadlení člověka a věcí tak, jak se zjevují v lidské aktivitě a jak tuto aktivitu umožňují. Přes výkyvy umění k bezobsažné duchovosti či bezduché popisnosti spočívá základ jeho specifičnosti právě ve zpřítomnění této jednotné skutečnosti.

O tom víc napoví báseň „Březen“:

Na naši studni ráno hvízdal kos.

Jde jaro, jde jaro.

A když jsem okno na sad otvíral,

šeptaly pukající pupeny:

Jde jaro, jde jaro.

Bez chvěje se a hrušně čekají.

Jde jaro, jde jaro.

Zas novým třpytem rozkvétá ti vlas

a nových kovů napil se tvůj smích.

Jde jaro, jde jaro.

J. Hora nazval Tomanu fanatikem skutečnosti proto, že Toman prý „není vizionář ani snílek“.⁶³ Ve vzpomínce a ve snění se ustavuje lidské nitro, oddělené od přítomných věcí a dějů, které se tak dodatečně stávají čímsi vnějším vůči tomuto do sebe obrácenému nitru. Ale původně vše, co se v nitru vynořuje, je a zůstává dílem vztahů s vnějším světem. Samo toto nitro je předivem vztahování se k druhým lidem a věcem – bez ohledu na jejich tělesnou přítomnost či nepřítomnost. Jestliže lze říci, že určitá básníkova nálada se přenesla na přírodu za oknem a určitým způsobem ji hodnotí a vykládá, pak ještě větším právem lze říci (a to je také prostý smysl básně „Březen“), že jarní příroda se básníka svou náladou zmocnila. Daná nálada je tímto oboustranným vztahem. – „*Fanatik skutečnosti*“ Toman zachycuje věci v okamžiku jejich zjevování, kdy ještě není zpřetrhána původní jednota toho, co se pro naše běžné karteziánské chápání roz-

⁶³ J. Hora, cit. d. (pozn. č. 17), str. 281.

padá na vnější oblast okolních věcí a na smysl prožívaný v našem nitru.

Vybavování smyslu je v básni „Březen“ založeno na postupných významových posunech neměnného refrénu. V úvodu básně stojí dvě prostá konstatování: určitého výjevu („*Na naší studni ráno hvízdal kos*“) a toho, co tento výjev znamená („*jde jaro, jde jaro*“). Radostná nálada úvodního konstatování (podpořená, či spíše předjatá intonační linií, především zvýrazněním melodie ve druhém verši pomocí opakování a výrazným, skandovaným rytmem verše prvního) je blíže specifikována následujícím trojverším. Nejenže cosi přichází, ale „*pukající pupeny*“ ozřejmují, že to, co je vítáno v radostném obrácení se do budoucnosti, má samo v sobě budoucnostní charakter (např. proti ostatním ročním údobím): jaro znamená růst nového, nový život. Druhá sloka postupně proniká do roviny hlubšího smyslu – avšak tak, že přitom stále zůstává v oblasti dané reality. Poloverš „*Bez chvěje se*“ by mohl zaznamenávat prostý jev (bez se zachvívá ve vánku), následující poloverš „*a hrušně čekají*“ v něm však utvrzuje personifikující význam: chvěje se nedočkavostí. Přicházející jaro se výslovně stává dychtivě očekávanou hodnotou. Především proto, že nepřináší jen růst nového, něco, co tu předtím nebylo („*pukající pupeny*“), ale že znamená nový život i pro to, co je: *uvnitř* starého. Technicky tu jde jenom o posun perspektivy v nazírání téhož: nový život čekajících hrušní se začíná právě oněmi pukajícími pupeny.

Převážení duchovního momentu naděje, jenž přesahuje podstatně oblast daného výjevu, přináší teprve poslední opakování refrénu s dvojverším, které mu předchází. Toto dvojverší vyjadřuje naději člověka, ale tak, jako by popisovalo jev-člověka ve stejné rovině s ostatními přírodními jevy. Obnovení životních sil, podtržené opakováním slova „*nový*“, zde už rozhodně nepředstavuje jednu etapu přírodního či nějakého biologického cyklu, „*rozkvétající vlas*“ znamená něco docela jiného než „*pukající pupeny*“, ve svém

bezprostředním významu však zůstává v rovině předchozích konstatování. A zatímco teprve následující auditivní paralela smíchu, který se napil „*nových kovů*“, je výraznou metaforou, zde ještě „*nový třpyt*“ vlasů zůstává zároveň možný v dané empirii jako odlesk paprsků jarního slunce. Tím spíše, že poloverš „*Zas novým třpytem*“ se nejprve zdá vztahovat k přírodní oblasti předchozího textu.

Situovaná nerozrušitelnost vztahu člověk-věci, tento předpoklad básně, proniká do jejího tématu a rozvíjí se před našimi zraky jako nerozrušitelná jednota toho, co je tu bezprostředně viděné a slyšené, a jeho nedaného, hlubšího smyslu. Přesně vzato nejenže se tu nepřenáší básníkova nálada na ostatní skutečnost, ale ani nálada jarní přírody na básníka: vyvstává tu jediná skutečnost naděje, jež dává každé jednotlivosti – ať je to hvízdající kos, chvějící se bez, čekající hrušně či lidský smích – vystoupit v její určité povaze a smyslu. Toman může být nazván fanatikem skutečnosti proto, že smysl básně se mu neosamostatnil v soběstačnou, do sebe uzavřenou duchovní oblast, že jeho poezie se zvláštním důrazem a často (jako v básni „Duben“ a „Březen“) v jakémsi demonstrativním procesu vybavuje poznenáhlu hlubší smysl z dané empirie: jako osmyslující rozevření konkrétní situace dané určitým postavením člověka mezi věcmi. Tím však je z opačné strany „demonstrativně“ odhaleno, že onen smysl není do skutečnosti dodatečně odjinud vnášen, že skutečnost není pouze tím, co je bezprostředně dáno.

Abych o něčem mohl říci, že to je, musí to být nyní a v tomto smyslu přítomné. Ale skutečné není pouze to, co je v přítomnosti přítomné. *Celá* skutečnost v sobě zahrnuje i přítomnost nepřítomného, to, co v přítomnosti ukazuje do minulosti a co přítomnost otvírá budoucnosti: to, co odhaluje přítomné v jeho celkovém smyslu. Snění, nořící se do vzpomínek, a vize budoucnosti, jak se o nich zmiňuje Hora, jsou projevy druhotného, tematického vztahování se k minulosti a budoucnosti. Viděli jsme, že i v nejobecnější významové rovině

přichází u Tomanova zdůrazněně ke slovu určitým způsobem vyložená neosamostatnělá, ještě neizolovaná přítomná minulost a budoucnost: tradice a naděje.

*Jdem všichni, s ženami a dětmi
a se snem předků.*

*Jdem slunce přivítat, jež vyvolala ze tmy
modlitba věrných pokolení
a práce.
(„Květen“)*

Je tu navozena situace dělnického svátku 1. máje. Mezi prvním a druhým veršem dochází k typickému tomanovskému zvratu z roviny empirické reality do roviny hlubšího smyslu. Do tohoto rozkvyu se vřazuje následující text a dále ho prohlubuje. Poloverš „*Jdem slunce přivítat*“ se vztahuje zdánlivě pouze k empirii slunečního květnového dne. Druhý poloverš tento jednoznačný výklad zpochybňuje a závěrečné dvojverší vtahuje poloverš „*Jdem slunce přivítat*“ definitivně z roviny, v níž „*jdem všichni, s ženami a dětmi*“, do roviny, v níž jdem „*se snem předků*“. Ponechme stranou zvrat mezi předposledním a posledním veršem a zároveň s tím i vlastní problematiku básně, v níž Toman spojil naději sociální s nadějí národní, a zastavme se u významového rozkvyu ve slově slunce.

Stává-li se v básni „Květen“ slunce metaforou, symbolem naděje, dochází k tomu právě postupně; původní empirický význam je sice přehlušen jiným, ale jakmile byl jednou zpřítomněn, nemůže být už vymazán a působí dále. Slunce – a celý jeho kontext – zde osciluje ve dvou významových rovinách. Dalo by se opět namítnout: právě tato finta názorně ukazuje, jak básník poetizuje (zkresluje) skutečnost tím, že důvtipně navzájem spojuje, co k sobě nijak nepatří.

Merleau-Ponty píše o určení nahoře – dole: „...*po-
hyb nahoru jakožto směřování ve fyzickém prostoru
a směřování tužby k jejímu cíli symbolizují navzájem
jeden druhého, neboť oba vyjadřují tutéž základní*

strukturu našeho bytí jakožto bytí situovaného ve vztahu k prostředí, které – jak jsme viděli – jediné dává smysl směru nahoru a dolů ve fyzickém světě. Mluvíme-li o vysoké či nízké morálce, neuplatňujeme tím v duševní oblasti vztah, který by měl plný smysl pouze ve světě fyzickém; využíváme „směřování významu, které – abychom tak řekli – prochází různými oblastmi a v každé nabývá svého zvláštního významu (prostorového, sluchového, duchovního, duševního atd.)“ (L. Binswanger: *Traum und Existenz*).⁶⁴ Jednota významového směřování, které v různých věcných oblastech nabývá jiného charakteru, je pro nás dána jazykovým významem určitého slova. To, že artikulace jazyka článkuje určitým způsobem skutečnost a že se nám tedy skutečnost ukazuje tak, jak nás k ní přivádí jazyk, umožňuje prioritě jazykového významu slova před jehovýznamem věcným. Zatímco při svém věcném významu je slovo chápáno ve věcné příslušnosti k tomu (či z toho), co je jím pojmenováno, jazykový význam „má nejprve ukázat jenom zaměření, jímž slovo samo od sebe svým zakořeněním v jazyce umožňuje něco v určitém smyslu rozpoznat“.⁶⁵ Tak například je možno hrát karty, či na klavír, hrát všemi barvami, zahrávat si se životem atd. „Znamená snad postup v chodu našich myšlenek jenom přenesení významu tělesně postupující chůze? Nebo znamená „temný [düsterer] plán“ jenom přenesení vnější viditelné ponurosti [Dürsterkeit] listopadového dne na neviditelné vnitřní záměry člověka? Anebo je možno přenášet takovéto významy jenom proto, že vyjadřují něco, co rozhodně nelze omezit na určitou předmětnou oblast, nýbrž co má pohyblivý významový okruh, který můžeme blíže určit a naplnit zcela různým směrem a ve zcela různých „vnějších“ stejně jako „vnitřních“ jevech?“⁶⁶

⁶⁴ M. Merleau-Ponty, cit. d. (pozn. č. 60), str. 329.

⁶⁵ H. Lipps: *Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik* (1936), 2. vyd. Frankfurt am Main, Klostermann 1959, str. 90.

⁶⁶ K. Löwith: *Die Sprache als Vermittler von Mensch und*

Jazyk není pasivním neutrálním označením dané skutečnosti: svými formulacemi ji formuje jako tuto určitou skutečnost. To je základ, který jazykovému uměleckému dílu umožňuje vybudovat vlastní, relativně soběstačnou skutečnost. Tím není dán průchod libovůli ani vyloučena otázka po pravdivosti díla, naopak je tím dán předpoklad, že báseň může odhalovat skutečnost pravdivěji, „skutečnost skutečnější“, než je utilitárně pojímaná skutečnost naší každodennosti. Procházení a přecházení jazykového významu z jedné věcné oblasti do druhé, které si v běžném jazyce pro jeho „zajetost“ v podstatě neuvědomujeme a které jazyk vědecký – jako nejednoznačnost, nepřesnost – zčásti omezuje, bez něhož však živý jazyk neexistuje, tato všudypřítomná metaforičnost bývá přičítána především jazyku poezie, protože zde je cílevědomě rozvíjena. Ani nejodvážnější metafory poezie nespojují ovšem libovolně cokoliv s čímkoliv, ale odhalují komplexní, celistvé směřování naší existence, která se otvírá jednotě navzájem „nejnesouměřitelnějších“ věcných souvislostí.

Vytváření nových metafor však není jediným možným způsobem oživení metaforické síly jazyka. Tomanova poezie se stala typem poezie nemetaforické, neboť je založena právě na oné neuvědomované metaforičnosti každodenního jazyka. Většinou ne na jeho výslovných, i když už zevšednělých metaforách, ale na tom, co metafora v užším smyslu umožňuje: na více méně běžném dvojím věcném významu jednoho a téhož slova. Toman tak využívá slov, která jedním svým věcným významem míří do časoprostorové, většinou přírodní reality a druhým do oblasti duchovní či duševní. Báseň jasně odliší tyto dva věcné významy tím, že každý z nich rozvine v jeho vlastních, navzájem „nesouměřitelných“ souvislostech. Rozvíjí je však přitom stále jako jediné a v sobě svým *jazykovým*

Welt, in K. L., *Gesammelte Abhandlungen*, Stuttgart, Kohlhammer 1960, str. 222.

významem jednotné slovo, takže dochází k prolnutí obou věcných oblastí: obě oblasti k sobě navzájem poukazují, navzájem se sobě v konkrétní situaci otvírají.

Slunce v básni „Květen“ je přírodním jevem, jenž se na jaře objevuje po zimních měsících znovu v plné síle, a zároveň ztělesněním společenské, sociálně a národnostně motivované naděje. Ve dvojím věcném významu však úvodní dvojverší užívá i předložky „s“: jít můžeme s někým vedle sebe v prostoru (jdem „s ženami a dětmi“), nebo také s pomyšlením na určité duchovní souvislosti svého jednání (jdem „se snem předků“). Dvojí významové zaměření tu má také sloveso „vyvolat“ a zčásti podstatné jméno „tma“. Jádrem významové výstavby básně „Duben“ je dvojí věcný význam (jevový a duchovní) sloves „klíčit a růst“. Ale v obdobném rozkvyu se pohybují i slova „mrazy“, „setba“ a další. V básni „Březen“ přechází v opakování věty „jde jaro“ váha od významu každoročního nového oživení přírody k významu obnovené naděje. V obdobné dvojí významové rovině se tu ocitá také slovo „chvíti se“ a více nebo méně i další.

O Tomanových významových zvratech platí ve zdůrazněné míře, že nejsou náhodně zvolenou technickou fintou. Jejich významový rozkvyv se nenápadně uplatňuje v kontextu celé básně v souladu s charakteristickou výstavbou motivickou, která osciluje mezi bezprostřední významovou rovinou jevové reality a obecnou významovou rovinou jejího hlubšího smyslu. Dvojí význam slova, jenž je zde rozvíjen, zůstává v naprosté většině případů vlastní běžnému jazyku, tj. tomu, jak jsme sami zvyklí chápat skutečnost. Přitom však dochází k odhalení souvislostí, které si už neuvědomujeme a nad jejichž aktualizací proto máme dojem, že skutečnost poetizují.

V každodenním životě nevyhnutelně znovu a znovu upadáme do stavu, v němž se stáváme – více nebo méně – zajatci bezprostředních souvislostí dané reality. Přímočará snaha jít za tuto danost vede k tomu, že izolovanou danou realitu pouze doplníme neméně

izolovanou nadsmyslovou oblastí duchovna. Každé umělecké dílo odhaluje původní, skutečnou jednotu těchto dvou zvěčnělých momentů.

Tomanova poezie zdůrazňuje situovanost světa básně, zakotvenost v jevové skutečnosti. Lyrická Tomanova poezie bezprostředně sugeruje náladu této situace. Intelktualizující charakter Tomanovy poezie zčásti přímo explikuje hlubší smysl této určitým způsobem naladěné situace. Jednota, kterou tato poezie odhaluje a do níž nás vtahuje, není sjednocujícím spojením obou daných složek, tj. jevového „popisu“ a obecného smyslu: je to jednota nerozložitelného významového proudění mezi nimi, které se přes přímo explikované prvky rozvírá vlastnímu nedanému smyslu. Ani to není ještě přesné: proudění nevzniká mezi oběma danými rovinami, ale předchází jim a ustaluje je ve zpředmětnělé podobě básně. Toto všezahrnující proudění, tato celková atmosféra jednotného významového ladění, z níž se jako její uchopitelné zhmotnění vyčleňují určité jevové struktury (které jsou proto plny smyslu), toto dynamické významové pole, to je skutečnost Tomanovy poezie.

Rodná země

Nepsal-li Toman tzv. přírodní lyriku, pak to znamená pouze to, že nepsal básně, které by celé byly „obrazem přírody“, či alespoň takové, jejichž váha by spočívala v tomto „obrazu“. Příroda však hraje v Tomanově poezii významnou roli ve výslovném vztahu člověk–příroda s důrazem na první člen, a tento význam od sbírky ke sbírce stoupá (či proměňuje se tak, že se stává stále zjevnějším), až dosahuje vrcholu v *Měsících*. Na začátku, v prvních básních *Torsa života*, zůstává příroda napohled zcela v pozadí:

Na hrob tvůj...

*Na hrob tvůj černý smrk jsem vsadil
dumavě teskný. Bez nápisu,
kdo líbal, miloval, kdo zradil.*

*Tvou prudkou hlavu ostře leptá
sen, věrný ryjec delikátních rysů.
V těch rtech cos chví se ještě, šeptá.*

*Proč víc jsme chtěli? Prsten, v němž se snoubí
nebe a peklo, bolest, temné pudy,
bytosti naše semknul v mračné hloubi.*

*A poutání, odpuzování,
žili jsme znova všechny staré bludy
od počátku až do skonání.*

*Až tvoje duše měla sílu
zlomit se sama. Žlutě hasnul den
a západ žehnal tvému dílu.*

*Měj díky za ten nový život, drahá.
Ať ironicky k smrku nachýlen
kříž vedle civí s hrobu sebevraha.*

Co tu lze nazvat přírodou? Nejprve smrk v prvním verši – věc mezi ostatními věcmi, která není dílem lidských rukou. Člověk však ji nejenom včleňuje do svých významových souvislostí, ale má ji do určité míry ve své moci a může s ní i manipulovat: „*Na hrob tvůj černý smrk jsem vsadil.*“ Každá taková přírodní věc je součástí celku, jenž je zde navozen verši: „*Žlutě hasnul den / a západ žehnal tvému dílu.*“ Určení denní či noční doby, která se u Tomana vyskytují tak často, názorně ukazují, že tu jde o celek, který člověk nemá ve své moci, který spíše má v moci jeho. Tato příroda, která je něčím víc než určitým souborem věcí, má člověka ve své moci už proto, že on sám je její součástí.

Není jí ovšem zcela, vždyť právě tím, že se stal člověkem, se z její absolutní moci vymanil. Příroda na nás mnohonásobně působí tím, že žijeme uprostřed ní, ale ovládat nás může proto, že jsme nejen v ní, že ona je v nás. Tato příroda, kterou – více méně – sami jsme, tvoří jádro básně „Na hrob tvůj...“: „*Prsten, v němž se snoubí / nebe a peklo, bolest, temné pudy, / bytosti naše semknul v mračné hloubi.*“

Chce-li Toman v obzíravém nadhledu vyjádřit spontánnost horečnatě intenzivního života ve velkoměstě („Paříž“), včleňuje lidský život do perspektivy života biologického a v negativním ohodnocení této spontánnosti jako bezvládnosti se obrací do světa hmyzu. Paralela člověka se světem zvířecím je však u Tomanova – na rozdíl od paralely se světem rostlinným – řídká. V plném smyslu je jí věnována jen „Siesta“: „*Dvě smyslná zvířata, / žena a kočka, / dvě těla elektrizující / se dráždí.*“ Celá báseň je pak sugestivním rozvinutím animality dvou samic ve chvíli vybičované smyslnosti. Báseň „Siesta“, vzniklá na začátku Tomanovy básnické dráhy, je ukazatelem směru – kterým Tomanova poezie nešla. Výjimečnost „Siesty“ nespočívá především v paralele člověka a zvířete, ale v tom, že druhým členem paralely je interpretován prvý, že příroda v člověku je zde pojata jako jeho animalita. Biologicko-zoologický výklad živé přírody a v ní člověka je výkladem přírodních věd; a do značné míry je vlastní i psychologii, která přistupuje k člověku po způsobu přírodních věd, a do určité míry též uměleckým proudům z konce století – především naturalismu – hledajícím oporu v přírodních vědách. Přírodovědné pojetí zůstává ve svých mezích plně oprávněné, neoprávněná je však jeho absolutizace. Pohled přírodních věd je jednostrannou abstrakcí vytěženou z celku skutečně žitého, přirozeného světa.

Animalitou, vazbami, které člověka – roztrženého v dichotomii „rozumného zvířete“ – spojují s nižším vývojovým stupněm, problematiku přírody v Tomanově poezii nepostihneme. Nejen milostná vášeň, která

tu (s výjimkou „Siesty“) podstatně přesahuje pouhou pudovost, ale například také elementárně živočišná potřeba nasycení byla Tomanem v řadě básní uchopena ve své lidské povaze a v kontextu specificky lidského smyslu. Lidský hlad – jak jsme viděli v básni „Leden“ – je záležitostí těla, ale těla prožívaného člověkem v jeho lidském údělu. Jak pojmut, jak nazvat přírodu, k níž se váže a je vázáno *lidské* tělo a jím celý člověk? „*Jen v bludných kruzích šlapou boží zemi...*“ – Mýtus země patří k nejstarším a nejrozšířenějším, do určité míry stále živým mýtům; zemi pojmenovala filosofie posledních desetiletí přírodu našeho přirozeného světa; a především: mnohoznačné slovo země se objevuje na exponovaných místech Tomanovy poezie samé.

První básní věnovanou Tomanem zemi je „Tesknice“ z *Melancholické pouti*. Mohli bychom říci, že je věnována zemi dokonce programově, kdybychom nechtěli říci: zatím pouze programově. Básník „*myslí na domov*“. Jenomže v předposlední sloce se místo slova „*domov*“ objevuje slovo „*země*“: vše, co se v předchozím kontextu vztahovalo k souhrnnému označení domova, je nyní vtěleno do pojmu země. Je tu vlastně jakoby přímo pojmenována elementární rovina předchozího domova: rodná půda, země. Avšak celý poloverš „*daleká má země*“ navozuje perspektivu pobytu v cizině a s ní jiný věcný význam slova země: české země, národa. A tento význam v následující závěrečné sloce, v níž se hovoří o „*tvých písních*“ a o „*kouzlu krve mojí rasy*“, jednoznačně převáží. Země nejprve zpětně pojem domova jakoby „uzemňuje“, avšak od okamžiku, kdy je slovo „*země*“ vysloveno, vztahuje se v následujícím kontextu k lidskému společenství, spjatému s domovem tak, že ho rozšiřuje na společenství celého národa.

Země se zde stala projevem typického Tomanova postupu, jenž v jediném slově rozehraje dva jeho věcné významy. Charakteristické pro Tomana je ovšem i zde spíše vzájemné jasné odlišení a postupné rozvinutí každého z obou významů. Dvoznačnost země,

pojaté jako přírodní jev i kulturně společenský útvar, připomíná především básně Sládkovy, ale symbol země v nejrozličnějších významových odstínech prochází celou novodobou českou poezií od Máchy. Převažující význam matky země se později u Nerudy, Vrchlického a Březiny kříží s kosmickou perspektivou založenou na novodobých astronomických poznatcích. Začátkem dvacátého století vystupuje do popředí jiná aktualizace, jejímž výrazem je i verš „Tesknice“ o „*temném kouzlu krve mojí rasy*“. Slova „země“, „krev“, „rasa“ byly klíčovými slovy zvláště francouzského prozaika M. Barrèse, tehdy u nás překládaného a obdivovaného. Všechny tyto a další literární aktualizace mají kořeny v různých vrstvách původního mytického pojetí a odkazují k němu. Obracel-li se v době Tomanově (a nejen ovšem v jeho) básník k zemi, obracel se k – literatuře: do neobyčejně bohatého, vypracovaného významového kontextu, jenž jako by básnil za něj. Nebezpečím literátství hrozí právě takovéto kouzelné slovo, jehož pouhé vyslovení dává textu „zadarmo“ hloubku. Ale nejen to.

Několik stránek před „Tesknicí“ ve sbírce *Melancholická pout* čteme „*vroucná slova*“ ženy, která se snaží přesvědčit básníka: „*Jen v něco věřit! V boha, lidi, zem, / v sebe a práci*“ („Setkání“); a básníkovu odmítavou odpověď. V dějinné situaci, kdy je mrtev bůh metafyziky a křesťanství, kdy „*chybí cíl; chybí odpověď na otázku, kvůli čemu*“⁶⁷ jsou vytyčovány ideje, které mají zaplnit uprázdněné místo a dávat smysl všemu lidskému jednání. Rozčarování a skepse vůči těmto předem daným, nepodmíněným postulátům a jejich mravním normám tvoří výchozí bod Tomanovy poezie. V básni „Setkání“ z nich Toman nevylučuje ani víru v zemi; také země se mohla stát ideologickým fetišem. „Tesknice“, programová báseň o návratu k zemi, sama o sobě takový absolutizovaný nadosobní program nevytyčuje: ukazuje prostě osobní východis-

⁶⁷ F. Nietzsche: *Der Wille zur Macht*, § 2.

ko ze zcela konkrétní situace básníka na jeho „*bludné pouti světem*“. Teprve následující tvorba, jež bude vyrůstat z uskutečněného návratu k rodné zemi, rozhodne, zda se země u Tomanova opravdu stane programem (jako se jím stal národ u autora, k jehož vrcholům patří báseň „*Země mluví*“), nebo zda bude něčím jiným.

Na přechodu od perspektivy zdůvěřňující blízkosti k perspektivě patetizující obzíravosti (která však nejde za meze toho, co je bezprostředně obzíratelné, za meze země pojaté jako kraj) je založena báseň „*Září*“, kterou J. Hora v jednom rozhovoru nazval nejlepší českou básní:

*Můj bratr dooral a vypřáhl koně.
A jak se stmívá,
věrnému druhu hlavu do hřívky
položil tiše, pohladil mu šíji
a zaposlouchal se, co mluví kraj.*

*Zní zvony z dálky tichým svatvečerem;
modlitba vesnic stoupá chladným šerem.
Duch země zpívá: úzkost, víra, bolest
v jediný chorál slily se a letí
k věčnému nebi.*

*Svatý Václave,
nedej zahynouti
nám ni budoucím.*

Typický Tomanův postup: úvodní rozvržení situace, odhalení jejího hlubšího smyslu a přímé, shrnující vyslovení tohoto smyslu na závěr. – Druhý verš první sloky „*A jak se stmívá*“ pokračuje ve věčném konstatování verše prvního, v ryze konstatujícím uvedení do situace. Zároveň je prvním zábleskem obzíravé perspektivy, jež vychází vstříc jednomu momentu úvodního verše (a tím ho dodatečně teprve plně odhaluje): zakončení určité lidské aktivity z verše prvního spojí

druhý verš s ukončením dne, a tím s uticháním vši přírody kolem. Následující dva verše navozují vztah mezi oráčem a jeho koněm, jenž je pravým opakem animality spojující v básni „Siesta“ ženu s kočkou. Význam důvěrné osobní blízkosti, kterým celou báseň otvírají slova „*můj bratr*“ a který by – kdyby zůstalo jen u těchto dvou slov – byl pouze vnější záležitostí náhodného pojmenování, tento význam dané dvojverší dále rozvíjí. Kůň je tu druhem bratra, a dokonce „*věrným druhem*“. Počinání bratra, jenž „*věrnému druhu hlavu do hřívý / položil tiše, pohladil mu šíji*“, přitom podtrhuje vzájemnost daného vztahu. Po tomto gestu viděném v detailní blízkosti přichází závěrečný verš sloky s prudkým definitivním zlomem do celkové perspektivy kraje. Totiž se zlomem přichází teprve druhý poloverš. První poloverš „*a zaposlouchal se*“ setrvává nejprve zdánlivě ve významové oblasti předchozího dvojverší: předpokládáme, že oráč naslouchá tomu, k čemu či ke komu „*položil tiše*“ svou hlavu. A tento výklad není následujícím určením zcela vymazán, neboť se tu v pozadí vynořuje významová rovina, v níž k sobě obě jinak neslučitelné představy (naslouchání „*věrnému druhu*“ a naslouchání tomu, „*co mluví kraj*“) navzájem poukazují. Věrný druh sám patří k zemi – nikoli pouze obecně v tom, že z hlediska člověka je přírodou, ale zde konkrétně je věrným druhem oráči v jeho pracovním vztahu k zemi. Určení denní doby „*a jak se stmívá*“ připomnělo hned úvodem celek všeho přírodního dění a zároveň přineslo do situace daného kraje náladu poklidu a utišení. Této náladě celého kraje pak odpovídá následující oráčovo gesto a prohlubuje ji tím, že v ní vyzdvihuje význam důvěrné jednoty. „*Můj bratr*“ tu přitom vystupuje v jednotě s takovým věrným druhem, jenž sám patří k zemi. Ještě dříve než to závěrečný poloverš přímo vysloví, je tak odhaleno oráčovo otevření pro to, „*co mluví kraj*“. Nikoli ovšem ve smyslu vnitřního oráčova stavu, o němž se tu čtenáři zvnějšku pouze referuje: jednota člověka a země je tu zpří-

tomněna jako vlastní významová atmosféra, vlastní smysl první sloky.

Patos závěrečného poloverše této sloky je prvním veršem sloky druhé nejprve „uzemněn“: hlas kraje se tu ukazuje být prostě zněním zvonů. „*Modlitba vesnic*“ se pak ocitá na přechodu mezi tímto daným jevem a jeho výkladem jakožto hlasu kraje. Oba první verše druhé sloky rozvírají báseň naplno perspektivě celého kraje. Z horizontální „*dálky*“ kraje (viz též plurál „*vesnic*“) „*stoupá*“ pak – v dovršeném odhalení hlubšího smyslu daného jevu – hlas „*ducha země*“ k „*věčnému nebi*“. Po předchozím utichání a uklidnění, díky tomuto jevovému, zjevnému svátečnímu klidu, jenž umožnil hluboké zaposlouchání, je odhalen dramatický skrytý pohyb. Prudce sem spadnou slova „*úzkost, víra, bolest*“ a trčí v ostrém přesahu na konci verše. Jednota těchto významů je pojata jako dění, jako sjednocení („*v jediný chorál slily se*“); zatímco předtím „*modlitba vesnic*“ pozvolna „*stoupá*“, „*chorál*“ v napětí svého významově rozporného sjednocení prudce „*letí*“ (opět v dramatizujícím přesahu). A ne už jen „*chladným šerem*“, ale ve významu, jenž už podstatně přesahuje bezprostřední jevovou danost, „*k věčnému nebi*“.

Monumentální patos tohoto trojverší má v Tomanově poezii obdobu snad jen v závěrečné sloce „*Tuláků*“. Tam však jde o březinovsky pojatou vizi se symbolickými náznaky. Zde zůstáváme plně v prostoru přítomné situace, v tom, co je tu vidět a slyšet; je tu jen dopovězen smysl obsažený už v „popisu“ předchozího textu. Patetizující „*duch země zpívá*“ je pouze ozřejměním smyslu předchozí „*modlitby vesnic*“, a ta je pouze ozřejměním smyslu předchozího „*zní zvony z dálky tichým svatvečerem*“. Oráč, jenž se za večerního utišení otevřel tomu, co mluví kraj, zaslechl v bezprostředně daných jevech jejich hlubší smysl. Tento smysl spočívá ve výslovném odhalení jednoty člověka a země, nepřímě navozené v první sloce. Znění zvonů, modlitba vesnic jsou pochopeny z hlediska celku,

k němuž patří. Neocitají se v tomto celku, kraji, pouze jako ve vnějším, lhostejném dějišti: jsou právě tím, co kraj mluví, zpívá v nich sám duch této země.

Slovo „*země*“, které v kontextu se slovem „*nebe*“ nejprve zastupuje a svým smyslem rozšiřuje slovo „*kraj*“, se pointou básně významově proměňuje a vymezuje. Zdánlivě obrazně míněný „*chorál*“, v nějž se slily „*úzkost, víra, bolest*“, je v závěrečném vypointování přímo citován – slovy skutečného dochovaného chorálu. Hlas, kterým tu ve slavnostní náladě „*svatvečera*“ přede dnem sv. Václava promlouvá země, je opět hlasem z hloubi minulosti. Kraj mluví hlasem zcela určité, české země. Parafráze svatováclavského chorálu odhaluje napohled banální přítomnou situaci ve světle údělu českého národa, jenž se v celých svých dějinách musel obávat o holé bytí a nebytí. Závěrečné „*nám ni budoucím*“ – toto přímo vyslovené „*my*“ – dovršuje smysl básně. Na rozdíl od jediné ještě starší české duchovní písně „*Hospodine, pomiluj ny!*“ se Svatováclavský chorál dočkal novodobé aktualizace, protože už je založen na povědomí národního celku; svatý Václav je tu přímo nazván „*vévodou české země*“. To „*nedej zahynouti*“ – v původním chorálu stejně jako v básni Tomanově – není prosbou za nás jednotlivé, obávající se o svůj osobní život, ale za neosobní celek, jehož jsme dědici a jenž je podmínkou našeho vlastního života i života našich „*budoucích*“ a jehož existence zároveň je závislá na našem životě a životě „*budoucích*“. Duch hluboké „*bratrské*“ jednoty, tento „*duch země*“, pronikající celou báseň, je závěrem konkretizován v hlase české země slovy prastarého chorálu, jenž v úzkostném obrácení do budoucnosti dává přece jen nepřímou, právě svou prastarostí převládnout důvěře a naději: všechny pozdější nesčetné generace a nyní my sami jsme oněmi „*budoucími*“ chorálu – úzkostná, věřící, bolestná přítomnost básně živoucím naplněním modlitby našich předků.

Teprve v kontextu rodné země se plně ukazuje, co znamená Tomanovo pojetí národa jako domova, tj.

národa nikoli jako ideje, jež ukládá jednotlivci úkoly a povinnosti, ale jako životního základu, jenž jednotlivce nese. Rodná země není celkem, k němuž směřujeme, celkem nadosobním, ale předosobním; jeho jednota je „bratrská“, pokrevní, nikoli především duchovní. Nejde tu o národ v moderním politickém smyslu. Sám o sobě se ovšem pojem rodné země nástrojem politického pojetí může velmi dobře stát, a to nástrojem nutně zavádějícím, jak ukázaly přesvědčivě osudy hesla „Blut und Boden“, „krev a půda“. Pojem rodné země je totiž v tomto hesle a v obdobných případech vytržen ze své vlastní roviny předpolitických základů společenských vztahů a přenesen do roviny politické jako program: elementárnost předpokladů proměněna v primitivismus cíle, životodárná temnota společenských kořenů v zaslepenost společenských záměrů. Tomanovi, který zastihuje kulturně politickou oblast v její výchozí vázanosti na konkrétní situaci a který má bytostný odpor k ideám, odpoutaným v nepodmíněné životní postuláty, toto nebezpečí nehrozí. Nehrozí mu nebezpečí falešné projekce minulostního charakteru rodné země do budoucnosti, ale nebezpečí prostého ustrnutí na tomto minulostním charakteru. Pieta, podstatná součást vztahu k rodné zemi, je u Tomanova místy absolutizována v sentimentálním zahledění do minulosti, zalíbení v daném. Nejvýmluvněji to odhalují v poslední Tomanově sbírce „Májová pobožnost“, věnovaná jaru v Čechách, a „Láska“, věnovaná Praze.

Opačný a převažující pól představuje jiná báseň, v níž také jde o vztah k městu ve smyslu domova. Báseň „Pohřeb“ má podtitul „Ve Splitu v červenci 1914“ a začíná slovy: „*Tah lodí viděl jsem slavný tehdy za večera, / když místo k triumfu na pohřeb vezli dvě těla, / kníže a kněžnu. // Ne věncoví barevných světél, ne flórem zastřená děla / na truchle vyhrůžných přídách, ne výstřely z břehu, / žal komandovaný –.*“ Následující dvě sloky vytvářejí významový kontext verše „*lhát neužříš nás*“, který jsme zatím interpretovali pouze izolovaně:

*to nepromluvílo k srdci. Však zamlklé davy,
přísně tiché, od věků zvyklé čekati ránu,
jaly mou duši.*

*V ní hovořily: Spljete, Spalato našich pánů,
domove našich duší, úle lodicím našim,
lhát neuzříš nás.*

To je zcela jiná pieta nežli rozcitlivělost, s níž básník oslovuje v „Lásce“ Prahu („*Tvůj sen jsem s tebou snil. / I dovol dnes, bych vzpomínaje mrtvých, / kameňy tvoje vděčně políbil*“). Rodný dům předávaný z generace na generaci, rodné město, rodná země – to jsou místa v prostoru, která pro mne znamenají domov nejenom v tom smyslu, že jako tělesná bytost musím někde přebývat a že místo, v němž žiji a s nímž jsem nejdůvěrněji obeznámen, nazývám svým domovem. Domov, to je místo cele proniknuté vazbami s lidským společenstvím, a to se společenstvím nejen žijících. A vazba s minulými generacemi nespočívá pouze v tom, že náš domov byl jejich domovem, že ony ho vydobýly a vybudovaly i pro nás. Domov – to je přítomnost takové minulosti, která nás nese a chrání. Domov dává, nic od jednotlivce nevyžaduje, ale to neznamená, že jím nevzniká vazba, která by nespojující jednání otevřeně budoucnosti. Jenomže touto vazbou je závazek, který na sebe člověk bere (či nebere) sám od sebe. A teprve na základě této jím samým spoluvytvářené vazby je člověk domovem nejen v plném slova smyslu nesen, ale i veden. Je to vazba věrnosti. Tváří v tvář svému městu zamlklé davy slibují: „*lhát neuzříš nás.*“

Verš „*lhát neuzříš nás*“ jsme užili pro charakteristiku Tomanových básní v prvním, tuláckém údobí, pro označení jejich nesmlouvavé a desiluzivní autenticity. Verš sám však vznikl v období poezie domova a zdůrazňuje to, co celé toto období: věrnost sobě, autenticita znamená věrnost tomu, z čeho vyrůstám a co mi dává sílu být tím, kým jsem.

Země znamená pro Tomana víc než jenom rodná země, a proto i sama rodná země víc než vlastní národ, vlast. Slovo země se v poezii tuláctví objevuje pouze na závěr a ve smyslu oné vytoužené rodné země. Tulácký vztah k zemi je tematizován teprve dodatečně ve *Slunečních hodinách* a prochází celým údobím poezie domova. Obojí vztah k zemi přichází tedy plně ke slovu vlastně až v poezii domova. To, co lze u Tomana nazvat tuláckým vztahem k zemi (v němž země zastupuje celek světa), tvoří však základní, hlubší rovinu, kterou problematika rodné země pouze určitým způsobem vymezuje a aktualizuje. Problematika rodné země ovšem naopak nevyčerpává celou problematiku vztahu k vlastnímu národu. Avšak i zde platí: Tomanův vztah k vlastnímu národu vystoupil díky určité historické situaci ohrožení na čas plně do popředí, ale právě jen na čas, a svou nacionální neomezenost a hloubku získal tím, že zůstal určitým vymezením podstatnějších vztahů, které vládnu jeho poezii – a které právě jsou ztělesněny v jeho pojetí země.

Nad hroby: Za Kajou, Fischamend

Šalda postřehl, že Tomanovy verše odstavcují „jaksi epitafovitě“⁶⁸ jednotlivá údobí autorova básnického vývoje a zároveň s tím upozornil na množství skutečných epitafů u Tomana. Epitafy psané jakoby přímo nad hroby ukazují nejjasněji, co znamená země v Tomanově poezii. Situace „nad hrobem“ přivádí před oči zemi v naléhavě blízké fenomenalitě, avšak v takovém jejím vztahu k člověku nepřítomně v ní přítomném, jenž danost fenomenality podstatně přesahuje. Situace „nad hrobem“ přitom vychází vstříc vlastnímu zdroji epitafovitosti Tomanovy poezie, snaže o definitivně shrnující pohled: Toman usiluje

⁶⁸ F. X. Šalda, cit. d. (pozn. č. 19), str. 22.

uchopit daný ukončený lidský život v jeho osudovém souhrnu a v tomto zásadním svém vztahu k člověku je tu viděna i země.

Šaldův výčet Tomanových epitafů uvádí mimo jiné: „...krásná *Za Kajou, spínající cudnou rukou se studeným nahým severem norským ,mlýn rodný v lesích‘ hor Železných...*“⁶⁹

Za Kajou

*Mlýn rodný v lesích nerozehraje
už zelená kola,
bystrina marně houkne do kraje,
že jaro volá,
a vzpomínka a žal jen v mlze dne
pod cizím nebem k tobě usedne.*

*Spí v bílých parách fjord. A pohoří
hrou ledovců svítí.
Vzduch, moře, země tiše hovoří,
co mohlo býti,
co mohlo kvést a v slunci k činům zrát.
Leč osud kynul, člověk pad.*

*A jako matka k děcku chorému
se nachýlí k tobě
a mluvit bude jeseň: Dobrému,
má dcero v hrobě,
a kráse žila duše tvá i sen.
Šla láska s tebou. Vroucný byl tvůj den.*

*Ty dítě jara, dítě jeseni
a hloubek a výší,
buď sbohem! Sosny, trávy, kamení
tvým dechem dýší
a vlas tvůj hnědý jako útlý mech
v plamenech slunce žije, něha něh.*

⁶⁹ Tamtéž, str. 23.

*Ten, v jehož cestu pad tvůj světlý stín,
dnes našel tvé stopy
pod písčinyami dnů. Než do hlubin
čas jméno stopí,
na hrob tvůj, KAJO, verše smuteční
třesavou rukou píše. Měkce sni.*

Celou báseň ze závěru *Melancholické pouti*, tedy ještě z prvního Tomanova tvůrčího období, lze rozdělit do tří částí. Šaldův výklad se týká vlastně jen první z nich, prvních dvou slok básně; vyhmátl však její zvláštní charakter: tragédie člověka je tu zpřítomněna konfrontací dvojí (a dvojím způsobem pojaté) krajiny. Smyslem hořkého „*co mohlo býti*“ je prodchnut už rodný kraj v úvodu; zvláště druhé dvojverší výslovně odhaluje, že nadějně otevření do budoucnosti, ono „*co může býti*“, bylo zvráceno z přítomnosti definitivně do minulého času. V kontrastu k blízké, i když osiřelé krajině někdejšího života stojí ve druhé sloce krajina – spjatá s Kajinou smrtí – „*studeného nahého severu*“. Tato v plném slova smyslu cizí krajina je pak dokonce zcela rozpuštěna v obecné anonymitě živelů: „*vzduch, moře, země...*“ Lidskému významu krajiny (v rozvinutí protikladu života a nicoty) odpovídá z opačné strany fenomenalizace pouze myšlených významových vztahů. Nejprve „*vzpomínka a žal v mlze dne / pod cizím nebem k tobě usedne*“ a potom je ústřední verš úvodních dvou slok „*co mohlo býti*“ převeden do přírodní roviny: „*co mohlo kvést a v slunci k činům zrát*“ – s typickým rozehráním dvojího významu slov „*kvést*“, „*zrát*“ a s tím i slova „*slunce*“.

V úvodních dvou slokách nejsou paralelně rozvíjeny dvě samostatné oblasti, duševní svět člověka a příroda. Je tu jediná skutečnost zmařeného života; dvojakost spočívá pouze v kolísání mezi dvojí perspektivou, z níž je tato celistvá skutečnost viděna: v částečném vzájemném odlišení aspektu přírodního dění a aspektu jednoho lidského osudu.

V následujících dvou slokách zůstáváme s Kajou v severské krajině, ta však zcela ztrácí svůj původní „ledový“ charakter v souvislosti se zvratem od úvodní tragičnosti ke smíru a téměř útěše. Jak je však tohoto smíru dosaženo? Dotvrzením a hodnotící explikací (to znamená částečnou tematizací) samotné struktury skutečnosti, již rozvrhly úvodní dvě sloky. Smír sem není dodatečně vnesen soudem vysloveným nad danou skutečností, ale je odhalen v intimní jednotě obou jejích pólů, člověka a země. Tuto jednotu nezacládá báseň teprve teď, naopak teď teprve se oba póly osamostatňují, plně jsou objektivizovány v samostatné entity, takže mohou vstoupit do určitého vztahu: na jedné straně „jeseň“ a na druhé člověk se svou osobní historií a psychickým založením. Zrušení osobnosti hrdinčiny v předchozí druhé sloce znamenalo přechod od konkrétní krajiny z první sloky k rozplynutí v anonymním časoprostoru. Ale právě zde se už připravil zvrát tím, že živly nikoli ještě nad Kajou, ale za ni „*tiše hovoří*“. Zatímco v navázání na předchozí dvojverší a v protikladu k rodnému kraji elementární živly nejprve vyjadřovaly časoprostorovou prázdnotu, pak počínaje slovy „*tiše hovoří*“ se jejich původní prázdnota mění v co nejúplnější obsažnost: nevymazávají prostě konkrétní severskou krajinu, ale ukazují se v ní jako moc (harmonizujícího) celku země.

Dvojí perspektiva jednotné skutečnosti z úvodních slok se rozpadá ve třetí sloce a začátku sloky čtvrté do dvou samostatných pólů tak, že původní ohnisko duchovního významu se zde přesunuje do psychické roviny člověka. Vzájemná jednota obou pólů je udržena tím, že se do této roviny přesunuje i pól země, a to tak, že je personifikován. Po této spíše vnějškové jednotě dochází posledními verši čtvrté sloky opět k úplnějšímu prolnutí posunem opačným směrem: pól člověka je cele převeden do roviny jevů země, s tím ovšem, že fenomenalita člověka v sobě uchovává předchozí duchovní a duševní kontext: „*Sosny, trávy, kamení / tvým dechem dýší / a vlas tvůj hnědý jako*

útly mech / v plamenech slunce žije, něha něh.“ Na první pohled by se mohlo zdát, že tu je vyslovena útěcha, jako by Kaja žila i po své smrti. Jediným skutečně platným smyslem takových útěch zůstává víra v trvání osoby, osobní duše, i po zničení tělesné existence. V naší básni smír neznamená popření předchozí tragičnosti (jinak by také nebylo možné vyznění závěrečné sloky). To, co zde dále žije, není osoba Kaji; vychází se zde naopak z jejího předchozího rozplynutí v anonymitě živlů. Verš (ty dítě) „*hloubek a výši*“ má v kontextu předchozí charakteristiky („*Dobrému...*“ atd.) psychický význam, avšak širší kontext básně oživuje ve slovech „*hloubky*“ a „*výše*“ jejich význam prostorový, a ten právě ve smyslu splynutí s hloubkami a výšemi země utvrzují následující verše. Přesahem je nejprve vyvoláno zdání, že poloverš „*jako útly mech*“ znamená pouhé přirovnání. Jsme tak při přechodu k poslednímu verši čtvrté sloky (v němž teprve se ukazuje, že jde o víc než o přirovnání) jakoby vtaženi do proměny „*vlasu*“ v „*útly mech*“, proměny elementu původní osoby v neosobní elementaritu země. – Útěcha těchto veršů není útěchou pro Kaju, Kaja je mrtva. Pokud je zde možno hovořit o útěše, pak je to útěcha pro žijícího – pro básníka znajícího pouze skutečnost „*tohoto světa*“. Celkem, jemuž člověk spolu se všemi ostatními jsoucný patří, je život země. Kajin život byl utvářen osobními vztahy k té části země, v níž vyrostla, k rodnému kraji; svou smrtí se Kaja z života země nevyčlenila, ale splynula s ním v neosobním ztotožnění. Pro básníka zůstává Kaja přítomna v tomto životě země, který žije i její smrt.

Významné místo ve vztahu člověka a země hraje u Tomana motiv putování, cesty. Život člověka je hledáním cesty a cestou samou, která má své východisko a svůj konec. Jednotlivá stadia vlastního díla nazírá básník z této perspektivy životní cesty. Od výchozí dychtivosti „*Za sny a za touhou / vyšel jsem v svět*“ („Emě“), přes vytyčení opačného směru, v němž hlas domova „*volá: Zde je cesta*“ („Félixu Quintanovi“) a odevzdanost návratu: „*Po bludné pouti světem,* /

jenž vyprah srdce mé a tvrdou rukou zkrušil, / vracím se pod tvůj věrný krov, / zas dítě, domove“ („Nápis knihy“), až k ohlédnutí, které na otázku „*Kam došli jste kdo?*“ odpovídá v protikladu k výchozí dychtivosti: „*Je na konci všech cest / buď domov, nemocnice, vězení, / anebo hrob*“ („Verše“). Tomanova biografie, jeho útěk do ciziny a nakonec návrat do vlasti podmiňují, že životní pout od jednoho celkového významového horizontu k druhému je v citovaných ukázkách realizována kroky skutečného tuláka; ale není dáno touto biografií, že motiv cesty v Tomanově poezii stále osciluje mezi viditelnou cestou v prostoru a neviditelnou cestou životního smyslu. Každý duchovní rozvrh do budoucna zůstává u Tomana vždy reálným krokem člověka v přítomnosti. Všechno směřování a usilování člověka je založeno na tělesné aktivitě a tato aktivita to je, co utváří jednotu vztahu člověk–země. V básních „*Domove, domove...*“ a „*Ty prosté věci...*“ významovou dvouznačnost lidské cesty ozřejmil Toman tím, že na rozpojení a vzájemné konfrontaci její viditelné a neviditelné stránky založil kompozici básně.

Země v Tomanově poezii neláká svými dálkami, ale je blízkou zemí, s níž jsou tuláci v důvěrném styku. Proto už za své cesty dosahují svého cíle: „*říše míru, požehnání*“ („Tuláci“). Sice jen do určité míry a nikdy ne definitivně, ale přesto to je jediné skutečné naplnění cesty; neboť na jejím konci očekává tyto „*snílky z jiných dob*“ („Verše“) pouze zklamání. Putování Tomanových tuláků se odehrává v rozkvyu mezi zklamávající cestou za životním cílem a tím, co z této cesty zůstává v její viditelné rovině jako toulky, které mají koneckonců smysl samy v sobě. Člověk je projektem do budoucnosti, ale to, co od budoucnosti očekává, uskutečňuje (nebo mívá) pouze ve svých přítomných krocích.

Tomanův příklon k přírodě nemá nic společného s „*blouznivým utopismem návratu k přírodě*“, ⁷⁰ s ná-

⁷⁰ Jarní neděle, in *Práce* 1, 1905, č. 11, 9. 6., též in K. T., cit. d. (pozn. č. 43), str. 93.

vratem k původnějším životním podmínkám nezkažených civilizací. „*Dnešní touha po přírodě jest hodně nepravdivá a literární. Stůněme jí všichni, ale prales by nás děsil.*“⁷¹ Země je přetvářena lidskýma rukama a zároveň cele vpředena do sítě lidských projekcí a interpretací. Ale ani z opačné strany neexistuje zásadní hranice mezi věcmi vytvořenými člověkem a věcmi přírody: všechno patří skutečnosti, povstávající ve svých jednotlivostech z celku země. „*Keř šípkový a trnky*“ chápeme jako součást země na rozdíl od „*plenek*“, které se na nich suší, jenom proto, že keř šípkový a trnky tvoří zjevnou, bezprostřední součást země v jejím celkovém dění, které podstatně nemáme ve své moci: žijeme na zemi, z ní i proti ní, avšak stále v její moci. Nejen věci přírody, a dokonce nejen věci vytvořené člověkem, také člověk sám patří zemi. Země je vtažena do lidské kultury; v tom, čím se člověku stala, je výtvořem jeho kultury, ale právě takovým, že je chápána jako něco, co člověka a jeho kulturu přesahuje a v rámci čeho se člověk se svou kulturou uskutečňuje. – Personifikace může znamenat postup, jenž ústí do alegorií, jak se s nimi setkáváme zvláště v *Melancholické pouti*. Vztekly pes je básníkem samým, hadi poledne chudinou Paříže, smuteční vrba ztělesňuje proletářský úděl. Místo aby zde odhaloval hlubší smysl určité situace, vnáší ho Toman do ní hotový odjinud: do všeobecně pojaté situace nějaké věci či zvířete promítá smysl, vyabstrahovaný z určité situace člověka. Alegorizující personifikace tedy spojuje dvě samostatné situace, situaci určité věci (či zvířete) a situaci člověka tak, že smysl druhé znázorňuje věcnými souvislostmi první z nich. Anebo může být personifikace *jazykovým* vyjádřením vzájemného vztahu věci a člověka v jediné konkrétní situaci. Člověk i věci se zde sice zjevují v relativní samostatnosti, ale smysl situace nelze vyčlenit pouze na stranu člověka: věci jsou významovým kontextem určovány, protože ho

⁷¹ Tamtéž, str. 94.

spoluurčují, jsou „polidštěny“ tím, jak na člověka působí, co mu umožňují, k čemu ho vybízají. Zde pak lze těžko rozlišit, kdy chápeme dané vyjádření jako personifikaci a kdy ne. Formulace „*keř šípkový / a trnky sušily jim pleny*“ není pak o nic méně personifikací než zjevné personifikace například z básně „Tuláci“. Personifikace nebo spíše to, co je pocítováno jako personifikace, tu vyjadřuje roli, kterou určitá věc získává v konkrétní situaci právě proto, že je touto věcí, a nikoli nějakou zakuklenou lidskou bytostí. Protože jsou tím, čím jsou a takové, jaké jsou, mohou v určité situaci být řeky „*povídavé*“, protože je tím, čím je, „*zem něžně uspí člověka*“ atd.

Mezi básně psané „nad hrobem“ lze počítat i tu, která ve *Slunečních hodinách* sousedí s „Tuláky“ a která s ní významově koresponduje: „Fischamend“. „*Den červenový dnes v paměti mé vstal...*“; básník ve vzpomínce jde znovu kolem Dunaje: „*zřím gesta, tváře, hochy, dívčice, / jimž ty jsi důvěrníci, tichá řeko, / hazardní milenkou i hrdinou. [...] A náhle / v zrak zasvítlí mi oslnivá běl / zdí hřbitova, jenž leží na svahu / po pravé straně. Štíhlé cypřiše / studené, cudné, ztuhlé plameny / obětních ohňů, ční tu k nebesům / a v leh-kém vánku chýlí temena. // ,Ti bezejmenní, jež přinesla voda, / requiescant in pace.*“ A báseň končí:

*Den červenový dnes v paměti mé vstal,
a po letech zas chodím po hřbitově,
kde není křížův ani kamenů,
jen bují tráva zelená a v ní
žlutavě planou terče pampelišek,
a moje srdce pláče vděčností
k tobě, ó dobrotivá sladká země,
vždy stejně vlídná, stejně spravedlivá,
jediná spravedlivá pod sluncem.*

Slova „*spravedlivý*“ je tu užito v neobvyklém, tj. pro nás dnes už neobvyklém významu (pomineme-li politicky motivované socialistické rovnostářství).

Motiv soudu a spravedlnosti se objevuje v několika Tomanových básních. Ztělesněním tohoto pojmu spravedlnosti v běžném, dalo by se říci právnickém smyslu, je Tomanovi bůh: „*Bůh spravedlivý, jenž odměňuje a trestá...*“ („Pohřeb“). Soud boží, před nějž předstupuje hrdina básně, tvoří jádro básně „Lenin“. Závěrečný poloverš „Tuláků“ zní: „...*ty bože spravedlivý*.“ Zde, v „Tulácích“, to však není bůh, jenž člověka soudí, ani tvůrce nespravedlivého světa z „Hadů poledne“, v nichž označení „*bože spravedlivý*“ vyjadřuje básníkovu nenávistnou ironii. Bůh ze závěru „Tuláků“ sice není totožný dokonce ani s bohem z úvodní sloky téže básně, ale to hlavní s ním má společné: „*Žne každý, třeba nesije, / k plnému časem sednou stolu / a dobrá Marta s Marií / sklenici vína nalijí / a v bohu radují se spolu.*“ „*Žne každý, třeba nesije*“ – to je výslovný protiklad oné právnicky pojaté spravedlnosti. Bůh, v němž se radují i ti bez „zásluhy“, je láska: spravedlivý, neboť miluje všechna svá dítka. To sice nelze stejným právem říci o bohu ze závěru básně, přesto ani v jeho spravedlnosti hledisko zásluh a provinění, odměny a trestu nepřichází v úvahu.

V básni „Fischamend“ chápe Toman slovo „*spravedlivý*“ v duchu Nového zákona jako „všechny stejně milující“, avšak ve zcela nekřesťanském kontextu a zaměření. Mrtví na hřbitově ve Fischamendu, kteří utonuli v Dunaji, zůstávají „*bezejmenní*“ nikoli nutně proto, že nebyla zjištěna jejich totožnost. Bezejmenní jsou nyní zde na tom zvláštním hřbitově, „*kde není křížův ani kamenů*“: jsou to sebevrazi, kteří nesměli být a nebyli křesťansky pohřbeni. V básni samé nejde o protikřesťanský či proticírkevní osten, ale prostě o to, že sebevrazi zůstali zavrženi druhými, společností. A tyto nešťastné, kteří byli dohnáni k sebevraždě a které ještě po jejich smrti společnost vykazuje ze svého středu, přece jen někdo neodmítá: „*dobrotivá sladká země, / vždy stejně vlídná, stejně spravedlivá...*“ Tulák, Tomanův prototyp trpícího člověka, trpí především svou vyřazeností. I ve své vzájemné jednotě a soli-

daritě zůstávají tuláci „*rodem opuštěných*“ („Leden“). Chvilé štěstí pro ně nadchází v okamžiku, kdy – jak jsme viděli – zároveň se svým fyzickým hladem sytí také svůj hlad po společenství s druhými.

„*Vždy stejně vlídná*“ je pouze země: „*jediná spravedlivá pod sluncem*.“ Křesťansky pojatý význam spravedlnosti je tu včleněn do pohanského mýtu matky země. Toman zde i v jiných básních z povědomí tohoto mýtu vychází, ale mýtus sám u něho nenajdeme. Především ne to podstatné, co se právě v kontextu básní „nad hroby“ vnucuje, co ještě pro antického člověka bylo plnou skutečností a co zůstává běžné i v novodobé poezii: svou smrtí se navracíme do lůna země, která nás zrodila. V básni „Fischamend“ stejně jako v básni „Za Kajou“ přináší splynutí zemřelého se zemí jistou útěchu jen pro přeživšího; spočinutí v zemi neznamená u Tomanova ani sebedmíň naplnění oné vytoužené harmonie, návrat do náruče matky. Ve „Staré alegorii podzimu“ sice básník „*sní o smíření v smrti*“, ale jde tu právě jen o smíření v temnotě nevědomí, bez jakéhokoliv vztahu k zemi a bez motivu návratu.

Člověk Tomanovy poezie patří zemi a je v její moci ve svém životě, se smrtí přichází pro každého jednotlivce konec, a nikoli naplnění tohoto vztahu. Láska je spolu s nadějí hlavním motivem Tomanovy poezie, těžícím z křesťanství. I tento motiv však Toman proměňuje, a to právě způsobem, jenž jako ke svým kořenům ukazuje k mýtu matky země. Láska mezi mužem a ženou je u něho především vášní, „přírodní“ silou v kladném i záporném smyslu. Avšak ani bratrství, které spojuje navzájem lidi zdánlivě v ryze duchovním smyslu, se u Tomanova nestává plodem duchovního povznesení se nad sebe; je založeno spíše na „*temném kouzlu krve*“ („Tesknice“): vyrůstá zdola, z hlubin společného původu nejen všech lidí, ale všeho živého. Člověk však je ovládán a určován zemí přece jen ve zvláštním, výsadním postavení. Stává se tím, v němž se temné dění projasňuje, k němuž a jímž mlčící země promlouvá. Básníkem samým „*z tmy k světlu se rodí a třese / podsvětní*

píseň“ („Vlastní podobizna“). O tulácích z druhé poloviny stejnojmenné básně, které „*horečka zlá k činu pudí*“, pak čteme: „*Tvůj hlad, ó země, žije v nich*“ a o sloku dále „*Tvůj hlad, ó země, vykvete / v jedinou krátkou rudou sloku, / nuž zablýskne se z písně té...*“.

Především nad formulacemi jako „*hlad země*“ či „*duch země*“ se hovořívá o Tomanově mýtu země. Avšak „*hlad země*“ v „Tulácích“ by významovou hloubku pouze pateticky předstíral, kdyby netěžil z první poloviny básně, která sepětí země a člověka skutečně navodila. Totéž platí o „*duchu země*“ v „Září“. Z obdobného důvodu nám o bytostném vztahu člověka k zemi řeknou více ty dvě básně psané „nad hroby“, v nichž tento vztah není výslovně téměř vůbec formulován (a v první z nich není země ani pojmenována), ale které jsou na něm v hloubi založeny.

Nad hroby: Doma na hřbitově, Hedva

Až na samém konci Tomanova básnického souboru jako předposlední v jeho poslední sbírce čteme báseň

Doma na hřbitově

*Dva hroby podle sebe
už zarůstají travou
a vesele z ní hledí
maceška žlutá s tmavou.*

*Čas překlenul tu dálku,
jež byla mezi námi,
zem pochovala hoře
s tvrdými výčitkami,*

*zelená tráva bují
z popela otce, matky.
Syn ztracený se vrátil,
nad hroby stojí vratký.*

*A slunce svítí na vsi
a na zelená pole,
kde dějství mého mládí
je rozestřeno v kole.*

*Ze zahrad dýchá květen
a touhy roztančené
a dobrotivé nebe
se jako kdysi klene.*

*Kdybych směl, bože, volit,
chtěl bych nést všechno znova.
I radosti i hořkost
i nejkrutější slova.*

*A zas bych ubližoval
jak každý, kdo tu žije.
Neb v krutosti a lásce
náš život zavřený je.*

Z „popisnosti“ první sloky poněkud vybočuje určení „vesele“. Mohla by jím být naznačena lhostejnost přírody k lidskému osudu, avšak pozdější dvojverší „zelená tráva bují / z popela otce, matky“ utvrzuje jiný smysl: nad smrtí a z ní roste nový život. Nespočívá na tom sice důraz daného dvojverší, věnovaného nežití otce a matky, ale přesto je tu člověk náznakem vtažen do přírodního dění v jeho elementární biologické rovině. Následující dvě sloky přenášejí tuto jednotu do opačné roviny – nevčleňují už člověka do přírodního procesu, ale naopak zemi do světa lidského smyslu. V rovině tohoto smyslu teprve převládne motiv obnovovaného životního růstu. Situace „zelené trávy“ a „zelených polí“ je prodloužena do určení ročního období: „Ze zahrad dýchá květen.“ A od takto naznačené jarní nálady vede jen krůček k její explikaci: ze zahrad dýchají „touhy roztančené...“. Tvrzení o „lidském smyslu“ zůstává ovšem pouze naší interpretací; v básni samé z jarní přírody

skutečně dýchají „*touhy roztančené*“ a nebe je skutečně „*dobrotivé*“.

Země u Tomanů není jedním z těles v kosmickém prostoru. Spíše naopak ona sama všechna prostorová určení umožňuje, z ní a v ní se všechna jednotlivá jsoucna a její prostorové vztahy vydělují. Tím je však řečeno, že země není pouze půdou, z níž se vydělují všechny jednotlivé jevy; je též mocí, která tyto jevy proniká, která jim dává vzniknout, růst a hynout:⁷² země žije. Všechn život na zemi, i to dění, které životem v přísném slova smyslu nenazýváme, je životem země. Jeho součástí a projevem je také život člověka.

Již sám záměr napsat cyklus *Měsíců* prozrazuje autorovo vědomí o jednotě lidského života se vším ostatním životem země. Nejplněji jsou touto jednotou prodchnuty jarní měsíce cyklu; jarní je též naše scéna z básně „Doma na hřbitově“ i úvod básně „Za Kajou“, v němž minulý Kajin život zpřítomňuje hlas jejího rodného kraje. Jaro nejjobsáhleji ztělesňuje to bezprostředně živé v životě: zrod a růst. Všechny Tomanovy jarní scény a celé básně ukazují v různých polohách, co vede růst v rovině lidského smyslu: touha, důvěřivost, víra, naděje, sen. Život člověka, i ten nejméně úspěšný, je neustálým přerůstáním danosti, vždy znovu obnovovaným důvěřivým otevřením se budoucnosti. Klíčová slova jarních *Měsíců*, která rozehrávají zároveň dvojí věcný význam, jeden namířený do jevových (a to přírodních) souvislostí a druhý do souvislostí duchovních (ve smyslu naděje), tato klíčová slova jsou výrazem zapuštění lidského života i v jeho duchovní rovině do života země.

Jarní básně *Měsíců* (a ty, které se k nim přimykají od „Února“ až k „Červenci“) však přes své vnitřní napětí postihují rytmus života pouze v jednom pólu jeho rozkvy. Tělesnost, kterou je člověk bezprostředně

⁷² „...zemi, která rodí vše, / vše vyživí a všeho semena / zas přijímá...“ (Aischylos: Oběť na hrobě, přel. F. Stiebitz, in *Antické tragédie*, Praha, Odeon 1970, str. 99).

spjat se zemí, pojímá báseň „Leden“ jako zraňující vazbu potřeby a nouze, a země sama se tu zjevuje v nehostinné podobě čehosi, po čem člověk bloudí. Nejhlubším zdrojem utrpení tuláků, vyrůstajícím z jejich potřebnosti, je tu však opuštěnost. Situaci opuštěnosti Tomanovi od prvních sbírek zpřítomňuje osamělý strom (či osamělé stromy), živá „bytosť“, připoutaná ke svému vykázanému místu.

Paralelu mezi životem jednotlivce a koloběhem rodící se a odumírající vegetace v průběhu jednoho roku naznačuje báseň „Doma na hřbitově“ s připomínkou básníkova mládí a následujícím zpřítomněním květnové přírody plné touhy. Tato paralela je založena zdánlivě ještě více na pouhém metaforickém spojení dvou zcela svébytných oblastí. Obdobnou metaforičnost podtrhuje báseň „Zima“, která jednotlivé etapy lidského života ztotožňuje výslovně se čtyřmi ročními obdobími. V charakteristickém postupu promítá básník, vzpomínající na své mrtvé druhy, pomyslné vztahy svého duševního života do vztahů světa jevového; tímto postupem je rozevřen prostor, v němž závěrečná sloka vidí v jedné rovině život člověka s životem stromu:

*Tvé jaro? Léto? Zkřehlá sněť
na okno tuká, plachá snítka mladá.
A ty ji poceluješ v odpověď.*

Paralela je opravdu metaforou, jejíž „umělé“ fantazijní spoje však odhalují reálnou, i když pro nás už zasutou jednotu skutečnosti. Člověk vzniká a zaniká jako každé jiné jsoucno, či v oblasti života v užším smyslu: rodí se, roste, stárne a hyne. A všechen život člověka se všemi duševními a duchovními vztahy se tomuto procesu nikoli snad jen podrobuje, ale je jeho výrazem: je specifickým výrazem života země. Zatímco jeden život končí a zároveň s tím postupně odumírají vazby, kterými se realizoval, druhý se začíná (aniž by ho očekával jiný úděl, naznačuje závěr „Zimy“).

V básni „Doma na hřbitově“ „*touhy roztančené*“ dýchají ze zahrad jako kdysi, ale jsou to právě touhy jiného, nového života, který vyrůstá v dychtivé důvěřivosti jako kdysi život toho, jenž tu nyní účtuje sám se sebou. Zvláštní atmosféru životní vyrovnanosti dává oběma básním spoluúčastný postoj, s kterým se básník obrací k onomu nastupujícímu „znovu“ života, jdoucího přes něj a za něj samého.

V situaci básně nitro člověka není než určitým vztahováním se k jevové skutečnosti, a určitá jevová skutečnost tu není než tím, co je odhalováno ve významové perspektivě onoho vztahování. Tomanovo neustálé tékání z jedné roviny do druhé, při němž jedna rovina poukazuje k druhé, je takovým jejich explikujícím *vydělováním*, které se stává průhledem do jejich původní nerozlišenosti. Ať už se takto rozvíjená konkrétní situace básně váže v prvním tvůrčím údobí především na určitou denní dobu, či v druhém na určitou dobu roční, vždy je tímto vřazením do celkové situace člověk zároveň s jednotlivými jevy, které ho obklopují, bezprostředně vztažen k nezjevnému, temnému základu, z něhož se vše vyděluje a jehož rytmem vše žije a hyne. Tento jediný, jednotící rytmus země, který nese z hloubi celou Tomanovu poezii a na jehož cykličnost poukazují i názvy sbírek *Sluneční hodiny* a *Stoletý kalendář*, od první sbírky postupně sílí, až dosahuje v letech válečného chaosu a nejistoty svého nejmohutnějšího a zároveň nejlapidárnějšího výrazu cyklem *Měsíců*.

Návaznost v jednotlivých aktivitách a institucích lidské společnosti rozhodně přesahuje přírodní kontinuitu reprodukce. Samo Tomanovo navázání na dávno tradici a zároveň zakotvení jeho poezie v přítomné situaci mohou sloužit jako příklad přetržité návaznosti díla jednotlivých generací a zároveň změn v této kontinuitě dějin. *Tematicky* v Tomanově poezii sice není nic, co by vývoj v lidských dějinách, či dokonce jednoznačný pokrok v jednotlivých jejích oblastech nějak popíralo, přesto zde však tento vývoj při-

cháží ke slovu co nejméně. Také Tomanovo zakotvení v dobové situaci má zvláštní charakter. Navzdory autorovu politickému zaujetí jen velmi málo jeho básní je věnováno dobově politické problematice, a také pro ně zůstává charakteristické, že ze svých historických podnětů míří k nad-časové obecnosti. V dramatických událostech dvacetiletí, v němž vznikaly Tomanovy sbírky, za všemi dobovými podněty a otázkami ovládá Tomanovu poezii jediná výzva celé dějinné epochy. V situaci, kdy dávno už jsou zapomenuti pohanští bohové a řád antického kosmu a kdy také bůh křesťanství je už mrtev, stojí tu člověk poprvé odkázán pouze sám na sebe. Nejen už vyhnán z ráje, ale také bez naděje v nějakou jeho budoucí dobu, v nějakou vykupující perspektivu, která by se stala pevným vodítkem jeho života. Či nikoliv bez naděje?

Sto let po francouzské revoluci není již pochyb, že Evropu strhává do svého proudu nová mocná síla. Nemohl si jí nepovšimnout ani básník typu Březinova, jenž ji pojal hluboce právě jako konečné všepřemáhající vtrhnutí lidské dějinnosti do odvěkého koloběhu země.⁷³ To, co Březina nazval „*hlasem zástupů*“, především jejich touha po sociální spravedlnosti, se stalo rozhodující konkretizací naděje, která prochází všemi Tomanovými sbírkami. Ale kam vede tato naděje? „*Od pólu k pólu zemi spjal / ohromný řetěz trpělivý. / Milion mrtvých o něm tkal, / milion nový tká jej živý / ze zkrvácených bosých stop, / a ty jsou vyšlapány v hrob / víry a naděje, ty bože spravedlivý.*“ Zatímco Březina v sociálním hnutí doby vidí ze svého odstupu dějinný zvrat, Toman v bezprostřední spoluúčasti na něm žije toto nové dění ve světle nedějinného, nad-dějinného věčně se opakujícího koloběhu:

⁷³ Viz citát na str. 268–269.

*A společný sen nad hlavami,
jdou ozdobeni květinami,
jdou otcové a matky
a děti zdivené.*

*Štolami věků prošly
naděje pyšné trpělivých mas.
A tvrdé nebe nad hlavami
a tvrdší zemi pod nohama,
tak věčně chodit budem
muž s mužem, žena s ženou
i děti zdivené.
(„Prvního máje“)*

Tato naděje je věčná, protože je v základě nenaplnitelná. O vši naší podstatné naději říká báseň „Legenda“ jednoznačně:

*Tak věčně odvalujem
s božího hrobu kámen,
bůh na nebesa mizí
z objetí našich ramen
a naše naděj čeká
na věky věkův. Amen.*

A přece ke slovům o „hrobu víry a naděje“ dodal Toman bez ironie: „...*ty bože spravedlivý.*“ Vědomí o nerealizovatelnosti naděje ho neplní zoufalstvím, naopak zoufalství proniká spíše jeho první dvě sbírky – pochopení neuskutečnitelnosti naděje je v jeho poezii spjata právě se získáním životní vyrovnanosti, harmonie. Co tedy vlastně znamená Tomanovo přesvědčení o nerealizovatelnosti naděje?

*Temná noci! Jasná noci!
Obě k želu mne budíte.
Temná noc mne v hloubi tiskne,
jasná noc mě vzhůru vábí;
temné hlubiny se hrozím,*

*ach a k světlu nelze jíti.
Vy hvězdy jasné, vy hvězdy ve výši!
K vám já toužím tam světla ve říši,
ach a jen země je má!*

Tak začíná známá Máchova báseň „Noc“.⁷⁴ Zoufalstvím nad tím, že je zajatcem země, se zdaleka nevyčerpává Máchův vztah k zemi, přesto však toto zoufalství patří k rozhodujícím zdrojům jeho tvorby. Zajatcem, vězněm země se Mácha cítí být ve svém toužení po nedosažitelném ideálu a tato vždy zklamávaná touha je zdrojem nesmiřitelných kontrastů, které ovládají jeho dílo. Nad nimi napsal J. Patočka v polemice s filosofem dvacátého století: „...rozhodnutí, které Klages vyslovil proti křesťanství a jeho myšlenkovým dependencím, zbavuje jeho tvorbu napětí, které cítíme mocně za tvorbou Máchovou, napětí mezi prasevětem mytologickým a mezi křesťanskými touhami, mezi kosmem, prožívaným v jeho hrůzokrásné živosti, a ideály evropského lidstva, vypracovanými tisíciletou prací myslitelů a vyznavačů náboženských ideálů křesťanských a jim příbuzných.“⁷⁵ Patočka právem nevidí v napětí Máchovy tvorby jen osobitý rys Máchův nebo snad postoje romantického, ale zakládá ho na básníkově „přiznání k platónsko-křesťanskému ideálu“,⁷⁶ který ovládá evropskou civilizaci. Toto duchovní vzepětí k ideálu, které se sice zdaleka neomezuje na oblast umění, ale které právě uměleckým dílům dává dramatický patos a které se koncem minulého století znovu výrazně ohlásilo symbolismem, v poezii Tomanově – navzdory jinak zřejmému vlivu symbolismu – úplně chybí. Něco takového nelze říci ani o poezii Gellnerově.

⁷⁴ *Dílo K. H. Máchy I*, ed. K. Janský, Praha, Fr. Borový 1948, str. 123.

⁷⁵ *Symbol země u K. H. Máchy*, Praha, V. Petr 1944, str. 26.

⁷⁶ Tamtéž, str. 27.

Báseň „Listopad“ tvoří u Tomanova výjimku, protože ona jediná svým závěrečným dvojverším („*Však za vichřic hlas touhy jediné z vás vane: / Vzplát na tvé hranici, ó Pane!*“) ústí do extatické touhy po splynutí s absolutním. I když i ono tuto extaticčnost vyslovuje v nevzrušené objektivaci. Zdálo by se, že také „Sen severu“ z *Torsa života* je výrazem touhy po nedosažitelném: „*Proč dals mi, bože, / žít tuhle bídu? Perspektivy dalek / a rytmus moří a takovou slabost! // Na tebe čekám, / na tebe, spasiteli, sosno severní.*“ Jenomže vytoužený postoj sosny severní spočívá ve stoickém odmítání jakéhokoliv toužení. Označení „stoický“ zde sice není přesné, je však výmluvné kvůli kontextu, který připomíná. Svým přítomnostním charakterem, svou určitostí, v níž není místo pro nápovědi a tajemství, se poezie autora, který není „vizionář ani snílek“, blíží umění před-křesťanské antiky. Pro Řeka, pevně vrostlého do světa, který ho obklopuje, byl samozřejmostí postoj, jemuž stoicismus ve svém odmítání naděje dal pouze dodatečné zdůvodnění: stejně jako strach je prý také naděje plodem duševní nejistoty, obojí vzniká z neklidného očekávání budoucnosti. Svět, v němž Toman vyrůstá, je ovšem už podstatně proměněn především právě křesťanstvím. Naděje se neustále vrací na významných místech Tomanových básní, *slovo* naděje: autor většinou mluví o ní, nikoli z ní, spíše ji jen v konstatujícím odstupu pojmenovává, nenechává se nést její povznášející náladou ani drtit zoufalstvím naděje zklamane.

Tam, kde je u Tomanova výslovně vydělena polarita země-nebe, zůstává polaritou vzájemné jednoty. Nebe a země tu patří k sobě a někde lze přímo říci: nebe patří k zemi, jako právě „*dobrotivé nebe*“, které se klene v básni „Doma na hřbitově“. Častěji se však v Tomanově poezii objevuje dvojice země-slunce, v níž slunce, i když znamená „slunce naděje“, opět netvoří zemi protiklad ve smyslu „platónsko-křesťanského ideálu“, ale zůstává jako v dávných mýtech sluncem životodárným. Země není Tomanovi věze-

ním, protože tělo mu není vězením duše, která by toužila po své pravé vlasti ideálů. Země je pravým domovem člověka. Naděje u Tomana nejenže se neobrací mimo nedokonalou zemi, ale sama zůstává výrazem jejího života. Slovo sen, víra, naděje mají v Tomanově poezii tak významné postavení především proto, že pojmenovávají oživující sílu, která člověka vytrhuje z umrtvující setrvačnosti. Báseň „Lenin“ na otázku „*Krev prolil? Vraždil?*“ odpovídá: „*Ano. Ale vdechl víru / a vdechl život milionům milionů / netečných, tupých...*“ Sen u Tomana neznamená snění, ale výzvu k činu právě proto, že je tímto ostnem života. Lidský čin je tím, co mění dosavadní stav věcí. Lidé a celé jejich civilizace se v nedohledném, opakujícím se cyklu rodí, rozvíjejí a hynou; avšak zvnitřka jak pro jednotlivého člověka, tak pro celé společenské útvary žít neznamená pouze opakovat určitý proces, ale uskutečňovat nové.

Prostorem nových možností je pro člověka naděje, která rozvrhuje perspektivu mířící vždy za daný stav. Nerealizovatelnost naděje, věčné naděje, není tedy její slabinou, ale základní podmínkou. Něčím jiným se však stává objektivace a absolutizace tohoto ostnu naděje. Ať už ve vytyčení nadpozemského ideálu, ať v jeho přenesení na zem jako budoucího pozemského cíle. Oba postoje chápou ideál jako určité jsoucnost: buďto v našem životě mimo dosah, nebo sice zásadně v možném dosahu, ale zatím nedosažené. Tam, kde při prvním postoji došlo v novověku k rozrušení víry v posmrtný život a do popředí tak vystoupilo naplnění života už na této zemi, tam se z původní křesťanské útěchy stává zdroj mučivé touhy po nedosažitelném. Druhý, moderní postoj (jenž v nejrůznějších podobách ovládl především evolucionistické devatenácté století, jenž však ve všech svých podobách zůstává založen na sekularizaci křesťanské naděje v budoucí konečné vykoupení) je naopak zdrojem optimistického patosu, důvěřujícího ve společenský pokrok a zároveň ovšem zdrojem vždy nových zklamání. Pozem-

ský život v prvním, přítomnost v druhém případě – a to znamená skutečný život v obou případech – jsou znehodnoceny jako prostředek k dosažení nedosažitelného.

Život země v sobě obsahuje život člověka, neboť lidský život neuskutečňuje nějaký zjevný či skrytý smysl, který by byl mimo tento život sám a kterému by člověk byl podřízen. Co tedy znamená přitakání životu, vysvobozenému z područí ideálů a konečných cílů?

*Kdybych směl, bože, volit,
chtěl bych nést všechno znova.
I radosti i hořkost
i nejkrutější slova.*

*A zas bych ubližoval
jak každý, kdo tu žije.
Neb v krutosti a lásce
náš život zavřený je.*

Závěr básně „Doma na hřbitově“ zobecňujícím způsobem explikuje smysl celého předchozího kontextu. Báseň je založena na vztahu básníka k otci a matce, jenž byl poznamenán jakýmsi hlubokým nesouladem: „Čas překlenul tu dálku, / jež byla mezi námi, / zem pochovala hoře / s tvrdými výčitkami...“ Tato propast nezrušila však sílu vzájemného pouta: „Syn ztracený se vrátil“ (zde Toman odkazuje na báseň „Ztracený syn“ z první sbírky svého básnického souboru, která je věnována vzpomínce na matku a založena na biblickém příběhu o marnotratném synovi); a v následujícím verši náznakem jediného přívlastku odhaluje básník citovou hloubku své celoživotní vazby k rodičům: „nad hroby stojí vratký.“ Avšak návrat ztraceného syna v sobě nemá nic kajícího. Básník se závěrem hlásí právě k onomu kontrastnímu napětí: nejen k „lásce“, ale také ke „krutosti“: „A zas bych ubližoval.“ Chtěl by nést všechno znova nikoli na-

vzdory hořkosti, ale také pro ni: „*I radosti i hořkost / i nejkrutější slova.*“

Vytyčení ideálu je založeno na idealizaci jedné stránky životních protikladů; podržít život ideálu znamená snahu o vyloučení těchto protikladů, o zrušení toho napětí, kterým život je.

Kontrasty pronikají všechnu Tomanovu poezii. Váha přitom nespočívá na samotném vyhrocování protikladů. Bez posledních explikujících slok bychom si v básni „Doma na hřbitově“ onen protiklad patrně v plné jasnosti ani neuvědomili, výslovně vyhrocen není ani protiklad, do něhož je zde polarita krutosti a lásky včleněna: protiklad smrti a života, který jde za ni a přes ni. Ve významových zvratech Tomanových básní jeden pól přechází v druhý a to znamená, že jeden pól se otvírá druhému. Kontrasty Tomanovy nejsou nesmiřitelnými kontrasty pólů, které se navzájem vylučují,⁷⁷ jako je kontrast mezi realitou a ideálem v básni Máchově. Jediným nesmiřitelným protikladem Tomanovy poezie se stal rozpor mezi životem, jenž je nesen napětím svých protikladů, a tím, co stojí proti němu: otevřeně jako schémata „šibeniček morálních“, či skrytě jako živoření těmito schématy ovládané. Pro básníka není rozpor v tom, že „*je teskno mi po večerech, / kdy bída v ulicích bloudí / a zoufalství a hlad*“, ale nepřekonatelný je pro něj rozpor mezi tímto opravdovým životem a situací, kdy „*dech duše jsem nepocítil, / tep srdce nezaslechl*“.

Pochopit, že země je domovem člověka, znamená pochopit, že člověk nemusí svůj život zakotvit ve víře v něco, k čemu všechen život směřuje jako ke svému naplnění. Dílčí cíle našeho života jsou impulsy, které nás činí podílníky na dění celku – toto dění samo však nemá žádné „kvůli čemu“, po jeho smyslu nemá smysl se ptát. V současné dějinné situaci místo aby nás takové pochopení osvobozovalo, drtí nás jako nihilismus právě proto, že v nás zůstává příliš zakořeně-

⁷⁷ Viz už M. Červenka, cit. d. (pozn. č. 29), str. 278.

na potřeba cíle, který by nás vytrhl, spasil z bezbřehého a bezesmyslného proudu všeho dění. To je myšlenka Nietzscheho. Děsí nás prázdnota, která by se před námi nerozevřela, kdybychom sami nevytyčili její oblast a neupnuli se k tomu, čím jsme tuto oblast založili, jako k tomu nejvyššímu, co určuje náš život: děsí nás prázdno místo po bohu, jenž je mrtev.

To však pouze ozřejmuje, ale nepopírá krizovost naší situace. Naše nejistota nepřamení ani zdaleka pouze z toho, že se nedokážeme vyrovnat s novými možnostmi, které se vynořují z rozvratu starých jistot. Pád (který stále ještě nepřekročil počáteční stadium) platónsko-křesťanského ideálu a jeho norem může vést k větší svobodě člověka, nebo k pravému opaku. Poezie od konce minulého století je plná této úzkosti o osud člověka uprostřed triumfů moderní civilizace. Poezie K. Tomanova se z výchozí bezvýchodnosti a zoufalství postupně dobírá jisté rovnováhy. Nezdá se přitom, že by odhalovala nějaké radikálně nové možnosti, naopak harmonie dosahuje zjevným navázáním na dosavadní tradici. Jestliže tradicionalismus druhé etapy Tomanovy poezie přesto nepřitakává kajícíně starým jistotám, co znamená ono zřejmé navázání na ně? Není v samotném platónsko-křesťanském ideálu pokyn, kterým směrem je možno z něho vykročit, aniž by to byl krok do prázdna, k bezduché nivelizaci člověka?

Vraťme se k oné jediné Tomanově básni, která ústí do touhy vedené křesťanským ideálem:

Listopad

*Vy štědré stromy zahrad i vy podle cest,
jež vztyčujete ramena
k obloze šeré, k nebi beze hvězd
v dnech dušičkových do mlh vždy nových,
váš smutek žiji.*

*Úroda vaše voní pod střechami,
radostná těšitelka dětí.
Jste se zemí a s nebem samy
a jenom zřídka bludné ptáče sletí
v koruny oddané a čekající.*

*Zas přijde květ i plod.
Však za vichřic hlas touhy jediný z vás vane:
Vzplát na tvé hranici, ó Pane!*

Smutek opuštěných stromů se chvěje v napětí hned několikerym směrem. Daná situace je vymezena jako něco dočasného: „*Zas přijde květ i plod.*“ Také verš „*a jenom zřídka bludné ptáče sletí*“ naprostou osamělost oslabuje, zároveň a především však tuto opuštěnost přivádí konkrétně před oči. V obdobné protikladnosti je napjat předchozí verš: „*Jste se zemí a s nebem samy.*“ Stromy tu jsou výslovně samy, avšak samy s něčím. Toto „něco“ je ovšem zvláštního druhu, nic jednotlivého, s čím by bylo možno vstoupit do konkrétního vztahu, jen země a nebe, které (alespoň na první pohled) svou bezmezností podtrhují opuštěnost stromů. A konečně je tu patetický závěr, k němuž báseň míří od svého počátku. Od začátku víme, že jde o stromy „*štědré*“. Jejich navenek statický zjev odhaluje básník jako gesto: „*vztyčujete*“ – ne však větve, ale „*ramena*“. Byli bychom zprvu na vahách, zda toto pojmenování nazvat personifikující metaforou; Toman tu využívá oné skryté metaforičnosti, kterou však činí zjevnou: určuje, kam stromy vztyčují ramena, a to ve zdůrazněné postupnosti jakoby nastavované po jednotlivých poloverších. Odhaluje tím onen pohyb gesta, ono vztahování ramen, která by chtěla obejmout, avšak vztahují se do prázdna: „*k obloze šeré, k nebi beze hvězd / v dnech dušičkových do mlh vždy nových...*“ První dva verše druhé sloky konkretizují přídavné jméno „*štědrý*“ a odkazují v minulostně přítomném modu k dočasnosti dané situace, jak to ve výhledu do budoucna činí verš „*v koruny oddané a če-*

kající“. A touha celé básně ústí do veršů: „*Však za vi-
chřic hlas touhy jediné z vás vane: / Vzplát na tvé hra-
nici, ó Pane!*“ Touha celé básně sem ústí, ale zároveň
se zde podstatně proměňuje. Není to již štědrost ob-
darovávající druhé; v situaci krajně pocítované nena-
plněnosti se bytostná touha, obracející se k druhým,
soustřeďuje do jedinečného vztahu k jedinečné bytos-
ti, stává se touhou po bezvýhradném odevzdání se za
cenu sebezničení. Báseň tak vrcholí ve vypjatě nábo-
ženském prožitku, jehož přesvědčivost pro českého
čtenáře vystupňovává asociace s tou hranicí pro víru
v boha dobrovolně přijatou, kterou připomíná Toma-
nova báseň „Červenec“ zároveň s přáním, ať její „*ti-
chý stálý plamen*“ u nás „*hoří v duších*“. Otázka nyní
zní: promlouvá báseň „Listopad“ s plnou silou pouze
ke čtenáři křesťanské víry? Nebo o krok dál z hledis-
ka čtenáře ne-křesťana: v čem spočívá platné jádro
touhy ze závěru básně, kterou náboženství pojalo ja-
ko víru v boha?

V *Kritice čistého rozumu* zkoumá I. Kant s ničivou
skepsí důkazy existence boží; činí to však paradox-
ním způsobem. Pasáž věnovanou této otázce nade-
psal: „Ideál čistého rozumu.“ Existence boha je nedo-
kazatelná, bůh – tvrdí Kant – není ničím jiným než
naší představou, určitou ideou, ale tato idea je pro
člověka nutná jakožto ideál, který řídí průběh všech
našich zkušeností. Určení každé jednotlivé věci s její-
mi vymezenými predikáty se děje na pozadí celku
všech možných predikátů: představa tohoto nepodmí-
něného celku, to je ideál, jediný ideál v plném slova
smyslu, kterého je lidský rozum schopen. Rozum si
však tento ideální celek klamně zvěcnil; z celku všeho
vytvořil nejvyšší jsoucnou: *všudypřítomného, všemo-
houcího a vševědoucího boha*. – Na tuto kritiku nava-
zuje Eugen Fink a usiluje o její pozitivní vyústění.
Dokládá, že Kant stejně jako celá metafyzika chápe
bytí pouze jako bytí jednotlivých jsoucen; co nemá
charakter jednotlivého jsoucna, neexistuje, tj. existu-
je pouze jako naše prázdna představa. Avšak právě

onen celek všeho lze a je nutno chápat jinak, nikoli jako pouhou naši ideu: je to svět. Tento svět sice není postižitelný jako nějaký jev, není jevem, ani souhrnem všech jevů a jsoucen, ale nezjevnou půdou všeho zjevování. Není to jakási obrovská věc, která v sobě obsahuje všechny ostatní věci, není v prostoru a čase, je to prostor a čas sám, moc, která všemu poskytuje prostor a ponechává čas. Tento svět nejenže je skutečný, je to skutečnost v nejpůvodnějším smyslu, z níž se všechna jednotlivá jsoucna vydělují, získávají svou dílčí a dočasnou skutečnost včetně svých – uskutečňovaných či neuskutečňovaných – možností. A tento nepředmětný, avšak skutečný celek všeho překryla absolutizující představa boha, vypracovaný pojem boha metafyziky se všemi dalekosáhlými praktickými důsledky.⁷⁸

Stromy v básni „Listopad“ jsou „samy“ „se zemí“, v níž tkví, a „s nebem“, k němuž „vztyčují ramena“. Jakékoliv nitrosvětské jsoucno je jen nepatrným zlomkem, který však v sobě zachovává vztah k celku světa, z něhož se vyděluje a jemuž patří. Napětí ztaje-
né v situaci opuštěných stromů si za ně musel uvědomit básník, pouze člověk o konečnosti všech jsoucen i sebe sama ví, vědomí člověka je právě vědomím konečnosti; a to je možné jedině na základě – jakkoli temného – povědomí o nekonečném. Zlomkovitou, konečnou existenci člověka žene touha po nekonečném. Do tohoto „hlasu touhy jediné“ ústí závěr „Listopadu“. Život věřícího křesťana, kterému celek všeho ztělesňuje osoba tvůrce a pána všeho, vede jistota naděje, že konečnost své existence překoná koncem své existence: po smrti bude přijat do náruče Pána. Ztotožnění boha a ideálu ovládalo a stále mnohostranně ovládá život evropské civilizace i tam, kde po-

⁷⁸ Finkovu kritickou interpretaci Kanta viz v knize *Alles und Nichts* (Den Haag, Nijhoff 1958); jeho pozitivní pojetí světa především v knize *Spiel als Weltsymbol* (Stuttgart, Kohlhammer 1960; Český spisovatel 1994).

stuláty a představy křesťanského náboženství byly více méně odbourány. Otevřenost člověka nedanému celku světa stále dochází svého nejryzejšího výrazu ve sledování ideálu, tj. absolutního, dokonalého, nepomíjivého jsoucna, které tak vytváří perspektivu, v níž vše ostatní, co je dostupno našim smyslům, vše, co je proměnlivé a pomíjivé, zůstává znehodnoceno jako skutečnost nepravá. Svět je stále ještě zabarven významem pouhé světskosti, pouhé pozemskosti: člověk tu žije život upadlý, ovládán věcmi, v područí svých smyslů, zatímco nadsmyslný svět ideálů je – nedostupný. Vztahování se konečné bytosti k nekonečnému se při takovém pojetí stává buďto snahou o vymaňování se z pout pozemskosti, askezí, nebo toužením po nedosažitelném.

Naděje, víra, sen (už jen toto synonymické řazení naznačuje odstup naděje Tomanovy poezie od původní naděje křesťanské) vystupují u Tomana v objektivujícím odstupu, protože u něho nevyjadřují vlastní otevřenost světu. Směrem k rovině, jež je u Tomana původnější, ukazuje verš „*jste se zemí a s nebem samy...*“. Nikoli takové vztahování k nekonečnu, jež by se chtělo ze své konečnosti vymanit, ale takové, jež se nekonečnosti otvírá v přijetí konečnosti; nikoli touha po něčem, co by mělo být, ale přitakání tomu, co se děje, co je – navzdory tomu, jak to je. Každá naděje, i ta nejméně obsahově určená, zpředměťňuje nepředmětný celek, k němuž se vztahuje, a zároveň své zpředmětnění promítá do budoucnosti, která má teprve nastat; každá naděje je tedy čímśi druhotným ve srovnání se svým zdrojem: otevření se přítomným možností, vládě světa. – Básně, které u Tomana naději pouze nepojmenovávají, které – jako například jarní básně *Měsíců* – ji vyjadřují, vyrůstají z tohoto přitakávajícího postoje, z důvěry v zemi, v život; jde v nich o oddání se plnosti daného okamžiku, tj. konkrétní přítomnosti v jejím budoucnostně minulostním napětí.

V „Listopadu“ odkazuje Toman k celku světa dvojicí země a nebe („*věčné nebe*“ se v „Září“ klene nad

proměnlivostí země), jinde dvojicí země a slunce, jinde pouze pojmenováním země a jinde života. Výslovným či skrytým základem všech těchto určení zůstává země. Ta – ať už jako jeden ze dvou pólů světa, ať jako svět sám – nepřestává být zároveň fenoménem s určitými charakteristikami. Lze proto říci, že svět je u Tomanova určitým způsobem interpretován, že v něm vystupuje do popředí moment pozemskosti. Takové interpretující vymezení jen stupňuje slabinu všech předmětných pojmenování světa (včetně pojmu „svět“), která sama o sobě nemohou přivést ke slovu právě to rozhodující: *nepředmětný* celek. Báseň, stejně jako každé jiné umělecké dílo, navozuje závazně a opakovatelně otevírání se světu; to znamená, že dělá zdánlivě nemožné: zpředměťňujícím způsobem zpřítomňuje nepředmětný svět. Jak toho dosahuje poezie Tomanova?

Hedva

*Nebyla lvice ani tygřice
(jak toulaly se verši oné doby);
ze všední chladné mlhy života
šat utkaný a závoj na očích
a v šedém zraku podzimní trpyt měla
pod pyšným štítem bělostného čela.*

*Sníh padal, déšť a dudy vichřice,
zem stále čerstvé otvírala hroby,
leč ona byla tichá. Pohřbívala
s úsměvem teskným za dnů nejhorších.
Ve světě cizím u jednoho stolu
chléb skoupý chudoby jsme jedli spolu.*

*A dnes je mrtva. Prostá třeslice,
macešky, netřesk nad hlavou jí rostou.
Mák divoký tam v slunci plápolá,
sen horečný, jenž ustydl. Zavolá
pták ve větvích, a v mrtvou vůni tichá
jen moje srdce buší. Ještě dýchá.*

Každá sloka je vybudovaná odlišným způsobem a v nezvyklém sledu: od nesituovaného portréту úvodní sloky přes shrnutí životního osudu ve sloce druhé k závěrečné situaci sledované v detailní blízkosti. Tato závěrečná sloka je pro náš účel nejvýmluvnější tím, že celkovosti světa zůstává na první pohled co nejvíce vzdálena. Nejenže se vztahuje k jediné časově i prostorově velmi omezené konkrétní situaci, ale navíc rámec této situace v podstatě nepřesahuje. Poslední dva verše předchozí sloky například vycházejí také z konkrétní situace požívání u stolu, ale výrazně ji zobecňují. Závěrečná sloka básně pouze věcně popisuje určitou scénku s využitím jediné výraznější metafory. Cítíme, že jsme zde oslovováni v čemsi podstatném – a přece zde není ani stopy po tom, v čem jsme zvyklí vidět hloubku slovesného projevu: po hloubce myšlenkové, reflexi. Smrt, která ve druhé sloce obchází kolem, vtrhává třetí slokou nejprve do intimní blízkosti a závěrečným veršem se rozevírá před samotným „já“ básně;⁷⁹ není zde ani náznak útěchy, nějaký smysl, který by vyváděl ven z neúprosného konce, před nímž stojíme, a přece z básně zároveň vyzařuje jakýsi přitakávající smír. To proto, že zjevná krutá disharmonie dané situace je proniknuta harmonií nezjevného celku, že se tu otvíráme celku světa. Lehce se to řekne, ale co to vlastně znamená?

Závěrečná sloka „Hedvy“ se včleňuje do prostoru, jež rozvrhl předchozí text a v němž tvoří nerozčlenitelnou jednotu to, co jsme zvyklí od sebe oddělovat. Úvodní sloka charakterizuje Hedvu tak, že nelze odlišit, kdy se tu hovoří o jejím zjevu a kdy o její povaze a o povaze jejího života. Slova „*ze všední chladné mlhy života / šat utkaný*“ se vztahují k „vnitřní“ charakteris-

⁷⁹ „Já“ básně nelze sice v objektivním pohledu ztotožnit s „já“ mne jakožto čtenáře, ještě mnohem méně však s někým, kdo je pro mne 3. osobou, tj. básníkem, který o sobě pouze říká „já“. „Já“ básně nemůže znamenat „on“. *Já sám* se pro tu chvíli ztotožňuji s „já“ básně, беру jeho situaci za svou.

tice jejího osudu, nelze se však vyhnout tomu, abychom je zároveň neurčitě nevztahovali i na její zevnějšek. Slova „*všední*“ a „*šedý*“ zde ukazují zároveň „vnějším“ i „vnitřním“ směrem. Neokázalá střízlivost charakterizuje celou Hedvu; nikoli ovšem cele, jak naznačují závěrečné dva verše sloky a v nich především – opět v rozkvyu mezi „vnější“ a „vnitřní“ charakteristikou – „*pyšný štít bělostného čela*“. První verš následující sloky: „*Sníh padal, déšť a dudy vichřice*“ těžší ze stejné oblasti jako předtím určení „*chladné mlhy*“ a „*podzimní třpyt*“ (a pod jejich vlivem i slovo „*štít*“), která však byla míněna metaforicky a která nyní do svého kontextu vtahují i „meteorologické“ jevy daného verše: šedí Hedvina života je zde stupňována do polohy životních nepohod. Následující verš „*zem stále čerstvé otvírala hroby*“ utvrzuje přírodní jevovou rovinu, svým smyslem však jednoznačně vysunuje do popředí hlubší významovou rovinu Hedvina osudu tak, že dále stupňuje jeho krutost.

Všechno, do čeho nás uvedly první dvě sloky „Hedvy“, je zvráceno strohým konstatováním: „*A dnes je mrtva.*“ Vzápětí, bez přechodu následuje: „*Prostá třeslice...*“ Víme, že v druhém poloverši pouze začíná věta a že její další průběh zřejmě odhalí, proč po úvodním konstatování, které dělá tečku za celým životním osudem Hedvy, se najednou vypovídá cosi o třeslici. Avšak zde náraz dvou poloveršů novým způsobem dále rozvíjí onu zvláštní skutečnost, v níž se spolu prostupuje navzájem nesouměřitelné; „*prostá třeslice*“ kromě svého faktografického významu neurčitě navozuje hlubší významovou dimenzi, kterou dopovězení následujícího verše (v němž se dozvíme, že tato běžná tráva roste na Hedvině hrobě) logicky zjednotňuje: po šedivosti Hedvina života je tu zpřítomněna „prostá“ neokázalost jejího posmrtného osudu. V jiném, i když navenek neméně nenápadném významovém zlomu na sebe narážejí oba další poloverše: v jasně členěné následnosti rozvíjejí neobvyklý časoprostorový vztah růstu trav a květin nad hlavou

člověka. Ne nad Hedvou, nad jejím mrtvým tělem, ale zdůrazněně nad hlavou, a ne prostě „nad její hlavou rostou“, ale ve vztaženosti k ní jako k subjektu „*nad hlavou jí rostou*“; nad tou hlavou s „*pyšným štítem bělostného čela*“ a „*s úsměvem teskným*“. Výčet rostlin však ještě není ukončen. V pojmenování divokého máku je přesmykem zdůrazněno přídavné jméno a tak aktualizován význam divokosti. A tuto aktualizaci pak na základě tvaru a barvy máku stupňuje metafora při své účinnosti opět zcela nenápadná zvláště proto, že určení „*v slunci*“ metaforický moment ohnivosti „přirozeně“ navozuje, jakoby vysvětluje. Nyní teprve přichází výrazná metafora, po předchozích jemných významových rozkyvech ostrý významový zvrat.

Tvar a barva okvětních plátků umožnily ve zjevu divokého máku navenek statickém vidět dynamičnost života, který jím pulsuje, tj. který se zde a pro danou chvíli realizuje jako určitá rostlina. A tento divoký mák, tento plápol, oheň se navíc, aniž by tu přestal existovat jako skutečný mák, ukazuje být ustydnutím čehosi ještě živoucnějšího: horečného snu, lidského života hnaného horečným snem, vzpínajícího se vášnivě ze všední chladné mlhy, ze sněhu, deště a dujících vichřic vzhůru ke slunci. Sloveso „*ustyd*“ však zároveň naznačuje umrtvující ztuhnutí horečného snu. Divoký mák kromě sugestivně navozené vlastní fakticity ztělesňuje horečný sen hlavy, nad níž roste, a zároveň právě proto zpřítomňuje tragiku nežití té hlavy a toho snu, tutéž tragiku předčasně skončeného života, kterou jako by v prvním metaforickém náběhu vyjádřila kdysi báseň „*Za Kajou*“: „*...co mohlo býti, / co mohlo kvést a v slunci k činům zrát.*“ – V první sloce „*Hedvy*“ země nenápadně probleskuje v podobě jednotné oblasti, z níž jsou volena obrazná určení Hedvina portrétu, ve druhé sloce, v níž je přímo pojmenována, proniká více do popředí, až poslední sloka je převážně utvářena konstatováním určitých přírodních jevů dané situace. Báseň tak Hedvin osud a její smrt stále víc vpojuje do kontextu jevového dění života země.

Mezi dvěma „neslučitelnými“ významovými rovinnami pak osciluje i poslední slovo probíraného verše, sloveso „zavolá“. Výrazný přesah a rým ho odtrhují od následující významové souvislosti věty, k níž patří, a na chvíli ho včleňují do předchozího kontextu. Obě rýmující se slova jsou slovesa, veršové členění tak podtrhuje zdánlivou paralelu syntaktické, a tím i významové výstavby obou veršů: „*mák divoký... plápolá*“ – „*sen horečný... zavolá*.“ Slovo „zavolá“ tím získává zvláštní významovou energii: prostou jevovou skutečnost svého faktického podmětu „*pták na větvích*“ vtahuje do neohraničeného myšleného světa svého původního – falešného – předmětu „*sen horečný*“. Jednotu obou skutečností, viděné a pouze myšlené, podporuje i následující poloverš „*a v mrtvou vůni ticha*“ tak, že viděnou skutečnost co možná odhmotňuje: vztahuje ji do všepronikajícího nepředmětného media slyšeného, či vlastně nepřítomnosti slyšeného, a i to „rozpustí“ v pouhou vůni. Přídavné jméno „*mrtvý*“, které ve smyslu rčení „mrtvé ticho“ poukazuje k interpretaci situace, svým vztahem k vlastnímu podstatnému jménu „*vůně*“ směřuje zároveň do dané jevové skutečnosti v doslovném smyslu mrtvolnosti: hřbitovní vůně tlení.

A v tuto „*mrtvou vůni ticha / jen moje srdce buší*“. To je z objektivistického hlediska nemožná představa, vyhrocená ještě přexponovaným „*buší*“. „*Vůně ticha*“ se stává médiem, které prostupuje všechnu předmětnou skutečnost dané situace. V této všeprostupující jednotě mizí hranice mezi jednotlivými, tj. jako jednotlivě pozorovatelnými předměty, ale také mezi objekty a subjektem: uvnitř této jednotné skutečnosti „*moje srdce buší*“. Tak je závěrem navenek zdůrazněna jednota založená už ve struktuře celé básně, jednota světa nerozděleného na objektivní, ale vymezenou a vnější skutečnost viděného, a neomezenou, ale subjektivní, vnitřní skutečnost myšleného a cítěného. V této jednotě je obsažen (a to pro pojmovou interpretaci neznamená víc než: skryt) smysl básně.

Svět určité situace se sice nerovná celku světa, avšak tento náš od situace k situaci se měnící svět je způsobem, jímž se otevíráme celku světa. Svět básně, který je vždy světem určité situace, se prezentuje jako určitým způsobem naladěné jednotné významové pole, z něhož se vydělují jednotlivé tematizované jevy. Odhalit věci co možná nejplněji v tom, čím skutečně jsou, znamená ukázat, čím jsou v celku světa. To však není úkolem básně. Báseň se nesnaží odhalit celkový smysl věci, naznačuje ho jen natolik a proto, aby mohla zpřítomnit onen pohyb, onu souhru vztahů, jimiž se jednotlivé věci v konkrétní situaci z nedaného celku světa vydělují a k němuž tak nepřímou poukazují. Při četbě, tj. spolutvorbě básně, jsme vtahováni do tohoto pohybu, otvíráme se světu. Významový rozbor „Hedvy“ zatím ukázal, že tohoto otvírajícího pohybu dosahuje Toman technicky souběžným rozvíjením časoprostorových a hlubších významových vztahů dané situace. Totéž v podstatě ukázaly už všechny předchozí rozborů. Svou námětově-tematickou výstavbou je však „Hedva“ zvláště vhodná k dotažení významového rozboru až k interpretaci příznačného Tomanova životního pocitu, v němž se konkretizuje jeho otevřenost světu. Otevřenost světu, jak ji báseň navozuje, totiž nezůstává bezobsažnou záležitostí technických postupů, respektive to, co se při tvárném rozboru jeví pouze jako určitá technika, je předpokladem i výrazem autora jednotného celkového pojetí skutečnosti. I když tedy smysl básně nespočívá ve sdělení nějakého poznání, přesto je tu moment poznání nutně přítomen. Otevřenost světu může báseň zpřítomnit jedině tím, že přivede na scénu určitou konkrétní situaci s její dílčí skutečností takovou, jak se odhalila ve světle této celkové otevřenosti, tj. pravdivěji.

Tématem závěrečné sloky básně „Hedva“ je smrt a smrtelnost člověka. Hedva, dychtivě obrácená do budoucnosti, je mrtva a také „mne“, jejího dávného druha, který tu nyní stojí nad jejím hrobem, čeká neodvratný konec. V tématu smrti se významným způ-

sobem vyhrocuje bytostná touha, která tvoří hnací sílu Tomanovy poezie jak v básníkově zoufalství nad jejím nenaplněním, tak v pozdějším relativním naplnění. Vědomí smrtelnosti se pro člověka stává nejostřeji uvědomovaným výrazem jeho konečnosti: toho, že je jedinou a jedinečnou bytostí, která vše ostatní může nějak chápat a vztahovat se k tomu, ale nemůže tím být. Tato konečnost však není absolutní. Jako všechna ostatní konečná jsoucna je i člověk součástí celku, z něhož se vyděluje. Ve svém zrodu, životě a smrti je nesen tímto celkem a podroben jeho dění. Patří však do tohoto celku přece jen jinak než „*prostá třeslice*“ či „*pták ve větvích*“; stává se v určitém smyslu konečnější, protože se ke své konečnosti neustále s určitým porozuměním vztahuje. Světlo porozumění člověka osvobozuje z původní naprosté temnoty, ale tím ho také vyvádí z jednoty, která se konečné bytosti ohrožované na každém kroku novými nejistotami jeví jako ztracený ráj. A nemůže-li a nechce-li se vrátit do naprosté temnoty, napíná svou svobodu k překonání své zlomkovitosti. Jednota, které může dosáhnout, není nikdy úplná a definitivní, ale s tím na druhé straně souvisí, že člověk v ní už jenom nepatří k jiným jsoucnům, ale ostatní jsoucna zároveň patří k němu, jsou součástí jeho světa.

Motiv mé vlastní smrti vstupuje do básně „Hedva“ teprve závěrečnou větou: „*Ještě dýchá.*“ Jí je na první pohled jen jinými slovy řečeno totéž, co předchozím: „*v mrtvou vůni ticha / jen moje srdce buší*“; jenomže metaforické „*dýchá*“ vtahuje výjev do komplexnější významové roviny životního údělu člověka a slovo „*ještě*“ naznačuje dočasnost tohoto „dýchání“. Přestane-li žít srdce, které buší uprostřed mého světa, zmizí s ním celý tento svět. Celý můj svět se tu nachyluje k svému definitivnímu konci. A nejen můj: také to, co v něm žije z života mrtvé Hedvy. Nejen já, ale také Hedva podstatně spoluurčuje svět dané básně. Je takto přítomna i ve třetí sloce, nikoli pouze jako mrtvá hlava, nad níž rostou květiny, ale především jako urči-

tá perspektiva života sice již minulého, která však přesto proniká celé významové pole básně a v něm spoluurčuje jednotlivé jevy. Právě tuto vzájemnost, jež rozvrhuje svět básně „Hedva“, podtrhuje pointující „ještě dýchá“. Příslovce „ještě“ totiž neoznačuje pouze dočasnost dýchání mého srdce, ale uvádí ho zároveň do vztahu k Hedvě, jejíž srdce už dodýchalo: je tu zpřítomněn společný úděl, jednota nás dvou, tebe již mrtvé a mne *ještě* živého.

Ale věci, které se mi tu v prostoru rozvrženém mým vztahem k mrtvé Hedvě zjevují, jsou něčím samy v sobě a patří, stejně jako my a náš svět, celku světa. Vztah mezi mým omezeným světem a celkem světa nemá podobu vztahu mezi určitým okruhem a dále pokračující oblastí okruhu nekonečné většího. Tento vztah probíhá v každé jednotlivé věci, s níž se setkávám. To, čím se pro mne rudý mák stává, to je jen určité vymezení z možností, které rudý mák už sám ze sebe, totiž ze světa, přináší a nabízí. A tento svět, jediný svět v plném slova smyslu, se zánikem mého světa nezanikne. Vznik každého individuálního světa, jeho proměny a zánik jsou projevem dění celku světa, k němuž bývá v poezii Tomanově nejčastěji odkazováno jako k životu země.

Smír závěru „Hedvy“ ovšem nevyplývá prostě z vědomí, že moje smrt zůstane projevem života země. Nevyplývá z pouhého posunu od mé osobní perspektivy k neosobní perspektivě celku. Smír a víc než smír básně „Hedva“ vyvěrá z toho, co znamená můj oddaný vztah k životu země (rozvržený zde v rámci mé vzájemnosti s Hedvou) *pro mne* a co pro mne znamená *nyní*.

Tomanovy básně odhalují věci v takové významové bohatosti, která nám připadá jako jejich zvýznamnění. Stejným právem lze však říci, že jednotlivé věci tu ve své významové souhře vybavují neviditelný prostor mezi sebou, že se stávají ohnisky významové energie a zpřítomňují zpětně nepředmětné významové pole, které jím dává vystoupit jako tomu, čím zde jsou. To-

to významové pole celkové, jednotné skutečnosti básně, tato vždy určitým způsobem naladěná otevřenost, tento svět určité situace – to jsem já. Realizují se v odpovědích na výzvy obsažené ve významnosti jsoucna, které se zjevují ve světle mé chápající otevřenosti, a ona sama je vydělením určité perspektivy z naší (tj. všech, s nimiž žijí v bezprostředních i zprostředkovaných vztazích) společné otevřenosti. Nejsem něčím v sobě uzavřeným, co pak případně může vstupovat ve vztah k věcem venku; ve svém nejvnitřnějším nitru jsem touto otevřeností pro věci a tímto konkrétním vztahováním se k nim.

Můj svět tedy není nic, co by mi patřilo, naopak v něm patřím světu, je to můj způsob, jak mu patřím. Zajatcem věcí, ztrácejícím sebe sama, se stávám tehdy, když jsem zcela zaujat vlastními potřebami a zájmy, které nepřekračují danost mé situace a které odhalují věci pouze ve světle jejich bezprostřední utilitárnosti pro mne, takže se pak zdá, že se ocitám ve vleku – ve skutečnosti mnou znásilněných – věcí. Nejplněji se stávám sám sebou naopak, když vystupuji ze zaujetí sebou samým, když jsem (z perspektivy své situace) co nejvíce „mimo sebe“ ve věcech takových, jaké jsou, protože tehdy co nejvíce realizuji, čím sám jsem: otevřenost světu. Chvilí mé pokud možno plné otevřenosti celku světa je chvílí plnosti mého života. Proto i tematicky nejbezútešnější básně nepůsobí skličujícím dojmem, neboť jako akt otevírání se světu vždy sugerují povznášející pocit plnější duševní seberealizace.

To, čím člověk bytostně je, celý jeho svět, jímž je, patří něčemu, čím není a co ho nese. Člověk žije na zemi nejen tak, že svým tělem zaujímá určité místo v časoprostorových vztazích s ostatními věcmi. Země je člověku domovem, neboť jí člověk patří a ona ho z hloubi nese. Dosud jsme však nevěnovali dost pozornosti veršům „Hedvy“, které zemi přímo pojmenovávají: „*Sníh padal, déšť a dudy vichřice, / zem stále čerstvé otvírala hroby..*“ Nejprve nepohody země a pak

její hroby: to je pravý protiklad země-domova. A také tato nepřátelská země nezůstává pouze vně člověka, ale stává se mu nepřátelská v něm samém. Otvírající se hrob – to je vlastní perspektiva každého jednotlivého života a nepohody země tu nezůstávají nepohodami v prostém jevovém smyslu. Obdobně „*vášně rudé*“, v nichž Toman jinak spatřuje temný zdroj životní síly člověka, se v „Setkání“ ocitají v kontextu ničivého „*žáru půdy sopečné*“, vzdouvající se v člověku samém.

Z temné, životodárné jednoty se rodíme do světla rozčleňující jednoty, abychom se opět navrátili do temné nerozlišenosti. Z hlediska konečného jsoucna, tj. z našeho hlediska, znamená tento návrat zkázu. V celém svém životě patří každá jednotlivá existence zemi, čerpá svou sílu z její plodné temnoty, která se však člověku v nepohodách jeho života zároveň jeví jako neodvratná a už teď neustále ho ohrožující temnota hrobu. Původní tma nemůže být prosvětlena, a i když je pojmenována, je to jen jeden z nepřímých poukazů k ní. Báseň „Hedva“ tematizuje temný celek negativně jako nicotu, ústí do tématu smrti. Vztah konečné bytosti k zemi-hrobu je však básní zpřítomněn tak, že tu zároveň přichází ke slovu země-domov. Tento druhý vztah není přítomen tematicky, a dokonce ani předmětně, ale nepřímou v tom, jak se zde prostupuje život člověka s jevy přírody, tj. ve způsobu, jímž je postupně rozvrhován svět básně.

Smutek poslední sloky nad Hedvinou smrtí se závěrečným veršem stupňuje v úzkost z perspektivy mé vlastní smrti. A zároveň závěrečnou slokou sílí postoj vyrovnaného přitakání, jenž převáží i nad úzkostí tak, jako by ji do sebe pojal, jako by i jí říkal své ano. Protiklad, napětí, jímž vyznívá „Hedva“, je dvojím vztahem k témuž. Nevyslovený, ale sugerovaný pocit životní harmonie, která tu nad úzkostí převáží, neznámá odvrát od výhledu na smrt někam jinam, k něčemu jednoznačně kladnému. Znamená naopak otevření se celku, jemuž můj život patří také tak, že se v *jeho* životě nakonec rozplyne.

„Žijte antiku“

Ještě jednou tradice

Při sestavování jednotlivých sbírek usiloval Toman o jejich kompoziční řád; zvláště úvodní a závěrečná báseň každé sbírky bývá pečlivě volena. Ocitovali jsme zde ze *Stoletého kalendáře*, poslední Tomanovy sbírky, báseň „Doma na hřbitově“. Toto zúčtování s vlastním životem ústícím do gnómičského životního kréda bylo předurčeno k tomu, aby uzavřelo sbírku, a tím celý Tomanův básnický soubor. Avšak autor za ni, zcela nakonec, zařadil ještě báseň „Zátiší“.

Stejně jako v předchozím zúčtování „Doma na hřbitově“ je v ní zpřítomněn celý jeden lidský život, tentokrát z ještě obecnějšího nadhledu. Vrací se tu téma veršů rodinných, jenomže v protikladu k jejich původní harmonii v bezútěšném vyústění. Narážíme tu v Tomanově poezii na nový, neúprosnější tón. Kdyby Tomanova tvorba dále pokračovala a kdyby pokračovala v duchu této básně, znamenalo by to výrazné prohloubení jejího původního desiluzionismu. Avšak „Zátiší“ bezútěšností nekončí; úvod a závěr básně rozvíjejí její vlastní téma. „Zátiší“ je básní o umění, které sklenuje harmonii z životní disonance. „*Tmu*“, bezútěšnost života, přetvořil malíř v „*jas*“. Také úvodní báseň Tomanova definitivního souboru, úvodní báseň

Torsa života, je věnována umění a také ona staví na kontrastu mezi bolestnými životními předpoklady díla a dokonalým konečným tvarem: „...*krvavé korály nasázím, / své bolesti věno. // V mém srdci z ran úrodných / ten rudý šperk vzpučel...*“ („V tvou korunu, živote“).

Tomanova tvorba je vedena ideálem dokonalé básně. Nikoliv z l'art pour l'artismu, ale z víry ve všepřemáhající moc umění vyrůstá snaha básníka, jenž chce „*ztavit křech / zrad, žalů, zklamání, jež srdce drtí, / na rosu rytmičkou a v křišťálovou řeč...*“ („Stará alegorie podzimu“). Avšak víra v moc umění se prakticky zvrací v popření jeho životní funkce, jakmile tuto moc zabsolutizuje a zpředmětní ve zbožnělém uměleckém díle. Umění je pojato jako sebeúčelné dovršení, místo aby zůstalo „pouze“ mocností zprostředkující: život rozněcující a stupňující.

Estetizující pojetí – které se na přelomu století jistě neuplatňuje nejvýrazněji v poezii Tomanově, přesto v ní však je jasně patrné – ohrožuje zvláště básníka se sklonem harmonizačním. Každá báseň je harmonická ve smyslu organické jednoty; v tom právě spočívá krása uměleckého díla, avšak také zdroj nebezpečí, které ho ohrožuje zevnitř. Harmonizační účinek básně je založen na tom, že jednota v něm není prostě dána, že ji z daných podnětů musíme vlastní obrazotvorností dotvořit. Básník usilující o dokonalou krásu je sváděn k tomu, aby výsledné vnášel už do daného, aby vytvořil dílo statické harmonie; a tak místo aby k sjednocující aktivitě podněcoval, znemožňuje ji. Báseň jako „Hedva“ patří k Tomanovým nejlepším básním proto, že dosahuje svého harmonického vyznění navzdory tematické disonanci. „*Nezjevná harmonie lepší než zjevná,*“ řekl Hérakleitos.⁸⁰ Nezjevná harmonie je harmonií otevřenosti světu; čím hlubší nesoulady a rozpory při zachování jednoty díla, tím hlubší průnik do celku světa.

⁸⁰ Zl. B 54, in *Zlomky předsokratovských myslitelů* (přel. K. Svoboda), Praha, Nakladatelství ČSAV 1962, str. 54.

Nebezpečí zjevné harmonie však není záležitostí především *tematického* vyznění řady Tomanových básní (tj. většinou básní z období poezie domova). Jeho báseň bývá ve své definitivní zaokrouhlenosti „hladká“, relativně vysoce stylizovaná a pohybuje se v umírněné poloze a typizujících obrysech vyrovnaného odstupu. Odstup, tzn. intelektuální odstup, sám o sobě patří k podstatným podmínkám básnické tvorby. Básnickou ryze Tomanovy poezie jsme spatřovali v tom, že jednotlivé básně setrvávají důsledně v rámci výchozí nálady, přičemž tento svůj základ a jádro dokážou prosvětlit v intelektuálním odstupu. Avšak tam, kde se má intelektuální složka uplatnit v poezii opravdu významně, tam nestačí, aby mnohoznačnou náladu pouze uchopila a utřídila, tam musí vniknout do ní a obnažit její vnitřní napětí. Tomanova báseň usiluje především o dokonalý řád, který toto napětí překlenuje. Dílu, založenému spíše na uměleckém dovršení než na riziku uměleckého výboje, překračujícího meze toho, co doposud bylo pokládáno za krásné, je vlastní určitý tradicionalismus. Tomanův odvrát od romantické náladovosti (jejíž soudobé, dekadentní odnoži zůstala ještě poplatná jeho prvotina *Pohádky krve*) nemíří směrem k analytickému, rozjitřujícímu uplatnění intelektu, jež se stále výrazněji prosazuje v poezii dvacátého století, ale zpět k utřídujícímu uplatnění intelektu poezie klasicistní.

Bylo by možné hovořit o tom, co Tomanovu poezii s klasicismem spojuje a co ji od něho odlišuje, o kladných podnětech soudobého novoklasicismu (i např. o Šaldově volání po novém klasicismu na přelomu století, o jeho požadavku uměleckého řádu a stylu, o právem zdůrazňovaných zásluhách, ale též negativní stránce tohoto jeho úsilí a v této souvislosti také o tom, proč Šalda z Tomanovy tzv. mezigenerace vysoce ocenil právě jen Tomana a nedocenil zvláště Haška a Gellnera, a konečně také o tom, že svým paradoxem o dokonalosti, která umělecké dílo umrtvuje, napadl ve studii „O tzv. nesmrtelnosti díla básnic-

kého“ chtě nechtě postuláty a praxi klasicistní, aniž by však tento fakt zaregistroval); pro nás nyní zůstává důležité, že se zde nad Tomanem znovu připomíná jeden z obou kořenů evropské civilizace. V kapitole věnované výslovnému básníkovu navazování na tradici strhávalo na sebe pozornost téměř výhradně křesťanství. Během dalšího rozboru se však v pozadí Tomanovy poezie stále zjevněji vynořovala tradice antiky. A nyní se nám vliv antiky náhle ukazuje ve své negativní stránce; vliv antiky jednostranně, abstraktně chápané – neboť tím právě byl klasicismus.

Sami bychom však chápali jednostranně Tomanovu poezii, kdybychom v ní neviděli realizován i druhý pól onoho napětí, které Toman na začátku své básnické dráhy programově zdůrazňuje ve stopách Nietzscheových: „*Žijte antiku. Ne filologicky, ale prakticky. Přijměte její problémy za své, dejte se oplodnit Dionýsem a zastínit Apollónem, opijte se, blázněte, světlý bůh Apollón vás vykoupí od těla: dá vám jasnost rozumu a myšlenek, vdechne krásu a linii každé bouři krve, neboť jen ta forma je krásná, jež se klene nad propastmi.*“⁸¹ Ty „bouře krve“ a „propasti“ Tomanovu poezii podstatným a charakteristickým způsobem spoluurčují, přesto však – ve srovnání s jasným a harmonickým živlem apollinským – ne v té míře, jak se nám to snaží vsugerovat autorovy básnické autostylizace (a Šaldův výklad v jeho hlavní tomanovské studii).

Základní dojem, jímž působí Tomanova poezie, jednota výchozí vášnivé pohnutosti a vyrovnaného odstupu, je ve shodě s Tomanovou vědomou snahou nechat se vést příkladem řeckého, přesněji attického umění. Přímý vliv řeckých děl na Tomana jde do detailů a týká se opět právě těch tvárných postupů, které cítíme v kontextu soudobé poezie jako tomanovsky příznačné. Výchozí dva rysy označil podivuhodně vý-

⁸¹ Antika v dnešní literatuře, in *Pondělní noviny politické, umělecké i sociální* 20. 2. 1899, též in K. T., cit. d. (pozn. č. 43), str. 84.

stižně H. Jelínek ve své zmínce o kovovém rytmu a přesně raženém obrazu. Tomanův příklon k antic- kému Řecku však znamená mnohem víc než přejímá- ní určitých tvárných postupů: je podstatnou součástí básníkovy odpovědi na krizi jeho, naší doby. V histo- rické situaci, v níž ztrácí svou sílu a všeobecnou zá- vaznost nejen víra, která vedla po staletí evropského člověka, ale i její novodobé náhražky, nachází Toman pro sebe životní východisko v hloubi předkřesťan- ských, zdánlivě zcela odumřelých kořenů evropské ci- vilizace.

„*Vrchol antiky znamenají řečtí tragikové a Platón,*“ napsal Toman ve svém článku o antice. Tragikové a Platón k sobě ovšem patří nejen jako vrcholné proje- vy řecké antiky, ale také jako představitelé nesmiřitel- ného rozporu, v němž Toman navzdory svému „řecké- mu“ harmonizátorství rozhodně volil jednu stranu. Prosazení svého výkladu světa chápal Platón sám ja- ko zásadní boj proti životnímu postoji reprezentova- nému tragédií. Ve své době neznamenal řecká tragé- die umění v našem dnešním chápání, patří nejprve do kapitoly věnované řeckému náboženství, ale také do kapitoly pro staré Řecko významné, obírající se poli- tickou výchovou. Koncentrovala v sobě a zároveň spo- luformovala to, co orientovalo život tehdejších Athé- ňanů. Teprve při rozkladu jejího porozumění světu se z děl řecké tragédie postupně už v samotném antic- kém Řecku stávají umělecká díla, vysoce oceňovaná, ale nezávazná, neškodná. Situace, v níž se Toman pod orientujícím vlivem především Nietzschevým ob- rací k poražené řecké tragédii, je situací úpadku ví- tězného platonismu (tj. vulgarizace Platónovy filoso- fie), pozvolna se prosazujícího konce vlády navenek doposud stále mocných platónsko-křesťanských ideá- lů a jejich derivátů.

Pokusy o oživení antiky, které se ovšem projevovaly většinou jen ve využívání antických motivů, patří k charakteristickým rysům literatury a vůbec umění na rozhraní století. Vědomí přelomu, vědomí konce

a touha začít od základů vedly k vlně zájmu o antiku, v němž se jako v každé takové vlně hluboce založený vztah mísil s mnohem rozšířenější novou pózou. Bojovný protiklad zdravé pohanské antiky a „jedu křesťanství“ se stal běžným heslem. V samotném Tomanově příklonu k antice tedy nebylo nic pozoruhodného, ani v celkovém zaměření tohoto příklonu, zvláštní však je už to, že navenek, v tematicko-motivické rovině jeho poezie, není vliv antiky téměř vůbec patrný. Toman nepřistupuje k antice historicky, nesnaží se zpřítomnit její svět nebo dokonce konfrontovat ho se světem své doby. Jeho příklon k antice neznamená odklon od současnosti, ale nestává se ani nástrojem její kritiky, nebo vytyčování příkladu pro ni. Básnická Tomanova ryzost je tu opět založena jak na lyrismu, jenž prostě nechává rozeznít atmosféru, do níž je básník ponořen, tak na autentičnosti, „*poctivosti k sobě samému*“, která odhaluje to, co básník a jeho doba pod nánosem zdání a sebeklamů skutečně žijí. A tak, ačkoliv antický svět je dávno zničený, Toman se k němu obrací jako k živé tradici. Živé totiž pro vzdělance, který se s ní třeba jen zlomkovitě a (což ovšem není případ Tomanův) třeba jen zprostředkovaně musí nejprve sám seznámit a kterého z ní něco oslovuje. V takovém opravdovém souznění s určitou antickou tradicí přivádí z ní ryzí lyrik, zaměřený výhradně k přítomnosti, ke slovu jen to, co plně odpovídá jeho osobní situaci, a jen tak, jak to bezprostředně může promlouvat k jeho současníkům.

Že i na všeobecně už zcela zapomenuté možnosti z počátků evropské civilizace lze znovu navázat, že dokonce právě v nich může současný člověk nalézt východisko v rozkladu dosavadních opor, jinými slovy: že Toman mohl využít určitých momentů antického životního postoje tak, že jejich prostřednictvím vyslovil životní pocit své doby a svou osobní odpověď na její nejistoty, to dokazuje skutečnost, že jeho příklon k řecké antice zůstal – tehdy i později – nezpochybován.

Tomanovo navázání na stále živou křesťanskou tradici vyznívá jako tradicionalismus, jeho navázání na zasutou tradici antickou jako vykročení k novému.

Apollónova výzva

V pátém století př. Kr., v době prvních příznaků krize athénské obce, objevil Sókratés duši jako vlastní zdroj hodnoty člověka. Pro něho to znamenalo, že odhalil zdroj, z něhož má být založena obroda obce; pro jeho následovníky se však nitro postupně stalo netřesitelným útočištěm jednotlivcovým před všemi vnějšími krizemi. Tím nejvyšším nebyla duše pro Sókrata ani pro jeho žáka Platóna ještě proto, že jí by se člověk od ostatního světa odlišoval, ale naopak právě proto, že byla ovládána tímž principem, který řídil celý kosmos. Stejný řád vládl také obci, z jejíhož společenství chápal každý jedinec všechny konkrétní smysly svého života. Avšak v krizi obce se pro filosofa začíná vzájemný vztah obracet: ve svém nitru uchopuje kosmický řád bezprostředně a z tohoto základu chce budovat obnovu a pravý řád obce. Tento obrat dokončil Platón, jenž teprve oddělil duši od těla a postavil obojí do protikladu, jedno jako to, co má vládnout, a druhé jako to, co má být ovládáno. Proti měnlivému poznání smyslovému odhalil neměnné základy pravého poznání niterného, a otevřel tak cestu k roztržení původně jediné, jednotné skutečnosti.

Roztržka byla dovršena v křesťanství vzájemným posílením vlivu platonismu a některých motivů orientálních: na čem jediné záleží, je spása nesmrtelné lidské duše, pozemský svět – zbavený jakožto boží výtvar svébytnosti – se stává dočasným dějištěm předsmrtného života a společně s vlastním tělem zdrojem pokušení. Na půdě křesťanského pojetí zůstává i novověká sekularizace a radikalizace roztržky skutečnosti na subjekt a objekt. Vnější skutečnost spočívá před lidským subjektem jako něco zcela mu cizího, jako soubor ma-

nipulovatelných předmětů. Praktický zájem se přenáší stále více ven ke stále účinnějším manipulacím vyprázdňného předmětného světa a izolovaný subjekt se přitom prohlubuje do stále komplikovanější niternosti. Avšak s rostoucí zapleteností do sebe sama ztrácí nejen oporu ve vnější, jemu cizí skutečnosti, ale postupně se mu problematizuje i neotřesitelné útočiště víry.

Pronásledovaní prvokřesťané, účastníci křížových výprav za dobytím posvátných míst, reformační horlitélé, prostí věřící z venkovských kostelíků – ti všichni žili s povznášejícím vědomím, že jejich třeba i nejnuznější život je účastí na díle božím, že každým svým krokem se rozhodují pro nebo proti tomu nejvyššímu. Vědomí závažnosti jejich vlastního života a každého jeho jednotlivého kroku bylo u nich spjato s křesťanským přesvědčením o nekonečné hodnotě nesmrtelné lidské duše. I tam, kde křesťanská víra slábne či mizí, zůstává v Evropě živé vědomí o nekonečné hodnotě každého lidského života. Vědomí smyslu svého života si jednotlivec podržuje tím, že jeho hodnotu spojuje s podílením se na něčem nadosobním, „posvátném“; to dává významnosti subjektu objektivní smysl. Počínaje dobou probouzejícího se nacionalismu v osmnáctém století bývá nalézán smysl života ve službě vlasti, od hrdinného nasazení života v boji za ni až po nenápadnou práci obrozeneckého vědce. Vědecká práce sama o sobě, její neustálý pokrok, se stává příznačným novodobým prostředkem zaručujícím – i když jen úzké skupině vyvolených – trvalý smysl pomíjivého jednotlivého života. Ještě výlučnější je tvůrčí činnost zasvěcená službě věčné kráse v absolutizujícím pojetí umělecké tvorby, které na přelomu století dvacátého proniklo i k nám.

Hašek a Gellner nejradikálněji představovali v Tomanově generaci odstup od tohoto ideálu Umění. Psali své povídky či verše jakoby na okraj. Nepřeceňování vlastního díla je u nich výrazem jak střízlivého hodnocení významu umění v životě společnosti, tak

nepatetického pojetí vlastní osoby. Prolomení k subjektu Gellnerovy poezie znamená právě jen stupňování autenticity, nikoli stupňované zaujetí vlastním já: „*Už se mi k smrti protiví / ve svých citech se nimrat. / Už se mi k smrti protiví / bolestí svou se šimrat*“ (Radosti života, „XVIII“). Gellnerova poezie vytváří protipól onoho spojení bezprostřední významnosti vlastní osoby s nepřímým zvýznamněním, jehož osoba dosahuje tím, že se podřídí nadosobním ideám. Toman sice sdílel absolutizující dobové pojetí poezie a tím i přesvědčení o výjimečném postavení básníka samého, zvláště v *Torsu života* probleskne ještě vznešeně stylizovaná póza jeho dekadentních počátků, a přesto i pro něho je charakteristická „tulácká“ bezstarostnost ve vztahu k sobě samému, nezájem o vlastní společenské zařazení a zároveň s tím odpor k nadosobním postulátům, jimž by svůj život podřídil a učinil ho tak smysluplným. A zase: toto „znevýznamnění“ sebe sama a svého osudu není u Tomanova tak výrazné jako u Gellnera, zato je tu výrazněji odhalen jeho pozitivní smysl.

Hora se svým citem pro celkovou atmosféru básnického díla se ocitl na stopě určení Tomanova životního pocitu slovy o „*zvláštní směsi pokory před osudem a revolty před světem*“.⁸² „Zvláštní“ a téměř paradoxní charakter této „směsi“ podtrhuje Horova formulace tím, že odevzdanost vůči osudu nazývá pokorou. Pokora, jedna ze základních křesťanských ctností,⁸³ znamenala původně pokoru před bohem; ale pokora vůči tomu, od něhož vše pochází, se stala celkovým životním postojem: i vůči druhým lidem („*V ničem se nedejte ovládat ctižádostí ani ješitností, nýbrž v pokoře pokládejte jeden druhého za přednějšího*“).

⁸² J. Hora, cit. d. (pozn. č. 17), str. 285.

⁸³ Šalda ve studii, jejíž závěr s jednoznačným a jednostranným důrazem vyzdvihuje „*ducha zbožnosti*“, tj. křesťanské zbožnosti druhého Tomanova období, píše: „*I vznikají nyní verše pokory, víry, lásky...*“ (cit. d., pozn. č. 19, str. 27).

než sebe,“ F 2,3) a jejich světským zřízením („...*takže ten, kdo se staví proti vládnoucí moci, vzpírá se Božímu řádu*,“ Ř 13,2). S celkovým postojem pokory – který se neprotiví světským zřízením už proto, že podstatné neočekává od „tohoto světa“, třeba jakkoli změněného – je „revolta před světem“ v rozporu. V tomto vzájemném protikladu se pokora u Tomanova skutečně objevuje ve formulaci básně „Lenin“: „*všichni chudí světa, i pokorní i mstiví*.“ A tato formulace jen shrnuje obraz dřívější básně „Tuláci“, v níž proti mstivým, revoltujícím tulákům druhé poloviny přivádí první polovina na scénu tuláky, „*polní lilie, s nevinnou duší apoštolů*“. Viděli jsme však, že závěr „Tuláků“ spojuje oba typy vjedno, že tu tedy nejde ani tak o typy, jako o zobjektizované dva póly jednotného jevu tuláctví. To, co v základním životním pocitu Tomanovy poezie zůstává jednotné, rozpadá se při pokusu o objektivaci do samostatných, navzájem protikladných typů. Jeden z těchto typů na sebe bere podobu křesťanské pokory, v evropské tradici hluboce zakořeněné a Tomanovi v jeho příklonu k tradici skutečně blízké. Navzdory tomu vlastní postoj Tomanovy poezie nelze – vcelku ani zčásti – nazvat pokorou.

Křesťanská pokora se dobře snáší s křesťanovým vědomím vlastní významnosti. Před bohem, svým tvůrcem, není člověk sice ničím, vše, čím je a co má, má od boha (proto i snaha naklonit si boha svými skutky je podle apoštola Pavla hříchem, neboť vychází z předpokladu, že člověk může žít ze své vlastní síly, a stává se tak vychloubáním před bohem), ale ten ho stvořil k obrazu svému. Všechn ostatní svět je člověku dán k dispozici, je tu kvůli němu, i když mu zůstává cizím a jeho vlastnímu určení přímo nepřátelským. Po ztrátě křesťanské víry a pokory zůstává v povědomí novodobého člověka jen to, že je středem a pánem přírody, světa.

V antickém Řecku měla pokora negativní význam; „pokorný“ znamenalo „nízký, otrockého smýšlení“. Hrdiny nedogmatické „bible“ Řeků, Homérových

eposů, ovládala snaha být první mezi všemi, velce žít anebo velce zemřít. Úsilí získat čest a slávu před druhými, „před světem“ nebylo v rozporu se zbožností; právě toto „velce žít“ a získat si trvalou slávu v obci znamenalo podílet se lidským způsobem na božském, tj. věčném; a právě těm ctižádostivým, odvážným byli bohové zvláště nakloněni.

Zbožnost řeckého člověka nemohla být založena na pokorném vztahu ke svému stvořiteli už proto, že řečtí bohové nejenže nestvořili svět a člověka v něm, ale měli s člověkem společný původ. A přece mezi světem bohů a lidí zela nepřekročitelná propast. Nápis „Poznej sebe sama!“ u vchodu delfského chrámu, zasvěceného Apollónovi, vyzýval (v protikladu k Baconovu „poznání je moc“, v jehož smyslu by si nápis vyložil moderní člověk): poznej, že jsi pouhý smrtelník, poznej nekonečný odstup sebe sama od velkoleposti blažených bohů a dbej zákonů, nad nimiž oni bdí! Nicotnost člověka v řeckém náboženství však není totožná s jeho nicotností v náboženství židovsko-křesťanském. K. Kerényi srovnává smrtící hněv židovského boha Jahva se smíchem řeckých bohů nad lidským počínáním: „*Také tento smích je smrtící, ale nestojí nikoho život, nic se jím nemění na rozporuplném lidském bytí...*“ A když předtím hovořil o titánské stránce řeckého pojetí člověka, ptá se nyní: „*Co je tímto smíchem s konečnou platností zničeno? Závažnost celé oné titánské bídy. Před rozhněvaným Jahvem se všechno tvorstvo stává popelem. Před Diem, smějícím se divákem, hraje věčný lidský rod svou věčnou lidskou komedii.*“⁸⁴

Náboženství sehrála tak obrovskou roli v počátcích lidstva, protože jimi se původně zformoval základní vztah člověka k celku světa, došlo v nich svého vyjádření to, co člověka dělá člověkem: jeho otevřenost světu. Také moc a lesk řeckých bohů vzchází z toho,

⁸⁴ K. Kerényi: *Die antike Religion*, Leipzig/Amsterdam, Akademischer Verlag-Anstalt/Pantheon 1940, str. 165.

že se v nich zpředmětnil až osobnil nepředmětný celek světa. Božské se však Řekům neukazuje v prolovení běžné zkušenosti, vázracích, božská byla pro ně právě přirozená podoba a chod věcí. I v těch nejběžnějších každodenních úkonech vstupoval Řek neustále ve vztah k jednotlivým bohům; nejzjevněji a nejzákladněji se však božské projevovalo ve všudypřítomném mnohostranném řádu přírodního dění, v kosmu. Proto byla pro Sókrata a Platóna – a nejen pro ně – duše tím božským v člověku, protože byla mikrokosmem ovládaným týmž velkolepým řádem. Co se později rozpadlo ve dva svébytné světy a co novověký filosof může navzájem spojit už jen v paralele dvou svých prožitků (ve známém výroku ze závěru *Kritiky praktického rozumu* o „dvou věcech, které naplňují mysl vždy novým a vzrůstajícím obdivem a úctou“: „hvězdném nebi nade mnou a mravním zákonem ve mně“), to bylo pro Řeky jedním a týmž.

Ocitujme si znovu, tentokrát celou, „Píseň“ z *Veršů rodinných a jiných*, v níž se Toman v období své poezie domova kriticky vypořádává s vlastní minulostí:

*Den kalný tiše zavolal,
co mládí tvoje milovalo,
žár smyslů, radost, smích a žal –
ó jak to bylo málo, málo!*

*Hlas houslí naléhavě zní,
lká, pláče, jásá, úpí, kvílí,
v tón jeden všechno uvězní,
čím dnové tví a roky byly.*

*Samota přísná důvěrně
ti ruku na rameno klade –
ó proč tak skřípou příšerně
z minula vstalé touhy mladé?*

*A venku víří bujný sních
tak jako vzpomínky tvou hlavou.
Vzpomínej, dosni a buď tich.
Teď mluví hvězdy s nocí tmavou.*

Plné vyžití života báseň zcela neodmítá, říká jen, že to „bylo málo“. Ale proč – na to báseň, zdá se, neodpovídá. Končí v mlčení: „...dosni a buď tich.“ Ve skutečnosti právě toto zmlknutí odpověď nepřímou vyslovuje. Celá báseň je příkladem toho, jak vtažení závěru básně do přírodního kontextu má u Tomanova dalekosáhlejší význam než přírodní kontext, který v úvodu básně pouze navozuje určitou situaci a její náladu. Poslední verš v náznaku zpřítomňuje velkolepou perspektivu celku světa: ty se svými vzpomínkami na někdejší nicotné bohatství vlastního života, ty buď teď tich, protože „teď mluví hvězdy s nocí tmavou“. Plné, spontánní vyžití života (tento životní postoj, z něhož vychází celá Tomanova poezie) je „málo“, jestliže zůstává uzavřeno v zaujetí sebou samým, ve svém úzce osobním rámci a jeho předimenzovaných měřítkách, jestliže tento jednotlivý lidský život se vším svým „smíchem a žalem“ nevidí sebe sama, čím je v celku světa.

Báseň kritizuje autorovo vlastní mládí, nikoli jeho vlastní mladou poezii. Poezie Tomanova prvního údobí byla právě proto poezií, že do mladické zaujatosti sebou samým vnášela onu otvírající perspektivu. Už v *Melancholické pouti* se báseň „Setkání“ snaží toto „vystoupení ze sebe“ uchopit tematicky. Po boku chápavé přítelkyně srdce básníka, jenž se vyzpovídal ze své beznaděje, pojednou

*necítí žár půdy sopečné
a vášně rudé,*

*jen ze slunce, vzduchu se raduje,
jak pták si zpívá,
co ve tvých zracích světlo tancuje
zář, jež se stmívá.*

To je ovšem vyznění téměř protichůdné vyznění „Písně“. V otevření se celku nespatří hrdina „Setkání“ nicotnost vlastního života, naopak podílí se na čemsi při vší prostotě povznášejícím. Avšak toto pozitivní vyznění je – i když ne výslovně – přítomno i v „Písni“. Pohled na hvězdné nebe staví touhy a nároky minulého života do pravé perspektivy, ale tím otvírá nynějšímu básníkovu životu prostší a hlubší smysl; rozhodně nevyvolává pocit nicotnosti, zbytečnosti lidského pozemského počínání, ani neláká jako v březinovských vizích k vystoupení z ubohé každodennosti. „*Hvězdy s nocí tmavou*“ zde promlouvají jakoby zblízka tak, že básník je vtažen do jejich všeobsáhlého prostoru, aniž by opouštěl svou danou situaci.

Znevýznamnění vlastní osoby a zároveň zvýznamnění všeho základního, čím tato osoba žije – to jsou dvě neoddělitelné stránky chápavého otevření se celku světa. Tak je tomu také u obou protikladných stránek vztahu řeckého člověka k bohům: nicotnost člověka tváří v tvář blažené velkoleposti bohů a slavnostní lesk lidského života v záři božského. – Na tuto druhou stránku navazovala renesance ve svém odvratu od mimosvětského zaměření křesťanského náboženství a ve svém příklonu k plnému vyžití pozemského lidského života. Dálo se to právě ve jménu jedince, jeho možností a práv. Také nová vlna hlubšího zájmu o antiku koncem osmnáctého století kromě řídkých výjimek stále ještě navazovala pouze na onen moment velkosti člověka. Antika je tu chápána ve smyslu humanistického „člověk je mírou všeho“, protože stále ještě jde o to, vymanit člověka z křesťanských dogmat. Ale tento jednostranný důraz zároveň utvrzuje pojetí světa, jehož středem a smyslem je člověk. Teprve když další vývoj otrásl sebejistotou „pána přírody“ a začal tak člověka vysvobozeného z křesťanské pokory osvobozovat také od jeho egocentrické iluze, vzrůstá porozumění pro onu první, skromnou stránku řeckého vztahu k bohům, pro to, že skvělost a nepatrnost člověka se navzájem nevylučují, že to jsou

dva neodlučitelné aspekty pravdivého pohledu na člověka v celku světa.

Vztah řeckého člověka k bohům byl souhrnem konkrétních vztahů jednotlivých bohů k člověku. V čem spočíval konkrétní božský zásah do lidského života? – Rozhněvaný Achilleus, pohaněný Agamemnónem, tasil již meč; na okamžik však zaváhal, a tu k němu zezadu přistoupila, „*jemu jen patrná jsouc*“, Athéna: „*Utišit přišla jsem já tvou vášnivost, dáš-li si říci,*“ „*zanechej boje a netas pravicí meče, / zato však můžeš slovy jej pohanět...*“ Achilleus zarazí meč zpátky do pochvy a pustí se do Agamemnóna „*výpadem hrubých slov*“.⁸⁵ Zjevení a pokyn určitého božstva, Athény, přesně odpovídá konkrétní situaci, nejde tu o jakoukoliv přízeň abstraktní božské moci. Ozbrojená Athéna byla nakloněna válečníkům, hrdinům, nikoli však prostě válce a divoké bojechtivosti jako bůh Arés. Přinášela naopak vítězství rozvahy nad vášní, byla – jak bychom mohli předvést i na scéně s Achilleem, jemuž Athéna neopomine sdělit, jaký zisk ho čeká, jestliže se bude řídit jejím pokynem – jasnozřivou bohyní rady, rozmyslu. Na druhé straně, ačkoliv se v pozdním Řecku stala též bohyní věd, původně, v době neporušeného náboženského cítění, zůstával její jasný duch zcela nepodobný jasnému duchu Apollónovu, jeho odstupu od věcí a dění, tj. nepodobný ryzímu poznání nezaujatého pozorovatele. Její rozmysl spočíval v chytrosti muže činu; Athéna přála válečníkům, protože byla bohyní vítězství, vybojovaného vítězství; provázela stále Odyssea, chytrého a činorodého zároveň. Její přízeň se projevovala – jak opět odhaluje scéna s Achilleem – v akci, v díle jediného okamžiku; zatímco však Hermés, jenž také přinášel svým oblíbencům okamžitý zisk, se příznačně ukazoval v náhlém nálezu, ve štěstí nijak nezaslouženém, patřil k Athéně zisk rychlého rozhodnutí, patřil k ní právě onen jasný rozmysl.

⁸⁵ *Ilias* I, 198, 207, 210–211, 224 (přel. O. Vaňorný), 3. vyd., Praha, J. Laichter 1942.

Všechnen smysl, k jehož vymezení se musíme dobývat pracným srovnáváním, byl Řekovi při zjevení Athény či při jejím nepřímém zásahu zřejmý jedním rázem. Našemu dnešnímu chápání, či spíše nechápání, se působení jednotlivých řeckých bohů rozpadá na samostatné, často navzájem neslučitelné předmětné oblasti; Athéna například je bohyně války, ale také bohyně moudrosti. Pro Řeky se říše jednotlivého boha neomezovala na určitý výsek světa, bůh se vyznačoval spíše určitým stylem, příznačným způsobem, jímž se uplatňoval v nejrůznějších předmětných oblastech (i když samozřejmě určitému stylu byly jednotlivé oblasti bližší, nebo vzdálenější). Tento jednotný styl každého boha proniká vším, je to celý svět v určitém aspektu, nebo spíše – protože pro Řeky bytostným byl tvar – určitá podoba, tvářnost světa. Souhra všech bohů – to je celek světa, nikoli abstraktní mezní pojem, ale svět ve své tvarové a významové plnosti.

Druhý poznatek, k němuž nás může přivést scéna s Achilleem, se týká už zmíněného přirozeného charakteru řeckého náboženství. V dění dané scény není pro pozorovatele nic nadpřirozeného: přítomní pozorují, jak rozhněvaný Achilleus sahá po meči, zaváhá, ovládne se a místo krveprolití volí jen slovní půtku. A nám dnes připadá, že vylupujeme právě přirozené, reálné jádro mýtu zpřítomňujícího božský zásah do lidského dění, když konstatujeme: významný moment hrdinova rozhodnutí, na němž závisí celý jeho budoucí život, je tu znázorněn jako zásah Athény (která se zjevila jen Achilleovi samotnému) a celý psychický proces poněkud těžkopádně a zdlouhavě rozvinut dialogem hrdiny a bohyně. V tom, co se nám jeví pouze jako primitivně znázorňující způsob podání, spočívá však cosi podstatného.

Pro Řeka žijícího v jediné, jednotné skutečnosti to, co chápal jako své nitro, nebylo odděleno od vnějšího světa, nemělo svůj vlastní neviditelný svět; naopak, bylo celé obráceno ven, vše, co se v něm dalo, přicházelo z viditelného světa a uplatňovalo se v něm. Walter F.

Otto (o jehož zkoumání především se tu opírám) píše: „Tomuto věku je zcela jasno, že člověka – pokud není vystaven vnějšímu nátlaku – určují jeho sklony a přesvědčení. Tyto pohnutky však neodkazují dovnitř k nějakému citovému jádru, základní vůli, ale ven do širého světa. Co my v okamžiku rozhodnutí prožíváme jako motivy, to zde jsou pro poznávajícího bohové. U nich, nikoli v lidské mysli, je hloubka a nejvznešenější základ všeho významného, co se v člověku uskutečňuje. Člověk tedy vidí, že je obklopen velkým bytím a jeho živoucími podobami. Kdo jsou tyto podoby, to je nejdůležitější otázka. Pokud je člověk zná, zná sebe sama; neboť styk s nimi je pro něj tím rozhodujícím, co prožívá hned tak, hned onak. Rozhodně tedy dalek toho, aby se zúžil a uvázl v subjektivitě, nejistý a umíněný zároveň, rozšiřuje se člověk v objektivní a podstatné, v bytí světa a tím v božské. A to platí stejnou měrou pro štěstí i neštěstí, pro dobro i zlo.“⁸⁶

Jestliže se neviditelný svět nitra pro Řeka rozprostíral cele ve světe viditelném, v němž nejenže se odehrávalo všechno lidské jednání, ale z něhož přicházelo vše, co toto jednání vedlo, a v němž se realizoval všechny smysl tohoto jednání, znamená to z opačné strany, že řecký člověk nemusel teprve dodatečně ze svého nitra promítat do prázdného, cizího světa všechnu mnohostrannou významovost, že v tvarech viditelného světa *viděl* i jejich významovou plnost, tělesným okem neviditelnou. Našemu dnešnímu vědomí, založenému na jasném odlišení subjektu a objektu, je takové chápání světa a sebe sama zcela cizí. Avšak v obdobném, i když méně radikálním rozporu s naším vědomím je novodobé umění, ve kterém se přece jen poznáváme a které původně vyrostlo z náboženských mýtů: Homérový mýtý jsou pro nás dnes uměním. Zachování jednotné skutečnosti neroztržené na objekt a subjekt nelze chápat jako pouhý mytický relikv

⁸⁶ W. F. Otto: *Die Götter Griechenlands* (1929), 2. vyd. Frankfurt am Main, Schulte-Bulmke 1934, str. 229.

umění, které se vyvíjí pomaleji než ostatní lidské tvory. Poznáváme se v umění tak, že se v něm usku-
tečňujeme plněji, více, ne omezeněji než ve svém běž-
ném vědomí: dobíráme se oné celistvé skutečnosti
a obnovujeme tak svou vlastní celistvost.

Avšak vítězný subjektivismus si podmaňuje i naše
uvědomění si této celistvosti. Víme sice od básníka –
v rozporu s předpoklady, jimiž se vědomě řídíme –, že
„krajina je stavem duše“, jenomže to je pro nás výpo-
věd' pouze o krajině, ne o duši. Obnovit nejen jednotu
skutečnosti roztržené na objekt a subjekt, ale též rov-
nováhu této jednoty, vyžaduje ve stavu, do něhož no-
vověká kultura dospěla, místo „krajina je stavem du-
še“ zdůraznit spíše: stav duše je krajinou.

To právě současné umění dělá (nikoli ovšem ve
smyslu někdejšího naturalistického determinismu,
jenž naopak vycházel ze zachování duality ovlivňují-
cích vnějších podmínek a ovlivňované psychiky člově-
ka). Být moderním znamenalo pro umělce na počátku
století pronikat pod povrch věcí k jejich skrytému
smyslu a nořit se do stále hlubších a hlubších vrstev
lidské psychiky. Pro směrodatný proud umění posled-
ních desetiletí je člověk utvářen souhrou vztahů k dru-
hým a k věcem, hloubka člověka tu neleží jako sub-
strát na dně pod „vnějšími“ vztahy, ale je obsažena
v komplexnosti těchto reálných vztahů; zjevuje se pl-
ně v jednání člověka. A obdobně smysl věcí je v tom,
jak se zjevují, ne v tom, co se skrývá za „pouhým“ zje-
vem.⁸⁷ Tomanův příklon k tradici antického Řecka se
stal výrazem jeho tradicionalismu tam, kde se Toman
nechal vést ideálem estetické harmonie. Naopak tam,
kde se z potřeby vlastní situace inspiroval pojetím
skutečnosti, jež ztělesňovalo řecké umění, takovým
způsobem, že realizoval základní intenci tohoto an-
tického pojetí ve zcela nové podobě, odpovídající sou-

⁸⁷ Viz J. Grossman: Síla věčnosti, in *Divadlo* 12, 1961, č. 8,
str. 581–588, též in J. G., *Analýzy*, ed. T. Pokorná a J. Holý,
Praha, Čs. spisovatel 1991, str. 267–285.

dobému chápání skutečnosti, tam se stal jedním z předchůdců směřování poezie ke zvýšené věčnosti.

„*Fanatikem skutečnosti*“ nazval Hora Tomanu proto, že jeho poezie se nenoří do vzpomínek či vizí, ale setrvává pevně v přítomnosti. Tento skutečnostní ráz je však podmíněn původněji tím, jak Tomanova poezie vidí smysl ve viděném, tím, jak nedané významové souvislosti důsledně odhaluje v daných jevech. Řekové viděli ve všem tvary, protože jejich vidění bylo prostorové a jejich svět, proniknutý harmonickým řádem, byl uzavřený. Tento uzavřený svět narušili Římané objevením skutečného času, neznamenaajícího už prosté opakování, a zcela ho rozmetalo budoucnostní zaměření křesťanství, které v tom navazovalo na židovské náboženství. Řecké pojetí skutečnosti si ce nebylo tak kamenně strnulé, jak se nám jeví z dochovaných děl dnes, kdy jsme ztratili smysl pro plnou významovost jejich tvarů; přece však bylo statické ve srovnání se stále rostoucí dynamičností novodobého chápání skutečnosti. Tomanovy básně vyznačuje v kontextu soudobé poezie „antický“ klasický styl: „*přesně ražený obraz*“, jasné, tvrdé obrysy tvarů a zároveň jejich jasně vyslovený smysl. Obě významové roviny, daných jevů a jejich hlubšího smyslu, rozvíjí Toman jemnými významovými posuny a zvraty ve vzájemných odkazech takovým způsobem, že rozehrává skutečnost svých básní v dynamické významové proudění, z něhož teprve se vyhraňují završené tvary jednotlivých věcí; tyto věci tak přes svou pevnou završenost v sobě podržují a ze sebe vyzařují významovou mnohoznačnost a plnost onoho neuzavřeného proudu skutečnosti.

V takové skutečnosti, která je plná dějícího se smyslu, v níž se však spolehlivá opora věcí nerozplynula v působení neviditelných sil, příznačném pro moderní pojetí světa, v takové skutečnosti, zároveň oslovující i nesoucí, může člověk žít jako ve svém domově. Zatímco však Řekové byli se skutečností plnou bohů zcela zajedno, pro novodobého člověka se naopak staly samozřejmými rozpory a napětí mezi ním

samým a okolním světem. Zakořenění Tomanovy poezie, její obrácení z *labyrintu srdce k ráji světa*, je odpovědí na trýznivý stav vykořeněnosti člověka, a to odpovědí, která musí být znovu a znovu dobývána.

Nejbližší věcné souvislosti, v nichž dokáže odhalit dalekou perspektivu světa, se Tomanovi ukazují nejprve jako spoutávající, determinující síť danosti. Životní zakotvení Řeků zakládala obec, jejich bohové byli bohy státního náboženství, sama obec byla posvátná a tvořila konkrétní předchůdný celek, z něhož jednotlivec chápal sebe i smysl všeho ostatního. Modernímu člověku naopak a Tomanovi zvláště ukazuje skutečnost svou nepřátelskou tvář právě v mezilidských vztazích a institucích. Vymanit se z jejich determinismu neznamena však pro Tomana ponořit se do nitra a vysvobodit své osobité já, ale obrátit se rozhodněji tam, odkud nebezpečí přichází, realizovat sebe sama v aktivitě mezi lidmi. Takový je smysl například básní „Kousek léta“ či „Hlas noci“, které však tuto aktivitu kromě jistého charakteru odbojnosti nijak blíže neurčují; jako by šlo jen o aktivitu samu, a ne o určitý cíl, kterého jí má být dosaženo. Sociální bezpráví, cizí zvůle ohrožující domov, bezduché živorenění v běžné setrvačnosti, moralismus – to jsou objekty Tomanovy nenávisti, kterým je v jeho poezii společné, že přicházejí shora jako umrtvování životní aktivity, spontánně rostoucí zdola. Ve věrnosti celku života, jehož „zákon jediný jest klíčiti a růst, / růst za bouří a nepohody / všemu navzdory“, v této zásadní vázanosti spočívá Tomanův odpor vůči daným společenským vazbám, jeho nonkonformismus; nikoli v ideji svobody ve smyslu osobní volnosti. Nikoli ve vymanění se z vázanosti, ale naopak v tom, na čem byla založena řecká autarkie:⁸⁸ nepoddajnost vůči nižší a užší vázanosti tu vychází z vázanosti vyšší. Viděli

⁸⁸ Viz např. W. Schadewaldt: *Das Welt-Model der Griechen* (1955), in W. S., *Hellas und Hesperien*, ed. E. Zinn, Zürich/Stuttgart, Artemis-Verlag 1960, str. 444.

jsme, jak ono „*lhát neužříš nás*“ zamlklých davů, obrácené nekompromisně proti jejich pánům, je projevem věrnosti jejich domovu a jak ani jednání Tomanových tuláků neurčuje touha po volnosti a svobodě, jak v jednotě s celkem země žijí nejen mírumilovní tuláci, ale jak také jednání těch odbojných zůstává projevem této podstatné vázanosti: „*tvůj hlad, ó země, žije v nich*.“ Tomanův hrdý vzdor a nezávislost na okolí jsou výrazem básnickovy oddanosti celku. Jeho „revolta před světem“ („svět“ zde znamená lidskou společnost) je nikoliv protipólem, ale výrazem toho, co Hora nazval jeho „*pokorou před osudem*“.

Tragický svět

Hluboká jednota člověka a vši ostatní skutečnosti, jak ji ukazují Homérové eposy, se postupně uvolňovala už v klasickém Řecku. Sókratés položil základy k formování pozdější roztržky mezi nitrem a vnějším světem právě proto, že hledal východisko z počínajícího rozkladu athénské obce. Současníkem Sókrata byl Eurípides, poslední ze tří velikých představitelů řecké tragédie. V té době, koncem pátého století př. Kr., už stál jednotlivec se svými zájmy v jasném odlišení od potřeb obce a často proti nim. Řecká tragédie je plodem jen o několik desetiletí ranějšího nedlouhého údobí, v němž dochází k rozvinutí samostatné osobnosti, která se už vymanila z dřívější úplné vázanosti, která však stále ještě spatřuje všechn svůj zájem v zájmech obce.

Oproti Homérovým eposům se v řecké tragédii jednotlivec už odváží postavit proti řádu světa (už mu to může vůbec přijít na mysl), ale jedině za cenu vlastní zkázy. Zatímco Sókratés učinil první kroky ke změněnému chápání Apollónovy výzvy „Poznej sebe sama“ v tom smyslu, v němž člověk sebepoznáním, rozumovým nahlédnutím chápe utváření vlastního osudu do svých rukou, tragédie v nejvyšší míře naplňuje původní

opačný smysl této výzvy. Přivádí na scénu velkolepé postavy héraů, na jejichž jednání plném rozhodnosti, síly a důvtipu odhalí, jak i ten největší člověk je jen listem ve větru. – Nic z patetických tragických konfliktů nenajdeme v Tomanově poezii. O to výmluvnějším zůstává, že jeho čistou lyriku ovládá pojetí světa a lidského života v něm, jež vzešlo z původního tragického životního postoje; tj. nikoli v dnešním jednostranně negativním smyslu slova tragický, ale z životního postoje Řeků, který tragédie v pátém století př. Kr. jenom vyhrotila a proti jehož předpokladům zahájila na přechodu ke století následujícímu metafyzická filosofie svůj vítězný útok.

Jednání hrdinů řeckých tragédií, kteří vstupují do vzájemných konfliktů, vychází vždy z čehosi podstatného, takže i tam, kde jedna ze stran není v právu, představuje skutečnou sílu. Tuto mohutnost konfliktů dostali řeční dramatikové jakoby zadarmo, protože viděli člověka ještě v jednotě s ostatní skutečností a jejími bytostnými, božskými silami a všechnu skutečnost jako neustálý boj a souhrn protikladů. Především pro dramata Aischylova platí, že lidské konflikty zůstávají výrazem nevyhladitelných bytostných konfliktů, ovládajících všechnu skutečnost. Orestes v *Usmířených Líticích* je pronásledován Líticemi, protože zabil vlastní matku. Zabil ji však, aby pomstil svého otce, kterého ona předtím zavraždila, a vykonal tuto pomstu na pokyn Apollónův: za lidským činem, jenž je dobrý i zlý zároveň, stojí proti sobě dvě božstva ve svých nezadatelných právech.

K vlastním tragickým konfliktům dochází však především tehdy, když se héraové pokusí – třeba i nechtěně a nevědomky – překročit meze lidského údělu, tj. vymanit se z řádu světa, v němž jsou spolu s ostatními jsoucný v celém svém životě podrobeni neustálému střetávání protikladů, jejich vzájemným proměnám a vyrovnáváním. Taková hybris, rouhavá zpupnost, vede nutně k hrdinově zkáze, neboť „*tento svět nestrpí nic krajního, trvalého, žádné poslední ano a ne*“.⁸⁹

„*I to, co mocné je a silné nesmírně, / se vládě podřídí; tak zima sněživá / vždy ustupuje létu s plodů bohatstvím; / tak chmurné noční nebe mizí, aby zas / den světlem zaskvěl se, dar ořů bělostných...*“⁹⁰ Tak Sofoklův Aiás vyznává řád světa, kterému se však sám nechce podříditi; on, mocný a neporazitelný, nechce, nemůže žít v potupě, do níž ho předtím uvrhla Athéna, a proto volí dobrovolnou smrt. – Panicky čistý Hippolytos Eurípidův odmítá uctívat bohyni lásky Afrodité, a ta ho přivede do záhuby tím, že probudí lásku k němu v jeho nevlastní matce. Do Eurípidových dramát pronikají už psychologické prvky; pomsta Afroditina je nám proto srozumitelná jako následek Hippolytovy nepřirozené jednostrannosti. Jenomže to, co se nám dnes jeví negativně jako jednostrannost, bylo pro Řeky právě božským. Svět člověka byl proměnlivý, protože v něm spolupůsobila nejrůznější božstva, která však přes svou komplexnost trvala neproměnně v dokonalé určitosti. Čím nesměl být Hippolytos, tím byla bohyně, jíž jedinou uctíval, panensky čistá Artemis. Hippolytos se tedy neprovinil nějakou nedostatečností, ale přivolal na sebe naopak zkázu svou rouhavou snahou vykročit z mezí rozporného a proměnlivého lidského světa k nepodmíněnému božskému.

A právě takový nadlidský úkol jako by na sebe vzal Platón. Nepokoušel se ovšem zpupně vykročit z řádu věcí, ale domníval se naopak, že oproti vnějšímu zdání odhalil pravý řád světa. Všechnu viditelnou skutečnost označil za pouhý stín neviditelné pravé skutečnosti (a umění, Homérovy eposy a tragédii, za napodobování, stín onoho stínu), jako nejvyšší úkol člověka postuloval odvrát od této klamavé proměnlivé skutečnosti a proniknutí k věčným ideám a ještě výš k jejich nepohnutému zdroji, „dobru“. Svět, jenž nestrpí

⁸⁹ K. Reinhardt: *Sophokles*, Frankfurt am Main, Klostermann 1933, str. 34.

⁹⁰ Sofoklés: Aiás, in S., *Tragédie* (přel. V. Dědina), Praha, Svoboda 1975, str. 490.

„žádné poslední ano a ne“, rozdělil na „ne“ a „ano“. Se znehodnocením rozporné jevové skutečnosti zrušil oprávněnost základního protikladu, na němž spočíval, či lépe, jímž byl pro Řeky celek světa. Hrdinové tragédií ve svém vykročení k záhubě propadli démonickým mocnostem, také mocnostem božským, ale božským mocnostem temnot, země. V řeckém náboženství vítězství olympských bohů nebe a světla nevedlo ke zrušení starších bohů země a temnot – výrazem toho je závěr Aischylovy tragédie, v níž Orestův ochránce, olympský Apollón, sice vítězí, ale v usmíření s podsvětními Líticemi, jejichž moc zůstává nezlomena. Celek světa je utvářen konfliktem světla a temnot. K temným božstvům patřil orgiastický bůh Dionýsos; řecká tragédie vznikla jako součást kultu Dionýsa a zůstala jí jako vyvrcholení několikadenních oslav konaných na jeho počest. Trvalým objevem Nietzschevým se stalo pochopení řecké tragédie jako útvaru, v němž se v nejvyšším napětí spojily temné síly dionýské s jasnými silami apollinskými.

Proti řádu světa, jenž je bojem temnoty a světla, rovnováhou obnovovanou v nekonečných přechodech a proměnách, proti tomuto řádu světa, jenž člověka jednoho dne vynese na vrcholek a druhého dne strhne do hlubin, postavil Platón řád světa, který znamená jednostranné vítězství světla.⁹¹ V něm člověk může vzít svůj život a jeho štěstí pevně do svých rukou, když se bude snažit, aby se co nejvíc připodobnil božskému principu světla tak, že se nechá vést jeho jiskrou ve svém nitru, rozumem. Oproti přirozenému řeckému náboženství s množstvím božských sil (z nichž každá může člověku přinášet blaho i zkázu), oproti náboženství, které oslavuje svět v celé jeho rozpornosti a proměnlivosti, se pozdější platonismus stal jakýmsi vykupitelským filosofickým náboženstvím, které se

⁹¹ Viz E. Fink: *Metaphysik der Erziehung im Weltverständnis von Plato und Aristoteles*, Frankfurt am Main, Klostermann 1970, kap. I.

snaží vysvobodit člověka zupadlosti do tohoto světa ve směřování k jedinému nadpozemskému ideálu. V křesťanském náboženství z původního Platónova „dobra“ znamenajícího bytí zůstalo dobro v mravním smyslu, a běh světa (chápaný zúženě z perspektivy člověka, jenž se stal středem a smyslem všeho) získal v rámci protikladu mezi dobrem a zlem cíl v konečném vykoupení. Pojetí světa jako směřování od něčeho záporného k něčemu kladnému a v základě k nějakému vykupitelskému cíli ovládá – přes významné debakly v průběhu dvacátého století – evropskou civilizaci dodnes.

Boj začínající metafyziky s tragédií a homérským eposem znamenal víc než soupeření filosofie a umění, byl to boj dvojího zásadního pojetí světa. To však nevyklučuje možnost podstatných vazeb mezi každým z těchto dvou protikladných pojetí světa a mezi každou z oněch tvůrčích aktivit, filosofií a uměním. Ne náhodou Platón ve svém útoku proti světu eposu a tragédie zároveň zlehčil umění jako takové a položil tak základ k chápání umění jako pouhého předstupně pravdivého nahlédnutí, kterého je schopna teprve filosofie. Není proto také náhodou, že umění a ve svém celku právě jen ono zůstalo s vítězným metafyzickým výkladem světa vždy v nesouladu. Ani ve svých nejidealističtějších výtvorech a u některých autorů třeba i proti jejich vlastnímu přesvědčení nemohlo přijmout především metafyzický dualismus ducha a hmoty či nitra a vnějšku, aniž by přestalo být samo sebou.

Není tedy náhodou ani to, že zvláště umělci se dostávali v posledních stoletích do výslovného rozporu s metafyzickou tradicí, tj. s panujícím pojetím světa a lidského života v něm, a že přitom v evropském kontextu přímo či nepřímě, vědomě či nevědomě navazovali na tu tradici, proti níž se metafyzika původně prosadila. Rozpor mezi uměním a vládnoucími představami společnosti zůstal více méně trpěn, protože byl bagatelizován, protože společnost nebrala

umění zcela vážně, tj. protože v duchu metafyzického pojetí chápala umění jako cosi okrajového, co má sice svůj díl pravdy, ale právě jen v určitých mezích jako jistý korektiv. Na umění se pohlíží s podobnou shovívavostí jako na umělce samé, jimž je možno – pokud se drží ve svých mezích – prominout jejich poněkud výstřední životní styl a názory.

Všimněme si jednoho zdánlivě zcela vnějškového detailu. Zůstává oblíbený motiv poezie, víno a jeho účinky, jenom výrazem bohémského života, nebo se v této napohled kuriózní motivické zálibě ozývá něco víc? Pokusme se vzít vážně například úvodní verše Tomanovy „Improvizace“ z jeho poslední sbírky:

*Mne léky mořili a dietou,
až poslal jsem je k čertu.
Dnes květy chci, jež rudě vykvetou,
a číši, jež lne ke rtu.*

*Granátem svítí víno červené
a tančivě v něm zpívá,
nač srdce nemocné si vzpomene,
života píseň lstivá.*

*Šílený tanec žen a osudů
a myšlenek a vášní
a z těch si nové kouzlo dobudu
a prudší rytmy básní.*

Typický Tomanův kontrast staví proti polo-životu život v plném smyslu. A médiem tohoto plného života se tu stává víno. Proti anemickému, „dietnímu“ živorenění vyzdvihuje báseň spontánní život a zvláště jeho temnou, vášnivou stránku, kterou – jak to napovídá několik jiných Tomanových básní – se člověk otvírá hlubokým životním zdrojům. Společnost připouští pití vína – v určitých mezích a pokud člověk zůstává plným pánem sebe sama. Všechna naše kultura je založena na tomto „být co nejvíc pánem sebe sama“. Vytrhnout

se z upadlé existence znamená pro nás vystupňovat tuto sebevládu. Poezie, zvláště lyrická poezie, ukazuje právě opačným směrem. Vytrhnout se z navyklého chodu věcí je možné také ztrátou vlády nad sebou: tím, že se necháme strhnout opojením, v jehož chaosu nalézáme svůj nový počátek.

Je však možno opravdu vážně připustit obecnou platnost a žádoucnost takového typu obrody a očisty? Právě toto byl pro Řeky bůh Dionýsos, kterého Toman vzývá v básni „Říjen“ a na jehož orgiastické uctívání ženami prchajícími ze svých domovů poukazuje v „Improvizaci“ slovy (jejichž plný význam ovšem zůstává běžnému čtenáři nedostupný) o „šíleném tanci žen“. Platón zůstal natolik Athénanem, že ve svých *Zákonech* věnoval dionýským účinkům vína celé stránky, i když se vína zastává právě tak, že z něho činí lékárensky přesně dávkovaný prostředek svého pojetí výchovy.

Tomanovy básně však v rámci české poezie nestojí na předním místě ani ve výrazu nespoutaného životního opojení, ani v rozvíjení alogických sil, strhávajících člověka do temných hloubek. Jeho poezii charakterizuje právě „řecké“ spojení těchto dvou protikladných temných stránek, radostné a mučivé se společným jim protikladem světla, rozumu, kázně. Antická je v jeho poezii rovnováha protikladů. Tyto a další protikladné póly nejenže se u Tomana navzájem nevyklučují, nejenže jeden předpokládá druhý, ale především nepředstavují hodnotící ukazatele: to záporné, od čeho, a to kladné, k čemu je třeba směřovat. I tam, kde si na první pohled takové směřování Tomanovu poezii přece jen podrobuje, v odklonu od tuláctví ke spočinutí v domovu, znamená tento vývoj – jak jsme viděli – jen přesun důrazu v trvajícím napětí obou pólů. Proto také postoj odkazující ke křesťanské lásce a milosrdenství, který ve druhém údobí výrazně sílí, zůstává jen jednou polohou mezi jinými, například též tvrdostí a hrdostí, jež byly příznačné pro „panskou morálku“ Říma. Jde však právě o to, že tradice

antická v Tomanových kontrastech není charakterizována pouze takovýmito jednotlivými ne-křesťanskými prvky, ale onou šíří a nepředpojatostí, s níž v sobě jeho poezie spojuje jakékoliv prvky, navzájem nepřátelské.

Protiklady, které ve vzájemném napětí ovládají lidský život, přesahují rozlišování na dobré a zlé, protože přesahují všechno pouze lidské: jsou výrazem protikladů, v jejichž neustálých přechodech se odehrává dění celku světa. Tomanova poezie nepojímá svět jako vývoj od něčeho k něčemu; dění, kterým země žije, je děním věčně se opakujícím. Toto pojetí světa, opět vlastní antice, působí v současném, pro nás více méně samozřejmém historicismu na Tomanových básních nejtradicionalističtěji. Budoucnostní projekci křesťanství, směřujícího ke konečnému vykoupení světa, uchoval a proměnil novodobý historicismus tak, že celek světa podrobil lidským dějinám a jejich vývoji. Tomanova poezie vidí naopak lidský život v jeho individuální i dějinné rovině jako součást života země-světa, podrobenou svým způsobem jeho cykličnosti.⁹²

To je společný předpoklad nejvýraznějšího pojetí mezi Tomanovou poezií a řeckou tragédií: centrálního významu utrpení a především způsobu, jakým se s ním jak tragédie, tak Tomanova poezie vyrovnávají.

⁹² J. Hora konstatuje v Tomanově „*zvláštní směsi pokory před osudem a revolty před světem*“ vliv Richarda Dehmela a Paula Verlaina. Oba básníci Tomanovu poezii nesporně významně ovlivnili. I když však Tomanova „*zvláštní směs*“ vyjadřovala obecnější postoj své doby, odlišuje se od postoje jmenovaných básníků právě svým antickým charakterem, jak to ukazuje zvláště první prvek „*směsi*“. Nad Verlainem lze skutečně hovořit o básníkově vývoji ke křesťanské pokoře; Dehmelova odevzdanost vůči osudu pak je založena na novodobém evolucionismu a jeho všepřemáhajícím optimismu, spojeném s vystupňováním významnosti každého jednotlivce. Podle Dehmela proto každý, i ten nejnicotnější člověk „*naplňuje ve velkém vývojovém procesu lidstva nějaké poslání*“, tj. nějaké určité, jen jemu osobně vyhrazené poslání.

Přitom motivace a tím do značné míry i charakter lidského utrpení zůstávají v obou případech naprosto odlišné. Hrdinové řecké tragédie na sebe povolávají utrpení svými činy přesahujícími běžnou lidskou míru. Oproti těmto mocným héroům jsou trpící Tomanových básní – ať básník sám, ať druzí – ti „dole“, jejich utrpení vyplývá většinou z jejich bezprávného sociálního postavení. To platí i o národu v období poezie domova; válka okruh trpících jenom podstatně rozšiřuje, nyní trpí celý národ, či ne: národ jsou jen ti, kdo trpí.

Sociální bezprávi má v Tomanově poezii především podobu vyřazenosti. Už zde by mohla být vedena paralela s tragédiemi především Sofoklovými, v nichž utrpení bývá do krajnosti vystupňováno hrdinovou opuštěností. Vyřadit se nebo být vyvržen ze společenství znamenalo pro Řeka doslova tolik jako být mrtev. Jako opuštěnost pojímá Toman také utrpení vzniklé selháním vztahu milostného. A konečně třetí nejčastější typ utrpení v jeho poezii lze shrnout pod téma stárnutí a smrt. Utrpení je u Tomanova zdůrazněně založeno na konečnosti lidské existence, která se ohlašuje nejtrvaleji v neschopnosti překročit vlastní meze, být plně zajedno s druhými i věcmi a nejdrastičtěji ve vědomí smrtelnosti. Z mezí své konečnosti jedinec může a musí během celého svého života vždy znovu vykračovat, nemůže ji však zrušit. Touha překonat, vždy znovu překonávat zlomkovitost, nenaplněnost své existence – to je onen příznačný sen, procházející Tomanovou poezií. Básníkovo pochopení neuskutečnitelnosti snu, tj. nedosažitelnosti jeho trvalého naplnění, bylo pochopením nezrušitelnosti lidského utrpení.

A zde začíná vlastní podstatná paralela s utrpením hrdinů řecké tragédie, těch héroů, kteří ve své síle nedbali mementa „Poznej sebe sama!“, a teprve když jsou sraženi na pokraj záhuby, stává se znovu zřejmým nekonečný odstup jich samých a všech – jak jsou zde nazýváni – smrtelníků od blaženství nesmrtelných bo-

hů. Řecká tragédie předvádí před oči vítězství (zdánlivě) ohroženého řádu světa. Lidské utrpení není námitkou proti tomuto spravedlivému řádu, ale naopak jeho potvrzením. Ne už sice jako triumf, ale přece jen jako nezměnitelný moment řádu světa, a to znamená jako spravedlivého chodu, chápe utrpení konečné lidské existence i Toman, jenž v závěrečném verši svých „Tuláků“ dodává ke slovům o „*hrobu víry a naděje*“: „*ty bože spravedlivý*.“ Pro nás, Tomanovy současníky, obsahuje tento verš sám o sobě ne-li jízlivý protest, tedy ostré významové napětí, zatímco Řek by v něm viděl prosté konstatování skutečnosti: člověk se rodí a roste i se svou nadějí, ale také s ní (nenaplněnou) umírá a jeho údělem zůstává utrpení neméně než radost. Neiluzivní přijímání věcí, jak jsou, kdysi samozřejmé, se pro dnešního Evropana stalo výdobytkem dlouhými léty protrpěné vyrovnanosti – takový je smysl Horových slov, že báseň „Tuláci“ psal „*ne už člověk trpící, ale ten, kdo přetrpěl a dívá se a ví...*“.⁹³

Zůstaneme-li u citátů z Hory: Tomanova „*pokora před osudem*“ nebyla ani pokorou, ale ani před osudem, tj. před vlastním individuálním osudem, před oním „*fatum*“, které přineslo římské náboženství. Bylo to přijetí světa, jaký je, a všem lidem společného údělu v něm. Ale ani tak to ještě nelze formulovat, protože slovo „*přijetí*“ by tu mohlo být chápáno jako resignující smířenost. Ať už osobní vývoj Antonína Bernáška byl jakýkoli, smír Tomanovy poezie není resignací.

Tomanova poezie říká své „*ano*“ ještě i tam, kde jsme zvyklí říkat „*ne*“. Tři sloky básně „Hedva“ tvoří tři stupně rozšiřování a prohlubování tohoto protikladu mezi běžným a Tomanovým pohledem. Úvodní sloka odkrývá lidskou důstojnost Hedvy v neefektivnosti jejího zjevu a všednosti jejího života. Druhá sloka zpřítomňuje v zobecňujícím náznaku tragiku lidského údělu, avšak zároveň tento Hedvin postoj k němu:

⁹³ Viz zde str. 216.

„leč ona byla ticha. Pohřbívala / s úsměvem teskným
za dnů nejhorších.“ Protože se její postoj výrazně liší
jak od běžného novodobého vztahu k utrpení, tak od
vztahu křesťanského, a protože z antiky zůstal pro
nás živý jen (zjednodušeně chápaný) postoj stoický,
připadá nám Hedvina vyrovnanost jako stoicismus,
ačkoliv je spíše jeho opakem.

Novodobá společnost, v níž Toman svou báseň psal
a my ji čteme, se snaží utrpení z lidského života po-
kud možno odstranit, a když se jí to nedaří, prostě
před jeho nutností zavírá oči a nechá se jím přepadat
jako narušením „normálního“ běhu života. Stoický
úsměv uprostřed útrap je výrazem duševní síly, která
si nenechá rozvrátit svůj vnitřní klid vnějšími skuteč-
nostmi, jež nemá ve své moci. Neutíká sice před utr-
pením, ale se strnulou nepohnutostí se odvrací od ži-
vota. Křesťanství nejenže před utrpením neutíká, ale
vítá ho jako prostředek, který člověka očišťuje od zá-
vislosti na pomíjivostech pozemského života; pro
prostého věřícího to znamená, že míra jeho pozem-
ského utrpení bude vyvážena blažeností na onom svě-
tě. Úsměv Hedvy není úsměvem stoické vyrovnanosti
ani křesťanským přitakáním utrpení, ale přece jen
přitakáním – tomu, od čeho se stoicismus i křesťan-
ství, každý svým způsobem, odvracejí ve svém přesu-
nutí důrazu od aktivity ve „vnějším“ světě k nitru.
Úsměv Hedvy přitakává životu, jaký je. Básník jedno-
ty protikladů ví, že nemůže chtít klady života, aniž by
zároveň nechtěl jeho zápory. Po odmítnutí spokojené
nivelizace života ústí báseň „Kousek léta“ do touhy
po životě plném utrpení ne z touhy po utrpení, ale
z touhy po intenzivním životě.

V básních sbírky *Sluneční hodiny* však u Tomana
už nepřevažovala touha po intenzitě života. Hedvin
úsměv je „úsměvem teskným“, vědoucím úsměvem,
jenž utrpení vidí v širší perspektivě než pouze v na-
pjatém protikladu s radostí; je to úsměv člověka, kte-
rý vlastní utrpení chápe v souvislostech ukazujících
k dění celku světa – jak to nad někdejší mladickou

touhou po osobním vyžití naznačuje poválečná „Píseň“ z *Veršů rodinných a jiných*. Druhá sloka „Hedvy“ nejprve ukazuje, že někdejší touha po intenzivním životě se prohlubuje do oddaného přijetí života v jeho každodenních „nepohodách“. Hroby, které země otvírá, poukazují už naplno k temnotě, jejíž stín neustále proniká i nejsvětější dny lidského života. Navzdory tomu všemu však chápavost básníka, jenž vidí lidský život podroben vládě světa v jeho jednotě všezahrnujícího světla a všezahrnující tmy, přece jen není porozuměním toho, „*jenž přetrpěl a dívá se a ví*“, není moudrostí myslitele. – Co vlastně „ví“ autor „Hedvy“ a závěru „Tuláků“? Ví, že utrpení patří ke konečné lidské existenci nutně, že tvoří každodenní doprovod všeho jejího usilování a vrcholí ve výhledu na její neúprosný konec. Utrpení je podstatným údělem člověka. Mudrc se z ochromující drtivosti takového poznání více méně vysvobozuje právě tím, že to ví, že se na to z obzíravého odstupu „dívá“. Také Tomanovy básně nabývají do určité míry vědoucího odstupu, jenž zde však přece jen nevytváří vlastní protisílu onoho skličujícího poznání.

Nad Sofoklovými tragédiemi, které jsou ze všech řeckých tragédií nejvíc proniknuty lidským utrpením, napsal Hölderlin: „*Mnozí se nadarmo pokoušeli říci radostné radostně; / zde konečně ke mně promluvílo, zde v tomto smutku.*“ To, čím k Hölderlinovi i k nám promlouvá řecká tragédie, zůstalo jen nepatrným odleskem síly, která uchvacovala řecké diváky. Ti se ve slavnostním vytržení spolupodíleli na náboženském kultu, na zpřítomnění boha, jenž si jako žádný jiný podmaňoval smrtelníky se strhující silou. Látkově neměla dochovaná díla zralé řecké tragédie s bohem Dionýsem nic společného – kromě toho, co z předem daných mýtů svým zpracováním učinila; utrpení, jež bylo vlastní jinak olympsky jasnému světu Homéro-vých eposů, tragédie mimořádně zkoncentrovala a vystupňovala. Dionýsos, sám bůh trpící a sám kdysi na kousky roztrhaný, byl nazýván „lidi rozervávající“.

Avšak tato krutost, již nepřímou odpovídala látka tragédií, tvořila jen jednu stránku jeho božské temnoty, protože Dionýsos byl zároveň a především bohem opojení. Byl to temný bůh jediného strhujícího víru hrůzy a slasti, života a smrti. Řecký divák neviděl v tragédii pouze obraz lidského utrpení, už proto ne, že to, čemu zde byl přítomen, nechápal ani pouze jako zpřítomnění určitého individuálního osudu, ani pouze jako ztělesnění obecného lidského údělu. Před řeckým divákem se v tragédii neodkrývalo „*utrpení nebo toužení lidské duše, ale pravda světa Dionýsova, prafenomén dvojakosti*“.⁹⁴ Předváděným utrpením a zkázou byl přihlížející divák vtažen do opojné písňe v bolestech zanikajícího, ale vždy znovu se rodícího života, do povznášejícího posvátného řádu nekonečně se obnovujícího světa.

Pro dnešního diváka se řecká tragédie stala pouhým uměním bez původního nároku na „*pravdu světa*“. Ale přesto ve všech uměleckých dílech, i v těch současných, zůstává pro nás ztajeň aspoň sugestivní pokyn této pravdy; interpretace, která ho chce výslovně odhalit, musí se vědomě či nevědomě, přímo či zprostředkovaně spolu se samotným dílem nechat vést také disciplínou, která se stala vlastní doménou hledání „*pravdy světa*“, filosofií. Právě svým úsilím o maximální projasnění uměleckého díla prozrazuje literární věda, že vznikla a zůstává v rámci vytvořeném filosofií, že je na jedné straně s ní, nikoli s uměním – ať už se k němu snaží přiblížit sebevíc. Filosofie vyrostla ze stejných kořenů, ve stejné zemi a v podstatě v téže době jako řecká tragédie, avšak proto, aby se ve své konkrétní metafyzické podobě postavila proti její pravdě, kterou do jisté míry dále nese umění. Naznačili jsme už, že rozdíl mezi dvojakou, rozpornou „*pravdou světa*“, již nepřímou ztělesňuje umění, a jednostrannou „*pravdou světa*“, již výslovně odhaluje

⁹⁴ W. F. Otto: *Dionysos (Mythos und Kultus)*, Frankfurt am Main, Klostermann 1933, str. 194.

metafyzika, není bez souvislosti s rozdílem mezi tím, čím filosofie a umění jsou, co dělají.

Filosof „se dívá a ví“; a ví proto, že se nechává vést podstatným nevěděním, že se táže – nikoli na jednotlivé věci a jejich souhrn, ale nad nimi na předchůdný celek všeho. Umělec se při svém chápavém odstupu jakoby zastavuje v půli cesty – jen aby věci ukázal, ne aby se nad nimi tázal. Pravdivé poznání věcí, jejich odhalení v celku světa přichází v umění ke slovu jen natolik, nakolik jím je zpřítomněn sám pohyb otvírání se, v němž se nám věci ukazují a jímž se my sami realizujeme. Co pro filosofa zůstává pouhým předpokladem, stává se umělci cílem. Dovršené pochopení filosofie je plodem odstupu od věcí a dějů, od života; zatímco umění se svou „polovičatostí“ strhává naopak plněji do víru života.

Viděli jsme, že teprve třetí, závěrečná sloka „Hedvy“ rozhoduje o celkovém smyslu této básně. Vystupňovává téma utrpení, přesto však se svou bolestí nad smrtí druhého a se svou úzkostí nad blížící se vlastní smrtí nekončí ani ve sklíčenosti, *ale ani v pouhém vyrovnaném klidu*. Různé konkrétní varianty pocitu, že nemohu být vším a všude a vždy, mě skličují; myšlenkové vykročení z této bolestné situace k celkovému horizontu mě plní vyrovnaným klidem. Relativním klidem – filosof sám ví nejlépe, že vymanění z vlastní situace není v plném slova smyslu možné a že kdyby vytoužené ne-konečnosti člověk skutečně dosáhl, byl by klid této absolutní dovršenosti absolutním klidem nežití. Konečnost, zdroj našeho utrpení, je zároveň nutným předpokladem a ostnem našeho jednajícího vztahování k tomu všemu, čím nejsme: zdroj našeho života. „Ne“, jež život neustále říká naší zlomkovité existenci, je naším „ano“ životu.

Umělecká díla napětí tohoto paradoxu v koncentrovaném vyznění ztělesňují. To neznamená, že o něm musí přímo vypovídat; jestliže například některé Tomanovy básně výslovně přitakávají životu v utrpení, pak to je jenom druhotné ujasnění a vymezení aktu, jímž všechny jeho lepší básně bez ohledu na svou tematiku jsou.

Zachycujeme zde všechny citované Tomanovy básně a umožňujeme tak sledovat text každému čtenáři, který má k dispozici kterékoli ze základních souborných vydání básnickových veršů po roce 1945. Pokud některá z básní v edici chybí, značíme to v tabulce pomlčkou.

Levý sloupec udává citované Tomanovy básně dle abecedy (v závorce uvádíme původní sbírku, z níž báseň pochází) • stránkové údaje této knihy.

Dalších sedm sloupců přináší vlastní umístění citovaných textů v jednotlivých vydáních v pořadí zleva:

1946	- Básně. Definitivní vydání, Praha, Fr. Borový
1949	- Básně, 3. vyd. Praha, Fr. Borový
1956	- Básně, ed. A. M. Píša, Praha, Československý spisovatel (Dílo Karla Tomana I)
1970	- Addio' mecenáši!, ed. M. Florian a M. Červenka, Praha, Československý spisovatel
1971	- Básně, ed. A. M. Píša a R. Skřeček, Praha, Odeon (Národní knihovna)
1977	- Básně, ed. Z. Trochová, Praha, Československý spisovatel (Slunovrat)
1997	- Básně, ed. M. Červenka, Praha, Český spisovatel (Česká knižnice)
PK	- Pohádky krve, Praha, vl. nákl. 1898
TŽ	- Torso života, Praha, Moderní revue 1902
MP	- Melancholická pout. Básně, Praha, Obzory 1906
SH	- Sluneční hodiny, Praha, Umělecký měsíčník Skupiny výtvarných umělců 1913

- Verše rodinné a jiné, in K. T., Básně I, Praha, Fr. Borový 1918
- Měsíce, Praha, Fr. Borový 1918
- Hlas ticha, Fr. Borový 1923
- Stoletý kalendář, Praha, Fr. Borový 1926

	1946	1949	1956	1970	1971	1977	1997
Aix-en-Provence (SK) • (201), 205, (208), 273, 298	162	198	163	-	137	145	137
Balada každodenní (VR) • 260, (284)	151	183	153	67	127	135	127
Březen (M) • 295, 313-315, 319	109	131	115	54	89	97	89
Cassius (MP) • 225, 254, 258, 267	59	71	67	32	48	56	48
Cizí píseň (HT) • 282	123	146	129	67	103	111	103
Červen (M) • 264, 275, 276	112	134	118	55	92	100	92
Červenec (M) • 278, 283, (294), 302, 343, 355	113	135	119	56	93	101	93
Denní cesta (SH) • 267	100	120	105	48	81	89	81
Doma na hřbitově (SK) • 256, 341-345, 349, 351, 352, 368	188	230	184	78	156	166	158
Domove, domove... (HT) • 302, 336	128	152	132	69	106	114	107
Duben (M) • 287, 310-312, 315, 319, (387)	110	132	116	54	90	98	90
Emě (MP) • 335	64	77	72	33	51	59	51
F. X. Šaldovi (SK) • 283	186	228	182	-	154	164	156

	1946	1949	1956	1970	1971	1977	1997
Félixu Quintanovi (MP) • 261, 267, 295, 335	68	81 - e	75 - e	35	54	62	54
Fischamend (SH) • (290), 331, 338-340	98	118	103	48	80	88	80
Hadi poledne (MP) • 225, 305, 339	72	86	79	36	57	65	57
Hedva (SH) • 250, 341, 358-367, 369, 397-399, 401	102	122	107	49	82	90	82
Hlad (HT) • 205, 294	137	165	140	-	113	121	113
Hlas noci (SH) • 209, 255, 278, 289, 306, 387	92	110	97	45	75	83	75
I dechlo jaro v srdce mé... (VR) • 203	149	180	151	65	125	133	125
Improvizace (SK) • 393, 394	174	213	173	73	145	155	147
Kdysi večer (MP) • 295	50	58	58	28	40	48	40
Kousek léta (TŽ) • 232-233, 250, 252, 253, (255), 257, 258, 261, 264, 265, 285, 289, 300-301, (352), 387, 398, 399	31	35	38	20	24	32	24
Květen (M) • 205, 275, 276, 278, 319	111	133	117	55	91	99	91
Láska (SK) • 285, 329, 330	169	206	170	-	143	152	143

	1946	1949	1956	1970	1971	1977	1997
Leden (M) • 244, 245, 252, 260, 291, 323, 339, 344	107	129	113	53	87	95	87
Legenda (SK) • 292, 347	172	211	171	-	144	153	146
Lenin (SK) • 204, 208, 339, 350, 377	182	223	179	76	151	161	153
Léto (SK) • 287	187	229	183	77	155	165	157
Listopad (M) • 349, 353-357	117	139	123	58	97	105	97
Májová pobožnost (SK) • 285, 292, 329	176	215	175	74	147	157	149
Mým snem jsi prošla... (MP) • 203, 205	56	67	64	30	45	53	45
Na hrob tvůj... (TŽ) • 205, 306, 321, 322	18	20	28	15	15	23	15
Nápis knihy (VR) • 263, (325), 335, 336	143	171	145	-	119	127	119
Opatrná panna (SH) • 305, 306	85	101	91	42	69	77	69
Paříž (SH) • 288, 297, 300, 322	93	111	98	46	76	84	76
Píseň (A podle vod...) (MP) • 251	65	78	73	34	52	60	52
Píseň (Ztratila prsten...) (SH) • 255	84	99	90	42	68	76	68
Píseň (Den kalný...) (VR) • 262-263, 379-381, 398	148	178	150	-	124	132	124
Píseň cizí bolesti (MP) • 258, 303	54	65	62	30	44	52	44

	1946	1949	1956	1970	1971	1977	1997
Píseň rodinná (HT) • 272	130	156	134	-	108	116	108
Po letech (HT) • (201)	133	160	137	68	110	118	110
Po nemoci (VR) • 271	145	174	147	-	121	129	121
Podzim (Hle, stříbrná...) (TŽ) • 308	13	15	24	14	12	20	12
Pohřeb (HT) • 248, 294, (296), 329-330, 339, (388)	121	143	127	63	101	109	101
Portrét (TŽ) • 241, 305	27	31	34	18	21	29	21
Poutnice (SH) • 261-262, (263), 264-266, 271, 272, 280, 299	103	124	108	-	83	91	83
Pozdrav T. G. M. (SK) • 283, 298	170	208	-	-	-	-	144
Prosinec (M) • (294)	118	140	124	58	98	106	98
Prvního května (HT) • 287, 294	134	162	138	-	111	119	111
Prvního máje (SK) • 259, 347	181	221	178	75	150	160	152
Půlnoc (TŽ) • 203	22	25	31	17	18	26	18
Radostný podzim (VR) • 264, 311	154	189	156	-	130	138	130
Ráj (TŽ) • 246, 297	26	29	33	18	20	28	20
Říjen (M) • 394	116	138	122	57	96	104	96

	1946	1949	1956	1970	1971	1977	1997
Sen severu (TŽ) • 244, 349	37	43	44	22	29	37	29
Sentimentální pijáci (TŽ) • 260	35	39	42	21	27	35	27
Setkání (MP) • 238-241, 246, 250, 252, 324, 367, 380, 381	57	68	65	31	46	54	46
Shledání (MP) • 255	76	90	83	37	61	69	61
Siesta (TŽ) • 322, 323, 326	41	47	48	23	31	39	31
Smutný večer (TŽ) • 308	16	18	27	15	14	22	14
Srpen (M) • 287	114	136	120	56	94	102	94
Stará alegorie podzimu (SH) • 197-199, (201), 209, 230, 340, 369	91	109	96	45	74	82	74
Svatá rodina (HT) • 272-275, (337), (338)	132	158	136	66	109	117	109
Štědrý den 1924 (SK) • 300	160	196	162	71	136	144	136
Testnice (MP) • 267, 281, 287, 306, 323, 324, 340	66	79	74	34	53	61	53
(Tobě, mé peklo...) (MP) • 306	47	53	55	26	37	45	37

	1946	1949	1956	1970	1971	1977	1997
Tuláci (SH) • 214-223, 225, 227, 228, 258, 259, 263, 264, 281, 289, 291, 294, 327, 336, 338, 339, 341, (346), (347), 377, (388), 397, 399	95	114	100	47	78	86	78
Ty prosté věci... (HT) • 204, 336	126	150 bez...	131	69	105	113	105
Únor (M) • (202), 204, 267-268, 276, 287, 302, 306, 343	108	130	114	53	88	96	88
V tvou korunu, živote (TŽ) • (250), 369	9	9	21	12	9	17	9
Ve dvou (PK) • 255	-	-	-	-	-	174	164
Verše (SK) • 336	168	205	169	73	142	150	142
Vlastní podobizna (SK) • 206, 208, 212, 226-228, (300), 306-307, 340-341	159	195	161	71	135	143	135
Z Montmartru (MP) • 288	70	84	77	36	56	64	56
Za Kajou (MP) • 196, (202), 331-335, 340, 343, 361	74	88	81	37	59	67	59
Září (M) • 211, 276, (280), 283, 287, 301, 302, 325-328, 341, 357	115	137	121	57	95	103	95

	1946	1949	1956	1970	1971	1977	1997
Zástupy (SK) • 259	180	219	177	75	149	159	151
Zátiší (SK) • (202), (203), 368	190	232	186	-	158	168	160
Zima (HT) • 344	140	168	142	70	115	123	115
Ztlumeně (MP) • 271	49	56	57	27	39	47	39
Ztracený syn (TŽ) • 280, (288), (294), 350	29	33	36	19	23	31	23
Ženil se chudý s chudou (HT) • 259-260	129	154	133	70	107	115	107

Tento svazek obsahuje první dvě knihy Přemysla Blažíčka, napsané v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století a vydané pak v letech 1991 (*Sebeuvědomění poezie*) a 1995 (*Poezie Karla Tomana*). Jejich sousedství je dáno chronologií vzniku obou spisů i faktem, že jde o monografie o poezii (odtud souhrnný titul). Při jejich vydání navazujeme edičně a typograficky na soubor autorových studií a článků *Kritika a interpretace* (Triáda 2002). Následovat bude svazek s třemi dalšími Blažíčkovými knihami, které pojednávají o románech J. Holečka, J. Haška a J. Škvoreckého. Celkem třídílný projekt tak přinese v jednotné vydavatelské péči autorovo kompletní dílo.

7–188 Sebeuvědomění poezie

Z pěti autorových knižních monografií má studie o Holanovi jako jediná vícero textových pramenů. Je to dáno tím, že podstatná část z ní byla publikována časopisecky, jinou její část předložil Blažíček jako kandidátskou disertační práci a ve strojopisu nachystal rovněž definitivní, od disertace odlišné znění k tisku, na nějž pak čekal dvacet let. Při přípravě textu k dnešnímu vydání jsme tedy měli k dispozici: rukopis (označujeme dále jako R), otisky v akademickém časopisu *Česká literatura* (Č), strojopis disertace (D), autorský strojopis definitivního znění (AS), knižní vydání *Sebeuvědomění poezie* (1991). (V dalším se dotýkáme také některých prací shromážděných v Blažíčkově knize *Kritika a interpretace* – KI.)

Práce o básních Vladimíra Holana začala vznikat v polovině šedesátých let dvacátého století, poté co autor opustil rozepsanou knižní studii o poezii Karla Tomana a věnoval

se básnickému dílu Vítězslava Nezvala (viz úvod k druhé monografii tohoto svazku). V Blažíčkově pozůstalosti se zachoval rukopis holanovského pojednání, který sestává ze sedmi linkovaných sešitů A4 v černých tvrdých deskách s bílým štítkem v horní části a s proměnlivým počtem listů (cca à 60). Text je psán od druhého listu v sešitu, ob řádek zeleným inkoustem na pravé, liché stránce, která je v pravém horním rohu rukou paginovaná, levá je ponechána na doplňky, obsáhlejší opravy nebo bibliografické poznámky. Do přední předsádky je obvykle vložen proměnlivý počet separátních listů nebo dvojlistů (převážně formátu A5) s rukopisnými poznámkami nebo předběžnými verzemi určitých pasáží, u třetího, pátého a sedmého sešitu je poznámkami popsána i přední a/nebo zadní předsádka, na níž autor zpravidla uváděl i svou pracovní adresu, tj. Ústav pro českou literaturu ČSAV na Strahovském nádvoří. V následujícím soupisu uvádíme nadpis na štítku sešitu (případný nadpis na první lince druhého listu) • dataci (umístěnou na pravém okraji nad první linkou druhého listu) • paginaci sešitu R = stránky přítomného vydání (při vědomí, že rukopisné znění více či méně plné škrtů a oprav se s definitivním vydáním nekryje beze zbytku) • případné další poznámky. Pořadové číslovky jsou naše:

1. *Holan (Holanovy První básně)* • 31. 7. 1965 až 20. 3. 1966 • R 1–54 = zde 12–37;
2. *Holan 2* • b. d. • R 55–70 (zbylé listy jsou ponechány prázdné) = zde 37–47, tedy první kapitola budoucí monografie (v D je to druhá kapitola, viz níže);
3. sešit, zachovaný ve výrazně starší, opotřebovanější podobě a bez štítku na deskách • nadpis na první lince druhého listu: *Holanova epika* • 3. 12. 1966 • paginace znovu od s. 1, R 1–60 = 48–79 (od R 13 = zde 56, začíná kapitola nadepsaná modrou propisovací tužkou: *I. Věcnost a sebeuvědomění poezie*) • vpisky a opravy na levé stránce (kromě zeleného inkoustu i modrou propisovací tužkou) jsou častější než u prvních dvou sešitů;
4. *Epičnost Holanových Rudoarmějců II* • b. d. • R 61–112 = zde 79–101 (od R 72, zde 84, začíná kapitola: *II. Epičnost a smysl poezie*) • stránky R 85–98 psány zeleným inkoustem, jinak je použita modrá propisovací tužka;
5. *Epičnost Holanových Rudoarmějců III* • b. d. • R 113–168 = zde 101–135 • zatímco v AS 154 začíná nová kapitola, *Kritérium hodnoty literárního* [škrtnuto a nahra-

- zeno: básnického] díla, v R 154 (shoda stran je náhodná) je předěl vyznačen jen vynechanou řádkou a grafickým znaménkem • psáno různými druhy modré propisky;
6. *Epičnost Holanových Rudoarmějců IV* • b. d. • R 169–224 = zde 135–163 • psáno různými druhy modré propisky;
7. *Epičnost Holanových Rudoarmějců V* • b. d. • paginace znovu od s. 1, R 1–40 = zde 164–188 • prvních šest listů z druhé strany sešitu obsahuje autorovu odpověď na oponentské posudky jeho textu resp. disertace (viz zde s. 422).

Časopisecky byly publikovány tři studie (jež v budoucí knize o šesti kapitolách tvořily pak první, třetí a většinu páté části). Jejich existenci signalizoval Blažíček už v práci „O smyslu poezie V. Nezvala“, otištěné v České literatuře č. 2 z března 1964 (KI 46–68). K jedné pasáži v ní, „*Vlna myšlenkové poezie v letech třicátých přínos Nezvalovy generace nepopírá, ale staví na něm; obsahem v ní není myšlenka, logické rozvíjení ideje*“ (KI 56), přičinil v Č poznámku pod čarou: „*Problematikou tohoto typu poezie bych se chtěl zabývat v připravované studii o poezii V. Holana.*“ Studie o Holanovi pak, jak řečeno, publikoval tři (všechny v České literatuře): „Holanovy První básně“ (1966, č. 5–6), „Věcnost Holanových Rudoarmějců“ (1968, č. 5) a „Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty“ (1969, č. 6). V každé z nich úvodními poznámkami pod čarou upozorňoval na předchozí a následné části celkového plánu.

V roce 1969 předložil Blažíček v Ústavu pro českou literaturu ČSAV, kde byl zaměstnán, kandidátskou disertační práci *Sebeuvědomění moderní české poezie* (strojopis A4, 227 stran). Sestávala ze tří částí: „Poezie Vítězslava Nezvala“ (viz Č 1964), „Holanovy První básně“ (Č 1966) a „Epičnost Holanových Rudoarmějců“ s úvodem a dvěma podkapitolami, „I. Věcnost a sebeuvědomění poezie“ (Č 1968) a „II. Epičnost a povaha poezie“ (druhá cca polovina viz Č 1969).

Svou disertaci uvedl autor na první, nepaginované straně:

Poezie Nezvalova reprezentuje českou poezii dvacátých let, Holanovy První básně poezii let třicátých a Rudoarmějci poezii let čtyřicátých. Výběr těchto děl však neurčovalo v první řadě hledisko historické, které se tu vůbec uplatňuje

jen natolik, nakolik je třeba motivovat problematiku rázu spíše teoretického (rozpracovanou v třetí a zčásti i druhé studii). Sebeuvědomění moderní české poezie tedy není sledováno ve svém historickém průběhu, ale z hlediska povahy a smyslu poezie. Jednotlivá díla byla zvolena především tak, aby představovala co nejvyhraněnější trojí uplatnění zkoumané společné podstaty.

Disertace *Sebeuvědomění moderní české poezie* se tedy opírala o práce otištěné v letech 1964–1969 v České literatuře (v textu na několika místech jen zaváděla členění do nových odstavců) a Holanova tvorba nebyla jejím hlavním tématem. V Blažíčkově literární pozůstalosti se však zachoval nedatovaný strojopis s titulem *Sebeuvědomění poezie* a podtitulem *Nad básněmi V. Holana*, který z převážné části disertace vychází a shoduje se s knižním vydáním z roku 1991, tzn. vypouští úvodní kapitolu o Nezvalovi a obsahuje závěrečnou část o povaze a smyslu poezie. Tento strojopis formátu A4 existuje v originálu (219 stran) a jeho průklepu (212 stran), které se od sebe liší v těchto rysech: (1) Průklep je svázan do černých pevných desek. Za titulním listem s autorovým jménem, názvem práce a podtitulem následuje na s. 1 úvod:

První básně a Rudoarmějci představují dvě krajní polohy Holanovy poezie. Následující práce vychází z jejich rozboru při pokusu vyrovnat se s obecnými otázkami povahy a smyslu poezie. To platí především o druhé studii, k níž byla první (metodologicky odlišná) přiřazena proto, že kontrast obou stadií Holanovy poezie umožňuje osvětlit určité pojetí povahy a smyslu poezie ze dvou protikladných stran.

První a druhá studie, uveřejněné v České literatuře jako „Holanovy První básně“ (1966) a „Věcnost Holanových Rudoarmějců“ (1968), tvořily ve skutečnosti první a *třetí* kapitolu AS s názvy „První básně“ a „Věcnost a sebeuvědomění poezie“, tak jako v 1991. – (2) Originál, jehož titulní list a textová část (s. 2–212) jsou totožné s kopií, není svázan, volně ložené listy spočívají v černých deskách bez chlopní, s tkaničkou a se štítkem, na němž stojí autorovou rukou titul *Sebeuvědomění poezie*, nad kterým je jiným písmem napsáno autorovo jméno a soukromá adresa. Od kopie se originál liší úvodním textem, jenž je psán Blažíčkovou rukou

(a shoduje se s úvodem 1991, zde s. 9), paginovanými stranami 213–218 s ručně psaným textem poznámek patřících pod čáru, zprávou o otištění tří kapitol v Č (v 1991 vše na s. 233–242) a nestránkovaným obsahem (v AS vloženým jako poslední strana, v 1991 zařazeným před text; v průklepu je strojopisný obsah vevázán jako poslední strana a jeho původní struktura, předtím než byl obyčejnou propisovací tužkou korigován, byla: *Holanovy První básně / Epičnost Holanových Rudoarmějců* [s podkapitolami:] / I. *Věčnost a sebeuvědomění poezie* / II. *Věčnost a epičnost* / III. *Kritérium hodnoty literárního* [sic] *díla* / IV. *Povaha a smysl poezie*). Tyto stránky 213–218 pocházejí z období po roce 1990 a vznikly evidentně jako podklady pro opis ke knižnímu vydání (poznámka č. 24, zde s. 64, přímo říká: „Poznámka z roku 1991“). – Originál i kopie AS má poznámky současně umístěny na příslušných stránkách na dolním okraji listů, při finální redakci ale autor některé škrtnal a jiné naopak doplňoval: v textu AS je 94 poznámek, na s. 213–217 je jich dáno 77, o tři méně než v knižním vydání 1991 (chybějí č. 26–28, které Blažíček zřejmě přehlédl, v AS jsou na s. 74). Originál i kopii korigoval autor rukou, jeho zásahy jsou v obou průklepech identické, ale dle tvaru a barvy písma, umístění vsuvek nebo způsobu škrtnutí pocházejí z jiné doby. Usuzujeme, že Blažíček opravil nejdříve svázanou kopii AS a teprve před knižním vydáním korigoval podle oprav kopie i originál AS (barva propisovačky, resp. čínského pera v originálu se shoduje s barvou a typem rukopisu závěrečných stran 213–218 a obsahu). Originál ani průklep AS nejsou datovány. Dle vnějších znaků, jako je zastaralost vázané kopie, typ průklepového a běžného papíru, stejně jako podle znaků vnitřních (uzávěrka citované literatury: zahrnut je už český překlad E. Staigera /1969/, nikoli však edice Holanových Příběhů v Sebraných spisech /1970/) je nanejvýš pravděpodobné, že autor zhotovil AS souběžně s D, tedy během roku 1969, a že verze D je pracovním výstupem pořízeným pouze pro akademické účely. – Obhajoba kandidátské disertace se konala 14. dubna 1970, oponenty D byli Zdeněk Mathauser a Zdeněk Pešat (o průběhu řízení podrobněji níže).

Jedenadvacet let po obhájení disertace a po uzavření strojopisu vypravil Blažíček svou práci knižně. Délku trvání způsobilo zostření politických poměrů v Československu, k němuž došlo po srpnu 1968, resp. po dubnu 1969. Jako

nestraník mohl sice Blažíček v Ústavu pro českou literaturu ČSAV (od 1970 ...pro českou a světovou literaturu) zůstat, ale v režimu časově limitovaných smluv a v kontextu politiky exponovaných událostí (prověrky a pohovory po r. 1970, účast na pohřbu J. Procházky 1971, J. Patočky 1977 apod.) bylo jeho zaměstnávání nepřetržitě ohrožováno. Zpožděné nebylo jen vydání jeho disertace, ale i kandidátského diplomu. Přestože byl datován dnem obhajoby, Blažíček ho obdržel až v květnu 1990.

Text knižního vydání 1991 se shodoval s originálem AS včetně doplněných, rukou psaných stran 213–218. S titulem *Sebeuvědomění poezie* a podtitulem *Nad básněmi V. Holana* ji ve formě brožované oboustranné strojopisné rozmnoženiny (typ písma curier) A5 vydal s vrocením 1991 (kniha vyšla na jaře 1992 jako druhá Blažíčkova práce, několik týdnů po monografii *Haškův Švejk*) Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV „jako přílohu časopisů Česká literatura a Svět literatury“ a současně jako druhý svazek nově zavedené edice Ursus (založené za pomoci Nadace Charty 77) v počtu 300 výtisků (prvním svazkem řady byla též rok práce Miloslava Červenky *Z večerní školy versologie II*). Na obálce bylo použito faksimile rukopisu V. Holana (b. Ó světнице... ze sb. Kameni, přicházíš...), publikace měla ISBN (80-85366-06-5), jako redaktorka byla uvedena jedna z Blažíčkových kolegyně z ÚČSL ČSAV Blanka Svadbová, která se dle svědectví Anny Blažíčkové o vydání knihy především zasloužila, a brožuru o 244 stranách technicky zhotovilo pardubické nakladatelství Akcent.

Protože toto vydání představuje finální podobu autorova textu, identickou s originálem AS, a bylo připraveno ve svobodných poměrech bez cenzurního dohledu, zvolili jsme ho za výchozí znění naší edice. V komentáři uvádíme odlišnosti od předchozích verzí (časopisecké otisky 1966–1969 a D 1969).

Oba oponentské posudky byly vůči Blažíčkovu spisu příznivé a vědeckou hodnot kandidáta věd o umění jednoznačně doporučily. Oba oponenti se však současně vůči disertaci v několika bodech nesouhlasně vymezili. Zdeněk Mathauser ve svém posudku práci podrobně a uznale reprodukoval, což zdůvodnil zájmem, který v něm disertace vzbudila. Ačkoli se „mohla jevit místy až spekulativní, nelze jí však upřít, že je myšlenkově samostatná a soudržná a že obsahuje

chvályhodnou dávku důvtipu“. Své výhrady koncentroval do následujících témat: „I když je vědecky přitažlivé zpracovávat vše jakoby od počátku, resp. převážně jen v návaznosti na největší filosofické duchy staletí, bylo by možno na druhé straně vznést otázku úspory energie a soustředění na věci skutečně nově řešené, resp. vyhocení jen oněch křížovatek, na nichž se věci již dříve a jinde vyjasněné nyní zapojují do nového kontextu. Např. věci, jako je aposteriornost uměleckého významu, jeho posun (‘sdivig’ v terminologii ruských formalistů), autonomnost kódu, intelektualizace emocí atd., nejsou nové, řešily se při nejmenším souběžně se vznikem moderního umění, které je vyostřilo, existují už v určitých zkratkovitých konceptech a termínech, kterých bylo možno více využívat. ¶ Proto se mi také nezdá být příliš šťastným extempore proti ‚soudobému scientismu‘ (str. 196 n. [zde s. 138–140]). Fenomenologie, již se kol. Blažíček nejdou dovolává, sice začala vystoupením proti scientismu, ovšem pozitivistickému, a ten je lidem, pracujícím v okruhu strukturalismu, stejně protikladný jako těm, kdo se pohybují v okruhu fenomenologie. Stavět dnes jakousi zeď mezi vědeckými výtěžky těchto dvou skupin nepokládám za možné. Kol. Blažíček, který zřejmě zná český i mezinárodní strukturalismus, mohl k němu na několika místech projevit pozornější zřetel ve svůj prospěch: byl by pak musel svou tezi o vymaňování poezie z mimouměleckých funkcí lépe rozpracovat v konfrontaci se studiemi Mukařovského aj. o různých funkcích díla, o jejich dialektice a polaritě, byl by musel pečlivěji zvážit termíny umělecký-mimoumělecký-estetický-užitkový, a také opatrněji mluvit o vzniku jazyka jako nástroji abstraktního poznání intelektuálního (12). ¶ Co je u kol. Blažíčka opravdu nové a iniciativní a mohlo při naznačeném zpracování vystoupit plastičtěji, je na jedné straně aplikace uvedených principů na Holanovu tvorbu (proč však chybí konfrontace např. s Justlem?) a na otázky epické poezie, na druhé straně uvádění některých zmíněných postřehů do kontextu heideggerovské fenomenologie. ¶ Pokud jde o souvislost s fenomenologií, zdá se mi – a to ovšem není výtka –, že kol. Blažíčkovi více než o aplikaci určitých prvků z fenomenologické metody na metodu literárněvědnou jde o jiné využití: jednak o to, básnický průnik k autentické realitě vystihnout pomocí paralely s obdobnou ctižádostí fenomenologie, jednak o to, využít Heideggerovy filosofie bytí k charakteristice ‚vynořování‘ umělecky výmluvných

konkrét v poezii. Jinak snad jen tu poznámku, že aspoň klasické fenomenologii, která chce být především teorií vědomí, bych obecně nepřipisoval idealistická ontologická tvrzení připomínající machovsko-avenariusovskou „principiální koordinaci“ (f. „popírá, že by byly možné nějaké věci bez nás“, 98 [viz zde různotočení k 67, 13]), od níž se naopak fenomenologie nejednou distancovala: z poznatku, že vědomí existuje jako transcendující vědomí předmětů, nelze na-prosto činit závěr, že určité předměty intencí nemají své materiální koreláty.“

Zdeněk Pešat konstatoval, že autorovi se „podařilo postihnout základní typologii české poezie dvacátého století. Blažíčkovy pojetí moderní české poezie má ovšem v duchu autorových intencí platnost především jako obecná tendence, nikoli tedy ve smyslu literárněhistorickém.“ Tuto tendenci ale Blažíček prý „ztotožňuje s obecným smyslem moderní poezie a vidí v ní teleologicky smysl jejího vývoje v posouvání ‚poezie blíže k jejímu vlastnímu poslání‘. Nemáme totiž žádné záruky, že další vývoj poezie půjde právě tím směrem, který vymezuje Blažíček (vydělování estetické funkce, zaměření na jazyk sám) a neobráti se třeba znovu opačnou cestou, tedy od svého ‚poslání‘. Pochyby vznikají též nad samotným pojetím pojmu smyslu poezie. Na s. 77 autor praví: ‚Principy ovládající poezii jednotlivých básníků jsou dílčími realizacemi «principu» poezie vůbec. Proto lze říci, že rozbor určitého díla dosáhne plodných poznatků, neskončí-li sám u sebe, smysl daného díla se mu odhalí teprve tehdy, odhalí-li jím určitý aspekt smyslu poezie“ [viz různotočení k 51, 3]. Blažíček je tedy přesvědčen o existenci smyslu poezie, který je před dílem a který se realizuje transcendencí jednotlivých konkrétních děl. Existuje však takový obecný, všeplatný smysl poezie o sobě, který jednotlivá díla jen naplňují? Samozřejmě že každé jednotlivé dílo vypovídá něco o poezii vůbec, ale právě to potvrzuje, že tento obecný pojem poezie je v neustálé proměně a není asi jinak postižitelný než v podobě historické literární normy.“ Pešat připustil, že pojetí smyslu poezie je také věcí odlišných východisek. Námitku však mohl vznést ve chvíli, „kdy konkrétní dílo se stane pouhým odleskem této ‚absolutní ideje“ smyslu poezie“, což se dle něho Blažíčkovi „stává“. Smysl poezie hledá totiž „v protikladu ke sdělovací funkci jakožto výpovědi o dané skutečnosti a nalézá ho v napětí mezi daností a svobodou, [...] v procesu zbavování poezie reflexivnosti a myšlenky vů-

bec na jedné straně, na druhé pak v likvidování popisu,“ a odtud prý Blažíček definuje, že „umělecké dílo je takovým jazykovým projevem, který není sdělením určitého poznatku, myšlenky, a který prostřednictvím názorných představ má čtenáře přivést do určitého stavu“ (s. 165 [viz různěčtení k 114, 32]). Definice jistě krajně nedokonalá, jak ostatně obyčejně končí pokusy o definice na tomto úseku.“ Podle Pešata jde o klíčovou otázku celé práce, a to, „že do hledání konkrétního smyslu poezie a její specifičnosti postupně vstupuje jiná otázka, a to otázka hodnoty, existence jejího objektivního kritéria. Předchází jí úvahy o možnosti objektivního hodnocení díla. Blažíček například cituje Herberta Wutze, který tvrdí, že soud o hodnotě nedovoluje důkaz v běžném slova smyslu, a který popírá možnost existence objektivních kritérií hodnoty. Blažíček dochází k opačnému názoru, snaží se prokázat, že zodpovězení první otázky po smyslu poezie vytvoří i kritéria pro objektivní hodnocení. Nelze se proto divit, že za toto objektivní kritérium nevyhlašuje nic jiného než právě jím zkonstruované konkrétní pojetí specifičnosti a smyslu poezie, které ovšem v praxi hodnocení selhává, projevuje se zcela nezakrytě jako subjektivní apriorismus. Navíc Blažíček uplatňuje tyto své normy, tedy věčnost a názornost v protikladu k tezovitosti myšlenky a zvěcnělé popisnosti, v kritice konkrétních děl a úryvků až s udivující mechanicitou, ostře kontrastující s jeho citlivými přístupy k básnickému dílu v začátcích práce, kde nebyl spoután žádným apriorismem. [...] Stačí například, aby úryvek básně Smrt si jde pro básníka byl uvozen ,tezí‘, „...jde-li o poznání, pak je to poznání srdce“, a pak již představa ,bylo to nejmenší hrkátko světa, / ó jistě pro děvenku, já ji viděl, / viděl jsem ji samu samotinkou / v kolíbce, i její levou ruku a na té levé ruce / jeden nehýtek, ozařovaný kuchyňským ohněm...‘ zůstane ,němá‘, ,nijak nerozvíjí smysl básně, obraz s sebou nenese nic, co by tento smysl nějak přesahovalo, pozměňovalo“ [zde s. 57], zatímco za popisem žánrového výjevu z Rudoarmějců: ,Vzal jsem ho kolem pasu, staženého řemenem, / a mlčeli jsme, když zrovna nedaleko nás vybuchl granát‘, se rozvíjí ,jakýsi smysl, který ve své nezachytitelné podobě těkavého pocitu jako by byl nejen mimo záměr, ale i mimo jasné vědomí autora, soustředěného k pouhému vylíčení výjevu, jako by tento smysl sám od sebe vystupoval z «popsaného» výjevu“ [s. 58] atd. Oba příklady následují v práci za sebou, Blažíček sám na nich demonstruje proti-

kladnost hodnoty obou úryvků. Ale právě zde je evidentní subjektivnost takového rozlišování. ¶ Ještě víc nás překvapí u autorových příkladů objektivního hodnocení snaha za každou cenu najít myšlenkovou logiku výstupu Eurydiky s Orfeem z básně Noc s Hamletem, uvědomíme-li si zároveň, že sama podstata Blažíčkova smyslu poezie spočívá v popírání myšlenky, logičnosti, sdělení zaměřeného na přímou výpověď o skutečnosti. Považuji to za autorovu nedůslednost. Má kritika směřovala především k základnímu rozporu závěrečné části práce: proti vydávání subjektivních apriorních norem za objektivní kritéria hodnocení. Tuto námitku lze formulovat ještě obecněji: Blažíček nepředstupuje s jistým návrhem pojetí poezie, který by připouštěl možnost, že také všechno může být jinak, nýbrž že existuje jediné možné pojetí, a to je jeho vlastní. Tato tendence, místy skrytá, místy však velice zjevná ubírá podle mého názoru nejvíce na celkovém nesporně pozitivním vyznění práce.“

Blažíčkovu odpověď na oponentské posudky tiskneme dle autorova strojopisu v plném rozsahu:

Je toho poměrně hodně, na co bych měl odpovídat. Mohu proto své stanovisko jen obrysovitě naznačit s tím, že k otázkám, které oba oponenti (případně někdo další) budou pokládat za nejdůležitější, se v diskusi vrátíme podrobněji. ¶ Větší část připomínek prof. Mathausera se týká vztahu mé práce k odborné literatuře. Prof. Mathauser uvádí několik problémů vyskytujících se v mé práci, jimiž se zabývali ruští formalisté či český strukturalismus. Práce o moderní české poezii historického charakteru by jistě měla uvést, jak se s problematikou této poezie vyrovnávaly soudobé pokusy kriticko-teoretické, především Šaldovy a Mukařovského. Domníval jsem se však, že pro mou práci obecného zaměření je důležité především to, abych připomněl a přihlásil se ke společnému kořenu těchto teoretizujících výkladů, jímž je – jak uvádí ve své knize Umění poezie také prof. Mathauser – Kantova estetika. Z tendencí, navazujících – vědomě či nevědomě – na Kantovu tradici, je formalismus a strukturalismus mému výkladu poměrně nejvzdálenější. Takže kdybych odkazoval k jejich konceptům a termínům, nedosáhl bych úspory energie, ale naopak bych musel znovu a znovu vysvětlovat, v čem s nimi souhlasím a v čem ne. To by bylo možno ukázat např. na (prof. Mathauserem zmíněné) polaritě estetické a mimoestetických funkcí u Mukařovského, kte-

rá přistupuje k věci v úplně jiném smyslu, než se o to pokouším já. Domníval jsem se, že lépe vystoupí, čím jsem zavázán předchozí tradici a jakým směrem na ni navazuji, když nebudu uvádět, co všechno bylo k dané problematice řečeno z různých stran (přičemž bych nebyl schopen vyhnout se nevyváženému a torzovitému charakteru těchto odkazů), ale když uvedu zdůrazněně a v opětovných odkazech jen několik málo autorů, z nichž tu skutečně vycházím. Jsou to Ingarden, Staiger, z českých autorů Grossman a v některých bodech Šalda, a z filosofů Kant, Heidegger, Merleau-Ponty a Patočka. ¶ Z připomínek prof. Mathausera vztahujících se k fenomenologii vidím, že jsem udělal chybu, když jsem hned od počátku jasně neodlišil, že nevycházím z Husserlovy fenomenologie, ale z fenomenologie pohusserlovské, především Heideggerovy. Jistě lze spatřovat cosi společného mezi Husserlovou fenomenologií a scientismem, především pro jejich společné karteziánské východisko, ale už v této klasické fenomenologii je dán základ pro nikoli snad rozdíl, ale zásadní neslučitelnost Heideggerovy fenomenologie se scientismem. Jestliže jsem se ve své práci letmo zmínil o scientismu v literární vědě, pak nikoliv proto, že jsem si namátkou zvolil jeden z přístupů k literárnímu dílu, abych na něj zaútočil, ale proto, že tento přístup je radikálním projevem soudobého – jak by řekl Heidegger – světa techniky, proti němuž míří ono fenomenologické „k věcem samým“, které se mi stalo vodítkem. Co se týče další připomínky: svou formulací „fenomenologie popírá, že by byly možné nějaké věci bez nás“ jsem nechtěl říci, že určité předměty intencí nemají své materiální koreláty; to by tylo skutečně podstatné nepochopení fenomenologie jakéhokoliv zaměření. Chtěl jsem – jak se ukazuje, příliš zkratkovitě – připomenout východisko opět fenomenologie Heideggerovy, která na rozdíl od Husserlova vnímání věcí vychází z primátu praxe ve vztahu k věcem a tvrdí, že i když jsoucno existuje nezávisle na nás, činitel, jež z něho dělá, izoluje věci jakožto to a to, jsme my, náš praktický přístup k nim, takže nějaké věci o sobě neexistují. ¶ Z výtek, s nimiž souhlasím, bych uvedl: absence přílohy o použité literatuře (což připomíná i dr. Pešat); jednostranně formulované pojetí jazyka; asymetrické rozvržení kapitol; místy příliš spekulativní charakter práce a nutnost přestylizovat některé její pasáže. ¶ Cena připomínek dr. Pešata je pro mne především v tom, že zaměření těchto připomínek k podstatným otázkám mě přinutila, abych se zamyslel nad svými vlastními vý-

chodisky. Hlavní výtku shrnul dr. Pešat do tvrzení, že autor práce nepředstupuje „s jistým návrhem pojetí poezie, který by připouštěl možnost, že také všechno může být jinak, nýbrž že existuje jediné možné pojetí, a to je jeho vlastní“. Připustit oprávněnost jiných pojetí poezie může znamenat dvojí. Buďto tato různá pojetí mají v základě cosi společného, a jejich odlišnost tedy vyplývá pouze z odlišnosti toho, na co kladou důraz, či z odlišnosti hledisek, z nichž přistupují k jinak společnému základu. V tomto smyslu respektuji a dovoluávám se ve své práci Kanta, Heideggera, Ingardena, Staigera, jejichž pojetí jsou navzájem poměrně značně odlišná, i když ne natolik, aby nebylo možno nalézt jejich společného jmenovatele. Jinak však připustit pravdivost pojetí, která jsou s mým vlastním v rozporu, může znamenat pouze to, že při formulování svého pojetí jsem nedospěl k dostatečné obecnosti a musím své pojetí prohloubit a rozšířit tak, abych do něho pojal i ta, která se s mým původním rozcházela. – Dr. Pešat vyslovuje názor, že můj subjektivní apriorismus je důsledkem filosofických konstrukcí obecného smyslu poezie. Jestliže pokládám různá díla za díla poezie a jakožto díla poezie je odlišuji od jiných děl, např. vědeckých, pak bych měl vědět (a být schopen to formulovat), na základě čeho toto označení a rozlišení vůbec provádím. To není apriorismus, ale elementární předpoklad každého zkoumání poezie. ¶ Konkrétně mi dr. Pešat vytýká subjektivní apriorismus především v otázce hodnocení, přičemž vychází z tohoto tvrzení: „Blažíček například cituje H. Wutze, který tvrdí, že soud o hodnotě nedovoluje důkaz v běžném slova smyslu, a který popírá možnost existence objektivních kritérií hodnoty. Blažíček dochází k opačnému názoru, snaží se prokázat, že zodpovězení první otázky po smyslu poezie vytváří i kritéria pro objektivní hodnocení.“ Já jsem však s tímto Wutzovým názorem naopak vyjádřil plný souhlas a nesouhlasil jsem s jiným jeho názorem, v němž Wutz na základě onoho předchozího tvrdí, že to, co bývá uváděno za kritéria hodnocení uměleckého díla, je všechno bez jakékoliv praktické ceny. Hodnocení díla samo o sobě sice nevychází z nějakého kritéria, ale jako každé hodnocení z citu pro hodnotu; to však – domnívám se – neznamena, že literární badatel by mohl hlediska dodatečného výkladu svého hodnocení a rozboru díla měnit zcela od díla k dílu. V tomto dodatečném objasňování a zdůvodňování svého původního hodnotícího aktu se každý badatel (ať přiznaně, či nepřiznaně) opírá o určitá svá kritéria, i když

ani pak to neznamená, že by svoje hodnocení mohl objektivně dokázat. Ne já, ale dr. Pešat – jak se zdá – vychází z předpokladu existence objektivních kritérií hodnocení, když mi vytýká subjektivnost hodnocení. Hodnocení samo nemůže nebýt subjektivní, a v tom se neliší např. moje hodnocení Noci s Hamletem od případného Pešatova hodnocení této básně. ¶ Apriorismus mně dr. Pešat vytýká také v pojetí procesu sebeuvědomění moderní české poezie, kterému přiznává platnost pro určitý časový úsek, a dodává, že nemáme žádné záruky, že další vývoj půjde právě tím směrem. Ale na určitý časový úsek (totiž od symbolismu do let třicátých) jsem onen proces omezil já sám a další vývoj nejenže půjde, ale už šel jiným směrem. Ovšem, buďto v sobě onen dosažený stupeň sebeuvědomění podržel, nebo – jako v celém údobí kolem let padesátých – ho sice opustil, jenomže pak to není možno chápat jako výraz změněného poslání poezie, ale právě jako odklon poezie od svého vlastního poslání. ¶ Některé výtky se zakládají na nepřesné interpretaci mých stanovisek, takže – i když to jistě nebyl záměr – ještě dříve, než s nimi dr. Pešat začne polemizovat, dostává se posuzovaná práce do nepřívětivého světla. Kromě uvedených příkladů bych chtěl připomenout ještě několik dalších. Dr. Pešat uvádí určitý citát z mé práce jako definici uměleckého díla a dodává, že to je definice krajně nedokonalá. V tom má jistě pravdu, nevím však, proč tento citát, který – jak je zřejmé z kontextu – chtěl zdůraznit pouze jeden moment uměleckého díla, dr. Pešat uvádí jako pokus o definici. Našel by v mé práci řadu tvrzení, která se podobnému pokusu blíží rozhodně více, a o čtyři stránky dále od citovaného výroku by našel místo, v němž jediné se o takovou celkovou charakteristiku uměleckého díla opravdu pokouším. – Jinde dr. Pešat uvádí, že podle mne stačí, aby úryvek z básně Smrt si jde pro básníka byl uveden tezí, a pak již následující představa zůstane „němá“. Já ve skutečnosti říkám, že „němá“, tezovitá je následující představa nikoliv proto, že je uvozena tezí, ale proto, že ve svém smyslu tuto tezi nijak nepřesahuje, a později s odvoláním na tento případ ukazuji na jiném citátu výslovně, že uvození představy tezí nemusí vůbec znamenat tezovitost představy. – Dr. Pešat pak předkládá následující text mé práce tak, jako bych citát z Rudoarmějců (který dr. Pešat zčásti cituje) komentoval slovy, že se tu rozvíjí „jakýsi smysl, který ve své nezachytitelné podobě tékavého pocitu jako by byl mimo záměr“, atd. Ve skutečnosti se snažím zmíněný smysl úryvku

nejdřív interpretovat, pak uvádím jiný citát z téže básně, opět ho interpretuji a pak teprve charakterizuji oba příklady tak, jak uvádí dr. Pešat, abych totiž poukázal na zvláštní neuchopitelnost, nejednoznačnost smyslu básně. Přitom to vše neuvádím proto, abych hodnotil danou báseň, ale jako východisko pro následující pokus vyložit a určit onen zvláštní charakter smyslu básně. Jestliže dr. Pešat věc předkládá tak, že citát z Rudoarmějců komentují pouze nebo především tím, co on ocitoval, a že mi přitom jde o to, ozřejmit své hodnocení této básně, pak může snadno vzniknout zdání, že ve svém hodnocení vycházím jen z jakýchsi letmých dojmů. – A konečně není pravda, že vyžaduji od výstupu Eurydiky s Orfeem myšlenkovou logiku, jak tvrdí dr. Pešat. Vyžadoval jsem od tohoto výstupu pouze smysluplnost, přičemž jsem se v celé práci snažil právě ukázat, že smysl uměleckého díla není aktem myšlenkové logiky, a pokud jím je, že dochází ke zmíněné tezovitosti. ¶ Závěrem bych chtěl oběma oponentům poděkovat za neformální přístup k posuzované práci a za množství připomínek, které mi odhalily některé její problémy.

Po knižním vydání 1991 byla práce o Holanovi reflektována v literárním i odborném tisku. Soupis prací Přemysla Blažíčka a literatury o něm přináší bibliografie autorova díla ve svazku *Kritika a interpretace* (s. 437–470), na niž generálně odkazujeme. Zde uvádíme jednotlivé referáty a novější literaturu od vydání KI: • V. Novotný, *Nové knihy*, 1992, č. 12; A. Haman, *Tvar* 1992, č. 14; M. Langerová, *LitN* 1992, č. 29 (k tomu polemika: P. Král, *tamtéž*, č. 32, V. Novotný, *Mf Dnes* 24. 8. 1992); Z. Kožmín, *Česká literatura* 1992, s. 524; Z. Beran, *Slovenská literatúra* 1992, s. 509 •; M. Špirit in P. B.: *Kritika a interpretace* (2002, s. 473); • ref. *Kritika a interpretace: jas* (J. Slomek), *LidN* 6. 6. 2003; O. Bezr, *Mladý svět* 2003, č. 28; F. Cinger, *Právo* 16. 9. 2003; A. Haman, *Tvar* 2003, č. 17 + *Český jazyk a literatura* 55, 2004/05, s. 44; M. Bartl, *Češtinář* 15, 2004/05, s. 34; M. Pokorný, *Souvislosti* 2004, č. 4; P. Kouba, *Slovo a smysl* 2004/05, č. 1; J. Novotný, *Lidé města* 2005, č. 2 •; U. Heft-rich: *Bitterfrucht gleich einer hingeworfnen Faust* in V. Holan: *Epische Dichtungen III – Nacht mit Hamlet und andere Poeme* (Köln am Rhein 2003, s. 223), česky in *Revolver Revue* 2006, č. 63; P. Šimák: *Literatura, člověk a svět podle Přemysla Blažíčka* (dipl. práce FF UK 2008).

10–47 První básně

Otištěno pod názvem „Holanovy První básně“ (Česká literatura 14, 1966, č. 5–6, říjen, s. 473–501; celé číslo bylo věnováno 75. narozeninám Jana Mukařovského) s úvodní poznámkou pod čarou: „*Tato stať je částí většího celku, jehož první kapitola věnovaná poezii V. Nezvala byla otištěna v časopise Česká literatura 1964, č. 2, str. 77. Závěrečná třetí kapitola bude věnována Holanově epice.*“ – V disertaci zařazeno jako druhá kapitola (s. 26–73, pod tímž titulem jako v Č) za úvodní část nazvanou „Poezie Vítězslava Nezvala“ (s. 1–25, viz Č 1964 a KI 46–68).

10, 1 *Přilítlo jaro zdaleka* – úvodní báseň Hálkovy sbírky z roku Večerní písně (1859); Nezvalova báseň Jaro je z prvního, stejnojmenného cyklu sbírky Blíženci (1927) a Holanovo Jaro na Jestřebí pochází ze sbírky Vanutí (1932; ve Spisech 45 | 41);

17, 18 *Zatímco jmenné, nominální významy určují (rozvrhují)* – před českým knižním vydáním Ingardenova spisu (1989) přeložil v Č 1966 i v D 1969 z německého originálu (Das literarische Kunstwerk, 1931) sám Blažíček: „určují (načrtávají) především intencionální předmět a teprve na tomto již konstituovaném předměť vykonávají různé funkce, nemohou ‚funkcionální‘ slova sama o sobě intencionálně načrtnout žádný předmět. Vykonávají jenom různé, čistě formálně nebo také materiálně určené funkce na předmětnostech, které jsou načrtnuty jinými – obyčejně nominálními – slovními významy“ (1931: 74);

39, 4 *termínem Staigerova pojetí lyriky je nálada* – před českým knižním vydáním Staigerovy knihy (1969) přeložil v Č 1966 z německého originálu (Grundbegriffe der Poetik, 6. vyd. 1963) Blažíček: „není ničím, co by bylo ‚v‘ nás. Nýbrž v náladě jsme výrazně ‚vně‘, ne proti věcem, nýbrž v nich, a ony jsou v nás. Nálada odhaluje bytí bezprostředněji než všechno pozorování nebo všechno chápání. Jsme naladěni, to znamená přemožení rozkoší z jara, nebo ztracení v úzkosti z temnoty, opojení nebo stísnění, vždy ale ‚uchvácení‘ tím, co stojí proti nám v prostoru a času jako tělesná skutečnost. Všechno jsoucno v náladě není předmě-

tem, nýbrž stavem“ (1963: 61–62 německého znění, bez udání vynechaného textu); „posledním dosažitelným základem všeho básnictví“ (1963: 207, identicky s českým knižním překladem); „návratem do mateřského klína v tom smyslu, že se mu všechno objeví opět v onom minulém stavu, z něhož jsme povstali“ (1963: 218). V D 1969 už znění dle českého knižního překladu.

Proti otisku v Č a D autor svůj text při definitivní redakci AS především krátil, a to o odbočující srovnávání (většinou k dílu V. Nezvala) nebo o výklady či zpřesňování pojmů. Zde uvádíme všechny výpustky, které pokládáme za významotvorné a/nebo obsahující pasáže, na něž se vázaly výhrady oponentů disertace: 17, 16 obou přídavných jmen. ¶ Slovesa ← obou přídavných jmen. – Přídavná jména vyjadřují vlastnosti. Viděli jsme, že i Holanova abstraktivizace konkrét spočívala ve vydělení nějaké vlastnosti z daného jevu. Určovat vztahy znamená pracovat s vlastnostmi, věc sama zůstává nedotčena. Tak tomu je i s „věcí“ Holanových básní, jež je vyzdvížena do světla vědomí, určena ve svých vlastnostech, avšak nepojmenována, neuchopitelná. Při vši složitě dosahované přesnosti zůstávají Holanovy básně ve svém výsledném dojmu temné. ¶ Slovesa • 17, 35 („Smrt umírajícího na sadě“, l: 56 | 51). ¶ Jedním z charakteristických znaků Holanových básní ve srovnání s básněmi Nezvalovými je významová nesplývavost. U Nezvala ← („Smrt umírajícího na sadě“, str. 56). ¶ Takové uplatnění předložek zároveň napovídá, proč abstrakce a vyprázdňování významu jednotlivých slov nejsou v Holanově poezii spojeny s významovou splývavostí (jako např. u Březiny). Není těžké vysvětlit, proč právě významová nesplývavost je jedním z charakteristických znaků Holanových básní ve srovnání s básněmi Nezvalovými. U Nezvala • 19, 36 *na základně?*“ (s. 89, 90). ¶ „Svízele ← *na základně?*...“ Epik má z tohoto hlediska práci usnadněnu, neboť (podobně jako Weinerem zdůrazňovaný sen) vytváří určitou fikci, náporný svět. Jazyk je mu pouhým materiálem pro vystavění tohoto „obrazu“; zatímco v lyrice, v poezii jazyk, či spíše řeč nic takovým způsobem nezprostředkuje, je sama vlastní, bezprostřední výpověď. <Pozn. pod čarou: 5. Viz např. K. Hamburgerová, *Die Logik der Dichtung*, 1957, str. 182.> ¶ „Svízele • 29, 22 Jevová skutečnost do básně vstupuje prostřednictvím prožitků, ← Holanovy metafor, v nichž jsou konfrontovány procesy „duševní“ a „hmotné skutečnosti“, zůstávají ve své podstatě jen zvláštním případem právě charakterizovaného postupu. Stejně jako při procesech zvolených jen z „jevové skutečnosti“ i zde jde o násilné spojení dvou ve své kon-

krétní podobě si cizích a neztotožnitelných vztahů. Obojí „skutečnost“ je vlastně něčím stejně vnějším, či správněji: materiálem a předmětem básně je jen duševno; vnější jevová skutečnost do básně vstupuje nepřímou v podobě prožitků, • 33, 15 milenců. ¶ Dualita jevů a hlubšího smyslu odhaleně prochází Holanovými básněmi a ve zhuštěné formě se uplatňuje v místech, která jsou ohnisky Holanovy tvůrčí metody: v jeho rozvinutých metaforách. Správnější by bylo říci, že metaforami se odhalování této duality uskutečňuje. V nich přichází ke slovu nepřiléhavost obou rovin, ← milenců. – Tak se znovu setkáváme s typickou Holanovou rozvinutou metaforou, abychom uvedli na správnou míru to, co bylo nepřesně shledáno na jedné z nich („Že vytočili krev, duní sud tragédie“). Podstatnou v těchto metaforách není konfrontace hmotné a duševní skutečnosti, přírody a člověka, ale napětí mezi vjemy, zkušenostmi a mezi jejich nezvyklými významy, vnitřním smyslem. ¶ Po odsunutí protikladu hmotná příroda – duševní život člověka a po přenesení tohoto protikladu cele do druhého pólu ve formě: smyslům podrobené, v tělesnu zakotvené psychické procesy – ryzí duchovno, nacházíme v prozatím sledované oblasti konkrétních psychických procesů dualitu obdobnou tomuto základnímu protikladu, dualitu probíhající na ose tohoto základního protikladu: vnímání jevů – jejich osmyslování, vřazování do komplexních, především významových souvislostí psychického procesu. Tato dualita odhaleně prochází Holanovými básněmi a ve zhuštěné formě se uplatňuje v místech, která jsou ohnisky Holanovy tvůrčí metody: v jeho rozvinutých metaforách. Správnější by bylo říci, že metaforami se vlastně odhalování této duality uskutečňuje. V nich je odhalena „nepřiléhavost“ obou rovin, • 35, 25 volností. ¶ Bylo už uvedeno významové spojení, typické pro všechny Holanovy básně tohoto údobí: ← volností. ¶ Významy, s nimiž pracuje báseň, jsou významy slov. Z hlediska fenomenologie vytváří slovní význam tzv. intencionální předmět. Intencionální předměty slovních významů zůstávají rovinnou v dvojím smyslu autonomní. Za prvé jako všechny intencionální předměty jsou – jakožto produkt aktů vědomí – zásadně odlišné od předmětů vně vědomí, na které jsou zaměřeny, které označují. Za druhé – na rozdíl od intencionálních předmětů vynořujících se a zanikajících v proudu vědomí – jsou nezávislé i na aktech vědomí, neboť bezprostředně vycházejí ze slovních významů a teprve zprostředkovaně skrze ně odkazují k aktům vědomí. <Pozn. pod čarou: 12. Viz R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, § 21.> Všimněme si prvního aspektu této autonomie jazykových významů. Běžně si existenci samostatné vrstvy intencionálních předmětů neuvědomujeme a procházíme skrze ně přímo k jimi

označené skutečnosti. Co však v denní praxi není na závadu, stává se pro pravdivé chápání uměleckého literárního díla podstatnou překážkou. Nikoliv snad proto, že bychom si při něm uvědomovali, nebo že by bylo třeba, abychom si uvědomovali něco z toho, k čemu se soustřeďuje fenomenologické zkoumání, ale proto, že je třeba mít na zřeteli fakt, že je to jazykový projev, vytvářející autonomní, v sebe uzavřenou významovou strukturu. Tam, kde tato zásadní vlastnost je opomenuta, dochází ke známým různě odstupňovaným nedorozuměním, při nichž je dílo chápáno jako výpověď o předmětné „zobrazené skutečnosti“ a z hlediska této skutečnosti posuzováno. – R. Ingarden vyvozuje autonomnost skutečnosti v uměleckém díle z quasivýpovědního charakteru vět a na nich, prostřednictvím věcných vztahů, vybudované vrstvy názorných předmětů, které se tak „vznášejí“ mimo „skutečnost“. <Pozn. pod čarou: 13. Ukazuje to především na quasiúsudkovém charakteru oznamovacích vět (§ 25).> To platí o epice, z níž v celé práci Ingarden mlčky vychází a v níž je jazyk pouhým zprostředkujícím materiálem výstavby názorného „obrazu“. V lyrice, která zůstává mimo Ingardenovu pozornost, se těžiště zájmu přesouvá přímo k jazykovým významovým vztahům a s nimi spojeným názorným představám (zvláště v moderní poezii, v níž je celistvost názorného „obrazu“ už zcela rozrušena). Je to tedy už samotný fakt autonomnosti intencionálních předmětů vytvářených slovními významy, co způsobuje, že „svět“ lyrické básně se „vznáší mimo skutečnost“. ¶ Na straně 480 byl uveden příklad významového spojení, jakými jsou všechny Holanovy básně tohoto údobí protkány: • 35, 34 celek. Vztah ← celek. <Pozn. pod čarou: 14. To, co Ingarden nazývá předmětnou vrstvou a aspekty, jimiž je tato vrstva vybavována, zde tedy nemizí, jazykové významy si plně podržují svou názornost; jenomže se nespojují v celek, který by mohl mít přímou obdobu ve „skutečnosti“.> Vztah • 37, 23 a prožitků. ¶ Proto ← a prožitků, stává se tak součástí tohoto vyjádření v „odhmotněné“, zabstraktnělé podobě, roztržštěna na nesamostatné prvky a deformována. Charakteristické Holanovo spojení „jevové skutečnosti“ a jejího vnitřního smyslu není vyjádřením psychického procesu: postupu od vjemu k jeho interpretaci. Tyto reálné psychické procesy zůstávají před básní, mimo ni. ¶ Proto • 38, 5 smyslu. ¶ Proces ← smyslu. ¶ To vnitřní, co tvoří smysl básnického díla, zůstává bez určitých vnějších opor nejen nesdělitelné: bez tohoto „hmatatelného“ samo o sobě neexistuje. Protože však každé proniknutí jevem k jeho vnitřnímu smyslu vyžaduje úsilí, bylo i v chápání, a dokonce i v samotné tvorbě básnických děl přirozeným ulpěním na vnějšku, který tak více či méně překrýval, zastíral smysl básně, místo aby ho zprostředkoval, odha-

loval. Proces • 42, 13 („Dopis V“, 1: 167 | 157). Tématem ← (Dopis, str. 167). Tato bezobsažnost (projev zmiňovaného Holanova postupu, jenž přeskakuje konkrétní jevovou skutečnost a všímá si teprve důsledků, jenž se od světa věcí přesunuje úplněji do světa lidských prožitků) se neuplatňuje jen ve způsobu vyjádření, ale i v tématu. Tématem • 42, 14 chrámu). ¶ V Holanově básni ← chrámu). <Pozn. pod čarou: 20. Tato i některé předchozí zmínky o Březinově poezii nejsou výsledkem jejího rozboru; chtějí především podtrhnout rysy, kterými ve svém žánru a směřování byl Březina představitelem své doby, aby na tomto – jinak mu příbuzném – pozadí ostřeji vystoupily protichůdné rysy Holanova postoje moderního básníka.> V Holanově básni •

V jediném případě Blažiček svůj text oproti Č rozšířil: 38, 19 funkce básně. <Pozn. pod čarou: 11. Termínů sdělovací funkce a sdělení užívám v obdobně širokém smyslu jako J. Mukařovský, jenž vychází z Bühlerova schématu tří funkcí jazykového znaku (zobrazující, expresivní a apelativní); nazývá tyto funkce sdělovacími a připojuje k nim funkci čtvrtou, estetickou (při níž se pozornost přesouvá na znak sám), která je dialektickým popřením tří základních sdělovacích funkcí jazyka (Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka /1938/, in J. M., *Kapitoly z české poetiky I*, 2. vyd. Praha, Svoboda 1948, str. 161). V tomto smyslu také Mukařovský staví proti sobě jazyk (či projev) sdělovací a jazyk (či projev) básnický. Z hlediska Bühlerova schématu je v našich termínech sdělovací funkce a sdělení míněna především funkce zobrazující, čili poznávací.> ← funkce básně, jakožto určitého tvrzení. •

48—55 Rudoarmějci

Před knižním vydáním v roce 1991 nepublikováno, v disertaci zařazeno jako úvod třetí kapitoly „Epičnost Holanových Rudoarmějců“ (s. 74–82).

V definitivní redakci textu (AS a 1991) autor kapitolu krátil v těchto případech: 50, 1 právě tematizován, který však zároveň a především (spontánně, víceméně nezáměrně a nevědomě) ovládá výstavbu básně. ← právě: tematizován a který zároveň a především ovládá spontánně, více méně nezáměrně a nevědomě výstavbu básně. Tato výstavba není jeho vyjádřením, ale vlastním jeho utvářením, realizací. Způsob výstavby je oním postojem, oním způsobem styku se světem. • 51, 3 díla. ¶ ← díla). ¶ Ani tento princip není však ještě posledním stadiem zobecnění a sám o sobě konečným cílem rozboru. Principy ovládající poezii jednotlivých básníků jsou

díličními realizacemi „principu“ poezie vůbec. Proto lze říci, že rozbor určitého díla dosáhne plodných poznatků, neskončí-li sám u sebe, smysl daného díla se mu odhalí teprve tehdy, odhalí-li jím určitý aspekt smyslu poezie. ¶ • 55, 7 určení jejich vzájemného rozdílu. ← určení toho, co Rudoarmějce od Prvních básní odlišuje. – Cílem nebude zjištění specifičnosti Rudoarmějců, ale ani hlubší určení specifičnosti Holanovy poezie: obojí zůstane směřodonné pouze jako konkrétní, nespekulativní uvedení do obecnějších otázek specifičnosti a smyslu poezie. •

56—83 Věcnost a sebeuvědomění poezie

Otištěno pod názvem „Věcnost Holanových Rudoarmějců“ (Česká literatura 16, 1968, č. 5, prosinec, s. 563–586) s úvodní poznámkou pod čarou: „*Tento text je pasáží z větší studie nazvané Epičnost Holanových Rudoarmějců, která sama tvoří závěrečnou kapitolu rozsáhlejšího celku, jehož první kapitola, věnovaná poezii V. Nezvala, byla otištěna v časopise Česká literatura 1964, č. 2, str. 77, a druhá kapitola, nazvaná Holanovy První básně, ve stejném časopise 1966, č. 5–6, str. 473. Studie Epičnost Holanových Rudoarmějců začíná zjištěním, že Rudoarmějci představují krajní oddálení od abstraktní Holanovy poezie třicátých let, a snaží se určit základní rysy společné oběma těmito protikladným stadiím Holanova básnického vývoje. Poté následuje pasáž zde uvedená a dále se studie zabývá smyslem poezie a Holanových Rudoarmějců zvláště a problematikou epičnosti.*“ – V disertaci zařazeno jako první díl třetí kapitoly („I. Věcnost a sebeuvědomění poezie“, s. 83–122).

79, 1 O. F. Bollnow ve své knize *Podstata nálad* – na Bollnowovu práci odkazuje rovněž Staiger (Základní pojmy poetiky, 1969, s. 48–49; též in E. S., Poetika, interpretace, styl, 2008, s. 65) v blízkosti passu, z něhož cituje Blažíček zde na s. 39.

V definitivním znění (AS a 1991) autor text především krátil: 65, 9 sentimentality. ¶ Báseň ← sentimentality. ¶ Soustředěným pohroužením „ke zdroji“ se však básníkova aktivita nevyčerpává. Básník se tímto prouděním nechává pouze nést, zůstává sice v něm, ale zároveň od něho získává odstup. Jestliže Nezvalova poezie je ve svém celkovém charakteru vedena návratem k původní nerozlišenosti, pak poezie let třicátých – a v ní nejprovokativněji poezie Ho-

lanova – stupňuje tento opačný směr odstupu, abstrakce a suverenity. ¶ Báseň • 66, 13 předpoklad k osvobodivému vymanění se smyslu ze vší obsahové danosti. Odhalené uplatnění ← předpoklad vytržení v plném slova smyslu, které je vytržením k novému, ne k něčemu určitému a konkrétnímu – je to jakési „bezobsažné“ napětí, které je otevřeno jakékoli konkrétní možnosti. Umění se tedy zmocňuje člověka v jeho zaklíněnosti ve světě, v jeho – jak by řekl filosof – vrženosti do světa, ale tak, že ho vrhá vstříc sobě samému, vstříc uchopení sebe sama jakožto základní možnosti všech konkrétních možností. Přímé, odhalené uplatnění • 66, 29 prožitků. ¶ Posun ← prožitků. <Pozn. pod čarou: 8. Viz Holanovy První básně, str. 488–491 [D 51–56, zde 31–35].> Řečeno ve zjednodušujícím (a pokud by byl rozvíjen do důsledků, ovšem i zkreslujícím) obrazném náznaku: zatímco Březina ve svém pronikání k podstatnému každodenní danou skutečnost prostě zprůhledňuje, rozpouští, Holan proniká k podstatnému skrze tuto skutečnost tak, že ji – prohlubováním postupu poezie Nezvalovy – rozbíjí, přičemž každá střepinka si ponechává všechnu neprostupnou hmotnost, nese v sobě všechnu konkrétnost prožitku, v němž vznikla, i když už není součástí kompaktního, hmotného celku a může s ostatní tříští vytvořit celek jen v ohnisku duhově nehmotných reflexů. ¶ Posun • 67, 2 vymyká, ale právě proto, že se vymyká z přímočarého prosazování této tendence, a tak do ní vnáší nový, netušený impuls. ← vymyká, ale tím, že do ní takto vnáší nový, netušený impuls. <Pozn. pod čarou: 9. V básnickém směřování třicátých let ukazuje nejen řada podprůměrných epigonských sbírek, ale například i tvorba J. Palivce a K. Bednáře nezdar poezie, která v úsilí po proniknutí k podstatným duchovním hodnotám se snaží jednostranně prohlubovat jen zabsolutizovanou duchovní, abstraktní rovinu.> • 67, 13 lineárnosti. ¶ * * * ¶ Báseň „Na zahradě“ ← lineárnosti. ¶ * * * ¶ Není náhodou, že je to právě fenomenologie, která poskytuje metodologické východisko pro určení smyslu a povahy tíhnutí poezie k zvýšené věčnosti. Fenomenologie není nic jiného než projev obdobné tendence ve filosofii; sám zakladatel této metody a po něm často i jeho pokračovatelé charakterizují fenomenologii heslem „k věcem samým“. To znamená: proti libovolným konstrukcím a matoucím pojmům, proti zkreslujícím výsledkům našich myšlenkových operací nikoliv k věcem o sobě, které právě jsou plody těchto operací, ale k věcem, jak se vynořují ve světě námi skutečně žitém. Fenomenologie chce popsat věci tak, jak jsou mimo či spíše před našimi interpretacemi, avšak přitom nejenže popírá, že by byly možné nějaké věci bez nás, ale otvírá si cestu ke svému úkolu právě tímto tvrzením, podle něhož podobně jako není možný nějaký

člověk o sobě mimo svět, vstupující dodatečně do světa a do vztahů k věcem uvnitř něho, podobně a ze stejného důvodu není možný nějaký svět bez člověka. Každý přístup k věcem, který nevidí zdroj jejich zjevování a nevychází z něho, si ve své naivní sebejistotě neuvědomuje, že právě proto si svými předsudky a iluzemi zatahuje cestu k nim. Vysvětlením ovšem není odstraněn, nýbrž potvrzen rozpor, spočívající v základu fenomenologické deskripce, a odtud vyplývající její obtížnost. Rozpor, spočívající v obdobném směřování poezie, je ještě zjevnější, neboť zde požadavek „k věcem samým“ zní: nechat *mluvit* věci samé, tj. vyjádřit jimi určitý smysl tak, jako by ho vyjadřovaly ony samy. ¶ Stupňovaná věčnost v širokém slova smyslu charakterizuje všechnu postsymbolistickou poezii. Tak jsme to poznali v předchozí kapitole: po symbolismem zahájeném osvobození poezie od vlasteneckých, společensko-pokrokových humanistických a jiných ušlechtilých, předem daných tendencí se poezie noří hlouběji, neomezeněji do nálady, do stavu bezprostředního styku se světem. *Smysl* básně se přesouvá z oblasti *autorova smýšlení* do oblasti *jeho smyslů*. Avšak je tu právě ten rozpor: proces stupňované věčnosti lze zároveň charakterizovat v jeho výchozím stadiu jako sílící subjektivizaci; vždyť to, v čem se svět otevírá, je právě jedinečná nálada a vyjádření její jedinečnosti může být pouze dílem agresivní subjektivity. Abstraktní poezie třicátých let tuto subjektivitu neodstraňuje, spíše ji plně odhaluje, neboť to není abstrakce myšlenek, ale do abstraktní polohy dovedená, uvědomená nálada, která právě v této poloze, vyhrazené jinak logickému myšlení, získává podobu subjektivní zvůle a násilnosti. V množství „duchovně“ orientovaných básnických sbírek z třicátých let se vyhraněná subjektivita sice skutečně ztrácí, ale jen proto, že se v nich ztrácí také věčnost: to jsou sbírky, nad nimiž byl vysloven kritický výrok o jazyku, který básní sám. ¶ A tak koncem třicátých let tendence, kterou jsme nazvali tendencí k věčnosti v širokém slova smyslu (a která není nějakou libovůlí básníků ani náhodně vybraným aspektem jejich poezie, ale hnací silou moderní poezie, polemickým vymezením jejího smyslu), se při hledání radikálně nové možnosti realizace obrací plně sama k sobě a stává se vědomou tendencí k věčnosti v užším slova smyslu a v některých svých poválečných projevech jakýmsi pokusem vystoupit z mezí poezie, z oblasti subjektivní básnické výpovědi k onomu: nechat *mluvit* věci samé. ¶ Báseň „Na zahradě“ • 70, 8 epikou. ¶ *** ¶ Nejen ← epikou. A proto také objasnění podstaty lyričnosti bylo nutnou oklikou, která nám k této epice teprve umožní přístup. ¶ Po obrysu vývoje lyriky i naznačená tendence vývoje epiky tedy ukazuje, že také v poezii probíhal od konce minulého století proces, který je znám

spíše ve filosofii, v níž se sice prosadil s větším či menším zpožděním (v české filosofii se zpožděním dosti značným), zato ve výrazné podobě skutečného přelomu, a v níž bývá označován jako návrat k člověku. Návrat k člověku, sebeuvědomění filosofie či poezie (jakožto základních způsobů, jimiž člověk uchopuje sebe sama) a věcnost (skrže příkrov zabsolutizovaných objektivací a abstraktních schémat k „věcem samým“, tj. ke „světu“, jak je člověkem skutečně žit, a k člověku, jak skutečně žije ve světě) – trojí označení téhož procesu. Tento proces se začal rozvíjet nenápadně a ve zdánlivé výlučnosti bez praktického dosahu v době, kdy se původně pomocné metody a prostředky, jimiž se člověk zmocňoval přírody, zcela osamostatňují v odlidštěný „svět“ a podrobují si svého bezmocného tvůrce. Umění a filosofie této doby, uskutečňující se v odporu ke všem druhotným, předsudečným kategoriím, tedy i kategoriím a tendencím mravním, ve svém „cynicky“ neúprosném odhalování života člověkem skutečně žitého získávají touto destrukcí, demaskováním odlidštěného „světa“ nepřímý a většinou nechtěný, ale o to podstatnější, v samotném jejich smyslu tkvící charakter mravní výzvy. ¶ * ¶ Nejen • 79, 19 podmíněny.“ <Pozn. pod čarou: 29. O. F. Bollnow: Das Wesen der Stimmungen, Frankfurt am Main, Klostermann 1941, str. 20.> ¶ Lyrika ← podmíněny.“ <Pozn. pod čarou: 15. Das Wesen der Stimmungen, 1941, str. 20.> Nelze to ovšem chápat tak, že oba významy slova nálada označují dva různé jevy, jde o dvojí přístup k témuž jevu. Psychologickým rozbořem není možno dobrat se k tomu, co má na mysli Heidegger, protože Heidegger se vůbec nepohybuje na poli psychologie. ¶ V praxi je však toto rozlišení dosti obtížné. I když se E. Staiger v obecném závěru své knihy hlásí k Heideggerovu pojetí nálady, přece v první kapitole při konkrétním rozboru a výkladu lyriky používá tohoto termínu i v běžném druhém významu. Z hlediska heideggerovské filosofie je to možno chápat jako nepřesnost zásadního dosahu. Kdyby však Staiger chtěl přesně rozlišovat nad konkrétním básnickým materiálem, zabředl by do složitého vysvětlování, které by z hlediska jeho výkladu bylo zcela zbytečné. Musel by totiž rozlišovat něco, co je v lyrice prakticky nerozlišitelné. Lyrika •

Svůj text autor rozšířil, resp. doplnil v jediném případě: 64, 14 překonat. <Pozn. pod čarou: 24. Poznámka z roku 1991: V dnešní době, která ostatně samu sebe označuje za postmoderní, vypadá situace jinak než v polovině šedesátých let, kdy byly tyto věty napsány, ale ne zásadně jinak.> ← překonat. •

Před knižním vydáním v roce 1991 nepublikováno, v disertaci tvoří tento úsek první cca dvě třetiny druhé části třetí kapitoly („II. Epičnost a povaha poezie“, s. 123–181). – Pasáž po slova: „...vykročit z ní: naší svobody“ (zde 84–89) Blažíček vybral a pod titulem „Metafora a smysl básně (Nad dvěma citáty z Vladimíra Holana)“ zařadil do třísvazkového strojopisného sborníku věnovaného k 70. narozeninám literárnímu historikovi a editorovi *Rudolfu Havlovi* (připravili Vladimír Justl, Jaroslav Kolár, Jan Lehár, Jiří Opelík a Jiří Pelán, Praha 1981, 3. kniha, s. 460–466).

V definitivním znění (AS a 1991) autor text oproti disertaci hlavně krátil: 92, 16 nepředmětné? ¶ * * * ¶ Na začátku druhé kapitoly jsme si všimli, že v textu Rudoarmějců se často objevuje spojka „ale“ a jako příklad jsme uvedli ← nepředmětné? ¶ * ¶ Metafora se snaží určitou situaci postihnout tím, že se od ní co nejvíce vzdaluje. Je v ní koncentrovaně aktualizován onen pohyb, který je zároveň, v jediném aktu jak potvrzováním, odhalováním, tak svobodným překračováním danosti. „Co je to tedy svoboda? Narodit se, to znamená zároveň zrodit svět a narodit se do světa. Svět je již konstituován, ale nikdy není zcela konstituován. V prvním vztahu je na nás naléháno, v druhém jsme otevřeni nekonečnému množství možností. Ale tato analýza je stále ještě abstrakcí, protože existujeme v obou těchto vztazích zároveň. Nejde tedy nikdy o determinismus ani o absolutní volnost volby, nikdy nejsem věcí ani čistým vědomím. I naše podněty, i situace, které jsme zvolili, nás – jakmile jsme je jednou vzali na sebe – nesou jakoby z milosti chvíle. Obecnost ‚role‘ a situace přichází na pomoc rozhodnutí a v této výměně mezi situací a tím, jenž ji bere na sebe, je nemožné určit ‚podíl situace‘ a ‚podíl svobody‘.“ <Pozn. pod čarou č. 25: M. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, str. 517.> ¶ Je tu však ještě jedno „zároveň“, vyplývající z prvního, uplatňující se v oblasti nikoliv zpřítomňované podstaty člověka, ale jeho zobrazitelné předmětnosti. Jestliže je člověk „jen“ neustále se obnovujícím, proměňujícím napětím z danosti ke svobodě, znamená to, že je neurčitelný obsahově, že je zároveň tím i jiným. A to nejen člověk vůbec, ale každý konkrétní jedinec. – V Příbězích se toto zobrazitelné „zároveň“ uplatňuje nejsilněji právě v Ódě na radost. Například v pasáži, v níž se nejprve naivně čisté představy náboženského dívčina cítění prolínají s jejími vzpomínkami na vánoce, na maminku a na dětství, do čehož bez přechodu v ostrém kontrastu vpadá brutální připomínka její tělesnosti: „...a zase nevěděla nic o pohlaví lůny, / které se bo-

lestně rozvíralo jako ústa kuchané ryby..." <Pozn. pod čarou č. 26: str. 69.> K estetickému účinku, k onomu napětí, v němž spatřujeme posláním básně, zde však nedochází především na základě této konfrontace obou protikladných oblastí. Dochází k němu uvnitř citované metafor, která představuje druhý pól celého kontrastu a která sice ve svém účinku na tomto kontrastu staví, ale právě jen staví. Tak to platí o celých Příbězích: epickými prostředky jsou zde jen připraveny určité výjevy, v nichž to, co „nabízejí“, je „využitkováno“ metaforicky. ¶ Příklad z Ódy na radost tedy ukazuje, že konfrontace a možné napětí mezi různými projevy a „podobami“ (pozorovatelného a zobrazitelného) člověka jsou sice důsledkem základního kontrastu, napětí, spočívajícího v podstatě lidské existence, nikoliv však jeho přímým výrazem. A že tato zobrazitelná a „zobrazovaná“ konfrontace se ani ve formě kontrastu mezi tělesností a ryzími projevy svobodného já (jak tomu bylo v citovaném příkladě) nepřekrývá s polaritou „mezi“ daností a svobodou, protože obě zobrazitelné složky jsou zde něčím stejně daným. „Pól“ svobody naopak je zobrazitelný, protože nepředmětný (takže slovo „pól“ stejně jako „mezi“ je tu nutno dát do uvozovek). Z hlediska básně spolu ona dvě „zároveň“ vlastně nemají co dělat. Vnesli jsme sem tedy falešný problém, při němž pracně rozpojujeme něco, co jsme sami svévolně spojili? ¶ Tento problém nám vnutili Rudoarmějci, v nichž ono základní napětí (vyjadřované „zároveň“) nacházíme zpřítomněno pomocí kontrastních konfrontací mezi jednotlivými projevy předmětu, jímž je „zobrazený“ člověk (zobrazované „zároveň“). – Jako příklad zobrazovaného „zároveň“, které nachází svůj výraz v častém užívání spojky „ale“, jsme hned na začátku studie uvedli • 95, 3 vzniká. ¶ Jestliže ← vzniká. ¶ Příklad, v němž výchozí rozpornost není dána dvěma protikladnými rysy určité postavy, podtrhuje, že postava a především její psychologie je v Rudoarmějci z hlediska estetického účinku něčím druhotným. <Pozn. pod čarou č. 28: Viz zde str. 107–108.> Určité rysy počínání postav neslouží vytvoření portréту těchto postav, aby teprve skrze jejich „obraz“ hrály roli v estetickém účinku básně. „Obraz“ postavy, určitého jejího smysluplného příběhu zde není cílem určitých významů, ale naopak postavy v určitých situacích jsou nositelem a předpokladem těchto významů a představ. Jednota básně není dána především „logikou“, smyslem hrdinova příběhu, ale jednotou významové výstavby, která rozvíjí smysl básně vzájemnými konfrontacemi. ¶ Jestliže • 95, 38 dítě-muž..., 6: 193 | 161). – S těmito pochybami, s problematikou poznávací hodnoty literárního uměleckého díla, bude třeba vyrovnat se obsírněji v závěrečné kapitole. ¶ Odlišením zobrazovaného člověka ← dítě-muž..., str. 48). ¶ Hlavní nedorozumění nad pozná-

vací hodnotou umění spočívá v tom, že se východisko vydává za cíl. Příklad Holanových Rudoarmějců nám ukázal, že básník vychází z určitého poznání, aby mohl vytvořit významovou strukturu básně, která však má docela jiný smysl než zachytit a předat toto poznání. Určití lidé jsou v epice „zobrazení“ nikoliv proto, aby bylo ukázáno: takoví tito lidé jsou, nikoliv kvůli poznávací hodnotě tohoto „obrazu“. (Proto zůstává vedlejší, zda postavy a jejich příběhy jsou v díle vymyšleny, či ne, a v žádném případě se skutečně žijící postavy a skutečné události nekryjí se „svým obrazem“ v díle.) Tím ovšem není takováto poznávací hodnota umění popřena, z četby řady epických děl získáváme mimoděk hluboké znalosti nejrůznějšího charakteru, a můžeme dokonce z mimoděčného učinit záměrné a číst některá umělecká díla právě kvůli těmto poznatkům. Tím je však z uměleckých děl degradujeme na pouhé dokumenty či pojednání. ¶ Ukázali jsme si v této kapitole na jednu z možností, jak pouhým předmětným „zobrazením“ zpřítomnit podstatně nepředmět-
né. <Pozn. pod čarou č. 29: Možnost, kterou jsme zde sledovali, je spojena s malou plochou, kterou v Rudoarmějcích má epický „obraz“ k dispozici. A obojí pak je spojeno se skutečností, že jde o epiku veršovanou, která se v moderní literatuře nerozrůstá do rozsáhlého epického „obrazu“, jenž je nyní (na rozdíl od dřívějšího eposu) vyhrazen epice prozaické. Rozdíly mezi epikou veršovanou a prozaickou ještě nejsou bez vztahu k problematice, kterou se zde zabýváme, přesto jsme se zde rozboru těchto rozdílů vyhnuli, abychom své zkoumání zbytečně nekomplikovali otázkami, které by náš ústřední problém spíše přetěžovaly a znejasňovaly.> Zjistili jsme, že pouhým „obrazem“ jednání člověka bez významnějšího narušování objektivitu tohoto „obrazu“ je možno zpřítomnit napětí danosti a svobody, v němž spočívá podstata lidské existence. Zároveň jsme však zjistili, že epické překrývání zpřítomňovaného a „zobrazovaného“ nejenže není výrazem nutnosti (jak to ostatně na první pohled naznačuje existence děl, v nichž není „zobrazen“ člověk), jejich bezprostředního vnitřního vztahu, ale že toto překrývání celý problém naopak komplikuje, a dokonce – tím, že vytváří zdání, jako by zobrazení a poznání člověka bylo smyslem takového díla – přispívá k zastírání vlastního poslání díla. Samotný klam, ztotožňující poslání epických uměleckých děl s poznáním člověka a jeho životních okolností, pak vyrůstá ze zásadnějšího klamu, jímž je tělesný objekt, člověk jakožto zobrazitelný předmět, ztotožňován s lidskou existencí. ¶ Ostrým odlišením „zobrazovaného“ člověka • 98, I epických. Nevycházíme ← epických. <Pozn. pod čarou č. 32: U Staigera tuto odpověď nenalezneme, protože Staiger jednotlivé druhy nezkoumá z hlediska podstaty a smyslu poezie, otázku pod-

staty a smyslu poezie si neklade.> – Jde o otázku důvodu existence samotného epického druhu, kterou jsme si položili v závěru předchozí kapitoly a která – při snaze o důslednou odpověď – je zároveň otázkou po čemsi podstatnějším. Sama předchozí kapitola se pokoušela vyrovnat s problémem, jak je možné, že nepředmětné lze zpřítomnit předmětným „zobrazením“. Tento v podstatě technický problém předpokládá otázku, kolem které jsme zatím sice stále kroužili, ale jasně ji neformulovali: *zda a proč* je k zpřítomnění nepředmětného toto předmětné „zobrazení“ nutné? ¶ Nevycházíme • 114, 12 opětována. V literárním díle tedy jde o zvláštní ← opětována. <Pozn. pod čarou č. 52: Omezujeme se zde – jako v celé práci – pouze na fixaci jazykovou, na díla literární. V nich je sledovaný problém nejsložitější a v nich také dochází k plnému vyhranění podstatných aspektů umění v samostatné literární druhy.> V tomto smyslu tu tedy jde o jisté sdělení. Autor, který ve vypjatém prožitku svobody získává odstup od všeho daného, a tím vědomí celku, v němž je dané ponořeno, může pomocí jazyka sdělit novou podobu a nové souvislosti, v nichž se mu dané z hlediska celku světa takto vynořilo. Tímto autorem je filosof. Umělec však nechce sdělit poznání, které je výsledkem aktu svobody, chce předat tento akt sám; a jestliže přitom předává i výsledné poznání, pak právě jako pouhou část celého aktu, která zde má smysl proto a potud, pokud je jedním z prostředků, jímž je znovuvyvolání onoho aktu dosaženo. Jde tedy o zvláštní • 117, 20 při životě. ¶ Rozbor ← při životě. ¶ Žádný druh nemá přednost před ostatními, ale každý má své přednosti a slabiny. V obrazné zkratce řečeno: v lyričnosti přichází ke slovu moment styku se světem, hloubka, z níž poezie vyrůstá. Lyričnost je ovšem nejen hloubkou, ale i temností poezie, neujasněným chaosem, kterým je pasivně se mu poddávající člověk vláčen. Dramatičnost je ovládnutím tohoto chaosu, ujasňujícím přetvořením oné původní temné jednoty. Je rozvinutím svobodné aktivity; jestliže se však od svého protipólu odpoutá, místo aby ho přemáhala, stává se prázdnou logicistickou kombinací. V epice – na rozdíl od předchozích druhů – „to tolik nejiskří“, protože epičnost není vyostřením jednoho z pólů onoho dění smyslu, a dokonce svým „obrazem“ toto dění jakoby překrývá a odvádí pozornost k „obrazu“ samému (a k poznávacím hodnotám potenciálně v něm obsaženým). Zároveň však epičnost plně rozvíjí to, prostřednictvím čehož se dění smyslu vůbec děje, a co tedy od něho nejen odvádí, ale také a především k němu přivádí. Zatímco díla lyrická a dramatická vyžadují čtenáře s jistou minimální úrovní, s jistými dispozicemi pro akt, který umělecké dílo má vyvolat (a autor lyrický navíc může plně „zasáhnout“ jen čtenáře stejně „naladěného“),

díla epická mohou dát estetický zážitek, tj. vědomou zkušenost svobody, i čtenářům, před nimiž by tato zkušenost byla jinak uzavřena. Epika to může učinit právě proto, že svým „obrazem“ se obrací k předmětné skutečnosti, k oblasti, která je čtenáři jediná bezprostředně přístupná, důvěrně známá a plně poutající jeho zájem. Avšak i pro čtenářskou elitu má epika svou kladnou stránku, spojenou s tím, co tvoří její slabost. Jestliže epika příliš „nejiskří“ a jestliže potřebuje (při četbě) více času, než přivede čtenáře do stavu estetického zážitku, je její účinek zároveň nejen zaručenější, ale také stálejší a trvalejší. Onen ucelený představový „svět“, který mu vytvořil epický „obraz“, si čtenář může snadněji podržet, vracet se k němu a zároveň s ním se nořit do jakési ozvěny původního zážitku. – Jestliže lyrická lze nazvat hloubkou a dramatická ujasňujícím vědomím poezie, pak epická je její hmatatelnou plností, jejím tělem. ¶ Tento poslední metaforický termín <Pozn. pod čarou č. 53: Podobný užívá při charakteristice epičnosti E. Staiger, cit. dílo, str. 151.> zde má i svou nemetaforickou logiku. Nejde v něm jen o to, že předmětný „obraz“ je jakýmsi tělem poezie, ale že zároveň tento specifický způsob existence poezie vychází ze specifického způsobu existence člověka jakožto existence tělesné. – Vložili jsme již, že podstatný rys poezie, který zdůrazňuje a odhaluje epika, se týká lidské existence jakožto těla-subjektu, a ne těla-objektu. Rozhodující je to, že epika vytváří objektivní „obraz“, který umožňuje zpřítomnění situovanosti a jejího překonání (což je schopností člověka jakožto tělesné existence), a ne to, že tento „obraz“ je „zobrazením“ objektu člověk. „Obraz“ člověka není přímým vyjádřením něčeho, v čem spočívá podstata poezie, a „zobrazení“ člověka nemá – jak se to domnívali starší estetikové (nejen Hegel, ale i Kant) – z tohoto hlediska žádnou přednost před „zobrazením“ jiných předmětů. Tělo-objekt je ovšem s tělem-subjektem vnitřně spojeno a teprve z tohoto hlediska hraje i tělo-objekt důležitou roli v epice jakožto objektivní nositel neomezeně komplikovaných významů. I když i tato problematika je pro zkoumání epičnosti důležitá, je to problematika rázu spíše technického a tematického. ¶ Rozbor •

Svůj text Blažiček ve dvou případech rozšířil: 114, 32 nedaný smysl daného. Způsob existence uměleckého díla lze určit jako fixaci představ a jejich rozvinutí a přetvoření ve svět díla. Umělecké dílo je svébytným názorným světem. ¶ Názorný svět díla není totožný s obrazem díla, <Pozn. pod čarou č. 51: V tomto smyslu užívá označení „svět díla“ R. Ingarden.> je to proces, v němž obraz tvoří ústřední moment: je to proces vznikání a proměňování obrazu. Nejprve jsou tu jazykové významové struktury, které načrtávají

určité představy. Tyto schematické a útržkovité představy jsou pak ve vzájemných konfrontacích rozvíjeny v cosi konkrétního a celistvého, co může být nazváno obrazem. Ani tento obraz sám však není něčím statickým, ale stále se rozvíjí a proměňuje každou novou větou, každým veršem. Zároveň tento obraz není samoučelem, ale je sledován ve svém smyslu, k němuž především je zaměřena čtenářská intence. To znamená, že postupně se dostávají do popředí významové vztahy, které nemají bezprostředně co dělat s onou původní, textem zafixovanou významovou strukturou, ale které vznikají, jsou rozehrávány teprve v obraze, na základě konkrétních vztahů v něm. Obraz se tak nakonec jakoby rozplývá do souhry těchto významových vztahů, vzájemných poukazů, v nichž teprve je dosahováno všestranné harmonické celistvosti. Celý proces vrcholí, ale také končí závěrečnou větou díla. Po dočtení si můžeme vybavovat už jen vzpomínky nejen na celý proces měnícího se světa, ale i na jeho obraz. To pevné, statické, co obvykle nazýváme obrazem díla, to je teprve tato dodatečná vzpomínka, jedna (v různých stádiích celého procesu zachytitelná) z možných objektivujících abstrakcí původní proměnlivosti. ¶ Epika je důsledným rozvinutím toho, že autor čtenáři něco předává, nikoliv však přímým sdělováním svých názorů, ale nepřímým prostřednictvím zobrazovaného světa; takže to, co předává, jako by ve větší či menší míře vyplývalo z obrazu samého. – Danost, která v epice přichází ke slovu, není daností smyslu, ale daností dění nedaného smyslu. Epika zdůrazňuje ten moment, že poezie je takovým vytržením z mezí předmětné obsahovosti, které je možné jedině prostřednictvím předmětného zobrazení. ¶ Hegel ← nedaný smysl daného. – Umělecké dílo je tedy takovým jazykovým projevem, který není sdělení určitého poznatku, myšlenky, ale který prostřednictvím názorných představ má čtenáře přivést do určitého stavu. Způsob existence uměleckého díla lze určit jako fixaci těchto představ. Umělecké dílo je svébytným představovým „světem“. ¶ To, že je zde cosi dáno, co umožňuje opětované dění svobody, to je aspekt umění, který je zdůrazněn v epice. Epika je důsledným rozvinutím toho, že autor čtenáři něco předává, nikoliv však přímým sdělováním svých názorů, ale nepřímým prostřednictvím „zobrazovaného“ světa; takže to, co předává, jako by vyplývalo z „obrazu“ samého. ¶ Danost, která v epice přichází ke slovu, není daností smyslu (jako se to jevílo ještě Hegelovi), ale daností dění nedaného smyslu. Epika zdůrazňuje ten moment, že poezie je vytržením ze vší předmětné obsahovosti, které je možné jedině prostřednictvím předmětného „zobrazení“. ¶ Hegel • 123, 1 – 124, 2 Není zde místo na to, [...], takže sjednocující ← Není zde místo na to, abychom tuto interpretaci mohli podrobněj-

ším rozbořem dokázat; pro nás je důležité, že se tu na elementárním případě nejen potvrdil význam konfrontace při estetickém účinku, ale že dvojí konfrontace v České suitě odhaluje dva momenty, které nutně musí spolupůsobit v každé této konfrontaci. Především výchozí moment odlišnosti, přecházející až do kontrastu, při němž je ve dvou jevech (nebo ve dvou rysech téhož jevu) něco navzájem rozporného, zdánlivě neslučitelného. Z tohoto momentu vychází významotvorný proces, jenž se snaží neslučitelné přece jen v něčem sloučit. A to je druhý moment, moment totožnosti, který ze zmateného kupení a křížení významů vytváří cílevědomý proces smyslotvorný, jímž je oné jednoty dosaženo v novém celku představového „světa“ a zároveň a především v rovině obecného smyslu jakožto vnitřního pojítka tohoto „světa“. ¶ Tam, kde je moment totožnosti příliš slabý, nevytvářejí jednotlivé části básně organický, jednotný celek, Tam, kde je oslaben moment rozpornosti, takže sjednocující •

128—163 Kritérium hodnoty básnického díla

První cca dvě třetiny (s. 128–151) otištěny pod názvem „Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty“ (Česká literatura 17, 1969, č. 6, s. 561–580, vyšlo v únoru 1970) s úvodní poznámkou pod čarou: „*Tento text tvoří jednu kapitolu větší studie nazvané Epičnost Holanových Rudoarmějců, z níž část byla již uveřejněna pod názvem Věcnost Holanových Rudoarmějců (Česká literatura 1968, č. 5). Sama tato studie je součástí většího celku, v němž jí předchází studie Holanovy První básně (Česká literatura 1966, č. 5–6).*“ Za závěrečnou větou (v Č „...výsledného celku ‚světa‘, jímž je umělecké dílo“ → „výsledného celku jeho světa“, zde 151, 36) přičiněna poznámka pod čarou č. 15: „*Další text se zabývá smyslem Rudoarmějců [sic] a poté posláním uměleckého díla.*“ – V disertaci tvoří studie z Č 1969 většinu z poslední cca třetiny druhé části poslední, třetí kapitoly („II. Epičnost a povaha poezie“, s. 182–211; pasáž do závěrečné s. 224 /zde s. 152–163/ už součástí otisku v Č nebyla, disertace končí slovy: „...tematizaci postoje v ní ztělesněného“, zde 163, 5). V definitivní redakci AS učinil autor z úvodních čtyř odstavců studie z Č 1969 závěr předchozí kapitoly „Věcnost a epičnost“ (od slov „na některých místech...“, zde 126, 10). – „Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty“ z Č 1969 adaptoval Blažíček současně ve studii „Pokus o kritérium umělecké hodnoty“ (koncipovanou pro sborník

K interpretaci uměleckého literárního díla, ed. Milan Jankovič, Praha, ÚČL ČSAV 1970, s. 92–108, též KI 87–101). Tu tvořily pasáže od slov „Považujeme-li za určující...“ (zde 131, 14) po „...každý čtenář při každém aktu skutečně původního hodnocení díla (ať už s jakýmkoliv výsledkem) musí vycházet“ (tj. po pasáž, kterou autor v AS vypustil, srov. níže různocnění k 133, 21), dále od citátu z Wutze „Hodnoty jsou počítovány...“ (137, 36) po „...takové kritérium hodnoty není v praxi možné“ (→ „...takové kritérium hodnoty není možné“, 140, 2), dále od „Neexistuje žádný ‚metr‘...“ (→ „Neexistuje tedy žádný ‚metr‘...“, 140, 14) po „...a proto i bližší zmíněné programovosti“ (145, 20), dále od „Z hlediska tematicko-námětového...“ (→ „Z hlediska námětového...“, 146, 23) po „...která je konvenční“ (147, 14), dále od „Zjištění líbivosti...“ (148, 7) po „...charakteristickým rysem byla právě ‚nepoetičnost‘“ (→ „...charakteristickým rysem byla právě nepoetičnost“, 148, 35) a od „Před chvílí jsme použili termínu ‚organičnost‘. Požadavek organičnosti uměleckého díla...“ (→ „Jednota, celistvost – to vlastně znamená organičnost; a požadavek organičnosti uměleckého díla...“, 150, 32) po „...výsledném celku ‚světa‘, jímž je umělecké dílo“ (→ „...výsledném celku jeho světa“, 151, 36).

Jako u předchozích kapitol, které Blažíček publikoval nejdříve v Č, i v tomto případě svůj text oproti disertaci nebo časopiseckým otiskům krátil: 130, 37 předstírán. ← předstírán. <Pozn. pod čarou č. 2: Podobně píše již B. Doležal o Holanově sbírce Na sotnách (Slovenské pohľady 1968, č. 2, str. 142). Připouští však ještě třetí možnost, podle níž smyslem těchto básní je nemít smysl, uzavřít se jakémukoliv „pochopení“. To se však může zdát možným jen nad některými Holanovými krátkými básněmi, které jsou celé takto ne-smyslné. Vylučuje to sama sbírka Na sotnách ne-smyslnými verši v básních jinak zcela tradičních, usilujících o zjevnou smysluplnost. – Po napsání této kapitoly uveřejnil B. Doležal ostře kritickou stať o Holanově poezii (Interpretace jako věc dobré vůle, Tvář, 1969, č. 6), v níž tuto třetí možnost opustil.> (D 186) ← ...smysluplnost. – V době, kdy byla tato studie dokončena, uveřejnil B. Doležal paušálně kritickou stať... (Č 564) • 133, 21 s dílem. ¶ Zde je ← s dílem. ¶ Lze snad namítnout, že toto určení za kritérium estetické hodnoty nikdo ani neuvádí, že se tu jen zaplétáme do svých vlastních konstrukcí. Ale jaké je tedy nejrozšířenější dnes kritérium hodnoty uměleckého díla, či alespoň kritérium nejúžejí spjaté se současným uměním, nejadekválněji označující jeho aspirace?

Je jím autenticita posuzovaného díla. Z hlediska autenticity je ovšem možno posuzovat nejen báseň či jiné umělecké dílo, ale jakýkoliv jazykový projev člověka, a nejen jazykový – jakýkoliv jeho čin. Míra autenticity může být kritériem hodnoty uměleckého díla jedině tehdy, vycházíme-li z předpokladu, že skutečné autenticity v nejvlastnějším slova smyslu člověk dosahuje pouze v těch svých výtvorech, které jsou díly uměleckými. Pokusíme-li se termín autenticity vyložit v tomto smyslu, musíme (pokud by ovšem někdo nechtěl „vystoupit“ z díla a zjišťovat jeho autenticitu porovnáním s tím, koho a co vyjadřuje, tj. se svými znalostmi a pojetím jiných projevů autora a jeho doby) dojít jako k základu k nějakému obdobnému určení, k jakému jsme dospěli zde a které z hlediska díla literárního lze negativně formulovat jako užití jazyka, v němž je zatlačena do pozadí jeho praktická funkce sdělovací; neboť sdělit určitý prožitek, proměnit ho ve sdělitelný poznatek znamená včlenit ho do neosobní, logicistické oblasti jazykových významů, do roviny všeobecně srozumitelných, ale tím také zkonvencionalizovaných schematizujících objektivací, znamená to prostě učinit z autentického cosi víceméně neautentického. – Nejenže tedy soud o autenticitě je pouhým slovním označením něčeho, co je třeba teprve vyložit a dokázat. Ale i tento výklad, toto konkrétní určení samo je – jak jsme před chvílí konstatovali – důsledkem něčeho původnějšího v naší zkušenosti s dílem, co si samozřejmě ani literární badatel nemusí vůbec uvědomit, z čeho však každý čtenář při každém aktu skutečně původního hodnocení díla (ať už s jakýmkoliv výsledkem) musí vycházet. ¶ Zde je • 151, 18 podmíněn. ¶ ← podmíněn. Napětí mezi daností textu a tím, co je na tomto základě vždy znovu utvářeno (v němž jsme hledali hodnotící kritérium), je v bezprostřední závislosti na napětí „mezi“ daností, situovaností člověka a jejím transcendováním (v němž je třeba hledat smysl umění, poslání každé jednotlivé básně). ¶ • 161, 31 výpovědi: jazyková výpověď básnických děl navozuje vznik konkrétního světa, jenž zpřítomňuje žitou skutečnost tak, jak se bezprostředně odehrává v naší zkušenosti před oněmi apriorními schémata, které absolutizovaly jinak nezbytný proces abstraktivizace. ¶ Avšak ← výpovědi, jejíž smysl nespočívá ve sdělování poznatků (tj. abstrakcí a logických schémat, v nichž uchopujeme, udržujeme a navzájem si sdělujeme své zkušenosti). Jazyková výpověď básnických děl navozuje vznik názorného „světa“, jenž zpřítomňuje žitou skutečnost tak, jak se bezprostředně odehrává v naší zkušenosti před oněmi abstrakcemi, které nám k žitému světu získávají vědomý přístup, ale zároveň nás nutně od něho vzdalují a zastírají ho. Poezie, v níž věci jako by mluvily samy, tuto specifickou (nikoliv smysl) poezie odhaluje tím, že i navenek

vytváří ucelený „obraz“ skutečnosti, jenž vyjadřuje určitý smysl nepřímo pouze přirozenými vztahy mezi jednotlivými „věcmi“ „zobrazené“ skutečnosti. Je to obnažená podoba plného vymanění poezie z onoho druhotného, odvozeného, avšak naše vědomí plně prostupujícího „světa“ abstraktních konstrukcí a koncepcí. – Avšak ●

Předposlední odstavec své disertace autor přeformuloval: 162, 16 Poznenáhlu se stupňuje nahlédnutí, že to podstatné není dostupno pouze dramaticky vypjatému podrobení si věcí (ani – což ovšem Holanovi nebylo nikdy blízké – lyricky pasivnímu poddání se proudu, z něhož se věci vynořují a do něhož by je autor nechal zpětně jakoby rozplynout), protože v jistém smyslu je obsaženo už ve věcech samých. Že je možné třeba nechat věci tak, jak jsou, co nejplněji se jim otevřít, a podstatný smysl se projeví jimi samými. Takový autorský postoj není nijak pasivní, podržuje v sobě soustředěnou aktivitu, která se odhaleně uplatňovala v období *Prvních básní*. Vyžaduje totiž cosi velmi těžce dosažitelného: nechat věci tak, jak jsou, znamená nenechat je v té ustálené podobě, v níž jsme zvyklí je pojmát, osvobodit je (či vlastně sebe) od zkreslující a zastírající sítě schémat, kterými jsme si je podmanili ke svým účelům. ← Poznenáhlu se stupňuje vědomí, že to podstatné, pravdivé není dostupno [...] rozplynout), ale že v jistém smyslu je obsaženo už ve věcech samých. Že smysl není třeba do věcí vnášet, že je naopak třeba nechat věci tak, jak jsou, co nejplněji se jim otevřít, a podstatný smysl jimi samými a námi v nich se projeví. Takový autorský postoj není nijak pasivní, protože vyžaduje cosi velmi těžce dosažitelného: nechat věci tak, jak jsou, znamená nenechat je tak, jak jsme zvyklí je pojmát, osvobodit je (či vlastně sebe) od zkreslující a zastírající sítě abstraktních schémat, kterými jsme si je podmanili ke svým účelům, odhalit je v jejich konkrétních vztazích tak, jak jsou ve svém skutečném postavení ve světě. ●

164—188 **Povaha a smysl poezie**

Před knižním vydáním v roce 1991 nepublikováno, kapitola nebyla ani součástí disertace, její znění je dáno jen v AS.

* * *

Autorem udané bibliografické údaje doplňujeme a sjednocujeme. U citací z Holana přidáváme stránkový údaj druhého vydání básnickových Sebraných spisů (v tomto smyslu rozšiřujeme v hranatých závorkách znění pozn. č. 2 na s. 13)

a tam, kde chybí, doplňujeme do textu odkaz, rovněž v hranatých závorkách.

Podobu bibliografických odkazů jsme v textu knihy nerozšiřovali o aktuální edice nebo překlady. Činíme to na tomto místě (strana | číslo poznámky):

15 | 3. České vydání – R. Wellek, A. Warren: *Teorie literatury* (přel. M. Calda a Mir. Procházka), Olomouc, Votobia 1996, s. 267.

18 | 5. Vydání ve spisech – R. Weiner: *Spisy, sv. 3, Lazebník – Hra doopravdy*, ed. Z. Trochová, Praha, Torst 1998, s. 26; 18, 29 „Puď k ‚poznání‘ je jedním z atributů...“ (s. 28); 19, 5 „sen sněný a bdělý“ (s. 97); 19, 8 „v bohu, ne snad proto...“ (s. 96); 19, 23 „Zneuznává-li tolik lidí skutečnost...“ (s. 10); 19, 30 „Slovníkové nesnáze nejsou...“ (s. 94); 19, 31 „Horší jsou svízele syntaktické...“ (s. 95).

30 | 8. Nový překlad – B. Pascal: *Myslenky* (přel. M. Žilina), Praha, Odeon 1973, 2. vyd. Praha, Mladá fronta 2000: „A tento člověk, zrozený, aby poznal vesmír, aby si udělal o všem úsudek, aby řídil celý stát, vizte, je zaujat a zcela naplněn starostí, jak chytit zajíce! ¶ A i kdyby se k takovým věcem nesnížil a snažil se být ustavičně vzepjatý, bude jen tím pošetilejší, protože se bude chtít povznést nad člověčenství; a koneckonců je to jen člověk, to znamená schopný máločeho i leccého, všeho a ničeho. Není to ani anděl, ani zvíře, ale člověk. [...] kdo by ostatně nevěděl, že pohled na kočku, na krysu nebo zvuk drceného uhlí apod. stačí vyvést rozum z míry“ (1973, s. 156 a 157–158; 2000, s. 120 a 122). Ve dvou základních vydáních (Brunsčvicg a Lafuma) jde o fragmenty B 418 a 82, L 121 a 44.

36 | 10. Nový překlad – A. Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa* (přel. M. Váňa), Pelhřimov, Nová tiskárna 1997: „Pojem označený slovem *cit* má prostě jen *negativní* obsah, totiž ten, že to, co si právě uvědomujeme, *není pojem, není abstraktní poznání rozumu*. Ostatně, ať je to, co je to, patří to pod pojem *cit*, jehož rozsáhlá sféra tudíž zahrnuje věci nejružnější, o nichž nikdy nenahlédneme, jak se dostaly dohromady, pokud jsme nepoznali, že souhlasí jen a pouze v tom záporném ohledu, že *nejsou abstraktními pojmy*“ (s. 57–58, § 11 první knihy).

38 | 11. Nová knižní vydání Mukařovského studie *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka* (1938) – J. M., *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík, Praha, Odeon 1966,

- s. 155–156; 2. vyd. tamtéž, 1971, s. 212; *Studie z poetiky*, ed. R. Havel, Praha, Odeon 1982, s. 58–59; *Studie II*, ed. M. Červenka a M. Jankovič, Brno, Host 2001, s. 78–79.
- 39 | 12. Nové vydání a revidovaný překlad Staigerovy knihy *Základní pojmy poetiky* (1946) – E. S., *Poetika, interpretace, styl*, ed. M. Vajchr, Praha, Triáda 2008: „...nikoliv proti věcem, [...] opojení láskou nebo stísnění...“ (s. 65).
- 39 | 13. Tamtéž, 2008, s. 144.
- 39 | 14. Tamtéž, 2008, s. 150.
- 46 | 17. České vydání – H. Friedrich: *Struktura moderní lyriky* (přel. F. Ryčl), Brno, Host 2005. Nové vydání Šaldovy úvahy *O dnešním položení tvorby básnické* (1933) – F. X. Š., *Z období Zápisníku I*, ed. E. Macek, Praha, Odeon 1987, s. 362–378.
- 75 | 26. České vydání – M. Heidegger: *Bytí a čas* (přel. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček a J. Němec), Praha, Oikúmené 1996, 2., opravené vydání 2002: „Rozpoložení má vždy své porozumění, [...]. Rozumění je vždy nějak naladěno“ (2002, s. 174, úvod § 31, „Bytí tu‘ jako rozumění; „Be-findlichkeit hat je ihr Verstandnis, [...]. Verstehen ist immer gestimmtes“, Das Da-sein als Verstehen). Blažíčkův překlad z němčiny je terminologicky ve shodě s principem formulovaným na s. 39 v poznámce č. 12.
- 75 | 27. Tamtéž, 2002: „Smysl je to, v čem se zdržuje srozumitelnost něčeho, to, co je artikulovatelné v rozumějícím odemykání“ (s. 183, z § 32, Rozumění a výklad; „Was im verstehenden Erschließen artikulierbar ist, nennen wir Sinn“, Verstehen und Auslegung).
- 75 | 28. Tamtéž, s. 2002 (s. 193–194, z § 34, „Bytí tu‘ a řeč. Jazyk – Da-sein und Rede. Die Sprache).
- 90 | 31. Vydání Patočkovy studie *Úvod do Husserlovy fenomenologie* (1965–1966) ve spisech – J. P., *Fenomenologické spisy II*, ed. P. Kouba a O. Švec, Praha, Oikúmené/Filosofia 2009 (Sebrané spisy J. P., sv. 7), s. 147.
- 91 | 32. Tamtéž, 2009, s. 143–153.
- 96 | 34. Nové vydání a revidovaný překlad – E. Staiger, cit. d. (pozn. č. 12), 2008, s. 145.
- 97 | 35. Tamtéž, 2008, s. 146.
- 99 | 39. Vydání Patočkovy studie *Epičnost a dramaticnost, epos a drama* (1966) ve spisech – J. P., *Umění a čas I*, ed. D. Vojtěch a I. Chvatík, Praha, Oikúmené/Filosofia 2004 (Sebrané spisy J. P., sv. 4), s. 356.

- 117 | 52. Knižní vydání Grossmanovy studie *Síla věčnosti* (1961) – J. G., *Analýzy*, ed. T. Pokorná a J. Holý, Praha, Čes. spisovatel 1991, s. 278–280.
- 120 | 53. Nová vydání Zábranova překladu – I. Babel: *Rudá jízda*, Praha, SNKLU 1965, s. 40; též Praha, Naše vojsko 1969, s. 15; též in I. B., *Rudá jízda a jiné prózy*, Praha, Hynek 2000, s. 131; též in I. B., *Rudá jízda*, Praha, Argo 2010, s. 33.
- 136 | 55. Knižní vydání – M. Jankovič: *Dílo jako dění smyslu*, Praha, Pražská imaginace/ÚČSL ČSAV 1992, s. 19–28; též in M. J., *Cesty za smyslem literárního díla*, Praha, Karolinum, 2005, s. 27–37.
- 140 | 60. Nová knižní vydání Mukařovského knihy *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936) viz pozn. č. 11 (1966, s. 52–53; 1971, s. 62–64).
- 148 | 61. Nové vydání – F. X. Šalda: *Nová krása: její geneze a charakter* (1903), in F. X. Š., *Boje o zítřek*, ed. E. Macek a M. Špirit, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2000, s. 103–104.
- 154 | 62. Nové vydání – Homér: *Odyseia* (přel. O. Vaňorný), 16. vyd. Praha, Rezek 2007, s. 167.
- 164 | 67. Vydání Patočkovy práce *Negativní platonismus* (1953, vyd. 1990) ve spisech – J. P., *Péče o duši I*, ed. I. Chvatík a P. Kouba, Praha, Oikúmené 1996 (Sebrané spisy J. P., sv. 1), s. 323.
- 165 | 68. Nové vydání – M. Heidegger: *O pravdě a Bytí* (přel. J. Němec), Praha, Mladá fronta 1993, s. 31.
- 165 | 69. Tamtéž, 1993, s. 37.
- 166 | 70. Vydání ve spisech – J. Patočka, cit. d. (pozn. č. 67), 1996, s. 335.
- 167 | 71. Knižní vydání Hejdánkovy studie *Člověk a otázka* (1967) – in *Tvář. Výbor z časopisu*, ed. M. Špirit, Praha, Torst 1995, s. 152–163.
- 180 | 78. Knižní vydání Hejdánkovy studie *Filosofie člověka a tzv. „nepředmětné myšlení“* (ps. 1965, vyd. 1969) – L. H., *Nepředmětnost v myšlení a ve skutečnosti*, Praha, Oikúmené 1997, s. 32–46.

Emendace: 17, 19 nominální významy] nominální, významy • 27, 25 v autorových metaforách, není nadbytečná] v jeho metaforách, není nadbytečné • 54, 5 smyslu a odhaluje ho v jeho ryze abstraktní podobě: abstraktní smysl je tím jediným, v čem se kryjí,] smyslu a kryjí, (D) • 61, 20 V první kapitole se nám] V předchozí kapitole

se nám • 62, 20 je takovému pojetí] je takové pojetí • 68, 15 v první kapitole jako doklad] v předchozí kapitole jako doklad • 73, 30 po-
 citový komplex,] poctivý komplex, • 74, 23 s nimiž] s nimi (ČL 579)
 • 90, 3 komplexů, různých až do protikladnosti, v jediný] komple-
 xů různých až do protikladnosti v jediný • 105, 18 jak to sám] jako
 to sám • 112, 18 smyslu stačí,] smyslu to stačí, • 115, 37 vyššího;
 Staiger] vyššího, Staiger • 130, 3 hluboké, či banální.] hluboké či
 banální. • 136, 25 jím navozený] jim navozený • 136, 28 rozvíjením,
 vzniká] rozvíjením vzniká • 137, 14 je – namísto uvolnění jeho vý-
 znamotvorné energie – staženo] je, namísto uvolnění jeho význa-
 motvorné energie, staženo • 140, 12 nemohla – a zásadně nemůže
 – soud] nemohla, a zásadně nemůže, soud •

189—401 Poezie Karla Tomana

Podle svědectví manželky Anny Blažíčkové přikročil autor k práci o Tomanovi poté, co uzavřel studium díla Jiřího Wolкера, tj. svůj diplomový spis a studii z něj vycházející, 1956–1957, viz *Kritika a interpretace* (dále jako KI), s. 11–55. Po promyšlení a sepsání úvodních partií, věnovaných rytmu a intonaci Tomanových básní, Blažíček téma odložil a soustředil se na analýzu básnického díla Vítězslava Nezvala (1964, KI 46–68), resp. Vladimíra Holana (od 1965). Auto-
 rova rukopisná pozůstalost to dokládá jak stopami vnitřními (z prvních dvou sešitů s tomanovskou tematikou, viz ní-
 že, převzal Blažíček do finální struktury textu jen extrakt), tak vnějšími (první dva sešity jsou nedatované, psané ještě zeleným inkoustem a úpravnějším písmem). *Gros* práce o Tomanovi vzniklo ovšem v sedmdesátých letech, kdy se autor po uzavření holanovského spisu vrátil k rozpracova-
 nému materiálu z přelomu padesátých a šedesátých let a pokračoval v něm po celou další dekádu (první datovaný sešit je z listopadu 1970, poslední ze srpna 1978).

Prvních pět z celkem patnácti sešitů rukopisu tomanovské monografie je podobně jako u práce o Holanovi čer-
 ných, formátu A4 v tvrdých deskách s bílým štítkem v horní části (typ T 464) a s proměnlivým počtem listů (cca á 60). Text je zpravidla psán od druhého listu v sešitu, ob řádek čínským perem na pravé, liché stránce, která je v pravém horním rohu rukou paginovaná, levá je ponechána na do-
 plňky, obsáhlejší opravy nebo bibliografické poznámky; od-
 chylky od typu sešitu nebo modelu zápisu uvádíme níže (le-
 genda k soupisu viz zde s. 414). Oproti holanovské práci se

části textu o Tomanovi zachovaly i ve variantách, pořadí některých sešitů je proto hypotetičtější.

1. *Styl K. Tomana* • b. d. • R 2–27 (paginace tedy až od třetího listu) • zelený inkoust, do s. 12 prakticky čistopis, od s. 12 korigováno čínským perem (pasáže ovšem do knihy nezahrnuty, jde o pojednání o Tomanově generaci, zejm. o Dykovi a Šrámkovi), ostatní stránky nepopsány;
2. *K. T. I. (Umělecká metoda [škrtnuto a opraveno na: Styl] K. Tomana)* • b. d. • R 1–33 (do protilehlé s. 16 psáno i po levé straně), další stránky jsou prázdné • zelený inkoust • většina textu padla za oběť autorovým škrtům, obsah odpovídá začátku tomanovské monografie, zde zhruba s. 194–199;
3. *Poezie K. Tomana (Významové zvraty)* • 15. 11. 1970 • R 1–51 = zde 200–230;
4. *Poezie K. Tomana 2 („...lhat neuzříš nás“)* • 19. 6. 1971 (na s. 38 datace 12. 1971) • R 1–54a = zde 231–253 (po „...Rozpad tradičních životních forem“);
5. *Poezie K. Tomana 3* • 6. 4. 1972 • R 55–114 = zde 253–276;
6. *Poezie K. Tomana 4 / (Válka) Národ – Tradice* • 8. 4. 1973 • R 115–191 = zde 276–299) • týž typ sešitu, ale v oranžových deskách;
7. *Poezie K. Tomana 5 / „Z tmy k světlu...“ – Nad hroby* • 9. 3. 1974 (přeškrtnuto) • R 192–299 = zde 300–357 • sešit v oranžových, téměř vybledlých deskách a dvojnásobným rozsahem (typ T 4104) než předchozí, hustě popsaná přední i zadní předsádka;
8. *Poezie K. Tomana 6* • 19. 4. 1976 • R 300–330 = zde 357–367 • prvních šest nepaginovaných lichých stránek z druhé strany sešitu obsahuje rukopis autora posudku o undergroundové poezii (viz KI 357–360) • sešit T 464 v oranžových deskách;
9. *Poezie K. Tomana 7* • b. d. • R 331–379 = zde 368–396 • z druhé strany sešitu je na sedmi nepaginovaných lichých stránkách dán úvod tomanovské práce (zde 191–193) • týž typ sešitu v oranžových deskách;
10. *Tomanova poezie 5* • červenec 1978 (na s. 388 datace 16. [možná 26.] 8. 1978) • R 380–388 (zbylá cca polovina sešitu ponechána prázdná) = zde 396–401 (od „Jako opuštěnost...“) • školní sešit typ 424 (bleděmodré měkké desky, bez štítku, předtištěná hlavička vpravo dole).

Další tři sešity (vesměs v oranžových tvrdých deskách se štítkem v horní části, jako předchozí šestý, osmý a devátý) jsou redakcí sešitů 6–10, text je dán už od prvního listu, ob řádek na levé i pravé straně a s minimálními škrty.

13. *Domov* • b. d. • R 128–175 (zbylé stránky nepopsány) = zde 276–299 („Pokud bychom se ptali...“ až po „...ale celé Tomanovy poezie“);
14. *Skutečnost – Nad hroby* • b. d. • R 192–286 = zde 309–364 (po „...není nikdy úplná a definitivní“);
15. *Nad hroby – Tragický svět* • b. d. • R 287–350 (zbylé stránky nepopsány) = zde 364–401 (od „...a člověk v ní už jenom nepatří...“) • sešit v oranžových měkkých deskách bez štítku, předtištěná hlavička vpravo dole.

Vedle toho se mezi autorovými písemnostmi nachází několik složek s poznámkami, přepisy některých kapitol, v ruce i ve stroji. – Definitivní verzi textu představuje nesvázaný průklep strojopisu formátu A4 s titulem *Poezie Karla Tomana*, datovaný na úvodním listu 1979 a obsahující 263 stran a nepaginovaný obsah. Jeho znění se kryje s knižním vydáním z roku 1995, které je naším výchozím textem. Jako poslední autorovu dosud nepublikovanou práci je připravilo pražské nakladatelství pro filosofickou literaturu ISE/Oikúmené, řízené Alešem Havlíčkem, v neudaném počtu výtisků o 180 stranách (už v roce 1993 vydalo nakladatelství dva autorovy rukopisy napsané po dokončení spisu o Tomanovi, *Epičnost a naivita Holečkových Našich* a *Škvoreckého Zbabělci*, oba s vročením 1992). Odpovědným redaktorem textu byl Pavel Kouba, obálku navrhl Zdeněk Ziegler, ISBN publikace bylo 80-85241-80-3. Na přední záložce brožované šité knihy po základních bio- a bibliografických údajích následovalo:

Podobně jako ve svých ostatních pracích dovádí Blažiček ve studii Poezie Karla Tomana literárněvědeckou problematiku do kontextu filosofického (fenomenologicky orientovaného) tázání. Rozborem řady básní ukazuje, jak Toman jednoznačně rozlišuje duševní svět od světa jevového, aby neustálými významovými zvraty vtáhl čtenáře do jejich vzájemné neoddělitelnosti. Tento postup souvisí s básnickovým životním postojem, který dnes nabývá překvapivé aktuálnosti. Začátkem století Toman bolestně prožíval ztrátu dosavadních jistot, avšak jeho poezie, oscilující v ostrých protikladech,

přesto dosahuje harmonizující vyrovnanosti. Východisko z životní krize nalézá Toman prostřednictvím osobitého navázání na tradici ztělesněné starořeckými tragédiemi, které ještě neznaly lidské nitro v přesném slova smyslu. Otevřenost světu se podle Blažíčka realizuje u Tomana v podobě sounáležitosti se „životem země“.

V autorově literární pozůstalosti se zachoval průklep „Posudku rukopisu“ práce o Tomanovi od Vladimíra Forsta, tehdejšího vedoucího oddělení, kde Blažíček pracoval. Dobrozdání bylo dne 28. 10. 1980 pořízeno zřejmě pro možnost vydání na půdě ÚČSL ČSAV, která se ale nakonec nenaplnila. Forstův posudek je dokladem statečného postoje, který se zasazuje ve prospěch „kádrově“ problematičtějšího kolegy, chytrého lavírování v prostředí, jehož normy vědecké práce určovaly politicky konformní výzkumy H. Hrzalové, J. Hájka nebo J. Peterky, i odborných limitů pisatele samého (poukazy na „složitost a nezvyklost“ Blažíčkovy práce). Ze strojopisného dobrozdání (A5, 5 stran, řádkování 2) vyjímáme: „Blažíček ve své práci vědomě nevychází z impresse, dojmu, jak je tomu např. u Hory, ale do značné míry i u Šaldy, a jak to pregnantně vyjádřil Alexander Matuška, když napsal, že mladý člověk nehledá jen literaturu, ale i lidské slovo a poselství. Avšak tento Blažíčkův racionalismus je, aspoň do značné míry, jen zdánlivý. Blažíček totiž nepřistupuje ke své monografii s úmyslem popsat životní běh a genezi Tomanova uměleckého díla, ale s cílem odpovědět si na některé otázky, které nad Tomanovými verši u něho vznikají. Jednou z těchto otázek, řekl bych dokonce jednou z nejdůležitějších, je, proč Tomanovy verše působí tak svrchovaně estetickým dojmem, řečeno Matuškovými slovy, čím to je, že stále přinášejí lidské poselství. Aby si na tuto otázku odpověděl, provádí Blažíček neobyčejně pracný, obsáhlý a důmyslný rozbor všech složek Tomanovy poezie. Postupuje přitom však značně neobvyklým způsobem. Ve většině monografií je zvykem, že rozbor začíná dobou a přes osobnost a život autora se literární vědec dostává až k základním umělcovým postupům. Blažíček však postupuje právě opačně. Vychází z poslechu četby Tomanovy poezie, tedy z dojmu, a snaží se vysvětlit, čím dojem nebo dojmy vznikají. Začíná u těch nejjednodušších prvků, rytmu, melodie atd., a od nich se dostává k tematickým a posléze k myšlenkovým okruhům, které jsou hluboko uloženy v To-

manově poezii. Toto řazení však neznamená hodnocení jednotlivých prvků, předřazení otázek rytmu, melodie, rýmu atd., neznamená u Blažíčka sklon k formalismu, jak by se při zjednodušujícím pohledu mohlo zdát. Bylo by přitom ovšem nutno přehlédnout, že Blažíček se stále snaží Tomanovu poezii vykládat jako poezii svrchovaně pozemskou, vyrůstající z reálného, konkrétního světa. V souvislosti s tím je možno například uvést skutečnost téměř až kuriózní. Není přílišným tajemstvím, že v Tomanově díle můžeme najít určité prvky náboženského, křesťanského myšlení, v některých básních, a to ne právě v těch nejzdařilejších, jsou dost výrazné. Blažíček o těchto rysech ví, jak je z některých poznámek zřejmé, ale nezdůrazňuje je, a naproti tomu téměř programově zvýrazňuje, snad až někdy trochu nadměrně, význam antiky pro Tomanovo dílo. Zájem, který Blažíček o tuto otázku projevuje, je však aspoň pro mě zcela sympatický, antické základy naší vzdělanosti jsou nepochybné. Přitom však Blažíček není ani k Tomanově antice nekritický a dává ji dokonce do souvislostí se základní slabinou Tomanovy poezie (Blažíček není tedy nekritický ani k Tomanovi samému), jíž podle Blažíčka je příliš zjevné harmonizátorství, jakási vnitřní zaokrouhlenost jeho veršů, jakási jejich klasičnost [viz zde s. 369–370]. To je také jedním z důvodů, proč na Tomanu lze vlastně tak těžko navazovat. ¶ Je tedy zřejmé, že působivost Tomanovy poezie je pro Blažíčka výsledkem uvědomělé činnosti, která má ovšem i své hranice. I když si nemyslím, že vnitřní stavba Blažíčkovy studie nemohla být jiná, než je, nemohu Blažíčkovu postupu v tomto směru upřít promyšlenost a logickou stavbu. ¶ Zatím však jsem nemluvil o tom, co považují v Blažíčkově studii za nepodstatnější a za nejzdařilejší, a to jsou konkrétní rozbor jednotlivých básní. Tyto rozbor jsou rozesety v celé Blažíčkově studii. Blažíček se jimi snaží dokazovat určité konkrétní jevy Tomanovy poezie, avšak obvykle je neorientuje jen úzce a jednostranně, nýbrž se obyčejně pokouší o jakési globální vidění. V první řadě bych uvedl neobyčejně obsáhlý a logicky vzorně skloubený rozbor básně Hedva ze sbírky Sluneční hodiny (s. 212–222 [358–367]), dále rozbor básně Tuláci (s. 27–36 [214–222]) a bylo by možno uvádět další příklady. ¶ Například v básni Hedva Toman vzpomíná nad hrobem Hedviky Chyské na tuto svou přítelkyni, která zemřela roku 1909. K básni je možno přistoupit trojím způsobem. Buď zaregistrovat fakt, který je popsán výše, a dál

příliš neuvažovat, nebo nechat na sebe působit báseň v její estetické jedinečnosti, a za třetí pokusit se vyložit ne celý obsah básně, ale proč právě na mě báseň tak silně působí. O to třetí se Blažíček pokusil velmi důmyslným rozbořem na míle vzdáleným nějaké záhrobní mystiky, jak by k tomu mohla tematika básně vést. ¶ Ovšem, vedle těchto globálních rozborů jsou v celé Blažíčkově práci rozsety dílčí rozbor, to proto, že Blažíčkova studie je především prací analytickou, Blažíček znovu a znovu rozebírá Tomanovu poezii, vyzvedává určité zásady, které Tomanovu poezii prolínají, a znovu s těmito zásadami Tomanovu poezii konfrontuje. Tím vzniká dojem, že Blažíčkova studie je obtížná k četbě, co je podporováno ještě citáty z dnes nezvyklých autorů. Blažíček tak trochu ohromuje svou sečtělostí, avšak osmělíme-li se vstoupit do proudu jeho úvah, zjistíme, že věc není tak temná a neprozkoumatelná, protože Blažíček se stále, a to velmi úporně drží Tomanových veršů a konfrontace mezi Blažíčkovými úvahami a materiálem, z něhož vyrůstají, je stále možná. ¶ Blažíčkova studie končí poměrně obsáhlým filosoficky zaměřeným závěrem. Přesto hlavní váha Blažíčkovy studie netkví v něm, ale v konkrétních rozbořech Tomanovy poezie, a ty jsou skutečně velmi precizní. Závěr ukazuje pak především to, že Tomanova poezie je schopna takovouto váhu unést a že je skoro hříchem vykládat ji primitivně a prostoduše. ¶ Přes určitou složitost a především nezvyklost Blažíčkových postupů doporučuji Blažíčkovu studii publikovat v malotirážní edici ústavu. Karel Toman je autorem, o kterého se bude naše literární věda znovu pokoušet, důležité je, aby každá nová práce prohloubila dosavadní obraz Tomana básníka. To je u Blažíčkovy studie skutečností.“ V závěru svého textu doporučuje V. Forst formální úpravy, z nichž jedna by měla důsledky pro vedení výkladu: „Za nejvážnější problém, i když vlastně terminologického rázu, považuji Blažíčkovu tvrzení o rozvlácnosti Tomanovy poezie (s. 106 [278–279]). Rozvlácnost, ať už autor chce nebo nechce, má pejorativní charakter. Blažíček má z jistého hlediska pravdu (viz příklad Července z Měsíců), avšak je možno takto zevšeobecňovat, není tu termínem rozvlácnosti postihována vlastně lyrická poezie vůbec? A nepůsobil tu poněkud optický klam, vzniklý ze srovnání s Viktorem Dykem, jehož lyrika má dost zvláštní charakter?“

Po knižním vydání 1995 byla práce o Tomanovi reflektována v literárním i odborném tisku. Soupis prací Přemysla Blažíčka a literatury o něm přináší bibliografie autorova díla ve svazku *Kritika a interpretace* (s. 437–470), na niž generálně odkazujeme. Zde uvádíme jednotlivé referáty (novější literaturu od vydání KI viz výše na s. 426): M. J. (Jungmann), *Nové knihy* 1995, č. 18; J. Trávníček, *LidN* 17. 6. 1995; M. Červenka, *LitN* 1995, č. 38; Z. Pešat, *Česká literatura* 1998, s. 209.

V letech 1979–1993 publikoval autor ve strojopisných sbornících nebo po roce 1990 v oborových periodikách z tomanovské monografie následující úryvky (uvádíme je dle chronologie textu):

214–221 Tuláci – Pod názvem Tomanovi Tuláci otištěno v roce 1987 ve sborníku *Zdeňku Pešatovi k šedesátinám*, jako třetí ukázka z monografie před jejím knižním vydáním (uspořádali Jaroslav Kolár a Jiří Holý, nepaginováno, 9 stran). • **238–246 Lidská tělesnost** – Pod názvem Lidská tělesnost v poezii Karla Tomana (Z větší práce) otištěno v roce 1982 v druhém svazku sborníku *Xenia Miroslao Červenka quinquagenario a sodalibus, amicis, discipulis oblata*, jako druhá ukázka z monografie (sestavil Jaroslav Kolár, nepaginováno, 8 stran). • **300–308 „Z tmy k světlu...“** – Pod názvem Tomanovo „Z tmy k světlu...“ otištěno v roce 1979 ve sborníku *Quinquagenario (Milanu Jankovičovi k 1. 9. 1979)*, jako první ukázka z monografie (s. 11–22), tiskem též v dvouměsíčníku *Česká literatura* (roč. 41, 1993, č. 6, s. 647–653; publikováno s poznámkou „Studie byla připravena pro samizdatový sborník *Quinquagenario*, věnovaný Milanu Jankovičovi k 50. narozeninám“). • **309–320 Skutečnost** – Pod názvem Skutečnost u Karla Tomana otištěno v roce 1992 v dvouměsíčníku *Česká literatura* (roč. 40, č. 5, s. 474–482), jako šestá ukázka z monografie. • **320–331 Rodná země** – Pod názvem Rodná země u Karla Tomana (Z větší práce o Tomanově poezii) otištěno v roce 1992 v publikaci, již vydal PNP v Praze jako přemii Spolku českých bibliofilů za rok 1991, *Marginálie 1988–1990*, jako pátá ukázka z tomanovské monografie (ed. Jiří Holý a František Prošek, Praha, s. 167–180). • **368–374 Ještě jednou tradice** – Pod incipitem V celé české poezii snad neexistuje... otištěno v týdeníku *Literární noviny* 4, 1993, č. 51–52,

23. 12., s. 12, jako sedmá, poslední ukázka z monografie před jejím knižním vydáním (s poznámkou: „Cenu Literárních novin a brněnského Ženíškova knihkupectví udělila porota v kategorii eseistiky Přemyslu Blažíčkovi za jeho knižní studii Škvoreckého Zbabělci /Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 1992/“). • 374—388
Apollónova výzva – Pod názvem Karel Toman a antika (Z větší práce o poezii Karla Tomana) otištěno v roce 1990 v dvouměsíčníku Česká literatura (roč. 38, č. 3, s. 245–254), jako čtvrtá (první oficiálně zveřejněná) ukázka z tomanovské monografie. •

* * *

191, 6 *třetí autorova sbírka* – počítáno v rámci autorova „definitivního vydání“ z roku 1946, které pomíjí prvotinu z roku 1898 Pohádky krve, srov. pozn. č. 3 na s. 194;

201, 9 *spojení typu „chrámy smyslné“, „na rosu rytmičnou“, „zmučené vlasy“* – citáty z básní Aix-en-Provence (Stoletý kalendář, dále SK), Stará alegorie podzimu (Sluneční hodiny, dále SH) a Po letech (Hlas ticha, dále HT);

202, 10 *uvedené „duše tvá i sen“, nebo „kdo ticho miluješ a samotu“, „plet vám zšedne i krev“* – citáty z básní Za Kajou (Melancholická pout, dále MP), Únor (Měsíce, dále M) a Zátíší (SK);

208, 5 *spojení typu „chrámy smyslné“* – viz poznámku k 201, 9;

217, 34 *Typický Tomanův kompoziční postup spočívající – pasáž v uvozovkách („posun reálné roviny významové do symbolické“)* není citát. Buriánek píše doslova: „Obraz přírodní reality, který tu ovšem má sám o sobě svůj význam a estetickou hodnotu, dostává postupem básně význam symbolu“ (1963: 77);

237, 7 *v Macharových verších nazvaných „Feuilleton“* – ze sbírky Výlet na Krym (1900);

276, 36 *Titulní báseň jedné ze sbírek celé tetralogie* – citováno z desáté strofy první části básně Anebo a posléze z šesté

až deváté, resp. šestnácté strofy druhé části (1949: 283, 285, oko Pardálí, tomahawk, 287; 1980: 189, 190–191, 192);

284, 33 *Verš „mlčíme a pohrdáme“* – z básně *Balada každodenní* (Verše rodinné a jiné, dále VR), viz s. 260;

290, 26 *v celých Slunečních hodinách z těchto křesťansko-náboženských odkazů zůstane* – „bůh“ v básni Tuláci (SH), verš „s křesťansky pokornými čekankami“ v básni Fischamend (SH);

294, 7 *v pokoře, s kterou jeho matka nesla* – „glorii bolu“ (Ztracený syn, Torso života, dále TŽ), „sny otců našich věčně putovaly“ „za nábožných písní“ (Prosinec), v „tichém stálém plameni“, jenž „hořel v duších“ dávných předků, kteří mravní příkázání Nového zákona chtěli proměnit v „čin“ (Červenec);

324, 10 *Slova „země“, „krev“, „rasa“ byly klíčovými slovy zvláště francouzského prozaika M. Barrése, tehdy u nás překládaného a obdivovaného* – Bereničina zahrada [Le Jardin de Bérénice, 1891] (přel. A. Procházka, Praha, Vzdělávací bibliotéka 1896), Na cizí půdě [Les Déracinés, 1897] (přel. R. Klement, Praha, K. Sokol 1900), Nepřítel zákonů [L'Ennemi des Lois, 1893] (přel. F. Studnička, Praha, K. Neumannová 1905), Kniha krve, rozkoše a smrti [Du sang, de la volupté et de la mort, 1903] (přel. M. Jiránek, Praha, Volné směry 1907), Valy na východě [Au service de l'Allemagne, 1905] – Koletta Baudocheová. Příběh městské dívky [Colette Baudoche. Histoire d'une jeune fille de Metz, 1909] (přel. E. Blahovec, Praha, K. Neumannová 1910);

324, 38 *F. Nietzsche: Der Wille zur Macht, § 2* – autorem zamýšlený, ale nakonec neuskutečněný projekt zůstal ve fragmentech, variantách, plánech z let 1884–1889. V různě zkomoleném znění a pořadí se tyto texty objevovaly v posmrtně uspořádaném a vydávaném díle *Vůle k moci* (Der Wille zur Macht, 1901, ed. Peter Gast a Ernst a August Hornefferovi; 1906, ed. Peter Gast a Elisabeth Försterová-Nietzschová; 1911, ed. Otto Weiß). – Citovaný paragraf pochází z podzimu 1887 a v kritické edici Nietzscheho díla KGW (Werke, Kritische Gesamtausgabe) je obsažen ve

svazku VIII/2 (Nachgelassene Fragmente. Herbst 1887 bis März 1888, ed. Giorgio Colli a Mazzino Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter 1970) na s. 14; ve studijní edici KSA (Kritische Studentenausgabe), odvozené z KGW a zahrnující jen Nietzscheho filosofické dílo od roku 1869, která byla vydána v 15 svazcích v roce 1980 (reeditováno 1988 a 1999) ve spolupráci de Gruytera a mnichovského Taschenbuch Verlag, je citát obsažen ve svazku 12 (Nachgelassene Fragmente 1885–1887) na s. 350;

325, 1 *situace básníka na jeho „bludné pouti světem“* – citát z básně Nápis knihy (VR);

329, 10 *osudy hesla „Blut und Boden“, „krev a půda“* – nacistická ideologie „krve a půdy“ (slovní spojení převzato ze spisu Oswalda Spenglera *Zánik Západu*, 1922) byla kodifikována v říšském zákonu o dědičném statku 29. 9. 1933. Rozvíjela se nejen jako evoluční teorie, ale i jako umělecký program: v lednu 1934 bylo založeno stejnojmenné nakladatelství (Blut und Boden Verlag), šířící koncept „čisté rasy“;

337, 8 *„Keř šípkový a trnky“ chápeme* – citát z básně Svatá rodina (HT);

346, 26 *„Od pólu k pólu zemi spjal“* – citát z básně Tuláci (SH), zde na s. 214–215;

349, 18 *není „vizionář ani snílek“* – viz citát z J. Hory zde na s. 313;

352, 24 *není rozpor v tom, že „je teskno mi po večerech...“* – citáty z básně Kousek léta (TŽ), zde na s. 232–233;

386, 21 *„přesně ražený obraz“* – viz citát z H. Jelínka na s. 292;

387, 28 *jehož „zákon jediný jest...“* – citát z básně Duben (M), viz s. 310;

388, 1 *ono „lhát neužříš nás“* – citát z básně Pohřeb (HT), viz s. 330;

388, 11 Hora nazval jeho „pokorou před osudem“ – v citátu na s. 376;

395, 26 Hora konstatuje v Tomanově „zvláštní směsi...“ – v cit. vyd. (pozn. č. 17) na s. 285;

399, 23 Nad Sofoklovými tragédiemi [...] napsal Hölderlin – v epigramu Sophokles („Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen, / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus“), vzniklém v roce 1799 nebo krátce poté.

* * *

Při citátech z Tomanových básní udával autor vedle vlastního názvu veršů i titul sbírky, z níž báseň pocházela. Tento způsob měníme: název sbírky, jež Blažíček uváděl bez datace, použitého vydání a stránky, z textu vypouštíme a nově pořizujeme rejstřík a současně konkordanci citovaných básní (viz s. 405–411). Zde udáváme příslušnost básně k dané sbírce, její výskyt v textu Blažíčkovy knihy a sedm základních vydání Tomanovy lyriky.

Znění bibliografických odkazů jsme v textu knihy nerozšiřovali o aktuální edice nebo překlady. Činíme to na tomto místě (strana | číslo poznámky):

195 | 4. Nová knižní vydání Mukařovského studie Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších (1929) – J. M., *Studie z poetiky*, ed. R. Havel, Praha, Odeon 1982, s. 181.

195 | 5. Tamtéž, 1982, s. 185.

198 | 6. Knižní vydání – F. Daneš: *Jazyk a text I*, ed. O. Uličný, Praha, FF UK 1999, s. 132.

201 | 7. Nová knižní vydání Mukařovského studie O jazyce básnickém (1940) – J. M., *Studie z poetiky* (viz pozn. č. 4), s. 119–120; *Studie II*, ed. M. Červenka a M. Jankovič, Brno, Host 2001, s. 49–50.

202 | 11. České vydání – J. Tyňanov: *Problém básnického jazyka*, in J. T., *Literární fakt* (přel. L. Zadražil a neuvedení K. Štindl a M. Zadražilová), Praha, Odeon 1988, s. 466.

211 | 15. České vydání – H.-G. Gadamer: *Pravda a metoda I* (přel. D. Mik), Praha, Triáda 2010, s. 398–399.

- 211 | 16 Nová knižní vydání Mukařovského studie K sémantice básnického obrazu (1946) – J. M., *Studie z estetiky*, ed. K. Chvatík, Praha, Odeon 1966, s. 157; 2. vyd. tamtéž, 1971, s. 215; *Studie z poetiky* (viz pozn. č. 4), s. 137; *Studie II* (viz pozn. č. 7), s. 83.
- 229 | 23. Nové vydání a revidovaný překlad Staigerovy knihy *Základní pojmy poetiky* (1946) – E. S., *Poetika, interpretace, styl*, ed. M. Vajchr, Praha, Triáda 2008, s. 58.
- 249 | 33. Souborné vydání Březinových dopisů – O. B., *Korespondence I*, ed. P. Holman, Brno, Host 2004, s. 404. – Jde o nedatovaný list. Ve vydání, z něhož cituje Blažiček (1931), zařazeno mezi říjen a první polovinu listopadu 1896, editor souborné edice (2004) datuje do ledna 1897.
- 253 | 35. Nová vydání Vinařova překladu Frommovy knihy *Umění milovat*: Praha, Nakladatelství Josefa Šimona 1996, s. 20–21 (dotisky tamtéž 2006, 2008 a 2010, jako nakladatelství uvedeno: Český klub).
- 268 | 37. Nové vydání Březinovy knihy *Hudba pramenů* – O. B., *Eseje*, ed. P. Holman, Olomouc, Votobia 1996, s. 55.
- 270 | 40. Nová vydání Fischerova překladu Nietzscheho knihy *Tak pravil Zarathustra* (1883–1885): Olomouc, Votobia 1992, s. 99; tamtéž 1995, s. 108–109; Praha, Nakladatelství XYZ 2009, s. 110.
- 286 | 47. Nové knižní vydání Jirátovy studie Sládek (1942) – V. J., *Portréty a studie*, ed. J. Čermák a V. Pašková, Praha, Odeon 1978, s. 212.
- 303 | 59. Nové vydání a revidovaný překlad Staigerovy knihy *Základní pojmy poetiky* (1946) viz pozn. č. 23 (2008, s. 60).
- 348 | 74. Nová vydání Máchova básnického díla: *Básně a dramatické zlomky*, ed. K. Janský, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959, s. 203; *Básně*, ed. M. Červenka, Praha, Český spisovatel 1997, s. 187; 2., rozšířené vyd. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2002, s. 185.
- 348 | 75. Vydání Patočkovy studie *Symbol země u K. H. Máchy* (1944) ve spisech – J. P., *Umění a čas I*, ed. D. Vojtěch a I. Chvatík, Praha, Oikúmené/Filosofia 2004 (Sebrané spisy J. P., sv. 4), s. 122–123.
- 348 | 76. Tamtéž, 2004, s. 123.
- 382 | 85. Nové vydání – Homér: *Ilias* (přel. O. Vaňorný), 12. vyd. Praha, Rezek 2007, s. 35 a 36.

Emendace: 218, 5 píseň, se] píseň se • 219, 7 to:] to, • 225, 26 znamená:] znamená • 229, 34 nevědomí;] nevědomí, • 240, 14 členy,] členy • 249, 28 rovinu] rovinu, • 281, 13 jako „život“, zatímco [...] určení „pravý“.] jako život, zatímco [...] určení pravý. • 295, 30 melodické] metodické • 300, 8 domova „to smutek] domova – „to smutek • 306, 31 ve výraz] se výraz • 326, 35 Ještě dříve než to] Dříve ještě než to • 328, 17, „my“ – dovršuje] „my“ dovršuje • 362, 30 jako jednotlivě] jako jednotlivé • 388, 1 davů, obrácené nekompromisně proti jejich pánům, je] davů obrácené nekompromisně proti jejich pánům je • 395, 15 Budoucnostní projekci] Budoucností projekci • 397, 15 přijímání věcí,] přijímání věci, • 399, 1 poválečná „Píseň“ z Veršů rodinných a jiných.] poválečná „Píseň“. •

Texty publikujeme podle prvních, jediných knižních vydání (podrobněji o tom výše v komentářích). Text sjednocujeme v interpunkci a po stránce pravopisné, což se týká hlavně psaní slov přejatých: tam, kde to nejnovější edice Pravidel a jejich Dodatků připouští, nevolíme vždy progresivní podobu. Do textu jinak nezasahujeme, bez komentáře opravujeme pouze zjevná přehlédnutí a tiskové chyby (další případné zásahy jsou evidovány výše v emendacích). Sjednocujeme psaní *kursivou* u názvů samostatně vydaných uměleckých děl, při citování cizí výpovědi a u veškerých autorských zvýraznění. Pro lepší přehlednost a hierarchizaci předmětu Blažíčkových rozborů zavádíme u názvů básní, povídek, kapitol nebo jiných částí uměleckých děl psaní „obyčejně a v uvozovkách“. Pokud nejsou v závorkách nebo v poznámkách pod čarou, rozepisujeme zkratky *např.* na *například* a *str.* na *strana*, *stránka* všude tam, kde jsou zapojeny do větné výpovědi. Znění citátů jsme porovnali a případně opravili vždy podle vydání, s kterými pracoval autor.

Za impuls k vydání celého Blažíčkova díla vděčím Pavlu Koubovi a Robertu Krumphanzlovi, za zpřístupnění autorovy literární pozůstalosti, všestrannou pomoc, důvěru a trpělivost děkuji ze srdce Anně Blažíčkové.

Michael Špirit
Heidelberg – Praha, 2006–2010

Rejstřík zachovává principy registru ke knihám z identické řady nakladatelství Triáda, Přemysla Blažíčka *Kritika a interpretace* (2002) nebo Jana Lopatky *Předpoklady tvorby* (2010). Vedle jmen osob zahrnuje též názvy děl (ne však jejich částí), zmíněné v Blažíčkových textech, ediční poznámka, koncipovaná jinak než výše zmíněné edice, rejstříkována není. Díla jsou řazena v chronologickém sledu (tj. podle data prvního vydání uvedeného v závorce za titulem) pod jmény svých původců. U prací, které nebyly vydány z politických důvodů a vyšly v Česku tiskem až po roce 1990, uvádíme rok jejich vzniku nebo strojopisného či samizdatového zveřejnění. Z podstaty věci neodkazuujeme ze s. 7–188 ke jménu Vladimíra Holana a ze s. 189–401 ke Karlu Tomanovi (k jejich dílům však ano). Zkratka č. značí první nebo kanonický český překlad.

Aischylos 343, 389, 391
 – *Usmířené Lítice* (Orésteia 3. Eumenídes, 458 př. Kr., č. jako Eumenidy, 1862, 1902) 389
 – *Oběť na hrobě* (Orésteia 2. Choeforoi, 458 př. Kr., č. 1883, 1902) 343
 Aristotelés 391

Babel Isaak 120, 121
 – *Rudá jízda* (Konarmija, 1926, č. 1928, 1956) 120

Bacon Francis 378
 Barrés Maurice 324
 Bělinskij Vissarion Grigorjevič 160
 – *Vzgljad na russkuju literaturu 1847 goda* (1848) 160
 Bergson Henri 46
 – *Vývoj tvořivý* (L'Évolution créatrice, 1907, č. 1919) 46
 Bernášek Antonín viz Karel Toman
 Bezruč Petr 268

- Binswanger Ludwig Otto
114, 317
– *Traum und Existenz*
(1930) 317
- Bollnow Otto Friedrich 79,
281
– *Podstata nálad* (Das
Wesen der Stimmungen,
1941) 79
– *Mensch und Raum* (1963)
281
- Březina Otokar (vl. jm. Vác-
lav Jebavý; březinovský) 15,
24, 30, 31, 38, 42–44, 63,
192, 216, 231, 235, 236, 238,
242–245, 248–250, 256,
268–270, 305, 306, 324,
327, 346, 381
– *Tajemné dálky* (1895)
236, 244
– *Svítání na západě* (1896)
42
– *Stavitelé chrámu* (1899)
24, 44
– *Ruce* (1901) 268
– *Hudba pramenů* (1903)
268
- Budonnyj Semjon Michajlo-
vič 120
- Bühler Karl 38
- Buriánek František 217, 241,
284
– *Karel Toman* (1963) 217,
241, 284
- Čech Svatopluk 197
- Černý Miloš 39, 229
- Červenka Miroslav 201, 222,
241, 280, 352
– *Karel Toman* (1962) 241,
352
– *Symboly, písně a mýty*
(1966) 201, 222
- Daneš František 195, 198
– *Intonace a věta ve spisov-
né češtině* (1957) 195
– *Intonace a verš* (1958) 198
- Dante Alighieri 176
– *Božská komedie* (La divi-
na commedia, 1307–1321,
č. 1879, 1952) 176
- Dědina Václav 390
- Dehmel Richard 292, 395
- Deml Jakub 291
- Descartes René 312
- Doležal Bohumil 167
- Dostojevskij Fjodor Michaj-
lovič 160, 176
– *Idiot* (1868, č. 1903–1904,
1931, 1959) 160
– *Bratři Karamazovi* (Bra-
tja Karamazovy, 1881,
1894) 176
- Duchamp Marcel 119, 121
- Dvořák Miloš 53
- Dyk Viktor 63, 198, 199, 222,
231, 232, 251, 276–283
– *Anebo* (1918) 276
– *Válečná tetralogie* (Lehké
a těžké kroky, 1915;
Anebo, 1918; Okno, 1921;
Poslední rok, 1922) 276,
280
– *Vzpomínky a komentáře II*
(1927) 282
- Eliot Thomas Stearns 141
– *The Use of Poetry and the
Use of Criticism* (1933)
141
- Erben Karel Jaromír
– *Kytice* (1853) 242
- Ermatinger Emil 194
- Eurípídés 388, 390

- Fink Eugen 355, 356, 391
 – *Alles und Nichts* (1958) 356
 – *Spiel als Weltsymbol* (1960, č. Hra jako symbol světa, 1994) 356
 – *Metaphysik der Erziehung im Weltverständnis von Plato und Aristoteles* (1970) 391
- Fischer Otokar 270
- Florian Miroslav 280
- Forbelský Josef 236
- Friedrich Hugo 46
 – *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956, č. Struktura moderní lyriky, 2005) 46
- Fromm Erich 255
 – *Umění milovat* (The Art of Loving, 1956, č. 1966) 255
- Gadamer Hans-Georg 211
 – *Wahrheit und Methode* (1960, č. Pravda a metoda, 2010) 211
- Gautier Théophile 30
- Gellner František 228, 238, 243, 248, 251, 263, 269, 270, 301, 349, 370, 375, 376
 – *Nové verše* (1919) 269
 – *Tichý život a jiné prózy* (výbor 1967) 269
- Goethe Johann Wolfgang 176, 292
 – *Faust* (1808 a 1832, č. 1863) 176
- Gourmont Remy de 30
- Greene Graham 53
 – *Moc a sláva* (The Power and the Glory, 1940, č. 1947) 53
- Grossman Jan 117, 133, 385
 – *Síla věčnosti* (1961) 117, 385
 – *Analýzy* (výbor 1991) 385
- Halas František 18, 21, 66, 118, 119
 – *Naše paní Božena Němcová* (1940) 118
- Hálek Vítězslav (hálkovský) 10, 12, 13, 36, 147
- Hansel Walter 106
- Hašek Jaroslav 104, 245, 370, 375
 – *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1921–1923) 104
- Havel Rudolf 18, 61, 296
- Havel Václav 180
- Havlíček Karel (Borovský) 242
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich (hegelovský) 98–105, 115–117, 210
 – *Estetika* (Vorlesungen über die Ästhetik, 1835–1838, č. 1966) 98–101, 103, 104
- Heidegger Martin (heideggerovský) 39, 60, 64, 74, 76, 79, 69, 97, 107, 132, 153, 165, 169, 170, 171, 174
 – *Bytí a čas* (Sein und Zeit, 1927, č. 1996) 75
 – *O pravdě a Bytí* (Vom Wesen der Wahrheit, 1930, č. 1971) 165
 – *Zrození uměleckého díla* (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935, č. 1968) 174
 – *Unterwegs zur Sprache* (1959) 170
- Hejdánek, Ladislav 45, 167, 180

- *O pravdě v umění a ve filosofii* (1965) 45
- *Člověk a otázka* (1967) 167
- *Filosofie člověka a tzv. „nepředmětné myšlení“* (1969) 180
- Hérakleitos 369
- Hlaváček Karel 200
- Holan Vladimír
 - *Triumf smrti* (1930) 12
 - *Vanutí* (1932) 12, 16, 18, 43, 149
 - *Oblouk* (1934) 12, 43
 - *Kamení, přicházíš...* (1937) 12
 - *Lemuria* (1940) 36, 156
 - *První testament* (1940) 70
 - *Záhřmotí* (1940) 67
 - *Dík Sovětskému svazu* (1945) 153
 - *Panychida* (1945) 153
 - *Rudoarmějci* (1947) 9, 48, 51–55, 57, 58, 70–74, 76, 77, 83–85, 92, 93, 95, 118–121, 124–127, 150–153, 155, 157–159, 161–163, 171, 172, 177
 - *Tobě* (1947) 84, 125, 153, 159
 - *První básně* (1948) 9, 12, 13, 23, 28, 34, 43, 46–49, 54, 66–68, 75, 79, 84, 85, 91, 93, 95, 111, 128, 132, 150, 162
 - *Příběhy* (ps. 1948–1955, vyd. 1963) 84, 85, 127, 129, 152
 - *Noc s Hamletem* (1964) 9, 127–130, 133–135, 140, 143, 145, 146, 150–151, 153, 169
- Hölderlin Johann Christian Friedrich 170, 192, 399
- Holub Miroslav 93
- Holý Jiří 385
- Homér 98, 101, 102, 104, 154, 377, 384, 388, 390, 392, 399
 - *Ilias* (pol. 8. st. př. Kr., č. 1842, 1926, 1980) 382
 - *Odysseia* (zač. 7. st. př. Kr., č. 1844, 1885, 1921) 102, 104, 154
- Hora Josef 56, 214–216, 219, 225, 231, 241, 243, 244, 279, 288, 289, 295, 296, 313, 315, 325, 376, 386, 388, 395, 397
 - *O Karlu Tomanovi* (1926) 231, 288, 289, 296
 - *Karel Toman* (1935) 216, 231, 241, 244, 279, 313, 376
 - *Jan houslista* (1936) 56
- Hugo Victor 292
- Hus Jan 278, 283, 296, 298
- Husserl Edmund 62, 90, 107
- Chalupa Pavel 13
- Chelčický Petr 296, 297
 - *Sít víry* (1440–1443, ed. 1950) 297
- Ingarden Roman 17, 86, 95, 114, 138, 168, 182
 - *Umělecké dílo literární* (Das literarische Kunstwerk, 1931, č. 1989) 17, 86, 168, 182
 - *O poznávání literárního díla* (O poznawaniu dzieła literackiego, 1937, č. 1967) 138
- Jankovič Milan 136, 207
 - *Dílo jako dění smyslu* (1968) 136

- Janský Karel 348
- Jebavý Václav viz Otokar Březina
- Jelínek Hanuš 284, 292, 301, 372
- *Zahučaly lesy* (1947) 292
- Jirát Vojtěch 286
- *Sládek* (1942) 286
- Jonson Ben 57
- Justl Vladimír 13, 251
- Kant Immanuel 105, 106, 108, 109, 160 355, 356
- *Kritika čistého rozumu* (Kritik der reinen Vernunft, 1781, 1787, č. jako Kritika čistého rozmyslu, 1930, 2001) 355
- *Kritika praktického rozumu* (Kritik der praktischen Vernunft, 1788, č. 1944, 1996) 379
- *Kritika soudnosti* (Kritik der Urteilkraft, 1790, č. 1975) 105, 106, 108
- Kerényi Karl 378
- *Die antike Religion* (1940) 378
- Klages Ludwig 348
- Kolář Jiří 70, 118–122
- *Dny v roce* (1948) 70
- *Vršovický Ezop* (ps. 1954–1957, výbor 1966, 1993) 118–120
- Král Josef 292
- Le Bon Gustave 282
- Leconte de Lisle Charles Maria René 292
- Lenin Vladimír Iljič 259
- Lessing Gotthold Ephraim 292
- Lešehrad Emanuel 210
- *Karel Toman, člověk a básník* (ed. 1947) 210, 267, 295
- Lipps Hans 317
- *Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik* (1936) 317
- Louis Pierre 292
- Löwith Karl 317
- *Gesammelte Abhandlungen* (1960) 318
- Lukács Georg 104
- Mahen Jiří 251
- *Kapitola o předválečné generaci* (1934) 251
- Mácha Karel Hynek 22, 34, 192, 242, 324, 348, 352
- Machar Josef Svatopluk 56, 69, 73, 74, 231, 234, 235, 237, 238, 242, 243, 245, 248, 269
- *Confiteor* (1887–1892) 234
- *Zde by měly kvést růže* (1894) 56
- *Magdaléna* (1894) 56, 69, 73, 74
- Majakovskij Vladimír Vladimirovič 52, 71, 82, 92, 93
- Mallarmé Stéphane (mallarméovský) 30, 46, 63
- Mánes Josef (mánesovský) 287
- Marcel Gabriel 158
- *Les Hommes contre l'Humain* (1951) 158
- Masaryk Tomáš Garrigue 298
- Mathesius Bohumil 20
- *Řeč a sloh* (1942) 20
- Mathesius Vilém 202
- *Čeština a obecný jazykozpyt* (1947) 202

- Merleau-Ponty Maurice 59,
69, 97, 107, 111, 303, 316,
317
– *Phénoménologie de la perception* (1945) 59, 60, 69,
303, 317
- Michňáková Irena 174
- Mikenda Bohuslav 292
- Mokrejš Antonín 17
- Mukařovský Jan 38, 139, 145,
148, 195, 201, 211
– *Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších* (1929) 195
– *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936) 145
– *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka* (1938) 38
– *O jazyce básnickém* (1940) 201
– *Kapitoly z české poetiky I* (1941, 2. vyd. 1948) 38, 195
– *K sémantice básnického obrazu* (1946) 211
- Němcová Božena 118
- Němec Jiří 165
- Neruda Jan 108, 110, 200,
289, 324
- Nezval Vítězslav 11–14, 16, 18,
20–26, 32, 36–40, 42, 46–
48, 54, 64–67, 182, 200, 234
– *Chtěla okrást lorda Blamingtona* (1930) 182
- Nietzsche Friedrich Wilhelm
246, 247, 249, 269, 270,
290–292, 324, 353, 371,
372, 391
– *Tak pravil Zarathustra*
(1883–1885, č. 1914) 270
- Novotný Miloslav 210
– *Karel Toman, člověk a básník* (ed. 1947) 210,
267, 295
- Nový Lubomír 111
- Ortega y Gasset José 236,
238, 246, 248
– *Úkol naší doby* (El tema de nuestro tiempo, 1923, č. 1969) 236, 246
- Otto Walter F. 383, 384, 400
– *Die Götter Griechenlands* (1929) 384
– *Dionysos* (1933) 400
- Pascal Blaise 30
– *Myšlenky* (Pensées, 1657–1658, č. 1909, 1973) 30
- Palacký František 119
- Pammrová Anna 249
- Patočka Jan 39, 90, 98, 99,
107, 164, 166, 210, 348
– *Symbol země u K. H. Máchy* (1944) 348
– *Negativní platonismus* (1953, vyd. 1990) 164, 166
– *Úvod do Husserlovy fenomenologie* (1965) 90, 91
- Pelikán Ferdinand 46
- Pfeiffer Johannes 169
– *Was haben wir an einem Gedicht?* (1955) 169
- Platón 164, 166, 192, 247,
305, 348, 349, 353, 372,
374, 379, 390–392, 394
– *Zákony* (Nomoi, před 347 př. Kr., č. 1925–1926, 1961) 394
- Pokorná Terezie 385
- Pražák František 280
– *Paměti českých spisovatelů z dětství* (ed. 1946) 280

- Quintan Félix 281
- Rabelaise Francois (rabelai-
sovský) 155
- Reinhardt Karl 390
– *Sophokles* (1933) 390
- Rilke Rainer Maria 170, 192
- Rimbaud Jean Arthur (rim-
baudovský) 46
- Sedlák Jan V. 194
– *Nad básněmi Tomanový-
mi* (1925) 194
- Shakespeare William 176
– *Hamlet* (The Tragedy of
Hamlet, Prince of Den-
mark, 1602, č. 1855, 1899,
1941) 176
- Schadewaldt Wolfgang 387
– *Das Welt-Model der Grie-
chen* (1955) 387
- Scheler Max 158
– *Wesen und Formen der
Sympathie* (1923) 158
- Schopenhauer Arthur 36
– *Svět jako vůle a představa*
(Die Welt als Wille und
Vorstellung, 1844, 1859,
č. 1911, 1997) 36
- Silbernáglová Tereza 160
- Sládek Josef Václav 207, 275,
286, 288, 289, 324
– *Selské písně a české znělky*
(1889) 286, 288
– *Sluncem a stínem a jiné
básně* (výbor 1972) 207
- Sofoklés 292, 390, 396,
399
– *Aiás* (445 př. Kr.) 390
- Sókratés (před/sokratovský)
170, 369, 374, 379, 388
- Sova Antonín 213, 216, 225,
232, 244, 269
- *Údolí nového království*
(1900) 232
- Staiger Emil 39, 60, 96–98,
104, 113, 115–117, 174, 229,
303
– *Základní pojmy poetiky*
(Grundbegriffe der Poe-
tik, 1946, č. 1969) 39, 60,
96, 97, 229
- Stiebitz Ferdinand 154, 343
- Stirner Max 246, 269
- Svoboda Karel 369
- Svozil Bohumil 93, 269
– *Vůle k intelektuální poezii*
(1971) 93
- Šalda F. X. 46, 61, 148, 149,
177, 191, 218, 224, 225, 242,
259, 289–291, 296, 297,
331–333, 370, 371, 376
– *Boje o zítřek* (1905) 148
– *Moderní literatura česká*
(1909) 296
– *Starý a nový Toman*
(1919) 218, 225, 242, 290,
331, 332, 376
– *O tzv. nesmrtelnosti díla*
básnického (1928) 370
– *O nejmladší poezii české*
(1928) 61
– *O dnešním položení tvorby*
básnické (1933) 46
- Šimek František 297
- Špalek Vladimír 106
- Šrámek Fráňa 64, 222, 233,
251, 303, 304
– *Kamení, srdce a oblaka*
(1906) 304
– *Slav* (1916) 303, 304
– *Ještě zní* (1933) 303
- Theer Otakar (theerovský)
243

- Thibaudet Albert 30
 – *La poésie de Stéphane Mallarmé* (1926) 30
- Toman Karel (vl. jm. Antonín Bernášek) 49, 50, 54, 63
 – *Pohádky krve* (1898) 194, 254, 295, 370
 – *Torso života* (1902) 224, 232, 246, 250, 253, 256, 258, 260, 262, 280, 289, 290, 320, 349, 369, 376
 – *Melancholická pout* (1906) 195, 215, 224, 238, 244, 253, 258–260, 267, 271, 281, 290, 295, 306, 323, 324, 333, 337, 380
 – *Sluneční hodiny* (1913) 191, 209, 215, 259–261, 266, 267, 271, 280, 289–291, 331, 338, 345, 398
 – *Verše rodinné a jiné* (1918) 260, 262, 263, 271, 379, 399
 – *Měsíce* (1918) 195, 197, 217, 244, 249, 260, 264, 275, 276, 278, 280, 285–287, 295, 300, 309, 310, 320, 343, 345, 357
 – *Hlas ticha* (1923) 260, 272
 – *Stoletý kalendář* (1926) 195, 259, 260, 285, 290, 292, 293, 296, 345, 368
- Trakl Georg 170
- Trochová Zina 18, 218
- Tyňanov Jurij Nikolajevič 202, 211
- *Problema stichotvornogo jazyka* (1924, č. Problém básnického jazyka, 1988) 202
- Uhlíř Antonín 30
- Václav sv. 283, 298, 328
- Vaňorný Otmar 154, 382
- Verlaine Paul 395
- Veselý Otakar 39, 229
- Vinař Jan 253
- Voborský Jan 291
- Vodička Felix 228, 230
- Vrchlický Jaroslav 197, 200, 234, 275, 292, 324
- Warren Austin 15
- Weiner Richard 18, 19, 39, 47, 132
 – *Lazebník* (1929) 18
- Wellek René 15
 – *Theory of Literature* (1949, č. Teorie literatury, 1996) 15
- Wolker Jiří 24, 28, 29, 235
 – *Host do domu* (1921) 24, 29
 – *Těžká hodina* (1922) 24
- Wutz Herbert 138–140
 – *Zur Theorie der literarischen Wertung* (1957) 138, 140
- Zábrana, Jan 120
- Zinn Ernst 387
- Žákavec František 46

Přemysl Blažíček vnesl do českého myšlení o literatuře kromě osobitých soudů a čistého jazykového stylu dva výjimečné rozměry. Prvním je perspektiva filosofického zájmu, v níž umění posledního století nabývá prostřednictvím filosofie nového, oživujícího smyslu. Autora v tomto ohledu orientovaly zejména texty F. Nietzscheho, H. Bergsona, M. Heideggera a M. Merleau-Pontyho, v českém prostředí pak kontakt s J. Patočkou, L. Hejdánkem, J. Němcem a P. Koubou.

Druhým Blažíčkovým vkladem je sebereflexivní pohled na tvůrčí i provozní mechanismy akademické literární vědy, který zároveň znamená šance této disciplíny a možné východisko ze současné slepé uličky stále zbytečnějších textů o umění (inspirací zde byla tvorba F. X. Šaldy, J. Grossmana a E. Staigera). Jako příslušník generace Mukařovského žáků si při poznání metodologických impulsů strukturalismu podržel od tohoto zaměření kritický odstup a spolu s individuálně odlišnými cestami J. Lopatky, J. Vohryzka a R. Grebeníčkové představují jeho texty jednu z mála původních hodnot české literární eseistiky posledních čtyřiceti let.

Přemysl Blažíček (16. 4. 1932 v Matějově u Žďáru nad Sázavou – 26. 4. 2002 v Praze) pracoval po ukončení vysokoškolských studií (1956) od roku 1958 po celý život v Ústavu pro českou literaturu, kde se podílel na tvorbě slovníkových a literárněhistorických příruček, zejména *Lexikonu české literatury* (I – 1985, II – 1993, III – 2000, IV – 2008). Po roce 1968/1969 resignoval na vědeckou kariéru, nepřistupoval na politické kompromisy, v letech 1969–1989 nepublikoval v oficiálních periodikách ani řádku a „soukromě“ napsal pět pronikavých monografií o Holanovi (1969, vyd. 1991), Tomanovi (1979, vyd. 1995), Holečkovi (1981, vyd. 1992), Haškovi (1989, vyd. 1991) a Škvoreckém

(1992). V tzv. procesu s českým hudebním undergroundem se v roce 1976 znaleckým posudkem angažoval ve prospěch policejně stíhaných básníků. Soubor jeho časopiseckých studií a recenzí z let 1955–1969 a 1990–2002 vyšel v Triádě pod názvem *Kritika a interpretace* (2002).

Přítomná kniha přináší ve stejné ediční a typografické péči autorovy první dvě knihy, napsané v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století, práci o V. Holanovi *Sebeuvědomění poezie* a monografii *Poezie Karla Tomana*.

Spolu s chystanou edicí tří zbývajících knižních prací o velkých českých románech tvoří kompletní, vzácně soudržné literárněkritické dílo.

EDICE PAPRSEK
SVAZEK DVACÁTÝ DRUHÝ

Řídí Robert Krumphanzl, Jiří Pelán,
Jiří Stromšík, Jan Šulc

Přemysl Blažíček

Knihy o poezii

Holan / Toman

Uspořádal, k vydání připravil,
komentářem opatřil a rejstřík
zpracoval Michael Špirit
Grafická úprava podle osnovy
Vladimíra Nárožníka
V roce 2011 vydalo knižně
nakladatelství Triáda,
Ostrovní 17, 110 00 Praha 1,
jako 22. svazek edice Paprsek
Redaktorka Stanislava Mazáčová
Z písma Walbaum a Gill
vysázel Petr Teichmann
Počet stran knižního vydání 472
Knižní vydání první
Elektronické vydání první (2012)

© Přemysl Blažíček – heirs, 2011
© Michael Špirit (commentary), 2011
ISBN tištěné verze 978-80-87256-39-8
ISBN verze PDF 978-80-87256-69-5



www.i-triada.net

Děkujeme Vám za zakoupení této elektronické knihy.

Tuto knihu v tištěné podobě můžete v případě, že je dostupná, získat, stejně jako další tituly nakladatelství Triáda prostřednictvím e-shopu na www.i-triada.net se slevou 20 % z běžné prodejní ceny (zde naleznete též bližší informace o podmínkách prodeje).

Nakladatelství Triáda vzniklo v roce 1994. Vydává současnou a starší českou i překladovou beletrii, filozofickou a historickou literaturu, literárněvědné a uměnovědné texty. Zaměřuje se na kvalitní a edičně náročné tituly, a to jak beletristické, tak odborné. Značný důraz je kladen na redakční přípravu a grafickou úpravu. Knihy Triády obdržely v minulých letech řadu ocenění a nominací v literárních soutěžích a anketách.

Podrobněji k historii a zaměření nakladatelství Triáda viz heslo ve Slovníku české literatury po roce 1945.

Další informace o nakladatelství, novinkách, nabízených titulech, distribuci apod. naleznete na www.i-triada.net.

Knihy nakladatelství Triáda vycházejí ve dvou edicích, Delfín a Paprsek. Zde je úplný seznam vydaných a připravovaných titulů (aktuální k 30. 6. 2012):

Edice Delfín 1994–2011

1. [Jan Kameník – *Prózy*](#)
2. [Jaromír Zelenka – *Přepadání*](#)
3. [Václav Vokolek – *Pátým pádem*](#)
4. [Ivan Diviš – *Kateřina Rynglová*](#)
5. [Martin Komárek – *Mefitis*](#)
6. [Jan Moštěk – *Tenkrát v Paříži...*](#)
7. [Jan Kameník – *Překlady*](#)
8. [Pavel Rejchrt – *Pozdní syn království*](#)
9. [Elena Lacková – *Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou*](#)
10. [Primo Levi – *V nejisté hodině*](#)
11. [Vladimír Neuwirth – *Apokalyptický deník*](#)
12. [Jaromír Zelenka – *Objetiny*](#)
13. [Dragan Velikić – *Astrachán*](#)
14. [Vasilij Rozanov – *Spadané listy*](#)
15. [Wassily Kandinsky – *O duchovnosti v umění*](#)
16. [Jiří Tomášek – *Banalita*](#)
17. [Samuel Beckett – *Poèmes / Básně*](#)
18. [Ivan Slavík – *Hory roků*](#)
19. [Paul Klee – *Pedagogický náčrtník*](#)
20. [Adolf Hermann – *Mých prvních pět životů*](#)
21. [*Triadické výnosy irské / Trecheng breth Féni*](#)
22. [Václav Vokolek – *Cesta do pekel*](#)
23. [Wassily Kandinsky – *Bod – linie – plocha*](#)
24. [Vladimir Nabokov – *Ut pictura poesis*](#)
25. [Václav Rozehnal – *Z letošního konce světa*](#)
26. [Vladimír Neuwirth – *Vcházení do Evropy*](#)
27. [Ivan Matoušek – *Poezie*](#)
28. [Václav Vokolek – *Krajiny vzpomínek*](#)
29. [Josef Frič – *Na ulici*](#)
30. [Milena Hübschmannová a kol. – *„Po židech cigáni“. Svědectví Romů ze Slovenska 1939–1945 I*](#)
31. [Vladimír Binar – *Playback*](#)
32. [Václav Marek – *Noidova smrt. Pověsti a pohádky z Laponska*](#)
33. [Karel Jaromír Erben – *Kytice / Kresby Jiří Štourač*](#)

34. [Jaromír Zemina – *Onufrius*](#)
35. [Wilhelm Worringer – *Abstrakce a vcítění*](#)
36. [Ivan Matoušek – *Spas*](#)
37. [Piet Mondrian – *Lidem budoucnosti*](#)
38. [László Moholy-Nagy – *Od materiálu k architektuře*](#)
39. [Jaromír Zelenka – *Kostelík*](#)
40. [Bedřich Fučík – *Kritické příležitosti II*](#)
41. [Otec Jeroným – *Dopisy bratru Patrikovi*](#)
42. [Gertruda Goepfertová – *Rodokmen*](#)
43. [Vladimír Binar – *Emigrantský snář*](#)
44. [Margita Reiznerová – *Suno / Sen*](#)
45. [Hans-Georg Gadamer – *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*](#)
46. [Skutky opata Sugera](#)
47. [Zdeněk Vašíček – *Podmínky volby*](#)
48. [Alexandr Meň – *Rozbít led. Křesťan ve společnosti*](#)
49. [Bedřich Fučík – *Rodná krajina básníkov*](#)
50. [Putování za Svatým Grálem](#)
51. [Petr Rezek – *K teorii plastičnosti*](#)
52. [Vilém Flusser – *Jazyk a skutečnost*](#)
53. [Milena Hübschmannová a kol. – „Po židoch cigáni“. Svědectví Romů ze Slovenska 1939–1945 II](#)
54. [Anne Franková – *Deník*](#)
55. [Jiří Němec – *Profily*](#)
56. [Jan Tesař – *Zamlčená diagnóza*](#)
57. [Otec Jeroným, mnich. Částečný portrét](#)
58. [Adolf Hildebrand – *Problém formy ve výtvarném umění*](#)
59. [Erika Olahová – *Nechci se vrátit mezi mrtvé*](#)
60. [Zbyněk Hejda – *Cesta k Cerekvi*](#)
61. [Jan Sokol – *Moje plány. Paměti architekta*](#)
62. [Lev Lunc – *Města pravdy*](#)
63. [Gerry T. M. Altmann – *Výstup na babylonskou věž*](#)
64. [Miloslav Žilina – *Texty o literatuře*](#)
65. [Gertruda Goepfertová – *Půlnoční deník*](#)

66. [Bohumil Nuska – Podzimy a jara](#)
67. [Jan Tesař – Traktát o „záchraně národa“](#)
68. [Jan Franz – Eseje, kritiky, korespondence](#)
69. [Pavel Kolmačka – Stopy za obzor](#)
70. [Helena Maršíková – Holka z Roztoky](#)
71. [Léon Bloy – Stránky z díla](#)
72. [Bedřich Fučík – Paralipomena. Bibliografie BF](#)
73. [Jacques Maritain – Člověk a stát](#)
74. [Eliška Vlasáková – Jedním okem](#)
75. [Čan – Básně. Svazek první](#)
76. [Marcel Jouhandeau – Jak dosáhnout počestnosti. Sedm povídek](#)
77. [Pavel Preiss – Pod Minerviným štítem. Kapitoly o rakouském umění ve století osvícenství a jeho vztahu ke Království českému](#)
78. [Josef Čapek – Publicistika 1 \(sloupky, entrefilety, fejetony, črty aj.\)](#)
79. [Jacques Maritain – Sedm lekcí o jsoucnu](#)
80. [Andrej Stankovič – Josef Florian a Stará Říše](#)
81. [Andrej Stankovič – Co dělat, když Kolja vítězí](#)
82. [Erika Olahová – Matné zrcadlo](#)
83. [Petr Holman – Březiniana II. Dokumenty, ohlasy, paralely, přesahy 1966–2006](#)
84. [Zdeněk Vašíček / Françoise Mayer – Minulost a současnost, paměť a dějiny](#)
85. [Roland Barthes – Rozkoš z textu](#)
86. [Čan – Básně. Svazek druhý](#)
87. [Otec Samuel – Na ohnivém voze](#)
88. [Ingeborg Bachmannová – Místo pro náhody I / Eseje, prózy, rozhovory](#)
89. [Vladimír Binar – Hlava žáru](#)
90. [Romano Guardini – O podstatě uměleckého díla](#)
91. [Jako když dvoranou proletí pták. Antologie nejstarší anglické poezie a prózy \(700–1100\)](#)
92. [Josef Čapek – Knihy o umění \(Nejskromnější umění, Málo o mnohém, Umění přírodních národů\)](#)
93. [Jiří Tomášek – Málo slov](#)

94. [Vladimír Binar – Čin a slovo. Kniha o Jakubu Demlovi](#)
95. [Čan – Básně. Svazek třetí](#)
96. [Ivan Matoušek – Adepti](#)
97. [Ingeborg Bachmannová – Místo pro náhody II / Eseje o literatuře, hudbě, filosofii](#)
98. [Jean Guitton – Otevřené dopisy](#)
99. [Otec Jeroným – Možnosti a melodie](#)
100. [Přemysl Havlík – Autoři Triády. Fotografické portréty](#)
101. [Pavel Kolmačka – Moře](#)
102. [Anna Blažíčková – Psí víno](#)
103. [Před potopou. Vybrané kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970](#)
104. [Miroslav Koloc – Ustavičné senzace poutníka Karla Hynka Máchy](#)
105. [Josef Čapek – Beletrie 2 \(Kulhavý poutník, Psáno do mraků, Básně z koncentračního tábora\)](#)
106. [Jaromír Zelenka – Básně. Souborné vydání](#)
107. [Karel Hynek Mácha – Máj / Monotypy Oldřich Hamera](#)
108. [Czesław Miłosz – Poslední básně](#)
109. [Heda Kaufmannová – Listy z rodinné kroniky](#)
110. [Šimon Wels – U „Bernatů“](#)
111. [Martin Wels / Jaroslav Vrchlický – Jarní romance](#)
112. [Raïssa Maritainová – Velká přátelství](#)
113. [Jacques Maritain – Odpovědnost umělce](#)
114. [Gejza Demeter – Ráj na zemi. Romské pohádky](#)
115. [Vladimír Binar – Čiňanova pěna](#)
116. [Josef Čapek – Beletrie 1 \(Živý plamen, Tři prózy, Podzim 1914, Lelio, Lakomec, Moc pověry, Gassirova loutna, Pro delfína, Země mnoha jmen, Stín kapradiny\)](#)
117. [Václav Petrbok – Stýkání, nebo potýkání? Z dějin česko-německo-rakouských literárních vztahů od Bílé hory do napoleonských válek](#)

118. [Ivan Blatný – *Pomocná škola Bixley. 1979 – 1987 – 2011*](#)
119. [Josef Serinek / Jan Tesař – *Česká cikánská rapsodie. I. svazek: Vzpomínky Josefa Serinka / Dokumenty*](#)
120. [Josef Serinek / Jan Tesař – *Česká cikánská rapsodie. II. svazek: Jan Tesař: Komentáře / Doslov*](#)
121. [Eliška Vlasáková – *Byla jsem s našima na procházce*](#)
122. [Zdeněk Vašíček – *Jak se dělají filosofie*](#)
123. [Joseph Lortz – *Reformace v Německu*](#)
124. [Joseph Lortz – *Reformace v Německu*](#)
125. Jan Kameník – *Deníky a sny I*
126. [Josef Čapek – *Povídání o pejskovi a kočičce*](#)
128. Zbyněk Hejda – *Básně*
129. Zbyněk Hejda – *Deníky a sny*
130. Zbyněk Hejda – *Kritiky a glosy*

Edice Paprsek 1998–2011

1. [Ernst Robert Curtius – *Evropská literatura a latinský středověk*](#)
2. [Petr Fidelius – *Řeč komunistické moci*](#)
3. [Tzvetan Todorov – *Poetika prózy*](#)
4. [Meyer Howard Abrams – *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení*](#)
5. [Václav Černý – *André Gide*](#)
6. [Jürgen Serke – *Böhmische Dörfer. Putování opuštěnou literární krajinou*](#)
7. [Gustav René Hocke – *Svět jako labyrint / Manýrismus v literatuře*](#)
8. [Claudio Magris – *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*](#)
9. [Terry Eagleton – *Úvod do literární teorie*](#)
10. [Claudio Guillén – *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*](#)
11. [George Lakoff – *Ženy, oheň a nebezpečné věci. Co kategorie vypovídají o naší mysli*](#)
12. [Přemysl Blažíček – *Kritika a interpretace*](#)

13. [Jiří Pistorius – *Doba a slovesnost*](#)
14. [Jan Lopatka – *Předpoklady tvorby*](#)
15. [Emil Staiger – *Poetika, interpretace, styl*](#)
16. [*Kritický sborník 1981–1989. Výbor ze samizdatových ročníků*](#)
17. [Leo Spitzer – *Stylistické studie z románských literatur*](#)
18. [Hans-Georg Gadamer – *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky*](#)
19. [Hans-Georg Gadamer – *Pravda a metoda II. Dodatky. Rejstříky*](#)
20. [George Steiner – *Po Bábelu. Otázky jazyka a překladu*](#)
21. [Boris Ejchenbaum – *Gogolův Plášť a jiné studie*](#)
22. [Přemysl Blažíček – *Knihy o poezii. Holan / Toman*](#)
23. Přemysl Blažíček – *Knihy o próze. Holeček / Hašek / Škvorecký*