

i autobiografickými rysy se odlišují od ostatních Zeyerových epických děl. Pro Zeyerovu básnickou epiku byla příznačná silná dějovost, osoby i věci jsou většinou zachycovány v pohybu, v proměnlivém toku akcí i činů, zatímco v Trojích pamětech Víta Choráze převládá statická meditace, jež skutečné dění přenáší do nitra hrdinova. Základním typem básníka vyjádření je silně lyrizovaná reflexe; stejně tak zde nenalzáme jeho obvyklý vypravěčský odstup: subjektivní deníková forma jej zcela eliminovala. Zůstává však typická Zeyerova barvitost popisu; Benátky a palác, v němž prožil Vít Choráz své rozhodující setkání s milenkou, i popis její krásy — to vše zobrazil Zeyer ve velmi sytých barvách, jejichž paletu ovlivnila soudobá výtvarná secese. Podobně při vyslovení citových prožitků svého hrdiny se Zeyer nevyhnul podnětům z tvorby svých mladších současníků, zejména básníků symbolismu. V podstatě celé Zeyerovo dílo vyrostlo z romantické konfrontace básníka snu o velikosti s měšťáckou malostí doby. Tento latentně přítomný svár se projevoval v Zeyerově dile především příklonem k nevšedním látkám, na nichž básník mohl demonstrovat svou vizi velikosti a hrdinství a stavět ji do protikladu k měšťácké průměrnosti; v Trojích pamětech Víta Choráze však básník vyslovuje svůj polemický vztah k soudobé skutečnosti zcela nepokrytě, aniž by hledal oporu v alegorii či v parafrázování exoticky nevšedních témat. O Zeyerově kritickém vztahu k současné skutečnosti svědčí nejedna přímá invektiva proti nespravedlnosti společenského řádu, proti pozitivismu, vulgárnímu materialismu a dekadentně estétské zbožnosti à la Chateaubriand. Základní milostný motiv díla má všechny typické znaky Zeyerova romantického pojetí lásky jako hodnoty, pro niž není ve všedním životě místa (v celém Zeyerově díle jde v podstatě vždy o romantickou lásku, v níž je žena sotva spatřena a už je tragicky opouštěna, aniž by se mohlo rozvinout trvalé soužití). Tento milostný motiv je zde ovšem pouze impulsem, byť v romantickém hávu, k existenciálně laděnému monologu o základních otázkách lidského života, v němž básník velmi příkře odsuzuje „svět plný puchu a pozlacených zdechlin“, aby našel posléze jedinou útěchu v mystickém spojení s Bohem. Neznámá milenkka je zde symbolem vášnivě smyslovosti i asketického odvratu od světa, ona představuje v určitém smyslu Chorázův stínový předobraz; proto se také mnohá z myšlenek milenci dopisu na rozloučenou stává východiskem pro Chorázův náboženský přerod. Jedině na horizontu této milenci proměny z rozkošnické kurtizány v kající Maří Magdalénu může klást Vít Choráz své metafyzické otázky a hledat zdůvodnění pro svůj nábožensky orientovaný životní názor.

Zeyerova veršovaná novela má autobiografické rysy, a to nejen tím, že je mnohonásobně literárně sublimovaným výrazem dávno minulé básnickovy citové krize, ale svým náboženským akcentem zřetelně dokazuje Zeyerův niterný prožitek křesťanství, vzdáleného institucionalizovaným církevním formám, i jeho sblížení se spiritualistickými tendencemi na sklonku století (Katolická moderna). Tyto tendence ještě podtrhují literární filiace; zatímco žánrově obdobné milostné příběhy z cyklu *Z letopisů lásky* (1889—1892) se ještě orientují na historická a pohádková témata, zde se setkáváme vedle sv. Augustina a Danta především s mystiky, u nichž Zeyer nahlázel mysticko-asketickou argumentaci při líčení Chorázova náboženského vývoje. Hlavním inspiračním zdrojem v této oblasti mu byla francouzská mystická autorka Guyon du Chesnoy (1648—1717, písičky pod jménem Madame de Guyon; z ní také Zeyer používá často přímých citací) a Angèle de Foligno (francouzská mystička z počátku 14. století, která opustila bouřlivý dvorský život, aby se kála v klášteře), v níž našel Zeyer předlohu pro postavu Chorázovy kající milenkky.

Troje paměti Víta Choráze spolu s románem *Jan Maria Plojhar* (1891) a novelou *Dům u tonoucí hvězdy* (1897) tvoří trojici nejsubjektivněji laděných Zeyerových děl, do kterých básník vtělil s autentickou přesvědčivostí svůj společensko-národní vzdor i metafyzické tázání po smyslu lidského bytí. A jestliže v prvních dvou prózách Zeyer zachytil především bolestnou problematiku doby i jedince, odvracejícího se od starého světa a tápajícího v mlhách dekadentní rozpolcenosti, Troje paměti Víta Choráze se svým přítakáním absolutní lásce tvoří závěrečný smírný akord této trojice, v níž je básnicky nejpřesvědčivěji zobrazen umělecký i lidský vývoj Julia Zeyera. Tato díla také rozhodujícím způsobem přispěla k tomu, že daleko dříve a silněji než Vrchlický se stal Zeyer blízký řadě nejrůzněji orientovaných umělců mladších pokolení (V. Mrštík, M. Marten) i jejich čtenářům.

jm

Tvář - František Halas 1931, 1933, 1940

V definitivní podobě z roku 1940 má sbírka *Tvář* tři oddíly; první zůstal nepojmenován a kryje se s původní *Tváří* (1931), druhé dva, *Hořec* a *Tiše* (od poválečného vydání v opačném pořadí), jsou totožné s původně samostatnou sbírkou *Hořec* (1933). Kniha takto vzniklá spojením dvou sbírek je jednotná stylem i životním posto-

jem, její vnější kompozice však není zcela domyšlena: v první polovině sbírky jako v původní *Tváři* jsou volně promíšeny erotické a reflexivní verše, v druhé polovině, shodně se samostatným *Hořcem*, každý z těchto lyrických žánrů dostal svůj oddíl (erotické *Tiše* a reflexivní *Hořec*).

Příznačným rysem sbírky je příklon k melodickému, místy dokonce písňovému stylu. Zaměření k melodičnosti, u Halase překvapující, není dáno jen rozhodnutím autora ukázat kritikům záměrně skřípavé knížky KOHOUT PLAŠÍ SMRT, že to „také dovede“: melodie spolupůří intimní, zněžnou polohu *Tváře*, naznačuje, že citové drama Halasovy poezie se tentokrát odehrává v úzkém, ohraničeném a relativně uzavřeném prostoru soukromí. Krátké básně vesměs uskutečňují pohyb od konkrétního pocitového východiska, od vstupního kontaktu s vnější skutečností do středu, k tomu, co se básníkovi jeví jako jádro a duchovní předpoklad lidského bytí. Posledním veršem se tento pohyb zaráží u některé z konstant Halasovy poezie, k nimž patří především smrt, ticho, tma, ohrožená láska, sen, hořké poznání. Tyto mocné konstanty jsou v *Tváři* nazírány perspektivou intimity, v níž je jim člověk zcela vydán napospas. U konstant všechno končí jako v mimořádně přitažlivých černých hvězdách. Ale to není jediný výsledek propojení mezi člověkem a metafyzickým pólem bytí: prožitek (např. estetické uchvácení, vidění krajiny a noci, dotek ženy) není v této konfrontaci pouze znicotňován nebo redukovan; stává se tím ohroženým, drahocenným málem, které každému zbývá. V obavě o své nedovršené životní naplnění se člověk dožaduje porozumění druhých. Vzniká vědomí bolestné lidské družnosti v ohnisku metafyzických nebezpečností, jež jsou společná všem. Tak je oproti předchozím sbírkám v soukromém a ohraničeném světě *Tváře* paradoxně stupňována sociabilita Halasovy lyriky. Tato družnost je motivována existenciálně, nikoli zatím sociálně, pro vyznění sbírky i pro její pozici v Halasově vývoji je však přesto rozhodující. Samota a uzavřenost není izolací výlučného jedince, lyrickému subjektu *Tváře* jeho básnický dar velí „zmásti s cizí bédou vlastní žal“ a svou písní vykoupovat tíseň nejen svoji (báseň *Komu dík*).

Proti vzpurným postojům, jinde Halasovi vlastním, převládá v *Tváři* lítost. Pro přírodní motivy jsou příznačné příznaky slabosti, popínavosti (břečtan, svlačec, třtina), okamžiky počínání, v nichž věci se dosud nedotvořily (rána nedozrálá, pláňata). Programový verš vyhláší, že syté barvy jsou v rozporu s uměním; Halas odmítá intenzivní smyslové vjemy a volí dojmy ztlumené a křehké (Křehká je krása tvá nad dětské vzdychnutí / uhýbá plaše dnům — *Trýzeň*). Mluví *Tváře* se vzněcuje a dojíma představami bezbranného, ze

všech stran zranitelného dětství, jež se samo stává předmětem zobrazení (*Děvčátka na řece* aj.) nebo pramenem přirovnání a metafor (nekřtěňátka, děcko ode všech opuštěné, ba dokonce „dítě záhy odstavené“). Tento infantilní odstín převzatý z německého expresionismu zabarvuje i erotické verše *Tváře*. Milenčina tělesnost je tu dívčí a nerozvinutá (Kláskem hubeným je tělo tvé, báseň *Tiše*), milenci bez domova se dožadují ochrany noci (báseň *Noci* věnovaná St. K. Neumannovi) a pomyšlení na smrt prostupuje každý jejich okamžik dětskou úzkostí. Prožitek lásky a jejího ohrožení se však stává i podnětem k hlubšímu sebepoznání a vnitřnímu růstu člověka (*Doznání*).

Cítíme za tím vším drama životní nedovršenosti, tlak nepřekonaných překážek. V této době mají pro Halase především nadčasovou povahu, je to myšlenka na smrt jako nivelizátorku všech hodnot a rušitelku diferencí; jen výjimečně se motivace tohoto až bolestínského postoje spatřuje v nesplněné touze po lepším světě (*Prázdnost*). Přesto už některé soudobé kritické ohlasy soudily, že takovou interpretaci lze rozšířit na celou sbírku; prožitek nedovršenosti a ohrožení souvisí s Halasovou zkušeností chudého dítěte a se zachmuřeným sociálním klimatem vrcholící hospodářské krize. V druhé části sbírky, pocházející z období vyostřenějších sociálních konfliktů, stoupá dramaticčnost vidění i aktivita subjektu. Převládající reflex schoulení je překonáván spíše jen postulovaným romantickým gestem statečnosti vůči absurditě bytí (*Tiše domlouváno*). Pro samého básníka stála poezie *Tváře* v protikladu k umění společensky angažovanému. Vyčítal si tuto roztržku, jak ukazují závěrečné básně obou původně samostatných polovin knížky: toužený společenský převrat v prvním z těchto závěrů má znamenat i konec „rodu smutných“, k němuž se počítá i sám básník (*Je čas*). V *Rozcestí* je sociální chudoba opět viděna přes utrpení maličkých dětí, tedy v duchu obraznosti převládající v celé knize; přesto rozluka mezi lítostným a aktivním pólem poezie není překonatelná spontánně. Halas si její překonání uvědomuje jako povinnost, k jejímuž splnění směřuje s vynaložením vůle. Odvaha k vykřiknutí „slova Cambronnova“ (tj. odpovědi „Merde!“, kterou dal Napoleonův generál u Waterloo na výzvu ke kapitulaci) je však jakýmsi příslibem drsného tónu, jímž bude příští Halasova poezie reagovat jak na útisk smrti a nicoty, tak na sociální útlak a útok fašismu. — Nedovršenost života je v *Tváři* reflektována i zvláštní podobou její melodičnosti. Přesný rytmus, zvučný rým, rozvinutý systém opakovaných slov a paralelismů, jaké patří k písni, tu nikdy nedojdou naplnění, tvar je systematicky zpochybňován nepravidelnostmi a záměrnou neohrabaností. Melodičnost na okamžik nastolená je

vzápětí rozrušena. Řada básní má charakter strohé reflexe aforisticky shrnující celé soubory zkušeností. Pestrost slovního výběru je radikálně zredukována, neboť mluvčí je fascinován několika návratnými slovy a motivy.

V době vzniku sbírky byl Halas umělecky nejbliže Josefu Horovi (jemuž je *Tvář* věnována) v jeho období „času a ticha“. Sbírkou uzavírající první část Halasovy tvorby a vynucující si její pokračování na zcela nové základně byla rozporně hodnocena nejen po prvním vydání, ale i v pozdějších pokusech o celistvé koncepcce Halasova díla. K výtce kvietismu, pouhého pasivního melodizování dále neprobíjovaných rozporů, byla často připojována i kritika za odvrát od aktuálního společenského zápasu. *mč*

Tyrolské elegie -

Karel Havlíček Borovský

1852

Skladba o 9 oddílech a stylizovaná jako „diškurýrování“ s měsícem nad tyrolským Brixenem podává v satirické nadsázce historii autorova zatčení v Německém Brodě (II—V), cesty směrem k Jihlavě, kolem básníkovy rodné Borové (VI), do Lince za starostlivé policejní asistence, využívající dobrodiní techniky (telegraf), a za doprovodu vrchního pražského komisaře Dederry (v básni zčešťovaného jako Dederera), který v Budějovicích (VII) básníka hostí mělnickým vínem („Mělnické jsem dávno dopil, / piju vlaské zas; / ale zdá se, že je v obou stejný / nepokojný kvas“). Zpěv VIII. přechází v „heroický tón“ při popisu strmé cesty z Reichenhallu do Waidringu, která „se nedá žádnou ordonancí / přeoctrojovat“, — kdy policajti — vybídnuti podobenstvím o Jonášovi — z vozu, jehož spřežení se splašilo, vyskákali a básník-vypravěč „čerstvěj než cár ruský“ sám pokračuje v cestě. Závěrečný IX. zpěv kuse, ve třech slokách, tento „lístek z památníku českého žurnalisty“ (jak zněl pracovní podtitul na jednom z rukopisů skladby) uzavírá konstatováním, že cesta skončila v jihotyrolském Brixenu a místo básníka se do Čech vrátil kus papíru: potvrzení o jeho převzetí pod dohled místních orgánů.

Prostředky vysoké poezie, ke kterým se tu okázale odkazuje („elegie“ v titulu skladby nepřímou se odvolávající na Ovidiovy básně z vyhnanství, *Tristia a Epistulae ex Ponto*, „heroický tón“ zpěvu VIII, stejně jako sama vstupní formule Sviť, měsíčku, pole

houčku, převzatá spolu s rytmickým půdorysem celé strofy přímo z Erbenovy sbírky lidových písní, ale ve své době poukazující pravděpodobně hlavně k známé Kalinově baladě *Hadrnice*), jsou příkře odliterárníovány a vlastně parodovány. Především základní elegický postoj, pro který ještě Jungmannova *Slovesnost* (1846) předpisovala, aby byl „čistě člověčský, týkající se vůbec člověka, ne zpěvce samotného“ a soustřeďoval se na vztah předmětu a subjektu, nikoliv na předmět sám, je jednoznačně spojen s konkrétním a povýtce neliterárním životním obsahem. Báseň — jak jsme viděli — zaznamenává četné okolnosti Havlíčkova zatčení 16. 12. 1851 a jeho deportace do Tyrol (i s dramatickým splašením koňů v Alpách). Policejní zpráva c.k. vrchního komisaře Fr. Dederry tuto epizodu popisuje — v překladu — takto: „Asi 1 1/2 hodiny před poštovní stanicí Waidringen musil postilión pro náleď zabrzdit zadní kola řetězy. Hodil opatř na kozlík a zabrzdil levé kolo; když se však chystal zabrzdit kolo pravé, dali se koně do běhu z kopce. Jakmile jsem to zpozoroval, seskočil jsem z vozu, zachytil jsem však pouze opatř zadních koní. Jediný řetěz u kola praskl a já byl sražen k zemi, aniž jsem si však vážně ublížil. Na moje volání vyskočil z vozu policejní voják, upadl však, a Havlíček se zmocnil podruhé opatř zadních koní, nemohl je však v běhu zadržeti a vyskočil též. Koně se řítily s vozem až do Waidringu, kde byl vůz nalezen převržen.“ Konvenční literární prostředky jsou vpádem životního materiálu nemilosrdně uštěďčovány z nepravdy, obvyklá postava preromanticko-romantické poezie, „vězeň“, ve své obvyklé apostrofě luncy je vytlačena výrazně novodobým hrdinou, českým žurnalistou, apostrofa je tak proměněna v beletrizované svědectví a v publicistickou invektivu. Obdobně hrdinovo osamocení je tu zbaveno své ustálené funkce jako odrazový můstek „elegického postoje“ a filozofujících reflexí. Je samotou vnucenou — a v tomto smyslu samotou, která je nikoliv průvodním atributem hrdiny-rozervance, ale jeho protihráčem.

Tyrolské elegie jsou na této obecné rovině vlastně pojaty jako zápas s vnuceným osamocením. Již samo zřetelné navázání na lidovou píseň jde daleko za meze tehdy již dávno vyžilé ohlasové poezie. Je v daném případě vědomým gestem hrdinova ztotožnění s lidovým duchem, cítěným nově již nikoli jako abstraktní národní specifičnost, ale jako „duch vzpoury“ proti zvůli moci, ostatně i sám text „elegií“ — stejně jako text ostatních skladeb brixenských — byl pojat jako text, určený zcela aktuální společenské komunikaci (jestliže text nemohl dlouho aspirovat na oficiální zveřejnění a šířil se v opisech, byl zřetel ke komunikační situaci jen tím více zdůrazněn).