

ROK 1947 – ROK ELIOTOVY PUSTINY?

Otázka položená v názvu tohoto příspěvku není ex post vloženou manýrou, ale stála skutečně na začátku přemýšlení o roli slavné básnické skladby v dobovém literárním prostředí. V české literární historii poslední doby se totiž rozšiřuje názor o srovnatelné míře inspirativnosti Apollinairova Pásma a Eliotovy Pustiny pro vývoj moderní české poezie¹. Symetrie bývají vždy podezřelé, podívejme se tedy na tuto jednu konkrétní blíže.

Při pohledu na dějiny české poezie posledního století a ještě přesněji dějiny vlivů, které ji v tomto období zasáhly, vystoupí nám před oči jakási její rozlomenost, dvojdomost, svěhlová bipolarnost. Zdánlivě by se pak mohlo jevit, že rozštěpení inspiračních procesů do dvou proudů vlivných v českém prostředí je věc přirozená, daná samotnou bipolaritou struktury evropského modernismu, jak ji ve své monografii věnované moderní lyrice charakterizuje Hugo Friedrich². Při prvním pohledu bychom ji mohli nazvat jako svár mezi „sladkou Francií“ a „hrdým Albionem“, tedy svár, napětí, chcete-li konflikt mezi inspirací francouzskou na jedné straně a anglickou a anglo-americkou na straně druhé. Nebudeme se zde věnovat apollinairovské linii, českou literární vědou dostatečně zpracovanou např. ve studiích Zdeňka Pešata, Vladimíra Macury či Miloše Sedmidubského. Chceme jen připomenout její skutečně intenzivní až masivní vliv. Za všechny jen jeden synekdochický důkaz: ve čtvrtém díle tzv. akademických *Dějin české literatury* (do tisku připraveny 1969, vyd. 1996), věnovaných písemnictví první poloviny 20. stol. je Apollinaire zmíněn dvacetkrát, Eliot ani jednou. Ohlas na uvedení *Pásma* do českého kontex-

- 1 Tento názor můžeme číst např. v monografii Vladimíra Karfika věnované Jifimu Kolářovi a v knize *Poezie poslední možnosti* od Jiřího Trávnička, která je souborem interpretací dvanácti básnických sbírek vydaných u nás po 2. sv. válce a tvořících jednu specifickou linii českého básnictví.
- 2 H. Friedrich: *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978; z německého originálu *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956.

tu byl rychlý, silný a nepřehlédnutelný. Nejvýznamnějším důkazem je asi fakt, že Apollinairova skladba iniciovala vznik stejnojmenného, samostatného a svébytného žánru, který je živý vlastně dodnes. Příčiny této preference kontinentálních zdrojů před ostrovními a (zámořskými) prameny v mnohém také v dobové politické a společenské situaci. Myslím teď na silně frankofilní orientaci české společnosti a kultury, jejíž základ leží:

1) ve faktické roli Francie jako první evropské kulturní velmoci druhé poloviny 19. a počátku 20. stol. Opět jen ve smyslu *pars pro toto* připomínám, že tento stav z polské pozice konstatuje i polský básník a nositel Nobelovy ceny za literaturu, ale také překladatel a literární historik Czesław Miłosz. Jeho jméno není, jak uvidíme později, připomenuto ani náhodně, ani svévolně.³

2) v prostém faktu odvěkého soupeření obou národů se společným sousedem – Německem.

Tolik ve zkratce k první inspirační linii a všimněme si teď blíže té druhé. Jiří Trávniček ji v již citované knižní studii nazval linií poezie poslední možnosti a sleduje ji mj. na básnickém materiálu Ortenově, Kainarově, Zahradničkově, Kolářově, Holanově, a také v poezii Magora Jirouse, Ivana Jelinka či pozdního Ivana Blatného. Její kořeny vidí v českém prostředí v roce 1940, kdy vycházejí dva zásadní manifesty nastupujících básnických generací: *Slovo k mladým* Kamila Bednáře a Chalupeckého *Svět, v němž žijeme*. První z nich akcentuje obnovení schopnosti metafyzického strachu, příklon k lidskému nitru jako médium, přes které se jedine a jedinečně kontakt s mimolidským horizontem odehrává, druhý klade důraz na jedinečnost, neopakovatelnost, plastičnost, bolestnost i radostnost každodenní jevové skutečnosti. Jak podotýká významně Trávniček, stojí tyto básnické koncepce světa a člověka proti sobě jen zdánlivě. Obě se „dovolávají ztraceného horizontu. A oběma tento rozměr umění odebrala avantgarda, která přišla s představou člověka jako role, tj. jako člověka společenského, redukováného, racionalizovaného až do automatizace.“⁴

Do této situace, zesílené navíc naléhavostí konce války, vstupuje tedy básnický text, jehož uvedení na českou scénu má mít podobně zakladatelský význam srovnatelný s apollinairovským boomem starým v té

3 Ve svých univerzitních přednáškách (*Svědectví poezie*, Praha 1992) nejednou mluví o mýtu Paříže jako hlavního města světa prvních decenií tohoto století.

4 J. Trávniček: *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 8.

době už přes dvě desetiletí. Mám na mysli překlad, či přesněji překlady *Pusté země* T. S. Eliota. Rozhodně není tento vliv okamžitě patrný v běžném provozu literárního života. Apollinairovo *Pásmo* dalo vznik stejnojmennému časopisu, na Slovensku pak knižní edici, a hlavně, jak už jsem jednou zdůraznil, konstituovalo se jako nový básnický žánr. Skladba Eliotova funguje pak spíše ve smyslu spodního proudu, její skladebné principy i významové důsledky se punkevně, v plném významu toho slova, zařezávají do stavebního podloží české poezie let čtyřicátých a následujících. Děje se tak v kontextu a situaci intenzivního zpřístupňování moderní evropské lyriky především na stránkách dobových literárních časopisů. Celé bloky přeložených veršů moderních španělských, italských, francouzských, polských, ruských a samozřejmě anglických básníků se objevují v Obrtelově *Kvartu*, brněnském *Bloku*, mladoboleslavských *Mladých arších*, ostravském *Čísle*, Černého *Kritickém měsíčníku*, *Listu SMS*, *Akordu*, *Vyšehradu*. Na podzim roku 1946 vychází druhé, rozšířené vydání Vaněčkovy antologie *Američtí básníci* (to první, ještě ovšem bez Eliota, bylo k dispozici již na konci let dvacátých), anglická poezie je reflektována také v souborných studiích např. v *Mladých arších*, *Vyšehradu* nebo v *Listu SMS*.

První ukázky z *Pusté země* uvedl do českého prostředí právě Arnošt Vaněček v *Rozpravách Aventina* v únoru 1931. Na další si český čtenář počkal dlouhých 15 let, tedy až do roku 1946, kdy v *Listu SMS* publikuje Jiřina Hauková překlad 5. části *Pusté země* Co řekl hrom. Hned v dubnu 1947 v časopise *Život* pak vychází převod téhož úryvku pod názvem *Co pravil hrom* z pera Jiřího Koláře a Jiřího Kotalíka⁵. Přibližně v téže době vychází také knižní překlad Haukové a Chalupeckého v nakladatelství B. Stýbla v Praze v bibliofilském nákladu 1000 ks a ve velkém formátu, s kresbou a v grafické úpravě Františka Hudečka.

Poezie Trávníčkem vytyčené linie je ve znamení prudkého obratu od postojů, které přineslo období předcházející. Lyrický subjekt se vyvažuje ze stylizace emocionálně angažovaného účastníka dějů moderního světa, jeho postojem se stává pozice svědka, prostředníka, přes kterého se vyjevuje nový obraz světa. Ten je povýtce chaotický, fragmentární,

5 V poznámkách k soubornému vydání všech českých a slovenských překladů Eliotovy skladby (Protis, Praha 1996) editoři konstatují, že na otázku po celku překladu dnes Jiří Kolář tvrdí, že ten nikdy dokončen nebyl. V korespondenci s Jindřichem Chalupeckým však v dopise z přelomu srpna a září 1944 najdeme tuto pasáž: „Eliot – zítřka dokončím z první várky *Pustou zem*, těším se na Tebe, jsem zvědav na rozdíly toho franc. překladu.“ *Revolver Revue* č. 29, s. 93.

roztříštěný, nepřevoditelný na společného jmenovatele, ve vizích a závěrech často katastrofický. Vedle sebe stojí historie a současnost, realita a mýtus, banalita a transcendence. Tak jako podstatnou roli hrála první světová válka při konstituování nového světa avantgardou, je také teď po válce. Jenže už po té druhé. A nad českou poezií jakoby v podobě hrozby visel Herakleitovův výrok o řece a dvojím do ní vstupování. Její produktivní linie se obrací ke světu, který se nechce a ani nemůže svých traumat vzdát, už vůbec pak nemá ambice je napravovat, jen chce o nich podat zprávu. Zprávu, která je plná žizně po metafyzice a bolesti, zprávu, která, vyneseme-li jí na časoprostorovou osu, míří jednoznačně po vertikále směrem dolů v rozpadajících se časových souřadnicích. Alespoň takto pojmenoval čtyři znaky jedné linie české poezie posledního půlstoletí již citovaný Jiří Trávniček. Fakt, že je dobově cosi ve vzduchu, že v atmosféře poválečné euforie zaznívají obavy z budoucnosti, jsem se před několika lety a při jiné příležitosti pokusil dokázat typologickými souvislostmi české válečné a bezprostředně poválečné poezie s tvorbou polských básníků vilenské skupiny Żagary, především pak jejich čelného představitele, dnes již zmíněného Czesława Miłosze. Mluvil jsem tehdy o dvojím katastrofismu, retrospektivním a projektivním a dokazoval to na příkladech v básnické tvorbě Zdeňka Kriebla, Jaroslava Kolmana Cassia, Jana Zahradníčka a Viléma Závady. Ten první měl přinášet zprávu o hrůzách prožitých a protřpěných za války, ten druhý s obavami hleděl do budoucnosti. Příprava na dnešní příspěvek přinesla ještě jeden malý objev, potvrzující správnost mých tehdejších kontextových úvah. V roce 1946 vycházejí na stránkách polské *Twórczości* první ukázky z Eliotovy *Pustiny* (toto zpoždění má v polském kontextu trochu jiné příčiny než u nás a ty leží v pojetí avantgardy samotné a odlišném vztahu k evropským modernistickým směrům). Příznačné ovšem je, že jejich překladatelem není nikdo jiný než právě Czesław Miłosz, jakkoliv je obzvláště později k Eliotově poetice kritický a vytýká mu absenci perspektivy a přílišné moralizování. Miłosz v té době rovněž koncipuje jednu ze svých klíčových skladeb – Morální traktát – která si v rezultátech příliš s Eliotem nezádá.

A jak to tedy vypadá v českém kontextu. Zůstaneme-li, s malou licencí, pouze v časovém horizontu roku, který je středem našeho zájmu, a neopustíme-li ani horizont žánrový, tedy rozsáhlou básnickou skladbu, pak se v centru pozornosti objeví tři díla.

Za v našem smyslu nejpříznačnější lze považovat Zahradníčkovu báseň *La Saletta*. Vychází v našem roce 1947 a lze kolem ní vytvořit

několik zajímavých souvislostí. *La Saletta* je skladbou prorockou, pro-rocky varovnou, kdy východiskem je aktuální stav světa se všemi příznaky katastrofy – rozpadem časoprostorových souřadnic, opuštěním nadosobního horizontu, zpřízmeněním lidského života až k úrovni pouhého biologického přežívání. Lyrický subjekt je stylizován do role svědka, který kriticky komentuje neutěšený status quo a někdy jen obtížně tuto svou pozici udržuje. Zahradníček v této době ovšem svá varování neformuluje pouze jako umělecky stylizovanou vizi, ale vyslovuje je i explicitně v příležitostné publicistice⁶. *La Saletta* je skladbou mariánskou a mariánský motiv nese i poslední oddíl *Pusté země*. Kritik Miloš Dvořák, jemuž, podle vlastního svědectví, Zahradníček poděkoval za vliv na vznik *La Saletty*, byl velkým odpůrcem Eliotovy básnické metody a především jeho uměleckého postoje, který formuloval jako neakceptovatelné vyprazdňování z životního děje. Při své argumentaci se v mnohém blíží výtkám, které dobová kritika snesla na jinou skladbu, Mikulášskova *Vyvolavače*. Stalo se tak sice o deset let později, ale stejně příznačně. Přesto báseň Mikulášskova do dobového kontextu, jak dokázali interpreti⁷, patří.

S varující vizí přichází také Jiří Kolář. A opět, jako v případě básně Mikulášskovy, je příznačné, že jde o skladbu složitých edičních osudů, jejíž recepční horizont se posunul až do naší aktuální současnosti. Jiří Kolář ve skladbě *Čas*, se symptomatickým podtitulem *Apokalypsa mixte*, v básni *Šestá brána* titul Eliotovy skladby přímo cituje. Pro všechna tři díla, respektive čtyři díla, jsou, vedle společného základního plánu tematického, podstatné ještě dva spojující momenty – svědecká stylizace a mýtovornost – u Koláře i Mikuláška jde vlastně o paramýty. U Koláře a Zahradníčka k tomu navíc přistupuje také polysubjektivní perspektiva.

Ke všemu již řečenému bych ještě připojil dvě připomínky sugestivní snad až příliš. Ta první má podobu otázky, zda mohl Jan Zahradníček Eliotovu skladbu znát. Znal ji jeho přítel Miloš Dvořák a citáty z dosud nepublikovaného překladu Dantovy *Božské komedie* překladatelům *Pusté země*, Jiřině Haukové a Jindřichu Chalupeckému, zapůjčil O. F. Babler. Zahradníček na překladu Danta v té době intenzivně spolupracoval...

6 Nejsilněji zaznívá varování v přednášce k jubileu Svatého Vojtěcha z května 1947, in: J. Z.: *Dílo III*, Praha 1995, s. 79.

7 *Pět na jednoho*, Interpretační symposium nad Mikuláškovým *Vyvolavačem*, Praha 1995, s. 64.

Dva již zmíněné časopisecky publikované převody úryvku Eliotovy básně velmi silně akcentují rudou barvu. Spekulace daná dnešní perspektivou? Asi ano.

Řekl jsem na začátku své úvahy, že rozlomení vlivu moderní evropské poezie na české básnictví je přirozené jen zdánlivě. Onen výše naznačený rozlom v české tradici skutečně není povahy strukturní ve smyslu bipolárnosti moderní evropské kultury, ale je jevem, který má menším dílem své kořeny ve faktu jazykové izolovanosti české literatury, hlavně však je založen ideologicky. Příčiny vidím v tom, že si avantgarda přisvojila a přetvořila jeden žánr, který pak ztratil v určitém okamžiku svou produktivnost, protože šel proti svému původnímu určení, jak o tom píše ve své studii Miloš Sedmidubský. Apollinaire a Eliot mají k sobě v kontextu evropského básnictví velmi blízko, v českém kontextu je od sebe avantgarda oddělila a jejich přítomnost, geneticky souběžnou, fázově posunula o tři desetiletí. Eliota sice znala česká poezie od počátku 30. let, až od překladů z druhé poloviny 40. let však po něm sahá jako po nezneužitém prameni moderny, ale také v něm slyší ozvěnu hlasů, které chtěly varovat.

A odpověď na titulní otázku? Při vědomí toho, že se dění v poezii neodehrává jen zřejmě, v tradičních projevech, lze právě při zdůraznění punkevnosti procesu hovořit o roku 1947 jako o roku Eliotovy *Pustiny*. Je to jeden z hlasů v básnickém mnohohlasí, hlas podstatný, silný, s postupem času neutuchající, ale naopak zesilující. Ale to už je téma pro jinou práci.

Z knihy Thomas Stearns Eliot – PUSTÁ ZEMĚ (Praha 1996) citujeme pro ilustraci čtyři ukázky z poslední, páté části *Pusté země*.

CO PRAVIL HROM

Pak rudá pochodeň na zpocených tvářích
 Mrazivý klid v zahradách
 Smrtelný zápas v kamenných pláních
 Pak volání a naříkání
 Žalář a palác a ozvěna
 Jarního hromu nad vzdálenými horami
 Kdo žil je nyní mrtev

Kdo žili jsme nyní zmíráme
 Se štipcem trpělivosti

Přeložili Jiří Kolář a Jiří Kotálik, Život 20, 1946/1947, č. 6.

CO ŘEKL HROM

Po světle pochodní rudém na zpocených tvářích
 po mrazivém tichu v zahradách
 po agonii uprostřed balvanů
 nářek a bědování
 vězení a palác a ozvěna
 jarního hromu nad vzdálenými horami
 Ten který žil je nyní mrtev
 my kteří jsme žili nyní zmíráme
 s trochou trpělivosti

Přeložili Jiřina Hauková a Jindřich Chalupecký, Praha 1947

CO ŘÍKAL HROM

Po žáru loučí v tvářích potem zlitých
 po mrazivém tichu v zahradách
 po strašných mukách v místech kamenitých
 po křiku, po pláči
 v žaláři, paláci a ozvěně
 jarního hromu nad dalekým horstvem
 ten, který žil, je nyní mrtev
 my, kteří žili jsme, teď umíráme
 ne právě trpělivě

Přeložil Jiří Valja, Praha 1967

ČO POVEDAL HROM

Po žiare pochodní na tvárach v pote vyhasnutých,
 v záhradách po mrazivom tichu
 po mukách kamenistých sutín
 krik a volanie
 žalár a paláce a burácavé echo
 jarného hromu nad horami v dialke
 ten kto bol živý dávno mŕtvy je
 kedysi živí práve zomierame
 pomerne trpezlivo

Přeložili Ján Buzássy a Zuzana Bothová, Bratislava 1996