

Geneze básnické sbírky Jana Nerudy

Hřbitovní kvítí

Dagmar Mocná

Hřbitovní kvítí nemá v celku Nerudova díla lehkou pozici – a nemyslíme tím zdaleka jenom bezprostřední reakci autorových současníků. Také pro řadu pozdějších vykladačů bylo autorovým nejspornějším básnickým dílem, byť se to málokterý z nich odvážil formulovat zcela otevřeně – zejména poté, kdy bylo v padesátých letech 20. století postaveno na piedestal jako autorovo nejrevolučnější dílo.¹ Pochyby o jeho umělecké hodnotě tím byly nadlouho přehlušeny, ale pod povrchem doutnaly dál.² Každému z pochybujících interpretů přitom na *Hřbitovním kvítí* vadilo něco jiného: některé odpuzovala silácká autostylizace, zavánějící pubertální nezralostí,³ jiné iritoval autorův zápas s finesami básnického řemesla.⁴

¹ První nerudovští vykladači, nesvázaní ještě povinnou úctou ke klasikovi, ovšem svou rezervovanost vůči *Hřbitovnímu kvítí* (a leckdy celé rané Nerudově básnické tvorbě) artikulovali zcela otevřeně. Např. F. V. Krejčí, kritik, jenž na rozdíl od Šaldy neinklinoval k razantním soudům, ve své monografii o Nerudovi napsal: „Skutečné básnické kvality „Hřbitovního kvítí“ jsou tedy skrovné. Nevypracovanost individuality a nevyspělost výrazu bije zde ještě příliš do očí.“ (Krejčí: 46)

² Zdá se, že tyto pochyby také stály v pozadí Králíkovy hypotézy o Nerudově autorství veršů Josefa Baráka, neboť ty se mu jevily leckdy jako zdařilejší než soudobé básně Nerudovy a nedokázal si tuto skutečnost vysvětlit. Otevřeně připustit slabiny díla kanonického autora zřejmě nedokázal, proto se rozhodl zdařilé verše zapomenutého autora připsat Nerudovi, a tím jeho profil „vylepšit“. „Je jedním z paradoxů záhadného Baráka, že ve své tvorbě je kolem r. 1860 namnoze dál než Neruda. Pro Baráka je dost těžkou úlohou být významným básníkem, ale zřejmě přesahovalo jeho schopnosti být v letech 1858–1862 před Nerudou.“ (Králík: 11)

³ „[...] intence, která se tu zaběhla často až do herecké pózy, zabíjí zde nejednou poezii. Vznikají situace vnitřně nepravdivé.“ (Šalda: 323) V obranné reakci na toto zažité hodnocení mladého Nerudy jako pubertálního pozéra se někteří z pozdějších vykladačů snažili jeho rozervanectví potlačit (Jeřábek, Moldanová); dospívali ovšem k opačnému extrému tvrdíce, že Neruda měl „dobrou vůli vřadit se od počátku do vývojového rytmu českého básnictví dobového“ (Jeřábek: 14), avšak vlastní vyhraněná představa světa mu to prostě neumožnila.

⁴ O tom, jak ještě za okupace, jež jinak znamenala výraznou aktualizaci Nerudova díla, byla pozice *Hřbitovního kvítí* v něm vratká, svědčí slova F. Vodičky v rukopisném tex-

Ti i oni mají bezesporu v mnohém pravdu; Hřbitovní kvítí je dnes součástí kánonu hlavně kvůli věhlasu svého tvůrce. A přece nás něčím poutá natolik, že cítíme potřebu brát je v ochranu před přísným soudem arbitráž krásy. Patrně na nás působí hlavně vnitřní intenzita Nerudovy výpovědi, úpornost, s jakou se snaží – navzdory tomu, že mu slova mnohdy nestačí – podat svou osobitou vizi světa. Časem v jeho poezii přibude virtuozity a lehkosti, ale jen málokdy půjde ve své básnické výpovědi tak na dřev, jako nyní, na samém začátku.

Rezervovanost vůči Nerudově prvotině by možná zeslábla, kdybychom mohli nahlédnout do procesu jejího vzniku. Protože však o něm při neexistenci autentických pramenů k Nerudovu mládí a literárním počátkům téměř nic nevíme, zůstává pro nás jeho intence nepřiliš čitelná, a tím se nám vzdaluje i dílo samo.

Jednu genetickou stopu však přece jen máme k dispozici a v následujícím textu se po ní zkusíme vydat. Neruda totiž předtím než vydal sbírku knižně, otiskl v Lumíru dvě sady básní z chystaného celku.⁵ Bylo to v letech 1854 a 1857, což nám poskytuje první důležitou informaci: Nerudova první básnická sbírka vznikala poměrně dlouho a jen s minimální účastí veřejnosti. Zatímco jeho vrstevníci pravidelně zveřejňovali své básnické pokusy v Lumíru, a teprve poté, kdy se jejich jméno stalo známým, vystoupili s knižní prvotinou, Neruda psal svou první sbírku v ústraní a jen podvkrát pocítil potřebu upozornit na svou básnickou existenci v prestižním (a také jediném) soudobém literárním časopise. Svědčí to o suverenity mladého tvůrce, který od počátku ví, co chce a nepotřebuje si svůj tvůrčí záměr průběžně testovat na redaktorech ani na čtenářích? Nebo naopak o autorově introvertnosti a obavách, jak bude jeho nekonvenční výpověď přijata? Na to, abychom přitakali té či oné hypotéze, nám chybějí relevantní pramenné informace.

Z časopiseckých ukázek Hřbitovního kvítí však lze odečíst věc mnohem důležitější, než je míra Nerudova tehdejšího autorského sebevědomí. Je z nich zřejmé, že již v roce 1854, tedy tři roky před vydáním sbírky, disponoval jasnou

tu pro chystanou kolektivní nerudovskou monografii: „Není tedy HK dílem literárně tak mrtvým, jak by se zdálo po neúspěších, po vydáních a po četných výtkách formální neumělosti, nemelodičnosti a myšlenkové strojenosti.“ Rukopis je uložen v pozůstatosti Josefa Koptý v Literárním archivu PNP. Blíže o tom Haman (1986–87).

⁵ První ukázka byla otištěna v Lumíru 4, 1854, č. 46 (16. 11. 1854), s. 1094, a to pod názvem Hřbitovní kvítí. Výjimky z většího cyklu básní pod tímž nadpisem. Šlo o budoucí čísla 4, 10, 39, 52 a 30. Druhá ukázka vyšla v Lumíru 7, 1857, č. 12 (19. 3. 1857), s. 275, opět pod názvem Hřbitovní kvítí. Byla to budoucí čísla 2, 38, 18 a 29. Kromě toho byly dvě básně z budoucího Hřbitovního kvítí otištěny v Českomoravské pokladnici 3, kalendáři na r. 1858, taktéž se stejnojmenným titulem (šlo o budoucí čísla 1 a 42). Všechny básně byly publikovány pod pseudonymem Janko Hovora, který nacházíme ještě na titulním listě rukopisu Hřbitovního kvítí. Rozhodnutí vydat sbírku pod vlastním jménem bylo tedy patrně poměrně pozdní.

představou o její koncepci a obsahových dominantách: v pěti otištěných básních je přítomna většina klíčových témat pozdější knihy i jejich typických slohových poloh.

Báseň „Nač zde sklonných vrbín u ohradě“ (č. 4 Hřbitovního kvítí) představuje centrum fikčního světa – městský hřbitov – jako místo výrazných sociálních rozdílů. Necitelný hrobník tu s klením „metá“ mrtvolu těch nejchudších do společného hrobu, kdežto bohatí si na též hřbitově vystavěli „pyšný dóm“. (Neruda 1951: 24) V pozdějších básních sbírky Neruda tuto tematickou rovinu dále rozvinul: chudé děti se vroucně modlí za svého otce, zatímco bohatá paní si k témuž účelu najímá „lůzu“. (č. 3) A lyrický subjekt, který to vše pozoruje s palčivou hořkostí v srdci, se v potu tváře živí jen proto, „by mohl jednou umřít“ a skončit ve společném hrobě s příslušníky své třídy (č. 6).

Sama volba hřbitova jakožto centra fikčního světa nebyla nijak šokující. Tento prostor byl v soudobé poezii zabydlen nejenom díky romantikům, fascinovaným fenoménem smrti, i když pro ně byl zvlášť příznačný (jako příklady uvedme Máchovu báseň Na hřbitově, Erbenovy Svatební košile nebo Sabinovu prózu Hrobník); vyskytoval se ovšem i v sentimentální poezii biedermeierovského typu, často ve spojení s mrtvou milou⁶ (či řidčeji s mrtvým milým), ale také se zesnulými rodiči a osiřelými dětmi, jež se chodí na jejich hrob modlit.⁷ A měl i svou velkou literární tradici v díle anglické tzv. hřbitovní školy, známé po celé Evropě, jejíž tvorba zapustila kořeny i u nás (Grayova Elegie napsaná na venkovském hřbitově vyšla v překladu Josefa Jungmanna již r. 1807).

Nijak převratné nebylo ani Nerudovo poukazování na existenci společenských protikladů. Sociální otázka byla v době jeho mládí na pořadu dne, jak o tom svědčí prózy Boženy Němcové, aktivity Českomoravského bratrstva⁸ i pochopení pro autory tzv. Mladého Německa. Neruda zdaleka nebyl jediným

⁶ „[...]vzpomínka mou mrtvou lásku/ ovine co břečtan hroby“, píše V. B. Nebeský (Krejčí: 125), jehož poezie je podle Karla Krejčího „v nejvlastnějším smyslu poezií smrti“. Smrt však u něho „nikdy nebudí hrůzu a zděšení, nýbrž pocit klidu, úlevy, sladkého odpočinku“. (Krejčí: 113)

⁷ „Námět sirotka, bezradně se uchylujícího se svým žalem na hrob matčin a nalézajícího ve smrti vysvobození, měl v české literatuře své předchůdce v Šnajdrově Dítěti na hrobě matčinu a v Sirotcích F. B. Trojana“, konstatoval na okraj Erbenovy básně Sirotkovo lůžko Antonín Grund. (Grund: 23) Nelze zapomenout ani na lidovou baladu Osiřelo dítě, k níž měl Neruda zvláštní vztah (podle Arbesových vzpomínek probíral tuto báseň se studenty reálky a rovněž ji patrně přeložil do němčiny)

⁸ V Lumíru z r. 1852 se setkáme s básní Chudobná z pera Leopolda Hansmana, jednoho z členů Českomoravského bratrstva a přítele Boženy Němcové; její protagonistka se raději utopí i s dítětem v rozbourěné řece, aby nemusela snášet svou chudobu. Po celá 50. léta však básně na toto téma tvořily v Lumíru výjimku.

z májovců, kdo téma chudoby nastolil, a ve svém postoji k ní ani nebyl nejrevolučnější.⁹

Zcela neobvyklé nebylo ani vzájemné propojení obou témat; protiklad bohatých a chudých se objevil již v Grayově Elegii, v ní byl ovšem neutralizován poznáním, že všechny na konci čeká týž úděl – smrt. U Nerudy však hřbitov není prostorem kontemplance o věčnosti, ani místem posmrtného smíření.¹⁰ přelévá se do něho zuřivý zápas o místo na slunci, bouřící za hřbitovní zdi – byť se zde bojuje jen o honosnější hrobku a větší zástup štkajících pozůstalých (nevěra v autenticitu pohřebních a dušičkových rituálů se v podstatně sofistikovanější podobě znovu vynoří v Povídkách malostranských).¹¹

Je zřejmé, že takovýto hřbitov je místem vzdáleným tichým venkovským hřbitůvkám s jejich zvláštní nostalgickou atmosférou, ale nemá nic společného ani s hrůzoplým hřbitovem romantiků; v Nerudově podání je to „prastřízlivé pohřebiště“ moderních lidí bez tajemství a bez poezie (Krejčí: 43). Obloha nad ním je věčně zachmuřená, vítr tu věje prach a pokrývá obličej návštěvníků popelem zesnulých. Tento sugestivní, krajně odpoetizovaný obraz hřbitova je bezesporu zásadní Nerudovou inovací zažitého tématu a zároveň i jedním z těch momentů sbírky, jež nejvíce iritovaly útlonější čtenáře. Nevadil jim hřbitov sám, nýbrž mrazivá věčnost Nerudova líčení tohoto místa a dějů s ním spojených.

⁹ Zatímco Neruda v *Hřbitovním kvítí* snažně prosí blíže neurčený subjekt „o kéž byste místo toho lidu/ v šachtu stlali jeho chudobu“ (Neruda 1951: 25), protagonista Šolcovy básně *Dítě z ulice* umírá na barikádě a topič v proslulé básni Rudolfa Mayera (jinak básníka melancholického romantismu) hodlá vyhodit do povětří dům svého zaměstnavatele – tyрана. Je ovšem pravda, že obě tyto básně vznikly až po pádu Bachova absolutismu, tedy v politicky podstatně uvolněnější atmosféře; v roce 1857 by autor takto otevřených revolučních výzev riskoval velké potíže.

¹⁰ Příkladem tradičního vnímání hřbitova jako místa pokojné kontemplanace o životě a smrti je báseň V. J. Picka *Zapadající slunce*; stařeček v ní radostně přemýšlí o smrti, která je začátkem nového života. (Lumír 1851)

¹¹ Někde na rozhraní těchto dvou pohledů se nachází zajímavá hřbitovní imprese z jednoho dopisu Boženy Němcové. Podobně jako Neruda si všímá toho, že sociální rozdíly mezi lidmi nesetře ani smrt. Na rozdíl od něho však tuto skutečnost příliš neprožívá a nechá na sebe působit spíše hřbitovní poezii, mísící hřbitovnou krásu rozkvetlé přírody se smutkem omšelých náhrobků: „Ach ty akácie jak krásně kvetly! Všude plno, v ulicích jsou řadami u domů, po polích, zahradách, a ten hřbitov je les akácií! To byla vůně, že všecek ten zápach z louží přemohla! – Tu byl každý hrob posypán bílým květem, jako by příroda chtěla ozdobit jednou v roce ty zpustošené hroby a zapomenuté. /.../ To jediné je místo, kde jsme si všichni rovni! – Ba ne, i na tom místě vidět rozdíl stavu a jinak ukládá se mrtvola bohatého, jinak chudého! – a jediná rovnost v tom, že shnit musí jeden jako druhý.“ (B. Němcová v dopise Zofii Rottové 24. 6. 1853; cit. podle Němcové: 43). Citát svědčí o tom, že Neruda zkonstruoval fikční svět *Hřbitovního kvítí* z motivů v kulturní tradici zabydlených, přehodnotil však jejich význam.

Neruda nadto projevuje až ostentativní zálibu v líčení tělesných pozůstatků zesnulých; fascinuje jej odpudivost fyzického rozkladu, stupňující v lyrickém subjektu pocit ošklivosti ze světa. Motiv lebky tu rozhodně nenese stejné významy jako u Máchy či jiných romantiků. (Stich) Pro autora Máje byla lebka symbolem nicoty, a tedy důvodem k vážné kontemplanaci o časnosti a věčnosti. V lyrickém subjektu *Hřbitovního kvítí* však pohled na lebku nevyvolá nic víc než posměšný škleb, maximálně hořkou ironii: „vidíš, brachu, mohs mít lebku hladší, / méně jen, ach, méně myšlení.“ (Neruda 1951: 36) Groteskní rozhovor, jež tu nad lebkami básníka a vědce vedou dva červi,¹² připomíná podobně laděný dialog hrobníků ze Shakespearova *Hamleta*; nepřekvapí, že se F. V. Krejčímu celé *Hřbitovní kvítí* zdálo vyrůstat z podloží této klasické hry (Krejčí: 42); ostatně lyrický subjekt Nerudovy prvotiny má s zahořklým dánským princem, zmítaným pocity křivdy, leccos společného.

Provokativní zahrávání si s lidskými ostatky, balancující na hraně mezi groteskní komikou a existenciálním smutkem, však vůbec nemusí mít tento konkrétní literární zdroj, byť Shakespearova popularita byla právě tehdy na vzestupu. Daleko pravděpodobnější je inspirace německými romantiky, kteří podobné motivy rovněž rozehrávali, a to způsobem *Hřbitovnímu kvítí* blízkým; např. v Lumíru z r. 1856 byl otištěn úryvek z úvodu Lenauova *Fausta*, odehrávající se v pitevně. Vnitřně rozvrácený učenec tu chce zkoumáním lidských ostatků proniknout k podstatě života; když jej anatomie v tomto směru zklame, nazývá mrtvolu „mrchou pitomou a vzdornou“, vylévaje si tak na ní svou hořkost a vztek. Dobovou fascinaci mrtvými těly prozrazují také Barákovy verše „Kdo nikdy nezřel mrtvolu/ ten nebyl vůbec živ.“¹³ Věcný, až naturalistický pohled na hřbitov jako prostor posetý tlajícími těly – ne nepodobný Nerudově vizi – najdeme překvapivě také u Hála, a to v jednom z jeho příspěvků do almanachu *Máj*: „Co tím lidem země zaseto! Otec, matka, děti, vnukové, / dědeček – už všechno hnije to.“ Zde však uvedená představa hřbitova nemá filozofické pozadí jako je tomu u Nerudy a slouží patrně pouze k posílení hrůzostrašnosti dané básně.

Druhá v Lumíru otištěná báseň „Co jest země? – mocná báně“ (v *Hřbitovním kvítí* č. 39) je pro budoucí sbírku ještě důležitější. Ústřední motiv hřbitova se tu

¹² Sám o sobě přitom motiv lebky nebyl ničím šokujícím, neboť byl významným emblémem barokního výtvarného umění, pod jehož vlivem Neruda, syn pobožné matky, vyrůstal (Stich). V patřičném nasvícení dokázal souznít i s poetikou *biedermeieru*, jak dokládá báseň V. J. Picka *Lebka na hřbitově*: z očních důlků jí kvetou pomněnky, usedne na ni motýl – duše. (Lumír 1851)

¹³ Nezapomeňme rovněž na soukromé hodiny „kuchání“, jež právě v těchto letech absolvovala Božena Němcová a její přítelkyně u doktora Lambly. V tomto případě však zřejmě šlo o projev spisovatelčiny zvědavosti, podnícené soudobým rozvojem přírodních věd a jejími styky s J. E. Purkyněm a dalšími učiteli, nikoli o zájem mající filozofické či estetické pozadí.

posouvá do obecné roviny: celá zeměkoule je v Nerudově sugestivní vizi jedním velkým pohřebištem – jen to nechceme vidět.¹⁴ Báseň signalizuje, že Nerudovi nepůjde o izolované výjevy, nýbrž o něco víc: o globální vizi světa. V tom se liší nejen od soudobých básní v Lumíru, ale i od svých budoucích druhů – májovců. V zárodku se tu již objevuje perspektiva Písní kosmických: tam i zde je na Zemi nahlíženo zvenčí, jako na vesmírné těleso, plující nekonečným časoprostorem.

Frustrace bezperspektivností života tu dostupuje svého vrcholu; v ochotě klást si nepřijemné otázky se tu Neruda stává skutečným pokračovatelem Máchovým, mírou schopenhauerovského pesimismu ho dokonce předčí. V ideál, byť nedosažitelný, se tu už nevěří, touha po něm zmizela a s ní se z poezie vytratil i dynamismus pohledu vzhůru (Křivánek); zbyla jen mrtvolná nehybnost.

Jestliže ve výše analyzované básni byla centrální představa hřbitova zobecněna, v třetí básni ukázky „Shlížela se vrba u potoka“ (v *Hřbitovním kvítí* umístěné na závěr celé sbírky) je naopak promítnuta do osobní polohy. Možná nás překvapí, že se Neruda ve své první ucelené básnické prezentaci zabývá nejdříve stavem světa a teprve pak svým vlastním nitrem, protože u mladých básníků tomu bývá naopak; pořadí básní v Lumíru přitom podle všeho nebylo náhodné, protože stejnou kompoziční logiku nacházíme i v definitivní podobě sbírky. Tím se Neruda pronikavě odlišil od svých vrstevníků, kteří se v hojných básnických pokusech zabývali především sami sebou (zejména pak svými – namnoze nešťastnými – láskami). Neruda však takovýto koncept poezie zásadně odmítal jako přes příliš úzký; poezie se podle něho měla vyslovovat ke klíčovým dobovým problémům, aby měla co říci každému autorovu současníkovi, nikoli obtěžovat čtenáře problémy vlastního nitra, jež si má každý vyřešit sám a pokud možno bez poezie.¹⁵ Ještě ve zralém věku pociťoval rozpaky nad svými Prostými motivy

¹⁴ Nerudova vize Země se až podivuhodně podobá Lenauovu obrazu měsíce z básně publikované v překladu Ferdinanda Schulze pod názvem *Omrzelce píseň o měsíci*: „Vizte, za horou již vystupuje, / Bledý, za vzduch, vodu prosící; / S žitím, dávno vyhynulým pluje, / Jako hrobník s plnou kostnicí.“ Báseň ovšem vyšla v Lumíru až dva roky po Nerudově ukázce z *Hřbitovního kvítí*, český autor by tedy musel „opisovat“ z Lenauova německého originálu, což v rámci tehdejší bilingvní kultury jistě není nemožné. Nicméně pravděpodobnější je, že jde o obdobný typ básnické představivosti, kořenící v romantismu. Lenauova vize je ovšem oproti té Nerudově poetičtější, a tedy esteticky tradičnější; je také více vázána na konkrétní situaci. Nerudův pohled je globálnější a syrovější: „Co jest Země? – Mocná báně / z kostí vetchých, z popele, / velký hřbitov, tvor kde však / druhu tělem ustele.“ (Neruda 1951: 39) A hlavně: Měsíc byl astronomickým tělesem, na němž se život nepředpokládal (Neruda tento předpoklad později umělecky zhodnotil v *Písních kosmických*); vidět však takto naši domovskou planetu bylo krajně neobvyklé.

¹⁵ Neruda se k této problematice vyjádřil v recenzi Hálových *Večerních písní*: „Jest ovšem jisto, že má každý úplné právo, aby básnil, jak chce, a třeba věčně jen o svém srdci zpíval; jakmile však vstoupí do veřejnosti, žádáme od něho, aby byly písně jeho

(paradoxně řadou vykladačů hodnocenými jako jeho nejlepší sbírka) jako nad egocentrickým pokleskem. Můžeme v tom samozřejmě spatřovat Nerudovu neschopnost obnažit vlastní nitro, jež mu podle názoru některých vykladačů bránila v dosažení skutečné básnické velikosti, stejně jako projev střídme kiplingovské mužnosti, jíž se v bolestínské české poezii nikdy příliš nedařilo. Faktem zůstává, že prioritou společenské roviny poezie před polohou intimní bude trvalým příznakem Nerudovy lyriky.

Velmi specifická je v básni „Shlížela se vrba u potoka“ stylizace lyrického subjektu, který s provokativní hrdostí hlásá: „Nedbámť o žádného, v srdci chladný.“¹⁶ (Neruda 1951: 73) Právě tato okázale demonstrovaná bezcitnost lyrického subjektu byla nejrazantnějším Nerudovým vzepřením se literární tradici, jež od básníka žádala cit pro potřeby bližních a všeobjímající lásku k lidstvu. To vše Nerudův lyrický subjekt tvrdošíjně odmítal – snad jen s výjimkou těch nejchudších, ale ani soucitem s nimi zjevně nechtěl příliš změkčit žulovou tvrdost *Hřbitovního kvítí*. Právě zde – nikoli v sociální kritičnosti, a už vůbec ne v pesimismu, ve kterém přece tonula značná část poezie Nerudových vrstevníků – také pravděpodobně tkvěla hlavní příčina negativních reakcí na *Hřbitovní kvítí*.¹⁷ Jak jinak si vysvětlit antipatii k němu ze strany volnomyšlenkářské a umělecky progresivní B. Němcové. Jí přece nemohlo vadit jeho sociální rebelantství – absence empatie ovšem ano.¹⁸

širší důležitosti, aby nezpíval jen, co on jakožto individuum cítí, ale co každý s ním zároveň cítiti musí.“ (Neruda 1957: 48)

¹⁶ Ve zřejmé opozici k zažité poetické tradici přirovnává svou duši k bodláku, podobně jako to bude o půlstoletí později činit Petr Bezruč. Otázkou zůstává, zda přitom Neruda také (být na rozdíl od Bezruče skrytě) polemizoval s F. L. Čelakovským, anebo zda se jeho distance týkala klasicistní estetické normy obecně.

¹⁷ Gustav Pfleger to ve své autobiografii pojmenoval zcela explicitně: „Urážela mne ta prudká, nanejvýš přiostrěná ironie a chladná reflexi, jež vane celým ústrojím těch básní.“ (Novotný: 13) Podobně se vyjádřil Nerudův spolužák z gymnázia Alois Vojtěch Šmilovský v dopise příteli Václavu Krupičkovi ze dne 25. 3. 1859: „Ohledu nezná pražského, je necitelný.“ (Novotný: 174)

¹⁸ „Hálek je chlapík, ten by se vám líbil. Neruda je trpký a mě nezahřál,“ napsala Václavu Čeňku Bendlovi 6. 3. 1858. (Němcová: 306) Bendl byl ovšem stran *Hřbitovního kvítí* jiného názoru: „Psala jste, že se Vám Nerudovy Kvítí nelíbí valně: mně naopak, některé z těch malých básniček jsou velmi pěkné, originální, a myslil bych, že by se právě Vám mohly líbit, poněvadž se v nich cosi heinovského nedá upřít.“ (Němcová: 346) Bendl byl ovšem v mnohém naladěný na stejnou strunu jako Neruda. Pro jeho poezii je typická sebeironie a skepse: „Její vodem pomalu se ploužím / bídným pokáleným životem; / nevím sám, co chci a po čem toužím / nevím proč a nač tu ještě jsem.“ (Krejčí: 138) V básni „Mysterie aneb Noční zoufalost“ se přirovnává k sešlapanému odhozenému pantoflu. Měl-li Neruda ve své osobní lyrice nějakého přímého předchůdce, byl to právě tento zapomenutý básník.

V pozdějších básních sbírky Neruda motiv srdce obaleného ledem rozvedl zejména v erotickém směru. Lyrický subjekt provokativně prohlašuje, že na lásku nevěří; je to podle něho jen obyčejná fyzická přitažlivost, jež s vyššími city nemá nic společného. Netřeba ji proto nijak zvlášť prožívat; raději se snažme se z náklonnosti dívek pragmaticky vytěžit co nejvíce. A když tato „láska“ jednoho dne shoří jak tenká svíce, jděme s lehkým srdcem o dům dál. Dívky jsou beztoho stvoření proradná, lež a nevěra je jejich druhou přirozeností.

Dnešní čtenář si zřejmě už ani nedokáže představit míru Nerudovy troufalosti, s níž se vysmál zvyklostem milostné poezie, druhu, jež jeho vrstevníci pěstovali tak intenzivně, že jí stránky Lumíra doslova přetékaly (možná i tato skutečnost podněcovala v Nerudovi touhu vysmát se vši té demonstrativní něze a sladkobolné touze). Ať už přispěvatelé Lumíra pěli o lásce v kódu ohlasové poezie s kulisami potůčků, chaloupek a rozkvetlých luk, anebo v duchu romantismu popisovali své noční žaly za vzdálenou, nevěrnou či mrtvou milenkou, vždy o milované bytosti hovořili s nezměrnou láskou a úctou (jen v poezii ohlasového typu si občas dopřáli škádlivý tón). V jejich milostných verších nechyběla erotická touha, leckdy jí tam bylo až překvapivě mnoho (dvacet let před Vrchlickým se nerozpakovali hovořit o dívčích nádrech, o vábných rtech ani nemluvě), ale rozhodně si nedovolili redukovat vztah mezi mužem a ženou pouze na sex, jako to učinil Neruda, když bez okolků prohlásil, že „jistý pud pak – zvyk i mnoho dělá“ a že „aby nevymřelo člověčenstvo“, „tvoří příroda ty sličné tváře“, k nimž pak společnost přidá „pěkné šaty“ (Neruda 1951: 47).¹⁹ Zde jako by si mladý Jan Neruda podával ruce s Macharem, jenž ve své prvotině *Confiteor* vysloví na podstatu ženské přitažlivosti velmi obdobný názor (a vyslouží si za to od konzervativní veřejnosti, jejíž názory se kupodivu od dob Nerudových příliš nezměnily, velmi podobný odsudek); nezastíranou fyziologičností svého názoru na lásku pak připomíná dalšího z řady buřičů a provokatérů, citlivého bohéma s drsnou slupkou Františka Gellnera. Dodejme, že s oběma následovníky na poli detabuizace sexu (právo na legitimizaci tohoto tématu bylo podstatnou součástí Nerudovy programové stati *Škodlivé směry*) jej spojuje také lapidární věcnost této básně.

Čtenáři *Hřbitovního kvítí*, disgustovaní bezcitností lyrického subjektu, nezohlednili (či spíše zohlednit neholdali), že jeho demonstrativní cynismus má ve sbírce jasnou motivaci. Již ve výše uvedené básni „Shlízela se vrba u potoka“ přece provokativním slovům o chladném srdci předchází verš „nedbá o mne žádný, ba prázdný“. Další báseň z Lumíru 1854 vyjadřuje pocit nemilova-

¹⁹ Nerudův negativní náhled na panenství přitom podle všeho nebyl dán jen touhou provokovat (zjevnou např. v básni „Na kopečku dům stál bláznů“, v níž ovšem panenství figuruje nikoli v doslovném, nýbrž alegorickém významu); jak ukazuje stať *Škodlivé směry*, šlo o spisovatelovo bytostné přesvědčení o tom, že sexualita je přirozenou součástí milostného vztahu a bez ní je tento vztah deformovaný. V baladě „Mrtvá nevěsta“ hrdinka lituje toho, že zemřela jako panna.

nosti a opuštěnosti všemi ještě explicitněji: „Po mém pohřbu křepčili, / hudba skočnou hrála, / matka jídlem, nápojem / hosti častovala. // Druhý den se dělili / o mých zámeků devět, / že jsem málo zůstavil / nadělali klevet.“ (Neruda 1951: 51) Dokonce ani matka (zde nikoli „matička“) tu není onou hlubinou jistoty, v Nerudově poezii jinak všudypřítomnou; bez rozpaků se účastní pohřebního veselí a dělení synova skrovného majetku. V celé představě vlastního pohřbu je jistě mnoho pubertální přecitlivělosti, ale zřejmě i autentického žalu mladosti – nepochopené a osamělé. Nikoli bezdůvodně nazval Arne Novák *Hřbitovní kvítí* „katechismem sebeobžaloby, encheiridem sebetřýzně“ (Novák: 34), naznačuje tak, že okázalý cynismus a křečovitá sebelítost jsou v této sbírce dvěma komplementárními polohami rozbouraného nitra lyrického subjektu, zraňovaného světem. Ostatně intenzivní pocit nemilovanosti, přebytečnosti a opuštěnosti se stal celoživotním obsedantním tématem autorovy osobní lyriky.

Poslední z nejstarší pěti básní „Tichý rovek leží pozapadlý“ není sice tak průrazná a inovativní jako ostatní, pro charakter budoucí sbírky je však i ona důležitá. Připomíná totiž, že nezanedbatelnou součástí *Hřbitovního kvítí* jsou také básně reflexivní. Neruda již v této prvotině nezapřel, že chce prostřednictvím poezie především přemýšlet: o lidské povaze, o životě a smrti, ale také o vesmíru a o plynutí času. Na tuto stránku *Hřbitovního kvítí* většinou vykladači zapomínali, neboť se zejména v posledním půlstoletí upínali k radikálně protispolečenskému pólu této sbírky. Z menšího časového odstupu byla Nerudova záliba v reflexi patrnější (nebo spíš koncept Nerudy jako básníka reflexivního zažitéjší); podle F. V. Krejčího jsou to dokonce „jen bolesti myšlenky, o nichž zde básník zpívá“ (Krejčí: 42), přičemž vykladač nezastírá, že to podle něho není sbírce zcela ku prospěchu. Jenže Nerudův sklon k reflexi byl bytostný; svědčí o tom fakt, že jí podrobuje dokonce i téma tak jednoznačně předurčené k prožívání, jako je láska: vedle výše zmíněných provokací na téma vztahu mezi mužem a ženou totiž najdeme v *Hřbitovním kvítí* také rozjímavou báseň (č. 24), vnímající lásku jako podivuhodnou záhadu lidského života („chováť láska mnoho neznámého, / nevysvětleného v lůně svém“ – Neruda 1951: 45).

Pětice básní z Lumíra dokládá, že Neruda měl již tehdy stran koncepce budoucí sbírky až překvapivě jasno. V ukázce se vyskytují všechna základní témata pozdějšího *Hřbitovního kvítí*, byť některá jsou artikulována zřetelněji a jiná jsou zatím pouze naznačena. Je to o to překvapivější, že šlo v podstatě o debut (nepočítáme-li vcelku konvenční baladu *Oběšenec*, publikovanou o několik měsíců dříve). Neruda se tím odlišil od svých vrstevníků, kteří se museli k nalezení vlastních témat teprve propast – přičemž řadě z nich se to nikdy nepovedlo.

Úskalí stylu

Podstatně více se Neruda hledal stran formy svého básnického sdělení. U začínajícího autora jde o věc běžnou, nicméně srovnáme-li jeho první publikované básně s příspěvky jeho rivala Vítězslava Háška, zjistíme, že ty Nerudovy jsou obsahově nepoměrně originálnější, tvárně se však často prohřešují proti elementárním nárokům básnického řemesla, zatímco Hášek dokáže být již jako debutant heinovsky elegantní a řemeslně suverénní. V očích moderních interpretů, ať už těch, kteří na sklonku 19. století bojovali s vyprázdněnou virtuozitou parnasistního stylu, nebo těch dnešních, s obsáhlou zkušeností s moderní poezií, bývá Nerudovo porušování pravidel básnického řemesla vnímáno jako záměrná antipoetičnost, jíž se vymezoval vůči zastírání nevábne reality dekorativním pláštěm utkaným ze slov. Jenže byla neumělost Nerudových veršů skutečně estetickým záměrem, anebo pouhým projevem jeho začátečnictví? Podobně jako on totiž s úskalími básnické tvorby zápasila v příspěvcích v Lumíru většina autorů, a často nejen těch začínajících. Po detailním pročtení pouhých několika ročníků tohoto čtenářsky relativně náročného a dobře vedeného časopisu si teprve naplno uvědomíme, jakým básnickým zjevením byl Karel Hynek Mácha, a dokážeme docenit dokonalou klasicistní prostotu stylu Erbenovy Kytice. Oba autoři nasadili slohovou laťku, jež byla pro českou poezii dlouho nedostupná.

Při interpretaci autorského stylu *Hřbitovní kvítí* je tradičně zdůrazňována jednoduchost, neobraznost dikce, v mnohém navazující na lidovou píseň. Interpreti se přitom opírají o tu část sbírky, kterou tvoří básně s výrazně provokativním obsahem, ať už milostným („Láska shořela jak tenká svíce“), literárně polemickým („Na vršíku dům stál bláznů“) nebo obecně ironickým („Neplač, neplač, brachu, nenaříkej“). Zde jako by Nerudovi vzdor vůči zažitým myšlenkovým a hodnotovým vzorcům pomáhal oprostít se rovněž od tradice básnického vyjadřování. V této oblasti měl i dostatek literárních podnětů, především zahraničních (Heine, Béranger, Petöfi), ale třeba i příklad Karla Havlíčka Borovského, byť není jisté, do jaké míry jeho zralou tvorbu, šířenou tehdy pouze ineditně, skutečně znal. (Jeřábek; Moldanová) Ve všech těchto případech šlo o polohu satirickou a tradice tohoto žánru přímo předepisovala odolávat magii vysokého básnického stylu, jinak v soudobé poezii stále považovaného za prestižní estetickou normu.

Neruda však nechtěl svou sbírkou pouze provokovat, i když výše uvedené básně na sebe od počátku strhávaly pozornost čtenářů i vykladačů. Chtěl podat expresivní vizi světa jako jednoho velkého hřbitova bez lásky a bez naděje. Naplnit tuto uměleckou představu pro něho ovšem bylo podstatně složitější. Nejlépe se mu dařilo artikulovat sociálně laděné obsahy. Mohl zde do jisté míry navázat na žánrové obrázky bída, jež se čas od času v Lumíru objevovaly. Musel se jen vyvarovat rozcitlivělé dikce, kterou pro zobrazení chudoby předepisovala tradi-

ce sentimentalismu a měšťanského filantropismu. Básně zobrazující, jak se ulicí vleče pohřební vůz za naprostého nezájmu okolí, či jak vyžilá prostitutka truchlí u hrobu svého dítěte, jehož otce ani nezná, opět upomenou na Macharovy stejně antipoetické velkoměstské momentky z konce 80. let; i on zvolil cestu věčné deskripce, když se chtěl radikálně odlišit od ruchovsko-lumírovské poetiky, v mnohém navazující na klasicistní představu poezie – vznešené a krásné. Dikce tohoto Nerudova následovníka je ovšem mluvnější a přirozenější, oproštěná od tradičních poetických klišé, jichž se začínající Neruda nevyvaroval („Manželů, již z lící sotva porozkvětých / růže nevinnosti slíbali“ – Neruda 1951: 57). Zatím jen občas se tu mihne britká zkratka, v soudobé poezii neobvyklá („mělat matka mnoho manželů“ (Neruda 1951: 57), připomínající dikci Havlíčkových epigramů. Nerudovi v tom evidentně byla nápomocna písňová forma, jak dokládá např. č. 35 („Pláče hošík otrhaný“).

Největším slohovým úskalím se tak staly reflexe a vize, neboť k jejich artikulaci Neruda nemohl užít ani techniky sociálního dokumentu, ani formu pouličního popěvku. Normou pro reflexivní poezii byl v padesátých letech stále ještě klasicismus se svou zálibou v perifrastičnosti.²⁰ Perifráze na rozdíl od metafory není založena na překvapivosti nepřímého pojmenování, nýbrž naopak na jeho obvyklosti; nevede tudíž k novému pohledu na zobrazované jevy, nýbrž „pouze“ k ozvláštňené řeči o nich.²¹ Dešifrování významu takovéto básně spočívalo v nahrazení opisných konstrukcí přímými pojmenováními, což tehdejšímu recipientovi na rozdíl od čtenářů dnešních nečinilo potíže, neboť byl na tento způsob básnické řeči zvyklý.²² Ve *Hřbitovním kvítí* je typickým příkladem perifrastického způsobu vyjadřování č. 20, kritizující chladný profesionalismus literárních kritiků: „Však znám ten lid, jenž nožem hnusné pitvy/ si chléb a slávu potem dobývá, /snad zpěv můj klada na své nuzné váhy, / juž znak mu soudu svého v čelo vyrývá.“ (Neruda 1951: 40) Pro dnešního recipienta se báseň může stát zcela nesrozumitelnou, pakliže nepochopí, že autor v úvodním dvojverší nepojednává o vivisekci, nýbrž o posuzování literárních děl; čtenáře tehdejšího by ovšem bezpochyby nenapadlo brát motivy užité pro opisné vyjádření doslovně.

Významným rysem klasicistní perifráze byla její vznešenost, běžným životním jevům dodávala ráz estetické výlučnosti; souviselo to s klasicistní koncepcí poezie jako říše trvalé Krásy. Důležitý proto nebyl jen sám princip opisného vyjadřování, nýbrž i jeho konkrétní naplnění; autoři volili především motivy spjaté

²⁰ Jako příklad uvedme úryvek z modelového díla českého básnického klasicismu Růže stolisté F. L. Čelakovského: „V růžích bdím i sním – kdy v borce / Tvář mi jitro celuje; / Zlatotkané den praporce / Nad hlavou kdy vztyčuje.“

²¹ Blíže o perifrázi Mukařovský.

²² Např. ve školním vydání *Růže stolisté* vysvětluje František Bílý žákům čtyřverší uvedené v poznámce 20 následovně: „Zlatotkané praporce = paprsky sluneční. Celý obraz (poněkud tvrdý a násilný) jest opisem místo: ve dne.“

s představou luxusu, aristokratičnosti či s exotickým prostředím. Časté byly rovněž kulturní odkazy, zejména k bibli a antice (např. ve výše citované Nerudově básni odkaz na Kainovo znamení). S vysokým stylem se pojila zvýšená emocionální hladina výpovědi, docilovaná zejména četnými hyperbolami.

Hřbitovní kvítí se vznešené perifrázi vysmívá hned ve dvou básních. Č. 23 konstatuje, že poesie žila, „dokud v palmách dryádky se kryly, / a ne ságo našich polívek“ (Neruda 1951: 44). Č. 8 je pak přímo postaveno na demaskování podstaty klasicistní perifráze. V prvních dvou slokách Neruda modeluje, jak by se dal opisně – a patřičně vzletně – vyjádřit obyčejný fakt, že prší: třeba tak, že kněz kropí svěcenou vodou mrtvou pannu, anebo že se nebe kaje za hříchy lidstva. V poslední sloce se pak od těchto vzletných perifrází okázale distancuje: „Nekropí to kněz snad mrtvou pannu, / aniž z hříchů by se nebe kálo, – / dešť to vlašný v kyprou zem se vpíjí, / bychom neměli snad chleba málo.“ (Neruda 1951: 8)

Teoreticky měl tedy Neruda jasno; v praxi se však radě kritizovaných rysů básnické tradice nedokázal (anebo nechtěl?) vyhnout. Ironizoval sice perifrastičnost vyjadřování, ale zkonstatovali jsme již, že např. č. 20 je jejím typickým příkladem. Dokonce i proslulé č. 22 o smrti poezie v moderním světě je paradoxně pojednáno v kódu klasicizující alegorie: lyrickému subjektu se ve snu zjeví krásný jinoh, jenž ho přivádí ke hrobu poesie. Jeho zjev je přitom popsán ryze dekorativním způsobem s řadou exotických přirovnání, majících stupňovat estetický účinek deskripce, jež ovšem s podstatou básnického sdělení nijak nesouvisí (je tedy pouhou dekorativní textovou výplní): „V řasách volných přeskvostného rouna hraje sterá barva měňavá, / tak jak v rouše prý chameleona / s barvou svou květ každý zahrává.“ (Neruda 1951: 42). To rozhodně není ono „kyklopických kladiv bušení“, jež je v závěru této básně předpovídáno jako moderní náhrada za přežilou poezii; ani zde se přitom Neruda neobejde bez odkazu k antické mytologii, přestože v jiných básních se tomuto „kulturnímu haraburdí“ vysmál.²³

Perifrastičnost byla součástí obecné tendence takto zaměřeného básnictví k dekorativnímu verbalismu, majícímu odlišit řeč poezie od běžného vyjadřování.²⁴ S jeho typickými prostředky se setkáme také ve *Hřbitovním kvítí*: jde hlavně

²³ Není bez zajímavosti, že právě tato báseň se velmi líbila A. Novákovi a považoval ji za nedoceněnou – zřejmě se tu projevil jeho novoromantický literární vkus, považující přímou reflexi za příliš nepoetickou. Kulturními odkazy je naplněn rovněž začátek č. 16: „Přede mnou tu leží lebka rozpoltněná, / oko svaté runy lebky čítá“. Vedle možné aluze na Hamleta je do hry vtažen odkaz na prastaré civilizace a jejich magické písmo. S vysokým stylem úvodní části kontrastuje její pádný, provokativní, hovorově stylizovaný závěr: „vidíš, brachu, mohs mít lebku hladší, / méně jen, ach méně myšlení“ (Neruda 1951: 36).

²⁴ Tuto skutečnost potvrzuje vedle množství dokladů ze soudobé poezie také rozbor Bendlova překladu Puškinova *Evžena Oněgina*, z let 1858–1860. (Rubáš) Oproti originálu je delší o jednu stopu; prostor získaný navíc však často zaplňují právě obsahově

o „výplňové přívlastky“²⁵ dále o zdvojené otázky.²⁶ K dekorativnosti vedla i snaha autorů reflexivní poezie zkonkrétnit ji přirovnáními, zejména z oblasti přírodních jevů. *Hřbitovní kvítí* v tom není výjimkou; přírodními příklady jsou tu často konkretizovány úvahy o obecných kategoriích: „Nevinnost jest bylina jak vodní / s větrem po vlnách jenž bludných plove, / jejíž kořen s vlnou narozený / samovraždně rybku k hodům zove“ (Neruda 1951: 58).²⁷ V případě, jako je tento, přehlušují rozvité přírodní příklady reflexi samu; nad myšlenkovým výkonem tu převládá verbální exhibice. Mimoto narušují kompaktnost fikčního světa *Hřbitovního kvítí*, který je jinak světem povýtce městským a v tom také spočívá jeho originalita.

V této verbální dekorativnosti se nezřídka utápí originalita metafor. Výmluvný příklad poskytuje hned č. 1 („Jaký bujný ples na živém stromu!“), zakončené výrazným obrazem: „o Dušičkách ale dávno vryla / na každý list smrt svůj obraz černý“ (Neruda 1951: 21). Jeho pregnantnost je ovšem oslabena verbalismem předchozího textu – generovaného opět hlavně významově redundantními přívlastky – a knižním lexikem („bujná zeleň z jara v listech stkví se, / života jarého obraz věrný“ (Neruda 1951: 21)).

redundantní přívlastky. Nezdá se přitom, že by šlo o projev Bendlovy překladatelské nedostatečnosti; v řadě případů se totiž s brilantně napsaným Puškinovým textem, plným těžko přeložitelných významových nuancí, vyrovnal až překvapivě dobře. Tendenci k dekorativní mnohomluvnosti lze proto vnímat jako tlak soudobé básnické normy.

²⁵ „Porodila rosa kvítek malý / po zářivém slunci prahnoucí, – / duch tvůj jarý zrodil ideály, / mile čistou myslí vanoucí.“ (Neruda 1951: 14)

²⁶ „Nač zde sklonných vrbin u ohradě / dóm ten pyšný jesti zbudován? / Snad že nový sad na mrtvých sadě národa svěcencům věnován?“ (Neruda 1951: 24)

²⁷ Ve *Hřbitovním kvítí*, podobně jako v soudobém básnictví obecně, slouží tato přirovnání nejen k uchopení obecných kategorií, nýbrž také ke konkretizaci psychických pochodů. Paralelismus lidských a přírodních jevů byl typický rovněž pro poezii ohlasového typu, u nás v té době značně rozšířenou, což bezesporu posilovalo oblibu tohoto výrazového prostředku. Příkladem jeho užití ve *Hřbitovním kvítí* může být č. 43: „slza v smutku – dešť to vlašný, jarní, / holou zemi mění v živé sady“ (Neruda 1951: 64), anebo č. 34, kde je srdce, churavějící nešťastnou láskou, přirovnáno k bílému zvonku, jež „dchnutí mrazu zhnětló“ (Neruda 1951: 55). V nečíslované básni z úvodního cyklu o zesnulém příteli už nejde jen o přiblížení niterných stavů, nýbrž o paralelismus celého lidského osudu s přírodním děním, užitý zde jako kompoziční princip celé básně: „Porodila rosa kvítek malý / po zářivém slunci prahnoucí, – / duch tvůj jarý zrodil ideály, / mile čistou myslí vanoucí. Zahrálo si slunce ranním květem, / a juž kvítek slabou hlavu kloní, – / a tvé oko nad zbořeným světem / ideálův hořkou slzu roní.“ (Neruda 1951: 14) V č. 31 je dvojice svorných manželů přirovnána k dvěma vrbám rostoucím u vody a dvěma lilíím na jednom keři.

V některých básních je pnutí mezi originalitou a konvencí ještě výraznější, neboť se v nich střetá dekorativní verbalismus úvodní části s „brutální“ přímostí dikce závěrečné pointy. Č. 4 („Nač zde sklonných vrbin u ohradě“), jedna ze základních básní sbírky, začíná v kódu rétorické poezie vysokého stylu, k němuž patří zdvojená otázka v úvodu, opisnost využívající vznešených či alespoň estetizujících představ (dóm, svěcencům, mrtvých sad), inverzí a pozměněných slovních tvarů (sklonných). V závěrečné drastické vizi klnoucího hrobníka, metajícího mrtvolu chudiny do společného hrobu, se však už autor spolehl na sílu přímého, výrazně expresivního vyjádření. Také v č. 37 („Nevinnost jest bylina jak vodní“), jehož první sloku jsme citovali výše, se konvenční přírodní deskripce v závěru překvapivě přesmykne k provokativní paradoxní pointě: „lehko tomu být i beze hříchu, / kdo nepoznal hříchův mocnou pýchu“ (Neruda 1951: 58).

S básněmi cele oproštěnými od verbálního dekorativismu se však v reflexivním pásmu *Hřbitovního kvítí* setkáme jen výjimečně. Takovýmto příkladem je podle našeho názoru č. 14. („Když jsem zpíval co malé dítě“) – báseň soustředěná nikoli na jazykovou stránku textu, nýbrž na váhu samotného sdělení: „A když vzrostl jsem a spatřil muže / v člověčenstva slávě, v plné kráse, / když jsem pochopil to vykoupení, – / byl bych radostí pak zplakal zase.“ (Neruda 1951: 34) To už je jasný náběh k Nerudově zralé občanské lyrice.

Dědictví Kollárovy Slávy dcery a Čelakovského Růže stolisté (abychom jmenovali nejautoritativnější díla staršího reflexivního básnictví) ovšem nebylo jedinou možností, jak uvažovat prostřednictvím poezie. Mácha se ve svém *Máji* vydal jiným směrem, když logickou úvahu, přeloženou do opisné řeči poezie, nahradil myšlením v obrazech. Jenže tato cesta nebyla cestou Nerudovou, byť některé metaforu užité v *Hřbitovním kvítí* na Máchu v leččems upomínají. Již Arne Novák výstižně konstatoval, že i Neruda se sice podíval „do prázdných důlků tomu „co nic se nazývá“, leč na rozdíl od Máchy tak učinil „bez dekorace náladových obrazů, bez hudebních valeurů“ (Novák: 36). Ani on rozhodně nebyl bez obrazných vloh; už rané *Hřbitovní kvítí* dokládá, že disponoval originální představivostí, byť ji často ještě nedokázal dostatečně působivě vyjádřit. Příkladem může být naturalistická a přece zvláštním způsobem poetická vize fyzického kontaktu se zesnulými blízkými, nemáchovisky přízemní, přitom však neobyčejně pregnantní: „Náhly vánek očí tobě klíží, / snad to matčin prach tě uspává, / neb co upomínka na hry dětské / bratrův popel s tebou pohrává!“ (Neruda 1951: 22) (Jak pronikavě moderní je to vyjádření mateřské lásky na rozdíl od pozdějšího cyklu *Matičce*, navazujícího na sentimentální tradici.) Přesto však Nerudova hlavní přednost tkví v síle myšlenky a překvapivosti pointy; střídme užívané metaforu u něho na rozdíl od Máchy nenese hlavní tíhu sdělení, nýbrž jen podtrhují autorův myšlenkový výkon.²⁸

²⁸ „Síla Nerudovy poezie nevychází z básnické obraznosti, nýbrž z bohatosti a proměnlivosti myšlenkové osnovy básně.“ (Pešat: 106)

Podstatnou součástí stylu *Hřbitovního kvítí* je tedy pnutí poetik: provokativní konfese a sociální obrázky tíhnou k obyčejnému vyjadřování a jednoduché písňovosti, reflexe, vize, ale i část osobní lyriky navazují na prestižní slohovou normu starší poezie, zvládanou ovšem s nemalými obtížemi. Obě polohy přitom nacházíme už v první ukázce z r. 1854, byť v ní dekorativní verbalismus ještě výrazně převládá nad výrazovou prostotou. Později se tento poměr obrátí, starší slohová norma však stále zůstane ve hře. Je tedy zřejmé, že toto pnutí poetik není věci vývoje, nýbrž projevem střetání dvou protikladných konceptů poezie. Fakt, že Neruda (nejen) ve *Hřbitovním kvítí* pléduje pro sblížení básnictví se životem, a to včetně jazykového výrazu, by nám neměl zastírat, že realita jeho vlastního autorského stylu je složitější. Dosavadní nerudovské bádání mělo sklon absolutizovat (nezřídka z mimoliterárních důvodů) slohovou polohu radikálně jdoucí proti starší básnické tradici. Jenže sám Neruda se v okamžiku, kdy se měl prezentovat jako básník v almanachu *Máj*, rozhodl nikoli pro své heinovské popěvky nebo realistické sociální obrázky, nýbrž pro širokodechou poému *O Šimonu Lomnickém*, zpracovávající náročné reflexivní téma v kódu vysokého básnického slohu.

O tom, jak silně zakořeněná tato představa poezie byla, svědčí skutečnost, že se po nedlouhém vybočení směrem k přímému vyjádření a písňové prostotě, uskutečněném právě generací Nerudovou, vrátila s poezií ruchovsko-lumírovské generace opět nadlouho do hry. Ostatně ani sami májovci nebyli v jejím odmítnutí důslední, jak o tom svědčí nejenom případ Nerudův, ale ještě více Hálekův (o Mayerovi, či Pfliegerovi ani nemluvě). Jako by se, stejně jako jejich velký předchůdce Čelakovský, píšíci vedle ohlasové též rétorickou klasicistní poezii, nedokázali této estetiky zcela vzdát. Do propadliště dějin ji poslal až zrod moderní poezie, založené na radikálně odlišné představě o podstatě básnické řeči.

Obsahová heterogennost

Naznačili jsme již, že v procesu geneze *Hřbitovního kvítí* (na prvotinu nezvykle dlouhém) docházelo k přeskupení obsahových dominant i k proměnám lyrického subjektu. Ze sbírky samotné to ovšem nevyčteme, neboť tam jsou stopy po genezi zastřeny autorovou promyšlenou kompoziční prací při pořádání knižního celku; musíme se proto obrátit k pramenům, byť skrovným. Vedle tří časopiseckých ukázek je to zejména tzv. Makulář, rukopisný sešit, obsahující vedle náčrtů několika raných Nerudových básní (mj. i proslulé *Dědovy mísy*) 27 čísel *Hřbitovního kvítí*, vesměs časopisecky neotištěných. Pro sledování geneze sbírky je důležité, že je tento sešit číslovaný, podává tedy poměrně spolehlivě relativní chronologii básní v něm zapsaných. Co se týče chronologie absolutní, tedy datace tohoto pramene, podle Felixe Vodičky odráží střední úsek geneze sbírky,

neboť v něm nejsou básně otištěné v Lumíru 1854, ale ani úvodní nečíslovaný cyklus věnovaný mrtvému příteli, který podle Vodičky vznikl až v závěrečné fázi (Neruda 1951: 585–586). Oldřich Králík se snaží tuto dataci zpřesnit poukazem na to, že v Makuláři nejsou ani básně z cyklu Anně, pocházejícího podle všeho z r. 1856; domnívá se proto, že oněch 27 čísel *Hřbitovního kvítí* vzniklo „asi v druhé polovině 1856 a první polovině roku následujícího“ (Králík: 18), tedy v poměrně krátké době. Králík ovšem nezohledňuje jistou výjimečnost cyklu Anně, určeného konkrétní adresátce, v jejíž pozůstalosti byl ostatně nalezen jeho rukopis. Neruda jej tedy od začátku mohl psát do zvláštního sešitu, mimo Makulář. Jednoznačná datace tohoto pramene je tedy podle našeho názoru nemožná, nicméně nás při sledování geneze *Hřbitovního kvítí* bude zajímat zejména pořadí, v jakém básně vznikaly, a pro tento účel je Makulář pramenem neobvykle výmluvným. K jakým proměnám původního konceptu *Hřbitovního kvítí* tedy došlo?

V první časopisecké ukázce z roku 1854 jasně dominovala vize pustého, nelidského světa, drtícího citlivého jedince. Byla tu představena v podstatně koncentrovanější podobě než v definitivní sbírce, v níž jsou básně tohoto typu rozptýleny a zastíněny převahou básní jiných.²⁹ Toto původní, veskrze originální jádro *Hřbitovního kvítí* Neruda v Makuláři v zásadě nijak nerozvíjí; setkáme se v něm pouze se dvěma sociálně zabarvenými *hřbitovními* obrázky („Nad rovečkem malým živá kostra sedí“ – č. 36; „Z šedých mračen dešť se hustý lije“ č. 7), přičemž první se nachází na samotném začátku sešitu, druhý pak takřka na jeho konci – jde tedy jen o jakési okamžité dílčí návraty k původní tematice. V zájmu objektivnosti je ovšem třeba podotknout, že poněkud jinak vyhlíží geneze *Hřbitovního kvítí* prizmatem druhé ukázky v Lumíru z jara 1857. Její vstupní báseň „O Dušičkách na hřbitově větrák“ (č. 2) bezprostředně navazuje na klíčová čísla ukázky z roku 1854, udržuje tedy kontinuitu s původním jádrem *Hřbitovního kvítí*. *Hřbitovní* tematika se objevuje i v básních, známých až z hotové sbírky, a tedy chronologicky nezařaditelných (mohly vzniknout stejně tak před Makulářem jako souběžně s ním, anebo dokonce až ve finální fázi).

Skutečností však zůstává, že v makuláři je ono původní jádro *Hřbitovního kvítí* potlačeno a že v něm jednoznačně dominují básně reflexivní,³⁰ tedy typ, jenž byl sice přítomen již v zárodečné podobě sbírky (a v její první časopisecké prezentaci z r. 1854), avšak pouze jako pohled doplňkový; nadto úzce spojený s *hřbitovní* scénérií (typický *hřbitovní* úvaha o pomíjivosti všeho je v časopisecké ukázce navázána na obraz „tichého rovku“). V Makuláři se vazba na téma

²⁹ Výmluvně o tom svědčí čísla, jimiž jsou básně z první časopisecké ukázky ve sbírce opatřena: 4, 10, 30, 39, 52.

³⁰ Nejen početně (10 z celkového počtu 27), ale i tím, že jsou v Makuláři nekontinuálněji rozvíjeným typem.

hřbitova uvolňuje a reflexivnost se postupně se stává jedním z nejproduktivnějších postupů, doplňujícím původní vypjatou expresi racionální úvahou, která navazuje na klasicistní tradici „učeného“ básnění.³¹ Je zřejmé, že lyrický subjekt takto pojatých reflexivních básní je velmi vzdálený lyrickému mluvčímu původního, expresivního jádra *Hřbitovního kvítí*, trpícímu bezútěšností světa a jeho sociální nespravedlností. Je to subjekt nevzrušeně rozumující o obecninách, jako je láska, smutek, nevinnost, poezie. Je až udivující, že z dosavadních vykladačů nikdo na tuto heterogenitu lyrického subjektu výrazněji nepoukázal. Nejde přitom o rys spojený s autorovým začátečnictvím, nýbrž o typický příznak prakticky všech jeho básnických sbírek, včetně těch nejzralejších (Tureček).

V časopisecké ukázce z roku 1854 nebyla výrazněji zastoupena ještě jedna početná skupina básní budoucí sbírky: provokativní popěvky napadající tradiční hodnoty a otevírající tabuizovaná témata (spojená zejména se sexualitou), tedy ta vrstva sbírky, jež je tradičně považována za nejvíce heinovskou. Básně první ukázky jsou povytce vážné, překypují bolestí a rozhořčením; zcela tu chybí ironie a zlehčující nadhled, jenž se stane pro Nerudu typickým, i když jej celoživotně (zejména pak v poesii) nepřestane vyvažovat patosem. Nejznámější a dodnes čtenářsky nejživější básně („Láska shořela jak tenká svíce“; „Na vršíku dům stál bláznů“) se objevují až v Makuláři, zato však velmi významným způsobem: tvoří v něm vedle básní reflexivních druhou souvislou řadu, zhruba stejně početnou. Objevil Neruda účinnost ironie teprve v průběhu geneze *Hřbitovního kvítí*? Cyklus Anně z r. 1856 tuto polohu nezná, ale to může být dáno jeho specifickým určením. Anebo – pakliže tu byl jeho hlavním inspiračním zdrojem skutečně Heine, jak se obecně soudí – nesetkal se s tvorbou tohoto autora až během spolupráce s německým liberálním tiskem?³² Nebo jej znal už dříve, avšak díky

³¹ Postupný vývoj textu básně „Z šedých mračen dešť se hustý lije“, rekonstruovaný F. Vodičkou, ukazuje, že Neruda postupně tlumil jeho výrazovou expresivitu. V první verzi textu jsou agresivitou vůči mrtvému zasažení i koně, kteří ho vezou na hřbitov (odpovídá to krajně rozhořčenému tónu nejstarší vrstvy *Hřbitovního kvítí*): „čtvero koní s hlavami svislými. Jenom někdy zlostně hlavou hodí/ zajiskříce očmi divokými“. V druhé verzi je agrese zeslabena a přisouzena kočímu; působí to přirozeněji, a tedy méně nápadně: „s hlavami svislými čtvero koní. /Mrzutý je vozka dlouhým bičem/ ku hřbitovu s mrtvým honí.“ V definitivní verzi je vozkova mrzutost motivována sociálně, a tím de facto zmírněna; vynechán je drastický motiv bičování koní: „s hlavami svislými čtvero koní. Mrtvý v suchu, vozka však promoklý – rozmrzele spřež svou k spěchu honí.“ Paradoxnost kontrastu mezi živým a mrtvým dodává jinak vcelku banálnímu žánrovému obrázku příděch originality. (Neruda 1951: 587) Je sice pravda, že zejména v nejstarších číslech byl jeho výraz leckdy přexponovaný až do křečovitosti (např. když v č. 4 zobrazuje kloučícího hrobníka „metajícího“ do šachty „zlopověstnou, bídnou chudinu“ (Neruda 1951: 24), nicméně sbírce to dodávalo na razanci.

³² Nejstarším přímým dokladem Nerudovy znalosti Heinovy poezie je cyklus Anně, podle rukopisného vnošení napsaný r. 1856, neboť je opatřen hned několika motty

jeho ironických popěvků mu v atmosféře doznívajícího klasicismu a máchovské módy připadala málo literární? Opět je třeba konstatovat, že při neexistenci pramenů k Nerudovým spisovatelským začátkům se pohybujeme v rovině neověřitelných hypotéz. Jedno však je jisté: jestliže zbytnění reflexivní roviny vznikající sbírky znamenalo příklon k literární tradici, a tedy obroušení hran původní Nerudovy výpovědi, včlenění ironických popěvků jí opět dodalo buřičskou razanci, byť jinak artikulovanou (nad původní expresivitou tu převládla ironie a černý humor). Poměr mezi výbojností a následováním tradice se tak opět vychýlil ve prospěch nebojácné originality.

To se však změnilo dopsáním úvodního cyklu básní obracejícího se k zesnulému příteli, tradičně spojovaného s osobou Antonína Tollmanna, jemuž je sbírka dedikována.³³ Zavedením figury mrtvého přítele získal smutek lyrického subjektu konkrétní, obecně přijatelnou motivaci, a ztratil původní znepokojivou existenciální příchuť. Zpětně byla zdůvodněna i sama volba hřbitovní tematiky: lyrický subjekt v úvodu explicitně říká, že jde navštívit přítelův hrob a při této příležitosti shrnuje své pocity z tohoto místa a reflexe, jež ho na něm napadají – byť z hlediska geneze sbírky šlo o proces přesně opačný. Zaobalením původního „třaskavého“ a provokativního myšlenkového jádra do dojemné situace ztráty blízkého člověka přiblížil Neruda bezesporu svou sbírku básnické tradici a většinovému čtenáři.

S tím souvisí i uplatnění výrazného motivu puklého srdce, který bývá považován za jeden z klíčových emblémů *Hřbitovního kvítí*; svůj výklad této sbírky na něm založil zejména Felix Vodička. Nicméně motiv puklého srdce není ve skutečnosti pro celek *Hřbitovního kvítí* tak důležitý, jak by se zdálo prizmatem Vodičkovy interpretace. Poprvé se objevuje až v Makuláři, tedy poměrně

z Lyrického intermezza *Knihy písní*. Charakter vybraných veršů je však od Nerudových ironických veršů ze *Hřbitovního kvítí* zásadně odlišný, neboť prezentuje obecně přijatelnou, takřka *biedermeierovskou* tvář německého básníka, ušlechtilé teskního po ztracené lásce a skládajícího „ze svého dlouhého hoře“ „kratičké písně“ (Neruda 1951: 668). Takovýto Heine bezesporu konvenoval Anně Holinové, se vznikajícím *Hřbitovním kvítím* však neměl nic společného.

³³ Tollmann je důležitý zejména pro biograficky orientované vykladače, ale pracuje s ním i Felix Vodička. Osoba tohoto jména skutečně existovala (šlo o Nerudova spolužáka z gymnázia), nicméně jinak toho o ní mnoho nevíme; pochybnosti panují i kolem roku jeho úmrtí, faktu pro biografický výklad *Hřbitovního kvítí* důležitého. Jeho vztah s Nerudou není nijak pramenně doložen, traduje se pouze jako jeden z biografemů Nerudova životopisu, umožňující vymodelování efektního příběhu o jinošském přátelství přerванém smrtí. Tollmann možná nesehrál v životě Jana Nerudy žádnou vážnější roli, nicméně jeho strukturální funkce v *Hřbitovním kvítí* je nesporná. S nadsázkou lze říci, že kdyby žádný Antonín Tollmann reálně neexistoval, musel by si ho autor *Hřbitovního kvítí* v zájmu „polidštění“ své sbírky vymyslet.

pozdě.³⁴ Jde o báseň „Strom květ nese, dokud neuchradne“ a motiv je zde vztažen k „pěvci“, jenž zpívá, „než mu slabá struna, / nebo srdce v úzkých prsou pukne“; nemá tedy protispolečenský náboj, nýbrž v duchu romantické koncepce umělce poukazuje k nelehkému údělu básníka, prožívajícího svět s intenzitou, jež jej ničí („Blaha dáno, že až k přesycení, / strastí dáno, že až k nesnesení“), takže se sebelitostivě kochá představou posmrtného odpočinku: „však to přejde, až se ve hrob svinu, / vždyť si také jednou odpočinu“. (Neruda 1951: 72) Před vznikem úvodního cyklu se už motiv puklého srdce ve *Hřbitovním kvítí* neobjevuje; pouze v č. 34 (v Makuláři nezachyceném, tudíž s neznámou dobou vzniku) se setkáme s jeho oslabenou *biedermeierovskou* variantou churavějšího bolavého srdce (původně šlo o závěr č. 33 o pohřbu opuštěné staré panny, stylizace motivu tedy přiléhá k sentimentálnímu tématu).

Pro přítele z úvodního cyklu byla ovšem vyhrazena apelativní varianta motivu, tedy srdce puklé. Nezapříčinila je ovšem společenská nespravedlnost, jak bychom očekávali podle Vodičkova výkladu, nýbrž to, „že mu oplátila lásku nevděkem“ (Neruda 1851: 13), tedy důvod poměrně banální, v soudobé poezii obehnaný – a tedy čtenářsky přijatelný. Na druhou stranu se však v básni praví, že osob s puklým srdcem leží na hřbitově „na tisíc“, což přece jen vyvolává otázky po stavu světa. V ostatních básních úvodního cyklu už tento motiv nenajdeme. V básni „Líhávali na jednom jsme loži“ lyrický subjekt konstatuje, že jeho srdce vadne a že brzy nastane čas, kdy „poležíme sobě opět spolu“ (Neruda 1951: 17). Jde tedy stejně jako v č. 34 o dojemně rezignující variantu motivu, čtenářsky přijatelnější než naturalistická představa puklého srdce.

Vodička tedy zjevně motiv puklého srdce nadinterpretoval;³⁵ pro *Hřbitovní kvítí* je bezesporu podstatnější „chladné“ srdce lyrického subjektu původního

³⁴ Setkáme se s ním ovšem rovněž v cyklu *Anně*, v básni „Srdce mé jak vetchá struna puká“ (Neruda 1951: 213); důvodem je opět láska. Pakliže cyklus *Anně* vznikl v r. 1856 a pakliže by Makulář skutečně byl mladšího data, šlo by o první výskyt tohoto motivu v Nerudově poezii.

³⁵ Sám Neruda se od konceptu puklého srdce distancoval v básni „Romance“, otištěné v únoru 1861; lyrický subjekt v ní odmítá litovat muže, kterému z válečných hrůz puklo srdce bolem, neboť je toho názoru, že pakliže mu páni dali do ruky zbraň, měl ji obrátit proti nim. Publikovat něco takového ovšem v r. 1857 nebylo možné. I po pádu Bachova absolutismu Neruda tuto revoluční výzvu neotiskl v Čechách, nýbrž pod pseudonymem Prokop Zápolský v ženevském časopise *La voix libre de Bohème* Čech, vydávaném exulantem J. V. Fričem, tedy mimo území rakouské monarchie. Rezervovanost vůči tomuto konceptu – podle něho již přežilému – vyjádřil také v článku k 50. výročí narození K. H. Máchy: „Prosím tě, ujednejme smlouvou, že nenecháme už nikdy srdce pukati!“ pravil ke mně kdysi můj přítel F., když jsem mu právě srdečně špatně byl přečetl konec jedné ze svých básní /.../ Nevím už, jak jsem se tenkrát bránil, /.../ vím však, že měl F. pravdu.“ (Neruda 1957: 217) Pakliže je oním F. míněn Frič, což je pravděpodobné, a pakliže si Neruda onen rozhovor nevymyslel jako vhodný vstup k ju-

konceptu sbírky, mimo jiné proto, že se na něj váže pásmo ironicky provokativních básní. Koncept puklého srdce (tím spíš pak srdce chřadnoucího) měl ovšem mnohem blíže k soudobé básnické praxi, ať už se odehrávala ve znamení romantismu, nebo *biedermeieru*.³⁶ Doložili jsme, že to, co současníky na *Hřbitovním kvítí* nejvíce iritovalo, byla bezcitnost lyrického subjektu; zvýznamněním motivu srdce tak Neruda (ať už bezděčně či vědomě) vyšel vstříc jejich čtenářským potřebám.³⁷

Ještě výraznějším sblížením Nerudovy knižní prvotiny se soudobým systémem hodnot bylo jeho demonstrativní přihlášení se k tvorbě Karla Jaromíra Erbena. O jeho upřímnosti není důvodu pochybovat; vztah k tomuto spisovateli a potřebu změřit s ním síly demonstruje řada Nerudových raných epických básní. Nicméně nelze přehlédnout, že z fikčního světa *Hřbitovního kvítí* se tato báseň zásadně vymyká: náhle se tu objevuje někdo, vůči komu lyrický subjekt, jinak kousavě ironický či rozhořčený na svět, dává průchod emfatickému obdivu, a stává se tak na chvíli někým jiným. Nepřekvapí, že také tato báseň byla soudobým publikem omilostněna. Podle Aloise Vojtěcha Šmilovského je „jediným úkazem, že básník touží také po něčem vyšším“; neopomněl přitom podotknout, že se ve sbírce „vyjímá jako lilie mezi bodláčím.“ (Novotný: 47)

Vznikl-li tedy úvodní cyklus skutečně až naposledy, poskytuje spolu s Makulářem zajímavý vhled do geneze *Hřbitovního kvítí*. Jako by se Neruda od původního, vysoce „výbušného“ jádra sbírky, naplněného hořkostí vůči sociální nespravedlnosti a obecné bezútěšnosti světa, postupně vyvíjel k polohám lite-

bilejnému zamyšlení nad Máchovým významem, musel se odehrát před srpnem 1858, kdy byl Frič internován do Sedmihradska. Záhy po vydání *Hřbitovního kvítí* se tedy Neruda od motivu puklého srdce distancoval.

³⁶ Sám Vodička uvádí příklad z básně G. Pfelegra, Nerudou později kritizovaného za bolestivost: „a za bol nevýslovný štědře vrátil/puklému srdci paměť svého čítí“ (Vodička: 218).

³⁷ Dokládá to např. reakce Aloise Vojtěcha Šmilovského, jemuž se z *Hřbitovního kvítí* líbil právě jen úvodní cyklus, neboť zde „se aspoň srdce čtenářovo ohřeje na jemné lásce přátelské“, neodpustil si ovšem otázku „zdaž by drahou mu památku přítelovu lépe by nebyl zasvětil mužnou, horlivou činností než-li smrti.“ (Novotný: 47) Tyto preference se ovšem netýkaly jen Nerudových současníků. Také Oldřich Králík viděl v zavedení motivu puklého srdce pokrok v básnické vývoji od ironické negace k citovému zaujetí životem, přestože si byl vědom jeho literární omšelosti. Za důležitý katalyzátor tohoto vývoje pokládal lásku k Anně Holinové, navzdory všem jejím krizím a složitým peripetiím, či možná právě kvůli nim; ostatně právě v cyklu jí věnovaném se zřejmě motiv puklého srdce objevil poprvé. V případě Felixe Vodičky, jehož studie o *Hřbitovním kvítí* byla publikována v těsně poúnorovém období, lze jen těžko říci, zda bylo nadhodnocení motivu puklého srdce vedeno snahou přizpůsobit Nerudův provokativní básnický debut soudobým kulturně politickým normám, či zda šlo o jeho autentický pohled na tuto sbírku a její obsahové priority.

rárně i společensky přijatelnějším.³⁸ Tento vývoj je ještě patrnější v *Lístcích Hřbitovního kvítí*, jež navzdory panujícím představám (Kleischnitzová) nejsou zkrácenou verzí původní sbírky, nýbrž její novou variantou s odlišnými dominantami.

Prvním zaznamenaníhodným faktem je marginalizace tématu hřbitova: neprorůstá už celkem, nýbrž je mu vyhrazen závěrečný oddíl, působící po částech věnovaných tradičním básnickým tématům lásky a poezie jako pouhý appendix, odkazující k původní sbírce (parcelace původního vysoce kompaktního textu sbírky do tematicky vyprofilovaných částí souzní s názvem „lístky“, evokujícím *biedermeierovsky* poklidnou představu „albumblattu“). Zmírněna byla rovněž původní tvrdost pohledu na smrt, třeba už tím, že byl cyklus *Ze hřbitova* nově uvozen básní „Co jest slza? – Skvostná karbunkule“. Ta se původně vyskytovala v bloku reflexivních čísel, souvisejících s tématem hřbitova jen volně; usilovala o obrazné vystižení podstaty slz, aniž je spojovala se smutkem, či dokonce smrtí. Umístění na začátek hřbitovního cyklu tento spoj implicitně vytvořilo; prostřednictvím této básně se čtenáři naznačuje, že téma smrti bude tentokrát pojednáno s citem – a tedy způsobem bližším literární tradici a společenským zvyklostem.³⁹

Stejným směrem jde další tematický posun *Lístků* oproti původnímu *Hřbitovnímu kvítí*: významně se v nich posiluje motiv srdce, jedno z ústředních témat Nerudových lyrických cyklů, následujících po *Hřbitovním kvítí* (*Ze života*, *Elegické hříčky*)⁴⁰. Není to už srdce puklé, ale spíš srdce toužící, byť nezřídka

³⁸ Možný vliv čtenářských očekávání na Nerudovy publikační strategie naznačuje první Nerudův životopisec Bohuslav Čermák, když uvažuje o důvodech publikace cyklu *Anně*, napsaného zřejmě r. 1856, až na sklonku roku 1857, tedy těsně po vydání *Hřbitovního kvítí*. „Že Neruda cyklus ten dle rukopisu, který slečně Holinové dal a jenž posud zachován, jakož dle označení v Knize veršů již r. 1856 psaný, po zklamání s *Hřbitovním kvítím* vydal, nasvědčuje jaksi, že jej za práci formou i vroucností lyrikou, jakož i básnickým vzletem a větší souvislostí myšlenkovou, dokonalejší měl a jím nepříznivý dojem myšlenkami hlubší, rázem všelidské a ostře nový směr lyriky české jevící sbírky *Hřbitovní kvítí* přistříti se snažil.“ (Čermák: 152) Je pravdou, že milostná lyrika byla dobově nejrozšířenějším a čtenářsky nejpřijatelnějším typem poezie, takže z tohoto hlediska má Čermákova úvaha racionální jádro. Nicméně jen těžko ji lze interpretovat jako přímou reakci na neúspěch *Hřbitovního kvítí*, neboť sbírka vyšla pouhé dva týdny před cyklem *Anně*, který v té době již pravděpodobně ležel v redakci Lumíra.

³⁹ V *Hřbitovním kvítí* se naproti tomu smrt nijak neoplakává, jistě i proto, že v jeho fikčním světě je život břemenem a smrt od něho osvobozuje. V č. 2 dokonce „o Dušičkách na hřbitově větrík“ vyjadřuje poněkud potměšitou radost nad tím, „že to množství lidstva / pro hřbitov už zase dozrává.“ (Neruda 1951: 22); podtrhuje tím ústřední Nerudovu vizi Země jako jednoho velkého hřbitova.

⁴⁰ Výstižně to shrnul Oldřich Králík: „hřbitov přestal být produktivní kategorií Nerudovy poezie, zato se jí stalo srdce“. (Králík: 17)

ještě chorobné a mdlé. Původní variantu srdce obaleného ledem sice v *Lístcích* najdeme také, nicméně obkroužena básněmi s měkčím naladěním, ztrácí svou původní průraznost. Důležitost motivu srdce podtrhuje umístění oddílu jemu věnovaného na začátek *Lístků*; nezačíná se tedy od obrazu světa jako v *Hřbitovním kvítí*, ale od lyrického subjektu a jeho vnitřních pocitů, což více koresponduje se soudobou představou poezie.

Zajímavý je osud básní ironicky provokativních, jež se významným způsobem podílely na specifičnosti *Hřbitovního kvítí*. Řada z nich zůstala i v *Lístcích*; heinovské dědictví se zřejmě za oněch deset let, dělicích od sebe obě sbírky, stalo akceptovatelnějším. Jistou odlišnost od původního konceptu však přece jenom pozorujeme: ony provokace, původně prostupující celou sbírkou, jsou v *Lístcích* soustředěny do oddílů věnovaných lásce a poezii, a tím je utlumena jejich širší společenská platnost. Jako by nešlo o nic víc než o milostné škádlení, byť leckdy poměrně drsné, a připomínku někdejších literárních šarvátek. Navíc v nově připsaných básních o lásce je lyrický subjekt za svou bezcitnost trestán (nejvýrazněji v nostalgické básni „Ach přišla láska s milým žebroněním“, publikované ovšem až v 2. vydání *Knih veršů*, tedy v jiné autorské situaci). V *Lístcích* rovněž prořídly zmínky o bláznech a bláznovství, jež byly ve *Hřbitovním kvítí* součástí autorova soudu nad světem, který se vymkl z kloubů, avšak pro měšťanského čtenáře patrně byly příliš znepokojivé, neboť se vztahovaly k vytěšňovanému území abnormality, duševních chorob a psychického strádání.⁴¹

A konečně v *Lístcích* ubylo i básní reflexivních – Neruda ponechal pouze ty, jež se týkaly poezie a jejího místa v moderním světě. Tím z původní sbírky zmizela její důležitá, byť čtenářsky poněkud odtažitá součást, vyjadřující autorovu

⁴¹ Také tuto tematickou volbu měl Neruda společnou s romantiky, zejména německými; fascinace duševními poruchami je zřejmá i z o něco mladších Arabesk, obyvatelům Ústavu choromyslných se později věnoval ve své publicistice. Ve *Hřbitovním kvítí* je však význam označení „blázen“ poměrně nejednoznačný; pohybuje se mezi výsměchem, soucitem a přitakáním. V úvodním cyklu oslovuje lyrický subjekt hrobníka „blázně“ poté, co mu hrobník položí nevhodnou otázku – zde je tedy význam slova blázen jednoznačně negativní (stejně jako v provokativní básni „Na vršku dům stál bláznů“). Ve verších „Mnohý blázen, co ho hněte, v dumné písni zapěje“ (Neruda 1951) už označení „blázen“ tak jednoznačně negativní není; je zde synonymem pošelce a k takovému jedinci má lyrický subjekt nespornou afinitu. V č. 29 („Blázny jsem si dělal z hezké děvy“) se slova blázen a zbláznit se objevují v osmi verších hned čtyřikrát; jako by autorovi vysloveně činilo potěšení opakovat tato v „slušné“ společnosti tabuizovaná slova. Básně o obyvatelích ústavu choromyslných (č. 45 a 46), v nichž už slovo blázen nefunguje jako emotivní označení jistého chování, nýbrž de facto jako diagnóza, se objevuje temný, takřka tragický podtón – „Nad blázincem věž se štíhlá vzpíná/ jako pomoc z nebes dálných vzývá“ (Neruda 1951), podobně jako ve verši „nemějí se jenom šíleni“ (Neruda 1951).

vůli přemýšlet prostřednictvím poezie o obecných entitách, jako je láska, smutek či humor.

Zmíněné srovnání nás dovádí k poznání, že hodnota *Hřbitovního kvítí* tkví právě v jeho celistvosti, nikoli v jednotlivých básních, nezdědka trpících začátečnickými neduhy. Žádná z tehdejších básnických sbírek totiž nepřinesla tak originální, ucelenou a sugestivní vizi fikčního světa, jako právě *Hřbitovní kvítí*. Patří k ní bezesporu i ona tolikrát vyzdvihoaná sociální nespravedlnost, avšak ta je jen její součástí. Nerudova skepse je hlubší a netýká se jen chudoby; plíživě se rozlézá po celém jeho světě a dodává mu onu působivou šedou barvu – barvu popela mrtvých, pokrývajícího celý jeho povrch a jen občas spláchnutého kalným deštěm. Sociální rozměr Nerudovy básnické prvotiny i jeho díla jako celku byl v poúnorových výkladech zjevně nadhodnocen, a to zřejmě z důvodů obranných: zdůraznění autorovy sociální citlivosti mělo patrně přebít jeho až extatické vlastenectví, za něž mu hrozil cejch buržoazního nacionalisty.

Ani Nerudovo provokativní boření soudobých, zejména sexuálních tabu, byť bezesporu atraktivní, by nám nemělo zahradit cestu k méně nápadným obsahovým rovinám *Hřbitovního kvítí*. I tento tón byl v posledním padesátiletí zdůrazňován až příliš a i v tomto případě se tak patrně dělo hlavně z důvodů aktuálně politických: prostřednictvím klasikovy prostořekosti vykladači útočili na prudérnost komunistického režimu.

Jedna věc přitom za celých sto padesát let od vydání této sbírky nezazněla, alespoň ne dostatečně hlasitě: to, že se Neruda od všech svých vrstevníků odlišoval bytostným sklonem k reflexivnosti. Zatímco jiní setrvali pěli o lásce, ať už šťastné či nešťastné, on se tomuto dobově nadužívanému tématu vyhýbal a rozvíjel obecné úvahy o světě, o lidské smrtelnosti a o plynutí času. V úvahách o pomíjivosti všeho je skutečným dědicem Máchovým a leckdy jej – jako osobnost o generaci mladší, žijící již v moderním světě – odvážností svých reflexí, jdoucích zřetelně za křesťanské učení o nesmrtelnosti, předčí. Ve zralém věku na ně naváže velkolepými básněmi o smrti vesmíru v *Písniach kosmických*.

Nerudovo *Hřbitovní kvítí* bylo tedy alternativou k tematické jednostrannosti soudobé poezie, byť o ni v okamžiku jeho vydání zjevně nikdo nestál. Soudobí čtenáři byli okouzleni jinou básnickou sbírkou – Hálkovými *Večerními písněmi*, jež obohrané milostné téma uchopily novým způsobem: postoj lyrického subjektu k přírodě i lásce se vyznačuje bezprostřední tělesností a suverenitou, s jakou si vše přivlastňuje, vypovídá o sebedůvěře dosud nevídané. Není divu, že mládež mlčel se moderní společnosti, před níž se začal otvírat svět, musela být jeho asertivitou uchválena. A zrovna tak neudiví, že pesimismus Nerudova *Hřbitovního kvítí*, jež by v roce 1854, z něhož pochází první koncept sbírky, měl šanci na širší čtenářskou rezonanci, byl v čase nového nadechnutí pocítován jako pře-

žilý.⁴² Význam Nerudovy prvotiny však zhodnotil čas; dokonce i Nerudův protichůdce Hálek zpětně ocenil důležitost Nerudovy reflexivnosti pro českou poezii.

Pohlédneme-li na *Hřbitovní kvítí* z naznačeného zorného úhlu, nebude nám možná připadat tak protikladné celé další Nerudově básnické tvorbě, navzdory tomu, že se od ní liší svým výrazným negativismem. Nebudeme-li okouzleni Nerudovým rebelantským gestem natolik, abychom pro ně přehlédli jeho pokusy o vážnou reflexi nad plynutím času a během lidských dějin, uvidíme v *Hřbitovním kvítí* zárodek jeho vrcholných sbírek, především *Písní kosmických*, jež jsou v tomto ohledu jeho přímým pokračováním, ale třebaš i *Zpěvů pátečních*.⁴³

Prameny:

NERUDA, Jan (1951). *Básně I*. Praha: Československý spisovatel.

NERUDA, Jan (1957). *Literatura I*. Praha: SNKLHU.

NOVOTNÝ, Miloslav, ed. (1953). *Život Jana Nerudy II*. Praha: Československý spisovatel.

NĚMCOVÁ, Božena (2006). *Korespondence III*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

⁴² Gustav Pflieger to ve své autobiografii pojmenoval zcela explicitně: „Vydání *Hřbitovního kvítí* – D. M./ v první době r. 1856, bylo by mne dojalo nesmírně; tehdy bych byl potřeboval k zoufalému stavu svého nitra něčeho podobného. Teď však, a možná právě po Alfredu, když jsem čítal básně Nerudovy, urážela mne ta prudká, nanejvýš přiotřesená ironie a chladná reflexi, jež vane celým ústrojím těch básní, nesrovnávala se s proudícími se bujnými prameny citův mých.“ (Novotný: 13)

⁴³ Báseň č. 14 s tématem Ježíšova ukřižování je prvním pokusem o zpracování klíčového emblému *Zpěvů pátečních* a rámcového tématu *Balad a romancí*; svědčí to o tom, že pašijová legenda patřila k hlubinnému základu Nerudova pohledu na svět (v souvislosti s tím se ukazuje, že prostor hřbitova, v němž je plastika Ukřižovaného vsudypřítomná, rozhodně nebyl pro začínajícího básníka náhodnou volbou). Zmíněná báseň se vymyká z *Hřbitovního kvítí* svým patosem úcty k Ježíšově oběti, byť v závěru uzemněným konstatováním, že lidstvo za tuto oběť nestojí. Novozákonní aluze je přítomna i v č. 40, zamýšlejícím se nad souvislostí humoru s lidskou bolestí: vyrůstá prý z ní stejně „tak jak podle krásné báje vzešlo, / z krve, ze slz páně pestré kvítí“ (Neruda 1951: 61) Ani jako mladistvý rebel tedy Neruda nezavrhl poezii biblických příběhů, v níž vyrostl; i ona je útěšným spodním tónem jeho hořké básnické prvotiny.

Literatura:

ČERMÁK, Bohuslav (1895). Jan Neruda. Biograficko – literární studie. *Květy*, roč. 17, s. 18–29, 146–156, 259–267, 434–440, 515–520, 677–685.

GRUND, Antonín (1935). *Karel Jaromír Erben*. Praha: Melantrich.

HAMAN, Aleš (1985–1986). Nerealizovaná nerudovská encyklopedie. *Literární archiv* 21/22, s. 205–241.

JEŘÁBEK, Dušan (1966). K některým problémům *Hřbitovního kvítí* Jana Nerudy. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* 15, řada literárněvědná, D 13, s. 7–21.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří (1910). *Jan Neruda*. Praha: Alois Hynek.

KLEINSCHNITZOVÁ, Flora (1919). Nerudovo *Hřbitovní kvítí*. *Listy filologické*, roč. 46, s. 278–290.

KRÁLÍK, Oldřich (1965). Křížovatky Nerudovy poezie. In: *Acta universitatis Palackianae Olomouensis*, Facultas philosophica, 26, Philologica XIII.

KREJČÍ, František Václav (1901). *Jan Neruda. Studie jeho vývoje a díla*. Praha: Hejda a Tuček.

KREJČÍ, Karel (1946). Nebeský, Štulc, Bendl. In: *Přátelský kruh Boženy Němcové*. Praha: Otto.

KŘIVÁNEK, Vladimír (1984). Nerudův „ostrov v časův proudu“ (K souvislostem umělecké stylizace času a prostoru *Hřbitovního kvítí*). *Česká literatura*, roč. 32, č. 6, s. 535–544.

MOLDANOVÁ, Dobrava (1984). Nerudovo *Hřbitovní kvítí* a Karel Havlíček. *Česká literatura*, roč. 32, č. 1, s. 10–23.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1948). Polákova „Vznešenost přírody“. In: *Kapitoly z české poetiky II*. Praha: Svoboda.

NOVÁK, Arne (1910). *Jan Neruda*. Praha: SVU Mánes.

PEŠAT, Zdeněk (1990). Knihy veršů. In: *Slovník básnických knih*. Praha: Československý spisovatel.

RUBAŠ, Stanislav (2009). *Já píši vám. Evžen Oněgin v českých překladech*. Brno: Host.

ŠTICH, Alexandr (2003). Karel Hynek Mácha II. *Souvislosti*, roč. 14, č. 4, s. 208.

ŠALDA, František Xaver (1934). Neruda poněkud nekonvenční. *Šaldův zápisník*, roč. 6, s. 320–345.

TUREČEK, Dalibor (2007). *Fejeton Jana Nerudy*. Praha: ARSCI.

VODIČKA, Felix (1998). Motivace „rozervanosti“ v Nerudově poezii let padesátých. In: *Struktura vývoje*. Praha: Dauphin, s. 210–259.

Summary

Genesis of Neruda's poetry book *Hřbitovní kvítí*

The paper attempts the new reading of one well-known Neruda's work that belongs to the canon of Czech literature, even though its exegets do not hide their embarrassments if that book has got an undeniable value or not. The paper contributes to the latent discussion about the book and suggests the esthetical norms of the 19th century, when the Neruda's work was written, and reconstructs genesis of *Hřbitovní kvítí*.

prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.
Katedra české literatury
Pedagogická fakulta
M. D. Rettigové 4
11639 Praha 1
dagmar.mocna@volny.cz

Reprezentace bratří Mašínů jako „nepřítel socialismu“ v povídkových souborech z nakladatelství Naše vojsko (1966–1987)¹

Josef Švéda

0. Úvod

V období mezi lety 1948 a 1989 existovalo mnoho institucí, které měly za úkol rozšiřovat příběhy o škůdcích socialistického zřízení a hrdinech, již s nimi zápasili. Jedním z takových podniků bylo i nakladatelství Naše vojsko, jehož primárním (avšak nikoliv jediným) úkolem bylo „formovat prostřednictvím četby politické vědomí vojáků základní služby i důstojnického sboru“ (Janoušek 2007: 79). Kromě mnoha dalších publikací zde vycházely i detektivní příběhy napsané podle „skutečných událostí“ o bojích Sboru národní bezpečnosti proti nepřátelům státu. Tyto povídky jsou zabydleny různými typy zločinců. Nejvýznamnější úlohu zde hráli ti z nich, kteří útočili na samotnou podstatu socialistického zřízení a usilovali o jeho poškození či dokonce o restauraci kapitalismu. Právě takový typ škůdců reprezentují bratři Mašínové. Jejich příběh je v českém kontextu poměrně dobře znám, takže jej nemusíme detailně popisovat.² Události, které ličí texty ve zkoumaném období, se po faktické stránce až na výjimky shodují s příběhy publikovanými po roce 1989.³ Jádrem sváru jsou ale samozřejmě otázky spojené s motivací bratří Mašínů, tedy proč tuto činnost vyvíjeli a zejména také, zda byla správná, či nikoliv. Právě v této oblasti se odehrává ideologický zápas, který budeme v následujícím textu popisovat.

¹ Text vznikl v rámci výzkumného projektu *Modely reprezentací v literárních diskurzích* (OPVK CZ.1.07/2.3.00/20.0125), spolufinancovaného Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

² Ctírad a Josef Mašínové po roce 1948 založili skupinu, která měla za cíl bojovat proti komunistickému režimu. Při jejich činnosti bylo zabito několik osob. Bratři Mašínové se společně s Milanem Paumerem v roce 1953 dostali přes Východní Německo do Berlína a poté vstoupili do americké armády.

³ Viz např. Rambousek (1990); Němeček (1998); Novák (2004); Masin (2005), Mašín (2010) ad.