

## RESUMÉ

### Several comments on Czechoslovak motives in the work of Pablo Neruda

This text attempts to describe and analyse motives connected with Czechoslovakia, especially touches Neruda's poem *The Prague Interview*, which is dedicated to Prague and Julius Fučík and through an analysis and comparison it shows how differently was an icon of the Czechoslovakian communism seen by Neruda and by the young communist poets in the Czechoslovakia. Also focuses on other Neruda's poems about Prague or Czechoslovakia that appear in his work.

Keywords: Pablo Neruda, Julius Fučík, liberation struggle, socialist realism

Este texto – Varios comentarios sobre motivos checoslovacos en la obra de Pablo Neruda – presenta un análisis del poema de Neruda *La entrevista en Praga*, que se dedica a Praga y a Julius Fučík. El análisis muestra cómo difiere la figura icónica del comunismo checo, Fučík, se la percibe y se presentó para Neruda y en qué medida su concepto es compatible con el concepto imperante en el contexto checo. También se centra en otros poemas relacionados con el motivo de Praga o, en general, Checoslovaquia.

Palabras clave: Pablo Neruda, Julius Fučík, lucha de liberación, realismo socialista

Mgr. Klára Goldstein  
Filozofická fakulta Univerzity Palackého  
Katedra bohemistiky  
tř. Svobody 26  
klaragoldstein88@gmail.com

# NĚKOLIK POZNÁMEK K ČESKOSLOVENSKÝM MOTIVŮM V DÍLE PABLA NERUDY

KLÁRA GOLDSTEIN

**P**ablo Neruda (1904–1973) je v našem prostředí nejprekládanějším latinskoamerickým básníkem. Výběr překladů z jeho díla zde byl ovšem dlouhodobě motivován zejména ideologickými potřebami a požadavky kladenými na literaturu po r. 1948. Nerudovy vazby k tehdejšímu Československu se zrcadlí jak ve vztazích ke zdejšímu literárně-kulturnímu prostředí a jeho představitelům, tak v samotné tvorbě chilského básníka, který některé motivy spojené s Československem dokázal vnímat a pojednat v pozoruhodných kontextech. Pohlédneme tedy nyní na některé z nich.

## 1 NERUDŮV FUČÍK

V roce 1952 dokončil Neruda ve svém exilu na Capri skladbu „Pražský rozhovor“, jejíž první překlad se záhy objevil i u nás. Z básníkovy rukopisu ho pořídil Vítězslav Nezval za jazykové spolupráce Zdeňka Hampejse (příčemž jde o téměř jediný Nezvalův překlad Nerudy) a již v roce 1953 jej vydal v Československém spisovateli. Do druhého českého vydání „Pražského rozhovoru“ v rámci výboru ze sbírek *Hrozny a vítr*, *Elementární ódy* a *Nové elementární ódy*, který pod souhrnným názvem *Hrozny a vítr* uspořádal a přeložil Adolf Kroupa (Naše vojsko, 1959) se promítly Nerudovy finální úpravy. Jedná se jak o změny lexikální, tak o odlišné členění textu. „Pražský rozhovor“ je jednou z několika Nerudových básní, které se přímo vztahují k Československu a jeho hlavnímu městu, a to prostřednictvím postavy Julia Fučíka.

Neruda má v té době už za sebou *Veliký zpěv*, v němž na mnoha místech projevuje největší uznání hrdinství jedince nikoliv jako patetickému heroickému gestu, ale jako úseku života tváří v tvář skutečnosti, přijetí vlastního údělu až do konce, rozhodnutí neustoupit z cesty ani za cenu smrti, byť by byly její okolnosti sebekrutější. Tato zcela lidská, hluboká poloha se ocitá ve velkém kontrastu vůči monumentalitě většiny textů. *Veliký zpěv* tak skutečně funguje jako odraz života tvořeného nescíslným množstvím zcela osobitých a uzavřených projevů bytí v rámci věčného koloběhu. Všude, kam přichází, hledá Neruda člověka – zcela konkrétního, s konkrétním jménem a osudem, v němž se spojuje mnohé z jeho žitých dějin. V těchto souvislostech se logicky vynořuje postava Fučíka, který je pro Nerudu hrdinou zejména z toho důvodu, že se nevzdal své odpovědnosti ani v nejtemnějším období. Byť, zdá se, poněkud přecenil jeho literární význam a budoucí vliv, když na Kongresu obránců míru ve Varšavě hovořil o „fučíkovském pokolení a době“, nestal

se pro něj Fučík nikdy onou postupně vyprazdňovanou ikonou mučedníka socialismu, jíž byl v československém kontextu. A to z několika důvodů. Předně, Neruda viděl a znal podobných „mučedníků“ nepřeborné množství, zadruhé, více než vzývaný obraz legendarizované postavy, za nějž se ukrýje vše možné, na něj působila skutečná podstata věci, lidská vnitřní síla a odhodlání vyrovnat se s osobním údělem: „Bylo mnoho mužů / mnoho Fučíků / kteří poctivě splnili všechno, co žádal život. / Ty také, Julie Fučíku / jsi to vykonal. / Ty malé i velké bolestné povinnosti / i nezbytné drobné úkony. / [...] / Přímočarost je závažný bod / který se opakováním stává čarou / normou, cestou [...]“

Neruda se v této básni navíc zamýšlí nad smyslem osobní oběti a dává Fučíkovu smrt do protiváhy k utrpení Ježíše, přičemž zdůrazňuje jakousi obyčejnost obou: „Není to perutný bůh / ale bledá tvář pronásledovaného / hrdina, který nenese na strnulé hlavě / vavříny ze zapomínajícího kamene / ale starý klobouk [...] půlnoční vydání ilegálních novin [...] oběžník, z něhož pouští / čerstvá tiskařská čern.“ Důvod a smysl lidské oběti se aktualizuje v osudu ještě nedávno žijícího, současníka a smrtelníka, v určitém poukázání na osvobození tkvící ve stálosti započatého díla, zatímco Ježíš je viděn v kontextu Nerudova sepětí s koloniálními dějinami Ameriky jako ten, „jehož kříž spočinul těžce na životech lidí a hnětl hoře s nadějí“. Jako člověk se Ježíš plně připodobňuje lidskému utrpení, které však neustává – což v očích člověka jaksí oslabuje jeho všemohoucnost: „Před tisícem a tisícem let byl ukřižován člověk / [...] / My máme miliony ukřižovaných / a naše naděje je z tohoto světa / [...] / Na každém kilometru země máme jednoho ukřižovaného [...]“. Zároveň se básník ustavuje do role proroka: „Proč chcete, abych aymarským rolníkům / nešťastné Bolívie / drásaným hladem a chladem velikých výšek / přišel zítra slibovat nebe? / Za to byste mne neukřižovali / protože by dál hladověli.“

„Pražský rozhovor“ je rozdělen v Nezvalově překladu do osmi, v Kroupově do devíti číslovaných úseků, které v tomto druhém případě nesou vlastní názvy. Oběma překladům by bylo možno vyčíst určité detaily, např. Nezvalovo zaměnění vojenské brašny vietnamské partyzány za „kabelku“. Pátý oddíl (V pražských ulicích) je v Kroupově překladu (na němž se coby jazykový poradce podílel Oldřich Tichý) o poznání srozumitelnější po syntaktické stránce, naopak některé z Nezvalem užitých metafor plněji korespondují s Nerudovou poetikou, I. oddíl v překladu Nezvalově zase v souladu s originálem postrádá určitou patetičnost v lexiku, která se objevuje u Kroupy.

Poéma „Pražský rozhovor“ se váže ke konkrétnímu Nerudovu pobytu v Čechách na přelomu let 1951–1952. A jak je ostatně pro Nerudu typické, zmiňuje v ní rovněž konkrétní místa, výchozí body i prostory, jimiž prochází, což má zásadně aktualizací ráz, a zároveň se zde ocitá lyrický subjekt jakožto proživatel a zároveň svědek – další z příznačných rysů Nerudovy

poezie. Kromě přijetí údělu, které je dle Nerudy zásadním rysem hrdinství, vyzdvihuje rovněž mlčenlivost, přičemž obě tyto vlastnosti lze opět vztáhnout k oběti Syna Božího. Pro Nerudu je Fučík více než symbolem sám o sobě spíše jakýmsi typem ideálního poválečného člověka, bojujícího, organizujícího a beze strachu z oběti. Jeho činnost pro kolektiv je povýšena nad osobní potřeby a cíle, kterých individuum ve své osamocenosti a bez spolupráce s druhými stejně nedosáhne. Proto v části Zářivý Julius, jediné, která Fučíka snad skutečně opěvuje, ale opět v kontextu přesahu oběti, z níž vyrůstá nový člověk či nový svět, parafrázuje motivy modlitby Otčenáš: „[...] dejž nám dnes jako chléb náš vezdejší svou podstatu, svou přítomnost, svou prostou přímočarost čirého paprsku. Přijď k nám dnes, zítra, stále, protože, prostý hrdino, jsi architekturou / člověka zítřka [...]“. A dále modeluje postavu Fučíka až do jakéhosi kristologického rozměru: „Tvá odhodlanost rozdrtila strach / tvá něžná láska temnoty [...] / Vstoupil jsi nahý, bezbranný člověk / do chřtánu našeho pekla / a byť bylo tvé tělo zmučeno / netknuta, nezlomena / zůstala tvá jasná postava / i činorodá pravda / kterou sis navzdory smrti uchoval.“ Nebo na jiném místě: „[...] a tak ze své šibenice / či ze svého kříže / málo záleží / jak to nazvete / mrtvé srdce Julia Fučíka / rozdrtilo své katy.“ Ne tedy skutečnost mučení, skutečnost smrti, příslušnost ke straně, ale láska a možnost poskytnout mlčenlivě příklad budoucím stává se pro Nerudu nejpodstatnějším rysem Fučíkovy oběti a smyslem jeho umírání.

Vladimír Macura považuje spojení fučíkovského tématu s křesťanským motivickým okruhem v českém kontextu za ojedinělé a zmiňuje Bieblovy verše „Julie Fučíku / Hrdá hlavo krví vpitá / Do vězeňského ručníku [...]“. Biebl zde „hovoří o ‚krásné tváři‘ člověka / A komunisty“ (Macura 1992: 43). V souvislosti s „mytologií“ nového světa, očekávaného vzkříšení do šťastné skutečnosti, na něj můžeme narazit např. ale i v Kunderově „Posledním máji“, kdy rozhovor Fučíka s Böhmem, shlížejících dolů na město, evokuje a snad svou stavbou až jaksí parafrázuje evangelijní text o Ježíšově Pokušení na hoře. Jak ale dodává Macura: „[...] stylizace Fučíkova kultu je přes obvyklý hagiografický rámec ‚životopisu hrdiny‘ výrazně světská. Stejně tak i tragický tón Bieblem zvolený je velmi netypický“ (ibid.). V Nerudově případě rovněž nemůžeme mluvit o tragickém tónu, nicméně bolest a obět, směřující k „vykoupení“ budoucích zde má nezastupitelné místo. Podstata nerudovského socialismu, která byla v raných překladech poněkud potlačována, je všeobecný humanismus. Není ostatně žádným tajemstvím, že Neruda oceňoval více nenásilnou revoluci než válečné běsnění. I po smrti Che Guevary, představujícího pro mnohé v Latinské Americe přímo ztělesnění revolučních snah, oznámil, že by se mělo více truchlit za Recabarrena. (Nerudův postoj k válce je zřetelně formulován i na mnoha místech jeho *Paměti*, např.: „Tu noc mi Che řekl něco, co mě dosti zmátlo, ale co asi objasňuje částečně jeho osud [...] Mluvili jsme o možné severoamerické invazi na Kubu. [...] Řekl mi náhle přibližně tolik: Válka... Válka... Jsme vždycky proti válce, ale když

jsme ji už jednou vedli, nemůžeme bez ní žít. Každým okamžikem se k ní chceme vrátit.' Přemýšlel nahlas a pro mě. Poslouchal jsem ho s upřímným ohromením. Pro mě je válka hrozba, ne osud" (Neruda 1976: 362/).

U Nerudy vystupuje Fučík z osobních představ, z konfrontace s prostorem, identifikace s městem. Jako je v případě „Pražského rozhovoru“ topos města klíčem k topoi vězení, tak se topos vězení stává klíčem k samotné postavě Fučíka, jeho fyzická existence je minulostí, ale je brána v potaz, stálost a přesah do přítomnosti jsou zaručeny právě oním osobním příkladem, činem: „Byli bychom se vidali den co den / byli bychom si půjčovali své zamílované knihy / byl bych ti vyprávěl / zkazky o rybářích a hornících / mé vlasti u moře / a byli bychom se tolik, tolik smáli / až by se kolemjdoucím / naše veliká radost / zdála nebezpečná“ (přel. A. Kroupa). Básně o Fučíkovi, které vznikaly v týchž letech v Československu, jako by v jistém smyslu s jeho fyzickou existencí nepočítaly, převažuje snaha začlenit ožívovaný symbol do chodu „nových“ dějin, symbol, který se poněkud vzpírá svému ukotvení ve skutečnosti. Tomu odpovídá i propojení fučíkovského kultu s kultem mládeže a krásy, představujících úhel nové světa směřujícího k ráji. „Základní atributy fučíkovského kultu byly vlastně totožné s tím, jak se sama nová socialistická společnost potřebovala vidět. Měla být vnímána jako mladá, rozsmívaná, bojující, šťastná [...] Také v epické složce Fučíkova mýtu doufala spatřit sama sebe: své vlastní vítězství nad smrtí, poválečné znovuzrození Československa ve věčném jaru“ (Macura 1992: 45).

Jako podstata a východisko vnitřní velikosti není akcentováno utrpení ani obět, jako je tomu u Nerudy, ty jsou viděny v kontextu překonané minulosti, jako nežádoucí relikt nepřejícího času, převažuje zasazení fučíkovských motivů do rámce obecné budovatelské energie a radosti, která ovšem nevyrůstá z vnitřní osobní spřízněnosti – názorové nebo čistě lidské – ale z politicky podmíněného diktátu kultury, nutně pracující s předvídatelnou rétorikou a klišé, např. u Pavla Kohouta v básni „On bude s námi v Bukurešti“: „Jápak by s námi nejen na Festival / Julius Fučík, který tak rád zpíval / a pro ten zpěv se smrti neleká“ (Kohout 1953: 28) či „[...] proto ho spatříš roztáčet se v polce / a trhat svěží růži komsomolce“ (ibid.: 29). Nebo v „Písni pro Julia Fučíka“: „[...] a naši drazí básníci / píšou teď svoje reportáže / na polích šťastné, slavné práce / a ne už, ne už na oprátce“ (ibid.: 18). Jak píše V. Macura: „[...] v případě Fučíkova kultu platil přímo ‚zákaz‘ překračovat rámeč určujícího optimistického naladění“ (Macura 1992: 43). A dále: „Fučíkovská ikonografie přímo předpisuje tváři hrdiny úsměv [...]“ (ibid.). U Nerudy je ovšem radost ze vzájemnosti viděna buď ohniskem minulého času jako hypotetická („byli bychom se tolik, tolik smáli / až by se kolemjdoucím / naše veliká radost / zdála nebezpečná“), nebo v kontextu smrti („V pražských ulicích / se na nás přes smrt / usmívá / tvá podoba“), nebo jako prostý projev, nikoliv z nutnosti přisouzený atribut („v zimně zbarvené Praze / šel ve svém starém / neviditelném klobouku / a se sladce tichým úsměvem“).

Jako by se s tím, jak se ztrácí schopnost ponoru do utrpení, lidské bolesti, strachu, úzkosti a deziluze, která je u Nerudy ještě patrná, umenšovala možnost a snad i potřeba pochopit Fučíkovu osobu v širším spektru. Lidský, existenciální aspekt je rozmělněn v plytkosti hesel a gest nové generace, naprosto bagatelizujících vlastní podstatu Fučíkova odkazu, jíž se dokázal chilský básník dotknout mnohem účinněji než Fučíkovi krajané. Neruda se s československým pojetím Fučíkova kultu shoduje snad jen v tom, že vnímá Fučíkův odkaz jako zárodek onoho nového života, přicházejícího ve znamení socialismu. Nerudova demytizace a subjektivizace Fučíka pak probíhá jednak na úrovni vlastního výběru jazykových prostředků („kámen zimní barvy“, „železné mříže“, „hluchá okna“, „hledal jsem ozvěnu“), kdy se Neruda i vlivem vlastní zkušenosti pronásledovaného ztotožňuje s pocitem úzkosti z konce, který představa vězení vyvolává, zároveň je nám Fučík představován ve své lidské „obyčejnosti“, přičemž je to právě ona, která jej činí nesmrtelným. Tedy život sám, nikoliv mýtus.

V obdobném duchu ovšem Neruda zobrazuje i revolucionáře a bojovníky za nezávislost národů Latinské Ameriky, počínaje emblematickými postavami Bolívara, San Martína či Martího až po své současníky, kteří zahynuli v boji nebo ve věznicích. Ve všech případech zdůrazňuje jejich lidský rozměr, jejich sepětí s prostředím a přirozený vývoj jejich osudu nad opěvováním jejich tragédií či vytvářením bezkrevného mýtu, vedoucího k neuvěřitelnosti. Tyto tendence můžeme ilustrovat třeba na příkladu již zmíněného Recabarrena. K jeho osudu se vrací Neruda v několika básních oddílu „Osvoboditelé“ v *Canto general*. Už sám popis této postavy se odklání od nějaké idealizující koncepce: „Jeho jméno bylo Recabarren / Dobrosrdečný, korpulentní, rozšafný / [...] / Je to Chilán, který přestává dřít / jen když mu v tom zabrání nezaměstnanost nebo smrt [...]“ (Neruda 1978: 147). Objevuje se i pro Nerudu příznačný metonymický princip ztotožnění: „Ty jsi naše vlast, pampa a lid / písek, hlína, škola a dům / vzkříšení, pěst, ofenzíva / pořádek, defilé, útok, pšenice [...]“ (ibid.: 152) i další typický rys jeho poetiky, lyrický subjekt v roli svědka, kdy s obvyklým „Viděl jsem“ prochází i místy, o nichž se nesmí mluvit: „[...] ukazovali mi malé porce / svých ubohoučkých pokrmů / hliněnou podlahu ve svých domcích / sluneční zář, prach, štěnice / a svou nesmírnou opuštěnost [...]“ (ibid.: 205), svědka hovořícího nepateticky a věcně, ať už se jedná o události přímo prožité, či tragické okamžiky poznamenávající zemi v průběhu času: „Jednou do Iquique, na pobřeží / svolali všechny obyvatele / kteří požadovali školu a chleba / Tam, zmatené a ve dvoře / obklíčené je odsoudili / na smrt / Stříleli / svištěcími kulomety / puškami, rozestavenými / takticky / do hromady dělníků / kteří spali na zemi [...]“ (ibid.: 150). Básník zde užitím až reportážního líčení zabráňuje patosu promlouvat jakožto nepřiměřenému a nepatřičnému. I v případě Recabarrena či Prestese vyzdvihuje Neruda jejich úsilí, ničené okolím, a přesto nezdolné, osobní obětavost ve prospěch kolektivu, při-

čemž ale tragické osobní situace těchto svých hrdinů, na jejichž základě se zdá jejich jednání ještě větší (podobně jako u Fučíka), pojmenovává: „Když se potom vrátí ke svému lidu a opět / rozhoupá zvony své bojující zvonice / zavrou ho do vězení a jeho družku / vydají hnědému katovi / z německé říše / Ona při mučení porodí svou dceru / a jednoho dne zmizí / pod sekerou, v plynu, pohlčená / vraždícími bažinami gestapa.“<sup>1</sup>

Neruda se ovšem nebrání ani tomu, aby lyrický subjekt danou situaci hodnotil. Díky tomu nevystávají v jeho básních hrdinové jako odlidštěné mytologické postavy, ale objevují se slabí a zranění, v nejbolestnějších okamžicích života, v úzkostných chvílích („Ach, trýznivá bolesti / uvězněného! / Ach, nevyslovitelná / oddělená muka / která musel zakoušet / náš poraněný velitel“) (ibid.: 155), aby se však díky své síle stali do určité míry příkladem, symbolem – ne však bezúčelným a okleštěným: „Jedenáct let bylo jeho jméno němé / Jeho jméno však žilo jako strom / uprostřed veškerého lidu Brazílie / uctíváno všemi a očekáváno“ (ibid.). Příklad prosté osobní statečnosti, tak jak ho Neruda demonstrovuje také u Fučíka, se stává klíčovým prvkem přesahující významnosti. Málokdy Neruda ve své angažované tvorbě přichází s principem davové anonymity, ve většině případů mají protagonisté jeho básní konkrétní jména (o čemž svědčí i celý oddíl *Canto general* s názvem „Země se jmenuje Juan“), např.: „Jmenuji se Olegario Sepúlveda / Jsem švec a kulhám / od toho velkého zemětřesení / Na činžák se zřítíl kus kopce / a na mou nohu svět / Prokřičel jsem tam dva dny / ale ústa se mi ucpala zemí / křičel jsem slaběji / až jsem usnul, abych zemřel [...]“ (ibid.), či „Benilda Varelová: Nachystala jsem jídlo pro své děti a šla / Chtěla jsem jít do Loty / abych uviděla svého manžela / Jak dobře víte, vládne tam policie / [...] / chytli mě, vysvlékli, tloukli a svalili na podlahu / Ztratila jsem vědomí [...] / jakmile jsem otevřela oči, znovu mně bili / svými gumovými obuškami / byla jsem celá modrá / od podlitin [...] / a to trvalo celých šest hodin [...]“ (ibid.: 261) či obdobně „Amador Cea: Když zavřeli do vězení mého otce / a šel kolem prezident, kterého jsme si zvolili / a říkal, že jsme všichni svobodní / požádal jsem, aby tátu propustili / Odvedli mě a potom mě mlátili celý den [...]“ (ibid.: 272). Právě pro tento aspekt vhledu či přímo záznamu dalších desítek bolestných, ale bojujících osudů, který spojuje lidi bez rozdílu vlasti, sociálního zařazení či možnosti promluvit sám za sebe, může Neruda poznamenat: „Bylo mnoho mužů / mnoho Fučíků / kteří poctivě splnili všechno / co žádal život.“ Pokud nemají Nerudovy postavy přímo jméno, mají alespoň svou vlastní skutečnou historii, vlastní naději a rovněž vlastní bolest, vlastní utrpení, jehož hloubka není nikdy potlačována na úkor opěvování šťastné budoucnosti. Vystávají na základě žité přítomnosti a zkušenosti: „Viděli jste starou žebračku / která se třásla jako / zrezivělý drát na smetišti / a vlekla se / po kolenou / a dívala se z takové hloubky / kde už není ani nenávist ani

/1/ Prestesova dcera Anita Leocádia zavítala na samém počátku 50. let i do Československa.



slzy?“ (ibid.: 271). Nebo: „Uslyšel jsem volání, které přicházelo / z hluboké jámy úzké štoly / jako z nějaké pekelné dělohy / a potom se objevilo nahoře / stvoření bez obličeje / maska pokrytá prachem / potem, krví a nečistotou / A stvoření řeklo: Ať přijdeš kamkoli / vyprávěj o tomto mučení / vyprávěj o svém bratru / který žije tam dole jako v pekle“ (ibid.: 262).

Tato tendence rovněž úzce souvisí s často využívaným principem orality v Nerudově poezii. Svědek si nevystačí s pouhým záznamem spatřeného, proživatel s přetlumočením situací, oba se spojují v entitě zahrnující navíc i soucítěného proroka či nesmiřitelného žalobce. Lyrický subjekt svůj úděl dokonale zná („Přišel jsem, abych vyprávěl...“), a ono vyprávěné do své struktury včleňuje čtenáře zprvu spíše jako posluchače homérovského věku, např. i díky výběru jazykových prostředků při popisu přírody a dějin v prvních zpěvech *Canto general*, kdy jediné skrze básníkově slovo vyvstává nikdy neviděný, zapomenutý, krutý, ale čistý svět, svět dávných vládů, neuvěřitelných tvorů a mytických míst „ještě ne Ameriky“, aby se od této předdějnosti, do níž se lyrický subjekt promítá spíše jako budoucí, dosud netušený prvek skutečnosti, dospělo přes zpěvy o prostých hrdinech až k básníkově současnosti, stejně kruté, zahalované, ale nikoliv už čisté, k okamžikům boje, zrad a obětí. Modifikovaná představa básníka-pěvce, akceptovatelná ve chvílích líčení minulosti, se do svědka a proživatele vtěluje naprosto, žádný odstup už není patrný („Viděl jsem...“, „slyšel jsem...“, „spatřil jsem...“, „podívej se na tento strom ze zvonícího purpuru...“), stručná věcnost až reportážního stylu, jak bylo výše nastíněno, stylu kroniky („Dnes, 25. dubna, spadl na pole v kraji Ovalle dlouho očekávaný liják, voda roku 1946 nebo Dnes, pátého února tohoto roku 1949 v Chile v Godomaru de Chena, několik měsíců před čtyřicátým pátým rokem mého věku“) či testamentu („Tady zůstávuji svůj Veliký zpěv / [...] / který jsem zpíval pod ilegálními křídly své vlasti“). Kromě toho je pro Nerudovu poetiku naprosto typické přímé oslovení osob, věcí, dějů, přírodních jevů, ústící v monology např. v ódách, a přesahující tuto formu směrem k dialogu např. právě v *Canto general*. Apostrofa je ostatně sepjata s orálními projevy lidského společenství od nejstarších dob.

Na určitou jedinečnost zpracování fučíkovského tématu v „Pražském rozhovoru“, které se vymykalo literární produkci zahrnující toto téma v Československu, poukazuje i jeho vydání ve dvou překladech, Nezvalově a Kroupově, během šesti let, i to, že si následně v r. 1974 vybral Československý spisovatel tento text znovu pro jubilejní tisk k 25. výročí svého založení. V závěru celé skladby se Neruda obrací formou litanie k Československu a dovolává se Fučíka jako svědka poválečného rozvoje jeho vlastní země: „Československo / matko s ocelovými očima / vyvolený kvítu Evropy / matko korunovaná mírem svého lidu! / Líbezná kopce a vody / červené střechy / chmel jako chvějivý zelený déšť / zvedá své kolmé úponky / zatímco Gottwaldov / úl píle a důmyslu chrání / nově rozvinutou růži / lidské práce / [...] / Pojď, Fučíku / [...] / pohlédni na jas lidu / zaplavující



celou zem / [...] / Zdravím tě / omládlé Československo / matko prostých  
chlapců / země zamlklých hrdinů / republiko z mlhy a křišťálu / hrozne,  
klase, oceli, lide!“

Právě v poválečné Nerudově tvorbě je samozřejmě typický rovněž princip svědka-pozorovatele, procházejícího konkrétními místy nové společnosti v míru či v krizových okamžicích, vcházejícího do domů, účastníka všední každodennosti lidí kdekoli na světě: „Do domů vstupoval jsem / když jedli u stolu / z tovarůn vraceli se / smáli se nebo plakali...“ či na jiném místě: „Vstoupil jsem do baráků hlubokých / jako díry pro krysy / provlhlých / od ledku a od zkažené soli / viděl jsem ploužící se hladové bytosti / stíny, kterým chyběly zuby...“, který užil i v „Pražském rozhovoru“: „Pojď, Fučíku, a navštív se mnou [...] přechistou půdu své vlasti / zelenou, bílou a zlatou“, a také v další básni s československým motivem – „Slova k Evropě“, která je na tomto principu vystavěna celá: „Já, Američan, syn / pustopustých samot člověka / jsem přišel učit se od vás životu / a ne smrti / ne smrti! / [...] / Do vašich domů chodívám / V Benátkách, v krásném Maďarsku / v Kodani uvidíte mě / v Leningradě, jak rozmlouvám / s mladým Puškinem / s *Fučíkem* v Praze / [...] / Jsem svědek, který přichází / navštívit váš příbytek / Nabídněte mi mír a víno / Zítra za časného rána odcházím / Ve všech končinách mě čeká jaro.“ Naprosto obdobně se tato tendence projevuje např. u Jana Pilaře: „Jdu po cestách / stoupám po schodech / vcházím do hospod / klepu na dveře / sedím za stolem / vcházím do škol / továren / lidských příbytků“ (Pilař 1982: 98). Citovaná báseň „V červené tramvaji“ (1979), již Pilař věnoval své ženě, vykazuje ovšem i zřetelnou příbuznost s další Nerudovou básní „Tus manos“ ze sbírky *Los versos del capitán*, jejíž překlad, s původním věnováním Matilde Urrutiové, u nás vyšel roku 1976. Pilař dále píše: „Jdu po stupních hor / hledám cestu z labyrintu / [...] / Hledal jsem štěstí / chodil jsem světem i po kraji / nikde jsi nebyla / Až jednou jsem tě objevil / v červené tramvaji / [...] / Když jsi vystoupila / šel jsem za tebou / [...] / Na rohu jsi se ohlédla / Všechno bylo v tobě“ (ibid.). A Neruda: „Všechny ty roky života / prochodil jsem a hledal je / kráčel po schodištích / přecházel silnice / vlaky mne unášely / vody nesly / [...] / Až se tvé ruce / složily na mou hrud' / a tam jako dvě křídla / ukončily svou pouť...“

Pilaře ovšem kontakt s Nerudovou poezií ovlivňoval v mnoha ohledech v jeho sbírkách už od 60. do 70. let, kdy intenzivně pracoval na překladech Nerudy, např. ve *Žlutém listu* („Geologie“), v *Kruzích na vodě* („Z Pompejí paměti“, „Modřín“), ale nejvýrazněji v *Pohledu do očí* (1979), ve veršové struktuře, tematických okruzích i samotné poetice a výběru jazykových prostředků („Na to že jsem“, „Má poetika“), v oslovování předmětů, nástrojů („Přistupte blíž / kladiva, dláta, oblouky pil“), v zobrazování krajiny, přírody a ztotožnění se s nimi, které se postupně odvrací od předešlých projevů Pilařovy obraznosti ke slohu v pravdě „nerudovskému“, jemuž ale mnoho chybí („Rozsvícená lampa“, srov. s Nerudovou „Lámpara en la tierra“, zde

nejen v názvu, ale i stylu). A také samozřejmě v nerudovsly laděných zpěvech o bezvýznamných věcech („Mám rád obyčejné věci / cvrčka v trávě / pomalovaný hliněný džbán / zázračnost řeči / kruhy na vodě / pád kamene [...], Křídla malých věcí / vysvobodte mne [...]“), v tematizaci prostých věcí i živlů („Óda na vítr“) je pochopitelně patrný vliv Nerudových ód.<sup>2</sup> Jednotlivé vlivy jsou tak výrazné a nepřehlédnutelné, že se nelze nepozastavit nad recenzí Karla Sýse, tvrdícího v souvislosti se sbírkou *Pohled do očí*, že „Jan Pilař [...] předkládá sobě i čtenářům sumu svého básnického umění. Takové básnické životopisy, atlasy krajín a múz, patří mezi nejvíce vzrušující literární činy. Básník chápe, že nemá smysl cokoliv předstírat [...]“ (citováno dle Pilař 1982: 101). V pozdních 70. a raných 80. letech jako by se Nerudova přítomnost v Pilařových verších přímo drala na povrch i přes síto recenzí: „Básník miluje moře, vodní živly, vítr, vzduch, stromy, keře. V jeho verších všechno plyne, pohybuje se, krouží a víří [...]“ (citováno dle Pilař 1982: 53).

## 2 MĚSTO A JEHO SYMBOLY

Pokud jsme se dotkli dalších Nerudových básní, zmiňujících Prahu nebo Československo, nemůžeme minout báseň „Mosty“, zařazenou v překladu Adolfa Kroupy do výboru *Hrozny a vítr* či později do výboru *Lyrické dopisy do Čech* (1980). Tato báseň oslavující novou skutečnost poválečné Prahy je vystavěna na kontrastech starého a nového světa („Nové pražské mosty / proto jste byly postaveny / ve starém městě, kde je růže i popel / aby tu nový člověk / přešel řeku / Tisíc let znavilo oči / kamenných bohů / kteří se starého Karlova mostu / viděli tudy chodit a víc se nenavracet / staré životy / [...] / přetěžké kroky času / nohy ze starého židovského hřbitova / pod dvaceti vrstvami času a prachu“), kontrastech války a míru („po nových mostech už nechodí nohy / dobytých / ani ukrutné vozy / nenávisti a války / jdou tudy nožky dětí“) i na kontrastech substancí, reprezentujících postupnou proměnu ze strnulosti k pohybu („zatímco kouřové šedé vody / plynuly z minula ke kameni“) či („Vltavo, zvolna se, zvolna / stávala z tebe socha / šedivá socha skomírající řeky / [...] / tu náhle / ti vichřice dějin rozkymácela / nohy a kolena“) nebo v případě růže, symbolu vzkvétajícího života, a popela, jasněho důsledku války. Sama symbolika mostu je samozřejmě velmi výmluvná a jednoznačná, zde je však vztažena i k mostům reálně existujícím, chápáným na okamžik také jako svědkům dějin, jádru města, poznamenanému vlastní historií, stejně jako jí byl poznamenán národ. Tato historie, tato minulost může být právě tak onou zkamenělou řekou,<sup>3</sup> kterou přechází „nový

/2/ Také u Miroslava Florianana, např.: „Óda, Každodenní óda“ (*Otevřený dům*), „V zahradách“ (*Záznam o potopě*): „Předkrm je slunce, obalené / rosnými listy salátu.“

/3/ Tento princip je využit rovněž v „Pražském rozhovoru“: „Čest novému člověku, který přichází

člověk“, a svým směřováním k míru a jednotě je náhle její tok obnoven („a ty zpíváš, řeko / a kráčíš a tančíš vpřed / s novým životem“). Teprve po rozhodném kroku člověka „jsou zde nové mosty“, nový začátek a nové východisko k jakési radostné realitě práce a života v míru („jas je zaplavuje / zvou jejich přímký / a říkají / Kupředu, lide / vstříc všem budoucím rokům“). Řeka času se dává znovu do pohybu, svobodně, stejně jako země, vzpomínávající se z uplynulých hrůz („a řeka teče / pod novými mosty / a zpívá s dějinami / jasná slova / která naplní celou zem“). Nové mosty tedy jednoznačně směřují k obnovení, vzkříšení zemi, představující nový zrod ráje v představách socialismu, jak jej definuje Macura (1992: 8–18) s čímž se samozřejmě pojí symbol jara, dostatku a radosti („Po nových mostech / kráčíš ty, jaro / s košíkem chleba a ve svěžím šatě / zatímco člověk, voda, vítr / se zpěvem na rtech procitají“).

Již zmíněná báseň „Slova k Evropě“ ze stejné sbírky pracuje spíše s kontrastem války, jejích důsledků, a míru. Staré a nové nevidí v rozporu, naopak, jejich vzájemný vztah a směřování je nezbytné pro zachování svébytnosti národa, lidské identity („Ukažte mi tvář plnou kořenů / Leonardových, protože tato tvář / je vaší geografii...“ či „Za prastarým medem i za novým / jaseм života jsem přišel / [...] / Do vašich vznešených knihoven / z takové dálky jsem přišel“). U Nerudy ani v nejagilnějším období budování socialismu nenalézáme radikální odsudek starého světa. Nadčasové a dosud přežívající hodnoty naopak vidí jako ty, které je třeba chránit a brát je jako východisko, z něhož je nutné se učit životu, který teprve přichází, což je dáno i jeho ukotvením v latinskoamerickém kontextu. Daleko více odsuzuje současnou politiku a nemožné životní podmínky na svém kontinentě, než aby překrýval palčivé a burcující otázky idealizací budoucího světa socialismu, v němž nebude nedostatků. Jeho pohled je v tomto ohledu střízlivý. Stejně jako vyzdvihuje minulost amerických národů a etnik, jejichž odkaz je zapotřebí sřežít, tak nikdy neustupuje své vizi budoucího před zpodobněním skutečného lidského utrpení. I když na mnoha místech vyzvedá potřebu a vznešenost lidské práce a vyslovuje se s obdivem k technickému pokroku, jeho líčení přírody, jednotlivých rostlinných či živočišných druhů, v kontextu celé tvorby tematiku „technických zázraků“ dalece a nevyčísitelně přesahuje. I tyto tendence koření v Nerudově humanismu, jeho úctě k člověku a prostředí, z něhož vychází. Báseň „Slova k Evropě“, jak jsme viděli, zmiňuje kromě jiného také Prahu, a to opět ve fučíkovském kontextu.

Dále se Praha objevuje ve XII. zpěvu *Canto general* – „Řeky zpěvu“ – v básni „Miguelu Hernándezovi, zavražděnému ve španělských vězeních“. V monologu k básníkovi, jehož osud se uzavřel po letech věznění po skončení občanské války ve Španělsku, popisuje Neruda vývoj poválečné Evropy, přičemž v mnohém předznamenává líčení téhož tématu ve sbírce *Hrozny a vítr*,

---

/ [...] / na nové bezpečné mosty / nad vlněním staré řeky [...]“.

jmenovitě motivy básní „Mosty“, „Slova k Evropě“, „Lesy“, „Siréna se vrátila“ a „Ztracený pastýř“: „A Praha, hučící životem / buduje sladký včelí úl / který jsi opěval / zelené Maďarsko vymetá své stodoly / a tancuje na břehu řeky / která procitla ze spánku / A z Varšavy vystupuje nahý Siréna / která buduje město a zdvihá / křišťálový meč“ (Neruda 1976: 345). Samo téma Hernándezova života a smrti je v Nerudově tvorbě přítomno několikrát, přičemž je Hernández (původně pastýř koz z Orihueley, který přišel do Madridu právě na konci 30. let, kdy tam pobýval Neruda, jenž mu zprostředkoval kontakt se španělskou literární avantgardou), pokaždé zpřítomňován ve své prosté lidské podstatě a jeho uvěznění a smrt jsou východiskem obdobného přesahu k věčnosti jako v případě Nerudova pojetí fučíkovského tématu („Věčný mladíku, žiješ, starý komunarde / zaplaven klíčením obilí a jara / vrásčitý a temný jako ušlechtilý kov“ /ibid./). Nad mučednickým mýtem opět stojí soucit s lidskou bytostí, v tomto případě osobním přítelem Nerudy, který zvířel jedině tím, že přijal svůj úděl („Dneska tisknu k zemi svůj obličej / a naslouchám ti / naslouchám ti, krvi, hudbo, umírající pláští“ /ibid.: 344/).

### 3 ASPEKTY NERUDOVY POETIKY ODCIZUJÍCÍ SE SOCIALISTICKÉMU REALISMU

Nerudovu poetiku nebylo možno nikdy vtěsnat do úzkého rámce, vymezeného socialistické literatury sovětským diktátem, byť se básník k socialismu plně hlásí. To je také jeden z důvodů, proč byly v našem prostředí účelově prezentovány pouze některé (a stále tytéž) Nerudovy skladby. Na to, že autoři z Latinské Ameriky plně pociťovali dogmatický rámec, v němž se mělo pohybovat umění, jako nepřírozený a omezující, vhodně poukazuje i Zélia Gattai, manželka brazilského romanopisce (a komunisty) Jorge Amada, v souvislosti s návštěvami zemí východní Evropy: „Žili jsme v době, kdy literatura a umění v socialistických zemích byly řízeny dogmatickou ideologií, vycházející ze stalinismu, který je omezoval tím, že jim vnucoval politická a morální pravidla. Výsledkem bylo umění, jehož tvůrčí síla byla značně omezená, bezkrevná literatura a umění ve službách vládnoucí komunistické strany. Byla to doba Ždanovových teorií o socialistickém realismu [...] Literatura bez chuti a akademické umění získaly statut revoluční literatury a umění, vše ostatní bylo předmětem kritiky a tuhé cenzury“ (Gattai 2011: 54). A na situaci v Československu dále poukazuje: „Ideologický dozor nabyt v té době kruté a odporné podoby: donašečství, zákazy knih, hudby, filmů, mnozí tvůrci byli umlčeni. Představitelé tvrdé linie, většinou průměrní tvůrci bez talentu, se takto drželi na vedoucích pozicích v čele Svazu spisovatelů, nakladatelství, divadel“ (ibid.). Její zkušenost s životem v Československu na samém počátku 50. let, zachycená v knize *Zimní zahrada*, důkladně ilustruje proměny kulturně-společenského dění po období prvních procesů,

a to jak na úrovni politické, tak na úrovni osobní, kde se výrazně promítlo ve vzájemných vztazích mezi zahraničními politickými exulanty, pobývajícími na Dobříši, a jejich československými hostiteli, kdy mnohé situace vyústily v osobní lidské tragédie. Zároveň je dalším důkazem toho, jaký byl postoj latinskoamerických levicově orientovaných spisovatelů k totalitním praktikám a vlivu režimu v SSSR nebo Číně.

Neruda chápe a uznává autonomii literatury a její nezávislost na politickém uspořádání, v literatuře – a poezii zvláště – vyžaduje svobodný prostor jak pro autora, tak pro recipienta. Byť opustil surreálnou a individualistickou poetiku svého mládí, byť od poválečných let touží nejvíce po tom, aby jeho básně četli ti nejprostší („Nehledej pranic neobvyčejného / v mých slovech / jenom štávu, kterou vyroní / obnažený stvol“), nepodvoluje se požadavkům totalitních systémů na literaturu. Na adresu Komunistické strany Chile poznamenává: „Moje strana se naštěstí nikdy nestavěla proti žádnému vyjádření krásy“ (Neruda 1976: 245). Už sama neustálá přítomnost přírody, která jeho tvorbě dominuje, je nejsilněji procítitelná právě v individuu. Topos přírody je u Nerudy stále jakýmsi odvěkým světem zázraků a nepředvídatelnosti, kam se jedinec uchyluje v touze po kontemplaci. Individualitu zcela potlačenou ve prospěch kolektivu, tak, jak si to žádá východní idea socialistické kultury, u Nerudy nenajdeme, stejně tak jako prvoplánový optimismus, zakrývající nedostatky, mlčící o problémech a bolesti, hesla a fráze odvádějící od podstaty skutečně prožitého, či opuštění soukromého prostoru lyrického subjektu s jeho nejvnitřnějšími individuálními prožitky na úkor plytké všeobecnosti. Jen proto mohl básník, který se nehodlá vzdát svébytnosti vlastního světa, jak se utvářela od jeho dětství, světa, jehož středem je spíše lidství než lid a velmi často člověk, opuštěný ve svém utrpení, básník, který věří radosti, jen je-li opravdová a míří-li ke skutečnému smyslu, na samém sklonku roku 1949 napsat: „My nepřestaneme zpívat při bouřlivém víně / naší země: budeme si přitukávat s poháry podzimu / a zvuky kytary i naše mlčení budou hovořit / verši lásky, jazykem řek, které neexistují / zbožňovanými slokami, které nemají smysl“ (Neruda 1978: 428).

## LITERATURA

---

GATTAI, Zélia

2011 *Zimní zahrada* (Praha: Velvyslanectví Brazílské federativní republiky)

KOHOUT, Pavel

1953 *Čas lásky a boje* (Praha: Mladá fronta)

MACURA, Vladimír

1992 *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989* (Praha: Pražská imaginace)

NERUDA, Pablo

1959 *Hrozny a vítr* (Praha: Naše vojsko)

1974 *Juliu Fučíkovi* (Praha: Československý spisovatel)

1976 *Vyznávám se, že jsem žil* (Praha: Svoboda)

1978 *Veliký zpěv* (Praha: Československý spisovatel)

PILÁŘ, Jan

1982 *Zelená růže* (Praha: Československý spisovatel)