

FF

DUŠAN JEŘÁBEK

K NĚKTERÝM PROBLÉMŮM HŘBITOVNÍHO KVÍTI JANA NERUDY

Básnické dílo Jana Nerudy patří k těm hodnotám české literatury, které nevytvářejí jen podobu naší slovesné kultury v minulosti, ale výrazným způsobem podněcují také další vývoj české poezie až po dnešek. Lze dokonce říci, že Nerudova básnická tvorba nás vzrušuje stále intenzivněji — úměrně s tím, jak se časově vzdalujeme od dob jejího vzniku. Snad i to je důvod, proč Neruda nemá posud v české literární vědě svou syntetickou monografii. Monografie je cosi jako literární pomník: aspoň pokus o něco trvalého, definitivního, co by příštím generacím uchovalo pevnou podobu lidského i tvůrčího profilu a významu umělcova. Málokterý z českých básníků se podobnému pokusu vzpírá více než Neruda. Jeho tvůrčí podoba se proměňuje jednotlivým generacím literárních historiků, ba jednotlivým badatelům takřka pod rukama — a proměňuje se tím více, čím citlivěji a přemýšlivěji k jeho dílu přistupují: příklad F. X. Šaldy je zde nejvýmluvnější. Tento fakt nesvědčí proti české literární historii, ale pro ni; a především pro Nerudu.

1

Z celého básnického díla Nerudova vzbuzovala až posud poměrně nejmenší pozornost české literární historie jeho část nejstarší, zejména Hřbitovní kvítí. Jistě tomu tak bylo především proto, že jde o sbírku po leckteré stránce ještě nevyzrálou, o jakýsi předstupeň vlastní velké tvorby Nerudovy. Avšak právě Hřbitovní kvítí klade před badatele řadu otázek a problémů, vyžadujících odpověď a řešení, máme-li objasnit genezi celého básnického díla Nerudova a zároveň literární situaci, ze které toto dílo vyrůstalo.

Po druhé světové válce byl to především Felix Vodička, který se zabýval začátečním básnickým údobím Nerudovým, a to nejzevrubněji ve studii Motivace „rozervanosti“ v Nerudově poesii let padesátých.¹ Cílem této studie bylo zbavit náš pohled na mladého (ale i pozdějšího) Nerudu schematické jednostrannosti, k níž přispěly jak někdejší výklady pozitivistické, tak zjednodušující pojetí Nerudovy počáteční básnické tvorby z uplynulého desetiletí — z doby, která se k těmto veršům stavěla ironií osudu s analogickou bezradností a necitlivostí, s jakou se k ní stavěla padesátá léta 19. století. Kromě korektury vzpomínutých jednostranných pohledů mířila však Vodičkova stať polemicky — třeba ne výslovně a vysloveně — i proti názorům a koncepcím jiným, které patří k nejpronikavějším v naší nerudovské literatuře: především proti Šaldově koncepci Nerudy poněkud nekonvenčního, pak i proti stanovisku Vojtěcha Jiráta v jeho

knize Uprostřed století.² Vodičkovu práci je třeba rozhodně chápat jako podnět k dalšímu zkoumání problematiky, nikoli jako tečku za ním.

Padesátá léta, do nichž spadají počátky básnické tvorby Nerudovy, patří po několika stránkách k nejzajímavějším údobím české národní a kulturní historie 19. století. Čas zaživa pohřbených — toto slovo Nerudovo tvoří dnes konstantní atribut bachovské éry, který se nám automaticky vybavuje — a zároveň, jak se zdá, nás svou autoritativností zbavuje povinnosti myslet o věci nově a s novými aspekty. Tím nechceme naznačit, že by bylo třeba brát v jakoukoli pochybnost notorický fakt národního a politického útisku této doby. Ale zároveň je dnes už možné rozeznat, že bachovská éra znamenala projev nikoli sebevědomí a síly, nýbrž úpadku státní moci habsburské. Všechno její potlačovací úsilí mělo sloužit ne k tomu, aby uvolnilo prostor pro rozvoj určité pozitivní koncepce vládní, nýbrž k tomu, aby novému císaři — ve vnitřní i zahraniční politice od mládí bezradnému a neschopnému — získalo lhůtu k odkladu řešení otázek, které od roku 1848 hýbaly mocnářstvím zvnitřku. Touha po statu quo byla nejvlastnějším motivem vlády Františka Josefa už v letech padesátých.

Jestliže však bachovský absolutismus používal na svou dobu brutálních metod k potlačování národního života — zejména slovanského — v Rakousku, byly jeho ruce příliš slabé k tomu, aby zadržely rozvoj jiný, stejně nebezpečný: totiž rozvoj hospodářský, a s ním vázaný postup hnutí společenského, idejí sociálních. Průmyslová revoluce padesátých let 19. století uvedla v pohyb společenský vývoj, který zakrátko přerostl habsburskému režimu přes hlavu. Industrializace nepřinášela ovšem lidovým vrstvám českým hmotný blahobyt, ale útlak; právě ten však vedl k jejich postupnému stmelování a sebevědomění, a přispěl tak k rychlému vytváření obranných látek v českém národním organismu. V absolutismu samém se proti jeho vůli a vědomí vytvářejí síly, které podvracejí jeho základy.

A jako v životě sociálním reaguje národní organismus pod zesíleným vnějším tlakem i ve svém životě duchovním. Fakta o jeho útisku ze strany vládní jsou dostatečně známa. Avšak patos této doby byl nejen v jejím utrpení, ale především ve velikosti a v intenzitě tvůrčích sil, jimiž česká kultura byla schopna reagovat na represí. Tato tvůrčí intenzita byla taková, že sotva které předchozí desetiletí minulého věku lze po této stránce s padesátými léty srovnat. Ba dokonce lze tvrdit — nechť se to zdá jakkoli paradoxní —, že tvůrčí intenzita padesátých let převýšila i uměleckou produktivnost desetiletí následujícího, oněch domněle šťastných, ba idylicky radostných let šedesátých. Připomeňme a shrňme — jen v hlavních rysech a položkách — skutečnosti sice známé, přesto však tradičně takřka ignorované:

Do let 1853—1858 spadá především vznik nejdostatečnější části díla Boženy Němcové. Zčástkem padesátých let dotváří a dovršuje Karel Jaromír Erben svou Kytici řadou skladeb, z nichž většina patří ke stejnému číslu sbírky: jsou to básně Holoubek (1851), Záhořovo lože (1851), Vodník, Vrba, Věstkyně, Dceřina kletba (vesměs 1851—1852).

Karel Havlíček nemohl svoje básnické dílo v padesátých letech publikovat, což však nic nemění na skutečnosti, že toto dílo vzniklo právě v době bachovské, a to jako nejžhavější reakce na ni. Je to nejskvělejší doklad básnické tvorivosti české v éře, v níž tato tvorivost byla domněle zcela umrtvena. V letech 1848—1854 vznikl Křest sv. Vladimíra, r. 1852 byly napsány Tyrolské elegie, r. 1854 Král Lávra.

To ovšem jmenujeme jen vrcholná díla a nejmarkantnější doklady, svědčící proti tezi o sterilitě české literatury let padesátých. Ponecháváme — ne zcela právem — stranou dobovou poezii Jana Pravoslava Koubka a Josefa Václava Friče i prozaickou tvorbu Karla Sabiny, Prokopa Chocholouška, Františka Pravdy, tvorbu, která naprosto nebyla bez významu pro další rozvoj naší beletrie. Rozhodně však z kontextu krásné prózy české padesátých let není možno vynechat dílo Františka Palackého, které z velké části vznikalo právě v tomto období, a částečně v něm bylo i publikováno.

Nejtíživěji dolehl absolutistický tlak bachovského období na českou publicistiku. Ta byla vskutku takřka udušena. Znamená to však zlom jejích skutečných vnitřních sil? Lumír F. B. Mikovce, jediný náš beletristický časopis (kromě krátkodobého Pospíšilova Obzoru) před rokem 1859 nebyl — z dobového hlediska nazíráno — zdaleka tak „krotký“ a bezvýznamný, jak soudil třeba

Jaroslav Vlček³ a po něm řada dalších. Mikovec byl člověk zcela mimořádné kulturní úrovně; přes nanejvýš nepříznivou situaci dovedl Lumíru vtisknout ráz nikoli krotce domácí, ale naopak (v mezích daných možnostmi) ráz časopisu se stálým výhledem do evropského literárního dění. Není pochyb o tom, že právě tento výhled, který Lumír poskytoval mladé generaci Nerudově, přispěl do značné míry k jejímu vnitřnímu utváření. Na stránkách Lumíra četli mladí — v dobách kulturní izolace padesátých let — překlady z Puškina, Byrona, Heina, Petöfiho, Lermontova, Mickiewicze, Huga, Bérangera, aspoň ukázky toho nejlepšího nebo nejzajímavějšího, co mohla poskytnout evropská literatura první poloviny 19. století. V Lumíru četli i Janka Králé a Jána Kalinčáka; a co víc, četli tam poprvé i Máchovy Cikány, jejichž obsáhlý zlomek otiskl Mikovec z rukopisné pozůstalosti básníkovy hned v prvním pololetí prvního ročníku (1851) a doprovodil jej charakteristikou, která předznamenala zcela nový, vroucně chápavý vztah příští generace k dílu Máchovu. A v Lumíru poskytl konečně Mikovec s ochotou útočiště i každému domácímu talentu, třeba ještě nevyzkoušenému: jak Vítězslav Hálek, tak Jan Neruda, tisknou zde, jak známo, svoje básnické prvotiny.

Mluvíme-li o předmájovské publicistice, nebylo by správné opominout časopisy sice krátkodeché, nikoli však bezvýznamné: satirické Rachejtle Václava Čenka Bendla (1854—1855) a vzpomenuť Pospíšilův Obzor (1855), jemuž dodávali váhu svou kritickou spoluprací K. J. Erben a Václav Zelený. Ve stejné době pak Fričův almanach Lada-Niöla připravoval cestu pro nástup májovců.

Rozhodně nejméně plodnou větví českého písemnictví padesátých let byla literatura dramatická. Josef Jiří Kolár, autor velkých divadelních zkušeností a aspirací, nedokázal nahradit českému divadlu umlčeného J. K. Tyla. Větší význam měla produkce Ferdinanda Břetislava Mikovce, z níž bachovskému období patří tragédie Dimitrij Ivanovič (1856). Ale chudost české dramatiky těch let měla příčiny hlubší, zdaleka ne jen dobové. Vždyť ani následující dvě tři desítilletí — přes větší plodnost kvantitativní — nevydala v oblasti dramatu dílo trvalejších hodnot. Na taková díla čekalo naše divadlo až do dob L. Stroupežnického, G. Preissové a bratří Mrštíků, tedy skoro do konce let osmdesátých. — A přece v dějinách českého divadla nelze padesátá léta podceňovat. Vždyť už na samém jejich prahu, r. 1850, vrcholil dosavadní české snahy o postavení samostatného velkého Národního divadla; tomu účelu měl sloužit nově ustavený Sbor pro zřízení českého divadla. V divadelnictví té doby se projevuje usilovná snaha prolomit aspoň v kulturní oblasti hráz, kterými chtěl rakouský absolutismus separovat svoje národy od okolního světa. Doba, které nechybělo dostatek jazykově vzdělaných znalců cizích literatur s vytříbeným vkusem a širokým rozhledem, učinila konec někdejšímu příležitostnému a ponejvíce diletantskému paběrkování v cizích slovesných kulturách a vnesla do našeho styku s evropskými literaturami smysl pro řád a odbornost. Především v Shakespearovi vycítila autora, který pro rozvoj našeho divadla, dramatu a básnictví vůbec mohl mít zásadní význam. Ne teprve šedesátá, ale už padesátá léta jsou dobou soustavného poznávání Shakespeara, jemuž se dokořán otevírají dveře českého divadla a pozitivního kulturního zájmu. J. J. Kolár, Fr. Doucha, Jakub Malý, Ladislav Čelakovský, J. J. Čejka vydávají od r. 1855 do konce desítiletí svoje překlady vrcholných děl anglického dramatika, a tak jej vlastně objevují básnické generaci Nerudově, pro kterou by jinak zůstal Shakespeare zaklet do německých překladů. Nadto r. 1857 je v Novoměstském divadle pořádán z iniciativy J. J. Kolára náš první cyklus shakespeareovských inscenací, který znamená počátek skutečně inscenační shakespeareovské tradice u nás.

Takové tedy asi byly hlavní rysy kulturního profilu padesátých let — pokud ovšem si všimáme jen oblasti slovesné, popřípadě divadelní. Pozornost, kterou by bylo možno (a dokonce záhodno) věnovat oblastem ostatním, by tento obraz a přehled mnohonásobně rozšířila i prohloubila: Adolf Kosárek, Josef Mánes, Josef Navrátil, Karel Purkyně, Václav Levý v oblasti výtvarné, Bedřich Smetana v umění hudebním působí k utváření podoby našeho kulturního života a prostřední té doby svrchovanou měrou, a stejně jako nejprogresivnější tvůrci literární usilují také oni o překonání úzkých mezí domácích (správněji rakouských), o navázání evropských, respektive západoevropských kontaktů.

Celá demokratická (což zároveň znamená celá vskutku tvůrčí) vrstva představitelů naší kultury dovedla tedy na zdánlivě neúrodném poli utuchlého národního života najít impulsy ke svrchovaným činům básnickým, uměleckým, a na nvucovanou pasivitu uměla odpovědět maximální aktivitou tvořivou.

To jsou snad dostatečné důvody, abychom zkorigovali vžitou tezi o letech padesátých jako o kulturně mrtvé poušti.⁴

Avšak korekce jednostranné teze starší nesmí nás vést k tomu, abychom vytvořili stejně jednostrannou tezi, respektive fikci novější. Nebylo by jistě nic nesprávnějšího, než vyvodit z toho, co bylo dosud řečeno, závěr, že literární, kulturní situace, do které vstupovali májovci, byla z hlediska literárněhistorického vývoje normální a poskytovala nové generaci uspokojivé podmínky tvůrčího růstu. Není jistě nutno, ba ani radno přijímat doslova pesimistická svědectví současníků o charakteru doby, v níž vstupovali do literatury. U každé nové a tvořivé generace, která přichází s vlastním, osobitým programem, je zcela zákonitě a přirozené, že se staví do více či méně ostré opozice proti onomu obrazu světa, na který naráží. Svůj program chce nová generace obvykle prosadit a realizovat nikoli ve slépějích, ale proti uměleckému názoru svých předchůdců: chce si zbořením uznaných, ne-li zrovna kanonizovaných hodnot vydobýt prostor pro vlastní tvůrčí koncepci reality. (Není náhodné, že jediná ze všech našich literárních generací 19. století, která navázala na dílo svých předchůdců poměrně velmi plynule a bez zásadního názorového střetnutí, byla generace Jaroslava Vrchlického a Svatopluka Čecha; neboť právě ona při svém myšlenkovém eklekticismu vnášela do naší literatury poměrně nejméně osobitosti a specifčnosti ideové a tvárné). Ale touto zkušeností příliš obecnou nelze se spokojit v případě májovců. Neboť jejich situace koncem let padesátých měla přece jeden rys zvláštní. Je sice pravda, že éra, která skoro bezprostředně předcházela jejich nástupu, nebyla nijak umělecky, literárně neplodná. Přesto však dobový stav naší literatury, jak se jevil pohledu mladých básníků, nutně v nich budil pocit, že vstupují do situace, v níž vývojová kontinuita české literatury byla přervána, do situace, v níž se náš literární vývoj ocitl na mrtvém bodě. Ironií osudu (určovaného ovšem vůlí bachovského absolutismu) se stalo, že mladí básníci neznali básnické dílo jediného autora padesátých let, které by jim v dané situaci jistě muselo být po mnoha stránkách programově blízké a srozumitelné — dílo Karla Havlíčka. Z autorů padesátých let milovali Erbenů, uctívali Němcovou; ale zároveň přijímali a pocívali jejich dílo jako tvůrčí výraz uzavřené vývojové epochy, kterou respektovali, která jim však současně byla vzdálená jednak časově, jednak myšlenkově, a v podstatě i umělecky; což platí v první řadě o Nerudovi, včetně jeho vztahu k Erbenovi. Mladým májovcům byla nepříznivou situací v české literatuře vzata příležitost, aby při jejich nástupu došlo k tomu, co je jinak v rytmu kulturního vývoje zjevem běžným a normálním: totiž k prolnutí tvůrčí generace starší a nové, zároveň pak k jejich dialogu, nebo chceme-li střetnutí. Je ovšem pravda, že i májovci si odbyli svou generační diskusi. Ale je příznačné, kdo byl — a mohl být — jejich jediným partnerem. Nikoli Kollár, Čelakovský, Tyl — koncem padesátých let už mrtví reprezentanti těsně předchozí epochy a zároveň autoři vyhraněných estetických názorů, kteří by sotva byli ponechali básnická i teoretická vystoupení mladých májovců bez polemické odezvy. Kdo zbyl pro úlohu polemických partnerů májovců, byli Jakobové Malí a Vilémové Kienbergrové. Ne štěstím, ale neblahým údělem osudu a bachovského údolí bylo pro májovce to, že získali tak ochotnické protihráče a soupeře, nad kterými i docela mladý Neruda a Hálek mohli právem jen mávnout rukou. Srážka s nimi nemohla podnitit podstatnou měrou tvořivé myšlenkové a umělecké úsilí mladých. Je pravda, že na invektivy J. Malého reagovali májovci několika statěmi teoretického rázu, v nichž si ze svého generačního hlediska řešili problematiku litera-

tury národní a světové, otázky tzv. kosmopolitismu. Ale byly to otázky, jejichž naléhavost cítili sami i bez Jakuba Malého — jak se o tom snadno můžeme přesvědčit z ostatní jejich tvorby básnické i publicistické — a které ostatně právě v mladistvých polemikách nikterak nedořešili; odpověď na ně našli daleko později, během vlastního tvůrčího procesu, aniž kdokoli z jejich polemických odpůrců byl schopen přispět jim k řešení a k odpovědi na tyto otázky. Snad přeceňují potenciální význam generačního střetnutí, o které byli májovci ve svých začátcích ochuzeni; některé příklady z dějin naší literatury, jmenovitě příklad Máchův, mohly by dát skeptickému názoru za pravdu. A přece se nedá popřít, že při všech omylech a nedorozuměních znamenaly kritické a názorové srážky obrozeného období (nemluvíme-li už o dobách pozdějších) skoro vždy myšlenkové jiskření, jehož působení se tak či onak projevilo v dalším literárním vývoji. Nic takového nebylo přáno májovcům. Svou cestu si museli od prvního kroku prošlapávat docela sami, sdílejíce aspoň v tomto bodě osud svého nejmilovanějšího básníka Máchy.

A tak není divu, že okamžik, v kterém májovci vstupují do našeho veřejného života, jeví se jim jako chvíle ustrnutí a zmrtnění naší literatury, poezie i národního života vůbec, jako období, které v nich budí pocit izolace ve vzduchoprázdnu. Tento pocit se vtiskl tak nebo onak do jejich tvorby, kterou reagovali na daný stav podle svého osobního a tvůrčího založení, podle povahy svého lidského a uměleckého temperamentu, podle hloubky a složitosti svého myšlenkového a citového ustrojení. Vůdci nové básnické generace jsou Hálek a Neruda; a právě oni představují v jistém smyslu dva protichůdné póly ve vztahu k situaci, na niž narazili a s kterou bylo třeba se vyrovnat.

Jako řada jeho vrstevníků pocítoval i Hálek nepřírozenost současného stavu, nenormálnost přeryvu v našem básnickém vývoji. S elánem sobě vlastním a s obdivuhodným tvůrčím temperamentem začal svůj zápas za oživení české literatury. Teoreticky si byl vědom toho, že před ní stojí nové úkoly, nové cíle. Ve své vlastní básnické produkci se snažil překlenout vývojovou mezeru navázáním na ony stupně, na nichž zatím kulminovala tvůrčí schopnost našeho básnictví. Nelze mu upřít dobrý vkus a odhad: roku 1857 píše epickou báseň Alfred, která prozrazuje, že si za učitele zvolil jednak Máchu, jednak (což dosud kupodivu uniká pozornosti) Erbeny. Ale už toto křížení dvou značně protichůdných vlivů svědčí o tom, že Hálek při tvorbě své první závažné básně nestál na pevnějším umělecko-názorovém stanovisku a nedokázal svést zápas za nové tvárné uchopení skutečnosti — dokonce už ne soudobé. Vstoupil jen v úloze drobného epigona do lvích stop svých předchůdců. Tvrdošijně se pak do nich vracel ještě řadou epických pokusů; ale přece snad cítil aspoň podvědomě, že tato cesta je pro něho příliš strmá. A tak už v době, kdy psal Alfreda, dal se zároveň cestou druhou, pro sebe schůdnější: cestou subjektivní, milostné lyriky. Vyšvihl se Večerními písněmi rázem na vrchol dobové popularity, do role lyrického tenora generace — řečeno s F. X. Šaldou. Byl tento úspěch svědečtím, že Hálek zde dal výraz životnímu pocitu své generace? Snad — máme-li ovšem na mysli obecný čtenářský souhrn a průměr Hálkových vrstevníků. Ale sotva to může platit, pojme-li májovskou generaci ve smyslu vnitřního, tvořivého předvoje kulturně pojmečenského. Neboť tvůrčím, ba existenčním smyslem této generace bylo úsilí o nové vidění člověka, skutečnosti, o zápas proti ustáleným a uznaným hodnotám. K dosažení tohoto cíle nemohl Hálek svou lyrickou prvotinou přispět podstatnějším způsobem. Ne snad proto, že by sám zvolený žánr milostné poezie nemohl plnit pozitivní funkci

v tehdejší literární vývoji; ale především proto, že Hálkovy Večerní písně nedávají tomuto vývoji skoro žádné nové impulsy. Nevypovídají umělecky nic jiného o člověku, o jeho světě citovém, o světě, který jej obklopuje, než to, co o něm vypověděla už milostná poezie obrozenská. Ve Večerních písních využívá Hálek šťastně a obratně všech kladných rysů této poezie, přivlastňuje si je a dává se jimi inspirovat. Neklade takřka žádné nové nároky na estetický vkus svých současníků; využívá existující estetické normy, využívá estetických návyků, upevněných v čtenářstvu od dob Čelakovského. Snadno a bezpečně získává pro svou něžnou lyriku přízeň, ba nadšení čtenářů Růže stolisté, Písní Václava Jaromíra Pícku, Písní milosti Boleslava Jablonského. Český život čtyřicátých, padesátých let neoplýval radostmi ani šťastnou pohodou; ale bylo možné vytvořit si ji uměle, mezi čtyřmi zdmi útulně zařízeného mešťanského pokoje. U nohou zbožňované dívky mizely temné barvy z obrazu světa; bylo ostatně tak příjemné zapomenout na ně. Večerní písně dávaly k tomu příležitost. A nadto — nebylo by spravedlivé to nepřiznat — elegancí výrazu a citovým temperamentem patřily k dobovým uměleckým vrcholům daného žánru. Dost důvodů k tomu, aby se setkaly s nadšeným ohlasem, v němž skoro zanikla vzpomínka na Hálkovy předešlé. A přece Večerní písně byly v podstatě jen recidivou českého biedermeieru. Jaký div, že nemohl-li se kdo s jejich životním pohledem a názorem spokojit a ztotožnit, byl to především Jan Neruda.

3

Hřbitovní kvítí Jana Nerudy, vydané v Praze u Karla Bellmanna koncem roku 1857 (s vročením 1858), vznikalo přibližně v téže době jako Hálkovy Večerní písně, avšak v delším časovém úseku; některé jeho ukázky byly uveřejněny už v Lumíru r. 1854 a 1857. Sbírku věnoval Neruda „památce časně zemřelého přítele svého, nezapomenutelnému Antonínu Tollmannovi“.

Dobová a společenská situace, za níž vzniká první básnická kniha Nerudova a která přispívá svým způsobem k jejímu utváření a k její podobě, je tedy táž jako situace a půda, z níž vyrůstají Hálkovy Večerní písně. Ale diametrálně odlišný je Nerudův vztah k této situaci. Kdekoli otevřeme sbírku Nerudovu, přesvědčíme se o tom názorně. Vnitřní harmoničnost, vyplývající z uzavřenosti do vlastního mikrokosmu, ze schopnosti zredukovat — aspoň pro šťastnou chvíli zpěvu — svůj vztah k okolnímu světu na vztah k bezpečně milované a stejně bezpečně milující bytosti — to byla vlastnost Nerudovi cizí, ba přímo protichůdná jeho umělecké povaze a myšlenkovému světu. Neboť Neruda nevstoupil do literatury, aby přijal skutečnost, jakou našel, ale aby se s ní srazil.

Felix Vodička ve vzpomenuté studii zevrubně ukázal, jaké dobově sociální okolnosti u Nerudy podmínily a vyvolaly „základní rozpor mezi snem, přáním, ideou a životní skutečností“, rozpor, který se promítl do celé sbírky a vtiskl jí její podobu a charakter. Vodička vysledoval kvalitativní rozdíl mezi romantickým „rozervanectvím“ Máchovým (které bylo výrazem zásadní, avšak jen obecně pocitované antiteze iluze a reality), a ideovou polohou Hřbitovního kvítí, která sice není bez souvislosti s názorovým postojem Máchovým, avšak překonává jej v důležitém bodě: opírá se — na rozdíl od Máchy — o poznání konkrétních příčin i antinomických sil, z nichž vyrůstá pocit rozkolu u Nerudy, pocit, který nezůstává (na rozdíl od stadia romantického) záležitostí individuální, ale je

sdílen i ostatními příslušníky generace a nabývá tak charakteru kolektivního.

Proti všem dřívějším výkladům staví tedy Felix Vodička rozbor Hřbitovního kvítí na pevnou základnu konkrétní společenské situace dobové a dokazuje, že první básnická kniha Nerudova nebyla jen subjektivním výrazem mladistvého pesimismu autora, nýbrž že byla výsledkem objektivních podmínek a představovala tvůrčí stadium, od něhož pak vedla logická vývojová linie k nejvyzrálejším sbírkám Nerudovým.

Přesto však zůstávají nad tímto obrazem mladého Nerudy a nad výkladem jeho první básnické knihy některé otázky, kterým je třeba věnovat pozornost.

Snaha odsubjektivizovat problematiku Hřbitovního kvítí a vyložit ji en bloc ze stanoviska konkrétního sociálního zájmu a pohledu Nerudova nese s sebou po mém soudu určitá úskalí a nebezpečí. O básníkově zainteresovanosti dobové společenské zásadně není třeba pochybovat, i když bychom pominuli tolikrát citovaný výrok Nerudův z r. 1854, uváděný J. V. Fričem, podle něhož se dvacetiletý Neruda „zabývá skoro výhradně sociální otázkou“ a z toho důvodu prý odmítá spolupráci na Fričově zamýšleném časopise.⁵ Frič sám ostatně také jindy dost přesvědčivě dokázal, jak dokonale nerozuměl Nerudovi a jeho tvůrčím představám. Jde však o to, jak se Nerudův sociální zájem do Hřbitovního kvítí promítá, jak se v něm realizuje. Vyjdeme-li z přesvědčení, že Neruda jej uskutečňuje úsilím o plnění bezprostředního a naléhavého „společenského úkolu“ literatury, že za svůj cíl a smysl básnického poslání pokládá přímé a příkladné vytyčení „jasné cesty“ společenskému vývoji, pak ovšem jej do pozice „rozervance“ a „rozervanectví“ mezi skutečností a vysněným (nebo domněle vysněným) ideálem vmanévrujeme bez větších potíží. Je však otázka, zda tato koncepce poněkud nezuzuje pohled na mladého Nerudu. Neboť kde je důvod, abychom z tohoto stanoviska nehodnotili ve srovnání se Hřbitovním kvítím výše třeba dobovou poezii Fričovu jako tvorbu a svědectví zřejmě vyššího vývojového stadia myšlenkového? Vždyť to byl právě Frič, kdo na rozdíl od básníka Hřbitovního kvítí „viděl východisko“ z dobové sociální situace a nešetřil návrhy na její řešení. Jenže Fričova dobrá vůle a sociální radikalismus nepozvedly jeho poezii ani o píď k trvalým hodnotám; a to snad mimo jiné právě pro jeho příliš pohotovou schopnost nebo spíše snahu vyrovnávat se s problémy. Už z toho je zřejmé, že pochopíme-li Hřbitovní kvítí především jako svědectví básníkovy marné snahy o řešení dobové problematiky, získáváme pro analýzu sbírky kritérium sice jednoznačné, ale také poněkud jednostranné. Předpokládá příliš těsnou vazbu mezi básnickým obrazem a realitou, příliš těsnou závislost básníkovy myšlenky na dobové společenské situaci: protože změnit daný stav je mimo možnosti jednotlivce, ba i společenských sil v době bachovské, zbývá — jim i básníkovi — jediná naděje, totiž hrob a hřbitov.

Avšak tato podobizna mladého básníka příliš ulpívá na nápadných, zrovna okázalých rysech Nerudových veršů, na nejvíce zdůrazněných tazích autoportrétu, který nám básník zanechal. Je to de facto — a jistě proti vůli autora této podobizny — obraz Nerudy fatalisty, docela rezignujícího na aktivní a společensky transformující moc své poezie. Neruda je zde pojat jako příliš bezmocná oběť zlého osudu, poměrů, jejichž tíha ho drtí stejně jako jeho současníky. Je pravda, že toto vše můžeme najít v Nerudových verších. Ale básník sám nás učí opatrnosti při jejich četbě. Ne nadarmo uvádí svou knížku mottem z Emanuela Geibla:

*Der hat's wahrhaftig als Poet
nicht hoch hinausgetrieben,
in dessen Liedern nicht mehr steht
als er hineingeschrieben.*

4

Studium Hřbitovního kvítí je především studiem zrodu a formování Nerudovy lidské a umělecké osobnosti. Tento zrod byl o to těžší a bolestnější, oč vyšší a náročnější představy o funkci a poslání poezie si mladý Neruda — ve srovnání se svými vrstevníky — nesl s sebou a v sobě do svých literárních začátků. Snad si tyto představy ve dvaceti letech sám plně ještě neuvědomoval: od prvních kroků na tvůrčí dráze však chtěl nechtěl narážet na nemožnost vřadit se do existujícího organismu českého básnictví bez porušení, ba rozbití jeho tradičních a s úctou tradovaných vnitřních vazeb ideových i formových. Narážel, jak opakuji, na tuto nemožnost; neboť se tak dělo spíše proti jeho vůli než záměrně. Měl, jak se zdá, dobrou vůli vřadit se od počátku do vývojového rytmu českého básnictví dobového, a i jemu byl Erben uctívaným mistrem. Ale vlastní představa světa a nutnost vlastního řešení vztahu k soudobé skutečnosti byly příliš naléhavé, než aby dovolily Nerudovi vstoupit na jinou cestu než na tu, kterou si sám otevřel. To byl patrně hlavní důvod jeho striktního odmítnutí Fričovy nabídky na literární spolupráci. Neboť mladý Neruda cítil, že jej nejprve čeká úkol jiný, totiž zápas o sebe sama, o vlastní, individuální tvářnost básnickou.

Léta Nerudova mládí byla dobou stavějící hráze mezi státy, národy i jednotlivce. Vnitřní, mravní narušenost české společnosti byla nejhorším důsledkem absolutistického tlaku padesátých let. Po ztroskotání ústavních nadějí zavládá v českém měšťanstvu, ba i v lidových vrstvách apatie. Část konzervativní buržoazie se dokonce vrhá do náručí absolutistické vlády. Nehledíme-li ke zjevům druhého a třetího řádu, zůstali představitelé české literatury stranou tohoto sbratřování. Přesto však loajalita, konformismus a snad i vnitřně přesvědčená vůle k podpoře dobové vídeňské politiky — to, co bychom mohli nazvat symptomy aktivního a programového konzervatismu — pronikaly až do samých špiček české národní společnosti. Trojským koněm vídeňské vlády v Čechách byl vynikající, ale málo vděčný žák Palackého V. V. Tomek. Ten přispěl mimo jiné k odchodu Palackého z veřejného života, brzdil kdekterou z nemnohých národních akcí, ať přípravy k vydávání naučného slovníku, ať sbírky na české divadlo, a prostřednictvím Josefa Jirečka pravidelně informoval ministerstvo vyučování i protičeský Vídeňský deník o všem, co vyzvěděl v pražských národních kruzích.⁶ To všechno naznačuje komplikovanost tehdejší národněspolečenské situace vůbec a situace v měšťanstvu zvlášť. Konzervatismus, stejně jako liberalismus měly řadu důležitých stupňů, které je třeba rozeznávat, nemá-li nám pohled na dobovou situaci utonout buď v šedi nebo ve stejně falešných černobílých kontrastech.

Všechen tento protichůdný tlak společenský i mravní doléhal na Nerudu v době jeho dospívání a vnitřního utváření. Byl svědkem zhroucení politických koncepcí národních vůdců stejně jako svědkem těžké morální krize společenské. Vyrůstal v letech, kdy člověk se stával člověku ne oporou, ale nebezpečím.⁷ A tak jedinou

hlubinu bezpečnosti nacházel Neruda doma, v rodině. Přesněji řečeno u matky. Ale ani ta nemohla ho zbavit pocitu izolace od okolního světa. Snad právě naopak: v její bezpečné přítomnosti tento pocit patrně jen vzrůstal. Bylo by vděčné připomenout na tomto místě něco z Nerudových fejetonistických vzpomínek na osamělé dětství „darebáka“ Horáčka. Je však otázka: není takhle pozdní literární autostylizace sama spíše důsledkem určitého Nerudova vnitřního vývoje než svědectvím o jeho příčinách? Jinými slovy: není tento vkusně zastřený sociální sentimentalismus, k němuž Neruda i jindy v padesátých a šedesátých letech inklinoval, sám spíše druhotným produktem subjektivního dramatu básníkovy nitra? Toto drama se zajisté odehrávalo v kontaktu se situací společenskou, po nejedné stránce s ní souviselo, přesto však bylo podmíněno především vnitřní povahou a problematikou básníka samého; povahou, která byla od dob Nerudova mládí do značné míry utvářena pocitem, který bychom mohli nazvat komplexem oamocení. Tento komplex se Neruda snažil několikrát překonat — nikdy se mu to však nepodařilo trvale a dokonale.

Hřbitovní kvítí vzniká v letech, kdy Neruda hledá nejen svůj básnický výraz, ale i svoje individuální místo ve světě vnitřně rozvráceném, cizím všemu citovému i myšlenkovému ustrojení mladého básníka. Smrt Antonína Tollmanna — i když těžko lze odhadnout, nakolik a jak silně Nerudu zasáhla — vzala básníkovy oporu přátelskou. Oporu mileneckou hledal v Anně Holinové. Hledal ji tam opravdu? Čtème Nerudovy listy této nešťastné „věčné nevěště“. Nejsou to spíše pokusy zapudit milenkou než si ji získat? Anna je pro Nerudu hříčkou, ne láskou. Byly to dvě povahy příliš disharmonické, než aby se mohly vzájemně podporovat a obohacovat. Erotický vztah je u mladého Nerudy do značné míry formován a spoluurčován jeho intelektem. Svár horkého srdce a chladného rozumu, i jinak pro Nerudu typický, zmrazoval milostné zanícení dřív, než mohlo přejít v plamen. To tehdy ovšem, ukázala-li se milenka neschopná aspoň sekundovat intelektuálnímu úsilí partnerovu. A tak vztah k Holinové se změnil velmi záhy v erotický problém, v tíživá pouta, která oba nesli deset let, neschopni je zlomit. Podnes je tradována verze, že Neruda se rozešel s Annou pod tlakem nepříznivých sociálních podmínek, nedovolujících mu ženitbu. To je verze stejně milosrdná vůči Holinové jako falešná. Vychází mimo jiné z Nerudova dopisu z 23. ledna 1858,⁸ citovaného snad každým nerudovským badatelem a pokládaného zřejmě za dostačující osvětlení básníkovy vztahu k nevěště i za klíč k Nerudově vnitřní problematice té doby vůbec. S tímto klíčem však musíme zacházet velmi opatrně. Třídvacetiletý Neruda zde píše Anně dopis na rozloučenou po známosti asi pětileté. Nás tento dopis zvláště zajímá proto, že se týká právě onoho úseku Nerudova života, v němž vznikalo Hřbitovní kvítí. Nerudův list je až na svůj závěr důslednou literární autostylizací. Vypovídá o básníkovi mnoho, ovšem jen potud, pokud nezapomínáme, v jaké rovině je třeba list chápat. Neruda si vůči Anně a snad i vůči sobě samému nasazuje masku prokletého básníka, odsouzeného k zatracení: masku hazardéra, který prohrál život, a nechce do zániku strhnout milenkou. Přitom však nezastírá, že Annina láska mu nebyla ničím víc než „rozmilou hříčkou“ — tolik dobrého vkusu Neruda měl, aby nepředstíral milostnou tragédii. Mlhavě naznačované „sociální“ důvody rozchodu s Holinovou nejsou kladený na první místo ani nejsou zvláště zdůrazňovány. Při vši stylizaci svého dopisu dává Neruda jasně najevo, že příčiny jeho rozhodnutí tkví v tom, že vztah k milence mu nedává vnitřní uspokojení. Předpovídá-li si brzkou smrt, nemusíme v tom spatřovat pózu; je to zase jen (analogicky jako ve Hřbitovním kvítí) symbolika básníkovy vnitř-

ního osamocení. Závěr dopisu pak odhaluje skutečný tehdejší duševní stav Nerudův s otevřeností už ničím nezastíranou:

„Já v světě nalezl málo lásky; snad jsem jí nezasloužil, neboť kde se mně, třeba spoře, podávala, já ji odkopnul. S otcem mým jsme se milovali, jaká jen láska mezi otcem a synem být může, a přece jsme žili ve věčném nepřátelství. Takové a podobné boje neudusily sice můj cit, ale pohřbily ho a uzamkly v nejhlubším vnitru srdce.“⁹

Pocit uzavřenosti v sebe sama, pocit porušenosti všech kontaktů, spojujících člověka s okolním světem, stává se tak základní polohou celé básnické prvotiny Jana Nerudy.

*V vlasti jsem a přece divná tužba
svírá prsa těsným okovem,
stoupám místa od dětinství milá,
a přec nejsem zde víc domovem.*

*Cizé tváře, cizé chladné zvyky,
cizé citům zvuky kolem znějí,
že bych zaplakal si v domě vlastním
píseň tužby — toužnou Odysseji!¹⁰*

5

Nyní je třeba zamyslet se nad otázkou, zda a jak se Neruda dokázal vyrovnat s pocitem sevřenosti, s kruhem osamění, který jej obklopoval a poutal. Je Hřbitovní kvítí jen sbírkou básní o beznaději, nebo v nich lze shledat něco víc — latentní náboj životní aktivity, ba i určité dávky vývojového optimismu, který charakterizuje Nerudův vývoj pozdější?

Ve Hřbitovním kvítí je obraz reality — a tedy i reality sociální — transponován do roviny umělecké velmi složitým způsobem. Motiv izolace jednotlivce ve společnosti není zde dán, jak jsem se už snažil naznačit, jen tíživou sociální skutečností v její podobě třídních vztahů, resp. antagonismů; je spoluvytvářen i individuální problematikou básníka, který usiluje o vyjasnění a pročištění svých nejosobnějších a nejsubtilnějších vztahů lidských, o uspokojení své potřeby plného a bohatého života citového, o naplnění své touhy po nových, humánních vztazích etických. Neruda sotva mohl najít cestu, jak změnit základy společenského řádu. Ale je otázka, zda o to vůbec usiloval; aspoň ve Hřbitovním kvítí lze pro to stěží shledat doklady. Neruda patrně nechtěl bořit svět, podkopávat společenské základy — ani jako básník, ani jako žurnalista; a jeho sblížení s mladočechy (chceme-li se už dotýkat sféry ryze politické) nebylo ani náhodné, ani nedobrovolné. Měl zajisté konflikty s Juliem Grégrem a díval se často svrchu na mladočeské politické taktizování. To všechno svědčí o tom — a byla by to zvláštní kapitola nerudovská — jak se básník Prostých motivů a Písní kosmických víc a víc během let dostával nad měšťácké stanovisko mladočeské; z toho však ještě neplyne, že tento nadhled znamenal současně radikální nebo dokonce revoluční opozici in politicis vůči mladočeskému liberalismu. Ale jestliže Neruda nechtěl bořit, není tím řečeno, že jej nechtěl měnit — podle představ a zákonů svého umělecky tvůrčího a mravního vědomí a svědomí. A tuto změnu světa začínal Neruda u člověka. Proměna společenských vztahů znamenala mu především pro-

měnu vztahů lidských; proměna charakteru národa měla podmínkou proměnu myšlení a etických norem jednotlivce. A naopak zase řešení problematiky sociální bylo Nerudovi nikoli cílem samo o sobě, ale prostředkem k osvobození lidské osobnosti, lidského ducha, podmínkou jeho všestranného rozvoje.

Otevřeme-li Hřbitovní kvítí na začátku a čteme úvodní (časově však nejmladší) cyklus sedmi nečíslovaných básní, jakýsi introitus k vlastní sbírce, sotva budeme nakloněni vidět ve Hřbitovním kvítí víc než literárně poněkud odvozený básnický výraz mladistvé skepse a rezignace. Písněmi o marnosti všeho bylo by možno nazvat tento zajímavý cyklus, ke kterému, jak se zdá, se bezprostředně vztahuje dedikace mrtvému příteli. Tyto úvodní básně jsou totiž stylizovány do monologů, určených mrtvému. Brzo však je zřejmé, že jejich adresátem je básník sám a že jeho hovory s přítelem jsou hovory k sobě samému. Puklé srdce, pozvolné chřadnutí, ztracená láska, smíření se smrtí: takové jsou znaky a rysy Nerudova autoportrétu, jak se objevuje v těchto sedmi básních. Život jako hostina umrlců, s jedinou vyhlídkou a nadějí — na smrt. To byl nejnápadnější a nejdůslednější výraz Nerudova pesimismu, rezignace, pocitu osudového zatracení.

Ve srovnání s tímto monolitně pesimistickým vstupním cyklem je zbývající část knihy — dvaapadesát číslovaných básní — méně kompaktním celkem, a to jak z hlediska myšlenkového, tak tvárného. Je pravda, že scénérie a symbolika hřbitovní se i zde uplatňuje výrazným způsobem. Ale mezi ní a skrze ni víc a víc proniká tendence, svědčící o Nerudově snaze překonat komplex osamění, a tím i pasivní vztah k současnému dění. Jakoby v úporném zápase se sebou samým i s dobovou realitou odpovídá Neruda stále častěji na její podněty, brání se jejímu tlaku a snaží se jej překonat svým kritickým a ironickým nadhledem. Tato ironie, tolikrát Nerudovi vytýkaná soudobou kritikou, nebyla pouhou výpůjčkou z Heina, jak se autorovi Hřbitovního kvítí do omrzení předhazovalo, nýbrž byla velmi účinným způsobem a metodou jeho poznávání skutečnosti. Nadto nebyla ani výrazem „pouhé negace“, jak mimo jiné psal v recenzi Nerudovy prvotiny i Karel Sabina;¹¹ vyplývala z živé reakce na skutečnost, navazovala s ní kontakt — třeba prostřednictvím konfliktu — a už tím měla v sobě prvek zřetelně aktivní. Také to byl pro Nerudu způsob, jak objektivizovat své nejosobnější zkušenosti ze života národního i společenského, literárního i soukromého. Nerudova ironie, „negace“, pesimismus nejsou uzavřeny samy v sobě, v bludném kruhu vlastní skepse, nýbrž zřetelně z něho směřují ven. Pomáhají Nerudovi prodírat se tmou vlastního nitra ke světlu života a naplňovat tak pravý účel poezie, jak mu rozuměl autor Hřbitovního kvítí. Poezie žije, pokud pomáhá ke zrodu nového dne života, nového, svobodného lidství; jakmile dosahuje svého cíle, umírá. Nelze právě tak pochopit verše z Alfreda Meissnera, které Neruda postavil do čela ústřednímu oddílu své sbírky?

*Denn alle Poesie ist tiefes Klagen,
ist des gefangnen Adlers Flügelschlagen.
ein Wächteraufschrei bei des Morgens Grauen,
sie stirbt, wenn wir des Lichts Erfüllung schauen.*

*Wenn diese Erde einst ihr Pfingstfest feiert,
dann singt die Poesie ihr letztes Lied.*

Čtème vedle toho třeba tyto verše ze 22. čísla Hřbitovního kvítí:

*„Kdož jsi? — Pravda? — Či tě sen můj bájí?“ —
 „Mne co mocnost věčné proměny
 bratři tvoji smrtí nazývají. —
 Sleduj mne jen, spáči zmámený!“*

*Mimovolně noha moje vstane,
 spěchám divy uzřít žádaje,
 až duch před náhrobkem jakýms stane,
 bych si nápis četl, kývaje.*

*„Aj zde odpočívá poesie,
 byla, květila, svadla, setlela!“ —
 „V tom se, brachu, leda žert kús kryje,
 poesie že by zemřela?“ —*

*A co lyry zvuk by přeznít mělo?“
 Pokleknout mně dal duch znamení,
 z nitra země v ucho mocně znělo
 kyklopických kladiv bušení.*

Tak nejen smutek, ale i záchvěv naděje nového života, k němuž je poezie ukazatelkou a cestou, zní pod Nerudovými skeptickými verši. To je koneckonců cíl Nerudova tvůrčího úsilí, které přes všechnu básníkovu melancholii a pochybovačnost nenachází smysl samo v sobě, ale směřuje k nové, humánnější základně společenského života, a zároveň ovšem k nové analýze jeho reálné podstaty.

6

Nerudova tendence k realitě a k ostře kritickému pohledu na ni prozrazuje už ve Hřbitovním kvítí směr dalšího básníkovu vývoje: byl to směr od romantismu k realismu básnickému i prozaickému. O tom svědčí řada čísel Hřbitovního kvítí. Připomeňme třeba báseň č. 49:

*Upřímně se bratři zpovídejme,
 upřímně si sdělme svoje hřichy,
 vyznejme, že co nám škodí, jesti —
 příliš dobrá vůle, málo pýchy.*

*Každý dál chce letět, nežli může,
 slabého být celku silná pule,
 a ten kámen, přes nějž klopýtáme —
 málo pýchy, příliš dobrá vůle.*

*Vlastní ceny žádný dobře nezná,
 kde má mluvit, tam je mdlý a tichý,
 a kde mluví, tam mu zase vadí —
 příliš dobré vůle, málo pýchy.*

Zde nacházíme už zralého Nerudu Knih veršů, s celou jeho schopností hlubokého pohledu do nitra a charakteru národního. Neruda je tvrdý soudce své doby, svých vrstevníků. K tomu ho nutil jeho básnický zrak, až bolestně bystrý. Odhaloval mu to, co bylo skryto pod vnějšími příznaky „času zaživa pohřbených“: krunýř solipsismu, svírající člověka a oddělující jej od jeho současníků; kruh egoismu, izolující člověka v životě i ve smrti. Tyto kruté „obrazy života“ prozrazují budoucí žánrové umění Jana Nerudy. Ale zároveň už prozrazují jeho schopnost hluboce tragického, třeba zároveň ironického pohledu na osud a úděl člověka. Chudák, házený po smrti do společné šachty, je doprovázen do hrobu kletbami stejného ubožáka — hrobníka. Anebo se zastavme u básně č. 7, líčící scénu vojenského pohřbu:

*Buben potažený černým sukem
trudně odměřeným taktem zvučí,
k tomu z bratrů, již ho sprovázejí,
každý mrzutě si kletbu bručí.*

*„Arci — stejně se nám zvede, až nám
místo rakvi dají ošep slámy, —
však by bez nás také cíle dojel,
také chudás bez nás došel jámy.“*

Svět je hřbitovem, „tvor kde všaký druhu tělem ustele“; kde lidská hloupost pohřbívá myšlenku, kde omezenost a mělkost citová dusí lásku.

Ale Neruda, jak už řečeno, neakceptuje tento svět jako jediné možné a definitivně daný. Celá mladistvá sbírka Nerudova je plná vřelého a ovšem i bolestného vztahu k člověku.

*Hrůzné nemilosrdenství
srdce v poušť vyvrhlo,
a když v bolu churavělo,
smích si z něho strhlo.¹²*

Příspěť k tomu, aby svět přestal být pouští, vyhnanstvím, a stal se domovem srdci člověka — v tom byla zajisté nejhlubší a nejvlastnější motivace Nerudovy sbírky, která vyrostla ze skryté snahy hrdého individualisty proniknout k současnosti, přiblížit se těm, kdo ji tvořili.

Zároveň napovídá tato snaha a tendence leccos důležitého také pro objasnění vnitřních souvislostí Nerudovy rané tvorby veršové s tradicí české poezie. Neruda se k ní ve Hřbitovním kvítí sám přiznává ve známých verších, věnovaných Erbenovi. Tato obdivná báseň, sama o sobě nápadně nesourodá s kontextem Hřbitovního kvítí, bývá brána za východisko při výkladech o genezi Nerudova typu básnického a o jeho národních základech. Ale nejnápadnější znaky, jak jsme už poznali, nebývají u Nerudy nejpodstatnější — a není tomu patrně jinak ani v případě jeho erbenovského vyznání. Neboť gnoseologicky, filosoficky byl Neruda typ Erbenovi přímo protichůdný. Fatalista Erben je básníkem „zákona stálosti“ — mluveno s Vojtěchem Jirátem. Smysl pohybu, smysl vývoje světa hledá v naplnění mravního řádu, stanoveného a priori; hledá jej v konečném utkvění v bezpečném a nehybném bodě, v hlubině bezpečnosti a jistot křesťanských. Upnutí k nadreálnu, překonávání světsky smyslné touhy vůlí k dosažení nejdů-

chovnějšího pólu existence člověka přibližuje Erbenova citění a myšlení v podstatě baroknímu. Erben ví — nebo spíše věří —, že všechno dění světa probíhá zákonitě podle úradku osudu, do něhož není člověku dovoleno beztestně zasahovat.

Tento tragicky strnulý postoj k realitě světa však Neruda nikdy nesdílel. To platí o Nerudovi Hřbitovního kvítí stejně jako o Nerudovi Zpěvů pátečních; ani zde, ani tam nebyl Neruda barocista, jak chtěl Šalda;¹³ neboť na rozdíl od barokního pocitu světa hledal Neruda — v mládí jako ve stáří — poslední jistoty života nikoli v transcendentnu a v oblasti iracionální, nýbrž zde, na této zemi: v člověku, v lidech, později v národě, ve vlasti. Zda byl Nerudův únik do nacionalismu jen únikem z nouze a z úzkosti osamělé duše, to je otázka pro zvláštní studii; zůstává však faktem, že Neruda se až do konce života neuchyloval k jiným jistotám než ryze pozemským. Z tohoto hlediska inklinoval Neruda už svým Hřbitovním kvítím ne tak k Erbenovi jako k myšlenkovému a básnickému typu máchovskému. Souvislost samozřejmě není jednoznačná ani přímočará. Autor Hřbitovního kvítí obrací naruby všechny romantické kulisy; hrob mu není místem posmrtného tajemství, ale rejdištěm červů. Realistická kritičnost jeho pohledu strhává všechny draperie z typicky romantické scenérie, kterou volí pro svoje mladistvé verše a nejednou i pro svoje mladé prózy. Ale přesto souzní vnitřně s Máchou svým základním dobovým pocitem a postojem životním. Snad Neruda opravdu viděl jasněji než Mácha příčiny nebo konkrétní obsah dramatického soudobého sváru mezi individuem a kolektivem, jednotlivcem a společností; tomu ostatně napomáhá sama situace národně společenská, vývojový pokrok i časový odstup dvou desetiletí. Důležitější než tato okolnost je však po mém soudu to, co oba básníky spojuje: hluboká skepse metafysická, vědomí, že východisko i cíl lidského života je na této zemi. Už z toho plyne, že Erbenův „zákon stálosti“ musel být stejně cizí Nerudovi jako Máchovi. Ba více než to: oba jej svým způsobem ruší, popírají, vzpírají se mu.

Jak vidět, Hřbitovní kvítí si ještě dlouho zaslouží mnohostranný zájem naší literární historie. Naše stať chtěla aspoň připomenout tuto skutečnost a upozornit na některé aspekty, které mohou přispět k objasnění určitých stránek Nerudovy prvotiny i umělecké tvářnosti jejího autora.

POZNÁMKY

¹ Česká literatura 3, 1955. Z dřívějších prací připomínám stať Flory Kleinschnitzové Nerudovo Hřbitovní kvítí, *Listy filologické* 46, 1919. — Nejnovější práce Oldřicha Králíka Křížovaty Nerudovy poezie (Olomouc 1965) vyšla teprve po odevzdání této mé studie do tisku.

² F. X. Šalda, *Neruda poněkud nekonvenční*; Šaldův zápisník 6, 1933—1934. — Vojtěch Jiráek, *Neruda*; Uprostřed století, Praha, V. Petr 1948.

³ Jaroslav Vlček, „Máj, jarní almanach na rok 1858“; Kapitoly z dějin české literatury, Praha, Čs. spisovatel 1952, str. 294. — Zevrubný rozbor Mikovcova Lumíra je podnes jedním z dlouhých českých literárních historií. Odstranil by jedno bílé místo v dějinách naší literatury a vyvrátil tradované floskule a předsudky proti tomuto časopisu, kterého si Neruda a jeho druhové upřímně vážili.

⁴ Připomeňme jen některé z těchto tradovaných a zautomatizovaných tvrzení a charakteristik. Antal Stašek píše ve svých *Vzpomínkách* (Praha, Fr. Borový 1925, str. 292): „Hřbitovní kvítí (...) padlo do čiré tmy končících se let padesátých předešlého století jako výstřel z ručnice, jenž zazněl do černé noci.“ Jaroslav Vlček ve stati o Vitězlavu Hálkovi (Kapitoly z dějin české literatury, Praha 1952, str. 302): „Šesté desetiletí našeho věku, nebo určitěji řečeno léta 1848—1858, obecně se pokládají za mrtvou saisonu českého verše. Nebylo, kdo by psal básně.

a nebylo, kdo by je četl. Poetický bankrot let padesátých však není zjev náhlý." Leandr Čech se ve své charakteristice *Literárních směrů v letech padesátých* (Literatura česká devatenáctého století III/2, Praha, Jan Laichter 1907, str. 137 n.) staví paradoxně na stanovisko Jakuba Malého, jehož pověstně oportunistického a zpátečnického článku *Vlastenectví a kosmopolitismus* (ČČM 1857) se souhlasně dovolává. Z tohoto stanoviska nevidí ovšem Čech v padesátých letech než „utuchnutí a odvrácení se od estetické činnosti literární“ a „hlavní příčinu nepatrné činnosti tvořivé“ vidí v tom, že „tehdy jsme měli velmi málo skutečných talentů básnických (...). Nebylo básníkův ani romanopisců“ — tvrdí Čech ve své charakteristice, která má tak houževnatý život. Dosvědčuje to mj. též třetí svazek akademických *Dějin české literatury* (Praha, NČSAV 1961), kde například na počátku kapitoly *Nástup mladé generace — almanach Máj 1858* čteme: „V polovině padesátých let se v literatuře nedělo takřka nic pozoruhodného. Převládal klid a nečinnost, podobně jako v celém veřejném životě“ (str. 29).

⁵ Miloslav Novotný, *Život J. Nerudy I*, Praha, Čs. spisovatel 1951, str. 193.

⁶ Vzájemná korespondence V. V. Tomka a Josefa Jirčka, uložena v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze.

⁷ O tom mj. v dokumentárních pracích Jaroslava Puršše: *K případu Karla Sabiny*, Praha, NČSAV 1959; *Dělnické hnutí v českých zemích 1849—1867*, Praha, NČSAV 1961; *Jan Neruda a Bratři červeného praporu*, Československý časopis historický 10, 1962, č. 4.

⁸ Jan Neruda, *Dopisy I*, Spisy J. Nerudy, sv. 37, Praha, SNKLU 1963, str. 18—20.

⁹ L. c., str. 20.

¹⁰ J. Neruda, *Básně I*, Hřbitovní kvítí č. 47, Praha, Čs. spisovatel 1951.

¹¹ Karel Sabina, *Hřbitovní kvítí od Jana Nerudy*; Čeští radikální demokraté o literatuře, Praha, Čs. spisovatel 1954, str. 126.

¹² J. Neruda, *Básně I*, Hřbitovní kvítí č. 34.

¹³ F. X. Šalda, *O literárním baroku cizím i domácím*. — Dílo F. X. Šaldy, sv. 11, Studie literárněhistorické a kritické, Praha, Melantrich 1937.

**Zu einigen Problemen der Gedichtsammlung „Hřbitovní kvítí“ („Friedhofsblumen“)
von Jan Neruda**

Die fünfziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts waren in Böhmen und Mähren eine Zeit des Absolutismus. Politische und nationale Unterdrückung standen einer vollen Entfaltung des tschechischen nationalen Lebens im Wege. Trotzdem entsteht in dieser Zeit eine Reihe hervorragender Literaturwerke; dazu gehören insbesondere die Arbeiten von Božena Němcová und Karel Havlíček. Die junge literarische Generation, an ihrer Spitze die Dichter Jan Neruda und Vítězslav Hálek, griff auf eine bedeutsame Weise in die Entwicklung der tschechischen Dichtung dieser Zeit ein. — Hálek wurde durch seine Liebesliedersammlung „Večerní písně“ („Abendlieder“) der populärste Dichter der Zeit. Der künstlerisch Bedeutendste von den Mitgliedern der jungen Dichterguppe jedoch war Jan Neruda. Jan Neruda gab seine erste Gedichtsammlung „Hřbitovní kvítí“ gleichzeitig mit Hálek heraus. Sie zeigt das tiefe Sozialgefühl zugleich die komplizierte individuelle Problematik des Dichters. Die ungünstigen Verhältnisse der Zeit, der Gesellschaft und des persönlichen Lebens liessen im jungen Neruda ein Gefühl der Vereinsamung, des Mangels an Kontakt mit der Umwelt entstehen. In dem Gedichtbuch „Hřbitovní kvítí“ wollte er sich mit diesem Problem auseinandersetzen und es überwinden. Es handelt sich um eine Sammlung voll Ironie, Sarkasmus, aber auch tiefen menschlichen Gefühls. Ihre Grundtendenz ist es, an den Menschen heranzukommen, die persönliche Isolierung zu überwinden. Neruda will sich nicht mit jener Gestalt der Welt abfinden, die er um sich herum findet, er will zu ihrer Veränderung beitragen. Seine Hoffnungen richtet er nicht auf das Transzendente, sondern auf diese Erde. In der tschechischen Dichtertradition knüpft er daher gedanklich mehr an Mácha als an Erben an. Hinsichtlich seiner künstlerischen Methode allerdings entfernt er sich bereits in der Sammlung „Hřbitovní kvítí“ vom Romantismus und nähert sich dem Realismus.

D. J.