

jednostranných řešení nedbajících o složitost skutečnosti a mnohostrannost člověka. Protikladný motiv plodného váhání, nerozhodnutosti dovolující disponovat vlastním duchem a být otevřen budoucnosti patří k charakteristickým prvkům Holanova postoje.

Motivy kontaktu a střetnutí s drsnou skutečností odlišují sbírku *Kameni, přicházíš...* v rámci „hermetické“ („skryté“ obsahem a zasvěceni výlučně formou) lyriky prvního Holanova období, jež v této knížce dospívá k svému vrcholu. — V soudobém českém básnictví má Holanova lyrika, směřující k zduchovnění spíše cestou absolutní jazykové tvorby než s oporou jakékoli ideologie (včetně náboženství), jen vzdálené příbuzné. Ještě nejspíš je možno vidět v jejím sousedství Halasovo DOKOŘÁN, které podobně reaguje na napjatou společenskou situaci myšlenkovým vyostřením; jistá podoba je i v mobilizaci jazykových možností. Holan se méně než Halas opírá o novoty v oblasti slovníku a více o bohatě rozvinutou a odstíněnou větnou stavbu, užitou jako generátor nečekaných významových konstrukcí. Pro kontext celé rané Holanovy tvorby je nejvýznamnější ta větev evropské lyriky, jejímž východiskem bylo dílo francouzského symbolisty St. Mallarméa a jeho pokračovatele P. Valéryho (tímto rodokmenem se Holanovi u nás blíží formálnější a metafyzicky méně výbojná tvorba J. Palivce); pro Holana byl z ní pravděpodobně nejaktuálnější velký německý básník pražského původu R. M. Rilke, jehož Holan i překládal. (Na průzkum dosud čeká předpoklad Holanova vztahu k některým soudobým básníkům ruským, zejm. k B. Pasternakovi.)

Širšího ohlasu čtenářského dospěly až pozdější Holanovy skladby; cesta k nim by ovšem byla bez lyriky typu sbírky *Kameni, přicházíš...* nemyslitelná. Ta zůstává omezena na úzký okruh milovníků poezie, kteří jsou natolik zběhlými čtenáři, aby mohli ocenit odvahu, která až k prasknutí napíná strunu možnosti jazyka ve snaze přimět ho, aby vyslovil nehmatatelné. *mč*

Karolinská epopéja - Julius Zeyer 1896

Karolinská epopéja, vytvořená v letech 1887—1894, obsahuje čtyři rozsáhlé epické skladby: *Pohádku o Karlu Velikém* (Zeyer ji věnoval polskému slavistovi Bronisławu Grabowskému), *Román o čtyřech synech Ajmonových* (věnován Zdeně Braunerové), *Píseň o Rolandu*

a *Píseň o korunování krále Lovise* (věnována německé překladatelce české poezie O. Malybrokové-Stielerové). Základním Zeyerovým inspiračním vzorem byly starofrancouzské národní zpěvy z 11.—13. století, tzv. chansons de geste — písně oslavující hrdinské skutky rytířů z kruhu Karla Velikého. Ústřední postavou všech čtyř skladeb je císař Karel Veliký (742—814), zosobněná idea vítězícího křesťanství, jeho meč i štít. Zeyer sleduje své starobylé předlohy i v tom, že panovníkovo postavení v epopéji chápe jako nadlidsky neotřesitelné: je nejen vládcem a hlavou veškerého západního křesťanství, ale je i charismatickým prostředníkem mezi lidmi a Bohem; nepodrobuje si svět pro sebe, ale pro větší slávu samého Boha. Odlesk této Karlovy velikosti pak dopadá na celý svět těchto hrdinských zpěvů — všichni Karlovi paladini jsou ovládáni vůlí po velikosti, jejich činy i vášně mohou být dobré nebo zlé, ale nikdy se neutápějí v malosti, vždy dávají v sázku svoje životy. A protože je základním tématem epopéje boj, ať už je to Karlovo španělské tažení proti Saracénům, v němž zahyne jeho nejmilejší paladin Roland, nebo pokoření vzpurných vazalů, prokazují tito hrdinové svou velikost většinou v boji. Velikost činů a vášní tyto postavy monumentalizuje a přetváří je v jednorozměrné nadčasové typy. Statečný Roland je ztělesněním rytířských ctností, na svoji milovanou a krásnou Aldinu musí zapomenout pro rytířskou čest, vazalskou věrnost a slávu Franků: takové je základní rytířské krédo. Olivier, Rolandův nejbližší přítel, musí absolutnost svého přátelství zpečetit smrtí po Rolandově boku; zrádce Ganelon, který vydal Rolanda nepříteli, přijímá rozsudek smrti z Karlovy ruky jako vykoupení, protože jeho nenávisť vůči Rolandovi už došla naplnění; Ajmonův syn Renald, jeden z hlavních hrdinů *Románu o čtyřech synech Ajmonových*, zosobňuje hrdost svobodného vazala, který stojí třeba sám proti celému světu, je hotov ke každé oběti, ale nemůže se zříci své hrdosti. Svět těchto bájných hrdinů je plný barev a lesku; obrazy hodovních síní vyzdobených s královskou nádherou a tajuplných hradů uprostřed lesů se střídají s dramatickými popisy nesčetných bitev, kde bojují rytíři pod vlajicemi korouhvemi za svoji čest a slávu Franků. A tato bitevní vřava, v níž se utvářejí dějiny, se neustále prolíná s milostnými příběhy, v nichž rytíři dokazují svou velikost i v lásce k ženě, symbolu nebeské čistoty, citové vřelosti a rajskeho, inspirujícího půvabu.

J. Zeyer vnímal starofrancouzské chansons de geste jako ideální obraz feudální rytířské epochy, tak jak si jej transformovala lidová tradice, která povýšila Karla Velikého na symbol této epochy a ztělesnění její ideje „gesta Dei per Francos“ („činy boží skrze Franky“). Básník přistupoval k chansons de geste obdobně jako k mýtu

(zejména ve VYŠEHRADU), v němž viděl „výraz lidové duše národa“; proto také Zeyer v předmluvě ke Karolinské epejeji neváhal označit lid za jediného tvůrce této hrdivské epiky („Lid je prostě jako matka země, vše, co roste, vyrostne pouze z ní a vše se k ní zase vrací.“) a lidu také svoji epiku věnoval (v předmluvě k *Románu o čtyřech synech Ajmonových* napsal zároveň s věnováním Z. Braunerové: „Napsal jsem tuto báseň pro Vás a pro český lid, pro Vás proto, že jste poeta, a pro český lid z tohotéž důvodu. Lid jako dítě zůstává vždy poetou“). I když Zeyer staré texty karlovskeho cyklu nepředkládal čtenáři jako překlad, ale parafrázoval je, přistupoval k jejich prepisu velmi citlivě, přidržuje se základní dějové i ideové osnovy originálu. Ve své básnické parafrázi především oslabil popisnou vrstvu eposu, zejména zkrátil neobyčejně podrobné popisy bojů a zjemnil jejich původní až naturalistickou drsnost. (Zeyer na to sám upozornil čtenáře v předmluvě k *Písni o Rolandu*.) Naproti tomu prohloubil subjektivně psychologický rozměr textů rozvíjením mnoha milostných motivů, jejichž romantická zjemnělost je dosti vzdálená drsně přímočarému naturelu autentických rolandovských rytířů. Karlovo vášnivé milostné vyznání „Ráj bez ní peklem byl by nehlubším“ má mnohem blíže ke kurtoazní milostné lyrice než k původním chansons de geste. Zeyer byl také obdivovatelem zaniklé keltské kultury a vyznavačem fantaskních představ o ní, které se široce rozvinuly v západní kultuře 19. století; keltské prvky silně ovlivnily bretonský cyklus chansons de geste (o králi Artušovi a jeho rytířích), který se oproti cyklu karlovskému vyznačoval hlubším smyslem pro niterný život hrdinů i silným zaujetím pro pohádkově snové děje. Zeyera při parafrázování karlovske hrdinské epiky ovlivňovaly i příběhy bretonského cyklu; *Pohádku o Karlu Velikém* napsal ostatně přímo v Bretani a ze svého okouzlení dávnou keltsko-bretonskou kulturou se vyznal i v její předmluvě.

Celá Karolinská epejeja je psána, tak jako převážná většina Zeyerovy básnické epiky, plynulým, až monotónním blankversem (nerýmovaný pětistopý jamb). Monotonie rytmu je oživena nesouhlasem veršového a větného členění (přesahy větných celků z verše do verše, časté ukončování vět uvnitř verše), a tedy zesíleným a diferencovaným uplatněním větné intonace. Zeyer se při svém básnickém parafrázování přidržoval nejen základní dějové osnovy originálů, ale snažil se zachovat i kompoziční postupy chansons de geste. Proto v textu panuje parataktický řád: jedna epizoda následuje za druhou, jejich rozpornost není objasňována, věci jsou předem dány stejně jako společenská hierarchie postav. Děj se často rozvíjí jako v pohádce opakováním, bohatě je využíván dějový pa-

ralelismus; jedna dějová linie vstupuje do jiné, např. tak, že některá z postav přeruší hlavní linii děje vyprávěním svého vlastního příběhu, který představuje rozsáhlou samostatnou odbočku, což zpomaluje celkový dějový spád. Ve vložených vyprávěních přitom mluvčí není odlišen jazykem, hovoří stejně jako autor při tlumočení hlavní dějové linie. Hrdinové nemohou samostatně rozhodovat o svých činech, dodržují pouze předem daný kodex rytířského morálního jednání. Dramatičnost jejich niterného života pramení ze situací, v nichž se jednotlivé příkazy jejich kodexu dostávají do konfliktu (např. mezi věrností králi na jedné straně a osobní hrdostí nebo intimními vztahy na straně druhé). Zeyer si byl přirozeně vědom odlišnosti historického Karla Velikého od jeho legendárního obrazu z chansons de geste, kde se změnil z dobyvatele v prototyp křesťanského rytíře. Básník, jak to sám uvádí v prologu knihy, ale chtěl oslavovat „polobarbarského imperátora“ Karla Velikého, ale chtěl skrze jeho typ, zidealizovaný lidovou tradicí, znovu vytvořit vysněný svět velkých činů a nadosobních ideálů.

V podstatě celé Zeyerovo dílo, nejen Karolinská epejeja, je neustálou romantickou konfrontací básníkovy snu o velikosti s měšťáckou malostí doby; proto Zeyer nemohl nevnímat středověk — tak jak jej zobrazovalo středověké básnictví — jinak než jako dobu „velké síly, duševního jasu a ohně prometejského“ a stavět ho do ostrého protikladu k současnosti. Pod tímto zorným úhlem viděl básník feudální rytíře jako zosobnění všech ctností, jako lidi, pro něž měla ještě věrnost, čest a víra hodnotu kategorického imperativu; proto také v předmluvě ostře odsoudil soudobý pozitivistický pohled na středověk a vyslovil domněnku, že v *Písni o Rolandu* je mnohem více z ducha Francie než v Zolově románu *Země*. Zobrazením těchto příkladných typů chtěl Zeyer dát svému lidu vzory velkých činů a citů, jaké nenacházel v soudobé společnosti; vyslovil to velmi přímočaře v dedikaci *Písni o Rolandu*, kterou věnoval „všem pravým, silným a odhodlaným mužům tohoto sice krásného, ale až běda v bařinách kantorství, advokátství a šosáctví tonoucího království“. V této konfrontaci současné malosti s velikostí dávné minulosti tkví základní aktualizační význam Karolinské epejeje, v níž básník neuniká před skutečností, ale chce o ní vyslovit v historické alegorii kritický soud. I když je Zeyerova tvorba svou melancholickou aristokratičností, romantizujícím pohledem na minulost i výběrem postav v jistém smyslu výlučná a odlišovala se od ostatní soudobé literatury, její využívání historických látek k obraně humanistické evropské tradice ji pevně včleňovalo do lumírovského básnického kontextu, stavělo ji do blízkosti takových básnických děl J. Vrchlického, jako byly *Mýty* (1879) nebo *Nové zlomky*

epejeje (1895). Také tím, že zpřístupňovala české literatuře nové a dosud neznámé kulturní podněty (v předmluvě ke Karolinské epejeji čteme: „...je naší povinností navazovat všechny svazky, které nás pojily vždy s kulturou všeevropskou a jež přefaty byly, když nás do hrobu kladli“), naplňovala jeden ze základních lumirovských postulátů, pozitivně ovlivňujících vývoj české literatury v poslední třetině 19. století.

jm

Klekání - Jan Opolský

1900

Klekání je druhou ze tří básnických sbírek, jež napsal J. Opolský na přelomu 19. a 20. století a jimiž vstoupil do literatury jako básník symbolistně dekadentního ladění. Celá tato sbírka je prodchnuta tíživou melancholií, smutkem a náladami bezútěšného zmaru, z nichž není úniku. Ve většině básní, zcela v intencích dekadentní poetiky, aktivita lyrického subjektu ustupuje před odevzdaností neurčitým nostalgickým náladám, jimiž demonstruje básník marnost každé touhy (básně *Hněv*, *Melancholie* aj.). Scenérii těchto impresí netvoří konkrétní přírodní realita, ale jakási neskutečná „bezlidnatá země“ a „morózní krajina“, v níž se pohybují lidé podobní stínům a romantickým přeludům, kteří žijí jedině ve snech. Oč nudnější a „mdlobnější“ se jeví básníkovi život, o to větší význam přikládá snu, do něhož promítá svou touhu po síle a činu. („Jen ve snu chví se barva krásné vlajky“ — básně *Za lodí*.) Hraje-li u symbolistně dekadentních básníků obecně sen velmi důležitou roli a je-li vždy víceméně výrazem melancholie a unikem před skutečností, u Opolského je jeho funkce ještě zvýrazněna tím, že se do snů promítá i ona romantická bizarní realita, velmi častá kulisa dekadentní tvorby. Básník toužící po výlučnosti a exotičnosti hledá nejkurióznější a nejbizarnější motivy, jimiž by vyjádřil své sny i své opovržení vůči šedivé měšťácké společnosti. Česká dekadentní poezie využívala v tomto smyslu velmi často osobitě pojatých motivů z antiky a středověku (J. Karásek, K. Hlaváček). J. Opolský se antických reálií jen letmo dotkne, přičemž volí motiv řecký (básně *Akropolis*), zatímco dekadenty tolik obdivovaný Řím zcela opomíjí; naproti tomu bohatě využívá středověkem zabarvených pohádkových a romaneskních motivů (loupežníci, králové, rytíři, hvězdy plné vlkodlaků apod.). Navíc pak Opolský svoji touhu po exotičnosti ještě doplňuje africkými a podobnými motivy (Nubičanky, tygři, sloni apod.), což jen podtrhuje bizarně dekadentní charakter jeho obraznosti.

Exotičnost všech těchto motivů má v podstatě jedinou funkci: stát v opozici vůči soudobé společnosti, jevící se básníkovi jako ztělesnění bezbarvé prostřednosti, pokrytectví a nudy. Lyrický subjekt zaujímá k současnému světu postoj pohrdavě aristokratické ironie, měnící se občas až ve výsměšný sarkasmus. („Mé rodné město ... Ninive, plné hnusných stonožek, / až v hlubinách se za tě hanbí duše“.) Toto pohrdání se objevuje v nejrůznějších převlecích a stylizacích — jednou je to don Quijote, uvědomující si ironickou proměnu svých iluzí, které se staly obětí životní banality a chudoby, takže z nich ze všech vytrvaly pouze větrné mlýny čnějící nad krajinou (básně *Quijote*); podruhé Noe, který při pohledu na zem po potopě, nasáklou silou z tisíců mrtvých, volá po novém stvoření bytostí schopných této síly využít (básně *Noe*); potřetí pak Gulliver smějící se ubohosti mocných (básně *Dvě pohádky*). Dekadentní básník se sice měšťákovi vysmívá a pohrdá jím, ale nerevoltuje, protože a priori ví, že všechno je marnost a „plynoucí dým“.

Toto programové zdůraznění marnosti má pro symbolistně dekadentního básníka přímo noetický význam. Absolutizuje se básnící subjekt („zrak světu vzat, do hlubin vnitra civí“ — básně *Rybník bravný*); vše mimo tento subjekt, tedy objektivní realita, je pouhou překážkou či tíhou, zabraňující tvůrčímu duchu v rozletu. Proto je skutečnost tak často vnímána pouze pod jediným zorným úhlem — a tím je hnus, rozpad a tlení. Také Opolského přitahuje světélkující záření hniloby. Opolského přitahání baudelairovské krásy ohavného a častá přítomnost až naturalistických detailů jej přivedla bezmála až k jakési fascinaci rozpadem, připomínající pozdější expresionistickou poezii typu Georga Trakla. V tom je také jistá Opolského osobitost v kontextu české symbolistně dekadentní poezie.

Klekání spolu s básnickou prvotinou *Svět smutných* (1899) a se sbírkou *Jedy a léky* (1901) tvoří básnický triptych, jímž Opolský zaujal pevné místo v české symbolistně dekadentní poezii. Ve své tvorbě dovedl Opolský zdařile postihnout neurčitost nostalgických nálad, atmosféru uvadání i smutek rozpadu a tlení. Změnil-li však téma svých básní a objevil-li se v nich epický prvek, velmi často pak upadal do rozvláčné popisnosti (např. v básních *Zvířátka* a *Petrovští* a *Probuzení*). Svým básnickým naturelem, zejména hudebností svého verše, měl J. Opolský mnohem blíže ke K. Hlaváčkovovi (např. básně *Na Griegův Eroticon* má typicky hlaváčkovské ladění — viz POZDĚ K RÁNU, MSTIVÁ KANTILÉNA) než k J. Karáskovi. Klekání spolu s dalšími dvěma básnickými sbírkami z přelomu 19. a 20. století tvoří patrně vrchol Opolského literární tvorby, která zůstala i ve svém dalším vývoji (J. Opolský