

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

2024

Bc. Jan Klaus

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav české literatury a komparatistiky

Prostupování protikladů:  
Milostné balady Jaroslava Kolmana Cassia

*Diplomová práce*

Autor práce: Bc. Jan Klaus

Studijní program: Český jazyk a literatura

Vedoucí práce: prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Rok obhajoby: 2024

## Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 22. 3. 2024

Jan Klaus

## Bibliografický záznam

KLAUS, Jan. *Prostupování protikladů. Milostné balady Jaroslava Kolmana Cassia*, 2024. 92 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav České literatury a komparatistiky. Vedoucí diplomové práce VOJVODÍK, Josef.

Rozsah práce: 222 784 znaků

## Anotace

Diplomová práce *Prostupování protikladů: milostné balady Jaroslava Kolmana Cassia* si klade za cíl připomenout dle mého názoru neprávem přehlíženého českého spisovatele a novináře. Zaměřuje se na pozdní fázi jeho tvorby, tedy baladiku milostného rázu, a usiluje postihnout důvody ležící ve struktuře díla, díky nimž ve čtenářích vzbuzuje estetický požitek. Jedná se především o básníkův registr motivů, jaké sice jsou v tradici milostné baladiky hluboce zakořeněné, zde však fungují na do krajnosti dotaženém principu kontrastů a na základě kombinací a permutací pronikají celými sbírkami, čímž z jednotlivých balad činí krom několika výjimek "variace na jedno téma". Práce nevěnuje pozornost jen řečeným polárním kontrastům, ale právě i nenadálým, nečetným výjimkám a jejich účinku ve struktuře díla. Krom vnitrotextové analýzy je pozornost upřena též na vztah Kolmanova díla k tradici balady jako žánru (se zaměřením na českou meziválečnou baladu) a pracuje s literaturou zabývající se přímo diskurzem milostných vztahů samotných.

## Annotation

The master's thesis *Blending of Opposites: Jaroslav Kolman Cassius' love ballads* aims to bring attention to the mentioned Czech writer and journalist, whom I consider unfairly overlooked. It focuses on the late phase of his work, i.e. the love ballad, and tries to describe the reasons that lie in the structure of the work, thanks to which they arouse aesthetic pleasure in its readers. It is above all the poet's register of motifs, which are deeply rooted in the tradition of love ballads, but here they function on the principle of contrasts taken to the extreme and on the basis of combinations and permutations permeate entire collections, making individual ballads, with a few exceptions, "variations on one theme". The thesis pays attention not only to said polar contrasts, but also to sudden exceptions and their effect in the structure of the work. In addition to intratextual analysis, attention is also paid to the relationship of Kolman's work to the tradition of the ballad as a genre (with a focus on the Czech interwar ballad) and works with literature dealing directly with the discourse of love relationships themselves.

## Klíčová slova

Jaroslav Kolman Cassius, balada, milostná balada, poezie, kontrast, protiklad, láska

## Keywords

Jaroslav Kolman Cassius, ballad, love ballad, poetry, contrast, opposition, love

## Title/název práce

*Prostupování protikladů: milostné balady Jaroslava Kolmana Cassia*

*Blending of Opposites: Jaroslav Kolman Cassius' love ballads*

## Poděkování

Na tomto místě patří hluboké poděkování zejména p. prof. Josefu Vojvodíkovi za nebývale podnětné rozhovory, doporučení i rady, především však za bezpříkladnou ochotu a mentoring dalece přesahující rámec povinností.

Dále děkuji svým rodičům za veškeré druhy pomoci a podpory během dosavadního studia.

Poděkování zdaleka nejen za podnětné rozhovory patří též mým přátelům a/nebo kolegům, zejména Michaele, Štěpánovi a Adamovi.

# Obsah

Úvod.....	1
1. Jaroslav Kolman Cassius .....	2
1.1. Žurnalistická tvorba .....	3
1.2. Beletristická tvorba .....	4
1.3. Současná reflexe Jaroslava Kolmana-Cassia .....	7
2. Výstavba Kolmanovy milostné baladiky .....	11
2.1. Kontrastní princip .....	12
2.1.1. Muž a žena .....	14
2.1.1.1. Starý muž a mladá žena .....	14
2.1.1.2. Motiv ztráty panenství .....	15
2.1.1.3. Kdo v textech mluví? .....	18
2.1.1.3.1. Balada – drama.....	18
2.1.1.3.1.1. <i>Balada o dvou milencích</i> .....	19
2.1.1.3.2. Balada – autobiografie .....	23
2.1.1.4. Balada <i>Narcis</i> .....	26
2.1.1.5. Děti.....	28
2.1.2. Dávání a brání.....	30
2.1.3. Věrnost a nevěra .....	32
2.1.3.1. Nautická inspirace a vztah k poetismu.....	33
2.1.3.2. Balada <i>Milá vyčítá</i> .....	34
2.1.3.3. Balada <i>Šílený Don Juan</i> .....	35
2.1.4. Život a smrt.....	37
2.1.4.1. Personifikace života a smrti .....	37
2.1.4.1.1. Balada <i>Hádej, hadači</i> .....	39
2.1.4.1.2. Balada <i>Udeřila hodina</i> .....	40
2.1.4.2. Motiv sebevraždy.....	41
2.1.4.2.1. <i>Balada koččící</i> .....	41
2.1.5. Jaro a podzim.....	43
2.1.5.1. Balady <i>Duben a Květen</i> .....	45
2.1.5.2. Máchovský odkaz .....	46
2.1.5.2.1. <i>Balada 1936</i> .....	46
2.1.5.2.2. Aluze na Jana Nerudu .....	48
2.1.6. Den a noc .....	49
2.1.6.1. Balada <i>Sýček</i> .....	50
2.1.6.2. Svítání .....	51
2.1.6.2.1. Vztah konceptualizací ročními obdobími a částmi dne .....	51
2.1.6.3. Noc.....	52
2.1.7. Ticho a zvuk .....	54
2.1.7.1. Lidská řeč.....	54
2.1.7.2. Zvuky zvířat .....	57
2.1.7.3. Balada <i>V mém kraji</i> .....	58



2.1.8.	Černá a bílá.....	60
2.1.8.1.	Balada <i>Černý Bill a bílá Nelly</i> .....	60
2.1.8.2.	Význam barev podle Ireny Vaňkové.....	63
2.1.8.2.1.	Zlatá .....	64
2.1.8.2.2.	Červená a růžová.....	65
2.1.9.	Láska a ? .....	67
2.1.9.1.	Rekapitulace dosavadních tezí .....	67
2.1.9.2.	Pravý protipól lásky .....	68
2.1.9.3.	Etymologický přístup.....	69
2.1.9.4.	Luhmannovo pojetí lásky.....	70
2.1.9.5.	Láska a její protipól v Kolmanových baladách.....	71
2.1.9.5.1.	Rozdílnost mužské a ženské lásky .....	72
2.1.9.5.2.	Zralá láska .....	73
2.1.9.5.2.1.	Balada <i>Starý pár</i> .....	74
2.1.9.5.3.	Násilná láska .....	75
2.1.9.5.3.1.	Balada <i>Nevěrná milá</i> a <i>Balada všední</i> .....	76
	Závěr .....	78
	Seznam literatury .....	79

## Úvod

Diplomová práce *Prostupování protikladů: milostné balady Jaroslava Kolmana-Cassia* se zaměřuje na pozdní fázi tvorby jednoho z nejvýraznějších solitérů mezi českými básníky pozdních 30. a raných 40. let, který takřka na sklonku života konečně našel vhodný útvar k uměleckému vyjádření sebe sama, a to v již skomírajícím žánru balady. Jeho už nečekaného, a o to více překvapujícího tvůrčího vzepětí si povšimla i do té doby odmítavá část kritiky a vedle pochvalných recenzí z pera A. Nováka, F. X. Šaldy či A. M. Píši se díky sbírce *Nové děvče* (1937) dočkal dokonce Státní ceny za literatury. Jedním z cílů mé práce je tedy alespoň úzkému okruhu čtenářů připomenout spisovatele, který byl jako někdejší pravicový novinář komunistickým režimem vytěsňován z oficiálních výkladů literatury a jemuž se po pádu režimu nejenže nedostalo zájmu čtenářské obce, ale takřka ani akademiků.

Za účelem připomenutí Kolmanovy osobnosti a tvorby věnuji úvodní kapitolu autorovu medailonku, což bych v případě recipovanějšího spisovatele nedělal. Následně přejdu k hlavní části, a to interpretaci Kolmanovy milostné baladiky, přičemž se v první řadě pokusím co nejpresněji analyzovat, díky čemu na své čtenáře působí, z čeho vyvěrá jejich sugestivnost. Dvojici ústředních pojmů, s nimiž budu pracovat, představují „kontrastní princip“ a „konceptuální metafora“. Právě na kontrastech mezi mužem a ženou, černou a bílou, dnem a nocí a mnoha dalších je totiž kompozice většiny Kolmanových balad založena. Tyto kontrasty nejen že nefungují zcela separátně, a vzájemně se doplňují, ale protichůdné pojmy jsou často používány jako základ konceptuálních metafor, jak je vymezili G. Lakoff a M. Johnson, což textům brání stát se vypjatě individuálními a posiluje jejich všeobecnou platnost.

Neméně důležitý je pro mne samotný žánr balady, jemuž se u nás co do teoretického zkoumání také nedostává náležité pozornosti. Připomenou zejména teze o její spřízněnosti s dramatem a autobiografií a pokusím se prokázat jejich platnost na vybraných Kolmanových básních. Následně se přesunu k pojmu lásky a jejímu vyobrazení v autorových milostných baladách. Tento pojem bude vzhledem k volbě tématu přirozeně postupovat celou mou prací, ale následně mu věnuji samostatnou závěrečnou kapitolu. Veškeré diskuse o vyobrazení lásky a erotiky v uměleckém díle budou mít přirozeně silně interdisciplinární charakter a zaštitím je vybranou filozofickou i psychoanalytickou literaturou od autorů, jakými jsou S. Kierkegaard, M. Scheler, E. Fromm, M. Foucault, R. Barthes, J. Kristeva, J. Evola či G. Bataille.

# 1. Jaroslav Kolman Cassius

Zcela na úvod, před započítím interpretace samotné, si dovoluji přiblížit osobnost Jaroslava Kolmana Cassia (1883–1951) výběrovým výčtem jeho beletristických i publicistických aktivit. K zařazení takového medailonku, ke kterému bych se v případě většiny autorů neuchýlil, mne vedou zejména dva důvody:

1) Má práce, zaměřující se takřka výhradně na autorovu milostnou baladiku – přičemž baladika včetně národně agitační je obecně považována za jednoznačný vrchol jeho díla –, si nenárokují záměr postihnout tendence celé Kolmanovy činnosti. Tímto rozhodnutím bych však velmi nerad vzbudil mylný dojem, že by si snad ostatní autorova tvorba, též systematicky neprobádána, vůbec nezasluhovala pozornosti, a tak ji připomínám na tomto místě.

2) Považuji za zajímavé konfrontovat Kolmanovo dobové postavení, zřejmé např. již z věhlasu některých institucí, v nichž pracoval nebo do nichž přispíval, případně též recenzentů či komentátorů jeho děl stejně jako ze zisku Státní ceny za literaturu a dalších ocenění<sup>1</sup> s jeho současným údělem autora stojícího zcela stran zájmu jak laické čtenářské veřejnosti, tak většiny odborných kruhů. Jednalo se sice o solitéra vydávajícího často vlastním nákladem, ale jakkoli se názory na hodnotu jeho díla různily, rozhodně ne o tvůrce stojícího na periferii, odstřiženého od veškerého dění a zcela neúspěšně se domáhajícího pozornosti.<sup>2</sup>

K nastínění rozsahu Kolmanovy činnosti využívám především hesel v *Lexikonu české literatury* a *Slovníku českých spisovatelů*, následně ilustruji vnímání autora nejvýznamnějšími dobovými literárními historiky a kritiky, opíraje se především o vyjádření Šaldova, A. Novákova a Píšova. Současný stav nezájmu o Kolmanovu tvorbu vyjadřuji zejména za pomoci kvantitativních údajů z databází, jako jsou Theses či UKAŽ.

---

<sup>1</sup> Krom Státní ceny za literaturu Kolman obdržel např. Náprstkovu cenu či cenu hl. města Prahy. (*SLOVNÍK ZAKÁZANÝCH AUTORŮ*, S. 225)

<sup>2</sup> Že autor rozhodně nestál zcela mimo spletitou síť literárních kontaktů dobře ilustruje jeho korespondence s E. A. Longenem, R. Weinerem či E. E. Kischem. Součástí pozůstalosti nalezené v r. 1968 jsou též rukopisy K. Tomana, A. Sovy, J. Mahena, V. Tilleho či F. X. Šaldy. (*LITERÁRNÍ LISTY* 1968, S. 14)

## 1.1. Žurnalistická tvorba

Jaroslav Kolman Cassius<sup>3</sup> spojil svůj život jak s oblastí beletrie, tak žurnalistiky. Jakkoli se jedná o sféry poměrně jasně oddělené,<sup>4</sup> své momentální tíhnutí tematické a často i politické, vyvěrající ze soudobé situace a problematiky, často přenášel i do svých děl s primární funkcí poetickou. Jiří Brabec dokonce píše v Kolmanově spíše kritickém hesle ve *Slovníku českých spisovatelů*: „Publicistická práce v bulvárním tisku poznamenala do značné míry i Kolmanův profil umělecký.“ (SČS, S. 238) Provázanost obou oblastí u Kolmana spatřuje též Jiří Opelík, který v obsáhlejší hesle v *Lexikonu české literatury* píše o „přiblížení novinářskému slohu a pestrém rejstříku prostředků a forem satirické literatury“ jako o příznačných rysech jeho tvorby. (LČL, S. 806)

Z Kolmanovy práce žurnalistické je třeba zmínit zejména pozici redaktora kulturní a divadelní rubriky *Venkova* (1916–1924) a následné čtyřleté angažmá v *Lidových novinách*. Roku 1930 začal psát a vlastním nákladem<sup>5</sup> vydávat *Arénu: Cassiovy noviny*. Obsah tohoto měsíčníku Opelík charakterizuje jako „žánrově pestrý komentář veřejného života, kriticky vyhocený zejm. proti oligarchizaci soudobé politické moci v ČSR“ a pokus „uskutečnit myšlenku „svobodného žurnalismu“, vyhlášenou už v knize *Antikrist v Římě*“. (TAMTÉŽ) Dále Kolman působil jako redaktor *Poledního listu*, *Díla* (časopisu Jednoty umělců výtvarných) a *České tiskové kanceláře* a přispíval např. i do *Lumíru*, *Rozprav Aventina*, *Nedělního listu*, *Svobodného slova* či *Svobodného zítřku*. Vývoj Kolmanova posledního zaměstnání jako redaktora shrnuje Opelík: „V dubnu 1938 nastoupil jako redaktor v ČTK, od 1. 9. 1940 byl na zdravotní dovolené, aby se vyhnul tlaku nacistických úředních míst na české novináře, od 1. 1. 1943 v invalidním důchodu.“ (TAMTÉŽ)

---

<sup>3</sup> Původní variantou příjmení zapsanou v křestním listě bylo Kohlmann. Přídomek literárního jména začal používat r. 1920 podle římského politika Gaia Cassia Longina pro jeho „republikánské, vůči nastupujícímu císaři opoziční stanovisko“. (LČL, S. 806) Za pozornost stojí hravý Kolmanův fejeton *O mém pseudonymu: pseudonym Cassius o sobě*. „Tážete se, vážený pane redaktore, jaké měl pan redaktor Kolman se mnou zkušenosti. Dovolte, abych tuto otázku obrátil. Řeknu Vám, jaké jsem měl já zkušenosti s tímto pánem.“ (KOLMAN-CASSIUS 1940, S. 3)

<sup>4</sup> Za specifický útvar stojící na pomezí považuji např. soudničky, jimž se Kolman vedle fejetonů a divadelních kritik věnoval v *Lidových novinách*.

<sup>5</sup> Vlastním nákladem Kolman vydával v letech 1927–1935 i své knihy, a to v Cassiově edici.

## 1.2. Beletristická tvorba

Co se týče Kolmanova díla beletristického, autoři obou hesel se krom jisté míry provázanosti s jeho publicistikou shodují v několika dalších bodech. Nejzásadnějším je, že za vrchol Kolmanova díla oba považují jeho baladiku, tedy pozdní tvorbu,<sup>6</sup> již se má práce primárně zabývat. „[V]e zralém období básník tradující tragiku individuálního i národního osudu metodou dramatického lyrismu,“ charakterizuje Kolmana Opelík. (TAMTÉŽ) Autoři hesel oceňují zejména toto napětí mezi individualitou a nadosobní platností. Zatímco však oba kladou důraz na monumentalizaci národního tragédie, Brabec přehlíží pro mne centrální milostný ráz mnohých balad, jež zřejmě implicitně vřazuje pod to, co nazývá „tragickými elegiemi za zmizelým mládím a domovem“, „osudovým ztroskotáním citovým“ či příklonem ke vzpomínkám“, (SČS, S. 238) zato Opelík přímo píše o pozdní poezii „rostoucí ze silných citových impulsů a zpovědně opravdové“ a všímá si opakovaného motivu lásky stárnoucího muže, na který má práce též upírá pozornost. (LČL, S. 806)

Jinak spíše kritický Brabec je sice vstřícný i vůči prvním Kolmanovým sbírkám („lyrické pokusy virtuózní stylizace“), prózu však haní: „Ani K. prozaické pokusy nevynikají nad průměrnou tvorbu žurnalistickou.“ (SČS, S. 238) Opelík za pozitivní výjimku v rámci Kolmanovy prózy považuje *Povídky pro Fajáky* z r. 1923, jež pro něj představují „vybočení z ideologického pole do roviny autentického života“ a které charakterizuje jako „svědeckou evokaci svérázné existence frontového vojáka“. (LČL, S. 806)

Ani Brabec ani Opelík nezmiňují Kolmanova dramata, tedy *Vojáka z fronty* (1934) a *Jak nás poznamenala* (1926), byť druhé jmenované bylo inscenováno v Národním divadle. Nutno však podotknout, že se dočkalo pouhých devíti repríz. Eduard Bass dokonce svou recenzi premiéry otištěnou na stránkách *Lidových novin*, tehdejšího Kolmanova působiště, zakončil slovy: „Znepokojující duch hry i nešťastný způsob provedení asi posílí hlasy volající v poslední době po převzetí Národního divadla do rukou soukromokapitalistické společnosti.“ (BASS 1926, S. 9)

---

<sup>6</sup> Zlom v Kolmanově díle a jeho umělecké hodnotě se zdají spatřovat všichni, kteří se jím zabývali, a časově jej zasazují takřka identicky, viz např. následující pasáž: „Na počátku okupace pokračovalo básnické renouveau Jaroslava Kolmana Cassia, započaté již v předchozích letech. Tento autor starší generace působil v první půli 30. let v pravicových žurnálech, odkud tvrdě napadal Masaryka a první republiku. V době ohrožení nacismem se od jízlivé kritiky obrátil k obhajobě vlasti; vydal vrcholné sbírky *Ovčín* (1937) a *Železná košile* (1938), na něž navazuje *Hromnice hoří* (1939).“ (ČESKÁ LITERATURA OD POČÁTKŮ K DNEŠKU, S. 687)

Kolmanova tvorba neunikla pozornosti ani F. X. Šaldy, který se ve svém *Zápisníku* vyjádřil k pozdní sbírce *Nové děvče* (1935). Přidal se k obecnému mínění o básníkově (nejen?) uměleckém dozrání: „[V]šecka tato lyrika má dobré řemeslo, opravdovou uměleckou oddanost kovářské dílny, je dobře ukuta a místy i dobře kalena – autor neusnadňuje si svého úkolu, ani jej pravidlem neobchází. Kolman umí postavit sloku, umí rozvlát slovo v plamenný výtrysk, umí je sevřít, je-li třeba, v úzkou jizvu.“ (ŠALDA 1935–1936, S. 56) Šalda v těchto poznámkách ke sbírce navíc nastiňuje celý rozsah Kolmanovy činnosti a líčí oblouk jeho profesní a umělecké dráhy, přičemž vyjmenovává autorovu předchozí lyriku, s níž je obeznámen, a přiznává uměleckou úroveň dokonce i některým pamfletům z *Arény*.

Snad ještě příznivěji se o Kolmanovi vyjádřil Arne Novák v *Přehledných dějinách literatury české*. Lze předpokládat, že tomuto historikovi a kritikovi, jenž jako tradicionalista stál „tváří v tvář permanentní avantgardní inovaci“<sup>7</sup> (TICHÝ 2020) byly blízké i básníkovy „četné výpady proti výtvarné avantgardě“, (*LČL*, S. 806) publikované v letech 1931–1937 na stránkách *Díla*, jakkoli je přímo nezmiňuje.<sup>8</sup> Kolman pro něj představuje „vitalistického hymnika“ (*PŘEHLEDNÉ DĚJINY LITERATURY ČESKÉ*, S. 1272), ale i „autentického povídkáře i dramatika<sup>9</sup> válečného, politického i uměleckého satirika, výtvarného zpravodaje“. (TAMTÉŽ, S. 931) Za vrchol díla však i on považuje zralou baladiku,<sup>10</sup> v níž shledává „mužně odvážnou pravdivost hlavně v námětech erotických“. (TAMTÉŽ)

Snad nejintenzivněji se ke Kolmanovu dílu navracel A. M. Píša. V recenzi *Ovčína* (1937) příznačně nadepsané Sbírka zralé lyriky člen brněnské Literární skupiny postuluje názor, že tato kniha „ještě víc zvýrazňuje profil tohoto mužného lyrika v naší soudobé poezii“, (PÍŠA

---

<sup>7</sup> Šaldův vztah k avantgardě se od Novákova silně lišil. Vyjadřuje se k němu např. František Buriánek: „Šalda právě v této době [mezi světovými válkami – pozn. JK] cítil i uznával spojení umění se životem a své pochopení pro revoluční literaturu prokázal už svým vřelým vztahem k první poválečné vlně tzv. proletářské poezie, zejména pak k jejímu nejvýraznějšímu představiteli Jiřímu Wolkrovi.“ (BURIÁNEK 1962, S. 426) Martin Tichý jej pak přímo konfrontuje se zaměřením Novákovým: „Zatímco Šaldovo koketování s tradicí bylo záhy převrstveno jinými projekty, Novákova cesta k programovému tradicionalismu, nastoupená okolo roku 1912, byla již trvalá.“ (TICHÝ 2020)

<sup>8</sup> Kolmanův odpor proti avantgardním umělcům byl však dozajista ještě větší než ten Novákův, nebo přinejmenším verbalizovaný s až šokující útočností. Autoři *Literární kroniky první republiky* upozorňují zejména na stať *Nacionalismus v literatuře?*, v níž nejen že se Kolman vymezoval např. vůči Karlu Teigovi, ale vyslovoval touhu „hnát Konstantina Biebla do koncentračního tábora“. (*LITERÁRNÍ KRONIKA PRVNÍ REPUBLIKY*, S. 402) Nepovažují za možné nalézt způsob čtení, kdy takovýto výrok nebude působit extremisticky.

<sup>9</sup> Mimo hlavní Kolmanovo heslo však dále ve svých dějinách Novák píše: „[Z]e všech her, psaných Jar. Hilbertem, Jiřím Mahenem, Fr. Šrámkem, Jar. Kolmanem-Cassiem [...] nevypjala se jediná k tragické výši.“ (*PŘEHLEDNÉ DĚJINY LITERATURY ČESKÉ*, S. 1317)

<sup>10</sup> „[P]ozdě vyspělý virtuos baladické lyriky intimní, Jar. Kolman-Cassius, podrobil svou reliéfní slohu práci až zlatokopecké.“ (*PŘEHLEDNÉ DĚJINY LITERATURY ČESKÉ*, S. 1328)

1971, S. 211) a upozorňuje tak na autorovo postavení na ose centrum-periferie, tak odlišné proti dnešnímu. Navrací se mimo jiné k Bassem strhanému dramatu a označuje jej za „nedocenené“ (TAMTÉŽ, S. 213). *Ovčín* pro něj představuje nejen „baladická dramata lidských osudů, odsouzených v kletbu samoty: jednak milostným citem, promarněným, nevyžitým, zmrazeným pýchou, jednak obdobným údělem bytosti opuštěné a zrazené i v tom posledním citu přichylnosti – aspoň k zvířeti“, (TAMTÉŽ) ale dokonce jednu z „nejsilnějších knih naší lyriky v poslední době“. (TAMTÉŽ, S. 214) V negativnějším hodnocení následující sbírky *Lyrická dramata* (1937)<sup>11</sup> již Píša nachází pro mou práci klíčovou výstavbu básní na principu kontrastů, z nichž „roste autorův dramatický lyrismus“. (TAMTÉŽ, S. 234) Na *Železné košili* (1938)<sup>12</sup> pak oceňuje zejména „proces, jakým se v ní vnitřní svět a osud básníkův namnoze dramaticky prostupuje se světem národní skutečnosti a sudby“ (TAMTÉŽ, S. 263–264), vyzdvihovalý výše zmíněnými autory Kolmanových slovníkových hesel.

Článek nazvaný *Dramatický elegik Kolmanovi věnoval též Bohumil Novák* na stránkách *Čtete: zprávy o nových knihách*. Jeho vnímání Kolmana nejlépe shrnuje uvozující formulace: „Jaroslav Kolman-Cassius, jenž se svými posledními sbírkami, počínaje *Ovčínem* z r. 1937, zařadil nečekaně mezi nejvýznamnější zjevy české poezie, je celou svou podstatou lyrik dramatický.“ (B. NOVÁK 1941, S. 209) Zde však chvála nekončí a Bohumil Novák Kolmana staví na piedestal: „[P]od jhem neodbytné vzpomínky, vášnivě se vzpínající za uprchlým dětstvím a ztraceným domovem, putuje za lidmi a věcmi, jež se propadly k stínům, do marnosti a zmaru. Žádný ze současných lyriků [...] neprožívá tuto pouť tak cele, lidsky bolestně a upřímně, tak bytostně a umělecky osobitě, tak vzrušeně i vášnivě jako právě Jaroslav Kolman-Cassius.“ (TAMTÉŽ) V tomto příspěvku mapujícím čtyři roky Kolmanovy tvorby Novák věnuje prostor i pro mou práci klíčové milostné baladice a všímá si posunu k zjitřenému vědomí.<sup>13</sup> Podobně jako Píša opěvuje „mužnost“ autorovy poezie, a dokonce jej nazývá „mužem v plném smyslu toho slova“. (TAMTÉŽ, S. 211)

Za nejrozsáhlejší, alespoň relativně souvislý příspěvek ke Kolmanovu dílu napsaný za

---

<sup>11</sup> Sbírkami *Ovčín* a *Lyrická dramata* Kolman vyžívá i podle Aleny Štěrbové. (*PANORAMA ČESKÉ LITERATURY*, S. 228)

<sup>12</sup> Kolmanovu emblematickou sbírku *Železná košile* jmenují autoři *České literatury od počátků k dnešku* mezi vrcholnými lyrickými díly reagujícími na události roku 1938, a to vedle Horova *Zpěvu rodné zemi*, Halasova *Torza naděje*, Holanova *Září* a Seifertovy sbírky *Zhasněte světla*. (*ČESKÁ LITERATURA OD POČÁTKŮ K DNEŠKU*, S. 670)

<sup>13</sup> Pro Bohumila Nováka Kolman ztělesňuje samotářství a „úděl vydědence, putujícího provinile k otcovskému prahu“. (B. NOVÁK 1941, S. 212)

jeho života považují dílčí kritiky Bohumila Polana<sup>14</sup> z let 1939–1947. Roku 1964 se totiž dočkaly vydání v Jiřím Brabcem redigovaném výboru Polanových kritik *Život a slovo* jako kapitola nadepsaná *Poezie tragického pocitu životního*. Jsou veskrze pozitivní, Polan dokonce v r. 1941 tvrdí, že „[n]ejlepší z našich mladých básníků by si mohli jen přát, aby ve svých verších vždycky otevřeli takovou hlubinu citového dramatu v tak oslnivém osvětlení duchovního smyslu“. (POLAN 1964, S. 266) Za jeho nejzajímavější tvrzení považují, že si podobně jako Píša v Kolmanově díle povšiml pro mou práci zásadní výstavby na principu kontrastů, ale „dialektické řazení pojmových protikladů“ připisoval vlivu Viktora Dyka, s nímž Kolman bývá spojován, a že Kolmanův talent považoval za od začátku nesporný, jen zastíněný velkými osobnostmi, které tvořily zrovna v době Kolmanova mládí. (TAMTÉŽ, S. 262)

### 1.3. Současná reflexe Jaroslava Kolmana-Cassia

Jak jsem již výše nastínil, pozice Jaroslava Kolmana-Cassia v české literatuře prošla výraznou proměnou. Byl-li za svého života spíše solitérem, jemuž se však dostávalo pozornosti – jakkoli ne vždy pozitivní – ze strany nejvýznamnějších kritiků i institucí, dnes stojí jednoznačně na periférii zájmu. Nejen že je neznámý většině laické čtenářské obce, pozornost mu takřka nevěnují ani odborné kruhy.<sup>15</sup>

Nad důvody této proměny se nejvýznamněji pozastavil Martin Pilař v referátu předneseném na ostravské konferenci *Česká literatura a kultura za protektorátu* v listopadu 2016. Než přešel k rozboru skladby *Koně v noci*, hovořil o básníkově vytěsňování z výkladů o dějinách české literatury po nástupu komunistů k moci, což přisuzoval za následek zejména Kolmanovu působení v pravicovém tisku. (*ZATĚMNĚNO*, S. 201) Podotkl však, že Kolmanově recepci jistě nepomohlo, že na sklonku života záměrně žil a tvořil osamoceně a nepřipojoval se k dobovým politickým ani uměleckým programům. (TAMTÉŽ, S. 202)

Je pozoruhodné, že na téže konferenci zazněl ještě jeden kolmanovský referát, a to z úst Frances Jackson, která o Kolmanovi promluvila zejména jako o důkazu že pomnichovská nevole a strach o ohrožený český národ částečně dokázala překlenout propast mezi politickými tábory, (TAMTÉŽ, S. 191) načež se blíže věnovala sbírkám *Železná košile* a *Hromnice hoří*. Ve své interpretaci si mimo jiné všimla „přechodových stavů“ v Kolmanových baladách

---

<sup>14</sup> Vlastním jménem Bohumil Čuřín.

<sup>15</sup> Jednu z nečetných výjimek představoval seminář Josefa Vojvodíka *Balada: žánr mezi romantismem a modernou*, probíhající na FF UK v zimním semestru 2021/22.



(TAMTĚŽ, S. 195), čímž se přiblížila mé následující interpretaci o sblížování protikladů<sup>16</sup> takřka až k jejich vzájemnému prostoupení.

Když už je dnes Kolmanovo jméno – většinou se tak děje díky vztahu k autorovi objektivně významnějšímu – krátce zmíněno, jeho současná periferní pozice bývá záhy reflektována. Děje se tak např. v anotaci<sup>17</sup> Lubošem Merhautem připravené antologie *Čtení o Jaroslavu Haškovi* (2014). Za poslední léta zřejmě nejvýznamnější připomenutí Kolmanova díla širší veřejnosti představuje adaptace básní ze sbírky převážně politického rázu *Cassiovy listy*, jež zazněla na vlnách Českého rozhlasu Vltava v dubnu 2019.<sup>18</sup> I v tomto případě je audiozáznam na internetové stránce rádia uvozen oxymórní větou: „Z úspěšně zapomenuté básnické sbírky připravil Zdeněk Heřman.“ (FELTLOVÁ 2019)

Pokusíme-li se o kvantitativní postižení<sup>19</sup> nezájmu o Kolmanovo dílo, při snaze dohledat o autorovi články prostřednictvím centrálního vyhledávače Univerzity Karlovy UKAŽ nalezneme pouhé tři výsledky. Co je však nejzásadnější, ani jeden z textů se nevěnuje Kolmanovi přímo. Např. Romana Kališová jej v recenzi publikace *Portraying Countryside in Central European Literature* pouze zmiňuje vedle V. Nezvala a F. Hrubína jako básníka, v jehož díle návrat do důvěrně známého prostředí rodného venkova dokáže vyvolat živé vzpomínky.<sup>20</sup> (KALIŠOVÁ 2023, S. 227)

Obdobná situace panuje i na poli bakalářských a diplomových prací. Zadáme-li Kolmanovo jméno do vyhledávače centrální databáze Theses, nalezneme sice 43 děl, ale v každém z nich je Kolmanovi opět věnována jen letmá zmínka, případně je mu krátce věnována pozornost na základě vztahu k jinému autorovi. Tato tendence je nezřetelnější v práci Martina Koti *Jakub Obrovský a sportovní socha v meziválečném Československu*, která do značné míry čerpá z Kolmanova životopisu jeho přítele, ale i z četné korespondence mezi

---

<sup>16</sup> „To všechno – přechodové stavy i binární opozice – vede k dojmu znejistěného světa, který stojí v rozporu se sebou samým, a k lyrickému já, které neví, kam se má obrátit,“ rozvinula Jackson dále svou myšlenku. (ZATEMNĚNO, S. 196)

<sup>17</sup> „Výběr z rozsáhlé haškovské literatury připomíná autory známé více [...] i méně (Jaroslav Kolman Cassius, J. O. Novotný, Stanislav Lom [...] aj.). (ČTENÍ O JAROSLAVU HAŠKOVÍ, 2014)

<sup>18</sup> Kolmanovy básně předčítali Bořivoj Navrátil a Milan Neděla, o režii se postaral Jan Tůma.

<sup>19</sup> Tyto pokusy byly provedeny 6. listopadu 2023.

<sup>20</sup> V článku Tomáše Pavlíčka *Spisovatelské instituce v období krize demokracie (1934–1939)* Kolmanovo jméno opět zaznívá jen letmo, a to díky tomu, že Kolman poukázal na výraznou účast komunistů při formulaci manifestu demokratické kulturní veřejnosti. (PAVLÍČEK 2010, S. 578) Oleg Malevič v příspěvku *Vjačeslav Lebeděv a česká poezie* zmiňuje Kolmana jako jednoho z autorů, z jejichž děl čerpal Hanuš Jelínek v roce 1930 ukázky pro svou knihu *Anthologie de la littérature tchéque*. (MALEVIČ 2006, S. 244)

dvěma umělci. (KOŤA 2011) V pracích Dagmary Ševčíkové *Když zvonil zrady zvon: Odras mnichovské dohody v české poezii* (ŠEVČÍKOVÁ 2010) a Heleny Hubkové *Reprezentace národních symbolů, ikon a příběhů v době okupace* (HUBKOVÁ 2012), v nichž by bývalo možné, ba přímo příhodné využít jako jeden z centrálních textů *Železnou košili*, je Kolmanovi s jeho opusem magnum bohužel opět věnováno po jediné zmínce.

V souvislosti se závěrečnými pracemi si zaslouhuje pozornost, že Kolmanovo jméno zaznívá v harvardské dizertaci Abigail Weil (WEIL 2019). Jak však napovídá již název práce *Man Is Indestructible: Legend and Legitimacy in the Worlds of Jaroslav Hašek*, opět se tak děje ve snaze podat co nejkomplexnější svědectví o autorovi objektivně významnějším a vylíčit historický kontext jeho života a díla. V tomto případě se jedná o pozoruhodnou příhodu, kdy Kolman v r. 1919<sup>21</sup> uvěřil zvěstem o Haškově smrti, které kolovaly po Praze, a napsal svému někdejšímu příteli útočný nekrolog nadepsaný *Zrádce*, načež se dočkal posměšných odpovědí např. v podobě povídky *Dušíčka Jaroslava Haška vypravuje: Jak jsem umřela*. (WEIL 2019, S. 33–34) Ve výše zmíněné antologii *Čtení o Jaroslavu Haškovi* je přetištěn nekrolog *Spisovatel Jaroslav Hašek zemřel*, v jehož úvodu se Kolman ke čtyři roky staré situaci vrací: „Když v lednu r. 1919 přinesly pražské deníky zprávu o smrti Jaroslava Haška v Rusku a nedlouho poté se vrátil autor *Dobrého vojáka Švejka* do vlasti živ a zdrav, přišlo nazmar několik dobře míněných nekrologů,<sup>22</sup> které domněle mrtvému humoristovi padly v zasloužený plen jako vzácný a vítaný materiál pro humoresky.“ (ČTENÍ O JAROSLAVU HAŠKOVI, S. 20)

Nezájem čtenářů o Kolmana-Cassia přirozeně podmiňuje – jakkoli jde o vztah do značné míry reciproční – také knižní trh. Jedinými vydáními jeho díla od konce 2. světové války jsou výbor *Básně* připravený Bohumil Novákem (Československý spisovatel, 1958) a *Stesk strážce* (Mladá fronta, 1995), obsahující krom titulní básně také sbírky *Ověčín*, *Lyrická dramata*, *Železná košile* a *Hromnice hoří*. Vydání je opatřeno ediční poznámkou a komentáři k básním Miroslav Červenky. Ten napsal i doslov, v němž se podrobně zabývá Kolmanovým

<sup>21</sup> Jindřich Chalupecký ve svém výboru *Expresionisté* datuje předčasné nekrolog vydaný na stránkách *Venkova* špatně, když uvádí datum 19. ledna 1921 namísto 19. ledna 1919. (CHALUPECKÝ 2013: S. 213) Kapitulu *Podivný Hašek* považují celkově za záměrně kontroverzní, a tím pádem často zavádějící, viz naprosto nedostatečně podložené pasáže jako „kupodivu dnešním badatelům uniká, že Hašek byl homosexuální.“ (TAMTÉŽ, S. 205)

<sup>22</sup> Jaroslav Kolman-Cassius se stal terčem Haškova posměchu zejména v povídce *Jak jsem se stal autorem svého nekrologu*. Hašek ji sice uvozuje slovy „[n]avrátiv se do vlasti, shledal jsem, že třikrát jsem oběšen, dvakrát zastřelen a jednou rozčtvrcen divokými vzbouřenci Kirgizy u jezírka Kale-Yšela“, (HAŠEK 1972, S. 450) za terč své satiry si však vybral pouze básníka *Železná košile*, jehož, navrátiv se z vojny, v povídce vyhledává v hospodě a následně jej, hraje si na ducha, odvádí na noční Olšanské hřbitovy, kde ho plačícího ponechává napospas vrátnému a přivolané policii.

překvapivým básnickým renouveau a píše, že na něm údajně nesl podíl vztah k mladé milence (ČERVENKA 1995, S. 172). Všimá si i pro mou práci centrálního kontrastního principu a vidění světa v jeho pólech srovnává s jeho „pořádáním do paralelních mnohočlenných škál rovnoprávných motivů“ avantgardními umělci, proti nimž se Kolman vymezoval. (TAMTÉŽ, S. 175)

## 2. Výstavba Kolmanovy milostné baladiky

Jak jsem uvedl v úvodní kapitole, baladika představuje v rámci autorova díla zralé vyústění dlouhotrvajících tvůrčích snah a ambicí, kdy na sklonku života dosáhl tvaru, jenž mu na dobové kulturní scéně přinesl obecné uznání i od těch, kteří jeho práci dříve přehlíželi. Roku 1935 (tedy ve věku 52 let) definitivně zanevřel na tvorbu prozaickou a dramatickou a jal se cizelovat své umění básnické. Prošel tak cestou, již lze označit jako neobvyklou, ba přímo protikladnou zřejmě nejčastější podobě spisovatelova tvůrčího vývoje od kratších a sevřenějších útvarů k rozsáhlejším prózám, a o čtyři roky později mu byla za sbírku *Lyrická dramata* udělena Státní cena za literaturu. (*SLOVNÍK ZAKÁZANÝCH AUTORŮ*, S. 225)

Přijmeme-li obecný soud, že autorovo tvůrčí vzepětí dosáhlo vrcholu až v jeho pozdním díle, má více než u jeho prací předcházejících smysl zkoumat estetický účinek. Při vědomí abstraktní povahy pojmu jako takového a neopakovatelné a neredukovatelné individuality čtenářů dotvářejících balady svými jedinečnými čteními si kladu za cíl nabídnout výklad, z jakých zdrojů může tento efekt, na jehož základě je vůbec samotná existence tzv. krásné literatury možná a žádoucí, vyvěrat v autorově milostné baladice.<sup>23</sup>

Výklad takové povahy nemůže být nikdy kompletní – Roland Barthes, dobře si vědom komplikovanosti vztahu mezi rozkoší z textu a institucí (BARTHES 2008b, S. 53) – má pravdu, že rozkoš z textu nelze redukovat na gramatický mechanismus (TAMTÉŽ, S. 18). Nespokojuji se tak ani s pouhým rozborem kompozičním (a zejména motivickým), ale hodlám nepřeklenutelnou mezeru alespoň umenšit, a to zejména prací s teorií konceptuálních metafor, jak je v průkopnické práci *Metafory, kterými žijeme* společně definovali<sup>24</sup> G. Lakoff a M. Johnson, jimiž jsou autorovy balady prostoupeny. Tyto metafory jsou známé napříč společností a jako reprezentace zakotvené v naší zkušenosti nám pomáhají vyznat se v abstraktních

---

<sup>23</sup> Důležitá je pro mne samozřejmě kostnická škola recepční estetiky, jejíž klíčové práce nalezneme v souboru *Čtenář jako výzva*, vydaném r. 2001 nakladatelstvím Host. Velmi sympatický mi je však také přístup D. Rabatého, jehož ve své práci opakovaně cituji. Rabatého stejně jako mne fascinuje „jak si často v překvapivých okamžicích takřka nevědomky vybavujeme útržky písní nebo kusy veršů, jak se podivuhodně přizpůsobují zvláštnímu kontextu, v němž nacházejí smysl souladný s okolnostmi jejich přivolání.“ (RABATÉ 2023, S. 13)

<sup>24</sup> Autoři si uvědomili, že metafora není pouhým výdobytkem jazyka nesoucím podíl na estetickém účinku beletristických textů, zejména poezie, ale že jsme jimi neustále obklopeni, aniž bychom to většinu času měli na vědomí a refletovali to: „Náš obyčejný pojmový systém, v jehož rámci jednak myslíme, jednak i jednáme, má v podstatě metaforickou povahu.“ (LAKOFF, JOHNSON 2002, S. 15) Jejich kniha je prochnuta množstvím konkrétních příkladů: např. v oblasti lásky, centrálního pojmu mé práce, shledali převahu konceptuálních metafor „láska je cesta“, „láska je pacient“, „láska je fyzická síla“, „láska je bláznovství“ či „láska je válka“. (TAMTÉŽ, S. 102) Na str. 156 pak prezentují velmi poutavý rozbor zdrojů a původu složitější metafor „láska je umělecké dílo vzniklé na základě spolupráce“.

komplexních entitách a situacích – a mohou nést i notný účinek estetický, jsou-li použity za účelem jeho dosažení v uměleckém textu.

Konceptuální metafory sice fungují na základě kulturní encyklopedie daných společností, já se však snažím neopominout ani individualitu čtení. Zdráhám se přistoupit na elitářský názor, že by čtenářova projekce sebe sama do postav (respektive vypravěče / lyrického mluvčího) literárních textů dané čtení znehodnocovala a činila jej horším.<sup>25</sup> Autorovy milostné balady i z tohoto důvodu propojují s odbornou literaturou a esejistikou zabývající se diskurzem milostných vztahů. Právě schopnost nemnohých autorů – mezi něž Kolman nejen dle soudu mého, ale i např. i J. Brabce a J. Opelíka (viz úvodí biografickou kapitolu) patří – nalézt rovnováhu mezi individuálním prožitkem a nadosobní platností považují za samotný základ potěchy z beletristických textů, pro jejíž dosažení se tolik z nás dnes a denně ze všech myslitelných činností právě k četbě uchyluje.

## 2.1. Kontrastní princip

František Všetická se ve své práci *Poetika a kompozice* pokouší o vyčerpávající prezentaci možných kompozičních principů, na jejichž základě může být literární dílo vystavěno. Tyto jednotící způsoby vnitřní výstavby, jichž popsal několik desítek, se obvykle navzájem nevylučují, a je tedy zcela standardní, že jich lze v jednom díle nalézt více.

Jak dále podrobně prezentuji a dokládám, za ústřední kompoziční princip autorovy baladiky považují princip kontrastní. Podle Všetický má tento princip spolu s paralelním (založeným na příbuznosti a podobnosti) charakter archetypu sahajícího do prvopočátků slovesné výpovědi a slouží k „jednoznačnému vyjádření stěžejních lidských postojů a vztahů“<sup>26</sup> a vyslovuje „elementární nezbytnosti lidské existence“. (VŠETIČKA 2002, S. 10) Jako zřejmě první tuto tendenci autorovy baladiky přímo pojmenoval A. M. Piša, podle kterého právě z protikladů vyvěrá autorův „dramatický lyrismus“ (PÍŠA 1971, S. 234), blíže však tento poznatek nerozvedl ani nerefletoval podivné smazávání hranic binárních protikladů, k němuž se autor uchyluje, zejména když píše o smrti. Příklady jako „živý se mrtvému podobá spíš“ (SS, S. 7), „nové hroby pro nová počítí“ (SS, S. 61) či „nové úmluvy smrti s životem“ (SS, S. 128) rozdílným způsobem standardně vnímanou ostrou hranici mezi smrtí a životem porušují a

---

<sup>25</sup> V této souvislosti si dovoluji připomenout slova M. Prousta: „Ve skutečnosti každý čtenář, který čte, je vlastním čtenářem sebe sama. Dílo je jakýmsi optickým přístrojem, který spisovatel dává k dispozici čtenáři, aby mu umožnil rozeznat to, co by byl bez této knihy v sobě možná nezahlédl.“ (PROUST 1988, S. 519)

<sup>26</sup> Heslo Josefa Peterky „kontrast“ ve *Slovníku literární teorie* v této souvislosti upozorňuje na četné uplatňování kontrastu ve schematické literatuře. (SLT, S. 187)

pojmy k sobě přibližují až k potenciálnímu prostoupení se.

Krom principu kontrastního nacházím v autorově baladice výraznou roli principu variačního, který Všeticka považuje za obměnu repetičního. (VŠETIČKA 2002, S. 11) Četnost jeho užití sice na jedné straně souvisí s „nebezpečím variací nevelkého rejstříku tematického“, jak jej pojmenoval J. Brabec (SČS, S. 238), na druhé straně však autorovi opakované užívání téhož motivu napříč množstvím balad umožňuje více jej rozvinout. Že jsou takto stále znovu upřesňovanými motivy, obvykle nahlédnutými v jiné situaci či z nové perspektivy, archetypální konstanty či hodnoty orientující lidský život a jeho směřování jako např. domov, láska či smrt, ústí ve výsledek, který se nebojím nazvat prezentací poměrně uceleného světonázoru. Jak však dále ukazují např. na motivu jara, ne všechny motivy jsou co do své textové funkce a implikací napříč užitími zcela konstantní a jednoznačné. Tázat se po důvodech takovýchto narušení očekávání, jaká pozorný čtenář, který zrovna nechte svou první Kolmanovu báseň obsahující daný motiv, musí mít, je nasnadě a u jednotlivých motivů tak v práci činím.

Princip variační autor zřídka využívá i v uvnitř jednotlivých básní. Např. v *Baladě kočičí* (SS, S. 36–37) se začíná anaforou ve verších „Opustilas mne a slyšela jsem“ a „Opustilas mne a někdo mi řek“, nejvýraznější je však ve verších, které navzdory jejich umístění uprostřed slok považuji za refrén: „život je dar, nádherný dar“ a „život je cár, krvavý cár“, případně „mé srdce je cár, krvavý cár“. Jak vidno, variován není pouze život – u něhož se tak navíc děje za souběžného užití principu kontrastního –<sup>27</sup> ale též krvavý cár, postupně fungující jako metafora pro dvě různé skutečnosti.

---

<sup>27</sup> Refrén obsahující dva zcela protikladné přístupy k životu, jaké však může postupně zaujímat i jeden a týž člověk v situacích krajního emocionálního vypětí, jednou euforického a druhdy zdrcujícího, nápadně připomíná obměňovaný refrén Nezvalova *Edisona*: „Bylo tu však něco těžkého co drtí / smutek stesk a úzkost z života i smrti“ a „Bylo v tom však něco krásného co drtí / odvaha a radost z života i smrti“. (NEZVAL 1948, S. 42 A 52)

### 2.1.1. Muž a žena

Již ze samé podstaty (heterosexuálně pojaté) milostné baladiky vyplývá, že základním kontrastem, na němž pro mou práci centrální autorovy texty stojí, je protiklad mužského a ženského. Vyobrazené dvojice (např. v *Baladě o dvou milencích* je však idea monogamního, věrného páru narušena) se v duchu citované kognitivní metafory „láska je umělecké dílo vzniklé na základě spolupráce“ (viz poznámku č. 23) více či méně úspěšně pokoušejí překlenout rozdíly pramenící mimo jiné již z rozdílnosti pohlaví a jejich rozdílných predispozic a vést tak příjemný společný život bez zásadnějších rozporů. K povaze rozdílnosti mezi mužem a ženou se vyjadřuje mimo jiné Erich Fromm: „Idea této polarizace je nejnápadněji vyjádřena v mýtu, že původně muž a žena byli jedno, že byli rozříznuti napůl a od té doby každý muž hledá svou ztracenou ženskou část, aby se s ní mohl opět spojit. [...] Je třeba mít na paměti, že se v každém jedinci obě charakteristiky mísí, ovšem s převahou těch, které přísluší „jeho“ či „jejímu“ pohlaví.“ (FROMM 1966, S. 30 A 33)

#### 2.1.1.1. Starý muž a mladá žena

Jak si správně povšiml J. Opelík (*LČL*, S. 806), tento ne zcela polární kontrast mezi mužským a ženským se v autorových baladách snoubí s dalším protikladem – muži bývá biograficky (autor většinu textů, jimiž se zabývám, vydal mezi 54. a 60. rokem života) přisouzeno stáří, zatímco ženy teprve vstupují do dospělosti či její práh sotva překročily.<sup>28</sup> Oproti svým unaveným milencům, případně nápadníkům tak mnohdy nejenže překypují vitalitou, ale představují pro potenciální nové partnery atraktivnější objekty, což je obdařuje větší možností volby. V této souvislosti je důležité si uvědomit, že na jedné straně chovají k lásce (a snad i životu obecně) jiný vztah a mají od ní jiná očekávání již muži a ženy,<sup>29</sup> na druhé straně však zobecnitelný rozdíl panuje také mezi ještě naivními mladými proti mnohdy zkušenostmi nepříjemně poznamenané<sup>30</sup> a tím pádem oprávněně dopředu podezíravé starší generaci. Mezi většinou autorových párů se tak rozevírá další propast vystavující jejich snahy nelehké zkoušce.

---

<sup>28</sup> Řídkou výjimku představují např. báseň *Starý pár* (*SS*, S. 75–76) či *Balada kočičí* (*SS*, S. 36–37), v níž básník promlouvá ženskými ústy a vyslovuje i dvojverší: „Jak slavně mi zpívá kocourů sbor / mně starému děvčeti bez lásky.“

<sup>29</sup> „Muž miluje milování, žena miluje muže; miluje tedy na jedné straně hlouběji a původněji, na druhé straně je však více vázána a miluje méně reflektovaně,“ píše Niklas Luhmann. (LUHMANN 2002, S. 141)

<sup>30</sup> „Obnaž svou starou duši zjizvenou / ranami posetou,“ čteme sebeoslovení z mužských úst v baladě *Klinické jaro*. (*B*, S. 115–116)

Věkový rozdíl v rámci textů reflektují páry samy a v duchu jedné z nejznámějších kognitivních metafor „život je cesta“<sup>31</sup> vnímají mužovu blízkost smrti jakožto závěru životní pouti. Ve většině balad básník promlouvá mužskými ústy,<sup>32</sup> a tak můžeme číst verše jako „ty lásko, sladká trýzni / pomoz mi nésti kříž“ (*PÍSEŇ KRVE IN B*, S. 112) či variovaný refrén *Balady 1936* plný pochybnosti se závěrečnou podobou „Chceš-li mne políbiti / chceš-li ty se mi dát / Vezmi, je-li co vzíti / zítra je pozdě snad.“ (*SS*, S. 40–42) Za nejpůsobivější verše vztahující se k problematice věkového rozdílu, v nichž básník promlouvá ženskými ústy, považuji dvojverší z balady *Milá vyčítá*: „A já i místo znám, kam tebe pochovám / a čekám na tvém čekajícím hrobě.“ (*B*, S. 51)

### 2.1.1.2. Motiv ztráty panenství

Vzhledem k tomu, že se ženy zachycené v Kolmanových baladách obvykle nacházejí na prahu dospělosti či těsně za ním, některé z nich zažívají své první sexuální zkušenosti včetně ztráty panenství, jež je leckdy sama pokládána za moment přerodu dívky v dospělou ženu. Ta svému milému věnuje,<sup>33</sup> co může ve vší upřímnosti považovat za to nejcennější, čím disponuje,<sup>34</sup> neboť se jako u všech poprvé jedná o nezvratné rozhodnutí, které je vykročením na vždy pocit nebezpečí vzbuzující pole neznámého. I díky obvyklé přítomnosti krve a submisivní roli ženy při tomto aktu je krom označení soukromým iniciačním<sup>35</sup> rituálem nasnadě též metafora oběti. Velmi sugestivním způsobem ji prezentuje Geroges Bataille: „Milenec rozvrací milovanou ženu, stejně jako zakrvácený obětník rozvrací obětovaného člověka či zvíře. Žena je v rukou toho, kdo ji přepadá, zbavena svého bytí. Spolu se svým studem ztrácí onu pevnou bariéru, oddělující ji od ostatních a činící ji neproniknutelnou. Náhle se otevírá násilí sexuální hry rozpoutanému v reprodukčních orgánech, otevírá se neosobnímu násilí,<sup>36</sup> jež

<sup>31</sup> Srovnej s metaforou „láska je cesta“ (viz poznámku č. 22).

<sup>32</sup> Výjimku by představovala sbírka *Nové děvče* z r. 1935, jíž se však ve své práci nezabývám, neboť není milostně zaměřena. Červenka o ní píše jako o „cyklu jakýchsi psychologických sond do povahy soudobé mladé ženy“ a upozorňuje, že ji autor dokonce publikoval pod ženským pseudonymem. (ČERVENKA 1995, S. 173)

<sup>33</sup> K sémantice dávání a přijímání v milostném vztahu se dále v práci opakovaně vracím.

<sup>34</sup> Dílem, jehož děj se odvíjí kolem takovéhoho přístupu hrdinky Hany je debutový román Marie Majerové *Panenství*. Ještě než zemře její nemocný milý Jimeš, čteme: „Chtěla říci: ‚Pro tebe bych všechno udělala!‘ Ale zarazila se, aby nezalhal. Nyní věděla, že všechno je mnoho a nad její síly.“ (MAJEROVÁ 1958, S. 132)

<sup>35</sup> Jako potvrzení moci této iniciace čtu verše Kolmanovy *Kosmické* (*SS*, S. 32): „Nemůže růže tmám věčnosti nic říci / dokud se v hvězdu krvavou nevtělí“.

<sup>36</sup> Zločinný prvek násilí Bataille v sexu vyzdvihuje napříč svým *Erotismem*: „Sexuální akt má vždy hodnotu zločinu, jak v manželství, tak mimo ně. A má ji především, jedná-li se o pannu. Má ji tak trochu pokaždé, když je to poprvé.“ (BATAILLE 2001, S. 135) Není však zdaleka jediným, kdo na něj klade důraz, viz Julius Evola: „Můžeme mluvit o ambivalenci v každém erotickém impulzu, neboť bytost, již milujeme, bychom ve stejný čas zároveň rádi zničili, zabili, rozpustili v nás. Cítíme totiž, jak nás doplňuje, ale přejeme si, aby od nás přestala být oddělena. Proto se s každou tužbou pojí prvek krutosti, často přítomný i v samotném pohlavním styku.“ (EVOLA 1983, S. 86)



ji z vnějšku zaplavuje.“ (BATAILLE 2001, S. 111)

Defloraci sice autor nikdy nepojmenovává doslovně, v mém čtení je však přímo spojena s často se opakujícím motivem růže, byť ne při všech jeho užitích. Omezení archetypální metafory ženy jako krásné květiny zrovna na růži, tedy květinu s trny, po jejichž píchnutí se na kůži vydere kapička krve, není náhodné. S obdobným píchnutím, byť jehlicí, se setkáváme již v *Šípkové Růžence*, jejíž první dochovaná verze pochází z 1. poloviny 14. století (UTHER 2004, S. 244–245). Růženčino poranění v očích Jordana B. Petersona nesymbolizuje nic jiného než právě ztrátu panenství, kolovrat kolo osudu. (PETERSON 2019, S. 136) V Goethově básni *Růžička* utrnutí bránící se květiny pro změnu vykresluje scénu znásilnění, kdy oběť útočnicka svými trny alespoň raní: „A ten divoch, má milá / utrhne ji v strání / třebaže se bránila / do krve ho ranila / marně se mu brání“. (GOETHE 1973, s. 36)

V básni *Magnolie* (SS, S. 63-64) je pro ženu užitá metafora jiné rostliny, jež lépe než růže umožňuje básníkovi postulovat tvrzení, že žena „vykvete“, tedy dospěje do své plné krásy přes noc, aby brzy stejně náhle a neočekávaně „odkvetla“. Tuto proměnu, která se uděje během jediné noci, bych se nebál souvztažnit se ztrátou panenství. Nejen že mnohým ženám může dodat sebevědomí,<sup>37</sup> které je samo o sobě atraktivní, ale v očích svého prvního milence dívka „položením oběti na oltář“ jistě zkrásní a snad se stane i nezapomenutelnou.<sup>38</sup>

V souvislosti s *Magnolií* je nutné číst *Podzimní růži* (SS, S. 65). Růže, již básník příznačně oslovuje „ty temně rudá krůpějí krve“, přirozeně představuje jeho milou, jejíž přání „neopadávat lupen po lupenu“ je snadné číst jako touhu dlouho netrpět a namísto pozvolného chřadnutí raději zhynout náhle a nečekaně, jako se to děje magnoliím. I v tomto případě však spatřuji ještě druhý způsob čtení. Dvojverší „Ty růže podzimní, proč nechtěla jsi kvést / v polibcích zlatých úsměvného léta“ lze i v kontextu přechozí interpretace *Magnolie* chápat jako vyčítané staropanenství. Závěr básně „já svého miláčka chci slyšet žalem výtí / až s rozsápanou milou nocí poletí“ by pak bylo nutné číst jako odpověď ženy, konečně rozhodnuté

---

<sup>37</sup> Julius Evola však upozorňuje, že na ženách může být atraktivní i naopak plachost a právě nevinnost. (EVOLA 1983, S. 99) Toto tvrzení rozhodně nerozporuji, jen dodávám, že na každé ženě může být krom specifických případů hry atraktivní jen to, co působí přirozeně a nepředstíraně.

<sup>38</sup> Pro jiné muže však může dívčino panenství představovat pouhou kořist a schopnost jejího zisku sebepotvrzení, viz Gellnerova báseň *Noc byla touhou přesycená*: „A lože ztřísnilo se krví / A já se zachvěl vědomím / že srdce tvé jsem vznítit prvý / a že je prvý rozlomím“. (GELLNER 1901, S. 25)

se milému podrobit<sup>39</sup> a představující si sex jako nezbytně násilný akt, jak jej pojímá Bataille. Na *Podzimní růži* jako by přímo navazovala balada *Na starý námět* (SS, S. 20) s verši „a každá růže v chvějící se ruce / se rozpadá v krvavých krůpějích“. Že akt deflorace vzbuzuje záplavu citu i v muži, potvrzuje motiv píchnutí muže trnem, užitý abstraktněji než u Goetha: „A každá krása ve tvé hrudi vzklíčí / zeleným štěpem, který bolaví“.

Krom metafory růže označující ženu se v Kolmanových baladách setkáme i s růží synekdochicky symbolizující její pohlaví. V básni *Matka*<sup>40</sup> (SS, S. 45–46) básník vzpomíná na „klín vonící ovocem a květinami“. Představíme-li si ženské pohlaví jako otvor, nabízí se paralela s Kafkovou povídkou *Venkovský lékař*, v níž vypravěč přirovnává ránu v chlapcově boku k růžovému květu. (KAFKA 1990, S. 124)

Když opustíme milostný rámec a podíváme se na zbytek Kolmanovy baladiky, motiv trnu je klíčový i v *Baladě o čisté rance*, (SS, S. 126–127) v níž je k jeho bodnutí nekrvácivý průstřel přirovnán. Dvojakost motivu růže a zejména jejího trní ještě podtrhuje báseň *Proto* (SS, S. 128–129) s dvojverším „protože nechtěli jste, zasnění zahradníci / zasadit v čerstvé rány královské růže štěp“. V těchto textech se daný motiv přesouvá na válečná pole do výhradní sféry mužů a namísto medicínsky banálního porušení kůže či blány s sebou nese fatální důsledky.

Básní, kterou v tomto oddíle nelze opominout, je *Vzpomínka* (SS, S. 107–108). Básník v ní jako chlapec čeká, až mu dívka ukrojí chléb, a poté co s řízne do prstu, saje její krev. I tuto zdánlivě banální scénu z běžného života totiž vnímám jako podobenství sexuální iniciace, a v tomto případě dokonce vzájemné. Věřím, že růženkovský motiv krůpěje krve rudě se lesknoucí na dívčím prstě není třeba opětovně interpretovat a že mohu přejít rovnou k iniciaci básníka. V první sloce čteme slova „skříň vonící jak úl o letním poledni / a na ní nápis: chléb náš vezdejší“. Setkáváme se tedy s biblickou aluzí jako např. v básni *Balada dívčí*.<sup>41</sup> Právě v kontextu tohoto dvojverší je třeba číst řádky 5. sloky „a krev, jež chutná jako plástev medu /

---

<sup>39</sup> Interpretace výjevu jako smrti a sexuálního aktu nejsou tak navzájem se vylučující, jak by se mohlo na první pohled zdát. „[O]chabnutí následující po vyvrcholení je považováno za malou smrt,“ připomíná Bataille. (BATAILLE 2001, S. 123) Démokritos orgasmus méně poeticky přirovnával k „malému epileptickému záchvatu“. (FOUCAULT 2003, S. 168)

<sup>40</sup> Rozhodneme-li se básně číst intertextově, verš „že odešlas tak mladá a jsi prach“ by mohl vnést světlo do otázky, zda je mrtvá matka v baladě *Nezrozená* (B, s. 21–23) básníkovou milenkou (a tedy matkou z pohledu jejich dosud nenarozené dcery), či zda je matkou básníka.

<sup>41</sup> Stejně jako v *Baladě dívčí* (B, S. 24–26) dochází k rafinovanému podvracení biblického mýtu. Musíme si jen uvědomit, co básník myslí chlebem, v křesťanství symbolizujícím tělo ukřižovaného Krista.

chléb mokrý slzami, který je bez chuti“. Chléb i samu skříň chápu jako označení dívčina pohlaví – jednou na základě otevratelného prostoru, do nějž lze vložit něco svého, polibky vlhkého chlebu představují orální sex. Metafora chlebu se může zdát podivná a nemající pevný základ, stačí však vzpomenout na Wolkrovu *Baladu o nenarozeném dítěti*: „Láska je žena a muž / láska je chleba a nůž / Rozřízl jsem tě, milá má / krev teče mýma rukama / z pecnu bílého“. (WOLKER 1984, S. 14) Celkovou interpretaci básně podtrhuje básníkově zhodnocení líčeného výjevu jako „té nejzlatější z chvil“.<sup>42</sup>

### 2.1.1.3. Kdo v textech mluví?

V této stále ještě úvodní části práce si dovoluji rozsáhlejší pasáž, která je odbočkou od ústředního tématu jen zdánlivě. Právě základní stavební kontrast autorovy milostné baladiky, respektive fakt, že mnohé z textů jsou „vyprávěny“ z ženské perspektivy, totiž s naléhavou nutností definitivně vyjevuje důležitost otázky, kdo v této poezii vlastně promlouvá. Její zodpovězení je zásadní i pro definování pojmů, s nimiž v práci operuji na úkor jiných, a pro zdůvodnění jejich volby.

#### 2.1.1.3.1. Balada – drama

Žánr balady, často považovaný za antikvovaný, se v našem prostředí nikdy nestal centrem pozornosti literárních teoretiků, kteří by vynaložili úsilí popsat jeho vnitřní mechanismy a kteří by se zamysleli nad vazbami balady k jiným literárním žánrům či druhům, pomineme-li romanci.

S takovými snahami se však přirozeně setkáme v Německu. Věřím, že dodnes může vést k plodné diskusi pohled Käte Hamburger, předestřený roku 1957 v *Logice básnictví*. Německá literární teoretička svou knihu, která vyvolala bouřlivou polemiku, založila na předpokladu rozdílného fungování jazyka v epice a lyrice, přičemž epiku ztotožnila s pojmem „fikčních žánrů“. Taková striktní dichotomie však nemohla postihnout všechny žánry, a tak Hamburger musela věnovat 5. kapitulu „zvláštním útvarům“, tedy baladě a vyprávění v 1. osobě s důrazem na epistolární román a románovou autobiografii. Balada je tak vyproštěna ze závislosti na pouhé dvojici těchto základních pojmů, což by odpovídalo i Goethovu názoru, že

---

<sup>42</sup> Mou interpretaci básně by zjevně nesdílel Červenka, který napsal, že „[i] bez komentáře spoluprožíváme banální výjev jako osudový“. (ČERENKA 1995, S. 179–180) Sice tedy ocenil sugestivitu básně, ale zůstal u doslovného čtení.

má velmi blízko dramatu. Goetha Hamburger ve své práci skutečně opakovaně cituje, a to zejména v souvislosti s jeho rozlišením básnictví na epické a dramatické.<sup>43</sup>

Mým cílem zde není přispívat do rozsáhlé polemiky ohledně soudržnosti a úplnosti *Logiky básnictví* jako celku, rád bych však jejím prostřednictvím upozornil na zmíněnou příbuznost balady dramatu, již se záhy pokusím dokázat na Kolmanově *Baladě o dvou milencích* (B, S. 27–29). Věřím, že sám Kolman si byl tohoto spříznění vědom – naznačoval by to již název sbírky *Lyrická dramata* (1937),<sup>44</sup> za niž získal Státní cenu za literaturu.

Nejprve si však povšimněme, jak často se vlastně s terminologií z oblasti dramatu setkáváme, hovoří-li se o alespoň z části na ději založených žánrech: Barthes píše v *Rozkoši z textu* o „jevišti textu“, Rabaté v *Lyrických gestech* pro změnu o „maskách lyrického já“. Zde se nachází zajímavý průsečík s milostným diskursem, viz ustálené fráze jako „nedělej scény“. Barthes jednotlivé střípky *Fragmentů milostného diskursu* nazývá „figurami“. Jsem přesvědčen, že v obou případech je na vině pro baladu charakteristická vysoká dialogičnost, která dle mého názoru může vést k silnějšímu estetickému působení než ta v baladě. Děje se tak, dokáže-li spisovatel využít faktu, že nemůže explicitně uvést, kdo zrovna promlouvá, ve svůj prospěch. Je-li atribuce promluvy nejednoznačná, nabízí balada více možností čtení, znejasňuje charakter postav a klade vyšší nároky na čtenářovu vůli a schopnost spolupracovat.

### 2.1.1.3.1.1. *Balada o dvou milencích*

Autorovým textem, v němž shledávám hru s víceznačností atribuce replik nejmarkantnější, je *Balada o dvou milencích* (B, S. 27–29). Abych mohl ilustrovat, jak nenápadně může díky absenci jmen před jednotlivými replikami, kterou bychom v dramatu mít nemohli, docházet ke střídání promlouvajících subjektů, dovolím si zde postupně ocitovat a průběžně komentovat všech 9 čtyřverší. Proti svému úzu tentokrát necituji za použití uvozovek, ale kurzivy, neboť se jedná o jeden z mála autorových textů zjevně obsahujících repliky různých

---

<sup>43</sup> O básnictví epickém a dramatickým Goethe intenzivně diskutoval r. 1797 v korespondenci se Schillerem. Zatímco básnictví dramatické podle něj popisuje děj, jako by byl zcela přítomný, epické zjevně referuje o událostech proběhnuvších v minulosti. (HAMBURGER 1973, S. 65) Nutno poznamenat, že k tezi o absenci „zpřítomňování“ v básnictví epickém se Schiller stavěl odmítavě. (TAMTĚŽ, S. 96).

<sup>44</sup> Se spojením „lyrické drama“ pracuje jako s termínem i Pavel Janoušek ve svých studiích o dramatu. Tvrdí, že se v něm „[z] dramatu vytrácí akční děj, který předpokládá přímé kauzální vztahy mezi jednotlivými motivy a vzájemnou návaznost jednotlivých scén.“ (JANOUŠEK 1993, S. 32)

subjektů, v nichž se pracuje s uvozovkami, byť na první pohled zcela nedůsledně. I tato nesystematičnost v užívání interpunkce by však mohla být součástí domnělého autorského záměru odepřít čtenáři možnost okamžitého postižení výměny promlouvajícího subjektu.

1. *Kdo jsi ty? Ty, jehož mladá líc / přede mou září / jak nový den, jenž říká vše a nic / s usmívající se tváří?*

Báseň, k níž čtenář přistupuje s očekáváními nastavenými jejím názvem, tedy začíná scénou setkání dvou osob, z nichž jedna – adresát sdělení (může však dost možná jít i o vnitřní monolog) – nutně představuje ženina nového milence. Tím však muž v momentě popisovaného setkání ještě být nemusí. Může se jednat o scénu prvního seznámení, čemuž by napovídala i vstupní verš, který však může souviset i naopak s tím, že mladý milenec s usměvavou, ba přímo zářící tváří je záhadný, jeho chování a promluvy neurčité: říká vše a zároveň nic. Jeho příjemná tvář též může představovat pouhou masku – jako v baladě *Ne pro tebe* (SS, S. 77–78), v níž si personifikovaná Smrt „obléká masku zlatou“. Zda k mladíkovi s tímto kritickým ostnem promlouvá žena, nebo starší z milenců, tedy jeho sok, nelze rozřešit s bezvýhradnou jistotou, ale přirozenější je samozřejmě první z možností.

2. *Je v tobě plno noční temnoty / a jitřního chladu. / Ještě rosou zebou tvoje rty, / v něž srdce své kladu.*

Chlad a temnota, jimiž je popisován adresát promluvy či vnitřního monologu druhé strofy, silně kontrastují s jasem ze sloky předchozí, ve které se objevila i autorova typická, velmi pozitivní metafora nového dne jako nového začátku a šance na změnu k lepšímu. Je tedy snadné usoudit, že se ve druhé sloce mluví o ženině původním, starším milenci. Tento kontrast ve spojení se závěrem strofy teprve zpětně podávají definitivní doklad, že stejně jako tuto, tak i předchozí sloku pronášela společná milenka. Chlad a temnota sice představují atributy noci nesoucí negativní konotace, přesto se zdá žena linout silněji k tomuto milenci.

3. *Proč vidím na ni svoje poledne / pláti a hřáti? / Kdo její zlatý závoj nadzvedne / a touhu mou zvrátí?*

Zájmeno „ni“ ve třetí sloce naznačuje proměnu promlouvajícího subjektu. Aby však byl čtenář schopný strofu přisoudit konkrétnímu z milenců, musí se dostat ke konceptualizaci částí lidského života jako částí dne, která sice následuje vzápětí, ale pořád přeci jen později. Čtenář se tedy na okamžik ocitne v nejistotě, než bude moci sloku atribuovat mladšímu z mužů. Nadzvednutí zlatého závoje si vykládám jako ženino sexuální zasvěcení, viz symboliku zlaté barvy v eroticky iniciační básni *Vzpomínka* (SS, S. 107–108). V tomto případě se zdá, jako by si mladík uvědomoval, že jeho šance stát se ženíným prvním jsou mizivé, a že až se poddá jinému, on sám o ni zájem ztratí.

4. *Jaký soumrak cíhá za tím dnem, / to neví žádný; / budu se milovat anebo zahynem, / ty svěží, ty chladný?*

Ve čtvrté sloce založené na spjatosti lásky a smrti, zde pojatých jako dvou polárních alternativ, k nimž další není, se ke slovu vrací žena. Sloku jí však lze přisoudit až po přečtení závěrečného ze čtyř veršů, což opět nechává čtenáře na chvíli v nejistotě, kdo z trojice přistupuje k lásce tímto silně emocionálně vypjatým způsobem. Hovoří se o potenciálně destruktivní moci lásky, kterou žena – zde takřka jistě ve vnitřním monologu – nabízí oběma. Věřím, že milováním se zde myslí nejen láska, ale i první fyzický akt, jako to nacházím i v předchozí strofě. Nasvědčuje tomu nejen vypjatost a ženina absence přesného očekávání, ale i vázání rozřešení na jediný konkrétní den.

5. *Kdo jsi ty, ty druhý, to já vím, / čtu tvář tvou jasnou: / „Minulostí svou churavím, / hasnu jak hvězdy hasnou.“*

Aby byla možná atribuce páté sloky, musíme přistoupit na logický předpoklad, že k sobě ženini milenci navzájem nepromlouvají, a že pokud se tedy mluví na jednoho z nich, byť ve vnitřním monologu, činí tak žena. Apostrofu „ty druhý“ tedy musíme chápat jako „ty, o kterém jsem mluvila později“. Osloven je tedy starší z mužů, což je sice zprvu silně zastřeno popisem jeho tváře jako jasné, ale hasnutí představuje zjevnou metaforu stárání. Jasností se zde tedy myslí spíše přímé jednání a z něj pramenící snadné vzájemné porozumění, které může ze

staršího z milenců pro ženu činit toho příjemnějšího. Pasáž v uvozovkách žena svému staršímu milenci vkládá do úst sama.

6. *Kdo jsi ty, ty druhý, to já znám, / čtu ti to s tváře: / „Hořel jsem a teď zhasínám, / chceš odleskem být mé záře?“*

Šestá sloka představuje variaci té předchozí. Nadále je adresátem promluvy muž oslovovaný „ty druhý“, tedy starší z milenců. Zůstaneme-li tedy u předpokladu, že se k sobě dvojice soků nijak neobrací, nadále promlouvá žena, čemuž napovídá i samotný variační princip. Slova v uvozovkách opět vkládá do úst staršího milence ona sama a znění závěrečného ze čtyř veršů se zdá atribuci páté a šesté sloky potvrzovat.

7. *„Neslyšelo jsi, dítě, o hvězdách, / jichž světlo letí k tobě / jak láska má, zatím co v noci tmách / spí hvězdy ve svém hrobě.“*

V sedmé strofě díky volbě oslovení „dítě“ na první pohled zcela evidentně promlouvá starší z mužů ke své milence. Komunikační situaci však znejasňuje uzavření sloky uvozovkami, které byly v básni dosud užity, jen pokud někdo vkládal slova do úst někomu jinému. V obou případech tak činila právě žena staršímu z mužů, což by se tedy mohlo dít i teď. Nemyslím si však, že tomu tak je, neboť promluvy zjevně vkládané staršímu milenci do úst ženou a) byly mnohem kratší, b) měly mnohem sebekritičtější obsah spjatý právě se stářím a méně se dotýkaly lásky samotné, c) neobsahovaly apostrofy. Zdá se tedy, jako by užití uvozovek v této sloce představovalo součást autorovy hry se čtenářem.

8. *„Tak jako vrhá v oči nevinné / paprsek hvězda zhaslá, / tak jako růže v dlaně dětinné / svou starou krásu strásla.“*

Pro osmou strofu platí, co pro předchozí. Zajímavé však je, že ačkoli obě zjevně pronáší týž subjekt, a jedná se tedy o jednu přímou řeč, autor každou ze slok uzavřel do uvozovek zvlášť. To vše bude platit i pro závěrečnou devátou sloku. Svým rozhodnutím, že sloka nemůže obsahovat pouze uvozovky dole, nebo pouze uvozovky nahoře, tak autor čtenáře, který v textu vidí vrchní a vzápětí

spodní uvozovky, a považuje tak změnu promlouvajícího subjektu za samozřejmou záležitost, ještě více mate. Za povšimnutí stojí mužovo překvapivé přirovnání se k růži, která jinak v autorově poezii přirozeně symbolizuje ženu.

9. „*Můj svět již není hvězda zářivá, / to paprsek zříš z něho. / Daleko krouží mladost tvá / kol mrtvého srdce mého.*“

V závěrečné strofě balady platí, co ve sloce předposlední, neboť je opět ohraničena uvozovkami, přestože se od sedmé sloky promlouvající subjekt zjevně nezměnil.

Věřím, že mi *Balada o dvou milencích* pomohla ukázat, v čem spatřuji blízkost balady dramatu. Jedná se o mnohdy silně dialogický žánr, ve kterém se rozhovory odehrávají jakoby v přítomnosti, za použití přítomných tvarů sloves. Absence scénických poznámek včetně jmen před jednotlivými replikami však způsobuje, že je pro čtenáře většinou nemožné postřehnout změnu promlouvajícího subjektu hned v prvních jím pronášených slovech a až několikátý verš dané sloky (ke změnám obvykle přímo uvnitř strofy nedochází) mu teprve zpětně ozřejmí, koho si má představovat jako subjekt pronášející již přečtenou pasáž. Toto napětí a postupné odhalování významů se mohou u čistě na papíře fixovaného literárního díla podílet na jeho působivosti.

Jak lze vidět na interpretovaném textu, může se dokonce stát, že některá z replik nebude skýtat možnost atribuce s naprostou jistotou, což povede k zmnožení potenciálních čtení, a tedy i významů balady. Stejně tak může být u některých promluv mnohem spíše než u dramatu opatřeného poznámkami nejasné, zda si je má čtenář představit jako proslovené nahlas, či jako součást vnitřního monologu. Celkové znejasnění může ještě posílit práce s uvozovkami, která je napříč autorovým dílem silně proměnlivá a v *Baladě o dvou milencích* jsou jí obecně závazné konvence zřejmě narušovány záměrně.

### 2.1.1.3.2. Balada – autobiografie

Jak jsem uvedl, Käte Hamburger v *Logice básnictví* zařadila mezi „zvláštní útvary“ vedle balady též vyprávění v 1. osobě, přičemž položila důraz na epistolární román a



románovou autobiografií. Vztahu mezi autobiografií a obecně poezií si všímá též Dominique Rabaté v kapitole *Lyrických gest* Jiný charakter (RABATÉ 2023, s. 85–97), přičemž se přímo odkazuje na Hamburger, ale silně vychází i z pojetí charakteru podle Paula Ricouera, zejména z 5. studie jeho emblematického díla *O sobě samém jako o jiném*.<sup>45</sup> Tezi Hamburger, která zní příliš přímočaře, vysvětluje: „Typ výpovědi, kterým se vyhraňuje lyrismus, pramení z téhož režimu jako výpověď autobiografická, neboť oba poukazují k tomu, co Hamburgerová nazývá „pramenné já“ (Ich-Origo). Oproti románu a jeho systému delegovaného vyprávění jsou autobiografická výpověď i lyrická výpověď výpověďmi o realitě a poukazují k doložitelnému a reálnému subjektu.“ (TAMTÉŽ, s. 85)

Následně Rabaté Hamburger překonává, když výborně postuluje, co musíme držet na paměti, budeme-li chtít přiznat spojitosti mezi poezií a autobiografií pravdivost a číst básně touto optikou. Nejprve klade otázku, zda básník „podniká sebekonstrukční snahu z téhož titulu jako autobiograf“ a vzápětí na ni sám odpovídá: „V klasické či narativní poezii se efekty tohoto typu konstrukce nepochybně objevují, avšak již zde se mění jeden rys: soulad (výběr slov, chcete-li) mezi slovníkem a postojem se již nemůže bytostně řídit úsilím o tuto shodu. Výběr určují rytmické operace, jež jsou pro báseň specifické, například rým, kadence a délka slov.“ (TAMTÉŽ, s. 93) Poté se Rabaté vlastně vrací k tezi ze samého úvodu knihy o „dvojně referenci“, tedy o tom, že subjekt „vypovídá jistou – současně minulou i přítomnou – zkušenost, avšak v procesu vypovídání se sám ustavuje.“ (TAMTÉŽ, S. 11) Nyní své závěry konkretizuje, a to právě díky komparaci poezie s autobiografií: „Povaha výpovědní osobitosti, kterou báseň staví na scénu [...] je odlišná od té, kterou mobilizuje román či autobiografie. Spíše než jedinečný a neredukovatelný charakter určitého já se tu vyjadřuje „proto-osoba“, svého druhu maska. Výpovědní figura, která básnické řeči skýtá její soudružnost, je transpersonální. [...] Báseň tak vytváří jakýsi kaleidoskop vlastního já, ve kterém je vše uloženo současně. Avšak řekneme-li kaleidoskop, okamžitě tím též říkáme rozkouskování či rozdělení.“ (TAMTÉŽ, S. 93–94)

Fragmentárnost a mozaikovitost, pro niž Rabaté užil metafory kaleidoskopu, vnímám jako klíčový pojem, zejména budeme-li básně – v této práci milostné balady Jaroslava Kolmana-Cassia – zkoumat v kontextu celé sbírky, nebo dokonce autorova díla. Vzhledem k tomu, co dosud zaznělo, totiž nepovažuji za produktivní přístup pracovat se „školním“

---

<sup>45</sup> „Dnes bych řekl, že charakter znamená soubor trvalých dispozic, v němž někoho opět poznáváme.“ (RICOUER 2016, s. 136)

termínem lyrického subjektu a banálně se domnívat, že se v každé autorově básni konstituuje nově, zcela z ničeho prostřednictvím textu, který momentálně „pronáší“, a že nemá co do činění ani s psychofyzickým autorem, ani s lyrickými subjekty dalších autorových básní. S jakým tedy pracovat termínem, musíme-li pojmenovat toho, kdo v baladě, jejíž míra autobiografičnosti se zdá být ještě vyšší než u jiných poetických útvarů, „mluví“?

Po obeznámení se s terminologií používanou pro „toho, kdo v básni promlouvá“ představiteli rozmanitých škol a přístupů v nejrůznějších prostředích, k čemuž výtečně posloužila Cullerova *Teorie lyriky* (CULLER 2020), jsem se rozhodl používat formulaci „básník promlouvá“. Její účelnost nacházím zejména v pro milostnou baladu velmi typických dialozích mezi mužem a ženou. Než hovořit o střídání se dvou lyrických subjektů, považuji za srozumitelnější formulaci, že básník zrovna „promlouvá ženskými (a poté mužskými) ústy“.

Takovéto vyjadřování se mi přijde vhodné i vzhledem k tomu, že jak jsem ilustroval v úvodní životopisné kapitole, Kolmanovy pozdní sbírky, na něž se ve své práci zaměřuji, reflektovala biografickou optikou i dobová kritika – formulacím o „zralé mužnosti“ se neubránili ani A. Novák či A. M. Píša. Ke ztotožnění promlouvajícího subjektu balady s psychofyzickým básníkem v Kolmanově případě totiž ponouká ještě fakt, že je za oním „hlasem“ v básni díky četným náznakům, nebo dokonce přímým vyjádřením velmi často potřeba si představit stárnoucího muže. Ten zřejmě není ve všech básních stejný – mění se zejména míra jeho životního optimismu a jeho náboženské postoje –, ale většina jeho rysů zůstává nezměněna. Tato relativní jednota je nejvíce oslabena u několika málo balad, které básník „pronáší“ celé ženskými ústy. I v těch se však dere na povrch ne zcela úspěšně umlčený básníkův přirozený hlas mužský. Zřejmě nejzřetelněji se tak děje v baladě *Pyšná*. (SS, S. 23–24), ve které se pyšným nazývá ženskými ústy promlouvající básník poté, co se odmítne tělesně spojit se svým nápadníkem. Že by žena muže odmítla jen z vlastní pýchy se zdá psychologicky poměrně nepravděpodobné, a takto uvědomělá sebereflexe vlastní pýchy, bez ohledu na pohlaví, je už zcela vyloučena.

#### 2.1.1.4. Balada *Narcis*

Za jakési vybočení a specifický příklad milostné balady nejen v kontextu Kolmanova díla si dovolím považovat baladu *Narcis*, (SS, S. 109) jež je součástí emblematické sbírky *Železná košile*. Milostnými baladami totiž sice nerozumím ani balady o lásce k ne-lidské entitě, jakou je např. rodný kraj, na který autor vzpomíná zejména ve sbírce *Ovčín*, či celé vlasti (převládající tematika právě *Železná košile*), ani neindividualizovanému společenství, jakým je národ, ale toto omezení neznamena, že se subjekt a objekt milostného zájmu, případně chťiče musí lišit, jakkoli to představuje standardní situaci.

Narcismus jako odborný termín je sice v obecném povědomí spjat především se jménem Sigmunda Freuda, ten však sám v úvodu stati *K zavedení narcismu* z r. 1914 upozorňuje, že s ním o 15 let dříve přišel německý psychiatr a kriminalista Paul Näcke, jehož definici připomíná: „[C]hování, při němž nějaký jednotlivec zachází se svým tělem podobným způsobem, jakým se jinak nakládá s tělem sexuálního objektu, tedy si je se sexuálním zalíbením prohlíží, hladí je a mazlí se s ním, dokud těmito způsoby nedospěje k plnému ukojení.“ (FREUD 2002, S. 129) Čím se následně od Näckeho a dalších předchůdců významně odlišil, je zdůrazňování nezaměnitelnosti narcismu s autoerotismem a věnování se jeho úloze v normálním i patologickém psychickém vývoji. (MATLÁKOVÁ 2012, S. 6)

Pro mou práci je narcismus důležitý ve vztahu k lásce, jak se vyskytuje ve zbylých autorových baladách: k citu, jehož subjektem je jiná osoba (jiného pohlaví). Erich Fromm totiž překonání vlastního narcismu<sup>46</sup> považuje za tu vůbec nejdůležitější podmínku pro možnost dosažení lásky. (FROMM 1966, S. 89) V 80. letech 20. století jako by tuto myšlenku přímo rozvíjela Julia Kristeva, která též lásku považuje za překonání narcismu a následně toto tvrzení brilantně precizuje: „Zamilovaný člověk ve skutečnosti směřuje narcismus a hysterii. Existuje pro něj určitý idealizovatelný druh, který mu vrací jeho vlastní ideální obraz (to je narcistický moment), avšak zároveň zůstává druhým. Pro zamilovaného je důležité udržet existenci toho ideálního druhého a moci si sebe sama představovat jako někoho, kdo je mu podobný, kdo s ním splývá, kdo je od něj dokonce nerozlišitelný. U milostné hysterie je ideální Druhý skutečností, a ne nějakou metaforou.“ (KRISTEVA 2004, S. 142)

---

<sup>46</sup> Fromm tuto myšlenku následně dále rozvíjí: „[P]rotože láska závisí na relativní absenci narcismu, vyžaduje rozvoj pokory, objektivity a rozumu.“ (FROMM 1966, S. 91)

Metaforu nerozlišitelného odrazu a konečného splynutí s ním si Kristeva přímo vypůjčuje z původního starořeckého mýtu o Narkissovi,<sup>47</sup> jehož jméno narcistická porucha nese. Krásný mladík v daném mýtu tak dlouho pohrdal láskou nymfy Echó a dalších nápadnic a raději se sebestředně zhlížel ve vlastním odraze na hladině studánky, až se v ní jednoho dne utopil. Jeho mrtvé tělo se následně proměnilo v květ narcisu.<sup>48</sup> Zřejmě nejznámější výtvarné vyobrazení představuje stejnojmenný Caravaggiův obraz ze samého sklonku 16. století visící v římské Národní galerii antického umění.

Jak v původním mýtu, tak v autorově krátkém<sup>49</sup> přebásnění – které neobsahuje závěrečnou pasáž o přeměně mrtvého těla ve žlutý květ – ústřední postava umírá. Osudným se jí tak stává zahleděnost do sebe sama,<sup>50</sup> která je však ve své podstatě jen specifickým typem neschopnosti otevřít se pro druhé a vydat se všanc případným zklamáním či přímo zraněním na duši, jejichž riziko však musí každý z nás přijmout, chce-li mít vůbec šanci na opravdové spojení s druhým. S druhým, který není pouhou zrcadlovou kopií nás samých, což je nezbytný základ, aby jeho působení, ba pouhá přítomnost v našem životě mohla představovat obohacení, které nás může dále utvářet a formovat. Autorovu baladu tedy chápu jako výzvu – a v první řadě výzvu sobě samému – vykročit z dlouhého setrvávání ve zdánlivě bezpečném úkrytu jistot na temné pole interakce s veškerým nebezpečím, jaké může skýtat, ale jehož přijetí představuje jedinou možnost pohybu vpřed. V baladě *Klinické jaro* ze sbírky *Ovčín* nacházíme tuto výzvu formulovanou explicitně ve dvojverší „Obnaž svou duši starou / ranami posetou“. (B, S. 115)

Kontrast mezi známým a neznámým je v baladě *Narcis* formulován i přímo („ty, který ze známého do neznáma jdeš“), avšak v souvislosti se životem a smrtí, kdy hranici mezi těmito sférami představuje černá vodní hladina. Jak dále v práci ilustruji, černá barva se u Kolmana s neznámem pojí velmi často, zejména v nočních scénériích. Líčení, kdy se Narcis přesně dotýká této hranice, aniž by ještě došlo k osudnému překročení, zabírá plných 6 ze 16 veršů a

---

<sup>47</sup> Nejznámější a nejucelenější podobu v 1. století již obecně známého mýtu zapsal Ovidius ve třetí knize svých *Proměn*. (KUČEROVÁ 2014, S. 39)

<sup>48</sup> Osobně mi přijde zajímavá dvojí motivická shoda starořeckého mýtu s Erbenovou *Kyticí*: ve *Štědrém dni* jsou Marie a Hana neodolatelně přitahovány hladinou jezera (a tím, co jim může vyjevit), v baladě *Lilie* je mrtvé tělo mladé ženy proměněno v květ. Pro *Štědrý den* je též klíčové napětí mezi známým a neznámým, v jehož duchu se zdá Kolman mýtus o Narcisovi silně interpretovat. „Však lépe v mylné naději sníti / před sebou čirou temnotu / nežli budoucnost odhaliti / strašlivou poznati jistotu,“ končí se Erbenův text. (ERBEN 1988, S. 75)

<sup>49</sup> Kolmanova adaptace má pouhé 4 sloky po 4 verších, což zní spolu se shodně strukturovaným *Zlým snem* činí nejkratší básně sbírky *Železná košile*.

<sup>50</sup> Tuto sebestřednost můžeme srovnat s Kolmanovou baladou *Pyšná* (SS, S. 23–24), jejíž titul označující ústřední postavu však představuje její nepřilíživě přiléhavé označení básníkem promlouvajícím mužskými ústy, jak v práci opakovaně upozorňuji.

pro jejich působivost si zde dovolím tuto pasáž citovat celou: „kde setká levá dlaň se s dlaní pravé paže / a pravá zamžení s obrazu levé smaže // kde náruč k náruči stejného rozpětí / se přitiskne v studeném objetí / a polibkem, jenž oba póly spíná / políbíš ústa svá, jež tvoje jsou, leč jiná“.

Síla dané pasáže dle mého názoru pramení zejména z její délky chápané v poměru k celkovému rozsahu textu, neboť náhle dochází ke zpomalení, kdy by doba četby daných 6 veršů snadno mohla přesáhnout dobu, jakou by líčená událost v čase reálně zabrala. Přívlastek ve slovním spojení „studené objetí“ představuje narušením očekávání další zdroj působivosti pasáže, jelikož i čtenáři neznalému adaptovaného mýtu poskytuje signál – z objetí milované bytosti má přeci sálat teplo –, že se v příběhu rozvíjí události narušující přirozený řád věcí, což v baladě musí být po zásluze potrestáno „hrdinovým“ tragickým koncem. Zásadní signál též představuje dramatické napětí mezi „svým“ a „jiným“, vraceným zrcadlovým odrazem, tedy vlastně mezi známým a neznámým,<sup>51</sup> které se naplno projeví ve své totalitě poté, co Narcis poruší vodní hladinu („překročí hranici“, řekl by Lotman): „[...] dále do hlubiny / se noří jenom stín, který jsi ty, leč jiný / Byls ano a jsi ne [...]“. Toto napětí vnímáme v duchu sokratovské výzvy „poznej sám sebe“ i v každodenním životě, kdy poznat a přijmout sám sebe a neopominout přitom žádné zákoutí představuje tu největší výzvu.

#### 2.1.1.5. Děti

Jakkoli vzpomínky na dětství, máchovsky vnímané jako období prosté strádání a starostí, představují ústřední námět množství autorových balad, s dětmi se v nich takřka nesetkáme, jakkoli zaujímají v ryze křesťansky orientované společnosti<sup>52</sup> díky svému poměru cíle ke vztahům mezi muži a ženami klíčové postavení. Ve druhém díle svých nedokončených *Dějin sexuality* jej popisuje Michel Foucault: „[N]a rozdíl od toho, k čemu docházelo v řeckých a římských společnostech, by křesťanství připouštělo pouze monogamní manželství, podřízené zásadě pohlavního styku výlučně za účelem plození.“ (FOUCAULT 2004, S. 22–23)

Pozoruhodný způsob vykročení k tematizaci otcovské lásky představuje balada *Nezrozená* (B, S. 21–23) – básníkův monolog k nenarozenému dítěti, které jej, berouc na sebe

---

<sup>51</sup> Červenka o *Narcisovi* píše jako o básní v níž „mytická postava antická je přivolána k vystupňovanému předvedení techniky dualistických antinomií v obrazu dvojitosti soustředěné tentokrát do jednoho těla a jeho optického odrazu“. (ČERVENKA 1995, S. 180)

<sup>52</sup> Jak rozvádím dále, i básník sám se v množství balad prezentuje jako křesťan.

podobu mladé dívky, po nocích navštěvuje. Jakkoli název básně dává vzpomenout na Wolkrovu *Baladu o nenarozeném dítěti*, Kolmanův text je prost sociálního rozměru.<sup>53</sup> Stejně tak může volba námětu na první pohled připomínat 3. Shakespearův sonet se známým dvojverším „A který z mužů by mohl mít sebe rád tak / že by ze sebe učinil hrob svých dětí“, (SHAKESPEARE 1956, S. 27) subjekt se však nachází ve zcela odlišné situaci, jelikož by se dítěte rád dočkal, avšak „neplodná krev“ mu v tom brání.

Balada *Nezrozená* jako by nabízela více otázek nežli odpovědí. Nejen že se čtenář nedozví, zda je neplodným básník,<sup>54</sup> nebo jeho milá, role ženy je obestřena tajemstvím: v první sloce sice čteme plurál „navštěvuješ nás“, avšak verš „Jsme sami já a ty“ ve sloce druhé vzbuzuje otázku, zda zatímco básník z lůžka hovoří k přízraku, jeho milá spí a o ničem neví, či zda s básníkem lože vůbec nesdílí. Pochybnosti ohledně milé ještě zesiluje následující sloka počínající verši „Máš bílé hrdlo / a černý šat / se zašlou broží mladé mrtvé matky“. Vzhledem ke zmíněnému plurálu z počátku básně by bylo nasnadě vysvětlení, že má básník na mysli dědictví po své vlastní matce,<sup>55</sup> bylo by však zvláštní, aby o ní mluvil jako o „mladé mrtvé“, i kdyby zemřela ve velmi nízkém věku, neboť by taková situace musela časově o mnoho let předcházet období, kdy se básník sám pokoušel zplodit dítě.

S dítětem se setkáváme i v následující básni sbírky *Balady*, tedy v *Baladě dívčí* (B, S. 24–26). Ve svém prvním plánu text pracuje s básnický originálním tématem poruch příjmu potravy, kdy rodiče přemlouvají svou dospívající dceru, jejíž zdravotní stav se postupně zhoršuje, aby vzala do úst alespoň sousto. Text však zároveň rafinovaně převrací biblické vyprávění o prvotním hříchu:<sup>56</sup> dívce Evě<sup>57</sup> našeptává, aby nejedla, zmije, až má nakonec Eva sama „štíhlé tílko hadí“.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Co do rozměru sociálního by Wolkrovu poezii připomínala mnohem spíše např. báseň *Chudí milenci* (SS, S. 25–26), v níž vnímám jako klíčové téma schopnosti soucítu.

<sup>54</sup> Aby byl můj výklad kompletní, v básni *My a ty II* ze sbírky *Železná košile* (SS, S. 124–125) nalezneme apostrofu „mé dítě“. Ta však nemusí mířit ke konkrétnímu jedinci, jde spíše o oslovení budoucích generací českého národa.

<sup>55</sup> Svou matku básník zmiňuje ve dvojverší otevírajícím báseň: „Máš matky mé hnědý vlas / a bledý ovál tváře“.

<sup>56</sup> Neodpustím si tedy vidět značné zjednodušení v Červenkové kratičkém vyjádření o této básni: „Dost kuriózní, ať chtěně nebo nechtěně komická, je kombinace tradičního baladického tónu s úpěnlivě pronášeným refrémem.“ (ČERVENKA 1995, S. 173)

<sup>57</sup> O rodičích se sice v básni hovoří ve 3. osobě, Eva je však „naší Evou“. Můžeme tak mluvit o apropriaci tohoto křesťanského mýtu z 1. knihy Mojžíšovy.

<sup>58</sup> Povahu Eviny askeze, použijeme-li tento výraz, charakterizuje dvojverší „Láska v odříkání plane nejslavněji“. Nemyslím si, že lze v básni nalézt další vodítka, abychom Evino odmítání jídla mohli interpretovat jako metaforu sexuální zdrženlivosti a zachovávání panenství (či metaforu obecně), avšak tento verš si zaslouží připomenout Foucaultova slova: „Křesťanství dobře zná postavu ctnostného hrdiny, schopného odvrátit se od slasti jako od pokušení, jehož nástrahám dokáže uniknout, a stejně rozšířená byla představa, že takové odříkání může zjednat

### 2.1.2. Dávání a braní

Milostný vztah lze vnímat též jako neustálý mechanismus směny, přirovnatelný k fungování volného trhu, z něhož si lze snadno vypůjčit metafory pro jeho popis. Oba partneři do něj musí investovat zhruba stejnou měrou, má-li být takováto směna pro obě strany perspektivní. Z altruistické povahy milostného citu lze předpokládat, že se tomuto procesu dávání strany budou bránit mnohem méně než v jiných typech vztahů, ba že jej mnohdy budou přímo vyhledávat, neboť jim samým se stane pouhý úsměv na tváři milované bytosti radostnou odměnou. Nikoho tedy nepřekvapí Frommova definice aktivního charakteru lásky, že láska je především dávat, ne přijímat. (FROMM 1966, S. 23)

Vztah mezi dáváním a braním však ani na poli milostného diskurzu není takto jednoduchý a přímočarý. Myslet si to by bylo naivní. Nejen že i ten nejméně sobecký jedinec nechce být jediným investorem projektu, který je ze své povahy sdílený,<sup>59</sup> dávání je ve své podstatě mocenskou praktikou. To si uvědomuje i Fromm a svou definici vzápětí koriguje: „Dávat je nejvyšší výraz moci. [...] Dávat je radostnější než přijímat, ne protože je to odříkání, ale protože v aktu dávání je výraz mé životnosti.“ (TAMTÉŽ, S. 24) Nedostatek investic druhé strany pak může být zejména ve stádiu seznamování se a námluv jedním z důvodů k sebeochrannému kalkulu, jaký Roland Barthes nazývá figurou tmavých brýlí: „[M]ilující se netáže, zda má deklarovat milované bytosti, že ji miluje (není to figura vyznání), nýbrž v jaké míře má před ní skrývat „zmatky“ (turbulence) své vášně.“ (BARTHES 2008, S. 61)

Napětí mezi dáváním a braním v milostném diskurzu ještě znejasňuje, že jak to formuluje Luhmann, sexualita „prolamuje schéma egoismus/altruismus stejně jako hierarchizaci lidských vztahů podle schématu smyslovost/rozum“. (LUHMANN 2002, S. 33) V neposlední řadě je problematický i pojem daru vůbec, neboť nikdy nic nevěnujeme zcela nezištně. Jak v návaznosti na Derridu, který na tomto základě existenci darů zpochybnil, upozorňuje Rabaté: „Dar by tak byl tím, co se veškeré ekonomii vymyká, ale přitom je základem ekonomie.“ (RABATÉ 2023, S. 101)

Tato metafora vztahu jako neustálého procesu směny, případně projektu založeného na

---

přístup k duchovní zkušenosti pravdy a lásky, kterou by sexuální aktivita znemožnila,“ píše Michel Foucault. (FOUCAULT 2003, S. 30)

<sup>59</sup> „Trvalá myšlenka milujícího: druhý mi dluží to, co potřebuji,“ píše Roland Barthes (BARTHES 2008, S. 279)

společné investici se u Kolmana projevuje (alespoň v prvním plánu)<sup>60</sup> zdaleka nejvýrazněji v *Baladě 1936*, (SS, S. 40–41) zejména v jejím refrénu. Jeho čtyřverší „Chceš-li mne políbiti / chceš-li ty se mi dát / Vezmi, je-li co vzít / a ber, je-li ještě co brát“ přirozeně nabízí již předestřenou interpretaci, že zestárlý básník pochybuje, je-li pro něj vůbec ještě možné o poznání mladší a vitálnější partnerku nadchnout novými impulzy, jimiž by její život obohatil. Tento způsob čtení refrénu nachází silnou oporu i v rámci textu samého, konkrétně slok věnovaných pomíjivosti věcí a lidského života. Závěr básně, zejména poslední sloka „Železo platíš zlatem / a zadarmo je krev / Sám sobě budeš vrahem / jedlíku chleba z plev“ však verši „a ber, je-li ještě co brát“ propůjčuje druhý význam. Byl-li popisovaný básníkův vztah nerovný i vinou věku, ještě zásadnější nerovnost pramenila z přístupu obou partnerů ke vztahu, do nějž investoval mnohem více básník než jeho partnerka – slovo „ještě“ tedy musíme chápat i jako básníkovu pochybnost, zda už se zcela nevydal –, z čehož plynul pocit takové frustrace, že báseň končí pro autora poměrně řídkým motivem sebevraždy.

---

<sup>60</sup> Alternativní čtení básně nabízím v oddíle Máchovský odkaz.



### 2.1.3. Věrnost a nevěra

Věrnost se zcela přirozeně a bez hlasitých námitek rozumí jednou z nezbytných podmínek milostného vztahu, jejíž přestoupení může být, nebo by dokonce mělo být důvodem k jeho ukončení zrazeným milencem<sup>61</sup> či milenkou. Navzdory vědomí tohoto společností ustaveného řádu a důsledků jeho odhaleného překročení však mnozí dávají svůj vztah všanc. Nejen atraktivita nového objektu zájmu či pocit nedostatečné snahy a ocenění ze strany současného partnera či partnerky, ale právě i samo riskování může pro některé představovat impulz, jemuž nedokáží odolat. Neměli bychom však podceňovat ani samu přitažlivost překračování zákazů obecně. „Krutost a erotismus se vyskytují v mysli odhodlané jít za hranice zákazu. [...] Tyto hranice každopádně určujeme my. Určujeme zákaz, Boha, dokonce i pád. A jakmile jsou určeny, vždy z nich vystupujeme,“ píše Bataille. (BATAILLE 2001, S. 98 A 162)

„Jak hořký je věrnosti chléb, jak sladký je života zpěv,“<sup>62</sup> stěžuje si básník v baladě *Křídla domova*. (SS, S. 105–106) Je však nutné podotknout, že stejně jako např. *Za branou* (SS, S. 115) tento text svým ústředním tématem nespadá pod to, co rozumím milostným diskurzem, ale představuje básníkovo přiznání neschopnosti definitivně a beze zbytku se odloučit od rodného domu a kraje. Zároveň je možné ho nejen díky tomu, že sbírku *Železná košile* otevírá, číst jako programové prohlášení ve verších, jímž básník přímo ohlašuje proměnu své poetiky, kterou mají vzít jeho stálí čtenáři, berouce novou sbírku do rukou, na vědomí. Setkáme se tak s verši jako „zpěv skončil jsem o chvále lidí a zvířat, sadů a chlévů“ a později „Teď zpívat chci píseň toho, co nehnízdí, ale vzlétá“. Přitakává tak životu i s jeho pestrými barvami a veselím.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Nevěry se v Kolmanových baladách dopouštějí obě pohlaví zhruba stejně často.; v *Nevěrné milé* (B, S. 17–20) podvedený muž svou partnerku dokonce zabije. Symptomatická je také již citovaná *Balada o dvou milencích*.

<sup>62</sup> V básni *Za branou ze Železné košile* (SS, S. 115), přímo navazující na baladu *Po bouři* (SS, S. 114), se básník nazývá nevěrným a mimo to i nevěřícím. Nevěrou stejně jako verši „Mně voní sladčeji ta vůně bezpečí / kterého jsem se vzdal“ se však rozumí spíše opuštění rodného kraje nežli nevěra v milostném vztahu.

<sup>63</sup> Verš z poslední sloky „to protože zůstal jsem sám a s uhasínající výhní“ však naznačuje pochybnosti, jestli k tomu v sobě opravdu nalezne dostatek sil. Krom životního elánu lze výhní rozumět též schopnost řeči, která je ústředním tématem oddílu *Umírající mág* sbírky *Lyrická dramata*. V titulní básni oddílu (SS, S. 99–100) nalezneme dvojverší „jen strach, že dřív než utuhne tvar živý / uhasne výheň úst, jež zaklíná“. Kouzelná schopnost jistých promluv přímo se podílet na proměně světa je jedním z ústředních témat *Umírajícího mága*. Nejsou jimi však po vzoru Erbena a před ním ústní lidové slovesnosti chápána zaklínadla, ale básnická řeč. Těžko si tak – stejně jako u zmíněného útvaru veršovaného programového prohlášení – nevzpomenout na Nezvala, tentokrát na jeho *Podivuhodného kouzelníka*, přicházejícího na svět, aby naučil lidi radosti ze života. V básni *Řeč* (SS, S. 91–92), která též oddíl otevírá, je řeči dokonce přisuzována zásluha na samotné existenci věrnosti i obecně lásky.

### 2.1.3.1. Nautická inspirace a vztah k poetismu

Znějí-li mé poslední věty o veršovaném básnickém prohlášení, poetice vzletu (stoupání) a radostném přitakání životu jako charakteristika textu, jaký by byl napsal Vítězslav Nezval,<sup>64</sup> případně jiný z autorů hlásících se zhruba mezi lety 1924–1928 k poetismu, jsem si toho plně vědom. A to i přesto, jak radikálně se Jaroslav Kolman-Cassius dříve vymezoval proti avantgardě, zejména Karlu Teigovi a Konstantinu Bieblovi (viz poznámku pod čarou č. 8). Využiji proto právě této kapitoly k upozornění na motiv, jež autor často využívá a který byl velmi typický i pro poetismus. Jak známo, devětsilští autoři byli fascinováni pokrokem v oblasti cestování a postupně se otevírajícími možnostmi překonávat značné vzdálenosti za minimum času. Typický okruh jejich motivů tedy mimo neony zářící ulice velkoměst či jejich cirkusy a kabarety atp. čítal i letadla, rychlovlaky a zaoceánské parníky. Právě loď se posléze stala i autorovu oblíbenou metaforou.

S nautickou metaforikou se vzhledem k zaměření sbírky na básníkovo rodiště překvapivě setkáme nejčastěji v *Ovčíně*, dále i v *Železné košili* a *Lyrických dramatech*. V *Lodi snů* (SS 51–52) z první jmenované sbírky je loď<sup>65</sup> připisována vůně jarní bouře,<sup>66</sup> neboť na ní připlouvají do básníkova srdce nazývaného ztraceným přístavem vzpomínky na jeho mládí. Situace, kdy osamělý básník marně zadoufá, že se mu začnou vybavovat i přátelé či rodinní příslušníci, s nimiž se dlouhá léta neseťkal, a jejich tváře, je líčena za použití vskutku rozvinuté nautické metaforiky: „A čekám, trosečník, až pustým ostrovem / zaskřípe kotva, letící do hlubiny / a mladost pohřbená se pohne na dně mém / a na příď vystoupí tvých cestujících stíny“. Celkové vyznění básně je velmi ponuré. Nejen že se básníkovi nepodaří se na ztracené blízké rozpomenout, ale zdá se, jako by nevěřil, že může mít nějaké příjemné a radostné dny ještě i před sebou. V tomto duchu čtu i verš „do dna zahryzl se života mého vrak“ z básně *Vyznání*. (SS, S 95–96) Mnohem více naděje pak leží v posledních dvou slokách básně *Po bouři* (SS, S. 114), které si zde pro jejich působivost dovolím ocitovat celé: „Spálená vůně mladosti roztráštěné / studený ozon blesků hasnoucích / napíná plíce, staré srdce žene / jak loď, kterou

---

<sup>64</sup> Jako i vzhledem k překvapivé opožděnosti neprávem opomíjený – či přímo neuvědomovaný – Nezvalův veršovaný manifest poetismu jsem již dříve interpretoval báseň *Menton*. V závěrečné sloce básník, okouzlen a inspirován přístavním městem ležícím mezi Monakem a francouzsko-italskou hranicí, pronáší tuto výzvu: „[A]ť český básník rozpoutá / v zestárlém mysliteli dítě / ať vykřikne hlasem kohouta / prostý a barevný životě miluji tě!“ (NEZVAL 1966, S. 180)

<sup>65</sup> Nutno podotknout, že se nejedná o zaoceánský parník, jaký měli poetisté primárně v oblibě, ale o plachetnici. I s tou se však u poetistů setkáme – dokonce i na koláži z obálky prvního vydání Nezvalovy *Pantomimy* (1924), na níž se podíleli Teige a Štyrský.

<sup>66</sup> Významech ročních období v autorově díle se dále zabývám podrobněji.

zas dobrý vítr zdvih // z bezvětrí hrůzy v pěny sněhobílé / vroubíci horizontu mlčenlivý prah /  
Leť, lodi má, a nemineš se cíle / křišťál kry ledové kde bloudí v hlubinách“.

V úvodní části (SS, S. 11–12) básně *Ovčín* čteme verš „Oklikou do tebe vpluji, můj přístave dětství“. Časové období, na něž básník opakovaně vzpomíná, je tak konceptualizováno jako místo, a to bezpečný prostor, kde lodím a jejich posádkám nehrozí zdaleka takové nebezpečí a nepříjemná překvapení jako na rozbouřených vlnách širého moře (dospělého života) a jenž je námořníkům alespoň dočasně domovem. Ani v tomto případě se však nezdráhám ve verši vnímat ještě druhý, erotický význam, kdy slovy „do tebe vpluji“ rozumím zároveň prvotní průnik při sexuálním spojení, a to nejen díky apostrofě, kdy se oslovený objekt syntakticky stává příslovečným určením místa (přesněji cíle), a za použití předložky „do“ tak dochází k jeho penetraci, ale též díky aspektu vlhkosti a slovům „tvůj měkký a rozkošný klín“ v následujícím verši. Ve třetí části (SS, S. 15) *Ovčina*, nalezneme podobnou apostrofu dětství, tentokrát však ne jako přístavu, ale jako majáku – opět tedy elementu zajišťujícího či alespoň podporujícího bezpečí.<sup>67</sup> Rozumím jím domácí lampu,<sup>68</sup> kterou básníková matka stavívala na práh dětského pokoje, jak se dočteme o sloku dříve.

### 2.1.3.2. Balada *Milá vyčítá*

Po nezbytné digresi se vracím zpět k motivu věrnosti, a to prostřednictvím jedné z balad, v nichž hraje nejvýraznější roli, básně *Milá vyčítá* (SS, S. 29–30). Jak název napovídá, básník tentokrát promlouvá ženskými ústy. To čtenáře ponouká k dosazení si psychofyzického básníka Kolmana do pozice káraného milence, ve verších samých však dle mého názoru nenalezneme dostatek indicií, abychom si takovéto vystoupení z hranic textu mohli dovolit. Tu nejvýznamnější, pokud bychom byli svolní na takovéto usouvztažňování přistoupit, by představoval milencův pokročilý věk metaforicky vyjadřovaný za pomoci ročních dob („uhasl jara jas i zlatý léta třpyt“).

Klíč k interpretaci básně skýtá úvodní dvojverší a jeho následná refrénovitá obměna v 5. sloce „Ty nevíš, milý, jak jsem mohla kvést / v té plané kytici života tvého“. Je v něm totiž opět

---

<sup>67</sup> Světlo (v protikladu ke tmě) obecně nese pozitivní konotace, a to nejen v autorových básních.

<sup>68</sup> Vzpomeňme na Halasovu báseň *Sépie* (HALAS 1927, S. 9–11), v níž básník vyobrazuje sebe sama písčícího u rozsvícené lampy, užívaje přitom metafory strážce majáku. Halas motiv lampy v básni dále rozvinul podvrtně vůči poetismu, pod který přitom bývá jako součást stejnojmenné sbírky řazena, a to ve dvojverší „Trópy pod lampou / leč jako cizinec tu zabloudíš“ – nezapomínejme, že do tropických krajin, o nichž poetističtí autoři psali, se podíval jen Biebl.

použita archetypální metafora ženy jako květiny, již jsem se zabýval již v oddíle o motivu ztráty panenství. Žena i tentokrát představuje jednu květinu, milý však drží v ruce celý puget. Krom ní tedy v životě splýnul i s mnoha jinými a je přirozené se domnívat, že by mu to nevyčítala, pokud by se tak stalo ještě před začátkem jejich vztahu, a ne během něj. Tuto domněnku ještě potvrzuje verš „jsi, miláčku můj, věrný jenom sobě“. Mluvčí zjevně nevěří, že by mužův život plný žen mohl být šťastný a naplněný, když jej dále nazývá peklem.

Z hlediska květinové metaforiky vyniká též dvojverší „já mohla plodem být, vonícím u tvých úst / jenž pelyněk tvé pýchy<sup>69</sup> s rtů by smýval“. V důsledku volby verba „smýval“ interpretuji vonící plod ne jako celé ženské tělo, ale jen jako její rty (případně jazyk). Ty, usouvztažněné s „klínem vonícím ovocem a květinami“ z básně *Matka* (SS, S. 45–46), načrtávají arcimboldovský obraz<sup>70</sup> ženského těla jako voňavé květnaté koláže. Zároveň dané dvojverší za použití kondicionálu říká, že se mluvčí od svého milého definitivně odvrátila. Verše „A já i místo znám, kam tebe pochovám / a čekám na tvém čekajícím hrobě“ pak není třeba číst doslovně ve smyslu skonu již zestárlého muže, ale jako jeho definitivní zapomenutí<sup>71</sup> milou, která se s ním byla rozešla. Samý závěr básně „Ty nevíš, čím jsme oba mohli být / kdybys byl býval jako byli jiní“ nejen že vyzdvihuje transformační sílu lásky, která se však v tomto případě nedokázala uplatnit naplno,<sup>72</sup> ale též věrnost jako normu, již většina lidí dokáže dodržet.

### 2.1.3.3. Balada *Šílený Don Juan*

Spíše přímou posedlost milostným požitekem a hledáním uspokojení v neustálém střídání sexuálních partnerek<sup>73</sup> než nevěru v obvyklém smyslu slova tematizuje balada *Šílený Don Juan* (B, S. 30–32) přiznaně se inspirující archetypem<sup>74</sup> svůdce a sukničkáře. Autor si se

<sup>69</sup> Verš vyznívá jako odpověď na baladu *Pyšná* (SS, S. 23–24), v té však dívka nařčená z dané vlastnosti svého nápadníka odmítla. Vše tak nasvědčuje tomu, že přinejmenším muž je v obou básních jiný.

<sup>70</sup> Po mém poetistickém exkurzu je vhodné poznamenat, že se Arcimboldovi ve 20. století obdivovali surrealističtí umělci (*BRITANNICA*), a že je někdy dokonce považován za jejich předchůdce.

<sup>71</sup> „V případě milostného zármutku není objekt ani mrtvý, ani vzdálený. Jsem to já, kdo rozhodne, že jeho obraz má zemřít (a může to dojít tak daleko, že před ním budu tuto smrt skrývat),“ píše Barthes. (BARTHES 2008, S. 131)

<sup>72</sup> Niklas Luhmann tvrdí: „Protože se osoby nemohou změnit, je láska nestálá. [...] Ke změně dochází teprve v průběhu 18. století. Osoby se chápou jako měnitelné, jako schopné vývoje, zdokonalitelné, takže láska je schopna trvat, a nakonec se dokonce stává možným základem manželského svazku.“ (LUHMANN 2002, S. 105)

<sup>73</sup> Jakkoli se v případě Dona Juana jedná mnohem spíše o sex sám o sobě než jako něj jako doprovodný jev lásky, přijde mi v souvislosti s přecházením od jedné partnerky k další velmi přílehlavý poznatek Dominiqua Rabatého: „[V]ždy jest a musí být nová láska, byť každou lásku v přítomnosti prožíváme jako jedinečnou.“ (RABATÉ 2023, S. 161)

<sup>74</sup> Primární inspiraci autor našel zřejmě v Mozartově zpracování, tedy opeře *Don Giovanni*, neboť spolu s Donem Juanem přejímá i Giovanniho sluhu Leporella.

známou postavou pohrává tak, že spíše úsměvného a bláznivého muže přetváří v násilného<sup>75</sup> maniaka, označujícího sebe sama mimo jiné „démonem touhy“ či „upírem, ježž rodí panen klín“.

Díky apostrofám „vy lidské dcery“ se zdá, že se Don Juan ani necítí být z tohoto světa, čímž si zřejmě ospravedlňuje své rouhačství a přestupování veškerých pravidel. Nová pravidla vytváří jen on sám na základě svých tužeb, přičemž na své milenky nebere ani ten nejmenší ohled a dá se mluvit nejen o násilném sexu,<sup>76</sup> ale přímo o znásilnění: „Jak v slunci sníh v mém žhavém ano / roztává led vašeho ne“.

Báseň je – dost možná díky šílenství mluvčího – symptomatická i slučováním protikladů, jímž se má práce zabývá. Don Juan je totiž vidí prolínat se v sobě samém, a pronáší tak výroky jako „Jsem noc i její světlé ráno“ či „Jsem váš, jen váš, vy křehké dcery / nebes i pekel spojenec“.

---

<sup>75</sup> Nesmíme však zapomenout, že v úvodu *Dona Giovanniho* se titulní postava proviní zločinem ze všech nejtěžších, když zabije starého komtura.

<sup>76</sup> „V slzy, ježž smáčejí vaše líce / můj úsměv duhu pokládá / Se sněžným hrdlem holubice / si pohrává spár jestřába.“

#### 2.1.4. Život a smrt

Jednou z nejhluběji zakořeněných konceptuálních metafor je bezpochyby konceptualizace života jako cesty.<sup>77</sup> Autor ji místy používá zcela explicitně; např. 2. sloka básně *Na starý námět* (SS, S. 20) se závěrečným dvojverším „Zrak pátrající nevidí, jen hádá / a celý svět je velký taj“ popisuje cestu vedoucí do neznáma, v níž však není těžké rozluštit metaforu života. Pomůžeme-li si při představě složitého pojmu života tímto přirovnáním k cestě, smrt není jeho protikladem, ale cílem, k němuž každá živá bytost jednoho dne bezpodmínečně dospěje.<sup>78</sup> V tomto duchu, kdy život a smrt nepředstavují v pravém smyslu protiklady,<sup>79</sup> k nim přistupuje i autor.<sup>80</sup> Ve verších jako „nové hroby pro nová početí“ (*KVĚTEN IN SS*, S. 61–62) se dokonce zdá, že život pojímá jako kruhový proces. V rozsáhlé skladbě *Sýček* (SS, S. 84–87) pták jako posel smrti básníka oslovuje „staré dítě“.<sup>81</sup>

##### 2.1.4.1. Personifikace života a smrti

Další myšlenkovou operací umožňující si složité koncepty, jakými život a smrt bezesporu jsou, lépe představit je personifikace. Ta je v tomto případě na rozdíl od konceptuální metafory „život je cesta“ používána takřka výhradně v uměleckých dílech. S její potřebou jakožto zdaleka nejsnazším způsobem, jak zejména<sup>82</sup> smrt<sup>83</sup> ztvárnit, se potýkalo především

---

<sup>77</sup> Lakoff a Johnson se o ní překvapivě nezmiňují. Život přirovnávají k nádobě (LAKOFF A JOHNSON 2002, S. 68) či hazardní hře (TAMTĚŽ, S. 172) nebo jej staví do opozice se smrtí: „Zdraví a život jsou nahoře, nemoc a smrt dole.“ (TAMTĚŽ, S. 27) Jako cestu si představují lásku. (TAMTĚŽ, S. 59) Ve druhé části (SS, S. 13–14) básně *Ovčín* básník život přímo nazývá drahou.

<sup>78</sup> „Je nanejvýš zarážející, jak se lidé s přibývajícím stářím stále více vzpírají ideji svého blízkého konce, ovšem jen po jistou kritickou mez, kdy jak ukázal před několika lety Mečnikov, namísto instinktu k životu nastupuje opravdový instinkt – nikoli „vůle“ – k smrti,“ upozorňuje Max Scheler. (SCHELER 1971, S. 154)

<sup>79</sup> Hranice mezi životem a smrtí jako by nebyla v autorových baladách pevně dána. „Jsem mrtvý já? Jsi ty?“ zaznívá ve *Slepém vojáku*. (SS, S. 56–57)

<sup>80</sup> Pojmy k sobě přibližuje ve verších jako „a nové úmluvy smrti s životem pečeti“ (*PROTO IN SS*, S. 128) či „živý se mrtvému podobá spíš“. (*STESK STRÁŽE IN SS*, S. 7)

<sup>81</sup> Představa stáří, především v případech provázených ztrátou schopnosti postarat se o sebe, jako druhého dětství je díky Jirotkovu *Saturninovi* v našem prostředí známá zejména díky frazému „kůň je jednou hříbětem, člověk dvakrát dítětem“. (JIROTKA 1968, S. 54) Byla by však chyba považovat ji za výhradně českou; jako mnohé další frazémy je s menšími či většími obměnami rozšířena napříč kulturami a jazykovými prostředími. Např. již v *Hamletovi* nalezneme formulaci „stáří je prý druhé dětství“ (SHAKESPEARE 2002, S. 56).

<sup>82</sup> Personifikace smrti se zdá být mnohem častější než personifikace života nejen v autorových básních, ale i obecně ve v umění. Zdůvodnění se mi zdá být prosté – smrt pro nás a naši obvyklou, každodenní skutečnost představuje něco cizího a těžko uchopitelného, zatímco život nejenže pulzuje všude kolem, ale každý z nás je též jeho více než dostačující reprezentací. Dalo by se říci, že velikost vyobrazené skupiny dobře se bavících lidí, štěstí v jejich tvářích a pestrost barev jsou často takřka úměrné působivosti takovéto reprezentace. Naopak smrt, má-li být z hranic naší každodenní přípouštěné reality, účinně vykázána, nelze vyobrazit jako pouhé mrtvé, ještě se nerozkládající tělo, protože jak píše Max Scheler, pomíneme-li sféru vědomí, neexistuje vůbec žádný určitý, hmatatelný pochod, který by mohl být označen jako smrt. (SCHELER 1971, S. 162) Smrt je tedy třeba démonizovat.

<sup>83</sup> Ve vztahu k přechozí poznámce pod čarou bych rád upozornil na obraz Gustava Klimta *Smrt a život* (1890), jednu z nemnoha alegorií obou konceptů zároveň.

výtvarné umění. Od morových ran postihnuvších západní Evropu ve 14. století začali umělci, jako zbytek lidu spojující nedostatečně probádanou a popsanou chorobu přímo se smrtí samou, čerpat inspiraci z všudypřítomných rozkládajících se těl a smrt zobrazovali jako kostlivce, čímž vytvořili dodnes platnou archetypální představu. Nejprve ji malovali s kuší či podobnými zbraněmi, záhy však převládlo vyobrazení s kosou, opět platné dodnes. (PJAIT 2020) Pozdější je vyobrazení tzv. anděla smrti, ať už jako ženské postavy s děsivě tmavou, popelavou kůží a černým pláštěm i křídly (např. Marianne Stokes – *Mladá dívka a smrt*, cca 1908), nebo ještě více polidštěně v přirozenějších odstínech (např. Evelyn de Morgan – *Anděl smrti I*, cca 1881).

Smrt sice zaujímá v registru autorových motivů výsadní místo a je obvykle personifikována, takřka nikdy však za pomoci těchto kanonických předloh. Většinu času nemáme důvod domnívat se, že by se nepodobala běžné ženě; v textu *Udeřila hodina* (SS, S. 121) ji básník dokonce oslovuje „smrti, lásko má“. Výjimku představuje báseň *Ne pro tebe* (SS, S. 77–78), v níž si „obléká masku zlatou a věnčí hnáty růžemi“.

Stárnoucí básník se snaží přemýšlení nad svým chátráním a blížící se smrtí, již sice uznává jako možnost úlevy a vykoupení, ale ze všech sil se jí brání (*VYZNÁNÍ* IN SS, S. 95–96), vyhnout<sup>84</sup> nejen uchýlováním se do říše vzpomínek,<sup>85</sup> ale hledá oporu i v lásce. „Ty lásko, sladká trýzni / pomoz mi nésti kříž,“ prosí v *Písni krve*. (SS, S. 80–81) Uznává tedy, že břímě života se snáze nese ve dvou a že bez opory v lásce člověk čelí celému světu a neúprosným zákonům společnosti i přírody zcela sám, obnažený a vykořeněný. Je však třeba si uvědomit, že i milující a milovaný zůstane přísně vzato v tomto existenciálním dramatu vždy sám a žádná pomoc přicházející zvenčí jej nemůže spasit, jak to popisuje Fromm: „Toto vědomí sebe samého jako zvláštní jednotky, vědomí krátkého trvání vlastního života, vědomí, že se člověk narodil nikoli ze své vůle a že proti své vůli umře, že umře před těmi, jež miluje, či oni před ním, vědomí osamocení a odloučení, vědomí bezmocnosti vůči silám přírody a společnosti, to vše dělá z jeho oddělené, rozervané existence nesnesitelné vězení.“ (FROMM 1966, S. 13–14)

---

<sup>84</sup> V *Řeči* (SS, S. 91–92) jej na smrti nejvíce děsí, že se ocitne obklopen tichem a sám přijde o hlas; krom ticha si ji asociuje celkově s prázdňem, tmou a nicotou. V navazující *Útěše* (SS, S. 93–94) však představuje důležitý motiv „nová řeč“ – společný zpěv všech mrtvých.

<sup>85</sup> Brilantní popis stárnutí nabízí Max Scheler: „Člověk zakouší své stárnutí. V zážitcích onemocnění a nemoci vnímá, nehledě na projevy úbytku sil, jež jsou s tím spojeny, také nějaké síly, které mu musejí ve svém dalším vývoji sugerovat tušení konce jeho životního procesu vůbec. Často ho silný cit nutí sestoupit z oblasti smysluplné a účelné souvislosti bdělého života dolů do oblasti spánku a snů; musí, i když při tom ztrácí polovinu svého života.“ (SCHELER 1971, S. 138)

Zatímco smrt je v autorových baladách spojována s tmou, tichem, nocí či chladem, v případě života přirozeně platí konotace opačné.<sup>86</sup> Výjimečně si i život můžeme představit jako lidskou postavu – „čisti zná života tvář“, čteme v *V.* části (*SS*, S. 17) básně *Ovčín*.<sup>87</sup> Básníkuv postoj k životu je velmi ambivalentní a prochází ostrými proměnami nejen mezi jednotlivými baladami, ale řídce i v jejich rámci, viz variovaný refrén *Balady kočičí* (*SS*, S. 36–37) „život je cár, krvavý cár“ a „život je dar, nádherný dar“. V textu *Kočka* (*SS*, S. 68–69), který jako by ji doplňoval, nalezneme verš „bezúčelného života kolotání“, který přímo nabádá k otázce, jaký život – pokud vůbec nějaký – v očích básníka účelný je. Život zvířete, prostého aktivní tvůrčí činnosti a vytváření trvalých hodnot, to totiž zjevně není, ale v *Umírajícím mágovi* (*SS*, S. 99–100) o sobě též píše, že „ve své sluji vegetuje“.

Důvodem, proč se básník smrti ve většině balad brání, může spíše než stálé očekávání lepších zítřků<sup>88</sup> být názor, že se nedostane do nebe. (*NE PRO TEBE IN SS*, S. 77–78) Navíc si smrt představuje jako bolestivý, brutální akt budící hrůzu. V *Řeči* (*SS*, S. 91–92) čteme o „kalužích tuhoucích po krvi prolité“ a báseň *My a ty I* (*SS*, S. 122–123) nabízí ještě naturalističtější popis: „Tam krve praporec se rděl jak v býčí šíji / a puklý měch byl mokvající břich / a jako parohy, které se drtí v říji / praskaly pušky v lesích dalekých“. Mimo podobné válečné výjevy lze takto interpretovat např. i dvojverší „já svého miláčka chci slyšet žalem výti / až s rozsápanou milou nocí poletí“. (*PODZIMNÍ RŮŽE IN B*, S 42–43) Z rámce hrůzných představ o smrti se vymyká snad jen text *Útěcha* (*SS*, S. 93–94), kde nalezneme metaforu „neznámá něha zhasne i louč tvou“.

#### 2.1.4.1.1. Balada *Hádej, hadači*

Na autorovy poměry rozsáhlejší báseň *Hádej, hadači* (*SS*, S. 53–55) vlastně představuje jednu velkou personifikaci smrti, ale její půvab spočívá v pozvolnosti, jakou má čtenář šanci toto poselství odhalovat. Úvodní verše „Když nejmíň myslím na ni / tu stojí za mnou již / [...]“

<sup>86</sup> Nejjasnější doklad představuje báseň *Útěcha*. (*SS*, S. 93–94)

<sup>87</sup> Zejména v souvislosti se sbírkou *Ovčín* lze u Kolmana mluvit o všeobjímající smrti prostoru. Vzpomínky na rodný kraj a dům umocňují pocit jejich absence v přítomnosti, kdy jejich původní lidští ani zvířecí – tím mi, stejně jako např. motivy zvonů a prací s barvami, osobně *Ovčín* připomínají mnohé sbírky Karla Šiktance – obyvatelé již nejsou naživu. Nadindividuální rozměr zániku vnímám zejména v básni *Věčný meč* (*SS*, S. 27–28), již bychom dnes díky veršům jako „Slyšels kvílet zmrzačený les / když zpívá smrt a nezpívají ptáci“ zřejmě označili jako environmentální poezii.

<sup>88</sup> Napříč básněmi, které s očekáváním do budoucna pracují, bývá hladina optimismu naprosto odlišná a např. v baladě *Ne pro tebe* (*SS*, S. 77–78) s verši jako „ne pro tebe zlatý sen vzkvétá“ zcela absentuje.



/ Je ticha malou chvíli / pak smích se ozve tmou / Hádej, hadači milý / kdo je to za tebou“ totiž vytvářejí očekávání milostné balady, které ještě posiluje prostota odpovědi „to jsi ty“. Jediná nápověda, díky které může pozorný čtenář tušit, že verše jako „tvá náruč lhala štěstí / a jarem vonělas“<sup>89</sup> / Jak vábilo se vzdáti / já znal však tu hru hráti“ nepředstavují básníkovu odolávání svodům sličné nápádnice, je chlad jejích prstů. Jeho zdůvodnění přináší až závěrečné čtyřverší „Odpověď živý nemá-li / poddej se, hadači / A prsty, jež laškovaly / ti oči zatlačí“.<sup>90</sup>

#### 2.1.4.1.2. Balada *Udeřila hodina*

Více interpretací nabízí báseň *Udeřila hodina*. (SS, S. 121) Text začíná slokou „Řeklas mi své jméno, které neleká / nabídlas mi ústa mlčenlivá / svádějící k polibku člověka / ukázalas mi tvář, která je živá“. Básníková potřeba konkretizovat slovo „svádějící“ předmětem „člověka“ stejně jako upozornění na život odrážející se v ženině obličeji sice čtenáři naznačují její ne-lidskou podstatu, úvodní verš mu však interpretaci postavy jako smrti dopředu zpochybnil. V následující sloce je ale již popsána jako „anděl smrti“ opatřený křídly a mečem a její identitu definitivně stvrzuje apostrofa „smrti, láska má“ ve 3. strofě.

Po vyjasnění identity oslovené bytosti však následuje interpretačně mnohoznačná druhá polovina básně. První velkou otázku otevírá verš „Já býval milenec a teď jsem voják tvůj“. Básník jako pěšák smrti tedy někoho zabil. V kontextu závěrečného verše „Zvon domoviny dělovinou duní“ i celé sbírky *Železná košile* působí nejpřirozeněji slovo „voják“ interpretovat doslovně. Pak by šlo o zabítí v anonymní vřavě bitevního pole. V mém čtení však tuto zdánlivě jasnou odpověď komplikuje takto explicitní postavení „vojáka smrti“ vůči milenci jako neslučitelnému protikladu. Jediný způsob, jak by člověk mohl v momentě, kdy někoho zabije, přestat být milencem, je vražda jeho partnerky.<sup>91</sup> Přítomnost tohoto druhého významu v básni ještě posiluje verš „teď řekni jméno, které poděsí“. Když se básníkovu smrt představila a nechala jej to klidným, znamená to, že se nebál zemřít a že by neměl důvod k úleku, když by následně vyslovila ještě jméno jeho jako toho, pro koho si přišla. Pokud by však vyslovila

<sup>89</sup> Verš „a jarem vonělas“ působí v souvislosti se smrtí paradoxně. Jaro je přeci dobou, kdy se v přírodě život projevuje nejsilněji. I to přispívá k udržování čtenáře v mylné interpretaci básně takřka do jejího samého konce. K ambivalenci motivu jara v autorově poezii se dále vyjadřuji podrobněji. Podobně jako kontrast jara a podzimu autor využívá i opozice rána a noci. V jejím užívání však je, jak ilustruji dále, konstantnější, a tedy předvídatelnější. Toto důslednější „dodržování pravidel“ se zřetelně projevuje právě v textu *Hádej, hadači*, kdy je se smrtí sice překvapivě asociováno jaro, ale dle očekávání též noc. Ta je dokonce blíže určena jako „noc, v níž není rána“, což v dnešních čtenářích jistě vzbudí otázky po původu Krchovského inspirace pro název jeho sbírky.

<sup>90</sup> „[A]ž nebude s to vyslovit její jméno, bude jí vydán a zahyne,“ interpretuje baladu Červenka v duchu autorových básní o síle řeči. (ČERVENKA 1995, S. 177)

<sup>91</sup> V baladě *Nevěrná milá* (B, S. 17–20) podvedený muž svou partnerku zabije.

jméno někoho z jeho nejbližších, k čemuž by v jeho nepřítomnosti neměla důvod, pokud by o jeho zabití nežádala básníka, jiná reakce než úděs by ani následovat nemohla.

#### 2.1.4.2. Motiv sebevraždy

Navzdory popsanému přimykání se k životu a nikoli ke smrti se v několika baladách setkáme se smrtí vlastní rukou. Ta může být motivována milostným zklamáním, básník to však neříká přímo. V *Baladě 1936* (SS, S. 40–42) je ještě možné najít důvod zřejmě v nenaplněném vztahu, v němž básník vyvíjí mnohem více úsilí<sup>92</sup> než jeho partnerka,<sup>93</sup> zato v *Letním večeru* (SS, S. 79) není možné žádné zdůvodnění nalézt a závěrečné dvojverší „Ne pro žně ten starý kov zní. / Tvář, která se znavena kloní / nad kosou zářící, svůj obraz chce viděti v ní“<sup>94</sup> je po čtyřech a půl slokách líčení podvečera na lukách zcela nečekané.

##### 2.1.4.2.1. Balada kočičí

Snažíme-li se motivy sebevražd v autorových baladách vysvětlit, nejpozoruhodněji působí *Balada kočičí* (SS, S. 36–37), v níž básník promlouvá ženskými ústy a která končí tragicky skokem z okna. Již úvodní sloka totiž ve čtenáři vzbuzuje očekávání, která musí neustále revidovat. Vzhledem k názvu jej totiž překvapí volba prvního verba „opustilas“ (mne), jež bychom díky jeho konotacím k volnímu aktu větším, než nese např. sloveso „utéct“, použili mnohem spíše pro ženu než pro zvíře. Úvodní dvojverší navíc končí „a slyšela jsem / že neopouštíte ni hořící dům“. Promluva ženskými ústy v kontextu autorových balad čtení básně jako milostné po úvodní nejistotě takřka vylučuje, neboť se v nich setkáme pouze s láskou heterosexuální. Následný přechod do 2. osoby čísla množného navíc klade otázku, kdo je tím „vy“ označen, na niž je vzhledem k názvu básně třeba přeci jen odpovědět „kočky“, protože kdyby byla řeč o ženách, smysl by dávala pouze 1. osoba čísla množného. Přesto sloku ukončuje dvojverší „A bylo tak pěkně v pokoji mém / odkud jsi prchla mým polibkům“, opět navozující spíše představu lásky mezi lidmi než ke zvířeti a ponoukající k úvahám, zda kočka přeci jen není pouhou metaforou pro krásnou dívku. Ty by však opět měla zarazit předchozí volba osoby

---

<sup>92</sup> Básník se před smrtí sám od sebe disociuje: „Natažena je spoušť / a vidím tě, můj vrahu.“ Že se opravdu jedná o sebevraždu, potvrzuje např. sebeoslovení „Sám sobě budeš katem / jedlíku chleba z plev“. Básník, definitivně odhodlaný svůj život vzápětí ukončit, tak v posledních chvílích naživu nahlíží sebe sama zvenčí, případně se chystá zabít se před zrcadlem. Zdá se mi, že si interpretaci básně není zcela jistý ani Červenka, který píše: „Báseň *Letní večer* se snad dá číst jako pokojný venkovský obrázek, ale zkuste – bez dalších návodů – sami sledovat metamorfózy smyslu vydobývaného vždy jinak z metafory naklepávaných kos.“ (ČERVENKA 1995, S. 177)

<sup>93</sup> Alternativní výklad básně nabízím v oddíle Máchovský odkaz.

<sup>94</sup> Sklání se nad kosou, tedy pohyb krku směrem k ostří, sice působí jako sebevražedná scéna, ale jak jsem popsal výše, právě s kosou bývá často zobrazována smrt. Postavu hospodáře tak lze vnímat i jako její personifikaci a slova „ostří pro novou žně“ bychom následně museli číst jako předzvěst umírání v hospodářově okolí.

„vy“.

Napětí mezi volbou sloves a jejich silně personifikujícím vztahováním se ke zvířeti nevnímám jako náhodné a nabízím alternativní čtení básně, kdy se oním separujícím „vy“ neoznačují kočky, ale muži. Jakkoli je ten, kdo básníka promlouvajícího ženskými ústy opustil, nadále oslovován za použití ženského rodu, nacházím pro tuto interpretaci hned několik indicií. Podruhé je totiž tohoto rozdělení na „my“ a „oni“ využito hned ve 3. dvojverší „Opustilas mne a někdo mi řek / že lnete víc k věcem než k člověku“, které by v zásadě odpovídalo rozdělení genderovému.<sup>95</sup> V polovině básně se navíc setkáme s kocourem namísto kočky, což se zdá potvrzovat roli zvířete jako metafory pro muže: „Jak slavně mi zpívá kocourů sbor / mně starému děvčeti bez lásky“. I explicitní oslovení „zvíře“ pak lze vnímat jako výkřik zrazené a ponížené ženy, která tímto označením vykazuje muže, v němž nenachází kouska citu, ze sféry lidí, kde vládne empatie. I další slova se zvířecími konotacemi jako „pelíšek“ či „kožíšek“ tedy vnímám jako pouhé metafory, tedy jako lože a jako mužské ochlupení. V neposlední řadě, opuštění partnerem zkrátka přirozeně představuje neporovnatelně častější motiv sebevraždy než útěk domácího mazlíčka.

---

<sup>95</sup> Např. Jordan B. Peterson ve svých přednáškách opakovaně postuluje názor, že muži v průměru tíhnou k volbě povolání zabývajících se věcmi, případně abstraktními ideami, zatímco většina žen preferuje povolání, kde pracují s lidmi.

### 2.1.5. Jaro a podzim

Množství autorových balad je vystavěno na známých paralelách mezi cyklem ročních období, z nichž je zdaleka nejvíce tematizováno jaro, a fázemi lidského života.<sup>96</sup> V obecně sdílených představách se bezstarostná léta dětství a dospívání asociují s na jaře se probouzející přírodou,<sup>97</sup> zatímco podzim představuje předzvěst smrti a zima již její pustotu, tmu, ticho a chlad.<sup>98</sup>

Jaro je pro zestárlého básníka v první řadě dávno uplynulým obdobím a zdrojem libých vzpomínek,<sup>99</sup> které se snaží si přivolat jako ve verši „ale ty blouzníš o jaru“<sup>100</sup> ze *Staré cesty*. (SS, S. 19) Zdánlivě jednoznačné spojení jara s radostí je zřejmé i v básni *Já nejsem smuten* (SS, S. 35), kde nalezneme přirovnání „Má píseň radostně jak jarní míza tryská“. Název básně je však básníkovým sebeklamem; navzdory opakovanému ujišťování spíše sebe sama než čtenáře text jako celek nemá radostné ladění a je prosycen slovy jako „smutek“, „stesk“, „bolest“ či „melancholie“. Původ této melancholie<sup>101</sup> přitom osvětluje sloka „Já nejsem smuten, to jen písně moje / melodii mají snad bolavou / když protrhnou se v srdci staré zdroje / a zatopí je jarní záplavou“. Toto metaforické proboření hráze lze chápat buď jako vyvolání vzpomínek<sup>102</sup> na dávno uplynulé radostné mládí, které bolestně kontrastuje s (domnělou) nemožností nalézt stejné uspokojení v současnosti, nebo jako milostné vzplanutí po mnoha letech klidu a samoty, jež však básníkovi zdaleka nepřináší tak příjemné pocity, jaké

<sup>96</sup> „Jedním ze schémat, o nichž se nemluví tak často, je schéma cyklus. V tomto schématu je akcentován čas, resp. cyklické střídání určitých časových fází. Fungování našeho těla/organismu je závislé na řadě permanentně probíhajících cyklických procesů; v našem obrazu světa je však snad ještě silněji zakotven cyklus proměny přírody během roku. Konceptuální struktura schématu cyklus v přírodě bývá ve střední Evropě [...] často přenášena na člověka: běh lidského života se chápe jako střídání čtvera ročních dob,“ píše Irena Vaňková. (VAŇKOVÁ 2003, S. 52)

<sup>97</sup> V básni *Květen* (SS, S. 61–62) nalezneme velmi působivé vyličení tohoto probouzení: „Zimomřivě civí mladý jasan v stráni / s ospalky lepkavými v modrou nebes bář.“

<sup>98</sup> Léto jako zřejmě nejkliďnější, prostřední část cyklu není z metaforického hlediska příliš zajímavé, a tak jej ani autor příliš nepoužívá. Svými konotacemi se léto nejvíce blíží jaru a bývá s ním přímo spojováno, viz verš „Uhasl jara jas i zlatý léta třpyt“ z balady *Milá vyčítá*. (SS, S. 29–30) Báseň *Ne pro tebe* (SS, S. 77–78) však otevírá překvapivá apostrofa „Ty, muži, prostřed zlého léta“.

<sup>99</sup> Osobně na mne velmi působí autorova metafora vzpomínek jako sádrových odlitků v paměti, nejexplicitněji pojmenovaná ve II. části (SS, S. 13–14) básně *Ovčín*: „vtiskám jak v tvrdnoucí sádru v stárnoucí paměť svou / obraz ten mladých dnů mých, ryk dětství mého“.

<sup>100</sup> Na tato slova navazuje nezvyklé závěrečné dvojverší básně „Líbezně mladé víno chutná / z křišťálového poháru“. Zatímco snad kdokoli jiný by opěvoval hutná archivní vína, v básníkových očích je mládí obdařeno výhradně pozitivními asociacemi, ať už je mladý člověk, nebo věc. Svěžest, případně i nepoznamenanost a čistota zaujímají na jeho hodnotovém (a estetickém) žebříčku čelní postavení.

<sup>101</sup> Vztahem mezi melancholií a pocity zamilovanosti se zabývá mimo jiné Kierkegaard: „Lidé docela často pokřikují, aby se melancholik hleděl zamilovat, že pak prý vše zmizí. Jestliže melancholikem skutečně je, jak by bylo možné, aby se jeho duše nepohroužila do toho, co je pro něj nadále ze všeho nejdůležitější?“ (KIERKEGAARD 2006, S. 18)

<sup>102</sup> Vodní, respektive nautickou metaforikou básník popisuje proces vyvolávání vzpomínek i v *Lodi snů* (SS, S. 51–52).

očekával.<sup>103</sup> Ať už přijmeme jednu či druhou interpretaci, člověk by jaro nejraději prožil podruhé – nebo by ještě raději po celý život až do náhlé smrti prožíval jedno dlouhé jaro –,<sup>104</sup> což však není možné, a to z něj činí vysoce ambivalentní motiv.

V některých textech básník dokáže odolávat pohodlnému sebeklamu, že by po mnoha letech, půjde-li tomu naproti, nemohl prožít ještě jedno milostné vzplanutí a dojít v lásce pozdního naplnění, tedy metaforicky řečeno „vnést do svého podzimu kus jara“.<sup>105</sup> Příznačně se tak děje v textu *Klinické jaro* (SS, S. 31). Báseň se skutečně odehrává v kulisách zlatavých paprsků, klidně plynoucí řeky a voňavých květin v rozpuku.<sup>106</sup> Jaro a probouzející se příroda jako by se tedy stávaly katalyzátorem básnickových emocí a tužeb a dávaly šanci novým počátkům. Básník jaro dokonce nazývá lékařem a vyzývá sebe sama „vydej zas v plen uspané srdce své / oceli Eróta“.<sup>107</sup> Obraz líčený závěrečnou strofou „A když se z rány pramen vyvalí / v krvavém šarlatě / přitiskni na ni čepel z oceli / jež právě protkla tě“ však vyznívá mnohem spíše jako další hluboké zranění Amorovým šípem – o to hlubší, že nezasáhl objekt básnickovy touhy –, než jako precizní řez jara-lékaře, nezbytný k básníkovu uzdravení.<sup>108</sup>

Ne se zraněním, ale přímo s básníkovou smrtí<sup>109</sup> je jaro asociováno v baladě *Hádej, hadači* (SS, S. 53–55), jak jsem již vyložil. Báseň se nutně nemusí odehrávat v tomto ročním období, ale antropomorfizovaná smrt, která při známé hře zezadu zakrývá básníkovi oči, nechávajíc ho hádat, kdo že to za ním stojí, voní jarem, což ve čtenáři úvodních slok jen umocní planá očekávání, že se bude jednat o báseň milostnou. Věřím, že by mohlo jít nejen o prostředek k záměrnému svedení čtenáře na interpretační scesti, a tedy silnějšímu vystavení jej závěrečné pointě „A prsty, jež laškovaly / ti oči zatlačí“, ale o další důkaz autorova pojmání života jako

---

<sup>103</sup> Jako milostné sblížení, jehož básník sice během svém „podzimu“ úspěšně dosáhl, ale které v něm zanechalo spíše pocit prázdnoty, lze číst verše „Jak smutna byla krása kráčící opodál / oč smutnější je blízká, tak strašidelně blízká“.

<sup>104</sup> Viz oddíl Motiv ztráty panenství.

<sup>105</sup> Např. báseň *Ne pro tebe* (SS, S. 77–78) s verši jako „ne pro tebe sen zlatý vzkvétá“ je však vystavěna na absenci této víry.

<sup>106</sup> Květiny z verše „sasanek sladký dech“ však označují mladé dívky, jakkoli autor ženy obvykle pojmenovává konvenčnější metaforou růže.

<sup>107</sup> Mýtu Amora k popisu povahy lásky výtečně využívá Luhmann: „[P]rávě z iracionality vášně plyne nepravděpodobnost toho, že se zmocní obou osob naráz. Amor nestřílí současně dva šípy. Láska se může naskýtat jako náhoda, nikoli však v normálních případech jako dvojí náhoda; je jí třeba napomáhat – v neposlední řadě i proto, abychom ve dvoření a svádění posilovali vlastní cit. (LUHMANN 2002, S. 57)

<sup>108</sup> S přícházejícím jarem se u básníka projeví sílicí touha po tom nadále žít plnohodnotně a vytvářet si nové příjemné vzpomínky i v *Křídlech domova*, (SS, S. 105–106) ale i v nich nakonec shledává, že mu tolik sil nezbývá.

<sup>109</sup> Se smrtí se jaro pojí i v básni *My a ty I.* (SS, S. 122–123) Verš „v nových jar vůních bledl krve pach“ však nepopisuje smrt individuální, ale anonymní vřavu bitevního pole. Jiným způsobem je vystavěn text *Tentokrát tady* (SS, S. 130–131), kdy na sklonku jara válečný veterán zemře – scénu čtu jako popravení u zdi – „za svými humny“ v místech, kde dříve sám životy bral.

mnohem spíše kruhového nežli lineárního procesu. Jaro by tedy představovalo nejen období prvotního vzkypění sil, ale též návratu k samým kořenům. To by mu přisoudilo nad rámec nezastupitelného vztahu k životu i klíčovou roli v interpretaci smrti v autorově díle, neboť ta by nepřicházela spolu se zimou.<sup>110</sup>

### 2.1.5.1. Balady *Duben a Květen*

Pozoruhodný příspěvek k autorově poetice jara představuje báseň *Duben*. (SS, S. 43–44) Přestože se jako první jarní den tradičně uvádí 21. březen, dubnu není v tomto textu přiznán statut jara a je nazýván „podjařím“.<sup>111</sup> Jaro nejen ve smyslu času lásky jako by tedy počínalo až máchovským 1. májem: „To ještě není milování cit / který tě jarem mámí / to jenom podjaří, v němž o jaru lze snít“. Toto snění se projevuje žízni po milostném citu, pročež básník popisuje sebe sama jako putujícího pouští, jehož žízeň však pouhé představy a snění (fatamorgány) nemohou uhasit. Zoufale tedy čeká na jaro. Ale co když i jarní okouzlení či láska budou pouhou iluzí?

Báseň *Duben* se samozřejmě nabízí číst s autorovým *Květnem* (SS, S. 61–62), jehož verš „Je lásky čas“ je nejen máchovskou aluzí,<sup>112</sup> ale i reakcí na předchozí označení dubna za „podjaří“, tedy ještě ne právě jaro asociované s láskou. Text *Května* představuje takřka registr jarní flory a fauny zalité sluncem a kontrastující s „lijáky dubnovými“. Navzdory tomuto opěvování přírody v celé její síle však do básně pronikají i pochmurné motivy. Verš „nové hroby pro nová početí“ přibližuje smrt a život, jako by upozorňoval na kruhové pojetí života, a k příznačnému smířování protikladů dochází i ve výkřiku „Ó, lásko, jak bolí tvé štěstí“. Text končí překvapivým dvojverším „Je máj, vy dole / odpusť bolesti“, kterému rozumím tak, že básník úspěšně přečkal tuhou zimu a dočkal se dalšího jara jako začátku – či spíše nejdůležitějšího bodu – kruhu, ale jaro s sebou přineslo tragické milostné zklamání, jemuž se básník vyprostil až sebevraždou, a nyní shlíží na zemi z nebe.

---

<sup>110</sup> Další důkaz pro tuto interpretaci vnímám v tom, že jakkoli je smrt pro autora důležitý motiv, se zimními scénériemi se v jeho baladách takřka nesetkáme. Snad jediný příklad smrti přicházející v zimě najdeme ve skladbě *Hory*: (SS, S. 143–144) „Brzy vás přikryje studený rubáš zimy / A s vámi, hory, zbývající mé dny“.

<sup>111</sup> Na dnešního čtenáře může slovo „podjaří“ působit jako autorský neologismus, ale není tomu tak. „Doba, která předcházela před některým ze čtyř ročních počasí, označovala se slovem složeným s předponou pod-“, dočteme se v příspěvku věnovaném tomuto slovu na stránkách *Naší řeči* v r. 1926. (J. O. 1926, S. 125–126) Byť to v něm není explicitně zmíněno, jistě se vztahuje k situaci, kdy polský spisovatel Stefan Żeromski o rok dříve pojmenoval svůj významný román z *Przedwiośnie*, načež jej hned v r. 1926 vydal J. Otto jako *Podjaří* (nikoli „Předjaří“).

<sup>112</sup> V první sloce *Května* se setkáme i s ptačím zpěvem, ovšem ne hrdličky, ale konopáska.

### 2.1.5.2. Máchovský odkaz

Na tomto místě si dovoluji velmi krátkou odbočku, abych pojednal o autorově implicitním přihlášení se k Máchovu odkazu, které vnímám i v básních *Duben* a *Květen*, zjevně obsahujících aluze na *Máj*. Jinde v autorově díle se pro změnu setkáme s máchovským motivem hrdličky<sup>113</sup> či s dvojverším „já ladím věky povolené struny / zborcené harfy, která nezpívá“, (*ZAKLÍNÁNÍ IN SS*, S. 97–98) demystifikujícím snad nejznámější český oxymoron.

Již několikrát jsem totiž v práci, v různých souvislostech zmínil *Baladu 1936* (*SS*, S. 40–42), avšak bez zamyšlení se nad jejím názvem. Věřím, že jeho jediný smysluplný výklad se vztahuje ke 100. výročí úmrtí Karla Hynka Máchy, v jehož souvislosti se konaly na území Československa mnohé vzpomínkové akce. Snad živější odkaz než tyto oficiální pocty však dodnes nese okamžitá reakce surrealistů, kteří je ve sborníku *Ani labuť ani lůna* odsoudili jako příživnictví a zároveň se sami přihlásili k Máchovi jako svému předchůdci, označující jej za proto-surrealistu. O tři roky později, v květnu 1939, byl dokončen přesun básnickových ostatků z Litoměřic na Vyšehradský hřbitov, považovaný za významný akt odporu proti německé okupaci.

#### 2.1.5.2.1. *Balada 1936*

Vztah *Balady 1936* k Máchovi je velmi rafinovaný. V oddíle Motiv sebevraždy jsem ji ne-máchovsky interpretoval jako báseň o milenci, který tak dlouho vkládá do vztahu mnohem více snahy než jeho partnerka, až nakonec tento nepoměr nedokáže dále snášet a zabije se. I v tomto případě však nacházím ještě druhou možnost čtení básně, k níž mne pobízí její název.<sup>114</sup>

Úvodní básníkově ponoukání „Chceš-li mne políbiti / chceš-li ty se mi dát / vezmi, je-li co vzít / a ber, je-li co brát“, jehož naléhavost se postupně stupňuje, je v kontextu autorovy baladiky přirozené chápat jako naléhání stárnoucího muže, aby se mu před jeho blížící se smrtí stihla mladá dívka jakožto konkrétní objekt jeho milostné touhy prvně poddat. Když se však oprostíme od představy psychofyzického básníka Kolmana a budeme text číst sám o sobě a

---

<sup>113</sup> Např. v básních *Mé Čechy* (*SS*, S. 49–50) či *Kočka* (*SS*, S. 68–69).

<sup>114</sup> Jak jsem ilustroval v podkapitole *Balada kočičí*, autor dokáže názvy básní vyvolat ve čtenářích snažících se je interpretovat zmatek. V tomto případě však název za součást složitě metafory, jak tomu je u *Balady kočičí*, nepovažuji a rozhodně o něm odmítám uvažovat jako o zcela náhodném, čili jako o planém holdu Máchovi a označení básně nijak s ním nesouvisející. Jinými slovy, název pro mne v tomto případě skutečně představuje klíč k celé interpretaci, která by bez něj vůbec nebyla možná.

s položením důrazu na jeho název, nepoznáme ani to, promlouvá-li v této sloce básník ústy mužskými, či ženskými,<sup>115</sup> což před námi definitivně rozprostře celou šíři potenciálních důvodů k vylíčenému kvapu. V situaci hrdinů *Máje* by slova úvodní strofy mohli v zoufalém záchvěvu naděje na jedno poslední setkání pronášet Vilém či Jarmila, kteří již věděli, že prvně jmenovaného čeká na druhý den poprava.<sup>116</sup> Vzhledem k veršům 3. sloky „hodiny ukazují / hodinu odplaty<sup>117</sup> / dnes já a zítra ty“ považují za vhodnější přiřknout i výzvy z úvodní strofy Jarmile.<sup>118</sup>

Snad jen interpretace básně v kontextu *Máje* nás může přiblížit smysluplné odpovědi i na složitou situaci, kdy 9. sloka končí dvojverším „Natažena je spoušť a vidím tě / můj vrahu“, na něž navazuje 10. sloka „Železo platíš zlatem / a zadarmo je krev / Sám sobě budeš katem / jedlíku chleba z plev“. Bez máchovského kontextu bychom byli nuceni těchto 6 veršů chápat jako scénu sebevraždy nedoceneného milého, který nedokázal déle zůstat jediným, kdo se ve vztahu snažil, a u kterého v posledních vypjatých chvílích před stiskem spouště došlo k disociaci a nahlédnutí sebe sama zvnějšku.<sup>119</sup> Při četbě optikou *Máje* však v obou slokách promlouvá zavražděný otec k loupeživému synu Vilémovi, mířícímu na něj zbraní, případně na tragický moment již vzpomíná otcův duch a živě jej evokuje za užití prezenta. Železem můžeme chápat vražednou kulku, zlatem Vilémův vlastní život, o nějž přišel, když se vraždou (za naplněného předpokladu, že z ní bude usvědčen) odsoudil k popravě, a metaforicky se tak stal svým vlastním katem. Apostrofa „jedlíku chleba z plev“ může odkazovat k podřadnosti loupežného života, ale i ke vztahu s nevěrnou milou.<sup>120</sup>

<sup>115</sup> Vzhledem k obvyklé mužově dominantní roli v procesu svádění i v samotném sexuálním aktu sice převažuje konceptualizace, že se žena poddává muži, ale jak jsem již ilustroval, vztah dávání a brání v milostném diskurzu vůbec není takto jednostranný a jednoduchý, což je vyobrazeno i v této strofě.

<sup>116</sup> I vzhledem k předchozí poznámce pod čarou bychom mohli sloku číst též jako výzvy antropomorfizované smrti k jednomu z páru (spíše Jarmile, která se zemřít rozhodla sama), aby se navzdory komplikované situaci pokusil z posledních hodin na zemi získat (vzít si, brát) co nejvíce potěchy, než odejde na věčnost (políbí smrt, dá se jí). Smrti by bylo snadno možné přisoudit i jiné verše z básně, např. otázku „Jsi-li tak sebou jist / ty narozený z ženy“ z 8. sloky či s jistotou pronášené tvrzení ze strofy 3. „zná mrtvý, nač živý zapomněl“.

<sup>117</sup> Čtení básně v kontextu Máchova *Máje* vysvětluje i motiv odplaty, pro který bychom v samotném textu *Balady 1936* vysvětlení nenalezli.

<sup>118</sup> Když se však oprostíme od chápání příslovečného určení „zítra“ v jeho doslovném významu a budeme jej považovat za obecnější evokaci brzké budoucnosti, může 4. sloku pronášet dokonce i Vilémův otec v okamžiku své smrti. Následně by nebylo možné určit, zda první strofu pronáší Vilém, nebo Jarmila.

<sup>119</sup> Případně si lze představit sebevraždu před zrcadlem.

<sup>120</sup> Za horší, ale stále dávající dobrý smysl považují též možnost přisoudit obě sloky Jarmile. Ta by tedy Viléma obvinila z toho, že když ji svými skutky připravil o sebe i o dalšího muže, jehož svodům mezitím podlehl, přímo se stal i jejím vrahem, neboť ji dohnal k sebevraždě. Verš „železo platíš zlatem“ bychom mohli interpretovat stejně jako při jeho přisouzení Vilémovu otcí, ale i jako Jarmilino prozření, že zatímco ona sama do vztahu příliš nepřinášela, Vilém byl pro ni či kvůli ní zjevně schopný udělat cokoli. Důsledkem prozření a projevem následně sebekritiky by tedy byla i závěrečná apostrofa nesoucí se v tomto duchu. Největší úskalí této interpretace představuje nutnost chápat natažení spouště metaforicky jako rozhodnutí o smrti i jiným způsobem než střelnou zbraní.



#### 2.1.5.2.2. Aluze na Jana Nerudu

Mácha není jediným básníkem, k jehož dílu se autor zřetelnými aluzemi hlásí. Věřím, že za zmínku stojí i v důsledku máchovských aluzí nepřilíš překvapivá vazba k Janu Nerudovi.<sup>121</sup> Ne za dílo náhody, ale za odkaz na jeho básnickou prvotinu považují např. sousloví „hřbitovní kvítí“ v *Baladě všední*, otevírající sbírku *Balady*. Pozoruhodnější se mi zdá být monumentalizující báseň *Kosmická* (SS, S. 32), zajímavá i užitím odborné slovní zásoby,<sup>122</sup> za jakou lze považovat slovo „amalgamuje“ či název hvězdy Aldebaran.

---

<sup>121</sup> Vazeb na trojici Mácha – Erben – Neruda si všímá i Červenka. O druhé jmenované se však vyjadřuje kriticky, když píše o části sbírky *Réva v záři měsíce* z r. 1933 jako o „stylově nevyřešených napodobeních Erbena“ (ČERVENKA 1995, S. 172)

<sup>122</sup> Autor užití lexikum přirozeně přizpůsobuje jednotlivým básním. S odbornější slovní zásobou jako „fluidum“, případně „moll“ či „magnetové pole“ se překvapivě setkáme i v baladě *Chudí milenci*, (SS, S. 25–26) v *Matce ze světové vojny* (SS, S. 70–71) pro změnu nalezneme obecná slova a vojenský slang jako „šanovat“, „vizírovat“ či „artilerie“.

## 2.1.6. Den a noc

Je přirozené, že jako se v autorových baladách střídají roční období, přechází též den v noc a z noci se rodí další den. S explicitním zasazením dějové složky s jejími kulisami do jednoho z těchto nepolárních opozit se setkáme ve značné části básní, ne-li přímo v jejich většině. Důvod nelze hledat jen v tom, že na vizuální složku básník klade největší důraz.<sup>123</sup> Den se svým světlem a všudypřítomným hýřením a hemžením nese zcela opačné konotace než ticho, chlad a nehybnost temných nocí.<sup>124</sup> Jejich střídání se samozřejmě nabízí ke srovnání s předchozí kapitolou o jaru a podzimu. Spíše než podzim však noc evokuje zimu,<sup>125</sup> kdy jsou dny nejkratší a příroda se nejvíce zklidní.

S paralelizací fází lidského života a částí dne se v autorově díle setkáme např. v titulní básni sbírky *Ovčín* (SS, S. 11–19), kde nejenže nalezneme verše jako „zářilas, mladosti má, a tměl jsi se, soumraku můj“, ale v její závěrečné šesté části dokonce fungují metafory částí dne i ročních období jako fází života zároveň, když básník popisuje svůj pozdní věk opět jako soumrak, ale i jako podzim.

O autorově pojetí dne a noci mnohé prozrazuje úvodní strofa básně *Na starý námět* (SS, S. 20) „Nevzplane den, by neuhasl v muce / a každá noc je mrtvý v loktech tvých / a každá růže v chvějící se ruce / se rozpadá v krvavých krůpějích“. I on zjevně spojuje den nejen se světlem, ale i s životem, zatímco noc, která po něm musí nutně přijít, působí jako něco tmavého, chladného, ba přímo přinášejícího s sebou muka a smrt. Také do ní v duchu dnes již překonané tradice vykazuje projevy erotična,<sup>126</sup> z něhož má strach. Tentokrát se však neobává, že své srdce

---

<sup>123</sup> Ve většině textů básník postihuje kromě vjemů vizuálních také auditivní. V mnoha textech však vnímá své okolí i čichem. Podněty vnímané různými smysly dokáže působivě zpracovat v téže sloce, např. v VI. části (SS, S. 18) titulní básně *Ovčína*: „Požatých luk cítím vůni, tak hořkou jak všecko, co mjí / marnosti pižmem čpící ovčího rouna pach / A poklus paznehtů slyším, jak úhorem smrti duní / vyprahlé minulosti mé zdvihaje vůni a prach“. Spojení „hořká vůně“, které později použil Arnošt Lustig v názvu své sbírky novel, bych se nebál nazvat synestesii, ale v dalších baladách nalézám ještě jasnější doklady, např. „tiché světlo“ *OČISTEC LÁSKY* IN SS, S. 110–111), „nesvítl hromu hlas a mlčí blesků zář“ (*PO BOUŘI* IN SS, S. 114) či „vydat vůni bolesti“. (*TENTOKRÁT TADY* IN SS, S. 130–131). Synestésie si v autorových baladách povšimla i Jackson. (*ZATEMNĚNO*, S. 190–197)

<sup>124</sup> Lakoff a Johnson s koncepty dne a noci ve své knize nepracují, což samo o sobě není překvapivé, neboť metafory si vytváříme spíše na základě jejich průvodních, avšak zcela zásadních okolností, světla a tmy. Že však autoři netematizují ani lidský sklon spojovat si světlé s pozitivním (např. ve slovním spojení „světlé zítřky“) a tmavé s negativním (např. „vidím to černě“), na mne působí jako poměrně zásadní opomenutí, neboť takovéto asociace fungují napříč jazyky. S angličtinou, rodným jazykem Lakoffa a Johnsona, máme společný např. idiom světlých zítřků, který je v angličtině lehce pozměněn na „a brighter tomorrow“ („světlejší zítřek/budoucnost“).

<sup>125</sup> Tuto paralelu můžeme vnímat i v přírodě a jazykově se odráží v pojmech jako „zimní spánek“, ale i „polární den“ a „polární noc“.

<sup>126</sup> Ještě mnohem důrazněji tak činí Nelly z balady *Černý Bill a bílá Nelly* (SS, S. 72–74), ale můžeme tak chápat např. i dvojverší z *Magnolie* (SS, S. 63–64) „A padají květy, jež magnolie na zem strásá / jak jiskry v májové noci z pochodně Eróta“.

nabídne ženě, která jím pohrdne, nebo ho v ještě horším případě přímo zlomí a pošlape, ale ženina „rozpadu“. Můžeme tedy hovořit o potenciálně destruktivní síle lásky – případně jejich projevů, mezi něž sex patří –, pro autorovo pojetí typické.<sup>127</sup>

### 2.1.6.1. Balada *Sýček*

Napětí mezi dnem jako sférou života a mrtvolnou nocí nese významnou roli též v na autorovy poměry značně rozsáhlé básni *Sýček* (SS, S. 84–87). Tato malá sova v ní v duchu evropské lidové slovesnosti představuje posla smrti, lákajícího básníka svým houkáním ke stodole na kraji temného lesa. Popis celé scény potvrzuje mé předchozí teze o autorově pojmání života i s nevyhnutelnou smrtí jako kruhového procesu. Nejenže sýček básníka oslovuje „staré dítě“, ale naléhavost jeho svodů umocňuje „mladosti svěží vůně“, náhle se linoucí z lesů a slibující návrat do původního, bezstarostného stavu.<sup>128</sup> Básník sice vstane z postele, oblékne se a vydá se volání vstříc, ale než k sýčkovi dojde, rozední se, což básníka zachrání.<sup>129</sup> Tato záchrana je však pouze relativní – starý básník totiž již projevil instinkt k smrti, jak by řekl Scheler, a přesto je odsouzený prožívat ještě další dny, jejichž povaha je tím pádem v závěru balady převrácena, a ony tak nabývají negativnějších, dokonce smrti bližších konotací než noc. Čtete tak v apostrofách „pojd’! Pohleď, duše žádostivá děsu / do bílé tváře vražedného dne“ či „pojd’, vyjdi v zlatý den,<sup>130</sup> kořisti důvěřivá / v podzimu svého nastraženou léč“. Smrt je nevyhnutelná a již čeká za rohem.

Báseň *Sýček* je dále rámována asociací noci s lží a klamem, případně alespoň zatajením pravdy,<sup>131</sup> a dne s jejím vyjevením.<sup>132</sup> V baladě *Milá vyčítá* (SS, S. 29–30) však verš „a tvoje noc je lež a den tvůj klam“ opět přibližuje k sobě opozita takřka k jejich ztotožnění. Toho se v ní básník dopouští promluvou ženskými ústy k ženinu milému a zřejmě má v tomto případě za cíl poukázat na neměnnost lidské povahy, zejména zlého v ní.<sup>133</sup>

<sup>127</sup> Srovnej např. se závěrečným dvojverším *Podzimní růže* (SS, S. 63–65) „já svého miláčka chci slyšet žalem výti / až s rozsápanou milou nocí poletí“.

<sup>128</sup> Srovnej s baladou *Hádej, hadači* (SS, S. 53–55).

<sup>129</sup> Opět lze vzpomenout na Erbenovu *Kytici*, konkrétně na *baladu Svatební košile*.

<sup>130</sup> S přívlastkem „zlatý“ se u dnů setkáme např. i v baladě *Hory* (SS, S. 143–144), jinde je použit v líčeních svítání či západu slunce.

<sup>131</sup> V české frazeologii je zatajování pravdy asociováno spíše s mlhou nežli tmou.

<sup>132</sup> V první sloce nalezneme verš „tajemství noci nemusíš se bát“, ve strofě závěrečné pak „je úzkost mrazící, kterou den ti zjeví“.

<sup>133</sup> Lásky se svou lživostí je demystifikována v básni *Umírající mág* (SS, S. 99–100), viz verše „a přec, i když je lež, čím jazyky se svíjí / v úst milujících zpívající křeč“ či „já zývát nechci pravdy, jež nemiluji / já laskám, aby žil, svůj milovaný klam“.

## 2.1.6.2. Svítání

Zřejmě nejčastější denní dobou, v níž se autorovy básně odvíjejí, je samý konec noci, kdy se již postupně začíná rozednívat a na obzoru se objevují první sluneční paprsky. Přistoupíme-li na obecně přijímanou konceptualizaci každého dne jako nového počátku a šance na alespoň malou změnu – v básníkově případě představuje kýženou změnu opětovné otevření se možnosti lásky, které ho k ní skutečně přivede –, jde o optimistický přístup plný naděje.

Právě ke svítání tedy básník upíná zbytky naděje např. v textu *Za branou* (SS, S. 115), což je nejnápadnější ve dvojverší „a září jasněji zázraky svítání / mně hroužícím se v tmě“. Obvykle je v autorových básních svítání navíc explicitně líčeno jako zlaté či růžové, čímž jsou jeho libé konotace ještě zdůrazněny, neboť jsou s pozitivními vjemy obecně asociovány i tyto barvy samy. Děje se tak i v baladě *Sýček* (SS, S. 84–87), v níž svítání utiší tohoto ptáka jakožto posla smrti, a přímo tak básníkovi zachrání život. Naopak v *Baladě 1936* (SS, S. 40–42), po vzoru *Máje* prostoupené smrtí, je ráno přímo popsáno jako šedé, což zdůrazňuje její pochmurnou povahu.<sup>134</sup>

Že ráno, byť takto smutné a sychravé, přijde, však není tak samozřejmé, jak by se mohlo zdát. V textu *Hádej, hadači* (SS, S. 53–55), básníkově rozsáhlém sebeoslovení, čteme o „noci, v níž není rána“, neboť v závěru textu básník skutečně zemře. Takřka shodný verš „do noci, která se stmívá a která se nerozední“ nalezneme i v *Letním večeru* (SS, S. 79). I v tomto případě lze sebevraha (tentokrát hospodáře) – čteme-li závěr básně jako scénu sebevraždy – ztotožnit s básníkem, byť jedinou apostrofu představuje metonymické „srdce mé, bij a bij“. Shodné zasazení scény básníkovy umírání do večera či noci se explicitní tematizací absence dalšího rána (alespoň pro básníka samého) stává ještě nápadnějším.

### 2.1.6.2.1. Vztah konceptualizací ročními obdobími a částmi dne

Na tomto místě můžeme hledat odpověď na otázku mezi vztahem konceptualizace života za pomoci ročních období a částí dne v autorově díle. Jaro i ráno sice představují nové počátky, ale vzepětí sil je mnohem patrnější v případě jara, kdy se z delšího odpočinku

---

<sup>134</sup> Pozitivní konotace motivu svítání jsou oslabeny i v *Baladě všední* (B, S. 11–16), v níž se žena, která se necítila být svým partnerem milována, obracela pro radu k noci, ale nedostala ji. „A kohoutí zní křik / kykyryký, je den,“ končí báseň.

probouzí takřka současně celá příroda, obklopující a vitalizující básníka. Ráno je oproti tomu mnohem individuálnější (a vlastně i všednější), díky čemuž v autorových baladách nikdy nenarazíme na verš o tom, že by nepřišlo jaro – to by byla vize přímo apokalyptická –, zatímco rána po nocích nepřicházejí zdaleka vždy, neboť je pro balady klíčový básníkův vztah ke světu, intenzivně prožívaný v zaměření na rovinu nejbližších hodin, nikoli do delší budoucnosti představující abstraktnější, v neurčitu ležící pojem.

Obecně lze říci, že ráno nese v autorových baladách ještě pozitivnější konotace než jaro. Zatímco ráno totiž představuje šanci na nový začátek obecně, jarní příroda plná života básníka ponouká, aby se navzdory mnohým zraněním na duši po dlouhé době strávené v ústraní opět vydal na nejisté pole milostných vztahů, což pro něj nejenže představuje velmi obtížný úkol vyžadující značné sebezpřemáhání, ale také vědomé vydání se všanc možnosti, že utrží další ránu, která již bude definitivní.

Mezi nocí a zimou takto výrazné významové odstínění neplatí. Spíše by se naopak dalo říct, že noc se svou tmou, v níž se mohou tiše a nenápadně skrývat hrůzná nebezpečí, představuje negativnější z pojmů.

### 2.1.6.3. Noc

Aby mohlo přijít ráno, musí básník nejprve přečkat noc plnou nástrah,<sup>135</sup> jimž se musí postavit čelem a zcela osamoceně.<sup>136</sup> Ve snových líčeních, v nichž všeobjímající noční temnota smazává veškeré obrysy známých jistot, kvůli čemuž si nemůže být jist ani mezi polárními opozity,<sup>137</sup> co že má vlastně před sebou, básník bloudí otevřeným prostorem, klamán stíny<sup>138</sup> a ozvěnou. „Nevěř,“ musí sebe sama oslovit v titulní básni výboru *Stesk stráže* (SS, S. 7–8), zatímco na něj noci působí nejen auditivními a jen v obrysech zřetelnými vizuálními vjemy, ale také např. pohlazeními jemným vánkem.

---

<sup>135</sup> Nejlépe o těchto nástrahách pojednává titulní báseň výboru *Stesk stráže* (SS, S. 7–8).

<sup>136</sup> Kontrast dne a noci autor poměrně překvapivě provazuje i s kontrastem mezi mužem a ženou, a to zejména v básni *Nezrozená* (B, S. 21–23), kde nalezneme verše „noc není pro ženy dech dětí nestřežící / leč oči muže hledí do tmy / jak v oči nepřítele vbité“. V *Baladě všední* (B, S. 11–16) žena prosí noc o radu, ale nedostane ji.

<sup>137</sup> „Podivné tváře temnoty tají / živý se mrtvému podobá spíš / a mrtví živými stíny se zdají,“ je toto šálení popisováno ve *Stesku stráže* (SS, S. 7–8).

<sup>138</sup> Stín představuje v rámci autorovy baladiky velmi frekventovaný motiv. V některých případech jej lze jednoznačně vnímat jako představy mrtvých přátel či rodinných příslušníků, viz báseň *Noční návštěva* (SS, S. 47–48) a snad i verš „já naslouchám, co mluví sladký stín“ z balady *Vyznání* (SS, S. 95–96).

Velmi významnou roli hraje noc v titulní básni (SS, S. 11–18) sbírky *Ovčín*. V první z jejích šesti částí části je opět<sup>139</sup> narušena její přirozená asociace s tichem, když jsou její zvuky charakterizovány jako „tiché kvílení“. Obdobně se figuře oxymóra blíží slovní spojení „jiskření vybledlých nocí“ ze II. části. V části následující dokonce dochází k přímé personifikaci noci, v rámci autorova díla zcela ojedinělé, když jsou jí v závěrečném dvojverší přisouzeny haptické schopnosti: „Jak tajemně stojí tam v temnu ten špalír slunečnic spících / jak děsí ho lyšajů let, černé noci, jež přichází, hmat.“ Ve IV. části se básník již otevřeně přiznává ke strachu, jež v něm noc od dětství vzbuzuje, a v části následující opět přisuzuje noci rysy tajemství, nesrozumitelnosti a neuchopitelnosti veršem „a na černé tabuli noci hieroglyfy hvězd“.

---

<sup>139</sup> Děje se tak např. i v baladě *Hádej, hadači* (SS, S. 53–55).

### 2.1.7. Ticho a zvuk

Další z významných zdrojů napětí v autorově díle představuje kontrast mezi auditivními vjemy a jejich absencí. Jak jsem již naznačil, velmi často souvisí s předchozím kontrastem dne a noci. Ve dne, kdy je většina bytostí vzhůru, je vzácné ukořistit pro sebe chvíli naprostého ticha, avšak v noci vždy působí jakékoli zvuky narušující její zdánlivou mrtvost podezřele, bystří naše smysly a rozléhají se mnohem více než za světla, kdy by snadno mohly zaniknout v okolním šumu.

Takovýmito nočními zvuky protagonisté autorových balad obvykle nejsou probuzeni, ale ocitají se jim vystaveni na svých toulkách.<sup>140</sup> Ty jsou nutně projevem vnitřního napětí, neboť jak píše Roland Barthes, žádné nepřímé vyjádření není účinnější k navození smutku než „po celou noc“. (BARTHES 2008, S. 121) Trápící se – a zejména nešťastně zamilovaný – člověk často nedokáže naplňovat své základní biologické potřeby včetně spánku a jeho neklid jej nutí k pohybu.<sup>141</sup>

#### 2.1.7.1. Lidská řeč

Zvláštní význam je v rámci auditivních vjemů třeba věnovat fenoménu řeči jakožto specificky lidskému prostředku dorozumívání. Nemá smysl zabývat se zde jednotlivými promluvami v autorových baladách, ale za pozornost nesporně stojí jeho komplexní a ucelené vnímání řeči, jak jej prezentuje v *Umírajícím mágovi*, závěrečném cyklu sbírky *Lyrická dramata*.<sup>142</sup> Pětice v něm obsažených básní je provázaná nejen týmiž metaforami, jež se postupně doplňují, případně přímo opakují, ale též stylem a tématem. Autor v nich v rámci svého díla značně atypicky řetězí množství substantiv a adjektiv, aniž by mezi ně vložil jiný slovní druh, čímž mohou připomínat poezii Františka Halase. Na autora *Sepie* upomíná též jejich klíčové téma – postavení básníka a jeho role v soudobém světě. Ještě výrazněji však danými texty proniká téma samotné řeči, což je i název prvního z nich.

Báseň *Řeč* (SS, S. 91–92) končí slokou, již si zde dovolím ocitovat celou: „ten strach, že není lásky, věrnosti že není / bez lidských slov, zasutých hrobu tmou / že není Boha, že není ho bez modlení / hovořícího rodnou řečí mou.“ Naše myšlení se uskutečňuje za pomoci jazyka,

---

<sup>140</sup> Městské prostředí je autorově tvorbě zcela cizí, prostředím procházek je i v noci mnohem spíše les.

<sup>141</sup> Trpící nemusí jen přecházet po místnosti jako lev v kleci či cítit kierkegaardovské puzení do ulic, ale může pocítit náhlou touhu po sebevyjádření tvůrčí činností.

<sup>142</sup> Tomuto cyklu se detailněji věnuje též Červenka. (ČERVENKA 1995, S. 178–179).

bez něhož by nebylo možné ani předávat jeho závěry dále, a pokud bychom o složitých, oku přímo neviditelných konceptech nehovořili, nemohl by jejich relativně konkrétní a totožný obraz sdílený v kolektivním povědomí vzniknout, ať už jde o Boha, lásku či jiné. Citovaná sloka však řeči prisuzuje moc ještě větší – přímou tvořivou moc zakládající nové skutečnosti, a proměňující tak svět. Nejen pojem Boha, ale Bůh samotný se podle ní etabluje až s jeho oslovením prostřednictvím modlitby, a dokud si zamilovaný pár lásku vzájemně nevyzná, také pro něj ještě neexistuje. Slib věrnosti se pak v naší kultuře může k takovému vyznání vázat zcela implicitně, aniž by byl slovy sám přímo realizován.

Začátek následné básně *Útěcha* (SS, S. 93–94) rozvíjí téma moci slova přímo proměňovat náš svět aluzí na úvod evangelia podle Jana: „Ticho, můj bratře, počátek slovo bylo / i konec musí být, to buď ti útěchou.“ Stejně jako může láska člověka proměňovat, povznášet a přibližovat abstraktnímu ideálu, je na druhé straně nadána i potenciálně destruktivní silou, a stejně tak je zde vnímána řeč. Zároveň básník neasociuje smrt přímo s tichem – stačí absence lidské řeči. V předchozím textu jej rozrušovala představa chvíle, kdy se v takovém prostředí natrvalo ocitne, tedy kdy i on sám o hlas přijde. Absence mnohohlasí i ztráta schopnosti mluvit a zpívat, tedy projevovat své nejniternější pocity, alespoň se blížit úplnému porozumění s druhými a slovem se podílet na proměně světa, jej z projevů smrti děsily nejvíce. Tato představa se sice v *Útěše* rozvíjí, ale ústí do monumentální, březinovsky kolektivistické představy<sup>143</sup> vzbuzující naději: „by v smrti tmách<sup>144</sup> hřímajíc povstal hlas / všemi a všech jazyky zpívající / [...] / až starou plnost únavou dřímající / rozvlní nové řeči zahřmění.“ Smrt tedy neznamená ztrátu řeči, ale nadává „člověka“ řečí novou,<sup>145</sup> pro živé neslyšnou.<sup>146</sup>

Obrazem smrti začíná i následná báseň *Vyznání* (SS, S. 95–96), kde ji sice zestárlý

---

<sup>143</sup> Jako obdobně kolektivistický obraz lze vnímat i výzvu „Ať zazní země hlas, který byl němý“ ze závěru titulní básně (SS, S. 138–139) *Železné košile*.

<sup>144</sup> Smrt je v *Umírajícím mágovi* oproti zbytku autorova díla ještě silněji spojována nejen s tichem (respektive absencí řeči), ale též tmou, což ji opět přibližuje pojednanému kontrastu mezi dnem a nocí. Lze mluvit i o kontrastu tepla a chladu, kdy teplé je přirozeně asociováno s životem a studené se smrtí. Nejlépe to je vidět na variovaných metaforách pro ústa ve verších jako např. „ta hrůza z plížícího se ticha / že oheň udusí úst, louč mou ohnivou“ (*Řeč*) či „Vše zhasíná, sotvaže zasvítilo / neznámá něha zhasne i louč tvou“ (*Útěcha*). Tyto pasáže nejenže vzbuzují představu všeobecné pomíjivosti a časové podmíněnosti, ale zejména prezentují slovo jako prostředek k orientaci v tmách světa.

<sup>145</sup> Báseň *Útěcha* představuje mnohé podoby řečového projevu – např. dětské žvatlání, zpěv, modlitbu, ale i zavytí, výkřik či „řeč umlčenou“.

<sup>146</sup> Takováto vize nutně zakládá i představu jakéhosi mimo-zemského společenství „mrtvých“, ať už si jej představíme pod zemí, nebo naopak vysoko nad ní (verš „a země! vzkřikne duch nad kosmickými moři“ vede spíše k možnosti druhé), což představuje zásadní poznatek k dosud pojednanému kruhovému pojetí života v autorově díle.



básník popisuje jako útěchu, ale brání se jí a raději se připoutává ke svému údělu spočívajícímu v řečové produkci. Máme-li text opravdu číst v souladu s jeho názvem, nejedná se o vyznání milostné, jak se dnes tomuto slovu primárně rozumí, ale básník se vyznává z lásky k řeči a práci s ní. Ve dvojverší „Tvá slova jsou mé prsty hmatající / kterými držím, co tma zastírá“<sup>147</sup> jí opět přiznává schopnost bezpečně vést naše kroky<sup>148</sup> navzdory krutosti často nesrozumitelného světa s jeho skrytými nástrahami. Básník se popisuje jako „černý mág v čarodějně sluji“ a deklaruje, jak chce s řeči pracovat – „brousit nerudné“ a verši plnými lásky „zaklínat marnost světa“.<sup>149</sup> Vzbouřenou emocionalitu skrývající se za procesem tvorby nejintenzivněji popisuje dvojverší „naslouchám krvi, jak v číši srdce vřící / myšlenky škvíří šťáva matečná“, v němž je tradiční dualita srdce a mysli vnímána jako při psaní kooperující, nikoli svárlivá jako v milostných zažitostech. Jako v minulé básni, i zde je řeč vnímána jako potenciálně „nezemská“, překračující hranice naší každodenní žité skutečnosti a své primární funkce komunikace v ní.<sup>150</sup>

Následná báseň *Zaklínání* (SS, S. 97–98) se od předchozích odlišuje složitější metaforikou využívající množství abstraktních substantiv či narušování očekávání v oblasti valence. Přesto však jednoznačně rozvíjí pojetí řeči konstruovaná v předchozích textech<sup>151</sup> a zároveň jí připisuje i funkce nové. Výrazná je metafora řeči jako zbraně ve verších „napínám luk jazyka umdleného“ či „bij, řeči má, jak vymrštěná z praku“ – slova nás mohou nejen vést tmou,<sup>152</sup> ale též nám pomoci ubránit se nepřítelům. Právě kvůli jejich moci nejen léčit, ale i zraňovat, je nezbytné zacházet s nimi uvážlivě a s rozmyslem.

V úvodu textu *Umírající mág* (SS, S. 98–99), který cyklus uzavírá, básník přiznává „jen

---

<sup>147</sup> Následný verš „Nevěřím ničemu, jen tomu, co lze říci“, se nabízí k rozličným interpretacím. Právě o pocitech lásky, centrálního tématu autorovy baladiky i mé práce, však máme často tendenci mluvit jako o nikdy ne zcela slovy uchopitelných a sdílitelných milovanému objektu či jinému člověku. Nedůvěra v lásku či možnost úspěšného milostného naplnění se napříč autorovými baladami mísí se snahou o překonání této skepse.

<sup>148</sup> Ve třetím verši přímo čteme „má řeč je jistota“, v závěru textu zase „nejtvdší tvrdne krystal skutečna“.

<sup>149</sup> Vzhledem k těmto pozitivním cílům je obtížné soudit, proč si volí přívlastek „černý“, obvykle asociovaný se špatnými silami (viz ustálené slovní spojení „černá magie“).

<sup>150</sup> Nejen že básník svou jazykovou produkci vnímá jako zaklínání, ale druhá sloka končí apostrofou „buď věčná, řeči, jak bozi stejná / Buď jako bůh jediný jediná“.

<sup>151</sup> Na předchozí básně některé verše (např. „když slovo tělem učiněno jest“ či „já vyzývám stony stoupající z hloubi“ přímo odkazují a pro jejich plné pochopení je nutné je číst v kontextu celého cyklu.

<sup>152</sup> Nedostane-li se nám důležité informace verbálně, ještě nemusíme být zcela nutně ztraceni. Útržky informací získaných z různých zdrojů (např. neverbální komunikace) lze za pomoci logiky složit v ucelený narativ nabízející odpovědi: „a spájím střepu nevysloveného / až smysl rozbitý se zabyští“. V této souvislosti je plodné vnímat i zásadní Barthesovu figuru tmavých brýlí (viz kapitolu Dávání a brání), neboť je třeba si uvědomit, že rozhodneme-li se z jakéhokoli důvodu objektu naší lásky svůj cit zatajit, klademe si úkol takřka nesplnitelný. Zdržet se slovních vyznání zdaleka nestačí.

strach, že dřív než utuhne tvar živý / uhasne výheň úst, jež zaklíná“.<sup>153</sup> Propojuje tedy dřívější metaforu světla a tepla jako života s představou řeči jako jeho kardinálního znaku, přičemž navozuje představu hmotného slova. Taková představa je dále rozvíjena ve dvojverší „že marně řetězy tvrdě ukutými / hladinu minula chci bičovat a bít“, v němž lze vnímat posun od básně *Vyznání*, v níž se zapřísahal k užívání slov jen k libým účelům. Ani v tomto případě mu však nelze přímo přiřknout touhu jimi zraňovat, ale spíše musíme vnímat sílu slova vystupovat z přítomnosti a podávat svědectví i o dobách minulých, případně referovat o vizích budoucnosti. Básník již netouží po ničem než po tom vylíčit své překonané strasti. Síly mu ubývají a navzdory lásce k práci ve své slují nežije, ale jen „vegetuje“. V závěru umírá, využívaje daru řeči do poslední chvíle.

#### 2.1.7.2. Zvuky zvířat

Básníkovu snahu nalézt ticho vnímám jako jedno z dominantních témat uvozující části (SS, S. 11–12) básně *Ovčín*. Již se chýlí k ránu, ale básník v „kvílející“<sup>154</sup> noci zřejmě nedokázal usnout a lze si domyslet, že své nedobrovolné bdění nejspíše naplňoval tvůrčí činností. Samotný text však již začíná příkazem „Na chvíli zmlkňte, rýmy, jak zdušených polibků znění“. Zatímco v cyklu *Umírající mág* se zdál vnímat tvůrčí proces jako úspěšné usměrňování emocionálních vzruchů kalkulem intelektu, zde se zdá klást důraz na první složku, již nedokáže ovládnout. Verše jako by k němu přicházely samy, nezávisle na jeho vůli a schopnostech. „Nechci slyšet zvuky“, pokračuje v další sloce. Tato neodbytná potřeba ticha je důsledkem touhy pohroužit se do vzpomínek na ztracené mládí a někdejší domov, do nichž mu zvuky a myšlenky nedovolují se ponořit. Podaří-li se básníkovi ticho nalézt – a hledat jej musí v sobě, což se mu v následujících částech *Ovčina* povede –, zaplní jeho mysl pro změnu auditivní vjemy z minulosti, představující významný prvek jeho vzpomínek:<sup>155</sup> „poklus to paznehtů ovčích, jenž úhorem bublá a duní“<sup>156</sup> / vyprahlé minulosti mé zdvihaje vůni a prach“.

Zvuky, které se v autorových baladách ozývají nejčastěji, jsou zřejmě zvuky zvířat. Velmi silně je jimi prostoupena *IV.* část (SS, S. 16) básně *Ovčín*: „tam ozval se zahýkáním jeho

---

<sup>153</sup> V *Křídlech domova* (SS, S. 105–106) ze sbírky *Železná košile* nalezneme obraz „zůstal jsem sám s vyhasínající výhni“.

<sup>154</sup> Podobnými přívlastky je substantivum „noc“ v autorově díle rozvíjeno velmi často, ale např. v básni *Stesk stráže* (SS, S. 7–8) básník popisuje prostředí veršem „Měsíční světlo a noční tíš“.

<sup>155</sup> Dětství a léta dospívání básník často asociuje s hlasitými projevy radosti, viz např. verš „obraz ten mladých dnů mých, ryk dětství mého“ (*OVČÍN II IN SS*, S. 13).

<sup>156</sup> Zvuky v autorově díle jsou obvykle nazývány jmény navozujícími představu monumentality, mezi něž dunění jistě patří.

šedivý oslík Ali / tam beran Budivoj bděl a naslouchal vyjícím psům“. Na zvířatech, která jej provázela dětstvím, básníkovi zřejmě velmi záleželo a nevzpomíná na ně o nic méně než na přátele či členy rodiny. Nazývání jmény posiluje dojem autobiografické autenticity a s dalšími opakujícími se motivy, mezi něž patří např. pes či zvonek (u Šiktance zvon) silně připomíná pozdější poezii Karla Šiktance. Motiv zvonku se přirozeně objevuje zejména v *Ovčíně*, v jehož II. části (SS, S. 13–14) básník používá oxymóron „hlas mrtvého stáda“ a později spojení „mečících jehňátek hlas“. Ze všech zvířat tedy právě ovce povznáší takřka naroveň lidí, když jim přisuzuje schopnost řeči.

Velmi často do autorových textů pronikají též motivy rozličných ptáků<sup>157</sup> a jejich zvuků, nejprůběžněji popsanych ve druhé sloce V. části (SS, S. 17) *Ovčina*: „Neumí číst ani psát. Ale flétnová škála žlvy / signál mu zrána dává, mnoho-li rosy napadlo v luh / Křepelek, chřástalů křik mu hlásí, zda vyschly již meze / a pozor! vánice z hor! telegrafuje pípání hnízd“. I o ptácích lze mluvit jako o silně přibližovaných sféře lidí. Nejenže je např. milostná touha nazývána „klokotem slavičím“ (*STARÝ PÁR* IN SS, S. 75–76), ale lidský domov i se svými obyvateli je opakovaně pojmenováván jako „hnízdo“. V básni *Otevřená okna* (SS, S. 82–83) básník používá metaforu vlaštovek, známých vyhazováním vajec a mláďat z cizích hnízd, aby popsal svůj pocit z pohledu na milovaný rodný dům obsazený novými obyvateli: „A okny otevřenými stín vlaštovky se kmitá / [...] / kamenná chodba je hnízdem vlaštovčím / a pod okny cizí stopy jdou bývalými mými / a z komína stoupá cizího ohně dým“.<sup>158</sup>

### 2.1.7.3. Balada *V mém kraji*

Na líčení zvuků je přímo vystavěna báseň *V mém kraji* (SS, S. 33–34), zabývající se všeobecným úpadkem, který v něm básník vnímá. Právě spojeními využívajícími názvů hudebních nástrojů (např. „nehrají už cimbály a bubny“ či „bez loutny lásky čas“) a sloves pojmenovávajících různé zvuky (např. „hvízdají střílky v opukových zdech“) je budován kontrast neutěšené současnosti se středověkem, jež navzdory všem jeho problémům příliš

---

<sup>157</sup> Nejvýznamnější je role sýčka ve stejnojmenné básni. (SS, S. 84–87)

<sup>158</sup> V *Křídlech domova* (SS, S. 105–106) básník lituje, že musel rodný dům opustit a už jej nosí jen v srdci jako vzpomínku, což mu způsobuje trápení. V textu silně pracuje s vertikální osou a kontrastem ztichlého domu pod rozepívaným nebem: „teď k obloze vzhledl jsem výš, plné ozvěny ptačích hlasů / teď hnízda opuštěného chci slyšet ulétlý hlas / [...] / teď pod krovy tichý je dům a pod nebem plno je zpěvu / teď křídla tvá, domove můj, který jsi dole a tich“.

idylicky<sup>159</sup> vnímá jako pro běžný lid příznivější období<sup>160</sup> k životu.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Např. o chudobě se hovoří pouze za použití prézenta (např. verš „hubený pištec hlad mu k tanci hraje teď“), jako by snad ve středověku neexistovala.

<sup>160</sup> Zdá se, že básník zde kritizuje zejména narůstající sociální rozdíly (viz verše jako „Na černém chlumu hrad, buržoa starý, chlubný“ či „ze slávy života se stalo všední hoře / je mrtev král, ať žije vydřiduch“) a soustředění se na maximalizaci veškeré produkce a zisku. K líčení světa oproštěného od radosti z maličkostí a zbaveného vši „normálnosti“ však používá i obrazy jako „nezáří dívčí plet“ či „aleje neplodí“.

<sup>161</sup> Nad rámec auditivních vjemů považuji báseň za velmi zajímavou ještě díky opakujícímu se dvojverší „Bahnitá kaluž, kde prý bylo moře / a němé nebe, kde prý býval Bůh“. Nejen že zde básník Boha pohřbívá, ale není si jistý ani jeho existencí v minulosti, a dokonce staví náboženství do juxtapozice s vědeckými objevy, přičemž zpochybňuje závěry obou.

### 2.1.8. Černá a bílá

Kontrast černé a bílé bezesporu představuje jednu z archetypálních opozic. Velmi významně se uplatňuje např. ve vizuální reprezentaci starého čínského konceptu opačných a vzájemně se doplňujících sil jin a jang. Černý jin představuje mimo jiné pochmurnost, ženství a noc a bývá symbolizovaný vodou a zemí, zatímco bílý jang představuje radost, mužství a den a bývá symbolizován vodou a ohněm. Obecnou sílu vnímání této barevné opozice potvrzují i frazémy jako „není to černobílé“, uplatňující se v množství jazyků a opět vycházející z konceptualizace zlého jako černého a dobrého jako bílého. S tímto pojetím<sup>162</sup> se implicitně setkáváme i v množství autorových básní, neboť tato opozice, jak již bylo řečeno, úzce souvisí s dnem a nocí. Díky zasazení značné části balad do noční krajiny se dá říct, že černá a další temné barvy v autorově poezii dominují, byť nemusí být přímo pojmenovány.

Významnou roli hrála a hraje juxtapozice černé a bílé i v estetice a výtvarném umění. Umberto Eco ji dokonce uvádí mezi pěticí<sup>163</sup> ve středověku vysoce ceněných kombinací barev.<sup>164</sup> (ECO 2005, S. 118)

#### 2.1.8.1. Balada *Černý Bill a bílá Nelly*

Na opozici bílé a černé propojené s kontrasty dne a noci, a zejména ženského a mužského je přímo vystavěna jedna z autorových nejrozsáhlejších balad *Černý Bill a bílá Nelly* (SS, S. 72–74). Jedná se o kroniku jejich vztahu od časného období přes zplození dvou dětí až po smrt Billa a následně Nelly.

Název básně čtenáře přirozeně vede k představě muže černé pleti a ženy pleti bílé, již ještě dodávají na věrohodnosti zvolená angloamerická jména obou protagonistů. Jestli jde o správnou vizualizaci, však vlastně nehraje roli, neboť (primární) funkce užitých barev je metaforická a slouží k nepřímému popisu jejich povah, jak naznačuje již vstupní dvojverší „Byl černý jako ďábel černý Bill / a bílá jako víla Nelly, jeho milá“.<sup>165</sup>

<sup>162</sup> Zmíněné usouvztažnění černé s negativním a bílé s pozitivním v autorově díle neplatí bezvýhradně. Např. V *Baladě o čisté rance* (SS, S. 126–127) je bílá barvou mrtvolnosti.

<sup>163</sup> Dále Eco uvádí kombinace světle žluté s azurovou, oranžové s bílou, oranžové s růžovou a růžové s bílou. (ECO 2005, S. 118)

<sup>164</sup> Dáváme-li dnes barvám různé charakteristiky, měli bychom mít na paměti Ecův poznatek: „Je tedy přirozené, že i barvám byly prisuzovány určité pozitivní či negativní významy, přestože pokud šlo o jejich výklad, středověcí učenci se často rozcházeli a jejich názory mohly být i zcela protikladné.“ (ECO 2005, S. 121)

<sup>165</sup> Postavení ďábla a víly do přímého protikladu považuji za lehce zarážející, byť by přirovnání nevinné dívky k Bohu jakožto ďáblu přímému protikladu mohlo být vzhledem k rozdílnému pohlaví ještě zvláštnější. Asociace

Metaforické užití barev pak přímo potvrzuje promluva Nelly „Už jsi zase pil / že nevíš, co je černé a co bílé“.<sup>166</sup> Sice nemusí jít o tak jednoduše příčinný vztah, ale se závislosti na alkoholu má Billova zbytečná agrese vůči jeho milé skutečně spojitost – nejenže Bill na svou milou vztáhne ruku vždy po návratu z hospody, ale víno, které pije, je dokonce označeno přívlastkem „černé“,<sup>167</sup> což jej se zlem ještě více usouvztažňuje. Konzumované množství sice musí přispívat k Billovu rozkladu morálnímu i fyzickému, on však vnímá vitalizující moc vína, již dokonce považuje za silnější než obdobné působení lásky a rozkoší s ní spjatých: „Nemohu, Nelly, čas je, abych pil / samou jen láskou vyschly by mi žíly“.<sup>168</sup> Zároveň se však Bill nechce vzdát ani Nelly a vlastními slovy z ní „chce také mít svůj díl“.

Návykové látky včetně alkoholu se sexem usouvztažňuje Erich Fromm,<sup>169</sup> pro něhož představují dvě různé cesty k překonání pocitu osamění: „V předchozím stavu exaltace vnější svět mizí a s ním se ztrácí i pocit odloučenosti od něho. [...] Velmi blízký tomuto orgiastickému řešení, takže s ním často splývá, je zážitek sexuální. [...] Zatímco se [alkoholici a narkomani – poznámka JK] pokoušejí uniknout své odloučenosti tím, že se utíkají k alkoholu či omamným jedům pociťují své odloučení ještě silněji, když orgiastický zážitek skončí, a to je žene k tomu, že se k němu vracejí stále častěji a stále intenzivněji. Poněkud odlišné je orgiastické řešení. Do jisté míry je to přirozená a normální forma překonávání odloučenosti a částečná odpověď na problém izolace. Ale u mnoha jedinců, jejichž odloučenost se nepřekonává jiným způsobem, dostává vyhledávání pohlavního orgasmu funkci, která ho činí ne nepodobným alkoholismu a požívání omamných jedů.“ (FROMM 1966, S. 15–16)

Když tedy ještě stále opilý Bill „za bílého rána“<sup>170</sup> vrávorá ke své milé“, nutí ji

---

Boha s bílou barvou je však typická a Bůh obvykle bývá antropomorfovaně zobrazován jako muž s bílým vousem, často i oblečený v bílém rouše.

V *Umírajícím mágovi* (SS, S. 99–100) se o Bohu hovoří za použití přívlastku „světlý“. Nepřímost protikladu ďábla a víly by mohla být dle mého názoru umenšena přirovnáním Billa např. k démonovi, který přímý protiklad nemá, ale v *Josefíně* (SS, S. 21–22) je opět překvapivě namísto ďábla pojímán jako protiklad Boha.

<sup>166</sup> Později Nelly svého druha dokonce oslovuje „černá duše“.

<sup>167</sup> Zdá se, že červená barva je v autorově poezii vyhrazena pouze růžím (obvykle metaforám pro ženy) a krvi. Mimo líčení pohlavního styku či umírání se v ní takřka nevyskytuje ani implicitně.

<sup>168</sup> O konceptualizaci napětí mezi mužem a ženou jako tekutiny píše Evola, když zobecňuje často užívaný pojem tzv. chemie: „[O]bvykle se uznává, že přitažlivost mezi mužem a ženou se může zrodit, jen pokud mezi nimi vznikne „něco jako tekutina“ – určitá chemie.“ (EVOLA 1983, S. 23)

<sup>169</sup> Podobnou paralelu nachází také Julius Evola, který píše: „V obdobích dekadence, v jakém se nyní sami nacházíme, se smyslovost rozvíjí v disociované formy rychlého potěšení. Sex se proto stává drogou a závislost na něm není o nic méně přizemní než ta na běžně definovaných drogách.“ (EVOLA 1983, S. 18)

<sup>170</sup> Ráno a den jsou v textu důsledně rozvíjeny přívlastkem „bílý/y“, noc je vždy explicitně popsána jako „černá“. Napětí mezi dvojicemi protikladných pojmů v baladě se tak ještě umocňuje.

k pohlavnímu styku,<sup>171</sup> i když jí přijde nevhodné milovat se za světla<sup>172</sup> a mužově fyzické převaze se dovede bránit doslova zuby nehty.<sup>173</sup> Vztah popisovaný veršem „milovali se a bili ze všech sil“ zní jako přinejmenším pro slabší a ctnostnější Nelly velmi tragický, ta jej však nepovažovala za tak zlý, aby se za Billa po několika letech neprovdala. „Jistě neexistuje nějaké štěstí struktury. Ale každá struktura je obyvatelná, což je možná dokonce její nejlepší definice. Mohu zcela klidně obývat i něco, co mne činí nešťastným [...], a z udržování tohoto systému (což jej ve skutečnosti činí snesitelným) mohu mít dokonce zvrácený požitek,“ píše Roland Barthes. (BARTHES 2008, S. 66)

Po svatbě se Nelly narodily dvě děti, které dostaly jména po rodičích a zřejmě po nich zdědily své základní povahové rysy vzhledem k pohlaví „křížem“: „Byla jako d'ábel černá malá Nelly / byl jako Nelly bílý malý Bill“.<sup>174</sup> Právě jako důsledek narození dětí vnímám následnou prorockou promluvu Nelly, že „Billova hlava také zbělí“, vnášející do textu nejen překvapivý zvrát, ale i velmi surreální scénu, pokud bychom toto zbělení četli doslovně jako změnu barvy pleti.<sup>175</sup> Věta Nelly pro mne představuje projev její víry, že narození dětí přiměje jejího muže k zodpovědnosti a omezení alkoholu, a díky tomu též k trávení více času doma a představování vzoru hodného následování. Takováto předpověď se však vyplní jen částečně: „Bělela hlava<sup>176</sup> Billa, který černý byl / a nežli byla nad padlý sních bílá / upil se chudák Bill (To právě, že tak

---

<sup>171</sup> V této souvislosti vnímám jako velmi podnětný poznatek Michela Foucaulta o přístupu starých Řeků k pojmu rozvážnosti: „Toto sepětí morálky sexu a morálky stolování je neměnným rysem antické kultury. Příkladů bychom našli bezpočet. [...] V *Ústavě* se účastníci rozprav o výchově strážců shodnou že rozvážnost, sófrosyné, vyžaduje trojí ovládnání slasti vína, lásky a hodování (potoi, afrodisia, edódoi).“ (FOUCAULT 2003, S. 70–71)

<sup>172</sup> O síle Billovy závislosti na alkoholu svědčí i to, že raději bude své milé činit příkoří, než aby místo cesty do hospody zůstal v noci doma a miloval se s Nelly v době, kdy jí to nebude vadit, a nejspíše po tom bude dokonce toužit.

<sup>173</sup> Obraz Billova nehty rozdrásaného obličejce může připomenout Goethovu výše citovanou báseň *Růžička*, byť v tomto textu květinová metaforika užita není.

<sup>174</sup> Jméno Bill je zřejmě účelně zvoleno právě díky své homonymii nejen se slovesným tvarem „bil“, ale i hláskové blízkosti k označení bílé barvy. Červenka v souvislosti s názvem básně píše dokonce o chiasmatu: „Balada o Černém Billu a bílé Nelly je umnou propleteninou motivických a zvukových kontrastů (hleďme, jak už v nadspisu hlásková stavba přívlastku černý odpovídá jménu Nelly, a stejně křížem hraje epiteton hrdinky bílá se jménem jejího partnera), která prostupuje celý text.“ (ČERVENKA 1995, S. 175)

<sup>175</sup> Nemožná by však nebyla ani taková proměna – neznámější příklad jistě představuje zpěvák Michael Jackson, jehož barva pleti se v průběhu života změnila z černé na bílou vlivem nemoci vitiligo –, ale v rámci textu nemá význam vnímat ji jinak než jako metaforu proměny osobnosti k lepšímu. Kdybychom však pojali tuto proměnu barvy tváře doslovně, rozumějíc ji jako odrazu povahy daného člověka, nemohli bychom nezpomenout na *Obraz Doriana Graye*.

<sup>176</sup> Že v předpovědi i jejím následném vyplnění se nebělal Bill celý, ale jen jeho hlava, můžeme vnímat jako synekdochu pojmenovávající rozsáhlejší proces, ale nabízí se i souvztažení chování s raciem, jehož je hlava centrem, namísto s pohnutkami „srdce“. Hlava – přinejmenším tvář – je též částí těla, kterou v naší kultuře zahalujeme nejméně často, a když Bill v dřívějším obraze seděl v baru s rozdrásanou tváří schovanou pod bílým obvazem, sám měl o své barvě pod ním pochybnosti.

pil)<sup>177</sup> / A chudák Nelly se žalem usoužila“.<sup>178</sup> Ani po narození dětí tedy Bill pít nepřestal, ale v textu již není zmíněno, že by své družce nadále činil cokoli dalšího proti jejím přáním, natož že by se choval špatně k dětem. Jeho chování se tedy zřejmě opravdu začalo k lepšímu proměňovat, což by mimo jiné znamenalo, že příčinný vztah mezi ním a alkoholem nebyl tak prostý a nekomplikovaný.

Síla básně však spočívá otázce morální relativity nadnesené v závěrečných verších „Kdo boží nebe si z nich více zasloužil? / Kdo jenom miloval, nebo kdo také pil? / [...] / Nevíte, kdo je Bohu více milý / zda ten, kdo černý byl, či ten, kdo byl jen bílý“. Černý Bill navzdory nářkům Nelly – alespoň pokud připustíme pravdivost tvrzení, že „nevěděl, co je černé a co bílé“<sup>179</sup> – nebyl schopný rozlišovat dobro od zla. Omlouval by takovýto deficit jeho chování, když jím činil příkoří svým nejbližším? Odpověď básník záměrně nepřináší, čtenář si na ni musí přijít sám. Závěrečný verš však napovídá, jaký je jeho názor – zlo a dobro by se mělo v každém z nás mísit, kompletní vytěsnění jednoho nás dovede do záhuby.

#### 2.1.8.2. Význam barev podle Ireny Vaňkové

Irena Vaňková ve své studii *Čtyry doby B. Němcové: Barevnost a barvy v českém obrazu světa* také vychází z poznatků kognitivní a kulturní lingvistiky, na něž kladu důraz zejména v souvislosti s teorií kognitivní metafory. I ona tedy věří, že jsou naše vnitřní stavy a vztahy ke světu těsně provázány s jazykem, a zabývá se frazeologií a typickými kolokacemi. (VAŇKOVÁ 2003, S. 51) Jako opozitní „nebarevné“ černé však spíše než bílou vnímá barvy celkově. Zdůrazňuje, že světlo je první podmínkou, aby se svět mohl našemu zraku jevit, a svou myšlenku dále upřesňuje: „Pozitivní je spojováno se světlem a barevností (včetně bělosti, ta se nachází na krajním pólu celé škály, a to s četnými kulturními významy), negativní s tmou, temnem, šerem (kdy nejsou vidět barvy);<sup>180</sup> na krajním pólu negativity je pak barva černá.“ (TAMTÉŽ, S. 54)

<sup>177</sup> Vysvětlující závorka nejen že je v tomto případě zcela zbytečná, v poezii jde o jev krajně neobvyklý a v té autorově přímo jedinečný. Připomíná však scénické poznámky v dramatu, čímž tomuto literárnímu druhu baladu ještě více přibližuje.

<sup>178</sup> Za pomoci opozic černé a bílé je líčeno dokonce i místo jejich spočinutí: „Pod bílou kalinou hrob našel černý Bill / a černá hlína kryje bílou Nelly / A bílý červ se usídlil v hrob ztmělý / a prach a popel po obou jen zbyl“. Spíše než o kontrast černé a bílé se zde tedy jedná o jejich doplňování se, jímž vlastně byl i vztah ústřední dvojice.

<sup>179</sup> Obzvláště když se Bill po narození dětí změnil, je těžké uvěřit, že by předtím nebyl schopen dobré od zlého rozlišit. Stejně tak na předpověď své milé reagoval slovy „ty víš, co černé je, a nevíš, co je bílé“. Aby byl schopný takového adekvátního posouzení, které by odpovídalo pravému stavu věcí, musel by mít o těchto pojmech představu ještě přesnější než Nelly.

<sup>180</sup> Zdá se, že jako poněkud ambivalentní vnímá básník i modrou, viz dvojverší „Mé štěstí / je jen modré prázdno po bolesti“ z básně *Matka*. (SS, S. 45–46)



Následně Vaňková na příkladu jedné z nejpozoruhodnějších povídek Boženy Němcové dokazuje, že s líčením tragických momentů bývá spojována ztráta barevnosti. (TAMTÉŽ, S. 55) S touto tendencí se setkáme i v autorových básních; např. v *Baladě 1936* (SS, S. 40–42) ráno nesymbolizuje nové pozitivní možnosti,<sup>181</sup> neboť první sluneční paprsky vyjevují úmrtí jejích protagonistů, a proto není vyličen jako zlaté či růžové, ale šedé.

Ani barevná škála autorových textů se samozřejmě neomezuje jen na černou a bílou, byť se v nich s přímým pojmenováním barev příliš nesetkáme. Zjevnou výjimku představuje *V. část* (SS, S. 15) *Ovčína*, v níž se účelně pracuje s různými stupni sytosti (včetně průsvitnosti), jasů, záře, třpytu či teploty barev. Verše jako „Dosud mi zahřívá noc mou ozářené zápěstí snědé / a náramku granátového<sup>182</sup> zlatavě rudý třpyt“ zřejmě nikde jinde v autorově díle nenalezneme.

#### 2.1.8.2.1. Zlatá

Úplně nejčastější přímo pojmenovávanou barvou v autorových textech je zlatá. Třpytivé a lesklé barvy – a obzvláště ty nazvané po vzácných kovech či drahých minerálech – přirozeně nesou pozitivní významy. Tím nejsamozřejmějším je vyjádření vysoké hodnoty objektu či např. skutku,<sup>183</sup> která může být ještě zdůrazněna srovnáním pomocí metafory kovu ceněného méně jako ve verši „Železo platíš zlatem“<sup>184</sup> z *Balady 1936* (SS, S. 40–42). Jako vyjádření vysoké hodnoty funguje užití zlaté barvy v mnou zkoumaných textech též v případě básnickových příjemných vzpomínek na dávno uplynulá léta dětství a dospívání,<sup>185</sup> a to nejen na obecné rovině, ale jako zlaté jsou popisovány dokonce i ovečky, na něž básník s láskou vzpomíná.<sup>186</sup> Obsah básně *Vzpomínka* (SS, S. 107–108), který jsem interpretoval jako líčení básnickovy sexuální iniciace, je dokonce nazván „tou nejzlatější z chvil“.

<sup>181</sup> Jak úmrtí protagonisty literárního díla náhle ničí „tr“ možnosti, jimiž se dále mohl děj vyvíjet, podrobně popisuje Lotman. (LOTMAN 2003)

<sup>182</sup> I takto precizní pojmenování barvy je v rámci autorova díla velmi vzácné. Např. v *Klinickém jaru* (SS, S. 31) je krev popsána jako šarlatová a chrpy v *Letním večeru* (SS, S. 79) jako azurové.

<sup>183</sup> V autorových textech mnohem méně frekventovaná stříbrná barva tuto funkci nese a slouží zejména k živému vyličení básníka obklopující přírody, např. jehněd v básni *Duben* (SS, S. 43–44) či ptačích křidel v baladě *Ne pro tebe*. (SS, S. 77–78) V přírodě se však samozřejmě objevuje i barva zlatá, jejímž prostřednictvím jsou popsány např. keř čilimniku v *Květnu* (SS, S. 61–62), vosy ve *Vzpomínce* (SS, S. 107–108) či hory ve stejnojmenné básni (SS, S. 143–144).

<sup>184</sup> K podobnému srovnání dochází v básni *Tři muži a jedna věc* (SS, S. 132), v níž jeden z polemizujících mužů odpovídá na otázku, co je vlast: „Je to, co v srdci mi zažehlo věčnou vzpouru / zlatá kolébka jiných a ocelová pro mne past / s návnadou krajíce chleba, uváleného v mouru“.

<sup>185</sup> Např. verše „Oklikou do tebe vpluji, zlatý můj přístave dětství“ (*OVČÍN I* IN SS, S. 11–12), „Uhasl jara jas i zlatý léta třpyt“ (*MILÁ VYČÍTÁ* IN SS, S. 29–30) či „mladosti zlaté zamlklá zahrádka“ (*MATKA* IN SS, S. 45–46).

<sup>186</sup> Např. verš „Děti i jehňata líbal: vítejte, ovečky zlaté“. (*OVČÍN VI* IN SS, S. 18)

Minulost sice básník vnímá ve srovnání se svým současným životem jako příjemnější, přesto místy za použití zlaté barvy popisuje i stavy štěstí právě prožívaného<sup>187</sup> či toho, jaké by rád v blízké budoucnosti našel ve formě naplněného milostného vztahu.<sup>188</sup>

Jak jsem popsal výše, jedním z nejméně frekventovaných a nejpozitivněji zabarvených motivů v autorově baladice je den, fungující jako metafora nového začátku přinášejícího s sebou šanci na změnu k lepšímu, která v básnickově případě může mimo jiné znamenat i nalezení pravé lásky. Jako zlaté tedy bývá často popisováno svítání či ráno. V básni *Sýček*<sup>189</sup> (SS, S. 84–87), v níž první sluneční paprsky dokonce zachrání básníkův život, když utiší volání posla smrti v ptačí podobě, „východ zlatým pruhem prosvítá“, objevuje se „zlatého rána první bledý stín“ a básník vchází ve „zlatý den“. Jako doklad ne zcela konzistentní práce s motivy proto působí slovní spojení „zlaté západy“ v textu *Můj kraj*, (SS, S. 33–34) neboť západ slunce ohlašuje příchod temné noci plné skrytých nebezpečí.

Podobně jako barva bílá je i zlatá asociována s křesťanskou vírou. V textu *Matka* (SS, S. 45–46) básník vzpomíná na svou předčasně zesnulou maminku, která se mu vyjevuje v černém šatě a se zlatem se třpytícím křížkem na krku. Díky této barevné kombinaci básník výjev následně přirovnává k „souhvězdí na sametových prsou noci“. Podobně je noční nebe vnímáno jako přímý projev Boží existence též ve verši „zlatým jíním sněží Boží dech“, jímž jsou v básni *Kosmická* (SS, S. 32) popisovány hvězdy.

V duchu frazému „není všechno zlato, co se třpytí“ však halení se do zlaté barvy v autorových baladách slouží i jako prostředek k oklamaní. V baladě *Ne pro tebe* (SS, S. 77–78) si dokonce nasazuje zlatou masku samotná antropomorfizovaná smrt, aby zakryla svou pravou tvář a lákala k sobě nešťastné důvěřivce.

#### 2.1.8.2.2. Červená a růžová

Irena Vaňková uvádí, že jako prototyp barevnosti chápeme asi nejčastěji červenou barvu, a spojuje ji se životem a jeho plností či s radostí, krásou, láskou, tělesnem a sexualitou, ale na druhé straně i s agresivitou, bojem či krveprolitím. (VAŇKOVÁ 2003, S. 57) Červená

<sup>187</sup> Např. verš „vám zlaté štěstí, mláďata pípající“. (*KVĚTEN IN SS*, S. 61–62)

<sup>188</sup> Např. verš „ne pro tebe sen zlatý vzkvétá“. (*NE PRO TEBE IN SS*, S. 77–78)

<sup>189</sup> Nutno připomenout, že v dané básni je obraz rána a dne značně ambivalentní.

barva se však v autorových básních takřka nevyskytuje, přinejmenším ne pojmenovaná přímo.<sup>190</sup> Je však typickou barvou růží, tedy autorovy nejčastější metafory pro ženy, a též barvou krve. I díky spojitosti lásky a sexuálních aktů s násilím<sup>191</sup> se z krve stává dominantní asociace rudé barvy a barva růží je opakovaně pojmenována jako „krvavá“.<sup>192</sup> Častěji je přímo pojmenována červené barvě blízká růžová. Nese podobně pozitivní konotace jako zlatá – i ona je spojována s mládím<sup>193</sup> a používána při líčení východu slunce<sup>194</sup> či básníkůvých milovaných ovcí.<sup>195</sup>

---

<sup>190</sup> Vzácnou výjimkou je slovní spojení „rudá budoucnost“ v básni *Mé Čechy*. (SS, S. 49–50) Nejedná se však o představu komunistické nadvlády, ale zbytečných krveprolití na bitevních polích.

<sup>191</sup> Viz oddíl Motiv ztráty panenství, zejména citace Georgese Bataille a Julia Evoly.

<sup>192</sup> Např. ve dvojverších jako „a každá růže v chvějící se ruce / se rozpadá v krvavých krůpějích“ (*NA STARÝ NÁMĚT IN SS*, S. 20), „Nemůže růže tmám věčnosti nic říci / dokud se v hvězdu krvavou nevtělí“ (*KOSMICKÁ IN SS*, S. 32) či „Tentokrát tady má krvavá růže kvéstí / a vydat vůni bolesti“ (*TENTOKRÁT TADY IN SS*, S. 130–131)

<sup>193</sup> Dále je s mládím jako dominantní barva na jaře se probouzející přírody asociována zelená, viz verš „Zelené mládí trnek a osik tak školeno bývá“ z *V.* části (SS, S. 17) *Ovčina*. V *Lodi snů* (SS, S. 51–52) se tak děje i s barvou bílou, a to ve verši „a s tebou mladost má a její bílé zpěvy“.

<sup>194</sup> Např. ve dvojverší „Brzy se rozední. Svítání v dáli / bledne, pruh růžový“ z básně *Stesk strážce*. (SS, S. 7–8)

<sup>195</sup> Např. ve verši „Růžovou očí líc brává po řadě do svých dlaní“ z *V.* části (SS, S. 17) *Ovčina*.

### 2.1.9. Láska a ?

Při zabývání se milostnými baladami se přirozeně nabízí nejprve si specifikovat, jak bychom si vlastně měli centrální pojem milostné lásky mezi dvěma lidmi představit. Já jsem však tuto zásadní otázku cíleně ponechal až na samý závěr, neboť věřím, že k živému nastínění komplikované odpovědi silně přispěly nejen v průběhu práce citované verše, ale i pasáže z odborné literatury, jejichž krátkou rekapitulací bych tuto kapitolu rád začal.

#### 2.1.9.1. Rekapitulace dosavadních tezí

Snad nejčastěji zmiňovaným rysem lásky<sup>196</sup> byla nesobeckost, již zejména Fromm a Kristeva pojímali jako překonání vlastního narcismu, pročež ji považovali nejen za projev lásky, ale za esenciální podmínku, bez níž by vůbec nemohla naplno propuknout. Povahu lásky však zdaleka nelze jen snadno ztotožnit s podřízením se druhému, zbožštěnému člověku četnými ústupky v jeho prospěch.<sup>197</sup> Nejenže si Derrida správně kladl otázku, zda lze druhému něco dávat zcela nezištně, ale jak podotkl sám Fromm, v sexualitě, bez níž se opěťovaná milostná láska obejde jen velmi těžko,<sup>198</sup> dualita egoismu a altruismu pozbývá platnosti. Bataille a Evola pak pojímali krutost jako neodmyslitelný doprovodný jev jakékoli tužby, který se během uspokojení pohlavním stykem často může v plné síle projevit.

Úkol definovat povahu lásky se tedy vyjevuje jako velmi obtížný. Fakt, že ji většina z nás během svého života zažila či alespoň zřetelně vnímala její projevy kolem sebe, jej neusnadňuje. Nejenže člověk dnešní uspěchané doby jen zřídka projevuje sklon konfrontovat své současné poznání tázáním se po pravé povaze svých emocí či jevů ve světě a vnímat jejich souvislosti a příčinné vztahy, k čemuž by bylo zapotřebí zaujímat různé pozice otevírající mu nové pohledy, ale obecná představa o lásce je zkrátka příliš naivní. Je idealistická, neobsahuje negativní pojmy<sup>199</sup> jako „krutost“ či „destrukce“, jejichž potenciál se zpod příjemného, naleštěného povrchu každého milostného vztahu více či méně hlasitě dere ke slovu. Jak navíc

---

<sup>196</sup> Veškeré odborné pasáže parafrázované v tomto odstavci jsou přímo citovány v kapitole Muž a žena.

<sup>197</sup> Touhu zasvětit své dny udržování milovaného subjektu v co nejlepší náladě a daleko od veškerých starostí neustálými drobnými činy velmi sugestivně popisuje Kierkegaard prostřednictvím fiktivního mladíka ve svém beletrizujícím *Opakování*: „Když jsem viděl její radost z toho, že byla milována, podřídil jsem sebe sama a vše, nač ukázala, čaromoci lásky.“ (KIERKEGAARD 2006, S. 127)

<sup>198</sup> Julius Evola dokonce tvrdí, že nejvyšší forma lásky mezi mužem a ženou je nedosažitelná bez sexuálního orgasmu. (EVOLA 1983, S. 11)

<sup>199</sup> Definice lásky podle Maxe Schelera se neobejde bez pojmu bolesti: „Nelze chtít jedno bez druhého: nelze chtít lásku a svazek (pospolitost) bez smrti a bolesti; nelze chtít vzestupný vývoj a růst života bez bolesti a smrti; nelze chtít sladkost lásky bez oběti a její bolesti. [...] Pouze bolest z nedostatku – nikoli bolest z růstu – smíme pak ještě odmítat a potírat.“ (SCHELER 1971, S. 94)

dokázal Fromm, lidé směšují počáteční zážitek zamilování s láskou samou, (FROMM 1966, S. 11), a proto se mylně domnívají, že se o lásce nemají čemu učit. Přitom se jedná o schopnost, kterou v sobě člověk musí pěstovat, stejně jako jakýkoli umělec či řemeslník rozvíjí své nadání.

### 2.1.9.2. Pravý protipól lásky

U takto složitého pojmu by se nabízelo alternativní řešení pátrání po jeho definici zodpovězením otázky, co láska není.<sup>200</sup> Obecná představa jejího protikladu je však dle mého názoru ještě mnohem scestnější, ba přímo pomýlená. Většina lidí za něj totiž považuje nenávist, ale k té má láska nebezpečně blízko, jak věřím, že zejména Evola a Bataille uspokojivě dokázali.

V obou případech se jedná o projevy do krajnosti vybičovaného emocionálního vztahu k jiné osobě (či v jiných kontextech věci, činnosti atp.), který může být z příjemného a povznášejícího proměněn na útrpný jediným zdánlivě nevýznamným gestem, slovem či skutkem objektu naší touhy, bude-li v kontrastu buď s naší představou o tomto objektu,<sup>201</sup> nebo s tím, jak bychom jím byli rádi vnímáni. Jsme paralyzováni překvapením a cítíme se oklamáni a zrazeni, láska se buď obohatí o prvek zklamání a deziluze, nebo se, jsme-li zasaženi silněji,<sup>202</sup> rázem promění v nenávist. Max Scheler nenávist dokonce přímo definoval jako reakci na falešnou lásku<sup>203</sup> a své pojetí dále specifikoval: „[Nenávist] spočívá vždy ve zklamání z toho, že se uskutečnila nebo neuskutečnila nějaká hodnota, kterou jsme intencionálně (proto ale ještě ne ve formě očekávání) v duchu sdíleli.“ (SCHELER 1971, S. 67–68) Protiklad lásky tedy spočívá v absenci jakýchkoli očekávání – v naprosté lhostejnosti, kdy druhá osoba nemůže říct ani učinit nic, čím by zapůsobila na naše emoce.<sup>204</sup>

---

<sup>200</sup> Takto se dlouho přistupovalo např. k definici ošklivosti, která byla zkratkovitě pojmenována jako protiklad krásy a věnovaly se jí jen okrajové zmínky. Jak upozorňuje Eco, první estetiku ošklivosti sepsal až r. 1853 Karl Rosenkranz a představil v ní analogii mezi ošklivostí a morálním zlem. (ECO 2007, S. 8 A 15)

<sup>201</sup> [P]ro mne jako milující subjekt je vše, co je nové, co nějak vybočuje, vnímáno nikoli jako fakt, nýbrž z hlediska znaku, jež je třeba interpretovat,“ projevuje se Barthes jako pravý sémiotik. (BARTHES 2008, S. 84) Interpretací nejistoty při odůvodňování si chování milované bytosti však není nikdy možné se zcela zbavit. Fromm má totiž pravdu, když píše, že čím dále pronikáme do něčí bytosti, tím více se nám vymyká cíli poznání. (FROMM 1966, S. 28)

<sup>202</sup> Barthes píše v obdobné souvislosti „dvojím průběhu beznaděje“ a rozlišuje ji na „sladkou beznaděj a aktivní rezignaci“ a na „beznaděj násilnou“. (BARTHES 2008, S. 69)

<sup>203</sup> O těsné souvislosti lásky a nenávisti Scheler píše již v samém úvodu *Řádu lásky*: „Fakticky nepatří láska a nenávist, nepatří ani projevy zájmu – jak jsem ukázal na jiném místě – k snahové a volní sféře našeho ducha, jakkoli podstatně fundují všechny druhy snažení, usilování, toužení, žádosti a chvění.“ (SCHELER 1971, S. 15)

<sup>204</sup> Podle Batailla, který vychází z Freuda, bychom o lhostejnosti (namísto o pocitech odporu či zhnusení) museli hovořit i jako o protikladu sexuální přitažlivosti: „Sexuální objekty jsou na první pohled příležitostí k nepřetržitému střídání odpuzování a přitažlivosti a následkem toho zákazu a odstraňování zákazu. Freud svou

### 2.1.9.3. Etymologický přístup

Dosud citované názory nám povahu lásky sice přibližují a odhalují její pravou podstatu dalšího, jakkoli specifického, typu mocenského vztahu, ale stále nám o ní neříkají to zásadní. Zaměřit se musíme na etymologii pojmu milostné lásky. Uvědomíme-li si, že definicí milosti je odpuštění zaslouženého trestu, láska se ocitne v blízkosti práva, ale zejména náboženství. Mimo výjimečné případy je vina zamilovaného povahy metafyzické, již nelze s trestněprávní směřovat.

Klíčové je, do které z rolí takového mocenského, a tedy nutně nerovného vztahu se každý skutečně milující člověk staví. Fráze, že milujeme druhé navzdory jejich chybám, je velmi zavádějící klišé. Milující subjekt se nepovažuje za soudce – v případě viny metafyzické dokonce za Boha(!) –, tedy za někoho morálně nebo i jinak čnicího nad subjektem své lásky, která by představovala milovaným naprosto nezasloužený<sup>205</sup> ústupek. Svou roli vnímá zcela opačně: objekt své lásky zbožšťuje, a tím pádem považuje sebe samého jako toho, kdo si vzájemnou lásku a opětování své lásky nezaslouží.<sup>206</sup> Je-li jeho láska opětována, zdá se mu, že mu byla udělena milost, na niž neměl nárok.<sup>207</sup>

Díky tomu, že milující subjekt druhého zbožšťuje, aktivně vnímá, že se od něj může učit, tedy stávat se lepším člověkem. I díky tomu mohl Scheler definovat lásku jako

---

interpretaci založil na primitivní nutnosti postavit ochrannou hráz vůči excessu tužeb, týkajících se objektů, jejichž chatrnost je očividná.“ (BATAILLE 2001, S. 87) Chápu-li tuto pasáž správně – sexuálním objektem rozumím pouze někoho, koho tak aktivně vnímáme, a zmíněné střídání odpuzování a přitažlivosti si představuji jako týkající se téhož sexuálního objektu –, nesouhlasím s ní. Nemyslím si, že člověk, kterého (alespoň někdy) vnímáme jako potenciální sexuální objekt, nám místy připadá odporný. Ke střídání dle mého názoru dochází, ale mezi vnímáním atraktivity objektu a mezi lhostejností k ní (případně záměrným přesvědčováním se, že atraktivní vlastně není nijak výjimečně). Toto střídání sice též vnímám jako ochranný, sebezáchovný mechanismus, ale jeho příčinu opět spatřuji jinde: myslím, že jí může být především strach z případného neúspěchu svádění, pokud bychom jej započali, případně i z reflexe takového počínání (a jeho případných důsledků) společností.

<sup>205</sup> Scheler správně podotýká, že milující člověk neprojevuje touhu druhého měnit, kterou by přirozeně měl, pokud by na něm chyby aktivně nacházel a vnímal jej jako nedostačujícího: „Naproti tomu spočívá láska zcela v bytí a takovosti svého předmětu. Nechce jej mít jiný, než jaký jest, a roste tím víc, čím hlouběji v něj proniká.“ (SCHELER 1971, S. 16)

<sup>206</sup> Krajní podobu takového pocitu popisuje Barthes ve figuře příznačně nazvané Jsem odporný: „Subjekt náhle poznává, že uzavírá milovaný objekt v síti tyranie: shledává to politováníhodným, cítí se nyní ohavný.“ (BARTHES 2008, S. 201)

<sup>207</sup> Foucault sice hovoří o doznávání se, ale pocity viny vztahuje spíše k sexuálnímu životu než k lásce a považuje jej za důsledek působení mechanismů západní společnosti: „Naše civilizace, alespoň na první pohled, nemá ars erotica. Zato nepochybně jako jediná praktikuje scientia sexualis. Či spíše vyvinula během staletí pro vyslovení pravdy sexu postupy, které se ve své podstatě řadí do formy moci-vědění, stojící v přísném protikladu umění iniciace a vznešenému tajemství: jde o doznání. [...] Ta nejbezbrannější něha potřebuje doznání stejně jako ta nejkrvavější moc. Na Západě se člověk stal živočichem, který se doznává.“ (FOUCAULT 1999, S. 69 A 70–71)

„zušlechťující a tvořivou aktivitu ve světě a nad světem“.<sup>208</sup> (SCHELER 1971, S. 48) Na této definici nás krom její výjimečné koncentrovanosti ihned zaujme příslovečné určení „nad světem“, vnášející do ní již nastíněný prvek transcendence.<sup>209</sup> Scheler se k ní ke konci *Řádu lásky* přímo vyjadřuje: „[U] duchovních citů a odpovídajících jim hodnot, ano, již u vitálních citů, existuje také pravé spolu-cítění téhož citu vzhledem k téže hodnotě a můj duch jakožto cítění zde opravdu přeskakuje hranice stavů mého těla.“ (TAMTÉŽ, S. 180–181)

#### 2.1.9.4. Luhmannovo pojetí lásky

Než popíši vyobrazení lásky v autorových baladách, dovolím si ještě představit její pojetí vymykající se obvyklým definicím svým pragmatickým důrazem. Přišel s ním Niklas Luhmann v knize *Láska jako vášeň*, v níž lásku vzhledem k názvu možná lehce překvapivě pojímá jako komunikační kód: „V tomto smyslu není ani médium láska citem, nýbrž komunikačním kódem, podle jehož pravidel můžeme vyjadřovat, tvořit, předstírat city, připisovat je jiným, popírat je a tím vším zaujímat určitý postoj k důsledkům, které přináší uskutečnění příslušné komunikace.“ (LUHMANN 2002, S. 24–25)

Z oblasti pragmatické lingvistiky, která by představovala naprostou redukci takto komplexního fenoménu, se Luhmann vyvázal přitakáním přirozené tezi, že činy jsou více než slova: „Postoje projevující lásku musí být vyjádřeny jednáním, protože jde o víc než o pouhé mínění, pouhé ovlivnění; musí být čitelné z jednání, přitom však nesmí spočívat v pouhém aktu jednání.“ (TAMTÉŽ, S. 42) Jinými slovy: „[L]ásku může skutečně symbolizovat pouze setrvalá pozornost a pohotovost k jednání s ohledem na druhého.“ (TAMTÉŽ) Toto jednání tedy může a musí mít povahu řeči i skutků, mezi nimiž se nesmí rozevírat rozdíly, které by milovanému recipientovi ztěžovaly jejich interpretaci. Veškeré jednání se musí dít s ohledem na něj a pro něj: v jeho základu musí být ochota – ideálně přímo touha – mu interpretaci co nejvíce usnadnit. Každá dílčí interpretace se totiž bude podílet na velkém celku toho, jak bude náš milovaný objekt našemu vztahu vůči němu a naším intencím rozumět.

Jako Luhmannovo příliš urputné držení se svého přístupu však vnímám následující pasáž: „[O]sobně orientované médium komunikace vede k tomu, že se všechny konflikty

---

<sup>208</sup> Zcela zásadní pro Schelerovu definici lásky je zdánlivě nenápadná poznámka o tři stránky později: „[T]kví v podstatě každého uspokojení hnutí lásky adekvátním předmětem, že nemůže být nikdy konečné.“ (SCHELER 1971, S. 51)

<sup>209</sup> Transcendenci považuje Evola za nezbytný základ jakékoli skutečně intenzivní lásky. (EVOLA 1983, S. 67)

připisují osobám; konflikty se nechápu jako konflikty chování či rolí. Láska se testuje rovněž a právě na chování v konfliktech – a přirozeně za méně vhodných podmínek.“ (TAMTÉŽ, S. 43) Luhmann sice přímo netvrdí, že bychom neměli milostné konflikty vnímat jako rozpory mezi osobami, natož že by to nebylo přirozené, ale potřeba upozornit na takovéto vnímání vyznívá, jako by k němu snad mohla existovat alternativa. Jenže ta neexistuje.

Nejen že není možné zároveň aktivně vnímat sebe sama a partnera jako individua a jako role – nejsem si jistý, zda lze o rolích v případě milenecké rozepře vůbec hovořit. Luhmann svou myšlenku dále nespecifikuje a nenabízí žádný příklad takovýchto rolí. U rozepří vyvěrajících ze základu zcela zásadního, jakým je např. nevěra, bychom mohli mluvit o schematickém rozdělení rolí např. na toho, kdo podvedl, a toho, kdo byl podveden. U každodenních malých rozepří si však podobné rozdělení na role nedovedu představit, protože pokud bychom pokračovali v takovéto schematizaci, rolí by bylo nekonečně mnoho (např. „ten, který druhému snědl jídlo“ a „ten, komu bylo sděleno jídlo“ nebo „ten, který zapomněl koupit pečivo“ a „ten, kdo svěřil nákup pečiva druhému“ atd.). To nesouvisí ani tak s neredukovatelností individualit, která v milostném vztahu vystupuje ještě zřetelněji než kde jinde a je jeho důvodem, ale s neredukovatelností tohoto vztahu, jehož roviny minulosti i budoucnosti si milující obvykle živě uvědomují, na jediný kratičký okamžik v přítomnosti.

#### 2.1.9.5. Láska a její protipól v Kolmanových baladách

Věřím, že tento teoretický exkurz mi pomohl popsat, v čem spatřuji pravou podstatu milostné lásky natolik, abych mohl přejít k rozboru jejího vyobrazení v autorových baladách. Na okraj je nutné podotknout, že zatímco jsem se dosud zabýval výstavbou autorových balad na kontrastním principu a tím, že tyto kontrasty obvykle nefungují odděleně a že v autorových básních bývají zdánlivě zcela opoziční jevy slučovány takřka až k vzájemnému prostoupení, v případě lásky tomu tak nebude. V rozebíraných baladách totiž není lhostejnost, již jsem namísto nenávisti určil za pravý protipól lásky, vyobrazována. Je to zcela přirozené – básník vždy touží zachytit nejmohutnější záchvěvy svého nitra, nikoli řídké chvíle, kdy by jej snad mohl ovládnout ledový klid naprosté lhostejnosti. Její vyobrazení by se zcela míjelo s tradicí veškeré poezie i dramatu a bylo by mnohem spíše myslitelné v próze, kde by stále muselo sledovat velice specifické cíle.

Mnohem větší smysl by vzhledem k nesmírné síle dané emoce dávalo, aby vedle lásky



autorovy básně zachycovaly nenávist, jež je tradičně chápána jako protipól lásky, jímž však, jak jsem dokázal, není. Ani s tou se zde však nesetkáme, přinejmenším ne s nenávistí zřetelně oddělenou od lásky. Působení bolesti a ničení druhého, ať už fyzické či psychické, zde totiž představuje doprovodný jev milostného vztahu, v jehož povaze je vždy potenciálně obsaženo, či ještě spíše jeho extrémní polohu.

#### 2.1.9.5.1. Rozdílnost mužské a ženské lásky

Při zabývání se vyobrazením lásky v autorových baladách je důležité si uvědomit, že je v nich láska obvykle popisována mužskými ústy a že mužské vnímání lásky se výrazně liší od ženského. Navíc, jak jsem již prokázal, básníkovo mužské prožívání a smýšlení výrazně proniká i do některých básní, v nichž promlouvá ústy ženskými. Nesoudržnost stylizace je nejpatrnější v baladě pojmenované *Pyšná*. (SS, S. 23–24) Právě tak se v ní do ženského subjektu se stylizující básník sám nazývá poté, co se odmítne tělesně spojit se svým nápadníkem. Ten by sice mohl za nenaplněním své tužby spatřovat pýchu a povýšenost jejího objektu, ale ten měl k odmítnutí nejspíše důvod jiný a plně si jej uvědomoval<sup>210</sup> – což by se zřejmě nedělo, pokud by jím snad opravdu pýcha byla.

Rozdíl mezi mužským a ženským pojetím lásky pregnantně pojmenoval v již citované pasáži Niklas Luhmann: „Muž miluje milování,<sup>211</sup> žena miluje muže; miluje tedy na jedné straně hlouběji a původněji, na druhé straně je však více vázána a miluje méně reflektovaně.“ (LUHMANN 2002, S. 141) Věřím, že projevy tohoto rozdílu, přistoupíme-li na jeho pravdivost, lze na generalizované rovině pozorovat i v autorových baladách. V textech, v nichž básník promlouvá ženskými ústy (zejména v silně metaforické *Baladě kočičí* [SS, S. 36–37], již jsem interpretoval výše, a básni *Milá vyčítá* [SS, S. 29–30]) se zjitřená emocionalita projevuje oproti zbytku autorova díla rozdílným způsobem. Výpovědi se nevztahují ke snaze nalézt lásku – spíše

---

<sup>210</sup> S tímto tvrzením by nejspíše nesouhlasil Bataille, který napsal: „[J]e pravda, že žena často odolává, ale významné pro její chování je to, že když žena odolává, není si často vědoma svých důvodů, odolává instinktivně stejně jako samice zvířete.“ (BATAILLE 2001, S. 293) Jeho tvrzení lze považovat za velmi kontroverzní nejen konstruovanou paralelou ke zvířeti, ale tím, že když už ji Bataille použil, nepokusil se zamyslet se nad možnými důvody muže odmítajícího ženu, která by jej sváděla. Dle mého názoru stojí za značnou částí odmítání mužů ženami – zejména v případech, kdy se žena nakonec přeci jen „podvolí“, a dokonce se více přiváže ona ke svému svůdci než on k ní – naopak pečlivá rozvaha a snaha zkoušet mužovu vytrvalost, průbojnost, emoční inteligenci a další zásadní vlastnosti, než se s ním žena ve všech smyslech slova spojí.

<sup>211</sup> Tento jev popisuje Barthes ve své figurě Milovat lásku, definované následovně: „Výbuch jazyka, během něhož subjekt lásky dosáhne anulace milovaného objektu pod objemem lásky samé: v této specifické milostné perverzii je láska sama subjektem milování, nikoli objektem.“ (BARTHES 2008, S. 49) Ještě více k jádru věci však dle mého názoru míří poznatek Luhmannův: „[C]ítění se snaží hledat a stvrzovat odpovídající cit; [...] člověk miluje sebe sama jako milujícího a milovaného a miluje rovněž druhého jako milujícího a milovaného, tedy [...] svůj cit vztahuje právě k tomuto splnutí citů.“ (LUHMANN 2002, S. 143)

opětovaný cit než individualizovanou partnerku –, ale představují lamentace nad její ztrátou a rozpadem konkrétních vztahů, z čehož do role ženy se stylizující básník viní své někdejší mužské partnery. Velmi přesně přitom pojmenovává nejen své pocity, ale zejména své hodnoty, jež muži nechtěli či nedokázali sdílet. Tu nejvyšší lze nazvat teplem společného domova a neobejde se bez věrnosti, stability, upřímné komunikace, předvídatelného chování a vzájemného pozvedávání druhého. Zrazený básník věří, že zatímco on byl připravený tyto hodnoty vytvářet, jeho mužský protějšek je odmítl, čímž projevil takový nevděk za veškerou básnickovu snahu, že pokračování vztahů nebylo možné.

#### 2.1.9.5.2. Zralá láska

Další zajímavé tvrzení, které lze vztáhnout i k předcházející kapitole, postuloval Julius Evola: „Na rovině vztahové potřebuje muž lásku, ale žena jej potřebuje zbavit existenciálního zármutku a vynalézt pro něj smysl jeho existence, zatímco on podvědomě hledá nejrůznější náhražky a přijímá a žíví každou iluzi.“ (EVOLA 1983, S. 53) Zatímco do role ženy se stylizující básník se v *Baladě kočičí* a básni *Milá vyčítá* snažil, aby jeho mužský protějšek mohl pociťovat životní naplnění ve sféře jejich vztahu a společném vytváření hodnot, jeho partneři namísto přijetí závazku raději podléhali četným iluzím a svodům okolního světa.

S pojmem iluze by úzce souvisela také tzv. láska platonická.<sup>212</sup> Jedná se však o autorovým baladám cizí pojem. Jak nastínil Luhmann, mužská láska bývá silně reflektovaná – a schopnost reflexe je navíc posilována věkem a životními zkušenostmi. V rámci textů, v nichž promlouvá ústy stárnoucího muže – tedy ve většině autorova baladického díla –, básník osciluje mezi dvěma pocity. Na jedné straně je vzhledem k bolestivým milostným zklamáním, která jej v minulosti potkala, silně skeptický vůči možnosti, že by pravou lásku ještě mohl ve svém pokročilém věku nalézt, ale v některých textech v sobě dokáže nalézt dostatek odvahy a přesvědčit se, aby se té možnosti alespoň otevřel. Ani v jednom případě však o jizvách na srdci, jak je opakovaně nazývá, blíže nehovoří a neodtajňuje jejich přesný původ. Stejně tak v něm odvalu riskovat další jizvu obvykle probouzejí mnohem spíše dojmy z jarní obrozující se přírody než setkání s konkrétní ženou, která by na něj výjimečně zapůsobila.

V každém případě se však zdá, že básník lásku k životu nutně nepotřebuje. Evola by jej

---

<sup>212</sup> Lásku platonickou chápu vzhledem k určení transcendence za nedílný rys pravé lásky jako nižší formu lásky. Jak podotýká Evola, nejsou známy žádné tajemné školy či učení, které by na této teorii úspěšně vybudovaly techniku dosahování extáze. (EVOLA 1983, S. 56)

tedy nejspíše považoval za plného „existenciálního zármutku“, ale zdá se, že básník nachází dostatečnou útěchu v sobě samém, respektive ve své tvorbě, již tematizuje cyklem *Umírající mág* (SS, S. 91–100).<sup>213</sup> Navíc má pravdu i Fromm, který tvrdí, že zatímco nezralá láska se projevuje tím, že někoho milujeme, protože jej potřebujeme, u zralé lásky je tomu naopak. (FROMM 1966, S. 36) Básník by tedy nejprve musel zahořet láskou ke konkrétní ženě, aby pocítil potřebu lásky a milostného sepětí vůbec.

#### 2.1.9.5.2.1. Balada *Starý pár*

Jak je patrné již z názvu, autorovou baladou, která „zralou lásku“ tematizuje zřejmě nejexplicitněji, je *Starý pár* (SS, S. 75–76). Výjimečná je v rámci jeho díla už tím, že realizovaný milostný vztah není popisovaný jako vzpomínka na doby dávno minulé, ale básník v první osobě singuláru promlouvá v přítomnosti. Za pozornost dále stojí, že jeho přítelkyně tentokrát není (výrazně) mladší než on, jako tomu bylo u dosud popisovaných objektů jeho milostné touhy.

Dlouhodobý vztah je však v textu již od úvodního dvojverší „Není lásky v tobě, není lásky ve mně / v nikom z nás“ nahlížen zcela negativně. V souladu s autorovou obvyklou prací s motivy je tedy společný život páru popisován jako temný a potřebující podněty zvenku („Do temnice temné padá jenom zevně / denní jas“), a především tichý. Jak jsem ilustroval, v cyklu *Umírající mág* (SS, S. 91–100) básník ztotožňuje řeč se životem (a její absencí se smrtí) a obdivuje se performativní funkci jazyka, když mimo jiné tvrdí, že láska a věrnost nejsou bez řeči možné. Není tedy divu, že když si popisovaný pár „zevšedněl“<sup>214</sup> a přišel o zájem i schopnost vést spolu rozhovory, je tato situace vnímána jako smrt vztahu, a milá je dokonce oslovena „hrobe mlčící“.

Prvkem, který zmnožuje interpretace básně, je přítomnost třetího (ale jediného používaného) hlasu, který se prvně projevuje ve druhé sloce a nemizí ani ve sloce třetí: „Není

---

<sup>213</sup> „Dokonce nebývá pro dívku nic tak svůdného, jako když ji miluje poeticko-těžkomyslná povaha,“ komentoval by básníkovy šance na nalezení lásky Kierkegaard. (KIERKEGAARD 2006, S. 23)

<sup>214</sup> „Je třeba dobývat originalitu našeho vztahu. Většina mých zranění, která se dostávají, pochází ze stereotypu,“ píše Barthes. (BARTHES 2008, S. 54) Právě stereotypu je ale velmi těžké, až nemožné se v takto dlouhodobém vztahu vyhnout. Např. Bataille však vnímá výhody takového soužití, a to dokonce i v oblasti erotické, kde se o nich příliš nehovoří: „Bez důvěrného srozumění těl, které se utváří až po delší době, je objetí kradmé a povrchní, nemůže se organizovat, jeho průběh je téměř animální, příliš rychlý a očekávaná rozkoš se často nedostává. Chuť po změně je jistě chorobná a vede jen k další frustraci. Zvyk má naopak schopnost prohloubit to, co netrpělivost nezná.“ (BATAILLE 2001, S. 137)

otázky a není odpovědi / na mlčení dvou / Někdo cizí, třetí, mezi námi sedí / a zpívá píseň svou“. Jednoznačný interpretační klíč nenabízí ani následující sloka „Ale může vstát a jít každou chvíli / a píseň s ním / Pak němé rty mé k němým tvým se schýlí / v stesku mlčícím“. Jako nejpřirozenější se jeví básni rozumět jako básníkovu vědomí, že její jeho milá podvádí, ale že pokud její poměr skončí, on ji, byť zraněný, neopustí, a že toto porozumění by mohlo jejich vztah utužit a naplnit alespoň obnovenou něhou, když ne životem.

Druhý způsob čtení, který však pod vlivem vstupního verše vnímám jako o něco horší, je popisovanou situaci chápat jako poslední chvíle staré ženy, která už není schopna vnímat, a pragmatický básník tak u jejího lůžka již jen mlčenlivě sedí a čeká na odchod antropomorfizované smrti, která „mezi [nimi] sedí / a zpívá píseň svou“, aby zemřelou milou naposledy políbil a oddal se tichému truchlení. Takovéto čtení je možné zejména pod vlivem ztotožnění absence řeči se smrtí ve zmíněném cyklu a závěrečného oslovení „hrobe mlčící“, ale ani v tomto výkladu nezahrnujícím nevěru nelze než vnímat dlouhodobý vztah jako barthesovskými slovy strukturu, z níž se vytratila veškerá láska.

#### 2.1.9.5.3. Násilná láska

Když jsem uvedl, že hledisko lhostejnosti, již jsem nazval pravým opakem lásky, se v autorových baladách, jimiž se zabývám, neuplatňuje, mohlo se zdát, že se budu muset uchýlit k práci s motivy nenávisti, která představuje obecně přijímaný – jakkoli zcela nesprávný – protipól k lásce. Ale není tomu tak. V daných textech totiž nenalezneme její typické projevy osamocení,<sup>215</sup> ale jako násilné vztahy či sexuální akty (vzpomeňme na znásilnění v *Šíleném Donu Juanovi*), případně zločiny ze žárlivosti – tedy vždy ve spojení s láskou.<sup>216</sup>

Lásku na něžnou a násilnou přímo rozlišuje Bataille a popisuje mechanismus jejich střídání: „Charakteristickou formou nutnosti střídání nerovnováhy a vyváženosti je střídání násilné a něžné lásky jedné bytosti ke druhé.“<sup>217</sup> (BATAILLE 2001, S. 300) Ta se

---

<sup>215</sup> V této kapitole nechávám již zcela stranou autorovy balady o válce, které se sám zúčastnil a která jej doživotně zdravotně poznamenala.

<sup>216</sup> Velmi typické je pro autora spojování milostného s drastickým pod vlivem uvědomování si potenciálně destruktivní moci lásky, viz verše jako „já svého miláčka chci slyšet žalem výtí / až s rozsápanou milou nocí poletí“. (PODZIMNÍ RŮŽE IN SS, S. 63–65)

<sup>217</sup> Bataille následně konkrétně popisuje, jak tomuto střídání rozumí: „Násilnost lásky vede k něžnosti, která je trvalou formou lásky, ale vnáší do vzájemné žádosti po srdci ten samý prvek nevázanosti, tu samou žízeň po ochabnutí a tu samou pachut' smrti, jakou nacházíme ve vzájemné žádosti po těle. Láska ve své podstatě pozvedá zalíbení jedné bytosti ve druhé na takový stupeň napětí, že případná ztráta druhého – nebo ztráta jeho lásky – je pociťována stejně tvrdě jako hrozba smrti.“ (BATAILLE 2001, S. 300)

nejmarkantněji projevuje v baladě *Černý Bill a bílá Nelly* (SS, S. 72–74), již jsem věnoval samostatnou podkapitolu. Navzdory plurálu ve verši „a milovali se a bili ze všech sil“ do vztahu vnášel násilný prvek mnohem spíše muž, který svou družku bil, odmítala-li se mu sexuálně podvolit, když se ráno vracíval opilý z hospody. Jeho násilí – do značné míry jisté povzbuzené alkoholem – tedy představovalo reakci na odmítnutí, tedy na neuspokojení tužby, v tomto případě v první řadě tělesné. Moment, kdy Nelly rozdrásala obličej svého milého, však nebyl motivovaný Billovým násilím, ale odmítnutím uspokojení touhy její,<sup>218</sup> tedy zcela totožně. Násilí jako by jejich vztahu dodávalo života a povzbuzovalo jejich touhu, která se však často časově neprotínala, což vedlo k dalšímu násilí. Dost možná byl ale tento krajně specifický způsob narušování stereotypu hlavním důvodem, proč spolu pár následně uzavřel sňatek, zplodil dvě děti a zůstal si do smrti věrný.

#### 2.1.9.5.3.1. Balada *Nevěrná milá* a *Balada všední*

Bataille násilí spojuje se žárlivostí,<sup>219</sup> když dále tvrdí, že nemůže-li milující subjekt milovanou bytost vlastnit, často by ji raději zabil, než ji ztratil. (BATAILLE 2001, S. 28) V tom se s ním shoduje i Evola: „Nezdá se být nikterak zarážející, že v krajních případech mohou síly erótu dohnat člověka k vraždě, sebevraždě či šílenství, nemůže-li uspokojit své tužby.“ (EVOLA 1983, S. 69–70) V tomto kontextu má smysl zabývat se zejména prvními dvěma texty ze sbírky *Balady*.<sup>220</sup>

K tragickému vyústění spěje balada *Nevěrná milá* (B, S. 17–20). Zajímavá je zejména způsobem podání líčeného děje, kdy je sice vražda líčena ve 3. osobě, ale v žádném případě ne s objektivním odstupem. Básník zločin ze všech nejtěžší v tomto případě opakovaně ospravedlňuje, úvodním dvojverším „Byla to nevěrná milá / a má, co si zasloužila“ počínaje. Ještě v první sloce přechází k prosbě a řečnické otázce „Bože můj, duši mu spas / Měl snad ji věčně bít / hroziti, žebroniti: / vyvol si jednoho z nás?“, v dalších strofách pak za použití kondicionálu nastoluje podmínky, které kdyby žena nebyla porušila, ještě prý mohla žít – a

---

<sup>218</sup> „líbala Billa Nelly, víla vil / zůstaň miláčku, aspoň ještě chvíli / Nemohu, Nelly, čas je, abych pil / samou jen láskou vyschly by mi žíly / Billy!! / zařala nehty Nelly v Billův týl“

<sup>219</sup> Výtečný popis komplexních mechanismů žárlivosti podává Barthes: „Jako žárlivý trpím čtyřnásobně: protože žárlím, protože si vyčítám, že jsem takový, protože se obávám, aby má žárlivost druhého neranila, a protože se nechávám ovládat banalitou. Trpím tím, že jsem vyloučený, agresivní, šílený a příliš obyčejný.“ (BARTHES 2008, S. 177)

<sup>220</sup> Žárlivost však v autorově díle nevede k destruktivní touze vůči objektu lásky zcela nutně, viz např. *Baladu o dvou milencích* (B, S. 27–29).

věrnost není jednou z nich.<sup>221</sup> Muže nejvíce rozhněvává, s jakým klidem a vyrovnaností hrozbě nejhoršího násilí čelí, tedy ztráta posledních zbytků jeho převahy. Když žena poruší třetí podmínku, je její osud zpečetěn: „Na krok jen od jeho těla / nahé se rameno bělá / na srdci nože hrot / Shrnul jí kadeře s čela / Ani se nezarděla / Bože, a tu ji bod // Když se krev do rány pění / ještě vše ztraceno není / jen ticha, ticha buď! / Nevyslovuj to jméno! / Vyslovím! – Vysloveno / Třikrát jí proklál hrud“.

*Balada všední* (B, S. 11–16) představuje k tomuto textu, podobně jako k *Černému Billovi a bílé Nelly*, spíše důležitý protipól, jelikož je v ní již zřejmě bezvýchoďná situace nenaplněného vztahu řešena bez jakéhokoli násilí. Název naznačuje, že všední – tedy bez potřebných impulzů a vzruchů – je nejen vztah ústřední dvojice, ale že takové vztahy zkrátka bývají velmi často. V tomto případě však máme důvody představovat si pár spíše mladší (viz živá vzpomínka ve verších „Kdybys mne miloval / a chtěl mne mít / tak jako poprvé“), jemuž vzájemné soužití ještě zevšednět nemuselo.

Příčinou propasti, která se mezi dvojicí rozevívá, však není ani tak rozdílná velikost touhy (která by se důvodem k násilí bývala mohla stát), ale mnohem spíše absence komunikace, tedy autorova zásadního tématu. Báseň totiž začíná strofou „Kdybys mne miloval / mohla bych odejít / Kdybys mi vědět dal / co tvoje srdce cítí / mohla bych jít / a způsobit ti žal“. Básník promlouvá ženskými ústy a vypočítává podmínky, za nichž by mohl nevyhovující vztah opustit. Patřila by mezi ně milencova nevěra či smrt, a jak bylo řečeno, paradoxně také jeho vyznání lásky po dlouhé době. Nejistota její existence však překvapivě představuje poslední pomyslnou nit, která dvojici stále drží pohromadě. Proč žena vztah neukončí, zůstává otázkou. Nabízela by se odpověď, že chce působit jako ta, která jeho konec nezavinila, a proto její pocity nestačí a potřebuje, aby se jí dostalo pádného podnětu zvnějšku. Milencovo vyznání by však představovalo spíše opak.

Výklad o lásce tedy můžeme ukončit poznatkem, že se racií nezřídka vzpírá – a i proto má smysl o ní mluvit, a ještě spíše ji prožívat.

---

<sup>221</sup> Viz verše „Kdyby jen zaplakala / ďábel by odstoupil“ a „Kdyby se domodlila / ještě by živa byla / je dobrý, dobrý chlap“.

## Závěr

Má diplomová práce *Prostupování protikladů: milostné balady Jaroslava Kolmana-Cassia* představuje dosud nejrozsáhlejší a neucelenější příspěvek do bohužel nepříliš obsáhlého diskursu textů o laureátovi Státní ceny za literaturu za rok 1937 a jeho díle. Nejen oproti doslovu Milana Červenky ve výboru *Stesk stráže* (Mladá Fronta, 1995) či dvojici příspěvků přednesených na konferenci *Česká literatura a kultura za protektorátu* (Ostrava, 2016), ale i dobovým ohlasům se vymyká nejen rozsahem, ale také přístupem. Jakkoli jsem primárně vycházel z balad samých, v opozici k množství moderních přístupů jsem odmítl upozadit jak autora, tak čtenáře, jehož individuální čtení dílo vždy teprve dotváří. Sám jsem tak přinesl nové a často odvážné interpretace balad, které považuji za nejjasnější doklady specifík autorovy poetiky, přestože je dosavadní vykladači buď přehlíželi, nebo dle mého názoru popsali příliš zběžně, aniž by si povšimli jejich nejdůležitějších rysů.

Ve své práci jsem vyšel zejména z účinku autorových balad a snažil jsem se dobrat zpět ke zdrojům jejich sugestivnosti a celkové působivosti. Její výrazný zdroj jsem identifikoval v napětí mezi kontrasty, ale také v jejich na první pohled paradoxnímu přibližování, jež může končit až úplným prolnutím se. Vymezil jsem 9 základních kontrastů a doložil jsem, že obvykle v básni nefungují zcela samostatně, ale účelně se doplňují, čímž se jejich efekt ještě posiluje. Zároveň jsem ilustroval, že pro účinek literárního díla tak zásadního potlačení vypjaté individuality ve prospěch obecnější platnosti je v Kolmanových textech často dosahováno konceptuálními metaforami, majícími ve svém základu jeden z protichůdných pojmů.

Zaměřil jsem se také na samotný žánr balady, jemuž není v našem prostředí věnován dostatečný zájem literárních teoretiků, a připomněl jsem teze o jeho blízkosti dramatu a autobiografii, jejichž pravdivý základ jsem ilustroval aplikací na vybrané Kolmanovy básně.

Vydal jsem se také za hranice literární vědy, jelikož vyobrazení lásky v uměleckém díle lze zkoumat jedinečně interdisciplinárně. Jak je v Kolmanových textech zachycena, jsem tedy popisoval za použití relevantní filozofické i psychoanalytické literatury, načež jsem závěrečnou z devíti kontrastních kapitol věnoval nejen tomu, jak ji pojímá Kolman, ale také formulování vlastní definice tohoto abstraktního pojmu, pro naše životy tak zásadního.

Otázky, které jsem si položil, jsem beze zbytku zodpověděl, avšak doufám, že v mém kolmanovském bádání budou pokračovat i jiní, a to zejména co do balad vyjadřujících pomnichovský pocit národního ohrožení. Zdánlivě antikvovanému baladickému žánru bych se rád na širokém materiálu české milostné balady dále věnoval i sám v dizertační práci.

## Seznam literatury

### Primární literatura

Ke sbírce *Balady* odkazují písmenem *B* a číslem příslušné stránky, k výboru *Stesk stráže* písmeny *SS* a číslem příslušné stránky.

KOLMAN CASSIUS, J.: *Balady*, 1943 (Praha: Fr. Borový).

KOLMAN CASSIUS, J.: O mém pseudonymu: Pseudonym Cassius o sobě. *Lidové noviny* 1940, roč. 48, č. 509, s. 3–4.

KOLMAN CASSIUS, J.: *Stesk stráže*, 1995 (Praha: Mladá Fronta).

### Sekundární literatura

BARTHES, R.: *Fragmenty milostného diskurzu*, přel. Pelikán, Č., 2008 (Praha: Pavel Mervart).

BARTHES, R.: *Rozkoš z textu*, přel. Špilarová, O., 2008b (Praha: Triáda).

BASS, E.: Jak nás poznamenala [recenze]. *Lidové noviny* 1926, roč. 34, č. 635, s. 9.

BATAILLE, G.: *Erotismus*, přel. Kohoutová, M. a Pacvoň, M., 2001 (Praha: Hermann a synové).

BURIÁNEK, F.: Šaldův vztah k umělecké avantgardě dvacátých a třicátých let. *Česká literatura* 1962, roč. 10, č. 4, s. 426–437.

CULLER, J.: *Teorie lyriky*, přel. Pokorný, M., 2020 (Praha: Karolinum).

ČERVENKA, M.: Čteme Cassia: Komentář k básním. In KOLMAN, CASSIUS, J.: *Stesk stráže*, 1995 (Praha: Mladá Fronta), s. 171–185.

*Čtení o Jaroslavu Haškovi*. MERHAUT, L. (ed.), 2014 (Praha: Institut pro studium literatury).

ECO, U.: *Dějiny krásy*, přel. Pelán, J. a kol., 2005 (Praha: Argo).

ECO, U.: *Dějiny ošklivosti*, přel. Adámková, I., 2007 (Praha: Argo).

ERBEN, K. J.: *Kytice*, 1988 (Praha: Odeon).

EVOLA, J.: *The Metaphysics of Sex*, přel. Inner Traditions, překlad do češtiny autorem diplomové práce s odkazy na příslušné stránky vydání anglického, 1983 (New York City: Inner Traditions International).

FELTLOVÁ, M.: Jaroslav Kolman Cassius: Cassiovy listy. *Český rozhlas Vltava* [on-line], 2019 [cit. 2. 11. 2023]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jaroslav-kolman-cassius-cassiovy->



- FOUCAULT, M.: *Dějiny sexuality I*, přel. Pelikán, Č., 1999 (Praha: Herrmann a synové).
- FOUCAULT, M.: *Dějiny sexuality II*, přel. Thein, K., Fulka, J. a Darnadyová, N., 2003 (Praha: Herrmann a synové).
- FREUD, S.: *Spisy z let 1913–1917*, přel. Kopal, M., 2002 (Praha: Psychoanalytické nakladatelství).
- FROMM, E.: *Umění milovat*, přel. Vinař, J., 1966 (Praha: Orbis).
- GELLNER, F. *Po nás ať přijde potopa*, 1901 (Praha: edice Nového kultu).
- GOETHE, J. W.: *Výbor z poezie*, přel. Bednář, K. a kol., 1973 (Praha: Československý spisovatel).
- HALAS, F.: *Sepie*, 1927 (Praha: Jan Fromek).
- HAMBURGER, K.: *The Logic of Literature*, přel. Rose, M. R., 1973 (Bloomington: Indiana University Press).
- HAŠEK, J.: *Dekameron humoru a satiry*, 1972 (Praha: Československý spisovatel).
- HUBKOVÁ, H.: *Reprezentace národních symbolů, ikon a příběhů v době okupace*, 2012 (České Budějovice: Jihočeská univerzita – Filozofická fakulta). Bakalářská práce. Vedoucí práce PAPOUŠEK, V.
- CHALUPECKÝ, J.: *Expresionisté*, 2013 (Praha: Torst).
- JANOUŠEK, P.: *Studie o dramatu*, 1993 (Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu).
- JIROTKA, Z.: *Saturnin*, 1968 (Praha: Československý spisovatel).
- J. O. [zkratka]: Podjaří. *Naše řeč* 1926, roč 10, č. 4, s. 125–126.
- KAFKA, F.: *Povídky*, přel. Kafka, V., 1990 (Praha: Odeon).
- KALIŠOVÁ, R.: Ivánek, Jakub – Malura, Jan, ed.: *Portraying Countryside in Central European Literature* [recenze]. *Slovenská literatura* 2023, roč. 17, č. 2, s. 224–228.
- KIERKEGAARD, S.: *Opakování*, přel. Zecpal, Z., 2006 (Praha: Vyšehrad).
- KOŤA, M.: *Jakub obrovský a sportovní socha v meziválečném Československu*, 2011 (Brno: Masarykova Univerzita – Filozofická fakulta). Bakalářská práce. Vedoucí práce SUCHÁNEK, P.
- KRISTEVA, J.: *Jazyk lásky*, přel. Fulka, J., 2004 (Praha: One Woman Press).
- KUČEROVÁ, M.: *Mýtus o Narcisovi ve francouzské literatuře přelomu 19. a 20. století*, 2014

(Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta). Dizertační práce. Vedoucí práce POHORSKÝ, A.

LAKOFF, G., JOHNSON, M.: *Metafory, kterými žijeme*, přel. Čejka, M., 2002 (Brno: Host).

LEHÁR, J., STICH, A., JÁNÁČKOVÁ, J., HOLÝ, J.: *Česká literatura od počátků k dnešku*, 1998 (Praha: Nakladatelství lidové noviny).

*Literární kronika první republiky*. ŠÁMAL, P. a kol., 2019 (Praha: Academia).

LOTMAN, J. M.: Smrt jako problém syžetu. In GLANC, T. (ed.): *Exotika: Výbor z prací tartuské školy*, 2003 (Brno: Host), s. 257–269.

LUHMANN, N.: *Láska jako vášeň / Paradigm Lost*, přel. Petříček, M., 2002 (Praha: Prostor).

MAJEROVÁ, M.: *Panensství*, 1958 (Praha: Československý spisovatel).

MALEVIČ, O. M.: Vljačeslav Lebeděv a česká poezie. *Česká literatura* 2006, roč. 54, č. 2–3, s. 540–247.

MATLÁKOVÁ, M.: Koncept narcismu malých rozdílů ve vědách a společnosti, 2012 (Brno: Masarykova univerzita – Fakulta sociálních studií). Bakalářská práce. Vedoucí práce NUMERATO, D.

[Nepodepsáno]. Básníci bez uniformy. *Literární listy* 1968, roč. 1, č. 22, s. 14.

NEZVAL, V.: *Básně noci*, 1948 (Praha: Fr. Borový).

NEZVAL, V.: *Sbohem a šáteček*, 1966 (Praha: Československý spisovatel).

NOVÁK, A., NOVÁK, J. V.: Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny. IV. Přepřacované a rozšířené vydání 1936–1939 (Olomouc: nákladem R. Probmurga).

NOVÁK, B.: Dramatický elegik. *Čteme* 1941, roč. 3, č. 16, s. 209–212.

*Panorama české literatury*. Petrů, E. a kol., 1994 (Olomouc: Rubico).

PAVLÍČEK, T.: Writer's Institutions and the Crisis of Democracy 1934-39. *Soudobé dějiny* 2010, roč. 17, č. 4, s. 565–612.

PETERSON, J. B.: *12 Rules for Life: An Antidote to Chaos*, 2019 (New York City: Random House).

PÍŠA, A. M.: *Třicátá léta*, 1971 (Praha: Československý spisovatel).

PJAIT [šifra]: Personification of Death in Visual Culture. *Medium* [on-line], 2020 [cit. 9. 2. 2024]. Dostupné z: <https://medium.com/crossing-domains/personification-of-death-in-contemporary-visual-culture-fd9dac1b1d07>

POLAN, B.: *Život a slovo*, 1964 (Praha: Československý spisovatel).

- PROUST, M.: *Hledání ztraceného času VI*, přel. Pechar, J., 1988 (Praha: Odeon).
- RABATÉ, D.: *Lyrická gesta*, přel. Pokorný, M., 2023 (Praha: Karolinum).
- RICOUER, P.: *O sobě samém jako o jiném*, přel. Lička, M., 2016 (Praha: Oikoymenh).
- SHAKESPEARE, W.: *Hamlet*, přel. Hilský, M., 2002 (Praha: Evropský literární klub).
- SHAKESPEARE, W.: *Sonety*, přel. Vladislav, J., 1956 (Praha: SNKLHU).
- SCHELER, M.: *Řád lásky*, přel. Loužil, J., 1971 (Praha: Vyšehrad).
- ŠALDA, F. X.: Nové děvče [recenze]. *Šaldův zápisník* 1935–1936, roč. 8, č. 1, s. 55–58.
- ŠEVČÍKOVÁ, D.: *Když zvonil zrady zvon: Odraz Mnichovské dohody v české poezii*, 2010 (Brno: Masarykova univerzita – Pedagogická fakulta). Diplomová práce. Vedoucí práce KROČA, D.
- TICHÝ, M.: Kritik tradicionalista. *H7O Host7 dní on-line* [on-line], 2020 [cit. 1. 11. 2023]. Dostupné z: <https://www.h7o.cz/clanky/12717-kritik-tradicionalista>
- UTHER, H. J.: *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, 2004 (Helsinky: Suomalainen Tiedeakatemia).
- VAŇKOVÁ, I.: Čtyry doby B. Němcové: Barevnost a barvy v českém obrazu světa. *Česká literatura* 2003, roč. 51, č. 1, s. 51–59.
- VŠETIČKA, F.: *Poetika kompozice*, 2022 (Olomouc: Univerzita Palackého).
- WEIL, A.: *Man is Indestructible: Legend and Legitimacy in the Worlds of Jaroslav Hašek*, 2019 (Boston: University of Harvard – Graduate School of Arts and Sciences). Dizertační práce. Vedoucí práce BOLTON, J.
- WOLKER, J.: *Těžká hodina*, 1984 (Praha: Práce).
- Zatemněno: Česká literatura a kultura za protektorátu*. ANTOŠÍKOVÁ, L. (ed.), 2017 (Praha: Academia).

## Slovníková hesla

- Giuseppe Arcimboldo. In *Britannica* [on-line, cit. 2. 1. 2024]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/still-life-painting>
- Jaroslav Kolman Cassius. In: *Lexikon české literatury II K–L*. FORST, V. a kol., 1993 (Praha: Academia), s. 805–807.
- Jaroslav Kolman Cassius. In: *Slovník českých spisovatelů*. HAVEL, R., OPELÍK., J. a kol., 1968 (Praha: Československý spisovatel), s. 238.

Kolman Cassius Jaroslav. In: *Slovník zakázaných autorů*. BRABEC, J. a kol., 1991 (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), s. 225–226.

Kontrast. In: *Slovník literární teorie*. VLAŠÍN, Š. a kol., 1984 (Praha: Československý spisovatel), s. 187.