

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**  
**Ústav české literatury a literární vědy**

**Diplomová práce**

**Miroslava Šircová**

**„Sépie“ Františka Halase a Eugenia Montala jako jiný model  
avantgardní poetiky**

**„Cuttlefish“ of František Halas and Eugenio Montale as a  
Different Model of the Avant-garde Poetism**

**Praha 2010 Vedoucí práce: Prof. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M. A.**

*Ráda bych tímto poděkovala profesoru Vojvodíkovi za laskavé a podnětné vedení při psaní této diplomové práce.*

*Miroslava Šircová*

*„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“*

*V Praze dne 26. 7. 2010*

*podpis*

## **Anotace**

Diplomová práce srovnává poetiku sbírek *Sépie* (1927) Františka Halase a *Ossi di Seppia* (1925) Eugenia Montala. Srovnání je zpracováno formou rozboru sémantiky základních motivů, rozboru kategorií prostoru a času a dále interpretací tří tematických okruhů: sémantika bolesti a smrti, básnické Já a společnost a básnické slovo. V práci je naznačen vývoj dané tematiky v následujících sbírkách obou básníků. Je přihlédnuto k tehdejšímu dobovému a literárnímu kontextu a vztahu k básnické tradici a moderně.

## **klíčová slova**

František Halas, *Sépie*, Eugenio Montale, *Ossi di Seppia*, literární avantgarda, krize subjektu ve světě, krize slova na počátku století, poetika bolesti a smutku, *mal di vivere*

## **Abstract**

This thesis is comparing the poetics of two poetry books: *Sepie* (1927) written by František Halas, and *Ossi di Seppia* (1925) written by Eugenio Montale. The comparison is based on semantic analysis of their principal motives, analysis of literary categories of space and time, and also on the interpretation of three thematic areas: semantics of suffering and death, relation of lyric subject to the society, and the reflection of the word crises. The thesis also includes development of these topics in their further poetry books. There is also presented contemporary historical and cultural context, and relation to literary tradition and avant-gard.

## **Key Words**

František Halas, *Sépie*, Eugenio Montale, *Ossi di Seppia*, literary avant-garde, crises of the subject, crises of the word at the beginning of the 20th century, semantics of suffering and death, *mal di vivere*

1.	Úvod.....	7
2.	ČÁST I – Eugenio Montale .....	9
2.1.	Dobová situace .....	10
2.2.	Literární kontext počátku století .....	13
2.2.1.	Benedetto Croce .....	13
2.2.2.	Básníci soumraku .....	13
2.2.3.	Futurismus .....	15
2.2.4.	Generace La Voce .....	16
2.2.5.	Giseppe Ungaretti.....	17
2.3.	Eugenio Montale .....	19
2.4.	Vztah k italskému symbolismu a postsymbolistické moderně .....	23
2.5.	Ossi di seppia .....	27
2.5.1.	Geneze .....	27
2.5.2.	Struktura .....	27
2.6.	Sémantika motivů .....	28
2.6.1.	Ligurská krajina.....	28
2.6.2.	Moře .....	28
2.6.3.	Vítr .....	29
2.6.4.	Slunce, poledne .....	29
2.6.5.	Zed' .....	30
2.6.6.	Zvuky a tóny.....	30
2.7.	Prostor a čas .....	32
2.7.1.	Prostor přírodní .....	32
2.7.2.	Prostor osobní.....	34
2.8.	Typologie bolesti a smrti - Mal di vivere.....	35
2.9.	Básnické Já a společnost .....	40
2.10.	Básnické slovo .....	46
3.	ČÁST II – František Halas.....	50
3.1.	Sépie.....	51
3.1.1.	Geneze sbírky.....	51
3.2.	Sémantika motivů .....	53
3.2.1.	Smrt .....	54
3.2.2.	Zmar .....	55

3.2.3.	Dětství .....	55
3.2.4.	Matka.....	56
3.2.5.	Slovo.....	56
3.3.	Prostor a čas .....	58
3.3.1.	Prostor vnější.....	59
3.3.2.	Prostor lidského těla.....	60
3.4.	Vztah k expresionismu G. Trakla a spirituální poezii B. Reynka.....	62
3.5.	Typologie bolesti a smrti.....	65
3.6.	Básnické Já a společnost .....	69
3.7.	Básnické slovo .....	73
4.	Závěr .....	77
4.1.	Použitá literatura k části I: .....	81
4.2.	Použitá literatura k části II: .....	84

# 1. Úvod

Ve své diplomové práci bych se chtěla pokusit o srovnání poetiky sbírek *Sépie* (1927) Františka Halase a *Ossi di seppia* (1925, Sépiové kosti) italského lyrika Eugenia Montala. Prvním impulsem k tomuto srovnání byla podobnost titulů sbírek, téměř stejná doba jejich vydání a fakt, že oba autoři těmito sbírkami vstupují do literatury.

Přestože oba básníci vycházejí z jiného kulturně-historického kontextu, z odlišné básnické tradice a rozdílných životních zkušeností, zdá se, že jejich modely světa se v určitých rysech shodují. Toto se pokusím ukázat v šesti interpretačních kapitolách zaměřených na tři tematické okruhy: Sémantika bolesti a smrti, Básnické Já a společnost a Básnické slovo.

V první části věnované Eugeniu Montalovi představím nejprve dobovou situaci tehdejší Itálie, ve které v době vydání sbírky již plnou silou vládla fašistická ideologie výrazně ovlivňující i život kulturní a literární. Dále krátce popíši italský literární kontext počátku století a představím nejvýraznější z tehdejších směrů a uskupení literární moderny. Nejinspirativnější z nich byla pro Montalovu poezii skupina tzv. krepuskolárů a také předcházející symbolistická poezie Gabriela D'Annunzia a Giovanna Pascoliho.

Samostatná kapitola je věnována životu a dílu Eugenia Montala.

Sbírku *Ossi di seppia* přiblížím rozborem sémantiky nejčastějších motivů a charakteristikou kategorií prostoru a času. Ve sbírce převažují motivy přírodní, symbolizující autentickou, „esenciální“ existenci. V kontrastu s ní pak stojí existence básnického Já, trpícího především pocitem izolace a bolestného narušení vztahu ke světu, které jsou zdrojem rezignace a smutku.

První část uzavírají interpretační kapitoly mapující výše jmenované tematické okruhy. Z nich je zřejmé, že oběma básníkům je společný tragický životní pocit, smutek a jistá pasivita. Tato podobnost se zvyšuje zejména druhou Montalovou sbírkou *Le occasioni* (1939), která se vyvazuje z prostoru přírodní scenérie ligurské riviéry a silnými pocity úzkosti a strachu se dále přibližuje Halasově poetice.

Stejně tak oba básníci sdílejí specifický vztah k básnickému slovu. Montale odmítá tradiční italskou parnasistní poezii velkých gest, naopak touží po slovech „neopracovaných a esenciálních“, po řeči, jakou „mluví“ jeho symbolický ideál autentické existence, moře. Taková slova nachází obtížně, přesto si udržuje víru v posilující smysl poezie. Do značné míry jeho postoj odpovídá postoji Halasovu, i když hledání básnického slova pro Montala postrádá halasovský rozměr „rozkošné churavosti“.

Vztah Básnického Já ke společnosti se u obou autorů liší. Montale opakovaně vyslovuje pocit izolace a vyčlenění, která je ovšem i jeho vlastní volbou. Stěžejní je pro něj vztah já-ty, realizovaný většinou jako vzpomínky na ztracenou ženu. Halas naproti tomu v několika básních vyjadřuje sounáležitost k lidskému společenstvu, cítí se součástí dějinných událostí (*Paříži až tě nebude*).

Část druhá, věnovaná Františku Halasovi je strukturována obdobně. Zařadila jsem kapitolu věnovanou sémantickému rozboru hlavních motivů sbírky, dále kapitolu Prostor a čas a tři interpretační kapitoly. Konečné srovnání uvádím v kapitole Závěr.



## **2. ČÁST I – Eugenio Montale**



## 2.1. Dobová situace

Itálie prožívala ve 20. letech minulého století velmi komplikované období. Skončila první světová válka, La Grande Guerra, která ve svých důsledcích pro Itálii znamenala značné zklamání a ekonomickou katastrofu, a to i přestože Itálie patřila k vítězným mocnostem.

Itálie, původně člen Trojspolku, nebyla na válku připravena. Snažila se pod vedením ministerského předsedy Giolittiho zachovat neutralitu a nevyhlásila Srbsku válku. Giolittiho vláda však musela čelit silným tlakům příznivců vstupu do války, tzv. interventistů, kteří na válku nahlíželi jako na možnost politického a ekonomického posílení mladého státu a jako na možnost zpětného získání území „okupovaných“ Rakouskem-Uherskem. Po devíti měsících neutrality vyjednal v Londýně ministr zahraničních věcí bez vědomí parlamentu s představiteli Dohody podmínky vstupu do války po jejich boku. Ve snaze vyhnout se vnitřnímu rozkolu, Giolittiho vláda nakonec odsouhlasila vstup do války na straně Dohody a to za příslib značných územních a mocenských zisků<sup>1</sup>.

Optimistické představy o velmi krátké, vítězné válce, která přinese zemi zlepšení situace se nesplnily. Vyčerpávající, především poziční válka proti Rakousku trvala tři roky, proti Německu dva roky. Dohoda sice zvítězila, avšak územní sliby nebyly splněny beze zbytku<sup>2</sup>. Vítězství bylo označováno jako „zmrzačené“. Itálie zůstala chudá, navíc silně zadlužená vůči spojencům. Ještě více se prohloubila vnitřní politická roztříštěnost.

Po válce v zemi narůstal sociální neklid, výrazně vzrostlo odborové hnutí, konalo se velké množství stávek a demonstrací. V červenci 1919 proběhla generální stávka na znamení solidarity s revolučním Ruskem, obecně byla předpovídána „italská revoluce“.

Obavy z této situace aktivizovaly italskou pravici. Organizace průmyslníků Confindustria se proměnila ve „skutečný generální štáb kontrarevoluce“<sup>3</sup> se sídlem v Turíně. V roce 1920 byla poražena velká stávka turínských kovodělníků. Touto porážkou začal ústup revolučního hnutí.

Po dočasném oživení průmyslové výroby během války se začala prohlubovat ekonomická krize. Ekonomika stagnovala, byly uzavírány bankovní domy, rostl počet

---

<sup>1</sup> Dohoda se zavázala po konečném vítězství nad centrálními mocnostmi připojit k Itálii území Jižní Tyrolsko, Tridentso, Istrie, většinu Dalmácie, dále získat kontrolu nad Albánií a plnou suverenitu nad souostrovím Dodekanésos, (které Itálie okupovala od roku 1912). V případě rozdělení Turecka, byla Itálii slíbená jihozápadní část Malé Asie a díl z německých afrických kolonií.

<sup>2</sup> Bylo připojeno Tridentso, Terst, Horní Adiže a Istrie.

<sup>3</sup> Procacci, 1997, s. 333.

nezaměstnaných. Vyostřily se rozpory ve dříve silné Italské socialistické straně.<sup>4</sup> Země se nacházela v politické a ekonomické krizi, potřebovala stabilitu a silné vedení.

V roce 1919 Benito Mussolini založil fašistické Hnutí bojových svazů (Movimento dei Fasci di Combattimento). Zpočátku se jednalo o nejednotné hnutí bez konkrétního programu, které ve volbách téhož roku získalo mizivou podporu. Jeho vliv a aktivita však rostly. Na přelomu let 1920 a 1921 rozpoutalo na severu Itálie, v oblastech Emilie Romagne a Toskánska, „provinční válku“ proti dělnickým a socialistickým organizacím. To by nebylo možné „bez mlčenlivosti a mnohdy i spoluúčasti armády a orgánů výkonné moci“<sup>5</sup>.

Roku 1921 bylo hnutí přeměněno na Národní fašistickou stranu (Partito Nazionale Fascista), proběhly vnitřní čistky, strana se konsolidovala. Mussolini podnikl kroky k úpravě vztahů s monarchií a s Vatikánem, získal si důvěru průmyslníků a agrárníků znepokojených rostoucí revolučností mas.

V říjnu 1922, po shromáždění fašistů v Neapoli se uskutečnil s Mussoliniho souhlasem pochod fašistů na Řím. Předseda vlády se snažil o vyhlášení výjimečného stavu, král Viktor Emanuel III. se však rozhodl toto vyhlášení nepodepsat, naopak pověřil Mussoliniho sestavením vlády. „«Fašistická revoluce» se tak dovršila se souhlasem a posvěcením ústavních orgánů a v Itálii byl po čtyřech bouřlivých a nerozhodných letech konečně nastolen klid“<sup>6</sup>. V této nové vládě ještě zasedli i zástupci lidových a liberálních stran.

V lednu příštího roku založil Mussolini pod vlastním vedením Dobrovolné milice pro národní bezpečnost (Milizia volontaria per la sicurezza nazionale) a přeměnil fašistickou Velkou radu (Gran Consiglio) ve státní orgán. Tím v podstatě vznikla ve státě dvojí armáda a dvojí nejvyšší správní orgán. Z vlády byli vyloučeni ministři nefašistických stran, došlo ke změně volebního zákona zajišťující fašistickým poslancům spolehlivou většinu.

Dubnové volby roku 1924 proběhly v atmosféře zastrašování a útoků fašistických úderných oddílů. Díky novému volebnímu zákonu získali fašisté v parlamentu většinu křesel, i když v oblastech severní Itálie a ve velkých dělnických městech získali méně hlasů než opozice<sup>7</sup>.

Fašistické násilné metody otevřeně kritizoval na prvním parlamentním zasedání socialistický poslanec Giacomo Matteotti. O svých tvrzeních slíbil dodat přesvědčivé důkazy. K tomu však již nedošlo. Giacomo Matteotti zmizel a po dvou měsících byl nalezen mrtev na

---

<sup>4</sup> V roce 1921 se z Italské socialistické strany vyděluje Komunistická strana Itálie a v roce 1922 se oddělují i reformisté.

<sup>5</sup> Procacci, 1997, s. 336.

<sup>6</sup> Ibid., s. 338.

<sup>7</sup> K parlamentní opozici patřily katolicky orientovaná Lidová strana (pozdější Křesťanští demokraté), levicová Italská socialistická strana a Komunistická strana Itálie.

venkově nedaleko Říma. Tento čin dočasně otrásl suverenitou fašismu i jeho podporou. Sebevědomí se však zanedlouho vrátilo, mimo jiné i díky podpoře krále Viktora Emanuela III.<sup>8</sup> a díky neutralitě Vatikánu.

Třetího ledna 1925 Benito Mussolini v parlamentu přednesl projev, ve kterém na sebe bere plnou odpovědnost za zavraždění poslance Matteottiho, a vyzval parlament, aby ho obvinil ze zločinu. To se však nestalo, a definitivně tak přišel konec liberálního státu. Mussolini přijal řadu opatření likvidujících demokratické svobody a posilujících totalitní fašistické zřízení: uzavření rozpuštění všech „politicky podezřelých“ či nepřátelských spolků a organizací, potlačení svobody tisku, omezení autonomie místní správy, změny občanského zákoníku, kontrolu nad rozhlasem a tiskem aj.

Mussolini se snažil zemi hospodářsky stabilizovat. K tomu přispěla i evropská a americká hospodářská konjunktura z let 1922–1929. Došlo k rozvoji zejména automobilového a chemického průmyslu i zemědělství, snížila se nezaměstnanost, vybuďovala se infrastruktura. Práce byla prohlášena za občanskou povinnost. Zaměstnanci i zaměstnavatelé byli sdružováni v širokých fašistických syndikátech. Byly zakázány stávky, ale i propouštění bez souhlasu syndikátu, byly uzákoněny dělnické důchody, zaveden čtyřicetihodinový pracovní týden. Mussolinimu se podařilo vybudovat širokou pravicovou frontu sdružující průmyslníky, vlastníky půdy, střední i drobnou buržoazii, měl i podporu lidových vrstev.

V roce 1929 se Mussolinimu podařilo uzavřít konkordát s církví, čímž skončil mnohaletý spor mezi italským státem a Vatikánem. Vatikán se vzdal někdejšího světského panství v Itálii, za to mu byla ústavně zaručena exterritorialita, na školách byla opět zavedena povinná výuka náboženství, byly uznány církevní sňatky a právní status církevních organizací. Tyto tzv. Lateránské dohody jsou platné dodnes.

V témže roce se konaly další volby, tentokrát s jednotnou kandidátkou pod vedením Mussoliniho Národní fašistické strany.

Na konci dvacátých let se tedy italský fašistický režim mohl „pochlubit“ mnoha úspěchy: zlepšením hospodářské situace, stabilizací vnitropolitické situace, uzavřením smlouvy s Vatikánem, akceptací režimu na poli mezinárodním.

---

<sup>8</sup> Po nalezení těla poslance Matteottiho se opozice obrátila se stížností na krále, ten však stížnost odmítl s tím, že je jeho povinností dbát většiny (tzn. fašistické parlamentní většiny vzniklé vlivem změněného volebního zákona). Bylo tedy rozhodnuto nezúčastňovat se nadále sněmovního zasedání, s cílem vypsání nových voleb. Tato neúčast na dalších zasedáních byla důvodem roztržky mezi socialisty a komunisty.

## 2.2. Literární kontext počátku století

### 2.2.1. Benedetto Croce

Nejvlivnější intelektuální osobností této doby byl Benedetto Croce, filozof, estetik, historik, literární kritik a editor. Své myšlenky a názory uveřejňoval na stránkách své revue *La Critica* (1903–1944, později *Quaderni della critica*, 1945–1951), která jako jediný oficiální liberální časopis udržela svou existenci i během fašistické éry.

V roce 1902 Croce publikoval spis *Estetika jako věda o výrazu a obecná lingvistika* (1902, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*)<sup>9</sup>, ve kterém sumarizoval své esteticko-filozofické teorie předchozích let. Umění definoval jako vizi nebo intuici nerozdělitelně spjatou s výrazem. Dalšími synonymy jsou například kontemplace, fantazie a lyrika. Umění je tedy výrazem ducha, jeho zásadním rysem je „idealita“.

Svou teorií se odklonil od předchozího pozitivismu a estetických teorií materialistických a intelektuálních. Zároveň ho tyto názory vedly k odmítání nastupujících směrů postsymbolistických a avantgardních.

Až do poloviny 20. let byl Croceho postoj k fašistickému režimu neutrální, po zavraždění poslance Matteottiho se však jednoznačně přičlil k jeho odpůrcům. Na stránkách své revue uveřejnil 1. 5. 1925 Manifest antifašistických intelektuálů (*Manifesto degli intellettuali antifascisti*) podepsaný dalšími čtyřiceti intelektuály, včetně Eugenia Montala. Odsoudil v něm zpronevření se úloze intelektuálů ve společnosti a zneužití pojmů víra a národní tradice.

Svůj Manifest napsal jako reakci na Manifest fašistických intelektuálů (*Manifesto degli intellettuali fascisti*) sepsaný dlouholetým přítelem a spolupracovníkem, „nejuznávanějším a nejduchaplnějším z fašistických intelektuálů“<sup>10</sup>, Giovannim Gentilem<sup>11</sup>. V manifestu podepsaném dalšími 250 intelektuály Gentile prezentoval fašismus jako program náboženské, morální a národní obrody navazující na tradici risorgimenta. Mezi podepsanými byli mj. i C. Malaparte, F. T. Marinetti, L. Pirandello, G. Ungaretti, A. Soffici.

### 2.2.2. Básníci soumraku

Prvním nově nastupujícím hnutím byli „básníci soumraku“, *crepuscolari*. Jednalo se o poměrně úzký okruh básníků, z nichž nejvýznamnější byla pětice: Guido Gozzano (1883–

---

<sup>9</sup> Český překlad teoretické části E. Franke, 1907.

<sup>10</sup> Procacci, 1997, s. 343.

<sup>11</sup> Giovanni Gentile (1875–1944), italský filozof a pedagog. Ve 20. letech byl ministrem školství, autorem školské reformy.

1916), Sergio Corazzini (1886–1907), Corrado Govoni (1884–1965), Aldo Palazzeschi (1885–1974) a Marino Moretti (1885–1979).

Název básníci soumraku označoval nejprve období, ve kterém vstupovali do literatury – přicházeli po carducciovském poledni, na sklonku „velké poezie“. Později označoval převažující motiviku jejich poezie: zšeřelá nábřeží, podzimní sad, starý dům, měšťanský salon při odpoledním čaji, zestárlého muže, míjející ženu a z nich plynoucí pocit melancholie a nezadržitelného plynutí času.

Jejich tvorba tematizovala především městskou všednodennost, popisovala důvěrně známé vnější dění spíše než vnitřní reflexe. S pokorou, pochopením i ironií předkládala detaily obyčejného života. Italská kritika jejich poezii označovala také jako poezii „di niente da dire“ (není co říci), protože bývali také neprávem označováni za poezii „druhé kategorie“. Formálně se jejich verš blížil próze (často do svých básní vkládali úryvky přímé řeči osob). Byla to poezie subjektivní a neideologická, vzdálená formálně i obsahově tradiční petrarkovské „vysoké“ poezii i modernímu Marinettiho agresivnímu ideálu. Jejich vzory byli především francouzští a belgičtí symbolisté: Jules Laforgue, Maurice Meeterlinck a Georges Rodenbach. Hlavním obdobím tohoto proudu byly roky 1905–1911.

Jejich tvorba měla na poezii Eugenia Montala velký vliv. Blíže o tom bude pojednáno v kapitole Vztah Montalovy poezie k italskému symbolismu a moderně.

*La pioggia stende la sua veletta*

*La pioggia stende la sua veletta  
su l'orto come una bigia cornetta.*

*E ogni cosa s'umilia e s'attrista,  
e i fiori sembran fiori di battista.*

*La chiesina d'un fervido convento  
insiste nel suo bianco ammonimento.*

*Un passero, sui tegoli appassiti,  
pigola i suoi motivi inumiditi.*

*Di lontano, la sua malinconia  
zoppica un organo di Barberia.*

*Ne la loro casetta celestrina,  
de le colombe tubano in sordina.*

*Su un'asse, contro una vetrata chiusa  
dietro a cui forse un micio la le fusa,*

*l'acqua, in minute goccioline, scintilla  
su i fiori, ne le pentole d'argilla.<sup>12</sup>*

*Déšť padá z oblohy*

*Déšť padá z oblohy; z šedivých proužků  
tká nad zahradou milosrdnou roušku.*

*Vše je hned plné mdlého sentimentu,  
květiny jako kdyby byly z kmentu.*

*Kostelík nábožného klášteřa  
bělostným prstem hrozí do šera.*

*Na zvadlých taškách stříšky lodžie  
cvrliká vrabec mokré árie.*

*Belhavě z podloubí se ozývá  
i kolovrátku píseň tesklivá.*

*Z bleděmodrého domku pod hambálky  
vrkají holubi, tlumeně, jako z dálky.*

*Na prkně pod verandou, v jejímž lůně  
ted' asi líný kocour nudou stůně,*

*pár třpytných kapek zlehka smáčí  
žluté květy v cihlových květináčích.<sup>13</sup>*

### 2.2.3. Futurismus

V podstatě opačnou životní filozofii opěvoval futurismus Filippa T. Marinettiho (1876–1944), který dosáhl mezinárodního ohlasu a rozšířil se i do jiných druhů umění. K dalším italským autorům ovlivněným futurismem patřili například Aldo Palazzeschi, Luciano Folgore, Ardengo Soffici a Corrado Govoni.

Svoji vizi nové poezie představil Marinetti ve Futuristickém manifestu (Manifesto futurista) publikovaném 5. února 1909 v několika italských denících a o pár dní později (20. února 1909) v pařížském listu Le Figaro. Jednalo se o vášnivou a agresivní proklamaci vůle změnit italskou literaturu, poezii a celou společnost. Marinetti v něm ostře zavrhl starou literaturu, která dosud „oslavovala trapnou nehybnost a ospalost“<sup>14</sup>, chtěl oslavovat „hnutí agresivní, horečnou bdělost, salto mortale, políček a úder pěstí“<sup>15</sup>, chtěl zničit „muzea, knihovny a akademie všeho druhu, bojovat proti moralismu a feminismu“<sup>16</sup>, chtěl

<sup>12</sup> Govoni, Corrado. Báseň ze sb. *Armonia in grigio et in silenzio* (1903).

<sup>13</sup> Překlad J. Pelán.

<sup>14</sup> Vzhledem k nedostupnosti tištěného textu Futuristického manifestu jsem použila internetovou verzi in: Wikipedia, the free encyclopedia. Dostupná z: [http://it.wikipedia.org/wiki/Manifesto\\_del\\_futurismo](http://it.wikipedia.org/wiki/Manifesto_del_futurismo)>. Překlad Šircová.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

„glorifikovat válku – jedinou hygienu světa – militarismus, patriotismus“<sup>17</sup>. Poezie měla být tvořena a chápána jako „prudký útok proti neznámým silám“<sup>18</sup>. Oslavovanými fenomény byly nebezpečí, energie, odvaha, agresivita, rychlost, automobil, letadlo.

Umělecký program literárního futurismu vytyčil Marinetti až později. V roce 1912 vydal Technický manifest futuristické literatury (Manifesto tecnico della letteratura futurista), „v němž předložil revoluční koncept «osvobozených slov» (parole in liberta), destruující dosud platná pravidla literární komunikace. Požadoval v něm zrušení syntaxe, náhodnou distribuci substantiv po zákonu psychického automatismu, užívání slovesa v infinitivu, zrušení přídavných jmen a příslovcí, vytváření metaforických konstrukcí prostřednictvím dvou juxtaponovaných substantiv («muž-torpédovka», «žena-záliv»), opuštění interpunkce. V básnickém textu mělo být zrušeno «já», tj. veškerá psychologie, a nastolena «bezdrátová imaginace»: báseň se měla stát proudem analogií, vyjadřujících bezprostředně život látkového světa. Tyto teze doplnil rok nato manifest Zrušení syntaxe. Bezdrátová imaginace. Osvobozená slova (Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in liberta), v němž M. přidal doporučení, aby futurističtí básníci využívali také onomatopoií, a zdůraznil princip simultánního vědomí, jemuž může být práv pouze multilineární lyrismus («lirismo multilineo»), evokující v paralelních řádcích simultánně barvy, zvuky, vůně apod.“<sup>19</sup>.

Marinettiho životní hodnoty síly, agrese, názory na válku (narukoval dobrovolně v obou světových válkách) a na nutnost radikální změny společnosti velmi dobře rezonovaly s nastupujícím italským fašismem. Marinetti a Mussolini se sblížili již během prvního desetiletí 20. století. V roce 1925 Marinetti podepsal Manifest italských fašistů, stal se ambasadorem fašistické Itálie a členem Italské akademie (Accademia d'Italia) založené Mussolinim. Režimu zůstal věrný až do své smrti v roce 1944.

Futurismus pronikl do mnoha oblastí kultury a umění a rozšířil se i za hranice Itálie. Avšak „invenčnost futurismu se z podstatné části vyčerpala ještě před první světovou válkou, třebaže i později k němu přistoupila řada výrazných osobností a organizačně mimořádně schopný Marinetti dokázal hnutí institucionálně držet při životě až do čtyřicátých let“<sup>20</sup>.

#### **2.2.4. Generace La Voce**

Dalším tehdejším volným literárním uskupením byli básníci spolupracující s nejvýznamějším italským literárním časopisem své doby La Voce. Vycházel ve Florencii

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Pelán, 2004b, s. 474.

<sup>20</sup> Pelán, 2004a, s. 80.



v letech 1908–1916. Orientoval se zpočátku na otázky politické a filozofické, výrazněji literárně se začal profilovat až od r. 1912 pod vedením Giovanna Papiniho. Jeho zakladatelem byl Giuseppe Prezzolini (1882–1982), italský novinář, nakladatel, spisovatel. Z širokého okruhu spolupracovníků soustředěných okolo tohoto časopisu se svou poetikou vyčlenili zejména Giovanni Boine (1887–1917) a Camillo Sbarbaro (1887–1967), Montalův blízký přítel, kterému ve své prvotině věnoval samostatný oddíl tří básní nazvaný *Poesie per Camillo Sbarbaro*, dále Piero Jahier, Clemente Rebora a Scipio Slapater (také Ungaretti, Govoni, Palazzeschi, Campana). Jejich poezie jeví „určité nepřehlédnutelné společné rysy – existenciální naléhavost, «moralismus», tíhnutí k autobiografické, nejčastěji fragmentární výpovědi, rezignaci na výrazovou zdobnost“<sup>21</sup>.

*Donna ferma sul canto della via,  
che dagli occhi non mostri di vedere,  
non importuni con la voce, stai  
nella strada dorata come pietra  
sorda;*

*fossi la marionetta che s'affloscia  
al muro, l'occhio vacuo, le braccia  
penzolini!  
e se viva  
sei, t'impuntassi innanzi a ognuno, muta  
che indica col dito nero il buco  
della bocca...*

*Senza paura non ti guardo, tanto  
mi rassomigli; non viva, non morta;  
donna ferma sul canto della via.*<sup>22</sup>

*Ženo stojící na rohu ulice,  
nezdá se, že by tvé oči viděly,  
svým hlasem neobtěžuješ, stojíš tu  
na pozlacené ulici jak hluchý  
kámen;*

*jako bys byla loutkou, co se o zed'  
opírá sklesle, v očích prázdno, paže  
svěšené!  
A jsi-li živá,  
kdybys tak chtěla všem zahradit cestu,  
němá, která si černým prstem míří  
do díry úst...*

*Ne beze strachu na tě hledím, tolik  
se mi podobáš; ne živá, ne mrtvá;  
ženo stojící na rohu ulice.*<sup>23</sup>

### 2.2.5. Giuseppe Ungaretti

Další typ tehdejší italské avantgardní modernistické poezie představoval Giuseppe Ungaretti (1888–1970), o osm let starší Montalův současník. Jeho první verše ještě navazovaly na krepuskolárně-symbolistickou linii, ovšem postoupil ještě dál v modernizaci verše. Básně své první sbírky *Il porto sepolto* (1916; č. Pohřbený přístav, 1934) psal v době první světové války během nasazení na istrijskou frontu. Z uměleckých salónů se Ungaretti, kosmopolitní intelektuál, dostává do válečných zákopů a je konfrontován s válečnými hrůzami. Vzniká poezie velmi kompaktní, zhuštěná formálně i výrazově. Ungaretti sám to zpětně v 60. letech komentoval takto: „Šlo o to zachytit okamžik. (...) Musel jsem to říci co nejrychleji, protože se mohlo stát, že se mi už nebude dostávat času, v tom nejtragičtějším

<sup>21</sup> Pelán, 2004a, s. 78.

<sup>22</sup> Sbarbaro, Camillo. Báseň ze sb. *Rimanenze* (1955).

<sup>23</sup> Překlad J. Sovová.

smyslu... musel jsem rychle říci, co jsem cítil, a protože jsem to musel říci rychle, musel jsem to říci jen několika málo slovy, a když už jsem to měl říci několika málo slovy, musel jsem to říci slovy, která by měla mimořádnou významovou intenzitu.<sup>24</sup>

Ve sbírce se objevují motivy patriotismu, bratrství, roztrhaných těl, lidské nicotnosti, ale i klidného všehomíra, slunce, oblak, která „pokojně plují po luně“ (*I Fiumi*), objevují se vzpomínky na Alexandrii a Paříž. Smrt, úzkost a pomíjivost se odehrávají na pozadí věčně se vracejícího slunce, luny, životadárných řek. Z toho plyne jistá melancholie, ale i důvěra a naděje.

Montale bezesporu sledoval Ungarettiho tvorbu – publikovali oba v časopise *Primo tempo* a od třicátých let právě oni byli dvěma nejsledovanějšími básníky Itálie. Montale se však o Ungarettim nikdy nevyjadřoval a nikdy se s ním nesešel.

*I Fiumi*

*Cotici il 16 agosto 1916*

*Mi tengo a quest'albero mutilato  
abbandonato in questa dolina  
che ha il languore  
di un circo  
prima o dopo lo spettacolo  
e guardo  
il passaggio quieto  
delle nuvole sulla luna*

*Stamani mi sono disteso  
in un'urna d'acqua  
e come una reliquia  
ho riposato*

*L'Isonzo scorrendo  
mi levigava  
come un suo sasso*

*Ho tirato su  
le mie quattr'ossa  
e me ne sono andato  
come un acrobata  
sull'acqua (...)<sup>25</sup>*

*Řeky*

*V Cotici 16. srpna 1916*

*Opřen o tento zmrzačený strom  
tak osamělý v této dolině  
z níž čiší tesknota  
cirkusu  
před nebo po představení  
dívám se  
jak pokojně plují  
po luně oblaka*

*Dnes ráno jsem si lehl  
do urny plné vody  
a spočinul jsem v ní  
jako relikvie*

*Pádící Soča  
mne omílala  
jako svůj oblázek*

*Zvedl jsem své kosti  
a jako akrobat  
jsem kráčel po vodách (...)<sup>26</sup>*

---

<sup>24</sup> Ungaretti, 2003, s. 128.

<sup>25</sup> Ungaretti, Giuseppe. Báseň ze sb. *Allegria di naufragi* (1919), úryvek z básně.

<sup>26</sup> Překlad J. Pelán.

### 2.3. *Eugenio Montale*

Eugenio Montale se narodil 12. 10. 1896 v Janově. Pocházel z rodiny drobného obchodníka s kalafunou a terpentýnem, byl nejmladším z šesti dětí. Mnoho času trávil v rodinném domě v městečku Monterosso na ligurské riviéře. Toto prostředí mělo později velký vliv na jeho tvorbu – moře a přímořská krajina jsou jedním z hlavních témat pojednávaných v jeho poezii i próze. Vystudoval obchodní akademii a začal pracovat v otcově firmě.

Janov v prvních desetiletích 20. století neposkytoval široké kulturní zázemí. Tehdejšími centry kulturního dění byl Turín, Milán a Florencie. Znalosti z literatury a filozofie získával jako samouk intenzivní četbou (Dante, Leopardi, Keyts, Shelley, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, francouzští symbolisté aj.) a návštěvami soukromých přednášek filozofie svojí sestry Marie, která jako jediná z rodiny studovala humanitně zaměřené obory. O části tohoto období „formace“, o roce 1917, vypovídá deník vydaný poprvé až v roce 1983 pod názvem *Quaderno genovese* (Zápisky z Janova).

V roce 1917 nastoupil do vojenské akademie v Parmě. Zde se setkal mimo jiné i se spisovatelem Sergiem Solmim<sup>27</sup>. Byl to začátek dlouholetého důvěrného přátelství. Z dopisů Solmimu se dozvídáme o Montalových pochybnostech ve vztahu k literatuře, existenciálních těžkostech a dlouhotrvajících psychických problémech.

V roce 1918 byl na vlastní žádost odvelen na istrijskou frontu. Jeho válečná zkušenost byla krátká, pouhých sedm měsíců. Po skončení konfliktu pracoval jako vojenský úředník, propuštěn byl v roce 1920. V době války už psal svoje první verše (básně *Meriggiare*, *Elegia*, *Musica silenziosa*, *Suonatina di pianoforte*, *A galla*). V roce 1920 byl otištěn jeho první článek, recenze básnické sbírky Camilla Sbarbara<sup>28</sup> *Trucioli (Hoblíny)*.

V létě 1922 vyšlo na stránkách časopisu *Primo tempo*<sup>29</sup> několik Montalových básní: *Riviere*, zařazená později do sbírky *Ossi di seppia* jako závěrečná báseň, soubor sedmi básní *Accordi*, z nichž jen jedna, *Corno inglese*, byla zařazena do první sbírky, a v pozdějším čísle téhož roku vyšel soubor tří básní *L'Agave sullo scoglio*, který se také později stal součástí první sbírky. Tím se Montalova tvorba dostala do „společnosti“ již známých autorů, jako byli Umberto Saba (1883–1957), Camillo Sbarbaro či Giuseppe Ungaretti.

---

<sup>27</sup> Sergio Solmi (1899–1981), italský básník, filozof, esejista, překladatel, literární kritik a spoluzakladatel časopisu *Primo tempo*.

<sup>28</sup> Camillo Sbarbaro (1888–1967), italský lyrický básník, prozaik a překladatel z řečtiny a francouzštiny. Patřil do okruhu časopisu *La Voce*, *La Riviera ligure* a *Lacerba*. Sbíрка *Trucioli* byla jeho třetí vydanou knihou.

<sup>29</sup> Časopis *Primo tempo* založili v Turíně v roce 1922 Sergio Solmi, Giacomo Debenedetti a Mario Gromo. Vydávání časopisu bylo ukončeno po pouhých 11 číslech.

Montale i nadále žil v Janově, tížilo ho, že byl bez zaměstnání. Svěřil se v dopise Solmimu, že „se pohybuje na ostří nože, není ani literátem, ani mužem praktickým“. O svých „třech verších“ mluvil jako o úlomcích, střepinách, odpadu.

Montale se cítil v určité izolaci. Kontakt s aktuálním literárním děním mu poskytovala mj. četba časopisu *La Riviera Ligure*. V něm publikovali i autoři generace *La Voce*, z ligurských autorů Camillo Sbarbaro, Giovanni Boine a Mario Novaro.

V letech 1923–1924 podnikl první cesty do Říma a navázal nové známosti (Roberto Balzen<sup>30</sup>, Alfredo Gargiulo<sup>31</sup>, Emilio Cechi<sup>32</sup> aj.). Publikoval časopisecky další básně. Nakladatel Piero Gobetti<sup>33</sup> napsal Montalovi, že by chtěl vydat sbírku jeho básní.

V roce 1925, v době završení fašizace státu Montale publikoval v různých časopisech několik svých statí a recenzí, mezi nimi i stať *Stile e tradizione*, ve které „odmítá ideologické a politické zneužívání kultury“<sup>34</sup>, a podepsal Manifest antifašistických intelektuálů. Jasně tak vyjádřil svůj postoj k vládnoucímu režimu, což mu do budoucna znesnadnilo hledání zaměstnání a dále prohloubilo jeho pocit izolace.

V Gobettiho nakladatelství toho roku vyšla jeho prvotina *Ossi di seppia*. V dopise Robertu Balzenovi si Montale stěžuje, že edice je „nesprávná a ošklivá“, že jí Gobetti a Debenedetti nevěnovali dostatečnou pozornost. Recenzi sbírky napsal Emilio Cechi.

V Janově pro sebe Montale neviděl budoucnost ani literární, ani občanskou. Cítil se v izolaci, neschopen proniknout do literárního světa, chtěl na literaturu rezignovat a hledat práci v Miláně. Důležitým faktorem byl jeho protifašistický postoj. Píše v dopise Solmimu: „Qui poi sono un *outcast* in tutti i sensi, un pezzo fuori dell'ingranaggio. La stretta fascista qui è diventata forte, e chi non è dei loro non può vivere. Nelle 2 giornate del duce sono successi deliri incredibili. I giornalisti esteri erano sbalorditi“<sup>35</sup>.

V roce 1927 po počátečních skličujících průtazích dostal místo u florentského nakladatele Bemporada a přestěhoval se do Florencie. Na práci se netěšil, jednalo se především o vydávání školních učebnic, ale nutně potřeboval zaměstnání. Také začal

---

<sup>30</sup> Roberto Balzen (1902–1965), italský literární kritik a spisovatel, který Montala seznámil s pracemi Kafky, Musila aj.

<sup>31</sup> Alfredo Gargiulo (1876–1949), italský kritik, napsal významnou úvodní studii ke druhému vydání sbírky *Ossi di seppia*.

<sup>32</sup> Emilio Cechi (1884–1966), italský spisovatel, novinář, kritik, spoluzakladatel časopisu *La Ronda*, spolupracovník časopisu *La Voce*. S Montalem byli přátelé, navštěvovali se a udržovali korespondenci.

<sup>33</sup> Piero Gobetti (1901–1926), italský politicky orientovaný publicista, kritik, antifašista. Založil časopisy *Energie Nove*, *La Rivoluzione Liberale* a *Il Baretto* a vlastní nakladatelství. Centrem jeho aktivit byl Turín.

<sup>34</sup> Pelán, 2004b, s. 496.

<sup>35</sup> „Tady jsem *outcast* v každém slova smyslu, součástka mimo soukolí. Fašistická klika je tu teď silná, kdo není jejich, nemůže žít. Během dvou „dnů vůdce“ se stala neuvěřitelná šilenství. Zahraniční novináři byli šokováni“. Citace dopisu převzata z přehledu *Cronologia*, in: Montale, 2009, p. LXIII. Překlad Šircová.

spolupracovat s časopisy *Solaria*<sup>36</sup>, *La Fiera Letteraria* a *L'Ambrosiano*. Tak se seznámil s mnoha literáty, mimo jiné se ve Florencii setkal s tehdy ještě mu neznámým Ezrou Poundem. Snažil se u Bemporada prosadit vydání literárního almanachu. Přestože se v té době mohl prezentovat pouze jednou sbírkou básní a několika články, „stává se z něj rychle, ve městě složitém a uzavřeném, jeden z arbitřů kulturní situace“<sup>37</sup>.

Jeho první sbírka *Ossi di seppia* se dočkala druhého vydání v roce 1928. Byla rozšířena, upravena a doplněna cennou předmluvou od Alfreda Gargiulia.

Po ukončení spolupráce s Bemporadem získal místo ředitele florentského Gabinetto Gian Pietro Vieusseux<sup>38</sup>. Tam ho v roce 1933 vyhledala mladá americká italianistka Irma Brandeis, která si přečetla sbírku *Ossi di seppia*. Vznikl mezi nimi důvěrný vztah, který trval až do roku 1939, kdy Irma musela kvůli rasovým zákonům opustit Itálii. Montale zvažoval odjezd spolu s ní, nakonec se však k němu neodhodlal.

Z politických důvodů musel opustit v roce 1938 i místo v Gabinetto Vieusseux. Začal se živit intenzivní překladatelskou činností, zejména anglické literatury. Stále častěji propadal depresím. Z tohoto důvodu byl v roce 1941 dán do invalidního důchodu.

Po dlouhých čtrnácti letech od prvního vydání sbírky *Ossi di seppia* vyšla u turínského nakladatelství Einaudi Montalova druhá sbírka *Le Ocasioni* zahrnující tvorbu let 1925–1939. Sbírkou byla věnována Irmě Brandeisové.

Během války zůstával Montale i nadále ve Florencii a intenzivně překládal. V roce 1943 vyšla v Luganu útlá bibliofilie patnácti básní s názvem *Finisterre* s apokalyptickou tematikou. Později se stala základem sbírky *La Buffera e altro* (1956). V zimě 1943–1944 Montale přechovával u sebe v bytě Umberta Sabu, Carla Leviho a několik dalších židovských přátel nucených se skrývat z důvodu rasových zákonů.

V roce 1945 byl jmenován členem Výboru pro kulturu a umění ustaveného Výborem národního osvobození. S několika přáteli (Alessandro Bonsanti, Arturo Loria, Eugenio Scaravelli) založil časopis *Il Mondo*, do kterého intenzivně přispíval. Spolupracoval s mnoha dalšími deníky a časopisy, přednášel, účastnil se konferencí, hodně cestoval.

V roce 1948 odešel Montale do Milána, stal se spolupracovníkem deníku *Corriere della Sera*. Vydal další dvě sbírky *La Buffera e altro* (1956) a *Satura* (1971), soubor autobiografických próz *La farfala di Dinard* (1956), verše deníkového charakteru *Diario del*

---

<sup>36</sup> Časopis *Solaria* (1926–36) byl založen ve Florencii Albertem Caroccim, byl orientován jak na literaturu, tak na politiku. I v době fašismu časopis představoval zahraniční tvorbu (Proust, Joyce, Kafka, Rilke, Gide, Eliot aj.).

<sup>37</sup> Zampa, 2009, p. XXV. Překlad Šircová.

<sup>38</sup> Instituce Gabinetto Gian Pietro Vieusseux byla založena ve Florencii v roce 1819. Poskytovala ke čtení rozsáhlou sbírku časopisů v mnoha jazycích. Později byly její služby rozšířeny i na absenční výpůjčky. Instituce je dodnes činná.

*'71 e del '72* (1973), na které dále navazují další 3 soubory (*Quaderno di quattro anni*, 1977; *Altri versi*, 1980; *Diario postumo*, 1996). V roce 1951 mu byl milánskou universitou udělen čestný doktorát (dále universitami v Římě, Basileji a Cambridgi), v roce 1967 byl jmenován doživotním senátorem a v roce 1975 získal Nobelovu cenu za literaturu. Zemřel v Miláně 12. 9. 1981.

## 2.4. Vztah k italskému symbolismu a postsymbolistické moderně

Montalův vztah k literatuře byl od časného mládí formován intenzivní četbou literatury italské i světové. Ve své studii uvádí Mengaldo vlivy Danta, Leopardiho, Shakespeara, Tolstého, Baudelaira, Joyce, Woolfové, Eliota a jiných.

Z bezprostředně předcházejících generací italských symbolistů a postsymbolistů se Montale inspiroval především Giovannim Pascolim<sup>39</sup>, Gabrielem D'Annunziem a generací krepuskolárů. Jejich vzory však přepracovává do zcela osobitého stylu.

„Una poesia come quella di Montale (...) può permettersi di convogliare sicuramente le voci, gli echi, i moduli della poesia pascoliana o dannunziana, crepuscolare o govoniana, assunti o estratti con il rigore di *termini* vocabolaristici ed innestati nel suo originalissimo ritmo, con nuovissima accezione. Proprio il pascolismo e il crepuscolarismo, Montale utilizza innanzitutto in una funzione antioratoria (...) per la ristaurazione di una diversa discorsività lirica (un nuovo rapportotra oggetto e parola), in cui trovano posto, assieme ad una più vasta prosasticità, anche «i residui psicologistici» di una personalità più ricca e più criticamente aperta al reale.“<sup>40</sup>

Pascoli a D'Annunzio vytvořili na přelomu století svou poezii „jazykovou koinè“<sup>41</sup>, ze které čerpal veškerý básnický jazyk prvních desetiletí dvacátého století a ze které čerpal i Montale. Bohaté na podněty byly zejména sbírky *Myracae* (1891) od Pascoliho a D'Annunziova sbírka *Alcyone* (1904). Montale však nepřebíral jenom básnické výrazy, inspiroval se i metrikou a některými tematickými a motivickými okruhy.

Jedná se zejména o popisy přírodních scenérií s motivy slunce, moře, ptáků v oblacích, větru, sadu apod. ve spojení s prožitky pomíjivosti, zmaru a smrti.

Pascoliho příroda je úzce spjata s životem venkovanů a se smrtí, která je jeho přirozenou součástí. Střídají se roční období, požehnání a ztráty. Častými motivy jsou zemědělské práce, orba, pastva a také hnízko jako symbol zázemí rodiny či lidské komunity. Jeho poezie je melancholická a smírná. Vyjadřuje poznání vzájemné lidské sounáležitosti a univerzální jednoty.

---

<sup>39</sup> Giovanni Pascoli (1855–1912), italský básník, prozaik, literární kritik. Vedle D'Annunzia nejvýznamější představitel italského symbolismu.

<sup>40</sup> Pozzi, 1965, p. 162. „Poezie jako je ta Montalova si může dovolit přinášet s jistotou hlasy, ozvěny a modely poezie pascoliovské nebo dannunziovské, krepuskolární či govoniovské, přijímat je přísně jako slovníkové *termíny* a zasazovat je do výsostně vlastního, původního rytmu a významu. Právě poezii pascoliovskou a krepuskolární Montale užívá ve funkci antiřečnické k vystavení odlišné lyrické diskurzivity (nového vztahu mezi objektem a slovem), ve které nacházejí místo spolu s širší prozaičností i «psychologické rysy» osobnosti bohatší a více kritické k realitě.“ Překlad Šircová.

<sup>41</sup> Mengaldo, 2009, p. XLVI.

## Novembre

*Gemmea l'aria, il sole così chiaro  
Che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,  
E del prunalbo l'odorino amaro  
Senti nel cuore...*

*Ma secco è il pruno, e le stecchite piante  
di nere trame segnano il sereno,  
e vuoto il cielo, e cavo al piè sonante  
sembra il terreno.*

*Silenzio, intorno: solo, alle ventate,  
odi lontano, da giardini ed orti,  
di foglie un cader fragile. È l'estate,  
fredda, dei morti.<sup>42</sup>*

## Listopad

*Vzduch září, slunce stoupá na oblohu;  
jak meruňky by někde rozkvétaly;  
a zpoza plotu hořká vůně hlohu  
ti srdce šálí...*

*Trnky jsou ale suché, ve vysokém  
a pustém nebi tkvějí nepohnutě  
čmárance černých větví; pod tvým krokem  
zní země dutě.*

*S poryvy větru slyšíš zdáli v sadech  
lehký svist listí. Kupí se již u tvých  
nohou. Kol ticho, na polích i v ladech.  
Je léto mrtvých.<sup>43</sup>*

S plynutím času a pomíjivostí je spojeno i téma vzpomínek a minulosti. U Pascoliho se objevuje především v souvislosti se smrtí blízkých (jeho život byl poznamenán násilnou smrtí otce). U Montala je vnímáno jako nenávratné a bolestné odtržení minulosti a současnosti, jako diskontinuity vlastní identity.

Rozdílné je tedy především „umístění“ lyrického subjektu v přírodě nebo v univerzální existenci. Pascoliho básnické Já je její organickou součástí, je součástí lidského společenství žijícího v souladu s cyklicky se obnovující přírodou. Montale je naopak z této univerzální existence vyčleněn. Stojí mimo lidské společenství, přírodu vnímá v kontrastu s vlastní předurčeností a izolovaností jako věčnou, nezměrnou, neosobní sílu.

Jiné postavení má D'Annunziovo básnické Já. Identifikuje se s velikostí přírody, oslavuje ji a v ní nachází vlastní sebepotvrzení. „In D'Annunzio tutto si ritrova; in Montale tutto si perde, «con la cenere degli astri». D'Annunzio rivitalizza lo scarto e lo redime nell'universale; Montale scopre lo scarto ovunque e della realtà percepisce l'aspetto frammentario, la forza centrifuga.“<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Pascoli, Giovanni. Báseň ze sb. *Myracae* (1911).

<sup>43</sup> Překlad J. Pelán.

<sup>44</sup> Cataldi, d'Amely, 2009, p. CXVII. „U D'Annunzia je vše znovuobjeveno, u Montala je vše ztraceno «spolu s popelem hvězd». D'Annunzio oživuje smetí a navrácí je zpět univerzu. Montale je naopak všude nachází, z reality vnímá především aspekt fragmentárnosti a její odstředivou sílu.“ Překlad Šircová.



*La pioggia nel pineto*

*Taci. Su le soglie  
Del bosco non odo  
Parole che dici  
Umane; ma odo  
Parole più nuove  
Che parlano goccioline e foglie  
Lontane.  
Ascolta. Piove  
Dalle nuvole sparse.  
Piove su le tamerici  
Salmastre ed arse  
Piove su i pini scagliosi ed irti,  
Piove su i mirti  
Divini (...)<sup>45</sup>*

*Déšť v piniovém háji*

*Ztiš se. Na okraji  
lesa neslyším  
slova lidská která  
říkáš, ale  
řeč novější  
kterou mluví kapky a listy  
vzdálené.  
Poslouchej. Prší  
z rozfoukaných oblaků.  
Prší na tamaryšky  
slané a zprahlé  
prší na pinie drsné a pichlavé,  
prší na myrty  
božské(...)<sup>46</sup>*

Z poezie Pascoliho a D'Annunzia čerpala přirozeně i následující avantgardní generace krepuscolárů, k jejichž poetice se Montale hlásil. Krepuskoláři však přicházejí s viděním odlišným od dannunziiovského oslavného vytržení. Svoji pozornost obrací k prostému všednodennímu, především městskému, životu. Perspektiva „vznešeného pěvce“ je vystřídána perspektivou středostavovských „prozaiků“.

Právě jejich odklon od parnasistní poezie (naplňující především požadavky dokonalé formy a „klasického“ způsobu vyjádření) a přiblížení se jazyku prózy Montale oceňoval: „Verš, který by byl také próza – to je sen všech moderních básníků, Browningem počínaje; a je to sen o tom, že bude znovu možná ona integrita stylu, která dělá z Danta a Shakespeara ty nejnovější a nejsoučasnější básníky“<sup>47</sup>.

U krepuscolárů nenacházíme v takové míře jako u Montala přírodní scenérii. Jsou především básníky města a jeho obyvatel. Jejich „banálním“ pozorováním však probleskují okamžiky poznání hlubších skutečností lidského života.

Montalova poezie je ve srovnání s nimi více zaměřena na básnický subjekt, na jeho nitro. Je dramatičtější, intenzivnější, má větší vnitřní naléhavost. Montale nezmírňuje neuspokojivost života, naopak ji zdůrazňuje, míří k ní.

Z krepuscolárů byli pro Montala inspirativní svým básnickým jazykem a některými obrazy či situacemi zejména Corrado Govoni a jeho sbírka *Inaugurazione della primavera* (1915, Vítání jara), Guido Gozzano a dále Camillo Sbarbaro, původem také z Ligurie. Z jeho tvorby byla pro Montala důležitá kniha básní v próze *Trucioli* (1920, Hobliny), jejíž recenzi Montale poprvé vystoupil i jako kritik.

---

<sup>45</sup> D'Annunzio, Gabriele. Báseň ze sb. *Alcyone* (1903), úryvek z básně.

<sup>46</sup> Překlad Šircová.

<sup>47</sup> Montale, Sulla poesia. Citace převzata z: Pelán, 2001, s. 53.

Dalším ligurským krepuskolárem s vlivem na Montalovu tvorbu byl Giovanni Boine a jeho kniha *Frantumi* (1918, Třísy). Pro ilustraci je možno uvést dva verše z této sbírky, které navozují identickou situaci, jaká je v Montalově básni *Merigiare*: „È così bello a volte merigiare, all'ombra d'un carrubbo in faccia al mare“<sup>48</sup>.

Z názvů posledních dvou sbírek je možno vysledovat i společné téma Sbarbara, Boina a Montala, tedy fragmentárnost. U Montala nepostihuje jenom hmotnou realitu (motivy sépiových kostí, oblázků, skleněné střepy aj.), ale především to, jakým způsobem básnické Já vnímá samo sebe a jak prožívá čas vlastní existence.

---

<sup>48</sup> „Jak krásné je někdy odpočívat přes poledne ve stínu rohovníku, před sebou moře.“ Citace převzata z: Mengaldo, 2009, p. LV. Překlad Šircová.

## 2.5. *Ossi di seppia*

### 2.5.1. Geneze

Sbírka *Ossi di seppia* vyšla poprvé v roce 1925 v Turíně u nakladatele Piera Gobettiho. Obsahovala šedesát básní pocházejících z let 1920–1927. První z nich byly předtím publikovány časopisecky na stránkách turínského časopisu *Primo tempo*. V roce 1922 to byla báseň *Riviere* (později zařazená jako závěrečná báseň celé sbírky), dále soubor tří básní *L'Agave su lo Scoglio* (později také součástí prvotiny) a první ucelený soubor sedmi básní s názvem *Accordi* (*Violini, Violoncelli, Contrabasso, Flauti-fagotto, Oboe, Ottoni a Corno inglese*). Pouze jedna z nich, *Corno inglese* (Anglický roh), byla zařazena do sbírky (ostatní byly vydány až v roce 1962 v souboru *Accordi e pastelli*).

Názvu *Ossi di seppia* předcházela název Rottami (Úlomky). Bylo to označení odkazující k titulům sbírek dalších ligurských autorů – *Frantumi* (1918, G. Boine, Třísky), *Trucioli* (1920, C. Sbarbaro, Hobliny). Oba vyjadřují především Montalovy pocity vyčleněnosti z celku, nepotřebnosti a izolovanosti.

Sbírka byla přijata úzkým odborným publikem a pomalu se dostávala do širšího povědomí. O tři roky později vyšlo opět v Turíně u vydavatele Ribeta druhé, rozšířené vydání (přidáno 6 básní z let 1926–1927, mezi nimi *Arsenio*; vyřazena báseň *Musica sognata*, prohozeny básně *Marezzo* a *Cristalide*).

Po roce 1928 byla sbírka publikována opakovaně s menšími změnami. Za kanonické je dnes považováno druhé vydání z roku 1928.

### 2.5.2. Struktura

Sbírka obsahuje celkem 66 básní rozdělených do 6 oddílů: *In limine* (1 úvodní báseň), *Movimenti* (13 básní), *Ossi di seppia* (22 básní), *Mediterraneo* (9 básní koncipovaných jako jeden celek), *Meriggi e Ombre* (15 básní) a *Riviere* (1 závěrečná báseň).

Celá sbírka je označena za jakýsi vývojový román (R. Luperini), a to jak ve smyslu hledání vlastní poetiky, tak ve smyslu psychologické proměny básnického subjektu a hledání jeho identity. Jednotlivé oddíly jsou chápány jako etapy tohoto procesu: od harmonické jednoty v době dětství, přes uvědomění si vlastních limitů a hledání nové identity, až k jejímu pokornému přijetí.

Stejnou strukturu (s rozdílným významovým členěním) dodržoval Montale i u sbírek *Le Occasioni* (1939), *La Buffera e altro* (1954) a *Satura* (1971).

## 2.6. Sémantika motivů

### 2.6.1. Ligurská krajina

Hlavním toposem sbírky *Sépie* je ligurské pobřeží, krajina Montalovi důvěrně známá od dětství. Ta určuje i převažující motiviku jeho rané (i pozdější) poezie: moře, vítr, nebe, žhnoucí slunce, rozpukaná země. Nejedná se však o přírodní lyriku. Krajina je především prostředím a prostředkem hluboké sebereflexe. V přírodě zažívá básnický subjekt jak okamžiky uvědomění tragických aspektů vlastní existence, tak chvilkové nahlédnutí do sféry transcendence.

Montalův základní životní pocit je pocit izolace a vnitřního omezení, které mu nedovoluje žít plně. Moře je metaforou života a Montale zůstává stát na břehu.

Nejjasněji to vyjadřuje v básni *Falsetto* věnované Esterině Rossi, mladé sportovkyni, se kterou se Montale určitý čas stýkal. Esterina představuje radostné souznění s životem a přírodou, moře je jejím „božským přítelem“. Celá báseň je věnována jejímu odvážnému, sebevědomému mládí a budoucnosti.

V kontrastu s tím pak stojí poslední dvojverší vyjadřující právě Montalův životní pocit: „poi ridi, e come spiccata da un vento / t'abbatti fra le braccia / del tuo divino amico che t'afferra // Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra“<sup>49</sup>.

Montale je básníkem exteriéru. Vytváří realistické obrazy volného přírodního prostoru s mořem na horizontu, s vysokým jasným nebem a sálajícím sluncem. V bližším detailu potom rozeznáváme křoviny, květiny a drobné zvířecí obyvatele toho prostoru, často rozeznatelné jenom díky šelestu v trávě nebo jejich zpěvu.

Známeck lidské existence je tu velmi málo – prašná stezka, plot, střechy města v dáli. Jiné osoby se téměř nevyskytují, a pokud ano pak s nimi není možno navázat kontakt – neslyší nebo neodpoví. Přispívají tak k dokreslení pocitu izolace.

### 2.6.2. Moře

Montale se o své první sbírce později vyjádřil tak, že byla celá „nasáklá mořem“. Moře dalo sbírce i název: sépiové kosti<sup>50</sup> jsou zbytky mořských živočichů, mořem vyvržené, nepotřebné smetí. Stejný název jako celá sbírka nese i její centrální část, tzv. *Ossi brevi*

---

<sup>49</sup> „Potom se zasměješ, a jak když tě sfoukne vítr, / vrhneš se do náruče / božského přítele: moře tě svírá. // A my se díváme, my z toho plemene, co zůstává na suchu a jenom zírá.“ Překlad V. Mikeš.

<sup>50</sup> Jako sépiová kost je označován zbytek vápenité schránky na hřbetě pod kůží sépie obecné. Nacházejí se vyplavené na břehu moře.

(Krátké kosti), následující část *Mediterraneo* (Středomoří) a závěrečná báseň *Riviere* (Pobřeží).

Moře má ambivaletní povahu. Je to odvěký živel, prvopočátek života, mohutná síla, která člověka přitahuje a pohlcuje, ale zároveň ho nepřijímá, člověk musí zůstat na zemi. V tomto moři se nekoupou děti, neplují bílé plachetnice. Básnické Já do něho vůbec nevstupuje, zůstává na břehu a pozoruje ho. Moře není klidné a osvěžující, je proměnlivé, pulzuje, bouří, svou solí rozežírání a omílá i kámen, honí se nad ním víry mořské pěny, je to „chladná vůle, která nepomíjí“ (*Avrei voluto sentirmi scabro, Tak rád bych se cítil hrubý*).

Je však i partnerem, posluchačem niterné retrospektivní zpovědi lyrického subjektu (*Avrei voluto sentirmi scabro*). Jeho bouřící síla má očistnou, transcendentální kvalitu: „Altri libri occorrevano / a me, non la tua pagina robmante. Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli / ancora i groppi interni col tuo canto. / Il tuo delirio sale agli astri ormai.<sup>51</sup>“

### 2.6.3. Vítr

Dalším velmi častým motivem je vítr. Je opakovaně uváděn v souvislosti s mořem. Čeří jeho hladinu, bouří vlny a zvedá víry mořské pěny. Má však i polohu klidovou, přináší osvěžení, symbolizuje „závan života“.

Vítr, stejně jako voda, má schopnost působit na nitro člověka, rozechvívat jeho srdce a probouzet ho z melancholie a smutku k životu: „il vento che nasce e muore / nell'ora che lenta s'antera / suonasse te pure stasera / scordato strumento, / cuore.<sup>52</sup>“

Tyto dva elementy představují stálost a sílu. Jsou velmi dynamické. Existují svrchovaně a nezávisle na ostatním. Zmocňují se věcí, přetváří je a zase je vyvrhují. Svoji dynamičností a neochvějností představují protipól kvalit lyrického subjektu, tvora váhavého, uzavřeného, křehkého.

### 2.6.4. Slunce, poledne

Slunce a poledne jsou dalšími konstantami této sbírky. Poledne je zvláštním momentem dne: slunce žhne a nevrhá stíny, čas se zastaví, přichází doba zvnitřnění.

Poledni je věnována báseň *Merrigiare* (Sednout si bledý) z roku 1916. Jedná se o nejstarší báseň sbírky. Montale ji napsal pod vlivem básně v próze od Giovanna Boina *Conclusioni d'ottobre*, uveřejněné téhož roku v časopise *La Riviera Ligure*.

---

<sup>51</sup> „Potřeboval jsem jiné knihy / a ne tu tvoji hřímající stránku. / Ale nedokážu ničeho litovat: rozvazuj / dál svým zpěvem zauzliny nitra. / Tvé delirium stoupá teď až ke hvězdám.“ Překlad V. Mikeš.

<sup>52</sup> „ten rodící se, zmírající vítr / kéž by i tebe rozehrál tak prudce / v pomalu smrákající se chvíli, / ty rozladěný nástroji, / mé srdce.“ Překlad V. Mikeš

Lyrický subjekt je sám v zahradě, zamyšlený usedá a pozoruje svoje okolí. Jeho smysly registrují zvuky a pohyby blízké i vzdálené, zaznamenávají přírodu v její komplexnosti, rozlehlosti a dokonalé neosobnosti.

V poslední strofě pak dojde k přesunu pozornosti ze světa vnějšího na svět vnitřní, k posunu od smyslového k pocitovému. Prostor se tragicky zúží. Lidský život je v kontrastu s nekonečností přírody nahlédnut jako „chůze podél stěny“, jako existence bolestně ohraničená a izolovaná: „E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia“<sup>53</sup> (*Merigiare*).

### 2.6.5. Zed'

Ve výše uvedené básni se objevuje i další častý Montalův motiv – motiv zdi nebo plotu. Je metaforou vnitřních zábran, pocitu izolace a v nadosobním významu symbolizuje určitou předurčenost lidské existence.

Výrazně je užit také v poslední strofě úvodní básně celé sbírky *Godi se il vento ch'entra nel pomario* (Bud' rád, když vítr s vláním do sadu). Báseň je věnována mladé herečce Paole Nicoli. Dramatičnost textu vyplývá z kontrastu rezignace a naléhavé výzvy. Básnické Já rezignuje na vlastní plný život, zůstává dobrovolně na „své straně zdi, tam, kde je vztek“ a vyzývá svůj ženský protějšek k útěku. „Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! / Va, per te l'ho pregato, – ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine...“<sup>54</sup>.

Toto téma je dále rozpracováno i v další básni věnované Paole Nicoli *Casa sul Mare* (Dům nad mořem). Básnické Já je „na konci své pouti“, bariérou je zde mořský břeh, písčiná pláž. Jeho „rozpolcená duše už nemá sílu vykřiknout“, předává však své poznání a naději ženskému protějšku, který snad dojde spásy a „věčnosti“.

V souvislosti s motivem plotu se objevují i motivy cesty a chůze. Jsou explicitně spojovány s lidskou životní poutí od dětství ke stáří.

### 2.6.6. Zvuky a tóny

V Montalově poezii jsou velmi časté motivy přírodních zvuků (hluk bouřky, hukot moře, svištění větru, povyk ptáků) a hudebních nástrojů. Bezpochyby jsou inspirované

---

<sup>53</sup> „A pak jít v slunci, celý oslepený / a cítit užaslý a zprahlý, / že všecek život a jeho tíha není / nic než ta chůze podél jedné stěny / na níž se ježí ostré střepy lahví.“ Překlad J. Vladislav.

<sup>54</sup> „Najdi prorvané oko v oplocení, / jež svírá, vyskoč, prchni, překroč mez! / Běž, kvůli tobě prosil jsem – teď žízeň / mi bude lehčí, méně trpná rez...“ Překlad V. Mikeš.

Montalovým vážným zájmem o hudbu (mj. dlouhou dobu studoval operní zpěv). Mengaldo ve své studii také uvádí hudbu Debussyho a Wagnera jako neverbální modely této sbírky.

Zvuky jsou patrně nejfrekventovanějším smyslovým vjemem. Burcují, probouzejí z netečnosti, jsou energické, vypovídají o pohybu, proudění, o přítomnosti života. Zároveň spoluvytváří dojem určité průzračnosti, vzdušnosti okolního světa. „Ascolta tra i palmizi il getto tremulo / dei violini, spento quando rotola / il tuono con un fremer di lamiera / percossa“<sup>55</sup> (*Arsenio*); „e il gelo del cuore si sfa, / e in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità“<sup>56</sup> (*I limoni, Citroníky*).

Když zvuky umlknou a zavládne ticho, přichází chvíle, ve které je možné nahlédnout za oponu smyslového světa. Věci odkrývají svá tajemství a v lidských stínech je možné tušit vyrušená božstva: „Sono i selenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturbata Divinità. // Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo / nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase“<sup>57</sup> (*I limoni*).

Transparentnost vody, vzduchu, nehmotnost zvuků a sluneční žár, který oslepuje, polední strnulý klid, to vše vytváří prostředí, ve kterém se omezují vstupy smyslového světa, je možné se od něj odpoutat a orientovat se na věci duchovní, ať už vlastní vnitřní Já, nebo naopak nadosobní, transcendentální existenci.

---

<sup>55</sup> „Poslouchej chvíli chvějící se proud / těch houslí v houští palem, hasnoucí, / sotva se ozve hrom, to zacloumání tabulí plechu.“ Překlad J. Vladislav.

<sup>56</sup> „a ledy srdce začnou tát / a prsa, jež je hostí, / zaplaví hlaholení / zářivě zlatých trubek slunečnosti.“ Překlad J. Vladislav.

<sup>57</sup> „To jsou ta ticha, ve kterých se zdá / za každým lidským stínem, který mizí / nějaké božstvo, jež jsme vyrušili. // Ta iluze však přejde a čas nás zase vrátí / do hlučných měst, kde bývá vidět modř / jen v kouscích nahoře, mezi římsami.“ Překlad J. Vladislav.

## 2.7. *Prostor a čas*

Také kategorie prostoru a času Montalovy prvotiny jsou do značné míry určovány jejím toposem, tedy volnou přírodou ligurského pobřeží.

### 2.7.1. **Prostor přírodní**

Dominantním prostorem je přímořská krajina, jejíž rysy představují základní motivy sbírky *Sépie*.

Tyto motivy (pálící slunce, oblaka, vítr, rozpukaná země a především moře) evokují stálost, trvanlivost, neměnnost. Jejich časová osa ubíhá do nekonečna do minulosti i budoucnosti. Nejedná se o čas cyklický, ani o čas eschatologický. Přestože obrazy moře a oblohy jsou často velmi dynamické, jejich čas plyne pomalu. Jsou protiváhou lidské dočasnosti, pomíjivosti.

Tato časová neohraničenost je spojena i s prostorovou rozlehlostí. Dominantní je horizontální osa – moře na obzoru, pobřeží apod. Na vertikální ose je hlavní směřování vzhůru – ptáci v oblacích, stoupající víry, zvuky nesoucí se vzduchem apod. Tyto dvě souřadnice – daleko a vysoko – vytváří dojem nekonečna. Mizí země i moře, zůstává volný prostor, ve kterém se ztrácí pevné formy, dochází k anihilaci hmoty. Rozplynutí se v tomto prostoru je ideálem existence, dokonalým uskutečněním bytí: „Tendono alla chiarezza le cose oscure, / si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche. Svanire / è dunque la ventura delle venture“<sup>58</sup> (*Portami il girasole*, Přines mi slunečnici).

Touha po prožitku dokonalé prázdnoty je obsahem básně *Forse un mattino andando* (Snad až se jednou ráno): „Forse un mattino andando in un'aria di vetro / arida, rivolgendomi, vedrò compirmi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco. // Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto. / ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto“<sup>59</sup>.

Je tu touha po transcendentální zkušenosti, po momentu nahlédnutí za hranice běžné lidské existence. Je to ovšem pouze touha, i její potenciální naplnění je chvilkové. Mizí vše hmotné, celý smyslový svět. Jeho absence vyvolává „opileckou hrůzu“, protože spolu

---

<sup>58</sup> „Věci temné směřují k jasů, / těla se rozpouští do proudění / barev, a ty pak do hudby. Vyvanutí / je tedy naším konečným osudem.“ Pozn.: slovo ventura znamená jak osud, tak štěstí či náhodu. Překlad Šircová.

<sup>59</sup> „Snad až se jednou ráno ohlédnu cestou ve vyprahlé, / skleněné bání vzduchu, uvidím ten zázrak: / s údešem opilce nenajdu náhle / za svými zády nic, nic kromě prázdna. // A pak se jak na plátně objeví zase znova / stavení, stromy, kopce k obvyklé šalbě očí. / Ale už bude pozdě: a já půjdu beze slova / s tím tajemstvím zpět mezi lidí, kteří se neotočí.“ Překlad J. Vladislav.



s hmotným mizí i „pevná zem pod nohama“ a vše důvěrně známé. Vzápětí se básnické Já navrácí do běžných „kulis“. Tato zkušenost je nesdělitelná, vysoce individuální a zůstává tajemstvím. Vrací se Montalovo téma vyčleněnosti, ovšem nikoli ve smyslu nechtěného smetí, ale ve smyslu výsostného individualismu, či „aristokratického odstupu“<sup>60</sup>.

V minimálním časovém rozpětí se propojují prostory přírodní, osobní a nadosobní. Poznání není směřováno dovnitř, jako je tomu např. v básni *Merigiare*, ale naopak vně, mimo lidskou existenci.

Směr dolů je akcentován v básni *Cigola la carrucola del pozzo* (Zaskřípe kladka studny). „Cigola la carucola del pozzo, / l'acqua sale alla luce e vi si fonde. / Trema un ricordo nel ricolmo secchio, / nel puro cerchio un'immagine ride. // Accosto il volto a evanescenti labbri: si deforma il passato, si fa vecchio, / appartiene ad un altro... // Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'altro fondo, / visione, una distanza ci divide.“<sup>61</sup>

Z hloubi studny vystoupá na hladině vědra obraz tváře z minulosti. Není však možné, aby se setkala minulost s přítomností, a proto se obraz vzápětí rozplývá.

Protiklad nahoře/dole je paralelní s protikladem přítomnost/minulost, světlo/tma. Tyto bipolární opozice jsou realizovány v rámci kruhu studny a vědra. Jejich médiem je voda, hluboká, temná, studená. Odráží v sobě minulost, přináší vzpomínky, sahá do nevědomí.

Minulost a přítomnost jsou od sebe odděleny. Čas není vnímán jako kontinuální veličina, je fragmentární. Minulost je představována směřující se tváří. Byla šťastná, ovšem je nenávratně ztracená, „už patří jinému“. S časem se fragmentarizuje i lidská identita.

Naděje na její sjednocení zaznívá v básni *Riviere* (Pobřeží), která uzavírala celou sbírku již od prvního vydání. Je to syntéza minulosti a přítomnosti a především radostná naděje do budoucnosti. Tato naděje je spojená se začleněním se do cyklického času obnovující se přírody, do smyslového světa symbolizovaného jarem, ve kterém i uschlé haluze vyrazí opět do květu. Montale později označil toto „uzdravení za příliš předčasné“. „Triste anima passata / e tu volontà nuova che mi chiami, / tempo è forse d'unirvi / in un porto sereno di saggezza. / Ed un giorno sarà ancora l'invito / di voci d'oro, di lusinghe audaci / anima mia non più divisa. Pensa: / cangiare in inno l'elegia; rifarsi; non mancar più.“<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Pozzi, 1965, p. 10

<sup>61</sup> „Zaskřípe kladka studny, / na světlo vyjde voda a taje. / Vzpomínka v plném vědru se zatetelí, / v čistém kruhu obraz směje se zblízka. // K rozplývavým kruhům se nahnu tváří: / minulost ztrácí tvar, stárne, už patří jinému... // Ach, už zase skřípe / ten rumpál, na jiné dne tě vrhá, vidino, vzdálenost nás dělí.“ Překlad V. Mikeš.

<sup>62</sup> „Má dávná smutná duše / a ty těž, nová vůle, jež mě voláš, už máte možná čas / se spojit v klidných vodách moudrosti. / A jednou přijde ještě pozvání / těch zlatých hlasů, smělých nadějí, / má duše, teď už nerozdělená! / Považ: proměnit elegii v hymnus; přetvořit se; a nepochybit.“ Překlad J. Vladislav.

## 2.7.2.      **Prostor osobní**

Ve sbírce se téměř nevyskytují obrazy interiéru, ani prostoru domácího nebo městského. Objevují se pouze jeho fragmenty, jako jsou střechy města na obzoru, řinčení plechu v bouři, zed' apod.

Město představuje prostor uzavřený, zbavený volnosti, bývá charakterizováno také nedostatkem slunce. Nekonečno, prostor dokonalé jednoty a absence hmoty, je vystřídáno pevnými zdmi, střechami, římsami, které jsou symboly omezení a bariér. „Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo / nelle città rimorose dove l'azzurro si mostra / soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase. / La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta / il tedio dell'inverno sulle case, / la luce si fa avara – amara l'anima.“<sup>63</sup>

Město se objevuje i v básni *Arsenio*. Jako jediná ze sbírky byla napsána roku 1927 a předznamenává období nové poetiky následující sbírky *Occasioni (1939)*. Ihned po svém publikování v časopise *Solaria* byla přeložena pro prestižní britský literární časopis *Criterion* T. S. Eliota.

Přímořské město je zachváčeno nenadálou bouří. Arsenio, básníkovo alter-ego, vnímá její prudkou sílu (poryvy větru, návaly deště, hluk hromu) jako výzvu ke změně vlastní „nehybné“ a neuspokojivé existence. Jít vstříc novému životu znamená vyjít ven z města, k horizontu, kde se mísí vzdušné víry, mořská pěna a mraky do jednolité černi. Ovšem nemá sílu vydat se do neznáma a zůstává v zajetí promáčených „ulic, podloubí a zdí“. Promarnil svůj okamžik a znovu se začlenil do „zástupů mrtvých“, těch kteří žijí svoje životy neautenticky v zajetí vlastních bariér.

V souvislosti s městem a lidskou společností se objevuje motiv smrti: „e se un gesto ti sfiora, una parola ti cade accanto, quello è forse, / Arsenio, nell'ora che si scioglie, il cenno d'una / vita strozzata per te sorta, e il vento / la porta con la cenere degli astri.“<sup>64</sup>

Nejintimnějším prostorem je prostor lidského těla. I tento topos se vyskytuje ve sbírce minimálně a opět, podobně jako město či civilizovaná existence, jen fragmentárně. Nejčastěji se objevuje motiv lidského srdce. Je prostorem smutku, utichlých vášní a pocitů rezignace na změnu, je „prasklým hudebním nástrojem“ (*Corno inglese*).

---

<sup>63</sup> „Ta iluze však přejde a čas nás zase vrátí / do hlučných měst, kde bývá vidět modř / jev kouscích nahoře, až mezi římsami. / Pak naví zemi déšť, pak dolehne / vždy hustší tíseň na domy / a světlo zřídne, duše zatrpkne.“ Překlad J. Vladislav.

<sup>64</sup> „a ucítíš-li dotek, dolehne-li / k tobě nějaké slovo, je to možná / v míjející chvíli znamení rdoušeného, / pro tebe vytrysklého života / jež vítr odnáší s popelem hvězd.“ Překlad J. Vladislav.

## 2.8. Typologie bolesti a smrti - *Mal di vivere*

Pro tuto interpretační kapitolu jsem zvolila báseň *Godi se il vento ch'entra nel pomario*. Je to úvodní báseň celé sbírky, jako jediná je vyčleněna do oddílu zvaného *In limine* (Na prahu). Montale v ní představuje souhrn hlavních motivů a básnických obrazů sbírky, formuluje v ní svoji „teorii reality“<sup>65</sup>.

Napsána byla pravděpodobně v roce 1924 a je věnována herečce Paole Nicoli, se kterou se Montale v té době stýkal. Ona je také tím, kdo je v básni vyzýván prchnout, zachránit se.

*Godi se il vento ch'entra nel pomario  
vi rimena l'ondata della vita:  
qui dove affonda un morto  
viluppo di memorie,  
orto non era, ma reliquiario.*

*Bud' rád, když vítr s vláním do sadu  
přivěje poryv života:  
tam, kde se propadá,  
mrtvá spleť vzpomínek,  
nebyla zahrada, jen schránka s ostatky.*

*Il frullo che tu senti non è un volo,  
ma il commuoversi dell'eterno grembo;  
vedi che si trasforma questo lembo  
di terra solitario in un crogiuolo.*

*Svištění, které slyšíš, není let,  
ale vzrušení odvěkého klína:  
hle, černá hrstka, osamělá hlína  
se takhle mění v tom tyglíku let.*

*Un rovello è di qua dall'erto muro.  
Se procedi t'imbatti  
tu forse nel fantasma che ti salva:  
si compongono qui le storie, gli atti  
scancellati pel giuoco del futuro.*

*Vztek je na této straně příkré zdi.  
Odejdeš-li, snad ty  
potkáš svůj přízrak, jenž tě všeho zproští:  
zde skládají se historie, činy  
přeškrtávané pak hrou budoucnosti.*

*Cerca una maglia rotta nella rete  
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!  
Va, per te l'ho pregato, – ora la sete  
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...*

*Najdi prorvané oko v oplocení,  
jež svírá, vyskoč, prchni, překroč mez!  
Běž, kvůli tobě prosil jsem – teď žízeň  
mi bude lehčí, méně trpná rez...<sup>66</sup>*

V první strofě je představen časoprostorový topos básně. Básnické Já se nachází spolu se svým protějškem v „sadu“, v prostoru tradičních hodnot, lidské práce a jejích plodů, v prostoru cyklicky se vracejícího času. Vzápětí je však tento prostor definován kontrastním způsobem. Čas a prostor se zcela proměňují. Vnější prostor reálného, hmotného světa se mění na prostor abstraktní, prostor mysli. Pevná zem-jistota mizí, otvírá se neznámá hloubka a na její dno<sup>67</sup> míří „mrtvé vzpomínky“. Prostor se zvnitřňuje a získává dimenzi vertikální, otvírající se dolů. Toto „dolů“ představuje zapomnění, ne-existenci, určitý typ smrti. Jakoby se do něj propadala nejen minulost, ale i přítomnost a budoucnost. Vzpomínky nejsou

<sup>65</sup> Manacorda, 1969, p. 34.

<sup>66</sup> Překlad V. Mikeš.

<sup>67</sup> a fondo (ke dnu) > affondarsi (ponořit se, klesnout ke dnu)

šťastným časoprostorem, naopak evokují smutek, nenávratnou ztrátu – jsou pomíchané, beze smyslu, ztrácí se, přináší motiv pomíjivosti a zmaru.

Dochází k dalšímu posunu v definici toposu. „Zahrada“ se proměňuje v relikviář, schránku s ostatky, místo na uchovávání neživých fragmentů minulosti. Posiluje a konkretizuje se symbolika smrti. Zároveň se výrazně zužuje a omezuje prostor.

Motiv vzpomínky jako zdroje smutku sílí zejména v následující sbírce *Le occasioni* (1939, Příležitosti) zahrnující básně z let 1928–1939. Sbírkou je věnována „I. B.“. Za iniciálami se skrývá Irma Brandeis, mladá americká italianistka, se kterou Montale udržoval v letech 1933–1939 vztah a která z rasových důvodů musela Itálii opustit. Právě nepřítomnost milované bytosti a rostoucí pocit izolace a osamnění se stávají stěžejními motivy sbírky.

I v této sbírce je vzpomínka velmi nedokonalá, zasutá natolik hluboko, že stav mysli připomíná básnickému subjektu smrt: „e mi chiesi se questo che mi chiude / ogni senso di te, schermo d'immagini, / ha i segni della morte o dal passato / è in esso, ma distorto e fatto labile, / un tuo barbaglio.“<sup>68</sup> (*La speranza di pure rivederti*, Naděje že tě zas kdy uvidím, *Le Occasioni*). Ve stejném kontextu se objevuje vzpomínka například i v básni *Non recidere, forbice, quel volto* (Vy nůžky, tu tvář neodstříhujte mi, *Le Occasioni*): „Non recidere, forbice, quel volto / solo nella memoria che si sfolla, / non far del grande suo viso in ascolto / la mia nebbia di sempre“<sup>69</sup>.

V první strofě jsou tedy opozice živé/mrtvé a otevřené/uzavřené. Charakteristiku „živé“, „otevřené“, neboli volné a svobodné, dokonale naplňuje pouze vítr, velmi častý Montálův motiv. Je to element nehmotný, transparentní, součást přírody symbolizující odvěkou, „esenciální“ (*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*, Tak rád bych se byl cítil existenci. Sad naplňuje charakteristiku „živé“, méně již „otevřené“. Svou podstatou je to vždy vymezený prostor. Na opačném pólu, „mrtvé“ a „uzavřené“, je pak motiv „schránky s ostatky“. Poslední dvě charakteristiky v průběhu první strofy sílí.

Vztah vnitřní/vnější zde není prezentován jako kontrast. Nemateriální svět se propojuje se světem materiálním, propadá se do něj. Mísí se nehmotné s hmotným a zároveň vnitřní s vnějším. Tento stav připomíná jakési tragické polobdění způsobené beznadějnou pasivitou, vědomím omezení, které nelze překonat. Budoucnost v sobě nenese naději na změnu, a tím je anulována. Časovost je potlačena, orientována na minulost.

---

<sup>68</sup> „a ptal jsem se, zda to, co zastřelo mi / jak promítací plátno tebe živou, / má znaky smrti nebo zda v tom zbývá / z minulosti nějaký záblesk tebe, / byť vyčpělé, zkrleslé oslnění.“ Překlad V. Mikeš.

<sup>69</sup> „Vy nůžky, tu tvář neodstříhujte mi, / tu jedinou v řídnoucí paměti, / veliký naslouchající obličej / nerozpouštějte v mou obvyklou mlhu.“ Překlad V. Mikeš.

Stejný modus vivendi je líčen i v básních *Incontro, I morti* či *Arsenio*. Nevztahuje se pouze k básnickému subjektu, ale většinou k lidskému kolektivu: „Tutto che ti riprende, strada portico / mura specchi ti figge in una sola / ghiacciata moltitudine di morti,<sup>70</sup> (*Arsenio*). Objevuje se i ve sbírce *Occasioni*, v jedné z jejích nejznámějších básní *Dora Markusová*: „Non so come stremata tu resisti / in questo lago / d'ifferenza ch'è il tuo cuore; forse / ti salva un amuleto che tu tieni / vicino alla matita delle labbra, / al piumino, alla lima: un topo bianco, / d'avorio; e così esisti!<sup>71</sup>“

Básnický subjekt opakovaně vyslovuje naději a možnost být z této směsice smutku, beznaděje a lhostejnosti osvobozen. Pomoc vždy očekává zvnějšku, čímž narůstá pocit pasivity a rezignace.

Druhá strofa začíná akustickým vjemem. Tento zvuk je jedna z mála připomínek smyslového světa. Smyslovost a emotivnost je potlačena, sílí tak pocit strnulosti a odloučení od okolního světa. Podobná lhostejnost k smyslovým vjemům je explicitně vyjádřena v básni *Mia vita, a te non chiedo* (Nežádám po tobě, živote, pevné rysy): „Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso / sapore han miele e assenzio. // Il cuore che ogni moto tiene a vile / raro è squassato da trasalimenti<sup>72</sup>“.

Slyšený zvuk není svištění letících křídel, ale chvění „odvěkého klína“. Pozornost se upře k zemi, k tomuto člověku nejbližšímu elementu. Je obrazně pojmenována jako klín, zdroj života. Stejně jako vítr v první strofě, je součástí Přírody, cyklicky se obrozující věčnosti. Příroda symbolizuje autentickou, esenziální, neomezenou a nezátíženou pozemskou existenci, která je také branou do sféry transcendentální.

Neustále se střídajícím vznikem a zánikem, „přetavováním“ starého v nové připomíná země „tyglík“, nádobku na tavení kovů. V něm se obrodí i ten „opuštěný, mrtvý kout země“, topos básně.

Perspektiva individuální je nahrazena perspektivou kolektivní či univerzální. Subjektivní pocity existenční úzkosti a smrti se mění ve víru v přirozenou sílu života, je vyjádřena naděje do budoucna.

Ve třetí strofě se opět vrací individuální perspektiva a s ní výrazná změna emočního náboje – naděje je vystřídána beznadějí a „vztekem“. Tyto negativní emoce se objevují spolu

---

<sup>70</sup> „Vše, čemu se zas vracíš, ulice, / zdi, zrcadla, tě znovu postrkává / do téhož ledového davu mrtvých.“ Překlad J. Vladislav.

<sup>71</sup> „Nechápu, jak dokážeš vysílená žít / v tom jezeru lhostejnosti, / jímž je tvé srdce; možná / ten talisman tě chrání, který nosíš / s rtěnkou, pudřenkou, / pilníčkem: bílá myška / ze slonoviny – a tak existuješ!“ Překlad V. Mikeš.

<sup>72</sup> „V tvém trmácivém víru se ve mně mísí / pelyněk s medem, je to stejná chuť. // To srdce, jež si vzněty nedovolí, se zřídka zachvěje, je neotřesné.“ Překlad V. Mikeš.

s motivem „příkré zdi“. Rozlehlý prostor „odvěkého klína“ je vystřídán prostorem ohraničeným, ze kterého nelze uniknout. Individuální existence má omezení vyvolávající vztek či vnitřní muka<sup>73</sup>. Omezený je nejen prostor, ale i čas. Plány, které v tomto prostoru vznikají, se neuskuteční, jsou zmařeny jakousi zlomyslnou hrou. Budoucnost je opět anulována. Čas vně tohoto vymezeného prostoru plyne dál svou odvěkou cykličností, ovšem pro obyvatele tohoto prostoru ustrne. Najednou se ohraničený sad mění ve hřbitov. Můžeme tedy vyznačit určitý významový komplex omezení-ustrnutí-smrt, jeho protikladem je volnost-pohyb-život.

Básnické Já opět oslovuje svůj protějšek: „Budeš-li pokračovat/postupovat, snad narazíš na fantasma, které tě zachrání“ (doslovný překlad, Šircová). Pro jiné je tedy naděje snad možná, ovšem samotný básnický subjekt na ni rezignoval. O vlastní záchraně nemluví. Naděje je ovšem podmíněná. Je třeba vědomě postupovat, nepřijmout omezení, neustrnout. Druhá podmínka je náhodná – setkání se spásným přeludem. Co je tímto přeludem? Je to něco dosažitelného, jako např. moudrost, odvaha, vytrvalost, nebo naopak už z primárního významu slova je to něco neexistujícího, klam, který zdůrazňuje marnost nadějí? Vzhledem k intenzitě výzvy k záchraně v poslední strofě je možné jej interpretovat jako existující možnost, ovšem víra v ni je již příliš slabá na vlastní únik z letargie. Dostačuje pouze k náhlému vzplanutí, když „vítr do sadu přivěje poryv života“.

Poslední strofa obsahuje dramatickou výzvu k útěku, imperativ určený protějšku básnického Já. Má hledat „protržené oko v síti, která svírá“ (doslovný překlad, Šircová). Tím představa omezení získává ještě jinou podobu, ne omezená volnost v rámci pevných zdí, ale beztvářá síť, do které jsme pevně zamotáni. S protrženou sítí se také objevuje motiv trhliny. „Proděravění povrchu látky, materie, textury se stává rituální činností sekularizovaného pronikání do sféry transcendence, k metafyzickým hodnotám“<sup>74</sup>. Co se tedy vlastně nachází za „zdi“? V čem spočívá záchrana? Motivy transcendence jsou ve sbírce časté (např. *Portami il girasole, Forse un mattino andando aj.*), ovšem zdá se, že v této básni osvobození neznamena dosažení absolutního poznání či metafyzických prožitků, ale dosažení autentického bytí, souhlasné jednoty mezi individuem a přirozeným, smyslovým světem.

„Za tebe jsem prosil“ nebo „za tebe jsem se modlil“ jsou formulace odkazující k vyšší autoritě. To není pro Montalovu poezii typické. Neobjevuje se v ní motiv Boha či náboženského principu, ale motiv laické víry v absolutní, nepodmíněnou existenci, kterou je

---

<sup>73</sup> Další z možných překladů slova „un rovello“.

<sup>74</sup> Vojvodík, 2008, s. 130.

možné v zázračných okamžicích nahlédnout. Jejím předstupněm a pozemským symbolem je neomezená, věčná příroda.

V samém závěru se objevují motivy „žízeň“ a „rez“ jako příznaky strádání. Žízeň vyvolává obraz životní vyprahlosti, absence citů, energie a nadějí vyvolané odtržením (se) od životodárné mízy autentického bytí. Básnické Já rezignuje na život, jeho existence je nevzrušené očekávání smrti. Tento pomalý rozklad dokresluje motiv rzi, její sémantika stárnutí a rozpadu.

Z výše uvedeného je možno vyvodit, že bolest je prožívána především jako letargická existence oddělená od autentického, smyslového a emocionálního života, jako existence v rezignaci na změnu, která ovšem je možná (taková „naplněná“ existence je tématem básně *Falsetto*). Prostor tohoto „žití“ je omezený, ohraničený bariérami. Jedná se především o vnitřní, duševní prostor, který je nejprve vyjádřen symbolicky jako „sad“ či „zahrada“. Sémantika těchto dvou symbolů je však v rozporu s jeho podstatou. Daleko lépe ji charakterizuje pojmenování „schránka s ostatky“. Postihuje totiž časový modus tohoto prostoru, a sice ustrnulou přítomnost orientovanou směrem do mlhavé, fragmentarizované minulosti. Zároveň v sobě nese i sémantiku smrti. Je to pomalé, rezignované „bytí k smrti“. Smrt není vyjádřena explicitně, ovšem je přítomna latentně. Není hlavním zdrojem existenční bolesti, ovšem už bytí samo se svou strnulostí a absencí budoucnosti ji připomíná.

## 2.9. *Básnické Já a společnost*

Báseň *Incontro* uzavírá se sbírce *Ossi di seppia* oddíl *Meriggi e ombre* (Poledna a stíny). Byla věnována „Arlettě“, mladičké Anně degli Uberti, se kterou se Montale stýkal v Monterossu na začátku 20. let.

Titul básně je do češtiny přeložen jako *Vstříc*. Druhým možným, a pravděpodobně přesnějším, překladem je *Setkání*. Emoční těžiště básně je totiž v krátkém fiktivním setkání s Arlettou. Toto setkání je pouhá chvilková vzpomínka evokovaná podobností stočených listů rostliny a jejích vlasů. Explicitně se jméno Arletta v básni vyskytovalo v prvním časopiseckém vydání. Při zařazení do sbírky bylo zvolání „Oh Arletta!“ nahrazeno zvoláním „Oh sommersa!“ (v. 46). Pozdější knižní varianta váže báseň k ostatním básním daného oddílu, zejména k básni *I morti* (Mrtví). V obou básních se vyskytuje motiv potopení, zmizení pod hladinou jako metaforické vyjádření stavu mrtvých či nevědomých. Je interpretováno jako odkaz k Dantově *Božské komedii*. V jeho *Pekle* jsou někteří z hříšníků potopeni v bažinách, v řece vroucí krve, ve výkalech, v horké smůle, ti nejhorší jsou pak na samém dně pekla zapuštěni do ledu.

*Incontro* je jedna z mála básní této sbírky, ve které je tematizována lidská společnost. Poskytuje velmi neradostný obraz. Je to vysílená, beztvářá masa, pohřební zástup, „chaluhy“ smýkané vnějšími silami<sup>75</sup>. Je lépe se jí vyhnout. Lyrický subjekt proto žádá Arlettou, aby mu byla nablízku a byla mu průvodkyní, která ho povede cestou mimo lidské společenství. Opět se nabízí podobnost s Dantovou *Božskou komedií* – figuruje zde postava ženy přinášející útěchu, ženy-průvodkyně na cestě.

Zoufalým existenčním podmínkám podléhá i básnický subjekt (opakované použití první osoby plurálu), avšak ještě neupadl do absolutní otupělosti těch, kteří „nejsou schopni se bát“ (v. 34). Jeho posledním pojítkem s vnějším reálným smyslovým světem je jeho „truchlivost“ – projev přetrvávající schopnosti reflexe vztahu „já a svět“.

Touto básní se Montale přibližuje pozicím existencialismu.

---

<sup>75</sup> Báseň vznikala v roce 1926, kdy došlo k završení fašizace Itálie. Přestože se Montale bránil spojování své poezie s historickými událostmi jakékoli epochy, je nepochybné, že tato jeho charakteristika lidské společnosti vystihuje i ovzduší totalitní fašistické Itálie 20. let.



## Incontro

*Tu non m'abbandonare mia tristezza  
sulla strada  
che urta il vento forano  
co' suoi vortici caldi, e spare; cara  
tristezza al soffio che si estenua: e a questo,  
sospinta sulla rada  
dove l'ultime voci il giorno esala  
viaggia una nebbia, alta si flette un'ala  
di cormorano.*

*La foce è allato del torrente, sterile  
d'acque, vivo di pietre e di calcine;  
ma più foce di umani atti consunti,  
d'impallidite vite tramontanti  
oltre il confine  
che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,  
mani scarne, cavalli in fila, ruote  
stridule: vite no: vegetazioni  
dell'altro mare che sovrasta il flutto.*

*Si va sulla carraia di rappresa  
mota senza uno scarto  
simili ad incappati di corteo,  
sotto la volta infranta ch'è discesa  
quasi a specchio delle vetrine,  
in un'aura che avvolge i nostri passi  
fitta e uguaglia i sargass  
umani flutuanti alle cortine  
dei bambù mormoranti.*

*Se mi lasci anche tu, tristezza, solo  
presagio vivo in questo nembo, sembra  
che attorno mi si effonda  
un ronzio qual de sfere quando un'ora  
sta per scoccare;  
e cado inerte nell'attesa spenta  
di chi non sa temere  
su questa proda che ha sorpresa l'onda  
lenta, che non appare.*

*Forse riavrò un aspetto: nella luce  
radente un moto mi conduce accanto  
a una misera fronda che in un vaso  
s'alleva s'una porta di osteria.  
A lei tendo la mano, e farsi mia  
un'altra vita sento, ingombro d'una  
forma che mi fu tolta; e quasi anelli  
alle dita non foglie mi si attorcono  
ma capelli.*

*Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari  
qual sei venuta, e nulla so di te.  
La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari  
dal giorno sparsa già. Prega per me*

## Vstříc

*Ty mě neopouštěj, má truchlivosti,  
na ulici,  
do které vrazí přespolní vítr  
se svými teplými víry a zmizí.  
5 Má tě rád slábnoucí vánek: to na něm,  
zahnaná nad zátoku,  
kde vydechuje den poslední hlasy,  
putuje mlha, plouhá ve vysoku  
křídlo kormorána.*

10 *Bystřina neplodná na vodu tu vedle  
ústí, je plná kamení a rumu,  
spíš stoka lidských vysílených činů,  
životů vybledných a zašlých  
za hranici,  
15 která nás kruhem svírá: vychrtlé tváře,  
vyzáblé ruce, kola skřípající,  
koně v řadě: životy ne: vegetace  
jiného moře, které je výš než vlnobití.*

20 *Jdou cestou rozježděnou do rygolů  
ztvrdlého bláta, z nichž se nedá uhnout,  
jak na pohřbu ti v kápích  
pod puklou klenbou poklesávající  
až k sklům výkladních skříní,  
ve vánku, jenž se lepí na nohy  
25 a hustý je, že lidské chaluhy  
v něm pvlávají, s šelestem se krouží  
jak závěsy z bambusového proutí.*

*Opustíš-li mě, truchlivosti, i ty,  
jediná předtucha života v tom mračnu,  
30 tu, zdá se, oblivá mě  
bzukot, jako když hrkne v hodinách,  
když má se odbít celá,  
a nehybný padnu do ztraceného čekání  
toho, kdo není s to se bát  
35 na této přídi, přes níž překypěla  
pomalá vlna, pod kterou příd' mizí.*

*Snad budu mít zas tvář: v tom světle kosém  
mě cosi vede kolem  
ubohé kytky živořící  
40 nad dveřmi hostince v květináči.  
Vztáhnu k ní ruku, jiný život, cítím,  
se mým životem stává, zatarasen  
jsem ještě slupkou, kterou ze mne strhli;  
jak prstýnky na prstech se mi stáčí  
45 ne listy, ale vlasy.*

*Nic víc dál. Potopená! ztrácíš se mi  
tak, jak jsi přišla, nevím o tobě.  
Tvůj ještě je tvůj život: v těch vzácných  
záblescích*

*allora ch'io discenda altro cammino  
che una via di città,  
nell'aria persa, innanzi al brulichio  
dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io  
scenda senza viltà.*

50 *dne již rozptýlený. A ted' se za mne modli,  
ať sejdu jinou cestou  
než tou, co by mě k městu dovedla,  
zkaženým vzduchem, tím hemžením živých,  
ať cítím, že jdeš vedle mne, a já  
ať jdu a nejsem podlý.<sup>76</sup>*

Toposem první strofy je ulice, ve které se prohání vítr. Je vidět zátoku, nad ní mlhu a kormorána. Je podvečer, den umlká. To vše vytváří silně melancholickou atmosféru. Objevují se typické Montalovy přírodní motivy – vítr, voda, ptáci v oblacích. Opět se jedná o prostor vnější, částečně ohraničený, do něhož proniká, podobně jako v předchozí interpretační kapitole, závan větru symbolizující vitalitu, život. Výchozím časem básně je podvečer, nikoli žhnoucí poledne typické pro Montalovu prvotinu.

Posun časového situování básní posiluje zejména v následující sbírce *Occasioni*. Celková atmosféra zatemňuje, převládá doba soumraku, večera, léto se mění v podzim. Objevují se motivy mlhy, tmy, dýmu, deště, chladu: „Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro / è di chi va solitario e altro non vede / che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe. / Le stelle hanno trapunti troppo sottili, / l'occhio del campanile è fermo sulle due ore, / i rampicanti anch'essi sono un'ascesa / di tenebre ed il loro profumo duole amaro“ (*Notizie dall'Amiata, Zprávy z Amiaty, Occasioni*)<sup>77</sup>.

Básnické Já pozoruje vnější scénérii a zároveň oslovuje svoji „truchlivost“. Pozornost se z vnějšího přesouvá na vnitřní, ze smyslového na pocitové. Touto vnitřní pocitovou optikou se pak proměňuje i vidění vnějšího materiálního světa. Přímé pojmenování je vystřídáno metaforickým.

Ve druhé a třetí strofě je tematizována lidská společnost. Její metaforou je vyschlé ústí řeky, „živé kamením a sutí“. Toto oxymorónní spojení zesiluje melancholii do pocitů životní prázdnoty a beznaděje. Perspektiva individuální je vystřídána perspektivou kolektivní. Básnické Já prožívá stejnou zkušenost jako toto tristní společenství. Vidí je jako pohřební procesí „vyschlých tváří“ a „kostnatých rukou“. Tento obraz postrádá jakoukoli vitalitu či naději, perspektivu pro budoucnost. Cílem jejich cesty je hřbitov. Smrt je latentně přítomná, život je redukován na „vegetaci“ (v. 17).

Jsou vegetací „jiného moře, které je výš než vlnobití“ (v. 18). Tím jejich existence získává paradoxně na důstojnosti. Převyšují ho, stojí nad mořem, symbolem věčnosti a

---

<sup>76</sup> Překlad V. Mikeš.

<sup>77</sup> „Ale ten, jehož krok se rozláhá tak dlouze, / jde ve tmě sám a nevidí nic jiného / nežli to padání oblouků, stínů, rýh. / Steh hvězdné výšivky je příliš drobný, / svítící oko věže ukazuje druhou / a i v těch popínavých rostlinách se vzdouvá / přívalem tma a její vůně hořce bolí.“ Překlad J. Vladislav.

autentického, nepodmíněného bytí. Prostorová i časová horizontála jejich existence se prodlužuje do nekonečna. Mění se v zástup, který vytrvale nese svůj osud, protože to je jediná možnost. Způsob jejich bytí je daný – jdou ve vymletých kolejších v uschlém blátě a „není úniku“ (v. 21).

Jdou pod „puklou nebeskou klenbou“ (v. 22). Toto je až apokalyptický obraz. Obloha se sklání „skoro až k zrcadlům výkladních skříní“ (v. 23). Horizontální osu existence protíná vertikála směřující dolů. Pohled z výšky se zužuje. Objevuje se městský motiv a opět „vánek“. Tentokrát však nepřináší „poryv života“ (*Godi se il vento ch'entra nel pomario*). Je hustý a „lidské chaluhy“ v něm povlávají jako bambusové závěsy. Vzduch se obrazně proměňuje ve vodu. Živly splývají. Posiluje se metafora lidí jako podmořské vegetace zmítané vodou. Jejich existence je nevědomá, zbavená individuální vůle, stávají se stejnorodou anonymní masou. Tyto obrazy lidské společnosti kulminují v již zmiňované básni *I morti*. Líčí muka mrtvých, kteří nedojdou klidu, jsou taženi vnější silou, rušeni lidskými vzpomínkami a nakonec se noří pod hladinu moře. Utrpení mrtvých a živých jsou si podobná. Oba světy jsou stavěny téměř na stejnou úroveň. Lidem je odepřen šťastný život, ale i klidné spočinutí po smrti.

Ve čtvrté strofě se vrací individuální perspektiva. Opět je oslovována „truchlivost“. Paradoxně je označována za „jedinou předtuchu života“ (v. 29). V celkové emoční vyprahlosti je i tesklivý cit oslavován jako projev života. Je posledním stéblem, kterého je možno se přidržet. Bez ní zavládne naprostá prázdnota: „a nebybný padnu do zraceného čekání / toho, kdo není s to se bát“ (v. 33–34). Vnější reálný svět mizí. Pozornost je obrácena k vnitřním vizím. Toto nehybné čekání bez emocí, bez naděje a budoucnosti je podobné smrti. Obraz „živého-mrtvého“ se objevoval i v předchozí interpretované básni *Incontro*. Je jedním z Montalových modelů vyjadřujících tragické narušení vztahu subjektu k vnějšímu smyslovému světu, ale také k lidskému společenství. Přestože básnické Já zakouší podobnou existenční prázdnotu jako ostatní, nevstupuje s nimi do kontaktu, cítí se izolován, je uzavřen sám do sebe.

Podobně jako voda obrazně zaplňovala vzdušný prostor (v. 24–26), na konci čtvrté strofy voda zalévá zemi: „Na tomto břehu, který překvapila pomalá vlna, který se neobjevuje“ (v. 35–36, doslovný překlad, Šircová). Břeh je častý Montalův motiv. Je to hranice mezi mořem a zemí, v přeneseném významu je to nepřekonatelná bariéra oddělující jeho vlastní neuspokojivou existenci od té autentické, nepodmíněné. Básnické Já není schopno tuto bariéru překročit.

V páté strofě je popisováno ono setkání. V jednom okamžiku je koncentrováno několik zásadních vjemů a významů. Lyrický subjekt pocítí kontakt s vnějším materiálním

světem, znovuzíská svou vlastní „formu“ (v. 43), vědomí sebe sama. Zároveň se ve vzpomínce setkává s Arlettou.

Strofa začíná přáním. Básnické Já doufá ve znovuzískání „tváře“, individuality. Doufá, že se vyčlení z anonymní masy v kápích podobné „chaluhám“. Tato změna však nebude vědomá, ale náhodná, uděje se díky zázračnému momentu chvilkového procitnutí.

Motiv takového momentu se objevuje v Montalově poezii opakovaně jako vytržení z „mal di vivere“ a nahlédnutí do sféry transcendentna. Právě tyto zázračné okamžiky daly jméno druhé sbírce *Occasioni* (Příležitosti). „Le occasioni sono dunque gli istanti fatali dell'esistenza, quando in un baleno è possibile intravedere una realtà diversa o una diversa disposizione della realtà, di afferrare un senso, un rapporto impreveduto e imprevedibile.“<sup>78</sup>

Pohyb či podnět přivede básnické Já k rostlině živořící u dveří hostince. Její dotek mu zprostředkuje kontakt s vnějším smyslovým světem. Jakoby se na okamžik vynořil z podvodního světa umrtvené vitality a získal tím i vlastní ztracenou „formu“, vědomí sebe sama.

Zároveň mu ovinuté listy na prstu připomenou pramen vlasů a ztracenou lásku. Vzpomínka se však vzápětí rozplyne. Její obraz se vrací zpátky do nevědomí, do ztracených vzpomínek, které se jenom náhodně vynořují a zdůrazňují tak pomíjivost a fragmentárnost lidské existence. Nelze šťastně vzpomínat, lze pouze zachytit na vteřinu obraz minulosti.

V závěru šesté strofy lyrický subjekt žádá Arlettu o modlitbu. Chce, aby ho doprovázela na cestě, kterou má ještě před sebou. Chce však jít jinou cestou než tou, která vede k městu. Vrací se obraz lidské společnosti jako „hemžení živých“ ve „zkaženém ovzduší“ (v. 52). Izolace se stává vědomou volbou, hrdým gestem odmítajícím otupělé bytí.

Zvláštní roli hraje v této básni vodní element. Získává téměř opačnou podobu a funkci než ve většině básní této sbírky (viz výše v kapitole Sémantika motivů, Moře). Spíše než ideál autentické existence zde symbolizuje sféru nevědomí, hlubokého spánku a smrti. Voda rozpouští lidskou osobnost, redukuje ji na anonymní součást vegetace. Je to prostředí, ve kterém lidské vědomí neprocítá, zůstává ve zvláštním limbu podobném smrti.

Tato situace má i svou pozemskou podobu: pohřební zástupy v kápích jdou cestou s koleje vyježděnými ve ztvrdlém bahně. I zde je jim upírána „tvář“, je zakrývaná kápěmi.

V tomto obrazném vyjádření modu existence lidské společnosti jsou smyslové vjemy omezeny na minimum. Dokresluje se tak celková otupělost, odcizení se smyslovému světu.

---

<sup>78</sup> „Příležitosti jsou tedy osudové okamžiky existence, ve kterých je možné vyušit jinou realitu nebo její jiné uspořádání, je možné pochopit smysl, souvstažnost nepředvídanou a nepředvídatelnou.“ Zampa, 2009, p. XXXVII. Překlad Šircová.

Vnější podněty jsou zprostředkovány především hmatem. Stěžejním momentem změny je právě náhodný dotek rostliny.

Lyrický subjekt prožívá podobnou existenční prázdnotu jako celá lidská společnost. Jeho kontakt s ní je však minimální – je uzavřen do sebe, izolován od ostatních. Poslední známkou života je vlastní „truchlivost“, smutek vyplývající z absence přirozeného smyslového světa. Vztah „já-společnost“ je chladný, v závěru básně dokonce negativní – lyrický subjekt se touží lidské společnosti vyhnout. Důležitý je naopak vztah „já-ty“, vztah ke ztracené ženě, která je na okamžik zpřítomněna ve vzpomínce.

Podobným způsobem se tyto vztahy odráží i v ostatních básních sbírky. Město nebo lidská společnost se téměř nevyskytují, pokud ano, pak v negativních konotacích. Opakuje se motiv nepřítomné ženy jako vzpomínka na šťastnou minulost. Je jedním ze stěžejních motivů následující sbírky *Occasioni*.

## 2.10. Básnické slovo

*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari e risplenda come un croco  
perduto in mezzo a un polveroso prato.*

*Ah l'uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico,  
e l'ombra sua non cura che la canicola  
stampi sopra uno scalcinato muro!*

*Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.*

*Nežádej na nás slovo, jež sevře do rámu  
bezvarou naši mysl a ohnivým písmem zpraví  
pak o tom svět a září, jako když z prašné trávy  
vyrazí uprostřed louky květ šafránu.*

*A přitom člověk! Jde si pln jistoty,  
přítel všech lidí i sama sebe,  
a nestará se, že sálající nebe  
rýsuje jeho stín na oprýskané zdi.*

*Nečekej od nás heslo, jež ti otevře svět,  
spíš dvě tři slabiky, suché a zkroucené.  
Jediné, co ti dnes můžeme povědět,  
je to, co nejsme, to, co nechceme.<sup>79</sup>*

Báseň *Non chiederci la parola* (1923) otevírá stěžejní oddíl sbírky s názvem *Ossi di seppia*, po němž byla celá sbírka pojmenována. Má deklarativní funkci. Montale v ní vyjadřuje skepsi k moci básnického slova a k postavení básníka ve společnosti.

Jedním z důvodů takového postoje je tehdejší aktuální politická situace. Před nedlouhým časem skončila první světová válka a Itálii již zachvátila totalitní fašistická ideologie stavící svůj úspěch na celkovém poválečném společensko-ekonomickém rozvratu, který slibovala překonat. Staré společensko-kulturní hodnoty a struktury se zhroutily. Zavládla atmosféra nejistoty, ve které nebylo možno nabízet sebejistou, rozhodnou poezii, pouze „qualche storta sillaba e secca come un ramo“ (v. 10, „nějakou tu pokřivenou slabiku suchou jako větev“, doslovný překlad, Šircová).

Kromě toho Montale (celou svou poezií) navazuje na hlubokou proměnu italské poezie, během které byla postupně oprostěna od přetrvávajícího vznešeného jazyka petrarkovské tradice, od pevných forem „vysokého“ neoklasicistního stylu a dannunziiovských „aristokratických mystifikací“<sup>80</sup>. To vše se děje zároveň s proměnou básnického subjektu, kterým se stává individuum váhající a hledající, reflektující pozici člověka v moderní době prvních desetiletí 20. století.

Generací, která tuto proměnu završila a je nazývána první generací italské moderní poezie 20. století, je básnický okruh krepuskolárů v čele s Guidem Gozzanem. Jejich poezie měla na mladého Montala velký vliv, oceňoval ji a bránil i později jako kritik.

Ještě v roce 1888 píše D'Annunzio: „C'è una sola scienza al mondo, suprema: la scienza delle parole. Chi conosce questa conosce tutto, perché tutto esiste solamente pre

<sup>79</sup> Překlad J. Vladislav.

<sup>80</sup> Pozzi, 1965, p. 27.

mezzo del Verbo. Nulla è più utile delle parole. Con esse l'uomo compone tutto, analizza tutto, abbassa tutto, distrugge tutto.<sup>81</sup>

Podobně se vyjadřuje i Pascoli: „Sei tu, poeta, e non altri, colui che deve spogliare gli uomini della loro ferità!... Devi tu, Orfeo, ammansarle, condurle dietro di te, queste fiere, e renderle uomini con la virtù persuasiva del tuo canto.“<sup>82</sup>

Oba přisuzují poezii i básníkům mimořádné, až božské, poslání. Montale se naopak ve své stati *Stile e tradizione* (1925) zasazuje o zjednodušení a větší jasnost poezie: „Un primo dovere potrebb'essere dunque nello sforzo verso la semplicità e la chiarezza a costo di sembrar poveri (...). S'è visto la poesia di oggi giovarsi, con risultati d'indiscutibile concretezza, di un tono più comunale“<sup>83</sup>.

Stejně tak i Montalův básnický subjekt se v této básni vzdává pozice sebevědomého mluvčího své doby. Nedisponuje slovy „zářícími“, „formujícími beztvorou mysl“. Odstup od vznešených básníků „věštců“, jakými byli D'Annunzio, Carducci či Pascoli, vyjadřuje i v básni *I limoni*: „Ascoltami, i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti. / Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguila.“<sup>84</sup>

Téma básnického slova dále Montale rozpracovává zejména v několika básních oddílu *Mediterraneo*. Básnický subjekt, který je Montalovou autoprojekcí, touží po přirozeném, autentickém vyjadřování, ale je opakovaně zklamáván nedostatečností slova a nedostatečností vlastních vyjadřovacích schopností.

Vzorem dokonalého projevu je mu moře: „Potessi almeno costringere / in questo mio ritmo stetno / qualche poco del tuo vaneggiamento; / dato mi fosse accordare / alle tue voci il mio balbo parlare: – / io che sognava rapirti / le salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono, / per gridar meglio la mia malinconia / di fanciulo invecchiato che non doveva pensare. / Ed invece non ho che le lettere fruste / dei dizionari, e l'oscura / voce che amore detta s'affioca, / si fa lamentosa letteratura. / Non ho che queste parole / che come donne

---

<sup>81</sup> „Na světě existuje jediná věda, nejvyšší: věda slov. Kdo ji zná, zná vše, protože vše existuje pouze prostřednictvím Slova. Není nic užitečnějšího než slova. Jimi člověk vše tvoří, analyzuje, snižuje i ničí.“ D'Annunzio, *Pagine disperse*, a cura di A. Castelli, Roma, 1913. Citace převzata z: Tedesco, 1979, p. 14. Překlad Šircová.

<sup>82</sup> „Jsi to ty, básníku, a nikdo jiný, kdo musí zbavit lidi jejich krutosti!... Ty je musíš, Orfeo, ochočit, vést tyto dravce za sebou a učinit z nich lidi přesvědčivou silou svého zpěvu.“ Překlad Šircová. Pascoli, *L'era nuova*, in *Prose*, Milano, Mondadori. Citace převzata z: Tedesco, 1979, p. 14. Překlad Šircová.

<sup>83</sup> „První povinností by tedy mohlo být úsilí směrem k jednoduchosti a jasnosti i za cenu zdánlivé chudoby (...). Jak je vidět, dnešní poezie využívá všednějších tónů a výsledkem je nepopíratelná věčnost.“ Citace převzata z: Luperini, 1986, p. 23–24. Překlad Šircová.

<sup>84</sup> „Rozuměj mi: básníci ověnčení / vavříny poct se vždycky pohybují / jen vprostřed vznešených akantů a tují. / Já ale mám rád cesty, jež vedou k zarostlým strouhám, kde kluci loví / v napolo vyschlých loužích do rukou / vyhublé mníky.“ Překlad J. Vladislav.

pubblicate / s'offrono a che le richiede; / non ho che queste frasi stancate <sup>85</sup> (*Potessi almeno costringere*, Kéž bych mohl alespoň vnutit)

Slova jsou pouze „obnošená“ slovníková hesla, zcela prázdná ve srovnání s „řečí moře“. Skepse básnického subjektu k možnostem verbálního vyjadřování je zde vystupňována i vlastní sebereflexí – obrazem frustrovaného melancholického muže, předčasně zestárlého přemýšlením.

Poněkud smířlivěji vyznívá toto téma v básni *Noi non sappiamo quale sortiremo* (Nevíme, jaký bude zítra náš osud). Přes veškerou existenciální nejistotu a skepsi se zde ozývá i víra v trvání poezie a víra v její posilující úlohu. Oslovovaným „otcem“ je opět moře: „Pur di una cosa ci affidi / padre, e questa è: che un poco del tuo dono / sia passato per sempre nelle sillabe / che rechiamo con noi, api ronzanti. / Lontani andremo e serberemo un'eco / della tua voce, come si ricorda / del sole l'erba grigia / nelle corti scurite, tra le case. / E un giorno queste parole senza rumore / che teco educammo nutrite / di stanchezze e di selenzi, / parranno a un fraterno cuore / sapide di sale greco“<sup>86</sup>.

V této básni se vrací i městský motiv. Má opět negativní konotaci, je to tmavý prostor, ve kterém strádají „rostliny“. Koresponduje tak s obrazem města v interpretační kapitole Básnické Já a společnost. Je to neutěšený prostor zoufalé existence, kterému se básnické Já touží vyhnout.

Zvláštní úlohu má v básni *Non chiederci la parola* prostřední strofa. Je jakýmsi vybočením z motivické linie vytyčené první a třetí strofou. Pozornost básnického subjektu se přesouvá z možností verbalizace a moci slova na obecně lidský životní postoj. Ten kontrastuje s postojem básnického Já. Tento člověk je optimistický, sebejistý, „přítel všech lidí i sama sebe“. Nevnímá ovšem „svůj stín“ na „oprýskané zdi“. Chůze podél zdi je Montálův častý motiv, symbol lidských omezení, symbol existence, která není svobodná. Právě svoji nesvobodu tento člověk přehlíží.

---

<sup>85</sup> „Kéž bych mohl alespoň vnutit / svému namáhavému rytmu / trochu z tvého blouznění / kéž bych mohl vyladit / s tvým hlasem svou zajímavou řeč: – / já jsem snil uloupit ti / ta slaná slova / ve kterých se mísí příroda a umění, / abych mohl lépe vykřičet svoji melancholii / mladíka zestárlého který neměl přemýšlet. / A zatím nemám než obnošená slova / slovníků, a tajemný / hlas který diktuje lásku slábne, / a literatura se stává žalostící. / Nemám než ta slova / která jak prodejné ženy / se nabízí těm kdo si je žádá; / nemám než tyhle unavené věty (...)“. Překlad Šircová.

<sup>86</sup> „A ještě jednou věci nás ujisti / otče, že něco z tvého daru / navždy přejde do slabik / které nosíme s sebou, bzučivé včely. / Daleko půjdeme a podržíme si ozvěnu / tvého hlasu, tak jako na slunce / vzpomíná zašedlá tráva / ve ztmavých dvorech mezi domy. / A jednoho dne tahle nehlučná slova / tebou pěstěná, živená / únavou a tichem, / budou se zdát bratrskému srdci / nasáklá řeckou solí.“ Překlad Šircová.



Z textu není zřejmé, zda básnické Já posuzuje tento postoj negativně jako povrchní, nebo naopak pozitivně jako schopnost přenést se přes neuspokojivost lidské existence a zůstat „sám sobě přítelem“. V každém případě však tento postoj není básnickému Já vlastní.

Poslední strofa opět přináší téma moci básnického slova a především pointu celé básně – „negativní definici identity poezie“<sup>87</sup>. „Jediné, co ti dnes můžeme povědět, / je to, co *nejsme*, to, co *nechceme*“. Poezie již není oslavným výrazem jednoty člověka a přírody či univerza, ale naopak výrazem bolestného narušení tohoto vztahu, prostředkem vyjádření životního „mal di vivere“.

S postupujícím časem, zejména od vydání sbírky *Satura* (1971), v Montalově poezii narůstá celková deziluze a skepse často doprovázená ironií. Zároveň s tím postupuje i další prozaizace verše. Jeho poezie se blíží krátkým zamyšlením či poznámkám, úryvkům prozaických textů: „Credi che il pessimismo / sia davvero esistito? Se mi guardo / d'attorno non ne è traccia. / Dentro di noi, poi, non una voce / che si lagni. Se piango è un contracanto / per arricchire il grande / paese di cuccagna ch'è il domani. / Abbiamo ben grattato col raschino / ogni eruzione del pensiero. Ora / tutti i colori esaltano la nostra tavolozza, / escluso il nero“ (*Il raschino*, Šrabka, *Satura*)<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Luperini, 1986, p. 23.

<sup>88</sup> „Věříš, že pesimismus / skutečně existoval? Když se rozhlížím / okolo, není po něm stopy. / Uvnitř nás pak ani hlásek / jež by si stěžoval. Když pláču je to contracanto / k obohacení velké / země hojnosti, kterou je zítřek. / Dobře jsme seškrábali škrabkou / každé vyvření myšlenky. Teď / všechny barvy vychvalují naši paletu / kromě černé.“ Překlad Šircová.

### **3. ČÁST II – František Halas**



## 3.1. *Sépie*

### 3.1.1. Geneze sbírky

Svou první sbírku plánoval Halas již v roce 1925 během pobytu v Paříži. Mluví o ní podrobně v dopise Artuši Černíkovi z 20. 3. 1925 v souvislosti s možností jejího publikování v Malé edici Pásma. Mělo to být asi třicet čtyřveršových básní „v jedné tónině“, charakterizovaných názvem Efemeridy, rozdělených do několika oddílů. „Prchavé a zamžené melancholie i jakési hřbitovní lyrismy, které by paralyzoval závěr, jež bych snad pojmenoval Thyrsos, klaunský, lehkovážný a ironický“<sup>89</sup>.

Její první část Padlí andělé měla být věnována autorům Baudelairovi, Poeovi, Verlainovi, Rimbaudovi, Hlaváčkovi a Máchovi. Výše uvedená citovaná charakteristika i tento výběr vzorů napovídá, že verše budou vzdáleny optimistické poetice poetismu představované Nezvalovou *Pantomimou* nebo Seifertovou sbírkou *Na vlnách TSF*.

Plánovaná sbírka Efemeridy však nikdy nevyšla. Některé její básně byly později zařazeny do sbírky *Sépie* vycházející o dva roky později v roce 1927.

Rukopis sbírky obsahuje 21 básní. Do tištěné podoby byl výrazně rozšířen jak o básně starší, tak o nově napsané. Některé z básní (*Klid*, *Babí léto*, *Portrét*) byly zkráceny o poslední strofy, čímž došlo ke zdůraznění závěru a dosažení „halasovsky příznačné pointy“<sup>90</sup>.

„*Sépie* se skládá ze dvou základních časových vrstev: první tvoří zachovaný rukopis a verše po něm vzniklé, druhou verše starší, převážně z pařížského pobytu a nejčastěji publikované v Pásmu, verše jednoznačně poetistické provenience. Halas patrně plánoval *Sépii* v té podobě, jaká je v rukopise. To však na sbírku nestačilo, a tak napsal ještě nové, a hlavně přidal výběr ze starších veršů (...)“<sup>91</sup>.

Druhé vydání vychází v roce 1935. Dochází v něm k mnoha změnám. Halas opět odstraňuje závěrečné strofy některých básní (*Spáč*, *Stín* a *Poezie*), výrazně zkracuje báseň *Vzkaz* a přehazuje druhou a třetí strofu u básně *Něha*. Vypouští všechna věnování. Vypouští některé básně z rané poetistické tvorby (*Tanečnice*, *Verše*, *Herbář*) a báseň *Sbohem múzy*. Nově zařazuje básně *Arara* a *U hrobu*.

I ve třetím vydání v roce 1948 dochází ke změnám, i když ne v tak velkém rozsahu. Týkají se především výměny básní. Vypuštěny byly básně *14. červenec 1925* a *Meteory* a přidány básně *Thais*, *Jaro* a *Nechci jaro*.

---

<sup>89</sup> Halas, 2001, s. 17.

<sup>90</sup> Pešat, 1987, s. 66.

<sup>91</sup> Pešat, 1987, s. 67.

Výběrem básní, které Halas upřednostnil pro druhé a třetí vydání se posiluje celkové deziluzivní až tragické ladění sbírky

### 3.2. Sémantika motivů

Pro Halasovu básnickou tvorbu je charakteristické zachycení tragického životního pocitu. Plyne jednak z tehdejší společensko-politické situace Evropy a jednak z Halasovy vlastní životní zkušenosti. Ta byla v dětství poznamenána zejména předčasnou smrtí matky, silným ekonomickým nedostatkem a častou nepřítomností otce opakovaně perzekuovaného za činnost v dělnickém hnutí.

Tyto faktory byly také určující pro motiviku sbírky *Sépie*. Stěžejním motivem je motiv smrti, častými jsou také motivy zmaru, dětství, matky a slova. Všechny jsou poznamenány celkovou deziluzí a skepsí, disharmonií mezi subjektem a světem.

Tímto se Halasova prvotina odklání od programu poetismu vytyčeného Karlem Teigem v roce 1924: „Umění, které přináší poetismus, je ležerní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. Není v něm ani špetky romantismu. Zrodilo se v atmosféře jaré družnosti, ve světě, který se směje; co na tom, slzí-li mu oči. Převládá humorná letora, od pesimismu bylo upřímně upuštěno. (...) Nic než štěstí, láska a poezie, rajske věci, kterých nelze zakoupit si za peníze a jež nemají té závažnosti, aby se pro ně lidé vraždili. Nic než radost, kouzla a znásobená optimistická důvěra v krásu života. Nic než bezprostřední data senzibility. Nic než umění ztrácet čas. Nic než nápěv srdce. Kultura zázračného oslnění. Poetismus chce udělat ze života velikolepý zábavní podnik. Excentrický karneval, harlekynádu citů a představ, opilé filmové pásmo, zázračný kaleidoskop“<sup>92</sup>.

Nicméně sbírka vychází z poetistických základů. Kromě některých starších veršů o tom svědčí i důraz na grafickou stránku knihy, výtvarný doprovod a četná věnování a citáty (pouze v prvním vydání), dále volnost a mnohost formy básní, ať už se jedná o krátká čtyřverší *Lyrického smetí*, báseň *Herbář* (pouze v prvním vydání, později odstraněna), o *Dětskou báseň-hádku*, či básně pásmového typu *Spáč* a *Paříži až tě nebude*.

Poetistické rysy sbírky spatřují také v užití některých motivů exotických a kosmopolitních (měsíc Háfiz, Paříž, Musée Guimet, Malström).

Často se vyskytují motivy odkazující ke světové historii (Kolumbovo vejce, slzy Kleopatřiny, měsíc Tamerlán) a zejména motivy biblické a mytologické (příběh Absolona, Kristus, Lazar, udeření Mojžíšovo, oči Atlantidy, Ikaros, Romulus a Remus aj.).

Tyto motivy umožňují aktualizované, významově zhuštěné vyjádření současného světa a slouží jako prostředek vysoké metaforičnosti sbírky: „v hloubce očí Atlantidy spí / mapu obličejů měl bys znát / slzy vzácné perly Kleopatřiny / hleďte spolykat“ (*Klid*); „Bylo to

---

<sup>92</sup> Teige, 1971, s. 556–557.

století laskavé a ukrutné jako vlčice / kojící bezpočet Romulů a Remů / události nařikaly v listovní novin“ (*Paříži až tě nebude*).

Celou skupinu návratných motivů představují jednotlivé části lidského těla (kůže, hlava, srdce) a tváře (zejména oči, ústa, vrásky). O jejich užití je blíže pojednáno v kapitole Prostor a čas.

Ve druhé části této kapitoly se budu podrobněji věnovat motivům Smrt, Zmar, Matka, Dětství a Slovo, které jsou motivickým základem Halasovy poezie a vrací se i v dalších sbírkách.

### 3.2.1. Smrt

Motiv smrti je v *Sépii* všudypřítomný, vyskytuje se v nejrůznějších kontextech jako například dětství, matka, jaro, podzim, klid, válka, historie i současnost. Stává se stěžejním motivem celé Halasovy tvorby. Ještě intenzivněji než v *Sépii* je užit v druhé sbírce *Kohout plaší smrt* (1930). Smrt se odpoutává od konkrétní skutečnosti a proměňuje se v imanentní, všeprostupující součást života pozorovatelnou v jeho nejrůznějších projevech: „Noci rozsvít se radostí / pro růži která voní / ať vadne ve vši tichosti“ (*Verše, Kohout*<sup>93</sup>). Motivy tmy, zániku a ticha evokují smrt a hrob.

V *Sépii* je motiv smrti zachycen zvláště expresivně v básních s válečnou tematikou *Mazurské bažiny*: „Zavšivenci po příkladu svých vši / do kůže země se zahryzli“ a *Neznámý voják*: „zákop padlými přetéká / všude mosazné zeminy / a vyhřezlá nesmrtelnost člověka“. Vyjadřuje tak dehumanizaci a depersonifikaci smrti, kterou přineslo hromadné zabíjení první světové války.

V osobním ladění, jako vzpomínka na zemřelou matku, se smrt vyskytuje v básni *Náhrobek*: „Košík útlých a bílých kostí / lýko zapomenutých opánků / tu mrtvou nosíš / jak poustevnický rak na hřbetě sasanku“.

V básni *Stín* je naopak úběžníkem lidského života, který je neustále na očích a vrhá tak na všechno svůj „stín“: „Viděti se stále v poloze z níž se už neobrátíš / skoupá míra země ti vyměřena je / (...) Tys rakev stín tvůj vraník pohřební“.

Motiv smrti však u Halase nevyvolává rezignaci na život. V eseji *O poezii* se k němu Halas vyjadřuje takto: „Smrt není programem, jen žabí horizonty končí u hřbitova. Poezie o ní není popřením života, ale ostnem, který zvyšuje lásku k němu. (...) Životodárná úzkost ze zániku je tmelem věčného odbojnickví nespokojeného nikdy s deformací čehokoliv“<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> U dalších citací básní ze sbírky *Kohout plaší smrt* budu uvádět zkrácený název sbírky *Kohout*.

<sup>94</sup> Halas, 1967, s. 76.

### 3.2.2. Zmar

S motivem smrti souvisí motiv zmaru. Vyjadřuje drásavou disharmonii mezi subjektem a světem, svět je nazírán jako hostilní místo plné rozpadu a zániku: „Ocel oblohy rozřezána rafijemi hodin se sesouvá / Istivé hvězdy obtáčí pupeční šňůra tvá / tak živeno je tvé zatracení“ (*Bouře*), „Malström tmy jehož stěny objíždí / usmýkaná zátka hlavy ucpávající výkřiky / lačné nicoty / vtahovaná až v samé předpekli“ (*Prší*). Takové básně byly řazeny již do rukopisného vydání, v pozdějších vydáních jejich podíl stoupá.

Motiv zmaru se objevuje i ve velmi kontrastních kontextech. Tak je tomu například v básních *Jaro* a *Nechci jaro*, kde neguje tradiční vnímání jara jako času obrození, nových nadějí a radostného očekávání.

První dvě strofy básně *Jaro* jsou oslavou jarní atmosféry prosycené erotikou: „Kreslí jaro krásu žen / do křivek všech příslibností / chodím láskou zasažen / jako vždycky do úzkosti“. Zlom nastává v poslední strofě, motivy jara a erotiky dostávají opačný emoční náboj. V prvním dvojverší je radostná erotika přirovnána k „pošetilým pološtětím“, které čeká „zmar“. V posledním dvojverší pak přichází halasovská pointa – ženy samotné jsou metaforicky označené jako „řada mar“, čímž je nastolen i stěžejní Halasův motiv – smrt.

S použitím antiteze je vystavěna i báseň *Arara*. I v ní se setkávají motivy jara, lásky a zmaru. Celá báseň tematizuje milostný cit, ovšem poslední dva verše ho přeměňují na pouhé vyprázdněné opakování: „a vše se opakuje / Arara“. Deziluzivní pohled na erotiku je vlastní celé sbírce *Sépie*.

V souvislosti s motivy smrti a zmaru bych chtěla zmínit vliv poezie Bohuslava Reynka a Georga Trakla na Halasovu tvorbu. Zejména Halasova druhá sbírka *Kohout plaší smrt* byla spojována s Traklovým expresionismem. Jedním z důvodů jsou společné motivy rozkladu a tlení sloužící estetizaci smrti: „V chorobách květin tlení sladký pach / růžové cévy země žížaly kornatí / noc natáhla se na márách“ (*Tlení, Kohout*).

Kromě motivů smrti a zmaru jsou těmto třem básníkům společné i související motivy Smutek, Podzim, Anděl.

### 3.2.3. Dětství

Světlým bodem lidské existence je dětství, „ztracená krajina Šlarafie“, čas „přečistý“, který nám zůstává, i když se mu neustále vzdalujeme. Čas, do kterého je možné se alespoň ve vzpomínkách vrátit a najít dočasnou útěchu a skrýš. Je tematizováno například v básních *Krev dětství*, *Stín* a *Milosrdenství*.

Dětství si udržuje svoji kladnou hodnotu i ve sbírce *Kohout plaší smrt*. V básni *Podzim na jaře* se však mění v „posedlost“, je nenávratně ztracené, a tím se i posiluje pocit smutku: „Snad skamarádím se dnes znova s anděly / snad zahrajeme si a snad si vzpomenu / vždyť Františku mně kdysi říkali // V koutku paměti se choulí zbytek ráje / anděl nepřilétá anděl se nehlásí / posedlý dětstvím bloudím v lese který hraje“.

### 3.2.4. Matka

S dětstvím souvisí motiv matky. V básni *Mazurské bažiny* se objevuje v těsné blízkosti motivu smrti, jako jeho protipól, ve formě krátkého dvouverší v samém závěru básně: „Istivá melodie smrti / bahnem se zalykat / a zpívat příšerný zpěv lásky / maminko / maminko“. Právě tato izolovanost slova umocňuje jeho význam a vytváří z něj celý významový komplex zahrnující pomoc, ochranu, bezpečí, dětství, život.

V jiném uspořádání se motivy matka a smrt setkávají v básni *Náhrobek*, nikoli jako kontrast bezpečí a válečných hrůz, nýbrž jako motivy provázané a konstantně přítomné: „Košík útlých a bílých kostí / lýko zapomenutých opánků / tu mrtvou nosíš / jak poustevnický rak na hřbetě sasanku“. Reflektují básníkovu vlastní životní zkušenost, se kterou se vyrovnával ještě dlouho v dospělém věku.

### 3.2.5. Slovo

Důležitým motivem, který se objevuje v *Sépii* i v celé další Halasově tvorbě je Slovo. V eseji *O poezii* Halas spolu se Šaldou prohlašuje: „Věřím v poezii jako ve velikou moc životodárnou. Rád bych, aby to také věřili mladí básníci, aby měli o svém poslání mínění co nejvyšší. Ujišťuji je, že nebude nikdy dost vysoké“<sup>95</sup>. Poezie je mu „poznávacím procesem“ a básník je tím, komu se „začíná rozvazovat jazyk“, tím kdo bere na sebe nelehký úkol promlouvat, vyjadřovat se. „Jeho dílo je zápisem a svědectvím atmosférického tlaku doby. (...) Uvoluje se za nespočet slabých a mlčících, líných, a nestatečných slavit ducha a bojovat za jeho svobodu“<sup>96</sup>. Poezii tedy chápe nejen jako prostředek introspekce, ale také jako společenský úkol, jako burcující nástroj.

Druhým úkolem poezie je rozrušovat konvenční vnímání skutečnosti a ozvláštňovat jej, odkrývat tak „nescíselnost jiných možností a tvarů, ve kterých by mohla (skutečnost) krystalizovat nově a neopakovatelně“. Tento aspekt básnictví je obsahem básně *Útěcha*: „Je to tak jednoduché / postavit vejce po Kolumbovi / básník to činí posté / se všemi slovy / Zůstává mu prvenství / objevů známých věcí / a smutek cesty polární / co v moři končí.“

---

<sup>95</sup> František Halas, 1967, s. 69

<sup>96</sup> *Ibid.*, s. 71



Básnickovým „materiálem“ i nástrojem je slovo. Slovo vnímané nikoli jako dekor nebo popis věcí, ale jako „nečekaný průhled do smyslu věcí a dějů“. Slovu samotnému je přisuzován gnozeologický význam. Odtud plyne Halasovo vědomí zodpovědnosti za vyslovené, vědomí závažnosti vysloveného. Odtud plyne usilovné hledání výrazu, ale také skepse k možnosti uspět. Tento Halasův ambivalentní postoj je vyjádřen už v úvodní básni *Sépie*: „Pak mám podezíravé oči / trápím se nepostihlými slovy / prý je to osud básníků / kdo ví kdo ví / Slova přicházejí jak slzy / slova tekou jako med / od slov ke rtům ty vzdálenosti / nepřejdeš / Tropy pod lampou / leč jak cizinec tu zabloudíš / nepoznáš že slova tvá to jsou / znamenala vše i nic“. Motivu Slovo je věnována samostatná interpretační kapitola.

### 3.3. *Prostor a čas*

Postihnout prostor v básních sbírky *Sépie* je nelehké. Verše jsou často jakoby zavěšeny v prázdnotě a jejich prostorové ukotvení je nejasné. Představit si scénu jednotlivých veršů či strof vyžaduje jisté úsilí. Je to způsobeno mimo jiné vysokou měrou jejich abstraktnosti.

Šalda ve své kritické stati *Pohled na naši nejnovější produkci lyrickou*<sup>97</sup> označuje Halase za nejabstraktnějšího českého básníka. Popisuje metody, jakými toho Halas dosahuje. Používá neshodného přívlastku s abstraktem: „Povšimni si toho: ne jizlivé hvězdy, nýbrž jizlivost hvězd – to je typický zabstraktňovací proces Halasův“<sup>98</sup>. Dále kupí i několik abstrakt vedle sebe a užívá je v plurálu. „I abstrakta a substantiva verbálná dává proti zvyku jazykovému do plurálu, mluví o «závratném *prázdnot* rozvíření» (23), ne o rozvíření závratného prázdna, píše o «tolika *tich* hlučení», ne o hlučení tolikerého ticha (...). Tím vznikají v každé básni Halasově jakési temné uzly nebo víry, do nichž se propadá jevová názorovost věcí; báseň je jimi roztrhána, její tkáň je jakoby přerývána a rozrývána těmi hrubými útoky abstraktními. Halas je básník nesouvislosti světa (...).“<sup>99</sup>

Tato „nesouvislost“ světa je zdůrazňována i tzv. atomizací, při níž jednotlivé verše či dvojverší nemají mezi sebou výraznou významovou souvislost, vzniká tak rychlý sled obrazů, který znesnadňuje konkrétní představu určitého prostoru: „Rakovina naděje ničí tvůj obličej / život zploštělý štenice hladová / tuto útěchu nikdy neztrácej / milosrdenství dešťů tvrdost hlíny načechrává“ (*Milosrdenství*).

Podobně komplexní je i kategorie času. Konstantně přítomný je fakt pomíjivosti, vědomí dočasnosti související s motivy smrti a zmaru. Zánik je však (alespoň zčásti) vyvažován novým začátkem či pozitivním potvrzením života: „Však jednou pootevřená ústa růží / v úskočném jaru prozradí vše / zapomeňte zapomeňte že dole jsou červi / a přivoňte“ (*Asrael*), „hvězdy které dosud skrývaly / text hrůznější Apokalypsy / rozkvetly bezelstněji než kručinky“ (Paříži až tě nebude). Vzniká tak jakási časová spirála ubíhající do budoucnosti (ke smrti) i do minulosti. Jako opakovaný rozlet a ztroskotání je imagován i lidský život: „a každodenní pád tvůj Ikare“ (*Stín*).

Nejnaplněnějším časem je přítomný okamžik. Jeho prožívání v Halasově poezii označuje Šalda jako „vír“ a „propadání v temný propastný bod“. Prolíná se v něm minulost, přítomnost i budoucnost, čas individuální i světový, trvalé i pomíjivé: „Trouchnivíš naráz a

---

<sup>97</sup> Uveřejněna v Šaldově zápisníku IV., 1933–1934.

<sup>98</sup> Šalda, 1993, s. 21.

<sup>99</sup> *Ibid.*, s. 21.

duse se prachem rozpadlého těla / probíháš bez zastavení bez jediného doušku svým životem“ (*Něha*). „díváš se za zrcadlo kdo je tam ukrytý / a v tom je život celý“ (*Ticho*).

Proměňuje se začlenění básnického subjektu do dění. Například v básni *Nechci jaro* „odmítá“ přirozený přírodní čas a obrací se k vlastnímu subjektivnímu času: „Nechci ani slyšet povídání listů / nechci pít čím krmíš pupeny / jenom ten můj podzim jenom ten mi zjistí / jak je knotek touhy stažený“, naopak v básni *Paříži až tě nebude* se cítí být součástí širokého evropského kontextu, účastníkem převratných okamžiků naplněných událostmi: „Byli jsme nemluvnaty před tím co přišlo / viděli jsme viděli / jak tato Evropa fosforeskující hnilobou / vrásčitá hranicemi / po příkladu Amazonek upálila si prs / aby lépe napjala luk budoucnosti / v níž jsme již nevěřili“.

### 3.3.1. Prostor vnější

Rysy vnějšího prostoru sbírky *Sépie* napovídají některé z motivů. Objevují se motivy města (ulice, náměstí, muzeum, hřbitov), světa a Evropy (světová válka, Paříž, Moskva), ale i přírody (růže, měsíc, hvězdy, podzim). Prostor je hustě zaplňován děním, hmotou i lidmi. Básnické obrazy jsou často vrstveny každým veršem v jakousi koláž, jejímž účelem je jednak vystižení proměnlivosti a různorodosti existence, a jednak nevšední a intenzivní vyjádření skutečnosti.

Prožitek „propadání“ je spojen s vertikálitou, tedy zejména s pohybem dolů. Časté jsou motivy pádu a ztroskotání: „sbírám své vlaštovky / sny narazily o hlavu / už nevzletí“ (*Sépie*), „otrhávám andělům křídla bezmocným mouchám / plazí se v prachu svého peří růžové žížaly vzduchu“ (*Spáček*), „ocel oblohy rozřezána rafijemi hodin se sesouvá“ (*Bouře*).

Obrazy oblohy jsou pochmurné: měsíc je „tváří mrtvé v jícnu krematoria mizející“, duha je „zplihlý fábor“. Opakovaně se objevují motivy deště, mlhy a tmy: „polibky bolí nejvíc když prší / mušelin mlh a nikdo v něm netančí“ (*Listopad*), „vyšplíchlly věže až k nebi / padá cupanina mlhy“ (*Neznámý voják*). Vlhkost a tma evokují období podzimu, paralelu blížícího se zániku a smrti.

Ani zem nepředstavuje šťastný prostor, je chladná a nehostinná: „Do kosti studí svět železem prorostlý“ (*Žárovka*). Reflektuje krizi subjektu, jeho pocit vyhoštěnosti, narušení vztahu já-svět.

Země jako dějiště lidské zkázy je popisována v básni *Mazurské bažiny*. Mrtvá těla vojáků zůstala ležet v bahně. Akcentována je jejich tvář. Ve třech strofách se opakuje obraz lidské tváře v kontaktu s bahnem. Amorfní země pohlcuje lidská těla, stává se jejich „hrobem“. Hrob a dno jsou dalším návratným toposem. Celý svět je dokonce imagován jako

„dno“ v básni *Ze dna (Kohout)*: „dno hladomorny plné havěti / z jejíhož dna i ve dne vidíš / vše co v snách se bojíš vidět“.

V tomto prostoru nachází básnický subjekt pouze dvě útočiště: vzpomínky na dětství a lásku. Ovšem i ta podléhají plynutí času a jsou pomíjivá. Halasův „čas“ je tedy především přibližování se smrti či zániku.

### 3.3.2. Prostor lidského těla

Intimním prostorem, se kterým se v básních opakovaně setkáváme, je lidské tělo, zejména hlava, tvář, ústa a oči, tedy ty nejindividuálnější části těla. I ono je prostorem zmaru a pomíjivosti: „rakovina naděje ničí tvůj obličej“ (*Milosrdenství*), „usmýkaná zátka hlavy ucpávající výkřiky / lačné nicoty“ (*Prší*), „Síť nervů se sesychá úzkostí v napjatou sítnici / oči nehostinných zprahlých věčností“ (*Bouře*).

Motiv úst se vrací jako metafora brány, jako propojení prostoru vnějšího přírodního a prostoru lidského těla, které je vnímáno jako dutina: „otevřeli jsme ústa dokořán / podobná zmlklým hlavním děl“ (*Paříži až tě nebude*), „na čestno rtů blouznivé vosy slétnou“ (*Spáček*), „z úst jí padají růže / a karabiny“ (*Moudrost*). Jsou to ústa značně odlidštěná – nejsou zapojena do běžných konotací, jako jsou úsměv, šepot nebo polibek. Naopak jsou spojována s motivy neživými.

Více než s komunitací je motiv úst spojen s tichem a mlčením: „v tichu úst zašlou legendu má a mlčí“ (*Večer*), „usmýkaná zátka hlavy ucpávající výkřiky / lačné nicoty“ (*Prší*).

Otevřená mlčící ústa, ústa jako nemá brána vytváří obraz strnulosti či ochromení. Představují absenci komunikace, neschopnost vyjádření se. Souvisí s jedním z nejvlastnějších Halasových motivů – s motivem hledání a důležitosti básnického slova.

S pojetím úst koresponduje i pojetí očí – jsou většinou slepé: „Slánky očí zejí dokořán / a nikdo nezatlačí je“ (*Neznámý voják*), „oči jezinky vyšlehaly / abychom nikdy neřekli / co jsme uviděli“ (*Asrael*), „Jak je básníku v rubáši / když mech očí zarůstá“ (*U hrobu*). Podobně jako ústa ani oči neplní svoji funkci, jejich smysl je vyprázdněný. Dva hlavní způsoby integrace člověka do okolního světa – vidění a komunikace – jsou znemožněny.

Setkáváme se i s motivem těla teplého, živého. Je to ženské tělo – oáza života poskytující únik a zapomnění. I tento únik je pouze dočasný, neutěšenost lidského života se vzápětí vrací. „V chumelenici polibků pak skryješ tvář bez krve / vosk slov aby neslyšela štkání / a ona drží hlavu tvou v klíně podobna Juditě“ (*Dva*).

Prostor sbírky *Sépie* je otevřený, nejasně vymezený a značně fragmentární, neustále se proměňuje. Básnický subjekt jej vnímá jako hostilní místo. Dá se říci, že je to Halasův vnitřní obraz světa. Halas se v něm „propadá do prázdna a v bod katastrofálního zoufalství“<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Šalda, 1993, s. 22.

### 3.4. Vztah k expresionismu G. Trakla a spirituální poezii B. Reynka

Halasovy první verše vznikají na samém začátku 20. let, tedy v kontextu tehdejší proletářské poezie a nastupujícího poetismu. Od učňovských let u knihkupce Píši však bylo jeho literární povědomí rozvíjeno intenzivní četbou autorů českých i zahraničních. Jména oblíbených básníků napovídají i věnování v plánované první sbírce Efemeridy: Baudelaire, Poe, Verlaine, Rimbaud, Hlaváček a Mácha. S jejich „připomínkami“ se setkáváme i v pozdějších Halasových sbírkách.

Básníkem, s jehož vlivem je Halas spojován je rakouský expresionista Georg Trakl. Jeho sbírky *Gedichte* (1913) a *Sebastian im Traum* (1914) v Čechách vyšly velmi záhy v překladech Bohuslava Reynka (*Básně*, 1917 a *Šebestián ve snu*, 1924). Halas Traklovu poezii četl a obdivoval, jak o tom svědčí vzpomínky Jaroslava Seiferta nebo Vladimíra Holana.

Halas a Trakl si byli blízcí svým tragickým životním pocitem. Oba svou poezii vyjadřovali zakoušenou krizi subjektu ve světě proměn, nejistoty a hromadných katastrof, často prostřednictvím velmi drsných, ošlivost budících obrazů: „Shnilina snující se ztrouchnivělou světlicí; / stíny na žlutých tapetách; v temných zrcadlech klene / se rukou našich sloňová truchlivost. // Hnědé perly protékají zemřelými prsty. / V tichu / otevírají se andělovy modré, mákové oči.“ (Trakl, *Píseň růžencová*, *Básně*). Sdílejí i dva ústřední motivy Smrt a Smutek a s nimi související motivy podzimu, dětství, ticha, mlčení, anděla, tváře, noci aj.

Smrt a zánik jsou v Traklově poezii skrytě přítomné ve veškerém dění a jakoby zastihují sám život: „Jak tanec smrti tančily by děti, / tak ve větru se modré astry sklání / kol roubení, jež rozpadá se v smetí“ (*Rozpadání*, *Šebestián ve snu*<sup>101</sup>). Obrazně jsou vyjádřeny užitím motivů stmívání, podvečera, noci, podzimu, zimy, stínů, mračen ve spojení s motivy zrání, vadnutí, sklizně, tlení a rozpadu. Časovost básní je posílena častým užitím sloves plynutí, proudění, pohybu a chůze v obrazech letu ptáků, proudu řeky či potoka, tónů a vůní nesoucích se vzduchem, vlnění rostlin ve větru apod.

Objevují se i momenty téměř křesťanské víry a naděje spojené s přírodními a venkovskými motivy, které evokují cykličnost času a s každým zánikem připomínají i nový začátek: „Mohutně končí rok a v něm / je zlaté víno, plno plodů. / A lesy mlčí kolkolem / se samotářem v doprovodu. / Je dobře, praví hospodář. / Ty hudbo zvonů rozplývavá, / rozjasni ještě naši tvář. / Tah ptáků na odletu mává. // Milostná doba, lásky čas. / Člun plyne proudem,

---

<sup>101</sup> U dalších citací z této sbírky budu uvádět zkrácený název *Šebestián*.

bez oddechu / vrství se obraz na obraz – / a všechny zanikají v tichu.“ (*Zjasnělý podzim, Šebestián*).

Jako „traklovská“ byla označena zejména Halasova druhá sbírka *Kohout plaší smrt*. Důvodem bylo (mimo jiné) posílení motivu smrti. Už nebyla pouze konečným úběžníkem života, ale stala se objektem pozornosti, zkoumání a popisu. Proces rozkladu a tlení vyvolává pocit ošklivosti, ovšem stává se i objektem jemné, hravé ironie: „Libuje si v rouhání / vítr hvízdá na píšťaly kostí / falešně pln umění // Hořká chvíle zániku / divé nebe jassem leští / žluté lebky v trávníku“ (*Bojiště, Kohout*).

„Halasovo zaujetí Traklem nekončí v Kohoutovi. Přechází tenčím praménkem do Tváře a bude později vrcholit několika skrytými holdy v Dokořán. A ještě i za okupace bude se Halas – prý – zabývat úmyslem Trakla překládat.“<sup>102</sup>

V našem kontextu je poezie Georga Trakla úzce spojena se jménem Bohuslava Reynka, který v krátkém čase po publikování v Německu přeložil Traklovy sbírky do češtiny. On sám jako básník byl německým expresionismem ovlivněn a je zřejmé, že i jeho poezie byla pro Halase inspirativní.

Pro Reynkovu básnickou tvorbu je charakteristické silné sepětí s venkovem, tradicí, přírodou a především s pevnou duchovní křesťanskou základnou, na které se mísí Boží milost a lidská bolest. Reynkovo básnické Já neustále osciluje mezi božským a ďábelským, požehnáním a zatracením. Jeho básně jsou zaplněny biblickými motivy, které často přetváří do vlastních příběhů a vizí.

Jeho základním „rozpoložením duše“ je melancholie, smutek, vnitřní muka: „Bože, dlouho již tě moje duše hledá, / a jest cesta stále táž, tak šeda, // (...) // na obzoru nic, neb ono slunko bědné, // mládě ztracené, jež, skleslý, nevím již, / zda, Bože, dechem zahříváš neb zabíjíš...“ (*Únava, Smutek země*).

Vliv expresionismu je patrný zejména ve sbírkách *Had na sněhu* (1924) a *Rty a zuby* (1925). Sílí v nich motivy určité démoničnosti, zatracení, zmaru. Jsou představované v bohatých, barevných obrazech s nevšední, rozvitou metaforikou: „Výletní loď s oranžovou plachtou se potápěla ve vírech. Točila se jako pes, který si kňuče chytá ocas. Zelená ústa vln se smála a pěna svítila jako zuby. Lidé se kroutili podobni politým a rozzlobeným mravencům. Byli ryšaví a černí. Plivali kysele a polykali hořkost a sůl. Trojhranná plachta, na níž namalováno oko Prozřetelnosti a nejsvětější Trojice, ne z úcty ani na paskvil, ale z příčin obchodních a stranických, hořela zlatým plamenem v šedi“ (*Zánik, Had na sněhu*).

---

<sup>102</sup> Kundera, 1999, s. 91.

Objevují se motivy rozkladu a hniloby, ošklivost je estetizována: „moucha, zahynutí věštka, / v šatech údivně mi svítí, / květů šperk a růže hnití“ (*Moucha, Rty a zuby*), „Hrubé ropuchy v kamení, / v jejichž očích ohně tlení / teskna jitřením se nítí, / zlaté perly s černých nítí, / navlečením. Pohled něžný ve svrab zahalené kněžny / mají. Jako voskovice.“ (*Žáby, Rty a zuby*).

V poněkud jiné podobě se motiv smrti objevuje v básních sbírky *Smutek země* (1924; oddíly Květná neděle a Smutek země byly otištěny již r. 1918 v edici Nova et vetera). Tato barokizující sbírka je věnována především adoraci Boha a Panny Marie. Podobně jako oni i smrt je zde vzývána jako vykupitelka: „Sestro Smrti, Evina dcero prvorozená / (...) / vichre lásky, jenž shazuješ s duší staré jho, / víre žádostí nových, blesku početí nového, // ty, jíž neodolal ani Boží Syn, / přišel, Tvář svou položil v tvůj klín, // Sestro, horo slastí, když jsi v jámu světa / svedla Slovo, strhni Parakleta!“ (*Smrti, Smutek země*), „Mrtví jsou zora, mrtví jsou kuropění, / (...) / mrtví jsou paprskové ze tmy chťičů vykoupení, // mrtví jsou Světlo, jež z této země už není.“ (*Mrtví, Smutek země*).

K básníkům „smutku a zmaru“, kteří měli vliv na Halasovu tvorbu je možno bezesporu zařadit i Charlese Baudelaira, ke kterému se Halas přihlásil svou básní *U hrobu* (*Sépie*). Baudelaire tvořil v jiné dobové a kulturní situaci, hlavními souřadnicemi jeho tvorby byly žena, láska a město, ovšem i on podléhal hořké životní skepsi a úzkosti z uplývání času a blízkosti smrti: „Ach *pamatuj*, že Čas je hráč; když hra už vážne, / on vyhrá bez falše a vždycky stůj co stůj. / Den spěje ke konci; tma vzrůstá, *pamatuj*, / hrob žízni; přesýpací hodiny jsou prázdné“<sup>103</sup> (*Orloj, Květy zla*).

---

<sup>103</sup> Překlad V. Nezval.



### 3.5. Typologie bolesti a smrti

*Stín*

*Stín každý i tvůj je stínem věčnosti  
dvojčata siamská jež rozloučí jen smrt  
čláhá na každý pohyb bezděčný  
tvůj černý chrt*

*Viděti se stále v poloze z níž se už neobrátíš  
skoupá míra země ti vyměřena je  
tvá černá křídla když bílá s dětstvím ztratíš  
a každodenní pád tvůj Ikare*

*Kaluž smutku to z tebe vytéká  
oči se v ní shlížejí bez naděje a útěchy  
což tento průvod konce nemá  
Tys rakev stín tvůj vraník pohřební*

V básni *Stín* užívá Halas formu sebeoslovení. Subjekt je rozdvojen na mluvčího „já“, a na adresáta „ty“. Hodnotící „já“ vypovídá o prožívajícím „ty“. Užití druhé osoby umožňuje zpředmětnění adresáta, umožňuje s jistým odstupem jeho pozorování a hodnocení. Tato výpověď má tedy funkci především referenční, nikoli expresivní. Jejím obsahem je reflexe vlastní zakoušené životní podstaty, spojená s pocity existenciální úzkosti, prázdnoty a skepse. Mluvčí je přítomen pouze prostřednictvím své výpovědi o adresátovi. Slovesná ich-forma se zde vůbec nevyskytuje, dochází tak ke zdůrazňování a osamostatňování adresáta, přesněji jeho niterných prožitků a stavů.

Celá promluva je realizována v přítomném čase. Čas prožitků však není pouze přítomný okamžik. Jejich časový horizont je delší, má obecnou platnost. Dokládá to užití výrazů, které prodlužují časovou osu do minulosti i budoucnosti: „viděti se *stále* v poloze (...)“, „*každodenní* pád tvůj Ikare“, „*dvojčata siamská jež rozloučí jen smrt*“.

Podobně je možno říci, že obecnou platnost má i zakoušená životní podstata: „*Stín každý i tvůj je stínem věčnosti*“, „*což tento průvod konce nemá*“. Oslovovaným je vnitrotextový subjekt „ty“, nikoli kolektivní subjekt, avšak skrze něj lze sdělované (sebe)poznání vztáhnout na kterékoli individuum.

V první strofě se objevuje motiv stínu. Tím dochází dokonce ke ztrojení subjektu. „Sebeoslovení (...)“ znamená sebepozorování pozorujícího, přičemž oslovený je viděn jednak prostřednictvím druhé osoby, jednak ve svých tematizovaných projektech, jako jsou stín, odraz, hlas ze sna. (...) V těchto metapozorováních vystupuje subjekt vlastně třikrát: jako

netematizovaný mluvčí, jako oslovený a jako jeho vizuálně pozorovatelný odraz nebo dvojník.<sup>104</sup>

Domnívám se, že „stín“ je v této básni metaforou obecně neuspokojivé podstaty lidské existence. Je vlastní všem individuům, zaniká až jejich smrtí. Jeho časové trvání v nadindividuálním smyslu je neomezené, ubíhá do minulosti i budoucnosti. Je to pronásledovatel, číhající „černý chrt“. Bolest je zde sémantizována jako nevyhnutelnost lidského údělu, bezvýchodnost přinášející s sebou pocity krajní skepse.

Ve druhé strofě se téma lidského údělu konkretizuje v několika obrazech. Je možno říci, že každý verš vyjadřuje nějaký z jeho aspektů. V prvním verši je tematizováno vědomí smrtelnosti. Je vyjádřeno jako smyslový vjem, jako vidění vlastní fyzické strnulosti: „Viděti se stále v poloze, z níž se už neobrátíš“.

Podobný obraz strnulosti či nehybnosti užitý jako metafora smrti se objevuje na příklad i v básni *Asrael*: „Poznáte naše křídla / a bude již pozdě / Asrael nám je srovná / do pouzdra rakve“ nebo v básni *Večer v Arles* (*Kohout*): „stařík a stařena / seděli ve dveřích / jichž černý vchod / podobal se pomníku / a oni oba skomírajícím svícím / po stranách“. Teprve starcův pohyb a hlas vnáší do té scenérie život.

Druhý verš „skoupá míra země ti vyměřena je“ významově navazuje na motiv smrti. V souvislosti s ní se často objevují motivy země, hlíny či bahna: „hlínou voní smrtí voní / potácivý stín zlomený na zápraží“ (*Zimomřivá krajina*, *Kohout*). Země není charakterizována jako obroditelka, je spíše synonymem hrobu. Tato její charakteristika se dále vyhraňuje do obrazu amorfní hmoty pohlcující mrtvé tělo: „zákop padlými přetéká / všude mosazné zeminy / a vyhřezlá nesmrtelnost člověka“ (*Neznámý voják*), „lživá melodie smrti / bahnem se zalykat / a zpívat příšerný zpěv lásky“ (*Mazurské bažiny*), „tvář mrtvých prázdná jak palimpsesty / spí v bahnu“ (*Mazurské bažiny*). Je dokonce imagována jako lačná, hltající stvůra: „Černá jáma růžemi se cpe / stud hlíny bez trávy ji pokrývá“ (*Výkrop*, *Kohout*).

Motivy rozkladu a tlení jsou rozvíjeny zejména ve sbírce *Kohout plaší smrt*. Mění se pojetí ústředního Halasova motivu – smrti, je estetizována. „Halase stále více přitahuje i sám objektivní akt umírání, fyzika smrti. Právě sem se v této sbírce přesunuje těžiště tohoto motivu, na nějž Halas vynakládá všechno bohatství své básnické obraznosti (...).“<sup>105</sup>

Další verš tematizuje pomíjivost: „tvá černá křídla když bílá s dětstvím ztratíš“. Zde je spojena s motivem dětství, které v Halasově poezii představuje čistě kladnou hodnotu. Uchovává se však pouze jako vzpomínka bolestně kontrastující s neutěšenou přítomností, jako

---

<sup>104</sup> Červenka, 2007, s. 171–172.

<sup>105</sup> Pešat, 1967, s. 11

by mezi těmito dvěma obdobími došlo ke zlomu. „Z dětských hodin poslední chmýří odlétá / zabloudil jsi v letech svých / a zdálky anděl strážný zkormoucen haleká“ (*Krev dětství*).

Kvalita pomíjivosti se objevuje i v básních s milostnou tematikou. Vyskytuje se v podobě vyprázdněného opakování jako na příklad v básni *Arara*, nebo v podobě náhlého emočního zlomu, jako je tomu v básních *Dva* nebo *Něha*: „Právě tento vrcholný smyslový prožitek, chvíle absolutního vzepětí vyvolává zároveň pocit úzkosti, vědomí pomíjivosti, přechodnosti takových okamžiků a nakonec o to neodbytněji i vědomí zmaru, zániku. Dalo by se právě v těchto momentech Halasovy poezie mluvit o bezprostředním vlivu Traklově, u něhož rovněž oba tyto motivy jsou neodlučitelné (...).“<sup>106</sup>

Poslední verš druhé strofy tematizuje marnost, jakési sisyfovské úsilí o únik z této existenční situace, které však opakovaně končí neúspěchem. Dramatičnost verše spočívá v násobeném protikladu vzletu a pádu. Zároveň mytologický motiv Ikara vytváří jakýsi sjednocující časový oblouk ze starověku až do současnosti. Nabízí se tak zobecnění takového prožívání světa nejen na básnický subjekt „ty“, ale na lidskou existenci jako takovou v průběhu věků.

Pocity beznaděje a zmaru vrcholí v poslední strofě. Tělo je redukováno na neživý předmět. Je imagováno jako dutá nádoba naplněná smutkem, který z ní „vytéká“. Vnitřní pocity se stávají pozorovatelným předmětem vnějšího smyslového světa. Tento posun vztahu vnitřní – vnější se dále rozvíjí veršem „Oči se v ní shlížejí bez naděje a útěchy“. Oči jsou jednak jakoby dislokovány mimo tělo subjektu, a navíc se stávají prostředkem introspekce. Podobně je motiv očí užit na příklad v básni *Bouře*: „Síť nervů se sesychá úzkostí v napjatou sítnici / oči nehostinných zprahlých věčností / kde vítán není ani úsměv“.

Odlidšťování těla, přeměna na neživý předmět je dokončena v posledním verši: „Tys rakev stín tvůj vraník pohřební“. Vrací se obraz těla jako duté schrány. Naopak „stín“ je, podobně jako v první strofě, transformován do podoby živého tvora. Mění se ovšem jeho pozice vůči lyrickému subjektu. Zatímco v první strofě byl pronásledujícím „černým chrtem“, v závěru básně se stává hybnou silou a lyrický subjekt je redukován na pouhý pasivní, vlečený předmět.

Halas v této básni metaforicky opisuje několik aspektů života přinášejících „bolest“. Jsou to vědomí smrtelnosti, pomíjivosti a marnosti či zmaru. Jsou opakovaně zaznamenány jako zrakové vjemy, tedy jako cosi objektivně pozorovatelného, navíc neustále přítomného. Jejich permanentně uvědomovaná přítomnost a nemožnost úniku naplňuje básnické Já

---

<sup>106</sup> Pešat, 1967, s. 7

smutkem. Tento smutek je ontologické povahy. Jak se Halas vyjádřil v souvislosti s vydáním své druhé sbírky je vyslovením „vžité nevíry, které (jsem) byl tehdy pln“<sup>107</sup>.

Bolest-smutek se objevuje mimo jiné (dále například *Náhrobek*, *Portrét* ) také v básni *Večer*: „den půjčovna masek se zavírá / a básník je obrácen na ruby // V tichu úst zašlou legendu má a mlčí / prašivec neukazuje se již / jen smutek jak periskop nade vším trčí“. Tady se zdrojem smutku stávají pochybnosti básníka o vlastní tvorbě, o mocnosti a pravdivosti vysloveného slova. V souvislosti s motivem slova však bolest získává trýznivě-slastný rozměr. Nekončí v pasívní beznaději, ale stále znovu se vrací snaha a naděje uspět: „Viděl jsi umírat poezii na slovo v hrdle zaskočené / však nikdy neumře / jednou najdeš svá slova jak terno loterie / a vyhraješ vše“ (*Poezie*).

Pocit smutku se zintenzivňuje ve sbírce *Kohout plaší smrt*, stává se z něj žal. Objevuje se například hned v úvodní básni sbírky: „S žalem hledáš cestu zpáteční / bloudě v širé rovině svých skutků / naříkáš si na své zrození“ (*Lítost*).

---

<sup>107</sup> Citát převzat z: Pešat, 1967, s. 11.

### 3.6. **Básnické Já a společnost**

*Mazurské bažiny*

*Lesklé plody šrapnelů s hořkým jádrem smrti  
kdo prosil o tu ocelovou manu  
tvář mrtvých prázdná jak palimpsesty  
spí v bahnu*

*Zavšivenci po příkladu svých vši  
do kůže země se zahryzli  
nebesa plyny rezaví  
setniny zbloudily*

*Mazurské bažiny podivných žab  
lstivá melodie smrti  
bahnem se zalykat  
a zpívat příšerný zpěv lásky*

*Maminko  
Maminko*

Báseň *Mazurské bažiny* tematizuje zkušenost první světové války, přesněji válkou způsobenou dehumanizací a destrukcí lidského těla.

Zpodobňuje odvrácenou tvář technické civilizace oslavované avantgardními směry počátku století, zejména futurismem, civilismem, ale i poetismem jako „nezbytným doplňkem konstruktivismu“<sup>108</sup>. Střet chladné techniky (motivy šrapnelů, ocele, bojového plynu) a lidského těla ústí do drastických obrazů zkázy.

V prostoru zaplněném smrtí však zaznívá poslední zoufalý výkřik „maminko, maminko“ jako výraz touhy po lidském kontaktu, lásce a pomoci.

Válečné téma v *Sépii* podobným způsobem zpracovává i báseň *Neznámý voják*. Obě můžeme nahlížet jako kritiku společnosti, která svým vývojem dospěla až k tragédii takového rozměru.

Prostor této básně je vylíčen jasně: bažiny, do kterých „setniny zbloudily“, v bahně mrtvá těla a umírající vojáci, zem je pokryta šrapneli a vzduch prosycený plynem. Je to popis scény bojiště, „rozhlednutí se“ po horizontu. Dominantní je tedy horizontála, obsazena je i vertikální osa („nebesa“ a „bažiny“), zejména poloha dole. Pozornost je soustředěna na zem.

Ve všech třech strofách se objevuje obraz lidské tváře v kontaktu s bahnem a zemí. Z celého lidského těla je vydělena pouze tvář, ta část, která nejvyšší měrou člověka individualizuje. Je imagována jako „prázdný palimpsest“, pergamen s odstraněným, avšak zčásti rozeznatelným původním obsahem. Tato metafora zde vyjadřuje ztrátu individuality, ať

---

<sup>108</sup> Teige, 1971, s.

ve smyslu jednotlivce, který smrtí pozbyl svůj „živý“ výraz, z něhož zůstaly jenom částečně některé z jeho rysů, nebo ve smyslu dehumanizace člověka jako takového, který se hromadnou smrtí stává anonymní jednotkou. Tato anonymita je tematizována i v básni *Neznámý voják*: „Křest vodou křest ohněm krví křest / a nemá jména voják“.

Zároveň motiv palimpsestu odkazuje ke vnímané fragmentárnosti času – jedna epocha je přepsána novou, staré „sdělení“ je ztraceno. Zde je tato metaforika vystupňována faktem, že „palimpsest“ není znovu popsán, jeho novým obsahem jsou prázdnota a smrt.

Metapoetické odkazy najdeme například i v básních *Spáč*: „Nosíš svůj smutek rukopis nikdy nedopsaný“, *Evropa (Kohout)*: „krevnatý text žalmů stoupal z měst“, nebo *Amundsen (Kohout)*: „Kresby vystoupivších žil uchovávají ve svém písmu tajemství“.

Motiv tváře jako znaku identity se problematizuje například v básni *Mrtvý (Kohout)*: „Leží na mantile krve své / škrabošku tváře strhl strach / tajným klíčem otevřeny oči vyhaslé“. Tvář je tady „škraboškou“, tedy něčím, co identitu zakrývá. Dochází k posunu kategorií povrchu a hloubky, bytí a zdání (v těchto úvahách vycházím z teze přednášky prof. Vojvodíka *Tělo: krize jeho reprezentace v umění 19. a 20. století*).

Zatímco v básni *Mazurské bažiny* tvář zastupuje „hloubku“ ve smyslu podstaty, autentičnosti bytí („Kůže je vlastně na lidském těle tím nejhlubším, protože člověk je antropologicky ektodermní bytostí. (...) Uvnitř vypadají všichni lidé ve fenomenologickém smyslu stejně. Svoji autentickou podobu získává člověk výhradně svým zevnějškem.“<sup>109</sup>), v básni *Mrtví* se tvář stává „povrchem“, maskou, která autentické individuální bytí zakrývá.

Podobně je tomu v básni *Stará báseň (Kohout)*. Motiv tváře-masky je spojen s motivem pomíjivosti a smrti. Tvář je propůjčeným „závojem“, pro který si kráčí „lichvář“ čas: „Má tvář mi nepatří toť závoj vypůjčený / proň lichvář po špičkách jde v stopách mých / v márnících zřel jsem dluh jiných zaplacený / a smích tváří konečně pravdivých“.

Válečná destrukce a dehumanizace je ještě razantněji zachycena ve druhých dvou strofách. Vojáci jsou přirovnáváni ke „vším“ a „podivným žábám“. Tyto drastické obrazy připomínají vliv německého expresionismu na Halasovu tvorbu.

Různě narušený obraz těla či tváře se u Halase hojně objevuje i v jiných než válečných básních: „Vrásky něžná kostra tlícího listu / síto jímž vytéká života voda živá“ (*Klid*), „usmýkaná zátka hlavy ucpávající výkřiky / lačné nicoty“ (*Prší*), „Trouchnivíš naráz a duse se prachem rozpadlého těla / probíháš bez zastavení (...) svým životem“ (*Něha*).

---

<sup>109</sup> Vojvodík, 2004a, s. 318.

Zpodobování narušeného, fragmentárního těla je metaforický způsob vyjádření krize subjektu ve světě: „obraz lidského těla, (který) je zároveň vždy také obrazem člověka“<sup>110</sup>. Objevuje se v obdobích označovaných jako „periody zlomu“ (Vojvodík) mezi velkými historicko-kulturními epochami. Jsou „provázené otřesením nebo přímo zhroucením do té doby platných církevních i profánních, vědeckých i uměleckých, filosofických systémů, kategorií a světonázorových soustav“<sup>111</sup>. Do takového období spadá i tvorba meziválečné avantgardy a tvorba Halasova. Stav světa poznamenaného a změněného první světovou válkou a spějícího k další válce je jedním z důvodů Halasovy hořké deziluze a skepse. V širším rámci, než je tomu u básně *Mazurské bažiny*, je vyjadřuje v básni *Evropa (Kohout)*: „Za říhání děl / krevnatý text žalmů stoupal z měst / a v jejich útrokách hryzáno krysami leželo malé dítě přítomnosti / Jen svistotem bludných želez války znící smích mužů / jak bodlák pln pýchy odolával / a Evropa vcházející do nebezpečných let zvracela historii“.

S dobovou politickou a sociální situací souvisí i dlouhotrvající Halasův životní rozpor mezi osobní politickou angažovaností, potřebou aktivity a mezi niternou, intimní podstatou básnické tvorby, kterou si zvolil jako své poslání. Obsáhle o tom píše z Paříže v dopise Bedřichovi a Jaroslavě Václavkovým ze dne 24. 3. 1925: „Nelze se zřící poezie pro vřavu politického boje, ale též ne boje pro poezii. Nezbyvá nám než ujasnit si, jak obé lze dělat bez újmy pro jedno či druhé. (...) Špína světa je ohromná. Je třeba Herkulů. Buďme každý drátem v železném koštěti revoluce, vyryjme svou rýhu a místo, kam dosáhnem. (...) Víím, že jediná spása je v aktivitě, ale jsem tak prožrán pochybnostmi, že se nedostavuje, či jen v periodách nastávají erupce. Každé mé ano následuje ne“<sup>112</sup>. Tato mučivá vnitřní rozpolcenost je přirozeně také zdrojem pochyb o poslání básníka, mocnosti poezie a básnického slova, a otevírá tak prostor pro další Halasovo zásadní téma.

Halas intenzivně cítí potřebu radikální proměny světa, nejen ve smyslu sociální revoluce, ale i ve smyslu obnovy morálky, filozofie, umění. Měřítkem „nového světa a člověka“ je především poctivost a opravdovost, které shledává v nejvyšší míře právě u proletářů. Verše sociálního ladění se však objevují až ve sbírce *Hořec* (1934; *Rozcestí*) a *Dokořán* (1936): „Vyprahlý žizní hněvu / za vámi chudí jdu / ztratil jsem pramen zpěvu / a už jej nenajdu // (...) // Vyhnaný z krajů snění / v zástupech hledám kryt / a píseň svoji v klení / chci proměnit“ (*Verše, Dokořán*). K dalšímu posunu vztahu básnické Já a společnost dochází zejména v dalších sbírkách, v souvislosti s tématem španělské občanské války a fašismu.

---

<sup>110</sup> Ibid., s. 316.

<sup>111</sup> Ibid., s. 316.

<sup>112</sup> Halas, 2001, s. 19–20.

V kontextu válečném je tedy Halasův vztah ke společnosti jednoznačně ostře kritický. Mimo něj se ovšem vrací jeho rozpolcenost mezi důvěrou a skepsí, aktivitou a pasivitou, zklidněním a trýzní, kterou prožívá například i ve vztahu k básnictví. Pregnantně ji vyjadřuje v básni *Ze dna (Kohout)*: „S horoucí falší miluji tento svět / bohem rozsvícený d'áblem znečištěný / s hněvivou láskou miluji tento svět“.



### 3.7. Básnické slovo

*Sépie*

*Sépie sépie  
ty prcháš ve svém inkoustu  
můj mne neskryje  
Jak to děláš má sépie*

*Zrána strážce majáku  
sbírám své vlaštovky  
Sny narazily o hlavu  
už nevzletí*

*Pak mám podezíravé oči  
trápím se nepostihlými slovy  
prý je to osud básníků  
kdo ví kdo ví*

*Slova přicházejí jak slzy  
slova tekou jako med  
od slov ke rtům ty vzdálenosti  
nepřejdeš*

*Tropy pod lampou  
leč jako cizinec tu zabloudíš  
nepoznáš že slova tvá to jsou  
znamenala vše i nic*

*Zuby času zoubky Berenice  
plížíš se jak maniak  
hvězdy nejsou berné mince  
fantazie vyplašený pták*

*Sépie sépie ty prcháš ve svém inkoustu  
kol věci z veršů zed' hřbitovní  
a poezii na vše jak patinu  
Sépie sépie řekni mi*

Tématem úvodní básně celé sbírky je proces hledání básnického slova, chápaný nikoli ve smyslu naplnění požadavků určité poetiky či básnického směru, ale jako snaha o autentické vyjádření prožívaného či pocíťovaného. Tento akt hledání má pro Halase ambivalentní povahu: je zdrojem pochyb a nespokojenosti, ale zároveň v sobě skrývá potenciál „vyhrát vše“ (*Poezie*). Stejně ambivalentní povahu má i slovo samotné, znamená „vše i nic“.

V první strofě je tematizována váha básnického slova. Jednou vyslovené či napsané nelze vzít zpět. Slovo se stává věcí veřejnou a „žije svým životem“. Ačkoli je básnictví pro Halase niterným, soukromým procesem, vypovídá veřejně o svém tvůrci a odhaluje jeho nitro světu – „básník je obrácen na ruby“ (*Večer*). Oproti tomu sépie užívá svůj inkoust jako

ochranu poskytující možnost ukryt se a prchnout. Básnický subjekt ji oslovuje otázkou s obdivným tónem: „Jak to děláš má sépie“.

Druhá a třetí strofa tematizují obtížnost hledání básnického slova. Toto hledání je trýznivým procesem, zdrojem pochybností a skepse: „Sny narazily o hlavu / už nevzletí“, „Pak mám podezíravé oči / trápím se nepostihlymi slovy“. Halas o tom píše i ve svém eseji O poezii: „Poezie pro mne a snad i pro jiné není ničím jiným než nekonečnou štvanicí za nadějí, která se nenaplnuje, za nadějí, která v líhni světa bere na sebe ošidné podoby stále se měnící, aby nás svedly a oklamaly“<sup>113</sup>.

Tato „štvаницe“ tedy nedojde naplnění, mění se pouze expresivita jejího vyjádření. Je často spojována s motivy bláznovství, posedlosti, až zoufalství. Tak je tomu například v básni *Večer*: „Ztřeštěnec jakýsi bez řádu prolistovává snář / splepené listy medem bláznovství / tu pojednou v svitu měsíce ponrav má plnou tvář“ nebo v básni *Ticho*: „Spirála ticha se rozvíjí v snubní prstence prázdnoty / konfety v nichž jsi zapleten blázen ubohý / lítou lítostí posedlý“.

Smírnější polohu najdeme například v básni *Poezie*: „Tisíce úskoků a úlisností / past políčená v temnotách / umění vyzvědačství / jemuž sám propadáš“ nebo v básni *Pijáci*: „Zlatoústí blázni sázejí vše na slovo / dají se bez důvodu do pláče / najdou-li je to udeření Mojžíšovo / na pramen skrytý ve skále“.

Ve čtvrté strofě je tematizována jednak ambivalentní povaha básnického slova, je „slzou“ i „medem“, a také prostor hledání básnického slova: „od slov ke rtům ty vzdálenosti / nepřejdeš“. Je to prostor mezi básnickovou představou a její realizací. „K němu se upíná, neboť právě v jeho uchopení je skryt sám smysl básnické tvorby“<sup>114</sup>.

Důležitost, kterou Halas přisuzuje slovu, a z ní vyplývající obtížnost básnického hledání je dána funkcí, které dle Halase poezie slouží. „Je poznávacím procesem jasnozřivějším vědy. (...) Ne tedy viděné a cítěné jímati a ozbrojovati slovem, ale ze slova samotného najít nečekané průhledy do smyslu věcí a dějů.“<sup>115</sup>

Halas tedy staví poslání poezie a mocnost slova velmi vysoko. Přesto i v básních věnovaných tomuto tématu převažuje skepse a nedůvěra. Jeho nedůvěra ke slovu rezonuje s vědomím krize řeči, které se začíná objevovat na začátku 20. století jako důsledek složitého procesu společenských a hospodářských změn. Jedním z klíčových textů těchto úvah je povídka Huga von Hofmannsthalu *Dopis Lorda Chandose* z roku 1902. Protagonista se v něm vyznává svému příteli z proměny, kterou prožívá. Jejím důvodem je ztráta důvěry ve slova.

---

<sup>113</sup> Halas, 1967, s. 69.

<sup>114</sup> Brabec, 2001, s. 168–169.

<sup>115</sup> Halas, 1967, s. 69, 72.

Slova pro něho ztratila schopnost vystihnout podstatu věcí. Ta může být vnitřně procítěna, ovšem ne verbálně vyjádřena. Jeho řešením je uchýlení se do mlčení.

Halas nachází řešení této krize slova jinde – v ozvláštňení jeho užití. Jak píše v eseji O poezii, básnický jazyk má možnost narušit konvenční vnímání a cítění a vrátit skutečnost do počátečního stavu, tak aby mohla „krystalizovat nově a neopakovatelně“<sup>116</sup>. Halasovým hlavním nástrojem jsou metafora, užití archaismů, neologismů a složitá konstrukce věty aj.

Nicméně i Halase přivádí tato nedůvěra k motivu ticha. Objevuje se už ve sbírce *Sépie*. V básni *Večer* je ticho projevem absence slov a neschopnosti vyjádření. Je spojeno s motivy smutku a zmaru: „Smrtihlav usedá do zlatolisté osiky / den puččovna masek se zavírá / a básník je obrácen naruby // V tichu úst zašlou legendu má a mlčí / prašivec neukazuje se již / jen smutek jak periskop nade vším trčí“.

Jeho sémantika se posouvá ve sbírce *Kohout plaší smrt*. Básnické Já volí ticho jako svoje útočiště: „V propadlém prázdnou paměti / prach rozpomínky dusí / zašedlý s krví vzápětí / jen ticho vyberu si“ (*Ráno, Kohout*).

K ještě výraznějšímu významovému posunu motivu ticha dochází v básni *Slavnost porozumění* ze sbírky *Tvář*: „Slova zpozdlá vám nevěřím já věřím mlčení / je nad krásou je nade vším / slavnost porozumění“. Tady ticho získává vlastnosti, které zmiňuje Eugene Minkowski ve své studii *Ticho a temnota* – je v něm cosi „závažného a velebného“<sup>117</sup>. Je to vnitřní klid, ztišení vnitřních bouří – „porozumění“.

Předposlední strofa přináší motivy hvězd a fantazie, které evokují motivy noci a snu. V korespondenci s Bedřichem Václavkem mluví Halas o snu jako jediném zdroji poezie: „Tak zbývá jediné – sen – utíkám se do něho, je pro mne faktem provždy, že je jediným zdrojem poezie = fantazie. Tam je říše neohraničená ani logikou, ani hmotou a ničím jiným. Ó rozkoš i úděs z neohraničenosti. Jsem trubač snů, jen trubač snů“<sup>118</sup>. Zvláštním způsobem zde kontrastuje ne-spirituální, materialisticko-plebejská základna Halasových veršů s jejich „zdrojem“ – snem a fantazií.

Poslední verš básně je neukončený: „Sépie sépie řekni mi“. Otázka zůstala nevyslovena. Skepse ke slovu a motiv ticha přerůstá do motivu nevyslovitelnosti. Tuto otázku řeší v jedné z vět svého *Tractatus logico-philosophicus* Ludwig Wittgenstein: „K odpovědi, kterou nelze vyslovit, nelze vyslovit ani otázku. *Záhada* neexistuje. Lze-li vůbec nějakou

---

<sup>116</sup> Halas, 1967, s. 69.

<sup>117</sup> Minkowski, 2005, s. 321.

<sup>118</sup> Halas, 2001, s. 20.

otázku položit, pak ji lze také zodpovědět (6.5). Existuje ovšem nevyslovitelné. To se *ukazuje*, je to mystično (6.522)<sup>119</sup>.

Halas jistě není básníkem mystickým, ovšem snaha o pravdivost jeho poezie a intenzivní vnitřní tázání po smyslu lidské existence ho zavádí i do těchto oblastí. Je tomu tak zejména ve sbírce *Tvář*, jejíž poezie je intimnějšího charakteru než v předchozích dvou sbírkách. Časté jsou zde motivy ticha, mlčení, tmy, snu, duše a smrti. Stávají se „propojením mezi člověkem a metafyzickým polem bytí“<sup>120</sup>. Jsou soustředěny hned v úvodní básni sbírky *Ticho*: „Noc prozkoumává mne / zda nezapomněl jsem / na dny tak tajemné / kdy ze tmy vyšel jsem // Je ševel listům dán / v úzkostech nevyslovení / milosti slov si ždám / toužících po vykoupení“.

---

<sup>119</sup> Wittgenstein, 1993, s. 82.

<sup>120</sup> Červenka, 1990c, s. 336.

## 4. Závěr

Společným rysem prvních sbírek Halase a Montala je pocit životního smutku a melancholie. V kontextu optimistických a energických avantgardních „ismů“ vnímají a reflektují především bezútěšnost lidského bytí. Tato niterná citlivost byla již od Aristotela považována za vlastnost velkých myslitelů a básníků, stala se obsahem filozofických traktátů i výtvarných děl.

Hlavním zdrojem smutku Montalova básnického Já je pocit určité izolace a vyčleněnosti z autentického života. Jak píše v básni *Mediterraneo* byl hlavně pozorovatelem prchavého života, člověkem, který váhá s činem a který pokračuje ve své cestě, přestože ho láká jiná. Básnické Já volí pasivitu a rezignaci na změnu. Jeho život se stává melancholickou existencí ve vlastním světě, kde se prolíná vnitřní a vnější a kde je možno zažít nečekané okamžiky proniknutí ze sféry „zdání“ do sféry „bytí“. V době psaní svojí první sbírky byl Montale ovlivněn francouzským filozofem Emilem Boutrouxem, zážrak se mu zdál „evidentní nezbytností“, „imanence a transcendence neoddělitelnými“.

Pocit smutku a izolace sílí ve druhé sbírce *Ocassioni*, psané v době pobytu ve Florencii. Známé prostředí domovské ligurské krajiny „mizí“, vrací se spíše ve vzpomínkách a do středu se dostává téma ztracené ženy a stesku.

Montale vytváří zcela opačný typ básnického Já než Marinettiho futurismus. Naopak se přibližuje poezii Giacoma Leopardiho, velkého básníka samoty a smutku.

Jeho pocit vyčleněnosti je spjat i s tématem básnického slova. Právě básnické slovo mohlo být prostředkem průlomu „skleněného zvonu“, který se zdál ho obklopovat, a zároveň prostředkem novátorství, vypořádání se s tradicí italského vznešeného jazyka, který uvěznil italské básnictví v obtížně proměnitelných formách. Napsal o tom v textu *Intenzioni* (Intervista immaginaria) z roku 1946: „Ubidìi a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a chè? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un folo appena mi separava dal quid definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: un'esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica.“

All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza<sup>121</sup>.

Takový existenční modus neumožňuje přirozeně ani kontakt s lidským společenstvím. Básnický subjekt se mu naopak snaží vyhnout a zůstává osamocen uprostřed ligurské přírody. Jeho izolace je tak „rozpoložením duše“ i svobodnou volbou.

Pocit „mal di vivere“, (elitářská) vyčleněnost a metafyzické momenty jsou charakteristiky, kvůli kterým bývá raná poezie Montala (a Ungarettiho) označována za předvoj italského hermetismu<sup>122</sup> 30. let 20. st. (dále A. Gatto, M. Luzi, L. Fallacara A. Parronchi aj.).

Halasův smutek je oproti tomu vyvolán především vědomím nevyhnutelnosti smrti, pomíjivosti a zmarem. Jsou všudypřítomné a zastiňují život sám. Vedle nich je dalším důležitým zdrojem smutku stav světa, vnímaného především jako hostilní místo, proměnlivé a nestabilní, ve kterém básnické Já nenachází svůj „šťastný prostor“ (Bachelard). Tento pocit „bezdomoví“ je společný Halasovi i Montalovi.

Pro Halase je podnětem k intenzivnímu prozkoumávání otázek smyslu lidské existence i společenských problémů, při kterém vždy vychází z materialistických pozic a smyslově chápaného reálného světa. Montalovo básnické Já naopak zůstává od materiálního smyslového světa odloučeno, pohybuje se v prostoru, kde se mísí realita, sen i transcendence.

Tento rozdíl se také se také projevuje ve způsobu básnického vyjádření. Halas hojně užívá obrazné pojmenování – přirovnání a metaforu. Intenzity účinu dosahuje „spojením prudce naléhavých smyslových vjemů s abstrakcí“<sup>123</sup>. Ve snaze o intenzitu účinu je jedna věc charakterizována i sledem několika metafor, dochází k hromadění substantiv a zhuštění výrazu.

Montale se oproti tomu přibližuje Eliotově teorii objektivního korelátu, podle které je v uměleckém díle potřeba emoce a subjektivní prvky transformovat do objektivních obrazů a situací, nikoli je vyjadřovat přímo. Montalův smutek a melancholii je možno spíše „vycítit“ v jazykově velmi bohatých obrazech „lhostejné“ ligurské krajiny založených zejména na

---

<sup>121</sup> „Vyšel jsem vstříc potřebě hudebního vyslovení. Chtěl jsem, aby moje slovo bylo přiléhavější než slovo jiných básníků, které jsem znal. K čemu přiléhavější? Zdálo se mi, že žiji pod skleněným zvonem, a přesto jsem cítil, že mám na dosah něco bytostného. Nějaký jemný závoj, snad jen vlákno mě dělilo od toho konečného *quid*. Absolutní vyslovení by znamenalo zpretrhat ten závoj, to vlákno: výbuch, skoncování s klamem světa jakožto představou. Ale to byla nedosažitelná mez. A moje vůle po přiléhavosti zůstávala hudební, instinktivní, neprogramová. Výřečnosti našeho starého vznešeného jazyka jsem chtěl zakroutit krk, třeba i s nebezpečím protivýřečnosti.“ Překlad V. Mikeš.

<sup>122</sup> Tento termín použil poprvé Francesco Flora (1891-1962), italský literární kritik a historik, ve své knize *La poesia ermetica* (1936).

<sup>123</sup> Pešat, 1969, s. 140.

slovesech. Tato popisnost postupně ubývá a už ve sbírce *Occasioni* tíhne Montale více k intenzitě než k extenzitě.

K poetice své první sbírky a „poezii objektu“ se vyjádřil v textu Intenzioni. „Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un guìoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in medias res, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi.“<sup>124</sup>

Dalším tématem, které oba básníky spojuje, je skepse k mocnosti básnického slova a pochybnosti o volbě básnického poslání. Montale chápe básnictví jako jednu z mnoha možností, jak naplnit svůj život. Vyslovuje domněnku, že jeho volba snad měla být praktičtější. V dopise z roku 1935, v den svých třicátých devátých narozenin píše Montale příteli Solmimu: „Non è stato saggio puntar tutto su un po' di letteratura e rinunciare alla vita, che dopo tutto è l'unica cosa che abbiamo. E non è stato neppure coraggioso. Ma ormai è inutile recriminare.“<sup>125</sup>

Na umění obecně (i vlastní poezii) nahlíží velmi skromně. Pozici básníka nechápe jako privilegovanou a vznešenou, jako tomu bylo u předchozích generací (neoklasicismus, symbolismus), nevidí v umění ani razantní nástroj proměny starého světa, jako tomu bylo u futuristů. Naopak se mu jeví jako způsob života lidí, kteří nežijí plně, kterým život uniká, a oni hledají určitou kompenzaci, náhražku: „Mi procurai anch'io, a suo tempo, un'infarinatura di psicanalisi, ma pur senza ricorrere a quei lumi pensai presto, e ancora penso, che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato. Ciò peraltro non giustifica alcuna deliberata *turris eburnea*: un poeta non deve rinunciare alla vita. E la vita che s'incarica di sfuggirgli.“<sup>126</sup>

Halasovy pochybnosti oproti tomu plynou z vnitřní rozpolcenosti mezi potřebou společenské angažovanosti, aktivity a intimním charakterem básnické tvorby. Jsou, podobně

---

<sup>124</sup> „Neměl jsem na mysli čistou lyriku v tom smyslu, jaký pak měla i u nás, hru zvukových nápovědí; ale spíše plod, jenž by měl obsahovat své pohnutky, aniž je odhalil, nebo lépe, aniž je vyložil na stůl. Předpokládáme-li, že v umění existuje rovnováha mezi vnějškem a vnitřkem, mezi příležitostí a dílem-předmětem, bylo třeba vyjádřit předmět a zamlčet příležitost-podnět. Najít nový, neparnasistický způsob, jak čtenáře pohroužit *in medias res*, totální vstřebání záměrů do objektivních výsledků.“ Montale, 1946. Překlad V. Mikeš.

<sup>125</sup> „Nebylo moudré vsadit všechno na literaturu a rezignovat na život, který je koneckonců to jediné, co máme. A nebylo to ani odvážné. Ale na lítost je už pozdě.“ Překlad J. Pelán, převzat z: Pelán, 2004b, s. 497.

<sup>126</sup> „I já jsem se svého času povrchně zaobíral psychoanalýzou, ale i bez toho jsem si brzy myslel, a myslím si dosud, že umění je způsob života lidí, kteří nežijí doopravdy – je to kompenzace, náhražka. Což nicméně neospravedlňuje žádnou dobrovolnou *turris eburnea* – básník nemusí rezignovat na život. To život sám se mu snaží uniknout.“ Montale, 1946. Překlad Šircová.

jako smutek, podbarveny ostře vnímanou sociální nespravedlností a požadavkem revoluční proměny světa. Tato polarita se ještě vyostřuje ve druhé polovině 30. let v souvislosti s občanskou válkou ve Španělsku. Z cesty do Španělska píše Halas své budoucí ženě Libuši Rejlové: „... a žiji v takovém chvění jako válečný kůň, který najednou větrí zase zvuk palby. Ve Vídni jsou barikády a já musím sedět v Orbisu. Je to někde ve mně hluboko, i když se to zdá být vyschlé. Bože, moci střílet“<sup>127</sup>.

Společná je básníkům i skepse k moci básnického slova. U obou básníků je motivovaná proměnami společenského a duchovního prostředí Evropy začátku století, které s sebou přinesly i nejistotu, pocit cizosti subjektu ve světě a obtíže při verbalizaci této nově se tvořící reality, které ústily až do ticha a nevyslovitelnosti.

U Montala skepse ke slovu souvisí také s proměnami italského básnictví na přelomu století, kdy se z básníků-arkadických pěvců stávali prozaikové všedního dne a jejich slovo ztrácelo svou privilegovanost. Pro Halase je charakteristická ambivaletnost ve vztahu k básnickému slovu, procesu jeho hledání i básnictví vůbec.

Určitý společný rys lze najít i ve způsobu, jakým pracují s básnickým slovem ve svých pozdějších sbírkách – oba směřují k výraznější prozaizaci verše. Montalovy básně ze sbírek 60. a 70. let připomínají krátká vyprávění, všední postřehy, často ironické, objevuje se přímá řeč, dříve bohatý a mnohvrstevnatý slovník se zužuje na slova běžné mluvy, mizí rýmy. Tyto jazykové (a vedle nich i tematické) proměny poetiky naznačují celkovou básníkovu skepsi a deziluzi. Italský literární kritik a historik Giovanni Pozzi je označil jako cestu „od poezie absence k absenci poezie“.

Halas ve své poslední sbírce *A co?* (1949) opět přináší téma básnického slova, snahu o jeho svobodu a autentičnost vyvázanou z pravidel „slabik přízvučných a nepřízvučných“, chce „sám sebe psát / vytržen z Poesie“ (*A co básník*). I on postupuje v prozaizaci verše a směřuje k hovorovému stylu. Oproti Montalovi však výrazným způsobem pracuje se syntaxí, narušuje vztah syntaxe a logiky aj.

Oběma básníkům je tedy společný deziluzivní životní pocit i skepse k básnictví a básnickému slovu. Oba se tím odlišují od tehdejších vedoucích avantgardních proudů – italského futurismu a českého poetismu, i když tyto směry již na konci 20. let překonaly svůj vrchol. Montale i Halas přinášejí obrat k poezii introspektivní, poezii hledání vnitřní pravdivosti a smyslu lidského bytí, a nabízejí tak v kontrastu s poetistickým programovým optimismem a agresivní ryčností futurismu jiný model modernosti. Nikoli revoluční novátorství a radikální odmítnutí tradice, ale naopak její nové uchopení a přetváření.

---

<sup>127</sup> Citace převzata z: Pešat, 1967, s. 20.



#### **4.1. Použitá literatura k části I:**

Bachelard Gaston:

1997 *Voda a sny, Esej o obraznosti hmoty*, Mladá fronta, Praha

Caserta Ernesto:

1972 *Croce critico letterario*, Giannini, Neapol

Cataldi Pietro a d'Amely Floriana:

2009 Introduzione, in: Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Milán, Mondadori

Croce Benedetto:

1927 *Breviř estetiky*, Praha, Orbis, překlad J. Bartoš

D'Annunzio Gabriele:

1939 *Alcyone*, Milán, Mondadori

Govoni Corrado:

1920 *Poesie scelte* (1903–1918), výběr z poezie, Ferrara, Taddei e Figli

Leopardi Giacomo:

2005 *I canti*, Řím, Newton

1959 *Poesie lunny*, Praha, SNKLHU; překlad K. Bednář

Luperini Romano:

1986 *Storia di Montale*, Bari, Laterza

Manacorda Giuliano:

1969 *Montale*, Florencie, La Nuova Italia

Mengaldo Pier Vincenzo:

2009 L'opera in versi di Eugenio Montale, in: E. Montale, *Ossi di seppia*, Milán, Mondadori

Mikeš Vladimír:

1984 Básník hořkého stylu, in: E. Montale, *Pelyněk s medem*, Praha, Odeon

Montale Eugenio:

- 1946 *Intenzioni* (Intervista immaginaria), text ve formě imaginárního rozhovoru o vlastní tvorbě uveřejněný v literárním měsíčníku *La rassegna d'Italia* (1946–1949; založen Francescem Florou). Použita byla internetová verze z archivu Boloňské univerzity. Dostupná z: <http://amscampus.cib.unibo.it/archive/00001471/>.
- 1984 *Pelyněk s medem*, (výběr z poezie), Praha, Odeon; výběr, překlad a doslov V. Mikeš
- 2001 *Anglický roh*, (výběr z poezie) Praha a Litomyšl, Paseka; výběr, překlad a doslov J. Vladislav
- 2009 *Ossi di seppia*, Milán, Mondadori
- 2009 *Tutte le poesie*, Milán, Mondadori

Olivieri Mario:

- 1997 *Compendio della storia d'Italia*, Perugia, Editrice Benucci

Pascoli Giovanni:

- 1911 *Myracae*, Livorno, R. Giusti

Pelán Jiří:

- 2000 Život básníka, in: *Kapitoly z francouzské a italské literatury*, Praha, Torst
- 2001 *Básníci soumraku, Italská poezie pozdní secese*, Praha – Litomyšl, Paseka
- 2004a Úvodní studie, in: *Slovník italských spisovatelů*, kol. autorů, Praha, Libri
- 2004b heslo Eugenio Montale, in: *Slovník italských spisovatelů*, kol. autorů, Praha, Libri

Pozzi Gianni:

- 1965 *La poesia italiana del novecento, Da Gozzano agli ermetici*, Turín, Einaudi

Procacci Giuliano:

- 1997 *Dějiny Itálie*, Praha, NLN

Rosendorfský Jaroslav:

- 1995 *Úvod do politických a kulturních dějin Itálie*, Brno, Vydavatelství Masarykovy university

Sbarbaro Camillo:

- 2000 *Kráčím nocí samotný* (výběr z poezie), Olomouc, Votobia; vybrala, přeložila a doslov napsala J. Sovová

Tedesco Natale:

1979 *La coscienza letteraria del novecento*, Gozzano, Svevo, Palermo, Flaccovio

Ungaretti Giuseppe:

2000 *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, Milán, Mondadori

2003 *Veselí*, Praha, Ivo Železný; překlad a doslov J. Pelán

Vladislav Jan:

2001 Poezie jako dar, in: E. Montale, *Anglický roh*, Praha, Paseka

Zampa Giorgio:

2009 Introduzione, in: Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milán

## 4.2. Použitá literatura k části II:

Brabec Jiří:

2001 Halasovo „slovo“, in: F. Halas, *Sépie / Kohout plaší smrt / Tvář*, Praha, Akropolis

Baudelaire Charles:

1962 *Květy zla*, Praha, SNKLU, překlad S. Kadlec

Červenka Miroslav:

1990a Sépie, in: *Slovník básnických knih*, Praha, ČSS, s. 268–270

1990b Kohout plaší smrt, in: *Slovník básnických knih*, Praha, ČSS, s. 107–108

1990c Tvář, in: *Slovník básnických knih*, Praha, ČSS, s. 335–338

1996 Sebeoslovení v lyrice, in: *Obléhání zevnitř*, Praha, Torst, s. 149–186

Grossman Jan:

1957 Úvodní studie, in: František Halas, *Básně*, Praha, ed. J. Grossman a V. Justl

Halas František:

1967 O poezii (verze z let 1936–1938), in: *Česká literatura*, roč. 15, č. 1, s. 69–77

2001 *Dopisy*, Praha, Torst, ed. J. Halas a L. Kundera

2001 *Sépie / Kohout plaší smrt / Tvář*, Praha, Akropolis

Hofmannsthal von Hugo:

1981 Dopis lorda Chandose, in: *Lucidor*, Praha, Odeon, překlad: A. Skoumal

Kožmín Zdeněk:

1987 Čas a prostor Halasovy lyriky, in: *František Halas. Spolutvůrce pokrokové kulturní politiky* (sborník), Brno, s. 121–128

Kundera Ludvík:

1999 *František Halas*, Brno, Atlantis

Macura Vladimír:

1969 Neologismus ve struktuře Halasova díla, in: *Česká literatura*, roč. 17, s. 201–227

Málek Petr:

2008 *Melancholie moderny*, Praha, Dauphin

Med Jaroslav:

1969 Halas – Trakl – Reynek (Pokus o srovnání), in: Česká literatura, č. 3, s. 228–239

Minkowski Eugèn:

2005 Ticho a temnota (Diferenciace negativity), in: Slovo a smysl, č. 4, s. 319–323, překlad J. Fulka

Mukařovský Jan:

2007, Dialog a monolog, in: *Studie II*, Brno, Host, s. 89–115, ed. M. Červenka, M. Jankovič

Pešat Zdeněk:

1967 František Halas, Náčrt monografické kapitoly 4. dílu Dějin české literatury, in: Česká literatura, roč. 15, č. 1, s. 1–37

1969 Halas, in: *Jak číst poezii*, Praha, ČSS, s. 131–141

1987 Proměny Sépíe, in: *František Halas. Spolutvůrce pokrokové kulturní politiky* (sborník) Brno, s. 64–69

Reynek Bohuslav:

1924 *Smutek země*, Praha

1990 *Rybí šupiny, Rty a zuby, Had na sněhu*, Praha, Vyšehrad

Šalda František Xaver:

1993 Pohled na naši nejnovější produkci lyrickou, in: *Šaldův zápisník*, svazek IV., Praha, ČSS, s. 9–33

1971 O poetismu, in: *Avantgarda známá a neznámá II*, Praha, Svoboda, s. 489–494

Teige Karel:

1971 Poetismus, in: *Avantgarda známá a neznámá I*, Praha, Svoboda, s. 554–561

Trakl Georg:

1995a *Básně*, Náchod, překlad B. Reynek

1995b *Šebestián ve snu*, Třebíč; překlad L. Kundera

Vojvodík Josef:

2004b Kosmos Anthropos aneb návrat (zapomenutého) těla, in: Slovo a smysl, č. 1, s. 191–206

2004a Tělo: krize jeho reprezentace v umění 19. a 20. století, in: Slovo a smysl, č. 1, s. 316–318

2008 *Povrch, skrytost, ambivalence, Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha, Argo

Winczer Pavol:

1988 Česká literatura, č. 5, s. 467–472

Wittgenstein Ludwig:

1993 *Tractatus logico-philosophicus*, Praha; překlad J. Fiala