

#### 14. TÉMATÁ: TEMATOLOGIE

Komparativisté „francouzského období“, jako například Paul Hazard, nebyli nakloněni studiu témat, jemuž se tak horlivě věnovali medievalisté, folkloristé a další vědci konce devatenáctého století.<sup>1</sup> Tato odlišnost není nijak překvapující, uvědomíme-li si, co se jim nelíbilo: nedostatečná pozornost věnovaná přímému a jasnému vlivu jednoho spisovatele na jiného. To, co se nazývalo tematologií, často spočívalo ve shromažďování či shrnování různých zpracování stejného námětu či stejné figury v globálním pohledu nebo ve sledování cest tradičního mytu v rovněž binárních vztahů, oblibených van Tieghemem.

Mnohým naopak vadilo hromadění údajů, množství méně významných děl, pozitivistický výčet titulů a předmětů. Reakce proti pozitivismu byla, jak známo, přiznáčná pro nejlepší kritiku první poloviny našeho století<sup>2</sup> – například pro ruský formalismus, americký *New Criticism* (R. P. Blackmur, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks) či pro německou a španělskou stylistiku. Avšak v současnosti je situace jiná. Jak jsem již naznačil, došlo v posledních desetiletích k praktickému i teoretickému znovuzrození tematologických výzkumů, které nesojí v protikladu k výzkumům genologickým a morfologickým, ale jsou s nimi spojeny.<sup>3</sup>

Už u Dámasy Alonsa jsme viděli, že jde o kritické diskursy, které v tom nejlepším případě volí jedinou cestu s rozdílnými východisky nebo cíli: od formy k tématu, nebo od tématu k formě. Už jsme také zdůraznili, že kritika bez ustání vybírá, vyjímá, cituje, že formy a témata nejsou samostatnými jednotkami, ale spíše dlíčními prvky, jejichž konečné spojení se uskutečňuje zásahem čtenáře.

Pokud jde o tematologii, tento zásah je tím důležitější, čím širší či bohatší je historické panorama, které hodlá komparativista přehlednout, nebo čím významnější jsou projevy intertextuality, které identifikují téma pomocí vzpomínek na předchozí zpracování. Odkazují k těmto závěrům, abychom mohli čelit strašné rozříšitelnosti, již představují tyto soubory –

- 1 Viz van Tieghem, 1951, s. 87; Block, 1970, s. 22. Stará tematika viz Gaston Paris, *Légendes du Moyen âge*, Paris 1912<sup>a</sup>, nebo Arturo Graf, *La leggenda del Paradiso terrestre*, Roma 1878, nebo A. Farnelli, *La vita a un sogno*, Torino 1916; nebo úvodní slova Maxe Kocha, „Zur Einführung“, in *Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 1 (1887).
- 2 „The Revolt against Positivism in Recent European Scholarship“, in Wellek, 1963, s. 256–281.
- 3 Touto otázkou se zabývají učebnice a dějiny komparativistiky, viz Weisstein, 1968, kap. 7, a Jost, 1974, kap. 5 (viz jeho bibliografii). Nedávným rozkvětem tematoologie se přirovně zabývá Beller, 1970, s. 1–38. Rovněž Sollors, 1993. K Francii viz Dugast a Charadin in Pageaux, ed., 1983, s. 19n.

*Claudio Guillen: Miti scaturiti a rapporti. Uno do  
serapucci. Litteratura vely 1948. Haave Houkera  
/ Paale: Triade 2008) / s. 205–248.*

1 nejvíce ze všech kořatá tematika. Ke zmatku, houštině literárních témat / nichž se odráží zmatenost samotného života, je nutno přistupovat selektivně. Nejsem nakloněn tomu, aby komparatista znovu zaváděl chaos, kterému se literatura většinou snaží zabránit.

„Máme příliš mnoho věcí,“ uvažoval Flaubert, „a příliš málo forem.“<sup>4</sup> Formy – mezi jednotou a růzností – směřují ke sjednocování, věci k roznamotání. Ale na druhé straně je vhodné podotknout, že často právě téma umožňuje spisovatelé postavit se přemíře a hojnosti zážitků tím, že vynadí hranici mezi zážitkem a poezií. V praxi je téma synonymem „téma u významového“ a především „tématu strukturujícího“ či „tématu podléhajícího“. Tematický prvek, stejně jako prvek formální, o němž jsem novoril před chvílí, má tedy užitečnou funkci v tom, že přispívá k psaní i čebě literatury.

Jak poznamenává Manfred Beller, téma je prvkem, který citlivě strukturuje dílo.<sup>5</sup> Schiller v dopise Goethovi vysvětluje, že básnická práce vyůstá z temné, téměř nevědomé myšlenky, *Totatidae*, která potřebuje *Obekt*, aby se uskutečnila.<sup>6</sup> Podobně T. S. Eliot považoval za nutné jak citové vytváření, tak *objektive correlate* – snad obraz, motiv –, který by je konkretizoval.

Samozřejmě téma není celým obsahem. Nejde o to, co básně říká, ale o to, čím to říká. Tato konkretizace nabývá různých formálních profilů. Existují jedinečné tematické prvky, které jsou v díle neopakovatelné. Tak například sestup do podsvětí v epice, který předjímá – a tematizuje – epickou s jeskyní Montesinovou v *Quijotovi* (II, 23). Prostorově omezený senlona Quijota metonymicky ovlivňuje celý druhý díl. Hranice tématu jsou velmi relativní. To je nejzřetelnější tehdy, když se modifikuje, rozšiřuje nebo opakuje. Z *molitu* se tak stává *leitmotiv*, který se opírá o dynamické opakování. Vzpomeňme si na použití hudebního tématu jako variance, na iž odkazuje Thomas Mann, když své vlastní umění nazývá *thematisch*.<sup>7</sup> Vzpomeňme na sbírku *Nádra* (Senos, 1923) Ramóna Gómese de la Serry, ednu z nejméně erotických knih moderní španělské literatury, s neúnávnými hravými variacemi na stejnou synekdochu: nádra = žena.

Nebo na *Suitly* (Suites, 1920–1923) Federika Garcíi Lorcky: „Suita vodě“, „Suita o zrcadlech“, „Zpěvy pod lunou“ (které připomínají *Sentimentální lunář*, Lunario sentimental, 1909, Leopolda Lugonese) a další érie seskupené pod záminkou společného motivu, o nichž píše André ielamich:

„Nous avons trop de choses, et pas assez de formes.“ Cit. in Derrida, 1967b, s. 9.  
Viz Beller, 1970, s. 2. Užitečné je i shrnutí Bellerova, s bibliografií k tematologii, in Schiller, 1981.

Schiller-Goethovi, 27. března 1801, viz Brieffe, ed. F. Jonas, Leipzig 1892–1896, VI, s. 262.  
Viz Levin, „Thematics and Criticism“, in *The Disciplines of Criticism*, ed. P. Demetz et al., Iew Haven 1968; reed. in Levin, 1972, s. 92.

Je známo, že slovo „suita“ v 17. a 18. století označovalo sled tanců naspsaných ve stejné tónině jako první z nich. Pouto, které zde spojuje každou básně s básní počáteční, je těsnější: je to pouto mezi tématem a jeho variacemi, „diferencias“ vlnueltší z šestnáctého století, jako byl Cabezón, Luis Millán, Mudarra. [...] Tyto série jsou jako fascey jedného předmětu nebo jako etapy meditace, která postupně prohlubuje též motivy.<sup>8</sup>

Téma zde implikuje formu; a z takové perspektivy se rozdíly a prohlubování, procházející skupinou básní, silně přibližují postupu hudební skladby, zejména paralelismům a opakováním typickým pro určitou poezii lidového typu: tém krátkým a koncentrovaným písním, k nimž se vracel Rafael Alberti,

Quanto más chico, más chico,  
se le adentra más el sol,  
Quanto más chico, más chico,  
se oye mejor<sup>9</sup>

(Čím menší, menší,  
tím víc do něj vniká slunce,

Čím menší, menší,  
tím je slyšet více)

v moudrých *Baladách a písních od Parará* (Baladas y canciones del Parará, 1976). Je jen málo španělských čtenářů, kteří by neznali Lorckovu „Malou baladu o třech řekách“ s variacemi na dva motivy stojící proti sobě (sevillská řeka, dvě řeky granadské) a dvojitým refrénem:

*¡Ay, amor  
que se fue por el aire!*  
Para los barcos de vela  
Sevilla tiene un camino;  
por el agua de Granada  
sólo reman los suspiros.

8 Federico García Lorca, *Suites*, ed. A. Belamich, Barcelona 1983, s. 19. „Se sabe que, suite“, en los siglos XVII–XVIII, designaba una sucesión de danzas escritas en la misma tonalidad que la primera. El vínculo que une aquí cada poema al inicial es más estrecho: es el que existe entre un tema y sus variaciones, las „diferencias“ de los vihuelistas del siglo XVI como Cabezón, Luis Millán, Mudarra. [...] Estas series se presentan como las facetas de un mismo objeto o como las etapas de una meditación que va profundizando el mismo motivo.“  
9 Rafael Alberti, *Baladas y canciones del Parará*, 1976, I, s. 4.

*¡Ay amor  
que se fue y no vino!*

*(Láska, ach,  
vždy vzal a nenaordil!)*

Sevillou jde vodní cesta,  
plachetnice po ní chodí;  
v Granadě jen vesla vzdechů  
rozčeřila ticho vody.

*Láska, ach,  
odešla a srdce bolí!)*<sup>10</sup>

Nebo „Serenáda“ (Serenata) vystavěná na dvou tématech nastíněných už  
v první sloce (noc s řekou a měsícem, Belisina touha):

Por las orillas del río  
se está la noche mojando.  
Y en los pechos de Belisa  
se mueren de amor los ramos.<sup>11</sup>

(Noc běží po břehu řeky  
a její vláhou se leskne,  
zatímco Belise v řádrech  
láskou zmírají větve.)<sup>12</sup>

V těchto vnitřních posunech se objevují také intertextuální ozvěny, jako  
například jemné napětí, jímž se vyznačoval portugalský „cantar de ami-  
go“. Tak v „Canção de roda“ od Jorgeho de Seny (zařazená do sbírky *Visão  
perpetua*, Lisboa 1982) křehové rozhovory s vlastní duší vedou nakonec –  
středověce – k Tanca smrti:

Minh'alma, não te conheço,  
minh'alma, não sei de ti,  
oh dança, minh'alma, dança,  
por amor de quanto vi.

Não te conheço, minh'alma,  
e nunca te conheci,  
oh dança, minh'alma, dança,  
dança por mim e por ti.

10 [Česky překládá Lumír Čivrný (Federico García Lorca, *Lyrika*, Praha, SNKLHU 1959, s. 35).]

11 Z *Poema del canto jondo* (1921) a také z *Candones* (1921–1924) a z *Amor de don Per-*

*implin*.  
12 [Česky překládá Lumír Čivrný (cit. d., s. 100).]

Conhecer é possuir  
e eu nunca te possuí:  
oh dança, minh'alma, dança,  
por amor de quanto vi.

Tu sabes tudo de mim,  
eu nunca te conheci:  
oh dança, minh'alma, dança,  
dança por mim e por ti.

Eras luz simples e pura  
acesa dentro de ti:  
oh dança, minh'alma, dança,  
por amor de quanto vi.

Na dança morremos ambos  
tão longe e perto de aqui:  
oh dança, minh'alma, dança,  
dança por mim e por ti.<sup>13</sup>

(Má duše, neznám tě,  
má duše, nevím o tobě,  
ó tančí, má duše, tančí,  
pro lásku ke všemu, co jsem viděl.

Neznám tě, má duše,  
a nikdy jsem tě neznal,  
ó tančí, má duše, tančí,  
tančí pro mne a pro sebe.

Poznat je získat  
a já tě nikdy nezískal:  
ó tančí, má duše, tančí,  
pro lásku ke všemu, co jsem viděl.

Ty víš o mně všechno,  
já tě nikdy nepoznal:  
ó tančí, má duše, tančí,  
tančí pro mne a pro sebe.

Byla jsi světlo prosté a čisté,  
vznícené v nitru tvém:  
ó tančí, má duše, tančí,  
pro lásku ke všemu, co jsem viděl.

13 Jorge de Sena, *Visão perpetua*, Lisboa 1982, s. 202.

Při tanci zemřeme oba  
tak daleko a blízko odtud:  
ó tanči, má duše, tanči,  
tanči pro mne a pro sebe.)

Intertextuální a zároveň intratextuální tematický prvek v takových případech spojuje básně s jinými básněmi a s momenty básně samé.

Pojmy a materiál, kterými se zde zabýváme, jsou velmi pestré: téma, motiv, mýtus, situace, typ (či postava nebo aktant), scéna, prostor, *loci communes*, *topos*, obraz, Obrazy, vizuální významové jednotky, jako je barva – bílá v *Bílě velrybě* –, která podle Borgese sděluje tajemství vyzpovědi.<sup>14</sup> Různě rozsáhlá *topoi a loci communes*, jako vyzvání Múz či „blážená místo“, pojatá jako básnická lešení či záchranná lana.<sup>15</sup> Prostory a typické scenerie, jako zahrada nebo v románu velké moderní město – Paříž, Sankt Petěrburg, Madrid, Berlín, Buenos Aires –, které je katalyzátorem velkých narativních výtvorů.<sup>16</sup> Epizody či scény, které jsou u některých žánrů dány konvencí – v epice sestup do pekla a také sněm bohů, lichotky svůdkyně<sup>17</sup> – nebo které jsou nedílnou součástí určitých prestižních fabul – poslední Faustovy minuty, večere dona Juana s kamenným hostem. Etické, sociální či profesionální typy, jako lakomec, které nás současná kritika (Propp, Souriau, Greimas) učí odlišovat od dvou věcí: od „aktanta“ nebo základní funkce vyzpovědi či dramatu (protagonisty) a od konkrétní postavy (Harpagon, Grandet, Pijuškin, Torquemada).<sup>18</sup> Velká *thèmes de héros*, jejichž personifikace podle R. Troussona<sup>19</sup> tvoří základ a podnět pro konkrétní spisovatelovo ztvárnění: Odysseus, Oidipus, Médée, Antigona nebo pozdější Troilus a Kressida, Alexander, Cid.

Téma, nebo motiv? Obvykle se má za to, že motiv je méně rozsáhlý než téma. Ale někteří odborníci užívají tyto pojmy opakně, jak za chvilu uvidíme. Při takové nejednotě lze chápat mlčení některých komparatistů.

Kvantitativní kritérium je jisté použitelné, avšak jeho užitečnost je pouze popisná. Mikrotémata, makrotémata, minimotivy? V tomto případě je zvláštní, že přehavá zmínka o barvě – jak říká Borges –, o květině,

14 Viz Borges, „El arte narrativo y la magia“, in *Discusión*, Buenos Aires 1961, s. 86–88.  
15 Rétorický pojem *topos* objasňuje a hodnotí Beller, 1970, a Veit, 1963. Beller doporučuje studium krátkých útvorů, „kleinere formale Einheiten“, viz Beller, 1979.

16 Viz Festa-McCormick, 1979; Fanger, 1965, kap. 5. K historické tematizaci prostoru sou významné nedávne studie o vymezení a interpretaci prostoru v literatuře, např. Weisgerber, 1978. Bachtin byl v této souvislosti historicky orientovaným tematologem, zaměřeným na „chronotopy“ – časoprostorové komplexy –, jako je setkání, cesta, zkouška, již je podroben hrdina, či blázen; viz Bachtin, 1981, s. 99, 244, 388, 404. K prostoru i mezoními viz A. Gellej, 1980. Výborná je Lotmanova studie o prostoru u Gogola; Lotman, 1973, s. 193n. Podstatný význam má Ingarden, 1960. O zahrádách viz Finney, 1984, Weisgerber, 2003.

17 Viz Levin, 1972, s. 93.

18 Viz Greimas, 1970, s. 249n.

19 Viz Trousson, 1965.

o stromu, o tom nejmenším předmětu může být z hlediska své funkce stejně důležitá, stejně objektivní jako celý děj díla. V poezii stejně jako v ostatních druzích umění málo znamená mnoho. Bylo by zapotřebí, řekl Rilke, „monografie o modři“. Bernhard Blume si vystitžně povšiml funkce vody v různých významných německých básních.<sup>20</sup>

Vidíme, že téma (v širokém smyslu slova, který zahrnuje výše uvedené možnosti) shrmažďuje a strukturuje části díla prostřednictvím svého spojení s životem a s literaturou. Básně je tedy trojmo spojena: s poezií, se světem, sama se sebou.

Povaha tématu je zároveň aktivní i pasivní. Má jednotlicí přitažlivost na jedné straně. Je předmětem modifikace na straně druhé. Téma vycházející ze světa, z přírody a kultury, je tím, co spisovatel upravuje, moduluje, převrací. Jak už jsme uvedli, není tím, co říká, ale čím to říká, ať už je jeho rozsah jakýkoli. Tak například tradiční zápletká jedné Racinovy tragédie.

17. listopadu 1667 mladý Racine uvádí před králem a jeho dvořany hru *Andromaché* (Andromaque). Následující den tíž herci hrají dílo před běžným publikem v divadle Hôtel de Bourgogne. Roli Andromaché hraje Mademoiselle du Parc, významná herečka, kterou dramatik odloučil Moliérové společnosti. Úspěch je nevidaný, stejně jako *querelle*, která následuje a připomíná spory o Corneillova *Cida*. Quinault, Leclerc, Pradon, Thomas Corneille, všichni menší básníci a veršotepci se postaví proti mladému autorovi. Perdou de Subligny dosáhne toho, aby se v květnu 1668 hrála jeho *Folle querelle ou la critique d'Andromaque*, v níž se Racine noví vyčítá nevěrnost historii, překrucování děje, surovost postavy Pyrrha, přílišný prostor věnovaný milostným citům. Jinými slovy, jeho způsoba zacházení s antickou látkou, s tématem, které většina publika v Hôtel de Bourgogne znala. Sám Racine posléze označil prameny, z nichž čerpal: Bourgoigne znala. Sám Racine posléze označil prameny, z nichž čerpal: *fiats* (VI, XXII, XXIV), která mu poskytla postavu Andromaché, vdovy a matky; *Aeneis* (v. 292n.), kde se objevuje Andromaché, Pyrrhos, Orestés, Hermioné; Eurpídes se zajetím hrdinky, kterou si odvedl Pyrrhos, a s Hermioninou zářlivostí; Seneca (*Trojančky*), kde je zdůrazněn vnitřní boj Andromaché, rozpolcené mezi vzpomínkou na mrtvého manžela a nutností zachránit svého syna Astianaxe. Kritici upozornili také na vliv Corneillovy obilbené dvojí volby (*Pertharite*, III, 1) a erotických zápletek z Montemayorovy *Diany*. Racine daleko přesahuje polemiku svých současníků a kolegů a říká něco, co poskytl prostor nescitným interpretacím podle různých generací a škol. Avšak nejlepší vykladači se shodují, že význam není dán pouze tématem ani se neomezuje na nejzářejší rozvržení postav a dějových zvrátů.

Přečteme-li znovu pronikavou studii *Sur Racine* (1965) Rolanda Barthesa, vyvstanou ve hře *Andromaché* nikoli události vlastní klasickému tématu, nýbrž vztahy k autoritě, vystupňované vášní, obsesní vzpomínka na minulou lásku (Andromaché), nešťastná loajalita starému rádu (Her-

20 Viz Blume, 1966.

mioné), vědomí pohledu, hrozba smrti, slovní agrese, vnitřní rozpad tragické postavy, zklamání naděje, nevyhnutelné závětečné zřetlování.

Kniha *Comparative Literary Studies* (London 1973) S. S. Prawera rozděluje témata do pěti skupin: literární reprezentace přírodních jevů (moře), základních vlastností lidského bytí (sny) a nehybnoucích lidských problémů (*perennial human problems*); za druhé opakující se literární a folklorní motivy (tři přání, kouzelný prsten); za třetí opakující se situace (konflikt syna s otcem); za čtvrté sociální či profesní a morální typy (tytí, zločinec, cestovatel); a konečně postavy odvozené z mytologie, pověstí či z literatury samé (Prométheus, Siegfried, Hamlet).<sup>21</sup> Rozdání karet je samozřejmě jen začátkem hry. Například oidipovský konflikt lze chápat také jako *perennial human problem*. Ale shrňme si: z Prawerova uspořádaní mohou vyjít dvě hlavní cesty bádání.

První má zaměření historické. Před chvílí jsme u příležitosti tradičně laděných písní, jako je „Cantiga de roda“ Jorgeho de Seny, viděli společenský a intertextuální aspekt určitých témat. To však nestačí. Globální studium tématu musí rozšířit to, co je „nehynoucí“, od toho, co takové není; nebo, jak jsme uvedli dříve, rozšířit kontinuitu vývoje a přitom, pokud možno, nalézt strukturu možností, kterou odhaluje pouze historie. Raymond Trousson má naprostou pravdu, když tvrdí, že tematologie se nevyhýbá literární historii, naopak je nástrojem k jejímu uchopení a napsání.

Na druhém místě vystupuje očividná polarita, která rozlišuje mezi přírodním fenoménem, jakým je kámen nebo slunce, řeka nebo květina, a vymyšleným předobrazem, jakým je Prométheův oheň nebo sen o zlatém věku. Polarita svůdná, polarita kluzká, která se nám brzy změní v zásadní otázky: kde končí příroda, kde začíná kultura či společnost? Jak se tyto dvě oblasti mísí, jak se vzájemně ovlivňují? Jaké prostředky podporují tyto vzájemné vztahy? Není jedním z prostředků básnické téma?

Obě cesty se možná v určitých okamžicích spojují – tam, kde historická situace *tematizuje* přírodní jev. Podívejme se na několik stručných příkladů.

### Moře, květy, nepokoje

Člověk pozoruje moře. Poslouchejme básnický hlas Pedra Salinase tváří v tvář moři v portorickém San Juanu (1945–1944) ve sbírce *Contemplado* (El contemplado). Podtitul říká: „Téma s variacemi“. Ve skutečnosti básník s údivem pozoruje nejlhubší život sám, zkoumá její, hledá jeho cenu, znovu její objevuje. Avšak tématem je moře, s nímž básník medituje, s nímž hovoří po celých čtrnáct variací. Vystupují zde dva primární moty, dva postoje, které se mísí a opakují.

<sup>21</sup> Viz Prawer, 1973, kap. 6, s. 99–100.

Na jedné straně se pozorovaný předmět rodí či znovu rodí před básníkovyma očima jako čistá příroda, nikoli proto, že je předmětem, ale proto, že na něj ty oči hledí jako poprvé, zbaveny veškeré patiny, všech návyků:

Vuelve el mar a su tiempo el inocente,  
ignorante de quillas...

(Vrací se moře v pravou chvíli nevinné,  
neznající kýly...)

Jako by jazyk byl jen jazykem básníka, nic víc – strohý, pravdivý, jedno-  
duchý, bez všeho zbytečného – a jako by neexistoval čas:

Dentro del hombre ni esperanza empuja  
ni memoria sujeta.

El presente, que tanto se ha negado,  
hoy, aquí, ya, se entrega.

(Uvnitř člověka ani nepohání naděje,  
ani nesvazuje vzpomínka.

Přítomnost, která se tolik odpráta,  
dnes, tady, už, se odevzdává.)

Ale tato nevinnost není konečná. Pozorované se nyní začleňuje do kultury, navstavených staletí, lidského společenského „španělského básníka“, shrnuje Juan Marichal, „se cítí spojený s mořem a s lidmi, kteří je pozorovali před ním.“<sup>22</sup> Je to ono dvojí, či dokonce trojí spojení, které jsme viděli dříve: spojení tématu se životem, s historií a kulturou, s vlastními variacemi. Moře je nyní mořem našich počátků, našich mýtů a eposů, moře, které bývalo řecké:

Estas esbeltas formas que las olas  
– apuntes de Afroditas –,

inventan por doquier, ¿van a quedarse  
sin sus dioses vacías?...

¿Olas? Tetis, Panoé, Galatea,  
glorias que resucitan.

<sup>22</sup> Juan Marichal, předmluva k Pedro Salinas. *Poemas completas*, ed. Solita Salinas de Marichal, Barcelona 1981, s. 24: „El poeta español se siente unido al mar y a los hombres que lo han contemplado antes que él.“

Resurrección es esto, no oleaje,  
querencia muy antigua.

(Ty štíhlé tvary, jež vlny  
– nácty Afrodi –

kdekoli vytvářejí, zústanou  
prázdné bez svých bohů?...

Vlny? Téthys, Panopé, Galatea,  
věčná sláva se vrací.

(Toto je vzkříšení, ne vlnobítí,  
pradávná touha.)

Vyvístává zde už ne cizí pohled, nýbrž vědomí staletého společného hledání:

Ahora, aquí todo arrobado,  
aprendo lo que soy: soy un momento  
de esta larga mirada que te ojea,  
desde ayer, desde hoy, desde mañana,  
paralela del tiempo.  
En mis ojos, los tíltnos,  
arde intacto el afán de los primeros,  
herencia inagotable, afán sin término.<sup>23</sup>

(Feď, tadý, pŕed tebou, celý u vytržení,  
se učím, kdo jsem: jsem okamžik  
onoho dlouhého pohledu, jenž na tebe hledí,  
od včerejška, ode dneška, od zítrka,  
souběžný s časem.  
V mých očích, těch posledních,  
žhne nedořčená touha očí prvňích,  
nevyčerpatelné dědictví, touha bez konce.)

Pohyb mezi přírodou a kulturou je také pohybem mezi originalitou a tradicí, individualitou a historií. Básník 20. století Pedro Salinas opouští osobní situaci a prohlubuje téma, které se ho dotýká a pomáhá mu ji překonat.

José Manuel Blecua věnoval moři ve španělské poezii antologii, v níž násně řadí chronologicky.<sup>24</sup> „Diachronní struktura“ tématu, pokud by bylo možno ji celou obsáhnout, by musela vycházet z historických studií, aby bylo možno vybrat několik možností, několik základních polarit. Pro

<sup>23</sup> Viz *El contemplado*, in Pedro Salinas, *Poesías completas*, s. 627, 633, 649. Viz též varianta XIII.

<sup>24</sup> Viz J. M. Blecua, 1945. Viz též Navarro González, 1962.

Salinase, pro Juana Ramóna Jiménez, pro Rafaela Albertiho, pro dnešního básníka by možná hlavní pozice byla mezi světem přítomným, obklopujícím či blízkým, a jeho nepřítomností či ztrátou, jeho hledáním či steskem po něm – cyklická otázka, kterou výstižně popisuje A. Romero Márquez:

Moře, které nás obklopuje vlnami a pěnou, vyvolává nejasnou žízeň po dálkách, nekličnou touhu po neznámém. Ale vždy nám vrací to, co jsme do něj vložili: naše vlastní tajemství. Můžeme v něm interpretovat sami sebe, jinými slovy, můžeme skrze ně skoncovat s obavou, že nemůžeme být interpretováni, že ponoření v imanci proměnlivého bytí a otevření imanci cestivosti pocházíme z Ticha.<sup>25</sup>

Historický smysl zde opět znamená vědomí kolektivních odlišností, které jsou určující jak v čase, tak v prostoru.

Pohyb mezi květinou přírodní a květinou kulturní je v evropské civilizaci dobře znám, od Ausonia po Baudelaire. Vědí o něm všichni spisovatelé. A snad nejvíce si ho uvědomuje Borges, už v první sbírce *Procnost Buenos Aires* (Fervor Buenos Aires):

la rosa de los persas y de Aristoto,  
la que siempre está sola,  
la que siempre es la rosa de las rosas,  
la joven flor platónica,  
la ardiente y ciega rosa que no canto,  
la rosa inalcanzable.

(růže Peršanů a Aristotova,  
vždy je sama,  
vždy je růže růží,  
mladá platónský květ,  
vroucí a slepá růže, o níž nezpívám,  
nedostupná růže.)

Nespočetné jsou růže v literatuře, málokdy pouze hmotné či přírodní; nebyvají proto jednoduché. Růže implikuje určitý osud, žádá si určitý smysl v čase. Růže naneyvý koncizně ztělesňuje pomíjivost, ba smrtelnost krásy. Vejde se do ní rozpor nebo drama. Ale jak jsme již zmínili, neměla

<sup>25</sup> A. Romero Márquez, předmluva k Jorge Guillén, *Antología del mar*, Málaga 1981, s. 11: „El mar que nos circunda con oleajes y espumas, suscita una vaga sed de lejanías, una inquietud por lo desconocido. Pero siempre nos devuelve aquello que nosotros pusimos en él: nuestro propio misterio. En él podemos interpretar nos: es decir, por él podemos ultimar la sospecha de que no podemos verdaderamente ser interpretados, de que devinimos, flotantes y abierros en la immanencia de un ser ocasional a la immanencia de la Totalidad, del Silencio.“ O moři v anglické romantické poezii viz W. H. Auden, *The enchanted Flood*, New York 1950.

by býi struktura možností podrobena zkoušce jiných civilizací, čímž by se proměnila a obohatila?

V aztecké poezii mají květiny důležité místo a nabývají výrazné, velice jemné polysémie. I zde května zahrnuje protiklady: bezprostřednost smrti, naléhavost života. „Píseň květů“ (*Xochitlaxcaltl*) má sikon k reflexi nad těsnou blízkostí smrti. „Polní květ“ znamená jaro a život; „květ našeho těla“ kukuričici, „tančící květ“ válečnicka. Básník sám je tryskající květ a jeho zpěv je květinovou zahradou. Například v básni z Chalca, kterou přeložil Angel María Garibay K. Dychtící květiny jsou zajatci, kteří budou obětováni:

Ya llegaron las flores, las flores primaverales;  
bañadas en la luz del sol;  
¡múltiples flores son tu corazón y tu carne, oh Dios!

¿Quién no ambiciona tus flores, o dios dador de la vida?  
Están en la mano del que domina la muerte;  
se abren los capullos, se abren las corolas;  
se secan las flores si las baña el sol.

Yo de su casa vengo, yo flor perfumada;  
alzo mi canto, reparto mis flores;  
¡bébase su néctar, repártanse las flores!  
Abre sus flores el dios, de su casa vienen las flores acá.<sup>26</sup>

(Už přišly květy, jarní květy;  
koupou se v sluneční záři;  
množství květů je tvé srdce a tělo, ó Bože!

Kdo nedychtí po tvých květech, ó bože, dárcе života?  
Jsou v ruce toho, jenž vládne smrti;  
otvírají se poupata, otvírají se korunky;  
květiny uschnou, zalije-li je slunce.

Přicházím z jeho domu, já vonící května;  
pozvedám svůj zpěv, rozdávám své květy;  
píjte jejich nektar, rozdávejte květy!  
Bůh otvírá své květy, z jeho domu květy přicházejí sem.)

Řejdu nyní, dovolte-li, poněkud pruvdece k odlišným příkladům. Všimně-  
ne si, že i dnes na různých místech začínají procesy kulturnízáce v sou-  
islosti s moderními vynálezy. První kapitola románů *Sanshiro* (1908) vy-  
namného japonského romanopisce Sosekiho Nacumeho přináší cestu

5 Garibay K., 1953–1954, I, s. 100. O stromě a jeho kulturní historii od Řecka a stře-  
ověku viz Brosse, 1989.

vlakem – a především snahu, aby tato cesta vyvolávala erotické předsta-  
vy. Hlavní hrdina Sanshiro opouští svou vesnici a směřuje do hlavního  
města, aby vstoupil na univerzitu. Je především plachý. Ve vlaku se  
k němu přidá atraktivní žena – „měla pevná ústa, zářivé oči“. Vlak se zdi-  
ží v Nagoji, kde žena požádá Sanshira, aby jí pomohl najít nocleh. Hosti-  
nec je skromný, a dříve než může hrdina protestovat, zjistí, že mají spo-  
lečnou koupelnu, společný pokoj a společnou postel. Během noci se  
Sanshiro neodvážá ani pohnout, ani promluvit. Nakonec se spolu rozloučí  
na stanici a každý pokračuje svou cestou:

Na moment se mu zahledla do tváře a pak klidně, s posměšným  
úšklebkem řekla: „Vy nejste příliš odvážný člověk, co?“  
Sanshiro by se byl nejráději na místě propadl.<sup>27</sup>

A čtenář pochopí, že Sanshiro a později v Tokiu neznepokojuje  
jen ženina sexuální iniciativy, ale množství změn, které proměňují ja-  
ponskou společnost.

Stejně téma se nabízí k osobnějším zpracování. Například v povídce  
Josepa Pla „Co se může stát, nic“ (El que es pot es devenir: res), zahrnuté  
v knize *Zdátíši s rybami* (Bodegò amb peixos, 1950). Tentokrát jde o noční  
cestu. Vlak projíždí střední Francií cestou do Barcelony, kam se vypravěč  
vrací. Je temná noc, ticho, vlak jede. Vypravěč vyjde do chodbičky. Z jiné-  
ho kupé, tmavého s namodralým světlém, vyjde mladý světlolvasá ele-  
gantní žena, která vstikne pár kapek voňavky do cigarety. Zdá se, že pla-  
kala. Zapředou rozhovor. Ona nemůže spát, vystupuje v Limoges. Se-  
zdánlivou lehkostí rozmlouvají o různých tématech, jako je láska a man-  
želství. Vypravěč je v hloubi duše přitahován a zaujat, avšak z pocitu  
směšnosti předstírá cynickou moudrost. Jsou tři hodiny ráno a ona ho po-  
žádá, aby ji doprovodil do Limoges. Tvrdí, že ji manžel podvádí a že by  
ona možná mohla podvést jeho... Vypravěč má pocit, že má vidiny. V ho-  
telu se na chvíli odloučí. Když se vrací k pokoji své společnice, pět minut  
mučivě váhá přede dveřmi, které nejsou zavřené:

No vaig pas girar la clau. Vaig mirar el rellotge. Vaig sentir que es fica-  
va al llit... Vaig retirar la mà del pany i me la vaig passar pel front.  
Després, vaig tornar a la meva cambra amb la boca seca.

(Nezamlk jsem. Podíval jsem se na hodinky. Slyšel jsem, jak si lehla do  
postele... Vzdálil jsem ruku od zámku a přešel si prsty po čele. Pak  
jsem se vrátil do svého pokoje, ústa jsem měl vyschlá.)

Přítšního dne se loučí na nádraží:

27 Soseki Natsume, *Sanshiro*, přel. J. Rubín, New York 1977, s. 9. [Český překlad Klára  
Macúchová (Soseki Nacume, *Sanshiro*, Praha, Brody–Argo 1996, s. 14–15).]

– Per què cerquen explicacions a les coses? Creieu que val la pena?  
 – No ens veurem més?  
 – Qui sap!  
 – Tingneu un bon viatge.  
 – Igualment.  
 D'aquella dona, en vaig estar enamorat potset durant un any. Després, tot s'anà esborrant de mica en mica i el record es perdé a dins la boira grisà de les setmanes, dels mesos i dels anys.<sup>28</sup>

(„Proč se snažíte věci vysvětlit? Myslite, že to má cenu?“)

„Už se nevidíme?“

„Kdo ví?“

„Stásmou cestu.“

„Vám také.“

Byl jsem do té ženy zamilován snad rok. Potom se všechno postupně smazalo a vzpomínka se ztratila v šedé mlze týdnů, měsíců a roků.)

čikdy je beletrie objevenější než autobiografické texty. V případě Josepa ia je příběh vyzývavé ženy ve vlaku, podobně jako v jiných jeho dílech, dmnutím přímého hledání individuálního štěstí, to jest vnitřního uspo- ojení živného sebestřednými iluzemi.

## oda a hory. Barvy

xistují témata dlouho trvajících, *longues durées*, která procházejí v různých podobách napříč mnoha staletími; jiná jsou kratší, jako už zastalá železniční fantazie, o níž jsem se právě zmínil; a ještě jiná, *myre- nes durées*, která vládnou určitěmu historickému období nebo se určitém okamžiku zapojují do našeho kulturního dědictví s možností křetvat.

Takové je téma vody – řeka, moře, rybník, pramen, fontána – v poe- i a v myšlení, jehož studium by bylo nekonečné. Jsou některá období, ly jeho funkce vystoupí do popředí? Podle Erika Michaëlssona je voda ítředem metator a metamorfóz ve francouzské literatuře první poloviny 7. století.<sup>29</sup> Ve Španělsku by se něco podobného dalo říci o renesanč- ch eklogách – o Garcilasovi a jeho následovnících. G. Mathieu-Cas- llani analyzoval „poetiku řeky“ a její místo ve francouzské pastorální

Josep Pla, *Bodegó amb peixos*, Barcelona 1950, s. 229, jako moderní tematizaci mo- rní objektivní reality připomeňme slavný obraz Clauda Moneta *La Gare Saint-Lazare* novicky v jidíš Soloma Alejchema (1859–1916) *Azbon geshiktes* – francouzsky *Cortes fe- vaides* (Paris, Scribe 1991), J. M. W. Turner namaloval lokomotivu, britský vynález, a po m Monet sedm verzí *La Gare Saint-Lazare* v roce 1877.

„centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la pre- ère moitié du XVIIIe siècle“, viz E. Michaëlsson, 1959, s. 121–173.

poezii 17. století: prameny, zřídla, louky, pole, lesy a háje, potoky a řič- ky, i mytická místa (nymfy), do nichž vrhne smrt.<sup>30</sup> Tyto studie mají svůj vzor v mistrovské knize Jeana Rousseta *Circe et le Paon* (Paris 1953) a v jeho antologii barokní poezie založené nikoli na autorech, nýbrž na motivech, obrazech a mytech, jako jsou například: Prólus či nestálost; iluze a proměny (sny, převleky); podivná smrt; noční po- znání transcendence (noc a světlo); obrazy nepevnosti, pomíjivosti a letu (publity, pláči, mraky, vítr, světlušky); voda a zrcadla, světy, kte- ré plynou a pomíjejí, *eaux miroitantes*; prameny a řeky, které odrážejí obrácené postavy, vody v pohybu<sup>31</sup> – nebo též ve spánku, například Tyi- stan LHermite („Plaintes di'Acante“):

Visitant d'un étang la paresse profonde...

Znovu jsme v baroku. A je jasné, že obrazy jsou jen řečiště jisté senzibiliz- ty a jistého způsobu vnímání života.

V době osvícenství se objevuje a nabývá hodnoty nikoli poklid, nýbrž rachot vody padající dolů, vodopády i tíšiny, i řičky, které ve skutečnosti „tematizují“ zároveň vodu a hory, o nichž teď bude řeč. Připomeňme, jaké účte se koncem 18. století těší idea vznášeni a jaké pohnuti pozdější citi a popisuje Chateaubriand při pohledu na Niagarské vodopády. Goethe v „Gesang der Geister über den Wassern“ spojil „duši člověka“ s vodou, která padá z nebe a k nebi stoupá:

Des menschen Seele  
 Gleich dem Wasser  
 Vom Himmel kommt es,  
 Zum Himmel steigt es...

Vnímat nějakou věc jako možnou plodnou záležitost a tematizovat ji je ak- tem konkrétní vnímavosti, která je historicky situovaná a podmíněná. Vezměme například hory. Kdo objevil jejich skryté hodnoty? V antice a ve středověku byly hory příbytkem bohů, byly to mytické či zlověstné vr- chočky, alegorie, biblické obrazy. Petrarca sice našel v Mont Ventoux ho- ratovské útočiště, jenže elementární anhubkoleická síla hory se zpravidla nehodila k *locus amoenus*. Hora se stává interpretovatelnou, lidsky cen- nou a dosažitelnou až s renesancí a následujícími staletími, zvláště pre- romantickým 18. stoletím. Narázím zde na Konrada Gesnera (1516–1565), který pozoroval Stocckhorn (Bern) a napsal *de montium admiratione*; dále na vědecký zájem o jevy a změny charakteristické pro výšku – Acostovy *Přírodní a mravní dějiny Indii* (Historia natural y moral de las Indias, 1590) o ohromných peruánských vrcholech či pokusy s vakuum Florina

30 Viz Mathieu-Castellani, „La Poétique du fleuve dans les Bergeries de Racan“, in C. Lon- geon, 1980, s. 223–232.

31 Viz Rousset, 1961.