

Město jako „zázračný zápisník“: Římské procházky Milady Součkové. K estetice a poetice básnického obrazu*

Jiřímu Brabcovi k 28. 10. 2019

Josef Vojvodík

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a komparatistiky
josef.vojvodik@ff.cuni.cz

SYNOPSIS

The City as a ‘Miraculous Notebook’: Walks in Rome by Milada Součková. Towards an Aesthetics and Poetics of the Poetic Image

In April 1960, Milada Součková left her exile in America on a trip to Rome, a trip that would inspire the poems collected in her fourth book of poems, *Alla Romana*, published in exile by a Roman publisher (1966). Součková's time in Rome had a special significance for the poet — the poet *in* exile and the poet *of* exile — representing not only a return to Europe, but more importantly, a revitalizing return to the world-city of cultural memory. While the city's architecture plays a leading role in *Alla Romana*, the city (and Italy as a whole) is also evoked by references to painters (Poussin, Angelika Kauffmann, Bronzino, Canaletto, etc.), direct intertextual quotes (Goethe, Chateaubriand, Stendhal, Byron, etc.), and indirect allusions (Ovid, Virgil, Dante, etc.). Součková's 'Roman' poems thus fuse together past and present, real with imagined pictures, and actual sensory experience with aesthetic reflections in mirror-like complementarity. Sense impressions evoke memories, or set in motion aesthetic reflections and intertextual and intermedial relations, in dialogue with foreign texts and images. The city becomes a kind of 'palimpsest' and a Freudian 'Mystic Writing Pad' (*Wunderblock*), inscribed with experiences, impressions and memories. The actual architecture of the city, combined with other traces of past epochs, literary works and paintings, and transfigured into poetic images, is again made legible by an aesthetic staging within the poetic text. This poetic strategy is thematically exemplified by two poems: *Torquato Tasso* and *U Via Appia*.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Řím; Nicolas Poussin; Goethe; Torquato Tasso; intertextualita; opakování a paměť; nostalgie / Rome; Nicolas Poussin; Goethe; Torquato Tasso; intertextuality; repetition and memory; nostalgia.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2019.2.3>

* Tato práce vznikla za podpory projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj. / The work was supported by the European Regional Development Fund-Project 'Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World' (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).



Měl bych ti nyní napsat o Římě, je to těžké. Také pro mne to bylo ohromující a naplnění, jak víš, dlouho chovaného přání. Jak už taková přání jsou, poněkud zakrnělá, jestliže jsme na ně příliš dlouho čekali, a přece: vrchol mého života (Sigmund Freud v dopise Wilhelmu Fließovi z 3. 12. 1897; Freud 1962, s. 203).

Popustme nyní uzdu své fantazii, a představme si, že Řím není lidské sídliště, ale stejně stará psychická bytost s přebohatou minulostí. Nezmezelo v ní tedy nic z toho, co se jednou událo, vedle poslední vývojové fáze přetrvávají i všechny předchozí (Freud 1989, s. 321).

O Velikonocích 1960 navštívila Milada Součková z amerického exilu Řím a Itálii. Básně inspirované pobytem v Itálii shrnula do své čtvrté sbírky *Alla Romana*, která vyšla v exilovém nakladatelství Křesťanská akademie v Římě. Básnířka sama píše ve své korespondenci o této cestě jako o své „Italienische Reise“ (Součková 2018, s. 399). Ale římské a italské kulturní a literární reminiscence se objevují již v její první exilové sbírce *Gradus ad Parnassum* (1957) a v následujících sbírkách až k posledním básním *Sešitů Josefíny Rykové*, jejichž třetí sešit nese název *Římské veduty*. Básně sbírky *Alla Romana* jsou rozděleny do čtyř oddílů: *Římské procházky*, *Italia 1960*, *Pro musis domo Corsini*, *Per imagines et per verba*. Architektura města, jeho urbánní „fyziognomie“, jednotlivá architektonická díla (*Villa Celimontana*, *St. Maria del Carmine*, *Villa Borromino*, *Palazzo Corsini*, *Villa Carlotta I-IV*) zaujímají sice dominantní pozici, ale Řím a Itálie je evokována také malířstvím a přímými intertextovými citáty (*Torquato Tasso*, verš z Byronovy Childe Haroldovy pouti *Fair Italy! Thou art the garden of the world...*, *Dopis panu Henri Beylovi*, *Chateaubriandův Duch křesťanství*, *Goethův Torquato Tasso ad.*) i nepřímými aluzemi (*Ovidius*, *Vergilius*, *Dante ad.*).

Pobyt v Římě měl pro Miladu Součkovou — exilovou básnířku a básnířku exilu — zcela zvláštní význam. Pobyt ve „Věčném městě“ a „hlavním městě světa“ (Goethe) byl pro Součkovou nejen návratem do Evropy, ale především vitalizujícím návratem do světa — města kulturní paměti: „Ruiny Říma jsou podvojnými znaky; kódují zapomenutí i vzpomínání. Vyznačují minulý život, který pohasl a byl zapomenut, který se stal cizím a zmizel v dimenzi dějin, a zároveň vyznačují možnost vzpomínání, které v dimenzi paměti znovu probouzí a oživujícím způsobem spojuje, co čas uchvátil a zničil“ (Assmann 1999, s. 312). Kontinuitu toho, co zmizelo, bylo zničeno, zapomenuto, nelze obnovit, je však možné na ni různými způsoby — vzpomínáním, evokací, obrazotvorností, opakováním — navázat.¹

¹ Současný německý spisovatel Jan Koneffke, který žil v letech 1995–2003 v Římě (nejdříve jako stipendista Německé akademie v Římě ve Ville Massimo), o tomto městě v rozhlasovém vysílání stanice Deutschland Radio Berlin (23. 12. 1997) říká: „Co se mi na Římu zdá zajímavé, to jsou, zcela jistě, dějiny, které možno skutečně nahlížet ve vrstvách. A co mě zajímá a co možná potom vede obloukem k otázce [...] Řím jako materiál spisovatelské práce, co mě zajímá, je vzpomínání. [...] Řím je pro mne místem vzpomínání, nezajímá mě však přitom obsah vzpomínání, nýbrž struktura vzpomínání, a to je, myslím, co mě na Římu fascinuje, že je to město, které všude ukazuje indicie minulých dějin a minulých epoch, které si potom pro sebe překládám do struktury jak textu, jeho vrstev, např. jeho vrstev vzpomínání, tak do struktury zkušenosti, určité zkušenosti“ (Koneffke — Niccolini 1999, s. 41).



Kontinuita kultury, trvání, má pro Součkovou zásadní význam. Již *Mluvicí pásmo* (1939) evokuje proces (jako proud řeči), pokračování, trvání a stále navazovaného začátku:² „Ó prázdný sarkofágu evropského pobřeží a hradeb! / Dosud žije v mladých lidech představa tvé schránky“ (Součková 1998, s. 215). Nové a staré není protikladem, nýbrž komplementární jednotou. *Mluvicí pásmo* uzavírají apostrofy času, nikoliv ovšem měřitelného fyzikálního času, nýbrž „časomíry“, *chronón taxis*, časoměrného verše, tedy zase mluvené (ještě více než psané) slovo, které je *slyšeno*: „Ó čase! [...] Slyším časomíru mořeplavců, úderů vesel, rytmus příděl, boků, / Slyším časomíru Sapfíny lyriky, / Slyším časomíru řecké tragédie, křesťanské modlitby, / Slyším dekadentní poezii, věty románů — / Jaké to krátké tvary! [...] Čase, / nemáš-li začátku, nemáš-li konce, / nemáš-li bytí, ani směru, / jsi pouhou pomůckou s bohem časomíry“ (tamtéž).

Rím je také pro Miladu Součkovou palimpsestem, jehož texty — Ovidia, Horatia, Tassa, Goetheho, Chateaubrianda, Byrona, Stendhala ad. — „čte“ a na němž dále píše, v kvazidialogu se svými předchůdci, texty svých básní. Tento palimpsest má zároveň, i když ne zcela, charakter freudovského „záračného zápisníku“ („Wunderblock“)

-
- 2 O *Mluvicím pásmu* Milady Součkové publikovala nedávno pěkné pojednání Zuzana Říhová, která skladbu interpretuje jako „velkou eliotovskou báseň“. Eliot (a moderní angloamerická poezie) je pro Součkovou nepochybně důležitým intertextovým horizontem, k němuž se ve svých básních vztahuje. Výstižný je postřeh, že *Mluvicí pásmo* „je tak společně s Joycovým *Finnegans Wake* a Poundovým *Guide to Kulchur* či *Cantos* textem-archivem, zajišťujícím, archivní vědomí modernismu“ (Říhová 2017, s. 225). Přes veškerou tragičnost doby po Mnichovu 1938 a okupaci 1939 není *Mluvicí pásmo* pesimistickou vizí vyprázdněného světa-pouště s mizící nadějí na transcendenci jako Eliotovo *The Waste Land* po katastrofě první světové války. Jako Součková rozhodně nesdílela, jak Zuzana Říhová také připomíná, euforii avantgardního utopismu, nesdílela ani modernistickou thanatofilii, silnou afinitu stěžejních textů 20. století k „práci truchlení“ a ke smrti (také jako odraz zániku rituálů v důsledku procesu sekularizace a modernizace), paradigmaticky vyjádřenou citátem z Petroniova *Satirikonu*, který T. S. Eliot zvolil jako motto své básně. V *Hostině Trimalchionově* Trimalchio pronáší: „Já jsem totiž Sibyllu viděl v Kumách na vlastní oči, jak visela v láhvi, a když se jí hoši ptali: ‚Sibylla, ti theleis?‘ [‚Sibylo, co chceš?‘] odpovídala: ‚Apothanein theló‘ [‚Chci zemřít‘]“. Tato „touha po smrti“, at již vyjádřena latentněji nebo manifestněji, je temnou stopou ve stěžejních textech moderny: od Kafky, Eliota, Woolfové, Garcíi Lorky, Benjamina, Crevela, Célina, Jüngera ad. až k Bataillovi, Blanchotovi, Cioranovi... Součková vědomě depotencuje časovou linearitu začátku a konce, především strategií opakování, a v *Mluvicím pásmu* je to ještě samotný proces mluvení, vokality (mnohem více než skripturalita a literalita), zvučení. Význam rozhlasového pásma, mluveného slova, jak si Zuzana Říhová (tamtéž, s. 214) všímá, má pro Součkovou svoji váhu. Opakování znamená také *kontra* linearitě apokalyptiky. Princip morfologie a metamorfózy jako regenerativní princip je, možno říci, poetologickým principem Součkové v její poválečné poezii. Také v *Mluvicím pásmu* je to bohyně Pomona, bohyně sadů a ovoce, jak Zuzana Říhová upozorňuje (tamtéž, s. 218), jen její přítomnost v básni interpretuje negativně jako výraz rozpadu a zániku. Jako princip (ženské) regenerace, reprezentuje naději a je protipólem *mramorové* muzeální Venuše. Pomona v básni sice nejdříve mlčí (ale usmívá se), po bouři Evropy („Chvěje se země kroupy lámou stébla obilí, kácí se mladé i staré stromy“, Součková 1998, s. 199) však „Zpěv hlásil příchod Jitřenky. / Pomona, přehodivši si přes hlavu šátek, spěchala na pole / (je právě doba žní)“ (tamtéž).



a vice versa, neboť principem palimpsestu i „zázračného zápisníku“ je vztah mezi manifestním a latentním. Tuto dětskou hračku na psaní — jde o tabulku, kterou tvoří dvě vrstvy, na horní lze stále znovu psát, neboť písmo lze snadno (domněle) vymazat oddělením horní vrstvy od spodní, do níž se písmo otiskuje — používá Freud ve své *Poznámce o „zázračném zápisníku“* (1925) jako metaforu psychického aparátu. Na rozdíl od papíru a inkoustu, ale také od křídly, je „zázračný zápisník“ schopen uchovat trvalejší stopu paměti. Ze „zázračného zápisníku“ je sice možné písmo vymazat, ale při určitém osvětlení je stále viditelné a čitelné. „Zázračný zápisník“ reprezentuje tedy na jedné straně pomíjivou, na druhé straně ovšem trvalou paměť a stejně tak přechodné, ale také trvalé zapomnění. V těchto nemazatelných, trvalých stopách paměti vidí Freud analogon nevědomí, které se — psychoanalytikem zvláštním způsobem nasvíceno — stává znovu vědomím. Nevědomé je bytším vědomím, které bylo zapomenuto, tím však nezmizelo ze světa, ale tvoří latentní vrstvu duševního života, v němž nic nezmizí.³

Zárukou uchování je opakování. Efekt *opakování* je charakteristickou a nápadnou poetologickou strategií Milady Součkové, které si čtenář ihned povšimne. Pro poezii vůbec je opakování konstitutivním prvkem. Básnický text se vyznačuje často vícevrstevnatou strukturou opakování, která se stává nástrojem sebereflexe: textu i jeho recepcce. Jak ukazuje Eckhard Lobsien, opakování, přestože jde o opakování často identických veršů, není opakováním téhož, nýbrž opakování vnáší do básnického textu nový prvek již tím, že opakované signalizuje zpravidla vždy odstup od předchozího. Každé opakování je další, jinou verzí téhož. V literárním (básnickém) textu zprostředkovává, jakmile bylo *vědomě* (recipientem) vnímáno jako doslovné opakování, přehodnocení nebo dokonce zamýšlené znehodnocení ve smyslu ironického odstupu. Podle Lobsiena existuje mezi opakováním, ironií, negací a metaforou věcný vztah (Lobsien 1995, s. 15). Opakování je zároveň strategií revokování, zpřítomňování nepřítomného jako vztah zobrazení a reprodukce. Tím, že se určité prvky textu znovu a znovu „vnucují“ recipientovu vnímání, znamená opakování také vyznačení zvláštního významu. V dvojpólovosti doslovnosti a opakování se realizuje rovněž to, co Lobsien nazývá „sebealegorizací umění“ (tamtéž, s. 16), v tom smyslu, že kromě toho, čím a co umění samo o sobě je, je zároveň znakem reprezentace něčeho jiného, k čemu se vztahuje, na co odkazuje jako miméze, semióza atd.

Lobsien připomíná „experimentálně psychologické“ pojednání Sorena Kierkegaarda *Opakování* (1843), totiž Kierkegaardovo uvažování o dialektice opakování a vzpomínání jako o identickém pohybu, jen v opačném směru: na co si vzpomínáme, opakuje se ve zpátečním směru, zatímco vlastní opakování je vzpomínáním směrem

3 Freud dodává: „Okolnost, že trvalé stopy přijatých záznamů se u zázračného zápisníku nijak nezužítkovávají, nám tu nemusí vadit; stačí, že existují. Někde přece analogie takového pomocného přístroje s modelovým orgánem musí končit. Zrovna tak přece nemůže, zázračný zápisník ani ‚reprodukovat‘ znovu písmo, které už bylo jednou smazáno; musel by to být opravdu zázračný zápisník, kdyby to měl dokázat tak jako naše paměť. Přesto se mi srovnání, které krycí list, skládající se z celoidu a z voskového papíru, ztotožňuje se systémem Vnímání — Vědomí (Vn — V) a s jeho chráničem proti podnětům, voskovou tabulku s nevědomím, které leží za ním, zviditelnění a zmizení písma s rozsvícením a pohasnutím vědomí při vnímání, nezdá nyní nijak přespříliš odvážné“ (Freud 1971, s. 296).



dopředu. Proto je opakování, pokud je možné, spojené s pocity štěstí, zatímco vzpomínání dělá člověka nešťastným, neboť vzpomínání váže všechny přítomné prožitky na minulost. Tato elegická perspektiva znehodnocuje ovšem žitou přítomnost ve prospěch šťastné minulosti. Opakování však vzpomínky vrací přítomnosti, činí je součástí žité přítomnosti a navíc se otevírá naději. Opakování je pro Kierkegaardra transcendující instancí: je transcendencí přítomnosti. V tomto pojetí však opakování není, jak připomíná Lobsien, vědomě vnímatelné: největší přiblížení k opakování „ve věčnosti“, které je podle Kirkegaardra nejdokonalejším opakováním, je možné jen prostřednictvím básnické imaginace, neboť „imaginace působí nejvíce možnou transcendenci punktuálních teď-okamžiků. Veškeré bytí se obnovuje v imaginativním opakování jako transcendovaná přítomnost, kterou básník uskutečňuje v díle“ (Lobsien 1995, s. 21). Opakování neutralizuje čas, protože opakované vybočuje z časové posloupnosti. Lobsien uvažuje o dvou modech opakování: rétorickém a estetickém. Rétorické (nebo sémiotické) opakování vyzdvihuje identitu znaků jako řád posloupnosti, vytváří řady korespondencí a paradigmatických sekvencí v lineárním pořadí (tamtéž, s. 23). Ideálem estetického (nebo hermeneutického) opakování, které je vždy přítomné v četbě, a jejím naplněním by byla čistá přítomnost všech „intratextových i intertextových transcendencí“ jako simultánní přítomnost dřívějších literárních (čtenářských) zkušeností, obsahů, literárních i životních reminiscencí, aktualizovaných v novém textu (tamtéž). Obě formy opakování spolu souvisejí, rétorické opakování se dále rozvíjí jako estetické opakování.⁴

Opakování v básních Milady Součkové souvisí velmi úzce s vnímáním a vědomím času: času textu i času čtenářské zkušenosti. Opakování ruší lineárnost začátku a konce. To je, jak zmíněno, princip *Mluvícího pásma*, princip trvání, kontinuity, metamorfózy. Nikoliv relace začátek–konec, nýbrž šumící „moře slov“ jako v básni *En logos (Sešity Josefíny Rykové)*: „Počátek beze změny / lhostejno (skoro) / zda čas zimní, letní / jedno světlo denní / lhostejno skoro místo narození. [...] Telemach roste v jinošství / obklopen cizími verši / Achilla nepředhoní / zrána, kdysi, / odpoledne tady, / moře slov šumí“ (Součková 1993, s. 43). K nivelizaci řádu a posloupnosti časových rovin v básních *Sešitů Josefíny Rykové* poznamenává Josef Hrdlička výstižně: „Pro Miladu Součkovou je to kulturní paměť nebo logos, jak zní titul emblematické básně. V logu čas nepracuje k zániku“ (Hrdlička 2012, s. 69).⁵

4 Lobsien se v této souvislosti zabývá také Jakobsonovou teorií paralelismu jako specifickou formou opakování, spočívající v organizaci znaků (peirceovských znakových typů) v uměleckém díle, které na sebe navzájem odkazují, reflektují svůj znakový charakter atd., jako charakteristická vlastnost každého uměleckého díla, v němž jedna sémiotická skutečnost odkazuje na ekvivalentní skutečnost uvnitř téhož díla. Význam paralelismu komentuje Jakobson také ve svých *Dialogích* (1993a, s. 75–82). Podrobně diskutuje Lobsien rovněž Husserlovu teorii modifikace vzpomínání, ale též Freudovu psychoanalytickou teorii „nutkavého opakování“ (*Wiederholungszwang*) a „návrat vytěsněného“ (*Wiederkehr des Verdrängten*) a Deleuzovu teorii „diference a opakování“.

5 V tomto kontextu Lobsien připomíná bezčasovost v archetypickém myšlení: „Opět stojíme před paralelou textovosti s existencialitou, jestliže čteme v poetickém jazyce působící „vůli k znehodnocení času“ [Mircea Eliade] v přesné (cum grano salis!) analogii k bezčasovosti archetypického myšlení. [...] Opakování ruší čas, neboť opakováním je opakované postaveno do skutečnosti mimo časovou posloupnost, popř. je v něm potvrzeno. Průběhy



Opakování je však v básních Milady Součkové také prostředkem ironického odstu-
 pu: na jedné straně vyzdvihuje a zdůrazňuje opakování určitý prvek textu, mo-
 tiv, obraz, na druhé straně ovšem ruší jeho jedinečnost, jeho *neopakovatelnost*. Co se
 nejdříve jeví jako zvláštnost, stává se opakovanou realizací téhož motivu, obrazu
 atd., který se znásobuje jako zrcadlový obraz. V této ironické hře však spočívá este-
 tický účinek opakování, které tak „hraje samo se sebou ironicko-mystifikující hru“
 (Lobsien 1995, s. 139). Opakování Poussinova jména v obou básních („v Poussinově
 modři“, *Torquato Tasso*; „cypřiše jak u Poussina“; „moruše jak u Poussina“ a „stromoví
 jak u Poussina“, *U Via Appia*) sugeruje mj. *tableau*-charakter těchto básní, aniž by šlo
 o ekfrastické básně, které by se vztahovaly ke konkrétním obrazovým dílům. Poussi-
 novo jméno je mnohem spíše evokací určitého *vidění* italskosti, mýtu, člověka, kra-
 jiny, atmosféry, umělecké existence umělce, který byl v Římě cizincem, který si však
 toto město zvolil jako druhý domov.

„V ŠUMU VODOTRYSKU...“ POUSSIN, GOETHE, TORQUATO TASSO

Nejsou to tedy jen texty, na nichž básnířka participuje, ale také obrazy, především
 „Římanů volbou“, Nicolase Poussina a Angeliky Kauffmannové. Nicolas Poussin
 (1594–1665) prožil v Římě od jara 1624, kdy přišel jako třicetiletý do „Věčného města“,
 dalších třicet svého života. V Římě a Římem získalo Poussinovo umění nejen „cha-
 risma jeho individuální velikosti“ (Badt 1969, s. 95), ale také, vytrvalým úsilím, jak
 píše Kurt Badt, onu charakteristickou jednotu „nejvyšší reality a nejvyšší humanity“
 (tamtéž). V básni *Torquato Tasso* je to biografický kontext básníka *Osvobozeného Jeru-
 zaléma* (*La Gerusalemme Liberata*), jehož epizoda, láska princezny Erminie z Antio-
 chie ke křesťanskému rytíři a válečníku Tankredovi (*La Gerusalemme Liberata* XIX,
 103–114), inspirovala Poussina k obrazu *Tankred a Erminia* (třicátá léta 17. století, dvě
 verze, v Birminghamu a v petrohradské Ermitáži). Báseň zároveň evokuje, již svým
 názvem, Goethovo stejnojmenné drama (1789/1790): Goethův *Tasso* a Řím, kde italský
 básník v dubnu 1595 v klášteře Sant’Onofrio na úpatí pahorku Gianicolo zemřel
 a kde má na Rampa della Quercia — pod torzem prastarého dubu, podpíraným želez-
 nou konstrukcí, pod jehož korunou hledal básník stín — pamětní desku. Goethov-
 ský intertextový horizont básně Milady Součkové evokuje však zároveň i Goethovu
 recepci Poussina, jehož obrazy — a obrazy Poussinova v Římě usazeného krajana
 Clauda Lorraina — Goethe znal a obdivoval. O setkání s Poussinovým a Lorrainovým
 dílem Goethe psal a mluvil jako o klíčové zkušenosti, která mu umožnila porozumění
 „niterné pravdy“ vnější přírody (Moses 2006, s. 29–43).

dějinných (chronologických) událostí jsou významné jen jako cyklický návrat téhož. Do
 důsledku vzato není vzpomínání již žádnou relevantní lidskou schopností, protože nejde
 o to vzpomínat na minulé jako minulé (typ rétorického opakování), nýbrž zde platí, získat
 v opakování bezčasovou přítomnost (typ estetického opakování), z opakování generovat
 paradigmaticky nasycenou přítomnost (doslovnost druhého stupně). Přítomné a skuteč-
 né je pouze to, co je zpřítomňované nebo pocítované jako opakování paradigmatu; pravý
 okamžik je ten, v němž jsou v nehybné přítomnosti shromážděna všechna dřívější i bu-
 doucí opakování“ (Lobsien 1995, s. 24–25).

Torquato Tasso

À Saint-Onuphre — Rome entière sous mes yeux⁶
R. Chateaubriand



V šumu vodotrysku *acquatici*
mostricciuoli dovádějí
na Janiculu maňásci
své nesmrtelné drama hrají
bez Goetha, bez Génia křesťanství.
Torquato Tasso, Múz tiburských med
a mantovánských vlil mu do šalmaje
maňásci si šalmaj vypůjčili
pro primavèra, pro děti
ve vzduchu šumí, v Poussinově modři.

Jak žilo se ve stínu lilií?
v stržhaných zimostrázů bludišti?
Jak sličné byly jejich ctnosti?
Jak přísný zákon rétoriky?
Jak silné mříže ferrarského vězení?
v dosahu ruky vladařství
perfetta regole d'arte.

Na Rampa della Quercia duby
živoří, v železech, s podpěrami
ne snad, že hynulo by básnictví
leč ztratily se sličné Múzy.
Ó zlatý věk pastýřské idylly!
ne snad že náš již nedá mléko, strdí
že člověk dobývá je v potu tváři
leč básník ztratil svoje vavříny
svěží, jak je Múzy zapomněly
v loži, se svítáním odběhly.

V šumu vodotrysku, *acquatici*
mostricciuoli dovádějí
své nesmrtelné drama hrají
bez Goetha, bez Génia křesťanství.
Torquato Tasso, Múz tiburských med
a mantovánských vlil mu do šalmaje,
pro fide čitelné, vavřín svěží,
ve vzduchu šumí v Poussinově modři
nad Římem, svatému Onufriovi (Součková 1999, s. 211–212).

6 Ve Spisech (Součková 1999, s. 211) mylně uvedeno „Saint-Omphre“.



Báseň, kterou tvoří čtyři veršové sekvence, rozvíjí složitou intratextovou izotopii, jejímž jádrem je úvaha o osudech básnictví a básníka v moderní době, promítnutá na intertextově silně obsazenou fólii, kterou tvoří osud biografického Torquata Tassa (1544–1595), Goethovo drama (Goethe klášter Sant’Onofrio 2. února 1787 navštívil) a Chateaubriandova vzpomínka na Sant’Onofrio z jeho *Paměti ze záhrobí* (*Mémoires d’outre-tombe*, 1848–1850), která je vyryta na pamětní desce, umístěné (1948), spolu s pamětní deskou věnovanou Goethovi, na zdi klášterní zahrady. Třináctou kapitolu třicáté knihy *Paměti*, z níž tato pasáž pochází, nazval Chateaubriand *Procházky*. Citát — „À Saint Onuphre [...] Rome entière sous mes yeux“ — zvolila Součková jako motto básně.⁷ Je to však samotný topos, Gianicolo, a v neposlední řadě Poussin, kteří se výrazně podílejí na konstituci smyslu této básně. Síť kulturních odkazů, citátů, parafrází a vztahů mezi aktéry básně je spojena již tou skutečností, že to byl právě Chateaubriand, který v roce 1828 nechal během svého působení v Římě jako velvyslanec vytvořit v kostele San Lorenzo in Lucina náhrobek pro Poussina, na němž je — pod malířovou bustou — Louisem Desprezem vytesán motiv ze slavného Poussinova obrazu *Et in Arcadia ego* (1638–1639). A s Chateaubriandem spojuje Součkovou nejen zkušenost exilu, ale rovněž okolnost, že jako diplomat pobýval autor *Génia křesťanství* také v Praze.

První a čtvrtá sekvence jsou téměř zrcadlově identické: zrcadlí a opakuje situaci, která je však atmosférickými fenomény evokována jako prchavá smyslová zkušenost „V šumu vodotrysku ...“ (v. 1; v. 28) — „ve vzduchu šumí, v Poussinově modři“ (v. 10; v. 35). Tyto verše se opakují na začátku a na konci první a čtvrté sekvence básně a tvoří její „refrén“. Šum proudící vody barokní fontány Paola, kterou nechal na římském vrcholku Gianicolo postavit roku 1612 papež Pavel V. architektky Flaminiem Ponzio a Giovannim Fontanou. A šum vavřínu v římském ovzduší, vše ponořeno do atmosféry „Poussinovy modře“. Ponořena je do ní vzpomínka na všední výjev, na dětskou hru, loutkové divadlo „pro primavěra, pro děti“ (v. 9). Podobným obrazem končí předchozí báseň *Urbi*, která uvádí sbírku *Alla Romana*, verši: „Děti běží v spršku vodotrysku / s větrníčky, k stánku pro sodovku / v pestrých kolech vysázených květy / v zestárlých myrtách sochy bují / nad městem okno světlu dokořán“ (Součková 1999, s. 210). I ve Věčném městě, které žije dál svým životem, jako by však muselo a musí být něco nezachytitelně prchavého, co zůstává spojené s kouzlem smyslové přítomnosti okamžiku, jako je šumění fontány nebo stromů.

První a čtvrtá sekvence s dětskou hrou „maňásků na Janiculu“, hrajících „své nesmrtelné drama [...] bez Goetha, bez Génia křesťanství“, tvoří rámec skutečnému dramatu, tragickému osudu Torquata Tassa a jeho básnické reflexi v Goethově dramatu *Torquato Tasso*, které jsou pretextem básnířčiny úvahy o osudu básníka v moderní době, téma, které představuje jádro celé básně v druhé a třetí sekvenci.

7 „Brzy Řím opustím. Zase se sem vrátím, jak doufám. Miluji ho vášnivě, je tak smutný a tak krásný! [...] Jestli budu mít štěstí a skončím své dny právě zde, chtěl bych mít u svatého Onufria pokojík sousedící s místností, kde zemřel Tasso. Ve ztracených chvílích svého vyslancování budu u okna své cely pokračovat ve svých *Pamětech*. Na jednom z nejkrásnějších míst na světě, mezi pomerančovníky a zelenými duby s celým Římem u nohou, bych se každé ráno dával do práce mezi úmrtním ložem básníkovým, vzýváje ducha slávy a nešťestí“ (Chateaubriand 2011, s. 417, 421).



Třetí sekvenci tvoří série otázek, které se vztahují k biografickému Torquatu Tassovi i ke Goethovu Tassovi. Goethovo drama se odehrává na zámku Belriguardo nedaleko Ferrary, kde Tasso pobýval jako host vévody ferrarského Alfonse II. d'Este a kde měl dokončit svůj epos. První výstup se odehrává v zahradě zámku, kde stojí bysty epických básníků Vergilia a Ariosta, které vévodova sestra Leonora d'Este a Leonora Sanvitale, hraběnka Scandiano, věncí vavřínovým věncem. Princezna na pokyn vévodův sejme věnec z Vergiliových bystí a věncí jím Tassa. Básník poctu přijímá, ale vavřín vnímá jako tíži a závazek heroické (a nenávratně ztracené) minulosti, proto jej věnuje bohům. K tomuto motivu, který má své místo v Tassově biografii,⁸ se vztahuje v básni Milady Součkové verš: „leč básník ztratil svoje vavříny [...]“ (v. 25). Topos zahrady, na nějž v básni aludují verše „Jak žilo se ve stínu lilí? / v střihaných zimostrázů bludišti?“ (v. 11–12), má v dramatu specifický význam: „navozuje melancholickou distanci od politické a společenské přítomnosti“ (Bohrer 2014, s. 363), a zároveň je místem kontemplace, prostorem, kde princezna a hraběnka aranžují v pastorálních kostýmech pastýřskou idylu zlatého věku, která je však iluzí a sebeklamem. Existenciální struktura loučení, kterou Goethovo drama inscenuje, ústí do „zrušení mytické iluze“ (Bohrer 2014, s. 360). Dvorskou stylizaci archaického rituálu korunovace básníka vavřínem (jako Vergilia) vnímá básník zcela jinak než jako akt reprezentace dvorské společnosti a dvorského života. Je pro něj posvátným myticko-archaickým vyznamenáním boha Múz Apollóna, náležejícím největším básníkům a hrdinům nesmrtelných činů. Ale tuto mytickou minulost nelze vrátit, lze ji pouze imaginovat básnickými obrazy. Vavřín velkých básníků a hrdinů antiky zůstává součástí Tassova básnického světa a básnické existence (Rasch 1954, s. 105).

Tato vzdálenost mytické minulosti je také tématem *Torquata Tassa* Milady Součkové. Evokace mytického světa — a to platí více či méně pro většinu „římských“ a antickou kulturou inspirovaných básní Součkové — jen zesiluje vědomí nepřeklemtelné vzdálenosti mytického horizontu: „zlatý věk pastýřské idyly“ je myticko-estetickou fikcí, kterou snil Goethův Tasso. Princezna (Leonora d'Este) na začátku hry říká: „Wir können unser seyn und stundenlang / Uns in die goldne Zeit der Dichter träumen“ (v. 22–23; „Sobě můžeme patřit a celé hodiny / se vesnívat v básníků zlatý věk“).

Tasso, který je básníkem pastorální hry *Aminta* (1573/1580), imaginuje mýtus zlatého věku jako myticko-smyslné opojení uprostřed přírody: „Skazko odvěká, / k níž marně touží srdce člověka, / kam, zlatý věku, kam jsi odlét nám? / Kdy na květnaté louce starý strom / stín skýtal pastýři i pastýřce, / co drobný keřík něžné větévky kol roztoužené lásky hebce vil; [...] proudívá říčka nymfu objímala; / kde v trávě náhle vyplašený had / se ztrácel zděšeně a drzý faun / do dálky prchal, ztrestán smělým hochem; / kde každý pták ve volném duchu zpíval, / zvěř šeptala do ucha člověku: / Je dovoleno vše, co se ti líbí!“ (Goethe 1942, s. 50). Princezna však tuto eroticko-estetickou vizi zlatého věku, v níž se odráží Tassova-básníkova melancholie z nátlaku reálného života, odhalí jako nenávratně ztracenou minulost, jako sen básníků, do jehož

8 Básník měl být skutečně papežem korunován knížetem básníků na Kapitolu, jako před ním Petrarca. Proto papež povolal Tassa v listopadu 1594 do Říma. Na počátku dubna 1595 se nemocný Tasso uchýlil do kláštera Sant'Onofrio na vrcholku Gianicolo, kde 25. dubna 1595, den před plánovaným korunováním knížetem básníků, zemřel.



protikladu postaví mravní korektiv:⁹ „Příteli, zlatý věk je už ten tam; / jen dobří lidé nám jej vracejí. / A co si myslím, když ti říci mám: / ten zlatý věk, o kterém šalmaje / básníku zpívaly, / ten krásný věk, / právě tak málo byl, jak dneska je; / a byl-li kdy, byl jenom právě tak, / jak dneska se jim znovu může stát. / Příbuzná srdce — ta se shledají / a v krásné knize světa říkají; / však v hesle tvém se slůvko změnit musí: / je dovoleno všechno, co se sluší!“ (tamtéž, s. 51).

„Ó zlatý věk pastýřské idyly!“ (Součková 1999, s. 212), mýtus arkadického štěstí však nenávratně zmizel, stal se pohádkou „pro děti“, kterou maňasci na Janiculu hrají „bez Goetha, bez Génia křesťanství“ (tamtéž, s. 211). Také básníkovu šalmaj „maňasci [...] si vypůjčili / pro primavěra, pro děti“. Spojení Múz, medu a šalmaje — „Torquato Tasso, Múz tiburských¹⁰ med / a mantovánských¹¹ vlil mu do šalmaje“ — souvisí s mytickou představou, že básník je včelou v háji Múz, která je v antické literatuře velmi rozšířená: u Homéra, Hesioda, Pindara, Aristofana, Lucretia, Vergilia, Horatia a řady dalších autorů.¹² Antika spojovala včely — apollónský hmyz — s Múzami, zvláště s hudbou a zpěvem, a včely, podobně jako básníci, byly vnímány jako zprostředkovatelky mezi světem bohů a lidí (Berrens 2018, s. 365–366).

Mýtus „pastýřské idyly“, do něhož se v básni mísí lehká ironie „nesmrtelného dramatu“, které hrají maňasci na Janiculu, je demytologizován v druhé sekvenci básně sérií aluzivních otázek, vztahujících se k Tassovu více než sedmiletému zajetí — v důsledku abnormálního psychického chování, provázeného záchvatu stihomamu a agresivity — na ferrarském dvoře Alfonse II. a v blázinci sv. Anny: „Jak žilo se ve stínu lilí? / v stríhaných zimostrážů bludišti? / Jak sličné byly jejich ctnosti? / Jak přísný zákon rétoriky? / Jak silné mříže ferrarského vězení? / v dosahu ruky vladařství / perfetta regole d'arte“ (Součková 1999, s. 211).

9 Podle K. H. Bohra Goethe v *Tassovi* tematizuje rozdíl mezi náladou okamžiku, momentánním bytím a věčností neměnného ideálu. Pro Tassa je důležitá myticko-estetická fikce smyslového prožitku, zánik a ztráta štěstí je ztrátou smyslové krásy, smyslového, erotického štěstí. Goethe se však nakonec vyhne tomu, aby se estetická evokace zlatého věku stala mytickou identifikací. Především přítomností loučení a vědomí, že se člověk musí rozloučit. O rozloučení bylo již dávno rozhodnuto, ještě než se loučení stane hlavním námětem třetího a čtvrtého zpěvu (Bohrer 2014, s. 381–382).

10 V Tivoli (Tiburu) pobýval Torquato Tasso jako host velkého mecenáše umění a přítele umělců, kardinála Ippolita II. d'Este, který nechal (1560) v Tivoli postavit palác — Villu d'Este —, jež se stala centrem setkávání básníků, umělců a filozofů.

11 Do Mantovy odjel Tasso po svém více než sedmiletém zajetí ve Ferraře v létě 1586 jako host vévody Vincenza Gonzagy, zde prožil poslední, relativně klidné tvůrčí období.

12 V dochovaném latinském písemnictví se obraz básníka jako včely objevuje zřejmě poprvé v předmluvě 3. knihy Lucretiova *De rerum natura*, kde jsou Epikurovy spisy přirovnávány ke květnaté louce, na níž básník sbírá „zlaté výroky“ jako med. V Horatiově ódě (4,2) se objevuje motiv háje a zavlažovaného Tiburu (antický název pro Tivoli u Říma) a básnické Já se stylizuje jako malá včela, která neúnavně a skromně sbírá nektar — své písně (Berrens 2018, s. 372–373): „ego apis Matinae / more modoque // grata carpentis thyma per laborem / plurimum circa nemus uuidique / Tiburis ripas operosa paruus / carmina fingo“ (v. 27–32; „po způsobu včely z Matina [hora Matinus], / která pilně neúnavnou práci sbírá milý tymián, / tvořím skromně v blízkosti háje a u břehů zavlažovaného Tiburu / pln námahy písně“). „Múz tiburských med“ možno, jak se zdá, číst jako aluzi na verše Horatiovy ódy.



Přestože byl Tasso v době svého zajetí literárně velmi produktivní, přece jen byl zajatcem, v zoufalství a bolesti osamoceným básníkem, který nakonec tragicky ztroskotává. Skutečnost je pro básníka-umělce skálou, jíž se chce zachytit, která je však zároveň útesem jeho ztroskotání; to jsou poslední verše Tassova monologu v závěru Goethovy hry, která je tragédií umělecké existence a Tasso prototypem tragického básníka: „Zlomeno kormidlo, loď moje ztroskotává, / paluba pode mnou se zvolna propadává / a obě ruce mé jen tebe hledají, / tak jako trosečník se ještě chytá skály, / když bouři unikl, jež dohřímává zdáli“ (Goethe 1942, s. 131).

„Básník ztratil svoje vavříny svěží“, zůstalo jen torzo prastarého dubu u kláštera Sant’Onofrio na Gianicolo, pod nímž básník sedával: „Na Rampa della Quercia duby / živoří, v železech, s podpěrami / ne snad, že hynulo by básnictví / leč ztratily se sličné Múzy“ (Součková 1999, s. 212). Tragické ztroskotání básníka, bolest a melancholie jako modus umělecké existence: možná má Tasso, i Goethův Tasso, pro Součkovou také zcela osobní význam. Nebyl osud jejího manžela, malíře Zdenka Rykra, tragickým ztroskotáním melancholického umělce? Ve *Škole povídek*, kterou Součková vydala v roce 1943, tři roky po Rykrově dobrovolné smrti, čteme „věnování“: „Ó mladý umělče, tvé touze, tvým stopám v cizí zemi, tvému obrazu na pozadí starých kultů a civilisací, tvé radosti, žes unikl jednotvárnosti a poutům domova, tvé neúnavně putující myšlence, tvé časně smrti, věnuji tuto povídku, tvé křtici lehounce prokvetlé nikoliv stářím, nýbrž bouřlivou melancholií“ (Součková 1943, s. 241).

Ale *Torquato Tasso* Milady Součkové není melancholickou básní, jako krásná poslední báseň *Sed signifer sanctus...*¹³ která cyklus *Alla Romana* uzavírá. Evokace tragického osudu básníka *Osvobozeného Jeruzaléma* je na začátku i na konci básně, stejně tak jako nenávratně ztracená mytická minulost, „ponořena“ do „Poussinovy modři“, proměněna v estetickou fikci, a nakonec v subtilní, sublimní, nehmotnou smyslovou esenci, do šumění vody barokní Fontany Paola a šumění cypřišů na Gianicolo: „ve vzduchu šumí, v Poussinově modři“. Nikoliv náhodou se tento verš dvakrát opakuje jako refrén básně.

„CYPŘIŠE JAK U POUSSINA“: SUBLIMNOST A NOSTALGIE

Historik a filozof umění Louis Marin věnoval Poussinovi soubor studií (z let 1970–1988), které vyšly posmrtně v knize *Sublime Poussin* (1998/1999).¹⁴ Sublimnost je podle Marina principem Poussinova umění: sublimnost jako něco, co nelze bezprostředně ztvárnit, se projevuje jako vlastnost obrazu. Nejde o difúzní kategorii obrazového děje nebo „nálady“, nýbrž o specifickou formu transcendování dramatické události nebo tranzitorního momentu, který nelze čistě malířskými prostředky realizovat (např. přírodní procesy). Právě to nezachytitelné, nevyjádřitelné, nepopsatelné, nepojmenovatelné musí být podle Marina vyjádřeno „efektem“ (bouře, blesk,

13 „[S]ed signifer sanctus Michael“ („nýbrž ať je provází [duše zemřelých] svatý Michael“): verš z rekvíem, zpívaného jako modlitba za spásu duše zemřelého. Báseň, která uzavírá římský cyklus Součkové, je vzpomínkou-modlitbou na Rykra a za Rykra.

14 K fenoménu sublimnosti Poussinova umění zamýšlel Louis Marin rozsáhlejší práci, kterou však již nestačil realizovat.



úlek apod.) a Marin uvažuje o blízkosti sublimnosti k antickému pojetí entuziasmu. Síla Poussinova umění spočívá podle Marina v tom, že integruje nevyjádřitelné, neviditelné, sublimní do systému přísných pravidel dobové poetiky a teorie umění — „*perfetta regole d'arte*“, jak čteme v básni *Torquato Tasso* — a dosahuje tak syntézy řádu a kalkulované subverze pravidel.

Poussinovo umění je nositelem kvalit, které tohoto malíře řadí spolu s Velázquezem, Halsem, Rubensem a Rembrandtem k největším malířům vrcholného baroka. Podle Kurta Badta je Poussinovo umění malířskými prostředky realizované básnictví, jehož podstatou je jednak zviditelnění „existenciality řecko-římských náboženských obsahů, především *bytí Bohů*“ (Badt 1969, s. 25), jednak vyváženost a jednota při ztvárnění ducha a přírody jako „stejněměrně se rozvíjejících sil“ (tamtéž). Z této osobité koncepce identity přírody a ducha vycházelo také Poussinovo pojetí antiky a mytologie, jeho obdiv k přirozenosti, život jeho postav v jejich krajině, založený — jak podotýká Badt — na uchvácení přírodou. Na rozdíl od exaltace uchvácené duše vrcholného baroka je svět Poussinových obrazů prostoupen duchovností plného bytí, což Poussina jedinečným způsobem spojuje s duchovním světem antiky a Badt v této souvislosti cituje religionistu a klasického filologa Waltera F. Otta: „Kde je duch, tam vládne jasnost a tvar. Jeho prvkem není ani tak nadsmyslovost a nadpřirozenost, jako jej mnohem spíše spojuje nerozlučné pouto s přírodou. Příroda a duch žijí v sobě a pro sebe“ (Otto 1934, s. 205). Toto tvůrčí osvojení a přetvoření dědictví antiky, pronikající také do Poussinových biblických výjevů, se mohlo u Poussina uskutečnit právě jen v Římě, jednak četbou latinských autorů, jednak památkami a uměleckými díly antického Říma. Poussinovo postavení bylo a je zajímavé tím, že malíř tvořil téměř výhradně pro velmi vzdělané soukromé objednavatele, kteří dokázali ocenit jeho umělecko-teoretické úvahy i jeho neobyčejné hermeneutické interpretace antických a křesťanských literárních námětů a byli schopni jim porozumět. Také toto zprostředkovala Poussinovi antika, *genus Romanum*, a jeho znalost římského prostředí a kultury: „Římanům vděčil za představu Bohu vzdáleného, ale hluboce věřícího člověka, který se však v tomto dvojím určení už nemůže projevit jako přirozeně rostlý a přirozeně jsoucí. Je určován jako *charakter* a stal se tak v představě Západu vzorem pro lidskou charakternost“ (Badt 1969, s. 440). Jako „inventá“ jsou Poussinovy obrazy „věcí víry, kterou osvědčují a zvěstují“, a ve své umělecké dokonalosti, jak Badt podotýká, uctívají Božství (tamtéž).

S Římem neoddělitelně souvisí architektura Poussinových obrazů; monumentální architektuře Říma odpovídá u Poussina představa monumentální lidské existence: „Jeho ‚Říman‘ je bytostí, která si ve vystupňované intenzitě svého života nárokuje prostor kolem sebe, jež vyplňuje velkými, do plnosti se rozvíjejícími gesty. Je bytostí samostatné architektonické stavby a podle rysů římské architektury, toho druhu umění, v němž byli Římané skutečně tvůrčími, je ‚*figurován*‘; jako umělecké ‚*figuře*‘ je mu vlastní zdůraznění architektonické stavby s jejími vztahy k ostatním postavám obrazu, i k obrazu jako celku, až k tvrdosti a do izolovanosti hnané propracování architektonických částí přísně rytmické kompozice ze samých formotvorných jednotlivostí“ (tamtéž, s. 457).

V umění 17. století dominuje, jak připomíná Theodor Hetzer, idea architektury. Nejvýraznějším rysem italské architektury je její přirozenost, její „pozemskost“, kterou architekt transcenduje architektonickým řádem. Jednoduchá kubická forma je prvkem, který zůstává zachován i u nejhonosnějších a nejnáročnějších staveb. Proto



také není v italské architektuře velký rozdíl mezi sakrálním a profánním (Hetzer 1990, s. 24–25). Rovněž malířství a architektura koexistují v Itálii v jedinečné souhře: „Vše postavené je zde kvůli člověku, kvůli jeho smyslovým i duchovním potřebám, jeho tělesné i duševní existenci. Stejně tak i sochařství a malířství vycházejí vstříc lidské bytosti“ (tamtéž, s. 418).

Šumění fontány a stromů ve vzduchu „v Poussinově modři“ může být v básni *Torquato Tasso* sublimním vyjádřením nevyjádřitelného: ztráty, traumatu, bolesti. Pastýřská idyla a mýtus blažené Arkádie odkazuje zpět k Poussinovi (i ke Goethově *Italské cestě*), k jednomu z jeho nejznámějších obrazů *Pastýři v Arkádii* (známém jako *Et in Arcadia ego*, kol. 1630): čtyři postavy, symetricky rozmístěné kolem sarkofágu v poklidné rozpravě a zadumané kontemplaci. Jeden z pastevců klečí na zemi před sarkofágem, ukazuje prstem na nápis *Et in Arcadia ego*, který si čte jakoby pro sebe. Podle proslulé (třebaže zpochybňované) interpretace Erwina Panofského *Et in Arcadia ego. Poussin a elegická tradice* (Panofsky 2013, s. 331–359) souvisí Poussinův výjev s elegickým smutkem, ale zároveň s pamětí a vzpomínáním. Panofsky uvažuje o zvláštním spojení bolestného vědomí konečnosti lidských možností a nenávratně uplynulé šťastné minulosti. Vzpomínání je něčím slastným, protože je vyvoláním pocitů dokonalého štěstí, a zároveň bolestným, protože si uvědomujeme nedosažitelnost těchto nenávratně minulých, jedinečných okamžiků. Tuto elegickou evokaci arkadického štěstí zvolil Goethe jako motto své *Italské cesty*, která byla poprvé vydána v roce 1816: „Auch ich in Arkadien!“. Již báseň *Gradus ad Parnassum II* z první stejnojmenné exilové sbírky (*Gradus ad Parnassum*, 1957) Milady Součkové, která je inspirována návštěvou Goethova domu ve Výmaru v červnu 1934,¹⁵ končí parafrází Goethova motto: „[...] Zpeřené listy přerostly / z morfologie nazpět do zahrady, / za skly etruské zlato, horniny / z italské cesty, římských elegií. [...] EGO ETIAM IN ARCADIA...“ (Součková 1999, s. 142). V letech 1938–1939 vytvořil Zdenek Rykr cyklus obrazů *Elegie* s motivy náhrobků, kenotafů, jehlancových obelisků a truchlících ženských postav. Báseň *Sed signifer sanctus...*, která sbírku *Alla Romana* uzavírá, aranžovaná jako rekviem za zesnulé v listopadové atmosféře, evokuje zmínkou *Vie Appie* monumentální náhrobek *Caecilie Metelly* (Tomba di Cecilia Metella, první polovina 1. století před Kristem), dcery konzula *Quinta Caecilia Metelly Cretia*: „[...] z vinice list po *Vii Appii* / před staletími zavřela své oči / věky spí v svém mramorovém plášti / s úsměvem, věrna svému manželovi [...]“ (tamtéž, s. 275). Báseň končí citátem z hymnu *Dies irae*, který se stal od Tridentského koncilu součástí rekviem: „Tak stůjme spolu, v pršce listí / ač lehounké přec tíhne k zemi / v tu chvíli rozevři své náruči [...] / v démantové klenbě svítí / náš těžký věnec svatební / kruh světla na tvou hlavu snáší / v obrví přísnost, v tváři úsměvy / mrazivý dech se z oblak snáší / oba nás nevinosti vrací / *Voca nos cum benedictis / Rex Gloriam!*“¹⁶ (tamtéž, s. 277).

V slavné pasáži z dubna 1788, která uzavírá Goethův druhý římský pobyt, popisuje básník své loučení s Věčným městem jako „zvláště slavnostní“ a odjezd z „hlavního

15 Jak prozrazuje Recitativo básně *Harz Zween Satyri* ze *Sešitů Josefiny Rykové*: „It was beautiful June day. We went to Goethe's House; it was already late in afternoon and we were the only visitors. The year was 1934 [...]“ (Součková 1993, s. 77).

16 Součková pozměnila osobní zájmeno singuláru v původním znění „*Voca me cum benedictis*“ („povolej mne k blaženým“) za množné číslo „*Voca nos cum benedictis*“.



města světa“, do něhož — jak tušil — se už nikdy neměl vrátit, přirovnává k vyhnání z ráje. Atmosféru odjezdu z Říma za měsíčního úplňku nazývá Goethe „heroicko-elegickou“, evokovala mu Ovidiový úvodní verše z *Tristií*, kdy básník *Proměn* musel za měsíční noci navždy opustit Řím. Těmito Ovidiovými verši také Goethe svoji *Italskou cestu* uzavírá.

Ještě v Římě, v únoru 1788, přibližně dva měsíce před svým odjezdem, vytvořil Goethe poussinovskou kresbu Cestiovy pyramidy a háje se sarkofágem ve světle úplňku. V dopise Fritzi von Steinovi, synovi Charlotte von Steinové, psal Goethe 16. února 1788 do Výmaru: „Před několika večery, neboť jsem měl smutné myšlenky, nakreslil jsem svůj [hrob] u Cestiovy pyramidy“ (Goethe 2002, s. 352).¹⁷ Itálie byla pro Goetha Arkádií básníků, kterou prožíval jako svoji duchovní vlast a zároveň jako bolestnou ztrátu.¹⁸ Obraz sarkofágu, obraz hrobu a smrti provází jeho odjezd z města, v němž prožil na začátku *Italské cesty své* „znovuzrození“: „Jak se mi vedlo s dějinami přírody, vede se mi i zde, neboť k tomuto místu se váží celé dějiny světa, a od chvíle, kde jsem vstoupil do Říma, počítám druhé narozeniny, opravdové znovuzrození“ (Goethe 2002, s. 147). V původním, nepublikovaném popisu svého loučení s Římem, jak jej Goethe — podstatně osobněji, intimněji než v definitivním znění — koncipoval 31. 8. 1817, básník píše: „Při mém loučení s Římem pociťoval jsem bolesti zvláštního druhu. Opustit toto hlavní město světa, jehož občanem člověk delší dobu byl, bez naděje na návrat, vyvolává pocit, který nelze zprostředkovat slovy. Nemůže to sdílet nikdo jiný než ten, kdo to sám pocítil. V tomto okamžiku jsem jen znovu a znovu opakoval Ovidiovu elegii, kterou básnil, když jej vzpomínka na podobný osud pronásledovala až na konec obývaného světa. Ona disticha se stále prolínala mezi mými pocity sem a tam [...]. Dlouho jsem si však onen cizorodý výraz vlastních pocitů opakovat nemohl, když jsem byl nucen, abych jej přisoudil mé osobnosti a zvláště mé situaci. [...] Avšak chránil jsem se také napsat byt jen jediný řádek, z bázně, že by něžná vůně vroucných bolestí mohla zmizet. Nebyl jsem schopen se téměř na nic podívat, abych nebyl v této sladké trýzni rušen. Avšak už velmi brzy se mi vnutilo, jak nádherný je pohled na svět, když jej pozorujeme s pohnutým citem. Vzmůžil jsem se k uvolněné básnické činnosti“ (tamtéž, s. 679).

V citované závěrečné básni Milady Součkové *Sed signifer sanctus...* ze sbírky *Alla Romana* je tato situace jakoby zrcadlově převrácena: elegie ztráty a loučení ústí na konci básně do vize shledání a návratu. V cyklu *Ex Ponto* ze sbírky *Gradus ad Parnasum* je báseň věnovaná Zdenku Rykrovi uvedena citátem z druhé knihy Ovidiových *Epistulae ex Ponto*: „ante oculos nostros posita est tua semper imago“ (II, 4, 7; „před mýma očima tkví věrná podoba tvoje“).

Báseň *U Via Appia (Alla Romana)* je věnována „Pastýři Hermasovi“ a toto věnování se vztahuje ke starokřesťanskému spisu autora řečeného Hermas (podle některých pramenů byl bratrem papeže Pia I.) z poloviny 2. století (mezi lety 140 a 145) po Kristu. Spis tvoří pět vidění, dvanáct přikázání a deset podobenství a jeho hlavním námětem

17 Dvacátého sedmého října 1830 zemřel v Římě náhle Goethův syn August von Goethe ve věku 42 let. Goethe zemřel 22. března 1832. August von Goethe byl pohřben 29. října 1830 na hřbitově (pro nekatolíky) u Cestiovy pyramidy. Bertel Thorvaldsen, který se účastnil pohřbu, vytvořil také návrh náhrobku s reliéfem zesnulého (Hertl 2014, s. 135).

18 K toposu Arkádie a jeho recepci u Goetha a v jeho době viz Petra Maisak (1997).



je duchovní obroda, nabádání k mravnému životu a pokání v chudobě: „Cypřiše jak u Poussina / i hodina pastorální / stádo ovcí štětcem Angeliky / šňůra barevného prádla / na dvorku mezi chlěvy / kmen révy zakrslý / u zdi v cypřišové aleji. // Hleď, tak bychom byli žili / bídou, dětmi požeňnání / s koněm, je napůl slepý / vyjel bys na trh zrána, / akvadukt v azurném nebi / moruše jak u Poussina, / hleď, tvé ruce — fialy / hebké, to že by bylo štěstí? / Pastýři dobrý, chvíli zmatený/ setkáním s Múzou v Campagni / nad prázdnými mauzolei / stromoví jak u Poussina / pod zakrslým kmenem révy / stolek, sklenky octa-vína / v záhonu kvetou noční fialy“ (Součková 1999, s. 223–224).

Básnická replika na raně křesťanské přikázání „Pastýře Herma“ („to že by bylo štěstí? / Pastýři dobrý, chvíli zmatený“) je postavena na paralelním rozvíjení poetologického a kulturněhistorického, resp. uměleckohistorického konceptu. Asketický „pastýř Hermas“ je promítnut na fólii reflexe pastorálně-arkadického „prostého života“ barokně-klasicistických obrazů-krajin Nicolase Poussina, Clauda Lorraina a Goethovy důvěrnice, švýcarsko-rakouské malířky Angeliky Kauffmannové, kteří byli všichni — stejně tak jako mnohem později česká básnířka v polovině šedesátých let 20. století — v Římě cizinci a v Římě našli také místo svého posledního odpočinku. Poussinův náhrobek-kenotaf, který nechal postavit François René de Chateaubriand, se nachází v kostele *San Lorenzo in Lucina*, kde je pohřben také Josef Mysliveček a kde se nachází kaple sv. Jana Nepomuckého. Claude Lorrain je pohřben v kostele *Santissima Trinità dei Monti* nad Španělskými schody a Angelika Kauffmannová v kostele *Sant'Andrea delle Fratte* s nádhernou zvonící od Francesca Borrominiho.

Básnická fikce, vztahující se svým názvem a věnováním „Pastýři Hermasovi“ k *arché*, k počátkům, k antickému Římu *Via Appia*, i k počátkům křesťanství, je zároveň evokací Poussina a jeho krajin a na konci básně je, jako *tableau vivant*, ponořena do „Poussinovy modři“ — podobně jako v básni *Torquato Tasso* — a do malířské fikce. Jako by celá báseň byla zbásněním poussinovské krajiny. Druhá strofa začíná výzvou „Hleď...“. Kdo v básni promlouvá? Kdo se ptá: „to že by bylo štěstí?“ Jméno Angeliky (Kauffmannové) evokuje, i v dalších básních cyklu *Alla Romana a Římských vedut ze Sešitů Josefiny Rykové*, přátelství mezi Angelikou Kauffmannovou, která byla v Římě oslavována jako „desátá Múza Říma“, a Goethem, evokuje tedy i vzájemnou inspiraci mezi malířstvím a básnictvím (Poussin je ostatně malířem obrazu *Inspirace básníka*, kol. 1630). V Římě obývala Angelika Kauffmannová honosný dům ve *Via Sistina*, který se stal záhy proslulým místem setkávání zahraničních umělců a milovníků umění. Mezi básně *Il Gesù a San Paolo fuori le Mura* vložila Milada Součková v *Sešitech Josefiny Rykové* báseň *Via Sistina* a oddíl *Římské veduty* uzavírá báseň *Angelica Kauffmann*. V básni Milady Součkové jako by byl tento vztah, básník (Goethe) a malířka (Angelika Kauffmannová), převrácen. Jako by se básnické Já obracelo k svému výtvarnému, malířskému protějšku, připomene-li si, že manželem Milady Součkové byl malíř Zdenek Rykr. *Sešity Josefiny Rykové* by bylo možné číst také jako pokračování tohoto fiktivního rozhovoru.

Poussin je v římských básních Milady Součkové římským malířem, který ve svém díle spojil mýtus antických bohů a křesťanství, ducha a přírodu, přírodu a kulturu, přírodu a kulturu lidí a bohů, lidí a hrdinů antických mýtů: symbióza, která je poezii Milady Součkové velmi blízká. Tím bližší, že u Poussina je tato symbióza uskutečněna způsobem, který Kurt Badt nazývá „básnickým“: „Nad Poussinovým dílem se rozprostírá, spolu s ‚divina signa decoris‘ (Aeneis V), mimořádným způsobem lesk básnic-



tví, výjimečného malířského přednesu, který své umělecké prostředky nevyčerpává v samotných předmětech ztvárnění, v událostních aspektech, ve výrazu, v náladě, nýbrž zachází s nimi jako s neobyčejně vnímatelnými. Tento lesk Poussinových děl je zvláštní formou proměny věcí ve smyslu Goethovy věty: ‚Čistá próza jednání se transpozicí jednotlivých událostí stává poetickou‘ (Poznámky a pojednání k Divanu, oddíl: Arabové) (Badt 1969: 25). Básnická síla Poussinova umění se podle Badta projevuje také v malířově silném architektonickém cítění, s ním vytvářel své produchovnělé kompozice. Poussinovo umění charakterizuje Badt jako „esenci obrazu člověka“ (tamtéž, s. 21).

Poussin je v básni *Torquato Tasso* zprítomněn také prostřednictvím citátu z Chateaubriandových *Pamětí ze záhrobní* a naopak je Chateaubriand přítomným též v básni *U Via Appia*. Spojovacím článkem je nostalgie, nostalgické snění. Chateaubriand v Římě upadal do nostalgie při evokacích renesančního Říma, kdy umělci byli ctěni velmoži, panovníky i papežem, zatímco „dnes“ žijí v Římě v chudobě a zapomnění. Vesnívá se do představy, že by se chtěl tehdy narodit jako umělec: rád by se spokojil s kouskem chleba a douškem vody. Tato nostalgická touha po ztracené idyle je romantickou fantazií estéta, ale sen proměnil Chateaubriand ve skutečnost, když nechal Poussinovi v roce 1830 postavit v kostele S. Lorenzo in Lucina již zmíněný náhrobek s bystou a vytesaným reliéfem, s motivem z Poussinova obrazu *Et in Arcadia Ego*. Latinský epigram na náhrobku, který je vyznáním nesmrtnosti umění, se obrací na ty, kteří se zde jednou zastaví: „Jestliže jej [Poussina] ale chceš slyšet mluvit, pohled s úžasem, že žije a mluví ve svých obrazech“ („Hic tamen ipse silet si vis audire loquentem mirum est in tabulis vivit et eloquitur“).

Básně Milady Součkové nejsou nostalgii po nenávratně ztracené idyle. Naše doba neprožívá tragédii umělce jako za dob Goethových a Chateaubriandových: „na Janiculu maňasci / své nesmrtné drama hrají / bez Goetha, bez Génia křesťanství“ (Součková 1999, s. 211). A přece jsou její *Římské procházky*, jak pojmenovala první oddíl *Alla Romana*, ve zvláštním smyslu „nostalgickými procházkami“. Jako básník *Melancholických procházek* byla také Milada Součková exilovou básnířkou. Do první exilové sbírky *Gradus ad Parnassum* (1957) zařadila ovidiovsky nazvaný oddíl *Ex Ponto* s básněmi věnovanými Jindřichu Chalupeckému (*Fort George*), Ivanu Blatnému (*Na pražském předměstí*) a Zdenku Rykrovi (bez názvu), a všechny uvedla mottem z Ovidiových *Epistulae ex Ponto*. V jakém smyslu jsou její *Římské procházky* nostalgické?

Patrně nikoliv v obvyklém významu nostalgie jako touhy po návratu na určitá místa nebo po nenávratně uplynulé minulosti, kterou nelze vrátit zpět. Eugène Minkowski, teoretik „žitého synchronismu“, který zakládá vitální kontakt se skutečností, charakterizuje nostalgii ve svých „filozofických fragmentech“ *Vstříc kosmologii* jako „touhu splynout se světem, od něž nás odděluje naše osobní činnost, či lépe naše osoba“: „Nostalgie obsahuje určité oddělení, vzdálení a potřebu splynutí s tím, od čeho jsme oddělení, je tu já a svět a chtějí se znovu spojit. Nostalgie se tedy netýká konstituce světa pro mě jakožto nezbytné situace mé vlastní existence. Svou činností, svým vzmachem k etickému jednání se snažím dosáhnout, znovu nalézt to, co mi je zcela dáno v syntonii nebo v modlitbě. Z tohoto hlediska je nostalgie, jak její název napovídá, vždy ‚návratem‘ (nostos) a ‚bolestí‘ (algos) ve vztahu k tomu, co nám na druhou stranu bylo odhaleno. Stesk po rodné zemi je pouze jednou z jejích konkrétních podob“ (Minkowski 2011, s. 198).



Touha, o níž píše Minkowski jako o touze stát se opět součástí kosmu, není myšlena jako sloučení v čistě metafyzickém smyslu, ale jako afektivní kontakt s druhými a se světem jako projev „žitého synchronismu“. V tomto smyslu možno chápat nostalgii v básních Milady Součkové.¹⁹ Roman Jakobson vystihl v doslovu k *Sešitům Josefíny Rykové* básnířčino úsilí o neúnavné navazování spojitostí: „Celá sbírka je citové drama drobných událostí, slov neúnavně zaměřených na vnitřní spojitosti vztahů mezi užšími a širšími, mezi náhodnými a dějinnými, pozemskými a astronomickými rozměry prostoru a času“ (Jakobson 1993b, s. 115).

Tato nostalgie je reflexivní povahy, je jí vlastní nadhled a jemná ironie, zpochybňující, jak píše Svetlana Boym ve své studii *The Future of Nostalgia*, absolutní pravdy; reflexivní nostalgie, která ví o ambivalenci touhy i moderní doby (Boym 2002, s. xviii). A zároveň obsahuje tvořivý potenciál: silou obrazotvornosti dává vzniknout časo-prostorovým konfiguracím, spojujícím skutečnost, vzpomínku, smyslový dojem a fantazijní představu. Překročením hranic, zkušeností exilu, zkušeností nepřekonatelné vzdálenosti vzniká již od Ovidiových *Tristií* nová estetická zkušenost a hodnota. Nostalgie se stává hybnou silou obrazotvornosti, která získává novou podobu: vzdálenost, (nenaplnitelná) touha „splynout s tím, od čeho jsme odděleni“ (Minkowski 2011, s. 198), otevírá nový prostor a možnosti básnické imaginace.

LITERATURA

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Verlag C. H. Beck, München 1999.

Badt, Kurt: *Die Kunst des Nicolas Poussin*. Verlag DuMont Schauberg, Köln 1969.

Berrens, Dominik: *Soziale Insekten in der Antike. Ein Beitrag zu Naturkonzepten in der*

griechisch-römischen Kultur. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2018.

Bohrer, Karl Heinz: *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2014.

Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic, New York 2001.

19 O básnické nostalgii nejen v *Sešitech Josefíny Rykové* napsal pěkné řádky Josef Hrdlička (2012), který také připomíná sémantiku pojmu „nostalgie“, jak se konstituovala na konci 17. století. O nostalgii básní Součkové poznamenává: „Nostalgickou a zároveň konstruktivní imaginaci Milady Součkové chápu jako kontrapunkt poválečné poezie.“ Zabývá se básněmi *U fotografa* a *Český kinematograf*, kde je nostalgické naladění evokováno v spojení s obrazem, statickým-fotografickým a dynamickým-filmovým: „V básni je na první pohled zřejmá určitá nostalgie vzpomínky: pohled na fotografii připomíná konkrétní scénu, která kdysi byla, fotografie není jen zobrazením minulého, nýbrž indexem jeho vzdálené existence“ (tamtéž, s. 68). V této souvislosti Josef Hrdlička připomíná trojí pojetí nostalgie u Jeana Starobinského: „primární nostalgii jako stesk po vlasti, bytostnou nostalgii, kterou nelze vyléčit návratem a jejíž privilegovanou sférou je dětství; v souvislosti s historickým vývojem společnosti, kdy vzhledem k nezakotvenosti člověka nelze mít silné vazby ke konkrétnímu místu, je pak ve třetí fázi nostalgie společensky hodnocena jako neadaptabilita. Tento poslední rys by bylo možné sledovat u Ivana Blatného, básníka Součkové velice blízkého — samozřejmě jako rys nikoli patologický, nýbrž básnický konstitutivní, a konečně ve 20. století takřka paradigmatický“ (tamtéž, s. 64–65).



- Freud, Sigmund:** *Aus den Anfängen der Psychoanalyse, 1887–1902. Briefe an Wilhelm Fließ*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1962.
- Freud, Sigmund:** Poznámka o „zázračném zápisníku“. In týž: *Vybrané spisy III. Práce k sexuální teorii a k učení o neurosách*, přel. Jiří Pechar. Avicenum, Praha 1971, s. 293–296.
- Freud, Sigmund:** Nespokojenost v kultuře. In týž: *O člověku a kultuře*, přel. Ludvík Hošek. Odeon, Praha 1989, s. 316–380.
- Goethe, Johann Wolfgang von:** *Torquato Tasso*. Hra, přebásnil Bohumil Mathesius. Českomoravský kompas, Praha 1942.
- Goethe, Johann Wolfgang von:** *Werke*. *Hamburger Ausgabe. Band 11. Autobiographische Schriften III. Italienische Reise*. Verlag C. H. Beck, München 2002.
- Hertl, Michael:** Der Tod von Goethes Sohn August und sein Grab in Rom. *Goethe-Jahrbuch* 131, 2014, s. 126–148.
- Hetzer, Theodor:** *Italienische Architektur*. Urachhaus, Stuttgart 1990.
- Hrdlička, Josef:** Paměť a exil v „Sešitech Josefy Rykové“. *Slovo a smysl* 9, 2012, č. 17, s. 61–81.
- Chateaubriand, François-René de:** *Paměti ze záhrobí*, přel. Aleš Pohorský. Academia, Praha 2011.
- Jakobson, Roman:** *Dialogy*, přel. Marcela Pittermannová. Český spisovatel, Praha 1993.
- Jakobson, Roman:** Doslov. In: Milada Součková: *Sešity Josefy Rykové*. Prostor, Praha 1993, s. 214–215.
- Kierkegaard, Søren:** *Opakování. Pokus v oblasti experimentující psychologie od Constantina Constantia*, přel. Zdeněk Zecpal. Vyšehrad, Praha 2006.
- Koneffke, Jan — Niccolini, Elisabetta:** Schriftsteller der Villa Massimo schreiben über Rom. *Der Deutschunterricht* 51, 1999, č. 2, s. 28–42.
- Lobsien, Eckhard:** *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. Wilhelm Fink Verlag, München 1995.
- Maisak, Petra:** Et in Arcadia ego. Anmerkungen zur Entwicklung des arkadischen Wunschbilds in Italien und zur Rezeption der Goethezeit. In: Klaus Manger (ed.): *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1997, s. 11–37.
- Marin, Louis:** *Sublime Poussin*, přel. Catherine Porter. Stanford University Press, Stanford, CA 1999.
- Minkowski, Eugène:** *Vstříc kosmologii. Filozofické fragmenty*, přel. Josef Hrdlička. Malvern, Praha 2011.
- Moses, Stéphane:** Goethes Entdeckung der französischen Landschaftsmalerei. In: Paolo Chiarini — Walter Hinderer (eds.): *Rom — Europa: Treffpunkt der Kulturen 1780–1820*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006, s. 29–42.
- Otto, Walter Friedrich:** *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*. Verlag Schulte-Bulmke, Frankfurt am Main 1934.
- Panofsky, Erwin:** Et in Arcadia Ego: Poussin a elegická tradice. In: Erwin Panofsky: *Význam ve výtvarném umění*, přel. Lubomír Konečný. Malvern — Academia 2013, s. 331–359.
- Rasch, Wolfdietrich:** *Goethes „Torquato Tasso“*. *Die Tragödie des Dichters*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 1954.
- Říhová, Zuzana:** Velká eliotovská báseň. *K Mluvícímu pásmu Milady Součkové. Česká literatura* 65, 2017, č. 2, s. 213–234.
- Součková, Milada:** *Škola povídek*. Melantrich, Praha 1943.
- Součková, Milada:** *Sešity Josefy Rykové*. 2., rozšířené vyd. Prostor, Praha 1993.
- Součková, Milada:** *Kaladý. Svědectví. Mluvící pásmo. Dílo Milady Součkové. Svazek III*. Prostor, Praha 1998.
- Součková, Milada:** *Případ poezie. Básnické sbírky 1942–1971. Dílo Milady Součkové. Svazek X*. Prostor, Praha 1999.
- Součková, Milada:** *Élenty. Dopisy přátelům 1942–1982. Jindřichu Chalupeckému, Ladislavu a Olze Radimským, Romanu Jakobsonovi, Otakaru Odložilíkovi, Gertrudě Gruberové-Goepfertové, Oldřichu Leškovi, Karlu Milotovi*. Prostor, Praha 2018.