

Štěpaník, Karel

Literární prameny Keatsovy tvorby

In: Štěpaník, Karel. *Básnické dílo Johna Keatse*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958, pp. [163]-224

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/118933>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

III

LITERÁRNÍ PRAMENY KEATSOVY TVORBY

KEATSŮV VZTAH K LITERATUŘE A UMĚNÍ

Skutečnosti, jejichž odrazem v Keatsových básních, dopisech a ústních projevech jsme se dosud zabývali, byly jednak společenské, jednak autobiografické. Naše zkoumání snad s dostatek ukázalo, že jak události, osobnosti a věci veřejné, ať hospodářské, politické či sociální v nejšířším smyslu slova, tak zážitky, dojmy, city a myšlenky Keatsova soukromého života vstoupily do jeho tvorby velmi silně, živě a často bezprostředně. Ukázalo se, že Keats nebyl básník apolitický, v sebe uzavřený nebo únikový, nýbrž naopak měl hluboce lidský a živý vztah k lidem i ke společnosti, právě tak jako k přírodě a k umění. Jestliže jeho poesie se někdy zdá samoučelná nebo neaktuální, pak je to jen zdání. Neboť i na dně temat z antické mythologie nebo z feudálního středověku, podobně jako v jádře nejintimnějších projevů Keatsových citů a nálad najdeme zaujatý vztah k současnosti a k člověku. Jestliže se nyní věnujeme převážně zkoumání literárních a uměleckých skutečností, které Keatse podnítily k tvorbě nebo ovlivnily jeho básně po stránce obsahové a formální, technické a jazykové, neznamená to, že bychom si neuvědomovali reálnou vzájemnou závislost a neodlučnost všech tří materiálních zdrojų Keatsovy poesie – skutečností společenských, soukromých a literárně-uměleckých – téměř v každé básni, kterou napsal.

Na tuto nerozlučnost motivů a vlivů společenských, soukromých a literárních jsme už několikrát upozornili. Přesto jsme nemohli zvolit jedinou metodu vhodnou pro zkoumání *celé* objektivní reality, celé »pravdy« (v Keatsově terminologii), tj. metodu vyčerpávajícího rozboru každé jednotlivé básně v jejím vztahu k celé objektivní skutečnosti, která se v ní odráží. Takový postup by si totiž vyžádal nejen několikanásobné rozšíření práce, ale i neustálé opakování a byl by proto rozvláčný a roztržistý. Avšak naše studie nechtějí podat vyčerpávající komentář ke Keatsovu životu, tvorbě a době; chtějí jen přesvědčivě doložit, že jeho tvorba byla vědomým úsilím o pravdivé a umělecky krásné zobrazení skutečnosti. A tento úkol je možno splnit i bez úplného vyčerpání historického, životopisného a kritického materiálu. Metoda, která podle našeho mínění takovému úkolu nejlépe vyhovuje, je oddělený výzkum skutečností společenských, autobiografických a literárních, které ovšem objektivně i subjektivně existují v jednotě.

Objektivní literární a uměleckou skutečnosti, jejíž odraz v Keatsově tvorbě budeme nyní zkoumat, rozumím umělce, resp. umělecká díla, jejichž poznání dalo Keatsovi popud a látku nebo thema a vzor, po případě i obraz nebo slovní výraz atd., a tím přispělo k obsahovému a formálnímu tvaru jeho poesie. Je pochopitelné, že se ve velké míře opírám o výsledky zkoumání jiných badatelů, ačkoliv se je snažím kriticky zhodnotit a přehledněji utřídit. Nemohl jsem číst všechno, co četl Keats, ani jsem neviděl všechno, co viděl on. Proto se musím často spoléhat na cizí znalosti, i když se nespokojuji se závěry, které jiní badatelé ze svých znalostí vyvodili, bez vlastního přezkoumání jejich dokladů všude, kde je třeba.

O významu studia Keatsových literárních pramenů mohou být názory velmi odlišné; nelze však popírat, že cizí literatura umělecká i odborná měla zvláště na Keatsovu ranou tvorbu vliv značný, někdy dokonce rozhodující. Poněvadž v zásadě souhlasím s tím, co o této otázce napsal M. R. Ridley roku 1933 v knize o Keatsově uměleckém mistrovství, uvedu jeho názor doslovně: »Druhá stránka Keatsova umě-

leckého mistrovství, kterou osvětluje studium této básně (tj. *Předvečera sv. Anežky* – K. Š.), »je jeho t. zv. »používání pramenů«. Tento výraz je nebezpečný a příliš často se vykládá tak, že v nás vyvolává směšnou představu, jak tvůrčí umělec sedí u stolu s pultuctem knih a kvapně v nich listuje, aby našel nějakou myšlenku nebo frázi, horečně obrací nekonečné listy *Tajemství zámku Udolfa*, aby v nich našel dubovou galerii a pak zase hledá v Shakespearovi vhodné epitheton pro trubky; z *Romea a Julie* si vybere kdouli, z *Tisíce a jedné noci* tykev a ze *Ztraceného ráje* celý desert; a nedovede vykreslit obraz milence v milenčině budoáru, nenajde-li jej u Boccaccia. Tak ovšem nepracuje žádný originální umělec, nýbrž jen přízemní kompilátor neharmonické mosaiky. Ale i u neoriginálnějšího slovesného umělce část, a pravděpodobně velká část materiálu, který zpracovává svou selektivní a ztvárňující obrazností, jsou reminiscence z četby. A pokud se dovedeme vystříhat ukvapených závěrů, naše potěšení z pozorování umělce při práci je mnohem větší, když můžeme sledovat, jak svůj materiál vybírá a dává mu tvar. Jenže většina tohoto materiálu je uložena v umělcově vědomí v jakémsi pytlí na hadříky; a hadříky nejsou opatřeny cedulkami s označením původu jako v nějaké kartotéce. Umělec tedy neví, jaký byl, ani komu patřil oděv, z něhož je tento kousek flanelu, onen kus kartounu nebo tenhle ústřížek lesklého hedvábí. Každý, kdo vůbec čte nebo aspoň někdy se ohání perem, i když třeba nepíše nic než dopisy, ví z každodenní zkušenosti, že občas používá úsloví, o nichž neví, zda jsou to citáty nebo polocitáty nebo jeho vlastní slova. A můžeme oprávněně předpokládat, že umělec je na tom podobně. Někdy ovšem zjistíme, že umělec zpracovává konkrétní a dokonce přiznaný pramen; tak to dělal Shakespeare v mnoha svých dramatech a také Keats v *Isabelle*. Ale většinou bývají prameny neurčitější a méně vědomé; jejich zjišťování je pak nejen lákavé, ale i nebezpečné. Nesnáž je v tom, že hledání pramenů se příliš podobá sbírání poštovních známek nebo jiných sběratelských předmětů; a objeví-li sběratel nějakou možnou vzácnost, která unikla jinému sběrateli, bývá v prvním zápalu svého nadšení málo ochoten prohlédnout si důkladně vroubkování a vodní značku svého objevu. Bude proto záhodno zamyslet se trochu nad tím, jaké důkazy můžeme najít, že domnělý nebo předpokládaný pramen je pramenem skutečným. Za prvé: autor může výslovně říci nebo nějak jinak neomylně naznačit, že vskutku četl autora, knihu, báseň nebo úryvek, o které běží. Za druhé: autor může, byť sebevíc roztroušenými záznamy označkovat stezku své rozmanité četby a svých myšlenek tak, že zkušený stopař, má-li dost obratnosti a trpělivosti, jej může poměrně bezpečně sledovat, jak profesor Lowes sledoval Coleridge v nejskvělejší ukázce detektivní kritiky, kterou zrodilo naše století« (Ridley má na mysli Lowesovu knihu *Road to Xanadu* – K. Š.). »Za třetí: do oblasti vnějších důkazů spadají také záznamy autorových přátel o jeho četbě . . . V oblasti vnitřních dokladů se pohybuje na mnohem nejistější půdě. V díle každého spisovatele nacházíme nesčetné paralely s pracemi jiných spisovatelů. V některých případech jsou paralely tak shodné nebo jsou shody v jednotlivých slovech a slovních skupinách tak nápadné, že máme pocit, že je není možno vysvětlit pouhou náhodou a že tedy jsme oprávněni prohlásit: »Toto je vědomý nebo neuvědomělý ohlas toho či onoho«. Od takových případů vede cesta dolů k paralelám, které bývají uvedeny v poznámkách slovy: »Toto je pravděpodobně reminiscence na – – –«, a ještě níž k paralelám, které se musí spokojit se slovy »Toto nám poněkud připomíná – – –«. Takové vnitřní doklady nejsou nikdy důkazy; a vyskytují-li se jen ojediněle, nemají skoro žádný význam. Hodnota vnitřních svědectví je téměř bezvýhradně kumulativní; máme-li důvod k domněnce, že nějaké

dílo je pramenem, pak každá další slovní nebo situační paralela silně zvyšuje pravděpodobnost, že naše domněnka je oprávněná. A tam, kde jak vnější doklady, tak dostatečné množství vnitřních dokladů nás vedou stejným směrem, můžeme mít celkem oprávněnou jistotu, že jsme autorovi na stopě» (Ridley 101–103).

Hledače literárních pramenů, vlivů a ohlasů čeká tedy mnoho nebezpečných úskalí na dobrodružné plavbě neznámými oceány, které nebyly dosud zmapovány. Největší nebezpečí tkví však v tom, že příkládají literárním pramenům a vzorům, i když jsou nepochybné, neúměrný význam (jak to činí na příklad americký badatel Werner W. Beyer v knize *Keats and the Daemon King*, pojednávající o vlivu Wielandova *Oberona* na Keatsova *Endymiona* a jiné básně). Slovní a myšlenkové obdoby a podobnosti je svádějí k tomu, že i nejobecnějším představám a výrazům u zkoumaného autora přičítají původ literární a domnívají se, že příroda, společenské dění, prostředí a vlastní zkušenosti autorovy hrály při zrodu jeho díla úlohu jen podružnou, jestliže vůbec jakou. Beyer např. vykládá Keatsův sonet *Básník*, který objevila a po prvé otiskla Amy Lowellová (I, 163),¹⁹⁾ takto:

19)

THE POET

*At morn, at noon, at eve, and middle night
He passes forth into the charmed air,
With talisman to call up spirits rare
From plant, cave, rock, and fountain. – To his sight
The bush of natural objects opens quite
To the core; and every secret essence there
Reveals the elements of good and fair:
Making him see, where learning bath no light.
Sometimes, above the gross and palpable things
Of this diurnal earth, his spirit flies
On awful wing: and with its distinct skies
Holds premature and mystic communings:
Till such unearthly intercourses shed
A visible halo round his mortal head.*

(Básně 49).

České znění je asi takové:

BÁSNÍK

*Ráno i večer, v půlnoc, v poledne
vychází ven na divuplný vzduch
s talismanem, ježž každý mocný duch
skal, jeskyň, řek a rostlin poslechně.
Slupkou všech věcí k jádru prohlédne,
kde skrytá podstata mu šeptá v sluch:
dobro je krásě nerozlučný drub;
tak poznává, co věda nezhlédne.
Duch jeho někdy mocným křídlem vzlétá
nad hrubý hmotný svět, kde vládne čas,
a s nebem, které očekává nás,
předčasně hovor mystický zaplétá,
až nadzemských těch styků svatozář
mu jasem obklopí smrtelnou tvář.*

V pátém verši jsem přeložil výraz »the bush of natural objects« výrazem »slupkou všech věcí«, poněvadž to neporušuje smysl Keatsova obrazu a není vyloučeno, že v originále bylo napsáno místo »bush« tj. »mlčení«, »busk« tj. »slupka«. Neměl jsem však možnost vidět autogram básně a proto jsem si nemohl svůj dohad ověřit.

»V tomto nedokončeném sonetu nemůžeme nepostřehnout teorii o přírodním zdroji básnické inspirace. Keatsova fráze »elements of good and fair« nám připomíná etické sklony Wordsworthovy. V sextetu však Finney nachází vliv Draytonova *Muže na Měsíci*, kterého považuje za jeden z hlavních pramenů fabule *Endymiona*. Je sice možné, že Keats byl do jisté míry závislý na Draytonovi, od něhož snad má obraz letu a některé konvenční výrazy, jako »diurnal«, »sphere«, »ball«, ale významné je, že Draytonova Phoebe dopravila Endymiona na nebesa v svém voze, když nejprve »zavolala s nebe draky, kteří táhnou její vůz« – podobně jako Ovidiova Medea. Ale Keatsův básník zřejmě vzletá sám »on awful wing« (Beyer 94).

Beyer ještě věnuje téměř dvě strany snaze ukázat, že Keats byl inspirován nikoli Draytonem, ale Wielandovým *Oberonem*, hlavně, že Wielandův Oberon »má všechny síly, které dává Keats svému básníkovi« (*ib.*). Podrobně nemohu Beyerův argument rozebírat, ani pro nedostatek místa reprodukovat. Ale o jeho ceně si můžeme učinit představu i z jediné generalisující věty, kterou autor uzavírá tuto charakteristickou ukázkou své metody. Na stránce 96 píše: »Byl to velmi pravděpodobně příklad Spenserův a Huntův, který první přivedl Keatse k tomu, aby hledal inspiraci pro poesii v přírodě. Je také pravděpodobné, že jeho přírodní zážitky nabyly pro něho většího významu vlivem četby Wordsworthe« atd. K tomu lze říci jen to, že k představě o přírodě jako inspirátorce poesie mohl Keats samozřejmě dospět i bez Spensera, Hunta, Wordsworthe a kteréhokoliv jiného básníka včetně Wielanda, protože tato myšlenka není tak jedinečná, aby na ni nemohl samostatně přijít básník, který přírodu tak znal a miloval jako Keats. Mnohem pravděpodobnější je, že také na ni sám přišel a že ho v ní jen utvrdilo to, že také jiní, zvláště Wordsworth, ji hájili. Přes všechny slovní, obrazové a jiné obdoby, které Beyer nashromáždil, aby dokázal vliv *Oberona* na Keatse (o kterém ovšem v podstatě není pochyby), jsem přesvědčen, že hlavní a také časově prvotní zdroj Keatsových citů a vztahů k přírodě a k poesii i jeho myšlenek o vzájemném poměru mezi přírodou a poesii, byla příroda sama a teprve na druhém místě literatura. Keats nikdy nepřijímal cizí myšlenky a teorie za vlastní, dokud, jak praví, si jejich pravdivost neověřil »na svém pulsus«. Pokud si vypůjčoval od jiných básníků slova nebo obrazy, činil tak zcela suverénně a samostatně – podobně jako jeho oblíbení mistři Shakespeare, Spenser a Milton –, a to tak, aby vypůjčený výraz vyhovoval jeho vlastní koncepci a zkušenosti. S vypůjčkami ideovými i slovními zacházel jako se společným majetkem celé literární obce, který mu byl svěřen, aby jej svým originálním zásahem rozmnožil a zdokonalil a pak jako svůj přínos opět odevzdal do společné pokladnice světové literatury.

Při hodnocení vlivu literatury i výtvarného umění na Keatsovu poesii je třeba vycházet z jeho vážného vztahu k těmto zdrojům umělecké inspirace. Keats nebyl jen hrohlivý a nadšený čtenář, posluchač a divák; co četl, slyšel a viděl, to intenzivně prožíval, ale zároveň kriticky zkoumal. Knihy, které ho zvláště silně zaujaly, četl znovu a znovu, přemýšlel nad každou myšlenkou a každým slovem, zkoumal je ve světle své životní zkušenosti, rozmlouval o nich s přáteli, citoval z nich v soukromé korespondenci, snil o nich a zacházel s nimi jako s živou skutečností přírodní a lidskou. Proto je někdy velmi obtížné rozlišit, který obraz nebo slovní výraz v jeho verších byl inspirován životem a zkušeností a který knihou, obrazem, sochou nebo hudební skladbou. Pro Keatsovu obraznost byla příroda oživena nesčetnými neviditelnými bytostmi jako v klasické řecké mythologii. A knižní postavy, krajiny, situace a děje byly mu stejně skutečné jako ty, které poznal v životě, ne-li dokonce skutečnější.

Nesmíme konečně zapomínat ani na to, co nám sděluje v své *Ódě na řeckou urnu* jako nejvyšší poznatek lidského ducha: že umělecké dílo je realizací jednoty pravdy a krásy, dvou nejvyšších cílů uměleckého a všelidského snažení. Odtud vyvěrá Keatsova zbožná úcta k dokonalým uměleckým výtvorům, jaké viděl v některých hrách Shakespearových nebo v Elginových mramorech. V svých mladších letech pochopitelně někdy uctíval i falešné modly, např. Haydonovy obrazy nebo Huntův *Příběh z Rimini*; většinou však se od tohoto nekritického mladického kultu záhy oprostil; sebekriticky poznal slabiny své vlastní poesie a litoval jich, kriticky odsoudil mnohé vzory, které kdysi s nadšením následoval. Ale od samého počátku dychtil poznat v literatuře a umění to, co je v nich nejlepšího. Měl štěstí, že našel několik důvěrných starších přátel, kteří mu v jeho hledání mohli prospět, počínajíc Clarkem za Keatsových školních let a končíc malířem Severnem, který básníka doopatřoval k smrti. I mnozí z těch přátel, kteří svou vlastní uměleckou prací nevynikli nad slušný průměr, jako byli Hunt, Haydon, Reynolds, Bailey, Severn a mnoho jiných, zasloužili se nesmírně o Keatsův duševní a umělecký růst tím, že jej přivedli do styku s dobrými knihami a obrazy, sochami a hudbou a naučili jej, aby si sám dovedl vybrat, co je hodnotné a co jeho vývoji nejlépe poslouží. Jen díky těmto přátelským stykům, a ovšem i díky své vlastní zvědavosti, pílí a nadšení mohl Keats bez valného školního vzdělání nabýt nevšedních vědomostí a rozvinout svůj vrozený talent tak, že se řadí jako rovný k velkým současným anglickým básníkům Shelleymu a Byronovi.

Každý moderní básník je zavázán za velmi mnoho literární tradici, klasikům své rodné země i velkým spisovatelům jiných národů, s nimiž se seznamuje už od školních let. A většina z nich je také velmi těsně závislá i na současné literatuře. To je nevyhnutelné a po mnoha stránkách i prospěšné a žádoucí, poněvadž spisovatel neznalý těchto tradic a vzorů by asi nemohl říci nic významného ani současnosti ani budoucnosti. Považoval by za originální a nové všechno, co ho napadne. Na druhé straně ovšem není dobré, aby začínající spisovatel ulpíval jen na tom, čemu se od jiných naučil. Keats v svých začátcích nebyl dost samostatný a knihy na něj měly tehdy větší vliv než životní zkušenosti, kterých ovšem ještě měl málo, a než vlastní názory, k nimž se teprve propracovával. V lecčems však zůstal ucelivým a ne dost samostatným žákem až do konce své literární dráhy. Velikým básníkem se však přece stal, protože si uvědomoval své nedostatky a svou nezkušenost a snažil se usilovně osamostatnit a zdokonalit studiem a prací. Začal psát poměrně pozdě, ale zato se vyvíjel velmi rychle. Často si naříkal, že podléhá záchvatům lenosti a není schopen psát; ve skutečnosti však prozřáhal velmi málo času a byl schopen neobyčejného duševního a fyzického vypětí. Zamyslíme-li se jen nad množstvím knih, které přečetl a prostudoval v několika málo letech, žasneme nad jeho výkonností, zvláště vystupňovanou v posledních dvou letech před osudným chrlením krve na počátku roku 1820.

Při obrovském počtu knih, které přečetl, není divu, že skoro v každé z jeho básní najdeme ohlasy této četby. Keats si bez ostychu vypůjčoval od jiných autorů myšlenky a výrazy, které ho osobně zaujaly. Jak na jednom místě praví Amy Lowellová, nečinil v této otázce rozdílu mezi mým a tvým. Přesto při pozorném srovnání jeho básní s prokázanými literárními předlohami nebo vzory zjišťujeme, že nikdy nešlo o plagiát. I tam, kde vědomě napodobuje nebo zpracovává cizí předlohu, např. v *Isabelle* nebo v *Lamii*, přetváří ji tak volně a samostatně, že vytváří původní dílo. Studium jeho literárních pramenů zaměřené na zjištění shod a ohlasů cizích

děl v jeho tvorbě dokazuje znovu a znovu skutečnou ryznost Keatsova talentu, jeho myšlenkovou i citovou hloubku i dokonalost jeho uměleckého mistrovství.

Rekli jsme už, že Keats prožíval všechno, co ho obklopovalo a působilo na jeho smysly a city, velmi intensivně. Příroda, lidé, události veřejné i soukromé ho neobyčejně zajímaly a vzrušovaly. Neméně silně jej dovedla nadchnout, vzrušit nebo dojmout kniha, socha, hudba, jak dokládají jeho přátelé, jeho poesie i jeho vlastní slova v dopisech. O intensivním prožívání přírodních dojmů a neobyčejné vnímavosti i pronikavém postřehu svědčí výmluvně mimo jiné Joseph Severn:

»Zdá se, že mu nic neuniklo, »ať to byl zpěv ptáka a tlumený tón reakce na něj z loubí nebo křoví, či šustot nějakého živočicha, proměny zelených a hnědých světél a prchavých stínů, pohyb větru, když zasáhl určité vyšší květiny a rostliny, anebo putování oblaků: rysy a gesta tuláků, které jsme potkávali, barva vlasů nějaké ženy, úsměv děcka, zvířecnost mnohých pobudů, která se tajila pod klamavým zevnějškem lidskosti, nebo i klobouk, oděv, boty, zkrátka všechno, co sebevzdáleněji prozrazovalo pravou povahu člověka . . . Některé věci na něho působily nesmírně: tak zvlášť »vlna vzdouvající se v koruně stromu«, jak sám popsal poryv vzduchu zmítající masami kaštanového nebo dubového listoví; anebo když zaslechl zdálí vítr, který se přibližoval zalesněnou krajinou, zvolal »Přiliv! Přiliv!« a vyskočil na nějaký plůtek nebo vyšplhal na nízkou větev stromu u cesty a pozoroval, jak vítr běží přes luční trávu anebo mladé osení a ani se nepohnul, dokud nebyl kolem dokola obklopen zvířeným vzduchem; v takových chvílích míval na tváři výraz vytržení, oči mu hořely a lice žhnuly . . . Jediná věc, která jej dovedla vytrhnout ze záchvatu zdánlivě chmurného zadumání, do jakého občas upadal na našich procházkách v přírodě, a přivedla jej zase »k sobě«, byl pohyb »vnitrozemského moře«, který tak miloval, zvláště pak prudké vlnění větru ve velkých lánech ječmene. Od polí s ovsem nebo ječmenem ho nebylo skoro možno odtrhnout; stával nakloněn kupředu a napjatě naslouchaje a díval se jasným šťastným pohledem, někdy i s lehkým úsměvem, na bouřlivý úprk větru v obilí. Zdálo se, že moře anebo obrazy, které připomínají moře, ho vždycky dovedly uklidnit« (W. Sharp: *Life of Joseph Severn*, 20). O intensivním vzrušení Keatsově, když »slyšel o nějakém ušlechtilém, dobrém nebo hrdinském skutku nebo když viděl něco krásného či smutného« svědčí i Keatsův bratr Jiří a téměř stejnými slovy jeho přítel Leigh Hunt (*Colvin* 79).

A velmi podobně reagoval Keats i na dojmy z četby, na umělecká díla, na hudbu, zpěv a divadlo. Jestliže v nich jeho obraznost objevila krásu a pravdu, působily na něj stejně mocně jako krásná příroda nebo jako ušlechtilý krásný člověk a inspirovaly jej k přemýšlení a tvorbě. Snad nejnámější, ale také nejpůsobivější příklad takového silného literárního podnětu k vytvoření velké básně je Keatsovo seznámení s Chapmanovým překladem Homéra a tímto seznámením inspirovaný sonet *Když jsem po prvé nahlédl do Chapmanova překladu Homéra* (*Bibl* 50).

O okolnostech vzniku tohoto sonetu vypráví Charles Cowden Clarke. V říjnu roku 1816 navštívil Keats Clarka, který tehdy bydlel v Clerkenwellu, asi dvě míle daleko od bytu Keatsova, a oba staří přátelé se ponořili do četby Chapmanova překladu Homérovy *Iliady* a *Odysseje*, který Clarkovi půjčil v krásném starém foliovém vydání jeho přítel Alsager. »Vyhledali jsme si některá »nejslavnější« místa, která jsme znali jen povrchně z překladu Popova«, píše Clarke. »Mezi nimi byl na příklad onen dokonale výjev, který líčí rozhovor starých senátorů s Helenou na trojských hradbách, když jim Helena ukazuje různé řecké vojevůdce; také živý obraz řečníka, který podává senátor Antenor v třetím zpěvu *Odysseje*: . . . popis štítu a přilby Dio-

medovy a připojené přirovnání na začátku třetího zpěvu; a nádherné líčení Neptunovy cesty k achajským lodím ve zpěvu třináctém . . . Jednu scénu jsem mu nemohl neukázat – ztroskotání Odysseovo . . . a byl jsem za to odměněn pohledem plným šťastného obdivu . . . Chapman nám později poskytl ještě mnoho hodokvasů; ale tehdy, když se s ním po prvé seznámil . . ., zanechal mi Keats dopis, který jsem našel na stole příštího jitra, když jsem šel k snídani; v dopise nebylo nic než jeho slavná znělka . . . Jak jsem se zmínil, rozešli jsme se tehdy až za rozbřesku dne, ale přesto mi Keats doručil básně ještě před desátou hodinou dopolední« (*Colvin* 39–40).

Keatsův sonet, který je vlastně jedinou skvělou metaforou, je nejen v celku, ale i v jednotlivostech dokladem šťastné literární inspirace. Odysseovo putování nutně vnuklo básníkovi přirovnání knih, které četl, k zemím, které objevuje cestovatel. Protože jde o knihy, nikoli o země, jsou ony »západní ostrovy« které Keats na svých cestách navštívil, pod panstvím Apollonových vasalů, básníků, kteří jsou povinni svému lennímu pánu věrností a poslušností. Také Homér je Apollonovým vasalem a vládne prostorné říši z Apollonovy vůle. Kromě *Iliady* a *Odysseje* zjišťujeme v Keatsově sonetu i jiné literární prameny, mezi nimi odborné knihy, jako Bonny-castlův populární *Úvod do astronomie*, který poskytl Keatsovi podnět k příměru v devátém a desátém verši sonetu svou podrobnou zprávou o Herschelově epochálním objevu nové oběžnice Urana; a Robertsonova *Historie Ameriky*, z níž Keats čerpal poučení o dějinách objevných a dobovatelských výprav. Jak upozornil už básník Alfred Tennyson, Keats omylem uvedl Corteze jako objevitele Pacifiku. Ve skutečnosti překročil panamskou šíji a objevil Tichý oceán Balboa, jak Robertson správně uvádí. Z tohoto omylu je zřejmé, že Keats Robertsonovu historii Ameriky nečetl nedlouho před sepsáním svého sonetu. Pokud víme od Clarka, četl ji po prvé v posledním roce svého pobytu na enfieldské škole, ale později, jak jsme už dříve uvedli, se k ní opět vrátil a pročítal ji zároveň s Voltairovou knihou *Století Ludvíka XIV.* (*Dopisy* 334). Obě knihy měl Keats v své vlastní knihovně.

Četba oblíbených autorů poskytla Keatsovi i některé slovní výrazy a obraty jeho Chapmanovského sonetu, např. »pure serene« apod. Ale pokusy prokázat závislost jednoho autora na jiném pouze na podkladě slovních shod a podobností jsou velmi nespolehlivé a obyčejně nepřesvědčivé. Dr Garnet např. poukázal na nápadnou shodu mezi posledními dvěma verši Keatsova sonetu a poznámkou ve Wordsworthově básni *Vycházka* (*The Excursion*). Keats tuto skladbu dobře znal, pečlivě ji studoval a velmi vysoce hodnotil. Proto výskyt málo obvyklého »ken« ve Wordsworthově poznámce a Keatsově sonetu a dále věta »contemplates, from a sudden promontory, the distant vast Pacific« v téže poznámce se zdají poukazovat na Keatsovu závislost na Wordsworthovi. Přesto však se Claude Finney domnívá, že Garnetův dohad je nepřesvědčivý, protože mezi Keatsovým sonetem a Wordsworthovou poznámkou je »radikální rozdíl obrazový, citový i myšlenkový« (*Finney* 127). Sám však uvádí jinou domnělou předlohu pro některé Keatsovy výrazy v posledních dvou verších jeho sonetu, a to dva verše z Shakespearovy básně *Lukrecie*:

Enchanted Tarquin answers with *surmise*
In silent wonder of still-gazing eyes.

Soudím, že podobnost s Shakespearem není o nic přesvědčivější než shoda s Wordsworthem, na kterou upozornil Garnet. Obojí uvádím jen proto, abych doložil, jak pochybné a neurčité jsou většinou podobné pokusy, o něž v keatsovské literatuře není nouze.

O velkém zájmu Keatsově o výtvarná a hudební umělecká díla a o jejich mohutném vlivu na jeho básnickou tvorbu je hojnost dokladů. Upozorním jen na jeden nebo dva nepochybné příklady, které svědčí, že Keats silně podléhal působivému účinku a kouzlu výtvorů sochařských, malířských, architektonických a hudebních. První případ se velmi podobá vzniku Keatsova sonetu na Chapmanův překlad Homéra. Také zde – mám na mysli parthenonské sochy a skulptury, známé obyčejně jako »Elginovy mramory« – objevil se Keatsovi netušeně krásný a mohutný nový svět, který jej uváděl do vytržení a inspiroval četné z jeho básnických skladeb a obrazů. O Keatsově nadšení pro Elginovy mramory nám vypráví jeho přítel Severn. Po Tomově smrti, kdy Keats potřeboval co nejvíce rozptýlení, aby překonal těžkou melancholii, do níž ho uvrhla tato tragedie, Severn věnoval téměř celý svůj volný čas příteli a často přicházel do Londýna, aby s Keatsem navštívil Národní galerii nebo sochařské galerie v Britském museu. »Jednoho dne Severn přišel na místo schůzky s Keatsem v místnosti, kde byly vystaveny mramorové skulptury z Parthenonu. Našel Keatse sedícího skoro jako proměněného; jeho planoucí oči byly široce rozevřeny, ale zdálo se, že nevidí nic, co je před ním; jeho výraz byl tak zářivý a přítom tak do sebe pohroužený, že se Severn tiše vzdálil, aby jej nevyrušoval z jeho zasnění« (*Birkenbeadová* 44). Tak na Keatse působilo pozorování krásných uměleckých děl. Přivádělo jej do extase a tvůrčího snění, které se podobalo jakémusi transu. Svému obdivu pro Elginovy mramory dal Keats výraz už na jaře 1817, když je po prvé zhlédl ve společnosti Haydona a Reynoldse v Britském museu, sonetem *Můj duch slab přiliš* (*Bibl* 60).

Nesnažil se popsat velkolepost a nádheru parthenonských mramorů, ale dává nám již vytužit z hlubokého dojmu, který se pokusil zachytit a vyjádřit svou znělkou. Ani zde – jako u básní inspirovaných přírodní scénérií – nemá jeho poesie charakter popisného slovního líčení. Reálný předmět, který k ní dává vnější popud, slouží básníkovi jen jako odrazový můstek pro rozběh obraznosti. A jakmile vykonal svůj úkol, ustupuje do pozadí anebo se z básníkovy obzoru úplně ztrácí. Stejný postup jsme mohli pozorovat v sonetu na Chapmanův překlad Homéra. Ani tento sonet nebyl popisem zmíněného díla, ani jeho kritikou, ale přesto nás nenechává na pochybách o velikosti a působivosti Homérových eposů i Chapmanova překladu, protože Keats v něm mistrně zachytil a tlumočil hluboký dojem, kterým na Chapmanův *Homér* zapůsobil.

V obou sonetech – ale platí to i pro většinu ostatních básní Keatsových – je Keatsův postup typicky básnický: je to opak uměleckého postupu výtvarného. Protože báseň jako slovesný útvar nemůže bezprostředně působit na náš zrak a hmat, jako obraz nebo socha, sebemalebnější líčení barev, tvarů a jiných viditelných nebo hmatatelných vlastností hmotných předmětů nemůže věrně zachytit a reprodukovat skutečný smyslový vjem. Zato může slovo a verš vyvolat živější představu o citech a myšlenkách, dojmech a náladách, které v našem vědomí probouzí a navozuje smyslové vnímání, než sebevěrnější a sebesuggestivnější zobrazení malířské nebo sochařské. Proto jsou Keatsovy básnické obrazy krajín, zvířat a lidí i jeho obrazy uměleckých děl literárních nebo výtvarných evokativní a sugestivní, nikoli deskriptivní.

K témuž závěru nás vede i další příklad Keatsovy reakce na podnětné umělecké dílo, tentokrát malířské. Myslím úryvek z básnického *Listu Reynoldsovi*, v němž

Keats podal slovesný obraz malířského obrazu ideální krajinky, Lorrainova *Zakletého zámku*. Keats poslal svou báseň Reynoldsovi do Londýna (25. března 1818 z Teignmouthu), aby jej pobavil v jeho nemoci. »Doufaje, že tě na jednu dvě minutky potěším, rozhodl jsem se chtít nechtít poslat ti pár veršů; promineš tedy, že jejich thema je nesouvislé a verš nedbalý. Jistě znáš Claudův *Zakletý zámek* a doufám, že moje vzpomínka na něj se ti bude líbit« (*Dopisy* 128). Tak uvádí Keats svou báseň, z níž cituji příslušné verše:

*Znáš zámek zakletý na skále tam
u jezera, jež dřímá v hustém lese,
kde – zdá se – každý strom se ještě třese
před dávným kouzlem jak meč Urgandin.
Ó Foibel! dej mi slov svých božských stín,
bych ukázal ten brad jak krásný sen
příteli, který leží nemocen.
Viš dobře, připadá nám obraz ten
jak stinný kout, Merlinův brad, jak sen;
znáš čisté jezero a ostrůvky,
modravé hory, chladné potůčky;
vše, co se jinde polomrtvé zdá,
zde živé tak, že srdce nabádá
k lásce neb zášti, k úsměvu neb zlobě –
jak rov nad živým obrem zdá se tobě.
Část zámku za sídlo si vyvolil
chaldejský Santon, když v exilu žil;
za dva tisíce let část druhou – vim –
postavil Cuthbert de Saint Aldebrim.
Laponská vědma klášter přistavila,
když v zbožnou jeptišku se obrátila;
a mnoho dalších přístavb kamenných
přibýlo prací rukou zedřených.
Dveře se všechny samy otvírají,
elfi a víly okna zavírají,
stříbrná světla vyšlehuji z nich
jak ze západu v nocích podletných,
jak z velkých modrých očí krásné ženy,
jež starou básni byly okouzleny.
Hle, co se blíží z šeré dálavy!
člun ze zlata, z hedvábu lanovi!
Tři řady vesel k ostrovům těm pílí,
by v řadrech zelených se na čas skryly;
tíše se blíží galej k břehu teď –
už celou skrývá stinná bradní zed.
Rob blaholí a z brány výpadní
ozvěna sladké hudby nahání
strach pastýři, jenž stádo vodí sem
a brodí je zakletým pramenem:
když s přáteli však doma hovoří,
co vypráví, mu nikdo nevěří.*

(*Dopisy* 125–126).

Srovnání Keatsova obrazu s obrazem Claudovým, který Keats znal asi jen z reprodukce (*Colvin 265*), jasně dokazuje, že Keatsovi nešlo o slovní popis *Zakletého zámku*, ale o zobrazení složité a na Claudově obrazu do značné míry úplně nezávislé vlastní představy o ideální romantické krajině, kterou oživil smyšlenými romantickými postavami a událostmi. Celek má jasně pohádkový ráz, k němuž jej svedl především název Claudova obrazu, kde však marně hledáme četné podrobnosti, které do svého líčení přibáčil Keats, například ostrůvky na jezeře, potůčky v popředí, zlatou galej a její příjezd k hradbě zámku, roh, sladkou hudbu a pastýře. Naproti tomu jsou na Claudově obrazu detaily, které zase Keats vynechal, zvláště dívka sedící v popředí a pasoucí se jeleni. Některé podrobnosti vzal Keats z jiného obrazu téhož malíře, *Oběť Apollonovi*, který mylně v téže básni připisal Tizianovi, asi proto, že Claudův obraz *Oběť Apollonovi* byl vystaven v galerii British Institution roku 1816 vedle Tizianova obrazu *Europa* (*Colvin 264*). Ale četné detaily oživující Keatsovu skladbu mají pramen buď literární anebo jsou vlastním výmyslem básníkovým; na příklad jeho smyšlený výklad o vzniku a vybudování zakletého zámku průběhem tisíciletí, který snad chce osvětlit, proč se v architektuře Claudova zámku vyskytují rozmanité slohové prvky. Důležité však je to, že všechny detaily, které Keats uvedl, jsou romantické a proto v plném souladu s charakterem Claudova umění. Na újmu této stylové jednoty není ani postava chudého pověřčivého pastýře; je to detail běžný v lidových pohádkách. Zlatá galej s hedvábnými plachtami a lanovím je ovšem ohlas Keatsovy oblíbené četby, středověkých rytířských romancí a orientálních pohádek, tedy opět v souladu s romantickou tematikou Claudova i Keatsova obrazu. *List Reynoldsovi* velmi dobře osvětluje Keatsův tvůrčí postup a jeho záliby i některé významné myšlenky, které jsou ovšem vyjádřeny hlavně v druhé části básně, kterou jsme zde necitovali. Z citovaného úryvku je jasné, že i zde sloužilo cizí umělecké dílo – Claudův *Zakletý zámek* – jen jako odrazový můstek a vhodná záminka pro rozlet Keatsovy fantazie a že se Keats nijak nerozpakoval skreslit svou předlohu, kde si jeho vlastní záměr takového zásahu vyžadoval.

Vedle poesie a výtvarného umění působila na Keatse velmi podnětně i hudba, ačkoliv neměl praktické ani teoretické hudební vzdělání. Přesto byl (podle sdělení Charlotty Reynoldsové) neobyčejně citlivý k hudební harmonii a jednou prý, když zaslechl falešný tón na veřejném koncertě, prohlásil, že by hned »šel dolů do orchestru a rozbil všechny skřipky«. Podle svědectví Benjamina Baileyho byl prý Keats přesvědčen, že by byl vynikl stejně v hudbě jako v poesii, kdyby byl hudbu studoval (*KC II, 277–278*). Dokladů o Keatsově živém zájmu o hudbu je velmi mnoho. Některé jsou ovšem kuriozní. Tak v dopise bratrům Jiřímu a Tomovi z 5. ledna 1818 (*Dopisy 74*) vypráví, že ho navštívili básník Wells a malíř Severn a že »ztrávili velmi pěkný den. Vrhli jsem se na druhou láhev vína – portského – skvěle jsme se bavili a měli jsme plno vtípů a rýmů, od čtyř hodin do desíti jsme koncertovali«. To znamenalo, že napodobovali ústy a podobně hru na různé hudební nástroje. Byla to oblíbená zábava Keatse, jeho bratří a nejbližších přátel, na kterou naráží Keats i v dopise Haydonovi z 8. dubna 1818, když píše, že »už nebude hrát na fagot« (*Dopisy 130*).

Keatsův zájem o hudbu se však nevyčerpával jen podobnými chlapeckými »koncerty«. Mnozí z jeho známých byli hudebně vzdělaní a Keats měl příležitost slyšet dobré skladatele i dobré hudební výkony v rodinách, kam byl zván, i na veřejných koncertech a v divadle. Severn, sám dobrý pianista, vzpomíná, jak byl

Keats okouzlen hudbou Mozartovou a Haydnovou v domě Vincenta Novella, varhaníka a hudebního skladatele, k němuž Keats častěji docházel sám i s přítelem Clarkem, který se později oženil s Novellovou dcerou Mary. Také Mary vzpomíná na to, jak Keats stával »opřen o harmonium a pozorně a zaníceně naslouchal, když její otec hrál« (Birkenheadová 30). Hudbu a zpěv, ovšem amatérsky, mohl Keats poslouchat i u Clarka, u Mathewů, Reynoldsů, u Leigh Hunta a jinde. Hudba jej vzrušovala i uklidňovala podobně jako četba nebo pohled na obrazy a sochy, a to zvláště v dobách, kdy duševně nebo fyzicky trpěl. Severn vzpomíná, jak v Římě, v okamžicích, když na smrt nemocný Keats příliš trpěl, sedával k najatému klavíru a hrál mu tak dlouho, dokud se jeho podrážděné nervy neutišily (Birkenheadová 97).

Na rozdíl od vlivů básnických nebo výtvarných děl, které lze v mnoha případech zjistit zcela konkrétně, vliv určitých skladeb hudebních na Keatsovu poesii je téměř neprokazatelný. Přesto je zřejmé, že hudba a zpěv, ať klasická či lidová, podnítily Keatse k mnoha básnickým obrazům. A je možné, že ovlivnily i zvukové a hudební kvality Keatsova verše a jazyka, ovšem způsobem, který by mohl přesně zhodnotit jen literární kritik, který je zároveň dobrým znalcem hudby. Joseph Severn, malíř, hudebník a milovník poesie zároveň, napsal na příklad v dopise Milnesovi (6. října 1845), že Keats »měl bohaté vlohy malířské i hudební a uplatňoval je v své poesii; mohl bych«, píše Severn, »ukázat na četná místa čerpající z malířství nebo z hudby – Tizianův obraz Bakcha a Ariadny je originálem jednoho výjevu v *Endymionovi*. – A jedna krásná melodie od Glucka dala podklad pro obraz Apollonova příchodu v *Hyperionovi*« (KC II, 133).

Některé z Keatsových básní byly složeny jako text na melodie určitých písní, třebaš nevíme kterých. Charlotte Reynoldsová sdělila H. B. Formanovi, že »hrávala Keatsovi někdy celé hodiny«; a Keats sám v dopise bratru Jiřímu a jeho ženě (Dopisy 266) cituje básně *I had a dove* a praví, že ji napsal na melodii, kterou mu někdo (snad právě Charlotte nebo jeho sestra Fanny) hrál. Na neznámou španělskou melodii, snad lidovou píseň, složil prý i text básně *Pst! pst! pojd' tiše*. Podle Rollinse i k této skladbě byl inspirován hrou Charloty Reynoldsové (KC I, cxxv).

Pro zhudebnění byly určeny Keatsovy básně *Daisy's Song*, *Folly's Song*, *The Stranger Lighted from his Steed*, *Asleep! O sleep a little while* a *Dva zlomky*, vesměs shrnuté pod společný název *Výňatky z opery*. (Básně 224–227). K nim bych přiřadil i dvě písně vil *Shed no tear!* a *Ah! woe is me* (Básně 228–229) a burnsovskou píseň *A Galloway Song* (Básně 268–9). Do češtiny jsou z nich přeloženy jen dvě, *Cizinec s koně seskočil* (Bibl 13) a *Květ chudobky zpívá* (Bibl 14).

V básních a ještě častěji v dopisech se Keats sice zmiňuje o vynikajících i méně známých hudebních skladatelích, obyčejně pochvalně, ale podobné zmínky nejsou pravidlem. Mnohem častější jsou obecnější narážky na hudbu, rozmanité hudební nástroje, zpěv atd. Charakteristické však je, že Keatsovy hudební obrazy bývají častěji čerpány z přírodního života (zvláště ze zpěvu ptactva, šumu a hukotu vod nebo větru) než z umělé hudby. A velmi často, když mluví o zpěvu a písních nebo i o hudbě, užívá těchto výrazů jako synonym pro poesii a básně, nikoli pro označení skutečného zpěvu a hudby.

Tak v rané básni *Byronovi* mluví o Byronově »sladce smutné melodii« a »lkažící loutně«, na niž hraje »něžná lítost« (Básně 6); nebo v *Ódě Apollonovi* charakterisuje své oblíbené básníky přirovnáním hudebním a mluví o Homérově »válečné harfě«, Vergiliově »melodické lyře«, Spenserově »stříbrné trubce«, Tassově

»hudbě«, Shakespearově »orchestru Vášni«, atd. To jsou ovšem ryze konvenční obrazy, jakých najdeme hojnost i u básníků, kteří neměli tak živý vztah k hudbě jako Keats. Umělecky oprávněnější místo má hudba nebo zpěv v těch Keatsových básních, kde napomáhá vytvořit žádoucí náladu nebo je nutnou součástí děje skladby nebo konečně je předepsána ideovou a formální strukturou básně. Tak v *Předvečeru sv. Anežky* (strofa 7. a 33.); v druhé knize *Lamie* (*Básně* 385); v *Endymionovi* (kniha I.) a na mnoha jiných místech.

Pokud jde o »hlubokou hudební krásu tak cele vyváženou ve světelný tvar«, jak charakterisoval Keatsovu poesii F. X. Šalda (*Šaldův zápisník I*, 230), o které nás přesvědčuje každý verš Keatsových nejlepších sonetů, ód a básnických povídek, pojednání o této stránce Keatsovy poesie nespadá do rámce této studie. Je však na místě zmínit se o tom, že Keats měl vlastní teorii o harmoničnosti a melodičnosti verše, kterou – bohužel velmi neúplně a nejasně – zaznamenal jeho přítel Bailey, s nímž Keats prý o této teorii často rozprávěl (*KC II*, 277–278).

Typické příklady, které jsme uvedli ze tří hlavních uměleckých oblastí, z literatury, výtvarných umění a hudby, svědčí o silném a obvykle plodném nebo aspoň podnětném působení cizích uměleckých děl na Keatsovu poesii. Zabývat se tímto působením v celém rozsahu by ovšem daleko překročilo rámec nejen jedné studie, ale celého objemného svazku. Vždyť jen Keatsovu vztahu k jediné cizí skladbě – k Wielandovu *Oberonovi* – věnoval americký badatel Werner Beyer celou knihu. A podobně obsírně pojednal John M. Murry o Keatsově poměru k Shakespeareovi. Proto se omezím jen na přezkoumání Keatsova poměru k jednomu z jeho hlavních básnických učitelů Spenserovi a o ostatních literárních předlohách a vzorech jeho díla pojednám jen přehledně. Nejprve však pokládám za prospěšné podat přehled těch Keatsových skladeb, u nichž lze bezpečně doložit cizí literární nebo uměleckou předlohu nebo inspiraci a, ovšem méně úplný, přehled spisovatelů a umělců (malířů, sochařů, hudebníků, herců apod.), které Keats nepochybně znal.

Pokud jde o první přehled, je pro naše zkoumání velmi významné, že z celkového počtu Keatsových básní včetně zlomků téměř třetina je inspirována převážně literaturou nebo uměním. Tyto básně lze zhruba rozdělit do čtyř skupin:

- 1) básně věnované nebo adresované určitým umělcům;
- 2) básně složené na cizí literární thema;
- 3) básně, u nichž literární inspirace převládá nad inspirací společenskou nebo autobiografickou;
- 4) básně s tematikou mythologickou (kterou Keats ovšem znal především z klasické i moderní literatury, ale také studoval v odborných pracích a na výtvarných dílech antických i moderních).

Do první skupiny patří tyto básně: sonet *Byronovi*, sonet *Chattertonovi*, sonet *Co bardů zlatí proud*; básnický *List Georgu Feltonu Mathewovi*; sonet *Když jsem po prvé nablédl do Chapmanova překladu Homéra*; sonet *Družina duchů* (věnovaný Haydonovi, Wordsworthovi a Leigh Huntovi); sonet *Příteli, který mi poslal růže* (věnovaný Charlesu Wellsovi); sonet *Když jsem dostal vavřínový věnec od Leigh Hunta*; sonet *Šlechtná mysl* (věnovaný Haydonovi); dedikační sonet k *Básním* (1817, věnovaný Leigh Huntovi); sonet *Psáno na prázdnou stránku za Chaucerovu »Povídku o květu a listu«*; sonety *Haydonovi* a *Když jsem po prvé spatřil mramory Elginovy*; sonet *Na Leigh Huntovu báseň »Příběh z Rimini«*; óda *Na kadeř Miltonovu*; sonet *Spenserovi*; básnický *List Johnu Hamiltonu Reynoldsovi*; sonet *Homérovi*; sonety *Nad brobem Burnsovým* a *Psáno v chatrči Burnsově* a verše *Básníkům* (oslavující pravděpodobně Beaumonta a Fletchera).

Do druhé skupiny patří básnická povídka *Isabella* (přebásnění jedné novely z Boccacciova *Dekameronu*); básnická povídka *Lamia* (na thema příběhu z Burtonovy *Anatomie melancholie*); *Předvečer sv. Anežky* a nedokončený *Předvečer sv. Marka* (na motivy folkloristické).

Do třetí skupiny lze zařadit básně: *Napodobení Spensera*, *Ukázku úvodu k básni, Calidore, Spánek a poesii*, sonet *Před opětnou četbou »Krále Leara«*, báseň *Meg Merrilies*, *Gallowayskou píseň*, sonet *Sen po četbě Dantovy episydy o Paolovi a Francesce*, sonet *Básník a verše Kde je básník?*, sonet *Na sonet*, sonet *Dům smutku*, báseň *Hospoda U mořské panny*, báseň *Robin Hood*, *Ódu Apollonovi*, *Hymnus na Apollona* aj.

S touto skupinou velmi těsně souvisí skupina *čtvrtá*, tj. básně inspirované klasickou mythologií a antickým uměním. Jsou to hlavně epy *Endymion*, *Hyperion* a *Hyperionův pád*, patří sem však i většina ód, především *Óda na Psychu*, *Óda na řeckou urnu* a nedokončená *Óda na Maju*, pak také básně *Apollo ke Gráciím* a *U obrazu Leandrova*. Obrazy inspirované literárními díly, hlavně poesii, a výtvarnými i hudebními pracemi se ovšem vyskytují i v ostatních skladbách Keatsových, ale nejsou v nich ani hlavním thematem ani inspirujícím podnětem.

Zvláštní místo mají v Keatsově tvorbě jeho dvě dramatické práce, *Otto Veliký*, jehož plán, fabule a dějové podrobnosti vypracoval Brown, a zlomek *Král Štěpán*, k němuž dal Brown sice podnět, ale jinak naň neměl žádný vliv. Podobnou úlohu měl Brown při vzniku poslední nedokončené skladby Keatsovy *Čapky s rolníckami*, v níž jsou sice četné ohlasy literární, nejsou však hlavním thematem.²⁰⁾

Jedním ze základních dokumentů pro poznání Keatsovy četby je seznam knih, které Keats měl v své knihovně. Pořídil jej po Keatsově smrti jeho přítel a dobrovolný vykonavatel jeho poslední vůle Charles Brown, nikoli Richard Woodhouse, jak se domníval Sidney Colvin, který tento seznam po prvé vydal tiskem (na str. 558–560 svého životopisu Johna Keatse). Z tohoto seznamu vybírá některé záznamy o knihách básnických anebo odborných, které osvětlují široký zájem Keatsovy četby a jeho studia: Wordsworth: *Básně*, Fairfaxův překlad Tassa; Petrarka: *Sonety a ódy*; Hazlitt: *Principles of Human Action*; Draytonovy *Básně*; Chaucerovy *Básně*; Hunt: *Descent of Liberty*; Careyho překlad Dantova *Pekla*; Herrickovy *Básně*; Burton: *Anatomie melancholie*; Aikin: *History of the Year*; Potter: *Řecké starožitnosti*; Davies: *Celtic Researches*; Spelmanův překlad Xenofonta; Vertot: *Roman Revolutions* (francouzsky); Lady Russell: *Dopisy*; Bacon: *Essays*; Locke: *Conduct of the Human Understanding*; Clarendon: *Essays*; Erasmus: *Moriae Encomium*; Rabelais (francouzsky); Ovidius: *Metamorfózy*; Ariosto; Coleridge; Lamb a Lloyd (v jednom svazku); Southwellova bible; Chaucer; Liviovy *Římské dějiny*; sborník *Auctores Mythographi Latini*; Voltairovo *Století Ludvíka XIV.* (francouzsky); Raleigh: *History of the World*; *Guzman d'Alfarache*; *Les Oeuvres d'Amboise*; Cicero: *Orationes*; Lempriere: *Classical Dictionary*, Ben Jonson, Beaumont a Fletcher (4 svazky); *Rime di Petrarca* (italsky); Carew, Suckling, Prior, Congreve, Blackmore, Fenton, Granville a Malden (v jednom svazku); Ovidius: *Metamorphoseon* (latinsky); Hunt: *Juvenilia*; Tasso: *Aminta* (italsky); anthologie *Poetae Minores Graeci*; řecká mluvnice; Terentius: *Komedie* (latinsky); Beveridge: *Spisy*; 5 svazků anglických starých dramát; Horatius: *Opera* (latinsky); Burnsovy *Básně*; Micklův překlad *Lusiady*; *Palmerin of England*; Baldwinův *Pantheon*; 6 svazků Molièra (francouzsky); Voltairův *Filosofický slovník* (francouzsky 14 svazků); Voltairův *Essai sur les Moeurs*; Rousseauova *Nová Héloisa* (francouzsky); Rousseauův *Émile* (francouzsky); *Description des Antiques*; 7 svazků Addisonova a Steelova časopisu *Spectator*; Shakespeare (7 svazků); Marmontel: *Historie Inků* (francouzsky); *Historie o králi Artušovi* a Spenserovy *Básně*.

²⁰⁾ O vzniku *Čapky s rolníckami* napsal Brown v svém stručném životopisu Johna Keatse toto: »Náš rozhovor se stočil k myšlence napsat komickou pohádkovou báseň v Spenserových strofách, kterou jsem s radostí podporoval. Sotva Keats napsal nevelký počet strof, pokračoval v skladbě s velkou vervou. Báseň měla vyjít pod smyšleným pseudonymem Lucy Vaughan Lloyd a měla mít název »Čapka s rolníckami« nebo »Žárlivosti«, kterýžto název se Keatsovi zamlouval lépe. Tak byla jeho dopoledne vyplněna příjemnou prací. Psal s nesmírnou lehkostí; vzpomínám si, že jsem jednou přepsal na čisto plných dvanáct strof před obědem (opisoval jsem totiž Keatsův rukopis hned, jakmile byl napsán). (KC II, 72).

Tento seznam je třeba doplnit o jména spisovatelů a umělců, která se vyskytují v Keatsových básních a dopisech, i když v některých případech Keats nejmenuje přímo autora, ale zmiňuje se o některém jeho díle nebo postavě, takže je jasné, o koho jde. Uvádím nejprve jména autorů a umělců v Keatsových básních (číslo za jménem označuje stránku Murryho vydání Keatsových *Básní a veršů*).

Anakreon (233); Arne, Thomas, hud. skladatel (48); Bayle (436); Boccaccio (244, 248, 249); Boileau (73); Boswell (445); Brown, Charles (346); Browne, William (22); Burns, Robert (24, 262, 270, 271); Burton, Robert (391); Byron (6); Chapman, George (49); Chatterton (9, 23, 85); Chaucer (67, 82, 88, 114); Clarke, Charles Cowden (45–48); Claude Lorrain (239–240); Coleridge (369); Edgeworthová, Maria (239); Feidias (367); Goethe (407); Handel, G. F. (48); Haydon, B. R. (55, 56, 82, 83, 234, 369); Hazlitt (239); Homér (12, 49, 63, 114, 134, 234, 243, 261); Hunt, Leigh (9, 33, 41, 46, 50, 56, 57, 66, 81, 83); Kotzebue, August (275); Mathew, Charles Felton (22–24); Milton (9, 12, 23, 39, 46, 52, 56, 209–210, 212, 215, 220, 276–277); Mozart (48); Petrarca (52, 78); Plato (285, 507); Rafael (56); Reynolds, John Hamilton (222, 217, 239 až 242); Ronsard, Pierre (282); Salvator, malíř (234); Sapfó (78, 81); Scott, John (369); Scott, Walter (263, 274); Shakespeare (3, 12, 16, 23, 40, 46, 67, 84, 114, 211, 215, 217, 230, 233, 261, 354, 386, 407); Southey, Robert (274); Spenser (3, 9, 13, 30, 32–33, 34–38, 41, 46, 222, 234, 239); Tasso (13, 15, 32, 45, 114); Tighe, Mary (14); Tizian (234, 239); Vergilius (3, 12, 247); Wells, Charles (40); Wordsworth (56, 369, 274).

Pro úplnost by bylo třeba uvést v tomto seznamu i narážky a zmínky týkající se literatury lidové a anonymní. Na prvním místě, co do počtu, sem spadají zmínky biblické, ze Starého i Nového Zákona. Vyskytují se na str. 54, 233, 274, 276, 337, 338, 356, 364 a 367. Z literatury lidové se Keats hlavně zajímal o balady, pohádky a pověsti, ovšem i o lidové písně. Hlubší i povrchnější stopy tohoto zájmu najdeme v četných básních. Poměrně nejkonkrétnější, pokud jde o zjištění pramenů, jsou ohlasy anglických starých balad o Robinu Hoodovi (217–219), pak reminiscence z četby *Tisíce a jedné noci* (96, 276, 297) a různé lidové pověry, pověsti a legendy z ústního podání, které Keatsovi daly námět pro *Předvečer sv. Anežky, Předvečer sv. Marka* aj. Pokud jde o díla výtvarná, hudební apod., Keats se zmiňuje bez přesných údajů o četných klasických, středověkých i novějších památkách, např. o Elginových mramorech (82, 83), o antickém a gotickém stavitelství a sochařství (233, 365, 366, 367 a j.), o antických vázách (393 a j.) atd.

Nečetní spisovatelé, výtvarní umělci a hudební skladatelé, jejichž jména se vyskytují v Keatsových básních, nejsou zdaleka všichni, které Keats znal a kteří ovlivnili nebo mohli ovlivnit jeho myšlení a tvorbu. Proto je třeba zkoumat i jeho dopisy, v nichž najdeme kromě jmen již uvedených řadu dalších autorů a knih nebo děl, jimiž byl Keats natolik zaujat, že se o nich aspoň letmo zmínil. Proto v následujícím seznamu uvádím jména spisovatelů, výtvarných umělců, hudebníků a herců, s nimiž se setkáváme v Keatsově korespondenci. Neuvádím místo výskytu, protože je snadno zjistitelné z rejstříku k Formanovu vydání Keatsovy korespondence, a vynechávám jména, která byla uvedena v seznamu Keatsových vlastních knih a vskytla se v jeho básních.

Abbot, William, herec a dramatik; Addison, Joseph; Allston, Washington, malíř; Apelles; Apuleius; Archer, Archibald, malíř; Aretino, Pietro; Beattie, James; Beckford, William; Bewick, William, malíř; Birkbeck, Morris, cestopisec; Bishop, Henry, hud. skladatel; Boiardo, Matteo; Booth, Junius Brutus, herec a dramatik; Bowdich, Thomas; Brown, Charles Brockden; Bucke, Charles, dramatik; Buffon;

Bunyan; Canova, Antonio, sochař; Carlile, Richard, knihkupec a publicista; Cervantes; Centlivre, spisovatelka; Chesterfield, lord; Cibber, Colley; Cobbett, William; Coleman, George, ml., dramatik; Collins, William; Constable, knihkupec a nakladatel; Corneille; Cowper, William; Crabbe, George; Cripps, Charles, malíř; Darwin, Erasmus, básník; Defoe, Daniel; Dennetová, herečka; De Wint, Peter, malíř; Douglas, John Home, dramatik; Dryden, John; Du Bois, Edward; Dürer, Albert; Elliston, R. W., herec; Evelyn, John; Farinelli, zpěvák; Fielding, Henry; Ford, John; Fouqué, de la Motte; Franklin, Benjamin; Fuseli, Henry, malíř; Gay, John; Gibbon, Edward; Gifford, William, publicista; Godwin, William; Goldsmith, Oliver; Gower, John; Gray, Thomas; Guido, malíř; Hallerová, Mrs., herečka; Hessey, J. A., nakladatel; Hilton, William, malíř; Hogarth, William, malíř; Holbein; Holinshed, Raphael; Home, John, dramatik; Hone, William, nakladatel a publicista; Hooker, Richard; Howard, John; Jeffrey, Francis; Jeffreyová, Marian; Juvenalis; Justinian; Kean, Edmund, herec; Kemble, Charles, herec; Kneller, Godfrey, malíř; Knox, John; Landseer, John, malíř; Lely, Sir Peter, malíř; Liston, John, malíř; Machiavelli; Mackenzie, Henry; Macready, William, herec; Martin, John, nakladatel; Massinger, Philip; Maturin, Charles; Mayor, William, malíř; Milman, Henry Hart, dramatik; Montague, Elisabeth; Moore, Thomas; Murray, John, nakladatel; Northcote, James, malíř; Novello, Vincent, hudební skladatel; Ollier, Charles a James, nakladatelé; O' Neilová, Eliza, herečka; Opie, Mrs. (manželka malíře Johna Opie, spisovatelka); Paine, Thomas; Park, Mungo; Patmore, Peter George; Payne, John Howard, dramatik; Peacock, Thomas Love; Philipsová, Katherine; Pindar, Peter; Planché, J. R., herec a dramatik; Plinius; Pope, Alexander; Porterová, Anna Maria; Porterová, Jane; Procter (»Barry Cornwall«); Pythagoras; Radcliffeová, Anna; Richardson, Samuel; Ritchie, Joseph; Robertson, William; Robinson, Henry Crabbe; Rogers, Samuel; Roscommon; Ross, Sir John; Salmasius (Saumaise); Sannazaro, Jacopo; Severn, Joseph, malíř; Sheil, Richard, dramatik; Schiller, Friedrich; Shelleyová, Mary; Shelley, P. B.; Sheridan, Richard Brinsley; Smart, Christopher; Smith, Horace; Smollett, Tobias; Sokrates; Sofokles; Stark, James, malíř; Swift, Jonathan; Tannahil, Robert; Taylor, Jeremy; Tertullian; Thomson, James; Vanbrugh, Sir John; Vandyck, Sir Anthony; Walpole, Horace; Webb, Cornelius; West, Benjamin, malíř; Wilkie, Sir David, malíř; Young, Edward.

Keats ovšem četl a viděl mnoho knih a výtvarných děl, o kterých se výslovně nikde nezmiňuje. Je tedy třeba k přehledu jeho znalosti literatury a umění připojit seznam spisovatelů, výtvarných umělců a hudebních skladatelů, které znal s největší pravděpodobností. Ani ten ovšem nevyčerpává jeho celou sčítlost a znalost a stále lze očekávat, že se mohou objevit dosud neznámé skutečnosti. Zhruba však může být i seznam, který jsme tu pořídili, spolu s následujícím seznamem spisovatelů a umělců, respektive děl, které Keats téměř určitě znal, pro naši potřebu velmi užitečný:

Akenside, Mark; Albricus Philosophus; Alfieri, Vittorio; Alison, Archibald; *Amadis de Gaula*; Bach, Johann Sebastian; Bamfylde, John; Beethoven, Ludwig van; Bentham, Jeremy; Berkeley; Berners (překladatel *Huona z Bordeaux*); Bion; Blake, William; Bonnycastle; Burke, Edmund; Burney, Fanny; Campbell, Thomas; Castiglione, Baldassare; Chamberlyane, William; Chartier, Alain; Clare, John; Croker, John Wilson; Daniel, Samuel; Dendy, Walter; Cooper; Dennis, John; Diodorus, Siculus; Dodsley, Robert; Donne, John; Drummond, William; Dyer, John; Edwards, Thomas; Ellis, George (*Specimens of Early English Metrical Ro-*

mances); Elmes, James (redaktor *Annals of Fine Arts*); Ewing, William, sochař; Fénelon; Ficino, Marsilio; Fuller, Thomas; Gherardi, sochař; Gilbert, William; Gibson, John; Gluck; Havell, William, malíř; Hartley, David; Helvetius; Hobbes, Thomas; Hogg, James; Hood, Thomas; Hook, Theodore; Horne, Richard Hengist; Hume, David; Junius; Lance, George, malíř; Le Grand (*Fabliaux et Contes*); Le Sage; Lockhart; Lodge, Thomas; Lucretius Carus; Malory, Sir Thomas; Marlowe, Christopher; Marston, John; Marvell, Andrew; Merry, Robert; Michelangelo; Montague, Basil; Munday, Anthony; Nashe, Thomas; *Parnasso Italiano*; Patmore, Coventry; Percival, malíř; Percy, Thomas; Persius; Piranesi (*Vasi e candelabri*); Polwele, Richard; Poussin, Nicolas; Priestley, Joseph; Pulci, Luigi; Purcell, Henry; Richards, Thomas; Russell, Thomas, Selden, John (*Titles of Honour*); Siddonsová, Mrs., herečka; Sosibios, sochař; Sotheby, William (překladatel Wielandova *Oberona*); Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper; Shenstone, William; Surrey, earl of; Varley, John, malíř; Warton, Joseph; Warton, Thomas; Wilson, John; Wieland, Chr. M.

Uvedené seznamy nezahrnují téměř vůbec časopisy a periodickou literaturu, kterou Keats odbíral nebo si vypůjčoval. Jako horlivý čtenář Keats také navštěvoval v Londýně i mimo Londýn veřejné i soukromé knihovny a mnoho knih si vypůjčoval i od přátel už od svých školních let. Za pobytu v Londýně se stýkal velmi důvěrně nejenom se spisovateli, kteří měli bohaté vlastní knihovny, na př. s Dilkem, Hunttem, Hazlittem a jinými, nýbrž i s knihkupci a nakladateli, od nichž si mohl vypůjčovat i vzácnější a dražší, jinak těžko dostupnou literaturu starší i novější, anglickou i cizojazyčnou. Znal dobře francouzsky, četl slušně latinsky a začal se také s úspěchem učit italštině. Velké klasiky cizích národů a antické spisovatele, zvláště řecké, mohl však číst také v dobrých anglických překladech, stejně jako německé autory, které ovšem znal nejméně, protože z německé literatury se v Anglii hojněji překládalo teprve průběhem devatenáctého století, po Keatsově smrti.

Ponevadž naše seznamy nevyčerpávají Keatsovu znalost anglické a světové literatury, není možno zásadně a předem odmítat tvrzení, že Keats znal tu nebo onu knihu, která není v těchto seznamech citována nebo zahrnuta. Znalost mnoha neuvedených autorů a knih (ovšem někdy jen ve výtahu) je však v našich seznamech implikována tím, že mnohé z uvedených knih, zejména z těch, které Keats měl ve vlastním majetku, obsahují kratší i delší výňatky a citáty z literatury antické i moderní, které Keatse upozornily na citované autory a mohly jej přimět, aby si knihy, které ho zaujaly, opatřil a přečetl. Takto se okruh jeho potenciálních znalostí literatury rozšiřuje skoro na celou v jeho době v Anglii známou literární tvorbu. Abych ukázal, že nenadsazuji, uvedu jeden charakteristický příklad.

Keats si koupil Burtonovu *Anatomii melancholie*, kterou také pozorně studoval, jak dosvědčují jeho poznámky a podtržená nebo zatržená místa v jeho výtisku. (Je to jedenácté dvousvazkové vydání Burtonovy knihy z roku 1813). Burton zajímal Keatse hlavně z hlediska obsahového, protože pojednával velmi obsírně o themech romantickým básníkům vůbec a Keatsovi zvláště velmi blízkých: o normálních i chorobných fyzických a psychických stavech, zvláště o rozmanitých smyslových pocitech, afektech a emocích, které s hlavním thematem často souvisí jen velmi volně. S hlediska soudobé vědecké fyziologie a psychologie Burtonovo pojetí a většina jeho názorů neobstojí; ale Keatse zajímaly především ty konkrétní postřehy, které se shodovaly s jeho vlastní životní zkušeností, a potom také citáty nebo volně parafráze nejrozmanitějších autorů, jimiž Burton po způsobu autorů renesančních

přímo přepłňuje své pojednání jednak pro zajímavost, jednak pro podepření vlastních vývodů cizími autoritami. Moderní čtenář najde v Burtonovi stěží zalíbení; rozhodně asi nedokáže přečíst jeho objemnou knihu bez únavy a se zájmem. Ale Keatsův postoj ke knihám byl jiný než postoj dnešního běžného čtenáře zábavné i odborné literatury. Už jako student dovedl číst se zápalem i knihy tak suchopárné, aspoň pro neodborníka, jako Lemprierův *Klasický slovník*, kterému se dokonce učil nazpaměť. Proto ho jistě neodradily mnohem zajímavější úvahy Burtonovy, zvlášť když byly hustě proloženy citáty z klasických i novějších básníků v originále i v anglickém překladu. Podle indexu k trojsvazkovému vydání *Anatomie melancholie*, který pořídil A. R. Shilleto roku 1920, uvádí Burton aspoň jménem, obyčejně však také nějakým citátem, téměř tisíc klasických, středověkých a renesančních autorů, které takto Keats mohl poznat aspoň z druhé ruky nebo na které byl při nejmenším upozorněn.

Na podobném principu citátů z autorit nebo z básníků, které mají účel zábavný i poučný zároveň, jsou sepsány i některé jiné odborné knihy, které Keats měl, na příklad Bonnycastleův *Úvod do astronomie*, Potterova *Archaeologia Graeca*, kniha *Auctores Mythographi Latini* aj., třebaš ne v takovém rozsahu jako práce Burtonova. Ale i klasiky, jako Ovidia, Vergilia, Shakespeara, Miltona, Danta atd. četl Keats ve vydáních s kritickým komentářem, takže se mohl i zde poučit o mnohých autorech, které jsme v svých seznamech neuvedli. Na otázku, co Keats nepochybně četl, nelze tedy dát zcela uspokojivou odpověď. Na otázku, co číst mohl, je nutno obecně připustit, že mohl číst téměř všechny knihy v anglickém, po případě i v latinském a francouzském jazyce, které byly za jeho života v Anglii, především ovšem v Londýně, přístupné. Zjistí-li tedy někdo (ovšem ne pouze na základě slovních podobností a paralel, nýbrž i na shodách thematických a ideových), že Keats čerpal z nějaké knihy, o níž jinak nevíme, zda ji znal, pak je velmi pravděpodobné, že ji skutečně četl, i když jde o vzácný a těžko přístupný výtisk. Je proto možné, že znal na příklad Draytonovu skladbu *Endimion a Phoebe*, jak se domnívá Amy Lowellová a Finney, ačkoliv výtisk této knihy byl a je podnes velmi vzácný; ovšem důkaz, že ji skutečně četl, lze podat jen velmi pečlivým srovnáním Draytonova textu s Keatsovým *Endymionem* a snad i jinými jeho básněmi. Srovnání, které provedli Finney a Lowellová, není však tak důkladné, jak by si bylo přát.

Pro posouzení, jak působila cizí literatura na Keatsovu vlastní tvorbu, je třeba zkoumat nejen co Keats četl, ale také jak četl. Nelze ovšem tvrdit, že četl všechny autory stejně důkladně a pozorně jako např. Shakespeara, který mu byl jakousi básnickou biblí, nebo že všechny odborné knihy studoval tak svědomitě jako Lemprierův *Klasický slovník*. Jistě i Keats četl mnoho knih jen jednou a povrchně pro ukrácení dlouhé chvíle nebo pro okamžitou informaci. Ale tento způsob četby a studia byl u něho výjimkou a rozhodně nečetl tak zběžně a nepozorně poesii. Jestliže ho nějaká kniha opravdově upoutala, pak ji nejen četl, ale »studoval«, jak sám říká, a to s celou duší. A dovedl si z ní vybrat, co mu mohlo být nejvíc ku prospěchu ať v poesii, či v životě.

Způsob, jak četl své oblíbené autory, můžeme dobře poznat z několika knih s Keatsovými vlastnoručními poznámkami a podtrženými slovy, řádky nebo odstavci. Jde o knihy, které byly kdysi Keatsovým majetkem. Dnes jsou vesměs přístupny jen v Anglii nebo ve Spojených státech, ale některé byly prozkoumány a v příslušných výňatcích také zpřístupněny v bohaté keatsovské odborné literatuře. Zvláště prospěšná je pro studium Keatsovy závislosti na cizích autorech kniha

Caroliny Spurgeonové *Keats's Shakespeare*, vydaná roku 1928, kde jsou přetištěny s komentářem a podrobným kritickým aparátem ty výňatky ze Shakespeareových her a básní, které si Keats v svém vydání Shakespeara podtrhl nebo jinak označil nebo k nimž připsal své poznámky. Z těchto poznámek vyplývá, že Keats studoval Shakespeareovo dílo zvláště intenzivně po vydání své první básnické sbírky, a že v něm hledal inspiraci i pomoc v svém vlastním uměleckém vývoji. »Četl jej, komentoval jej, citoval jej a parodoval; přemýšlel o něm, dumal nad ním a zahloubával se do něho; hudba jeho veršů jej pronásledovala, podněcovala k psaní, podporovala a naplňovala blahem« (*Spurgeonová* 3).

Ale Shakespeare nebyl pro Keatse jen zdrojem obrazů a výrazů, jejichž ohlas můžeme najít v Keatsových básních, ani jen vzorem pro pokusy v dramatickém ději a dialogu. Byl mu především nevyčerpatelnou studnicí »pravdy«, básníkem, jehož dílo Keats pokládal za stejně pravdivé jako přírodu a život sám. Proto četba Shakespeara mu byla mocnou posilou a útěchou i v soukromém životě. Jeden doklad tu postačí za mnohé podobné. Koncem června se Keats vydal na pouť do Skotska a když se koncem srpna vrátil, zastihl bratra Toma těžce nemocného; ošetřoval jej pak velmi obětavě a vytrvale až do 1. prosince, kdy Tom zemřel. 21. září napsal Dilkovi: »Tomovi bohužel není o nic lépe. Jeho bytost na mne doléhá tak těžce celý den, že musím odejít ven... psát a hroužit se do abstraktních obrazů, abych pozapomněl na jeho tvář, hlas a slabost«. Víme, že se snažil »pohroužit« do Shakespeara, aby nabyl klidnější mysli; neboť ve foliovém vydání, které měl, je pathetická poznámka v *Králi Learovi*, III., iv., kde Keats podtrhl slova »poore Tom« a připsal k nim datum »neděle večer 4. října 1818«. (*Spurgeonová* 43). Tato Keatsova poznámka neomylně dokazuje, že ani četba, ani tvorba nebyly Keatsovi prostředkem úniku z tíživé životní skutečnosti, i když někdy tak trpěl, že po podobném úniku toužil. Naopak, skutečnost se neodbytně vtírala do jeho studia cizí poesie i do vlastní spisovatelské práce a dodávala mu nejen materiál, ale i sílu, aby se jí snažil pochopit a pravdivě zobrazit.

Tento životní přístup k cizí umělecké tvorbě, který je pro Keatse charakteristický, nás dostatečně opravňuje zabývat se tak zvanými literárními »vlivy« v Keatsově tvorbě stejně důkladně a svědomitě jako společenskými a soukromými skutečnostmi, které podmínily charakter jeho básní. Všechny tyto tři zdroje Keatsovy tvorby jsou totiž na jedné rovině co do významu; všechny mu byly významnou a podnětnou »pravdou«, kterou považoval za svůj životní úkol zobrazit jako »krásu«.

»LA BELLE DAME SANS MERCI«
A »RHODODAPHNE«

Poněvadž jsem se několikrát vyjádřil odmítavě nebo skepticky o závěrech, k nimž dospěli někteří badatelé v otázce Keatsovy závislosti na literárních pramenech, pokusím se osvětlit své stanovisko na rozboru jedné Keatsovy básně, *La Belle Dame Sans Merci*. Vycházím z toho zásadního hlediska, že slovní shody a paralely samy o sobě mají malý význam, pokud se nezabýváme speciální otázkou básníkovy jazyka a stylu. Za druhé, že pro zkoumání ideového obsahu slovesného uměleckého díla mají takové zjištěné slovní podobnosti a ohlasy jen význam pomocných ukazatelů k možnému literárnímu pramenu a k autorově závislosti na cizí práci. Jejich průkaznost je však velmi nespolehlivá a obyčejně subjektivní. Keatsovu baladu jsem zvolil pro rozbor proto, že je krátká, ale pro Keatsovu tvorbu charakteristická a také proto, že je českému čtenáři dobře známa z několika překladů. Původní anglický text i změny, které v něm básník provedl před vydáním básně, jsou uvedeny na str. 152–153. Zde cituji české znění v překladu Sládkové:

LESNÍ PANNA

*Co's truchliv tak, můj rytíři,
a bloudíš sám a bledý tak?
Sežloutlo síť v jezeru
a zmlknul pták.*

*Co's truchliv tak, můj rytíři,
tak uchradlý a ztracen v bol?
Veverka v doupě, člověk žeň
snes' do stodol.*

*Na čele tvém zřím liliji,
již zrosil stesk, a božký vzdech,
na líci růži vадnoucí,
jak by ji sžeh'.*

*Já potkal ženu doubravou,
jak vůlí děcko, – krásnou tak;
vlas měla dlouhý, krok co laň
a divý měla zrak.*

*Já dal ji vínek do vlasů,
kol ramen též, a vonný pás –
bled její nyl, jak sladký kvíl
zněl její blas.*

*Já posadil ji na svůj kůň,
on celý den jak v snách mne nes',
jak zpívajíc zpěv čarovný
jej svedla v les.*

*Tam našla pro mne lesní med
a osládič a vonný keř,
a děla řeči podivnou:
»Já miluji tě, věř!«*

*V svou rusalči mne vedla sluň,
tam začla plakat, bořce lkát, –
tam zlíbal jsem ten divý zrak
jí čtyřikrát.*

*A tam mne ubýčkala v sen
a já jsem snil. – Ó běda sním,
jež naposled mne viděl snit
ten mrazný chlum!*

*Já viděl krále, rytíře,
a bledost smrti v líci všech,
a vzkřikli: »Lesní panna má
tě v okovech!«*

*Já viděl šerem výstražný
se výkřik drát k jich lačným rtům,
já vzbudil se a viděl jen
ten mrazný chlum.*

*A proto tady přebýváš
tak bludný, sám a bledý tak; –
ač síť žluto v jezeru
a zmlkl pták.*

(Sládek, *Spisy II*, 451–452).

Tento »mistrovský kus romantické a tragické symboliky na thema zhoubné moci lásky« (Colvin 350) byl inspirován životní zkušeností básníkovou, jeho láskou k Fanny Brawnové, ovšem zobecněnou a tragicky vyhocenou v souladu s estetickými požadavky tradičních lidových balad. Na obsah a formu Keatsovy balady – a do jisté míry i na slovní výraz – měly ovšem vliv i cizí literární skladby. Už název sám je původu literárního (z Chartierovy stejnojmenné alegorické básně) a Keats jej po prvé uvedl v *Předvečeru sv. Anežky* (strofa xxxiii) jako píseň, kterou hraje Porfyro Madelině:

*Pak procit', zvučnou loutnu vezme si,
lehounce v struny hrá, z nichž něžně nyje
zpěv pradávny – La belle dame sans mercy
slul v Provinci, leč dávno oněmlý je*

(*Bibl* 133).

Formálním vzorem byly Keatsovi podle Colvina balady typu *Thomas the Rhymer*, ale po stránce thematické a obsahové, až na to, že jde o lásku mezi člověkem a vílou, není pro Keatsovu závislost na těchto starých baladách dokladů. Colvin také

upozornil na dva menší slovní ohlasy z Williama Browna (»Let no bird sing«) a z Wordsworthe (»Her eyes are wild«). (*Colvin* 350–351).

Na symbolický význam Keatsovy balady upozornil mimo jiné Claude Finney; soudí, že v ní Keats vyjádřil obecně a nepřímou tíž odpor proti okovům lásky, který vyslovil osobně a přímo ve *Verších pro Fanny* (*Finney* 593), s čímž lze plně souhlasit. Za pochybnější však považují jeho dohady o Keatsových literárních pramenech. Ze stejnojmenné básně Chartierovy prý si nevypůjčil kromě názvu nic než snad výraz »pacing steed«. Rámec a postavy prý však vzal ze Spenserova vyprávění o krásné Phaedrii a rytíři Cymochleovi (*Královna víl*, II., vi., 2 a další), v němž nahradil Phaedriin člun ořem. Ze Spensera si vzal také hlavní myšlenku a některé podrobnosti desáté a jedenácté strofy své balady, a to z episydy o Britomartině dobrodružství v zámku Busiranově (*Královna víl*, III., xi., 28 a další). Když Britomartis vstoupila do hradu, uviděla tam gobelin znázorňující Kupidem podmaněné, přemožené a porobené muže a ženy

*»Mighty kings and kesars, into thraldom brought
.....
Kings, queens, lords, ladies, knights and damsels gent
.....
To show Dan Cupids power and great effort . . .«*

(*Finney* 595–596).

Jiné slovní ohlasy a shody s Keatsovou baladou, tudíž i prameny, z nichž snad básník čerpal, našel Finney u Milтона (»knight in arms«), u Coleridge (»honey dew«), v baladě *Kemp Owyne* (»her hair grew lang«) a u Leigh Hunta (»moist anguish«). I když je nepochybné nebo možné, že Keats znal všechny uvedené skladby, slovní shody samy, jak vidíme, jsou tak obecné a roztržštěné, že z nich nelze vůbec vyvozovat žádný závěr o Keatsově závislosti na té či oné skladbě.

De Sélincourt poukázal na jiný možný pramen Keatsova obrazu a jeho slovního vyjádření (v 10. a 11. strofě), a to na verše v Shakespearově dramatu *Perikles*:

*Yon sometimes famous p r i n c e s, like thyselſ,
Drawn by report, adventurous by desire,
Tell thee, with speechless tongues and s e m b l a n c e p a l e,
That without covering, save yon field of stars,
Here they stand martyrs, slain in Cupid's wars;
And with d e a d c h e e k s advise thee to desist
For going on d e a t h's net, whom none resist.*

(*Perikles* I., i., 34–37).

Jakási obrazová podobnost tu je, třebaš slovní shody jsou skrovné: »pale«, »princes«, »death«. Také Amy Lowellová uznává shody mezi Keatsovou baladou a Spenserovou *Královnou víl*, na které upozornil před Finneym už Sélincourt. Vytýká však zároveň četné rozdíly mezi Spenserovým příběhem a dějem Keatsovy balady a uzavírá z toho, že Keats »si vzal určité dějové momenty ze Spensera, ale že ovzduší jeho skladby, nebo aspoň toho, co si sám nevymyslí a čeho byla velká většina, je nutno hledat jinde« (*Lowellová*, II, 221). Na to uvádí Lowellová jako svůj literární

objev román *Palmerin of England*, který Keats četl a který je plný opuštěných rytířů a pohádkové fantasie, jaká je příznačná pro Keatsovu baladu, a v řadě citátů z *Palmerina*, vidí možné prameny Keatsovy básně (ib. 222–224). Ale opět jsou podobnosti, na které poukazuje, velmi obecné a proto neprůkazné. Jako příklad cituji tento odstavec z její knihy: »V *Palmerinovi* není nic podobného rytířovu snu, ale přesto se domnívám, že Keats čerpal z tohoto románu mnoho pro svůj obraz, neboť Florian (v *Palmerinovi*) »rozhlížeje se kolem sebe spatřil, že dvorana je plná soch slavných mužů«, a Keatsovi »bledí králové a knížata« se zdají pocházet z popisu králů a knížat, jejichž balsamované mrtvolky jsou v kapli na »Nebezpečném ostrově«; tento popis je v jednom z posledních výjevů v *Palmerinovi*« (ib. 224–5). Z těchto povrchních podobností vyvozuje autorka »poněkud překvapující závěr« – to jsou její vlastní slova –, že Keatsova báseň »není autobiografická a že mezi ní a Keatsem a Fanny Brawnovou není žádná spojitost« (ib.). To je ovšem tvrzení nejen překvapující, ale i neoprávněné. I když připustíme, že Keats čerpal rozmanité myšlenky, obrazy nebo výrazy z literatury, nikterak se tím nevyvrací, že osobní prožitek byl hlavním pramenem jeho básně. Volba lyricko-epické formy, jako je balada, přímo poukazuje na to, že inspirace básně byla zároveň subjektivní a objektivní, což by mělo být autorce, která byla hlavně básnířkou, zcela jasné. Je vidět, že nekritická »honba za prameny, která je věchnou zálibou badatelů«, jak Lowellová sama napsala (ib. 220), neosvětluje, nýbrž zatemňuje vznik uměleckého díla.

Werner Beyer pochopitelně hledá v Keatsově baladě spojitost s Wielandovým *Oberonem*. Na rozdíl od Amy Lowellové však aspoň nepopírá, že hlavní inspirací Keatsovou byla jeho láska k Fanny Brawnové, kterou tu vyjádřil objektivní baladickou formou. Přesto je Keatsova balada podle Beyera jen jedním z bohatých plodů, který přineslo Keatsovo zahloubání do Wielandova romantického eposu (*Beyer* 242). Mezi jinými domnělými podobnostmi Keatsovy balady a Wielandova *Oberona* uvádí Beyer také to, že víla svádějící rytíře mu vyznala lásku »v cizím jazyce« (»in language strange«). Podobně vyznala Rezia lásku Huonovi, k čemuž Beyer poznamenává: »Keatsův cizí jazyk byl asi nějaký jazyk orientální« (*Beyer* 245). Výsledek eskamotérského a jistě i velmi pracného hledání podobností mezi *Oberonem* a Keatsovou baladou (*Beyer* 243–250) vede ovšem autora k závěru, který asi mu byl dán už předem, že Keatsova hrdinka je zvláštní mosaiková postava, složená z několika ženských postav Wielandových, Titanie, Rezie, Almansaris atd. (nemluvic o Spenserově Phaedrii). K takovým závěrům není třeba mnoho dodávat.

Ale nekonečná řada Keatsových domnělých literárních pramenů není zdaleka vyčerpána a téměř každý nový badatel obohacuje keatsovskou literaturu o další podobné objevy. Robert Gittings, jeden z posledních, jehož kniha se mi dostala do rukou, rovněž upozorňuje na podobnosti, na které jiní dosud nepoukázali, a to na Spenserovu postavu nepravé Florimely, o které se Keats zmiňuje v své recenzi Reynoldsovy parodie na Wordsworthovu báseň *Peter Bell*, a pak na Burtonovu *Anatomii melancholie*, kterou podle Gittingsova předpokladu Keats horlivě studoval v době, kdy jeho balada vznikla. »Keatsův hrdina je charakter přejatý přímo z Burtonovy knihy, a to ze zmínky o melancholických milencích, kteří

*wandered in the woods sad all alone,
Forsaking men's society, making great moan*

(*Burton*, Part I, Sec. 3, Mem. 1, Subs. 2 a 3)«.

Keatsova hrdinka pak je »aspoň z části nepravá Florimel z *Královniny víly*« (Gittings 118). Jak hledá Gittings slovní paralely mezi Keatsovou básní a Burtonovou *Anatomii melancholie*, ukáží nám tyto příklady (Gittings 217–8):

»He forsook the city, and lived in groves and hollow trees, upon a green bank by a brook side, or confluence of waters, all day long, and all night . . .« (Burton I, Sec. 3, Mem. 1, Subs. 2).

»*And nothing else saw all day long*« (La Belle Dame v. 22).

»They are much given to weeping, and delight in waters, ponds, pools, rivers, fishing, fowling . . . they are pale of colour, slothful, apt to sleep, much troubled with the head-ache . . .« (Burton I, Sec. 3, Mem. 1, Subs. 3).

»*And there she wept and sigh'd full sore*
»*And there she lulled me asleep*
»*And this is why I sojourn here,*
Alone and palely loitering«

(La Belle Dame v. 30, 33, a 45–46).

Uvedené pokusy o zjištění literárních pramenů Keatsovy balady jsou všechny zatíženy subjektivním postojem autorů ke zkoumanému materiálu. I tam, kde je badatel velmi střízlivý v posuzování Keatsovy závislosti na tom či onom literárním díle, které znal a které naň mohlo působit při skladbě jeho balady (myslím především Colvina a Sélincourta), neubráníme se dojmu, že autoři přeceňují slovní obdoby. V případě Beyerově, Amy Lowellové, Finneyho a Gittingsově jsou podobnosti, které našli mezi Keatsem a jeho domnělými literárními prameny buď zcela náhodné nebo úplně povrchní. Okolnost, že různí badatelé nacházejí pro tutéž báseň, často pro tentýž obraz nebo výraz, velmi různé literární předlohy, jistě nesvědčí o spolehlivosti metody založené jen na srovnávání jazykových a stylistických analogií. Při trošce námahy a trpělivosti bychom asi našli podobné »doklady« ve většině knih, které Keats znal. (A citovaní autoři také uvádějí mezi jeho domnělými prameny téměř výhradně autory, kteří patřili ke Keatsově oblíbené četbě, Shakespeara, Spensera, Leigh Hunta, Wordsworthe, Burtona, lidové balady, rytířské romány atd. To však jejich argumentaci neposiluje, nýbrž oslabuje.)

Ze podobné shody najdeme i mezi Keatsovou baladou a literárními skladbami, které dosud nikdo z autorů mně známých neuvedl jako možný pramen Keatsovy balady, ukáží na jejím srovnání s Peacockovou básnickou povídkou *Rhododaphne*, která vyšla roku 1818 a kterou Keats pravděpodobně četl, poněvadž dobře znal i jejího autora. Na podobnost mezi *Rhododaphne* a Keatsovou *Lamií* (po stránce tematické) upozornil tuším první Sidney Colvin, který se domnívá, že Keats mohl v Peacockově povídce o krásné thessalské čarodějce »cítit výzvu a podnět k vlastní povídce o čarodějce *Lamii*« (Colvin 405). Colvin také zcela správně vyzdvihl nepochybnou obratnost Peacockova verše a vyprávění i jeho odbornou znalost klasické literatury a mythologie, tj. právě ty vlastnosti, které mohly Keatse zaujmout. Ani Colvin, ani nikdo jiný však nevyšlovl domněnku, že *Rhododaphne* měla vliv na ústřední thema, na některé podružné motivy a obrazy, na veršovou formu a konečně i na slovní výraz *Lesní panny*. A přece srovnání Keatsovy básně se všemi cizími

skladbami, které byly označeny za její domnělé prameny, jasně ukazuje, že ani v jednom z nich není nahromaděno *tolik* obsahových a formálních prvků, shodujících se s Keatsovou baladou nebo nám ji připomínajících, jako právě v básni Peacockové. Kdybychom připustili, že všechny shora citované obrazové a slovní shody jsou vědomými výpůjčkami nebo neuvědomělými reminiscencemi z toho, co Keats četl, pak by se jeho vědomí v době, když tvořil *Lesní pannu*, skutečně podobalo pytlí s pestřými klůcky, o jakém mluví Ridley (viz str. 166). Najdeme-li však téměř všechny detaily roztroušené po nejrozmanitějších skladbách pohromadě v *jediné* básni – v našem případě v *Rhododaphne* –, přikláníme se samozřejmě k názoru, že si je Keats vypůjčoval z této básně a že shody s jinými prameny jsou více méně náhodné.

Tento názor se ještě upevní, když zjišťujeme, že ze všech nadhozených cizích pramenů – mimo balady – jediná *Rhododaphne* má stejné nebo velmi podobné *metrum* jako *Lesní panna*. Je totiž převážně psána čtyřstopým jambickým veršem (jako první tři verše Keatsových čtyřveršových strof) a vyskytují se v ní i verše kratší (podobné čtvrtému verši Keatsových strof). Hlavní rozdíl mezi veršovou formou Keatsovou a Peacockovou je ten, že Keats použil přerývané rýmované čtyřveršové strofy lidových balad, kdežto Peacock užil převážně sdruženého rýmovaného dvojverší. Tento rozdíl je ovšem podmíněn tím, že Keats psal baladu a Peacock veršovanou povídku. Jako příklad metrické shody Keatsovy a Peacockovy básně uvádím následující verše z *Rhododaphne*, které asi nejsilněji utkvěly Keatsovi v paměti, protože jsou v nich i obrazové a slovní shody s jeho baladou:

*»What ails thee, stranger? Leaves are sear,
And flowers are dead, and fields are drear,
And streams are wild, and skies are bleak,
And white with snow each mountain peak,
When winter rules the year;
And children grieve, as if for aye
Leaves, flowers, and birds were past away:
But buds and blooms again are seen,
And fields are gay, and hills are green,
And streams are bright, and sweet birds sing;
And where is the infant's sorrowing?«*

(Peacock, *Works* VII., 13).

Kursivou naznačené obrazové a slovní shody těchto veršů s první, druhou a poslední strofou Keatsovy balady jsou očividné;²¹⁾ v obou úryvcích – z *Lesní panny* a z *Rhododaphne* – popisují autoři vzhled přírody ve stejné roční době, v zimě; v obou je tento popis podán ve formě přímého oslovení hrdiny skladby, s tím rozdílem, že u Keatse oslovuje rytíře osoba nejmenovaná, snad sám básník, kdežto u Peackocka ve shodě s epickou povahou jeho básně oslovuje mladého Anthemiona hrdinka skladby *Rhododaphne*. Ale oba popisy jsou shodné v tom, že je situace,

²¹⁾ Pro pohodlnější srovnání zde opakuji první strofu Keatsovy balady:

*O what can ail thee knight at arms
Alone and palely loitering?
The sedge has withered from the lake
And no birds sing.*

kerou líčí, v podstatě nereálná. U Keatse je pustá zimní krajina, v níž bloudí nešťastný rytíř, symbolem opuštěnosti zrazeného milence a chladu blížící se smrti. Zároveň je obraz zimní přírody kontrastem k milostnému štěstí žhavé smyslné lásky, kterou rytíř prožil, než byl nemilosrdnou lesní pannou opuštěn. U Peacocka je citovaný popis zimní krajiny také pouhý básnický obraz, který má smutného mladého muže, jehož oběť bohu lásky nebyla přijata, utěšit poukazem na přechodnost každého zármutku; bol přebolí a bude vystřídán radostí, jako zimu vystřídá jaro. Popisy zimní přírody jsou tedy v obou básních obrazným prvkem, u Keatse je ovšem tento prvek organickou součástí celé symbolické struktury, kdežto u Peacocka je to jen konvenční básnická »ozdoba«.

Jestliže se však Keats vědomě nebo nevědomě chopil těchto veršů v Peacockově dlouhé básnické povídce, aby je po svém použil a přepracoval, našel asi v *Rhododaphne* víc vhodných podnětů než několik právě citovaných veršů. Srovnáme-li obě skladby pozorněji, vidíme, že je mezi nimi poměrně mnoho *obsabových* analogií a styčných bodů.

Za prvé jsou obě básně – Keatsova *Lesní panna* i Peacockova *Rhododaphne* – milostné tragédie, v nichž má rozhodující úlohu nadpřirozený pohádkový živel, čerpány u Peacocka z klasické řecké mythologie, u Keatse z pozdního středověkého keltsko-germánského folkloru, jehož znalost čerpal z různých básnických skladeb, na příklad z Shakespeara, ze Spensera, starších balad a romancí i z odborných knih, jako Daviesových *Celtic Researches* nebo z *Historie o králi Artušovi* aj. V obou se projevuje – u Keatse méně, u Peacocka silněji – autorova sympatie s krásnou svůdnicí, kterou oba básníci zobrazují jako vtělenou ženskou krásu a přitažlivost. Rozdíl je ovšem v tom, že *Rhododaphne* (podobně jako Keatsova *Lamia*) se sama stává obětí své vášně ke krásnému jinochovi a odpykává své provinění na *Anthemionově* milence smrtí, kdežto u Keatsově baladě je obětí milostné vášně hrdina, kterého nemilosrdná kráska obloudila a opustila, zanechavši jej na pospas zoufalství, které nutně skončí jeho smrtí, jak naznačuje rytířův sen o ostatních obětech lesní panny.

Oba básníci varují svého hrdinu před zhoubnými svody krásné neznámé dívky. Keatsův rytíř je však varován příliš pozdě, když už nenávratně propadl osidlům lesní panny. Peacockův *Anthemion* je varován včas, poslechne dokonce rady starce, který jej varoval, a pokusí se vysvobodit z kouzelné moci *Rhododaphniny*, protože miluje jinou dívku. Jen lstí a čarami se *Rhododaphne* podaří jej získat a zahubit svou sokyni *Calliroe*. Proto básnická spravedlnost nakonec vrací *Calliroe* život a přináší *Rhododaphne* smrt. Proto také je očarován *Anthemion* potrestán za svou nedobrovolnou nevěru poměrně lehce a po zlomení čarodějčích kouzel a po její tragické smrti nachází štěstí v náručí své pravé lásky. Peacockova povídka, jak vidíme, mohla Keatse živě upoutat proto, že se dotýkala jeho nejhlubších osobních citů, zvláště milostného vztahu k *Fanny Brawnové*. Jeho láska k *Fanny* byla do jisté míry podobně protikladná jako poměr *Anthemionův* k *Rhododaphne*: byl k ní nedolatelný – jakoby magickou silou – přitahován, ačkoliv zároveň cítil svou lásku jako porobu, proti níž se marně bránil. Některé z těchto citových rozporů zobrazil alegoricky v *Lamii* i v *Lesní panně*.

Jestliže, jak jsem osobně přesvědčen, našel Keats v *Rhododaphne* analogii vlastních zážitků a citových rozporů, pak není vyloučeno, že z ní převzal – netvrdím, že vědomě – i některé podrobnosti *motivické a slovní výrazy*, na příklad hned první půlverš své balady »O what can ail thee«, který se téměř doslovně vyskytuje v prvním ze sedmi oddílů Peacockovy básně, a to dokonce třikrát nedaleko za sebou:

What ails thee, stranger (*Peacock* 13)
What ails thee, youth? (*ib.* 14 dvakrát).

Nemohl mu tedy uniknout, o čemž svědčí i to, že v své básni opakuje otázku »O what can ail thee« také celkem třikrát (v 1., 2. a poslední strofě).

Mezi Keatsovou lesní pannou a Peacockovou hrdinkou je nápadná podobnost co do vzhledu, chování, původu a nadpřirozených schopností.

Obě dívky jsou nesmírně, téměř nadzemsky krásné. Rhododaphne působí na Anthemiona jako nějaká božská bytost:

Was it a form of mortal mould
That did his dazzled sense impress?
Even painful from its loveliness (*ib.* 14)

Má dlouhé zářivé vlasy a na hlavě věnec z růžových pupat:

Her bright hair, in the noon beams glowing
A rose-bud wreath above confined (*ib.*)

Její oči jsou velké, černé a ohnivé:

in her large dark eyes
... there seemed to move
A flame, almost too bright for love (*ib.*)

Její hlas je sladší než hudba:

her lips repeat
In tones more musically sweet
than breath of shepherd's twilight reed
.....
That float like dew o'er stream and mead (*ib.*)

Mluví »in tones so sweetly wild« (*ib.* 16), ale smysl jejich slov je hrdinovi zpočátku nejasný:

Dimly he heard the words she said,
Nor well their latent meaning drew (*ib.* 13).

Teprve později Anthemion porozumí, že jej Rhododaphne vášnivě miluje, když mu tichým hlasem a se slzami v očích vyzná svou lásku:

She speaks in gentle accents low
While dim through tears her bright eyes move:
I love thee, and I seek thy love (*ib.* 65–66).

Všechny tyto podrobnosti najdeme s malými odchylkami v situaci a výrazu v Keatsově popise lesní panny: »a lady . . . full beautiful . . . her hair was long . . . and her eyes were wild – I made a garland for her head . . . She look'd at me as she did love and made sweet moan – and sure in language strange she said I love thee true . . . she wept and sigh'd full sore (strofa 4–8).

Podobnost lesní panny s Rhododaphne vynikne ještě víc, když si vzpomeneme, že obě jsou děti nadpřirozených pohádkových bytostí. Keatsova lesní panna je

»dítětem víly« (»a fairy's child«, strofa 4); Rhododaphne je dcera vodní nymfy nebo rusalky a jejího lidského milence. Vysvětluje Anthemionovi své jméno a původ v těchto verších:

my native river sees
Its verdure and its blooms reflected
Wave in the eddies and the breeze.
My mother felt its beauty's claim,
And gave, in sportive fondness wild,
Its name to me, her only child (Peacock 35).

Poslední významná podobnost mezi Keatsovou a Peacockovou hrdinkou je jejich čarodějná moc. Rhododaphne je sice smrtelná, ale umí čarovat, a to hlavně kouzlem zpěvu a hudby; a lesní panna také okouzlí svého milence zpěvem »písně víl« tak, že nevidí nic než ji (strofa 6).

Ani jeskyně, do níž zavede lesní panna rytíře a kde ho ukolébá k spánku (strofa 8 a 9), nechybí v Peacockově povídce, kde Anthemion a Rhododaphne odpovídají v skryté jeskyni:

In one sequestered cave . . .
Anthemion and his nymph recline (Peacock 80–81).

Podobnost najdeme i mezi Keatsovým rytířem a Peacockovým Anthemionem. Zvláště nápadná je myšlenková a částečně i slovní shoda mezi Keatsovým popisem bloudícího, bledého a opuštěného rytíře, truchlícího nad ztrátou lesní panny, a Peacockovými verši, které popisují zoufalství, bol a bloudění Anthemionovo po smrti Calliroe:

Long, wide, and far the *youth has strayed*,
Forlorn, and pale, and wild with woe,
And found no rest. His loved, lost maid
.
Is ever in his thoughts, and slow
Roll on the hopeless, aimless hours (ib. 52).

Těmito podobnostmi není shoda mezi Keatsovou baladou a Peacockovou povídkou vyčerpána. Keatsův hluboce působivý obraz rytířova snu o mrtvých králich, knížatech a válečnících, kteří jej »vyhladovělymi rty« varují před krutou lesní pannou (strofa 10 a 11), má také slabší, ale přece zřetelnou obdobu v *Rhododaphne*. Peacock popisuje moc Rhododaphne nad duchy obývajícími zemské útroby a praví:

The daemons of the earth (that know
The beds of gems and fountain-springs
Of undiscovered gold, . . . where . . .
long-forgotten kings
Sit gaunt on monumental thrones,
With massy pearls and costly stones
Hanging on their half-mouldered bones)
Were slaves to her (Peacock, 82).

A na jiném místě odpovídá Rhododaphne na Anthemionova slova

The kings of earth
Might kneel to charms and power like thine

slovy:

Scepters and crowns, vain signs that move
The souls of slaves, to me are toys (ib. 68).

V obou právě citovaných úryvcích z Peacockovy básně nacházíme spojení představy lásky s představou poroby, která je vyjádřena také v Keatsově *Lesní panně*. Ani mocní králové a hrdinové neuniknou zotročení a smrti, jestliže neodolají svodům smyslné vášně; a žena, kterou milují, si s nimi jen nemilosrdně pohrává. Zda vyjádření této Keatsovy představy bylo či nebylo ovlivněno citovanými verši Peacockovými, nelze bezpečně rozřešit, i když nacházíme v Peacockových verších ještě jednu vzdálenou obdobu

With thirst-parched lips and fevered blood (ib. 39)

s Keatsovým obrazem:

*I saw their staro'd lips in the gloam
With horrid warning gaped wide (strofa II),*

kde Keats v původním rukopisném znění (v dopise Jiřímu) začal druhý verš slovy »*All tremble*« (která škrtl), napovídajícími Peacockův obraz »fevered blood«, neboť v horečce se člověk »celý třese«. Z posledního příkladu je vidět, jak je hledání shod a ohlasů myšlenkových i slovních choulostivé; přesto si troufám tvrdit, že i tato na oko vzdálená podobnost je nápadnější než domnělé shody Keatsova obrazu o králich a knížatech zotročených lesní pannou s obrazy v *Královně vil*, v *Periklovi*, v *Obetonovi* a jinde, které uvádějí Sélincourt, Finney, Beyer, Lowellová aj.

Jaké závěry můžeme ze srovnání Keatsovy a Peacockovy básně vyvodit? Především to, že Keatsova *Lesní panna* je hlavně odrazem Keatsova milostného vztahu k Fanny a vyjadřuje symbolicky a objektivně citové a myšlenkové krize a rozpory v básníkově životě, které zavinil tento vztah. Za druhé to, že na volbu básnické formy i na charakter použitých obrazů a na jejich slovní vyjádření měla vedle životní zkušenosti také značný vliv i literatura. Za třetí, že jediný z mnoha literárních pramenů, v němž je pohromadě nejvíce prvků tematických, ideových, citových, formálních a výrazových shodných s Keatsovou básní nebo jí aspoň podobných, je Peacockova *Rhododaphne*. Ještě přesvědčivějším dokladem pro pravděpodobnost Keatsovy závislosti na této skladbě, než kvantitativní počet shod mezi Keatsem a Peacockem, je ovšem to, že hlavní thema, děj, postavy a některé situace, na neposledním místě pak i veršová forma obou básní jsou téměř stejné. Dále se však znovu ukazuje, že pouhé slovní shody, i když jde o použití týchž výrazů, nemohou přesvědčivě dokázat literární závislost. Ale ani obsahové shody nebo podobnosti v náladě a citech nejsou průkazné samy o sobě, nejsou-li zároveň podepřeny shodami v obrazech a ve slovním vyjádření. Jen tam, kde se současně vyskytují shody jak obsahové (myšlenkové a citové), tak formální (veršové, jazykové, stylistické atd.), můžeme oprávněně předpokládat skutečnou závislost.

Ale hlavní závěr tohoto výzkumu je, že všechny zjištěné shody a podobnosti nejsou ještě důkazem, že Keatsova *Lesní panna* byla ovlivněna Peacockovou básnickou povídkou *Rhododaphne*, protože jsme nenašli objektivní vnější svědectví, že Keats Peacockovu báseň skutečně znal. Pravděpodobnost, že ji četl, je velká, ale doloženo to nemáme. A proto výsledek našeho rozboru a srovnání obou básní nás opravňuje jen k subjektivnímu přesvědčení, že Peacockova *Rhododaphne* byla hlavním literárním pramenem Keatsovy balady *La Belle Dame Sans Merci*. Je to dost skrovný výsledek pracného výzkumu, ale soudím, že k rozhodnějšímu závěru nás materiál, který jsem měl k dispozici, neopravňuje.

Keatsova poesie vděčí za své umělecké mistrovství a trvalou působivost v nemalé míře těsnému sepětí s domácí básnickou tradicí a jejími nejlepšími představiteli od Chaucera po Shelleyho, na jejichž tvorbu Keats vědomě navazoval. Vynikajícího místa mezi anglickými i světovými básníky si Keats ovšem dobyl i proto, že přímo nebo skrze své anglické učitele a vzory, hlavně renesanční původní básníky i překladatele, čerpal také themata a ideové i formální podněty z evropských kulturních a uměleckých zdrojů od antiky po osvícenskou epochu.

Nebyl však zaměřen jen na minulost. Vydatně a s prospěchem sledoval i soudobé myšlenkové a umělecké proudy. Podrobnější zkoumání jeho vztahů k anglické i cizí kulturní tradici ukazuje, že mezi jeho nejvýznamnějšími učiteli měli rozhodující úlohu obyčejně ti básníci a spisovatelé, kteří přáli pokroku a milovali člověka, jako jeho krajané Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton, Fielding, Burns, Wordsworth, Leigh Hunt, Byron, Hazlitt, Shelley, a světoví klasikové, jako Homér, Vergilius, Ovidius, Dante, Petrarka, Boccaccio, Tasso, Ariosto, Cervantes, Rabelais, Molière, Voltaire nebo Rousseau a Schiller atd. Jeho vztah k literárním vzorům byl vždy – snad s výjimkou Shakespeara, na němž jako většina anglických romantiků nenacházel chyb – kritický a svérázný. Bral si od nich, co pokládal za dobré, pravdivé a krásné, odmítal všechno, co bylo v rozporu s jeho vlastní zkušeností a přesvědčením. Neváhal také radikálně změnit svůj názor na spisovatele nebo dílo, jimiž byl z počátku uchvácen, jestliže dospěl v svém vývoji k novým zkušenostem a závěrům.

Poněvadž se nemůžeme pro omezený rozsah své studie zabývat Keatsovým vztahem ke všem, byť i nejvýznamnějším starším a soudobým spisovatelům, omezíme se na prozkoumání jeho poměru k jednomu z velkých anglických básníků, k Edmundu Spenserovi. Spensera vybíráme proto, že mocně působil nejen na Keatse, ale i na většinu anglických romantiků a proto, že jeho vliv na Keatsovu básnickou tvorbu byl nejstarší a netrvalejší. Projevuje se už v první Keatsově známé básni *Napodobení Spensera* i v posledních verších, které Keats napsal, v nedokončené *Čapce s rolničkami*.

Spenserova *Královna víl* i některé drobnější skladby, s nimiž Keatse po prvé seznámil Charles Cowden Clarke, probudily dřímající básnický talent Keatsův k aktivnímu projevu. Nelze to vysvětlit jinak než hlubokou vnitřní a uměleckou spřízněností obou básníků, zvláště jejich stejně vřelou láskou k přírodě, jejich smyslově bezprostředním přístupem k objektivní skutečnosti a jejich nadšením pro krásu světa a důstojnost člověka.

O Keatsově prvním seznámení se Spenserovou poesií – momentu, který snad rozhodl o celém jeho dalším vývoji myšlenkovém a uměleckém, – nám vypráví Clarke: »Po tak dlouhé době by bylo těžké říci, která jiskra zanitila doutnák jeho básnických sklonů; ale jistě se už dříve objevily neomylné známky jeho duševní náklonnosti, neboť jinak bych mu nebyl mohl v onom raném stadiu jeho vývoje předčítat Spenserovo *Epithalamion*; a pamatuji se, že jsem mu onu báseň četl a že to bylo v té posvátné staré besidce, která byla jevištěm mnoha milých přátelských schůzek, ale konkrétní okolnosti mi už vypadly z paměti. V té době bylo Keatsovi asi šestnáct let; a v tom období svého života určitě chápal celkovou krásu skladby

a citově prožíval její vášnivější pasáže, neboť jeho výraz i výkřiky byly extatické . . . Onoho večera si odnesl ode mne první svazek *Královny víl*, který, jak jsem kdysi řekl jeho životopisci lordu Houghtonovi, přečetl tak, jak by mladý kůň proběhl jarní loukou – tryskem! . . .« (cit. *Finney* 26–27).

Místo, kde spolu sedávali za Keatsových častých návštěv v Enfieldu, popsal Clarke těmito slovy: »Za školním hřištěm se rozkládala asi sto yardů dlouhá zahrada . . . a za ní pruh trávy až k rybníku, který jsme někdy honosně nazývali jezerem . . . Na vzdálenějším konci tohoto rybníka u železného plotu, který odděloval naše pozemky od louky za nimi, odkud k nám za večerního květnového ticha někdy doléhal zpěv slavíků, stála besídka, kde jsme sedávali s Johnem Keatsem a čítali Spenserovu *Královnu víl*, když opustil školu a přicházel k nám z Edmontonu, kde se učil ranhojičem u Thomase Hammonda . . .« (cit. *Hewlettová* 27). Krajina v Keatsově básnické prvotině *Napodobení Spensera* se poněkud podobá nejbližšímu okolí enfieldské školy, které nám tu popsal Clarke. Květnaté louky a loubím vroubené břehy jezírka vypadají jako reminiscence na prostředí, v němž Keats po prvé četl »básníka básníků«, kterého napodobil obsahem i veršovou formou své básně.

Je vidět, že přes romantickou idealisaci své krajinomalby vychází mladý Keats z vlastních dojmů a zážitků a nespokojuje se pouhým napodobením. Nejen poesie, ale i příroda mu byla učitelkou básnického vidění a popudem, aby to, co viděl, básnicky vyjádřil. Proto jeho *Napodobení Spensera* je spíš »ohlasem« Spensera než začátečnickou cvičnou studií. To, že tato báseň nebyla asi Keatsovým prvním pokusem o verš, dosvědčuje i technická dovednost, s jakou zvládl obtížnou metrickou formu. Ale Keatsovy starší básnické pokusy – které tu předpokládáme – se nedochovaly.²²⁾

Ani s *Napodobením Spensera* se Keats nepochlubil dřív než v svých *Básních* roku 1817. Clarke sám nevěděl, že to byla jeho nejstarší skladba. A nebyt svědectví Charlese Browna, který se odvolává na ústní sdělení Keatsovo, nepoznali bychom asi, že tato báseň je starší než jiné rané verše, jejichž vznik lze přesněji zjistit. »Ačkoliv se zrodil, aby se stal básníkem«, píše Brown, »neuvědomil si své předurčení, dokud nedovršil osmnáctý rok života. Jeho genius byl probuzen *Královnou víl*. Spenserovou pohádkovou říší byl okouzlen, dýchal v ní jako na novém světě a stal se jinou bytostí; nakonec, oblíbiv si jeho strofu, pokusil se ji napodobit, a to s úspěchem. Zprávu o náhlém projevení jeho básnických schopností jsem získal napřed od jeho bratru a pak i od něho samého. Tento jeho nejranější pokus, *Napodobení Spensera*, je v jeho prvním svazku básní a je zvláště zajímavý pro ty, kdo znají jeho historii« (*KC II*, 55).

Vznik básně nelze klást do doby starší než konec roku 1813 nebo začátek roku 1814, protože Clarkova paměť není, pokud jde o údaje časové, spolehlivá. Právě-li Clarke, že bylo Keatsovi asi šestnáct let, když se seznámil se Spenserem, musíme mít na paměti, že Clarke se dlouho domníval, že se Keats narodil teprve roku 1796 a že je mladší než jeho bratr George. Clarke se sám přiznává k své slabé paměti pro data v dopise Milnesovi v prosinci 1846 (*KC II*, 168). Všechny ostatní dochované básně Keatsovy pocházejí teprve z roku 1814 a z let následujících. Není proto pravděpodobné, že by byl Keats složil *Napodobení Spensera* o celý rok nebo

²²⁾ Podle Woodhouse »byl jednou z nejranějších básní, které John Keats napsal, *Sonet na lunu*, který dal Charlesu Cowden Clarkovi« (*KC I*, 274).

dokonce dva roky dříve (jak se mimo jiné domnívá Murry, který tuto báseň klade do let 1812–1813) a pak buď přestal psát až do začátku roku 1814 nebo nenapsal nic, co by byl pokládal za hodno uchovat. Také není pravděpodobné, že by byl za tak dlouhou dobu neučinil žádný podstatný pokrok (mnohé básně z roku 1814 a 1815 nejsou lepší než *Napodobení Spensera*, některé jsou i slabší), zvláště když uvážíme, jak rychle se vyvíjel a zdokonaloval v svém umění, jakmile se věnoval poesii celou duší. Proto pokládám za nepochybné, že *Napodobení Spensera* vzniklo nedlouho před ostatními Keatsovými prvotinami, snad teprve na jaře roku 1814. Ať se Keats v čemkoli podobá Spenserovi, liší se od něho pozdním projevením uměleckého nadání.

Napodobení Spensera je »příliš věrnou reprodukcí Spenserova umění, než aby bylo bezprostředním výrazem první reakce« na četbu *Královny víl*. (Finney 28). S tímto názorem Finneyho plně souhlasím. Finney podpírá svůj dohad o pozdním začátku Keatsovy básnické činnosti tím, že klade Keatsovo seznámení se Spenserem nejpravděpodobněji až do října roku 1813, což je celkem v souladu s tvrzením Brownovým, ale odporuje tvrzení Clarkovu. Že Keats dovedl napodobit Spensera tak dobře za poměrně krátkou dobu, která uplynula od první četby *Královny víl* do vzniku *Napodobení Spensera*, vysvětlují si tím, že se Keats seznámil s formou i charakterem Spenserova eposu už mnohem dříve, než jej sám četl, u Spenserových epigonů ze 17. a 18. století, Thomsona, Beattieho, Mrs. Tighe, Shenstona aj., které četl snad už ve škole. Od nich se mohl naučit Spenserově devítiveršové strofě a pochytit i mnohé spenserovské výrazy a obrazy. Není vyloučeno, že v svých opravdu prvních, ale nedochovaných básnických pokusech se vyškolil natolik, že napodobit Spensera samého mu bylo poměrně snadné. V jedné věci však s Finneyem souhlasit nemohu, totiž v tom, že Keatsova první báseň je velmi »věrná reprodukce« Spenserova umění. Ani nesouhlasím s jeho závěrem, že Keats »čerpal obsah a styl své básně z poesie Spenserova a Miltonova a nikoliv ze svých osobních zážitků v Enfieldu a v Edmontonu« (Finney 33). Je sice mnohem obtížnější dokázat, co básník čerpal z vlastní zkušenosti, než doložit jeho závislost na literárních pramenech, ale u Keatse se nemůžeme mýlit, když prohlásíme, že »příroda mu byla učitelkou stejně jako knihy« (Colvin 21). Do jaké míry byla jeho prvotina opravdu »napodobením Spensera«, ukáží na detailnějším rozboru této básně:

NAPODOBENÍ SPENSERA

*Teď Jitro z komnaty své východní
vzkročilo lehce na zelený chlum,
vrch zažehlo ambrovou pochodní,
lesk stříbra dalo čistým ručejům,
jež z loží mechu tekly k údolím
přes louky plné kvítí prostého
mnohými proudy v tichou vodní tůň,
vroubenou lemem loubí hustého,
vprostřed s odrazem nebe věčně čistého.*

*Tam ledňáček své zářné peří zřel
s nádherou pestrých rybek závodit,
jichž ploutvi hedváb, šupin zlatý pel
z blubiny plál jak rubínový třpyt;*

*labut své šíje sněhobílý svít
tam zřela majestátně veslujíc,
s jiskrou ve smolných očích, nobou kmit
jak z ebenu pod vodou skrývajíc
a na zádech rozkošnou vilu chovajíc.*

*Kdybych uměl ostrůvek vyličit,
jenž v krásném jezírku tom spočíval,
mohl bych smutnou Dido utěšit
a Learovi vzít jeho těžký žal,
neb jistě nikdo krasší nevidal
ze všech, jež zřel kdy romantický zrak:
jak smaragd v třpytném stříbru vypadal
ve vodách jasných, či jak když skrz mrak
beránků prosvítne modř nebe bez oblak.*

*Kol jezera se svahy zelené
do skelných vln s rozkoší nořily;
ty zas, jak v sladké touze milostné,
se k břežím květným něžně tulily,
a rudé slzy smýt se snažily,
jež bojně ronil plané růže kmen;
snad v bujně pýše vmetnout toužily
drahokam skvělý na pobřežní lem,
krasší poupat, jež zdobí Flořin diadém.*

(Bázně 3–4).

Čtyři strofy Keatsovy básně tvoří uzavřený a organický celek tematický i náladový. Podávají malířským okem viděný obraz idyllicky půvabné krajiny, v němž reálné prvky klidného zátiší v okolí starého Londýna jsou doplněny a romanticky přetvořeny Keatsovou fantasií s pomocí čerstvých reminiscencí ze Spensera a jiných básníků alžbětinských i pozdějších, na příklad z Shakespeara, Milтона, Browna, Thomsona aj. Báseň je však úmyslně komponována jako výňatek z větší skladby, podobné Spenserově *Královně vil* nebo pastýřským eklogám Williama Browna (*Britannia's Pastorals*). Její záměrně fragmentární charakter je v některých vydáních zdůrazněn i grafickou úpravou – řadou hvězdiček před první strofou a za strofou poslední. Ale je dost zřejmý i bez této pomůcky, protože báseň začíná slovem »Now«, které má povahu spojky, a končí tak, že čtenář přirozeně očekává, že nyní, když ho Keatsovy verše uvedly do určitého časového a místního prostředí, doví se také něco o předpokládaných postavách skladby a o jejich osudech, jak to bývá v eposu Spenserově nebo u Homéra, Ariosta, Tassa a jiných básníků, kteří byli Spenserovými vzory. Nesplnění tohoto očekávání není však na závadu estetického účinku básně právě proto, že jde o torso zamýšlené – které s hlediska uměleckého je uzavřeným celkem –, nikoli o nedobrovolně nedokončenou skladbu, jakou je na příklad Keatsův *Hyperion*, přerušeny uprostřed věty a v půli verše.

Domnívám se, že při kompozici *Napodobení Spensera* šlo Keatsovi přesně o vzbuzení takového dojmu, jaký básně budí, tj. o vytvoření básnického obrazu idealisované krajiny, který je možno plně vychutnávat i odtrženě od skladby, v níž

byl nebo mohl být zasazen. Jinými slovy, Keats chtěl asi vytvořit podobný výňatek, jaké bývaly vydávány z větších básnických skladeb v anthologiích takzvaných »krásných míst« z toho či onoho básníka. Že si vybral k svému pokusu právě Spensera a z něho právě jeho verše popisně lyrické, poukazuje na jeho osobní zálibu a sklon k smyslově konkrétním, ale romanticky zabarveným přírodním obrazům.

Napodobení Spensera nevystihuje celého Spensera, opomíjí na příklad úplně rytířsky epickou a idealisticky mravoučnou stránku jeho poesie, ale nevystihuje ani celého Keatse; pro oba básníky je však nesporně charakteristické. Keatsova prvotina má proto velký význam pro pochopení jeho dalšího uměleckého vývoje, jak po stránce ideové a citové, tak z hlediska jeho jazyka, stylu a veršové techniky. Vedle významu čistě »historického«, má *Napodobení Spensera* i nepochybnou hodnotu uměleckou, i když Amy Lowellová na příklad prohlásila tuto báseň za »velmi slabou« a našla v ní jen jeden verš hodný pochvaly:

*It seem'd an emerald in the silver sheen
Of the bright waters, . . .*

(Lowellová I, 53).

Hlavní Keatsovou předlohou byla *Královna vil*. To víme od Clarka i od Browna. Tato rozsáhlá básnická skladba obsahuje ovšem tisíce veršů, které mohly utkvět v Keatsově vynikající paměti nebo které snad měl přímo před očima, když svou báseň psal. Které z nich jej asi nejsilněji ovlivnily, můžeme uhádnout z Clarkova výroku, že Keats »jako pravý básník« si při četbě Spensera »zvláště vybíral epitheta, v jejichž přiléhavosti a působivosti Spenser tak vyniká. Napřímil se a tvářil se silácky a pánovitě, když řekl: »Jaký to obraz – »sea-shouldering whales« (cit. Finney 27). Citovaný výraz se vyskytuje v popise nebezpečného putování Guyonova k »letohrádku blaženosti«. Z toho byl vyvozen závěr, že Keats asi čerpal nejvíc z této části Spenserova eposu, tj. z dvanáctého zpěvu druhé knihy. Finney uvádí jako doklady Keatsovy závislosti na Spenserovi řadu paralel, mezi jinými tuto:

Keats:

»Now Morning from her orient chamber came (I, 1).

Spenser:

»Now when the rosy fingered Morning fair (I, ii.vii 1).

O této a ostatních paralelách mezi Keatsovou básní a *Královnou vil* (Finney 29–33) lze úhrnem říci, že jsou často dosti povrchní a proto málo průkazné. Jsou však zároveň zbytečné, neboť Keats sám přiznává, že napodobuje Spensera, takže jeho závislost na Spenserovi není třeba dokazovat. Citování slovních a obrazových shod může mít tedy v tomto případě nejvýš význam pro srovnávání Keatsových a Spenserových stylistických a lexikálních zvláštností. Jinak je ovšem snadné najít v básni paralely mezi Keatsovy a cizími verši, jak bych mohl doložit i na příkladech, které, pokud vím, ani Finney ani jiní badatelé neuvedli. Ke Keatsovu verši »Now Morning from her orient chamber came« je na příklad dosti blízká paralela v *Královně vil*:

At last the golden *Oriental gate*
 Of greatest heaven gan to open fair,
 And *Phoebus* fresh . . .
 Came dancing forth . . . (I, v., ii., 1-4)

nebo u Milтона:

And the slope sun . . .

 Pacing toward the other goal
Of his chamber in the east
 (*Ode on the Morning of Christ's
 Nativity*, v. 98-101).

Společný rys podobných shod obrazových a výrazových je konvenční označování denní doby – v našem případě jitra – mythologickými obrazy a personifikacemi. To je příznačné pro renesanční poezii a její napodobovatele v pozdějších dobách, a není příznačné jen pro Spensera nebo Keatse.

Vedle nápadných, ale celkem obecných *podobností* mezi Keatsovou básní a některými verši *Královný vil* je však třeba si všimnout i neméně nápadných *rozdílů* obou skladeb. Tak jasněji vynikne, co Keatse u Spensera na počátku jeho básnické dráhy nejvíc upoutalo. Spenser sám charakterisoval svou skladbu, hlavně se zřetelem na její alegorický smysl, v úvodním listu Siru Walteru Raleighovi 23. ledna 1589. Pro náš účel však bude vhodnější citovat jiný doklad, stejně autentický, ale stručnější, který otiskl Spenserův důvěrný přítel Lodowick Bryskett v knize *A Discourse of Civil Life* (roku 1606). Je to volný záznam rozhovoru několika přátel Spenserových, v němž se Spenser omlouvá, že jako znalec Platona a Aristotela nechce vyhovět Bryskettově žádosti, aby podal výklad o řecké filosofii: »Jsem přesvědčen, že vám není neznámo, že jsem se již podjal práce, která směřuje k těmto cílům. Je psána hrdinským veršem a má název *Královná vil*. V ní předvádím všechny mravní ctnosti a přiděluji každé ctnosti rytíře, který je jejím ochráncem a patronem; rytířské jednání a hrdinské činy každého z rytířů mají vyjadřovat ty ctnosti, jejichž jsou obhájci, a neřesti nebo nezřízené choutky, které se ctnostem stavějí na odpor, mají být poraženy a přemoženy« (*Judson* 106). Ethický alegorický záměr *Královný vil* však Keats v své básni zcela opomíjí, třebaš alegorické metody použil k podobným účelům v *Endymionovi*.

Hrdinou druhé knihy *Královný vil*, z níž Keats nejvíc čerpal pro svou báseň, je Sir Guyon, představitel a obhájce Střídmosti. Představitelkou neřesti, proti které Guyon bojuje a kterou vítězně přemáhá, tj. smyslné prostopášnosti, je kouzelnice Acrasia, jejíž sídlo Letohrádek blaženosti Guyon zničí »s nelitostnou krutostí«, takže »z nejkrásnějšího místa učiní místo nejohavnější« (II. xii 83.).²³⁾

²³⁾ But all those pleasant bowers, and Palace brave,
 Guyon broke down with rigour pitiless;
 Ne ought their goodly workmanship might save
 Them from the tempest of his wrathfulness,
 But that their bliss he turned to balefulness.
 Their groves he felled; their gardens fid deface;
 Their arbours spoil; their Cabinets suppress;
 Their banquet houses burn; their buildings raze;
 And, of the fairest late, now made the foulest place.

(*Královná vil*, II. xii. 83.).

Spenserovým vzorem pro postavu Acrasie byla Kirké a jeho literárním pramenem hlavně Homérova *Odyssea*. Ale ani Homér ani Keats nebyli schopni tak krutě postupovat proti kráse a smyslovým radostem, třebaš neschvalovali hrubé požitkářství. U Spensera však byl vliv strohého kalvinismu tak silný, že někdy dovedl přehlušit i jeho přirozenou zdravou radost z krás přírody a plného lidského života a obětoval jeho vlastní lepší citění nesmlouvavým příkazům křesťanské morálky. Rozpor mezi Spenserovým humanistickým přitakáním životu a jeho reformačním puritánstvím je v příběhu o Guyonovi a Acrasii zvlášť vyhrocen. V *Napodobení Spensera* k podobnému konfliktu nedochází proto, že Keats napodoboval jen Spenserovu krajinomalbu, hlavně však proto, že mu asketický nepřátelský postoj k životu a jeho radostem byl a zůstal zcela cizí. Po této stránce tedy nebyl Spenserův příklad pro Keatse nebezpečný. Větší nebezpečí choval pro Keatsův ideový a estetický vývoj Spenserův idealistický názor na krásu, který je vtělen v nejryzejší podobě do Spenserových *Čtyř hymnů* na pozemskou i nebeskou krásu a lásku, jak ukážeme ještě později.

Keatsova báseň *Napodobení Spensera* je zajímavá také tím, že implicitně obsahuje jednu ze základních Keatsových myšlenek o poesii a jejím účelu. V třetí strofě čteme tyto verše:

*Ah! could I tell the wonders of an isle
That in that fairest lake had placed been,
I could e'en Dido of her grief beguile;
Or rob from aged Lear his bitter teen:*

Keats je přesvědčen, že poesie je krásné zobrazení pravdy a v tomto případě se v své básni pokouší zobrazit krásnou přírodu. Kdyby se mu to podařilo, kdyby dovedl zobrazit »divukrásný ostrov ležící v onom překrásném jezeře«, utěšil by i nešťastnou opuštěnou Didonu nebo by dal starému králi Learovi zapomenout na jeho trpký žal. Taková je moc krásy, ať přirozené, reálné, kterou básník postihuje svými smysly a svou obrazností, ale nedovede ještě dokonale tlumočit, či umělecké, tj. poesie, obrazů atd. vytvořených dokonalými umělci, jako byl na příklad Spenser.²⁴⁾

²⁴⁾ Spenser dokázal, oč se Keats v *Napodobení Spensera* ani nepokusil, tj. vylíčil přírodní krásu ostrova v jezeře v druhé knize své *Královny víl*:

*It was a chosen plot of fertile land,
Amongst wide waves set, like a little nest,
As if it had by Nature's cunning hand
Been choicely picked out from all the rest,
And laid forth for ensample of the best:
No dainty flower or herb that grows on ground,
No arboret with painted blossoms dressed
And smelling sweet, but there it might be found
To bud out fair, and throw her sweet smells all around.*

*No tree whose branches did not bravely spring;
No branch whereon a fine bird did not sit;
No bird but did her shrill notes sweetly sing;
No song but did contain a lovely ditt.
Trees, branches, birds, and songs, were framed fit
For to allure frail mind to careless ease:
Careless the man soon wox, and his weak wit
Was overcome of thing that did him please;
So pleased did his wrathful purpose fair appease.*

(II, vi, 12 a 13).

Krásná příroda a krásná poesie mají moc opájet, okouzlovat a cele uchvacovat lidskou duši. U Spensera je účinek poesie ilustrován ukolébavkou, kterou paní ostrova Phaedria zpívá mladému rytíři, kterého svedla a odvrátila od jeho záměru (15. až 17. strofa téhož zpěvu). Phaedria a Acrasia využívají těchto účinků přírodní a umělecké krásy k zlým účelům. Svádějí mladé muže k neřesti a hříchu; Acrasia je dokonce jako Kirké mění v odporná zvířata, když se jich nabaží. Spenser nikdy neopomene zdůrazňovat, že jen dobrá a mravní krása je hodna obdivu a že jen mravně povznášející a výchovné umění je pravé umění. Rozlišení mezi mravní a hříšnou krásou a mezi dobrým a špatným uměním v Keatsových raných básních zdůrazňováno není. Pro Keatse jsou krása a umění dobré vždycky. Blaženost, kterou skýtá člověku krásná příroda nebo krásná poesie, není nikdy špatná nebo hřšná. »Co krásné jest, je slastí na vše časy« začíná Keats svůj epos o Endymionovi a ve vrcholné, téměř programové skladbě *Básni z r. 1817, v Spánku a poesii*, píše zcela jasně, že »hlavním účelem poesie je být lidstvu přítelem, pozvedat mysl, zahlazovat bol«. Přesto, jak dokládá právě citovaný verš, nebyl Keats ani na počátku své tvůrčí dráhy, ani nikdy později stoupencem »čistého umění«, ani nepěstoval kult samoúčelné krásy a poesie. V své vlastní variantě antického mythu o Kirké v *Endymionovi* zavrhuje hrubou smyslounou vášeň a falešnou krásu, která slouží zlu, stejně nesmlouvavě jako Spenser v příběhu o Acrasii. Sklon k přeceňování lichých smyslových pocitů a bujně fantasie nelze ovšem v Keatsových raných básních (včetně *Endymiona*) popírat. Pro Keatsovu poesii měl tento povahový sklon význam dobrý i špatný. Přispěl k její barvitosti a smyslové konkrétnosti, ale zároveň bránil básníkovi pronikat dost hluboko k podstatě jevů a sváděl ho k marnýrovosti.

Než opustíme Keatsovu prvotinu, u níž jsme se zdrželi déle, než odpovídá jejímu uměleckému významu, všimneme si Keatsova použití tak zvané Spenserovy strofy. Je to útvar metricky složitý a technicky značně obtížný zvláště v angličtině, která je poměrně chudá na rýmy. Rytmus je mnohem snazší než rýmový vzorec, protože jambický pentametr v prvních osmi verších strofy a hexametr ve verši devátém je v jazyce bohatém na nepřízvučné jednoslabičné předložky, spojky apod. i na substantiva, adjektiva a slovesa s přízvukem na druhé slabice téměř samozřejmý a zní zcela přirozeně, na rozdíl od češtiny, která si v jambickém metru musí všelijak vypomáhat (obyčejně předrážkou nebo daktylem na začátku verše).

Obtížné rýmové schema Spenserovy strofy – *a b a b b c b c c* – zvládl Keats dobře už v svém prvním pokuse a v pozdějších básních je ovládá téměř stejně virtuosně jako Spenser sám. Zvláštní zalíbení ve Spenserově strofě však asi nenašel, protože k ní sáhl mimo tři kratší básně (*Napodobení Spensera, Na Charlese Armistage Browna a In after-time a sage of mickle lore*) jen dvakrát v delších epických skladbách (*Předvečer sv. Anežky a Čapka s rolníckami*). Jinak dával v kratších lyrických básních přednost formě sonetu nebo ódy a v delších reflexivních nebo epických básních používal nejčastěji tzv. hrdinského dvojverší, tj. jambických sdruženě rýmovaných pentametřů.

Podle Finneyho (611–612) Spenserova metrika měla vliv i na formu Keatsových ód. Keats prý si tuto formu vypracoval z formy Spenserovy svatební ódy *Epithalamia*, která je obdobou řecké chórické ódy o třech strofách (strofa, anti-strofa a epoda). Keatsovy ódy se podobají Spenserovu *Epithalamiu* hlavně tím, že používají vedle převládajícího jambického pentametru také, nepravdělně, trimetru. Ale rýmový vzorec Keatsových ódických strof je jiný než u Spensera, také

počet veršů v jednotlivých strofách se liší (Keats má jednak delší, jednak kratší strofy než Spenser). Podobnosti tedy tu jsou, ale ne dost výrazné, aby bylo možno bezpečně tvrdit, že Keats použil *Epithalamia* jako metrické předlohy pro své vlastní ódy. Mnohem přesvědčivější jsou vývody profesora Garroda, který soudí, že Keats si vypracoval formu svých ódických strof z formy sonetu (Garrod 87–97).

Ohlas Spenserových myšlenek a obrazů i vliv jeho jazyka, stylu a veršové techniky je více nebo méně patrný v mnoha starších Keatsových básních. Po roce 1817 jsou však stopy Spenserova působení na Keatsovu tvorbu řidší, třebaš úplně neutuchají ani v posledních básních z let 1818–19. Keats sám jasně upozornil na převládající spenserovský vliv v svých raných skladbách tím, že předeslal *Básním* z roku 1817 motto ze Spensera:

What more felicity can fall to creature,
Than to enjoy delight with liberty.

(Není větší blaženosti pro žádného tvora nad slastný a svobodný život.) Motto vzal z básně *Muiopotmos čili Osud motýla*, která náleží k nejpůvabnějším povídkám Spenserovým a oplývá živými a smyslově konkrétními obrazy přírodních krás a požitků.

Na Spensera jako Keatsův hlavní literární vzor poukazují i četné přímé zmínky o různých postavách *Královniny víl*. Keats uvádí jménem hrdinu první knihy *Královniny víl*, Rytíře červeného kříže, a hrdinu šesté knihy Calidora v sonetu *Woman! when I behold thee* (Básně 30); kouzelníka Archimaga v *Ukázce úvodu k básni* (ib. 32) Belpheobe, Unu a Archimaga v *Listu bratru Jiřímu* (ib. 46); Pastorellu v *Endymionovi* (ib. 114); Britomartis v básni *On receiving a curious shell* (ib. 15). Kromě toho Keats několikrát vzdává hold Spenserovi. V *Listu Clarkovi* má verše:

*Spenserovy blásky lehce plynoucí
jak pták nad letním mořem tábnoucí* (Básně 46).

Děkuje Clarkovi, že jej naučil číst a oceňovat Spenserovu poesii a současně naznačuje přitažlivost, kterou pro něho měla eufonie Spenserových veršů.

Jinou stránku Spenserovy poesie vyzdvihuje strofa, kterou Keats věnoval Spenserovi v rané *Ódě Apollonovi*:

*V stříbrnou trubku Spenser dul
a když tón ryčný zmlkl v tichosti,
z úst sboru panen vzbíru plul
hymnus ke chvále čisté Cudnosti.
Zmlkl! Aiolská tyra mámivá
kouzelnou hubbou dýše, chvějně doznívá.*
(Básně 13).

Tato raná óda svědčí o Keatsově nadšení pro poesii. Mnohem významnější je však její svědectví o tom, koho Keats na prahu své básnické dráhy uvádí jako své oblíbené básníky. Dokládá také jeho schopnost postihnout charakteristické znaky jejich osobitého přínosu. Společným rysem Homéra, Vergilia, Milтона, Shakespeara, Spensera a Tassa je to, že opěvovali »hrdinské činy a pěli o lidských osudech«. Na Ho-

mérovi přitom nejvíc udivuje pronikavost jeho pohledu na život, jako by duše slepého básníka »hleděla obnovenýma očima«. Vergilius poutá a uchvacuje sladkou a majestátní hudbou své lyry, zvláště když vypráví o lidském utrpení a smrti. Po dlouhém mlčení se ozývá »melodické dunění« Miltonových varhan a na scénu vystupují »Vášně« mistrně zobrazené Shakespearem. Spenser mluví ke Keatsovi především jako básník rytířských ideálů a oslavovatel krásy a ctnosti. Podobně působí i ohnivá hudba Tassova, nabádající mládež k činům a učící soucitu a lásce.

Keats obdivoval zvláště básníky hrdinské, autory slavných eposů a dramát. Od počátku měl touhu psát poesii epickou a dramatickou, ale jeho nejvlastnější nadání bylo lyrické. Jediná delší epická skladba, kterou s chvályhodným vypětím sil dokončil, *Endymion*, je všechno jiné než pravý epos, ať hrdinský či romantický; a dramatickosti je v ní také poskrovnu. Básnické povídky *Isabella*, *Lamia* a *Předvečer sv. Anežky* vděčí za svou epickou linii a dramatickou působivost tomu, že jejich děj byl dán literární předlohou Boccacciovou nebo Burtonovou nebo se opíral o osobní zkušenost básníkovu, při které ovšem byly literární vlivy rovněž vydatnou podporou Keatsovy invence. V *Hyperionovi* i jeho druhé variantě *Hyperionově pádu* se Keats sice už mnohému naučil ze studia Miltonových eposů, ale nedokázal slibnou skladbu dokončit. Podobně tomu bylo v obou Keatsových pokusech o drama. U dokončené historické tragedie *Otto Veliký* je fabule, plán a rozvržení děje prací Brownovou. Drama *Král Štěpán* zůstalo slibným, ale kratičkým zlomkem. Záliba pro epickou a dramatickou tvorbu, ba ani pochopení ducha a charakteru Shakespearových dramát a Homérových, Miltonových nebo Spenserových epických básní nestačily, aby se Keats dovedl v poesii vyjadřovat jako epik nebo dramatik. Někteří soudí, že by byl dorostl na velkého dramatického básníka, kdyby nebyl předčasně zemřel. Ale nesporné je to, že žádná z jeho dokončených nebo začatých skladeb nevyniká jako epos nebo drama, nýbrž jen kvalitami subjektivně či objektivně lyrickými. A umělecky nejdokonalejší Keatsovy básně jsou lyrické sonety a ódy.

»UKÁZKA ÚVODU K BÁSNĚ A «CALIDORE«

Četba Spenserovy *Královniny vil* podnítila Keatse k pokusu o sepsání romantické rytířské povídky – »a tale of chivalry« – v níž chtěl soutěžit se Spenserem, ale ještě víc se Spenserovým velkým obdivovatelem a epigonem Leigh Huntem, který na začátku roku 1816 vydal básnickou povídku *Příběh z Rimini*. Na tuto skladbu napsal také Keats nadšený oslavný sonet (český překlad viz *Bibl* 64).

Oba rané pokusy o rytířskou povídku v duchu Spenserově a Huntově ztroskotaly na nedostatku Keatsovy epické invence. *Ukázka úvodu k básni* má jen 68 sdruženě rýmovaných jambických pentametřů a zlomek *Calidore*, k němuž snad zmíněná ukázka měla být úvodem, končí náhle v půli 162. verše. K delší epické skladbě nestačí ctižádostivá touha ani živá fantasmie. Obojí musí být živeno a podporováno životní zkušeností a znalostí lidské povahy. Tyto dvě vlastnosti mladému básníkovi pochopitelně ještě chyběly.

V *Ukázce úvodu k básni* naznačuje Keats svůj epický záměr trojnásobným opakováním slov »musím vyprávět rytířskou povídku« (verše 1, 11, 45). Ale nutnost není dost silná, neboť záleží jen v tom, že autorovi se vznáší před zrakem jeho fantasmie několik neodbytných malebných představ, několik živých detailů z jakéhosi většího plátna, jehož celek mu nebyl odhalen a nemůže tedy být vtělen do uměleckého

tvaru. Čtenáři se básně jeví jako řada namátkou vybraných ukázkových obrázků z chystaného filmového představení, jejichž účel je vzbudit zájem o povídku, která bude následovat a zároveň naznačit její ráz: vlající bílý chochol; kopí protínající šikmou přímkou jitrní vzduch; krásná dívka na hradbách, vyhlížející statného obránce; kopí odpočívajícího rytíře, odrážející se v jasné jezerní hladině spolu s větveří jasanu, o který je opřeno; obraz hrozivého útoku bojovného rytíře; a tůž rytíř jedoucí do méně krvavého boje na turnaji; zpěv a hudba minstrelů pod starými gotickými klenbami v přírodě mezi lesními modřínami; hostiny a pitky v hradní dvoraně; skupiny procházejících se a tančících dívek, které září jako hvězdy na nebi; a konečně statný mladý rytíř krotící bujnost svého koně pevnými otěžemi.

Některé z těchto obrazů našel Keats u Spensera nebo u Hunta, jiné si vykouzlil bez cizí pomoci svou vlastní fantasií. Všechny však poukazují na to, že thematem jeho povídky měla být statečnost, krása a láska ve feudálním rytířském rouše, jak ji známe ze starých romancí a legend. Hlavním inspirátorem byl Spenser. Na to Keats sám poukázal, když svůj úvod uzavřel invokací Spensera, kterého prosí o ochranu a podporu v svém odvážném podnikání:

*Tvé vlídné čelo, Spensere, jas a klid
mé duši dá, jak slunce jitrní svít,
a v srdci ples a radosti plá zář,
když pomyslím na vznešenou tvou tvář,
kde pozemský lze zřít rys jediný:
tvůj čistý, svěží vavřín zelený.
Proto jsem, velký barde, smělost měl
tě vzývat, abys v duchu podepřel
krok odvážný; však kdybys v péči své,
něžně starostlivé,
žárlil, že jiný nobou šilenou
těž chce jít světlou stezkou raženou
tvým milcem, on – Libertas – promluví
a pokornou mou prosbu omluví;
řekne, že půjdu v úctě povzdálí,
věda, že pokus můj je troufalý.
Jej vyslechněš, a proto doufat smím,
že nivy, lesy, stráně uvidím,
jitra i večer, světlo, stín a květ,
čistých řek, jezer, strmých věží svět.* (Básně 33).

Z Keatsovy invokace Spenserova genia je jasné, že si byl sám vědom, že na epického básníka ještě zdaleka nedorostl. A zlomek *Calidore* to plně potvrzuje. Jeho hrdina nás zajímá jen potud, pokud obráží svého tvůrce, neboť se mi zdá nepochybné, že v mladém Calidorovi zobrazil Keats své vlastní touhy, záliby a sny. Kdyby povídku dokončil, byla by asi mnohem podobnější lyricko-epickým básnickým povídkám lorda Byrona, než Spenserově *Královně víl* nebo i Huntovu *Příběhu z Rimini*. A o ději, v němž měl Calidore hrát svou hlavní úlohu, se z Keatsovy básně nedovídáme nic. Zato místo děje (nebo přesněji prvního výjevu povídky) je popsáno velmi obsírně. Přitom se klade jako v jiných krajinomalbách Keatsových hlavní důraz na zobrazení dojmů, které příroda a okolní svět probouzejí ve vnímavé duši

hrdinově (nebo autorově), nikoli na objektivní popis prostředí. Keatsova malířská metoda je romanticky idealisující impresionismus. Poněvadž je báseň příliš dlouhá, spokojíme se jen načrtnutím její základní linie s citáty některých zvlášť charakteristických myšlenek a obrazů. A pak se pozastavíme u Keatsova pojetí hlavní postavy, jejíž jméno si vypůjčil ze Spensera, a povšimneme si významných odlišných rysů jeho hrdiny a Calidora Spenserova.

Mladý Calidore vesluje v člunu na jezeře za tichého letního večera. Je okouzlen půvabnou přírodou, »chladným modrým nebem«, »příjemnou zelení mírných svahů a stinnými stromy, které se sklánějí tak elegantně nad kraj vod a ukazují své úpravné květy«, a letem »černokřídle vlaštovky« nízko »nad hladkou hladinou« (verše 1–18). Po chvíli jeho člun lehce vklouzne do »záhonu vodních lilí (leknínů) nedaleko výběžku ostrůvku, odkud se skýtá Calidorovi »nejlepší pohled na toto rozkošné pozemské místo«. »Zádný člověk na světě obdařený vřelým srdcem a zrakem, který je připraven vnímat čistou krásu Přírody, nemohl by lehce minout předměty, které lákavě vyhlížely po obou stranách« a které mladý Calidore »pozdravil jako své staré známé« (verše 19–33).

Je tu zalesněná stráž ozlacená zapadajícím sluncem; z lesa každou chvíli vylétají kavky stoupající vzhůru »na krásu svých křídel«. Mezi jedlemi stojí osamělá stará a rozbitá, ale velebně hrdá věž. Kaplička s křížem je ovinuta břechtanem. Zelené ostrovy vrhají měkké stíny na jezero. V zákoutích lesa roste na pasekách a lučinách »velkolistý štovík, spirálovitý náprstník« a zahlédneš tam i »žhavé oči divoké kočky nebo stříbřité kmeny něžných bříz nebo vysokou trávu lemující potůček« (verše 34–52). To jsou věci, kolem nichž nemůže nevšímavě projít člověk milující přírodu a mající smysl pro její krásu.

Calidore dlouho pozoroval »tyto libé věci«, když náhle »jeho smysly zachytily stříbrný hlas trubky«. To strážce na hradě spatřil v údolí bílé jezdecké koně; drazí přátelé Calidorovi přijeli na návštěvu a proto jinoch rychle pluje nazpět, nedbaje »prvního zpěvu slavíka ani sladce snících bílých labutí«, a brzy spatří »ponurý a velebný hrad«. Než »by bzučící včela obletěla dvě šťavnaté broskve«, jeho člunek přistane u mramorových schodů, Calidore vyskočí a jako šípka proběhne branou, síněmi a chodbami na nádvoří, kam právě příklusali čtyři jezdcí, dva rytíři a dvě dámy (verše 53–80).

Calidore líbá dámám ruce a pomáhá jim se sedla. Na chvíli spočine každá v jeho náručí a tváře i vlasy mladých dívek se dotknou jeho obličjeje. Jejich svůdná blížkost jej omamuje, takže nevnímá nic jiného, dokud ho nevytrhne z opojení vldný hlas Sira Clerimonda, jehož ruku jinoch uctivě a oddaně přitiskne k čelu (verše 81–108).

Pak teprve spočine jeho zrak na druhém rytíři »ušlechtilé a vysoké postavy« v nádherném brnění. »Je to daleko široko proslulý udatný Sir Gondibert«. A jinoch vytrženě a s obdivem upírá oči na slavného rytíře, který jej zdraví s dvorným úsměvem a mužným stiskem ruky. Pak se všichni odeberou do komnaty, kde zasednou ke stolu. Calidore uctivě naslouchá Gondibertovu vyprávění o jeho hrdinských rytířských činech a při tom v nadšení vroucně líbá ruce oběma dámám, které jsou poněkud překvapeny; ale pak se jejich tvář rozzáří »úsměvem sladkým jako modré nebe nad začarovanými ostrovy« (verše 109–151). Z lesa vane do komnaty jemný větřík a něžně naklání plamen svíčky; je slyšet jasný zpěv Filomely z dalekého loubí a je cítit sladkou vůni lipových květů. Zdálí zní tajemně hlas trubky; na nebi září krásná

luna a šťastní smrtelníci sladce rozprávějí. »Sladký buď jejich spánek« (verše 152 až 162).

I tento neúplný prosaický nástin Keatsovy básně osvětluje její převážně lyrický charakter a dokumentuje prolínání romantických a realistických prvků uměleckého zobrazení, které je typické nejen pro Keatse, ale pro všechny anglické romantiky. Detaily Keatsova líčení krajiny nebo citů a nálad mladého Calidora v přírodě i ve společnosti jsou zčásti odpozorovány nebo prožity, zčásti vymyšleny nebo vysněny. V krajině se na příklad obráží skutečná jihoanglická příroda se svou osobitou florou a faunou. V Calidorově jinošsky dvorném, rozněžně smyslném a zbožňujícím chování k mladým dívkám nelze nepostřehnout povahové a citové vztahy mladého Keatse k ženám, jak se nám odhalují v jeho jiných básních a později i v dopisech. Calidorova touha po hrdinských činech a úcta k hrdinům je věrný obraz Keatsových ambicí společenských i básnických a jeho upřímné úcty k velkým vlastencům, bojovníkům za svobodu i k slavným básníkům minulým a přítomným. Skoro se mi zdá, že v Calidorovi zobrazil sebe a v Gondibertovi Leigh Hunta, který byl v té době jeho živým ideálem a vzorem vlasteneckého básníka. Pak by jeho báseň byla podobnou osobní alegorií jako *Endymion*, ačkoliv tuto domněnku není možno ověřit, protože skladba zůstala nedokončena a nevíme, jaký byl Keatsův skutečný záměr. Na to, že při kompozici *Calidora* měl Keats na mysli Hunta, poukazují i četné ohlasy Huntova slovníku, stylu a verše. Ale hlavním literárním vzorem byl Spenser, a tu je zajímavé srovnání Keatsova Calidora s Calidorem šesté knihy *Královný víl*. Toto srovnání ukazuje, že Keats nebyl pouhým epigonem, ale užil své znalosti Spensera jako východiska k samostatné tvorbě.

Rekli jsme už, že se Spenserem spojovala Keatse především hluboká láska k přírodě. V *Calidorovi*, jako téměř ve všech básních Keatsových, je obraz přírody, jejích krás a blahodárného působení na vnímavou lidskou duši velmi podstatnou složkou. Zdá se, jako by z šesté knihy *Královný víl*, které dala podnět k sepsání *Calidora*, čerpal Keats i příklad pro vylíčení vlastní hluboké lásky k přírodě, a to ze Spenserova vyznání stejného citu v úvodních strofách této knihy:

The ways, through which my weary steps I guide
In this delightful land of Faery,
Are so exceeding spacious and wide,
And sprinkled with such sweet variety
Of all that pleasant is to ear or eye,
That I, nigh ravished with rare thoughts delight,
My tedious travel do forget thereby;
And when I gin to feel decay of might,
It strength to me supplies, and cheers my dulled sprite

(VI, 1).

Nezapomínejme zároveň, že Spenserova »rozkošná říše víl« je Anglie, jak Spenser výslovně napsal v úvodu k druhé knize svého mistrovského díla. V své alegorii Spenser konkrétně zobrazuje týž kraj, v němž se narodil a měl svůj domov on i Keats. Jsou-li si krajiny u Keatse a Spensera často tak podobné, že to už překvapuje, není to jen důsledek Keatsovy závislosti na Spenserovi, ale z velké části je tomu tak proto, že Spenser i Keats popisovali tutéž přírodní skutečnost. A přesvědčení, že »sladká rozmanitost všeho, co lahodí uchu nebo oku, dá zapomenout na

únavu a povzbudí i potěší klesající mysl«, vyjádřené ve výše citované strofě, je také přesvědčením Keatsovým, jak jsme je poznali v *Napodobení Spensera* nebo ve *Spánku a poesii*.

Thematem šesté knihy *Královny víl* je oslava zdvořilosti, kterou představuje rytíř Calidore. Spenser charakterisuje svého hrdinu, který je členem dvora královny víl Gloriany, v třetí strofě prvního zpěvu takto:

But mongst them all was none more courteous Knight
Than Calidore, beloved over-all,
In whom, it seems, that gentleness of sprite
And manners mild were planted natural;
To which he adding comely guise withall
And gracious speech, did steal men's hearts away:
Nathless thereto he was full stout and tall,
And well approve'd in battailous affray,
That him did much renown, and far his fame display
(VI, i. 2).

Spenserův Calidore nevyniká jen zdvořilostí, nýbrž i mužnou statečností. Zdvořilost, kterou ztělesňuje, není pouhá dvorská galantnost a uhlazenost, ale šlechtná velkomyslnost a dobrosrdečnost. Calidore spojuje v svém charakteru mužnou přímou a čestnost s ohleduplností a soucitem. Bojuje proti »zlolajné šelmě«, tj. pomluvě a křivdě, se vši rozhodností a stejně nemilosrdně a směle bojuje proti všem, kdo ubližují slabším a bezbranným; je však schopen odpustit těm, kdo se napraví. U Keatsova Calidora nejsou tyto vlastnosti ještě vyvinuty, protože je velmi mlád; to by bylo zcela v pořádku, jenomže některé kladné rysy dospělého hrdiny nám Keats v mladém Calidorovi nezobrazil ani v zárodku, a jiné – záporné – zase tak zveličil, že si dovedeme těžko představit, že by se jich jeho hrdina byl v mužném věku zbavil tak dokonale jako Spenserův Calidore. Jinými slovy, Keatsův Calidore není psychologicky pravdivý obraz Spenserova hrdiny v jeho mládí.

Podstatný rys Calidorova charakteru, zdvořilost, Keats pochopil a zobrazil zcela jinak než Spenser. Řekl bych skoro, že mu dal právě ten význam, který Spenser odsoudil jako protiklad pravé zdvořilosti. V chování ke starším mužům a mladým ženám (a o tom jediné se něco dovídáme z Keatsovy básně) je Keatsův Calidore přepjatě uctivý k mužům a přepjatě galantní k ženám. Obojí je možno vysvětlit jeho mládím a autorovou sentimentálností, ale obojí je také v rozporu s naší představou Spenserova Calidora, když byl v letech Calidora Keatsova. Křivdili bychom Leigh Huntovi, kdybychom sváděli všechnu vinu za Calidorovu přecitlivělost na něho. I u Keatse samého, zvláště v jeho vztahu k mladým ženám, nacházíme podobnou sentimentálnost, jak sám kriticky přiznal, když napsal, že se často díval na ženy jen jako na »růže a bonbony« (*Dopisy* 517).

Keatsův Calidore se tedy nepodobá Calidorovi Spenserovu; má mnohem větší příbuznost se Spenserovým Verdantem, mladičkým rytířem, který upadl do tenat chlípné Acrasie a byl vysvobozen Guyonem (*Královna víl*, II. xii, 79–82). Skutečným vzorem pro Keatsova mladého hrdinu nebyl Spenserův Calidore, který mu jen dal jméno, nýbrž Keats. Neboť při srovnání *Calidora* s jinými Keatsovými básněmi z této doby, i s některými skladbami pozdějšími, jasně poznáváme, že vztah k přírodě i vztah k lidem, zvláště k ženám, který líčí tato báseň, je poměrně věrným obra-

zem osobních vztahů Keatsových v letech 1814–1817. Mimo jiné je toto zjištění významné pro závěr, k němuž dospívá zkoumání Keatsových vztahů k jiným spisovatelům: že totiž žádná z Keatsových básní nevznikla z popudu čistě literárního, nýbrž že všechny odrážejí také společenské a životní skutečnosti, v nichž jsou jejich nejhlubší kořeny.

* * *

Slovní, obrazové a ideové ohlasy Spenserovy poesie pronikají téměř do všech Keatsových juvenilií a do většiny básní, které vybral pro svou první tištěnou sbírku roku 1817. O tom, jak horlivě četl Spensera i v době svých lékařských studií v Londýně, svědčí jeho spolustudující Henry Stephens: »Protože jsem měl také smysl a zálibu pro poesii, třebaš jsem ji v té době pěstoval jen málo, Keats . . . mi často s hrdostí ukazoval některé ze svých veršů . . . Často jsme rozmlouvali o přednostech určitých básníků, ale náš vkus se neshodoval. On byl velkým obdivovatelem Spensera a zvláště vřele si oblíbil jeho *Královnou víl*. Také Byron se těšil jeho přízni, ale o Popovi tvrdil, že to není básník, nýbrž jen veršovec. Miloval básnické obrazy a zdálo se, že se mu líbí i ty nejvšednější příměry« (cit. *Colvin* 31).

V prvním svazku Spensera, který patřival Keatsovi, našla Amy Lowellová hojně Keatsovy poznámky a četná místa zatržená v textu jako zajímavá. Z těchto poznámek je zřejmé, že se Keats nezajímal, jak píše Stephens, o všechny básnické obrazy vůbec, nýbrž hlavně o »obrazy účinné«, tj. takové, které na něho silně zapůsobily buď přílehavostí nebo libozvučností, neobvyklostí nebo myšlenkovou hloubkou (*Lowellová* I, 203 a 545–574).

Básně (1817) potvrzují však jak formou, tak obsahem Stephensovo svědectví o Keatsově nadšeném obdivu pro Spensera. Je v nich mnoho spenserovských archaismů a obrátů, které někdy vypadají téměř jako citáty. V *Listu Mathewovi* je dokonce jedna fráze ve verši »and make a sunshine in a shady place« označena v Keatsově textu uvozovkami (*Básně* 24) a pochází z *Královnou víl*. Také shody obrazové a náladové, nebo shody ve vztazích autorových ke skutečnosti, jsou zvláště nápadné v sonetech *Had I a man's fair form*, *Básník*, v třech sonetech na ženu, v lyricko-reflexivních listech *Bratru Jiřimu* a *C. C. Clarkovi* i v obou nejdělsích básních sbírky, *Já na špičkách jsem na pahorku stál* a v *Spánku a poesii*. Je ovšem velmi nesnadné rozlišit přímý vliv Spenserův od spenserovských ohlasů, které do básní pronikly z četby spenserovských epigonů, zvláště Leigh Hunta, který »v Spenserových síních, sadech prodléval a květy trhal tam« (*Básně* 9).

SPENSER A KEATSOVO POJETÍ POESIE

V raném období Keatsova básnického vývoje, které končí vydáním jeho *Básní* na jaře roku 1817, splýval vliv Spenserův s působením jeho pozdějších epigonů, hlavně Leigh Hunta, a zasahoval převážně citový obsah Keatsových básní, jejich styl a jazyk. Teprve ke konci tohoto období na příklad v básni *Spánek a poesie*, silí také ideový vliv Spenserův a vrcholí o něco později, když Keats psal *Endymiona*. Současně slábnou Keatsova závislost na poesii Huntově, protože Keats se stále vědoměji snaží osamostatnit v myšlení i uměleckém projevu. A na uměleckém a ideovém růstu jeho umění mělo, podle mého soudu, nemalý podíl poznání a hlubší pochopení Spenserovy tvorby a estetiky, jak se pokusím ukázat v této kapitole, především na rozboru básně *Spánek a poesie*.

Na Spensera upozorňuje v této básni hned Keatsova volba motto z Chaucera, neboť tohoto básníka uznával Spenser za svého velkého předchůdce a učitele (v 6. ekloge *Pastýřova kalendáře* jej nazývá »bohem básníků«). Keats si vybral motto z básně *The Flower and the Leaf*, která byla v jeho době obecně, ale mylně připisována Chaucerovi. Moderní badatelé ji kladou do druhé poloviny 15. st., autora však podnes nezjistili. *Květ a list* je alegorická báseň v podobě snu, který má básník, a zajímavé je, že snící autor je žena. Ve snu se objevují dvě skupiny, služebníci Listu, kteří uctívají vavřín a symbolisují ctnostné a věrné milence, a služebníci Květu, kteří zastupují milovníky zahálky a bezstarostné zábavy. Vůdkyní první skupiny je Diana, druhé Flora. Rytíři a dámy sloužící Listu mají bílý šat, šlechtici a dámy sloužící Floře nosí oděv barvy zelené.

Ačkoliv básník zřejmě straní družině Dianině, jak ukazuje skrovný děj příběhu (zatím co Diana a její vyznavači si hovějí v příjemném stínu vavřínu, Flořina družina je vystavena nejprve slunečnímu vedru a pak prudkému dešti a krupobití), morální kontrast mezi dobrem a zlem není příliš strohý a trest, který stihne požitkářské zahaleče je velmi mírný: na konec družina Listu se ujme zmoklých a utrpených stoupců Flořiných, utěší je a obě družiny «odcházejí společně, zpívajíce tak krásně, že by jejich zpěv potěšil každého člověka».

Realisticky věrné líčení přírody a umný verš ukazují na nadaného a dovedného autora, který sice vydatně používá konvenčních básnických obrazů a obrátů, ale na přírodu a člověka se dívá vlastníma očima.

Podle Clarka byla tato báseň první Chaucerovo dílo, které Keats četl, a to někdy v únoru 1817. Proto se Amy Lowellová domnívá, že Keats vybral motto pro *Spánek a poesii* teprve když dokončil svou báseň a když rukopis jeho *Básni* byl už v tisku. Ale Clarkovy časové údaje nejsou spolehlivé a je pravděpodobnější, že Keats četl *Květ a list* dříve. Že tomu tak bylo, nasvědčují verše 65–66, kde čteme:

*I may copy many a lovely saying
About the leaves and flowers.*

Vidím v nich jasnou narážku na Chaucerovu skladbu. Keats dokonce mluví o »věčné knize, z níž« tyto »působné výroky o listech a květech opíše«. V kontextu je ovšem věčnou knihou míněna příroda, ale Keatsův výraz je v souvislosti s mottem básně téměř nepopíratelný poukaz na *Květ a list*.

Další ohlas četby *Květu a listu* v době, kdy psal *Spánek a poesii* nebo už před tím, je zmínka o Floře, jejíž říší chce Keats putovat v své poesii v nejbližší budoucnosti (verše 101–102). A o něco dále se mluví o milostných hrách s působnými nymfami v *zelených šatech*, které tančí na květnatých loukách a ve stínu lesních stromů. I to je zřejmě ohlas četby *Květu a listu*. Keatsovo nepřilíhající rozhodnutí, že dá podobným slastem sbohem a opustí je, aby se věnoval ušlechtilejšímu životu a poznal utrpení a zápasy lidských srdcí (verše 122–125), rozhodnutí, které pojímá za svou mravní povinnost, je možná rovněž ohlasem mravního naučení autora *Květu a listu*, který odsuzuje lehkomyšlný a neužitečný život družiny Flořiny.

V poznání nutnosti účastnit se lidských bojů a utrpení lze zase spatřovat působení Spenserovo. Spenser oslavoval smyslovou krásu a požitky, ale nesmlouvavě kladl výš život prospěšný společnosti. Už to, že pro *Královnu víl* zvolil formu alegorie, dokazuje, že považoval poesii za činnost společensky užitečnou, protože má cíl poznávací a výchovný, především ovšem mravně výchovný. Díky konkrétní a

nesmírně bohaté obraznosti Spenserově je sice možno esteticky vnímat velkou část jeho alegorické skladby bez ohledu na její ethický nebo politický alegorický smysl, ale Hazlitt (*Přednášky o anglických básnících*) nemá zcela pravdu, když říká, že kdo se bojí čist Spensera, protože nerozumí jeho alegorii, nemusí si alegorie všimát. »Nebude-li jí vůbec dbát, bude mu celá báseň jasná jako bílý den.«

Spenser sám by s takovým přístupem k své skladbě asi nebyl spokojen. Jeho cíl byl nejen vytvářet krásné postavy, obrazy a děje, ale také jimi vyjadřovat víc, než říká jejich zjevný smysl. Určitá část jeho »poslání« je pochopitelná, jen když pronikneme do utajeného smyslu jeho obrazů. Keats pravděpodobně také příliš nedařilo o utajený smysl Spenserovy alegorie, ale rozhodně viděl možnosti, které tato stará osvědčená metoda skýtá básníkovi, který chce vyjádřit složité a hluboké myšlenky bez přílišné abstraktnosti. Proto sám použil alegorie v některých pasážích *Spánku a poesie*, ještě ve větší míře pak v *Endymionovi*, v druhé verši *Hyperiona* a v *Čapce s rolničkami*.

Spenser tedy nejen podnítl Keatse k básnění, ale ovlivnil také jeho literární teorii a svým praktickým příkladem mu dal základ k poznání, že není poesie bez významného společenského obsahu a záměru, jako není krásy bez pravdy. Proto básnická imaginace, kterou Keats v *Spánku a poesii* symbolicky zobrazil postavou vozataje (verše 126–154), si nevymyslí, nýbrž zapisuje, co vidí a slyší od lidí i věcí, s nimiž rozmlouvá; poesie je inspirována přírodou a lidským životem.

Spenser je nepochybně jedním z těch velkých anglických básníků, které Keats zahrnuje obdivem a chválou (ve verších 162–180) a na jejichž odkaz navazují romantikové (verše 206–229). Keats by se rád dožil dnů, kdy naděje skládané v nový rozkvět poesie se splní a on sám bude snad jedním z básníků, kteří ulehčují lidským srdcím. Ale je skromný a spokojil by se i s uznáním své poctivé a upřímné snahy (verše 270–280). Jeho síly jsou slabé a jeho cíl veliký; ale jedním si je jist: totiž tím, že pochopil »cíl a účel poesie« (verš 293), a je odhodlán překonat všechny překážky, aby ho dosáhl. Verše, jimiž tyto myšlenky vyjádřil (306–307), byly podle mého soudu přímo inspirovány Spenserovou *Královnou vil*, a to popisem Guyonovy cesty k Letohrádku blaženosti v dvanáctém zpěvu druhé knihy.

Když Guyon a jeho druh, starý zbožný poutník, unikli o vlásek Scylle a Charibdě, plaví se obrovským mořem v malém člunu, až spatří mnoho ostrovů:

So forth they rowed; and that Ferryman
With his stiff oars did brush the sea so strong,
That the hoar waters from his frigate ran
And the light bubbles danced all along,
Whiles the salt brine cut of the billows sprong.
At last far off they many Islands spy
On every side floating the floods among

(II, xii, 10).

Keatsův alegorický obraz

*An ocean dim, sprinkled with many an isle,
Spreads awfully before me. How much toil!
How many days! what desperate turmoil!
Ere I can have explored its widenesses.
Ah! what a task!*

(*Básně* 76),

promítá nebezpečí a útrapy dlouhé plavby Spenserova hrdiny do budoucnosti; zatím co u Spensera Guyon již v tomto okamžiku šťastně přestál největší nebezpečí, Keats, který stojí na prahu své básnické dráhy, nejtěžší zkoušky teprve čekají. Guyon měl útěchu a pomoc v svém moudrém, zbožném průvodci. Keats ji má v svých starších a zkušenějších přátelích, především v Huntovi, v jehož domě vznikla myšlenka napsat *Spánek a poesii*, v básníkovi, »který má klíče od chrámu slasti« (verš 355) a který se měl za Keatsa přimluvit u Spensera, aby mu nezazlíval, že chce kráčet v jeho šlépějích (*Ukázka úvodu k básni*, verše 49–68).

Svým příkladem tedy potvrdil Spenser Keatsovo přesvědčení, že umění a poesie se mají podřizovat mravním zákonům a sloužit dobru a zušlechtnění lidstva. Toto přesvědčení vyjádřil Keats naposledy a nejjasněji v *Hyperionově pádu* verši

*sure a poet is a sage;
A humanist, physician to all men*

(I, 189–190).

a celým ideovým obsahem této skladby, v níž kriticky zhodnotil svou vlastní básnickou činnost. Spenser ovlivnil podle mého soudu i Keatsovo vysoké mínění o významu poesie a podnítil mladého básníka, aby se zamyslí nad svou budoucí tvorbou a dal výraz svým básnickým plánům v *Spánku a poesii*.

Keats dobře znal nejen *Královnu víl*, ale i Spenserovy eklogy *Pastýřův kalendář*. A v říjnové ekloze Spenser podává »dokonalý vzor básníka, který, nenacházeje žádnou podporu svého stavu a snažení, si stěžuje, že je poesie v opovržení a uvádí příčiny«. Poesie »se od pradávna, dokonce i v dobách nejbarbarštějších, těšila obzvláštní vážností a úctě, neboť je to v pravdě vzácné a chvalitebné umění, či spíše ne umění, ale přímo božský dar a nebeské vnuknutí, které nelze získat prací a učním, ale které práce a zkušenost přesto zdobí«. Tento dar »je vlit do vědomí jakýmsi *enthusiasmem*« (v originále řecky – K. Š.) »a nebeskou inspirací, jak autor této básně podrobně vykládá jinde, v knize nazvané *Anglický básník*, která se mi nedávno dostala do rukou a kterou také pomyslím vydat«. (Citáty jsou z »Argumentu«, který předeslal Spenserově říjnové ekloze jakýsi E. K., komentátor a editor *Pastýřova kalendáře*. Někteří badatelé se domnívají, že E. K. byl Spenser sám.)

V ekloze, která má podobu rozhovoru mezi Cuddiem (patrně Spenserem) a jeho přítelem Piersem, je tolik myšlenek, jejichž ohlas nacházíme v Keatsových básních a dopisech, že se mi zdá nepochybné, že jimi Keats byl ovlivněn. Cuddie je básník a stěžuje si, že za svůj zpěv dostává velmi bídnou odměnu. Posluchači mají z jeho písní radost a užitek, on sám však nezískává nic. Piers ho utěšuje, že »pochvala je lepší než odměna a sláva větší než zisk« (verše 19–20), protože je velká čest »udržovat na uzdě smyslnou vášeň neukázněné mládeže dobrou radou« (verš 21–22). Neboť Cuddieho poesie je tak mocná, že zbavuje duši pout smyslných vášní a jako Orfeova hudba krotí i pekelného Cerbera. Cuddie namítá, že taková chvála je jako kouř a vítr, který se za chvíli rozplyne a beze stopy zmizí. Piers mu tedy radí, aby zpíval o něčem jiném než dosud, »o krvavém Martovi, o válkách a turnajích«; tím se zalíbí panovníkům a rytířům, zvláště pak Elise (tj. královně Alžbětě), a ti jej po zásluze odmění i penězi (37–55). Cuddie uznává, že v minulých dobách to tak bylo. Vergilius získal přízeň Maecenatovu a Augustovu tím, že místo pastýřských eklog a rolnických georgik opěvoval války a hrdinské činy. Ale Maecenas i Augustus jsou dávno mrtví a ti tam jsou i hrdinští rytíři, kteří skýтали básníkům látku k hrdinským zpěvům.

S úpadkem hrdinské a rytířské mužnosti a slávy upadla i vážnost poesie. A i kdyby z jejího starého kmene vypučely nové květy, musila by buď v duchu doby opěvovat pošetilost a nemravnost anebo by uvadla (56–78). Piers je tímto výkladem zarmoucen. Není-li pro poesii místa ani v královských palácích, které jsou pro ni nevhodnější, ani v srdci prostších lidí, ať se raději »opět vznese na křídlech svého ctižádostivého důvtipu do nebe, odkud přišla« (verše 79–84). Cuddie odpovídá, že křídla jeho vlastní poesie jsou k takovému letu příliš slabá. Jenom Colin (tj. pravděpodobně zase Spenser) by mohl vzlétnout tak vysoko, kdyby nebyl zkormoucen nešťastnou láskou. Piers se tomu diví, protože soudí, že láska by naopak měla Colina pozvednout z bláta všednosti, neboť »tak nesmrtelné zrcadlo, jaké obdivuje, by povzneslo mysl nad hvězdnu oblohu« (verše 91–96).

Na to Cuddie odpovídá: »Básníkovo postavení je zcela jiné, protože vladařská láska je tak krutým tyranem, že nesnese žádnou jinou moc v své říši«. V poznámce k tomuto výroku napsal E. K., že »nesmrtelné zrcadlo« znamená »Krásu, která je nejpřednějším námětem básnických duchů, jak vysvitá ze slov ctihodného Petrarkey:

Fiorit faceus il mio debile ingegno
A la sua ombra, et crescer ne gli affanni«.

Kdo chce dosáhnout básnické velikosti, měl by uctívat Bakcha, který je přítelem moudrého Foiba. Neboť »když se mozek začne rozpalovat vínem, verše plynou rychle jako pramen« (verš 108). Kdyby se opil vínem, dokázal by Cuddie napsat nádherné dramatické kusy a eposy (verše 109–114).

V čem se Keats s těmito myšlenkami ztotožňuje, ať na podkladě vědomé závislosti, či duševní spřízněnosti? Poesie skýtá lidem slast a požitek, je tedy prospěšná a básník si zaslouží nejen pochvalu a slávu, ale i hmotnou podporu společnosti, které prospívá. Také Keats doufal, že se užíví literární činností; a nepochybně také doufal, že získá nejen uznání svých současníků, ale i posmrtnou slávu. Jako Spenser byl i on přesvědčen, že poesie má moc vychovávat lidi k dobru a odvádět je od špatnosti. Byl také přesvědčen, že by dokázal napsat dobrá dramata, kdyby se opil a rozohnil Bakchovým vínem, tj. nadšením a ušlechtilou inspirací.

I víru v božský původ básnického nadání vyjádřil v svých básních, ačkoliv si ještě víc než Spenser uvědomoval obrazný, symbolický význam takových výroků, jimiž nemínil nic než to, že básnické vlohy jsou vrozené a že pravá poesie vyjadřuje nejušlechtlejší lidské představy, touhy a city. Konečně Keats v *Spánku a poesii*, ale i jinde, nejednou vyslovil přesvědčení, že současná poesie nedosahuje výše poesie klasické, protože doba jí nepřeje a lidé všech stavů a vrstev buď poesii nerozumějí nebo jsou k ní neteční. Přesto, právě tak jako Spenser, nedal se nepřízní veřejnosti odvrátit od svých ušlechtilých záměrů a psal takovou poesii, jakou považoval podle svého svědomí a schopností za nejlepší. Přitom konečně bylo v něm i mnoho té skromnosti, kterou vyjádřil Spenser ústy Cuddieho, i té sebedůvěry, kterou měl Spenserův Colin.

Spenserův postoj ke skutečnosti a jeho styl měly určitý vliv nejen na Keatsovu básnickou praxi, ale i na jeho teorii. Jak správně podotýká Douglas Bush (*Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, 46), »znakem renesančního umění nebyla zdrženlivost, nýbrž upřílišenost«... »nic není méně helénské než *Královna víl* nebo kterékoli jiné typické dílo renesanční epochy«. A mezi »romantickým básnictvím s počátku století devatenáctého vůbec a básnickým nadáním

Keatsovým zvláště a poesii doby Alžbětiny byly těsně příbuzenské svazky («*Chudoba* 55). To si Keats sám dobře uvědomoval, protože »je málo básníků, kteří by s takovým zájmem byli hovořili o svém poměru k jiným spisovatelům . . . o povaze básnické, o obraznosti nebo o umění vůbec« (*ib.* 88).

V dopise Taylorovi formuloval Keats své básnické zásady takto: »V poesii mám několik axiomů a sám dobře vidíte, jak mám daleko k jejich jádru. 1. Soudím, že poesie má překvapovat krásnou upřílišeností, nikoli výstředností – má čtenáři připadat jako výraz jeho vlastních nejlepších myšlenek a vypadat téměř jako jeho vzpomínka. 2. Její krásné rysy nemají být nikdy polovičaté, protože polovičatost zbavuje čtenáře dechu, ale nedává mu uspokojení; obrazy mají vycházet, putovat a zapadat jako slunce a mají se zdát stejně přirozené – mají nad námi svítit a zapadat střízlivě, ale velkolepě a zanechávat nás v blaženém soumraku – ale je snazší vymýšlet, jaká má poesie být, než ji psát a to mne přivádí k dalšímu axiomu. 3. Nemá-li totiž poesie vznikat tak přirozeně jako raší listy na stromě, bylo by lépe, kdyby vůbec nepřicházela« (*Dopisy* 108).

Vidíme, že v únoru 1818, když psal tento dopis a pracoval na konečné úpravě *Endymiona* pro tisk, věřil se Spenserem a většinou alžbětinských básníků v přirozenost, tj. vrozenost básnického talentu a za nejvyšší poesii pokládal tu, která vyniká nejvyšší možnou mírou krásy. Zdaleka se ovšem nepovažoval za básníka, který tohoto cíle dosáhl; naopak chápal, že je teprve na počátku cesty, i když doufal, že s pomocí hlubšího pochopení díla Shakespearova se aspoň přiblíží k cíli a jednou vytvoří dílo, jehož krása bude působit stejně mohutně a samozřejmě jako krása přírody.

Ohlas četby Spensera vidím i v jiném významném Keatsově dopise, v němž se rovněž zamýšlí nad svou básnickou činností a budoucností. Je to dopis Reynoldsovi z května 1818, v němž Keats přirovnává lidský život k »velkému domu o mnoha komnatách, z nichž zatím dovede popsat jen dvě, protože dveře ostatních jsou mu ještě uzavřeny. První, do které vstoupíme, je dětská čili bezmyšlenkovitá komnata a v ní zůstáváme, dokud neumíme přemýšlet. Otáčíme tam dlouhý čas, ačkoliv dveře do druhé komnaty jsou stále dokořán a ukazují nám jasný výhled; přesto nespěcháme dovnitř; nakonec jsme tam však nepozorovatelně vehnáni, když se v nás probudí princip myšlení – a sotva vstoupíme do této druhé komnaty, kterou nazvu komnatou panenského myšlení, opojí nás její světlo a ovzduší, nevidíme nic než rozkošné zázraky a domníváme se, že tam budeme navždy žít. Ale mezi následky, jejichž otcem jest tento náš život, je také jeden úžasný důsledek, a to zostření našeho průhledu do srdce a povahy člověka – přesvědčení našich nervů o tom, že svět je plný bída a zármutku, bolesti, chorob a útisku – a proto se tato komnata panenského myšlení postupně zachmuřuje a současně se na všech stranách otvírají dveře – jenže všechny jsou temné a všechny vedou do temných chodeb. Nevidíme rovnováhu mezi dobrem a zlem. Tápáme v mlze. My dva jsme nyní v takovém postavení, cítíme »břemeno tajemství«. Až sem dospěl Wordsworth, pokud tomu rozumím, když psal *Tinternský klášter*, a zdá se mi, že nyní jeho genius prozkoumává ony temné chodby. Jestliže nezemřeme a budeme dále přemýšlet, prozkoumáme je i my – on je genius a vyniká nad nás právě proto, že dovede lépe než my objevovat neznámé věci a vrhat na ně světlo . . .« (*Dopisy* 143–4).

Způsob Keatsova myšlení v této úvaze je obrazný a básnický, konkrétní a sugestivní zároveň, ale ne dost přesný a jasný. Hlavní obraz – dům s mnoha komnatami, do kterých proniká člověk v svém duševním růstu, – není však zcela pů-

vodní. Myslím, že Keats pro něj našel podnět a vzor v *Královně víl*, a to v alegorickém obraze »domu střídmosti«, v němž bydlí Alma, tj. v obraze lidského těla, v němž bydlí duše (v druhé knize, zpěv IX). Na pravděpodobnost této domněnky poukazuje několik okolností: za prvé to, že Spenserovo líčení Almy a jejího domu je v téže knize *Královně víl*, která byla hlavním zdrojem Keatsovy inspirace už v *Napodobení Spensera*; dále to, že Keats použil přirovnání lidského života k domu s mnoha komnatami právě v dopise Reynoldsovi, který byl jako on horlivým přítelem Spenserovým; a za třetí to, že Keatsův dopis byl napsán asi v téže době, kdy jej Reynolds bezvýsledně vybízel, aby napsal nějakou spenserovskou báseň. Keats se tehdy vymluvil následujícím sonetem *Spenserovi* (datovaným 5. února 1818):

*Včera mne, Spensere, přemlouval můj přítel,
hluboký znalec tajů tvého díla
a tvého jména náruživý ctitel,
k skladbě, jež tobě by se zalíbila.
Není však, pěvče elfů, možné nám,
kdož obýváme tuto zimní zem,
vzlétnouti s Foibem k zlatým výšinám
na křídlech obnivých a s úsměvem.
Je nemožné bez dlouhé lopoty
od tebe získat inspiraci k dílu;
jen ta květina žene na květy,
jež z živné půdy načerpala sílu:
buď se mnou v létě, a pak pokusit
se smím tě uctít, jeho potěšit.*

(*Básně 222*).

Tato báseň ovšem jako doklad stojí a padá s otázkou data vzniku. Podle obsahu se zdá, že sonet vznikl před *Endymionem*, který, jak známo, byl z velké části napsán v létě roku 1817; a ani Houghton ani H. B. Forman nevěří ve správnost datování na opise rukopisu. Jiní badatelé uznávají datum za správné, ale neshodují se na tom, kdo byl Keatsův přítel, »hluboký znalec« a ctitel Spenserův, který jej žádal o sepsání spenserovské skladby. Colvin myslí, že to byl Leigh Hunt (*Colvin 259*), Amy Lowellová tvrdí, že Keatse o skladbu požádala Reynoldsova provdaná sestra Eliza Longmorová (*Lowellová, I, 197*) a Finney soudí, že to byl Reynolds sám (*Finney 362*). Domněnku Amy Lowellové vyvolalo asi to, že opis Keatsova sonetu dostal lord Houghton od syna paní Longmorové, pro kterou Keats svou báseň opsal. Že Keats odmítl žádost přítele, ať už to byl Hunt nebo Reynolds, napsat »něco v duchu nebo na počest Spenserovu«, lze vysvělit tím, že po dokončení *Endymiona*, ba už během komposice této básně podléhal stále silněji vlivu Shakespearovu a Miltonovu, který jej odváděl od spenserovských temat a stylu. V básních z let 1818 a 1819 najdeme ještě dost spenserovských ohlasů, ale vývoj veřejných událostí v Anglii i vlastní básnickovy zážitky jej nutily hledat i v literárních pramenech takové spisovatele, jejichž spojitost s aktuální přítomností je bezprostřednější než u Spensera.

Další doklady nasvědčující, že naše domněnka o spenserovském původu Keatsova přirovnání lidského života k domu o mnoha komnatách je odůvodněna,

poskytují nám Keatsovy dopisy a kritická prosa. Jeden z těchto dokladů je zvláště zajímavý proto, že opět souvisí s Reynoldsem – a tak mimo jiné nepřímě potvrzuje, že to byl asi Reynolds, koho Keats považoval za hlubokého znalce Spensera v citovaném sonetu *Spenserovi*.

V dubnu roku 1819 napsal Reynolds parodii na připravovanou báseň Wordsworthovu *Peter Bell* a vydal ji ještě před uveřejněním Wordsworthovy básně. Požádal Keatse, aby »naznačil Huntovi«, že by v *Examineru* mohla vyjít recenze jeho parodie a Keats se rozhodl napsat tuto recenzi sám. V své recenzi, která vyšla 25. dubna 1819, použil Keats příměru o pravé a nepravé Florimelle, která vystupuje hlavně v třetí, čtvrté a páté knize *Královně víl*. Napsal tam: »Nedávno bylo ohlášeno vydání dvou knih se stejným názvem *Peter Bell*; z jaké látky byla jedna z nich vytvořena, můžeme poznat z jejího motto: „Já jsem pravý Simon Pure“. Tato nepravá Florimella si přispíšila vyjít na světlo a vystoupit na veřejnost, zatím co pravá, pokud víme, snad ještě bloudí někde v lesích a horách. Doufejme, že se brzy objeví a prokáže své právo na kouzelný pás. Satirický Archimag« (tj. Reynolds - K. Š.), »jak můžeme postřehnout, chová k pravým Florimellám . . . spíš škarohlídkou lásku než bezvýhradnou nenávist . . ., ale má zarytý odpor k oněm třem rýmujícím Graciím Alici Fellové, Susaně Galové a Betty Foyové« (postavy ze starších básní Wordsworthových - K. Š.); »a nyní zvláště k jejich „případnému Apollonovi“ – Petru Bellovi« (*Dopisy* 328). Keats nesouhlasí bez výhrady s Reynoldsovým útokem na Wordsworthe, ale pokládá přesto některé básně Wordsworthovy za dostatečnou provokaci k posměchu.

Jiný doklad pochází z doby ještě pozdější. Je to sice jenom jeden básnický obraz v delším kontextu, ale má hluboký a prožitý smysl. Kromě toho ukazuje, že Spenser byl Keatsovi podnětným zdrojem ideové a obrazové inspirace i v době, kdy už Keats sám přestal psát básně. Vyskytuje se v dopise Shelleymu 16. srpna 1820, který jsme už citovali, a samozřejmě jeho spenserovský původ nemohl uniknout starším keatsovským badatelům. Keats tam napsal: »Jistě mi odpustíte upřímnou poznámku, že byste měl krotit svou velkomyslnost a být víc umělcem a „vylévat každou skulinu“ svého námětu rudou (zlatem)« (*Dopisy* 507). Spenser v sedmém zpěvu druhé knihy *Královně víl* má verš: »And with rich metal loaded every rift«. K citátu ze Spensera pohnula Keatse úvaha o službě umění mamonu; citovaný výrok totiž se vyskytuje v líčení podzemních jeskyň a chodeb, kde vládne zloboh Mamon, který chce svést Guyona s cesty střidmosti, tím že mu nabízí poklady země. Keatsův dopis Shelleymu však zároveň ukazuje, jak samostatně a původně používal Keats svých literárních předloh, jak rozvíjel nebo zase obracel na ruby jejich myšlenky, aby je přizpůsobil své potřebě. Neboť Spenserův Mamon a mamon, o kterém mluví Keats, jsou zcela jiné představy. Spenser je konvenční symbol znemravňující moci peněz, Keatsův naproti tomu nekonvenční, osobitý symbol umělecké ryzosti a krásy. Keatsovu radu Shelleymu bychom tedy mohli právem tlumočit jako požadavek uměleckého mistrovství, v němž se ideová hloubka a pravdivost pojí s výrazovou pečlivostí a bohatostí. Vzpomínka na Spensera v této souvislosti dokazuje, že Keats v něm viděl umělce, který může být příkladem jak jemu samému, tak Shelleymu a všem adeptům básnické nesmrtnosti.

Jak Keats sám následoval Spenserův vzor, snažil jsem se ukázat v předcházející úvaze. Nevychýřpal jsem ovšem všechny doklady Spenserova působení na Keatse, protože by si to vyžádalo objemného svazku, ne pouhé kapitoly v kratší studii. Ale také to nebylo mým úmyslem. Chtěl jsme jen ilustrovat na jednom

konkrétním a typickým příkladem Keatsův poměr k literatuře a umění vůbec a jeho vztah k anglické básnické tradici zvlášť.

Zvolil jsem jako příklad právě Spensera – a ne třeba Shakespeara nebo Mil-
tona –, protože Spenserova tvorba měla na Keatse vliv podnětný, silný a trvalý.
Neboť Spenser – opět snad s výjimkou Shakespeara – nejvíc vyhovoval Keatsově
představě o dokonalém slovesném umělci a ze všech starších anglických básníků měl
v největší míře ty umělecké vlastnosti, které jsou příznačné i pro Keatsovo nadání
a sklony.

KEATSŮV VZTAH KE KLASICKÉ ŘECKÉ MYTHOLOGII

Když Keats poznal, že Spenser kromě jiných příbuzných vlastností, které ho
k němu přitahovaly, sdílí i jeho obdiv pro uměleckou krásu řeckých mytů, jeho
ochota čerpat ze Spenserovy bohaté studnice krásných básnických obrazů ještě
vzrostla. Spenser ovšem jako »učení« renesanční humanista a básník spjatý těsně
s domácí kulturní a literární tradicí od Chaucera po alžbětinskou dobu spojoval
v své tvorbě klasickou mythologickou látku se složkami a prvky velmi odlišnými,
často protichůdnými, zejména s keltským folklorem a tematikou biblickou i histo-
rickou. I v tomto postupu, který je charakteristický pro evropskou renesanční lite-
raturu vůbec, následoval Keats jeho příklad. Ale nepodařilo se mu vždy stmelit
různorodé složky v tak živou a umělecky působivou jednotu, jaké dosáhl Spenser
v *Královně víl*. Zvláště jeho pokusy o epos nás buď neuspokojují nebo zůstaly
torsem, což přičítám hlavně nedostatku bohaté životní zkušenosti společenské,
kterou měli Spenser, Shakespeare nebo Milton.

V pojednání o klasické mythologii v Keatsově díle si proto všimnu jen jedi-
ného dokončeného, tedy umělecky uceleného Keatsova díla, *Endymiona*, ale pouze
v souvislosti se Spenserovým podílem na látce, ideovém obsahu a umělecké struk-
tuře tohoto mythologického eposu.

Látku k *Endymionovi* čerpal Keats z nejrůznějších klasických i moderních
pramenů, a to nejen z Lemprierova slovníku a odborných příruček o řecké mytho-
logii, ale také – a hlavně – z literatury umělecké.²⁵⁾ V anglické poesii mohl Keats
najít zpracování nebo narážky na tento mythus u Shakespeara, Lylyho, Draytona
a mnoha jiných autorů, ale popud mu asi dal Spenserův svatební hymnus *Epitha-
lamion*, kterým byl mladý Keats nadšen, když mu z něho předčítal přítel Clarke.
Tato báseň obsahuje také invokaci bohyně Luny – Cynthie –, která se dost po-
dobá Keatsově invokaci Cynthie v *Endymionovi* (česky *Bibl* 29). Spenserovy
příslušné verše znějí takto:

*Who is the same, which at my window peeps?
Or whose is that fair face, that shines so bright,
Is it not Cinthia, she that never sleeps,
But walks about high heaven all the night?
O fairest goddess, do thou not envy
My love with me to spy:*

²⁵⁾ O tom podrobně pojednává zvláště Edward Le Comte v knize *Endymion in England*,
New York, 1944.

*For thou likewise didst love, though now unthought,
And for a fleece of wool, which privily,
The Latmian shepherd once unto thee brought,
His pleasures with thee wrought.*

(*Epithalamion*, verše 372–381).

Spenser nepochybně přispěl také mnoha obrazy a episodami na pomoc Keatsově invenci; z nich nejobsáhlejší je obraz Adonisovy zahrady v *Královně víl*, který použil Keats vedle jiných pramenů pro epizodu o Venuši a Adonisovi. Ale Spenser ovlivnil i ústřední thema Keatsovy skladby – básníkovo hledání ideální krásy a lásky –, a to zejména svými *Čtyřmi hymny* na Krásu a Lásku, v nichž se slučují prvky křesťanské a novoplatonské filosofie v synthesu nepřilíš odlišnou od idealistické filosofie vyjádřené v *Endymionovi*. I tu měl Keats zase i prameny jiné, zejména rousseauovský kult přírody a Wordsworthův idealistický humanismus (vyjádřený hlavně ve *Vycházce*) nebo Shelleyho cestu za ideální krásou, jak je zpracována v básni *Alastor*, jejíž ohlas je v *Endymionovi* nepochybný.

Spenserovskému kultu nebeské i pozemské lásky a platonovskému chápání nerozlučné jednoty dobra a krásy se Keats nejvíc přiblížil ve verších, jimiž *Endymion* vysvětluje sestře Peoně (jméno je obměna Spenserova jména Peaena) svou vysněnou představou o dokonalém štěstí:

*V čem pak je štěstí? V tom, co mysl vede
k jednotě božské, k družbě s podstatou,
až v jádře změněn alchymii tou
náš duch se vznese volně nad prostor.
Tu čistou víru blásá nebes zor!
Prst oblý oviň plátkem růžovým
a rty jím zchlad; slyš! hudba vzduchovým
polibkem volně větry oplodní,
dotykem sympatickým uvolní
aiolské kouzlo z jejich zárných lůn;
tu probouzí se hudba starých strun,
nad hroby otců nárek zní jich písní,
duchové věšteb melodických tísni
se kol všech míst, kde krácel Apollón;
bronzových polnic ztlumeně zní tón,
kde před věky boj gigantický vzplál;
kde Orfeus pak v dětství svém kdys spal,
ukolébavka s pažitu se nese.
Cítíme-li to, ihned vnoříme se
do jakés jednoty a volně plujem
jak duch. Však jsou i svazky vzácnější
a okouzlení mnohem schopnější
potlačit já a po stupních nás vést
k hlavnímu blabu: družnost, láska jest
jich zárnou korunou, jež v slávě celé
na člověčenstva hrdém trní čele.*

Část hmotnější a objemnější tvoří
přátelství, které stálým ohněm hoří;
však navrchu neviditelná páska
kapičku světla drží – to je Láska:
paprsek z ní do očí našich vržen
nový cit vznítí, kterým každý stržen
je v nepokoj a vzruch: až konečně
s tou září splynem a s ní společně
v jedno se sloučíme; jiného nic
tak perutně neletí duši vstříc.
Když s láskou tak se v jedno spojíme,
podstatou vlastní život živíme
jak pelikán svou krví mláďata.
Ba, tak je sladká vzdušná strava ta,
že muži, kteří mobli předvoj věst
celého lidstva a odklízet s cest
nadcházejících dob zvyklosti smetí,
sliz plžů, hadů, odporné havěti
v podobě lidské, dobu promeškali
a místo činů v ráji lásky spali.
A věř, že raději bych oněměl,
než abych nečinnost tak vroucí měl
jim za zlé, neboť vždy jsem soudil,
že nevěda z nich každý prospival
světu. Jak slavík skrytý ve větvích
vysoko v brozdech listů chladivých,
jenž zpívá družce své jen, netuší,
že Noc svou tmavošedou loktuší
tvář nehalí, by líp jej slyšela.
Právě tak láska, ač prý je celá
jen vášnivého dechu splývání,
víc zmůže než zná naše bledání.
Co, nevím; ale kdo z nás lidí poví,
zda strom by rozkvet' a plod dozrál nový,
zda ryby měly by své šupiny
a zem své řeky, lesy, doliny,
oblázky potok, louka pažit vonný,
semeno klasy, loutna svoje tóny,
tóny své kouzlo, kouzlo sladký vděk,
kdyby nespájel duše políbek?
Nuž, má-li láska pozemská moc dát
smrtelným lidem nesmrtelnost, blad
po slávě zabnat, toubu po štěstí
ukojit plně, jakou marností
pak ctižádost se tomu musí zdát,
kdo nesmrtelný nesmrtelnou jat
je láskou – cílem vroucí tužby své?

*To divné věci jsou, však pravdivé
a nemohou mít původ v přízracích
kol mozku spáče divě bzučících,
jež trápi naši obraznosti zrak.
Můj neklidný duch bloubat dlouho tak
nad jednou slastí neměl by dost sil
bez jakés naděje, již objevil
a která není pouhý snový stín.*

(*Endymion*, I., 777–857).

Citovaný výňatek má klíčové postavení v ideové struktuře *Endymiona* a zároveň shrnuje myšlenkový vývoj básníkův v první fázi jeho tvůrčí činnosti. Na význam této pasáže, do níž Keats vsunul prvních pět veršů až v poslední chvíli, když byl rukopis již v sazbě, upozornil básník sám v dopise nakladateli Taylorovi (30. ledna 1818), kde pravil, že »celý passus . . . byl mu skutečnou cestou imaginace k pravdě« (Dopisy 91).

Nejen Keatsův dopis, ale i báseň sama jasně naznačují osobní a subjektivní charakter *Endymionova* výkladu štěstí a dosvědčují také alegorickou povahu větší části Keatsova eposu. Současně vysvětlují tyto verše thema básně a dávají osobitý výraz filosofii krásy a lásky, kterou Keats poznal hlavně ze Spensera, neboť ani Platona, ani novoplatoniky přímo nestudoval. (O Platonovi jsou v jeho básních jen dvě letmé zmínky.)

Keats si byl vědom nejasnosti a nedostatečné objektivní přesvědčivosti svého »argumentu«, v němž »logicky myslící člověk« jako Taylor mohl vidět jen »prázdňá slova (Dopisy 91), ale nemohl na jeho obranu říci nic než to, že »je to pravda«, třebaš Peona, vystupující v *Endymionovi* jako představitelka zdravého lidského rozumu, je řečí svého bratra zmatena (*Endymion*, I, 850). Keats upřímně věřil, že nejvyšší štěstí záleží v splynutí lidského ducha s božskou duchovní podstatou světa, ale pravdu tohoto přesvědčení samozřejmě nemohl dokázat. Domnívám se, že toto idealistické přesvědčení je v rozporu s Keatsovým živelným poznáním a uznáním objektivního přírodního bytí a že k víře v jakousi »vyšší pravdu«, kterou můžeme postihnout jen obrazností a intuicí, dospěl ne vlastní zkušeností, ale studiem renesanční a soudobé idealistické a romantické poesie, v neposlední řadě z četby Spensera.

Keatsova nadšená, ale svízelná cesta za pravdou je vlastní thema jeho mytologického eposu o *Endymionově* hledání nadzemské krásy a lásky. Keats věřil, že k poznání nejvyšší pravdy lze dospět prostřednictvím básnické obraznosti, která hledá a objevuje krásu a tím i pravdu, neboť »jen tehdy jsem přesvědčen, že je něco pravda, jestliže to jasně vnímám jako krásu«, napsal Keats bratru Jiřímu v listopadu r. 1818 (Dopisy 259). *Endymion* však vyjadřuje obraznou formou i obecné, všelidské úsilí o poznání pravdy, neboť jedině poznání pravdy může dát člověku dokonalé štěstí, po jakém každý pochopitelně touží. Má tedy Keatsovo thema dvojí stránku: osobní a společenskou. Keats věděl, že jeho soukromé, osobní štěstí závisí na štěstí všech lidí; tím se povznesl nad úzce individuální zájem a soukromé snění. Třetí stránkou thematu *Endymiona* je básnická konkrétní forma abstraktní ideje – je to putování hrdiny za ztělesněným ideálem věčné krásy, lásky a pravdy, bohyně měsíce Cynthii.

V koncepci své skladby vyšel Keats ze svých osobních lidských a uměleckých zkušeností, tužeb a snů; těm pak dal širší, všelidský význam – zobecnil je a nakonec je konkretisoval a individualisoval v postavách a událostech, které si zčásti vymyslel, zčásti převzal z klasické řecké mythologie, a to přímo nebo prostřednictvím Spenserova, Draytonova a jiných zpracování téhož mythu.

Volba mythu o Endymionově lásce k bohyni luny pro umělecké zobrazení Keatsových osobních a společenských zážitků, názorů a ideálů byla určena básnickovou osobní zálibou v klasické mythologii. Ale neméně rozhodující moment byla stará literární tradice, v jejímž duchu středověcí i renesanční spisovatelé ilustrovali obrazy z klasické mythologie své vlastní názory filosofické, náboženské, politické a estetické. Přitom ovšem často úmyslně nebo z neznalosti skreslovali původní smysl antických mytů, aby vyhovoval křesťanskému světovému názoru. George Sandys, vynikající renesanční překladatel Ovidiových *Proměn*, opatřil své vydání z roku 1632 obsáhlým komentářem, který vysvětluje Ovidiovy báje jako alegorie s hlediska theologického, ethického, historického a přírodovědeckého a opírá se při tom o četné »autority« od Platona po Bacona. Tento postoj ke klasické mythologii je pro renesanci typický. Uvádím jako příklad právě Sandyse, protože Keats znal a studoval jeho překlad i komentář a hojně z něho čerpal, jak podrobně doložil Sélincourt. Analogický poměr ke klasické mythologii se odráží i v díle Keatsově, Shakespearově, Draytonově a mnoha jiných starších autorů, u nichž Keats mohl najít podnět k alegorickému přetvoření mythu o Endymionovi a Dianě.

Pro takové přetvoření se endymionský mythus přímo nabízel. Láska pastýře Endymiona k Luně – jednomu z nejkrásnějších přírodních jevů a proto zvláště u romantiků symbolu ideální krásy – měla jistě už v původní antické podobě alegorický smysl. A Keats byl od malička mocně dojmán zázračnou krásou měsíce. Pro básnický záměr měl však mythus o Endymionovi také značné nevýhody. Byl totiž velmi chudý na postavy a události a neměl dramatickou zápletku. Keats se snažil překonat tento nedostatek tím, že si vymýšlel další postavy a události a také si vydatně pomáhal výpůjčkami z jiných mytů a z cizích básnických skladeb. Zařadil do *Endymiona* také mnoho jiných klasických bájí, které neměly původně s mythem o Endymionovi nic společného; a tak se mu podařilo splnit předsevzatý úkol v plném rozsahu, třebaže ne k plné vlastní spokojenosti, jak dokládá jeho dodatečně napsaná předmluva k *Endymionovi* (*Básně* 524).

Spenser měl velký podíl i na hlavní linii Keatsovy skladby a četných drobnějších strukturálních složkách jejího plánu a organisace. Domnívám se, že poměrně neobvyklý počet čtyř zpěvů nebo knih, který má Keatsova báseň, je zdůvodněn hlavně tím, že její nejzávažnější ideologický pramen, Spenserovy hymny na krásu a lásku, se rovněž skládá ze čtyř částí: *Hymnu na lásku*, *Hymnu na krásu*, *Hymnu na nebeskou lásku* a *Hymnu na nebeskou krásu*. Tento počet byl ještě zdůrazněn tím, že skladby vyšly společně s názvem *Čtyři hymny*. Jiné skladby, které mohly být co do počtu zpěvů Keatsovi vzorem, jako Miltonův *Ráj znovu nabytý* (kde ovšem rozdělení do čtyř knih je dáno autorovou látkou, která čerpá ze života Kristova, jak jej podávají čtyři novozákonní evangelia) nebo Byronova *Čilde Haroldova pouť*, jsou thematicky Keatsovu *Endymionovi* značně odlehlejší než Spenserovy *Hymny*.

Jsou ovšem i jiné důvody, proč Keats rozdělil svou skladbu na čtyři knihy. Finney upozorňuje na to, že Keats rozeznává ve vzestupném vývoji lidského poznání

a cesty k nejvyšší slasti, tj. k jednotě s božskou podstatou bytí, čtyři hlavní stupně: první stupeň je smysl pro krásu přírody, druhý je poznání krásy umění, třetí je přátelství a čtvrtý láska; a tvrdí, že Keats »zobrazil tyto čtyři stupně ve čtyřech knihách *Endymiona* a každému stupni věnoval po jedné knize« (Finney 299). Jenže poslední tvrzení Finneyho neodpovídá přesně skutečnosti. Keats se v jednotlivých knihách *Endymiona* neomezuje na zobrazení jednoho ze zmíněných čtyř stupňů, které naznačil ve výše citovaných verších »V čem pak je štěstí? atd.« v první knize svého eposu.

Jiný důvod pro počet čtyř zpěvů uvedl Robert Bridges, který napsal: »Čtyři knihy, ve shodě s běžnou formulí mystického zasvěcení hrůzami ohně, vody a vzduchu... odpovídají čtyřem živlům: I. země; II. oheň; III. voda; IV. vzduch; a tyto typisují I. přírodní krásu; II. tajemství země; III. tajemství smrti; IV. duchovní svobodu a uspokojení« (Bridges 88).

Je možné, že Keats měl na mysli něco takového, ale pochybuji, že postupoval tak plánovitě a důsledně, jak naznačuje Bridgesovo schema. Pozorná četba sice odhaluje, že mnoho přemýšlel a snažil se výsledky svého přemýšlení na různých místech skladby také vyjádřit, ale nenacházíme v *Endymionovi* nic podobného přesnému, logickému a systematickému postupu, který naznačuje hypotéza Bridgesova nebo dohad Finneyho. Naproti tomu ovšem není *Endymion* skladba bez pevné páteře a ústrojné skloubených údů. A jednotlivé knihy jsou skutečně jednotlivými postupnými články ve vývojovém řetězci dějové linie a jejího utajeného myšlenkového procesu.

Upozorním zde jen na okolnosti, naznačující Keatsovu závislost na Spenserovi. Za prvé je hodno povšimnutí, že vývoj lidského poznání nejvyšší pravdy – a tím dosažení nejvyššího štěstí – je básnicky znázorněn obrazem hrdinova *putování* za ideálním, až do posledního okamžiku jen tušeným, ale nepoznaným cílem. Literárním vzorem tu mohly být Keatsovi přečetné skladby básnické od Homérovy *Odysseje* po *Childe Haroldovu pout* a Shelleyho *Alastora*. První skladby toho druhu, které Keats četl, byly Defoeův *Robinson Crusoe*, Vergilova *Aeneis* a Spenserova *Královna víl*. Poslední pramen byl asi bezprostředním zdrojem inspirace, protože z něho čerpal Keats pro *Endymiona* i mnoho jiných podnětů a obrazů.²⁶⁾

Za druhé, jednotlivé knihy *Endymiona* zhruba odpovídají jednotlivým hymnům Spenserovým na krásu a lásku. Keatsova první kniha oslavuje pozemskou krásu, krásu přírody a prostého lidského života stejně jako Spenserův *Hymnus na krásu*. A její tematiku ohlašují vstupní verše »Co krásné jest, je slastí na vše časy« (*Bibl* 27–28). Druhá kniha Keatsova oslavuje pozemskou lásku a vrcholí spojením hrdinovým s jeho ideální milenkou v nymfoleptickém snu. Opět je thema naznačeno vstupními verši na oslavu všemocné lásky (str. 45–46).²⁷⁾

²⁶⁾ Podnětem mu ovšem mohly být i knihy odborné, jako Robertsonova *Historie Ameriky*, z níž už dříve čerpal látku pro podobný obraz objevných cest v svém sonetu na Chapmanova Homéra.

²⁷⁾ Keatsova myšlenka o větším významu lásky než krvavých bojů a válek v dějinách lidstva, která byla inspirována v základě jeho odporem k napoleonským válkám a jeho pacifismem, má zájmovou obdobu u Spensera, a to opět v druhé knize *Královny víl*, která poskytla Keatsovi nejvíc obrazových a myšlenkových podnětů. Keats zřejmě dává za pravdu slovům nymfy Phaedrie:

Debateful strife, and cruel enmity,
The famous name of Knighthood foully shend;
But lovely peace, and gentle amity,
And in Amours the passing hours to spend,

Až potud zachovává Keats postup, který si asi naplánoval. Ale třetí a čtvrtá kniha *Endymiona*, které by měly odpovídat Spenserovým hymnům na nebeskou krásu a lásku, nečiní mezi oběma tematy rozdíl a oslavují splynutí a jednotu krásy a lásky. Vstupní verše k třetí knize jsou rovněž s tematikou skladby spojeny mnohem volněji, než tomu bylo u prvních dvou knih. Pro organizaci skladby to znamená, že poslední dvě knihy tvoří jednodušší celek, že jsou tematicky vlastně knihou jedinou, rozdělenou do dvou přibližně stejně velkých oddílů jen z důvodu formální úměrnosti.

Vstupní verše třetí knihy (citováno na stránce 25) bývají pokládány, jak jsme se už zmínili dříve, za neorganickou a rušivou vsuvku (ale neprávem) a vytýká se jim také (snad větším právem) přílišná abstraktnost a výrazová násilnost.

Skutečně méně organická v celkové kompozici *Endymiona* je úvodní část čtvrté knihy, kde Keats vyzývá a oslavuje »Musu své rodné země« a nastiňuje vývoj poesie od počátků do současné doby:

*Muso mé vlasti! Muso vznešená,
jež na horách jsi prvorozená,
počatá vzduchem z barev nebeských!
V jeskyních dlouho dlelas severských,
když vlčí jámou byla naše zem,
než hvozdy zněly lidským hovorem
a než se první Druíd narodil;
dlouho tvým sídlem pustý kraj náš byl;
v prorocké samotě jsi bloubala,
nic na východní blas jsi nedbala,
ač vážně zněl. Pak devatero děv –
Apolla věnec – pozvedlo svůj zpěv,
vsák marně volaly: »Pojď, sestro, k nám!«
neb velkou slávu rodným končinám
tys předvíдалa. Ausonie blas
tě jasně zval a naléhavě zas:
tys naděj všemnu v domov skládala,
až splnění svých snů ses dočkala.
Vykonán čin, bez něhož naše dni
by byly neplodné. Neb vězení
z masa a kostí křídla ducha víže,
poutá a souží; sklíčenosti tíže
náš polštář tlačí; svěží zítřek ranní
svou září zdá se hlásat pohrdání
liknavým, nudným našim životem.*

The mighty martial hands do most commend:
Of love they ever greater glory bore
Than of their arms; Mars is Cupido's friend,
And is for Venus' loves renowned more
Than all his wars and spoils, the which he did of yore.
(II, vi., 35).

*Kdo tebe vzývá, dlouho věřil jsem,
je šťasten. Ale vzpomměv na pěvce,
co zemřeli, já nemoh modlit se
a nemohu – tož sklíčen k cíli jdu.*

(*Endymion* IV, 1–29).

Tyto vstupní verše nemají sice opravdu nic společného s příběhem mythologického Endymiona, ani s hlavním thematem alegorického plánu skladby. Ale mají mnoho společného s autorem. A uvážíme-li, že Keats se v *Endymionovi* často plně ztotožňuje se svým hrdinou a že všechny tři předcházející knihy mají vstupní verše, v nichž básník promlouvá ke čtenáři přímo za sebe a mluví o sobě, pak nemůžeme ani mít námitky proti tomu, aby v úvodu k poslední knize své do té doby nejnáročnější básně nevyslovil svůj dík anglické poesii za to, co jemu a jeho krajanům dala, a aby nedal výraz i svým nadějím nebo obavám o její budoucnost a o svůj vlastní umělecký osud. Jeho nespokojenost se soudobou skutečností je příčinou, že kráčí k cíli, který si v skladbě vytkl, poněkud sklíčen; ale sebetěžší přítomnost mu nedovede vzít pevnou víru v lepší zítřek:

*and the fresh to-morrow morn
Seems to give forth its light in very scorn
Of our dull, uninspired, snail-paced lives.*