



Dobrava
Moldanová

Na okraji kánonu

Literárněhistorické
úvahy a studie

Karolinum



Na okraji kánonu

Literárněhistorické úvahy a studie

Dobrava Moldanová

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

2021

Redakce Lenka Ščerbaničová

Obálka, grafická úprava a sazba

DTP Nakladatelství Karolinum

První vydání

© Univerzita Karlova, 2021

© Dobrava Moldanová, 2021

Preface © Jiří Koteň, 2021

ISBN 978-80-246-4846-0

ISBN 978-80-246-4884-2 (online : pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

Úvodem (<i>Jiří Koten</i>)	/ 7
Úvahy o kánonu	/ 11
Nerudovo Hřbitovní kvítí a Karel Havlíček	/ 20
Cesta české prózy z vesnice do města	/ 35
Mladá próza v roce 1893	/ 44
Český román v čase kamarádů svobody	/ 59
<i>Nemožnost zoufání, nutnost dosažení</i> . Richard Weiner, Let vrány	/ 71
Fráňa Šrámek a Karel Čapek	/ 78
Spisovatelky a jejich hrdinky	/ 95
Jeden příběh – třikrát jinak	/ 105
Psychologie bez duše (K. M. Čapek Chod mezi naturalismem a expresionismem)	/ 111
Románová reflexe 28. října 1918	/ 123
Don Pablo, don Pedro a Božena Benešová	/ 133
Švejkovi bratři a bratřanci	/ 143
Legionářská literatura jako součást paměti národa	/ 151
Avantgarda: imaginace kontra ideologie	/ 163
Konstrukce každodennosti v Řezáčově <i>Nástupu</i>	/ 174
Pozapomenutá epizoda?	/ 184
Divné podobnosti	/ 194
<i>Proboha, nejsem já snad nakonec historický spisovatel?</i>	/ 202
Libuše Moníková: česká šedesátá léta v německé literatuře osmdesátých let	/ 215
Peníze a čtenáři	/ 223
Ediční poznámka	/ 229
Summary	/ 232
Prameny a literatura	/ 233
Jmenný rejstřík	/ 242

Úvodem

Když mě prof. Dobrava Moldanová požádala o několik slov na úvod této knihy, došlo mi, že bych se měl pokusit výstižně shrnout metodu jejího „zacházení“ s literaturou. Mnoho let jsem měl příležitost být paní profesorce nablízku: nejprve jako posluchač jejích přednášek z dějin české literatury 20. století, posléze jako (vlastně už dlouholetý) kolega na ústecském bohemistickém pracovišti. Snad se mi tedy záměr podaří.

Dobrava Moldanová debutovala jako kritička v *Květnu*. V šedesátých letech vydatně přispívala do *Tváře* a *Sešitů pro mladou literaturu* (od r. 1968 do *Sešitů pro literaturu a diskusi*). Myslím, že kritické postupy jsou v autorčiných literárněvědných pracích doposud složkou zásadní důležitosti. Prakticky do všech studií se promítá zájem o uměleckou hodnotu, o její nesamozřejmost a procesualitu.

Literární text znamená pro Dobravu Moldanovou především „dílo“. Nemíním „dílo-věc“, jak o něm psal Jan Mukařovský, nýbrž druhou z popsaných složek: estetický objekt, jenž se neustále proměňuje. Vzpírá se jednoznačnému hodnocení, jakkoliv některé časové soudy působí autoritativně. Autorka, jež publikuje literárněkritické a literárněvědné práce v trvání už skoro šesti dekad, si jednoduše uvědomuje, že umělecká hodnota nikdy nebude veličinou definitivní. Hodnocení závisí na mnoha faktorech – historických, společenských, kulturních, ideologických. Proto přistupuje Moldanová ke každému pojednávanému textu a k jeho zažitému výkladu „s podezřením“. Konfrontuje vnímání díla v době jeho vzniku s pozdějšími ohlasy. Zvažuje různé výklady a výkladové sedimenty. Snaží se vysvětlit, proč bylo dílo v minulosti přečteno jinak než dnes. Usiluje o odhalení vazeb a spojitostí, které se vytratily. Ozřejmuje, proč je třeba některé viněty, jež „lepíme“ na autory a díla po generace jako zděděné fakty, přezkoumat a „přelepovat“.

Soustředěný zájem o nestabilní estetický efekt v čase by klidně mohl být označen za krédo Moldanové-literární historičky. Autorka není jen

badatelkou, která zkoumá, nakolik dobové normy, autoritativní kritici a čtenáři formovali či formují smysl díla, jak to požadoval např. Felix Vodička, ale je i historičkou, jež se s trvalým respektem staví k odkazu otců zakladatelů české a československé literární historie – např. Arna Nováka.

Zhodnocená či přehodnocená literární díla se Moldanová snaží spojit v celky přesně popsanych autorských, žánrových a dobových poetik (cítím zde i vliv tvůrčího prostředí Ústavu pro českou literaturu; v osmdesátých letech se autorka podílela např. na kolektivní *Poetice české meziválečné literatury* – mj. s Vladimírem Macurou, Danielou Hodrovou nebo Pavlem Janouškem). Z nich potom skládá půdorys národní historické řady, přesněji řečeno vytváří spoje mezi jevy vyššího řádu, dobovými trendy, směry, etapami, fázemi. Konstruování (a opravování konstrukcí) dějin národního písemnictví má pro Moldanovou význam naprosto bazální. Objevuje v něm smysl literárněhistorické práce. Ne proto, že by to automaticky vyplývalo z tradice a poslání oboru. Spíš proto, že příběhy o vývoji národní literatury fungují jednak jako symptom kulturního společenství, jehož jsme trvale součástí, jednak jako noetický nástroj, skrze nějž můžeme rozumět sami sobě, druhým i kolektivní identitě (ne náhodou nese jedna z autorčiných knih titul *České příběhy*).

Tyto cíle Dobrava Moldanová zúročila naplno v praxi vysokoškolské pedagožky. Nebo to bylo přesně naopak a její tvůrčí cíle se ustálily a upevnily právě zásluhou působení na vysoké škole? I to je možné. V době po listopadu r. 1989 pracovala jako profesorka a nějaký čas také jako děkanka Pedagogické fakulty Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Myslím, že nenadsazuji, když napíši, že se zasloužila o rozvoj regionálních univerzit, ba dokonce o dnešní podobu pomyslné „mapy“ českých veřejných vysokých škol.

Na závěr několik průvodních poznámek ke kapitolám knihy, již právě držíte v ruce. Autorka se znovu vrací k období, kterému se věnuje soustavně: začíná v čase protomoderny (jedinou výjimkou je studie nerudovská)¹ a končí literaturou překračující zlomový rok 1989. Když byla řeč o nesamozřejmosti a procesualitě umělecké hodnoty, totéž lze vyjádřit metaforicky. Moldanová zkouší rozmanité kritické

1 Jana Nerudu bychom ale mohli vnímat i jako tvůrce, jenž v české literatuře „otevřel cestu k modernosti“; tímto způsobem o Nerudovi uvažoval např. Aleš Haman (srov. „Dvojí cesta k modernosti“ in též: *Tři stálice moderní prózy*, Praha: Karolinum 2017, s. 130–158).

a interpretační klíče, které jí umožňují otevírat smysl pojednávaných děl. Obvykle „otáčí“ nejprve klíče dobové, pak klíče později vyzkoušené, nakonec zvažuje možnosti jiných odemykání.

V úvodní studii („Úvahy o kánonu“) vyjadřuje rozpaky nad překvapivou stabilitou tuzemského kánonu. Ani převratné historické události r. 1989 kánon nijak výrazně nepřeskládaly.² Stabilita kánonu přináší nejistotu (postmoderní relativismus), ale také příležitost (objevovat periferní díla a dosud potlačované hodnoty).

Společným jmenovatelem mnoha studií jsou nesouladné dobové konkretizace či zavádějící estetická hodnocení, která už neprošla revizí (srov. studii „Cesta české prózy z vesnice do města“) nebo byla přehodnocena teprve z odstupu. Platí to např. o dílech Karla Matěje Čapka Choda, Viléma Mrštíka, Fráni Šrámka, Jiřího Mahena („Mladá próza v roce 1893“; „Český román v čase kamarádů svobody“). Romány zmiňovaných autorů byly v době svého vzniku přijímány s rozpaky, protože byly poměřovány požadavkem kompaktního syžetu (naplňujícího biografický půdorys či příběh ztracených iluzí). V literatuře to konečně, jak si Moldanová všímá, platí skoro obecně: Prosazující se postupy jsou jen zřídka oceňovány v čase prvních publikací. Estetické normy mají svoji setrvačnost a k inovativní literatuře jsou většinou necitlivé.

V dějinách české literatury najdeme i „opačné“ případy: původní příznivé soudy ztratily historickou oporu. Díla se pozvolna přesouvala k pomyslnému okraji kánonu. Platí to např. o trilogii Boženy Benešové. V pozdější (tj. hlavně v poúnorové) době román, jenž byl pro své vyústění čten jako vítězná epopie 28. října 1918, přestal být ideologicky vyhovující (srov. kapitola „Jak je to krásné překonatí zápor“). To, co platí v kritice, konečně platí i o čtenářském úspěchu. „Expirace“ textů s dobovým étosem bývá krátká (případ plukovníka Švece; kap. „Legionářská literatura jako součást paměti národa“), zatímco absurdita epochy definitivně ukončené mívá naopak trvanlivost téměř nadčasovou (Švejk; „Švejkovi bratři a bratrance“).

Zdá se, že studie Dobravy Moldanové nejvíce podněcují k přemýšlení v místech, ve kterých autorka přehodnocuje díla, pro něž se v minulosti nenašel příhodný literárněhistorický narativ („Cesta literatury z venkova do města“) nebo přirozená řada („Libuše Moníková“). Zaujme také, když předvádí (ne)funkčnost literárněhistorických vinět – platí to např.

2 Neplatí to samozřejmě o poválečné literatuře.

o znamenité studii „Psychologie bez duše“ (až překvapující trvanlivost nevhodné nálepky naturalisty u Čapka Choda). Podobně „věčnou“ genetickou informací bylo i zařazování vrcholné novely Boženy Benešové do dětské literatury (kap. „Don Pablo, don Pedro a Božena Benešová“; dětská hrdinka novely funguje, jak Moldanová ukazuje, jenom jako noetická strategie). Ženám spisovatelkám věnuje autorka knihy pozornost programově a dlouhodobě.³ Ve studii „Spisovatelky a jejich hrdinky“ konstatuje jednak překvapivou absenci autobiografických látek u spisovatelek přelomu 19. a 20. století, jednak u pokrokových žen až konvenční výpravný stereotyp založený na touze po rodinné idyle. A přezkoumávání interpretačních automatismů pokračuje: Co kdyby byly Řezáčovy romány čteny podle odlišných klíčů? Dobově příznačný schematismus se u něj hledá stěží, protože komunistický mýtus o vítězství nových pořádků (zejm. v *Nástupu*) vyžadoval v první řadě dobrodružný (nepsychologizující) syžet (kap. „Konstrukce každodennosti v Řezáčově *Nástupu*“).

Čtenářům dneška připomínají studie této knihy některá už téměř pozapomenutá spojení. Platí to např. o vazbách Karla Čapka s Fráňou Šrámkem (Moldanová dokazuje, že spojitost má i částečně překvapivý rozměr noetický; „Fráňa Šrámek a Karel Čapek“). Peroutkův výrok o nepochopitelné přitažlivosti komunismu (studie „Avantgarda: imaginace kontra ideologie“) se zdánlivě vztahuje i na představitele české avantgardy. Autorka však vysvětluje historickou situaci, v níž byla afinita ke komunismu naopak logická: spojitost mezi modernou, komunismem a revolucí (ať už v řádu společnosti nebo v umění) připadala mladým umělcům v meziválečném čase naprosto přirozená...

V dnešní době není po literární historii velká poptávka. Studie Dobravy Moldanové však dokazují, že navzdory všemu je literatura jednou z cest, jak skutečnost (současnou a zvláště minulou) pochopit – ať už ji literární imaginace přetvořila jakkoliv. Platí to, jak jsme v přehledu obsahu vybraných studií ukázali, i opačně. Umění bychom sotva pochopili úplně, kdybychom nerozkrývali jeho pozadí, podmínky vzniku, vztah se skutečností. Proto se, myslím, uměleckou literaturu pořád vyplatí číst. A proto se také vyplatí číst studie o literatuře, literární kritice a historii.

Jiří Koten

3 Srov. D. M.: *Božena Benešová*, Praha: Melantrich 1976; táž: *Valja Stýblová*, Praha: Československý spisovatel 1985; táž: *Na písčítých půdách. České spisovatelky na přelomu 19. a 20. století*, Praha: Agentura Pankrác 2011.

Úvahy o kánonu

Český literární kánon byl léta poměrně neměnný: jeho základ vznikl již v 19. století, v době silné pozitivistické generace literárních vědců (Jaroslav Vlček, Jan Jakubec, Jan Máchal a další), a doplňován a s malými obměnami a výkyvy trval skoro dodnes. Ve třicátých letech se postupně měnil vztah k baroknímu období, v padesátých letech byli z literárního kánonu na čas vyloučeni autoři, jejichž díla nezapadala do celkové kulturněpolitické koncepce, avšak toto „vyloučení“, zpočátku velmi autoritativní (zasáhlo jak ediční plány tak učebnice a inventáře veřejných knihoven), nebylo dlouhodobé. Těch, jichž se vyloučení týkalo, postupně s časem ubývalo. Už od poloviny padesátých let se mnozí autoři postupně vraceli, v sofistikovaných výkladech, dnes mnohdy budících úsměv, se odkrývala jejich „pokrokovost“ a „lidovost“, které umožnily vřazení některých alespoň na okraj socialistického kánonu, do učebnic a na okraj edičních plánů. V šedesátých letech došlo i na některé katolíky a další autory, jejichž životní názor se lišil od oficiálně prosazovaného. Ponětí o tom, co jsou základní hodnoty naší kultury a literatury, tedy dlouhodobě zásadně nerozrušil ani velmi tvrdý ideologický tlak. Tuto pevnost našeho kánonu naznačila i nedávná anketa knihovníků i televizní anketa hledající „největšího Čecha“. Na předních místech se objevují stále stejná jména, Němcová, Čapek, Hašek, ale také Hus a Komenský. Výrazně petrifikovaný obraz těchto osobností, soustředění na jejich životní příběh víc než na jejich dílo svědčí o tom, že respondenti jen v malé míře, pokud vůbec, mluvili o těchto osobnostech jako o tvůrcích, spíš je zaujal jejich lidský osud.

V jistém smyslu lze říci, že máme každý svůj „osobní kánon“, možná dokonce v čase našich životů dost proměnlivý, a že existuje i něco jako generační a skupinové kánony, které jsou velmi vyhraněné a překrývají se jen zčásti. Čím homogennější bude skupina, která se o dohodu o kánonu pokusí, věkem, zkušeností ze vzdělávacích institucí, kterými

prošla, i kulturním prostředím, ve kterém se pohybuje, tím to bude snazší. Definovat něco jako národní kánon je neporovnatelně složitější než definovat tyto „dílčí“ kánony. Ve chvíli, kdy se pokusíme o definici národního kánonu, dotýkáme se nejen otázek po estetických hodnotách díla, ale možná především takových otázek jako: co jsme, čeho si na sobě vážíme, kým chceme být, v čem vidíme jádro své osobní i národní identity. Je věcí společenského konsenzu, byť je ovlivňován stupněm poznání i vnější kulturněpolitickou situací, tedy jakési nepsané dohody, a vyjadřuje mentalitu společnosti. Rozkolísání i pevnost kánonu závisí na tom, jak pevné je povědomí o identitě společnosti. Vlastenectví (či nacionalismus) 19. století, které stálo u zrodu našeho tradičního kánonu, už neprožíváme tak intenzivně. Kde tedy vidíme svou odpověď na Schauerovy Dvě otázky (které nad námi čas od času opakovaně visí), svá řešení stále aktuální „české otázky“? Co jsou ty hodnoty, které naše literatura lidstvu přináší a jež jejím prostřednictvím přijímáme, čím je pro nás jedinečná? Nejsem si jista, že jsme schopni na tyto otázky odpovědět a dokonce že o nich dost přemýšlíme. Co potom vřadit do našeho literárního kánonu, na základě jakých kritérií? Anglický bohemista Robert Pynsent, nezatížený našimi domácími stereotypy, nepřímou odpověď na tuto otázku před léty v drobné antologii z české literatury⁴ tím, že zdůraznil groteskní vidění světa jako charakteristický rys naší literatury. Objevil ho i v textech, které my čteme jinak, na nichž si ceníme – čeho vlastně? Odvahy hájit pravdu jako Hus? Vlasteneckého a posléze sociálního sentimentu, petrifikujícího představu Čechů jako holubičího národa? Biedermeierovské idylly? (Povrchní) nonkonformnosti věčných rýpálů? Schopnosti přežít i v nepříznivých okamžicích, přizpůsobit se jako příslovečná kapka rtuti či kopřiva, kterou mráz podle přísloví nespálí (i když ve skutečnosti kopřiva prvnímu mrazu podlehne)?

Pohled na proměny literárního kánonu, který nám zprostředkoval Jařabův překlad knihy Richarda Rulanda a Malcolma Bradburyho *Od puritanismu k postmodernismu*⁵, představuje podstatně dynamičtější pohled na literární kánon, v tomto případě americký. Podle těchto autorů vystřídal během 20. století v pantheonu americké klasiky novoanglické autory, jako byl W. Irving, Cooper, Longfellow, autoři tradičně vnímaní jako podivní outsideri: Walt Whitman, Herman Melville, H. D. Thoreau,

4 Pynsent 1979.

5 Ruland – Bradbury 1997.

Hawthorne, Henry James, Edgar Allan Poe. Srovnání dramatického posunu v americkém a nehybnosti v našem kánonu navozuje úvahu, do jaké míry je malá proměnnost našeho kánonu „normální“ anebo do jaké míry se na ní podepsala naše minulá historie, která literatuře opakovaně přiřkla úlohu být „svědomím národa“, bojovat za to či ono a podle toho ji hodnotila, i skutečnost, že se u nás na nějakou dobu zastavil čas.

Možná je to ale trochu zrakový klam. Při konstituci našeho kánonu se nepochybně objevily určité neuralgické body, díla, jejichž přijetí kritikou byla nejednoznačná, komplikovaná prostě proto, že nezapadala, byla vnímána jako omyl. Jejich existence naznačuje, že proces utváření našeho kánonu nebyl zase tak jednoduchý. Za obrození, kdy kultura programově sloužila ideji národní emancipace, díla, která neplnila tuto funkci, byla buď přehlížena jako bezvýznamná, anebo dokonce vehementně kritizovaná. Případ mladého básníka, který v roce 1836 vydal vlastním nákladem básnickou skladbu, později chápanou jako kanonické dílo české literatury, a byl odmítnut, je obecně známý. Můžeme s jistotou dávkou zjednodušení říci, že biedermeierovský duch českého obrození nemohl přijmout radikální skepsi romantického básníka, přestože kritici uznávali, že je jeho dílo esteticky působivé. ... *ze všeho, cokoli p. Mácha ve svém Máji podal, poezie vysvitá*, napsal jeden z jeho odpůrců⁶. V naší souvislosti je důležité, že Máj nebyl odmítnut proto, že nesplňoval nároky estetické (jako tomu bylo v některých jiných případech, na něž upozorníme), naopak, byla mu přiznána nepochybná estetická kvalita, ale proto, že nesplňoval očekávání české společnosti, která vyžadovala od autorů díla s výraznou vlastenecky výchovnou tendencí. Z těch si ovšem Mácha v předzpěvu k Máji, hovořícím o dobrém národě Čechů, dělal legraci. Problém tedy nebyl v nekompetentnosti tehdejších kritiků, v jejich neschopnosti rozpoznat estetickou hodnotu tohoto snad nejkanoničtějšího z kanonických děl české poezie (ke kánonu ovšem nepatří úvodní ironická pasáž začínající veršem Čechové jsou národ dobrý!, která bývá v některých edicích dokonce vypouštěna), ale v tom, že estetické hodnotě nepřikládali hlavní důležitost, že byli determinováni určitým ideologickým rámcem, normou, kterou tehdejší společnost přijímala jako závaznou. Literatura měla sloužit utvářející se národní společnosti, spoluvytvářet její ideologii a propagovat myšlenky, z nichž proces obrození rostl. Estetické kvality byly

6 Vašák 1981, s. 70–72.

kritériem druhotným. Podobně bychom mohli shledávat další a další příklady. Přijetí (nebo spíš nepřijetí) Hřbitovního kvítí mladého Nerudy, ruchovsko-lumírovské boje proti kosmopolitismu a posléze boje o naturalismus byly vedeny snahou o nenarušení ideologického rámce české kultury, výrazně izolacionistické, výrazně zatížené požadavky mimoestetickými. Proces vymaňování se z těchto myšlenkových schém, který tvoří důležitou linii českého myšlení o literatuře právě od obrození, není jednoduchý ani snadný, ale jeho sledování mimořádným způsobem osvětluje vnitřní život kultury.

Pro mne byla kdysi dávno důležitou inspirací otázka, proč F. X. Šalda, v mých očích kritik mimořádně kompetentní a vnímavý, s takovou vehemencí odmítl několik českých románů, které se s odstupem času ukázaly jako důležité vývojové mezníky.⁷ Především je to jeho souhrnné hodnocení Mrštíkova díla v roce 1914, které vyznělo překvapivě tvrdě, ačkoli právě Šalda o několik let dříve přijal Mrštíkovu tvorbu víc než vlídně. Jednalo se ale i o romány Čapka Choda a Fráni Šrámka, tedy o díla autorů, kteří v té době, zřejmě pod vlivem nově se rýsující poetiky expresionismu, zásadním způsobem uvolnili kompoziční strukturu románu. Pro Šaldu, který jejich díla přečetl jako monografické romány, jaké vznikaly v době nástupu moderny v devadesátých letech 19. století (v případě Čapka Choda tomu nahrál sám autor tituly svých děl: Antonín Vondřejc, Jindrové, Vilém Rozkoč), se takový postup jevil stručně řečeno jako neschopnost vytvořit kompaktní dílo. Čas dal ovšem za pravdu spíš než velikému Šaldovi těmto autorům, kteří posunuli vývoj moderního českého románu od dědictví naturalismu směrem k novým formám. Snad lze říci, že Šaldův omyl mi ozřejmil víc než sympatizující recenze, jak se právě tehdy proměňovala poetika českého románu, že se i díky nim pootevřel nový prostor, později vyplněný již nezpochybňovaným způsobem dalšími autory a dalšími všeobecně uznávanými díly. Šalda tento pohyb sice citlivě zaznamenal, ale nedocenil jeho význam: mluvil s despektem např. o „zábavném kině“ a odmítal množství odboček a epizodických příběhů, v nichž neviděl nějaký pevný řád. V roce 1914 zůstal, mohu-li to tak říci, uvězněný v představě románu, jaký se u nás etabloval v devadesátých letech.

Pokusy o nejdrastičtější zásahy do českého literárního kánonu (nepočítám-li dobu nacistické okupace) jsou spojeny s poúnorovou dobou.

7 Moldanová 1987.

Z politických důvodů byla odmítnuta nejen díla mnoha současných autorů, která dnes vnímáme jako páteční díla českého literárního kánonu, ale došlo k přehodnocování celého kánonu, jehož jádrem se měli stát autoři a díla, která bylo možné vyložit jako předbojovníky socialistické literatury. Součástí toho bylo i odmítnutí nejen představitelů liberálně demokratického proudu české literatury a katolických autorů, ale paradoxně i meziválečné avantgardy výrazně spojené s předválečnou KSČ.

Pozoruhodné je, jak přes vehemenci, s níž byl prosazován nový kánon, došlo poměrně rychle k jakési restituci tradičního kánonu, že přes odmítání či upozadování některých „nepokrokových“ autorů se kritizování autoři vraceli do edičních plánů a do kulturněpolitického diskurzu. Tradiční kánon vlastně nezmizel z obecného povědomí. Příkladem může být Rzounekův a Nečáskův Nástin dějin české literatury, učebnice, z níž se učili středoškoláci v padesátých letech.

Z povrchního pohledu se skoro zdá, jako by tu fungoval jakýsi přirozený korektiv, jako by sám čas napravit většinu excesů. Kdo dnes vnímá, kolik sil a energie muselo být na to vynaloženo, jaká dramata se za tím skrývají. Prostě bereme jako logické a samozřejmé, že májovci vyzdvihli do čela svého programového vystoupení odmítnutého Máchu, boje Lumíru a Osvěty se z odstupu jeví jako málo významné spory o nuance, že moderna odmítla ideový koncept obrozenského osvěťářství, že Karel Čapek se přes všechny ideologické námitky znovu stal samozřejmou součástí kánonu a posléze se do něj vraceli i autoři, kteří v padesátých letech byli odsouzeni k věčnému zatracení. Že kánon je cosi žijícího svým životem, cosi, co se jen obtížně proměňuje, je vlastně hodně stabilní. Stopy tohoto zápasu se objevují například v dosloveh a jiných komentářích k dílům autorů, kteří původně měli z kánonu vymizet, ale navraceli se do něj zaštitěni interpretacemi zdůrazňujícími někdy dost křečovitě jejich souznění s dobovými požadavky na umělecké dílo.

Stabilita kánonu má jednu nevýhodu: nese s sebou nebezpečí redukce. Z celého množství děl představujících naši literární kulturu soustřeďuje pozornost na několik málo jmen. Co se přitom ztrácí, je znalost literárního podhoubí, ze kterého kanonická díla vyrostla. Všichni víme, že vynikající spisovatel je nesen určitou dobovou vlnou, ať již je jejím představitelem, nebo se vyhraňuje proti ní, že je obklopen dalšími autory, kteří vytvářeli k jeho dílu možná ne tak geniální, přesto však důležité alternativy, působili jako stimulans, spoluvytvářeli podmínky pro jeho přijetí (eventuálně i odmítnutí).

Nekanoničtí autoři, stojící ve stínu zájmu jak odborného tak čtenářského, jsou jakýmsi rezervoárem opomíjených, přesto však hodnot. Pohybujeme-li se jen v běžně tradovaném kánonu, zdá se nám, že je naše literatura úzký a jednosměrný proud, který je ve srovnání s velkými literaturami chudý. Teprve důkladnější pohled do světa pozapomínaných ukazuje, že tomu tak není, že existovaly alternativní proudy, ke kterým se nehlásíme prostě proto, že se díváme na naši literaturu předem ovlivnění kánonem, který je v nás jaksi zakódovaný.

Naše literární dějiny, mám na mysli nejen akademické Dějiny, ale především školské příručky, představují – ve větší či menší míře – obraz naší literatury silně selektivní: jako by existovala vždycky jen jedna dominantní linie, a co do ní nepatří, co se jí vymyká, je bezvýznamné. Na druhé straně nedávno realizované projekty, jako je Lexikon a zejména Elektronická knihovna, zpřístupňující mnohdy už téměř nedostupná díla, jsou vynikajícím východiskem k tomu, abychom se odhodlali k jinému pohledu. Úspěch Wernischovy antologie *Zapadlo slunce za den, který nebyl*⁸, připomínající zapomenuté básníky, může být inspirací. Podobnou antologii, v tomto případě věnovanou tvorbě předčasně zemřelých básníků, připravil v roce 1940 literární historik Miloslav Hýsek a vydal pod máchovským názvem *Ztrhané struny zvuk*. Stejně lze objevovat v české próze díla, která leží zapomenuta, jména odsouzená k okrajové existenci v petitových poznámkách, možná oprávněně, možná jen proto, že vybočují z uznávaného mainstreamu. Návraty outsiderů jsou často inspirativní, nabízejí jiné hodnoty a jiná řešení než ta, která tradičně uznáváme. Nejzřetelnější je to v objevování hodnot barokní literatury, dlouho vnímané jako literatura „doby temna“, ale i dalších autorů, kteří vystupují ze stínu nezájmu, a to nejen z umělého nezájmu vyvolaného ideologickými důvody, ale prostě proto, že jsou jiní, jejich tvorba neodpovídá ustálenému vkusu či je prostě nesrozumitelná nepoučenému čtenáři.

Po roce 1989 k nám plnou silou vtrhl postmoderní koncept světa, který na naše stereotypy útočí z jiné strany, zahltit nás v míře neobvyklé spoustou překladové literatury, a to nejen pokleslé, jak si často stěžujeme, ale i děl autorů světového významu. V této konkurenci, zdá se mi, česká literatura, zejména klasická, prohrává. Najednou je to, co my (lidé, kteří spojili svůj profesní život se studiem české literatury)

8 *Zapadlo slunce za den, který nebyl*, 2001.

vnímáme a cítíme jako nesporné hodnoty, pro soudobého recipienta málo významné a nepřitažlivé: čím může domácí klasika konkurovat klasice světové, česká moderna moderně světové, nabízí česká próza silné příběhy srovnatelné s mistrovskými díly světovými?

Navic postmodernismus vtrhl na terén málo připravený: například byli jsme léta zvyklí brát avantgardní koncept jako sympatickou alternativu k socialistickému realismu, aniž bychom si plně uvědomili, že avantgarda už vyčerpala svou vývojovou energii, v zemích, kde avantgardní umělci pracovali svobodně, se oficializovala, ztratila své poselství svobody a svůj vnitřní obsah, rezignovala, řečeno slovy Jindřicha Chalupeckého, na *úhrnné pochopení člověka, života, světa, kosmu*.⁹

Postmoderna – na rozdíl od moderny, která se deklarovala jako anti-traditionalistická – nemá potřebu se proti tradici negativně vyhranovat. Zachází s ní volně, jaksi bez piety přebírá témata, motivy, postavy, fragmenty příběhů, postupy. Odvážně sahá po „svatých“ a nedotknutelných fikcích a mýtech, vlasteneckých stejně jako náboženských. Volně zachází i s kanonickými texty, neváhá je přesunout do jiných žánrových a stylových poloh, „převyprávět“ a tím přehodnotit, vsadit do nových souvislostí. S útlumem zájmu o literaturu prostředkovanou knihou se literární motivy promítají do jiných uměleckých oborů, pracuje s nimi film a jeho mladší sestra televize, objevují se též ve světě masové kultury, v muzikálech, v textech písní, dokonce i v počítačových hrách. To otvírá cestu k novému pohledu na nekanonické autory, na jejich příběhy, na jejich pohled na svět. Jejich poetika – možná – má v sobě schopnost oslovit čtenáře, ve své alternativnosti být zajímavá. Lze to chápat jako zrušení kánonu, rozvolnění kritérií nad hranici, kterou pojem kánon snese, nebo jako zcela novou kvalitu, v níž nejde o přesné a věrné čtení kanonického textu, ale o inspiraci k vytváření nových kulturních kontextů.

Postmoderní literatura zkoumá příběh a jeho zrod, pohrává si s ním, odkrývá mechanismy jeho výstavby i mnohoznačnost. Jde dál ve směru otevřeném modernistickou literaturou, která postupně oslabila akcent na příběh a ponořila se do zkoumání toho, co je za ním. Užívá k tomu často odkazů na klasiku, ale i na klasiku populární četby. Ecovy světově úspěšné romány mohou sloužit jako prověrka četby klasické literatury, při níž uspěje na výbornou snad jen autor sám, ale i další postmoderní texty jsou budovány se znalostí kanonických i nekanonických klasických

9 Chalupecký 1999, s. 161.

textů, hemží se odkazy k nim, ať už tak okatými jako u Michala Viewegha, nebo rafinovanými jako u Daniely Hodrové. Výrazná intertextovost postmoderní literatury naznačuje úzkou vazbu na tradiční kulturní kánon, ale i na to, co do kánonu nebývá z různých důvodů zařazováno: na osobnosti vnímané dosud jako „okrajové“, „zvláštní“, „nesystémové“, jako je Richard Weiner, Ladislav Klíma, Milada Součková, ale i klasika populární četby a dětské četby, jejíž formativní význam v oblasti hodnot je nedoceněný. Problém je v obecné přijatelnosti takového postupu, v tom, jak na takový způsob zacházení s „klasikou“ reaguje široký okruh čtenářů. Lze to sledovat na reakcích na filmové zpracování Kytice, na brněnskou inscenaci Babičky či netradiční ilustrace k ní, na ilustrace ke Kytici Aléna Divíše apod., které jsou občas vnímány i jako „znesvěcení“ posvátné hodnoty.

Tradičně jsme od kánonu chtěli, aby vyjadřoval ideály, k nimž se naše kultura, rostoucí z dědictví antiky, judaismu a křesťanství, vztahuje. V současné době, kdy se na světové scéně hlásí o místo na slunci i tradice jiné, se dostávají i tyto „věčné hodnoty“ do situace, kdy jsou prověřovány, kdy jsou zvažovány v novém kontextu. Život v multikulturní světové vesnici od nás očekává, že najdeme způsob, jak žít se sousedem, který má jiné zvyky a jiné názory, aniž bychom přitom ztratili vlastní identitu. V tuto chvíli se vnímání tradičních hodnot dostává do problémů, protože se může ukázat, že uctíváný autor je antisemita, další cenění autoři nepřijatelní šovinisté, rasisté, sexisté atd. Kde je ten nejmenší společný jmenovatel, který nám pomůže pojmenovat ty hodnoty, pro něž v dnešní době prohlásíme to či ono dílo za kanonické?

Každá přelomová doba přináší nejistotu, rozkolísání hodnot, k nimž se lidé vztahují. Pluralita názorů ve světě, kde vedle sebe koexistuje fundamentalismus různých typů, podřizující lidské osudy přísným pravidlům a omezující lidskou svobodu, a liberální model, založený na ideji svobody, činí hledání tohoto společného jmenovatele velice obtížným.

Zdá se mi nesporné, že tradiční kánon české literatury je vážně otřesen, že se snad dokonce rozpadá. Jsme – snad – svědky vzniku nového kánonu, který je spojen se spontánním přehodnocováním klasických hodnot, tedy toho, co Bradbury s Rulandem sledovali na americké literatuře z počátku 20. století. Pocit chaosu, který máme, nutně nemusí znamenat rozpad vědomí hodnot, může obsahovat zárodek nového řádu, který se za deset dvacet let stane samozřejmým. Chcete-li domácí paralelu, dá se snad s jistou licencí říci, že něco podobného česká literatura zažila

zhruba před dvěma sty lety, kdy obrozenecký osvícensko-preromantický kánon vytlačil kánon barokní a přestříhl pouta s tradicí epochy právě minulé. Radikální rozchod s barokní tradicí a nástup nových idejí tehdy založily kánon, v němž jsme byli donedávna uzavřeni: analogicky lze soudit, že jeho nynější eroze či dokonce rozpad není koncem literatury, ale jen koncem jedné její epochy. Postmoderní rozvolnění hodnotového systému lze pochopit jako jistou výzvu k tomu, abychom zvažovali znovu, k jakým dílům a k jakým hodnotám se vztahujeme.

Nerudovo Hřbitovní kvítí a Karel Havlíček

Hřbitovní kvítí vyšlo na sklonku roku 1857 s vročením 1858. Bylo jedním ze signálů, který naznačoval, že končí „čas zaživa pohřbených“ (jak padesátá léta charakterizoval Neruda), že nastupuje nová generační vlna, přinášející nový literární, ale i životní program. Jedenáct básní Hřbitovního kvítí vyšlo již dříve, 1854 a 1857 v Lumíru a 1857 v Českomoravské pokladnici; byly podepsány Nerudovým pseudonymem Janko Hovora a konfrontovaly se tu jak se soudobou českou tvorbou, tak s literaturou překladovou, která díly Petöfiho, Puškina, Heina, Mickiewicze, Lermontova, Bérangera, Huga, tedy díly revolučních básníků celé Evropy, suplovala to, co nevýrazná domácí tvorba zůstávala dlužna. Stránky těchto časopisů nedávaly úplný obraz o kulturním životě Prahy poloviny padesátých let, dušené absolutismem, kde doznívala Tylova a Havlíčkova tragédie, kde bylo znát Palackého odmlčení, sledováno uvěznění (a postupné propouštění) „osmačtyřicátníků“ Sabiny, Friče a dalších a z níž nevymizelo povědomí o literatuře předbřeznové i o vzepětí (kulturním i politickém) roku 1848. Almanach Lada-Nióla, organizovaný neúnavným Fričem, Havlíčkovy velké satiry, kolující v opisech, spolu s publikovanou Kyticí Karla Jaromíra Erbena a vrcholnými prózami Němcové vytvářely pouta kontinuity mezi literaturou předbachovskou a nově se formujícím programem májovců.

Další kontext, s nímž vstoupil mladý Neruda v padesátých letech do úzkého kontaktu, mu zprostředkovala necelé dva roky (1856–57) trvající spolupráce s redakcí liberálního mladoněmecky orientovaného pražského časopisu Tagesbote aus Böhmen. Neruda zde prošel základní novinářskou průpravou: psal sem pod různými šiframi drobnou publicistiku, fejetony, literární a divadelní kritiky. *Přivedlo-li soukromé čtení Nerudu literárně k ideálům mladoněmeckým, pobyt v Tagesbote přivedl jej k nim politicky. Nevadí, že činnost jeho tu měla ráz podružný: jako*

lokálkár naučil se pozorovat v životě věci všední a pomíjivé, naučil se chápat malý, drobně utrácený život a oceňovat v něm rušné a krásné okamžiky. Zde politicky poznal Heina, Gutzkova a Borna. Borna si oblíbil jako novinářský vzor, ... Borne vdechtl asi Nerudovi touhu podle svých ideálů činně a plodně vychovávat svůj lid, charakterizuje význam této praxe Albert Pražák.¹⁰ Zatímco český tisk byl oklešťován nejen cenzurními zásahy, ale i autocenzurními postoji a konformním konzervatismem části české veřejnosti, v tomto časopisu se dýchalo podstatně volněji. *My opozičníci Pražských novin neměli jsme hlasu než v privilegované žurnalistice německé, nebylo pro nás jinde psacího stolu než v redakci německé,* komentuje tuto svou epizodu Neruda. Tagesbote aus Böhmen byl v úzkém kontaktu s mladoněmeckým politickým programem, který ho orientoval k otázkám sociálním i určil jeho kulturní koncepci, jež proklamovala proti romantismu abstraktních idejí a gest „krásný čin“ (Ludolf Wienbarg), žádala po autorovi, aby žil ve styku s idejemi doby a psal jen o věcech prožitých a zažitých, volala po poezii, která přesahuje svým vlivem i inspirací hranice jedné kultury a jednoho jazyka a je – jak říkali tehdy ještě bez příhany – kosmopolitní. Škola Tagesbote pravděpodobně motivovala Nerudovo odmítnutí spolupráce na připravovaném (ale nerealizovaném) Fričově časopisu, které odůvodnil tím, že se *zajímá především o sociální otázky*. Přesto však do své první sbírky shrnuje nikoli poezii sociální, nikoli svou verzi „písní z bašty“, ale reflexivní a intimní lyriku. Nejde mu totiž, podobně jako jeho generačním druhům, o vnější manifestaci politického postoje, ale o to, aby jeho názor na svět, vyostřené vnímání jeho rozporů, prostoupilo umělecké dílo zevnitř, stalo se zorným úhlem, pod nímž svět zachycuje.

Hřbitovní kvítí je knihou vyjadřující především básníkův tragický spor se světem. Úvodní cyklus sedmi nečíslovaných básní rámcuje tuto sbírku scenerií hřbitova a vyjadřuje smutek nad osudem přítele Antonína Tollmanna, kterému z nešťastné lásky, ale i z životní bezvýchodnosti studenta-proletáře *puklo srdce*. V závěru tohoto cyklu pak vstupuje na scénu sám básník a charakterizuje se v protikladu k romantickému příteli-snílkovi jako člověk reálný:

10 Pražák 1907, s. 271–412.

... tys horlil pro mou netečnost,
kdežto bažit po tvých ideálech
vadila mně pouhá skutečnost¹¹.

Básníkův přítel zemřel, protože nedovedl scelit sen a skutečnost. Básník cítí, že rovněž zahyne, on však pro svou neschopnost unést nepřikrášlenou skutečnost světa, v němž žije. Osobní nespokojenost se životem roste z konfliktu člověka se situací, v níž žije, která ho obklopuje, svazuje a tísní.

Scénou dvaapadesáti nedlouhých básní, které tvoří vlastní jádro Hřbitovního kvítí (převládají tu osmi- a dvanáctiveršové básně), je malostranský hřbitov, tedy nikoli symbolický hřbitov či hřbitov „o sobě“, ale hřbitov konkrétně lokalizovaný, který je scénou, na níž, pod ostře konturujícím osvětlením smrti, defiluje život soudobé Prahy ve své nahotě, zbavený falešné pompy i předstírání. Ve vyhroceném kontrastu tu nejen vystupuje protiklad bohatých pohřbů a šachty, kam pohřbívají „bleskosvody společenských bouří“, chudáky, ale například i v protikladu konvenčního žalu bohaté vdovy a skutečného citu, který projevuje chudá matka pohřbívající své nemanželské dítě. Vazba básně ke konkrétní životní situaci není pak zprostředkována generacemi již ustálenou poetikou romantickou, ale je demonstrována v polemice s ní na konkrétních, skoro se chce říci holých situacích lidského života.

Romantický poetický aparát nacházíme u Nerudy ještě občas v sedmi básních prologu, ve vlastním Hřbitovním kvítí je postupně vytlačován na okraj. Představa o smrti-smiřitelce všech protikladů, která zaznívá ještě z prologu, rychle mizí. Přítomnost smrti nyní ostřeji připomíná společenskou nerovnost živých, ozřejmuje krutost světa, který je rozdělen mezi boháče a chudáky. Básníková meditace o životě plném nespravedlnosti a faleš postupně tak překračuje hradbu hřbitova a soustřeďuje se k problémům, které mají živí, jež na hřbitově potkal.

V řadě básní (například VI. – Mnozí chválili, že zpívám o chudobě) autor zpřesňuje podobu svého lyrického hrdiny naznačenou v závěru úvodního cyklu, včleňuje ho do světa ponížených (*lehko zpívá pouta, kdo sám u porobě*). V řadě básní je zároveň svědkem pozorovaných scén, ale i subjektem angažovaným v citově exponovaných okamžicích štěstí i zklamání, radosti a smutku. Není to ideální či idealizovaný hrdina,

11 Neruda 1951. Všechny další citace básní jsou z tohoto kritického vydání.

naopak, je to člověk rozkolísaný, který na svých zklamáních a prohrách, jež život s sebou přináší, nese svůj podíl. Už tato podoba lyrického hrdiny, nazřená s lehkou ironií, se vymyká z romantické konvence. Dalším signálem, který naznačuje rozchod s romantickou poetikou, je zmenšení a zkonkrétnění světa, v němž se příběhy a reflexe Hřbitovního kvítí odehrávají. Bouří-li se jeho lyrický hrdina proti nespravedlnosti, nejde mu o ideu boje za spravedlnost a za práva trpícího lidstva vůbec, ale o spravedlnost pro konkrétního člověka. Společenské zlořády mají tu velmi konkrétní podobu: promítají se do tváří a osudů lidí, kteří defilují na scéně malostranského hřbitova.

Neruda pochybuje, že by poezie mohla scelit svět rozdělený do neřešitelných svárů. Nevykupuje svůj pocit bezvýchodnosti romantickým gestem tvůrce, který dílem překonává životní zklamání, nevěří, že by toho byla poezie schopná. Výrazně to dokumentuje nejrozsáhlejší báseň Hřbitovního kvítí, dvaatřicetiveršová XXII. – Nalákav se prachu z lidské hlíny a její závěrečné osmiverší, hovořící o smrti poezie, která *byla, kvetla, svadla, setlela*. ... *Zvuky lyry ... přezní kyklopických kladiv bušení*, věstící dobu sociálních převratů. Neruda cítí svou poezii jako poezii přelomu epochy, v níž dochází k přehodnocování starých uznávaných hodnot a na jejichž místo přicházejí hodnoty nové. Třiadvacátá báseň – Poezie žila, dokud každý – k tomuto obrazu dramatického přelomu epochy přidává lehce ironickou pointu:

Poezie žila, dokud každý
snům svým víc než pravdě uvěřil,
dokud věci nám teď malicherné
obrovským měřítkem vyměřil.

Dokud básním věřil zastaralým,
ježto zrodil zpráchnivělý věk,
dokud v palmách dryádky se kryly –
a ne ságo našich polívek.

Vážnou úvahu o budoucnosti poezie a přeměně jejích funkcí, kterou je báseň XXII., Neruda tedy stahuje do roviny nevážné, ironické. Vysohou polohu, v níž se hovoří o *zvucích lyry, kyklopickém bušení kladiv* atd., vystřídá poloha nízká; pro ni je příznačná výrazná neotřelost představ a metafor (spojení představy exotické palmy s obyčejnou zavářkou do

polévky). Tento postup zvýrazňuje užití burleskního rýmu, podtrhující šokující spojení vysokého a nízkého stylu. Pro stavbu Hřbitovního kvítí je tato metoda konfrontace obou poloh charakteristická a promítá se ve všech jeho složkách, od jednotlivých obrazů a básnických figur až po kompozici jednotlivých volných cyklů a celé sbírky. Nejvýrazněji je to patrné na cyklech vážících se ke klasickým tématům romantické poezie, zejména na malém cyklu o posledních věcech člověka a na cyklu milostném.

Scéna, na níž se ocitáme v básních o posledních věcech člověka (XV. – Mezi hroby dva se červi potkali, XVI. – Předě mnou tu leží lebka rozpoltněná s pointou vidíš, brachu, mohs' mít lebku hladší, méně jen, ach méně myšlení, a XVII. – Neplač, neplač, brachu, nenaříkej s pointou která lež tě hnětla, hněsti bude v jiné formě jiné lidi zas), jako by evokovala onu známou scénu z Shakespearova Hamleta, v níž dánský princ s Yorickovou lebkou v ruce uvažuje o marnosti lidského snažení. Provedení cyklu tuto příkladně romantickou scénu převádí do roviny perzifláže a nastavuje ironické zrcadlo hlubokomyslnosti, již vnímá jako konvenční a falešnou. Podobně je stavěn milostný cyklus. Předznamenává ho báseň XXV. – Lehko nyní zamilovanému, která signalizuje, že Nerudova milostná lyrika bude jiná než otcův přecitlivě písň, a báseň XXVI. – Co jest láska, skepticky charakterizující tento svatý cit romantičtů jako *divnou smíseninu z citů časně mládí šálící a v závěrečném čtyřverší ji dokonce označující jako úskok přírody, která aby nevymřelo člověčenstvo, tvoří sličné tváře a ty pěkné šaty*. Proti představě lásky jako povznášejícího ideálního citu, jako duchovní inspirace, je tu láska prezentována jako past, jako krutá hra plná šalby a předstírání, milenka ne jako idol plný ctností, ale jako tvor úskočný a rozmarň a milenec jako člověk rozkolísaný, jenž je zároveň hrou na lásku strhován, okouzlován a zároveň se odtahuje, plný nedůvěry a podezření. V tom smyslu vyznívá i další báseň, XXVII. – Povždy znovu pochybuji a zejména výrazná XXVIII. – Láska shořela jak tenká svíce, jejímž námětem je milostné zevšednění. Je opět postavena na konfrontaci dvou významových poloh, vysoké, poetické, a všední. Dívka poté, kdy jí milý sdělí, že k ní *necítí nic více*, nejen prozaicky *hloupě pláče*, ale také, ve stylu romantických hrdinek, se chce z nešťastné lásky utopit. Mladík v tu chvíli uvěří vysoké stylizaci, tj. že milenka chce skutečně spáchat sebevraždu, reaguje však v rovině nízké: prostě za ní utíká, aby jí to překazil. Pointou je pochopení omylu. Dívka sice udělala vysoké gesto, ale to zůstalo v náznaku: *o utopení že ani zdání*,

moh' jsem tenkrát juž věděti, zní mladíkův deziluzivní, ironický komentář k celé příhodě.

Láska tu není monolitní cit, skládá se z mnoha složek, vysokých i nízkých, které se propojují, vzájemně prolínají. Ty nízké, nebo řekneme obyčejné, převažují a ironizují ty vysoké, v nichž básník cítí nános patosu, tragična často falešného. Symbióza i napětí mezi oběma rovinami se projevují i v lexiku básně; na vysokou polohu ukazuje úvodní metafora dohořelé svíce, výrazy jako zaštkála, pravila i fráze *že jí žití více netřeba*. Rovinu nízkou signalizují slova jako průvan, hloupě, dareba, osel i fráze *moh' jsem klidně zůstat seděti a moh' jsem tenkrát juž věděti*. Báseň XXIX. – Blázný jsem si dělal z hezké děvy, ale také XXXI. – Krásný obraz manželů dvou svorných tvoří druhý pól tohoto obrazu milostného citu. V nich mizí deziluzivní gesto nevíry v lásku. Posmívá-li se básník v předchozích básních romanticky stylizované hře na lásku, neznamená to, že by po lásce, po hlubokém a opravdovém vztahu netoužil, že by nevěřil v jeho sílu: problém je v tom, že takový vztah nenalezl, že byl láskou zklamán, ale také že svou skepsi si k němu neustále zahrazuje cestu.

Trpký smích, který je nejen ironický, ale také sebeironický, poznává citové klima sbírky, které je přitlumené, zdrženlivé, chladné (Němcovou Nerudovy básně studily, jak poznamenala v dopise Bendlovi). Tento chlad je nejen výrazem básníkovy životního zklamání, ale také maskuje bolest nad tím, že je neschopen své osamění překonat – ani láskou ne. Nelze totiž přehlédnout, alespoň z dnešní perspektivy, v níž nehraje roli šok z perzifláže, který nad Nerudovým debutem prožíval jeho čtenář v roce 1858, že ironií se Neruda obrací jen k pseudohodnotám, k tomu, co vnímá jako falešné, traumatizující, deformující, zatímco s hlubokým a vřelým citem oslovuje nejen svého zesnulého přítele Tollmanna a vyslovuje svou úctu básníku Erbenovi (XXI. – Zlato chtít snad pozlácovat), ale hovoří tak i o lidech životem nespravedlivě týraných, o lidech ubohých a nešťastných. Závěrečné básně Hřbitovního kvítí, LI. – Strom květ nese, dokud neuvadne a LII. – Zhlížela se vrba u potoka pak se vrací k úvahám o posledních věcech člověka v jiné rovině, než tomu bylo v básních XV., XVI., a XVII., které tvoří ironický cyklus na toto téma. V básních, které sbírku uzavírají a tvoří jakýsi pandán k básním věnovaným památce Antonína Tollmanna, je vyjádřen opět v rovině vážné a téměř tragické Nerudův postoj k životu, v němž se člověk pohybuje v rozkmitu štěstí a bolesti: