

Přesah baroka
do české literatury
druhé poloviny 20. století.
Durychova novela
Boží duha

bakalářská práce

Kryštof Dokoupil

Filosofická fakulta Univerzity Karlovy

Ústav české literatury a komparatistiky

Práci vedl: prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

Řešitel: Kryštof Dokoupil (3. ročník, dvouobor Český jazyk a literatura – Historie)

Akademický rok: 2019/2020

Svůj záznam o bádání s vděčnou vzpomínkou připisuji pánům třídním – těm oběma ze základní školy.

Děkuji panu profesorovi Jiřímu Holému za dohled nad směřováním mé činnosti a za cenné rady.

Prohlašuji, že veškeré zdroje použité při zhotovování textu jsem uvedl v seznamu literatury a doslovně přejaté pasáže jsem vhodně označil.

V Olomouci dne 28. dubna 2020

Kryštof Dokoupil

Obsah

1 Úvod.....	5
2 Hledání esence	9
2.1 Úvodní poznámky k tezím, které následují	9
2.2 Esence barokní slovesnosti podle sekundární literatury	10
3 Analytická část.....	20
3.1 Úvodní poznámky	20
3.2 Rozbor	21
4 Závěr	40
5 Seznam použité literatury	43

1 Úvod

Toto je srovnávací studie, ve které se budu snažit shromáždit dostatek faktů k potvrzení, případně vyvrácení přesně vymezené shody mezi konkrétním dílem literatury druhé poloviny 20. století a obecně pojatými díly barokními. Shodu budu ověřovat ve třech vrstvách zvolených artefaktů: ve významu, ve vnitřním světě a ve tvaru. Odůvodnění k výběru právě těchto vrstev uvádím níže pod čísly jedna a dvě. Budu pracovat s fakty dvojího druhu: zaprvé s podstatnými, esenciálními rysy barokní literatury bez uvádění příkladů (tato fakta budou podložena sekundární literaturou); zadruhé s fakty získanými z primární literatury, a to ve vybraném textu druhé poloviny 20. století, tato budou pramenit z příkladů a budou podložena osobní zkušeností.

Dříve než přistoupím k upřesnění badatelské otázky v oddílech jedna a dvě a k vymezení primární literatury, dovoluji, abych pro úplnost a správné pochopení níže psaného předložil tři ze svých literárněteoretických postulátů: a) základní vrstvy literárního díla; b) celkový význam se konstituuje jako obsah antropomorfního rázu neboli jako obraz psychického děje, a proto jej můžeme označovat termínem implicitní autor; c) interpretace je porozuměním.

a) Rozeznávám tyto základní vrstvy literárního díla: tvar (jazykové prostředky), vnitřní svět (tj. fikční svět nebo vnitřní schéma), význam (tj. minimální cíl interpretace), smysl (zapojení do literárního a historického kontextu).

b) Aby mohl vnímatel vůbec chápat dílo jako smysluplné, musí jej chápat jako komunikát – projev člověka (odlidštěný text, slovo zbavené člověka je slovem zbaveným smyslu, zbaveným posláním). Dílo zvládne rozehrát v mysli čtenáře akce, aniž by čtenář znal autora. To jistě, ale nezvládne to, aniž by čtenář myslel na to, že dílo vůbec nějakého autora má. Domnívám se, že člověk ani není schopen estetického prožitku při čtení, neuchopuje-li literární dílo jako projev člověka. To ale neznamená, že má badatel nejdříve zkoumat autora odjinud než z literatury a teprve pak se snažit literaturu pochopit. Činil by tak z autora vězně vlastní minulosti, vlastních osudů, upíral by mu právo učinit něco nepravděpodobného, výjimečného. „*Troufal bych si dokonce tvrdit, že ať už toho o básníkovi víme sebevíc, zůstává v každé velké poezii vždycky něco nevysvětlitelného, na čem záleží nejvíc. Když vznikne báseň, stane se něco nového, něco, co nemůže být beze zbytku vysvětleno něčím jiným, co se stalo dřív*“.¹ Při čtení každopádně funguje

¹ Eliot 1991, s. 127–128; zvýraznil Eliot

předporozumění člověku: Silnější je buď předporozumění autorovi, nebo předporozumění sobě – záleží na našich apriorních znalostech o autorovi a ovšem na naší vůli spojovat je s dílem. Střetáváme se na tomto místě ale s novým nebezpečím, s dominancí předporozumění sobě. Dokonalý kritik by totiž neměl mít při čtení „žádné emoce, kromě těch, které vyvolává umělecké dílo“.² Při bádání v literatuře, máme-li dojít k poznatkům, které budou užitečné ještě pro někoho jiného než jen pro nás, musíme eliminovat předporozumění sobě a ukázat předporozumění autorovi (tzn. užívat ho ve služebném postavení vůči porozumění dílu, tedy jen v případě, že pomáhá interpretaci).

c) S výrazem porozumění zde budu operovat v tomto smyslu: „Porozumět básni je totéž jako mít z ní potěšení – ovšem ze správných důvodů – tedy mít z ní takové potěšení, jaké báseň sama může dát.“³ Porozumění je intelektuální, nikoli emocionální činnost; je to hledání cíle básně, její entelechie. Proces porozumění tudíž směřuje stejně jako interpretace k významu. Od porozumění odlišujeme vysvětlení. Vysvětlování spočívá v hledání příčiny básně, jejích zdrojů (např. v biografii autora); slouží porozumění, ale není pro něj vždy nezbytné.

Na tomto místě se vraťme k badatelské otázce.

1 K následujícímu myšlenkovému pochodu mi výchozí koncept poskytl Franco Moretti⁴. Ve vývoji literatury dochází ke střídání forem, které pro tuto chvíli pojímejme jako sepětí určitého tvaru a určitého vnitřního světa díla (jedná se např. o žánr). Teprve když jedna opouští dominantní pozici v literárním dění, může ji nahradit druhá. Důvody vymizení formy jsou trojí: přesycenost konzumentů, kterým stará forma není schopna kompenzovat touhu po nečekaném; vyčerpání možností formy, která se v produkci začíná opakovat; neschopnost formy vystihnout aktuální svět.

Analogicky uvažme důvody k možnému návratu formy: forma dříve vymizelá opět dokáže pro svou dlouhodobou nepřítomnost v literárním dění uspokojit hlad konzumentů po nečekaném; aktuální tvůrci objeví dosud skryté možnosti zdánlivě vyčerpané formy; obnovená schopnost formy vystihnout aktuální svět, který se uprostřed svých proměn připodobnil světu dávno minulému.

Hádal jsem, pohybuje se ještě ve sféře dojmů, že dnešní člověk je tomu baroknímu bližší, než se myslívá. Věděl jsem, že co se týče barokních literárních prvků, byla již

² Eliot 1991, s. 25

³ Eliot 1991, s. 130–131

⁴ Moretti 2014, s. 23–24 (NB tamtéž pozn. č. 15)

pozorována jejich velmi daleká cesta v čase. Pokládal jsem si však otázku: Jak daleko sahá tento vliv? Neodpovídaly by způsoby barokní literatury člověku druhé poloviny 20. století tak jako dlouho předtím žádnému jinému, neodpovídaly by tomuto člověku nejistému a rozčarovanému, který se velmi neliší od dnešního? Studie Zdeňka Rotrekl *Barokní fenomén v současnosti*⁵ vyšla mé intuici vstříc. Můžeme tedy prozkoumat, zdali se tvar a vnitřní svět některého textu nebo skupiny textů spadajících svým vznikem do druhé poloviny 20. století neshodují v podstatných vlastnostech s tvarem a vnitřním světem barokních textů, což by znamenalo návrat barokní formy v literárním dění druhé poloviny 20. století.

2 T. S. Eliot vyjádřil myslím velmi důvěryhodný názor, že existující umělecké památky společně vytvářejí ideální řád, který se celý modifikuje, jakmile do něho uvedeme jedno další nové umělecké dílo.⁶ Proto smysl jednoho každého literárního díla je dán pozicí tohoto díla vůči jednomu každému jinému literárnímu dílu. Z toho vyplývá, že bezchybné srovnání libovolné dvojice literárních děl zplodí jednu z adekvátních (logicky přijatelných) interpretací obou těchto děl. Ovšem, že pro porozumění dílu ho nepotřebujeme srovnávat se všemi ostatními díly, ale každé srovnání odkrývá střípek správné interpretace, ač je třeba malý a i jiným srovnáním opatřitelný. A hodna výzkumu je otázka, které texty je efektivní číst vedle sebe a které nikoli. U některých textů by bylo dokonce matoucí doporučovat jejich komparaci. Na druhou stranu pro adekvátní porozumění některým písemnostem je naprosto nutné číst je vedle určitých jiných písemností – klíč k interpretaci jedné knihy může být ukryt v knize jiné.

Naveden slovy „nezapře ducha českého baroka“ na přebalu *Popelky nazaretské*, vydané r. 2008, jsem v prvním ročníku vysokoškolského studia porovnal část této básně Václava Renče s básní *Divadlo krvavé* Adama Michny a došel k pozitivním (tj. význam produkujícím) výsledkům. Bylo to ale srovnání drobného rozsahu, běželo o střelný a metodicky neukotvený pokus. Nabízí se tedy otázka, zdali by šlo přesvědčivě tvrdit, že celou *Popelku nazaretskou* anebo jiná díla druhé poloviny 20. století je doporučení hodné srovnávat s barokní literaturou neboli hledat jim vhodné protějšky pro srovnání právě v okruhu baroka.

Jak ale poznáme onu dvojici děl nebo skupin děl, pro kterou je vzájemné srovnání doporučení hodné? Nejlepší je srovnávat takovou dvojici, která má něco společného a

⁵ Rotrekl 1995

⁶ Eliot 1991, s. 28

v něčem se liší, neboť to slouží analýze. V každém z oněch děl totiž budeme muset odlišit část shodnou a část odchylnou, čímž provedeme rozbor – analýzu. Nejvhodnější je případ, kdy se hranice mezi shodnou a odchylnou částí kryje s hranicí mezi některými ze základních vrstev díla. To může být případ dvou děl, která vznikla v jiném historickém a literárním kontextu (lišící se smyslem), která ale mají shodný význam (jsou shodně interpretována). K tomu je potřebné dodat, že se zde nesmí jednat o interpretaci anachronickou neboli zvnitřňující (takovou, která význam dobový vztáhne k dnešku nebo obecně k člověku), protože tím bychom dílo nenahlíželi samo o sobě, nýbrž z hlediska jeho funkce pro současnou situaci. Aby srovnání fungovalo, musíme texty ponechat svým dobovým, pro dnešek naprosto nefunkčním významům. A jestliže uznáme, že díla druhé poloviny 20. století se svým smyslem odchylojí od děl barokních a jestliže dále význam pro nás znamená obsah antropomorfního rázu, stojí před námi otázka takto: Můžeme o nějakém textu nebo skupině textů z druhé poloviny 20. století tvrdit, že se v nich implicitní autor shoduje v podstatných vlastnostech s implicitním autorem v barokních textech?

— — —

Zde vymezím primární neboli předmětovou literaturu. Výzkumu podrobím jeden text, o kterém jsem se nadál, že dobře poslouží potvrzení naší hypotézy: *Boží duhu* Jaroslava Durycha. Vybral jsem jej dohadem, po poradě s vedoucím práce. Text jsem přečetl a nezadal mi důvod k malomyslnosti.

Ještě bych rád podotknul toto: Je těžké kategorizovat lidskou zkušenost, naopak rušit distinkce je daleko snazší. Nemám ambici rušit hranici mezi pojmy česká barokní literatura a česká literatura druhé poloviny 20. století. Podstatné vlastnosti těchto skupin textů jsou přeci odlišné. Chci jen prozkoumat jednu z písemných památek druhé poloviny 20. století a zjistit, nepatří-li na periferii pojmu⁷ literatura druhé poloviny 20. století a není-li spíše pozdním dítětem literárních možností nashromážděných v baroku.

⁷ V případě tzv. rodinné definice lze uvažovat jádro a periferii pojmu.

2 Hledání esence

2.1 Úvodní poznámky k tezím, které následují

První budiž nám otázka po účelu sestavení níže psaných tezí. Úkolem, který jsem si stanovil, bylo porovnat jeden okruh textů s vybraným textem druhého okruhu. Ke srovnání jsem si zvolil takový způsob, při kterém nebudu muset analyzovat relevantní množství jednotek onoho prvního okruhu: bude použito analýz již provedených. Sestavením tezí plním krok upotřebení dříve vypracovaných analýz.

Hledání definic, tj. hledání jedinečných vlastností nebo jedinečných kombinací vlastností v jevech nebo skupinách jevů, je jistě činnost, které se přihlíží se znechucením, mnohdy nejvíce ze strany toho, kdo ji dělá. Myslíci osoba šije košili pro nějaký mnohotvarý fenomén s jeho rozbujelými, tisícerými údy, já ten sešitý hadr vezmu, navléknu na ideu, jež nosím v hlavě, a prohlásím: ne, nesedí, špatný střih, špatná velikost. To, co je tištěno dole pod římskými numery, by z dobrých důvodů mohl vážený čtenář považovat za definici. Prosím ho zaštitěn tlumou dnů, které jsem tezí věnoval, aby je nezavrhoval jako celek kvůli dílčí nesrovnalostem s vlastní představou: stroj textu může v nouzi fungovat, i když z něj vyjmeme zkorodované součástky. A nejsme snad v nouzi, hledíme-li na pokus o vymezení?

Oněch dvaadvacet bodů je pokus o rodinnou definici barokní literatury: jsou to tvrzení platící pro prototypický barokní text. Jejich smysl je takový, že čím více bodů text splňuje, tím více je barokní. Tzn. i jiná než barokní díla splňují níže uvedené teze, ale nesplňují je v takové míře jako díla barokní. Barok zde pojímám nikoli jako jistou dobu, ale jako styl typický pro jistou dobu čili jako jev ohraničený nikoli časově, ale slohově. Považuji jej za fenomén historický a uzavřený, tj. takový, ke kterému už nelze nic přidat, což ovšem neznamená, že se nemůže sporadicky vracet.

Mé „hledání esence“ je naprosto závislé na sekundární literatuře, o čemž svědčí množství odkazů. Použil jsem studie badatelů, které jsem shledal kompetentními, a to v množství, které jsem byl schopen důkladně zpracovat. Byli to Václav Černý, Zdeněk Kalista, Josef Vašica, pak také František X. Šalda, Arne Novák, Eduard Petřů a Milan Kopecký. Pátral jsem po jejich základní představě o baroku stojící za jejich výroky, a proto jsem za podstatnou považoval nejen takovou vlastnost, která byla za podstatnou přímo označena, ale i takovou, o níž to bylo sděleno implicitně, a která tudíž musela být mnou vydedukována.

Ve formulacích dvaadvaceti bodů se vyskytují lexémy „člověk“, „básník“, „hrdina“, „mystik“, „psyché“ apod. Jednám tak v souladu s úvodem, kde jsem předeslal návěst o závislosti interpretace na tom uvědomit si lidské subjekty literární komunikace. Oním „člověk“ může být subjekt fikčního světa, nebo implicitní autor, některé teze připouští oba výklady, což je naznačeno příslušností dané teze ke dvěma vrstvám literárního díla: fikčnímu světu i implicitnímu autorovi („FS/IA“). Slovo „básník“ je používáno pro reálný tvořící subjekt a slouží pro formulování tvarových vlastností. Obecně platí, že pro řešení nejasností ohledně subjektů označovaných výše jmenovanými lexémy slouží zařazení tezí k vrstvám literárního díla. Každý z bodů je totiž označen zkratkou sféry, v níž se podle předpokladu projevuje: IA – implicitní autor, FS – fikční svět, T – tvar. K této klasifikaci bylo přihlíženo v analytické fázi studie.

Většina tezí má tři části: 1) základní formulace (pod římskou číslicí), 2) doplňující poznámka, 3) citáty ze sekundární literatury; struktura je naznačena graficky. Teze jsou seřazeny od nejdelších po nejkratší, není tedy mezi nimi zavedena hierarchie.

2.2 Esence barokní slovesnosti podle sekundární literatury

I.

Člověk je povolán k **hrdinství** a na přijetí hrdinství **závisí** jeho spása. Když si uvědomil vlastní **smrt**, **rozhodl** se **zápasit** o šťastnou smrt. vzdal se **veškerých** nároků kromě **stálosti** v Božím **zákoně**. V této věrnosti spočívá jeho **vznešenost**, **krása** a **vytržení z časových** okolností. Jedinou zbraní hrdiny je **vůle**.⁸ (FS/IA)

Hrdinství, protože je obětí pro řád, je také únikem z neřádu, chaosu (NB bod č. IV). Hrdinovi vůle slouží nejen k udržení tohoto kurzu, ale také k neustávajícímu pohybu v jeho směru: co uspává, je od Zlého.⁹

Je to morálka „šlechtné velkomyslnosti“ [...] vůle, která je jedinou věcí, jež nám „opravdu náleží“ [...] hrdinská koncepce povinnosti [...] (Černý 1996, s. 86)

nebes se lze zmocnit mečem! (Černý 1996, s. 92)

Vizme však barokního velíkáše v činnosti: může nabídnout méně než svůj život?

⁸ Černý 1996, s. 82.85.92.99.100.105.108.109.165; Kalista 1941, s. 11.28.32.35.43; Kalista 1992, s. 43; Kalista 2014, s. 123

⁹ Černý 1996, s. 109; Kalista 1992, s. 38.42

(Černý 1996, s. 106; zvýraznil Černý)

praví barokní „heroové“, nerozlučně spjatí s jistou ideou, a vítězící i podléhající v jejich službách. (Kalista 1989, s. 57)

Barokní člověk je hluboce váben krásou hrdinství, které mu dává prožívat jistotu potřebnou v chaosu jeho doby [...] (Kalista 1989, s. 59)

čarodějný kotel lidské vůle napjaté až k bezmezi. (Šalda 1935–36, s. 74)

II.

Bůh, sám mimo svět, do světa **proniká**: přímo **znameními** a **zázraky**, nepřímo jevy vůči němu **analogickými**, nepřímo jevy vůči němu **protivnými**. Pohled otevřený realitě, přírodě, prostoru a zvláště **rodnému kraji** nás přibližuje **nadrealitě**, druhému světu, Bohu.¹⁰ (FS)

S tím souvisí teologická různice o modus Božího stvořitelství: Je Bůh pouze prvotním hybatelem nebo své stvoření nepřetržitě udržuje? Nahlíženo z pozice bodu č. II se baroko kloní k druhé možnosti.¹¹

vnitřní činnost, která vám dávala vidět „druhý“ svět skrze svět tento [...] (Kalista 1989, s. 20)

III.

Básník **sugeruje**, co není schopen vyslovit. Přívalem slov vytvoří iluzi smyslových počitků, aby vnímatele dovedl alespoň k pocítění toho, co nelze pochopit. Při tom využívá emočního efektu, jaký může mít **zvuková stránka jazyka**.¹² (T)

Tvůrce své téma neuchopuje, zato v něm tone. Proto alespoň chce, aby se v něm vnímatel topil s ním. Podstatné ve struktuře textu tedy není ani tak načasování signálů vnímateli jako spíše jejich intenzita.¹³

Jaký třesk, rachot a hlomoz, jaká nekonečná a monotónní a nezdrženlivá bouře úchvatů! Jaká povodeň lichotivých (nebo výhružných, nebo spílaných) hyperbol! (Černý

¹⁰ Kalista 1941, s. 11.22.23; Kalista 1992, s. 22.32.34; Kopecký 1991, s. 49; Novák 1995, s. 127; Vašica 1995, s. 12; Vašica 2001, s. 174

¹¹ Kalista 2014, s. 120

¹² Černý 1996, s. 98.103.166.360; Kalista 1941, s. 47.48; Kopecký 1991, s. 60; Novák 1995, s. 163; Šalda 1935–36, s. 105.112; Vašica 2001, s. 169.170

¹³ Černý 1996, s. 98; Kalista 2014, s. 135.164; Šalda 1935–36, s. 107

1996, s. 106)

Podobné vlastnosti lze pozorovati i na baroku slovesném: překypující citovost, jež si zjednáva průchod přívalem slov, často asyndeticky kupených, [...] (Vašica 1995, s. 11)

IV.

Člověk usiluje o **mystický prožitek**: oproštěním ode všech pozemských vazeb zakouší nicotu, prochází **iluzivní smrtí**, která je ve výsledku sladká a otevírá pohled do Věčnosti. Ve schopnosti **úniku** je heroismus mystika.¹⁴

(FS/IA)

Dá se říci, že mystik uniká z chaosu hmoty do Božího zákona, a rozumí se, že hmota se své moci nad člověkem nevzdává zadarmo, bezbolestně. Nepřekvapí, že běžným motivem barokní literatury je eremita čili poustevník.¹⁵

Po všech oblastech, kam zasáhlo evropské baroko, vyrůstají samoty, do nichž se uchyluje jedinec, aby tu „umřel“, tj. vzdal se všeho styku s živým světem a žil v jistém smyslu jen pohledem do nekonečna, který mu tato zdánlivá či částečná smrt otevírá.

(Kalista 1989, s. 71)

eremitismus v našem baroku (i v baroku jiných krajů opět) není nikterak zjev ojedinelý, nýbrž daleko spíše typický. [...] V barokní literatuře je motiv eremitských legend a vyprávění [...] z nejoblíbenějších [...] (Kalista 1989, s. 154–155)

Utíká se do staré víry, na přívál nové hmoty a jejích problémů odpovídá odvrácenou tváří a stupňovanou askésí. (Šalda 1935–36, s. 76)

V.

Láska k Bohu je líčena skrze obraz lásky **světské** a prožitek lásky k Bohu je obohacen o pozemské **erotické** pocity. Motivy jsou přejímány z **Písně Šalomounovy** a z **kurtoazního** modelu lásky.¹⁶ (T/FS)

láska nesmí v básni probíhat jinak než „dvorně“, má-li být hodna písně. Pojetí milostného citu v naší lyrice barokní odpovídá přesně této ustálené středověké koncepci. (Černý 1996, s. 148)

¹⁴ Kalista 1992, s. 30.45; Kalista 2014, s. 112; Novák 1995, s. 166; Vašica 1995, s. 5.9[zde Vašica parafrázuje s. 108 z Pekaře, viz seznam lit.];13; Vašica 2001, s. 174

¹⁵ Černý 1996, s. 109; Kalista 1992, s. 39; Kalista 2014, s. 129

¹⁶ Černý 1996, s. 172.178.178–179; Kalista 1941, s. 11; Kopecký 1991, s. 60; Šalda 1935–36, s. 106.109.116

Církev byla již dávno prohlásila nejvášnivěji a nejpozemštěji milostnou píseň židovskobiblického starověku, Píseň písní (Šalomounovu), za skladbu smyslu náboženského [...] a tak nejenom dala schválení kontaminaci lásky Božské veškerými prvky lásky pozemské, nýbrž i poskytla jak milostné písně duchovní, tak světské rozsáhlý komplex nových použitelných obrazů, představ a motivů. (Černý 1996, s. 159; zvýraznil Černý)

svatbou milenky duše s tělem máme rozumět nevěstinu spasitelnou smrt [...] (Černý 1996, s. 176; zvýraznil Černý)

VI.

Prvky **dramatu** jsou přítomné v nedivadelních žánrech. Divadlo vychovávalo, obsahovalo bombastickou deklamaci, přisuzovala se mu očištná síla, bylo chápáno jako zrcadlo světa, který je dynamickou soustavou, zahrnující opozice.¹⁷ (T)

Barokní slovesnost souvisí s divadlem svou kompatibilitou s gestikulací a dále svým tíhnutím k otázce. Tázání je v barokní literatuře běžné a vytváří žádoucí napětí (NB bod č. X), protože v sobě obsahuje rys neúplnosti, otázce schází odpověď. Drama vychovává aktéry i publikum, takže se dobře hodilo pro velká misijní předsevzetí barokní doby (NB bod č. XIX).¹⁸

Rejstřík alamódní výrazové rétoriky a okázalé, obřadné pompéznosti je stejně bohatě zastoupen. [na Discursu Lypirona Černý ukazuje dobovou tendenci] (Černý 1996, s. 197)

VII.

Básník napíná svůj **intelekt**: cupuje významy do **odstínů**, aby maximálně vyčerpal látku; **oslňuje** komplikovaností své jazykové hry; zjevně hledaným výrazem vzbuzuje dojem **vzácnosti**.¹⁹ (T)

¹⁷ Kalista 1992, s. 43; Novák 1995, s. 168; Petruš 1996, s. 284.286.287.289

¹⁸ Novák 1995, s. 163.167; Šalda, s. 180

¹⁹ Černý 1996, s. 193.196.207; Kalista 1992, s. 36; Kopecký 1991, s. 56.66; Novák 1995, s. 141.158; Šalda 1935–36, s. 120.181; Vašica 2001, s. 173

Barvitý výraz může být výsledkem snahy o minuciózní zacházení s alegorií, s emblémem apod., nebo také výsledkem vypočítané pragmatiky: snahy o dojem podivnosti.²⁰

VIII.

Baroko je v jádru **románské** a tomu odpovídá mimojiné užívání **antického** aparátu mytologického a historického a dále též **latinizace** mluvního výrazu.²¹ (T)

Za zmínku stojí, že česká barokní slovesnost byla infiltrována, zvláště ve svých idylických polohách, texty Vergilia a Ovidia.²²

Schlubná ostentace antické učenosti se ničím neprojeví okatěji než jazykovou latinizací mluvního výrazu [... ; na Discursu Lypirona Černý ukazuje dobovou tendenci] (Černý 1996, s. 194)

IX.

Za stabilitou se putuje cestou hry s **paradoxy**, cestou myšlení v nesmířitelných **antitezích**, které jsou pocíťovány jako životní **absurdita**.²³ (FS)

Ony antiteze mívají tvar oxymóra a jsou organizačním principem, umožňují pojmenovat absurditu a ta se vždycky lépe snáší, uzavřeme-li ji mezi ploty slov. Jedním z populárních barokních rozporů je vzdálenost mezi božskou velebností a lidskou smrtelnou ponížeností, nicotností.²⁴

pohyb plynoucí z konfliktu sil. Pohyb, cítěný jako úsilí o novou, budoucí a definitivní stabilitu [...] (Černý 1996, s. 101)

jezuité byli mistry pocíťů životní absurdity a již několik století před naší dobou vyčerpali ve své christologii veškeré nuance, prožitky a intuice moderního existencialismu. (Černý 1996, s. 167; zvýraznil Černý)

Podobné vlastnosti lze pozorovati i na baroku slovesném: [...] hra s myšlenkovými

²⁰ Kalista 1992, s. 41; Šalda 1935–36, s. 119; Vašica 2001, s. 176–177

²¹ Černý 1996, s. 188.193.204; Kalista 1941, s. 20; Šalda 1935–36, s. 237; Vašica 1995, s. 9

²² Černý 1996, s. 214; Vašica 1995, s. 14

²³ Černý 1996, s. 91; Kopecký 1991, s. 61.66; Novák 1995, s. 162; Šalda 1935–36, s. 233; Vašica 1995, s. 12; Vašica 2001, s. 172

²⁴ Kopecký 1991, s. 59; Novák 1995, s. 140; Šalda 1935–36, s. 123

paradoxy, s dialektickými antithesami i s bytostnými kontrasty, [...] (Vašica 1995, s. 11–12)

X.

Barokní psyché je v povrchové rovnováze, která je ovšem **udržována** bojem; nejistý zítřek je pramenem spodního proudu **neklidu**.²⁵ (FS/IA)

Jedinec musí pořád vyvažovat svá protichůdná vnitřní hnutí, což od něj pochopitelně vyžaduje patřičnou bdělost a vyčerpávající úsilí.²⁶

Mnichovi, který se ho tázal, co hledá, Dante odpovídal: la Pace, mír. Stejně by zněla odpověď člověka barokního. [...] je to nová harmonie [...] (Černý 1996, s. 91; zvýraznil Černý)

XI.

Člověk žije v duchovní jednotě se svými **předky** a z tohoto svazku mu může plynout požehnání i prokletí.²⁷ (FS/IA)

Eminentní potřebou barokní osobnosti je k někomu patřit, náležet celku a moci považovat své individuální jednání za výraz společenství. Obchází ji strach, že osamí sama v sobě.²⁸

Nebyl to ovšem rod pouze ve smyslu fyziologickém, nýbrž právě rod, jak jej chápal barok, tj. jako jednota vytvářená jistými tradicemi duchovými [...] (Kalista 1989, s. 123)

XII.

Člověk **sdílí osud** svého rodu. Osud je určen Bohem a není dobré mu **překážet** nevhodnou aktivitou.²⁹ (FS/IA)

Člověku jeho vlastní síly nestačí, nutná je podpora shůry, která plyne ze shody jednání s povoláním. Jestliže se někdo domníval, že jeho předkové byli ve svých skutečích podporováni Bohem, bylo to pro něj zdrojem utěšujícího vědomí, že jednali podle svého povolání a že tedy i on, pokud je bude napodobovat, bude podpořen. Například

²⁵ Černý 1996, s. 145; Vašica 2001, s. 169

²⁶ Černý 1996, s. 103; Kalista 2014, s. 154

²⁷ Kalista 1941, s. 24; Kalista 2014, s. 101

²⁸ Černý 1996, s. 97; Kalista 2014, s. 127

²⁹ Kalista 1941, s. 30.32; Kalista 2014, s. 79.99; Šalda 1935–36, s. 169; Vašica 2001, s. 169

panovníkova jistota o vlastní vyvolenosti pro trůn plyne z toho, že vláda je pro něj sdílením osudu svého rodu.³⁰

Polopohanské zbožštění osoby panovníkovy [...] obklopilo osobu panovníkovu aureolou připomínající aureoly světa nadpřirozeného. (Kalista 1989, s. 127)

XIII.

Básník **hromadí** jednotně zacílené, účinné jazykové prvky, aby **maximalizoval** zamýšlený efekt. Dochází k **zesimultánnění** výrazu.³¹ (T)

Prvky sdělení, částčky básnického obrazu jsou předány, pokud možno, naráz, v rychlém sledu, pročež bývají vypouštěny spojky. Figury kupení však tvůrce využívá dále i jinak v případě, kdy kupí synonyma nebo slova významově blízká. V prvním případě dochází k prolínání představ, ve druhém spíše k zesílení jediné představy.³²

XIV.

Čísla a nebeská tělesa skrývají tajemné, neprvoplánové obsahy; to si básník při tvorbě uvědomuje.³³ (T)

Hojné bylo psaní po způsobu alegorie, která se brala za vhodný způsob vyjádření o to více, že konkrétní událost byla vždy považována za odraz procesů věčných a duchovních. Alegorii tudíž nepovažovali jen za metaforu, nýbrž i za výpověď o skryté duchovní podstatě světa, o „druhém světě“. Při takovém názoru zvláště fascinoval pohyb nebeských těles, ten je přeci odvěký: Která jednotlivina se jim vyrovná v blízkosti pomyslnému předobrazu v „druhém světě“?³⁴

barokní filosofie řeči vedla k pátrání po tajemstvích skrytých duchovních významů a luštila výrazové hádanky. [...] pravda, objevená s jistou nesnází, přichází milejší.

(Černý 1996, s. 361)

Podobné vlastnosti lze pozorovati i na baroku slovesném: [...] záliba v označování barev a v symbolech, [...] (Vašica 1995, s. 11–12)

³⁰ Černý 1996, s. 164; Kalista 2014, s. 77

³¹ Černý 1996, s. 197; Kalista 1941, s. 47; Kalista 2014, s. 135; Kopecký 1991, s. 60.66; Novák 1995, s. 157; Šalda 1935–36, s. 105; Vašica 2001, s. 170.174

³² Novák 1995, s. 163; Šalda 1935–36, s. 124

³³ Vašica 2001, s. 221

³⁴ Kalista 2014, s. 91; Novák 1995, s. 163

Zvláště se tu rozbujela [...] chronosticha, mnohdy ještě upravovaná podle kabalistické číselné symboliky [...] (Vašica 2001, s. 172–173)

XV.

Nerovnoměrné zdůrazňování vede k **deformaci přirozeného** tvaru, vzniká **ornament**, svou umělostí někdy až nestvůrný.³⁵ (T)

Ornament je příbuzný, pro barokní fenomén charakterotvornému, ceremoniálnímu chování, oné snaze dodat gestu nadčasové platnosti pomocí opakování. Také ornament vzniká hlavně opakováním a vyzývá k alegorickému výkladu.³⁶

Podobné vlastnosti lze pozorovati i na baroku slovesném: [...] nádhera a přebujení ornamentu na úkor přesných kontur. (Vašica 1995, s. 11–12)

XVI.

Vzrušení člověka se stupňuje do krajního vypětí a výsledkem je **stravující** vnitřní oheň lásky.³⁷ (FS)

Výhodu vášní barokní člověk spatřuje v jejich nekompromisnosti; spisovatelé věřili, že se její nevýhoda, bezuzdnost, dá eliminovat, bude-li drážděním dosaženo jejich vhodné kombinace.³⁸

Podobné vlastnosti lze pozorovati i na baroku slovesném: [...] stupňovaný pohyb v básni, čím blíže ke konci, [...] (Vašica 1995, s. 11–12)

XVII.

Člověk je vystaven představě **nesmírného** prostoru a nekonečna, která ho přivádí do **zmatku**. (FS/IA)

průlom do nekonečna, otevřený velikými objevy Kolumbovými [...] Byla to cesta k „poznání Boha skrze tento svět“, k pocitu nekonečna v tomto světě, základnímu pocitu barokního člověka [...] musel se tento pocit prohloubit v plnou závrať z prostoru [...] (Kalista 1989, s. 37)

³⁵ Černý 1996, s. 103; Kalista 1941, s. 45; Novák 1995, s. 127.158

³⁶ Kalista 2014, s. 83; Kopecký 1991, s. 66

³⁷ Kopecký 1991, s. 66; Novák 1995, s. 126.140.161; Šalda 1935–36, s. 174; Vašica 1995, s. 20; Vašica 2001, s. 176.176–177

³⁸ Černý 1996, s. 107.165

Mocný, moderní pathos dává šíři jeho [výtvarného baroka] formám a rozpíná všechny míry v obrovské prostory. (Vašica 1995, s. 11)

XVIII.

Očekávání znamení a zázraků odpoutává fantazii a v mysli člověka vytváří **polosnový** mikrokosmos.³⁹ (FS)

K rozněcování obraznosti v myslích autorů spolupůsobila nejistota a strach, jež rozsávaly ničivé války, zvláště v 1. polovině 17. stol.⁴⁰

XIX.

Básník koná **misii**, **vyučuje** a svým slovem chce zasáhnout **široký** okruh recipientů.⁴¹ (IA)

Ve století 18. se spisovatelé zaměřují na nevzdělané (lidové) vrstvy obyvatelstva s ještě větší intenzitou než ve věku předešlém; je to dáno ztrátou zájmu o českou literaturu ze strany českých elit. Navrací se žánr homilie. Role knihy jako zbraně v ruce misionáře je nicméně vlastní baroku v každé jeho fázi.⁴²

ujímá se v nich totiž znovu na plná ústa jezuitský odchovanec, moralista. V písni „Domácí vojna mezi duší a tělem“ se z nevěsty Duše vyklube pedagog [...] (Černý 1996, s. 176; zvýraznil Černý)

XX.

Dílo básníka je posvátné, protože **vnuknuté** a účastné na aktu **stvoření**.⁴³ (IA)

profeta a poeta tíhnou v baroku k soupodstatnosti. Vládne tedy v baroku režim estetiky iluminace, osvícení z vyšších duchových zdrojů [...] (Černý 1996, s. 98; zvýraznil Černý)

Lidská řeč povyšuje vesmír do říše ducha, vykupuje jej [...] z jeho marnosti, pomíjivosti a nesmyslnosti. [...] řečí se [člověk] spoluúčastní nejvlastnějšího Božího aktu, jímž je stvoření Jsoucna. (Černý 1996, s. 359)

³⁹ Černý 1996, s. 77–78; Kalista 1941, s. 17.43

⁴⁰ Kalista 1941, s. 17

⁴¹ Kalista 1941, s. 43; Novák 1995, s. 158; Šalda 1935–36, s. 239; Vašica 1995, s. 7; Vašica 2001, s. 175

⁴² Černý 1996, s. 365–366

⁴³ Černý 1996, s. 82; Kalista 1941, s. 42

XXI.

Řeč básníka je **zlidovělá**, smyslově **názorná** i za cenu obhroublosti.⁴⁴ (T)

Zlidovělost i názornost logicky navazují na výchovnou (možno říci převažující apelativní) funkci barokní literatury (NB bod č. XIX). Zlidovělost se projevuje předně v lexiku: setkáme se s dialektismy, vulgarismy, hovorovými slovy cizího původu. Typický je i nevybíravý humor. Názorností je míněno, že do fikčního světa je recipient uváděn obzvláště skrze podání smyslových počitků, a to podání detailní. Tento jazykový prostředek pravděpodobně souvisí s dobovou zbožností, jejíž součástí byla i kontemplace smyslových vjemů.⁴⁵

Na barokní či pozdně barokní stadium vývoje literární češtiny hledme prostě jako na epochu nejsilnějšího dosud dějinného průlomu lidové řeči do spisovné normy. (Černý 1996, s. 367)

duchovní písňe, a rovněž tak soudobá kázání, byly hojně prostoupeny živlem smyslově názorným a pozemským [...] (Vašica 1995, s. 14)

Nejkrásnějším a také nejrázovitějším projevem této barokní kultury písňově je čtyřdílný cyklus o posledních věcech člověka [...] český básník zesílil obhroublou drastičnost a drsný humor řeči. Ku podivu nepostřehla literární historie tohoto jemného pelu komiky, jimiž tyto šťavnaté eschatologické vise jsou oroseny, [...] (Vašica 1995, s. 15)

XXII.

Duchovní vztahy stávají se **intimnějšími**.⁴⁶ (FS)

V tomto kontextu je příhodné upozornit na Adama Michnu z Otradovic, jenž je v české literatuře zakladatelem něžné lyriky a idyly.⁴⁷

⁴⁴ Kalista 1941, s. 43.45; Kalista 1992, s. 58; Novák 1995, s. 127.163; Šalda 1935–36, s. 108.122; Vašica 1995, s. 12.20.22; Vašica 2001, s. 176

⁴⁵ Kalista 1992, s. 56.57; Novák 1995, s. 158; Šalda 1935–36, s. 180; Vašica 2001, s. 171

⁴⁶ Šalda 1935–36, s. 110.177

⁴⁷ Novák 1995, s. 164; Šalda 1935–36, s. 175

3 Analytická část

3.1 Úvodní poznámky

Po dokončení základních formulací bodů, které jsou výsledkem hledání esence barokní slovesnosti, jsem se vrátil k primárnímu textu, tedy k *Boží duze*. V tom momentu jsem chtěl ověřit, zdali ony body platí pro *Boží duhu*, a jestli ano, tak které. Otázkou bylo, jak zajistit, aby takový soud byl objektivní, tj. rozumně přijatelný i pro někoho jiného, než jsem já. Byla žádoucí co nejvyšší konkrétnost – ukazovat přímo: zde je, co jsem hledal. Zvolil jsem takový způsob činnosti, jehož důsledkem bude, že jakoby zkoumané dílo samo přesvědčí čtenáře studie o své hypotetické vlastnosti.

Nejprve jsem v *Boží duze* vyhledal místa, která jsou obzvláštním projevem baroknosti, a rozřadil jsem je k jednotlivým tezím o podstatě baroka podle toho, který odstín baroka se v dané pasáži projevuje. Určitě jsem neobjevil všechna „barokní“ místa *Boží duhy* a některá jsem do seznamu nezařadil, nebo jsem je z něj dodatečně vyřadil (bylo nutné seznam redukovat). Výsledkem byl soupis pasáží předmětového textu, rozřazených podle dvaadvaceti tezí. Pro každou tezi jsem vybral jeden zvláště vypovídající úryvek (je uveden vždy poslední v řadě a číslo strany je u něj tištěno tučně), kterému jsem věnoval jeden, nebo až tři komentující odstavce. Ve svém komentáři vybranou pasáž zařazuji do kontextu díla a stručně popisuji její specifika se zřetelem k tomu, proč byla zařazena právě k té které tezi.

Pokud je pod římskou číslicí vložena nula, znamená to, že jsem v *Boží duze* nenalezl žádný projev té teze, ke které římské číslo odkazuje. Každý příkladový úsek, čehož jsem se ostatně už dotkl, je uvozen arabskou číslicí, označující stranu, ze které byl úsek vyňat.⁴⁸ Citáty umístěné v řadě pod římským číslem jsou psány kurzívou a přímá řeč je v nich signalizována tzv. francouzskými uvozovkami; případné krátké citáty umístěné v komentáři jsou psány kurzívou a navíc ohraničeny běžnými uvozovkami; pokud jsou v komentáři parafráze, jsou signalizovány pouhou kurzívou. Protože v ději naší knihy figurují především dvě postavy, mužská a ženská, které nejsou od autora ani jednou označeny jménem, používám níže alternativní označení „Poustevník“ a „Školačka“. Takové názvy jsem použil (navzdory vědomí, že jsou zarážející), motivován *Boží duhou* samotnou: muž se stylizuje (i když s úšklebky) do role poustevníka; žena byla dle fabule

⁴⁸ Paginace odpovídá vydání *Boží duhy* uvedenému v seznamu literatury.

ve svém okolí známa právě pod přezdívkou „Školačka“. Nicméně na místech, kde to není matoucí, používám i prostá označení „muž“, „žena“.

3.2 Rozbor

I.

9: *kdopak je s to, aby netoužil po zjevení své příkladné krásy? Aspoň já tedy ne. Oh, už jsem se viděl! Hlé já! Jak se třím! Jak přemáhám pokušení, jak přemáhám sebe, jak přemáhám svět!*

24: *Pak však z vrozené urputnosti jsem se rozhodl jinak. Chtěl jsem projít tou tmou jako úkrytem d'áblů [...]*

25: *Ale dosud jsem stál a vzdoroval, umiňuje si, že raději padnu, než bych odešel s nepořízenou.*

103–104: *Jak to vábilo do nekonečných a velebných dálek! Co tady? Jen pryč! Jen se nebát letět! Ne teprve vyskakovat a rozpínat křídla, ale proletět oknem nebo komínem, větrníkem, a třeba i stokou, a se smrtí nevyjednávat! A je-li snad okno už zavřeno, nezastavit se, vrazit do skla a letět, neboť ten, kdo je věrný, jistě přelstí i smrt!*

V této pasáži je řeč o ženě, která si raději vzala život než aby snesla znásilnění. Vrazila hlavou do okna a vykrvácela. Zdá se, že vypravěč, který je zároveň účastníkem našeho příběhu, smrt oné ženy nepochopil. Vždyť u ní předpokládá pozitivní motivaci: to, že byla vábena krásnými nebesy; její hrůzu z násilí jako by vůbec nebral v úvahu. Opravdu se však ve svém úsudku minul s realitou? S realitou snad ano: Z hlediska přirozené psychologické motivace můžeme říci, že *mluví z cesty* (srov. s. 138). On ale zařazuje dívčin čin do náboženského rámce a nahlíží jej ve srovnání se suprarealitou a v takovém nazírání se toto místo textu stává smysluplným, protože si jeho dikci můžeme vyložit jako spojování jisté konkrétní smrti s pojmem mučednictví.

Martyr je barokním hrdinou par excellence. Vzdává se života, tedy veškerých nároků a zůstává mu jen zakotvení v Bohu čili věrnost, která není jen jeho posledním statkem, ale dokonce důvodem jeho smrti. Ta má svou duchovní krásu: mučedník nevázan pozemskou přítěží letí „*do nekonečných a velebných dálek*“ (s. 103).

II.

13: *tato poznamenaná místa [...]*

ibid.: *ke všem těm přízračným místům [...]*

14: *po jedné straně stály podivně ozářené a jakoby očarované a zakleté smrky [...]*

ibid.: kolem mne stály stromy vysoké, propouštějící to kouzelné světlo v dosti širokých, zešikmených a duhových pruzích, které čekaly na to, až bytosti, neviditelné mým umdleným očím, na ně navěsí stan [...]

15: *Hledáš vidění krásy, hledáš vidění nesmrtelnosti, hledáš vidění slávy, a takhle se ptáš?*

16: *A hrklo to ve mně, jako kdyby ta šiška byla věděla vše a sama mi ukazovala, kam a kudy mám jít.*

20: *Ach, jistě mě očekávala! [zmije] Jistě hlídala cestu. Proč mě pustila?*

23: *celá ta stavba se vznášela v oslňující a nadzemské záři jako zjevení pootevřené brány nebeské.*

108: *kolem nás stálo množství bytostí neviditelných a bylo to uspořádáno jako posmrtný soud.*

130: *Mluvil večerní vzduch. Vzal nás soucitně do náručí a nesl a nesl. A mluvila tma. I stromy se ohlížely a potok nám zpíval cosi líbezně potměšilého a podivně zádumčivého. Vyšel měsíc. Byl chladný a neúprosný, ale tichý a krásný jako mlčení smrti. A mluvily stíny. Naše stíny.*

141: *»Ted' vás vidím už jinde. Ted' se pyšníte vším, co je ozdobou blahoslavených, jako na sloupu mramorovém a v oděni zlatém. [...]«*

142: *Zdálo se mi, že vyzývám smrt, a cítil jsem kolem sebe oči bytostí neviditelných, které hleděly na mne, pouze na mne.*

91: *Po té straně, na které jsem vykopal hrob, byl nablízku les, v tom lese pak cesta, kterou hlídala zmije, po té druhé pak osada se zapomenutým jménem, ve které se mi náhle zjevil a právě tak náhle zmizel můj ztracený ráj. A uprostřed toho se otřásal štír, který hlodal v mém srdci.*

Poustevník odpočívá po vykopání hrobové jámy. Rekapituluje svou situaci, kterou umí uchopit jen na základě vnímání prostoru a jeho prvků. Nachází se v okrsku, do něhož byl vpuštěn zmijí a k němuž je osudově vázán: jen skrze setrvání v osadě, obývané Školačkou, může směřovat ke štěstí, do ráje. Zůstane ale? Pro opak pracuje v něm štír pochybnosti, malověrnosti.

Poustevníkovi se dostává vize druhého světa a to ne nějak zprostředkovaně, ale možností přidat nový význam smyslové zkušenosti. Empirické jevy nejsou ponechány svým nejjednodušším vysvětlením, ale naopak těm, která jsou nejméně nasnadě.

Nejskrytější význam je zde ten nejpravdivější. Vše má své místo v Boží mysli, a proto se ve všem, v onom více, v tom méně, zjevuje nadrealita, vše je znamení, např. chování zmije.

III.

59: *A zdálo se mi, že ta noc je tak krásná, že už nikdy se nedožiji noci krásnější. Chvělo se to tu bledým měsíčním světlem, sladkým jiskřením slz, tichou důvěrou mrtvých a vznešenou nedočkavostí dosud skrytého milosrdenství a budoucí slávy. A srdce se rozšiřovalo tak mocně, že krev už cítila mdlobu jako v blízkosti smrti, a byl bych si přál se proměnit v rámování toho věrného okna, kterým za šťastných dnů se blaženě smály oči dívčiny zevnitř a za noci nakukovaly hvězdy dovnitř, nebo v některý z trámů, které držely strop, plný moudrosti, vševědoucnosti a tesklivé krásy. A ty hvězdy mě pozorovaly, ty oči se smály, i trámy se probudily, ale neřekly nic –*

61: *Ach, bylo to velkolepé a vznešené! Oblévala mě chladná měsíční záře a závrať a závrať. Ten údiv! To procitnutí! Ta sláva Ta nesnesitelná a děsivá krása! Jen jít! Stále jít! A třebaš se zřítit!*

95–96: *Ó, jak se to zařezávalo a vráželo do plic i do žil a šlach! Jak to čadilo v nose a doutnalo v očích! Ó, bylo to občerstvení jistě nadmíru vzácné, neboť páchlo a zavánělo to všemi sladkostmi světa jako shnilými liliemi a hřálo to povzbudivěji než střepiny skla!*

126: *To slovo! To slovo! Tak prosté a jednoduché jako vidle zabodnuté v hrdle! Tak strohé a nemilosrdné jako úřední nápis, který přibili na pranýři nebo nad hlavou popraveného. A teď – ale teď! Vždyť to bylo to nejlíbeznější a nejsladší jméno, jaké bych si byl nevymyslel ani v nejčistším snu! Snad tím jménem ji nazývali i andělé v nebi. Snad tím jménem ji pozdravovala ranní rosa i dech, který vychází při procitnutí z úst bázlivých poupat.*

148: *Ach, ty pekelné, jedovaté a přesladké oči! Jak cudně se leskly! Jak kajícně vyznávaly svůj stydlivý stesk! Jak prosily za odpuštění! A ta zdvižená víčka! Jak krutě mi připomínala všecku pýchu a krásu i tvar Boží duhy, právě té, která podpalovala mou chlapeckou touhu, až ji posléze zapálila a sama pak zhasla! A ten hlas! Ach, ten hlas!*

43: *kdepak aby mi byly stačily smysly! [...] Její zrzavé vlasy, které na spáncích světélkovaly jako v polotmě, vznášející se kolem náhrobní lampy. Její modravé, bezostyšné a palčivé oči, které zářily okázaleji než zapřený hřích. Její smyslně pootevřené a zkrivené rty, plné zloby a pohrdlivosti, a na každé tváři zvláštní znamení, narůžovělé*

jako lupínek růže, který vydechla smrt. Ach ty zrzavé vlasy! Jak mocně mi připomínaly marné bloudění po zakázaných a prokletých cestách za těch mlhavých dnů, kdy jsem poprvé cítil, jak přichází pokušení! Jak mě děsily! Štítíl jsem se jich jako svědectví hanby a znamení vydědění a byl bych snad snesl všechno jiné, domnívaje se, že jistě i sebevražda je lepší a snesitelnější než pekelný třpyt těch nestoudných vlasů. Vždyť pod těmi vlasy byly právě tak bezostyšné a rouhavé oči a o něco níže se špulily rty a za těmi rty byly bělostné zuby a za těmi zuby číhal vítězný smích, který naháněl hrůzu. Jistě by mě ty rty byly trvale poznamenaly jako žíravý louh, ty bělostné zuby – ach! Raději smrt!

Úryvek textu je v ději položen do průběhu prvního setkání Poustevníka a Školačky. Je noc, už chvíli vedou dialog, když si ona sedne a v textu nastane úder na recipientovu mysl, rozhrávající sérii smyslových představ a směřující k naznačení přitažlivosti, jakou žena na muže zapůsobila. Řada výrazů v textu je opakována, čímž je upevňována v mysli čtenáře jistá představa, a řada významů opisována, čímž při zachování základního obrazu dochází k jeho ozvláštňení, a tedy oživení, které prodlužuje účinnost konstruované fikce. Vlasy jsou zmíněny čtyřikrát, *světélkují a třpytí se*, dvakrát čteme o jejich *zrzavosti*. Oči jsou uvedeny dvakrát, stejně četně čteme o jejich *bezostyšnosti*. O *rtech* se píše čtyřikrát, *křiví se a špulí se*. Slovo *zuby* je užito třikrát, dvakrát je dáno na vědomí, že jsou *bělostné*. Pronikavému efektu našeho místa prospívá i dostatečná délka pasáže umožňující rozvinutí představy a dále jej podporuje také výskyt slov s obsáhlou konotační sémantikou: „*hřích*“, „*smyslné*“, „*smrt*“ (dvakrát), „*prokletých*“, „*sebevražda*“, „*pekelný*“, „*nestoudných*“, „*rouhavé*“ ad.

Jak dotčeno v predešlém, text upevňuje a oživuje fikci, výsledkem má být pohroužení do ní neboli vznik iluze. Cílem pronikavého efektu je působit prožitek (sugerovat), který si dobývá pozornost čtenáře a nezbytně tak zastiňuje význam.

IV.

36: *Aj, to bude poustevničení!*

40: *Pak by nebylo z poustevničení asi nic, [...]*

90: *Musil bych říci, že jsem jistě tak sláb a že jsem se, chtěl-li jsem si tam pěkně v pohodlí zapoustevničit, velmi důkladně zmýlil.*

110: *ona tu stála zcela ztracena ve vytržení, s hlavou zdviženou k nebi [...]*

105: *Stála nade mnou, s tváří jakoby ve vytržení, bledou, vznešeně vážnou a tesklivě nachýlenou k levé straně. A náhle jsem cítil, jak je vysoko, převysoko, jak se kolem mne*

stmívá a nastává noc. »Stůjte! Prosím vás, stůjte! Jako na sloupu mramorovém! Jako v oděni zlatém! [...]«

Toto locum našli bychom v kontextu líčení setkání Poustevníka a Školačky u hrobu. Rakev už leží na dně, ještě nepokryta hlínou. Sedli si naproti sobě na okraj hrobové jámy, nohy jim visí dolů. Rozprávěli – o dívce, která si tváří v tvář blízcímu se zneuctění sáhla na život. Žena rozčilená se zvedla, stojí v hrobě – na rakvi. Pak muž prohlédne tak, jak je vyjádřeno v ukázce. Poustevníkovi přihází se, že se mu věci, příroda, lidé promění před očima, neviditelná paže snímá z nich závoj, ukrývající podstatu. Tak se nyní stalo se Školačkou: ta, niž nanejvýš ponížili, jejíž tvář byla *přišlápnuta* (srov. s. 49), zjeví se znenadání ve slávě a vzhledem k náboženské rétorice můžeme říci – ve svatosti. Stojí na rakvi, šlape po smrti. Vzpomeňme na zmiji „s hlavou podobnou nerozvinutému květu leknínu, vyvrženému z náhle vyschlého bahna a posměšně přišlápnutému [...]“ (s. 18) – Školačka nosí zmiji hlavu, která je ve skutečnosti *květ leknínu*.

Kolem Poustevníka *nastala noc*, jeho prožitek je oproštění pro prohlédnutí, má vizi slávy – nahlíží ženu ve světle Věčnosti. Ona sama uniká zemi ve výšinách.

V.

9: *není smrt hodna toho, aby se na ni čekalo trpělivěji než na noc svatební?*

15: *A kdyby, jak říkáš, byla umřela, nemusil bys teď za ní běžet a hledat a líbat ten hrob, [...]?*

136: *»A co tomu závidíte?« »To, jak jste to držel. A zvláště to dítě! Víte, že jsem už očekávala, že je vzkřísíte z mrtvých?« »Ne. Jen ať je tam!« »Ach, kdybyste mohl tak pohřbít i mne!«*

51: *náhle se zdálo, že tělem jí prostupuje buď smrtelná křeč, nebo úžasná, nesdělitelná a vítězná rozkoš.*

Poustevník a Školačka vedou svůj první dialog, je noc. Ona vyprávěla, jak viděla zavraždění své matky, potom se odmlčela. Její tvář získala výraz, jenž zachycen slovy příkladu. Žena, která byla tak blízko smrti, která přebývá s mrtvými (srov. s. 48) – kde se v ní bere „*vítězná rozkoš*“? Je známkou toho, že přestálé utrpení v ní prostřelo půdu pro ráj (srov. s. 43)?

Nejvyšší slavností lásky k Bohu (duchovní svatbou) v životě je okraj života – smrt. V textu proto blízkost pozemského pocitu lásky, rozkoše, k *smrtelné křeči* je kontaminací lásky duchovní láskou světskou.

VI.

35: *Ó zbabělosti nestoudná a naději nedůstojná! Běda! Běda!*

127: *Ó srdce! Ó pomatenosti! Co s tebou! Už nic.*

98: *Ó moci! Ó velebnosti! Ó moudrosti Boží! Hle dítě! Ach!*

Ta slova zazněla ve vzrušené mysli Poustevníka. Objímal otevřenou rakev, když ji ukládal do jámy, stoje v ní. Pozoroval ženskou mrtvolu a najednou si všiml, že v rakvi kromě ní leží i pozůstatky dítěte. Něco ho k těm tělesným zbytkům vábí, v nich se účastní jakéhosi setkání. Jeho vnitřní prožitek vyzývá ke zvolání, našel by svůj celkový výraz doprovázen gestem.

V duchu znějící slova, jež nám stojí v úryvku, nejsou plynoucími myšlenkami, ale okázalou deklamací, i když mluvčí je tu sám sobě publikem. On v té chvíli neuspořádává svou psyché, ale uvolňuje napětí mysli, což, jak řečeno, žádá si gesto – divadelní pohyb, který bude realizován přivinutím dítěte.

VII.

11: *Jejich sídla pozbyla své urážlivé odpudivosti a příznačné mrzkosti a nabyla smířlivé umrlčí krásy a pochmurné velkoleposti. Všude velebně vládlo mrtvé ticho, všude seděla smrt, každý dům se podobal hrobce, všecko zíralo do věčnosti.*

18: *Zdvihla necudnou šíji s hlavou podobnou nerozvinutému květu leknínu, vyvrženému z náhle vyschlého bahna a posměšně přišlápnutému, [...]*

22: *A viděl jsem nebe. Bylo vznešené, ale strašlivé jako obraz dohořívajících mrtvol. A viděl jsem hory, podobné sopkám nebo osaměle stojícím průčelním zdím pobořených chrámů či osiřelým oltářům a trůnům.*

46: *To řekla s tak vyděšenou uctivostí a ponížeností, ale přitom s tak vypočítanou urážlivostí, že jsem pochopil vše.*

55: *náhle jsem uzřel její úsměv, plachý, pokorný, dožebračující se mého soucitu a tak bolestně krásný tím soucitným opovržením, které chovají zneuctěné a zrazené ženy ke všem stydlivým mužům, [...]*

93: *Začalo mi to ihned děkovat, odpovídajíc mi těmi nejvybranějšími způsoby, u tvorů živých zcela neobvyklými, a udivujíc mě převzácnou rozmanitostí různých šustivých, drkotavých i mlaskavých zvuků a vznešenou ohavností svého zápachu, dosud nikterak nedoceneného.*

107: *Každá hláska těch slov mi padala na rty jako polibek blahoslavenství a řasy mých očí se skláněly, nemohouce už snášet nárazy třpyticích se a hasnoucích jisker, které hrozily žebrajíce, které prosily, zadržujíce všecku nádheru slz, které čekaly na nejkrásnější a nejčistší chvíli.*

123: *Ta patnáctiletá měla přečistou, něžnou a líbeznou tvář, snad až poněkud záдумčivou a vážnou.*

131: *Ted' jsem šel, nešel, spíše klopýtal, popolézal a kulhal a klesal, ale musil jsem jít.*

102–103: *Už se také ten obraz i se všemi střepinami začal zdvíhat a růst jako chrámové okno, jehož nestejně části byly spojeny v celek ne spojkami olověnými, nýbrž zčernalou krví a slzami mrazu, a všecky ty protažené a nerovné hrany i pahýly hrotů a pukliny skla náhle začaly tvořit svým studeně jedovatým a bezcitným třpytem zvláštní přízračnou svatozáři, která byla tak těžká, že ji hlava už neudržela a bezvládně vypadávala z toho obrazu obličejem i týlem a šíjí. Měl ten obraz i rám. Byl to rám toho okna v prvním poschodí, obráceného právě k polední straně a jistě tak přívětivého, že by těžko kdo poznal, že smrt si v něm udělala svou zlodějskou past. Přesto hlava té panny stále z obrazu vypadávala až k spodku rámu jako k okraji már a z jejího obličje byl zachycen ubíhající a zlomený odraz jen v střepinách skla. Jistě na tomto obličje už nebylo krásy. Byl odulý. Připomínal svou polohou oběsence s uzlem uprostřed šíje. Ani mladistvé čelo už k líbání nevyzývalo, neboť poslední křeč je před smrtí znetvořila řadou hlubokých vrásek a stažená tvář měla výraz tak odpuzující, že kosti až poposedaly. [... (20 ř.)] Tak vychází dítě z lůna matčina, pracujícího už v poslední křeči. I to padá střemhlav a s odułym obličejem do té nekalé pasti, kterou sklapuje smrt. Ale z jakého zlořečeného a hrozného lůna se prodrala na obraze ta sveřepá panna? Jaká křeč ji tak popoháněla, že se hnala a hnala jako splašený pták hlavou do toho skla?*

Vracíme se touto pasáží do hovoru nad hrobem. Řeč se stočila k dívce, o níž mu Školačka pověděla už dříve, k té, které „se podařilo rychle přiskočit k oknu a prorazit hlavou obě tabule“ (s. 78). Sdělila mu, že chtěla udělat to samé, avšak nestihla to, a když později měla příležitost, uvědomila si, „že je na všechno pozdě“ (s. 101). Motiv usmrčené dívky žena nerozebírá, ale v mysli muže, pročez i na stránkách knihy se košatí v komplikovaný obraz: je to vitráž složená z různě velkých úlomků skla slepených „zčernalou krví a slzami mrazu“. „Chrámové okno“ fluidně zachycuje zjev vykrváčené dívky. Podrobný popis prvků obrazu a jejich aktivity je pointován ještě dynamičtější představou *dítěte padajícího střemhlav z matčina lůna*.

Jednoduchý podnět je maximální měrou amplifikován. Zjevná je snaha naprosto vyčerpat jeho potenciál, nedovolit úniku sebemenšímu významu metafory. Při vší podrobnosti je zachována srozumitelnost vhodným seřazením podávaných prvků, přičemž k dívčině tváři se linie líčení navrácí jako k nejpůsobivějšímu článku řetězce vizuálních signálů. Závěr je gradován účinkem epizeuxe a tázací intonace.

VIII.

28–29: *a náhle, ať z nekonečnosti či z hrobů, se rozburácela slova hymnu tu b a m i r u m spargens sonum / per sepulcra regionum / coget omnes ante thronum* –

109–112: *I začal jsem odříkávat: In nomine Patris – Nedomníval jsem se, že by latině rozuměla, nepochyboval jsem však o tom, že ví, co to jest, a že se proti tomuto způsobu nebude moci vzpírat. Pater noster – [...] Sanctificetur nomen tuum – [...] Fiat voluntas tua – [...] Sicut in coelo – [...] Panem nostrum – [...] quotidianum – [...] Da nobis – [...] Et dimitte nobis – [...] debita nostra – [...] Et ne nos inducas – [...] Ave – [...] Ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis – [...] – nostrae. [...] Amen! [...] Salve, Regina – [...] Mater misericordiae – [...] Vita dulcedo – [...] – et spes nostra – [...] O Virgo –*

Vyznání nad hrobem bylo dopovězeno: Poustevník už vyslechl zbytek Školaččiny bolestné minulosti. Rozhodl se, že před zasypáním rakve se pomodlí. Oba stáli nad jámou, když začal. Vyslovil čtyři modlitby: Signum crucis (Znamení kříže), Pater noster (Otče náš čili Modlitba Páně), Ave Maria (Zdrávas Maria čili Pozdravení andělské), Salve Regina (Zdrávas Královno). Text je koláž z útržků modliteb a myšlenek, které se poustevníkovi honí hlavou. Znamení kříže má devět slov, v textu stojí tři úvodní. Slova Modlitby Páně jsou vyňata z různých částí této modlitby a je jich 25 (celkem má Otčenáš 49 slov). Pozdravení andělské má dohromady 31 slov, vynechána je z něj skoro celá první půle a část té druhé (19 slov). Ze Zdrávas Královno je do textu vložen začátek a konec, jenž má však pozměněnou podobu: „*O Virgo*“ se v původní modlitbě nevyskytuje, jedná se o afektovanou elipsu z „*O dulcis Virgo*“.

Proč se Poustevník modlí latinsky? Protože „*se proti tomuto způsobu [Školačka] nebude moci vzpírat*“. Latinský jazyk zbavuje modlitbu důvěrně známého zvuku mateřského jazyka, odnárodňuje ji, vzdaluje ji z intimního okruhu každé osoby a dává jí přízvuk nadosobní. Poustevník si uvědomil, že toto školačka potřebuje: hlas zaznívající z dále a zvoucí mimo zneuctěný intimní prostor.

IX.

11: *kterakpak by se byly mohly teď měřit s cudností, vznešeností a krásou tohoto nevýslovného mlčení zkázy a smrti!*

81: *»Je to tak krásné, že se toho chci najíst a napít a nadýchat se vás, třeba se zalknout.«*
[řeč je o strašných zážitcích oné ženy]

151: *rafije na číselníku jako splašená přiskočila k té výhružné čárce, kterou vytiskla smrt jako rozkaz buď k rozloučení, nebo k spojení okamžitému.*

152–153: *»[...] Mám v sobě dva hlasy. Nevím, který z nich lže. Jeden stále jen říká, že nejsem než cizopasníkem a nečistou vši, a druhý mi říká, že nejsem než připitomělým a ubohým sluhou. [...]*«

12: *Dech přelíbezného babího léta nabýval pravé sladkosti až teprve smísen se zápachem pokročilého tlení a rozkladu a více než okázalá křídla pozdních motýlů vábilo oči malátné poletování much, hledajících nějaké mrchy.*

Náš malý úsek je umístěn na počátku fabule: starý muž opustil poslední osídlenou ves a dál putuje pěšky. Prochází vylidněnými osadami, straší ho opuštěné domy. Přes krajinu se přehnala dosud znatelná *zkáza* (srov. s. 11). Poznamenané je ale nejen místo, ale i ten, kdo do něj vchází, což nám vyjevuje ve způsobu, jakým podává o onom místě zprávu. *Dech léta* je doceněn stejně jako *zápach rozkladu*, *mouchy* vyzdvihuje Poustevník nad *motýly*. Důležité je přitom především, že vnímá tyto jevy pospolu, pociťovaný kontrast není pro něj důvod k jejich oddělování.

Vypravěčovo nitro pulzuje uprostřed rozporu, on pak ve svém okolí vidí totéž: rozpor a svár. Nezůstává u jednoho paradoxu, ale vyhledává je a organizuje jejich prostřednictvím svou vizi světa. Nic neví, vše je pouhý střet.

X.

0

XI.

53: *»[...] Ona tedy je mrtva. Ale proč mě tak pronásleduje? Co jí schází? Co chce? [...]*«
[řeč je o její matce]

82: *»To není jen v nich. To už musí být v rodě. [...]*«

83: »[...] *Její oči mě pronásledovaly, ať jsem šla kudy šla, a stále mi vyčítaly: Co to děláš!*
[...]

146: »[...] *krev volá krev jen hlasem svých předků. Hlasu cizímu neodpovídá.* [...]

17: *A to bylo teď, právě teď, když už kletba byla ze země sňata a na nebi zazářila Boží duha.*

Náš Poustevník je teprve na cestě do své osudové osady, když narazil na, vprostřed lesní cesty stočenou, zmiji. Váhá co s ní. Ušlapat ji? Potom mu přichází na mysl věta, kterou máme v příkladu. Diví se přítomnosti hada v kraji, nad nímž bouře přece již utichla. Jeho překvapení ale, čtenář tuší, není upřímné: ten muž se přece nedomnívá, že by se už všechny rány těch míst zahojily. To si však uvědomuje, že jeho vlastní rány mohou být uzdraveny jen v tom kraji a s tím krajem. Pojem kraje zde nezahrnuje jen přírodu, prostor a stavby, obsahuje totiž i všechny generace, které v něm žily. Lidé dávno zesnuli a zmizeli svými skutky vyryli do země brázdy, o něž přítomní zakopávají. „*Boží duha*“ je symbol smíření⁴⁹ (to krom jiného, poněvadž nese i rys mariánský: duha spojuje zemi s nebem⁵⁰), a tedy symbol pro knihu fundamentální, protože žízeň po smíření je patrna z každé její stránky. Smíření znamená zahladit brázdy.

Zakopávat o brázdy vyryté předky nebo chodit po rovině, kterou nám zanechali, to je totéž jako žít s nimi v duchovní jednotě. „*Kletba*“, o níž se píše, je právě dědictvím po minulých pokoleních.

XII.

27: *Snad přece má pouť měla jakýsi nepředvídatelný, ale rozumný důvod. [...] bez mého přičinění se mi naskytl úkol, [...]*

31: *není to snad mým nepochopitelným úkolem nebo trestem, abych se jím teď zabýval jako jedinou věcí, pro kterou jsem sem přišel?*

41: *Pak nám bylo už usouzeno, že se musíme setkat.*

⁴⁹ Genesis (9, 9–10a.11.14–15a): „*Bůh promluvil k Noemovi a jeho synům takto: »Hle, sjednávám svou smlouvu s vámi a s vašimi potomky po vás a se všemi živými bytostmi [...] Sjednávám s vámi svou smlouvu: žádné tělo nebude napříště zničeno vodami potopy, už nenastane potopa, jež by zpusťovala zemi. [...] Když nakupím mračna nad zemí a v mračnech se ukáže duha, rozpomenou se na smlouvu mezi sebou a vámi [...]*“ (zvýraznil KD)

⁵⁰ Rulíšek 2005, s. 268

42: *Ted' už jsem věděl, že ji odněkud znám, a už jsem ji nepozoroval jako přiběhlý stín, který vzápětí zmizí, nýbrž tak jako to, co mě musilo pronásledovat jako osleplý úsměv či zmařený hřích.*

54: *Kdo to o ni měl zájem a proč ji chtěl mít tak podivně poznamenanou?*

60: *v té chvíli mi vyšlehlo před očima jasné zjevení toho, že jsem tam, kam jsem hleděl už od toho dne, kdy se poprvé odrazila od mých žasnoucích očí sláva nebe a hvězd, [...]*

70: *»[...] nejste-li knězem, jistě jste jím měl být.« »Snad,« řekl jsem, [...]*

127–128: *zasnoubení, které, jak se jim zdálo, bylo jisté a nevyhnutelné.*

155: *A byl-li dán rozkaz, abych sám si ji bez otálení snesl se sloupu mramorového, sňal s ní oděni zlaté a přijal ji za svou, marně bych mu byl odporoval, neboť rozkaz je rozkaz a musil jsem jít.*

138: *»[...] Vždyť jsem po vás tak toužil a hledal vás, čekal na vás a modlil se za vás už tenkrát, když nebylo o vás ani vidu ani slechu. Dříve než jste se narodila. [...]*«

Tímto úryvkem vstupujeme do vrcholícího děje novely v poslední, šesté kapitole. Ti dva sedí v domě u stolu při svíčke. V dialogu se dotýkají událostí uplynulého dne. Minulost Školačky už je zcela vyznána, teď dochází na to, co ona pro něj znamená čili podstatný je v daném momentu přítomný okamžik, rozptýlená pozornost se koncentruje. Padají poslední zdi, aby mohlo konečně dojít ke splynutí, lépe řečeno ke smíření (NB na s. 154 emblém duhy). V takovém kontextu zazní přímá řeč z úst Poustevníka, jak je vypsána v ukázce. Je to parafráze repliky vyřčené o tři strany dříve, běží tudíž o ornament, o jednu ze základních součástí textu. Poustevníkův výrok předpokládá, že k probíhajícímu setkání směřovaly životní dráhy obou účastníků od svého počátku a že ještě předtím bylo v Boží mysli.

Život jedince jako realizovaná Boží myšlenka, s takovým pojetím se zde setkáváme. Stezky onoho muže a oné ženy se protly k jejich štěstí a protly se bez jejich zásluh, zkřížily se dokonce nikoli navzdory negativním zákrutům jejich životů, ale díky nim. Pojem osudu působícího nad veškerou lidskou aktivitou zde hraje roli.

XIII.

32: *A začal jsem myslet na ty černé dřevěné chalupy, na ten les, na tu bláznivou šišku a na spící zmiji, na ten zářící chrám s černou rakví, na zpěv potoka, a opuštěnost těchto zakletých míst, i na hvězdu, nahlížející oknem dovnitř, [...]*

57: *Marně ovšem jsem hledal svou neznámou tvář a zarostlé spáleniště svého zašlého mládí a sutiny srdce.*

74: *Kvílelo mi a mluvilo v ústech a vonělo tak jako památky po zemřelých, [...]*

79: *Ale potom! To procitnutí! Nikde nic. Bylo po všem. Po nich zůstal jen prach a zkažené šaty. Co teď? Jen se neukvapovat! Ted? Jaképak teď? To je přece už věčné. Kam zalézt? Nu, proč? Už jsi zalezla tam, odkud nemůžeš nikam. Jak pojít? Ach! Pomohlo by to? Hanba? Co je to hanba! Nic. Spolkni to.*

97: *Ó těch tajemných kukel a přepychných ponrav! Těch hedvábných, aksamitových i kmentových červů! Jak se kroutili, svíjejíce se a visíce na všem, co bylo v té rakvi, až se svíraly rty!*

119: *A ten pohled! Nemohlo být nic blaženějšího, nic pyšnějšího, nic sladšího.*

149: *A náhle se rozezpívaly všechny výšiny snů i hlubiny zádumčivosti a slyšel jsem zvony a šumění vod, chvění paprsků, procházejících chladným závojem smrti, kroky vůně a touhy, dech duhy a slz, nářek zašlého štěstí, stesky modliteb nevyslyšených, a tu prosbu. Tu prosbu! A viděl jsem otevřenou knihu života s nepodepsanou, ale hotovou smlouvou, i duše či stíny, které čekaly, nesmějíce nic říci, jen na to, co učiním sám. A čekaly na to i stěny a strop i měsíc a hvězdy. Ale cítil jsem na ramenou zlé břímě svých let, v srdci sedliny krve a kal pošlých štírů, a to, o čem prozpěvovaly ty výšiny snů a hlubiny touhy, náhle zmizelo tam, kde jediným milosrdenstvím je náručí smrti.*

29: *Hroby tvorů i krajin. Hroby hříchů i utrpení. Hroby oblak a hor. Hroby hrobů.*

Pro zapojení vybraných řádků do kontextu je potřeba sdělit, že jim předchází tři verše z latinského hymnu *Dies irae*, v nichž se zpívá o polnici, jež svým hlasem překlene krajinu hrobů a svolá lidstvo před Boží trůn. Poustevník si na tato slova hymnu vzpomene vstříc průčelí chrámu, který ho tolik přitahoval svou září a v němž před chvílí objevil svůj úkol – pohřbít rakev s hnijícími ostatky. Hrob, který má muž vykopat, a hroby písňe mu vyvolávají řetězec asociací, vše se mu zdá být hrobem, vše potřebuje zázračný zvuk polnice.

Úryvek je soustředěn kolem jednoho denotátu, je jednotně zacílen na efekt – sjednocení celého vnitřního světa díla na jednom významu. Články řetězce obrazů jsou prostě kladeny vedle sebe, asociace jsou vrstveny bez okolků, snaha je sdělit co nejvíce na co nejmenším prostoru, aby se obrazy proluly, to je zesimultánnění výrazu.

XIV.

48: *V jakém pekle ji zadrželi, že dosud se nedověděla, že nad zemí zazářila Boží duha?*

78: »[...] bylo nás vylosováno z celé dědiny sedm [...]«

154: *Ta duha, která měla z nich vyjít, už vyšla a objímala nás ve svém náručí. Objímala nás [...] jako osmero blahoslavenství.*

28: *mocně začalo zářit jako ze sedmi neviditelných a zázračných bran světlo zlaté a zakrvavělé [...]*

Vyšel z chrámu, v němž našel mrtvolu, a zastihl končící den. Mocně na něj působí pozdní světlo naplňující krajinu a ze Slunce vyšlehnou paprsky, které jsou obsahem naší pasáže. Následuje pulzující popis celého dojmu, recipient je ve vlnách zaléván prvky výjevu a jejich dynamickými příznaky. Sedmička je číslo plnosti, jak známo např. z evangelií. Autor jeho symboliku využil vícekrát: po vstupu do kostela se Poustevník strachuje, jestli není „*v chrámě sedmi nečistých duchů*“ (s. 25); německým vojákům bylo v plen vydáno dívek „*z celé dědiny sedm*“ (s. 78). Zde je toto číslo spojeno s nanejvýš pozitivním symbolem Slunce (v náboženském paradigmatu znamená vzkříšeného Krista) a s emblémem brány (tajemná dívka, která prostupuje celým textem, „*shlížela, přidržujíc se zlatých bran Boží duhy*“, do Poustevníkových „*chlapeckých snů*“; s. 14).

Naše locus je zkonstruováno ze tří částic: Slunce, tj. nebeského tělesa, sedmičky, tj. čísla, a brány, tj. emblému. Pro proniknutí do oné konstrukce je třeba ji číst s odstupem, tzn. s přihlédnutím k tomu, jaké významy na jednotlivých částicích ulpěly v průběhu jejich dřívějších použití, ať už v rámci knihy nebo mimo něj.

XV.

Poznámka: V tomto oddíle jsou ukázky z předmětového textu mimořádně řazeny primárně nikoli podle vzdálenosti od jeho začátku, ale jsou rozděleny pod písmena podle toho, jaký ornament se v nich vyskytuje.

a)

14: *Jen se podívej! Nepoznáváš ji? Ten líbezný třpyt na těch smrcích! Ta lehkost! To sehnutí větví! Což se opravdu nepamatuješ ani na její šaty, ani na její tvář, ani na to, jak stála, když shlížela, přidržujíc se zlatých bran Boží duhy, do tvých chlapeckých snů?*

14–15: *pod tímto stanem se zjeví ta nejspanilejší, která shlížela, přidržujíc se zlatých bran Boží duhy, do mých chlapeckých snů.*

16: *zatím mě oslňovala ta zářící šiška a vzpomínka na dívku, která shlížela, přidržujíc se brány nebeské duhy, do mých chlapeckých snů, [...]*

21: *Kdo ví, zda se snad nezrcadlila v jejích šupinách ta, která shlížela, přidržujíc se bran nebeské duhy, do mých chlapeckých snů!*

44: *vzpomínka na nedostiznou a blaženou bytost, která shlížela, přidržujíc se zlatých bran Boží duhy, do mých chlapeckých snů.*

66: *Její zrzavé vlasy byly sčesány, nakadeřeny a smály se jako tenkrát, když vyhlížela – Ach byla to ona?*

118: *oči mé duše náhle uzřely tu, která řekla už všechno; [...]*

139: *»[...] Nu, bylo tak ustanoveno už od toho dne, kdy jste poprvé nahlížela z brány nebeské duhy do mých chlapeckých snů. [...]«*

b)

38: *A nebyla by si pak mohla ta zmije, která právě tak odpočívala na svém obvyklém místě a přece mi dovolila, abych došel až sem, právem o sobě myslit, že je lepší než já?*

57: *jako kdybych byl svinut mezi jejími prsy, a pomalu natahuje lysý bělavý krk, už se blížil svou hlavou, teď už podobnou nerozvitému květu leknínu, vyvrženému z právě vyschlého bahna a posměšně přišlápnutému, k jejím dosud nic netušícím a pokojným rtům.*

c)

80: *»[...] Šla jsem s našimi. [...] Dívala jsem se jen na kůly v plotě a ani jsem nemyslíla na své setkání s matkou.« »[...] Byla bych se snad před ní schovala v chlévě. Ale tím, že mě doprovodili jako mrtvolu k hrobu, aspoň dosáhli toho, že jsem vstoupila do světnice [...]«*

84: *Přivřel jsem oči a viděl, jak šla jako stín, dívajíc se jen na kůly v plotě, či spíše snad jen na jejich stíny, a přitom si ani nepomyslíla na své setkání s matkou, před kterou by se byla asi schovkala v chlévě. Jen tím, že ji doprovodili jako mrtvolu, dosáhli aspoň toho, že vstoupila do světnice –*

d)

38–39: *Hlas tedy byl lidský a úplně srozumitelný. Jeho určitost připomínala svist kamene, letícího v těsné blízkosti úst.*

85: *Ten hlas! Jeho zachvění připomínalo smích kamene, zaseknutého právě doprostřed rtů.*

e)

79: *Ted? Jaképak ted? To je přece už věčné. Kam zalézt? Nu, proč? Už jsi zalezla tam, odkud nemůžeš nikam. [...] Vždyť to není tak zlé a můžeš být ráda, že jsi v pekle. Jen v pekle!*

86: *Ted! Jaképak ted! To je přece už věčné. Kam zalézt? Nu, proč? Už jsi zalezl tam, odkud nemůžeš nikam. Vždyť to není tak zlé a můžeš být rád, že jsi v pekle. Jen v pekle!*

f)

113: *A tady jsem tedy vstoupil do zakletého kruhu, [...]*

116–117: *To nebyl jen sen, nýbrž skutečné východiště z mého bludného kruhu.*

g)

86–87: *bytosť s přízřelými vlasy, jasně modrýma očima a lupínkem růže nebo šípkového květu na každé tváři, [...]*

92: *obraz bytosti živé, která měla zrzavé vlasy, jasně modré oči a na každé tváři lupínek růže.*

155–156: *protáhl jsem se pod tou líbeznou dlaní jako omládlý had vzhůru po jejích prsou a uzřel jsem světélkující a tajemný třpyt jejích zrzavých vlasů a na jejím obličejí něžný lupínek růže.*

Jde v těchto případech o ustálený popis zevnějšku té ženy, který je v knize parafrázován velmi četně. Ve vypsáních příkladech se navrací tři body: zrzavá barva vlasů, modrá barva očí, podobnost tváří lupínkům růže. Tyto atributy získaly v křesťanské kultuře symbolické významy. Se zrzavými vlasy býval zobrazován Jidáš, zrádce Ježíšův.⁵¹ Liška, zvíře ryšavé srsti, symbolizuje ďábla nebo heretika.⁵² V naprostém rozporu s tím barva modrá a květ růže odkazují k Panně Marii:⁵³ ve výtvarných ztvárněních Marie nosívá modrý závoj, případně modrou tuniku⁵⁴; Matka Boží je oslokována také „Rosa mystica“, resp. „Růže tajemná“⁵⁵. Tato sémantika dává dobrý předpoklad pro vznik ornamentu, ale sama o sobě jej nevytváří. Opakováním jisté kolokace se vztah mezi jejími členy fixuje a

⁵¹ Rulíšek 2005, s. 202

⁵² Rulíšek 2005, s. 207

⁵³ Rulíšek 2005, s. 268.402

⁵⁴ Rulíšek 2005, s. 270

⁵⁵ Rulíšek 2005, s. 268

vzniká asociace. Pro příště stačí zmínit jeden z členů kolokace a na ostatní se už čtenář rozpomene. Toto pevné sepětí jistých prvků funguje ve vztahu k fikčnímu světu tak, že potlačuje všechny ostatní prvky představy o objektu fikčního světa, ke kterému se kolokace pravidelně váže, a to především prvky, které se v textu nevyskytují a jsou recipientem domýšleny na základě jeho vlastní zkušenosti. Představa je tak recipientovi vnucována i navzdory jeho prostému nazírání světa. Touto cestou vzniká ornament. Když je dostatečným opakováním ustaven, působí i v nepřítomnosti: v textu se objeví objekt, na nějž je ornament navázán, a my si ornament vybavíme, i když se momentálně nevyskytuje. Samotná hmotná podoba ornamentu na listu papíru pak může časem působit iritativně, čímž je lexémům přidáván nový konotační význam.

Ve smyslu výše vysloveného docházíme k tomu, že zrzavost vlasů, modrost očí a podobnost tváří lupínkům růže jsou v *Boží duze* sceleny v ornament, který je navázán na Školačku, tj. objekt fikčního světa. Všechny tyto vztahy jsou přitom důsledkem pravidelného souvýskytu, který omezeně dokumentují příklady nadepsané. Obraz Školačky, přizpůsobený zkušenosti recipienta, je deformován, ona žena se stává především nositelkou ornamentu a ornament především vlastností ženy.

Nedocenili bychom přiměřeně význam růžového lístku, kdyby naší pozornosti unikla pasáž na s. 68–70: je jasné dopoledne, oba dva se prochází v zahradě a Poustevník zahlédne růžový keř se dvěma květy – jedním zavřeným, druhým rozvitým; ten rozložený upustí své okvětní lupeny a muž je zachytí do dlaně; když vzápětí dojde v rozhovoru na to, že se nestal knězem a že si myslí, že se jím měl stát, lístky zmačká; když Školačka naznačí, že si to myslí také, on lístky upustí. Z toho vyplývá: to, co jej odrazuje od té ženy, je přesvědčení o tom, že se sám nachází na scestí.

XVI.

26: *A tu na mne sáhl tak zoufalý žal, že bych ze všeho nejraději byl padl a umřel na těch střepinách, ukazujících všecku marnost mé touhy a nicotnost snů.*

104: *Srdce mi zavrávalo. Teď jsem teprve poznal, jak prázdný a neužitečný byl by celý můj život, kdyby nebylo jí.*

112: *Ale tu mi to už sevřelo hrdlo a začalo to mnou třást a vyvalily se mi slzy, a nechtěje, aby mi viděla do obličej, padl jsem jí k nohám a objal jí paty a rozvzlykal jsem se, [...]*

150: *nadchází chvíle, kdy sám a jen sám mám ukázat, přeji-li si, abych dohořel na obětišti v pustém chrámu své pýchy jako bezcenný chrást, či přijmu-li to, před čím utíkám z malověrnosti, třebaš po tom tak toužím, až mi umdlévá krev.*

152: *To jsem líbal už krev. A teď ještě srdce! Ne jednou, ne dvakrát, ale třikrát! Ach! Pálilo to teď jako žihavý stud. Ó srdce! Ó duše! Ale přijď už! Jen přijď!*

125: *A teď se tak lekl, že i ve mně to poskakovalo jako hořící tuk. Nebyl bych mohl říci, z čeho jsem měl takovou radost. Tak velikou, že mi zastřela smysly [...]*

Ten, kdo se dle slov úryvku lekl, je mladý muž, kterého dvojice potkala na cestě mezi lukami. Byl tam i s manželkou, dětmi a vozem s koňmi. Poustevník zapředl s mladým mužem dialog. Toho zaujala hlavně Školačka; je mu povědomá, a když uslyší, že pochází z míst, o nichž slyšel něco strašného, *lekne se*. Poustevník reaguje divně: má radost, jež si neumí vysvětlit on a kterou ostatně těžko vysvětlí i kritik.

Poustevníkuv prožitek je pocit krajně kladný, jenž *zastírá smysly*. Přitom ještě před chvílí u hrobu se mu *svíralo hrdlo*. Padá z jednoho extrému do druhého.

XVII.

56: *Jistě bych rád usnul, abych unikl všemu, co mnou trásl a lomcovalo, neboť všechny ty věci příliš daleko přesahovaly těsné hranice toho, co lze obsáhnout pozorností a ovládnout vůlí.*

Mají za sebou první rozpravu. Poustevník velmi stál o odchod, ale ona ho nenechala. Byl tedy nucen znovu si lehnout. Leží a jeho neklid je vypsán ve vybraném úseku. Nepříjemné komplikace, které tušil, přišly, v ženské podobě. Cítí, že mu život vyklouzl z ruky, řítí se k zemi a on není schopen jej chytit. Opustiv hranice bezpečné zóny, pohybuje se nyní v prostoru nesmírném a nebezpečném. K čemu ho přivede přítomnost ženy – ke hříchu či k hrdinství?

XVIII.

10: *začarované osady, podobné spíše smutečným shromážděným bloudících duší než sídlištím živých tvorů, [...]*

12: *Očekával jsem, že ty mrtvé a nehybné pavučiny se přece jen někde náhle rozhrnou a mezi nimi se ukáže aspoň přízrak zmučené tváře, [...]*

13: *pak třestil i zrak a záhy mě obklopily různé představy, před kterými bych se jindy byl třásl, ale teď jsem si přál, aby ode mne neodcházely [...]*

15: *Ptej se veverek, nevědí-li něco o její skrýši! Nebo raději sojek.*

19: *málem bych si byl myslil, že to všechno je sen.*

37: *Počkej! Ještě nic nevíš. Možná, že je to čarodějnice.*

45: *»Už vám rozumím. Domníváte se, že jsem d'ábel –«*

73: *všecky ty jabloně se přede mnou proměnily v kalné přízraky smrti. Jejich listí i ovoce náhle nabylo tvářnosti strašidelně neskutečné, [...] I děti v těch oknech se právě tak proměnily v bledé přeludy mrtvol [...]*

33: *má obrazivost se nenechala odbýt a rychle mi představila různé slepice čarodějnické, takže v několika vteřinách jsem přehlédl řady příšer, [...]*

Je noc, Poustevník spal, vzbouzí se. Pak zaslechl zakvokání slepic, které v něm podnítilo fantazie, o nichž se píše v citátu. Podtrhuji, že strašící myšlenky jsou produktem jeho obrazivosti, snovají je „*duchové snů*“ (srov. s. 33).

Měli bychom se snažit v *Boží duze* rozlišovat, ačkoli to není vždy možné, co je objektivním prvkem fikčního světa a co je součástí psychologie figur. Díky tomu totiž oddělíme dva děje probíhající ve fikčním světě: a) objektivní pronikání nadreality („druhého světa“, Boha) do reality; b) představy nadpřirozeného charakteru v myslích postav. V naší ukázce se jedná o druhý případ. Ten muž je ve stavu vnitřní nevyjasněnosti, bloudí v mlhách, myslitelné je pro něj cokoli.

XIX.

0

XX.

0

XXI.

14: *po jejich zamlčených a zasněných střeších se kmitalo světlo jako přívally naružovělých a modravých vln, které spěchaly na zálety do tmy přilehlé strany.*

52: *A tu se ten druhý, který po mně už popojížděl, začal tomu tak smát, že teď ještě cítím, jak to tlouklo a tráslo mými střevy i slabiny.*

96: *A náhle jsem uzřel všecky krásy své duše. Byly úžasné. Představovaly všecku blaženost smyslů, všecku němotu opojení, všecku nádheru pomatenosti. Měly podobu lidskou. Jen lidskou? Nu, ovšem! A jak věrnou! Jak dokonalou! Jak úchvatně*

zjednodušenou! Vůbec neměly nohou, takže nemohly stát, ale mohly se vítězoslavně a radostně svíjet. A neměly rukou ani kostí a šlach, neboť takové věci by jim byly jen překážely v jejich bezmezném štěstí. A neměly očí. Ty se roztekly po povrchu jejich blažených těl, [...]

147–148: *Když to říkala, hladilo mě to jako medvědí tlapy, které zálibně popojížděly ne už po nahé kůži, nýbrž po mozku, po vnitřnostech a po nahých tepnách, [...]*

99: *Ještě poslední pohled na bezbranná ústa, která neměla rtů, na ten zamžený opál bleďě zářící okostice, na ty špinavé slupky v prázdných očnicích, poskytujících už jen přístřeší kuklám, [...]*

Toto místo nalezneme v kontextu hrobové scény. Poustevník držel v náruči torzo dítěte, pak ho položil do rakve a naposled popatřil na mrtvolu ženy, než ji zakryje víkem rakve; vidí, co popsáno v ukázce. Všimá si úst, lebky jako takové (snad temene?), očnic – téhož, čeho u Školačky. Je to tedy moment podpořený ornamentem, a to i proto, že obdobný popis mrtvoly se vyskytuje na s. 98 a zvláště na s. 97.

Podání obrazu tlejících ostatků je důkladné, detailní a opakované. Nepříjemná představa nemá být zběžně nahlédnuta, ale procítěna, má zanechat patřičně silný efekt. Líčení je prosto eufemičnosti, zde není místa pro zjemňující metafory a okolky.

XXII.

0

4 Závěr

Náš příběh je vzdálenou ozvěnou transferu Němců. Autor jej zkomponoval v Lužických horách, kam jezdil posledních patnáct let svého života na chalupu.⁵⁶ Nevím, komu patřila předtím (J. Durych jich postupně obýval více), nicméně pohraničí zažilo po odchodu německých obyvatel příliv chalupářů v důsledku uvolnění vysokého počtu nemovitostí.⁵⁷ Ale poptávku nevzbudila jen nebývalá nabídka, důvody byly hlubší (čteme u Václava Cílka). Masivní nástup chalupářství a chatařství ve druhé polovině 20. století (a zvláště v 60. letech) je už dnes rozpoznávaným procesem. V lidech v této době vznikala motivace stavět si chaty – malé příbytky mimo město i standardní vesnickou zástavbu. Už dříve s tím začali trampové, ač v jejich případě je vhodnější mluvit o srubech. Ti se vůči chatařům vymezili, ale obsah jejich touhy se s motivací chatařů výrazně pronikal: cílem bylo uniknout ve městě patrnému tlaku civilizace a ten vyvážit uspokojením emocionálních a estetických vazeb na přírodu.⁵⁸ Hledat svou identitu mimo vyspělou kulturu bylo způsobem eremitů, pro jejichž životní styl našel barokní člověk nové nadšení, ke kterému se, i když s notnou dávkou ironie, hlásí i vypravěč našeho příběhu.

O duchovní příbuznosti mezi barokem a ovzduším druhé poloviny 20. století psal Zdeněk Rotrekl ve své studii *Barokní fenomén v současnosti*,⁵⁹ která stála někde v začátcích činnosti, jež vedla ke vzniku textu tohoto. Z. Rotrekl, který se se mnou v představě o podstatě baroka shoduje (alespoň krátce se ve své studii dotkne obsahu možná každé z dvaadvaceti tezí, v hořejším zevrubně mnou vypsanych), se na přesah („emanaci“⁶⁰) baroka do druhé poloviny 20. století zaměřuje. Je např. zaujat slučitelností záliby v heavy metalu s chozením na poutě, což sleduje ve své současnosti, a zmiňuje řadu jmen literátů, kteří jsou podle jeho mínění barokní tvarem svých děl, mezi nimi jmenuje i J. Durycha. Rotrekl považuje baroko za útvar uzavřený a neopakovatelný, pozoruje však ve své době návrat barokního stylu; návrat je v lidech 20. století způsoben životním pocitem a může se v tvorbě uskutečňovat, aniž by si to spisovatel sám uvědomoval. Tak Rotrekl naprosto souzní se Z. Kalistou, který se r. 1976 vyjádřil: „*To jen navenek se zdá, že básník naší doby [...] přejímá svoje motivy z baroka, že se k němu uchyluje z jakéhosi nedostatku vlastní invence. Tak se na věci může dívat jen zbedněný*

⁵⁶ Vojtíšková–Durych 1995, s. 9.12

⁵⁷ Fialová–Marada 2003, s. 116.117; Zapletalová 2007, s. 138; Cílek 2007, s. 380

⁵⁸ To krom jiného, šlo zároveň o hledání útočiště před oficiálním dohledem a svobodnou realizaci v ústraní.

⁵⁹ Rotrekl 1995

⁶⁰ Rotrekl 1995, s. 130

filolog, který hledá ‚vlivy‘ a závislosti s tužkou v ruce a je šťasten, když najde jisté slovní, vnější obdoby či dokonce stejnoznění. Motiv smrti (i motivy jiné) se objevuje u dnešního básníka ne jako výpůjčka z minulosti, ale jako něco, čeho básník užívá, protože naslouchá oné básnické nutnosti [...], protože mu je dána půdou, z níž vyrůstá k přítomnosti, kterou žije.“⁶¹ Nicméně zpět k baroknosti Durychově: mluvit o ní není nic nového pod Sluncem – F. X. Šalda napsal: „Typický barocista značné intensity básnické je Jaroslav Durych.“⁶²

Nyní, když už má bystrý čtenář setkání s mým textem skoro za sebou a než se dostanu k závěrečnému posudku, bych se mu rád obhájil před výtkou, o níž mě během četby možná nejednou chtěl zpravit: běží tu o relativně značnou disparátnost mého textu, o jeho členitost. Dovolím si tvrdit, že plynulost sdělení jsem obětoval z dobrých důvodů: Spojitost grafická byla vyměněna za ucelenost racionální. Žádám, aby pečlivá selekce úryvků primárního textu a jejich rozřídění podle předem daného schématu byly považovány za akt interpretace, aby přeuspořádání *Boží duhy*, jehož výsledkem je jakási koláž, už samo o sobě bez vysvětlujících pasáží bylo velkodušně vzato v úvahu coby specifické porozumění primárnímu textu.

Avšak pojďme zpět k baroknosti *Boží duhy*: důkazy o ní byly předloženy v analytické části. Čeho jsme byli svědky? Mimo jiné následujícího – ve sféře tvaru: iluzivnost zastíňující význam; slova, která by svůj celkový výraz našla doprovázena gestem, tj. divadelním pohybem; maximální amplifikace východiska sdělení; latinské vložky, vyvádějící z prostoru osobního do nadosobního; řetězec prolínajících se asociací; využití konotační sémantiky lexémů „Slunce“, „sedm“ a „brána“; ornamentální popis jedné z postav; popis tlejících ostatků, který byl detailní a prostý eufemičnosti. Ve sféře vnitřního (fikčního) světa díla: jistá postava přijímala smyslovou zkušenost, např. chování zmije, jako znamení; jisté postavě se jsoucna proměňovala před očima a dávala se vidět ve světle Věčnosti; stýkání pocitů lásky s myšlenkami o smrti; vyhledávání paradoxů; radost *zastírající smysly*; představy nadpřirozeného charakteru v mysli postavy. Ve sféře implicitního autora: spojování konkrétní smrti s pojmem mučednictví; myšlenky o dopadu životů předků na ty naše a o neodvratnosti některých událostí; znalost komplikací, které přepadají osobu, aby ji vyvedli do nesmírného a nebezpečného prostoru. Zdá se mi nyní, že nahlížení *Boží duhy* ve světle vlastností barokní literatury mi opravdu pomohlo jí porozumět – racionálně rozvinout, co bylo přítomno už v mém potěšení z první četby

⁶¹ Kalista 2014, s. 188

⁶² Šalda 1935–36, s. 242

této prózy. A proto mohu říci: *Boží duha* J. Durycha je dílem barokizujícím. Když jsem v dotyčných odstavcích pojednával, jak *Boží duha* barokizuje v oblasti tvaru, zabýval jsem se touto, pravda povrchovou, stránkou textu poněkud více obsahově (čili z hlediska výpovědi) než formálně (gramaticky). Přesto mi neušla dlouhá násobení větných členů (a z toho vyplývající souřadnost), rozvité kondenzace, překotná střídání větných melodií a obliba té zvolací, četná ukazovací zájmena, vypouštění spojek a jiné projevy oné barokní bujnosti, důraznosti a snadno recipovatelné komplikovanosti.

Měla být původně v rámci této práce zkoumána rovněž díla *Dotazník* (Jiřího Gruši) a *Popelka nazaretská* (Václava Renče) a tuším, že naše hypotéza by se potvrdila také vztažena na ně, ale čas odměřený této studii vyprchal a nezbývá než je ponechat pozdějším bádáním a ovšem těm, která jiní již provedli.

Kritizovat literaturu, tj. řečnit o řečech neboli uvažovat o literatuře je k užítku, pokud text umožňuje, že literární historik „*proniká do zákrutů podobenství. Hledá skrytý smysl přísloví, má zálibu v tajemstvích podobenství.*“ (Sirachovec⁶³) Co svrchu vypsáno jako mé bádání, jeví se mi pouhou maškarou ve srovnání s tak krásným úkolem. Ať je tedy má práce aspoň mementem lidské slabosti a příkazem pokory jejímu autorovi.

⁶³ Sir 39, 2b–3

5 Seznam použité literatury

Primární

Durych, Jaroslav: *Boží duha*; Academia (ediční řada Scarabeus), Praha 2000, vyd. třetí jako reprint vyd. druhého (Melantrich, Praha 1991), 176 stran, předmětový text na s. 7–156

Sekundární

Cílek, Václav: Chatařství jako fenomén, mentalita a osud. in: Zapletalová 2007 (s. 379–400)

Černý, Václav: Antibaroko v baroku. in: (V. Černý) *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*; Mladá fronta, Praha 1996 (s. 75–88)

týž: Hrst poznámek k barokní filozofii řeči a několik důsledků. in: Černý 1996 (s. 357–367)

týž: Michna z Otradovic a Václav Jan Rosa v evropských souvislostech. in: Černý 1996 (s. 143–215)

týž: Myšlenka Milosti Boží, jeden z klíčů k baroku. in: Černý 1996 (s. 91–110)

Eliot, Thomas Stearns: Dokonalý kritik. in: (T. S. Eliot) *O básnictví a básnících*; Odeon (ediční řada Eseje), Praha 1991 (s. 18–27)

týž: Funkce kritiky. in: Eliot 1991 (s. 28–37)

týž: Hranice kritiky. in: Eliot 1991 (s. 118–133)

Fialová, Dana et Marada, Miroslav: Chalupářství: příklad venkovské turistiky. in: *Cestovní ruch v České republice. Problémy a možnosti jejich řešení. Svazek 1. Tábor – duben 2003*; Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích – Zemědělská fakulta, České Budějovice 2003 (s. 116–123)

Kalista, Zdeněk: Úvod. in: (Z. Kalista) *České baroko. Studie, texty, poznámky*; Evropský literární klub, Praha 1941 (s. 7–50)

- týž: *Tvář baroka. Poznámky, které zabloudily na okraj života. Skicář problémů a odpovědí*; Rozmluvy, Purley (Londýn) 1989
další použitá vydání: Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1992; Vyšehrad, Praha 2014
- Kopecký, Milan: Od Bílé hory do národního obrození (1620 – asi 70. léta 18. století). in: (M. Kopecký) *Dějiny starší české literatury*; Masarykova univerzita, Brno 1991 (s. 45–74)
- Moretti, Franco: *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie*; Karolinum (ediční řada Studia nových médií), Praha 2014
- Novák, Arne et Novák, Jan V.: Období pobělohorského baroka (1621–1774). in: (A. Novák et J. V. Novák) *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*; Atlantis, Brno 1995 (s. 123–207)
- Pekař, Josef: *Bílá hora. Její příčiny i následky*; Vesmír, Praha 1921
- Petrů, Eduard: Parodie a travestie jako reakce na barokní manýrismus. in: (E. Petrů) *Vzdálené hlasy. Studie o starší české literatuře*; Votobia (ediční řada Velká řada), Olomouc 1996 (s. 302–307)
- týž: *Theatrum mundi v české renesanční a barokní literatuře*. in: Petrů 1996 (s. 284–289)
- Rotrekl, Zdeněk: Barokní fenomén v současnosti. in: (Z. Rotrekl) *Barokní fenomén v současnosti*; Torst, Praha 1995 (s. 101–157)
- Rulíšek, Hynek: *Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie*; Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 2005
- Šalda, František Xaver: O literárním baroku cizím i domácím. in: *Šaldův zápisník. List pro poesii, politiku a život*, roč. 8, r. 1935–36 (s. 71–77.105–126.167–182.232–246)
- Vašica, Josef: Záblesky z temna (s. 3–8) et O české barokní poesii (s. 9–18). in: (J. Vašica) *České literární baroko. Příspěvky k jeho studiu*; Atlantis, Brno 1995
- týž: *České literární baroko*. in: (J. Vašica) *Eseje a studie ze starší české literatury*; Verbum (Opava) et Tilia (Šenov u Ostravy), 2001 (s. 168–178)
- týž: Bilovský a konceptuální kazatelství. in: Vašica 2001 (s. 220–221)

Vojtíšková, Marie et Durych, Václav: Jaroslav Durych a Lužické hory. in: *Českolipsko literární. Sv. 12*; Vydavatelství – END –, Česká Lípa 1995 (s. 7–43)

Zapletalová, Veronika: *Chatařství. Architektura lidských snů a možností*; ERA, Brno 2007

– – –

Biblické citace dle: *Malá jeruzalémská Bible. Písmo svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou s úsporným kritickým aparátem*; Krystal OP (Praha) et Karmelitánské nakladatelství (Kostelní Vydří), 2011