

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

dějiny české literatury a literární teorie - filologie

Milada Záborcová

**Fenomén smrti v české literatuře
20. století**

**Phenomena of Death and Dying
in Czech Literature of the 20th Century**

Disertační práce

vedoucí práce - Doc. PhDr. Petr Bílek, CSc.

2007

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Doc. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za cenné rady, které mi byly při práci oporou, i za kritické postřehy, které mi v ní pomáhaly nalézat další cesty.

PhDr. Jaroslavu Medovi, CSc. pak děkuji za podnětné myšlenky a rozhovory, jimiž během svých přednášek otevírá nové prostory k úvahám.

Abstrakt

Fenomén smrti v české literatuře 20. století

Milada Záborcová

Klíčová slova:

autor, Bůh, česká literatura, existence, reflexe, smrt, subjekt, text, život.

Disertační práce se zabývá analýzou sémantických rovin tematizace motivu smrti v literárním spektru české poezie a prózy 20. století.

V úvodních dvou kapitolách je zvolen přístup zaměřený na širší interpretaci vývoje pojetí smrti se zřetelem k filozofickým, psychologickým, lékařským, etickým a duchovním přístupům.

Vzhledem k obsažnosti materiálu jsou rámcově nastíněny jednotlivé modifikace postojů k otázkám umírání v rámci evropského středověkého kontextu s odkazy na dochovaná díla českého písemnictví.

Filozofické roviny problematiky se dotýká rozbor prací vybraných autorů, jejichž koncepty měly vliv na českou literární tvorbu v průběhu 20. století, nebo byly prostřednictvím této tvorby přímo či latentně reflektovány.

Literární obraz smrti v české literatuře 20. století je v disertační práci interpretován v členění, které reflektuje výrazné literárně-historické mezníky souvisejících s proměnami vnímání smrti i s proměnami jejího obrazu.

Klasifikace je v souvislosti s jednotlivými sémantickými aspekty tohoto vývoje provedena do pěti základních oblastí, v nichž se tematizace smrti projevuje v literárních dílech jakožto dominantní prvek architektiky jednotlivých textů.

První skupinu děl vyznačujících se ve vztahu ke ztvárnění toposu smrti jistými specifiky tvoří katolicky zaměřená poezie a próza, jejíž autoři se v důsledku rostoucí sekularizace světa v období 1. třetiny 20. století musejí vyrovnávat s proměnou duchovního klimatu a s posunem životních hodnot, do nichž se opětovně budou snažit vnášet důraz na nutnost vnímání transcendentálních přesahů lidského života.

Druhý okruh děl zahrnuje básnickou tvorbu manifestující reflexivní poetiku tragického pocitu života ve 30. letech.

Ve třetí oblasti je věnována pozornost vývoji baladické a psychologické prózy v období od počátku 30. let s důrazem na analýzy utváření typů a charakterů literárních postav ve vztahu ke kategoriím dobra a zla i se zřetelem k jejich niterným prožitkům finální stránky lidské existence.

Čtvrtý tematický okruh se dotýká problematiky destrukce integrity osobnosti a obrazu smrti v době 2. světové války, zaměřuje se na rovinu konfrontace lidského subjektu s krutostí nacismu i na poválečné literární reakce na holocaust.

Poslední část disertační práce je věnována období 60. let, kdy se do básnického zpracování tematiky smrti promítají nové zkušenosti podmíněné uskutečňovanou devalvací lidských životů v obou světových válkách. Ve snaze o kontinuitu v duchovních oblastech literární tvorby se východiskem pro umělecké ztvárnění motivu smrti stávají 30. léta, jež společně s výrazným vlivem poetiky Vladimíra Holana podněcují četné autory k existenciálnímu hledání smyslu života v básních, v nichž se reflexe reality smrti stává zjevnou dominantou.

Cílem disertační práce je zkoumání literárního přístupu ke smrti u autorů, jejichž hledání a postoje přinesly do literatury nová pojetí, zprostředkovaly mimořádné existenciální zkušenosti a svojí textovou výpovědí umožnily recipientům konfrontaci s osobním pohledem autora na smrt a její místo v životě člověka.

An Abstract

Phenomena of Death and Dying in Czech Literature of the 20th Century

Milada Záborcová

Key words:

author, God, Czech literature, existence, reflection, death, subjectivity, text, life.

The dissertation thesis deals with distinct semantic levels of the theme of death and dying in a large context of Czech poetry and prose-fiction of the 20th century.

In the first two chapters, the approach is supposed to cover broader interpretations of the treatment of death and dying based on philosophical, psychological, medical, ethic, and spiritual background.

Due to the large range of the material, just essential frames of the attitudes towards dying are outlined, focusing on European medieval context and older texts of Czech literature.

Philosophical background focuses on texts of selected writers who influenced Czech literature of the 20th century and/or were explicitly or implicitly reflected in it.

The image of death and dying in Czech literature of the 20th century is analyzed in chapters that are based on periodisation that reflects substantial changes in the perception of death and in the ways of its verbal visualization in literature.

The classification of texts is divided into five types based on the differences of the images of death in the composition of distinct literary texts.

The first group has the specificities of texts of poetry and prose-fiction of catholic background: the authors, facing the secularization of the world in the first third of the 20th century, have to reflect the changes of the spiritual climate and sets of values, trying to stress the transcendental dimensions of a human life.

The second group includes Czech poetry of the 1930s with its strong reflection of the tragic sense of life.

The third group of texts puts together the balladic and psychological prose-fiction since the beginnings of the 1930s. Their interpretation focuses on the literary protagonists relating to the categories of good and evil and the innermost experiencing of the final steps of human existence.

The fourth group focuses on the issue of destructed integrity of a human being and consequent images of death based on WWII. It analyses the topic of humans confronted with the Nazi cruelty and first post-war responses to Holocaust.

The last group of texts is borrowed from Czech poetry of the 1960s. Poetry in this era seems to respond back to the notion of the loss of human life value based on the 20th century experience of the two world wars. It re-establishes a connection to the 1930s poetry topics and motives of death, especially through the continuous legacy of Vladimír Holan. Existential search for the meaning of life dominated by the notion of death seems to be the central theme of this type of literature.

The dissertation thesis aims at the exploration of the image of death and dying in literature, focusing on authors who were able to offer new concepts of this topic, based on an extraordinary existential experience. Such a type of literature seems to offer its readers an author's personal view of death and its place within human life.

OBSAH

0. Úvod	9
1. Historické zlomky vývoje pojetí smrti	13
2. Filozofická východiska interpretace smrti	24
3. Otázka transcendentna v dílech katolicky orientované poezie a prózy 1. pol. 20. století	38
4. Reflexe tragického pocitu života v poezii počátku 30. let	81
5. Problematika predestinace subjektu v baladické a psychologické próze	96
6. Boj proti destrukci integrity osobnosti v realitě nacistického vyvražďování 2. světové války	126
7. Zpřítomnění smrti – metafyzické otázky v poezii 60. let 20. století	145
8. Závěr	173
9. Bibliografie	177

0. ÚVOD

Vypracování disertační práce si klade za úkol zpřehlednění vývoje proměnlivých aspektů pojetí smrti v českém literárním kontextu 20. století. Cílem studia je postžení tematizace smrti v české literatuře 20. století, jemuž předchází interpretační nástin pozvolné transformace křesťansky vnímaného modelu smrti vyvíjejícího se od středověku, který byl postupně ovlivňován novodobými filozofickými otázkami vyplývajícími z hledání transcendentálních přesahů lidského života.

Práce si je vědoma dosavadního stavu poznání a odborného reflexe daného tématu. Problematika tematizace smrti v české literatuře týkající se zmíněného období 20. století byla rozpracována v dílčích studiích, nejčastěji tvoří součást širšího interpretačního rozboru konkrétního autora¹, je jí věnován interpretační zřetel v rámci generačního literárně-filozofického směřování², dále je tematika smrti interpretována u vybraných autorů³, méně často je motivika smrti analyzována v lingvoliterárních souvislostech⁴, jen výjimečně je motivika smrti sledována v průřezu celé tvorby autora⁵.

Fenoménu smrti v literatuře bylo v roce 2000 věnováno sympozium k problematice 19. století konané v Plzni. Na plzeňském sympoziu zazněly i příspěvky obracející svou pozornost do následujícího 20. století⁶, které přemostují zkoumání problematiky literárního obrazu smrti a jeho specifčnosti mezi oběma zmíněnými staletími pojednáním o tématech, která nabývala na významu právě na sklonku 19. století⁷.

¹ Např. Jindřich Chalupecký, Jiří Olič o expresionismu a motivu smrti v díle Jakuba Demla, Mojmír Trávníček o životě a díle Jana Čepa, Ludvík Kundera o tvorbě Františka Halase, Jiří Opelík o tvorbě Vladimíra Holana či Josefa Čapka, Zdeněk Kožmín o tvorbě Jana Skácela.

² Např. Vladimír Papoušek o existencialistech, Jiří Brabec o halasovsko-holanovské generaci, Jaroslav Med o tvorbě katolických autorů.

³ Např. Jiří Trávníček o „poezii poslední možnosti“.

⁴ Např. Alexandr Stich o poezii Františka Halase a Vladimíra Holana, Jan Grossman o tvorbě Jiřího Ortena.

⁵ Iva Štrychová o motivu smrti v prozaickém díle Jana Čepa, Jaroslav Med o poezii Zbyňka Hejdy.

⁶ Jaroslav Med, Petr Wittlich, Magdaléna Havlová.

⁷ Otázka sebevraždy, role ženy ve vztahu ke společenskému náhledu na smrt a umírání, existenciální úzkost v spirituální tvorbě křesťansky zaměřených autorů apod.

Disertační práce tedy bude navazovat na již vzniklé studie, zároveň se ale bude soustředit na komplexnější postižení smrti jakožto svébytného typu literárního zobrazení v české literatuře 20. století s odkazem na další jevy projevující se v textech pod vlivem oblastí medicínských, religiálních atd. Musí tedy propojit dosavadní poznání a doplnit je o jevy, které jsou ve vztahu k literárnímu obrazu smrti a jeho interpretaci relevantní.

Práce reflektuje soudobé trendy v oblasti zkoumání literární interpretace fenoménu smrti a přihlíží k interdisciplinárním poznatkům z psychologických a medicínsko-etických studií⁸. Informačními východisky jsou vedle filozofických a lékařských prací z oboru thanatologie zejména studie z oblasti francouzské historiografie (Philippe Ariès, Jacques Le Goff, Michel Vovelle, André Corvisier), která poskytuje široké pole poznatků o historickém vývoji pojetí smrti. V rovině literární teorie se bude opírat o modely reflexe smrti a proměn jejího uměleckého ztvárnění aplikované na literární texty (Maurice Blanchot, Alain Croix).

Disertační práce vychází z poznání a studia jednotlivých interpretačních pojetí toposu smrti. Chce se věnovat postižení proměn akceptace smrti v historicko-kulturních souvislostech, má propojit izolovaně interpretované aspekty textů s výrazným literárním zobrazením motivu smrti v průběhu 20. století a postihnout souvislosti významné pro chápání směřování a proměn vztahu jedince k terminální hranici osobní existence.

Úskalím každé práce snažící se o komplexnější postižení vybrané problematiky bývá obtížná ohraničitelnost výzkumného pole, na němž se bude studium odehrávat – disertační práce má tedy za úkol vymezit základní principy transformačního procesu, které výrazným způsobem zasáhly do literárního pojetí fenoménu smrti, a upřednostnit ve volbě literatury ty autory, u nichž je v rovině autorské interpretace problematiky prokazatelný osobitý přístup, pro něž se konfrontace s otázkou smrti stala symptomatickou pro celé období jejich tvorby či pro její výraznou část. Zaměřovat se bude na výběr autorů, jejichž hledání a postoje přinesly do literatury nová pojetí, zprostředkovaly mimořádné existenciální

⁸ Vedla předloženého seznamu prostudované lékařské, etické a filozofické literatury si je vědoma např. poznatků prezentovaných na mezinárodní konferenci zaměřené na uvedenou problematiku - Colloque International „Des vivants et des morts – des constructions de la bonne mort“ (21.-23. 11. 2002, Université Brest); organizace: l'Atelier de Recherche Sociologique, le Centre de Recherche Bretonne et Celtique, le département science Humaines UFR de Médecine de Brest.

zkušenosti a svojí textovou výpovědí umožnily recipientům konfrontaci s osobním pohledem autora na smrt a její místo v životě člověka.

Klasifikace vyvíjejících se uměleckých pojetí problematiky smrti v české literatuře 20. století postihuje vývoj etap reflektujících v přístupu k umírání proměnlivé společenské klima, do něhož literární díla vstupovala a jej ovlivňovala. Hranicí tohoto vývoje jsou pak vzhledem ke stále se zmenšující možnosti literatury vstupovat do kulturně-spoločenského dění v totalitní komunistické epoše stanovená 60. léta 20. století. Jednotlivé tendence jsou interpretovány a utříděny do následujících hlavních oblastí:

Motiv smrti v dílech katolicky orientované meziválečné poezie a prózy a otázka zřetelnosti religiozity v dílech Jakuba Demla, Bohuslava Reynka a Jana Čepa.

Vyjádření tragického pocitu života v rozvíjejících se poetikách sbírek Františka Halase, Vladimíra Holana a Jana Zahradníčka z roku 1930.

Otázka míry a vlivu predestinace subjektu ve vztahu ke smrti v baladických prózách Vladislava Vančury, Josefa Čapka, Ivana Olbrachta, definice proměny role postavení umírajícího pacienta v civilizované společnosti řešená v dílech Karla Čapka a Egona Hostovského, rovina psychologického rozboru postav vyrovnávajících se s vlastní zodpovědností za smrt v románech Jaroslava Havlíčka a Václava Řezáče.

Obraz proměn integrity osobnosti v období konce 30. let v poezii Jiřího Ortena a Hanuše Bonna, prožitek reality koncentračního tábora u osobností postižených nacistickou perzekucí Josefa Čapka a Emila Filly s odkazem na obsáhlou problematiku literárního obrazu dopadu holocaustu v prózách Arnošta Lustiga, Ladislava Fukse a Jiřího Weila.

Motivika zpřítomnění smrti, nové podoby personalizace smrti a metafyzické otázky v literatuře od počátku 60. let v tvorbě Vladimíra Holana, Oldřicha Mikuláška, Jana Skácela, Karla Šiktance, Ivana Diviše, Zbyňka Hejdy.

Důležitým faktorem promítajícím se do koncepce výběru uvedených autorů je míra integrování problematiky smrti do literárního díla.

V oblasti prózy je zřetel upřen zejména na tvůrčí postupy, ve kterých zakomponování tematiky smrti do syžetu ovlivňuje zásadně významovou koherenci celého textu.

V poezii jsou pak upřednostněni autoři, v jejichž básnické tvorbě či v některém jejím období tato tematika netvoří fragmentární část, nýbrž je přesvědčivým dokladem autorovy reflexe fenoménu smrti i uměleckým zprostředkováním jeho emocionálních i etických postojů, a stává se tak úhrnným vyjádřením jeho životní zkušenosti či přesvědčení.

Meritem disertační práce je tedy analýza a dokumentace jednotlivých faktorů, které se promítly do změn ve vztahu ke smrti a umírání vzhledem k doprovodným kulturně - antropologickým souvislostem 20. století, a interpretace literárního toposu smrti se zřetelem k specifčnosti přístupu uvedených autorů, u nichž se v rámci literární tvorby manifestovala i vlastní osobitá reflexe problematiky terminálního vymezení lidské existence.

1. HISTORICKÉ ZLOMKY VÝVOJE POJETÍ SMRTI

Zobrazení smrti v oblasti písemnictví procházelo změnami, jejichž povaha byla vázána na mimoliterární aspekty společenského klimatu i na proměnlivou roli pozice individuálního subjektu vzhledem ke kanonizovaným výkladům jeho terminálně vymezené existence. Pro dešifrování vlivů, které se překlenuly napříč staletími do zkoumaného období české literární tvorby 20. století, je třeba postihnout tyto modifikace vývoje pojetí smrti a jejich sémantickou hodnotu v uměleckém ztvárnění zkoumané problematiky.

Za historickou epochu, ze které můžeme odvozovat obecnější závěry o povaze prožívání terminálního stadia lidského bytí v evropských poměrech, považuje moderní historiografie raný středověk⁹.

Tomuto období předcházely tisícileté tradiční přístupy - jejich stopy a vliv jsou pro vývoj raně středověkého názoru velkou měrou rozhodující.

V rovině uměleckého zobrazení smrti může být za přesah těchto uzavřených „velkých civilizací“ do období středověku považováno vypodobnění smrti alegorickým zobrazením¹⁰, jež akcentovalo vlastnosti, které byly smrti obecně přisuzovány (nezadržitelnost, tichost příchodu, nevyzpytatelnost, nesmlouvavost...), a které bylo svou symbolikou odlišné od pozdějšího vývoje zobrazení směřujícího k personifikované podobě smrti¹¹.

Z hlediska zkoumání evoluce přístupů k pojetí života a jeho ohraničenosti zůstávají důležitou základnou pro výklad recepce smrti pozitivní a přirozeně umírání

⁹ Francouzský historiograf Philippe Ariès ve své rozsáhlé studii *Dějiny smrti*, jejíž kořeny sahají až do 50. let 20. století, a která je zároveň obsažným souborem poznatků jeho dvacetileté práce a bádání, podává obraz umírání v raném středověku a zdůrazňuje, že podobná představa smrti sahá snad až do pravěku: „*Význam raného středověku a jeho literatury tedy spočívá v tom, že nám v dostupných textech srozumitelně zprostředkovává postoj ke smrti, typický pro velice starou a dlouhotrvající civilizaci, jejíž počátky spadají do období zrodu lidstva a která nám dohasíná před očima.*“ Ariès, Philippe.: *Dějiny smrti*. Přel. D.Navrátílová. Praha 2000, s. 17.

¹⁰ Smrt byla například zobrazována v podobě ptáka s ovocem v zobáku, panny s věncem pelyňku na hlavě a se závojem potřísněným krví či v přetrvávající symbolice obrazu zhasnuté svíce. Blíže viz Corvisier, André.: *Tance smrti*. Přel. Lenka Kolářová. Praha, VOLVOX GLOBATOR 2002.

¹¹ Staří Slované si smrti údajně představovali jako bílou ženskou postavu zahalenou v plachetce či jako stín, který se chystá člověka zadávit. Blíže viz Navrátilová, Alena: *Narození a smrt v české lidové kultuře*. Praha, Vyšehrad 2004.

do života začleňující tradice kultur, které nacházíme na pomezí pohanských rituálů a rozmáhajícího se vlivu křesťanství na úsvitu období středověku.

V periodě mezi 11. až 13. stoletím se evropské civilizace vztahovaly ke smrti spíše pozitivně. Smrt byla interpretována jako brána do ráje, kam umírající vstupuje na základě životních zásluh spořádaného, Bohu oddaného života.

Bádání Philippa Arièse shromáždilo poznatky dokládající rozšířenou víru ve varovnou manifestaci smrti, která se lidskému jedinci často měla ohlásit předem prostřednictvím různých znamení, jež ho měly vybízet k „*uspořádání obřadních záležitostí*“ (dopisy, závěti, rozloučení)¹². Úplným opakem k dnešním hodnotám se ve zmíněné době jevílo zemřít náhlou smrtí, která byla vnímána jako prokletá a byla chápána jako výraz božího hněvu vzhledem k umírajícímu, jenž si nestihl svůj dosavadní život směrem k sobě i ostatním pozůstalým uspořádat.

V tomto období, reprezentovaném v oblasti slovesného umění například *Písní o Rolandovi*, lze zřetelně mapovat známky jisté „de-subjektivizace“ v literárním obrazu umírání ve prospěch objektivizujícího, emoční a reflexivní rovinou subjektu se nezabývajícího popisu a výkladu. Citovým pochodům probíhajícím u umírajícího subjektu¹³ nebyl přisuzován význam srovnatelný se zvyklostmi dnešní moderní společnosti – emocionální pohnutky, které případně umírání provázely, byly obráceny nikoli ke ztrátám – a to i co se týče oblasti pozůstalých - nýbrž k výhrám, jimiž byl vstup do Ráje a nabytí nové, spirituální podoby života¹⁴.

Na území dnešních Čech a Moravy lze předpokládat u venkovské složky obyvatelstva stejný klid a přijetí nevyhnutelnosti smrti, jako tomu bylo v dochovaných francouzských literárních zlomcích *La Chanson de Roland*.

¹² Smrt se také ohlašovala prostřednictvím snu; umírající se k ní rovněž často upínali jako k představě dlouhého spánku, například v krásně rozkvetlé zahradě.

¹³ O pocitech umírajících se dozvídáme informace nesnadno interpretovatelné z hlediska emočních stránek lidské osobnosti – například v *Písní o Rolandovi* a dalších rytířských skladbách Philippe Arièse zdůrazňuje udivující opomenutí existence nejbližších příbuzných a milovaných lidí ve vzpomínkách, jež provázely chvíli bezprostředně předcházející smrti, a zdůrazňuje akcent na hrdinskou povahu umírání, po kterém má být za předchozí službu Bohu, králi a vlasti zemřelý rek odměněn v Ráji.

¹⁴ Je třeba však mít stále na paměti fakt, že dochované poznatky o povaze umírání na prahu období středověku se týkají převážně osob ve své době nějakým způsobem výjimečných a literárním textem upravená a poznamenaná „svědectví“ o smrti a umírání nepokrývají plnou měrou situaci všech složek obyvatelstva – spíše se jedná o výběr onoho „nejvzletnějšího“, co bylo možné v konfrontaci se smrtí v uvedeném období uvést.

Smrti se nepřisuzoval nějaký zvláštní význam, pohřebišti pro zesulé bylo vymezeno místo mimo osídlené hradiště či území vesnice, o mrtvých se uvažovalo v souvislosti s různými polopohanskými zvyky, které podporovaly například představy o komunikaci se zemřelými či víru v návraty mrtvých ze záhrobí.

S souladu se šířením křesťanství se církev snažila těmito obřadným rituálům zamezit postupným rozšiřováním a provázáním jednotlivých oblastí své působnosti, výstavbou kostelů a ustanovením církevního dohledu nad způsobem pohřbu. Namísto pohanských rituálů byl kladen důraz na křesťanský způsob obřadu – posílení církevní autority napomáhaly zádušní mše, předčítání z Písma svatého, rychlý převoz zemřelého do kostela a pohřby věřících na vysvěcené půdě.

„*Vlidná*“ a očekávaná smrt (Philippe Ariès) mění v představách lidí svůj charakter patrně v období 12. století, kdy dochází k většímu uvědomění individuality smrti a k rozjímání o povaze vztahu duše a těla. V této době již přestávalo stačit poručit svou duši do ochrany světců, podrobit se všem církevním rituálům a zajistit si pohřbení na vysvěceném místě; přibližně v tomto čase do náboženského vnímání procesu umírání zakončeného v představách věřících Posledním soudem, ke kterému dospěje duše po opuštění své tělesné schránky, a kde se rozhodne o její další existenci, proniká nová „*instance*“, místo očiště¹⁵ (Jacques Le Goff), kde se duše zbavovala poskvrny svých předchozích hříchů a odkud na základě přímluv pozůstalých pak směla postoupit do ráje.

Z tohoto modelu posmrtného života vyplývala nutnost přípravy na smrt již v tomto pozemském světě. Latinské textové předlohy podobenství o setkávání mrtvých a živých, jež doznaly v Evropě četných literárních verzí a překladů (jako například domnělý byzantský román *Slovo o třech mrtvých a třech živých* nebo latinská elegická báseň *Vado mori*¹⁶) předjímají výzvy pozdějších *artes moriendi*¹⁷ k připravenosti na smrt a rovněž na vzkříšení k životu věčnému.

Od 12. století se mění přístup k obrazové interpretaci smrti, která je v různých, již personalizovaných obměnách zpodobňována jako žena se srpovitou

¹⁵ Detailnější analýza a výklad vývoje představy očiště viz Le Goff, Jacques, Schmidt, Jean-Claude: Encyklopedie středověku. Praha, Vyšehrad 2002.

¹⁶ O těchto a dalších středověkých literárních dílech vztahujících se ke smrti podrobně viz Corvisier, André: Tance smrti. Přel. Lenka Kolářová. Praha 2002.

¹⁷ *Artes moriendi* byla tiskem šířená středověká díla sestávající se z dřevorytů s obrazy umírajících očekávajících na lůžku příchod smrti. Za pomoci této reprodukční techniky, využívající i k negramotným složkám obyvatel promlouvající obrazový výraz, mohly takto upravené listy, svitky či později knihy proniknout i k laickým vrstvám a poučit je o významu tzv. šťastné smrti, závěrečné zkoušky, ve které je zhodnocen smysl celého dosavadního života umírajícího jedince.

sekerou, sekáč s kosou, lovec se sítí, lučištníci s kuší a šípy, v průběhu 14. století se přidávají podoby hudebníka, hráče na housle, piště, hrobaře s lopatou, postavy třímající žezlo¹⁸.

Vzestup personalizované podoby smrti byl úzce svázán s atakem morových ran¹⁹, které převrátily hodnotu přijímání smrti rozsahem osob zemřelých v důsledku infekce. Smrt, která byla do doby 14. století představována zástupnými postavami symbolizující motivy lovu (kdy umírající je smrtí dohoněn či zasažen), nebo sečení, žnutí srpem, kosou (umírajícímu byl přeřat život, přetržena nit života), se mění pod rozšířenými apokalyptickými výjevy morem zasažených měst posetých mrtvolami. Realita, v níž společnost nedokázala zabránit všudypřítomnému, nezastřenému procesu rozkladu mrtvých těl v ulicích měst, přispěla k nové vizualizaci smrti.

Do období konce 14. století je přiřazován verš Jeana Le Févra „*já užířel smrti tanec*“²⁰, který se považuje za možný impuls pro nové zobrazení smrti – tentokrát už způsobem v podobě značně „naturalistické“, obrazem kostlivce s visícími cáry masa a vaziva, přepadávajícího nečekaně příslušníky všech složek obyvatelstva, všech povolání i sociálních skupin bez rozdílu a vyzývající je k tanci. Tyto *dance macabre*²¹, známé zejména ze zemí západní Evropy, vznikaly jako fresky malované v interiérech kostelů, nebo jako sousoší na jejich průčelích. Často byly zpracovány i v grafické podobě formou dřevořezu či rytiny (na tomto poli vyniká pozdější zpodobení Apokalyptických jezdců a další dřevořezy z cyklu *Apokalypsy* Albrechta Dürera (1498) či dřevořezový cyklus *Tanec smrti* dalšího významného německého malíře a grafika Hanse Holbaina mladšího (1525)). Tance smrti byly přetiskovány na

¹⁸ Jak dále uvádí Corvisier, vedle smrti nesoucí podobu čtvrtého apokalyptického jezdce na portálech katedrál a Amiensu, Paříži či Remeši, nalezneme smrt jedoucí na koni i na fresce z roku 1357 na českém Karlštejně.

¹⁹ Roku 1347 se z italského Janova a sicilské Messiny rozšířila nákaza, která děsila obyvatelstvo celé Evropy, neboť jí byla nedozírně postižena celá její západní, severní i východní část.

Jednalo se o infekci moru, který se začal šířit nakaženými parazity, hlodavci a posléze i kapénkovou infekcí a který během dvou let stačil zabít na 25 000 000 lidí. Dochovaná svědectví hovoří o apokalyptičnosti celé situace, kdy lidé umírali do několika hodin od chvíle nákazy, kdy ve městech nestíhala být pohřbena mrtvá těla a epidemie se šířila hrozivou rychlostí do všech stran. Nejhorší důsledky nesla Itálie, ale i v jiných zemích byl úbytek populace obrovský. V periodicitě přibližně dvaceti let udeřila tato „černá smrt“ v Evropě ještě několikrát, i když již nikdy ne v takovém rozsahu, jako v letech 1347-1349, do roku 1670 však bylo zaznamenáno na třicet morových ran, při kterých podle odhadů zemřela třetina světa.

²⁰ Verše Jeana Le Févra pocházejí z jeho poemy *Resprit de la mort* (1376), blíže viz Tamtéž, s. 20-21.

²¹ Etymologický výklad spojení *dance macabre* není jednoznačný, Le Corvisier udává do spojitosti zesílení významu u *macabre* (děsuplný) vzhledem k francouzskému *funèbre* (pohřební) a *cadavre* (hrob, mrtvola), dále ovšem dokládá možné souvislosti s malbami na hřbitovních zdech (*macharia*), se španělským *macabir* (hrob), s výrazy *mactorum chorea* (tanec lidí bez masa) či *chorea machabaeorum* (tanec Makabejských), v němž záměna Makabejský – *macabre* měla „být důkazem vzniku argotického výrazu *macabé* (hrob).

svitky nebo jednotlivé listy papíru, které byly později doprovázeny texty²², v nichž smrt vede dialog s přítomným zástupem lidí, kteří ji v řadě následují, nebo jsou s ní přinuceni v kruhu tančit.

Jistou variantou tanců smrti byly tzv. *triumfy smrti*, které alegorickými obrazy zachycovaly realitu dopadu morových ran. Fresky, typické zejména pro oblast Itálie, vznikaly v průběhu 14. až 16. století a zobrazují smrt jako neomezenou panovnici, vládkyni či královnu obklopenou poddanými - smrtelnými lidmi. Nejznámějším vyobrazením *Triumfu smrti* je stejnojmenný obraz Pietra Breughela staršího (1562), či freska ze severoitalského Clusone pocházející z 15. století.

Důležitým jevem ve snahách o zpřístupnění problematiky smrti a umírání bylo i prohloubenější zakomponování momentu smrti do výuky náboženství – rozjímání o smrti přestávalo být v průběhu 14. století výlučně vyhrazeno řádovým mnichům, kněžím, nebo jiným církevním autoritám, ale stále častěji se v důsledku masovosti umírání způsobeného morovými ranami stávalo předmětem osobité interpretace laické veřejnosti, jež vyjadřovala svoji reflexi Posledního soudu i pocity strachu z Pekla například prostřednictvím lidových her. Velkou roli v postupné modifikaci pohledu na smrt a umírání měl i nástup reformace, která mj. odmítla očištěc jakožto biblí nedoloženou dimenzi posmrtné existence.

Další složkou popularizačního procesu tematizace smrti byly i zmíněné *artes moriendi*, v nichž byly popisovány zejména útoky na umírajícího ze stran pekelných mocností, a na druhé straně pomoc, kterou mu mohou poskytnout v tomto „souboji o duši“ nebeské bytosti – andělé.

V české středověké literatuře se dochovalo několik písemností, v nichž je tematika smrti pojednávána – jedná se především v době předhusitské o první ze tří verzí *Sporu duše s tělem*, a dále o písně *Smrt* a *O bázni boží*. V těchto písních se silným didaktickým podtextem byla připomínána zejména existence pekla, kterému se chce duše vyhnout, a tak jí nezbývá, než poučovat hříchem zatížené tělo:

„Duše vece:

„Daj mi, tělo, k tomu radu:

až smrt přijde, kde já sadu?

Kam já pójdu?

Hořet' dojdu!

²² Rozšíření obrazové části textovým doprovodem se též přičítá vynálezu levnější výroby papíru v Norimberku 1389, která umožňovala větší rozšíření *tanců smrti* mezi prosté obyvatelstvo.

Črtie vidúce mě přídú!

/.../

Připrav se k zpovědi brzce,

anoť smrt k náma oblízce;

jměj na péči,

co chceš říci,

až mě kážú z tebe zvléci.“ “²³

Kolem roku 1401 také vzniká jedno z nejdůležitějších děl soudobé evropské kultury, v němž je formou disputace tematizována otázka nevyhnutelnosti smrti, próza německy píšícího autora, městského notáře Jana z Žatce²⁴ *Oráč z Čech* (*Ackermann aus Böhmen*).

V dialogu Oráče²⁵ s personifikovanou Smrtí, která ho připravila o ženu²⁶, se objevuje obžaloba bezohlednosti zásahu Smrti, a jsou zdůrazněny negativní konotace, které v sobě smrt jakožto kategorie lidského bytí obsahuje²⁷. Není zde postulována nadřazenost Smrti na životem člověka – naopak Smrt se snaží svými argumenty Oráče přesvědčit o správnosti svého počínání i o smyslu její existence ukončující – byť za cenu utrpení – lidské životy. Tím, že polemizuje s Oráčem a nakonec přijímá jeho výzvu k předstoupení před Boží soud, přiznává jeho postavení zastupujícímu lidskou individualitu důležitost a vnáší nový reflexivní přístup do konfrontace člověka s dimenzí věčnosti²⁸.

V 15. století povzbuzuje k přemítání o smrti skladba, jež se stala slovy R. Jakobsona „*kánonem eschatologického básnění z doby předhusitské*“, báseň *O nebezpečném času smrti*. V ní je smrt předváděna v personifikované podobě, odkazující k tradici tanců smrti. Nejdůležitějším vyzněním celé skladby je připomenutý fakt, že není znám den ani hodina jejího příchodu, jemuž žádný člověk

²³ Lehár, J. - Pelikánová, J. (Ed.): *Spor duše s tělem. O nebezpečném času smrti*. S úvodní studií R. Jakobsona. Praha, BBart, ed. Versus, 2002, s. 79-80.

²⁴ Vedle tohoto jména i jeho německé verze Johannes von Saaz bývá v historických pramenech užíváno i druhé podoby: Jan z Teplé, Johannes von Tepl.

²⁵ Jméno má symbolickou platnost a jeho dešifrování odkazuje k vzdělaneckému postavení „oráče“, jehož „pluh je z ptačích křídel“, a jehož prací je tedy oblast písemnictví.

²⁶ Námět díla je čerpán patrně z vlastní zkušenosti autora, který se rovněž vyrovnával se ztrátou manželky Margarety.

²⁷ Obdobně je motivika sváru o právo na životní štěstí či obžaloba osudovosti ran rozpracována i v české době dialogického sporu *Tkadlečka* s Neštěstím, u něhož je předpoklad inspirace v díle Jana z Žatce, ale jehož vztah k próze *Oráč z Čech* nebyl literární vědou ještě zcela objasněn.

²⁸ Odkaz Oráče z Čech je živý i v současnosti, kdy stále dochází k novým adaptacím tohoto díla – poslední je prozatím komorní opera *Oráč a smrt* v úpravě Emila Viklického (2003).

stejně nakonec neujde. Rozhodující bude, zda v onen okamžik bude duše připravena k tomu, být souzena, a zda před tímto soudem ob stojí:

„Protož l'udem jest vědět

i vždy na to péču jmieti,

aby staří jako děti

vžda smrt jměli na paměti.

/.../

Smrt vždy chodí u podvoje,

jiež nevidíš, tudiež stojě,

znamenává skutky tvoje,

neujdeš s nu nikdy bojě.

Smrt chodieci upomíná

řkúc: „Božieho proste syna,

y vám sešla vaše vina,

nynie jest toho hodina““.²⁹

Dalšími staročeskými díly zaměřenými na zobrazení vztahu člověka a smrti je *Rozmlouvání člověka se smrtí*, jehož vznik je datován přibližně rokem 1507³⁰. Jedná se o fragmentárně dochovanou skladbu čítající téměř 1400 veršů, v níž postava vedoucí dialog se smrtí nejprve klade otázky týkající se umírání, poté se snaží smrt uplatit a tím jí uniknout, nakonec ovšem celá skladba ústí v úpěnlivý nárek nad nevyhnutelností budoucího existenčního konce. V centru pozornosti se v této skladbě nachází již člověk jakožto individuum, což významově posunuje smysl básně, a řadí její vyznění do kontextu soudobého filozofického poznávání lidského osudu a údělu.

Šíření obdobných interpretací smrti napomohla i značná obliba rozšířených lidových divadelních her a lidového vyprávění (látka skladeb *Ošizená smrt* a *Smrt kmotříčka* pojednávající o neúprosné spravedlivosti smrti byla podnětem i pro novodobé zpracování pohádek s téměř filozofickým podtextem)³¹.

²⁹ Tamtéž, s. 99-100.

³⁰ Tuto dataci poprvé prosazuje svými výzkumy Jaroslav Kolár, který neguje zařazení těchto děl Josefem Pekařem do předhusitského období a poukazuje na fakt, že dochované texty jsou překladem z polštiny, která patrně vycházela z původního českého, ovšem nedochovaného originálu *Rozmlouvání*. Blíže viz Kolár, J.: K dataci staročeského *Rozmlouvání člověka se smrtí*. In: *Návraty bez konce. Studie k starší české literatuře*. Ed. L. Jiroušková. Brno, Atlantis 1999.

³¹ Detailní analýze je tato oblast podrobena ve studii Hany Šmahelové o podobách smrti ve starší české literatuře a ve folklorní pohádce, viz Šmahelová, Hana: „Smrt kmotříčka“ a „Ošizená smrt“. In: *Prolamování struktur*. Praha, Nakladatelství Karolinum 2002, s. 48 – 70.

16. století, pozdvihující do sféry myslitelského zájmu subjekt, lidského jednotlivce tváří v tvář neuchopitelnému přesahu, vybízelo k nezbytnosti dobře žít a dobře se na smrt připravit, aby bylo možné zemřít v klidu (viz *artes moriendi*).

Smrt vyvolávala nové, nezodpovězené otázky, které poskytovaly prostor různým výkladům.

Do popředí zájmu se tedy dostává metafyzická povaha smrti, což na druhou stranu vedlo k čím dál větší praktické separaci světa mrtvých a živých.

Smrt začala být obávanou pro doprovodné jevy utrpení a bolesti, které s sebou nezbytně přináší, nebyla již záležitostí přijímanou s vyrovnaností, ani událostí chápanou jako poklidné převedení umírajícího na onen svět. Do jejího vnímání již přicházejí první, zprvu neuvědomělé složky násilí a erotiky, které korespondovaly se vzrůstajícím strachem a úzkostí.

Nutnost doslova „dorůst“ pro vrcholnou chvíli života, která byla ve smrti spatřována, pak sílí v období baroka. Významnou literární skladbou tohoto období je německé a latinské zpracování látky tanců smrti, které mělo i českou verzi v podobě cyklu z 30.- 40. let 17. století *Písň o čtyřech posledních věcech člověka*. Tento překlad neznámého autora vycházející z německých předloh původní písň *Todtentanz* jezuity Petra Francka se dochoval v nejstarším záznamu z 3. vydání *Kancionálu českého* od Matěje Václava Šteyera (1697), byl však ještě vícekrát přetiskován. V obsažených „rozjímáních“ o smrti, o soudu, o pekle a o nebeské slávě je zachycena pomíjivost pozemského života a zdůrazněna rovnost lidí před spravedlností smrti.

Tato barokní variace na středověké téma, v níž je smrt představena jako Smrtholka nebo ukrutná smrt, která s kopím a ohnivými střelami kráčí k umírajícímu, aby ho odvedla od všeho, co zde měl na světě rád a co nyní musí opustit (a čím a kým bude zároveň opuštěn!), apeluje výsledně na nutnost pokání, skrze které lze jedinečně přijít do Ráje:

*„To pak mne nejvíce bolí,
že neznám té hodiny,*

*v kterou mně smrt hlavu sholí
a vymaže z rodiny.*

/.../

Snad jest dnešní den poslední

*mého zde přebývání:
ó duše má, mne poslechni,
dej se hned na pokání.*

/.../

*Není koncept
ani recept
platnější v apatyce
proti smrti,
jako v smrti
hloubatí víc a více.*

*Tak i ty číň, a pamatuj,
že zde jináč nebude.
Tou cestou šel již předek tvůj,
potomek taky půjde.
Co se stalo,
jiným dálo,
ani tebe nemine:
starost, mladost,
žalost, radost,
čest, sláva, všecko hyne.“³²*

Tematika zobrazení tanců smrti se však ukazuje poměrně nosným tématem ještě i o další století později. Roku 1767, kdy v západní Evropě jsou na mnoha místech tance smrti dávno zlikvidovány z kostelních zdí a nenávratně ztraceny, v Čechách vychází knižně Todtentanz Michala Heindricha Rentze³³ jako soubor 52 mědirytin, jež byly doplněny básnickým komentářem Patricia Wasserburgera.

Motivika pekelného zatracení byla v barokním období rozpracována zejména ve Šteyerově české parafrázi *Věčného pekelného žaltáře* italského jezuita Giovanniho Batisty Manniho (originál 1666, český překlad 1676). Kniha, která svými expresivně podbarvenými výjevy představovala „*jak těžké muky připraveny jsou zatracencům v pekle*“, vyvolávala kontroverzní a odsuzující reakce až do 30. let

³² Písně o čtyřech posledních věcech člověka. Vyd. Václav Pour, Praha 1934, s. 11-12.

³³ Poměrně dekorativně vyhlížejícími obrazy tanců smrti zmíněný M. H. Rentz pomaloval i spodní chodbu špitálu v Kuksu, kam byl pozván rodem Šporků.

20. století³⁴ a stala se patrně nejvýznamnějším reprezentantem vizí posmrtných útrap a trestů.

Tematizaci utrpení duší, ať již v ohni pekelném či očistcovém, byla věnována např. i poezie Adama Michny z Otradovic (1647)³⁵:

*„teskno, těžko v tom plameně,
kdež musím hořet nicméně“*

/.../

*„Prosím, volám: Pamatujte,
vše obzvláště obětujte
mocnáři nebeskému!“*

V básnickém výkladu představy o posmrtné, spirituální podobě života lidského jedince, uvrženého na základě předchozích hříchů do očistce, je podstatnou rovinou textu přímý apel na náboženské sebeuvědomění čtenáře. V Michnových verších hříšná duše vzpomíná na promarněnou příležitost, kterou jí byl na cestě k věčné spáse pozemský život, prosí živé o přímluvné modlitby a volá je k včasné nápravě za pozemského života. Tento apelativní ráz náboženských textů českého literárního baroka již svědčí o výrazné proměně vizualizace smrti, jež probíhala paralelně s přetrvávajícími obrazy personalizované smrti známé ze středověkých *dances macabres*, tedy o vzestupu teologické reflexe, jež „*ve smyslu křesťanské nauky o posmrtném naplnění života*“ slovy Josefa Vašici „*nenechává člověka na pospas rozervanosti, nýbrž podrobuje ho kázni, a probouzí v něm opravdu heroický aktivismus*“³⁶.

Výzva k následování Krista a prosby o bezpečné převedení lidí z poutě jejich pozemských strastí do věčného ráje jsou obsaženy i ve verších Jana Amose Komenského (1659). Filozofickými úvahami o cestách osudu, který každého „*cestou jistou zprovodí*“ ke smrti, jež ovšem v sobě skrývá naději v příchod Pána v čase vzkříšení, v němž Kristus duši „*v dům věčnosti uvede, kdež poutě své duše zbude*“, je naznačeno směřování, které prostřednictvím svých úvah a esejí významně vytyčil

³⁴ Po odmítnutí slovesné hodnoty díla (Dobrovský, Jungmann, Vlček, Jakubec) se vyslovuje k novým možnostem interpretace této barokní literární alegorie na podoby posmrtného života Josef Vašica (1933), jenž vykládá tento svérázný literární počín v nově viděných souvislostech a řadí jej vedle děl dalších významných autorů (B. Bridel, J. Kořínek) mezi zásadní díla dokládající kontinuální linii české barokní literatury. Blíže viz Vašica, Josef: *České literární baroko*. Brno, Atlantis 1995.

³⁵ Michna z Otradovic, Adam: *Duše v očistcovém ohni*. In: *Česká mariánská muzika, radostná i žalostná, v tři díly rozdělená*. Přetištěno In: Tichá, Zdeňka (Ed.): *Růže, kterouž smrt zavřela*. Výbor z české poezie barokní doby. Praha, Odeon 1970, s. 105 – 114.

³⁶ Vašica, Josef: *České literární baroko*. Praha, Atlantis 1995, s. 12.

v oblasti filozofické i náboženské reflexe již v 16. století Michel de Montaigne, totiž že Komenského slovy „*život náš na světě jen pout*“³⁷.

Přístup k problematice ohraničenosti lidské existence, uvědomující si dočasnost jednotlivého života i touhu po dosažení formy, jež smí přetrvat v nepoznatelné dimenzi věčnosti, byl tedy od 16. století rozšířen o roviny, které navzdory univerzalitě smrti reflektovaly výjimečnost rozměru života každého jednotlivého lidského subjektu a umožnily tak pozdější pluralitu názorů a pohledů na smrt a smysl lidského bytí.

³⁷ Komenský, Jan Amos: *Život náš na světě jen pout*. In: Kancionál, tj. Kniha žalmů a písní duchovních k chvále boží a spasitelnému věřících vzdělání. Přetištěno In: Tichá, Zdeňka (Ed.): *Růže, kterouž smrt zavřela*. Výbor z české poezie barokní doby. Praha, Odeon 1970, s. 514 – 515.

2. FILOZOFICKÁ VÝCHODISKA INTERPRETACE SMRTI

Reflektování okamžiku smrti v linearitě jednoho lidského života a uvědomění si celoživotního směřování k tomuto jedinému časovému ukončení naší pozemské existence je pilířem i nejzranitelnějším článkem filozofických systémů a nejrozumnějších náboženských výkladů světa již odedávna. Hledisko ukončenosti nebo případné neukončenosti lidského života je přímo „kamenem úhelným“ každé stavby náboženského přesvědčení, a nejenak je tomu i ve filozofii, kde je tato otázka z mnoha různých stran nahlížena.

Uvedená problematika je nesmírně rozsáhlá a byla předmětem zpracování tisíců stran textů, pozornost tedy bude upřena na výběr z filozofických prací, které nastiňují a osvětlují stanoviska autorů v rámci uvedené problematiky přínosných pro interpretaci českého kulturního a literárního vývoje v průběhu 20. století, na které bývá odkazováno literárními historiky a teoretiky, a se kterými konečně určitým způsobem „rezonovala“ česká literární tvorba 20. století, kde se stále větší pozornosti dostávalo právě lidskému subjektu, častěji se objevujícímu v dilematickém střetu „*obecného a abstraktního*“ s Kierkegaardovským „*konkrétním člověkem konajícím v okamžité a určité situaci to či ono*“.

Cesta k „povýšení“ důležitosti konkrétního lidského ega však nebyla snadná a v našem kulturním kontextu se ubírala po mnohá staletí stezkami křesťanského výkladu světa, který zdůrazňoval božské stvoření i osudovou predestinaci člověka zatíženého dědičným hříchem.

Patrnou změnu v podobě nově pojatých otázek života a smrti přináší až 16. století, které respektováním individuality lidského jedince otevírá nové příležitosti výkladu metafyzické povahy smrti. Nově pojaté umění zemřít přichází i s novým doporučením, či spíše imperativem : „*žít s myšlenkou na smrt*“.

Afirmace dualistického pojetí života a jeho rozporuplnosti se naléhavě projevuje v esejích francouzského spisovatele Michel de Montaigne:

„Zneklidňujeme si život starostí se smrtí a smrt starostmi se životem. Jeden nás trápí a druhá děsí.“³⁸

Tento nadčasový myslitel se totiž stává ještě svědkem dvojího principu přístupu ke smrti.

První princip očekávání smrti v důkladných přípravách na ni Montaigne odmítá i se vši do té doby vyžadovanou obřadností a poukazuje na druhou rovinu akceptace smrti jako prostého jevu ukončení lidské existence, který se denně odehrával v příbytých obyčejných sedláků, kde smrt nebyla chápána jako zlá, ničící intervence, nýbrž jako přirozená posloupnost životního cyklu.

Smrt je v úvahách Montaignových mezi života, nikoli však jeho cílem, cílem se totiž stává kvalita života, a zejména kvalita osobnosti. Do popředí filozofujících úvah se takto již dostává subjekt, který má příležitost i právo projevit v životě svou svobodnou vůli i lidskou přirozenost a který má zároveň vyznávat a naplňovat svůj největší úkol - žít a učit se žít.

„Nic není tak krásné a oprávněné jako dobře plnit svůj úkol člověky, a plnit jej, jak plněn má být, a není vědy tak nesnadné jako umět dobře a přirozeně prožít tento život; a nejkázonosnější z našich nemocí je opovrhovat lidskou povahou.“³⁹

Nastupující 17. století dalo velký prostor rozvoji přírodních věd, zejména matematiky, která byla s filozofií tohoto období neodmyslitelně spjata⁴⁰ a která ji inspirovala zejména svou názorností a ověřitelností poznání.

Cestou rozumového výkladu prožitého, ovšem rovněž i cestou úzkostného hledání se vydává hledání „filozofii propadnuvšího“ matematika a přírodovědce Blaise Pascala, jehož interpretace „konečných věcí člověka“ poznamenala evropský přístup k umírání.

Při směřování k výslednému, ryze křesťansky vyznívajícimu stanovisku jeho *Myšlenek* lze v těchto úvahách (přes jistou jejich fragmentárnost a přes různé textové rekonstrukce doprovázející jednotlivé úpravy vydání zvláště v průběhu 19. a 20. století) vysledovat hlavní myšlenkovou linii dotazování po podstatě člověka.

V konečném vyznění svého rozvažování dochází tento psychickým i fyzickým strádáním poznamenaný myslitel k poznání, že otázka svobodné vůle člověka je (na rozdíl od liberálních názorů Montaignových, které Pascal velmi

³⁸ Montaigne, Michel.: Eseje. Praha 1966, s. 216.

³⁹ Tamtéž, s. 223.

⁴⁰ Četní významní filozofové byli zároveň právě matematiky, viz. např. B. Pascal, R. Descartes, G. W. Leibnitz.

kritizoval) otázkou rozhodnutí k víře v Boha, jenž svým aktem milosti (v souladu s jansenistickou interpretací) predestinuje konkrétního jedince ke spáse či nikoliv.

Velmi cenné je však sledování postupného pohybu v Pascalově rozporuplném a bojujícím myšlení, které se vyvíjí oscilací mezi ateistickým a deistickým pólem uvažování a jehož teze nejsou od počátku takto křesťansky jednoznačné.

Pascalovo tázání po člověku nalézá především a na prvním místě člověka obdařeného rozumem, člověka myslícího, člověka schopného sebeuvědomění i zpětné analýzy vlastních myšlenek a to v neposlední řadě i tváří v tvář vlastnímu zániku.

Nalézá člověka tak křehkého, že ho stačí „*zabít pára, kapka vody*“⁴¹, a přitom myšlením tak povzneseného, že třebaže by byl rozdrčen celým vesmírem, lze o něm říci, že „*i pak by byl člověk vznešenější než jeho ničitel, poněvadž by věděl, že umírá, a chápal by, v jaké výhodě je proti němu vesmír*“.⁴²

Přemýšlení o smrti se však od pomíjivosti všeho - „*Je hrozné cítit, jak miji všechno, co máme.*“⁴³ - u Pascala zmítá mezi až deprimujícím obrazem postavení člověka nehledajícího Boží milost v přirovnání k vězni, čekajícímu v okovech na popravu: „*Poslední akt je krvavý, ať byla celá hra sebehezčí. Nakonec naházejí hlínu na hlavu, a je to jednou provždy.*“⁴⁴, a mezi ryze křesťanskou vírou v spásu Boží, skrze jediného Syna Božího Ježíše Krista.

Člověka tak Pascal nazírá jako bytost, která ze své původní přirozenosti v blízkosti Boha upadla do přirozenosti druhé, plně špatných lidských vlastností a marného snažení a která nemá jinou cestu se ze své ubohosti vymanit než skrze dle Pascala jediné správné náboženství - křesťanství.

Lidský subjekt si díky svému myšlení dokáže uvědomit i svou bídu a měl by se snažit o poznání sebe sama na duchovní rovině, neboť jediné tato cesta vede k naplněnému životu zde a nyní:

„Ať každý zkoumá své myšlenky. Zjistí, že se všechny zabývají minulostí nebo budoucností. Skoro vůbec nepomyslíme na přítomnost. [...] Přítomnost nikdy není naším cílem. Minulost a přítomnost nám slouží jako prostředky; jediná budoucnost je

⁴¹ Pascal, Blaise.: *Myšlenky*. Praha 1973, s. 46.

⁴² Tamtéž, s. 47.

⁴³ Tamtéž, s. 77.

⁴⁴ Tamtéž, s. 123.

naším cílem. A tak nikdy nežijeme, ale doufáme žít, a jak se ustavičně chystáme, že budeme šťastni, nevyhnutelně nikdy šťastni nejsme.“⁴⁵

Pascal apeluje na probuzení zájmu o transcendentální přesahy obdobně jako tomu bylo u Montaigne, ovšem jeho náhled na možnosti člověka utvářet svůj osud se liší:

„Jsme k smíchu, nacházíme-li úlevu ve společnosti lidí nám podobných, ubohých stejně jako my, stejně jako my bezmocných. Ti nám nepomohou: každý umírá sám. Člověk by si tedy měl počínat, jako by byl sám. - A postavil by pak nádherné domy? atd. - Hledal by bez zaváhání pravdu. A jestliže to odmítá, dokazuje tím, že mu záleží víc na úctě lidí než na hledání pravdy.“⁴⁶

Myšlenku o osamělém umírání je ovšem nutno chápat v kontextu doby, kdy lidé neumírali osaměle a smrt byla záležitostí takřka veřejnou. O to důrazněji působí tento výrok, jenž upozorňuje na fakt, že před smrtí každý stane jednou sám za sebe.

Dominantním se tedy v *Myšlenkách* stává požadavek na poznání sebe sama apelující na zřeknutí se honitby za malichernostmi a slávou, požadavek, který však rovněž odhaluje strach lidí ze samoty. V ní totiž průměrný jedinec zbaven běžného každodenního rozptylování zábavou či zaměstnáním nakonec neunesl výzvu k zamýšlení se nad sebou samým tváří v tvář sobě, svým strastem, nemocem a posléze i vlastnímu konci:

„Proto tedy lidé, kteří od přirozenosti tuší, jaký je jejich stav, se ničemu víc nevyhýbají než klidu; udělají cokoli, jen aby se z něho vytrhli.[...] Co jiného znamená být vrchním finančním správcem, kancléřem, předsedou nejvyššího soudu, než že je člověk v postavení, kdy k němu ráno přichází množství lidí ze všech stran a za celý den mu nenechá ani hodinu, aby mohl pomyslet na sebe? Když pak takový člověk upadne do nemilosti a je vykázán na své venkovské sídlo, kde mu přece nechybí jmění ani služebnictvo starající se o jeho potřeby, je přese všechno nešťastný a opuštěný, protože mu už nikdo nebrání, aby přemýšlel o sobě.“⁴⁷

Tři inspirativní myslitelské subjekty, které výrazně ovlivnily duchovní klima následujících generací, přineslo 19. století.

Na poli německé filozofie se k problematice chápání smrti vyjádřil Arthur Schopenhauer, pro něhož smrt byla povýšena do role inspirátorky a věrné přítelkyně,

⁴⁵ Tamtéž, s. 78.

⁴⁶ Tamtéž, s. 176.

⁴⁷ Tamtéž, s. 152 a 155.

bez které „jen stěží bychom mohli filosofovat“.⁴⁸ Ve srovnání s ostatními žijícími tvory Schopenhauer akcentuje právě rozumové vnímání smrti u člověka, zahrnující v sobě i onu „děsivou jistotu“, která nás ovšem na druhé straně dovádí k metafyzickým náhledům:

„Hlavně za tím účelem vznikla všechna náboženství a filosofické systémy; reflektující rozum si je z vlastních prostředků vytvořil jako protijed proti jistotě smrti.“⁴⁹

Svou znalostí orientálního přístupu k myšlení, resp. seznámením se s bráhmánismem a buddhismem, vnáší Schopenhauer do evropského vztahu k problematice umírání nové prvky vycházející právě z uvedených duchovních směrů, když poukazuje na jistou důvěru ve smrt i zároveň odevzdanost až lhostejnost k ní, a rovněž kritizuje tradiční církevní dogmata, prezentující věčnost a život věčný až po životě pozemském, (tedy nikoliv před ním), a zdůrazňující každému jedinci biblické pojetí údělu v tom smyslu, že člověk „ačkoli je veskrze výtvorem Jiného, přesto má být za své konání navěky odpovědný“.⁵⁰

Tento postoj se Schopenhauerovi jeví absurdním, považuje ho za uzavření hlubšího vhledu do problematiky smrti vedoucí spíše k obratu k materialismu.

Silný pud sebezáchovy, snaha o přežití, příslovečná „žízeň po životě“, je dle zmíněného filozofa vlastní nejen lidem, ale i zvířatům, a proto se pokouší tento fakt vysvětlit silným puzením k životu, předem danou vůlí, jejíž celá podstata spočívá v touze po životě a po bytí. Za pomyslnou „nadstavbu“ této v podstatě slepé vůle považuje vědomí, které umožňuje hlubší reflexi a tvoří náš život jako takový.

Smrt je tedy připodobněním spánku, během kterého nás vědomí rovněž pomyslně opouští; totální smrt fyzická se výsledně odehrává až po ztrátě tohoto vědomí.

Zda ovšem vědomí přetrvává a v jaké formě je důležitou otázkou, a při promýšlení jeho „nekonečného trvání“ se zkrátka nelze vyhnout problému „neexistence“ před naším pozemským narozením.

Ovlivněn právě duchovními naukami Východu, nastoluje myšlenku „životního principu“, síly, která opakovaně znovu a znovu působí na hmotu, a tudíž nezaniká absolutně se smrtí individua, nýbrž trvá nadále v celku a s celkem přírody.

⁴⁸ Schopenhauer, Arthur.: O smrti. Brno 1996, s. 5.

⁴⁹ Tamtéž, s. 5.

⁵⁰ Tamtéž, s. 6.

Schopenhauer zdůrazňuje, že přírodě jako takové na individuu v podstatě nezáleží a v kontrastu s biblickým výkladem výlučně „*lidského*“ ráje zahrnuje do životního věčného principu rovnocenně všechny živé organizmy. Cílem je jí zachování druhu a individuum je pouhým prostředkem tohoto záměru.

Autorovi je blízká představa „*idey*“ toho či onoho druhu, jež přechází v podstatě nezměněna z jednoho živoucího organismu do druhého⁵¹ a přetrvává právě po fyzické smrti konkrétního subjektu.

Strach ze smrti u člověka způsobuje bezprostřední vědomí koexistující se zmíněnou životní silou, jež přísluší individuu, které se domnívá, že je odlišné od druhu, a obává se proto smrti. Jistou cestu z tohoto strachu vidí Schopenhauer v duchovním nazření buddhizmu:

„Jak již bylo zmíněno, nejsubtilnějším a nejvíce se pravdě blížícím shledáváme buddhistické učení o metempsychóze⁵², pocházející z nejstarších a nejvznešenějších časů lidského pokolení. Je to víra velké většiny lidstva, ano, vlastně víra všech náboženství vyjma judaismu a těch dvou z něho vzešlých, tedy křesťanství a islámu. Zatímco se křesťané utěšují tím, že se na onom světě shledají znovu, v dokonalé podobě a ihned se poznají, podle všech ostatních náboženských učení k tomuto shledání dochází již nyní, v běhu našeho života, dochází však k tomu inkognito: totiž v koloběhu narození a smrti. Podle metempsychózy a palingeneze se tytéž osoby, jež jsou nyní s námi v úzkém spojení nebo kontaktu, zrodí i příště zároveň s námi a budou k nám v podobném vztahu – přátelském či nepřátelském – jako nyní. Znovupoznání se přitom omezuje na temné tušení, na nesmírně vzdálenou vzpomínku, již nelze přivést do jasného vědomí - /.../“⁵³

Naposledy zmíněné myšlenky kontrastovaly s dosavadním chápáním smrti v průběhu uplynulých staletí, nebyly však zcela v rozporu s novým přístupem ke smrti, jenž byl obdobím 1. poloviny 19. století nastolen.

Ačkoli Schopenhauerovo rozpracování problematiky smrti, sepsané ve 40. letech 19. století, proniká k veřejnosti až o několik desetiletí později, přesto svým způsobem potvrzuje již zmíněnou vzrůstající vlnu zájmu o tematiku smrti jakožto

⁵¹ Problematiku dědičnosti, která poukazuje na zachování jistých znaků této nezníčitelné „podstaty“, pak Schopenhauer rozpracovává v dalších svých studiích, viz Schopenhauer, Arthur: *Metafyzika lásky*. Olomouc 1992.

⁵² Schopenhauer rozlišuje pojmy metempsychóza, tj. převtělování duší, týkající se nikoli celé poznávající bytosti, nýbrž jen vůle, a palingeneze, tj. stěhování duší, obdržení nového intelektu, který si na své dřívější bytí neumí rozpomenout.

⁵³ Tamtéž, s. 72 a 73.

„*smrti blízkého*“ (Philippe Ariès), tj. tematiku odchodu, který zanechává pozůstalým žal, spojený ovšem s nadějí na opětovné posmrtné shledání podle principu společného duchovního vývoje určité skupiny, jejíž jednotliví členové se současně podrobují jistému cíli a směřování již za svého pozemského života.⁵⁴

Následujícím novým rozměrem ve filozofii se stalo nazření kontrastu života a smrti dánským teologem, který vnesl do uvažování o dimenzích pozemského života hledání obsahu pojmu „*existence*“, Sørenem Kierkegaardem.

Díla tohoto filozofa, křesťana a velkou měrou i „básnického“ ducha byla však „znevýhodněna“ obtížnou překladatelností jazyka, v němž byla sepsána, a rovněž tedy od svého vzniku v 40. letech 19. století, kdy byla v Kodani uveřejněna pod různými pseudonymy, vešla nakonec ve známost o mnoho let později, v podstatě až v první třetině 20. století.

Ve své konfrontaci se smrtí a s konečností lidské existence vůbec Kierkegaard zdůrazňuje především (podobně jako můžeme sledovat podobný vývoj i u M. de Montaigne) smysl a naplněnost vlastního pozemského života, v němž se ovšem lidský subjekt nezříká odpovědnosti za vlastní konání a rovněž za svůj postoj k Bohu. Každý člověk je dle Kierkegaarda předem determinován rozhodnutím a tvůrčím počinem Boha, hlavním lidským údělem však zůstává úsilí o to, stát se v mezích této determinace sám sebou, to znamená neztratit své „já“, ani si ho nenechat odloudit jinými lidmi, nýbrž snažit se toto „já“ odhalit, rozpoznat a i za cenu rizika jím naplnit svůj život:

„Člověk na sebe zapomene, jelikož pozoruje lidi kolem; všelijak se honí za zájmy tohoto světa a učí se, jak to ve světě chodí. Zapomene na sebe a na to, čím z Božího hlediska je; nemá už odvalu k sebedůvěře, být sám sebou mu připadá riskantní; o moc lehčí je být jako ti druzí, opíčit se po nich, stát se číslem a patřit k davu. [...] ... v očích světa je ovšem riskovat nebezpečné, a proč? – protože se může prohrát. Nic neriskovat je prý moudré. A přece – jestliže neriskujeme, můžeme velice snadno ztratit právě to, o co bychom stěželi přišli i při ztrátě z rizika; rozhodně bychom neztráceli tolik a tak lehce, tak jako by to nebylo zhola nic – sami sebe. Riskoval-li jsem nesprávně, nu co, život mě poučí trestem. Ale kdo mi pomůže v případě, že jsem neriskoval vůbec? A co když ještě k tomu neumím riskovat

⁵⁴ Je zajímavé, že ve dvacátém století lékaři potvrzují prudký nárůst víry v opětovné shledání vyplývající ze vzájemné pozemské známosti u lidí ateisticky či různě nábožensky orientovaných právě v okamžiku vyrovnávání se s blížící realitou smrti, např. u starých lidí, terminálně nemocných pacientů apod.

nejvyšším způsobem (a riskovat nejvyšším způsobem je totéž jako mít zřetel ke svému já), zbaběle získávám kdejaké pozemské výhody – ale své já ztrácím!“⁵⁵

Smrt není výsledně v životě člověka tím hlavním, hlavním je podle Kierkegaarda konkrétní čin, který život naplňuje, dává mu smysl přesahující „pozemskost“. Jedině odhodlanost lidského rozhodnutí může člověka vést v duchovním i obecně lidském smyslu kupředu a umožní mu překonat nejistotu, která je v jeho životě stále přítomná.

Absence takového odhodlání je v Kierkegaardově pohledu zoufalstvím, ze kterého vede pouze jediná cesta – nalézt své já a umožnit mu stát se samo sebou, což je možné teprve ve vztahu k Bohu, který jedince vede k nutnosti volby jakožto složky víry i v paradoxních situacích, v nichž je dovedena do konce mučivá povinnost rozhodování se i mezi naprosto neslučitelnými alternativami.⁵⁶

„Většina lidí si zřejmě sama sebe velmi málo uvědomuje, než aby si mohla udělat představu o důsledcích. Důvodem je, že lidé neexistují jako duch. Řekli bychom, že jejich život někdy vypadá dětsky, rozně, jindy zase potrhle /.../ Se životem si jenom hrají a nikdy nepřijdou do situace, že by musili všechno vsadit na jednu kartu, nikdy si nebudou umět představit, že v sobě nosí nekonečnou důslednost. Povídají o samých jednotlivostech, o jednotlivých dobrých skutcích, o jednotlivých hříších. Každá existence pod určením ducha, třeba jen na vlastní zodpovědnost, má v sobě bytostnou důslednost a důsledek sebe samé v něčem vyšším, přinejmenším v nějaké ideji.“⁵⁷

V kontrastu k těmto úvahám pak stojí přístup odmítající Boží intervenci do lidských životů v pojetí německého filozofa Friedricha Nietzscheho.

Stanovit autorův jednoznačný pohled na problém smrti, který by byl založen na postupném rozvíjení jeho filozofického rozvažování a myšlenek, je obtížné, a v nynějším čase je pokus o určité „sjednocení“ Nietzscheho filozofie stále předmětem odborných diskuzí a úvah. Přesto lze u tohoto křesťanstvím zasaženého a neustále se sebou boj vedoucího myslitele nalézt v aforistických útržcích *Ranních červánků* a *Radostné vědy*, tj. děl, které Nietzsche napsal v letech 1881 a 1882, brzy

⁵⁵ Kierkegaard, Søren.: Bázeň a chvění. Nemoc k smrti. Praha 1993, s. 140 a 141.

⁵⁶ Viz čtyři rozpracování starozákonního příběhu o obětování Izáka Abrahámem, kdy se Abrahám obrazně rozhoduje k činu veden různými pohnutkami a různou měrou víry, viz Kierkegaard, Søren.: Bázeň a chvění. In: Tamtéž, s. 11-115.

⁵⁷ Tamtéž, s. 204.

po osobní zkušenosti s reálnou hrozbou smrti, jistý krystalizující se pohled na pojetí života i umírání.

*„Cesta, **kam** člověk kráčí, má sloužit jako důkaz jeho krásy a příbuzenství s Bohem. Avšak ani z tohoto nic nebude! Na konci této cesty stojí pohřební urna posledního člověka – hrobníka (s nápisem **nihil humani a me alienum puto** ⁵⁸). Jak vysoko se lidstvo mohlo vyvinout – a na konci zřejmě bude stát níže než na počátku! Pro člověka neexistuje žádný přechod do vyššího řádu, může dojít jen tam, kam je dáno dojít na své pozemské cestě k Bohu a věčnosti nejmenšímu mravenci a škvoru. Vývoj za sebou vláčí minulé bytí, a proč by z tohoto věčného představení měla existovat výjimka pro nějakou hvězdičku či nějaký titěrný druh. Pryč s těmito sentimentalitami!“ ⁵⁹*

Lidské „hemžení mezi životem a smrtí“ Nietzsche vnímá příměrem k spleti lidí a hlasů v přístavu, z něhož vyplouvá loď, s jejímiž pasažéry jsme se přišli rozloučit. A tak jako za posledními v chvatu vyřčenými slovy již následuje jen tichý, nekonečný oceán, tak i lidé netuší, co je za prahem smrti čeká, ovšem přes všechnu tuto nejistotu se jim ve chvíli „vyplutí“ jeví tato budoucnost vším a dosavadní pozemský život se jim stává ničím nebo jen málem.

*„Každý chce být první v této budoucnosti, a přece jediným jistým a všem společným cílem v ní je smrt a její ticho! Jak je zvláštní, že tato jistota a společný osud s lidmi téměř ničeho nezmohly a že tito jsou ze **všeho nejvíc** vzdáleni cítit se členy bratrstva smrti! Jsem šťasten, když vidím, že lidé nechtějí myslet na smrt! Rád bych udělal něco pro to, abych jim myšlenky na život učinil ještě **stokrát** zajímavějšími.“ ⁶⁰*

Smrt je stále přítomná v každém okamžiku života, provází jako stín každého člověka na jeho cestách. Žít se však má podle Nietzscheho v konfrontaci s reálnými prožitky, nikoliv silou náboženských či různých jiných spekulací.

*„Mé myšlenky,“ řekl poutník svému stínu: „mi mají ukazovat, kde stojím, ale nesmějí mi prozradit, **kam jdu**. Ve věcech budoucna miluji nevědomost a nechci zahynout na netrpělivost a předčasné ochutnávání předpovězených věcí.“ ⁶¹*

19. století s sebou přineslo prudký rozvoj vědy a zejména techniky, v jehož důsledku se proměnil i způsob uvažování lidí. Na základě těchto tendencí

⁵⁸ „Nic lidského mi není cizí“.

⁵⁹ Nietzsche, Friedrich.: Ranní červánky. Praha 1991, s. 5 a 6.

⁶⁰ Nietzsche, Friedrich.: Radostná věda. Praha 1991, s. 19.

⁶¹ Tamtéž, s. 19.

zasahuje myšlení lidí tohoto století a zejména jeho poslední třetiny nový proud, který dopomohl k oddalování náboženství od veřejného života a vedl k propagaci technického vývoje a využití jeho výtobytků, a jehož následky budou v příštích desetiletích nedozírné.

Nahrazením Boha moderním pokrokem tak pozbývá tehdejší člověk jeden jednotný střed, který mu po staletí pomáhal překonávat tíživé osudové okamžiky a vedl ho k vědomí integrity a naplněnosti vlastní osobnosti, která byla touto vírou „zaštitěna“. Pomyslným rubem „moderní doby“ se stal fenomén, na který prvně detailně poukazuje budoucí soukromý docent vídeňské univerzity – Tomáš Garrigue Masaryk.

Ve své habilitační práci *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty* předložené roku 1878⁶² vyjevuje problém vzrůstající sebevražednosti na základě alarmujících statistických údajů a klade otázky po zjištění příčin takového hromadného jevu, u kterého nalézá v dějinách jistou periodicitu, a který v období středověku takřka nebyl zaznamenán.

Tím intenzivněji ovšem působila statistická čísla dokládající v průměru až 25.000 případů sebevraždy v Evropě ročně, přičemž vzhledem k nemožnosti odhalit všechny kauzy se počítalo i s číslem zhruba dvojnásobným.

Masaryk se v této na svou dobu neobyčejné práci pokouší rozluštit motivy vedoucí lidský subjekt k sebezničujícímu jednání.

Ve výčtu obšírných a precizním způsobem utříděných údajů se snaží odhalit jednotlivé příčiny destruuujícího počínání.

Sebrané údaje jsou v jeho studii roztríděny do kapitol podle vlivů podněcujících lidský subjekt k jednání, např. působení přírodních vlivů, tělesné vlastnosti, zdraví a jeho narušení psychózami a duševními nemocemi, všeobecné společenské, politické a hospodářské poměry.

Klíčové postavení v Masarykově interpretaci fenoménu sebevraždy má kapitola o poměrech duševní vzdělanosti, tj. pojednání o rozumovém, mravním a náboženském vzdělání a světovém názoru vůbec.

Masaryk si klade otázku, proč právě moderní člověk, který je obdařen možnostmi využít veškerého přínosu vědy, techniky a pokroku, je sám vnitřně nenaplněn, roztržštěn, ocitá se vzdálen pocitu štěstí a na okraji života, tedy co mu

⁶² 1. knižního vydání se po úpravách dočkala tato práce ve Vídni r. 1881, do češtiny poprvé přeložena až r. 1904, další korigované a doplněné vydání r. 1926, obě s předmluvami autora.

chybí, co by jej vnitřně scelovalo (tj. integrovalo všechny složky jeho osobnosti a uvedlo je v soulad).⁶³

Za hlavní příčiny této životní „rozkolísanosti“ považuje Masaryk především dvě klíčové indicie.

Prvním příznakem doby se mu jeví zanedbaná úloha vzdělání v tom smyslu, že soudobý školský systém, který Masaryk kritizuje, nepřipravuje mladého člověka pro život, nýbrž ho uvádí do stavu jakési „polovzdělanosti“, jež nerozvíjí spolu s rozumem i citovou a volní složku osobnosti a jež v konečném důsledku vede k celkové nervozitě ve společnosti:

*„...ale právě toto polovzdělání je totožné s neharmonickým, nejednotným a neorganickým vzděláním rozumu. Pohlédněme jenom zblízka na takové „vzdělance“ a vyšetřme, čím jim prospěla obecná škola, střední škola a i univerzita, a dojdeme k přesvědčení, že tato polovičatost je v přímém poměru k stupni školního vzdělání. Lidé vědí mnoho, velmi mnoho, ale jejich vědění nemá na jejich život daleko tolik vlivu, jaký by mít mělo, a v tom je veliká chyba: učíme se příliš mnoho pro školu a neučíme se dosti pro život. /.../ Je patrné, že tam, kde se škola a život nejvíce rozcházejí, nutně je polovzdělání ve špatném smyslu nejrozšířenější, a že se v těch zemích sebevražda poměrně nejčastěji může vyskytovat.“*⁶⁴

Kromě uvedené polovzdělanosti akcentuje Masaryk i druhou příčinu, jež působí k nárůstu sebevražednosti jakožto širšího sociálního jevu, tedy mravní slabost, která způsobuje únavu ze života a brání docílení harmonie světového a životního názoru, a jejíž kořeny spatřuje ve stále slábnoucí moci křesťanství a v odklonu od víry v Boha:

⁶³ V zamyšlení nad problematikou rozvíjející interpretace filozofa Milana Machovce: „Především tu podle Masaryka chybí jistý pevný, člověka docelující a odolné moderní základy poskytující **světový a životní názor**: ten je ovšem Masarykovi identický ne s nějakými poučkami o přírodě a jejích zákonech, nýbrž se sebereflexí člověka samého. Člověk je nešťastný a sám se zabíjí, protože není sám se sebou vnitřně identický, nazírá svou vlastní existenci jako nežádoucí. /.../ To, že je moderní člověk takto desintegrován, že mu chybí něco vnitřně jej docelujícího, to ukázalo ostatně XX. století v nejednom směru ještě mnohem drastičtěji, než mohl Masaryk zachytit v osmdesátých letech XIX. století. Například princip koncentračního tábora, zorganizovaného a hlídaného lidmi občansky „dobrymi“, společensky nejednou stejně slušnými, jako byli ti byrokrati, s nimiž se mladý Masaryk potkával (viz Himmlerova slova, že „příslušník zbrani SS se musí naučit zabít tisíce židů a zůstat přitom slušným člověkem“, slova nepochybně upřímná, a právě proto děsivá) – tento princip je nepochybně ještě mnohem absurdnější výstřehou „normální lidskosti“ než Masarykův rozbor zvrátů normálnosti v sebevražednost.“ viz Machovec, Milan: T.G. Masaryk. Praha 1968, s. 63.

⁶⁴ Masaryk, Tomáš Garrigue: Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty. Praha 2002, s. 65 a 68.

„Ve skutečnosti se jeví moderní polovičitost a bezzásadnost jakožto nenábožnost, a tak docházíme konečně k závěru, že vlastní příčinou moderní sebevražednosti je nenábožnost doby.“⁶⁵

Moderní člověk tedy ztratil Boha, který mu pomáhal překonat životní nesnáze a dával jeho životu hlubší rozměr i smysl:

„Harmonický náboženský názor na svět činí život za všech okolností snesitelným, i život Jobův; nenábožnost činí ho při první silnější ráně nesnesitelným.“⁶⁶

Obtížné vymezení životních hodnot, které byly zrelativizovány vzrůstající profanisační společnosti, a zejména ztráta náboženského aspektu v privátním životě, přispívá podle Masarykovy detailní studie k nárůstu sebevražednosti, jejíž masovost byla v poslední třetině 19. století a následně i v první dekádě 20. století zarážející.

Masarykova práce, jež novým způsobem podala přehled problematiky sebevražednosti, vyvolala (navzdory všem rozpakům nad zadáním tématu) zájem o uvedenou věc.

Masaryk si však nezosobňoval navržení řešení daného problému – jeho studie měla otevřít a zpřístupnit novou cestu k bádání o zmíněné tematice a - jak autor uvádí - povzbudit k přemýšlení nad položenými otázkami po smyslu lidské existence.

Vzrůstající sebevražednost však nebyla jediným fenoménem, který vyplýval z pozměněné situace, či spíše situovanosti lidského individua ve světě v období 19. století.

Důležitým jevem, jenž se do vnímání smrti napříč celým 20. stoletím začal promítat, byla již otázka umístění člověka v systému, který se vymkl Boží kontrole i dané předurčenosti osudu a který odtržením individua od jednoznačně vykládaných dogmat dal lidskému konání svobodu, jejíž formy, míra a dopad jsou ovšem diskutabilní, a která byla předmětem otázek a dohadů myslitelů hledajících cestu ze stále rostoucí duchovní společenské krize. Tím spíše, že právě 20. století se ve znamení smrti vyvíjelo takovým způsobem, jaký neměl v celé předchozí historii obdoby.

⁶⁵ Tamtéž, s. 78.

⁶⁶ Tamtéž, s. 78.

Vývoj tohoto století bude jako nikdy předtím poznamenán katastrofami dvou největších světových válek, jejichž dopad v podobě masovosti umírání a profanizace smrti bude hrát v procesu proměn přijímání lidské smrtelnosti zásadní úlohu.

V první třetině 20. století se také zkoumání procesu umírání mimo medicínskou sféru rozšiřuje z oblasti filozofie a etiky i na nové pole vědeckého bádání – do sféry psychologie⁶⁷. Mimo filozofii pak nazírání smrti získává nové výrazové formy v oblasti literární i výtvarné a projevuje se i ve vzrůstajícím poznávání a akceptaci nových náboženských směrů a oblastí metafyziky.

Svůj velký význam mají dále pro zkoumanou problematiku úzkostná léta předválečná a posléze období 2. světové války se svým tragickým posunem smrti nejen do roviny stále účinnějšího vzájemného zabíjení v bojových akcích, ale i do dříve nikdy nepoznané zřůdnosti smrtící mašinérie masového vyvražďování v likvidačních koncentračních táborech⁶⁸.

Nedávno završené 20. století výsledně ve své šíři nabídlo ve vztahu ke zkoumanému problému smrti a umírání doposud nejširší spektrum reakcí, pohledů a interpretačních výkladů.

Jednou z oblastí, která se věnuje reflexi této problematiky v umění je literatura, jež zpřístupňuje pohled autorů na smysl lidského života i jejich přístup k otázkám souvisejícím s existenciální rovinou omezeného lidského bytí specifickými způsoby.

Emocionalita, jež je vlastní literární výpovědi, tak recipienta oslovuje mimo oblast racionality rovněž i v rovině citových prožitků a zkušeností, jež jsou s literárním textem konfrontovány.

Hypotéza, že hlubší filozofické myšlenky mohou zprostředkovávat možná účinněji básníci, než filozofové a profesionální psychologové, tak může nalézat opodstatnění i vzhledem k dílům českých literátů, kteří v průřezu 20. století ve své

⁶⁷ První psychoanalytické práce se věnují otázce smrti ovšem spíše se zřetelem k vnímání a pocitům pozůstalých, kladou důraz více na způsoby vyrovnávání se se ztrátou blízkého, na problém žalu a truchlení po zemřelém, než na prožitky dotyčného umírajícího, a bude trvat ještě několik desetiletí, než budou právě pocity a vnímání umírajících zachyceny, zohledněny a řádně pojednány v odborně vypracovaných studiích.

⁶⁸ Následky prožitků těchto hrůz na psychiku lidí, kterým se podařilo přežít, se v postupujícím čase jen umocňují a způsobují dodnes postiženým nezměrné trápení (psychologové označují tento proces termínem „osvětímský syndrom“ – vlivem času nedochází k pozapomnění, nýbrž prožité se stále častěji vrací např. ve snech, což může vést k depresím, které mohou končit až sebevraždou - připomeňme např. literární vzpomínky Prima Léviho, který po čtyřech desetiletích úspěšného profesního i osobního života, v důsledku předchozích traumat koncentračního tábora volí roku 1987 dobrovolný odchod ze světa...

tvorbě otázku trvání a smyslu lidského života tematizovali a kteří se prostřednictvím svých textů s tímto závažným fenoménem lidské existence vyrovnávali.

3. OTÁZKA TRANSCENDENTNA V DÍLECH KATOLICKY ORIENTOVANÉ POEZIE A PRÓZY

Období počátku 20. století a zejména i následná meziválečná éra jsou neodmyslitelně spjaty s procesem sekularizace evropského světa a moderní společnosti. Diversifikace kulturního spektra novými uměleckými směry a avantgardními proudy se projevovala i v literární oblasti. Inovace v literárních tvůrčích postupech se dotýkaly zejména výrazové stránky uměleckého vyjádření, ale ovlivnily výrazným způsobem i myšlenkovou rovinu obsahu literárních děl, v nichž je problematika zobrazení smrti pojímána jako objekt filozofické i estetické reflexe.

Potřeba metafyzické dimenze zahrnující otázky vztahující se k ohraničenosti lidské existence je výraznou složkou v náboženském pohledu autorů, u kterých můžeme díky jejich dílům sledovat vývoj vnitřní osobní spirituality reagující na proměňující se pozici církve, na změny v duchovním klimatu soudobé společnosti i na proměnu životních hodnot ovlivněnou historickými událostmi, zejména realitou 1. světové války.

Nezbytnost vnímání transcendentna a jeho úlohy v lidském životě i výklad smyslu lidského osudu a jeho posmrtného přesahu tvořila dominantní prvek v dílech, jejichž autoři se hlásili ke katolickému křesťanskému vyznání⁶⁹.

Manifestace víry a jejího literárního tlumočení však již sama o sobě přinášela mnoho nesnází a diskutabilních interpretací, které závisely na dobovém kontextu i na dosavadních duchovních zkušenostech recipientů, před kterými stál a nadále stojí obtížný úkol týkající se výkladu estetické i spirituální roviny přijímaného díla.

Specifické postavení katolické církve v první třetině 20. století, do níž se promítala její jistá privilegovanost v rámci ostatních křesťanských dogmatik, a následně i její destabilizovaná pozice v období první republiky přiměla katolické autory k osobnímu vypořádávání se s problematikou katolicismu jakožto životního přesvědčení, víry a pohledu na život. Ale již sám fakt, že tradice posuzování

⁶⁹ O problematičnosti užívání termínů jako katolická literatura, spirituální literatura apod. svědčí i nejednotnost literárních vědců a jejich diskuze k tomuto tématu, viz např. Sborník z konference „... bývalo u mne zotvíráno...“ Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století. Kubíček, Tomáš - Wiendl, Jan (Ed.): Víra a výraz. Brno, Host 2005.

literatury a její „vhodnosti“ je v uplynulých staletích v katolické církvi nepopíratelná, musel nutně přinášet i opakované naléhání ke zvažování osobní identifikace s katolicismem jak u tvořících autorů, tak i u kritiky a čtenářů.

Kontroverzní prvky v produktivní či receptivní rovině jsou předmětem zkoumání jak v době vzniku jednotlivých děl, tak i dnes, kdy přispívají k nejednoznačnosti výkladu textu a tím i k jeho nezanikající atraktivitě pro současného čtenáře.

Problematika obrazu a vnímání smrti nepředpokládá tedy jednoznačné a v křesťanském pohledu výlučně ukotvené stanovisko autora. V mnoha směrech právě katolicky zaměřeni autoři tak budou překvapovat výrazovou moderností a myšlenkovou silou osobního zápasu o nadosobní hodnoty i transcendentální dimenzi lidského bytí, k jejímuž zobrazení budou jejich poetiky směřovat.

Kontroverzní osobností mezi duchovně orientovanými autory první poloviny 20. století je bezesporu postava Jakuba Demla⁷⁰.

K pochopení motivu, jenž je v Demlových knihách neodmyslitelně přítomen, motivu smrti, sám autor roku 1928 říká:

*„Kdo by snad chtěl věděti, jaký smysl má smrt v mých knihách, musel by znáti, jak důležitá byla v mém životě. Smrt mé matky, smrt P. Josefa Poláka, smrt mé sestry Matyldy a smrt Elišky Wiesenbergerové. Toto jest mých čtvero světových stran. Už vůbec nemohu trpěti, leda ve snách, anebo kdybych byl odkázán jenom sám na sebe, jako jest odkázán člověk, který celým srdcem miluje.“*⁷¹

Matka Jakuba Demla umírá roku 1890 v Tasově, dvanáctiletý syn, který tehdy ještě nevěděl „že a co jest Smrt“⁷² za ní přijíždí z ročního „vekslu“ v Rakousku.

⁷⁰ Zkoumat tvorbu Jakuba Demla představuje věnovat soustředěnost a úsilí jak četbě dosti dlouhé řady jeho děl, tak porozumění jeho osobnímu životu, jehož významné periody Demlovu tvorbu ovlivňují takřka fatálně. Znamená to rovněž pročítat obsáhlou korespondenci, deníkové záznamy, studie a záznamy různých kázání i přednášek, což vzhledem k obtížné dostupnosti nebývá úkol snadný. Přesto Demlovo dílo nemůže a nesmí být vykládáno autobiograficky. Jednotlivé události jsou však pomyslným klíčem odemykajícím dveře, za nimiž se skrývá prostor díla, jehož aktuálnost je rostoucím čtenářským zájmem opětovně jen potvrzována.

⁷¹ Citát ze závěru knihy *Audiatur et altera pars*, viz Olič, Jiří: *Čtení o Jakubu Demlovi*. Olomouc, Votobia 1993, s. 75.

⁷² Více k této události v citaci korespondence ve výše uvedené knize Jiřího Oliče, podávajícího důkladný a přehledný obraz o Demlově životě i díle.

Smrt nejlepšího přítele, kněze a literáta Josefa Poláka, Demla zastihuje roku 1907 a bude pro něho znamenat opět ztrátu až do konce života nenahraditelnou.

Nemocná sestra Matylka, kterou miloval a jejímuž fyzickému strádání měl právě on ze všech sourozenců ulehčovat, uniká svému bolestnému údělu dítěte, jemuž se zastavil růst, a zůstává proto odstrčeným mrzáčkem, roku 1910, který je rokem jejího úmrtí. Její památka pak bude připomínána v Demlově tvorbě mnohokrát.

Poslední ze jmenovaných, Eliška Wiesenbergová⁷³, umírá po předchozích pobytech v sanatoriu pro nervově choré, kam byla násilně převezena pro skandální vztah s tímto - jak nazval Demla Josef Florian - trestným knězem, roku 1918 v Žebráku na tuberkulózu.

Jednotlivé „vize“ smrti provázejí Demla již od samého počátku tvorby⁷⁴, nabývají však postupně různých podob.

Jedním z prvních textů, otištěným roku 1906 nejprve ve staroříšském Studiu Josefa Floriana, kde Deml literárně působil, a později vydaným ve sbírce *Nonantur lumina* roku 1907, je snové podobenství *Sen jeden svítí*. Nadpis této prózy je převzatým veršem Otokara Březiny, Demlova duchovního a literárního Mistra a vzoru.

Jak udává Jindřich Chalupecký, text vzešel ze snu, který měl Deml ještě za studentských let⁷⁵. Sen jako podobenství se stává Demlovým osudem, na snech bude postavena i většina z budoucí tvorby.

Text *Sen jeden svítí*, důležitý pro výklad dalších děl, které jakožto jeho variace budou nést i jeho četné znaky a významy, odkazuje k čtenářské percepci obrazu krajiny a města, do kterého se vchází skrze literární fikci:

*Jedenkrát, asi v měsíci květnu, spatřil jsem obrázek a vedle něho text. Jedno z míst, jimž my venkované říkáme strašidelná.*⁷⁶

⁷³ Wiesenbergová byla ženou továrníka ze Žebráku, stala se Demlovou nejštědřejší mecenáškou i bolestnou láskou, jejíž podobiznu autor uchovával po celý život.

⁷⁴ Na to, jak silně byl Jakub Deml se smrtí „spřízněn“, jak neomylně ji dokázal vnímat i tam, kde by kdokoli jiný její přítomnost vůbec nečekal, vzpomíná později Bedřich Fučík: „Když se dozvěděl, že se budu ženit, nabídl se, že nás oddá. Přitom se udála podivuhodná věc: přišel do svatebního bytu v Nuslích, hlaholně pozdravil, ale vzápětí zakoktal a položil šeptem otázku: „Tady někdo umřel?“ Ta věta mi zazněla jako rána z děla. V noci před svatbou zemřela totiž náhle nevěstina teta, před hodinou odnesli její mrtvolu z domu. Deml byl prostě se smrtí důvěrně znám tak, že ji přímo číchal.“ viz Fučík, Bedřich: Čtrnáctero zastavení. Praha, Arkýř a Melantrich 1992, s. 97.

⁷⁵ O variování tohoto textu i jeho „březinovských“ konotacích podrobně v detailní studii o pěti verzích prózy *Sen jeden svítí* viz Iwashita, Daniela: Co je Demlův sen? Kdy se stal Jakub Deml básníkem? In: Víra a výraz. Brno, Host, 2005, s. 434 - 444.

Základem zprostředkovaného vidění je obraz krajiny v teplé letní noci, jež sama ze sebe, bez ozáření měsícem, vydává světlo. Země i vše viditelné má v sobě oheň, vedle kterého všechna ostatní světla, včetně hvězd, pohasnou. Země se proměňuje, sublimuje, a tím se stává více známou, přináší tajemné, z jedinečného života, dětství, zrození i smrti vyplývající poselství. Vidoucímu subjektu se odkrývá pohled na město, ve kterém se rozprostřela Smrt. Země je prázdná, aby mohla být znovu obnovena. Po apokalyptickém konci dojde k proměně, která má dát nový prostor Životu:

„I chodil jsem po těch cestách zcela sám, ačkoli jsem věděl, že nejsem osamocen, protože jsem se nebál, odnikud nehrozilo nebezpečství, protože vše, co bylo živé, mělo duši, a lidé, byli-li jací, chodili jen po cestách, a světlo, zářící z celého nebe a prostupující všechny stíny, nebylo jako světlo, nýbrž jako něco živého, co jest plno přátelství.“⁷⁷

Paralela s biblickým Zjevením Janovým je zřejmá. Po úplné zkáze nynějšího světa nastupuje nové nebe a nová země:

„A viděl jsem od Boha z nebe sestupovat svaté město, nový Jeruzalém, krásný jako nevěsta ozdobená pro svého ženicha. A slyšel jsem veliký hlas od trůnu: „Hle, příbytek Boží uprostřed lidí, Bůh bude přebývat mezi nimi.../.../ A smrti již nebude, ani žalu ani nářku ani bolesti už nebude – neboť co bylo, pominulo.“⁷⁸

„To město nepotřebuje ani slunce ani měsíc, aby mělo světlo: září nad ním sláva Boží a jeho světlem je Beránek.“⁷⁹

Celé vizi však předchází úvaha nad vzdalováním se a hledáním smyslu života a chápáním jeho stálého protipólu – smrti, úvaha, která předznamenává svár, jenž bude později pro Demlovo příští ztvárnění smrti tak typický – zápas světla v ohrožení temnot smrt doprovázejících.

„Což skutečně jest tomu tak, že přicházejíce do vyššího věku, víc a více zapomínáme na smrt, která se blíží: na světlo, z něhož jsme vyšli a které přece nás čeká? /.../ Ale vy, jimž poslána jest tato nejbolestnější výčitka, kde pro živého Boha! jste, že ani světla, ani hlasu, ani polekaných krokův, ani lítosti, ani hanby nelze znamenati kolem se smrtí zápasícího? /.../ ...nález duchovní není podmíněn ani

⁷⁶ Deml, Jakub: První světla. Třebíč, Arca 1996, s. 94.

⁷⁷ Tamtéž, s. 98.

⁷⁸ Zjevení, 21, 2 – 4. In: Bible. Ekumenický překlad. Podle ekumenického vydání z r. 1985. Vyd. Ekumenická rada církví v ČSSR, Praha 1988, s. 245.

⁷⁹ Zjevení, 21, 23. In: Tamtéž, s. 246.

výpočty, ani místem, ani časem, nýbrž životem a vůlí Nepodmíněného. Vše, co jest v životě vzácného, přichází naprosto z Daleka.“⁸⁰

Text *Sen jeden svítí* není jen uměleckým ztvárněním apokalyptické biblické předlohy, jejíž interpretace vede k uznání slávy a konečné vlády Boha a jeho Syna Krista nad novým světem. Text se v prvním vydání v *Nonantur lumina* z roku 1907 končí obrazem krajiny, ve které poutník očekává, že spatří „*podobu člověka*“. Cesta, po které se dává, skrývá „*tam za rohem*“ tajemství všech věcí v podobě palmových stromů, na které chce bloudící nahlížet pouze na požádání.

Ve vydání z roku 1917, v souboru s názvem *První světla*, je již upravená verze zakončena výjevem, v němž poutník rovněž vidí stejně velké palmové stromy, doplněná o větu: „*Tu pak jsem říkal své vidění, jako bych se opíral zády o to živé stromoví*“.⁸¹

Putující subjekt dospívá ke gnosi umožňující obrazný dotyk Boží dimenze, o níž smí vyslat poselství zpět. Symbolicky se zde naznačuje i podstata Demlovy příští tvorby, jež se sama stane svědectvím o pouti za tušeným a nepoznatelným, podnikané za cenu dotyku s vidinami, které samy o sobě se mohou stát trýzní.

Demlův text tedy zůstává otevřeným. Je věcí hledání víry, jakou snad nachází u svého Mistra - Otokara Březiny, je obrazem cesty za enigmatickými konturami lidské existence, jejíž tajemství může být dešifrováno právě ve středu obyčejného lidského života.

Odkaz na apokalyptickou zkázu Země a její obnovu v podobě sestupujícího Království však můžeme nalézt i u dalších textových obrazů.

Smrti jsou v rovině syžetu přiřazovány atributy destruktivních významů – stává se synonymem zmaru, zkázy a ničitele. Na její význam v životě člověka upozorňují sny odhalující i skutečnosti, které bdění odmítlo připustit. Smrt je prozatím spíše obecné povahy, dotýká se lidstva, nikoli výlučně člověka.

Smrt je však zároveň i předzvěstí nové povahy existence a světa, v který trpící mohou doufat.

Od chvíle prvního vydání *Nonantur lumina* však Deml píše souběžně texty, které budou publikovány později. Mnohé ze ztvárněných snových vidin čekaly marně ve Staré Říši na vydání, které Josef Florian neustále oddaluje, neboť v Demlovi neuznává samostatného literáta.

⁸⁰ Deml, Jakub: *První světla*. Třebíč, Arca 1996, s. 92 a 93.

⁸¹ Tamtéž, s. 98.

Celkem devět próz Deml řadí do souboru, který vydává pod názvem *Tanec smrti* (1914).

O dva roky dřívější „text snu“⁸² *Hrad smrti* (1912) vychází vlastním nákladem Jakuba Demla v počtu 500 exemplářů. Je výsledkem spolupráce s Josefem Váchalem, který vytvořil obálku a knihu doprovodil dvanácti dřevoryty⁸³.

Vydání *Hradu smrti* však Demlovi úspěch nepřináší ani u čtenářů ani u kritiky. Problémem je obtížná uchopitelnost a vyložitelnost psaného. Text je fikcí vydavatelského záměru, který prostřednictvím „nalezeného“ rukopisu představuje dosti svérázné dílo „neznámého“ autora.

Rukopis je tedy nalezen v přesně určený den 7. května, v čase po první jarní bouři, místo nálezu je však utajeno v závěti vydavatele a má být vydáno v budoucnu jen představitelům vědy. O autorovi rukopisu není známo mnoho, má být však jisté, že je mrtev. Rukopis se nedaří přečíst ihned, jeho vliv však během následující noci sahá vidinami do snů zprostředkovatele tohoto podivného nálezu.

Ve druhém vydání (doplněném o dedikaci Tomáši Garrigue Masarykovi) Deml ještě dává do úvodu větu inspirovanou Březinovou sbírkou *Větry od pólů*: „*Světlo umírá příchodem ještě většího, ještě většího světla.*“ Čtenář se ocitá uprostřed díla, v němž nejvýznamnějším znakem „rukopisu“ bude právě rukopis demlovský.

V samotném rukopisu jsou odkazy na Demlovy příbuzné i přátele (nemocná sestra Matylka, vztah k prvorozenému bratru, laskavost vlastní matky) i na situace, které ho životem provázejí (skutečný věk nedávných 33 let, láska k Elišce Wiesenbergové). Celá prezentace rukopisu je doplňována četnými „*poznámkami vydavatelovými*“. Nejen přítomnost snu a světla, ale i samotná ústřední linie rukopisu rozpracovává motiv známý již z *Nonantur lumina* : motiv „*země, která jest mrtva*“. Tentokrát však tuto skutečnost vnímá, a to nikoli už jen zrakem, nýbrž všemi smysly, představený subjekt – kněz, doprovázený svým prvorozeným bratrem.

⁸² Jindřich Chaloupecký o povaze a určení Demlových próz píše: „*Ocitáme se mimo literární druhy. Deml tu na počátku užíval termínu „báseň v próze“, ale nejsou to vlastně už ani básně ani prózy, jako to nejsou ani dokumenty ani fikce; nejspíš by se tu dalo mluvit o novém slovesném druhu: o „textech“. Ale zase to nejsou texty o snech, nýbrž „texty snu“, recitativy snu – hranice mezi životem a literaturou mizí, snové vidění přechází integrálně v řeč.*“ viz Chaloupecký, Jindřich: *Expresionisté*. Praha, Torst 1992, s. 94.

⁸³ Ačkoli mezi oběma zmíněnými umělci brzy na to dochází k neshodám, a v důsledku toho i k uměleckému i k lidskému rozchodu, zůstává 1. vydání *Hradu smrti* dokladem toho, jak silnou a zdařilou může interpretace literárního textu doprovodným obrazem být.

Zakomponováním časového výseku analogického s obdobím, kdy měl být rukopis nalezen, je akcentován počátek a vzestup života – květnový den se tímto stává paradoxním protikladem kontrastujícím s podobou země nacházející se „*ve stadiu hniloby a rozkladu*“. Předmětem vidiny je Město, „*jediné město světa*“, uprostřed jehož zkázy září světlo, „*mající povahu zralého ovoce v Ráji*“.

„*Lze vztáhnouti ruku a říci: toto světlo jest světlo světa, a toto jest světlo tmy. První totiž vyzařuje z Boží Spravedlnosti a druhé z Božího Milosrdenství.*“⁸⁴

Přítomnost Boha je zřejmá, povaha věcí i osobností obyvatel Města neměnná. Vidina Města utvrzuje sice autora rukopisu ve správnosti volby kněžského povolání, které vede člověka k Bohu i k zúčtování se smrtí, otázka úlohy a povahy Smrti však zůstává prozatím nedopovězena. Pisatel rukopisu je zachráněn od záhuby a zkázy bratrem, díky kterému prchá, své vidině však neuteče. Smrt započala provádět před svým „*definitivním dílem pokusy a studie*“.⁸⁵ Hrůzný Pronásledovatel, nesoucí v sobě Smrt, zahání prchajícího až do prostoru stavby, která má vzápětí vydat své strašlivé tajemství:

„*Jest to bludiště o mnoha patrech, s nescísnými chodbami, vycházejícími vždy ze společného „uzlu“ do všech stran. Jedna jediná (tak aspoň mi bylo vnuknuto) ze všech těchto chodeb ve k záchraně, všechny ostatní k jisté smrti.*“⁸⁶

Útěk chodbami labyrintu se násobí hrůzou z nemožnosti uchýlit se ke světlu, které je v chodbě „*na číhané*“. Venkovní světlo by vyvrátilo byt' jen iluzivní naději v záchranu, světlo, které doprovází slyšené hlasy osob je rovněž zklamáním vyvolávajícím další strach. Na konci bloudění se skrývá tajemná žena, již nelze pohledět tváří v tvář, a která - pokud není splněna její podmínka - je přisuzovatelkou smrti.

„*Nepromluvivši a nepohlédnuvši na mne, zůstavila mi svobodu, abych vyplnil svůj úkol: VZBUDITI V NÍ RADOST, ANEBO - /.../ Jak asi je sladko, umřítí pro milovanou bytost, kterou možno milovati! – Vydechl jsem v onom tichu všechnu vroucnost své duše, a náhle zmlknuv, naslouchám, jak se mi srdce třepotá... Tu ONA teprve se mi projevila: Kosmo se usmála.*“⁸⁷

⁸⁴ Deml, Jakub: Hrad smrti. In: Můj očištěc. Olomouc, Votobia 1996, s. 35.

⁸⁵ Tamtéž, s. 29.

⁸⁶ Tamtéž, s. 43.

⁸⁷ Tamtéž, s. 50.

Interpretovat ztvárnění smrti v tomto díle je možné jen s vysledováním několika rovin, ovšem i tak zůstane mnoho utajeno v jednotlivých symbolech. To vše je však zároveň i předností Demlových textů.

Ve srovnání s výše uvedeným textem *Sen jeden svítí* nacházíme četné shody. K vizím, v nichž země demonstruje svůj konec a zkázu, dochází v obou případech zjara, v měsíci květnu, v čase, který je sám o sobě symbolem počátku a života. V obou případech dopadá zkáza na zemi jako trest, „*Smrt se prostírá za všechny obzory*“, aby nakonec svět našel novou podobu.

Odkaz na biblická slova a podobenství není jen ve smyslu Apokalypsy. Lze vysledovat odkazy i na Janovo Evangelium, jehož poselství je takto neustále zmiňováno. Světlo, které vyzařuje země a které ozařuje i nově uspořádané Město, je „*pravým světlem, které přišlo do světa*“, je odleskem samotného Boha. Ve světle se skrývá život, v něm vše povstalo skrze Slovo u Boha. V podobě svého Syna posílá Bůh své Slovo na zem: „*A Slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi.*“⁸⁸ Přeneseno do světa lidí, slovo, které se stalo tělem, stává se skutečností.

S touto vizí se identifikuje i zprostředkující vypravěč:

„*Co mi bylo zvukem, stalo se mi hudbou, co bylo částí, stalo se celkem, slovo tělem.*“⁸⁹

Skutečnost se stává známou, dává rozumět zjevenému. Subjekt, kráčející krajinou k palmovým stromům může nakonec tušit, že v dálce se skrývá úplné poznání.

V *Hradu smrti* však takováto naděje chybí. Slovo zde zastupuje tajemství, myšlenky, které nemají být vysloveny, aby jejich uskutečnění nedovršilo neštěstí při útěku obou protagonistů – bratrů, bojujících o záchranu vlastního života:

„*Toto vše stalo a dalo se v takové rychlosti, že jsme spolu ani slova nevyměnili, ostatně i z toho podvědomého přesvědčení, že slovo v podobných případech stává se současně tělem, zkázu dokonávajíc.*“⁹⁰

Oproti předchozímu textu je zde ve vnímání nebezpečnosti Smrti zřejmý posun. Na konci času určeného zemi i člověku čeká zmar bez spásy, bez Božího milosrdenství. To, co mělo být záchranou, stává se hrozbou. Zlo, jemuž se také dostalo „*tělo*“ v osobě Stihatele, je tak velké, že nebylo lidskou řečí ještě

⁸⁸ Evangelium podle Jana, 1, 14. In: Bible. Ekumenický překlad. Podle ekumenického vydání z r. 1985. Vyd. Ekumenická rada církví v ČSSR, Praha 1988, s. 91.

⁸⁹ Deml, Jakub: *Sen jeden svítí*. In: *Sen jeden svítí*. Praha, Odeon 1991, s. 40.

⁹⁰ Deml, Jakub: *Hrad smrti*. In: *Můj očištec*. Olomouc, Votobia 1996, s. 39.

pojmenováno. Nociónální význam zla tedy v míře nebezpečí pro lidské ego předčil hrozivou kategorií samotné smrti, neboť zlo pohlcuje zcela a bez spásy, jaká po smrti může následovat:

„Kdyby tu běželo jenom o vraždu, neučiním ani kroku dál, nýbrž ani nehlesnuv, obrátím se, vyčkaje rány. Pocit smrti jest rozhodně strašlivější nežli sama Smrt, ale raději tisíckrát se útekem strhám, nežli bych měl zakusiti JEHO pohledu, anebo dáti se dotknouti JEHO rukou!...“⁹¹

Ani spása, má-li být vůbec jaká, není odměnou za nalezení správné cesty. Na konci úniku čeká další zkouška. Ta však zároveň dává životu nový rozměr. A tak se celý výjev konfrontace s neznámou postavou zaměnitelnou i za personalizovanou vizi smrti mění v největší vyznání duše, která je zachráněna skrze velkorysost a odvahu lásky přesahující vlastní ego⁹².

Roku 1914 vycházejí prózy souboru nazvaný *Tanec smrti*, které vznikaly často paralelně s výše zmíněným *Hradem smrti*. Motivicky se obě díla prolínají, jednotlivé prózy či povídky *Tance smrti* však ještě více směřují ke snům, které, ač se mohou jevit sebe více absurdní, přesto odhalují člověka v jeho nitru cele a dávají mu odpověď na nejčastější otázky po smyslu zdejšího pozemského bytí. Sny nezůstávají pouhým symbolem, stávají se „*Proroctvím*“.

„V našem vlastním osudu nikdo nás nepoučí v tom smyslu, aby nám pomohl. Uvádím-li v dalších rádcích svůj sen, činím tak jen proto, abyste jej hledali a našli v tom, že v podstatě není rozdíl mezi našimi sny a mezi naším životem, protože v nás samých není té přehradu jako mezi člověkem a člověkem -----“⁹³

Sny se tedy stávají ústředním tématem i prostředkem k vyjádření nejniternejších pohnutek a myšlenek, zdají se často nahodilé, nesrozumitelné, nesmyslné⁹⁴.

Vstupní povídka souboru *Tanec smrti*, „Světlo věčné“, představuje shodně jako texty předchozí město, či Město, jako specifický topos, v němž bloudí subjekt, jemuž spatřené nahání hrůzu. Doprovází ho tentokrát člověk, který se mu zdá být známým a blízkým – je ovšem mrtev. Z jeho očí se však line světlo, které má v sobě

⁹¹ Tamtéž, s. 42.

⁹² Paralela s autentickým autorovým životem je zřejmá, a tak i v mimoliterární rovině vyústí častokrát život Jakuba Demla v závěr ne nepodobný zmíněné pasáži, v níž láska i víze smrti mu budou skrývat ve své tváři pouze „úsměv úkosem“...

⁹³ Deml, Jakub: *Noc.In: Můj očištěc*. Olomouc, Votobia 1996, s. 130.

⁹⁴ Bývá často připomínáno, že právě četnost snů v Demlově tvorbě ho klasifikuje rovněž jako pomyslného předchůdce proudu, který o umělecký přepis snů opíral svou existenci – tj. surrealismu.

příslib světla věčného. Celé Město náhle mizí, vize se proměňuje ve vnímání sklepa, ve kterém nyní vypravující spočívá jako v podzemním hrobě a ze kterého zazní hlas „jeho jediného Přítel“⁹⁵, jenž vybízí k následování:

„Oči tohoto Blahoslavence upřely se v mou bytost, pronikajíce mne jako světlo, a rty jeho usmívaly se jak mramor. Báł jsem se učiniti krok, ba jakýkoliv jiný pohyb a jsa přitahován se dvou stran, totiž světem za svými zády (jakkoli smutným!) a světem před svou tváří, konečně vyslovil jsem to, co tento Duch prostě viděl: „Bojím se, mám hříchy!“

„Očistíš se v očištcí,“

*pravilo Zjevení, zazářivši v nejsilnějším světle, a já, ubezpečiv se, že není pro mne pekla, vrhl jsem se do tohoto Světla jako do propasti.“*⁹⁶

Zpodobení smrti je jiné, než tomu bylo v předchozích případech. Zakomponování motivu města do celého textu teď spíše tvoří jakýsi předstupeň poznání, že se smrtí je nutno se konfrontovat „pascalovským“ : „sám, za sebe“. Ač se zde hlavní postava opět – otřesena spatřeným – pokouší uniknout zkáze, bude přesto nakonec postavena smrti přímo tváří v tvář, ba co ještě více, smrt v podobě mrtvého „Přítel“ jí předá jednoznačnou výzvu.

Motiv očistce⁹⁷ se objeví o několik let později i v názvu souboru *Můj očištec* (1929), do kterého Deml (částečně i na popud Otokara Březiny) zahrnuje vedle dalších textů i *Hrad smrti* a *Tanec smrti*. Rýsuje se zde tedy další jasný prvek ve vnímání smrti autorem, jenž bude zřejmý i u děl dalších, tedy blízkost milovaných lidí, jejichž „doprovod“ sahá až za hranice života:

*„Ona /smrt, pozn. aut./ ví, že nemůže býti zničena, ale úpí vazbou, ale potom jest její smích ostrý, suchý a tajemství její lásky, ať nedím ironie, v tom jest, že promluví na nás z nejmilejšího, že se nám zjeví v bytosti nejdražší, tak jako mně zjevila se v mé matce, v mistru mém a v mé nejsladší sestře, kteří už vesměs jsou na věčnosti. Měli by tedy ti, které právě milujeme, měli by mlčeti? nedotýkati se nás? nezjevovati se nám? Ale Smrt jest tak moudrá, že se nám zjevuje právě v tom, čeho nejvíce potřebujeme.“*⁹⁸

⁹⁵ Zde lze patrně vytušit i odkaz na předčasně zemřelého přítele Josefa Poláka.

⁹⁶ Tamtéž, s. 58 a 59.

⁹⁷ Termín očistec je příznačný pro katolickou věrouku, protestantské křesťanské věrouky existenci očistce a jeho smyslu pro věřící neuznávají.

⁹⁸ Tamtéž, s. 115.

Lidé, o které smrt připravila pozůstalé, provázejí v depersonalizované podobě tušené suity žijící individua nejtěžším časem zkoušek a bojů; tehdy tito „*všichni, kteří nás v životě kdy milovali, stojí nám po boku, zírají z naší tváře, posilují našich rukou*“.⁹⁹

Personifikovaná Smrt promlouvá prostřednictvím navždy ztracených blízkých, vrcholem jejího obrazu se stává v próze *Metamorfosa* vyznání „Milované“, ženy, která v pasáži variující závěr *Hradu smrti* přichází přinést poznání, že tak jako Smrt v sobě obsahuje i moudrost a lásku lidí již zemřelých, skrývá do budoucna ve své podstatě i tvář každého z nás.¹⁰⁰

Doprovod někoho blízkého, jehož osoba je v sobě samé i nositelem znaků ústředního subjektu, takovéto zdánlivě rozporuplné dvojnictví¹⁰¹, je zároveň dalším z prvků, jimiž se zpodobení smrti v díle Jakuba Demla vyznačuje.

V próze *Bílý medvěd*, jejíž snově absurdní „děj“ je opět situován do ponurého sklepení, dochází ve chvíli ohrožení smrtí k pomyslnému splnutí subjektu popisujícího danou událost s jeho „*druhem, starším, avšak se mnou jakoby totožným (což se stává jen v nebezpečství smrti – ale kdo uvažuje v takové chvíli?)*“¹⁰².

Doprovod přítele, tj. jiné duše, která má schopnost porozumění a vcítění se do hlavního aktéra předávaného příběhu, častý výskyt tohoto motivu v tvorbě je zároveň i zřejmým osobním vyrovnáváním se s nalézáním i ztrátami přátel, které tohoto zajisté značně impulzivního a v nejednom směru komplikovaného autora provázely.

Na předurčené, „nadpozemsky dané“ vazby dvou lidí, které vedou ke vzájemnému přátelství, Deml věřil, v souladu s Schopenhauerovým vlivem se však zároveň celoživotně bude u něho projevovat i dominantní přesvědčení o nutnosti výhradního poznání vlastní duše¹⁰³:

„*Nestačí, aby přišel jiný, když vlastní duše nepřichází.*“¹⁰⁴

Na cestě za touto duší je však nutno sestoupit ke kořenům sahajícím do prvních údobí života, do časů dětství úzce svázaných s moravskou krajinou, jejíž

⁹⁹ Tamtéž, s. 94.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 142.

¹⁰¹ Je zajímavé, že právě moderní výzkumy potvrzují, že v případě ohrožení života či dlouhotrvající izolace od jiných lidí dochází k podobným jevům poměrně často. Člověk, který se ocitá sám, např. v odlehlé přírodě, má reálné vidiny přeludů – společníků, s nimiž hlasitě rozmlouvá a na něž se obrací...

¹⁰² Tamtéž, s. 63.

¹⁰³ O Demlovi celé tvorbě jako o „jediné knize duše“ pojednává Vladimír Binar, Jindřich Chaloupecký, Jaroslav Medl.

¹⁰⁴ Deml, Jakub: První světla. Třebíč, Arca 1996, s. 85.

tasovský „punc“ bude kněze s osudem vypovězeného básníka provázet do konce života.

Příslušnost ke krajině se tak stává dalším z motivů protínajícím napříč texty s tematikou smrti. Vidiny „zemí“, které byly představeny, mají v sobě „*oči kolébky, světla dětství*“.

*„Jsem přesvědčen a vím, že každé duši jest určena jistá krajina, bez které nemohla by žít, tak jako, jsouc jednou stvořena, nemůže se zřici svého těla, třeba je po smrti na čas odkládá, a všechno, co se děje v lásce mezi milujícími, současně a snad mnohem dokonaleji děje se v příslušných jim krajinách, které jsou jakoby jejich lénem, protože láska, která by se nemohla opírat o něco hmotného na této zemi, o věci totiž viditelné, které se mění a rostou, neměla by práce a poněmhu ztratila by i paměť svou.“*¹⁰⁵

Rodný kraj si v sobě nese i své „*křizovatky Smrti*“ a osudy lidí se v něm předávají dále, aby se poněmhu stávaly legendami. Porozumění krajině zároveň předznamenává i porozumění smrti, se kterou současně člověk bývá do krajiny zrozen, znamená porozumění vyššímu řádu, v němž každý subjekt hledá své ukotvení.

*„Na každého čeká jisté slovo. Na mne čekala Smrt a jest to moje vlastní slovo. Ten anebo onen mohl je potkati, ale nikdo jiný nemůže je říci za mne. /.../ S jakou vyzývavostí či touhou hledá člověk Smrti, a ustavičně setkává Život. Ale jakmile se rozhorlí a hledá Života, ustavičně setkává Smrt; i ten, kdo ho nehledá sobě-----“*¹⁰⁶

Pronásledovanost smrtí, myšlenky na ni, vynucené stěhování z místa na místo, touha po domově a návratu k vazbám, s nimiž byl vyslán na cestu tímto světem - toto je rub Demlova kontemplativního uvažování odporujícího často zavedenému praktikování katolické věrouky.

Výrazným zásahem a osobní ranou Demlova života se stává smrt jeho Mistra – Otokara Březiny roku 1929 a smršť, kterou o dva roky později vyvolává Demlova kniha *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* (1931), jež vzhledem ke zveřejněným, doslovně zachyceným rozhovorům s Březinou, útočí na city a ideály vyznavačů a příznivců tohoto milovaného i mystifikovaného literární autora.

¹⁰⁵ Deml, Jakub: Tanec smrti. Olomouc, Votobia 1996, s. 122.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 117.

Osud začíná Demlovi nastavovat opět svou horší tvář a vedle vleklých zdravotních problémů se osobní tragedie dovrší v trýznivém okamžiku 29. ledna 1932, kdy po marném boji umírá na tuberkulózu Pavla Kytlicová.

V korespondenci z 6. února 1932 německému literárnímu kritikovi a publicistovi Waltru Marasovi se Deml vyznává:

*„Můj dům je teď velmi pustý. A od toho 17. ledna, kdy pí Pavla upadla do smrtelné nemoci, ještě jsem v noci nespál. A ve dne také ne. To není spánek, to je zápas s rakvemi. Tanec smrti není mi jen snem. Ale tohoto utrpení bylo mně potřeba. Ve světle tohoto utrpení jak titěrné a lehoučké je i takové „Mé svědectví“! Touto smrtí byl jsem hozen tam, kam patřím.“*¹⁰⁷

Deml píše o smrti Pavly Kytlicové knížku, kterou vydává v květnu pod názvem *Smrt Pavly Kytlicové* (1932). Kniha má povahu záznamu snažícího se dokumentovat život i umírání této - k Demlovi životu neodmyslitelně náležející - výjimečné ženy. Demlovi samotnému se však nedaří dobře a čelí několika atakům prudkého zhoršení zdraví, v nichž vnímá i hrozbu přiblížení smrti jeho vlastní osoby. V listopadu téhož roku tedy své přítelkyni, učitelce z Rožnova pod Radhoštěm Miladě Jahnové píše:

*„Já sám měl jsem být dvakrát mrtev: z úrazu v autobusu (jeli jsme se Skautikem sami a auto nás vymrštilo – oba jsme byli raněni, já ještě po 5 nedělích, dnes, cítím bolesti v hlavě a v krčních obratlech, p. primář mne roentgenoval etc.) a před 3 nedělemi v Brně na nádraží stihl mne srdeční záchvat, nádražní lékař mne rychle ošetřil, nebýt té rychlé pomoci, byla by mne ranila srdeční mrtvice, musel jsem v Brně půldne pěkně ležet v obkladech a s medicínkou.“*¹⁰⁸

Demlova životní dráha však u konce zdaleka není a svůj „prubířský kámen“ má ještě poznat. A tak další měsíce dlouhého strádání psychického i fyzického, zhrzená láska k hraběnce z Kuksu Kateřině Sweerts-Sporckové i Demlova rozpolcenost vnímající s jistotou dvousečnou přítomnost života a smrti vrcholí v dlouhé noční úzkosti, při níž je v noci z 2. na 3. října roku 1934 dopsán Demlův nejznámější román *Zapomenuté světlo*.

Tíseň lidského jedince ztraceného a vydaného napospas zmarnění a nepotřebnosti okolí je prožitkem, z něhož se autor vypisuje takřka bez dechu a bez

¹⁰⁷ Deml, Jakub: *Zakázané světlo*. Výbor z korespondence z let 1930-1939. Ed. Jiří Olič. Praha 1999, s. 49.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 22.

přerušení v jediném monologu, který dal vzniknout knize, jež si vysloužila vedle cenzurních zásahů a navzdory jim i nebyvalý zájem veřejnosti. Vedle mnohokrát již připomínaného a interpretovaného motivu nezhasnuté lampy, jejíž světlo se na denním světle stává zbytečným, je v celé knize ústředním tématem scéna odehrávající se v domě, kde umírá tuberkulózou nemocná selka Zezulová, k níž je pozván kněz. Důležitou roli zde opět hraje sen, který vypravěčskému subjektu Jakubu Demlovi dává na čas zapomenout na fakt, že právě umírá jím milovaná žena, ovšem probuzení do zapomenutého světla, které zhasnout snad „*ani nezapomněli, ale ruka už neměla síly, aby to zbytečné světlo zhasla*“ vrací hořkost skutečnosti do života, jehož není možno se zříci. V toku vyprávění se opět objevují fiktivní i skutečné osobnosti soudobé kulturní scény, jimž je adresována tato trpitelná zpověď.

*„Není kam jít. Není kam jít. Není kam jít. A tak jsme se s Bubáčkem vrátili k té umírající selce...“*¹⁰⁹

Samota, v níž je básník vězněn, nachází porozumění jen u ženy, která se ocitla na prahu věčnosti a do věčnosti za ní se po její smrti ozývá zoufalé volání. Útěcha přináležející knězi je již rozdána ostatním. Nikoli tedy k Bohu, ale k člověku, kterému již bylo dáno prohlédnout všechna tajemství, směřuje naděje, která pomáhá přežít v osamělosti tohoto světa:

*„Drahá paní Zezulová, kam mám zalézt já? Já vím, že jste pro mne umírala, a já vím, že jste odešla k paní Pavle navázat a spojit strhaný řetěz a připravit mou smrt. Marie Zezulová, vy už jste na věčnosti, vy mne dnes teprve znáte: prosím vás, spoléhám na vás! Je to k nevydržení. Považte, mně se neřekne jediného dobrého slova!“*¹¹⁰

Utrpení a vyhnanství osamělého básníka je pak zřejmé i z dopisu příteli Janu Amosu Vernerovi (Skautíkovi) z roku 1935, v němž jsou úzkost a zoufalství nad láskou i životem neskrývány:

*„Poněvadž tento život je nad mé síly a Bůh to ví, který stvořil člověka a nebe a zemi s rostlinami a moře a světla nebeská a své psy. Bože, jak já trpím! A co se napláču. A co se namodlím do prázdna, které slove Bůh.“*¹¹¹

¹⁰⁹ Deml, Jakub: Zapomenuté světlo. In: Sen jeden svítí. Praha, Odeon 1991, s. 169.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 200.

¹¹¹ Deml, Jakub: Zakázané světlo. Praha 1999, s. 100.

Období nástupu 2. světové války a zejména válečná léta jsou poznamenána značným omezením vydávání knih i další tvorby vlastní. Demlovy názory, ne vždy korektní, jdoucí až extrémnímu vyznání antisemitských postojů, názory silně protimasarykovské a zejména protibenešovské, a konec konců i sebestředné nářky nad vlastním údělem tvoří nejkontroverznější část, která byla z jeho díla uveřejněna.

Více než knižní publikace sloužily k tomuto účelu další díly *Šlépějí* a především korespondence¹¹², jejíž hodnota není pouze dokumentární, nýbrž v mnohém směru zastupuje i primární literární tvorbu a nabízí další indicie k pochopení Demlova díla.

Ve vyznání směřovaném k Janu Zahradníčkovi, jeho „*jedinému čtenáři*“, je zapsán „stav duše“, jež pod vlivem událostí této doby i dílem z podstaty svého založení takto spěje k tichosti a odmlčení:

„Prožíváme mnoho, ale mnohem více mlčíme, a já si dobře pamatuji slova Vašeho pana manžela při poslední mé návštěvě u Vás, že bych neměl mlčeti.

*Básník Jan Zahradníček píše. Pořád píše. A své verše hostům předčítá. Já jim předčítám své mlčení, z něhož Zahradníčkové pijí. Neomlouvám se. Nemiluji papír. Miluji, dokud jsem živ, znamení velkého Kříže posílané do dálky. Nikdo kromě Boha to nevidí. /.../ Mám raději modlitbu než literaturu. Zmizet a zůstat.“*¹¹³

Pocity velké osamělosti a prázdnoty v kontextu vesmírného dění, vnímání absence Božího zjevení v přítomném světě, textově ztvárněné extatické vize vzdálené svým mystickým obsahem tradiční křesťanské interpretaci světa i nonkonformní přístup k církevnímu řádu a rozpolcenost v osobní identifikaci s katolickým náboženstvím činí z Jakuba Demla autora vymykajícího se jakékoli klasifikaci, básníka natolik výlučného, že mnoho rovin jeho díla zůstává recipientům navzdory jejich interpretačnímu úsilí stále skryto.

V kontroverzním díle Jakuba Demla, poznamenaném jeho kněžským postavením, je utajeno mnoho způsobů literárního nazření problematiky smrti vzdálených jakékoli prvoplánové explikaci a vybízejících k stále novým objevům a interpretacím. Spojení lidského, náboženského i tvůrčího potenciálu tohoto autora se tak stává pro nadcházející etapy kulturního vývoje svědectvím i dokladem toho, že

¹¹² Výbor Demlovy korespondence se čtenáři předkládá díky úsilí editora Jiřího Oliče, který ve spolupráci s M. Nekulou připravil kromě výše uvedeného výboru *Zakázané světlo* i výbor z let 1940-1961, vydaný pod výstižným názvem převzatým z jedné závěrečné věty Demlova dopisu: *Píšu to při světle nočním.*

¹¹³ Z dopisu přátelům Zenobii Vítězové a Janu Vítězovi z 27. 3. 1945, In: Deml, Jakub: *Píšu to při světle nočním.* Výbor z korespondence z let 1940-1961. Ed. J. Olič. Praha, Torst 1998, s. 214.

duchovní poslání kněze nemůže umlčet básníka, a básník je knězi buřičem snad i proto, že poznávat pravdu je dáno těm, kteří „v úzkostech hledají“.

Obdobně jako v dílech Jakuba Demla nacházíme ambivalentní postoj k církevní dogmatice i k eschatologickým otázkám u Bohuslava Reynka, básníka zjevovaných biblických příběhů, zprostředkovatele detailního pozorování a interpretace přírody a krajiny i osobitého autora přijímajícího život absorbující do sebe prostor smrti, která má smysl ve vztahu ke konečnému křesťanskému Spasení.

Reynkova knižní prvotina, sbírka *Žízně* (1921), která vychází jako druhý svazek Florianovy edice Studium v nákladu 500 exemplářů, nesklidila velký ohlas, z významných kritiků ji však v Lidových novinách vyzdvihuje nad soudobou katolickou tvorbu Karel Čapek. Sběrka obsahuje básně vznikající již od roku 1912, některé texty z pozdějších let napsané před vydáním *Žízní* však Reynek ponechává pro sbírku *Smutek země*, jež vyjde o tři roky později.

S obálkou sbírky s dřevorytem vlaštovky rezonuje hned v úvodu „Píseň raněného ptáka“, která otevírá Reynkův svět bytostí živých a smrtelných. Animální obraz přijetí smrti však není akcentováním bezmoci, nýbrž ilustrací odevzdání, ve kterém je přítomen celý předešlý život. Motiv posledního letu na nejvyšší ze skal je předznamenáním faktu, že právě smrti nebude v Reynkově poezii upíráno výlučné postavení. Její přítomnost je patrná v oblacích, jejichž „*bílé dlaně krása hlavy modřínů před smrtí učesala*“, v záři měsíce se teskně „*leskne smutkem smrtelným*“, je sestrou života, jež může „*mluvit o Bohu*“.

Sběrka *Žízně* vzhledem k dlouhé periodě jejího vzniku přináší různorodé tematické náměty, formální stránka básní zahrnuje jak sdružená rýmovaná dvojverší, tak i básně členěné na čtyřveršové strofy se střídavým rýmem, básně s rýmy obkročnými i nepravidelnými a rovněž básně v próze.

Ústředním tématem se však do jisté míry může jevit spojování přírodního, lyricky pojatého světa s vizí křesťanský přijímaného řádu ústícího - v závěru života lidského i při apokalyptickém konci země samotné – v konfrontaci s dílem spásy Ježíše Krista, v jehož pohledu „*těžkost slita jest všech umírání*“. Mezi nadějí vypovídajícího subjektu jsou však odkrývány bolesti duše, jež je v osamění do tohoto světa vržena:

„*Byl jsem tehdy sám a kladl tvář i dlaně na trpící stromy, doufaje najíti mezi nimi druha: než jediný se neponížil; neuslyšel jsem bítí ani srdce, ani tepny – suchý šumot pouhý, jako kdyby větve hořely.*“

Odvrativ se, viděl jsem mezi pni sta útlých, modravých mečův; ale setrval jsem: Smrt nemá půvabu ni hrůzy pro ty, kdo jsou takto sami. “¹¹⁴

Používané archaizmy, místy zastaralá gramatická podoba slov i slovosled ve větách vyvolávají dojem četby biblických pasáží¹¹⁵. I v dalších četných básních následujících sbírek bude na první pohled patrné Reynkovo katolické vyznání, jež se však neprojevuje prvoplánovou prezentací starozákonních příběhů a evangelijní zvěsti, ale upoutá především přítomností a citovou angažovaností básnického subjektu, který se formou slov a v rámci své náboženské orientace vypořádává s přijetím životního údělu.

Pozornost je tedy v obsahové rovině básní obrácena k Panně Marii a jejímu synu – Spasiteli, a to i v případě, že se jedná o postižení umírání a smrti. Místy zaznívají Reynkovou poezií tragické tóny odkazující ke zkáze, která je zemi na konci jejího času prorokována:

*„A země má šaty a vlasy slzami nasáty,
plačíc se stromy a vinicemi a zvířaty,*

*plačíc s klasy a hmyzy, s ptáky v ústech lesa:
oblak veliký trhá se v nebi, oheň z něj klesá,*

*země to ví a čeká s velikým bolestným klidem,
pláče, vše vědouc, že křičeti nesmí to lidem... “¹¹⁶*

Nejčastěji však Reynkovými texty probleskuje naděje, která je dána každému jednotlivému člověku v rámci přijetí víry. Sugestivní básní je „Modlitba“, která vyobrazuje subjekt, který sám nemá nic, je „*mlhami spjat a svírán*“, „*obklopen samotou*“, a který přesto ze sebe vyznává: „*A přece vím, že jsi, a přec v Tě věřím!*“ Volání k Bohu, jenž může naplnit život, je díkem za život samotný, ať již je jakýkoli:

*„Ó vím, že zhynouti mi nedáš ani žízní, ani hlady, ani nudou, že
až přijde čas můj, zahradu mi vykážeš, bych o ní pracoval.*

/.../

¹¹⁴ Reynek, Bohuslav: Žízně. In: Básnické spisy. Zlín, Archa 1995, s. 22.

¹¹⁵ O křesťanské povaze Reynkových textů, o jejich „biblickém charakteru a prožitku liturgie“, stejně jako o spojitosti s lidovou poezií a dalšími básnickými paralelami české literatury blíže viz Trávníček, Mojmir: Hlad duše živé. Básnický odkaz Bohuslava Reynka. In: Sdílet věčné. Studie, profily a kritiky. Olomouc, Periplum 2002, s. 32-47.

¹¹⁶ Reynek, Bohuslav: Žízně. In: Básnické spisy. Zlín, Archa 1995, s. 36.

Staň se vůle Tvá.

*A jestli porostou mi pouhé bodláky, pak rozkvetlými ověncím
si čelo...*

*Snad některým z nich símě dozraje, že stehlíci se slétnou pestří na podzim a
těšiti mne budou:*

A když dopustíš, by nerostlo ni býlí,

Z hlíny hnísti budu Tvoji podobu a do kamene vryji chválu Tvou.“¹¹⁷

Souběžně se sbírkou *Žitně* vznikají i básně v próze, které budou pod názvem *Rybí šupiny* (1922) vydány samotným Reynkem v rámci nákladu jeho *Sešitů poezie*. Knihu velmi bohatě i originálně doprovodil svými linoryty Josef Čapek.

Motiv z úvodní básně, na kameni znovu nalezené šupiny¹¹⁸, „*vyprané větrem a sluncem vysušené*“, získávají svou obnaženou čistotou vzácnou hodnotu. Odkrýt to, co je schované pod povrchem dnů a věcí, je výzvou, která - sama zastřena - prochází celou uvedenou sbírkou.

Setkáváme se i nadále s četnými metaforami, básnickými opisy, výpovědi tohoto Reynkova období jsou rozmáchlé, podobné litaním modliteb, někdy až ornamentální. Na rozdíl od předchozí uvedené sbírky však zde již lze identifikovat expresionistické ladění¹¹⁹, které se bude stupňovat ve sbírce následující – v *Hadu na sněhu* (1924).

O biblických podobenstvích či příbězích, na které básně často odkazují, nezřídka referuje básnický subjekt sám, ich-forma je v této sbírce poměrně častá vedle oslovení, které - ať již v singuláru či plurálu - vždy vtáhne čtenáře do textu, jenž ve výsledném ohraničení novozákonního odkazu nazírá svět.

Evangelijní podtext celé sbírky je opět velmi silně přítomen i v interpretaci smrti. V básni „Sen o smrti“ je obraz umírání člověka vystředán obrazem louky, na níž rostou květiny, o které přichází pečovat „*mystický Zahradník se zářícími Ranami*“, jinde se v explicitním obrazu do „*vod smrti ponořil Boží Syn a jeho světlo se v nich rozkládá a klene se nad zemí jako Duha Úmluvy*“.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 29.

¹¹⁸ Sbírkou je rovněž ovlivněna Reynkovým malířským studijním pobytem z roku 1913 v Concarneau, starodávném opevněném městě ležícím na pobřeží Bretaně, jejíž drsnou podobou, poznamenanou prudkostí Atlantského oceánu i svéráznými způsoby života bretaňských rybářů je Reynek inspirován.

¹¹⁹ Kromě vnímání poválečné doby se všemi znaky úzkosti a apokalyptičnosti světa, který se zřekl božího řádu, se na expresionistickém ladění sbírky podílí i fakt, že B. Reynek přeložil rakouského expresionistického básníka Georga Trakla (1887 – 1914), jehož vliv zasáhl nejen do poezie Reynkovy, nýbrž i do tvorby řady jiných básníků (F. Halase, J. Zahradníčka, V. Závady, V. Holana).

S tímto zaslíbením je konfrontována lidská duše, které nezbývá než vyznat: „*Místo mi najdi, ó Pane, jsem ryba zatoulaná, ale rozpomeň se, že apoštol v ní našel peníz, když bylo třeba zaplatiti daň...*“

To, co je v životě podstatné a cenné je nakonec odkrýváno ve věcech nejobyčejnějších, nejdrobnějších, v malém kakostu rostoucím v prachu cesty.

„ /.../ *vraťte se k modrému kakostu kvetoucímu v zelené šedi, sedněte si k němu a rcete si umíněně, /.../, že jste bezpečně ostríháni hradbou svrchované Vůle a že smrt se dostaví v příhodný čas, a nikoli brutálně, buď jak buď, tj., že vám nic dobrého rouhavě nepřekazí, i že zatím stačí kochati se v nevinné bylince vystavené zhoubě, a přece rozvité pohledům Boha, pohledům andělů, duchů bludných i lidí, a již nikdo nezmařil, protože nesměl, protože jí vypršel čas pokoje a lásky, a tak jest se všelikou živou duší, také se všelikou nešťastnou duší lidskou, jejíž spanilost je věčna jako spanilost písně a jež ukládá své tajemné dílo jako med v plástvy záměrů Toho, jenž ji učinil a soudí.*“¹²⁰

Reynkem interpretovaný svět však již není přijímán s důvěrou naivního pohledu, není místem, odkud se spěje vstříc ráji. Nejistota a různorodost v dobových komentářích poválečného světa se obráží i v tvorbě, která, ačkoli stejně jako její tvůrce stála stranou dění, jež si nárokovalo ovlivňovat soudobou společnost a kulturu, přesto se nemůže vyhnout úzkosti nad světem, který se poprvé setkává s válečným konfliktem světového rozměru a který se s touto realitou vyrovnává i oblasti umění. A tak i sbírkou *Rybích šupin* plynou „proudy“, o nichž nikdo neví, kam spějí a ve kterých básnickému subjektu nezbývá než prosit o slitování, aby - ač obtížen „*břemenem nešťastných duší, které má zavřeny v útrokách a které tvrdě stahují ke dnu*“ - přesto „*živ a nepohnut a nevyvrácen doplul*“.

O dva roky později vychází další, již zmíněná sbírka *Had sněhu* (1924) a Bohuslav Reynek ji vydává jako *Poezie sešit čtvrtý*. O grafickou podobu obálky se svým linorytem postaral rovněž Josef Čapek.

Sbírku uvádí básnický obraz Evy, prchající sněhem „*zachmuřeného, zachumeleného ráje*“. Úvodní text je opět pro vstup do sbírky klíčový:

„*Ráj je zachmuřen a zachumelen, Eva prchá mezi
křovinami; klikatá pěšinka jejích stop je stále
rostoucím hadem na sněhu, který se jí zahryzuje*“

¹²⁰ Reynek, Bohuslav: *Rybí šupiny*. In: *Básnické spisy*. Zlín, Archa 1995, s. 194.

do milostných pat, jež krvácejí...

Had na sněhu je bez moci a bez pomoci,

Had na sněhu je chiméra.

Had na sněhu je Stín.

Eva jest.“¹²¹

Vedle tradičního výkladu významu hada z knihy *Genesis* znamenajícího poklesek lidského pokolení nesoucího na sobě napříště stigma „*dědičného hříchu*“, jsou však v textu ještě další konotace, které přesahují rámec přísně křesťanské interpretace¹²².

V zachmuřenosti světa, který dávno přestal být rájem je člověk postaven zlu, jež neútočí zvenčí, nýbrž je produktem činů člověka. Had je bez moci a bez pomoci, had je chiméra. Přesto tyto chimérické stíny provázejí lidskou pouť, jež se často stává úprkem před bolestí, jíž se lidské individuum v životě nemůže a nedokáže vyhnout. Člověk však vítězím darem bytí, které mu umožňuje nazřít podstatu „stop“, jež po sobě zanechává.

Sbírka *Had na sněhu* je sbírkou textů stejného „chmuru“, jakým je v úvodu evokován ztracený ráj. Při četbě narážíme na četné další starozákonní odkazy, opakují se zde motivy Mojžíšova odchodu z Egypta a jeho smlouvy s Bohem, motivy zničení Sodomy i pádu Babylónu, obrazy Potopy i Ukřižování. Texty jsou často podbarveny pocitem nevyhnutelnosti zkázy, či alespoň špatného konce, plíživý zmar je evokován vršením metafor splývajících často až ve fantaskní vidiny, v nichž zaznívá odpor a znechucení nad zoufalým postavením světa, ve kterém není kde spočinout, neboť se stal „*zahradou Ibisovou, sádkou štírův a zrcadlem Anděla Světla, jehož tvář se v něm tetelí křečí vzpoury a opilým smíchem vítěze tohoto věku*“.

Reynkův pohled je nezpochybnitelně křesťanský, a tudíž v této interpretaci světa, nad nímž převzal vládu ďábel, zbývá místo pro jedinou naději - přijmout spásu z rukou Krista, v jehož utrpení „*Bůh se mrská a jeho divoké myšlenky tančí do rytmu ran jako gitany andělů a smrti*“.

Roku 1924 rovněž vychází v Durychově edici „*Knihy mladých*“ další sbírka s názvem *Smutek země*. Obsahuje básně formálně i významově jiné než uvedené dvě

¹²¹ Reynek, Bohuslav: *Had na sněhu*. In: *Básnické spisy*. Zlín, Archa 1995, s. 207.

¹²² O konečné prohře hada prorokované v knize *Genesis*: „*Mezi tebe a ženu položím nepřátelství, i mezi símě tvé a símě její. Ono ti rozdrtí hlavu a ty jemu rozdrtíš patu.*“ viz *Genesis*, 3, 15. In: Bible. Ekumenický překlad. Podle ekumenického vydání z r. 1985. Vyd. Ekumenická rada církví v ČSSR, Praha 1988, s. 24. Naplněním tohoto proroctví pak chápou křesťané obětí Ježíše Krista a jeho zmrtvýchvstání, které mělo potvrdit jeho božství.

sbírky předchozí. Sbíрка je členěna do čtyř oddílů, nejčastěji se v nich vyskytují tradiční rýmovaná dvojverší či trojverší, v nichž po sdruženém rýmu třetí verš nachází svůj protějšek ve sloce nadcházející. Časově spadají verše až do roku 1916¹²³, některé básně byly publikovány časopisecky ve staroříšské edici Nova et Vetera a v časopise Archa. Přesto zde nalzáme i projevy, v nichž se rozvíjí expresionistické vnímání světa, četné znaky úzkosti a osamělosti duše, jejíž modlitbou je zvolání:

*„viz, jak trčím hladov a nah,
Hospodine, v zimě a tmách...“*¹²⁴

Důvěra v Boha idylicky vykreslená poetickými obrazy sluncem prozářené krajiny, v níž lze promlouvat i se zvířaty, jimž nebyl upřen podíl na Ráji, a o jejíž zlatých slunečních paprscích subjekt vyznává: *„snesly se až na mne, zalily mne ohnivými závoji; srdce mé jest srdcem plamenův a tone v Pokoji“*, posléze ovšem přechází k prožitkům nejistoty, která se v případě každého lidského osudu končí konfrontací se smrtí :

*„kukačko dobrá a prudká a veselá,
žádám tě, abys mi hlasitě zapěla
v těžký a přetěžký smrti mé den,
kdy nevím, zda více budu utěšen
či uděšen...“*¹²⁵

Bodu, do něhož spějí všechny pozemské cesty, bude v této sbírce věnována náležitá pozornost a jako základní otázka se bude celou sbírkou dožadovat objasnění. Mystérium smrti však rozluštěno být nemůže, zůstává pouze víra, která dává jeho pochopení pevný půdorys. Jednou z nejvýraznějších básní promlouvajících k této tematice je báseň „Mrtví“:

*„Krásné a spravedlivé jest umírání,
mrtvých úsměv jest jako z pastvin vání,
jako půlky jablek zimních kosti jich skrání.*

*Jejich ruce jsou jako svadlé podzimní listí,
všecky žilky a cévy možno si v nich sčísti,*

¹²³ Jak uvádí editorka Reynkových spisů Milada Chlívková, básně lze přiřadit spíše tedy k Reynkově prvotině Žízň, které se svým charakterem více přibližují.

¹²⁴ Reynek, Bohuslav: Smutek země. In: Básnické spisy. Zlín, Archa 1995, s. 152.

¹²⁵ Tamtéž, s. 123.

jako z listu bílého lze jim z dlani čísti.

*Ruce jejich jsou tiché a studené
jako luna, jako úsvit dne,
pokojny, že úzkost žádná jimi nepohne.*

*Mrtví jsou ovoce ze slunných snětí,
uzrávše do klína Panina letí,
mrtví jsou nejprudší naděje děti.*

*Mrtví jsou zora, mrtví jsou kuropění,
mrtví jsou jako rosa, mrtví jsou ptáci, mrtví jsou východu rdění,
mrtví jsou paprskové ze tmy chtičů vykoupení,*

mrtví jsou Světlo, jež z této země už není.“ ¹²⁶

Blízkost lidí, kteří nejsou již na světě, a přesto zůstávají trvalým poutem spojení s pozůstalými žijícími, jimž zasahují do osudu i nadále tím, že byli a že snad, v souladu s křesťanskou věroukou, ještě někde opodál jsou – to je téma, které nacházíme snad u všech autorů katolické orientace. Vztah k nim je nenarušeným vztahem důvěry a víry v budoucí setkání ¹²⁷. Jejich světlo ozařuje cesty živých jako vzpomínka, upomínka i trvalé vábení k tajemnému životu „nadpozemskému“.

Pro Reynkovy vize budoucího „nebe“ je charakteristická i přítomnost četných uctívaných „svatých“, kterým později dá podobu v mnoha variacích formou své práce grafické¹²⁸. V každém případě je zajímavé porovnat Reynkovo vidění básnické i výtvarné, které dohromady tvoří osobitý a zcela výjimečně soudržný celek.

¹²⁶ Tamtéž, s. 75.

¹²⁷ Na povahu tohoto vztahu souhrnně poukazuje Mojmir Trávníček: „Vztah k mrtvým a ke smrti, který u dekadentů nebo u některých mladších básníků na začátku třicátých let měl příděch morbidnosti, je u Reynka něčím absolutně kladným, oživujícím a srdečným, stejně jako vztah k domovu, k dětství, k důvěrným věcem rodného kraje. To všechno je království Boží, země živých i zemřelých, společenství svatých.“ viz. Trávníček, Mojmir: Sdílet věčné. Studie, profily, kritiky. Olomouc, Periplum 2002, s. 39.

¹²⁸ Marie držící na klíně umírajícího Krista, tragická osoba Jidáše či Joba, Jan Křtitel nebo třeba rouška Veroniky, do níž Ježíš obtiskl svůj obličej, jsou vykresleny jemnými tahy do kovových destiček, kde evokují obrazy již dříve vykreslené slovy v básních, ve kterých se již od počátku nezapře Reynkovo současné výtvarné vidění. Grafický výraz však v mnoha případech dostane svou konkrétní podobu až za několik desetiletí. K tomu, jak se Bohuslav Reynek „stal grafikem“, když si roku 1933 nechává od Vlastimila Vokolka poslat do Francie Příručku umělce – grafika, jeho synové

Sbírka *Smutek země* je plná barev a vůní, které odkrývají autorovu schopnost vnímání přírody i velké nadání pro představivost. Jsou v ní obsaženy postupy, které budou v dalších sbírkách stále více rozvíjeny – cit pro detail spatřený v přírodě, imaginativní náčrt biblických událostí, modlitba jako forma vnitřní řeči a komunikace s Bohem, s lidmi a především se sebou samým. V ní lze nalézt najednou vedle sebe dotaz i odpověď, pochybnost i víru, život i tušené prostory za životem:

„Bože, otevři mi.

Bože, pusť mne k teplu; bojím se zimy.

Jdou všichni v tebe; děti tvé, ne hosti.

Jen já jsem venku. Draví, tiší jdou a prostí.

Bože, otevři mi. A ne v spánek: do Radosti...

*Bože, otevři mi do Radosti.“*¹²⁹

Stejně tak i vyznání v básni „Večerní déšť“ je prosebným hlasem modlitby:

„Ó Bože, děkujeme tobě za milost tohoto deště.

A usínáme-li v něm na smrt, probud' nás ještě;

děti svoje, ze sna vzbud' nás Bolest tvá,

doufáním svým zpevní srdce úzkostná, -

*než dlaň Věčna, dusíc, dolehne nám na ústa...“*¹³⁰

Vyznání subjektu uvězněného v době, která se sama a dobrovolně ztrácí Bohu, je protikladem odklonu od víry, který byl v poválečných letech první republiky tak markantní a který příznivci katolické víry musili nést velmi těžce.

Církev ztrácí okolo milionu svých členů, svoboda vyznání a projevu se projevuje odklonem od povinnosti praktikování náboženství ve školách i ve veřejném životě, katolická církev se zvláště ve velkých městech dostává na okraj zájmu a často je spíše symbolem přežitku starých časů.

dosvědčují: „*To byla opravdu tatínkova jediná učebnice, všechno ostatní si vysledoval, vynašel sám.*“ viz Reynek, Daniel – Reynek, Jiří – Pelán, Aleš: Kdo chodí tmami. Praha, Torst 2004.

¹²⁹ Reynek, Bohuslav: Smutek země. In: Básnické spisy. Zlín, Archa 1995, s. 110.

¹³⁰ Tamtéž, s. 98.

Jak dosvědčuje „staroříšská“ korespondence, nelibě nesl proměnu společnosti zejména i Josef Florian, s jehož apokalyptickými vidinami konce bezbožného světa sympatizuje i většina autorů katolického přesvědčení.

Nejinak je tomu i u Bohuslava Reynka. Reflexe světa pojaté v tomto duchu provázejí i další sbírku *Rty a zuby* (1925), jež vychází v nákladu 120 exemplářů v Novém Jičíně. „*Ironický obraz stínu, chladný jako mrtvé rty*“ i obraz korálů, které „*z bolestí člověka navléká si satan*“ a jež „*na úzkostí niti krvavě mu svítí jak zuby*“ dokládají opět tendence, které – nazřeno katolickými autory - vládnu soudobému lidstvu. Jejich pojmenování je zároveň varováním majícím světu připomenout jeho pomýlení a vzývajícím k návratu do bezpečí křesťanské víry.

Z prozaické podoby básní se autor navrácí ke klasickým rýmovaným strofám. Motivicky se vedle spásné postavy „*zahradníka*“ objevuje i prostor zahrady skutečné, který bude výrazněji vystupovat v následujících sbírkách, obdobně jako prostředí dvoru a vesnice poznamenané prožitkem Reynkova dětství. Ve sbírce začínají více figurovat i zástupci z řad zvířat, a to i těch nejnepatrnějších. Pavouk, moucha či žába však nejsou jen dokladem ošklivosti¹³¹, nýbrž prezentují jistou fascinaci, která neupírá právo na existenci všemu živému. Jejich zpodobení, vykreslené a posílené četnými metaforami, funguje jako pečlivé obsáhnutí „světa stvořeného“. Podobu zahrady má výsledně i smrt sama a obraz ráje tak získává novou, důvěrnější podobu:

„Smrt se nad ním sklání,

blahoslavená

živoucí chata,

mlékem a medem

oplývající

zahrada svatá.“¹³²

¹³¹ V souvislosti o zobrazení ošklivosti dodává k interpretaci Reynkových básní syn Jiří: „*Třeba se často – zvláště v souvislosti s Hadem na sněhu – zdůrazňuje hnus a ošklivost; mně se nezdá, že je to tak opravdu: když tatínek píše o nějakém hmyzu nebo krysách, nemusí to znamenat dno ošklivosti. Má krásnou báseň o umírající kryse Krysa v parku, soucit se zvířetem je tu hluboký, plný, zdaleka nejde mluvit o nějakém zhnusení. I když je ta němkyňě ošklivá, soucit to zastřeší.*“ viz Reynek, Daniel - Reynek, Jiří - Pelán, Aleš: Kdo chodí tmami. Praha, Torst 2004, s. 49.

¹³² Reynek, Bohuslav: *Rty a zuby*. In: *Básnické spisy*. Zlín, Archa 1995, s. 285.

Příroda českomoravské vysočiny a zejména prostředí básníkovy petrkovského domova vstupují do jeho básnické i výtvarné tvorby¹³³, aby se později staly snad nejznámějším a nejcharakterističtějším projevem Reynkova díla.

Ve vydání básnických sbírek nastává jedenáctiletá prodleva, další kniha s názvem *Setba samoty* vychází až roku 1936. Četné básně z této sbírky však již byly vydány časopisecky a doba vzniku některých básní se tak datuje¹³⁴ až k roku 1928.

Poetika je již v této sbírce značně proměněna a nese více znaky toho, co bude v příštích letech přijímáno jako veskrze „reynkovské“ – přibylo motivů zahrady, ptáků a zvířat, jimiž je navštěvována, vystupují motivy přírodního koloběhu, jež proměňuje její tvář.

Nejčastějším tematickým okruhem je zde zima s bílou svatostí sněhu, podzim a jeho déšť, který „*mateřskou a tesknou dlaní sahá nám po čele*“, stromy mající skrze svůj pláč dar „*vidění nevýslovného*“.

Představa ráje zůstává předmětem touhy, a i když tu a tam ještě zazní výkřik doléhajícího expresionistického nazření bídy světa, mnohem častěji je svět objevován se všemi jeho „zázraky“, které prostřednictvím přírody nabízí.

Vedle této touhy je však všudypřítomná úzkost a samota, která se mísí s nadějí, jež by chtěla dohlédnout „*za obzory do neskonalé zahrady*“, v níž bude v tichu přiznána milost i nejposlednějšímu ptáku, který opětovně jako symbolický zástupce všech živých tvorů má být příkladem toho, že žádnou živou bytost naděje snad nemíjí:

„*jako duše, která prosí,*

¹³³ Ještě jedna událost bude pro vývoj Reynkova života i díla zásadní. Roku 1923 se Reynek pokouší přeložit prvotinu francouzské básnířky Suzanne Renaudové *Ta vie est là*, která v Reynkových *Sešitech poezie* vyjde pod názvem *Zde tvůj život* o tři roky později. Reynek však Renaudovou, vzdělanou, intelektuálně založenou básnířku kontaktuje, a jejich vzájemná korespondence je oba dovede až ke vzájemnému setkání v Renaudově rodném Grenoblu. O dva roky později se zde Suzanne Renaudová za Bohuslava Reynka provdává a v dalších letech bude rodině Reynkových nastolen pravidelný rytmus půlročního střídání pobytu ve Francii a na Vysočině. Pro Bohuslava Reynka znamenají grenobelské pobyty značný úspěch na poli výtvarném (do tohoto období spadají četné kresby, pastely a akvarely, B. Reynek vystavuje v různých galeriích a prodaná díla tvoří zásadní část jeho obživy), na druhou stranu „zimní půlrok“ strávený mimo rodný kraj je pro něj zátěží psychickou, při níž předmět touhy – domov, místo dětství a návratu, získává na hodnotě. V následující tvorbě se bude s těmito „spodními proudy“ básnických pohnutek možné často setkávat.

¹³⁴ Viz údaje Jiřího Šerých zmíněných v ediční poznámce k Básnickým spisům.

*úpěnlivě za kohosi
bědnějšího než je sama,
v samotách – tož na listech
mrazu třepotá se vzdech,
choulí jako duše v zdech
smrti – světa vězněná,
sýkorka ... jak ozvěna
touhy nevypravitelné.“¹³⁵*

Úspornost ve verších, která bude v následujících sbírkách ještě patrnější, přináší s sebou obrazy vděčící za svou přesvědčivost právě „skouposti“ na slova, jež nutí hledat co nejuvýstižnější a nejobsažnější výraz.

V nazření krajiny se vracíme až k Reynkovým prvním veršům, nyní se však postup tvorby jeví daleko promyšlenější, báseň je vyvážená rytmicky a redukce využitých básnických prostředků na nezbytné minimum, jež ovšem předává obsahově i emočně plnou informaci, odlišuje uvedenou poezii od zmiňované tvorby počáteční. Básnický subjekt je zasažen a poezie slouží k tomu, aby skrze nejdrobnější přírodní úkaz byl chápán metafyzický rozměr života objeovovaný hloubkou spirituálního prožitku transformujícího senzuální vjem z okolního světa v osobitou nábožensko-mystickou vizi:

*„Na lukách je jíní ranní,
jas v něm temný, bílý stín.
Prosebnou a dlouhou dlaní
zasáhla smrt do pastvin.“¹³⁶*

Smrt se týká lidí, zvířat, rostlin, smrtí je zasaženo veškeré živé. Porozumět jí však není smutkem, nýbrž setkáním s věčností, ke které se život ubírá a která je nadějí. Smrt svou dlouhou dlaní dosáhne na každého, promlouvá vzpomínkou z věcí nejnepatrnějších, šlahouny svízelů se staly „z hlubin země žehnajícíma křehkýma rukama zemřelých“. Právě ti, které si smrt již odvedla, jsou nadále přítomni, s jejich vidinou se básnický subjekt ptá, kdo „ze tmy chóru sahá k nám, kdo po nás vzdych“.

¹³⁵ Reynek, Bohuslav: Setba samot. In: Básnické spisy. Zlín, Archa 1995, s. 347.

¹³⁶ Tamtéž, s. 308

Smrt zároveň též prosí, aby byla přijata. S každým nadcházejícím večerem vše živé tak trochu umírá světu a v milosrdnost snu, který s sebou přináší noc, je možno jen doufat.

*„Jsme dvěma ostny prokláni,
smrt útočištěm je vždy bližším,
naděje jako smrt je naha,*

*kdo kterou spíše oděje?
Cos trne v každém setkání
nás, smrti, nás a naděje.“* ¹³⁷

Komplementární vztahy života, smrti a naděje provázejí i další autorovu sbírku, vydanou v Reynkem iniciované básnické edici *Magnificat* s názvem *Pietà* (1940).

V zobrazovaném prostoru dominuje znamení domova – štít chalupy, bodlák „*nepovšimnutý za zdmi mezi kopřivami v kamení*“, obraz zasněženého prahu, na němž jak v bělostném dopisu od anděla psaném „*písmem úzkostlivé chvíle*“ jdou řádky ptačích stop, vůně polí, cest i deště, horkost letního dne i holé stromy podzimu.

Domov zastřešuje všechny bolesti, se kterými je lidský subjekt konfrontován až do okamžiku, kdy jej z jeho strastiplné cesty odvolá smrt slibující konečné prozření. Tento magický průhled do nadpozemské dimenze, posvěcený dotykem zpřítomnělé smrti se stává pomyslnou sentencí Reynkova směřování za obzory reálného světa:

*„až smrt ve plachetce vkročí,
z vůně hlíny utkané,
slepým slinou pomne oči
k vidění, jež zůstane.“* ¹³⁸

Neskonale kontrastní k autorovu poetickému pohledu je aktuální doba zmítaná druhou světovou válkou. V tomto čase vznikají i verše další sbírky.

Knihu *Podzimní motýli* vydává Zdeněk Řezníček v edici *Magnificat* roku 1946, editoři Reynkova díla však na základě korespondence datují její vznik před rok 1943. Obsah sbírky je vzdálen tragické válečné realitě, jejíž hrůzy se nekončí rokem

¹³⁷ Tamtéž, s. 316.

¹³⁸ Reynek, Bohuslav: *Pietà*. In: *Básnické spisy*. Zlín, Archa 1995, s. 367.

1945, nýbrž budou po krveprolití na frontách a smrtonosné mašinerii holocaustu teprve sčítány a rozeznávány.

V bezútěšném období ani domov, opětovně příznačný pro verše *Podzimních motýlů*, nemůže posléze Bohuslava Reynka a jeho blízké zaštitit docela¹³⁹.

Mnoho básní této sbírky metaforicky vyjadřuje smutek nad uplýváním času, v němž po lidech, stejně jako například po letícím holubu zbude jen stín, na který lze jen vzpomínat. Jako podzim motýlu, tak i čas odměří každému jeho díl a jednou přijde doba, kdy se ti, kteří jsou „vidoucí“ zeptají: „*Kdo komu zmizí, po zhaslé louči do mlhy zavátý dým?*“. Téma velkého a věčného Návratu provází nejistotami i vírou, která nakonec bude odměněna „*pohledem těšitele anděla, jež vítat slastno jest a těžko unést*“.

Motiv „poslední cesty“ je však stále provázán s vidinou následného setkání s těmi, kteří sdíleli v předešlém čase společný pozemský čas:

„Ti, kteří hráli nás, ti, jež jsme potkávali,

se nyní scházejí na naše pěšiny,

ti, kteří zemřeli, své staré nesou žaly

a usedli by rádi na práh hostinný.

/.../

...Jdou mrtví k nám, jdou číst,

co máme psáno na dlani a v tváři

my živí, vzešli z mrtvých života /.../“¹⁴⁰

Tušené společenství zemřelých, k nimž má vést poslední cesta, se stává vedle Demlovy a Reynkovy literární projekce vlastních duchovních horizontů i dominantním výstavbovým prvkem syžetu povídek třetího z osobitých autorů katolické orientace meziválečné české literární scény - Jana Čepa.

Svůj první soubor povídek vydává Jan Čep v době studií na Filozofické fakultě v Praze, kterou ovšem opouští s cílem odejít k Josefu Florianovi do Staré

¹³⁹ Po vynuceném vystěhování nachází celá rodina roku 1944 útočiště ve Staré Říši u rodiny již zesnulého bývalého přítele Josefa Florianiana. Pro Reynkovu uměleckou tvorbu je ale tento pobyt značně nevyhovující a ke stávajícím veršům tak žádné další nepřibyly. Vzniká zde pouze několik rytin a naopak spousta z předešlých Reynkových výtvarných děl se navždy ztrácí v plamenech u jeho brněnského přítele MUDr. Pojera. Sbíрка je tedy pořádná s odstupem dvou let a vydání se verše dočkávají až tři roky po svém vzniku.

¹⁴⁰ Reynek, Bohuslav: *Podzimní motýli*. In: *Básnické spisy*. Zlín, Archa 1995, s. 435.

Říše a pracovat pro Dobré Dílo. Kniha vyšla na podzim roku 1926 pod názvem *Dvojí domov* a vzbudila pozornost i rozruch zároveň.

Kladné ohlasy byly po publikovaných časopiseckých pokusech¹⁴¹ potvrzením kvality i správnosti výběru otištěných textů. Jisté obtíže pro Jana Čepa však kniha znamenala v rovině přijetí těmi čtenáři, jimiž se ve svých prózách inspiroval – prostými venkovany. Návrat ze staroříšského působiště do rodné vesnice nebyl bez komplikací a postranních kritik, neboť někteří z „domácích“ sousedů nacházeli své obrazy v textech, jejichž smysl jim často unikal.

Bylo ovšem zřejmé, že Čepův knižní debut vnesl na českou literární scénu typ prózy, který bude vyžadovat soustředění a ochotu spolu sdílet prostor „dvojího rozměru“. Jak tento předpoklad četby nebude nadále samozřejmý lze vidět vedle nadšení, které vzbudil, u jiných, ne zrovna ojedinelých mylných interpretací, které výsledně později vedly – například v případě klasifikace Čepa jako typického ruralisty – až k úplné dezinterpretaci jeho tvorby.

V čase bezprostředních reakcí na vydání *Dvojího domova* je ovšem pro samotného Jana Čepa, vždy až přehnaně sebekritického a úzkostlivě pečlivého, důležitým faktem kladné hodnocení zaznívající z úst jeho přátel i kritiky, které je mu dostatečným stvrzením správného vykročení na spisovatelskou dráhu.

Vstupem do Čepovy knižní prvotiny je povídka „Domek“, zachycující krátký moment v životě několika dětí. Pohledem jednoho z malých chlapců je vyjádřena otázka, která poznamená celou příští Čepovu tvorbu a stává se tak symbolickým vyjádřením vždy přítomné polarizace vnímání zjevné téměř u všech povídek dalších, spočívající v konfrontaci světa viděného a žitého se světem tušeným a snad jen ve výjimečných okamžicích zprostředkovaným.

Niterným prožitkem malého Jeníka, jehož neklid bude přítomen i u mnoha dalších postav povídek následujících, jsou pozměněny kontury reálného prostředí a času a čtenáře uvede do Čepova světa vjem tolik příznačný pro autorovo vidění – v modři utopená propast nebe prosycená oslnivým zlatem probleskujících paprsků slunce.

Poznání, po kterém touží malý chlapec je zde dotykem nesmrtelnosti, přesahujícím hranice pozemského chápání i víry. Tichá matčina modlitba i slova

¹⁴¹ Publikoval pod pseudonymy zejména v Moravskoslezských besedách, příloze Moravskoslezského deníku řízeného Vojtěchem Martínkem, podrobně viz Trávníček, Mojžíř: *Pout' a vyhnanství*. Brno, Proglas 1996.

konejšíci hochův neklid¹⁴² reprezentují podstatu Čepova hledání uskutečňovaného prostřednictvím textových reflexí v průběhu nadcházejících desetiletí. Nikoli tedy ještě smrt sama, ale vše, co je za ní, a již od povídky následující bude tušená nekončící přítomnost smrti dominovat celému ději, skryta v nejhlubších pocitech Čepových postav.

Syžet povídek disponuje četnými variantami konfrontace s realitou smrti. Jednotlivé interpretace této existenciální problematiky nacházejí v Čepově díle těžiště v zobrazení vnitřního světa dítěte, jemuž jeho bezprostřednost a nezatíženost okolními výklady a předsudky i nesvázanost silou tradic umožňuje ve vnímání univerza poskytnout příležitost čemusi, co lze snad nazvat vnitřním hlasem, pohnutkou k vidění věcí za mezí spatřitelného.

A tak po Jeníkovi i další dětský hrdina, František z povídky „Do města“, je očarován modrou hlubinou nebe:

*„Vyšel z lesa a octl se uprostřed polí. Obilí stojí vysoko po obou stranách pěšinky a nic se nehne. Všecko tkví v zlatém tichu, které voní sytostí jako požehnaný chléb. Ale modrá barva nebe a modré oči chrp mezi obilím vzbuzují ve Františkovi podivnou úzkost svou hlubokostí.“*¹⁴³

Dramatičnost celého výjevu spočívá ve významném tichu, které prostupuje krajinu a které opanovalo i Františkovo rozvažování. František stejně jako Jeník z povídky „Domek“ upře při zpáteční cestě svůj pohled do trávy, kde ve zmenšené podobě nachází obraz lidského světa. Smutek z nemožnosti přesáhnout hranice viditelných světů však v případě obou chlapců utvrzuje přesvědčení, že nahlédli někam dále, než je lidem dovoleno.

*„Neprozradí také nic o modré úzkosti, hluboko tkvící v tichu polí. Tomu by beztoho nikdo nevěřil.“*¹⁴⁴

Přesto, anebo snad také pro nevydání tohoto tajemství je Františkovi dáno dojít ještě dále, až do středu hlubiny, která zrcadlí modrou oblohu letního nebe v zatopeném lomu a která se mu stává osudnou průrvou do nenávratna. Smrt jen poodhalí roušku z tajemství hochovy cesty a dovolí vydat svědectví o posledním pohledu očí, „v kterých utkvěla naplno modrá úzkost, tentokráte nezapíraná“.¹⁴⁵

¹⁴² „Jeníčku, věř, nejsme sami a nic nemůže být nadarmo. Snad se jednou všecko dovíme.“ viz Čep, Jan: Dvojí domov. In: Dvojí domov. Praha, Vyšehrad 1991, s. 14.

¹⁴³ Čep, Jan: Dvojí domov. In: Dvojí domov. Praha, Vyšehrad 1991, s. 32.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 33.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 34.

Touha po pohledu někam dále, za horizont každodenních starostí, až k bezpečí Boží ochrany, se objevuje v Čepově tvorbě stále a je příznačná pro další dětskou postavu – tentokrát Rozárku Lukášovou z povídkového souboru *Vigilie* (1927), kterou smrt milované matky, s níž je takřka nemožno se jejími dětskými silami vyrovnat, dovádí k volání Boha jakožto jediného utěšitele v životě vzdáleném slitování.

Během náboženské poutě, která je již směřováním doby i mládím Rozárčiných vrstevníků vnímána jako poněkud nepatřičná, se Rozárčině víře dostává útěchy i potvrzení o všudypřítomné ochraně Toho, jehož existenci vytušila i z posledního úsměvu své umírající matky. Rozárka Lukášová je připravena nést život, naložit si ho na svá bedra jako sobě předurčený kříž. Nebouří se proti strastiplnému osudu, absence vzpoury však není pasivní rezignací – rozpolcený duchovní život mladé dívky inklinuje stále více k metafyzickým přesahům, které jí umožňují opětovně prožívat vzpomínky na matku i posilují víru v křesťanského Boha. Trápení Rozárky je nakonec ukončeno smrtí, k jejíž neuchopitelné doméně překračující reálný pozemský svět Rozárka niterně směřovala. O povaze onoho „druhého světa“, ke kterému byla upínána po celý její strastiplný život její naděje, však stejně jako František ve chvíli smrti svědectví nevydá:

*„Uplynulo ještě několik dní; oblouk Rozárčina utrpení, přitahovaný tajemným středem a skládající podivně dvojbarevnou duhu s utrpením její nebožky matky, blížil se rychle svému zakončení. [...] Až konečně jednoho večera pohyb ňader znenadání ustal, rty se zakřivily a propustivše poslední povzdech zůstaly pootevřeny; oční víčka sebou zaškubala a oči se obrátily v sloup, uhranuty divadlem, jehož nemůže člověk spatřit a zůstat potom ještě naživu. Druhý prostor, jehož přítomnost plnila celý její krátký život podivnou tesknoutou, ji přijal do sebe, ale její mrtvá tvář nastavovala těm, kdož zbyli okolo ní, znovu onen dvojsmyslný úsměv sfingy, která nevydá svého tajemství.“*¹⁴⁶

Akcentovaný průhled do neznámé dimenze koresponduje i předchozími zkušenostmi dětských protagonistů, kterým byl dán pocítit přesah za hranice empiricky poznatelného světa. Síla prožitku transcendentálního přesahu, ke které by měl směřovat lidský život během celé své délky a svou plností, a která, stejně jako smrt sama, přesto postihuje představené dětské subjekty na počátku jejich životní

¹⁴⁶ Čep, Jan: *Vigilie*. In: *Dvojí domov*. Praha, Vyšehrad 1991, s. 58.

dráhy, se stává v autorově povídkovém podání nosnou antinomií po dobu celé jeho tvorby.

Rovněž i třetí sbírka *Zeměžluč*, vydaná roku 1931 společně s vybranými prózami *Dvojího domova* a *Vigilií* v jednom svazku, odhaluje prostřednictvím povídky „Lucie Laurová“¹⁴⁷ osud dítěte, které opouští jediný blízký člověk, umírající otec, jenž „odešel a zanechal Lucii samotnou na tomto břehu“. Malá Lucie je po celé další osamocené roky přitahována světlem Boha, uvědomuje si nesamozřejmost prožívání Boží milosti v okolním profánním světě, věří na nadpozemskou dimenzi bytí, v níž přetrvává existence lidí odešlých z přítomného světa a rozhoduje se odevzdat Bohu celý svůj život. Poznání smrti ale přesahuje zpět do života a dává mu nový význam, nikoli v podobě zasvěcení pro „druhý svět“, nýbrž v opatrování nového života, který z tohoto neznáma přichází a který stvrzuje platnost i smysl smrti končící jeden lidský cyklus ve prospěch počátku jiného.

*„Láska a smrt, jaká tajemná dvojice, jaký nevýslovný svazek! Jaká hrůza a sladkost, jaké omračující poznání jí vytrysklo z prvního hnutí nového života pod srdcem! Jaké zjevení, když zahlédla svůj obraz v zřítelnicích dvou oček, kterých předtím nebylo, které se zrodily k životu v útrokách jejího vlastního těla a zažehly své světlo o světlo její vlastní duše! Jaká závrat! Její obraz, který pukl a navždy se zakalil v očích jejího umírajícího otce, ožívá v očích dítěte, v tajemném květu jejího života, kterým se naráz obrací starý řád světa.“*¹⁴⁸

Rok před vydáním *Zeměžluče* dochází k události, která se zapsala do duše i tvorby autora fatálním způsobem: 22. ledna 1930 umírá Čepův otec¹⁴⁹. Po dlouhé nemoci a fyzickém trápení přišel i očekávaný konec, který destabilizuje Čepovu psychiku a poskytne jeho dosavadním úvahám abstraktní povahy tvrdě reálnou zkušenost. Otcovo umírání, jak lze číst v pozdějších autorových vzpomínkách, pak

¹⁴⁷ Povídku Lucie Laurová psal Čep nikoli bez zajetí citů – byla totiž věnována ženě, kterou v skrytu dlouho a odevzdaně miloval, ovšem která již v době jejich setkání byla zasnoubena a později se stala ženou jeho přítele, literárního kritika a posléze ředitele nakladatelství Melantrich Bedřicha Fučíka. Jan Čep o hodnotě této povídky často pochyboval a chtěl ji z připravovaného souboru vyloučit, nakonec však text nebyl vyřazen.

¹⁴⁸ Čep, Jan: *Zeměžluč*. In: *Dvojí domov*. Praha, Vyšehrad 1991, s. 1.

¹⁴⁹ K tomuto výňatek ze vzpomínky Jana Čepa: „*Je to jediné umírání, u kterého jsem byl za svého života. Hluboce mnou otřásl. Popisoval jsem je v četných svých povídkách, s většími či menšími změnami, podle různých osob.*

Vypadalo to, že tatínek umřel statečně, odevzdán do vůle Boží. Ale byl to ještě úplně on za své poslední nemoci? Bylo jeho vědomí ještě zcela jasné a úplně?“ viz Čep, Jan: *Sestra úzkost*. In: *Sestra úzkost*. Praha, Proglas 1998, s. 120.

bude provázet autora jako „memento mori“ i jako osobní neklid a úzkost či strach před konečnou cestou vlastní takřka neustále.

Literární rozvedení této výjimečné zkušenosti nacházíme zejména v Čepově jediném románu¹⁵⁰ *Hranice stínu* (1935), kde se motiv umírajícího člověka dočkal největšího rozpracování.

Uvedenému románu však předcházejí ještě dva povídkové soubory, *Letnice* (1932) a *Děravý plášť* (1934). Právě v *Letnicích* se začínají zřetelně rýsovat vlastní autorovy životní paralely, kterým dává ve svých knihách literární podobu a které je možné, zejména později za pomoci korespondence dešifrovat.

V ústřední novele¹⁵¹ *Letnic*, pro niž po několika změnách výsledně Čep volí jednoduchý název v souladu se jménem hlavní postavy „Jakub Kratochvíl“, se více prokresluje autorův životní pohled na převzetí zodpovědnosti za svůj vlastní úděl, osobně rozporuplný prožitek tíhnutí ke kněžské dráze i problém ztráty a osudového odepření milostného vztahu¹⁵².

Mnoho z motivů „Jakuba Kratochvíla“ má reálný podklad. Podstatné ovšem není zapracování či předvedení konkrétních reálií, důležitým prvkem je zde predikce neklidu hlavního hrdiny, který jej bude hnát z místa na místo, činí ho cizincem mezi lidmi již od dětského věku, zasvěcuje ho do vnímání tajemství, které nebývá vždy odhaleno ani lidem zbožným.

Osobní zranění zmíněného hlavního protagonisty je řešením životního rébusu, jež nutí uniknout selskému předurčení, nepochopení venkovských lidí i vlastní nerozhodnosti. I tato novela je protkána motivem smrti a umírání, které zasahuje do života, ať již s předchozími ohláškami či zcela nečekaně, a které přesto pokaždé

¹⁵⁰ Román *Hranice stínu* ještě v témže roce získal cenu v románové soutěži Melantrichu spojenou s nemalým finančním obnosem, ačkoli o jeho kvalitě, jako ostatně snad vždy, Jan Čep pochyboval. Román vznikl po dobu dvou let a měl snad být jen předstupněm k dalšímu románu, který autor – jak prozrazuje na mnoha místech jeho korespondence – toužil napsat, ale jehož realizace několikrát ustrnula hned v počátcích.

¹⁵¹ Jan Čep píše tuto novelu ve francouzské vesničce Lavigerie nedaleko Ambertu v kraji Auvergne, který je působištěm regionalisty Henriho Pourrata. Zde si pronajímá dům, aby se mohl věnovat překládání právě Pourratova románu *Kašpar z hor*.

¹⁵² K vzájemnému vztahu předchozích povídek a tvorby začínaje od Jakuba Kratochvíla Mojmir Trávníček udává: „Krátké prózy Čepovy prvotiny lze chápat jako akordy předehry k složitějším kompozičním pěti velkých novel pozdějších knih, které jsou podle Čepových slov variacemi na jedno téma (Jakub Kratochvíl, *Děravý plášť*, *Zápisky Jiljího Kléna*, *Tvář pod pavučinou*, *Polní tráva*). K nim můžeme připojit i nadevše krásného *Oldřicha Babora*. *Postupujeme-li proti směru chronologie, jeví se mladší práce jako ozvěna scén těchto velkých próz. Vždy jde o monolog směřující k transcendentnu a kroužící kolem vize dvojího domova.*“ viz Trávníček, Mojmir: *Sdílet věčné*. Olomouc, Periplum 2002, s. 57 – 58.

klade otázku, do jaké míry má dotýčný subjekt sám vinu a podíl na smrti někoho dalšího.

Prologem novely, stejně jako jejím epilogem je obraz mrtvého Jakuba ležícího s prostřelenou hlavou na bitevním poli první světové války. Ale celé předchozí životní směřování, jeden konkrétní lidský příběh, je uvozen větou: „*Můj příběh – tvůj příběh, Jakube!*“, v níž tkví doznání autora, který si míru autobiografičnosti v uměleckém díle dobře uvědomoval a který se jí ne vždy úspěšně snažil napříště zabránit.

Důležitou pasáží celého textu je reflexe Jakuba loučícího se s rodným Lípovem před odjezdem na frontu. Motiv znovunalezení vlastní identity v setkání s živými i zemřelými rodného kraje bude provázet celou Čepovu tvorbu a nejen ji – velmi příznačným se později v letech emigrace stane i pro něj samotného... Závěrečná pomyslná bilance mladého Jakuba tak může být vyřčena v kterémkoli údobí lidského života:

„Jakub hledí na ten kraj, do jehož prachu jsou vtištěny jeho dětské šlépěje, smíšené se šlépějemi mrtvých i živých (to úžasné písmo, které se právě chystal luštit!), a srdce se mu svírá. /.../ Přišla už snad opravdu ona chvíle, bude se třeba rozloučit navždy?

Jak je to podivné, když si má člověk najednou říci, že už je u konce cesty! Myslí pořád dopředu, chystal se na dlouhou chůzi a velikou námahu – a najednou nic, hotovo! Věta je přetržena uprostřed, dílo zůstane nedokončeno. Čas je předběhl, dnové se naplnili.

/.../ Kdyby byl člověk věděl, byl by měl kdy na všechno – ale takto už není ničeho třeba. Přijde smrt a dokončí rázem to, čeho se nedostávalo naší podobě, a na druhé straně se setkáme s dílem hotovým. Ale břímě darů promrhaných bude těžké na našich ramenou. –“¹⁵³

Jakub tedy musí odjet za dálkami nepoznaných končin, které nad ním rozepnou svou modrou klenbu i v okamžiku jeho posledního rozloučení s touto zemí.

Stejně tak i u hlavní postavy z novely „Děravý plášť“, u Karla Hrachoviny, který rovněž prochází krizí při hledání vlastní identity, je odkrývána niterná vazba k rodnému kraji. Doživotním útočištěm se mu i v situacích, kdy jsou zpřetrhány

¹⁵³ Čep, Jan: Letnice. In: Dvojí domov. Praha, Vyšehrad 1991, s. 233.

všechny pomyslné svazky, stává domov, do něhož se bude vracet již jako cizinec, ale který poskytl prostor jeho dětským létům a zapsal se tak do osudu nesmazatelným písmem.

I v této novele musí dospívající mladý muž čelit ztrátám svých blízkých, i zde nacházíme stopu rozloučení s významnou postavou otce. Smrt matky obnažuje Karlovi kořeny, které ač ho nedokáží připoutat a uchránit před prohrami života, přesto mu skýtají spojitost a propojenost se zdrojem bezpečí a radosti, jimiž bylo doprovázeno jeho dětství, a díky nimž je posilována integrita podoby a podstaty jeho osobnosti. V návratu domů je Karlovi dáno poznat „procitnutí“, které ho bude napříště doprovázet po celý život:

*„Ležel jsem s otevřenýma očima, v oknech hořely hvězdy a vedle v chladné síňce odpočívala mrtvá v nevyzpytatelném klidu, střídajíc úsměv s výrazem vznešené trpkosti. Byl jsem šťasten. Kolem mne a nade mnou plynul tajemný čas, nesoucí lidské osudy jako proud vody ulámané větve, mrtvoly zvířat a lidí, špínu a zoufalství života. Byl jsem šťasten, neboť jsem cítil, jak se mne proud dotýká, jak mnou lehce pohybuje v tomto jediném místě na zemi, které zná mou podobu, na které se pro ni budu vždycky vracet – třeba jen v myšlenkách, třeba už tu nebudu nikoho mít.“*¹⁵⁴

Prostředí dětských let a někdejších jistot je uvedeným postavám pomyslnou bránou do sebe samých. Často právě smrt, ztráta někoho blízkého, dodává jejich životu nový rozměr v hledání odpovědi na volání po něčem, co tuto smrt překračuje, co dává možnost věřit v něco více, než je jen konec bez odvolání.

Čepův vypravěč, jehož vševědoucí přítomnost je charakteristická pro takřka všechny povídky,¹⁵⁵ dokáže odhalit každou vnitřní pohnutku a svým viděním podává o zobrazovaných situacích informaci vskutku detailní. Každá věta je díky velké obraznosti jazyka nadána výstižností a velkou výpovědní silou, jež ovšem předpokládá připravenost k naslouchání a porozumění. Jednotlivým postavám bývá dán prostor pro vlastní reálnou řeč i vnitřní promluvu, většina povídek je tak setkáním osobních výpovědí a citově barvitě deskripce.

Rodný kraj představuje v textovém obraze exkluzivní topos vedoucí k setkání s minulostí. Stíny někdejších životů jsou zde stále přítomny a ožívají v uvědomění si dočasnosti pozemských cest vylíčených hrdinů. Společenstvím s někdejšími živými

¹⁵⁴ Čep, Jan: *Děravý plášť*. In: *Dvojí domov*. Praha, Vyšehrad 1991, s. 265.

¹⁵⁵ Ich forma umocňující subjektivitu v *Děravém plášti* nebo v *Zápisích Jiljiho Klenu* je v tomto směru spíše výjimkou.

přesahuje do reálného světa váha předchozích životů, která spočívá na ramenech lidí přítomnosti a zároveň je tímto imaginárním svazkem povznáší k zachycení odlesku matně tušené věčnosti.

Princip návratu je tedy dominantním prvkem i u příští knihy, jejíž vydání přináší Janu Čepovi další uznání, tentokrát i samotného jinak přísně kritického F. X. Šaldy. Touto knihou je zmíněný román *Hranice stínu* (1935).

Setkání mladého člověka a umírajícího starce, jehož smrt je symbolem neodvolatelnosti odchodu předchozích pokolení, obsahuje opět v spodních proudech autorovu hluboce prožitou vnitřní zkušenost.

I když Jan Čep byl přímým účastníkem posledních hodin zakončujících lidskou pouť do doby vzniku románu v podstatě jen jednou, přesto tato emotivně silná zkušenost, kterou v sobě nesl, v mnoha směrech výrazně ovlivnila celou jeho tvorbu a v případě románu zejména podobu pasáží, které zprostředkují umírání starého Zavadila. O důležitosti celého prožitku spoluúčasti při rozloučení s umírajícím svědčí i fakt, že tento obraz odchodu člověka byl ještě jednou rozpracován v povídce „Variant“, která vyšla knižně roku 1941 v souboru *Tvář pod pavučinou*.

V prvním podání toho obrazu z roku 1935, kdy v okamžiku zachycení umírání starého člověka má výraznou roli setkání s jeho již dávno neočekávaným vnukem, má zprvu hlavní roli vypravěč. Právě on dává promlouvat nevyslovenému, předává poselství, které naznačují již jen starcovy oči. Přítomní lidé vidí unavené, do posledních chvil však bojující tělo, ale slovo dostává opět vypravěč a čtenáři jsou vnitřní úvahy umírajícího Zavadila opětovně zprostředkovány.

Strach ze smrti vystřídají obrazy z dětství propadající se nakonec do mlhy, kterou však vzápětí prosvěcuje „ostrý paprsek světla“. Všem okolostojícím lidem je však zjevné jiné světlo, světlo modrého letního dne, který pokračuje dále a který o smrti jednoho člověka, jenž „žil, umřel a odešel na věčnost, aby si vyřídil s Bohem tajné účty“, neví vůbec nic.

K celému motivu se vrací autor ještě jednou, o dva roky později, aby jej daleko více rozvedl ve zmíněné povídce „Variant“. Povídka byla původně psána roku 1937 pro „Listy“ a předcházela jí úmrtí dvou významných osobností české kultury: Josefa Pekaře a F.X. Šaldy. A právě Šaldovi je také tato povídka věnována.

Opětovný dotyk smrti pocítil autor i v rodinném kruhu v osobě bratra Toníka, kterému byla prokázána vážná srdeční choroba. Jeho smrt v prosinci téhož roku je

jen další očekávanou ranou, která připomíná vědomí konečnosti a bezmoci před lidským osudem. Konečný pohled na smrt bratra se autor odhodlá odhalit až o mnoho let později v povídce „Staník“ z válečného souboru *Polní tráva* (1946), nebo jen v náznacích ve „Staré zahradě“ ze souboru *Lístky z alba* (1944), nicméně její bolestné spoluprožívání dokumentované i v Čepově korespondenci poznamenalo rovněž jeho tvorbu aktuální.

Úžas nad skutečností, že tentokrát je to „doopravdy“, neodbytnost pocitu, že smrt již brzy postihne ego zanikající definitivně rovinně fyzické a hypoteticky může znamenat i zánik duchovní či duševní složky subjektu, jako by v prozaickém textu jen předznamenávalo niterné rozpory autorovy konfese, které čtenáři budou moci demaskovat v posledním *Zlomku autobiografického eseje – v Sestře úzkosti*.

Ve „Variantu“ jsou to ale prozatím myšlenky umírajícího Zavadila, kterého provázející představa, že vše do této chvíle samozřejmé a dosud žité postoupí své místo neznámému a nepředstavitelnému „divadlu“, které se umírajícím očím naposledy zjeví, zavádí až do hlubin nezměrné úzkosti:

„A hle, najednou v něm cosi selhalo, cosi v něm začalo ustupovat jako kůň před překážkou. »To je jenom mé tělo, které se bojí,« říkal si, pokud byl schopen článkované myšlenky. Ale bránil se marně, zákeřný zmatek už zachvátil jeho ducha a všech jeho sil se zmocnil panický strach, tak jako před koncem prohrané bitvy. Ne, ne, nechci! Křičel v něm zrádný pud a jeho zesláblé tělo, které už několik neděl leželo bez vlády, se vztyčilo na lůžku, zavrávoralo doprostřed světnice a zřítilo se na podlahu jako starý oškubaný dravec s roztaženými křídly...“¹⁵⁶

Zavadil ví, že bude muset sáhnout až na dno svého nitra, nalézt svou vlastní podstatu, která snad bude přijatelná pro „jiné světy“, a ví, že musí bojovat s pochybnostmi, zda na druhé straně nečeká jen „tma a prázdno“¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Čep, Jan: Variant. In: Děravý plášť, Praha, Vyšehrad 1941, s. 142.

¹⁵⁷ Pro srovnání Čepova pozdější osobní úvaha a reflexe smrti vlastní: „A nyní se můj pozemský čas chýlí ke konci, moje smrt tělesná přichází blíž. Do jakých obzorů se otevrou oči mé duše, až překročím práh? Jakého uvidím sám sebe – až se uvidím tak, jak mě viděl Bůh po celý čas mého života? V jaké podobě uvidím tváře těch, kteří mě předešli ve smrti a které jsem miloval nejvíc na této zemi; které jsem však přesto miloval tak špatně?“

Jaké bude moje setkání se Skutečností svrchovanou a naprostou? Nebudu sražen před pohledem Toho, který mě viděl a miloval ve všech okamžicích mého života, kdežto já sám jsem se tak často tvářil, že Ho nevidím?

Zbývá však ještě překročit práh, říci nashledanou těm, kteří mi byli v životě nejbliž a kteří budou klečat u mého lůžka smrtelného. Bude třeba přemoci onu poslední a svrchovanou úzkost, onen zbytek nejistoty, která je vázána k našemu tělesnému údělu...“ viz Čep, Jan: Poutník na zemi. In: Sestra úzkost. Praha, Proglas 1998, s. 111.

„Vždyť i se svou smrtí jsem hrál divadlo, [...] Vždyť jsem si ji představoval, jako by šlo o někoho jiného! Půl života jsem na ni myslil a o ní mluvil, a teď ke mně přichází jako znenadání. Devadesát let mi nestačilo na to, abych se na ni připravil. A přitom jsem si myslil, že jsem se dávno všeho vzdal, že jsem všecek napjat k tomu hlavnímu a jedinému...

Ležel natažen pod příkrývkou jako prut a konal práci, kterou nikdo nemohl udělat místo něho: svlékal se ze svého zdání a lidské pýchy, které mají tolik vrstev jako cibule slupek: člověk myslí, že už je u dna, a vždycky je dole ještě jedna vrstva... Svlékal se ze starých smutků a urážek, o kterých si namlouval, že ho už nepálí; vzdával se i své samoty a své krutosti k sobě, svých starých lítostí a hněvů, po kterých mu zůstaly v srdci vylouhované skvrny jako po žíravině; vzdal se nakonec svého vlastního obrazu, tajného zrcadla, které v sobě všichni ukrýváme nejlouběji, a vytrhl ze svého srdce poslední osten zaujetí sebou samým. Všecko z něho musilo být vytrženo, aby udělalo místo Lásce, stojící už za poslední stěnou.“¹⁵⁸

Po napsání *Hranice stínu* se Jan Čep odhodlává k sepsání ještě většího románu, jehož koncepty a případné náměty se odrazí v budoucích povídkách, ale k jehož praktickému dokončení nikdy nedojde. Jedním z předstupňů zamýšleného díla je i soubor psaný částečně „na zakázku“ pro nakladatelství Melantrich řízené Čepovým blízkým přítelem Bedřichem Fučíkem. Soubor *Modrá a zlatá* tedy vychází roku 1938 a ačkoli poutače na tento titul ho dopředu klasifikují i proti autorově vůli romantickým dovětkem¹⁵⁹ nekorespondujícím zcela s autorským záměrem, přesto má velký úspěch, a to opět navzdory autorovým předpokladům.

Stěžejním textem tohoto souboru je novela *Zápisky Jiljího Klena*, jediná z próz, kterou se podaří v období autorovy emigrace vydat s přispěním Čepových přátel v Mnichově.

I zde je ústředním motivem bilance hlavního hrdiny při návratu do rodného kraje, v němž zřetelněji vyvstávají stíny někdejších živých, jejichž smrt se stala „začátkem nového velikého společenství“. Místo v tomto společenství, na konkrétním místě s konkrétním životním úkolem či cílem, je každému určeno principem, do jehož vyšší perspektivy slibuje vnést úplný vhled teprve smrt:

„Nevěřte v náhodu“, řekl jsem, buďte si vědomi, že každý zaujímáte důležité místo, pro které jste byli schválně stvořeni, a že vás na něm nemůže nikdo nahradit.

¹⁵⁸ Čep, Jan: Variant. In: Děravý plášť, Praha, Vyšehrad 1941, s. 143 a 144.

¹⁵⁹ „O srdci zmítaném touhou po lásce a úzkostí před smrtí“

Každý váš skutek je spočten a vaše jména a vaše podoby jsou stvořeny pro věčnost. Představte si, že žijete jako v oné pohádce, kde je v určitém hodinu připraveno na stůl, ustlána postel, dvířka do zahrady otevřena, ale nikdy není vidět toho, kdo je tam pánem. Věřte, že celý náš život je tímto tajemným očekáváním a že to, čemu říkáme smrt, je otevřením oněch skrytých dveří, kterými se na nás vyhrne příval světla. Představte si konec hry na slepou bábu – najednou nám spadne šátek s očí, a my si řekneme: Ach, takhle to tedy bylo! A já jsem běžel docela opačným směrem!“¹⁶⁰

Modré a zlaté světlo hlavní hrdina ve chvíli své smrti skutečně potkává, nad životem skutečného autora, obdobně jako nad soudobým Československem, kam se z další cesty do Francie Čep vrací doslova v předvečer druhé světové války, se však začínají stahovat mraky.

Nástup nového válečného konfliktu přináší s sebou smrtonosnou realitu. Represe, zavražďování, popravy a tisíce zmarněných životů na frontách se nemohly neobrazit ve vnitřním světě úvah každého normálně smýšlejícího člověka. V paměti ještě dobře zůstávají smutné osudy válkou poznamenaných lidí, které vojenská povinnost připravila takřka o vše a jejichž „*vůle, nalomené minulým strádáním se už nenaprímily*“.

Jan Čep se uchyluje k víře svého katolicismu a jakožto nový mravně-náboženský apel vedle své překladatelské činnosti píše a na pokračování vydává roku 1941 mariánsky laděnou povídku „Tvář pod pavučinou“, jež posléze dává jméno i dalšímu souboru próz. Obdobně jako u předchozí tvorby však pochybuje o hodnotě své výpovědi a v důsledku vlastních depresí, jimiž je provázen, vidí celou svou práci jako nepůvodní a nepravdivou, nesvědčící o skutečnosti, kterou by chtěl uchopit jinak a lépe. Čtenáři v čase totální sklíčenosti, kdy naděje se i v nekřesťanských kruzích mohla upínat (a z jak z kontextu soudobé literární tvorby vyplývá i upínala) už jen k ne-zemské či nadpozemské záchraně, však v tomto čase dovolávání se svatých patronů a přímlov za Boží ochranu národa odměňují Čepovu sbírku opět vřelým přijetím.

V přístupu k literárním postavám však můžeme zaznamenat autorův stále tvrdší tón, zvláště v poslední novele o prohrách a propadání v slibně započatém lidském osudu – v „Oldřichu Baborovi“. Zmíněný text je hutným a syrovým vyličením života člověka, který je od mládí živen svým vzdorem vůči okolní

¹⁶⁰ Čep, Jan: Zápisky Jiljího Klena. In: Modrá a zlatá. Praha, Melantrich 1938, s. 72 a 73.

společnosti a jejím pravidlům a kterého jednotlivé zkušenosti „otesávají“ až na samotnou dřevň schovanou pod tvrdou vrstvou potlačovaných citů a odpíraných morálních hodnot. Oldřich Babor, který putuje životem po nepřívětivém a krušném prostředí dělníků kočujících z místa na místo po stavbách železnice, musí být nakonec konfrontován se smrtí své družky, ženy, která mu obětovala svůj osud i své strádání. Jedině tehdy tento muž, jehož roky uplynuly do ztracena, dospěje ve svém bloudění ke konečné katarzi a k převzetí nové role v hře života, kterou již dávno přestal svojí osobní volbou ovlivňovat.

Návratem domů se mu dostává rozhřešení pro příští život, který nelze zpětně napravit a který přesto musí být žit a dožit. Smrtí přítele, ponocného Josefa Bracha, dopadá skutečnost na Babora plnou vahou:

*„Oldřich Babor mlčel. Myslil na onen zpujný pocit rovnováhy ze svého mládí, na onen vítězný let dravce nad propastmi. Ted' věděl, jsa stár a oloupen o všecko, že je ještě něco mnohem nesnadnějšího: nést zároveň na svých křídlech celou tíhu sladké země.“*¹⁶¹

S větší poetičností se setkáváme v dalším válečném¹⁶² souboru *Lístky z alba*, kde prolínání života a smrti je metaforicky předestřeno v povídce „Stínohra“ nebo v obrazu stále udržované, budoucím pokolení předávané „Staré zahrady“. V *Lístcích z alba* se obráží nově poznaná zkušenost nedobrovolného „uvěznění“ v situaci, která zamezila svobodnému rozhodnutí vydat se zvoleným směrem za novými nepoznanými kouty země a jež namísto toho nabízí jen bezútěšnou samotu v připoutání k místu, z něhož nelze přes všechnu jeho důvěrnou známost uniknout. Povídka „Komůrka“, v níž je uvězněn jen ve společnosti trýznivých myší nemocný – bezmocný člověk, je pak sugestivním textem, ve kterém bude nevědomky prorokováno mnoho pro budoucnost jejího pisatele...¹⁶³

¹⁶¹ Čep, Jan: Oldřich Babor. In: *Tvář pod pavučinou*. Praha, Vyšehrad 1941, s. 190 a 191.

¹⁶² Autor se po celý čas druhé světové války zdržuje v rodné vesnici, kterou opouští jen z důvodu krátkých exkurzů či přednášek, ke kterým ho ponejvíce vybízí jeho přítel a šéfredaktor časopisu *Akord* Jan Zahradníček, s nímž si alespoň soustavně dopisuje.

¹⁶³ K pomyslné propojenosti dvou vězení, válečného a exilového, ve kterém prodělal Jan Čep dva těžké záchvaty mrtvice, viz vzpomínka jednoho z nejbližších Čepových přátel, který mohl ještě před smrtí autora ve Francii navštívit, Bedřicha Fučíka: „*Teprve ted' , v pařížské nehybnosti, vzaly ty proklaté myšičky z válečné komůrky svou nejvlastnější a pravdivou podobu. Už nezbyvala ani naděje, že vezme na záda tlumok a vydá se na svou obvyklou kontemplativní cestu, jak o tom snil za války – ted' v Paříži 1967 přešel, a to ještě s cizí podporou nebo s holí, taktak z pokoje do pokoje – zkrátka, kráčel už po uzounké stezce, poslední a jediný horizont z balkónu bytu – ah, jak řezavá symbolika! – mu na dištanc jednoho sta metrů tvořily věže katedrály Notre-Dame. Tu bolavou nohu ve válečné komůrce si vymyslel ve strašlivém předtuchovém poznání – předjímaje básnicky svůj lidský osud.*“ viz Fučík, Bedřich: *Poutník na zemi*. In: *Čtrnáctero zastavení*. Praha, Arkýř a Melantrich 1992, s. 229.

Motiv poutnictví sílí v následující knize, zejména v novele, která dala tomuto poslednímu válečnému souboru *Polní tráva* jméno. Zaznívá v něm stále pronikavější hlas vybízející k cestě, jejíž cíle jsou jen matně tušené, ale která v okamžiku, kdy je uvěřeno v její realitu, poodhalí obzor, ke kterému subjekt, podpořen a doprovázen autorovým niterným zápolením spěje. A tak hlavní hrdina povídky, Tomáš Suchomel, pohlíží zpět na svůj život a musí si přiznat, že mezi „*malými šedivými úlomky, v něž je život rozdroben*“ bloudil po celý čas pocit, naléhavost, která volá po hlubším naplnění poháru duše:

*„Musil by zejména mluvit o svém vytrvalém pocitu, že je na zemi poutníkem, který prochází mezi lidmi jako stín a zasnuhuje se s nimi jaksi příliš zlehka, jako motýl nebo paprsek slunce s květinou. A musil by se, stárnoucí šedivý muž, s rozpaky přiznat, že žije ustavičně v jakémsi očekávání, jako by se měl před ním den co den rozevřít obzor nějaké nové krajiny, jako by se měl ještě setkat s někým drahým a vzácným, kdo konečně vyplní zející mezeru jeho nepokojné touhy.“*¹⁶⁴

Avšak jeho vnuk Pavel, kterému starý Tomáš svůj příběh vypráví, nemůže rozumět cestě za nepoznaným Tajemstvím. Stejně je pro něho nepředstavitelná i minulost a zapomnění, do které se lidský život propadá. Vzpomínkou na umírání vlastní prababičky se však u malého protagonisty započíná nové tušení, poznání úzkosti, které doprovází poslední okamžiky na rozhraní života a smrti, úzkosti, o které ví, že se v podobě smrti dá poznat všem milovaným, ale kterou si sám „*jako skutečnost ještě dlouho představit nedovede*“.

V kontrastu k zobrazovaným setkáním se smrtí v čase dětství probíhá zde poslední velký zápas, který je již pozvánkou na „druhý břeh“ neznáma. Nikdo z dětských hrdinů, „*jejichž oči jsou ještě nezkaleny a srdce jako květ*“, nemusel rekapitulovat svůj krátký život, neboť ten byl daleko spíše prosycen duchovní čistotou, než nánosem vlastností rozvíjených životem v lidské společnosti, ze které cesta k návratu do „*druhého domova*“ povede i přes návrat k prvním rokům života. Opravdovost a přesnost vnímání světa je již dospělým vzdálena a ani František, ani jiní Čepovi dětští hrdinové ji neprozradí.

Proti tomu, nakolik byla a je vždy smrt dítěte tragédií, která nechává zoufalé pozůstalé napospas nemožnosti porozumět strašlivé události, tolik vzdálené příslibu

¹⁶⁴ Čep, Jan: *Polní tráva*. In: *Polní tráva*. Brno, Svobodné noviny 1946, s. 81.

modravých dálek¹⁶⁵, je smrt starého člověka vnímána jako završení života a naplnění osudového plánu, který byl dokonán.¹⁶⁶

V novele „Polní tráva“ nalézáme Čepovu osobnost celou. Je rozdělena do role chlapce, pro něhož smrt je stále vzdálenou a neuchopitelnou neznámou a člověka stárnoucího, který je vystaven fyzickému strádání a realitě blížící se vlastní smrti. Tato dualita, která se zde výsledně svažuje k přijetí údělu stáří i nemoci, reflektuje celý autorův životní příběh. Jeho závěrečné vyznání bylo psáno již v emigraci¹⁶⁷, v krátkém čase před atakem mrtvice, po němž už Jan Čep nemohl psát vůbec. Právě v *Sestře úzkosti*, výjimečně psané francouzsky, je čtenářům předestřeno zasahující svědectví o zápase a vyrovnávání se s blížícím se příchodem smrti u postavy neliterární, u Jana Čepa - člověka :

„Vždycky jsem věděl, že umřu, či spíš že všichni lidé jednoho dne umřou. V mých povídkách a novelách se hodně umíralo; v představách jsem zaujímal místo – nebo jsem si to myslel – těch umírajících, kteří viděli přicházet konec.

Ale byla to vždycky smrt těch druhých, kterou jsem si představoval, ne moje. Uvědomil jsem si to během jedné bezesné noci, když jsem náhle spatřil svou vlastní smrt blízko sebe, jako černou prázdnotu. Uvědomil jsem si, že až do této chvíle to bylo jen tak, že jsem si všechno jenom představoval. Ale tentokrát jsem to byl já a má smrt, blízko, přede mnou. Zmocnila se mne hrůza, na čele mi vyrazil pot.

Vždycky jsem věřil v nesmrtelnost duše a ve vzkříšení proměněného těla. Věděl jsem, že bytí, které si uvědomujeme, projde změnou, jejíž povaha nám zůstává neznámá. Pramenila má náhlá hrůza tváří v tvář skutečnosti osobní smrti z nejistoty o povaze této změny nebo z nejistoty o samé skutečnosti dalšího života? Zapochyboval jsem náhle o nesmrtelnosti své duše? Dostal jsem snad strach, že budu náhle vržen do nicoty, bez vědomí a bez paměti?

Může člověk zároveň věřit a pochybovat, doufat a bát se?

¹⁶⁵ Připomeňme jen bolestné volání po pochopení tak „velmi krátké návštěvy“ novorozence v povídce „Host“ ze souboru *Polní tráva*, nebo úmrtí dalšího nemluvněte v případě Baborovy Zošky, kterou tato smrt připraví o poslední zbytky životní síly a touhy po lepším údělu...

¹⁶⁶ V kontrastu k tomu nacházíme u Čepa značný počet postav, které umírají předčasně, a jejich skon znamená vedle bolestné ztráty pro blízké i nedokončení dobře rozpracovaného životního úkolu (např. Eliška dávající nové obzory životu Jakuba Kratochvíla, nebo mladý a přesto těžce nemocný Staník, povídková podoba Čepova vážně nemocného bratra Toníka, ze souboru *Polní tráva*.)

¹⁶⁷ Jan Čep, kolem něhož se stejně jako kolem dalších katolických autorů začíná v nastolené komunistické diktatuře nebezpečně utahovat smyčka, opouští vlast 15. srpna roku 1948, před tím však ještě píše o své úzkosti svému příteli: „Člověku by se tak chtělo někam... Ale kde uniknout všudy přítomné úzkosti?“ (dopis Jana Čepa Janu Zahradníčkovi, Praha, 16. února 1948, In: *Korespondence, Jan Čep – Jan Zahradníček*. II. díl, 1943-1948. Ed. M. Trávníček. Praha, Aula 2000).

/.../

Úzkost se mě zmocňovala vždy, když jsem usínal a představoval si, že na několik hodin ztratím vědomí. Jaká bude úzkost mé agonie, až budu vědět, že se propadám do bezvědomí na mnoho tisíc nebo miliónů let!“¹⁶⁸

Prvkem společným všem uvedeným autorům katolického vyznání je společná víra v osobní spásu, jež se stává v duchu novozákonního učení supozicí zachování duchovní roviny člověka.

Zvažováním této oblasti v literární rovině a předáním pravomoci vyslovit premisy o tušených dimenzích sakrální Boží i lidské existence literárním subjektům, kterým je „průhled“ do metafyzické roviny umožněn v čase dětství, či naopak v premortálním stadiu lidského bytí, je na jedné straně posilována, na druhé straně znejistňována jejich víra v křesťanskou koncepci světa, jejíž rituály, dogmata a doktríny neumožňují v manifestaci náboženského přesvědčení přílišnou subjektivitu.

V dílech všech uvedených autorů se setkáváme s odhalováním komplikovanosti vlastní cesty k náboženskému prožitku, jímž by byla přijímána evangelijní zvěst. Nemožnost její bezvýhradné akceptace i další osobní „peripetie“ poznamenávají díla, která nejsou jednoznačně vyložitelná a jejichž obsahové formulace zahrnující reflexi problematiky smrti budou zahrnovat i stanoviska katolicismu značně vzdálená.

Přes konkrétní náboženské sebeurčení jsou tedy uvedení autoři především individualitami hledajícími, které dávají svým literárním postavám směřovat jejich kroky i snažení vstříc Bohu a jeho Majestátu, ovšem které se nezříkají konfrontace s hypotetickými odlišnými výklady světa i univerza. Právě v momentech nedefinovatelnosti jejich náboženského přesvědčení, které se různou měrou promítá do textové roviny děl, se ukrývá inspirativní vybudnutí k posuzování a opětovnému zvažování jejich literárního poselství.

¹⁶⁸ Čep, Jan: Sestra úzkost. In: Poutník na zemi. Praha, Proglas 1998, s. 116-117.

4. REFLEXE TRAGICKÉHO POCITU ŽIVOTA V POEZII POČÁTKU 30. LET

Rok 1930 se stává v literárně-historickém vývoji neopomenutelným mezníkem na cestě k chápání životního rozměru a lidského údělu v novodobém světě. Závěr 20. let se přihlásil signály naznačujícími postupný odklon od poetistické hravosti a životního rozmaru u básníků nastupující generace, jejíž tvorba zřetelně dokázala proměnu optiky nahlížení skutečnosti.

Jedním z prvních upozornění na tragickou osamělost člověka ztrácejícího se ve vesmírném dění, kterému obtížnost vysvětlení vlastní existence brání v rozverně hravém přístupu ke světu, je Závadova sbírka *Panychida* (1927), v níž znějí tóny diametrálně odlišné od poezie uplynulých dvacátých let. Najednou se ocitáme v schopenhauerovskými pojetým světě, kde úděl lidského subjektu nemá možná většího významu, než úděl kteréhokoli nejmenšího živého tvora, ve světě, kde smrt si nevybírá a kde se uskutečňovanými válkami jen posiluje její moc. Zavadovo nazření bezvýchodné predestinace člověka, jeho podobnostím vyjadřované obrazné vězení, jímž je svět umožňující pouhé průhledy nás obklopujícími skleněnými zdmi, z nichž není úniku jinam než do ústí zkázy, hovoří více než jen osobně prožívanou úzkostí:

*„Všichni se tu třepotáme jak chrousti chycení
pod oblohou ve skleněném sklepení
dříve než budeme vrženi v strašlivé smrti chřtán.“*¹⁶⁹

Pocity sdílené obdobným způsobem i Františkem Halasem v jeho prvotině *Sépie* (1927) předznamenávají, že do české poezie vstoupí opětovně nalezená motivika smrti jako jev, který bude provázet celá nadcházející léta třicátá v tvorbě nemalého počtu autorů. Jejich neblahé předtuchy a vize odhalující neúprosnou zranitelnost a nicotnost lidského jedince nakonec najdou konkrétní uskutečnění v hrůzném vyvrcholení období druhé světové války.

Smrt se tedy stane interpretačním východiskem pro konfrontaci s proměňujícím se vnímáním nicotnosti lidského osudu, kterému přese všechnu skepsi k víře v nalezení smyslu a ospravedlnění života nabízí jistotu pevného bodu,

¹⁶⁹ Závada, Vilém: *Panychida*. In: *Básnické dílo I*, Praha, ČS 1972, s. 82.

jemuž může být lidské konání do jisté míry podřízeno a k němuž může být v souvislosti s hledáním dalšího přesahu existence i směřováno. Člověk jakožto intelektem i citem obdařená bytost se pojednou cítí být nově povolán rozeznat skryté významy lidského bytí, neboť jak vyjevují verše Viléma Závady:

*„Před vším možno ujeti
jen před sebou a smrti neujedeš.“¹⁷⁰*

Dimenzi soukromého sporu se smrtí přináší i již zmíněná sbírka Františka Halase. Od motivů vyrovnání se s neúprosným zásahem smrti na bojištích 1. světové války je tematika smrti prezentována jako neustále přítomná polarita života, jejíž dominanci podtrhuje presumpce konečného vítězství - nazřeno na úrovni ohraničenosti lidského života je její převaha zřejmá. Již od prvních veršů Halasovo „víno smrti kvasí“ a rozlévá se pomyslně po celém obrazném vidění autora. Konec života však nemá pouze personalizovanou podobu rytíře chrastícího svými kostmi odkazujícího na středověký způsob vizualizace smrti, ale je příkladně i metaforicky zaklet do obrazu růže vybízející nás svou krásou k zapomenutí na kořeny mající v hloubi země blíže k červům, zmaru a zániku. A byť pocítíme nakonec péči anděla, jak je předestřeno v básni „Asrael“, přesto zůstane poznání navždy utajeno:

*„Holé pruty bez růží se chvějí
oči jezinky vyšlehaly
abychom nikdy neřekli
co jsme uviděli.“¹⁷¹*

Vzrůstající zájem o spirituální rozměry života na sklonku dvacátých let koresponduje s evropským společenským vývojem přinášejícím s sebou především všechny důsledky nadcházející hospodářské krize, která otřásla celým světem. V atmosféře sílících socialistických, nacionalistických a fašistických tendencí, vzrůstajících hospodářských i ekonomických problémů a stoupající nezaměstnanosti se otázky týkající se problematiky postavení jedince ve společnosti přesouvají z periferie zájmu do centra umělecké i filozofické reflexe.

Nový pohled na lidský subjekt u básníků nastupující generace reprezentované v první řadě rozvíjejícími se osobitými poetikami Františka Halase a Vladimíra Holana, bude v rovině poezie zaznamenávat již explicitně pocit izolace a úzkosti lidského individua nacházejícího se ve stavu odluky od tradiční náboženské církevní

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 83.

¹⁷¹ Halas, František: Sěpie. In: Sěpie. Kohout plaší smrt. Tvář. Praha, Akropolis 2001, s. 24.

útěchy a osamělého při hledání osobního i nadosobního smyslu života, jenž rezonoval koncem dvacátých let s právě publikovaným překladem studie španělského filozofa Miguela de Unamuna *Tragický pocit života v lidech a národech* (1912, česky 1927).¹⁷²

Unamunův detailní rozbor situace vyplývající ze společenského kontextu přelomu 19. a 20. století nastoluje problém pojetí náboženství v moderním světě, zejména pak úlohu katolicismu, jehož postuláty, reflektované jedním z nejvýznamnějších evropských myslitelů – Blaisem Pascalem, si kladou za cíl ozřejmit podstatu mravního úpadku a rozvíjející se vnitřní deprese u společnosti vzdalující se křesťanskému modelu chápání světa. Jakkoli Unamunův postoj vybízající k zahrnutí Boží existence do života navzdory rozumovým zábránám a kladoucí si tímto za cíl vyřešení bolestně prožívané otázky lidské nesmrtnosti inspiroval k důkladnějšímu promýšlení otázek směřujících k metafyzickým obzorům, přesto v českém prostředí neuspěl v roli propagátora Kristovy spásy jako jediného východiska z pocit'ované vzrůstající úzkosti. Zájem o biblická východiska se však stane symptomatickým pro tvorbu autorů vystupujících do popředí svojí výraznou a nezaměnitelnou poetikou v průběhu roku 1930.

Otevření se možnosti postižení do té doby odsouvaného a bez zájmu opomíjeného tématu, jakým byla problematika básnického nazření smrti, dokládají tři sbírky, které si volí emblematicky smrt již do svého názvu – jedná se o sbírky *Pokušení smrti* (1930) Jana Zahradníčka, *Kohout plaší smrt* (1930) Františka Halase a *Triumf smrti* (1930) Vladimíra Holana.

Sbírkou *Pokušení smrti* vstupuje do české poezie Šaldovými slovy „*Někdo*“, to jest opravdový „*básník*“. Navzdory příznivému posouzení kritiky však Zahradníček ke své prvotině nikdy nenašel tak kladný postoj, jaký vzhledem ke své sbírce *Kohout plaší smrt* vždy rád přiznával jeho přítel František Halas. Rovněž Vladimír Holan nebyl se svojí sbírkou příliš spokojen a pro druhé vydání v roce 1936 *Triumf smrti* zásadně zkrátil, přepracoval a změnil i pořadí básní¹⁷³.

Sledujeme-li motivy vztahující se ke znázornění smrti a k jejímu výkladu ve zmíněných sbírkách, můžeme nalézt styčné okruhy, které umožňují porovnat nejen způsob užití básnických obrazů a jejich realizaci v textu, ale především i hledisko

¹⁷² Latentní ohlas Unamunových úvah zaznamenáváme v tvorbě autorů typu Františka Halase či později například Jiřího Ortena.

¹⁷³ Obě vydání Triumfu smrti s ediční poznámkou In: Holan, Vladimír.: Bagately. Sebrané spisy, svazek X. Ed. V. Justl. Praha, Odeon 1988.

jejich rozdílné, často až kontrastně využívané funkčnosti při sémantické výstavbě básně.

Titul Halasovy sbírky *Kohout plaší smrt*, jehož dvojí sémantickou rovinu zaplašení smrti oproti významu plašení jakožto vyhánění smrti z úkrytu rozkryl Jindřich Chalupecký, nachází svůj ekvivalent nejen v předchozí Halasově *Sépii*, kde trojí zakokrhání kohouta je zároveň aluzí na biblický evangelijní motiv zrady Ježíše Šimonem Petrem¹⁷⁴, ale objevuje se zřetelně i v Zahradníčkově básni „Pokušení smrti“.

U Jana Zahradníčka motiv křiku kohoutů plašících prchající záhrobí v sobě významově slučuje podobnost spánku i samotné smrti jakožto forem dočasného či trvajících nevědomí, z něhož se ego probouzí zpátky do reality, nebo dokonce přechází z životů do životů¹⁷⁵, při čemž je opakovaně akcentován úděl hledání vlastní podoby, která je okamžikem smrti dovršena.

U Vladimíra Holana je motiv kohouta rovněž dán do přímé souvislosti se smrtí. V závěru básně „Zmizelá katedrála“, jež je podobně jako ostatní básně sbírky věnována fiktivnímu dialogu se zemřelou ženou i s dalšími stíny navždy ztracených osudů, přivolává jasný kohoutí zpěv blízkost smrti, která před svým reálným budoucím atakem zasahuje subjekt bezpočtukrát v průběhu jeho života, poznamenaného ztrátami – stálými připomínkami Tě, která jednou navodí situaci, v níž nebude jiné východisko, než kapitulace:

*„/.../ pod týnem hvězd kohout zpívá
zdvižené ki-ki-ri-ki,
kdos vleče v dálce káru, splývá,
a jiný o něm ví,*

*obklíčen posádkou, jež šeptá Smrt
a míří ručnicí,
padám na sarkofágu*

¹⁷⁴ Evangelium podle Jana, 13, 36-38. In: Bible. Ekumenický překlad. Podle ekumenického vydání z r. 1985. Vyd. Ekumenická rada církví v ČSSR, Praha 1988, s. 106.

¹⁷⁵ Narážkou na buddhistické vnímání koloběhu života jsou i verše: „*Snad jsem žil v jiných tělech/v jiných krajinách/na jiných planetách/.../Buddhově soše podoben a oči plné nirvány/.../Jako z jiných životů a sám/věčně se vraceti krajino v barvách sudiček/*“, viz Zahradníček, Jan: Pokušení smrti. In: *Knihy básní*. Ed. Mojmir Trávníček a Jitka Bednářová. Praha, NLN 2001. Elektronická verze – L. Borovička, FFUK KČLLV, Praha 2004, s. 6 – 7.

umrlčí kytici.“¹⁷⁶

Obraz smrti, která vyjíždí na souboj, aby si podmanila své oběti v předem prohraném zápase, souvisí rovněž se vzrůstajícím zájmem českého meziválečného badatelství o literární baroko. Personifikace smrti a její převedení na podobu kostlivce, který obchází světem, získává nové metaforické opisy a permanentnost její přítomnosti je nastíněna Holanovým veršem „*na chmurné hlídce je a svítá Smrti vztek*“.

Přítomnost expresionistického vlivu, jehož inspirace a ovlivnění barokním nazíráním života i smrti je evidentní, doznávala kolem roku 1930 právě v poezii básníků, kteří dávají přednost pochybnostem o metafyzických hodnotách života před nekomplikovaným optimismem poetického názoru na způsob žití.

Ačkoli ze všech uvedených básníků bývá nejčastěji František Halas udáván do souvislosti s pochopením a jistým souzněním s expresionisticky laděnou poetikou Georga Trakla¹⁷⁷, motivy nezastřené úzkosti a osobních temnot nacházíme oproti očekávání spíše u později již zřetelně profilovaného, katolicky orientovaného Jana Zahradníčka. V Zahradníčkově meditativně směřovaných verších lze rozpoznat bázeň vycházející z uvědomění si možné prostupnosti světa živých a mrtvých, jež s sebou nese jakožto průvodní jev i nemožnost odhalení pravé podoby - tváře, a to sice jak tváře či podoby lidí zemřelých, tak především i podoby promlouvajícího subjektu, podoby, jež je právě všemi mrtvými dotvářena a jež v sobě nese i poznání implikující posmrtný stav, který má nastat po Posledním soudu:

*„Jednoho dne zhrozil jsem se své budoucí tváře/.../Nadcházel večer večerů/.../Byla to chvíle smrtelně hořká a sladká zároveň.“*¹⁷⁸

V Zahradníčkově básni „Proč“ však nalézáme východisko z „makabrozních“ temnot – je jím úplné přijetí a prožití reality „záhrobního světa“, víra v neustávající existenci přítomných zemřelých, v jejichž společnosti lze jedinečně dosáhnout oproštění od strachu ze své budoucí tváře. Současná podoba se jeví být jen zdánlivou rouškou,

¹⁷⁶ Holan, Vladimír: Triumf smrti. In: Bagately. Ed. V. Justl. Praha, Odeon 1988, s. 63.

¹⁷⁷ Traklovo dílo přeložil a za přispění Staroříšského nakladatelství Josefa Floriana vydal Bohuslav Reynek. Vliv, který se seznámením s dílem tohoto rakouského básníka promítl do tvorby Halasovy, byl tomuto básníku nejednou vyčítán, mimo jiné i Vítězslavem Nezvalem, kritizujícím jak Halasovu sbírku *Kohout plaší smrt*, tak i překlad „básníka, jenž ve Francii zapomněl česky“, tedy Bohuslava Reynka. Kvalitu Reynkova překladatelského počínu ovšem obhajuje i fakt, že Traklovo dílo bylo výhradně díky němu umožněno vstoupit do české literatury a působit tak na celou řadu autorů nastupující generace 30. let, Jana Zahradníčka nevyjímaje.

¹⁷⁸ Zahradníček, Jan: Pokušení smrti. In: *Knihy básní*. Ed. J. Bednářová a M. Trávníček. Praha, NLN 2001. Elektronická verze – L. Borovička, FFUK KČLLV, Praha 2004, s. 5 – 6.

jež bude jednou snata, jak obdobně vypovídá i čtyřverší ze „Staré básně“ sbírky Halasovy:

*„Má tvář mi nepatří toť závoj vypůjčený
proň lichvář po špičkách jde v stopách mých
v márnících zřel jsem dluh jiných zaplacený
a smích tváří konečně pravdivých.“*¹⁷⁹

V Zahradníčkově sbírce je dokonce báseň nazvaná „Má podoba“, v níž je nalézání nové podoby tváře podmíněno prožitým utrpením, věnována přímo Františku Halasovi. Úsilí básnického subjektu nalézt svou vlastní podobu odlišnou od podoby stávající, jež je příliš bolestná, je však marné, a i o samotné míře bolesti, jejíž očistný účinek čeká na své zhodnocení, mu dále nelze než doznat:

*„hle bolest leptá můj výraz až k podobě která je jiná/ a stálejší/ abych ji
navždy podržel“.*¹⁸⁰

Také František Halas nemůže osobní bolest nereflektovat a nepromítnout do výpovědi svého lyrického mluvčího. V osobní rovině je tento autor bezesporu realitou smrti zasažen daleko více a hlouběji¹⁸¹ než jiní citovaní básníci. Za jeho nejdůraznější vyrovnání se s touto problematikou bývá považována právě jeho druhá sbírka *Kohout plaší smrt*, jež však byla zároveň v souvislosti s básnickým uchopením tématu smrti opakovaně napadána jako nihilistická a pesimistická. Navzdory těmto kritickým soudům však nemůžeme nezaznamenat, že mezi verši znázorňujícími válečnou zkázu, či naturalisticky popisnými metaforami zániku, rozkladu a ošklivosti prosvítá daleko vznešenější podoba smrti i její úloha v lidském životě:

*„Vysmát se stínu když za zády se krčí strachy
bez sebe
smrt rychle zhasí tvář
a novou hvězdu rozžehne
Naslouchejte něžnému praskotu jejích čistých kroků
ten praskot slýchávali jsme při česání
dlouhých vlasů žen*

¹⁷⁹ Halas, František: *Kohout plaší smrt*. In: Sépie. *Kohout plaší smrt*. Tvář. Praha, Akropolis 2001, s. 70.

¹⁸⁰ Zahradníček, Jan: *Pokušení smrti*. In: *Knihy básní*. Ed. J. Bednářová a M. Trávníček. Praha, NLN 2001. Elektronická verze – L. Borovička, FFUK KČLLV, Praha 2004, s. 4.

¹⁸¹ Svědectví o prožívání umírání i o dramatickém vyústění smrti matky Františka Halase, mající nepochybně dopad na jeho tehdy ještě dětskou psychiku, podává Bedřich Fučík. In: *Čtrnáctero zastavení*. Praha, Arkýř a Melantrich, s. 196.

za umírání lásek“¹⁸²

V básních Vladimíra Holana se na rozdíl od předcházejících autorů výrazně motiv hledání vlastní tváře nevyskytuje – podoba mluvčího není tak důležitá vedle postrádané a hledané podoby otce – tedy Toho, díky němuž vypovídající subjekt vlastní tvář obdržel. Prolínání světů zemřelých a živých je v básních pocíťováno jako vědomí palčivé ztráty, jež umožňuje idealizaci nepřítomné osoby, u níž si nikdy nebudeme jisti, zda je otcem ve smyslu lidském či božském:

*„Proč za Smrtí jen dvakrát zjevuješ se mi jak světce tvář
v okénku rathouzu,
příchodem odcházeje, když břeh druhý sice blízký je, však řeka
dělí nás bez přívozu?*

/.../

U velké nesnázi v pergamen vln ryji Tvé jméno pravé podoby /.../.“¹⁸³

Jak je však u Holana zřejmé ze závěrečné básně „Alkéstis“, pravou podobu milované bytosti, a to i bytosti zemřelé, může zachytit pouze ten, kdo ji opravdově miloval: „*Láska skrývá podobu.*“¹⁸⁴

Zasaženost možností existence neznámého časoprostoru, do něhož se odebírají ti, kteří skončili svoji pozemskou pouť, je tedy výrazným znakem autorů všech tří sbírek. Různé jsou pochopitelně autorské představy, a tak v souladu se zájmem o vyjádření metafyzických hodnot a přesahů ve vlastní tvorbě se autorské subjekty snaží interpretovat smyslově poznatelný okolní svět jako prostor komplementárně doplněný o nepostižitelné „tajemno“, jímž se stává čas minulosti, beroucí si s sebou do nenávratna i své zemřelé, kterým však není upíráno právo podílet se na běhu světa. Jejich přítomnost tak lze pocíťovat ve vzpomínkách žijících postav, nebo v imaginárně pojaté, nepoznatelné dimenzi zastupující „*nebe*“, k němuž se ovšem každý musí – jak výstižně podotkl na adresu Halasova přístupu jeho přítel Jiří Mahen – „*probít sám*“.

Pomyslný proud nekonečného života odnášejícího s sebou své zemřelé a darující opakovaně a neúnavně život dalším pokolením plyne uvedenými sbírkami právě tak, jak bylo možno v prozaické rovině zaznamenat například v pohledech Jana Čepa.

¹⁸² Halas, František: Kohout plaší smrt. In: Sépie. Kohout plaší smrt. Tvář. Praha, Akropolis 2001, s. 64.

¹⁸³ Holan, Vladimír: Triumf smrti. In: Bagately. Praha, Odeon 1988, s. 111.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 116.

Nepřetržitá přítomnost zemřelých v poezii Jana Zahradníčka, s jejichž „účastenstvím se všude setkáváme“, a jejichž „kročeje procházející spánkem šelestí v našem dechu“, je zároveň připomínkou neustálého potenciálního zasažení blízkostí smrti.

Ve sbírce *Pokušení smrti* nacházíme časté opakování veršů¹⁸⁵ zdůrazňujících každodennost drobných ztrát, jež se podobají v malém měřítku ztrátám, které ještě v budoucnu bude nutno očekávat a prožít. Verše kladoucí užitím adverbia „denně“ důraz na neustálou repetici těchto stále se vršících „malých smrtí“ („denně umíraje s lítostí ohlížím se nazpět“, či „denně umíraje s něčím dalekým se loučím“, nebo dále „smrtnou hořkost v srdci proměňuji denně“, i „denně kdosi odcházejí mění se v sloup dýmu“) mají své předchůdce jak v *Panychidě* Viléma Závady („Nuž jednou provždy světu sbohem dej, vše žije v tobě, denně znovu ve všem umírají“), tak i paralelu ve verších Františka Halase ve sbírce *Kohout plaší smrt*, kde se hned v první básni odkazuje k starozákonnímu obrazu vyhnání z ráje nesoucího v sobě skrytě utajenou hrozbu smrtelného trestu, v jehož konečné zmírnění však lze v Halasově poezii doufat („Denně podléhaje kráse prvotního hříchu/ unavíš stráž ráje“).

V bezútěšnosti světa se odehrává i propadání času v poezii Vladimíra Holana. Blízkost smrti je v jeho verších zjevná a doléhá na čtenáře silou personifikovaného obrazu Smrti – milenky, jejíž nejasná vyzývavost bude doprovázet Holanovu tvorbu napříč dalšími desetiletími. Stejně jako u Zahradníčka či Halase uslyšíme povzdech lyrického mluvčího nad pomíjivostí, kterou s sebou nese každý den:

„Co budu živ, umírám každý den, otálím spěchaje,
ve vazbě toho, čím jsem odmítán, do prázdna vzlykaje, /.../“¹⁸⁶

Pro Holana typické užití sémantických opozit naznačuje nerozhodnost subjektu, který se pohybuje na hraně mezi životem a smrtí, bytím a nebytím, přijímáním a odmítnutím. Prozatím nekončící umírání, jež je paradoxně způsobováno každou nadějí počátku nového dne, je v Holanově případě výrazem úzkosti z poznání, „že sahá na nás úděl mrazivý“. V marné snaze uniknout svému osudu tak zní smutek, jenž je vyjádřením vnitřní sebereflexe lyrického subjektu uvědomujícího si vlastní nepatrnost a nahodilost v tomto světě, v němž se mu nedostává naděje ani před tváří Boha, pro něhož stále zůstává pouhým dlužníkem:

¹⁸⁵ Opakování jednotlivých veršů i celých strof, různé varianty „autocitátů“ se stanou již od zmíněné prvotiny typickým tvůrčím postupem Zahradníčkovy poetiky.

¹⁸⁶ Holan, Vladimír: *Triumf smrti*. In: Bagately. Praha, Odeon 1988, s. 108.

*„jsem chlapec ztracený, který si dvouhalěř od Boha kdysi vypůjčil,
a splatit nemohu, tak prchá rok a den.“*¹⁸⁷

Připuštění posmrtné existence přináší s sebou i nutnost dotazování na povahu neznámého prostoru „onoho světa“ („*kams rozdál se, když vše jsi opustil*“), o němž se však zároveň nelze nic dozvědět, neboť veškeré otázky zůstávají nezodpovězeny.

Metafyzická dimenze, jejímuž objevování bude Holanova budoucí tvorba podřizována, vnáší navždy dilema pro nejednu osobní duchovní svár autora, jemuž je zkoumání netušených oblastí smyslové i nadsmyslové reality vlastní již od dětství¹⁸⁸.

S faktem ukončení existence lidského subjektu souvisí vedle abstraktní oblasti sestávající se z kladených otázek po smyslu života i jeho případném pokračování i rovina spíše pragmaticky nazřené reality fyzického konce, který bývá spjat s nemocemi a dalšími nepříjemnostmi doprovázejícími skon jednotlivého člověka. Výrazně tato rovina vyznívá především ve sbírkách Františka Halase a Jana Zahradníčka.

Společnou shodou vlastní oběma básnickým sbírkám je lexikální okruh motivů vztahujících se k fyzickým elementům dokládajícím smrtelnost či nemocnost lidského těla. Metaforická vyjádření evokující různé fyziologické procesy a nekrózy (ve sbírce *Pokušení smrti* například: „*má krev je zkažena prachem smrti té země*“; „*má pokažená krev nenasytně střežá zhoubné jedy*“; „*bakterie vteřin šírají listí útroh*“; „*spánek dětí nakazily hvězd bílé mikroby*“; „*v mém srdci hnije čas/ podsvětím malátně krvinky vteřin plynou*“; „*sladké rány kvílejíce purpurově zejí*“; „*i dítko sinou tvář plíseň choroby šírá*“, ve sbírce *Kohout plaší smrt* obdobně: „*zrazen krví zkažená je*“; „*dupejte umrlost květů vyčnívajících z hlíny jak klouby kostlivců*“; „*tváře spících opatrně ruší hniloba*“; „*on pak na ni červem v ústech usmívá se*“, ve sbírce *Triumf smrti* nacházíme: „*třeštění rozpadá se v prach na těle tlícím již i červů tlení*“) však nejsou pouhým epigonstvím Traklovy poezie, byť jsou poetikou tohoto autora zřetelně ovlivněny. Obrazy rozkladu odkazující zároveň na neúprosný běh času jsou jen částí z osobitého vnímání smrti, jež bude zároveň

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 49.

¹⁸⁸ V pozdějších vzpomínkách z roku 1964 Vladimír Holan vzpomíná na rodinnou tragédii, která ho v dětství silně poznamenala – na tragické úmrtí bratra Jana - a odkrývá hlavní rozpor, který se v něm ve vztahu k danosti žití odehrával: „...a já od té doby nevím, co je život. Kdybych tak aspoň tušil, co je smrt!“ viz Holan, Vladimír: Rozhovory. In: Spisy. Bagately, sv. 10, Ed. V. Justl a P. Chalupa. Praha, Paseka 2006, s. 522.

doplněna o složku vztahující se k sakrální dimenzi, která je s tematikou umírání spjata.

Nejmarkantnější rovinou, která je básnicky nazřena ve zmíněných sbírkách, je pomyslné nebe jakožto specifický a nepostižitelný topos zahrnující v sobě nepoznatelný rozměr prolnutí andělských bytostí, Boha a zemřelých lidí.

Sledujeme-li básnický způsob práce s motivikou andělů, a zejména známe-li soudobá i pozdější osobní vyznání politicky orientovaného a víru popírajícího, i když o podstatu víry stále zápasícího Františka Halase, jeho katolictvím stále více zasahovaného a o smyslu křesťanství přesvědčeného přítele i polemika Jana Zahradníčka, a dále i ke katolictví se v průběhu života a tvorbě přiklánějícího i od něj odklánějícího Vladimíra Holana, můžeme v rovině interpretace kategorie „nebe“ a s ní souvisejícími atributy dojít k překvapivým výsledkům.

S odkazem na souznění s Reynkovými překlady G. Trakla a jeho pesimistickým, místy až syrově nihilistickým postojem, který provází celou Traklovu poezii, můžeme jít po stopách „*padlých andělů*“ i „*andělů čistých*“ ve sbírce *Pokoušení smrti*.

Zahradníčkův pohled na podstatu těchto nadpozemských bytostí v nich dovoluje rozlišovat dvojí, v zásadě protikladné příznaky.

Prvními anděly, kteří jsou do souvislosti s předpokládaným kontaktem se zemřelými dávání, jsou nevinné bytosti, které ovšem nikdo nemůže poznat či spatřit, a jimž se nejspíše podobají umírající malé děti, z nichž, jak praví autorův lyrický mluvčí „*jsou andělé/ a kolébají mé přání bojácné a mdlé/ stát se zde cizincem stát se zde cizincem*“, neboť jejich smrtí je jim zároveň nebeský ráj zjevován: „*moudré dítky zemřevše hrají si na anděly*“. Stejně jako v „čepovském“ modelu je idylický obraz nebe i možnost jeho nazření a pochopení spojován s dětským světem, který je ještě nezasažen dlouhodobou pozemskou existencí, jež s sebou nese i předpoklad odklonu od Boha. Rozhraní oddělujícímu reálnou podobu přítomného světa a nadpozemský enigmatický prostor tušeného „nebe“ mohou vnímat jedině děti, neboť jsou citlivé i na latentní přítomnost smrti život provázející: „*krásné rozdavačky smrti jsou dětem nablízku/ zvroucňují jejich říkanky*“.

K dospělým ale andělé dávno nejsou tak laskaví, neboť dospělí svým smutkem splácejí daň za ztrátu dětské nevinosti: „*A z křídel padajících andělů jako vzdech/ smutek vane v sestárlé tváře dětí*“.

Metaforický obraz pádu anděla navozujícího představu obdobného starozákonního pádu člověka a jeho vyhnání z ráje vyrovnává v sobě skličující předpoklad trestu uvědoměním si bipolarity životních zkušeností, v nichž jsou šťastné prožitky podmiňovány právě znalostí pocitů bolestných:

*„Nebojte se neboť bez pádu andělů
neznali byste krásy padajícího listí
a nikdy byste nezvěděli bez žalu
o žhavém zamrazení bolestného štěstí“¹⁸⁹*

Ve sbírce *Pokušení smrti* lze v rozpolcenosti básnického ztělesnění anděla spatřovat dvojznačnost jeho podstaty, neboť ve výpovědi lyrického subjektu nenacházíme jen léčivou sílu útěchy vyplývající z přítomnosti anděla, nýbrž i povzdech nad tím, že je mluvčí sám je „doprovázen smutkem“, který mu posílají andělé.

Na druhé straně pomyslnou kladnou úlohu vedle „dobrých andělů“ (připomínkou jejich doteku může být nejkrásnější růže, byť by byla jen skvrnou zbylou po jeho prstu) sdílejí i „andělé padlí“, nabízející však vedle naděje v úplnost prožití životní pouti i nezměrnou trýzeň spojenou s porozuměním řeči andělů, k níž se zde žijící nedobírá myšlenkou či vírou, ale „ústý svých jizev“.

Rozhodnout, která z těchto dvou podstat více zasahuje zraňované nitro Zahradníčkova tážícího se básnického subjektu, kterému „doteky krutých andělů jsou černé puchýře“, a jehož osobním krédem se stává vyznání: „Znaje překrásnou nutnost slz a čímsi vinen/ budeš trpěti pro velikou dálku k andělům a k růži“, je však nemožno, a tak nezbývá než přijmout pokornou básníkovu osobní vizi: „chtěl bych odejít jak odchází podzim a večer/ ubírat se pod oblohou ticha bez větru/ za svým andělem v jehož náručí bych shořel“.

Pohlédneme-li z takto vymezeného sakrálního světa, jehož metaforické opisy přidělují existenční prostor stejně tak andělům „dobrým“, jako andělům, kteří byli z ráje vyhnáni pro svůj „pád“, do území představovaného poezií Františka Halase, shledáváme, že se vypovídající lyrický subjekt ocitá v situaci permanentního niterného sporu o povahu přítomné profánní reality, ze které Halasovi katoličtí přátelé nacházejí únik prostřednictvím víry v křesťanskou naději Vzkříšení.

¹⁸⁹ Zahradníček, Jan: *Pokušení smrti*. In: *Knihy básní*. Ed. J. Bednářová a M. Trávníček. Praha, NLN 2001. Elektronická verze – L. Borovička, FFUK KČLLV, Praha 2004, s. 19 – 20.

Obraz anděla v Halasově druhé sbírce nevyvolává přísně náboženské konotace, navozuje spíše pocit blízkosti a spříznění, jsou s ním svázány emoce básnického subjektu, jenž se ve svém rozpomínání na dětství dostává až ke své preexistenci:

*„Snad skamarádím se dnes znova s anděly
snad zahrajeme si a snad si vzpomenu
vždyť Františku mně kdysi říkali“¹⁹⁰*

I další autorovy interpretace času dětství jsou spojeny s představou vzpomínky vybavující si podobu ztraceného ráje, odkud se narozením vchází do pozemské reality.

*„Uhádnou-li jednou nebe
dětství moje utajené
z hnízda světa vyhozené
propukne povím všecko na sebe“¹⁹¹*

O povaze „zapomenutého“ transcendentálního prostoru se lze dozvědět více pouze rozpomenutím se na období dětství zpřístupňující možnost senzitivního vnímání jiných, utajených dimenzí, ve kterých se odehrává život všech zemřelých i ještě nenarozených, a které jsou předpokladem „návratu“, k němuž se Halas dobírá v častokrát citovaných verších následující sbírky *Tvář* (1932):

*„Hled' na husy jak o plot lámou křídla
když šedé sestry k jihu odlétají
toť obraz duše která chvílku zhlídla
krásu návratů již snad jen mrtví znají“¹⁹²*

Motiv podzimu svázaného s úzkostí toužící po přesahu, po doteku absolutna, nacházíme i v *Tváři* předcházející sbírce *Kohout plaší smrt*, v níž je oproti výše uvedenému Zahradníčkovu dvojímu rozlišení podstaty anděla evidentní rozdíl v básnickém nazření této nadpozemské bytosti.

Halasův anděl nenese s sebou atributy dobra nebo zla, je andělem „podzimním“, je účasten pozemského běhu času, má otisknout svůj prst na znamení pomíjivosti do podzimního jíní, a tím je blízký podstatě člověka. Odstup, který básnický subjekt doufá překonat právě pomyslným návratem do sféry dětství, však

¹⁹⁰ Halas, František: *Kohout plaší smrt*. In: Sépíe. *Kohout plaší smrt. Tvář*. Praha, Akropolis 2001, s. 61.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 71.

¹⁹² Halas, František: *Tvář*. In: Sépíe. *Kohout plaší smrt. Tvář*. Praha, Akropolis 2001, s. 94.

zůstává navzdory autorovu hledání transcendentálna nepřekonán, neboť i když „v koutku paměti se choulí zbytek ráje“, vzpomínka nemůže potvrdit nalezení metafyzického dimenze, jež je nepřeveditelná na empirickou rovinu stávajícího světa, kde smutným údělem zůstává výsledný povzdech: „anděl nepřilétá anděl se nehlásí“.

Podobně pasivní i trýznivou roli přebírají i andělé, kteří „nepoví“ ze sbírky *Triumf smrti*. V Holanových verších se andělské bytosti nevyskytují přímo v souvislosti se smrtí, jejich existence je vázána na sakrální prostor projektovaný do představy, v níž „v blankytu přimhouřeném létají andělé“. Nebudou to však oni, kteří by jednou mohli smrti vzdorující ego lyrického mluvčího pozvednout do nadpozemské reality. Celý zdánlivě prosvětlený blankytný prostor nebe musí v jeho vnímání zápasit se stíny, které provázejí světlo a zosobňují prožívanou úzkost svázanou s vědomím ohraničenosti světa i osobního osudu:

„/.../ a život, žízeň Smrti, je stínem pro klamy
a stín je křikem nás, že zemřem jedenkrát –
ó posedlosti má, tys čas do mračen vhroužený
a odpověď na stínohru tohoto života je zrcadlení „snad“.“¹⁹³

Jedinou jistotou se tak stává Smrt, o níž se lze domnívat, že člověka „miluje“, neboť si jej úzkostlivě střeží pro svůj finální plán, během něhož však „Její ruka“ nás jednou, „dávíc“, překvapí.

Vlastnictvím smrtelného těla je lidskému jedinci zpečetěn jeho osud a zbývá pouze doufat v shovívavost času, jenž je vyměřen a který se neúprosně krátí:

„Smrt není kavalír. – Ó kam jsi šel? Márnice lapí tě a vydá
spoutaného v hlíny díž,
běda, jsi kostlivcem prázdnotou střeleným,
běda, ó běda, zdrtí se, co nad hroudu tu v světě bylo výš
a času pád smete tě v prach s chechotem vítězným!“¹⁹⁴

Je to nakonec právě Vladimír Holan, který vnímá tragický rozměr lidského bytí nejintenzivněji ze vše tří uvedených básníků, i když frekvence obrazů souvisejících s motivikou smrti je v uvedené sbírce zajisté nižší, než je tomu ve sbírkách Františka Halase a Jana Zahradníčka.

¹⁹³ Holan, Vladimír: *Triumf smrti*. In: Bagately. Praha, Odeon 1988, s. 65.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 67.

Ve všech třech sbírkách jsou již ale zřetelně obsaženy zjevné zárodky poetik uvedených autorů, sémantické okruhy jejich reflexivního přístupu i volba lexikálních prostředků, které budou nadále cizelovat básnické vize zmíněných autorů. Uvedené sbírky poskytují „šifrovací klíč“ ke sbírkám, jež budou v průběhu třicátých let následovat, neboť jak výstižně podotýká František Halas, „*slovo prozradí, čím je básník posedlý*“.

Na závěr tak může zaznít Holanova otázka z básně „Píseň o ztrátě, rozkoši a smrti“, v níž se opětovně potvrzuje nutnost nového pojetí života i světa konfrontovaného s realitou smrti, jejíž filozoficko-náboženský rozměr byl uvedenými sbírkami pojednán:

*„/.../ neb čím že vykupuji čas, čím jsme tu před Bohem
a čím Jej oslavuji?
co nám tu patří? Jara hosty jsme, žebráckým jarem hynem,
květenou mrzkých chorob vyvrácení, na něž léku není ani pomoci.“¹⁹⁵*

Odpověď, kterou autor nalézá, koresponduje se společenským vnímáním lidského údělu před koncem první třetiny 20. století. Povzdech nad osudovým předurčením křehkého lidství vychází stále z nazření smrti v rovině imaginárního zápasu „o duši“. V jeho vyústění do transcendentálních dimenzí se v souladu s praktikovanou křesťanskou dogmatikou věřilo, či naopak se tato interpretace posmrtného života odmítala – v každém případě však nebylo básnickému subjektu odpíráno právo přijmout či zamítnout existenci pomyslného „nebe“, a tím se vyjádřit k obecně lidským hodnotám i k hodnotě sebe samého.

Cesta, jež měla vyústit v deklasování vybraných lidských skupin, a tím vést i k degradaci lidskosti obecně, se však již v evropském kontextu počátku třicátých let počala nebezpečně otevírat. Citlivá vnímavost uvedených autorů ji bude postupně rozpoznávat a na ni upozorňovat prostřednictvím své budoucí tvorby. Prozatím se ale uvedení básníci vydávající své sbírky v průběhu roku 1930 mohou vyjadřovat k problematice smrti jako k fenoménu vlastnímu každému lidskému jedinci, neboť ve vztahu k terminální rovině života je rovnost subjektů postulátem pro reflexi stejně tak filozofickou, jako básnickou. Jejich poezie, která mohla být částečně vnímána jako „temná“ či pesimistická, je světlým příkladem příklonu k znovuoobnovení

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 106.

zodpovědnosti ve vztahu k promýšlení problému smyslu lidské existence. Zahradníčkovo, Halasovo a Holanovo „dotazování“ mělo a má svou cenu.

5. PROBLEMATIKA PREDESTINACE SUBJEKTU V BALADICKÉ A PSYCHOLOGICKÉ PRÓZE

Novým pojetím vymezení lidského individua se bude vyznačovat i vývoj prózy v období od počátku třicátých let, kdy do popředí zájmu autorů vstupuje stále silněji prožívaný rozpor mezi nerovnovážnou přítomností dobra a zla, které společně ovlivňují utváření charakteru lidského jedince.

Intervence těchto dvou protikladných kategorií do života jedince i společnosti nachází ve zmíněné době významného interpreta v osobě španělského filozofa, jímž je mladý a erudovaný José Ortega y Gasset. Jeho kniha *Vzpoura davů*¹⁹⁶, přeložená roku 1933 Václavem Černým, vystihuje zcela novým způsobem myšlenkové ubírání soudobého západoevropského myšlení a vyjadřuje obavy z rostoucího konzumního života mas, které disponují materiálními výdobytky, ale jejichž myšlení zaostává za hlubším, historicitu reflektujícím duchovním rozvojem, nebo na něj rezignuje ztrátou životní osobnostní perspektivy zcela. S patologickou diagnózou společnosti souhlasí i F. X. Šalda¹⁹⁷:

*„V davovém člověku, který ovládl dnes Evropu a rozhoduje bez kompetence a zodpovědnosti o věcech všedních i svátečních, božských i lidských, vidí právem Ortega hrozivé nebezpečí dneška. Materiálnímu zvětšení a rozvichření životních sil dneška odpovídá bezradnost ve věcech duševních. Je to útlak přemírou hmoty, které neodpovídá síla ducha formujícího. Dnešní doba cítí schopnost uskutečňovat i moc uskutečňovat, ale neví, co by uskutečňovala. Poněvadž schází duchovní život, schází i účel.“*¹⁹⁸

¹⁹⁶ V originále kniha vyšla roku 1930, studie v ní obsažené sahají až k roku 1927.

¹⁹⁷ Šalda však odmítá Ortegovo východisko směřující k vytvoření Panevropy – utvoření „národnosti evropské“, neboť mu v tomto stanovisku chybí dostatečný metafyzický rozměr: „Uskutečňovat národ, není dost; je třeba uskutečňovat boha – kulturní tvorba je v tom a jen v tom. Uskutečňovat boha v dějinách i v člověku je víc než vytvářet nový národ, který koneckonců dříve nebo později ve svém rozkladu rozmnoží zase jen hmotu, mrtvou hmotu, která marně bude volat po vykoupení duchem. Národa duší nebo lidu božího je nám prostě třeba, ať v rámci národů starých, ať v rámci národnosti nové.“ viz Šalda, F. X.: José Ortega y Gasset: *Vzpoura davů*. In: Z období zápisníku I. Ed. Emanuel Macek. Praha, Odeon 1987, s. 103.

¹⁹⁸ Šalda, F. X.: José Ortega y Gasset: *Vzpoura davů*. In: Z období zápisníku I. Ed. Emanuel Macek. Praha, Odeon 1987, s. 103.

Cesta k prohloubenému duchovnímu obrozeneckému procesu je však v evropských poměrech ovlivňována nestabilitou hospodářské situace. V období kolem roku 1933 česká společnost nevyhnutelně musí čelit ekonomickým problémům vyplývajícím ze stále sílícího dopadu světové krize. V ovzduší hmotného nedostatku a permanentního ohrožení stoupající nezaměstnaností se nejen jednotlivci, ale i celé sociální skupiny ocitají ve stavu „vydědění“ z normality běžného života. Nebezpečí tolerance k radikálním řešením a totalitárním praktikám je v takovémto klimatu obsaženo stejně, jako v Ortegou pojímaných předešlých etapách společenského přerodu v „*davového aktéra*“ dějin.

Přítomný svár o pozitivní a duchovní hodnoty společnosti, míra vlivu rozhodování mezi obhajobou dobra či ponechání volného průchodu zlu, se i v literatuře stane východiskem pro stále pregnantnější analýzy typů lidských subjektů, jež naleznou své uplatnění v baladické a psychologické próze meziválečného období.

Jedním ze základních motivů při budování syžetu se stává i obraz smrti zakomponovaný - ať již v rovině expozice či katarze – do osudů jednotlivých literárních postav, které jsou předurčeny ke konfrontaci s finálními stránkami existence.

Ústředními postavami baladicky laděných románů či novel i psychologické prozaické tvorby se stává člověk stojící stranou zažitých konvencí a společenských norem, a nezřídka i „normality“ v psychologickém slova smyslu – pomyslný vyděděncem či dokonce štvanec, jenž je přiveden do mezní situace svého bytí.

Genetickou predispozicí či nepřívětivým osudem daná „zatíženost“ postav i okolním prostředím podmíněný osobnostní charakterový vývoj slouží – za pomoci stále rozvíjenějších postupů vnitřního monologu – ke stále osobitějšímu zpracování epických děl obracejících svoji pozornost k lidské psychice jakožto nosnému výstavbovému prostředku textového ztvárnění nejednoznačně interpretovatelných rovin lidského života.

Zásah majoritního společenství do osudu jednotlivce, a to i v případě literárních postav, s sebou přináší strach, nucenou konfrontaci, zkázu a smrt.

Způsobem, jak se vymanit z nedobrovolného ztracení i verdiktu nad sebou samým, je ve fikčním světě baladické a psychologické prózy únik. Ve větší či menší míře budou románoví protagonisté „na útěku“ před skutečnými hrozbami i před

vlastními vidinami, které je budou vzdalovat od reality a směřovat jejich osud k předem tušenému, avšak o to neodvratnějšímu konci.

Motivika setkání se smrtí, ať je s ní již počítáno od počátku děje, vrací se k ní vyprávění v retrospektivě, či je předmětem postupné gradace příběhu, a zároveň i akcentování fatality v životech jednotlivých subjektů, tvoří zlomový bod syžetů podávajících obraz i svědectví o rozporuplnosti a nejednoznačnosti dopadu lidských činů, v nichž je obsaženo odvěké soupeření dobrých i špatných stránek podstaty člověka.

Tematizace útěku ve smyslu fyzického přemísťování i psychické negace vlastních pocitů tvoří dominantní syžetový prvek baladické novely Josefa Čapka *Stín kapradiny* (1930), v níž autor podrobuje banální motiv kalendářových povídek novým úhlům pohledu.

Dva hlavní protagonisté příběhu - Rudolf Aksamit a Václav Kala - zabili při pytláčení v lese hajného a ve snaze uniknout dopadům vlastního jednání jsou od této chvíle odsouzeni ke skrývání před světem, zejména ale před sebou samými.

Motiv vraždy v Čapkově textu rozpoutá následný řetězec kauzálních souvislostí, které vyvolávají v nitru obou hrdinů nepoznané pocity a emoce.

Domnělá moc nad smrtí se stala východištěm pro budování nové identity obou postav, které se musejí vypořádat s extrémními podmínkami svého nově získaného statutu uprchlíků unikajících dosahu zákonné spravedlnosti.

Celá situace postupně odvíjeného vnitřního sebeobviňování i ospravedlňování začíná „stříhem“ ve způsobu prožitku právě dokonaného činu vraždy, přesunem vědomí a vnímání do normální reality z předešlého chvilkového poblouznění, při němž je surově a krvelačně zastřelen a ubit nevinný člověk.

Na počátku fabule je tedy vykreslen jednoduchý motiv přistižených pytláků; hned od prvních řádků je ale jasné, že mnohem podstatnější než jednotlivé dějové peripetie bude popis a vývoj psychiky obou „hrdinů“ této nechtěné, a přesto zaviněné události.

Mrtvému hajnému je sice oběma násilníky, kteří si jsou „*kamarády v dobrém i zlém*“, připsána celková vina – „*Sám si to způsobil; proč sem lez!*“ – téměř ve stejném okamžiku však u obou pytláků nastupuje vědomí hrozby odhalení místními vesničany, umocňované navíc obdobnými tradovanými historkami o „*mordech*“ provedených v tamním kraji.

V sugestivních partech vševědoucího vypravěče bilancujících obecně platné pravdy o vinně i nevině i vykreslujících vnitřní uvažování hrdinů jsme postupně svědky velmi rafinovaného, a zároveň poeticky vylíčeného dramatu.

Opojný prožitek povznesení vlastního ega vykonaným vražedným skutkem sílí v obou hlavních postavách i vzhledem k jejich separaci od předchozího způsobu života, jenž je jim připomínán prostřednictvím náhodných setkání a událostí.

„Sláva“ těchto prchajících mužů, o kterých se již píše i v novinách, jim dodává odhodlání vypořádat se s každým, kdo by se chtěl pokusit o jejich zadržení:

„Hledme, roste to ve Vaškovi, pro nás to byla maličkost, zabítí hajného – a jak se naše postavení ve světě změnilo! /.../ Tu ucítil, jak jeho osudu nevšedně přirůstá: Vašku, vždyť ty jsi se sám doposud neznal, ani jsi nevěděl, koho to v sobě nosíš!“¹⁹⁹

Lineární tok textu vymezující chronologickému vývoji událostí míru deseti dnů je narušován silnou dialogizací. Významným komunikantem se zde stává vedle jednotlivých postav samotný vypravěč, který přesahuje dějový rámec textu, vnáší do příběhu filozofickou reflexi, komunikuje s postavami, se sebou samým a v neposlední řadě se obrací i k recipientům.

Prostřednictvím moralizujícího partu se vypravěč obrací ke čtenáři a přesouvá ho z roviny diváka a svědka příběhu do role soudce, či spíše „spoluposuzovatele“, jenž je stejně jako literární postavy vystaven obdobnému pokušení a střetům o povahu svého nitra:

„Počkejme, praví čtenář, toto mně jaksí nesouhlasí. /.../ Jak může někdo být zároveň zbabělý a zároveň tou měrou smělý?“

I může, čtenáři. Kupříkladu Václav Kala a Rudolf Aksamit. A nejen oni: však máme toho každý z nás někde nějakou zkušenost, že bázeň i surová zloba zároveň mohou sídliti v jediném těle, aniž by tu kdy navzájem vešly do nějakého tak nesnesitelného rozporu, že by se onomu dotyčnému jeho vlastní život zdál nemožným.“²⁰⁰

Přítomnost sváru kladných i záporných stránek osobnosti i potenciální možnost převahy zla nad dobrem a naopak je zásadním ukazatelem směřování meziválečné prózy období 30. let. Fakt, že proměna osudu může být dána do pohybu nepatrným „spouštěcím manévrem“, náhlým pomnutím smyslů či průchodem

¹⁹⁹ Čapek, Josef: Stín kapradiny. Praha, ČS 1964, s. 20 a 21.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 22 a 23.

nečekané impulzivní reakce, nese s sebou v Čapkově novele další a další gradaci již započatého směřování postav.

Důležitým jevem doprovázejícím jejich chování je i absence lítosti a soucitu s ublíženou stranou. Nepatrné záchvěvy citu se sice objevují zejména v myšlenkách Václava, nicméně narůstají spíše do stesku vzpomínek po dřívějším rodinném vesnickém životě. Vědomí svobody, již jim poskytuje nově nabytý způsob života, však pozvolna vstupuje do ostrého dilematu s pocity strachu²⁰¹ z pronásledování, které jsou ovšem zároveň umenšovány úvahou, že naopak oba pytláci sami mohou strach u ostatních vesničanů vyvolávat.

Nemožnost domyslet celý rozsah první vraždy pak přerůstá do stále větší bezcitnosti a vede k dalším vraždám spáchaným během útěku.

Jako protiváha této reality je pak prožíváno období spánku, které přerušuje namáhavou cestu obou pytláků a které je v kontemplativním pohledu vypravěče usouvztažněno k samotné smrti jakožto srovnání dvou obecně platných konstant:

*„Praví se, že spánek ze všeho nejvíce je podoben smrti, neboť smrtelníkům přináší úlevu, nevědomí a zapomenutí. Ovšem, každý z nás dobře ví, co je spánek, ale nikdo z nás živoucích dosud nezemřel, i nemůžeme dosvědčit, zda smrt je opravdu spánku tak podobna. Zajisté, že vše, co žije, podléhá moci spánku, a že vše živé těž umírá. Ale spánek ve svých loktech přináší sen, u smrti však je možno, že nikterak neuvádí nás v sen, nýbrž naopak ve skutečnost, která všemu, co žilo a spalo, byla snad nadpříliš nepojatelná. Vše, co žije, sní též i svými sny; nechť jsou vždy líbezné! Smrt snad vůbec nezná snu. Není-li věčnost nocí vrcholné nicoty, jestliže je předvoláním k soudu, tu jest tedy probuzením, velikým konečným bděním. Jestli je věčnost jasným dnem, pak bdí soudce a bdí i souzený.“*²⁰²

Problém viny, nesení důsledků, lítosti, pokání a trestu je v Čapkově textu „zpozvdálí“ evokován filozofujícími pasážemi, jež v mnohém předznamenávají autorovy pozdější úvahy, které vznikaly pod tlakem narůstající hrozby nacismu²⁰³, jehož katastrofický rozměr naplnil poslední léta Josefa Čapka a připravil ho nakonec o život.

²⁰¹ Přítomnost Strachu, stejně jako později např. Samoty je „zviditelňována“ zároveň oblíbeným čapkovským užitím počáteční majuskule, podobně jako expresivitu podtrhuje i Čapkem využívané časté dublování některých výrazů.

²⁰² Tamtéž, s. 49.

²⁰³ Viz posmrtně vydané deníky, úvahy a básně *Psáno do mraků* či *Básně z koncentračního tábora*.

Ve *Stínu kapradiny* děj graduje až k osudovému momentu, v němž je po předchozím pronásledování ze strany vesničanů i další ukvapené a nedomyšlené vraždě lesního dělníka konečně zastřelen Rudolf Aksamit a sebevražednou střelou do hlavy umírá i Václav Kala.

Sběh událostí je natolik rychlý, že o své smrti, jíž se báli, ale jejíž hrozbu odmítali zatvrzele brát na vědomí, nestačí Ruda ani zauvažovat, zatímco Václava, kterého pronásleduje vidina mrtvého hajného i dalších zbytečně zavražděných, nakonec nedokáže zastavit ani strach ze setkání s nimi kdesi „*na druhé straně*“.

V okamžiku, kdy si toto Václav připomene, je již o jeho životě rozhodnuto, a vševědoucí vypravěč nechává čtenáře naposledy nahlédnout do pytlákovy nitra, aby ještě více zkomplikoval posouzení milosrdnosti či patřičného trestu, kterého se mu smrtí dostává.

Lidská pravidla jsou ale jasná a požadují lidský soud a vyměření trestu - o samotné spravedlnosti smrti však nelze říci nic víc, než co prozradily předchozí citované autorovy pasáže, a zůstává tak oblastí stejně relativní a málo poznatelnou, jako byl vylíčený vývoj obou hlavních osobností, které nedovedly vymezit hranice vlastních skutků a umožnily tak průchod vzrůstajícímu pokušení převzetí moci nad životem někoho jiného.

Důležitým faktem ovšem zůstává, že hranice, která odděluje „malý“ zločin od zločinu „největšího“, zločinu vraždy, je velmi nezřetelná, může být překročena velice snadno, a zpravidla skrze ni nevede cesta nazpátek.

I v tomto ohledu je baladický příběh z pera Josefa Čapka významným literárním počinem odhadujícím psychologické souvislosti vnímání hodnoty lidské smrti i agresivní moci člověka nad člověkem, jejíhož zneužívání se o deset let později bude děsit již celá Evropa.

Interně prožívaný svár dobra a zla se odehrává, v rámci historizujícího kontextu, i v baladicky laděném příběhu Vladislava Vančury *Markéta Lazarová* (1931).

Na rozdíl od v podstatě monotematického Čapkova textového ztvárnění osudu dvou neplánovaně vraždících mužů zde promyšlená kompozice syžetu uplatněná při osobitém zpracování mnohvrstevnaté fabule i výrazová síla

Vančurova stylu rozvíjí před očima čtenáře barevné a subjektivitou jednotlivých výpovědí podtržené²⁰⁴ drama, v němž „*láska voní krutostí a šlape po ní strach*“²⁰⁵.

Na pozadí rivality a soubojů dvou loupežnických klanů, prchajících hloubkami a temnotou středověkých „*hvozdů smrti*“ před trestem krále i před vlastní nezkrotností vedoucí k dalším šarvátkám a smrtonosnému běsnění, je vyprávěn příběh dvou nerovnocenných mileneckých dvojic – loupežnické dcery Alexandry a zajatého mladého hraběte Kristiána a unesené Markéty Lazarové, zápasících s vědomím viny, přestupku proti Božímu zaslíbení i otcovskému předurčení, avšak přemožené milostným citem ke svému únosci, synu loupežníka Kozlíka Mikolášovi.

Samotná smrt se vine jako červená nit celým syžetem – hned v první hlavě románu je málem k smrti ubit loupežník Mikoláš, ve druhé je nelítostně zabit hejtmanův mladičkový rytíř Sovička, muka i smrt hrozí nejen znesvářenému Lazarovi, ale i jeho dceři Markétě. Vlastní zatracení a smrt riskuje samotný Mikoláš, který se Markéty zastává, všudypřítomný stín smrti se nepřestává vznášet nad německým hrabětem Kristiánem i jeho nečekanou milenkou Alexandrou.

Smrt vládne i dalším kapitolám románu - neobyčejně krutým výjevem je následný obraz rozhodujícího střetnutí mezi královými vojáky a samotnými loupežníky, ve které se vraždění nezastaví ani před dětmi. Smrtí Kozlíkovy devítileté dcery je zdůrazněna mimořádná stránka osobnosti vlastní všem zbojníkům – ani vidina smrti nemůže a nesmí zastavit loupežníka, který je se svým údělem spjat již od prvních okamžiků svého života.

V líčení bitvy, k níž celé vyprávění směřuje a kolem níž se dějová linie točí, však lze zaznamenat významné hodnotící stanovisko autorského subjektu, jež bude v mnohém předjímat a vysvětlovat nikoli již fiktivní, nýbrž hluboce reálné dějinné válečné dění.

Vypravěč, komentující celý příběh a vstupující do děje svými soudy i polemickými otázkami a výzvami k úvahám, předává slovo postavě, s jejíž bližší identifikací si nemůžeme poradit, a jejíž přítomnost i úloha je v rámci syžetového zpracování nejasná, překvapivá, nevysvětlitelná. Ústy blázna, o němž je řečeno, že „*se narodil mnohem později*“, než za líčených časů, a jenž „*platí za ztřeštěnce*“,

²⁰⁴ Subjektivitou perspektivy postav se vyznačuje i filmové zpracování Markéty Lazarové režiséra Františka Vlácilá z roku 1966. Nastudování textu, jeho adaptace pro scénář i samotné natáčení probíhalo v rozpětí sedmi let, film zvítězil v novinářské anketě na MFF v Karlových Varech roku 1994 a byl vyhlášen nejlepším českým filmem všech dob.

²⁰⁵ Hudební interpretací, z níž je výše citováno, je pak i citlivé zpracování románové předlohy Hanou a Petrem Ulrychovými, jejichž „vančurovský“ Příběh slavil úspěchy roku 1987.

který „*byl však moudrý a napsal knihu, jež se dochovala*“, si vypravěčský subjekt vybírá k zacílení své promluvy královo vojsko, které má loupežníky pochyťat či pozabíjet:

„Ba, namouduši, přiznám vám něco básnivosti, neboť stínajíce a zažehujíce a rozbíjejíce nástroje míru zakoušíte něco ze závratí tvoření, ó básníci d'áblové. Když se vaše samičky nasytily vosku na knírech, budou olizovati s tím větší chutí rány a krev na jízvách, neboť krev je nádherná! Toť pars pro toto, toť obraz v špatném sledu, který jste ukradli loupežníkům. Oni jsou nutkáni k rvačkám a vy se rvete na pobídku, oni budou ztrestáni na hrdle a vy se obohatíte a budete povýšeni a chváleni za své zabíjení. Oni jsou zvěř a vy jste pacholci katovi. Lépe je býti loupežníkem, jenž má duši ryzí a čest rysí, než hejtmanem, jehož tvář je lidská a chrup psovský. Hra loupežníků je sprostá, avšak nazýváme ji pravým jménem, nuže přiznejte barvu i vy.“²⁰⁶

Náklonnost k loupežníkům je evidentní u vypravěče, který se svou vznešeně expresivní exklamací chystá obhájit jejich duše i skutky – nikdo nemůže být na pochybách, že za zvrhlost je považováno angažování druhých lidí pro smrtonosné zabíjení, jak jsou k tomu vybízeni právě královi zbrojnoši, jejichž pohnutky, byť původně „*bohulibé*“ či užitečné, jsou předestřeny ve značně depreciativním tónu. Loupežník se totiž bije pouze za svůj život – a také za svou čest.

Samotná smrt je sice obžalována jako „*hnusná*“, to však v textové rovině nezabrání jistému ironizování, které umocňuje a dokresluje obraz líčeného katastrofického výjevu:

„Pivo útočil a Kozlíkovi lidé se bránili ze všech sil. Loupežníci i vojáci dobře umírali, tu vydechl duši někdo na straně králově, tu na straně zbojníků. Šlo jim to k duhu a ještě umírajíce pořvávali.“²⁰⁷

Vedle přímého odsudku vedení války a boje na základě principu moci, která je mylně vykládána jako pravomoc, je druhou, avšak ještě významnější polohou románu rovina prožívaného vnitřního zápasu o přijetí lásky se všemi jejími důsledky i tváří v tvář smrti, jak se odehrává zejména v nitru mladého hraběte Kristiána a Lazarovy dcery Markéty.

Obě postavy se do centra dění dostávají přičiněním osudu, který zasáhne v jejich prvotní neprospěch – jsou zajati a hrozí jim smrt. Prožitky následného

²⁰⁶ Vančura, Vladislav: Markéta Lazarová. Praha, ČS 1986, s. 62.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 63.

fyzického utrpení, jemuž jsou během strastiplného putování s loupežníky vystaveni, jsou však vystřídány utrpením lásky, do které se propadají celou vahou své osobnosti.

Kristián se vzpírá svému otci a za svůj milostný cit zaplatí ztrátou rozumu – první milostné drama se výsledně končí dvojnásobnou smrtí: pomateného Kristiána zabíjí v lese jeho vlastní milenka Alexandra, které bude za tento čin prisouzen hrdelní trest. Nedojde však na něj, neboť Alexandra po porodu Kristiánova dítěte spáchá raději dobrovolně sebevraždu. Osudová láska spouštějící běh událostí, v níž se i odpuštění Kristiánova otce jeví marginálním ve srovnání s krvelačností „spravedlivého“ davu volajícího po pomstě, podává díky této milostné zápletky svědectví o síle a nezkrotnosti, která je předností loupežníků.

Druhým příběhem okouzlení láskou je vývoj milostného citu Markéty, přecházejícího od zoufalství k ambivalentnímu pocitu lásky i nenávisti a spějícího přes vědomí hříchu v nejpříkladnější čistotu nejvyššího citu lásky a sebeobětování.

Markéta nachází v cestě za svým osudem nakonec ještě více odvahy než loupežnice Alexandra, překonává své svědomí pěstované oddanou poslušností otci a směřující k zasvěcení pro klášterní život, jež vyvolává palčivé pocity viny z překročení hranice oddělující náboženské zaslíbení a nově poznanou sílu milenecké lásky. Alexandra sahá v rozrušení opět po vražedné zbrani, kdežto Markéta je již připravena přijmout vše, co ji očekává. Její budoucností se stává život nově a neodvolatelně nazřený prizmatem lásky:

*„Žal? Láska? Ano! Ano! Ano! Bůh vetkl za bláznivé čapky po jednom z andělských peříček. Nuže, lidský život má nesmírnou cenu lásky. Jaké štěstí, že Markéta s Alexandrou milovaly, jaké štěstí, že jim bylo dopřáno trpěti, neboť duše nemohou žít bez bolesti“.*²⁰⁸

Nakonec Markéta doprovází Mikoláše i k vykonání rozsudku smrti a díky její přítomnosti je pýcha a hrdost tohoto loupežníka přemožena milostí pokory, jež staví na roveň velikost života i smrti, a o jejímž opojném účinku nás stále přítomný vypravěč zpravuje.

Mikolášovou smrtí je tak umocněn odkaz, ke kterému Vančurova próza spěje: naděje (byť nepodpořená náboženským aspektem interpretace života), která nepřestává ve smrti existovat i pro „hřešící“ duši loupežníka, jemuž se vědomí konce

²⁰⁸ Tamtéž, s. 87.

stává zároveň úplným přijetím života a lásky i okouzlením přecházejícím ve věčný mír, je provázána nerozlučně s ryze pozemskou láskou, která nachází cestu k překonání času – Markéta porodí syna a vychová i Alexandřino dítě. Rodová tradice loupežníků tedy pokračuje, z chlapců vyrostou „*chlapáčtí chlapi*“; o jejich duši poznamenanou dědictvím Markétiným a Kristiánovým se však bude svážit „*láska s ukrutností a jistota s pochybnostmi*“.

Vančurův příběh „*až nedovoleně krásné Markéty Lazarové*“ (F. X. Šalda) se stává na prahu třicátých let novým mezníkem usouvztažnění lásky a smrti v životě.

Zařadil se plně do linie děl meziválečné české prózy, která reprezentují posun ke ztvárnění individuálního tragického údělu literárních postav a která odpovídají na problematičnost a divergenci náboženského a metafyzického uvažování o podobách světa v průběhu 30. let.

Vančurův pohled na dvě nejdůležitější kategorie zasahující individuální dimenzi lidského osudu – lásku a smrt²⁰⁹ - otevřel svou obrazností odvěké téma rivalit i prolínání těchto dvou, tak velmi konkrétně se projevujících abstrakt.

Pomyslným předivem lásky, která cítí v patách smrt, je protkán i další ze zbojnických příběhů – legendární pověst o životě i konci rusínského loupežníka Nikoly, jehož textové zpracování přineslo prostřednictvím románu *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) autoru Ivanu Olbrachtovi zřetelnou čtenářskou oblíbenost.²¹⁰

Oproti Vančurově *Markétě Lazarové*, jejíž postavy nejsou sice přesně definované a v historickém kontextu ukotvené, ale odkazují k jednoznačně reálnému základu jejich lidské podoby, bude Olbrachtův text rozšířen o rovinu kouzel a kleteb, k níž se bude vztahovat i jednání hlavních postav románu, který díky tomuto

²⁰⁹ Zájem o specifikum této opozice není ve třicátých letech ojedinělý a jeho progresivnost bude později stvrzována i vzrůstající vlnou umělecké inspirace vycházející z objevovaných děl baroka i středověku. Jedním z vyjádření této orientace české umělecké scény na minulost se stal i stejnojmenný výbor veršů lidové poezie, který vyšel přičiněním básníků Františka Halase a Vladimíra Holana, jimž bylo lidové pojetí tematiky lásky a smrti blízké - viz Halas, F. - Holan, V.: *Láska a smrt*. Praha, Melantrich 1938.

²¹⁰ Pomineme-li filmovou verzi příběhu s Petrem Čepkem a Evou Jakobkovou v hlavních rolích, vedle divadelní hry Milana Uhdeho, představené v mimořádně úspěšné muzikálové podobě brněnským Divadlem na provázku i následné televizní adaptace dnes již legendární Balady pro banditu z roku 1978 režisérem Vladimírem Sísem, či divadelního přepisu Koločava z roku 2002, navazující na o čtvrt století starší hudební komponovaný celek Nikola Šuhaj loupežník a autorem Petrem Ulrychem upravené pro Brněnské Městské divadlo, svědčí o stálém zájmu českých milovníků zbojníka Nikoly přijíždějících do Koločavy fakt, že v minulých letech byl konečně v Koločavě dohotoven pomník se sochou Ivana Olbrachta, kterému ještě v polovině 90. let hrozilo, že z finančních důvodů nebude moci být dokončen.

ustrojení syžetu, nacházejícím východiště v tradovaných legendách²¹¹, posléze překvapivě vytvořil i skutečnou legendu stále opětovně oživujícího díla.

Nikola Šuhaj je na útěku z fronty obdařen pomocí stařeny – čarodějnice. Motiv kouzelného nápoje zajišťujícího nesmrtnost, ve kterou ovšem oba zběhlí hrdinové odmítají věřit, učiní z této zdánlivě malé syžetové digrese významově nosnou introdukci, k níž se budou později vázat všechny dějové linie románu. Nikola, aniž to sám ještě ví, je již od této chvíle předurčen stát se legendou, neboť je, jako tomu bylo i u jiných mýtických postav, vyzbrojen „*mocným kouzlem*“.

Podstatnou vizí tohoto baladického příběhu o lásce, svobodě a touze po průlomů čehosi nesmrtného do krátké vymezenosti lidského života se stává neporazitelné nitro zbojníka, které zůstává – stejně jako v případě Vančurových loupežníků – hrdé a neponížené i na prahu vlastní smrti, a s jehož odkazem lidé mohou nadále žít:

*„V úzkých údolích, na stráních, kde lesy nechaly kousek místa loukám, nebo nahoře na poloninách žijí lidé. /.../ A všichni [jsou – pozn.aut.] vesměs v jádru duše loupežníci. Neboť je to jediný způsob obrany, který znají. Obrany, která pomáhá: na týden, na měsíc, na rok; na dvě léta jak u Nikoly Šuhaje, na sedm let jako u Oleksy Dovbuše. Co na tom, že je drahá, stojíc ne méně, než život? Je snad život věčný? Jen jednou tě matka zrodila; jen jednou zemřeš. A v každé krvince jejich žil jest nejasné vzpomínání křivd minulých a palčivé vědomí křivd dnešních, a v každém jejich nervu jest divoká touha po svobodě.“*²¹²

Nikola Šuhaj jakožto literární postava však nekoresponduje příliš s jeho rusínským „vzorem“, na něhož by se, nebýt Obrachtova literárního počínu, i v samotné Koločavě patrně brzy zapomnělo. Autorovi tohoto baladického příběhu se však podařilo na základě rozhovorů s pamětníky a detailního zmapování soudobých reálií Podkarpatské Rusi 20. let vytvořit sugestivní dílo, které prezentuje odvěkou „rivalitu“ motivací a pohnutek lidského jednání a uvažování.

²¹¹ „Olbracht nevyvaldzá a nestrojí nijakých zvláštních dobrodružství, dá se unášet prostě typicky legendárními ději a příhodami o „nezranitelném loupežníku, který bohatým bral a chudým dával, a který nikdy, kromě v sebeobraně nebo ze spravedlivé msty, nikoho nezabil.“ Proto všechna ta typická dějství, všechny ty typické situace vtékají do jeho Šuhaje tak přirozeně jako potoky a bystřiny do řeky. Tak motivy nadsmyslné, scény čarování a zařikávání, jsou stejnou samozřejmostí jako lživě obchodnická mentalita židů, neurvalé usurpátorství nových českých pánů, potměšilé spiklenectví celé odbojné vsi. Láska a nenávisť jsou tu podány v barvách tak nelomených a sytých, jak tomu není dávno u nás příkladu.“ viz Šalda, F. X.: Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi. In: Šaldův zápisník 5, 1932-1933. Praha 1933, s. 248 - 249.

²¹² Olbracht, Ivan: Nikola Šuhaj loupežník. Praha, MF 1968, s. 182 a 183.

Stigma smrti i nesmrtelnosti, díky nimž je budován vnitřní svět ústřední postavy Nikoly, přitahuje své čtenáře skrze tuto ambivalenci, jež je zároveň i predikcí archetypálně konstruovaného souboje dobra a zla v rámci pohádkově laděného podtextu.

Samotná smrt Nikoly Šuhaje, již předchází – stejně jako u mýtického předobrazu, zbojníka Oleksy Dovbuše – riziko potenciální zrady zapříčiněné zakolísáním milenky, je nakonec důsledkem lsti, zrady a pomsty Nikolových nejbližších přátel, ale také strachu, ziskuchtivosti a zbabělosti ostatních vesničanů, kteří jsou spoluvůrci jeho konce.

Přičiněním autora byla na základě smrti jednoho válečného dezertéra vytvořena působivá literární fikce, jež si vydobyla v literatuře věnované tematizaci smrti a podstatě lidského bytí své nezastupitelné místo.

V kontrastu k idylicky nazřenému horskému prostoru a prostředí vesnice, jak byly prezentovány právě například v díle *Nikola Šuhaj loupežník*, bude v prózách meziválečného období vystupovat literárně interpretovaný topos města.

Technické výdobytky, změna životní úrovně, jiné možnosti vzdělání a profesní realizace způsobily oddálení způsobu života od dosavadních tradic.

Postupné opouštění po staletí praktikovaných rituálů i razantní změna společenského myšlenkového klimatu v oblasti náboženské modifikuje i přístup městského obyvatelstva k fenoménu smrti.

Se stále se rozvíjejícím lékařským pokrokem vzrůstala i v prvních dekádách 20. století permanentně potřeba zajistit nemocným a umírajícím osobám stále lepší lékařskou péči, a tak dosavadní úloha rodiny, která zaopatřovala své umírající příslušníky až do chvíle jejich skonu, začala být pozvolna „předelegována“ na lékařský personál a do zázemí nemocnic.

I když tyto tendence nezasahují z ekonomických důvodů ještě celé spektrum městské populace a řada pacientů stále umírá v domácím prostředí, přesto začínají být v průběhu 30. let dominantními. Lékařská intervence do průběhu a způsobu odchodu nemocného ze života se stala stále více žádanou.

Společně s rychlým rozvojem psychologie, poznatků z metod aplikované Freudovy psychoanalýzy a s vědomostmi z dalších pomocných věd o člověku je lidský subjekt stále více zobecňován a v podstatě do značné míry i „abstrahován“, a tak míra lékařské pomoci a prospěšnosti byla a stále je splácena i vzrůstající anonymitou pacientů a jejich následných osudů.

V literatuře se k tomuto jevu vztahují dvě románová díla Egona Hostovského a Karla Čapka, v nichž je položena otázka po míře účasti okolí na osudu lidí, jimž bylo diagnostikováno terminální onemocnění, či jimž bezprostředně již hrozí smrt. V obou dílech je možné zaznamenat solidní obeznámenost jejich autorů s medicínskou a psychologickou problematikou. Prostřednictvím textů tak lze dešifrovat markantní znamení dobové vzrůstající úzkosti tváří v tvář neodvolatelnému vymezení lidské existence i problém narůstajícího odcizení člověka v městské rozvíjející se společnosti.

O osobním vyrovnání se s neúprosností diagnózy stanovující neodvratnost rychle se blížící smrti vypovídá próza Egona Hostovského *Případ profesora Körnera* (1932).

Niterné drama mladého židovského profesora se v románu začíná odehrávat během blíže neurčených červnových dnů. Datace, stejně jako pojetí času odkazujícího k jednotlivým etapám dne, bude mít v následném zakomponování do syžetu důležitou sémantickou platnost a bude napomáhat orientaci recipienta v lineárně předestřenému toku událostí.

Předzvěsti osudové tragedie lze v textu vystopovat již od začátku vyprávěného profesora příběhu. Souhra nepříjemností i jejich následná kumulace evokují neblahou gradaci Körnerovy problematické situace.

Profesor je atakován nemocí, kterou již nelze přehlížet, o jejíž povaze ovšem nemá přesnou představu. Přemítá tedy o ní, musí však čelit přílivu značně protikladných pocitů, které se v něm počínají svářit. Rezignující touhu po chlácholení, chladivých poduškách a pachů léků tak střídá odpor k samotné skutečnosti. Představa „*těla pokrytého obklady soucitných a úzkostlivých rukou*“ profesorovi najednou začne připadat směšná a nechutná a vnitřní rozporuplnost jen podtrhuje bezvýchodnost z jeho nově definované situace.

Čas, který do této chvíle nebyl významně reflektován, je v myslí hlavní postavy pojednou interpretován odlišně – Körner, uvědomující si při usínání odbíjení hodin, vnímá toto ubývání, „*odkapávání*“ času vzhledem k nově nabytému poznání jeho náhlé ohraničenosti.

Přimknutý k jedinému, osudem privátému nevyrovnanému přátelství svého žáka Holšíka, postrádá mladý profesor možnost společně sdílet s někým své obavy z podezření na vážnou a smrtelnou chorobu. Po odhalení nevěry své ženy upadá do diabetického kómatu a jeho stav se i nadále prudce zhoršuje.

Bezprostřední okolí, v románu tedy na prvním místě Körnerova žena, tající milostný vztah s jeho ošetřujícím lékařem, reprezentuje svrchovanou míru citového odcizení i nedostatku empatie. Její duševní rozpolcenost se projevuje i v ambivalentních představách dalšího vývoje manželovy postupující nemoci:

*„Ale Marta chce podrobně vědět, co jí zbývá k útěše, chce změřit a zvážit svou naději. Tře si bolavé spánky a šeptá: „Snad neumře...“ Leč vzápětí si neúprosně uvědomuje opak svého přání: Jestliže umře... Hruža jí lomcuje. Ne, ne, teď nesmí... nemůže... tento závěr by byl tak příšerně nesmyslný, tak hrozně neskončený!“*²¹³

Zatímco se nakonec rozhodne s ohledem na zdraví svého muže s doktorem Osvaldem rozejít, vyslechne Körner ortel ohledně délky trvání svého života, vymezující mu ústy lékaře *„nejdéle pět až šest měsíců“*.

V tomto okamžiku již vstupuje do profesora vědomí smrti. Vědomí času, symbolizované hodinovými ručičkami, počíná spět k uzavření svého kruhu.

*„Tedy konec! Konec! Mozek nemůže pochopit, co to je. Ještě pořád se obírá něčím jiným, bezvýznamným. Ale v nitru již začíná doutnat úzkost.“*²¹⁴

Odmítnutím uvěřit sdělené informaci o blízkém konci i přiznáním strachu z neznáma, jež představuje umírání, se proměňuje postavení subjektu v rámci literárního zobrazení smrti. Profesor prochází jednotlivými stadii negace, vytěšňování informací týkajících se reality blízké smrti až k pozvolné akceptaci smyslu tohoto „verdiktu“ tak, jak tyto stadia a stavy popisují pozdější psychologické a thanatologické studie.

Od chvíle, kdy se Körner smiřuje s ohlášenou smrtí, myslí stále častěji na zemřelé rodiče a příbuzné. Do jeho uvažování se však vkrádá jakási nová rovina, díky níž si Körner připadá „novým“, důležitějším člověkem, kterému je již předán pomyslný klíč otevírající neznámé a nepoznatelné světy.

*„Maje smrt v patách, všechno nyní viděl jinak. Jako starý, příliš starý člověk, který se již jen usmívá.“*²¹⁵

Život v nové dimenzi se již zásadně odlišuje od předešlých let nezatížených častým přemítáním o blízkosti konce. Nyní se pro profesora stává novým imperativem žít jinak, než jako ostatní lidé, kteří nejsou přístupni *„ani stínu představ*

²¹³ Hostovský, Egon: Případ profesora Körnera. In: Spisy Egona Hostovského, sv. 1., 5. vyd., Ed. Olga Hostovská, Praha, Akropolis 2001, s. 182.

²¹⁴ Tamtéž, s. 208.

²¹⁵ Tamtéž, s. 217.

konce, smrti“, kteří jsou „slepi“, a jejichž „*život je zcela náhodně nakupen, poněvadž neumějí myslet na závěr, který tak prorocky pravdivě osvětluje veškeré věci“*.²¹⁶

Zásadní obrat ve směřování syžetu představuje moment, kdy se profesor Körner dovídá o svém uzdravení. Tato informace šokuje nejen okolí, které už s jeho smrtí začalo plánovitě „počítat“, ale především i jeho samého:

*„Ale nic ho nenapadá, nic si nedovede představit, tak již uvykl myšlence na smrt, že nemůže pochopit, co by pro něho znamenalo zdraví, nový život, návrat k dřívějšímu povolání.“*²¹⁷

Cítí se tak ohrožen ve svých právech na nový život, že si nepřipouští jeho možné pokračování, veškeré „absorbování“ reality pro něho představuje promítnutí vlastního života na pozadí životů jiných lidí, svých „nejbližších“ – Marty, Osvalda, Holšíka, jejichž „*osud stvořil“*, a proto je „*v něm navždy obsažen“*.

Připuštěním nepostradatelnosti jeho role v těchto vzájemných vztazích nachází jediné ospravedlnění své existence, která se mu díky zásahu do jmenovaných lidských osudů nezdá zbytečná.

Důležitým ukazatelem psychologické roviny jednotlivých protagonistů Hostovského románu je moment absence radosti z nečekaného uzdravení blízkého člověka, jehož nemoc byla považována za terminální. Třiatřicetiletý, v podstatě tedy mladý muž se ocitá na prahu nově přiznaného života ve zcela neutěšené existenciální situaci – těžko nachází někoho, pro koho by mohlo být toto nově získané pokračování života žito.

Osud profesora Körnera nemá šťastný konec, neboť hlavní hrdina románu je v prosinci, několik měsíců po zaznamenání prvních příznaků jeho stále komplikovanějšího života, poražen autem a umírá.

Daleko výstražnější rovinou Hostovského textu je ovšem nastínění hypotetické představy pokračování života, jehož smysluplnost uniká i samotné hlavní postavě. V kontrastu k věku a postavení předurčujícímu profesora k plné aktivitě přináší akceptace hrozby smrti nové poznání vlastní hodnoty i deziluzi z jednání stále se odcizujícího okolí i z významu sebe sama²¹⁸. Román se tak řadí k dílům

²¹⁶ Tamtéž, s. 221.

²¹⁷ Tamtéž, s. 284.

²¹⁸ V tomto si je profesor Körner podobný i s Čapkovým Hordubalem, jemuž se po osmi letech strávených v osamělosti vymezované tvrdou prací i nepřeklenutelnou jazykovou bariérou nedaří překonat po návratu domů osamělost novou, samotu opuštěného muže, jemuž se postupně rozplývají

psychologické prózy 30. let předjímajícím existencialistické literární směřování interpretace hodnoty osobnosti, jejímuž stále se problematizujícímu údělu budou jednotlivá díla věnována.

Variantám interpretací momentu definitivního přiblížení se konci existence je věnován i román *Povětroň* (1934) Karla Čapka.

Iteračním principem výstavby textu je dán prostor třem různým úhlům pohledu, které se pokoušejí o retrospekci osudu záhadného umírajícího pacienta.

Míra fatálně vynucené osamělosti se u hlavní postavy vyhrcoje, i když její status je zde zcela jiný.

Situace umírajícího letce, který je v bezvědomí a s vážnými zraněními dopraven do nemocnice, by mohla v mnohém předznamenávat pozdější existencialistické postupy narace – akcentování tělesnosti, eliminace osobnostních psychických projevů, uvěznění individua v mezní, tragické situaci přinášející s sebou předznamenání smrti. Ústřední subjekt je však redukován do té míry, že poslouží již jen jako východisko k interpretačním pokusům ostatních postav (lékaře, jasnovidce, jeptišky a básníka), snažících se o rekonstrukci neznámého života.

Smrt má potvrdit hodnotu a smysl života jí předcházejícího, stává se odrazovým můstkem pro fiktivní analýzu:

„Jasnovidce se nespokojeně odmlčel. „Ne, ne, musím začít jinak. Vlastně bych měl začít od jeho smrti, která teprve bude, a postupovat zpátky jako provazník. /.../ Měli bychom vyjít od posledního dechu člověka, abychom pochopili, jakou podobu měl jeho život a jaký význam náleží čemukoliv, co prožil. Teprve smrtí je hotovo mládí i narození člověka.““²¹⁹

všechny naděje a vize. Hordubal, který si nechce přiznat nastalou realitu o nevěře své ženy, o úkladech čeledína i o odcizení vlastní malé dcerky, odmítá zpočátku připustit, že se stal ve svém vlastním domově přebytečným. Není schopen revidovat svou lásku k Polaně a přehodnotit vztahy, jimiž se cítí být stále poután, není schopen správné rozvahy ani v tak důležitých okamžicích, jakým je Polaninu nevěru utajující zasnoubení malé dcerky čeledína Manyovi, nereflexkuje směšnost své pozice v rodině samé i v širším okolí. Napětí, pramenící z jeho sebezreflexivních úvah o zbytečnosti vlastní, konfliktně prožívané existence, ústí nakonec u Hordubala do pocitu nesmírné únavy a spění k naprosté rezignaci, která je ukončena ironicky absurdní vraždou na prahu Hordubalovy smrti.

Interpretace hodnotící smysl Hordubalova konání a oběti se vyznačují zcela protikladnými pohledy na příběh Hordubalův, od pomyslného „dramatu velkorysé lásky“ Ivana Klímy, navazujícího na pohled Oldřicha Králíka, k pohledům zpochybňujícím Hordubalovo jednání i kritiku jeho iluzí ohledně přání nalezení světa takového, jaký býval před Hordubalovým odjezdem, jako například v recenzi F. X. Šaldy, blíže viz: Klíma, Ivan: Příběh loupežníka. In: Velký věk chce mít též velké mordy. Život a dílo Karla Čapka. Praha, Academia 2001, s. 143 – 148.; Králík, Oldřich: Karel Čapek intimní. In: Zpravodaj Společnosti bratří Čapků č. 28, s. 81 – 82.; Šalda, F. X.: Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi. In: Z období zápisníku II. Praha, Odeon 1988, s. 504 – 507.

²¹⁹ Čapek, Karel: *Povětroň*. In: *Spisy VIII*. Praha, ČS 1985, s. 177.

V rovině úvah další z postav, básníka, je latentně přítomno přirovnání života k procesu tvorby literárního textu, díla, které je dešifrováno čtenářem i autorem v momentě, kdy jsou schopni nazřít celek skrze každou jeho část a tímto aktem i odhalit jeho význam:

*„...je třeba, aby se vám povídka rozpadla, máte-li poznat, z čeho je složena.“*²²⁰

Paralela s interpretací lidského života pak přisuzuje okamžiku smrti výsadní postavení, neboť propůjčuje do té doby privátní sféru subjektu k rozboru subjektům jiným, které se s ní v menší či větší míře snaží identifikovat. Přitažlivost takového počínání zúčastněných postav spočívá v nevyvratitelnosti jejich hypotéz a autorova poznámka - „*Zvláštní, jak se začnou lidé o člověka zajímat, když zemře.*“²²¹ - jako by se obloukem vracela k tématu předestřenému již v o rok dřívějším Čapkově románu *Hordubal* – k problému chápání hodnoty člověka a zhodnocení jeho života reakcemi na smrt fyzickou, jež přicházejí navzdory předchozímu nezájmu okolí o osud dotyčného. Jakoby to byla až přítomnost smrti, která některým postavám teprve přiznává právo, jež měly na život:

*„Tehdy mne odvezli do špitálu a nurses v bílých zástěrách mne obkládaly ledem. Bože, jak to dělalo dobře, jak to chladilo; obklady z bílých zástěr a to všechno – víte, jako by na mně nějak záleželo; ale tehdy už do mne vstoupila smrt.“*²²²

Smrt tak není v Čapkových románech jednorázovou záležitostí spojenou s fyzickým koncem individua, její náznaky se objevují v různých modifikacích již v průběhu života zmíněných protagonistů, ovlivňují kvalitu jejich života i jeho trvání. Smrt již tedy postavy předjímají samy v sobě, smrt v nich přetrvává a různými myšlenkami i činy „vzlíná“ na povrch, aby nakonec ukončila setrvávání člověka v životě a proměnila jej v trvání smrti²²³.

²²⁰ Tamtéž, s. 203.

²²¹ Tamtéž, s. 228.

²²² Tamtéž, s. 156.

²²³ Vedle autorových úvah o metafyzických přesazích lze v *Povětroni* číst „mezi řádky“ i mnohé o skrývaných, ale přesto přáteli postřehnutých Čapkových úzkostech:

„Nemohu říci, že bych se bál umřít, jenom jsem se divil, že bych mohl, že bych vůbec dovedl umřít, to jest vykonat věc tak vážnou a dalekosáhlou; stál jsem před tím jako před úkolem, se který nejsem. Bylo mi, jako by se ode mne žádalo něco příliš velikého, závažného a rozhodného, a jako by bylo marno bránit se, že na to nestačím; i cítil jsem cosi jako nesmírnou nejistotu nebo úzkost. /.../ Ale divná věc, ať jsem jak chtěl hloubal, nedovedl jsem si představit smrt jako konec, šmik, jako když se přestříhne nit. Dival jsem se na ni tehdy dost zblízka, a viděl jsem ji jako něco rozsáhlého a trvalého; nemohu říci co, ale je to náramná rozloha v čase, neboť smrt trvá. Řeknu vám, právě toho trvání jsem se hrozně bál; cítil jsem malomyslně, to že nesvedu; nikdy přece jsem nepodnikal nic trvalého a nikdy jsem nepodepsal smlouvu, která by mne vážala na delší dobu.“ Tamtéž, s. 157 – 158.

Obdobně jako v dřívějším *Hordubalovi*, i v románu *Povětroň* smrt hlavního hrdinu atakuje vícekrát. „*Vstoupila do něj*“ při záchvatu žluté zimnice, byla mu v patách, když ho honili s puškami jako dezertéra, cítil ji blízko, když byl poraněn útokem zvířete, čekala, když ležel postižen červenou horečkou. Autorova svědomitost při přípravě „medicínských“ (i jiných odborných) rovin textu pak mohla být rozšířena o souhrnné stanovisko k proměnám postavení pacienta v obecnějším slova smyslu.

Stejně jako Hostovský v *Případu profesora Körnera* se Čapek zde nerozpakuje zviditelnit stále se vzdalující světy nemocí postižených lidí a nechápavého okolí, které se navzdory vlastním spekulacím nesnaží přiblížit niternému světu nemocného a které se vyhýbá sdílení části jeho duševních strastí a obav.

Mezi světy nemocných a zdravých leží propast, jejíž absurditu vyzdvihuje právě diskutabilní potřeba žijících na rozkrytí a dotvoření končícího života při současné absenci vůle po společném soucítění v utrpení. Zde se již projevují evidentně autorovy obavy z proměny pozice člověka v civilizované společnosti, v níž se na jedné straně daří poskytovat z materiálního a odborného hlediska daleko lépe zajištěnou péči, ovšem na straně druhé připravuje člověka o individualitu.

Ztráta tváře i jména neznámého „*Povětroně*“ tak symbolicky poukazuje na skutečnost, která se stane smutným emblémem novodobého přístupu k umírajícím obecně – na skutečnost nebývalé osamocení s vlastním údělem i koncem života.

Jedním z expandujících odvětví psychologie se na rozdíl od psychologického zkoumání subjektu nacházejícího se v terminálním stádiu vlastního bytí stává v meziválečném období psychiatrická diagnostika duševních poruch.

V oblasti české literatury na tuto progresivitu v získávání i analyzování poznatků o duševním ustrojení člověka i na jejich popularizační zpřístupnění reagují zejména dvě díla psychologické prózy, v nichž bude zaměřena pozornost na patologické vlivy a momenty, které zapříčiňují spouštěcí mechanismus poruchy sociální adaptability některé z postav.

Psychická porucha, modifikující povahové rysy některého z protagonistů díla, tak profiluje romány Jaroslava Havlíčka nebo Václava Řezáče, kteří nadnášejí svými díly apelativní výzvu k přemýšlení o tematice, jež byla reflektována již baladickou prózou, o problému soupeření dobra a zla v člověku a o míře vlivu okolí, vyplývajícího ze situovanosti individua v určitém sociálním kontextu.

Téma dědičně předávané inklinace k patologickým poruchám psychiky ústícím v navození stavu šílenství se projevuje u několika postav románu Jaroslava Havlíčka *Neviditelný* (1937).

Příběh o rodové determinaci Cyrila Hajna, jehož dispozice k psychologickému zvratu ve vlastní osobnosti se stane prvotní zápletkou, jež bude ovlivňovat budoucí počiny a uvažování ostatních protagonistů díla, uzrával v autorovi již od počátku třicátých let²²⁴, aby posléze vykrytalizoval v osobitou sondu do mysli ambiciózního Petra Švajcara, člověka poznamenaného – stejně jako tomu bude později i u románových hrdinů Václava Řezáče - již od dětství postupnou devalvací životních hodnot²²⁵.

Konfrontace se smrtí je v Havlíčkově textu nastolena hned v prvním odstavci románového zpracování, kdy se dozvídáme o úmrtí Cyrila Hajna.

Zprostředkovatelem tohoto sdělení je postava samotného Švajcara, ústředního hrdiny románu, jehož perspektivou, kryjící se v rovině vyprávěného s pravomocemi objektivního, vševědoucího vypravěče, je celý příběh vyprávěn. Smrt tedy, jako tomu bylo i v předchozích Havlíčkových dílech, se ocitá na počátku celého textu, aby zároveň dala jasně tušit spění k závěrečné tragické katarzi.

Nezůstane však jen při smrti „nevinného viníka“ Cyrila: na počátku retrospekce Švajcarových vzpomínek vytane i realita smrti další postavy, továrníka a Cyrilova staršího bratra Huga Hajna, a o Švajcarově ženě a Hajnově dceři Soně je pojednáváno rovněž v minulém čase. Neblahý nástin budoucí katastrofy v úvodní kapitole dokresluje obraz neurvalého chování Švajcara ke své služce a milence Katy i přítomnost blíže neurčených, „tupých“ očí, k jejichž objasnění se čtenářům vypravěč mnohoslibně zavazuje do budoucna.

²²⁴ Blíže v doslovu Josefa Rumlera k 5. vydání románu *Neviditelný*: „*Osou „Neviditelného“ je stará souvislost viny a trestu. Tento problém, vpravdě shakespearovský, zaujal Havlíčka již v jeho raných povídkách. V nich najdeme už předobraz představy Neviditelného (neviditelný bůh, neviditelný osud) i vlastní fabule švajcarovské. Dokonce přímý záměr napsat „Neviditelného“ vznikl léta před tím, než se Havlíček stal romanopiscem. Už roku 1931 zaslal Havlíček do soutěže Melantricha stodesetistránkovou povídku „Neviditelný“. Rukopis zapadl bez povšimnutí. A přece je už v této prvotní verzi obsažena v podstatě hotová fabule pozdějšího románu. Vystupuje zde do popředí sám Neviditelný – jako hlavní osoba i jako hlavní problém. Vzdurohřina pozdějšího románu, inženýr Švajcar, zůstává ještě hodně vzadu. Právě v pojetí postavy Švajcarovy, v jejím postupném rozvíjení, spočívá to nové, co způsobilo, že se Havlíčkovi materiál původní povídky začal proměňovat ve verzi románovou, jež uzrála až skoro po šesti letech.*“ In: Havlíček, Jaroslav: *Neviditelný*. Praha, ČS 1966, s. 407.

²²⁵ Látku pro svůj románový syžet nachází Jaroslav Havlíček dle svědectví i prostřednictvím své ženy Marie, která „dodala muži příběh o své šílené babičce a jakémsi Holwegovi“... Blíže viz Rumler, Josef: *Hodina mé paněti na tvůrčí dílnu Jaroslava Havlíčka*. In: *Hlavní téma: psychologická próza: sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy, konané v Hradci Králové 21.-22. září 1993*. Ed. Nella Mlsová, Jan Dvořák. Hradec Králové, Gaudeamus 1994, s. 127.

Hned od prvních okamžiků příběhu je tedy zřejmé, že máme před sebou dílo pracující s obrazem smrti specifickým způsobem.

Realita úmrtí jednotlivých postav je evidentní, důležitým se tedy stává interpretační pohled ústřední vyprávějíci postavy. Právě v nazření osobnostního dramatu Petra Švajcara se Havlíčkův román přesouvá z novelistického pojetí příběhu o rodově předaném šílenství do polohy psychologického románu, jemuž zakomponování motivu smrti jakožto završení či přetnutí existence postav poslouží k propracované, daleko hlubší analýze etických hranic i úhlů pohledu hlavního hrdiny.

Velikost Havlíčkova románu spočívá v postižení rozporuplnosti hlavního hrdiny, jehož pozitivní vzdorování dosavadní nepřízni osudu ho vede ke studiu i k usilovné práci - nezdráhá se však od počátku použít jakýchkoli nečistých prostředků pro svou vizi, a tudíž musí osudu splácet svůj dluh za zničené životy druhých.

Důležitou složkou interpretace Švajcarovy postavy jsou však zprostředkované vzpomínky, které odhalují dosavadní blízkou provázanost jeho života s realitou prožívaných úmrtí. Švajcarovy retrospektivní pohledy na úseky uplynulého dětství odhalují liknavost a lhostejnost rodičů, kteří rezignovali na smrt svých čtyř dětí stejně tak, jako na výchovu zbylých žijících Švajcarových sourozenců.

Toto zakoušení cynické lhostejnosti, jež nemohla nepoznamenat dětskou psychiku, se bude postupně rozvíjet pod tíhou dalších životních okolností a povede cestu této postavy přes příležitosti lehkovážného pohrávání si s osudem jiných lidí až k promyšlenému jednání, jež způsobí nepřímo, přesto ovšem záměrně a cílevědomě, smrt již zmíněných postav románu.

Petr Švajcar dospívá k chladnokrevné kalkulaci, která mu usnadňuje rozhodování v otázkách omezení života svých blízkých.

Přesto však zápornost osobnostních rysů Švajcarových není absolutní.

Na jeho rozporuplném jednání nesou stopu svého vlivu i ostatní zúčastnění, kteří mírou svého egoismu Švajcarovo jednání podporovali.

Po sérii tragických konců Soni, Cyrila, nenáviděné Hajnovy pratety Karolíny i rezignujícího Hajna, k nimž svým jednáním hlavní hrdina značně přispěl, postihuje atakem nemoci obávaná „kletba“ rodinného šílenství i jeho zdravého syna, jemuž je z příkazu Hajnovy závěti povinován doživotně sloužit.

Při zřetelnosti ironické tragiky osudu Švajcarova dítěte pak nutně nastupuje Havlíčkem opakovaně řešená otázka viny a míry zavinění:

„Kdo je vinen? Jsem v těchto rozhovorech, vedených s vlastním stínem, tak zručný, že bych mohl mluvit ze sna, že bych se dovedl hájit, jsa probuzen o půlnoci.

*Blázen Cyril je vinen! Rodinné šílenství je vinno! A pak ještě kdosi třetí.“*²²⁶

Obžaloba utajeného boha, u kterého není jistota, zda dopouští osudový řetěz pohrom svou inertní přítomností, či naopak nepřítomností umožňuje osudu pohrávat si svévolně s lidskými životy²²⁷, prochází napříč celou Havlíčkovou prozaickou tvorbou a stává se jedním ze základních znaků jeho interpretace fikčního i reálného světa.

Pro autora je důležitá, jak vyplývá i z výše uvedených textů, úvaha nad ironickou podstatou zlomocného působení smrti, které téměř nikdy nepostačí ukončit prostě a v tichosti lidskou existenci – vždy nechává po sobě vědomí nesnadno rozluštitelného tušení zkázy, prožitky neodbytného strachu, pocity zajetí lidské osoby v pomyslném vězení, od něhož vlastní klíč jen ona sama.

Nejkrutější hříčku provádí v románu *Neviditelný* právě v okamžiku, kdy pomyslně vyklízí bojové pole a nechává jako zázrakem žít po těžkém zánětu mozkových blan malého Pěťu, jehož intelekt je navždy poznamenán.

I sama smrt však nejedná svévolně, nýbrž jen z dopuštění „*toho třetího*“, boha, který je neodbytně jakožto pozorovatel všemu přítomen a ke kterému se vznáší Švajcarova obžaloba:

„Nepochybuj o tom, že jediným jeho cílem bylo mé naprosté pokoření. Co v tom plánu bylo důmyslnosti! A proč? Protože mi záviděl. Dostal jsem se příliš vysoko, příliš blízko k slunci. Kdo to byl?

/.../ Jednou, když Soňa byla teprve na počátku schematické křivky, vedoucí do hlubiny, ukázala mi prstem jeho jméno. Nikdo jiný než on – Prochazeč po větru denním – zvědavý Pozorovatel!

*Neviditelný tu byl jen proto, aby se přičinil o výsledek, který očekával tajemný vozk, ale tento fantóm mohl učinit jediné – vzít rozum mé ženě. O mé dítě a o mé štěstí se postaral až ten třetí, inspirátor všeho zmaru, závistivý Prochazeč.“*²²⁸

²²⁶ Havlíček, Jaroslav: *Neviditelný*. Praha, ČS 1966, s. 397.

²²⁷ V tomto směru se proti sobě pomyslně nejvíce vyostřují stanoviska modloslužebné stařeny – pratety a samotného Švajcara, kteří navzdory rozdílným stanoviskům ovšem shodně sklízejí rány osudu, udílené stejně tak přes zarputilé modlitby, jako přes neznabožské rouhání.

²²⁸ Havlíček, Jaroslav: *Neviditelný*. Praha, ČS 1966, s. 399.

Výrazně je motiv příchodu smrti i problematika viny a trestu rozpracována i v Havlíčkově „kalvachovském cyklu“, psychologických povídkách psaných v rozmezí let 1927 – 1943²²⁹.

Pozoruhodně posouvá autor hranice optiky v nazření variant zásahů smrti v povídce „Amorek smrti“ (1936).

Její nezbadatelná přítomnost zde na sebe bere rafinovaně podobu nic netušícího malého děvčátka, které se samo bezděky stává vykonavatelkou jejího konečného verdiktu nad jinými dětmi, jež jsou nechtěně nakaženy od hlavní protagonistky Věrky nebezpečným záškrtem, na který umírají.

Pro Havlíčka zůstává hlavním tématem i nadále problematika viny zasazená do rámce absurdních osudových souvislostí, v nichž malé děvčátko díky očkování odolává smrtelným bacilům, nicméně se samo stává „*jedním z těch zvláštních, podivně uzpůsobených dětí, které jsou stvořeny k tomu, aby roznášely neštěstí*“.

Tato interpretace pronesená ošetřujícím doktorem je však v závěru povídky doplněna rozhovorem rodičů nad postýlkou spící malé „*vražednice*“, kterým je líto zemřelých vesnických dětí, v jejichž domovech měli strávit prázdniny, ale kteří se odmítají ztotožnit s vyřčenou „kletbou“:

„*„Je to zvláštní,“ pravil tiše Kalvach, „do jakých podivných forem se halí smrt. Je to zvláštní, že právě my máme na svědomí – či nemáme? Řekni, máme či nemáme?“*

„*Nemáme,“ řekla tvrdě Hela a zadívala se mstivě kamsi k temné obloze, hledící nezastřeným oknem do místnosti očima miliónů hvězd.*“²³⁰

Přítomnost pomstychtivých pohnutek jako odpovědi na subjektivně pocíťovanou nespravedlnost „božího dopuštění“ však nemá žádného významu. Stejně jako v předchozích románech jsou postavy autorem předurčeny ke konečnému přijetí osudového verdiktu.

V povídkách souboru *Kalvach* však dochází k proměnám vzdorovitého přemáhání nepříznivé reality – hrdinům se daří dosáhnout neurčitého, zdánlivého a obrazného smíru, který však v sobě skrývá latentní hrozbu, že bude vzápětí negován nějakou další životní prohrou.

²²⁹ Podle editora Havlíčkova díla Josefa Rumlera je poslední povídka „Poutník v mlze“ napsána necelý měsíc před autorovou smrtí.

²³⁰ Havlíček, Jaroslav: Amorek smrti. In: Kalvach. Ed. Josef Rumler. Hradec Králové, Kruh 1976, s. 93.

V absenci božího slitování ústí i první povídka s názvem „Svatá noc“ z roku 1927. S poslední uvedenou povídkou „Poutník v mlze“, napsanou s šestnáctiletým odstupem, tvoří rámec cest osobního setkání hlavního hrdiny Jana Kalvacha se smrtí a jejími nerozluštitelnými znameními a podobami.

Konfrontace s realitou stárnutí, ztráty sil a postupného spění do náruče smrti se v textu „Svaté noci“ počíná u mysticko – náboženské vize, v níž se hlavní protagonista vydává smrti vstříc, aby si vyprosil záchranu života pro své nemocné dítě, pro něž nenašel jinou, boží milost.

Ve snu, jenž má být úlevou po namáhavé péči o umírajícího hochu, se zjevuje smrt v náznacích, které Kalvach interpretuje na konci své pouti za královstvím Smrti:

„Nic. Mlčení. Cožpak tu opravdu nikdo není? Propadal se hloub a hloub, ale nedbal toho. Ke komu mluví? Tu si vzpomněl na lékaře, který mlčel, na kněze, který se skrýval, na Josefa tesaře, který rovněž neodpovídal. Kdož ví, není-li to stále týž Mlčenlivý, pokaždé v jiném přestrojení? Napadlo ho: smrt. Což byl-li pastevec také jen ona? A dívka, s níž před chvílí rozmlouval? Jsou-li to všechno jen její kouzla? Snad ho svedla z cesty, aby ji nerušil v jejím řemesle! Pojal mučivou nedůvěru ke všemu, co bylo. Byli na něho smluveni? Lítost nad dítětem, lítost nad sebou samým, lítost nad vším dosavadním marným úsilím ho přemohla. Rozplakal se.“²³¹

V prostoru vymezeném jako panství smrti se tato „vládkyně“ zdráhá zjevit, nechce připustit odhalení své podstaty. Dialog s ní tedy není možný a veškeré dohady umocňují jen iluzivní pohled člověka do spleti empiricky poznatelných rovin, jež v sobě skrývají další, metafyzické rozměry.

Přesto je smrti, má-li být vizualizována, přisouzen po akceptaci všech možných personifikovaných podob vzhled ženské postavy, stojící uprostřed jasné záplavy světla.

Vševědoucí vypravěč odkrývá Kalvachovo úzkostné niterné drama, v němž se mísí vzpomínky se snovými představami. Skeptický pohled autora jej nakonec nechává dospět k závěrečné scéně, v níž je spatřená podoba domnělé smrti jen bolestivou záměnou za živoucí ženu, jež ovšem spícímu Kalvachovi přináší tragickou novinu o smrti jeho malého syna.

²³¹ Havlíček, Jaroslav: Svatá noc. In: Kalvach. Ed. Josef Rumler. Hradec Králové, Kruh 1976, s. 27.

Opakem rozostřeného, mimosmyslového prožitku, se zdá být naopak realisticky popsaná cesta vlakem v Kalvachově posledním příběhu v povídce „Poutník v mlze“ (1943).

Oproti zmíněné snové vizi se v textu odehrává skutečná vyjížďka k přátelům. Do roviny představ se však rozbíhají myšlenky „těžkopádného“ hrdiny, jenž se oddává vzpomínkám na očekávanou, dříve milovanou a obdivovanou ženu.

Obklopen mlhou těchto vzpomínek a přeludů, zažívá Kalvach během cesty vlakem nepochopitelnou lehkost, díky níž dospěje ke svému cíli – k hájovně vzpomínané Mileny, do které je mu však znemožněno vstoupit, neboť vlastní tělo, které by mu mohlo pomoci otevřít dveře, leží v kaluži krve na berounském vlakovém nádraží.

Tajemství Kalvachovy smrti, jíž se končí i poslední povídkový celek Jaroslava Havlíčka, onen dotyk „*studeného děsu*“ prožitý při vstupu do nové dimenze vně času, připouští na závěr existenci neinterpretovatelného, ireálního zážitku. Jak spekulativní je o jeho povaze uvažovat naznačuje výpověď, jež je realizována pouze prostřednictvím vševědoucího vypravěče, neboť sama ústřední postava Jana Kalvacha o ní přirozeně již vydat své svědectví nemůže:

„Kalvach napíná všechny síly, div se uskutečňuje, ze dvou cizích mužů je už jen jediný, Kalvach vstupuje do svého vlastního stínu, ze dvou už je zase jeden člověk, jeden muž jménem Jenda Kalvach, Jan Kalvach, a všechna zemská tíže, která ho opustila, opět na něho lehá, čas se stává znovu časem, bolest bolestí.

*Mileno Rajnerová, volá Kalvach hlasem zadržlým úzkostí, Mileno Rajnerová! A pak už nic. Snad to nebyl ani hlas, jen pouhé vydechnutí, poslední vydechnutí.“*²³²

Naléhavost vývoje směřování osobnosti Havlíčkových hrdinů spočívá v hlubokém prožitku bolesti pramenící z dotyku čehosi neuchopitelného, metafyzického, z fatální předurčenosti, která intervenuje do jejich osudů a nezdráhá se je neodvolatelně pozměňovat.

Možné interpretace jakéhosi „transcendentálního přesahu“ však s sebou u tohoto autora nepřinášejí klid ani náboženskou zkušenost – důležitou otázkou zůstává naopak problém viny a zavinění, které rozpoutává nebezpečný koloběh událostí, v nichž nakonec bez odsudku nezůstane žádný ze zúčastněných. A tak i když v rámci syžetu Havlíčkových děl nakonec přijímají jeho hrdinové jednotlivé

²³² Havlíček, Jaroslav: Poutník v mlze. In: Kalvach. Ed. Josef Rumler. Hradec Králové, Kruh 1976, s. 156.

zákonitosti i události svého osudového vývoje, přesto nedochází k vyrovnání s tíhou celé situace.

Ani samotná realita smrti, jež doprovází autorovy literární postavy na jejich spleťových osudových cestách, se nestává v závěru jednotlivých jejich životů aktem smíření, nýbrž nabývá rozměry zoufalé obžaloby domnělého viníka - i kdyby měl být „neviditelným“.

Na cestu poznamenanou kdysi hluboko v dětství frustrujícím zážitkem z pohledu na smrt se vydává i v čtenářsky i kritikou velmi kladně přijatém románu Václava Řezáče *Černé světlo* (1940) hlavní protagonist Karel.

V autointepretační zpovědi tohoto hrdiny zaujímá scéna, v níž před dětskýma očima zabije oblíbený řezník Horda unikajícího potkana, a na niž ústřední subjekt zpětně vzpomíná, zásadní místo, neboť „*jako tajemný hlubinný výbuch*“ vynesla na povrch jeho povahy „*určité vlastnosti a jiné zasula*“. Karel ví, že právě tato dávná událost z jeho dětství zapůsobila na jeho city a ovlivnila podstatně do budoucna jeho chování:

*„Od té doby mne však síla začala děsit a naučil jsem se ji nenávidět. Ať jsem se s ní setkal kdekoli a v jakékoli podobě, pudilo mě to jít proti ní.“*²³³

Situace, kdy se malý chlapec, který přihlíží beznadějnému zápasu potkana s metrákovým řezníkem, pokusí za posměchu ostatních o záchranu zvířete, spouští následný řetězec událostí a proměn charakterových rysů Karla.

Malému chlapci se záchrana nemohla zdařit; daleko potupnějším momentem pro jeho nitro je však okamžik, kdy je vyzdvižen do vzduchu silnou Hordovou rukou a ocitá se tak na stejné úrovni a v bezmála stejném postavení jako lovený potkan.

Směsice hrůzy ze „zrady“ milovaného a obdivovaného člověka a odporu k mrtvému rozdrcenému zvířecímu tělu přivede v tomto okamžiku malého Karlíka ke ztrátě vědomí. Z paměti chlapce se ale z celé scény nevytrácí po celý život nic, naopak – jakoby se od této chvíle začalo v Karlově nitru objevovat a narůstat cosi, co mělo postupně zráti do temné, obludné podoby charakteru, jemuž se nikoli bezpříznakově někdy říká povaha „kryší“.

Dobrotivý řezník Horda je tímto nezamýšleným ublížením malému dítěti zděšen a umírá na opakované selhávání srdce šest týdnů po celém incidentu,

²³³ Řezáč, Václav: *Černé světlo*. In: Spisy Václava Řezáče, sv. III, Ed. Jiří Holý a kol. Praha, ČS 1988, s. 30.

obviňován všemi svými sousedy přisuzujícím mu zodpovědnost za následnou Karlíkovu nemoc.

Osudovost, která byla typická pro Havlíčkův zřetel k psychologickému vývoji postav, je i v románu *Řezáče* prezentována jako spouštěč negativit projevujících se jak v dějové progresi, tak v uvažování a počínání hlavního protagonisty.

Malého Karlíka neděsí doživotně fakt, že z nezaviněné situace vzešla smrt obdivovaného muže jeho dětství, obává se pouze síly, která měla moc ho v dané chvíli přemoci i potupit.

S následky tohoto prožitku se vyrovnává tím, že si sílu danou jiným osobám později „přisvojuje“ obratnou manipulací, díky níž stojí ve skrytu jednání ovládaných postav a beztrestně přihlíží k výsledkům svých rozmarů. Již v čase školní docházky se nezastavuje před ničím a jeho nápady hraničí s ohrožením lidského života v momentu, kdy navede spolužáka Frantíka, aby nařízl dřevěnou nohu rybičkáři Prachovi. Kryt protektorským jednáním rozmazlující matky, Karlík vstupuje neodvolatelně na dráhu svého vlastního výkladu práva a trestu.

Druhým důležitým momentem, který jeho charakter doživotně ovlivní, je nepatrná epizoda, v níž třídní učitel vyvede malého důvěřivého Karlíka aprílem – na základě této na první pohled marginální události však *Řezáč* demonstruje sílu prožitku ponížení a potupy malého chlapce před celou třídou, jenž se trvale ukládá do paměti a projevuje se pozdější deformací povahy hlavní postavy:

*„Podaří se mi, co se mně dosud nikdy nepovedlo: přemohu nával vzteklého pláče, potřebu kopat, dupat a ječet. Spolknu pláč, veliké žhavé sousto klesá někam do mých útrob a propaluje si cestu. Nebudu plakat a nebudu, ale jednou se vyrovnám s vámi se všemi.“*²³⁴

Zklamáním důvěry a zneužitím soucitu učitel frustruje malého Karlíka a způsobil další jeho zatvrzení. Zakomponování celé scény do syžetu nevysvětluje pouze další motivaci Karlových skutků. Psychologickým objasněním Karlových pocitů předjímá *Řezáč* pozdější psychoanalytické práce, které potvrzovaly rozhodující vliv obdobných nedomyšlených scén a přílišně autoritativního jednání na zkoumané jednání agresivních osob a vrahů – a to i v případě masových vrahů válečných.

²³⁴ Tamtéž, s. 46.

Po smrti Karlovy matky je osud této hlavní postavy určován vztahem se strýcem Kuklou, díky jehož velkorysosti si může Karel vypracovat solidní existenční i profesní zajištění ve strýcově nakladatelství.

Namísto vděku však Karlovo ambivalentně hodnotící nitro zápasí s nenávisť a vzdorem podřízeného vůči autoritativní strýcově převaze.

Určité zakolísání ve vývoji „zlem“ poznamenané Karlovy osobnosti způsobí jeho milostný, ovšem neopětovaný cit k strýcově dceři Markétce – i na tomto poli však autor nakonec nechává vzejít nebezpečné vášně, jež se nezastaví ani před intrikami, které zpochybňují pravost této skryté Karlovy lásky, jejíž spekulativnost je zhodnocena prozíravým pohledem Markétčiny matky:

„- Ty někoho miluješ?

Vrážela do mne jeden za druhým hřebíky neúprosných slov:

- Je v tobě červ. Vidím ho ve tvých očích a vím, že kdybych ti položila ucho na prsa, slyšela bych, jak uhryzává tvé srdce. Červivý člověk nemůže nikoho milovat.“

235

Nejcitovanější definice Řezáčova obrazu „červivého člověka“ nese ve svém sémantickém obsahu skutečnost „počátku života zla“, které vzrůstá v člověku, je živeno v jeho nitru, a samo neviditelné a v skrytu svou permanentní přítomností určuje jednání takového prototypu jedince.

I v Řezáčově románu Karel nakonec tomuto bujení zla podléhá, neboť „o jiné cestě pro sebe neví“.

Opět manipuluje jiné postavy, aby překazil koncertní vystoupení Markétky a jejího snoubence Klenky, opakovaně je jeho podlé jednání odhaleno prozíravostí strýcovy manželky. Ani vědomí, že teta dešifruje všechny jeho pohnutky však Karla nezastaví v dalších intrikách, v nichž se mu podaří definitivně zničit Markétčiny vyhlídky na manželství s milovaným Klenkou. V okamžiku, kdy je Karlovým úkladům již učiněna přítrž, se v odhodlání k sebeobraně i za cenu krveprolití plně projevuje dobře skrývaná latentní převaha jeho „kryšího charakteru“:

„Klenka vstane, obchází jídelní stůl a blíží se ke mně se zařatými pěstmi. Potkan je v koutě, už neunikne, staví se na zadní nožky a prská. Sevřu v rukou nůž, ten ze stolu, připravený k svačině, s nímž jsem si dosud pohrával, a vykřiknu:

*- Nechod' ke mně, sic tě bodnu.“*²³⁶

²³⁵ Tamtéž, s. 106.

²³⁶ Tamtéž, s. 197.

Karel si nakonec ve víru událostí sáhne na svůj život a jeho temný osudový příběh je na okamžik prozářen oslnivě bílým světlem, spatřeným ve chvíli pádu ze střechy – jeho sebevražedný čin však nebyl úspěšný a úsilím lékařů je tento tragický protagonista navrácen životu jako mrzák, kulhající stejně jako dávný rybičkách Prach o jedné dřevěné noze. Předčasnou smrtí či tragickým osudem končí také příběhy ostatních postav – Kuklovy ženy i jeho dcery Markétky, Klenkovy nemilované manželky Boženy i Jana Klenky samotného.

A tak i když nikdy není Karlovi prokázáno zavinění katastrofálního vývoje těchto osudů, přesto on sám reflektuje toto zlo, jehož dopad ho bude doživotně doprovázet:

„ ...i věřím, že jsem byl ponechán na živu, abych, sám nic nemohoucí, živil ty stíny, v nichž bylo tolik nekonečně krásnějšího a lepšího života. Nepokouším se jim uklouznout, patřím jim.“²³⁷

Řezáčův román přináší v konečném důsledku detailní analýzu zvrátů v integritě osobnosti, které byly vyvolány zdánlivě malichernými podněty již v období dětství hlavního hrdiny. Zatvrzelost, která destruovala pozvolna Karlův psychický i morální vývoj, byla velkou měrou zapříčiněna, stejně jako tomu bylo i v dílech Jaroslava Havlíčka, škodolibostí i egocentrismem nejbližšího chlapcova okolí.

Řezáčův Karlík požíval ovšem za svého dětství oproti Petru Švajcarovi jedné výhody – měl funkční rodinu, která mohla jeho život nasměrovat správně. Matčina „pseudoláska“, která kryla Karlovy poklesky se však stala jednou z příčin, jež dovedly jejího syna k nechtěné zkáze.

Karlovo nakládání se životem po provedeném pokusu o sebevraždu však nesvědčí o výrazné proměně jeho osobnosti. Jeho úrazem trvale poznamenaná existence evokuje spíše apatické odevzdání se osudu, který je nutno přijmout jako součást trestu. Konečné vyrovnání se s realitou postrádá jakýkoli příznak aktivity, který by zpětnou reflexi minulých chyb dovedl k výraznější proměně jednání. Karel se chmurným vidinám vlastního osudu nevzepře. Jeho schopnost revolty vůči osudu, narušená v dávném dětství necitlivým zásahem obdivovaného řezníka, tak nedochází obrození, stejně jako není vlivem nové zkušenosti nově budována Karlova identita.

²³⁷ Tamtéž, s. 206.

Již v okamžicích, které sebevraždě přímo předcházely, Karel prožívá svou morální smrt, když je donucen si přiznat, že neumí dostát svému osobnímu přesvědčení: „*Věřil jsem, že až přijde čas, dokážu proměnit černé v bílé, protože tak chci*“. Karlův výrok, odkazující přímo k názvu celého románu, se tak stává pomyslnou sentencí příběhu o postupné degradaci vlastních ideálů. Hlavní hrdina, z něhož zbyla jen směšná figurka, se nakonec řítí do náruče noci, ve které „*už není černé světlo, ale jenom tma*“. Iluze, že i černé světlo je ještě světlem, je překonána.

Symbolickým zábleskem prozření a odpuštění je záblesk „*skutečného bílého světla v poslední vteřině*“.

Po tomto okamžiku krátké naděje však nastává probuzení do trvale poznamenaného života, z něhož „*smrt by byla bývala vykoupením*“, v němž však ale doživotně ponese hlavní hrdina břemeno svých předchozích činů a vztahů. Dřevěná noha, která mu znemožňuje i pokleknout a hledat milost a odpuštění, zůstává každodenní připomínkou života, který „*patří stínům*“. Právě vědomí jejich zmařených osudů nepřestává připomínat ironickou tragiku nově nastolené existence, v níž sehrála významnou roli jedna zdánlivě bezvýznamná, náhodná účast na bizarním úmrtí nepatrného zvířecího tvora, jež se do značné míry stala stimulem psychologicky komplikovaného vývoje hlavní postavy.

Meziválečná baladická a psychologická próza reflektovala prohlubující se zájem autorských subjektů o postavení člověka v možných výkladech osudové predestinace individua. Roviny náboženské interpretace světa bývají v těchto dílech přítomny často jen latentně, daleko průkaznější optikou, jíž je interpretován život a jeho eventuality a formy, je otázka osudovosti, jež se projevuje od určitého fatálního momentu či prožité situace a jež poznamenává trvale psychiku a motivuje jednání jednotlivých postav.

Na poli baladické prózy figuroval motiv smrti v závislosti na vyhocení konfliktů společnosti a individuí, které se odehrávají na pozadí přírodního světa, jenž je v tomto typu prózy jakožto specifický literární topos nenahraditelný.

Do prostředí města a rozvinuté společnosti jsou častěji situována osobní dramata hrdinů psychologického románu. U nich se stejně jako v baladické próze setkáváme s postupným odhalováním vnitřních bojů, které ovlivňují charaktery hlavních protagonistů – zajímavým odlišením ovšem je, že zatímco hrdinové balad a legend jsou často lidé, kteří mají se smrtí přímou zkušenost od počátku zobrazeného děje, neboť se dopustili, a to nezřídka i opakovaně vraždy, hlavní postavy

psychologických próz jsou ve své podstatě „oběti“, na jejichž postupném osobnostním duševním vývoji nese svůj díl vliv okolí a jednání nejbližších lidí.

Ve zpětné analýze, jež má v retrospektivním pohledu vypovídajících subjektů psychologických románů objasnit pohnutky jejich činů, tak lze bezpečně určit situace, které deformovaly jejich ego, zavinily prožitek frustrace, či způsobily jejich dlouhodobou citovou deprivaci.

Jednání těchto postav, které se ve finále nezastaví ani před uznáním nedotknutelnosti lidského života – ať již druhých osob, nebo svého vlastního – je tak v době vzniku jednotlivých románů jejich autory i z psychologického hlediska analyzováno a interpretováno.

Aby však boj dobra a zla v člověku nebyl příliš černobílý, zůstává vždy místo pro city, a tak se láska stává nejdůležitějším elementem vstupujícím do děje a určujícím i z formálního hlediska celkovou koncepci textového uspořádání.

Ačkoli však míra schopnosti citu i přítomnost dalších pozitivních vlastností u jednotlivých subjektů není v rámci vyličení jejich příběhů zanedbatelná, přesto často nedokáží konkurovat stále sílícím temným stránkám a zákoutím lidského nitra, pohrávajícím si s vidinou smrti jakožto hypotetickou variantou zásahu do osudu cizího i vlastního.

Problémy, které po období zmiňovaných 30. let nastolí svojí intervencí do osudů mnohých lidí nacistická a fašistická ideologie během 2. světové války, pak posunou pohled na zkušenost a výklad fenoménu smrti zcela jiným směrem.

6. BOJ PROTI DESTRUKCI INTEGRITY OSOBNOSTI V REALITĚ NACISTICKÉHO VYVRAŽDOVÁNÍ 2. SVĚTOVÉ VÁLKY

Přelom 30. a 40. let znamenal výraznou proměnu české společnosti, do níž zasáhly události spojené s rozpoutáním 2. světové války a s protektorátními změnami ovlivňujícími privátní sféru obyvatelstva²³⁸. Tato realita si vynutila svá specifika i ve vztahu k otázce smrti v literatuře. Konfrontace s vědomím smrti byla zesílena válečnými skutečnostmi, prožívanou ohrožeností života, zážitkem ztrát blízkých a rodinných příslušníků, strachem z vývoje budoucích politických událostí. Smrt se přiblížila na dosah a její podoba a úloha v dobách válečných let se proměňovala se vrůstajícími počty obětí nacistické agrese. Hypotetické úvahy a filozofická rovina přístupu k vymezení lidské existence ustupují před prožitkem a zkušeností, a tak i v rámci autorské literární výpovědi muselo promýšlení problematiky smrti nutně nabývat nových dimenzí.

Oblast české kultury i literatury byla v důsledku války připravena o řadu svých mimořádných osobností. Ne vždy se dochovala cenná svědectví o posledních měsících, dnech života autorů, o jejich myšlenkách a případné tvorbě. Přesto se podařilo díky statečnosti přímých účastníků z let války i pozdější významné práci editorů zachránit některá díla dokládající podobu závěrečného období života jejich autorů i způsob jejich tvorby. Ve vztahu k tematizaci smrti je tak možno vysledovat proměny, které byly vynuceny reálným stykem s nově nastolenou rovinou devalvace lidských životů i zážitkem každodenních vražd odehrávajících se v prostředí nacistických věznic.

²³⁸ O událostech z 15. března 1939 a postojích české společnosti přináší svědectví např. esejistická tvorba Mileny Jesenské: „*Jak přicházejí největší události? Nečekaně a naráz. Ale když jsou zde, shledáváme vždycky, že nejsme překvapeni. /.../ V půl osmé ráno nastoupil zástup dětí cestu do školy jako jindy. Dělnictvo a úřednictvo se rozjelo do práce jako jindy. Električky byly plné jako jindy. Jenom lidé byli jiní. Stáli a mlčeli. Nikdy jsem neslyšela tolik lidí mlčet. Na ulicích nebyly vůbec hloučky. Lidé vůbec nerokovali. V úřadech ani nezvedli hlavu od svých stolečků. Nevím, odkud přichází toto jednotné a shodné chování tisíců, odkud najednou vytryskne souhlasný rytmus tolika duší, sobě neznámých: v půl deváté a pět minut 15. března 1939 přijelo říšskoněmecké vojsko na Národní třídu. Po chodnicích proudily zástupy lidí jako jindy. Nikdo se nedíval, nikdo se neohlížel“ viz Jesenská, Milena: Zvenčí a zevnitř. Ed. L. Hegerová. Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1996, s. 29 – 30.*

Obzvláště citlivou oblastí je pak v historicko-literárních souvislostech holocaust²³⁹ a jemu předcházející ustanovení norimberských zákonů (1935) diskriminujících židovskou populaci, které u nás nabyly účinku v průběhu roku 1939 a zejména v letech 1940 a 1941, aby byly posléze následovány nucenými transporty Židů a dalších menšinových složek obyvatelstva do koncentračních táborů.

Výrazným reprezentantem individuality prožívající svou determinovanou konečnost a vymezující své já ve vztahu ke smrti je ve zmiňovaném období Jiří Orten. Jeho tvorba je od počátku prosycena motivickými souvislostmi života a smrti a graduje od vize naturalistické podoby umírání²⁴⁰, se kterou se v důsledku reálného zážitku z dětství vyrovnával po celý život, k autodestruktivním úvahám při plánování sebevraždy, jež měla být vykonána společně s přítelem Ivanem Blatným²⁴¹, přechází v hluboce prociťovaný básnický výraz úzkosti rozkrývající stále přítomné dilema vztahující se k přijetí obecné terminality bytí i k reflexi prenatalních a postmortálních stadií a forem lidského života, a končí se osobním zápasem o identifikaci s židovskými kořeny a náboženstvím v atmosféře represivních opatření vůči židovským obyvatelům v době protektorátu.

Smrt je trvalým tématem Ortenovy tvorby. Hned od počátečních literárních pokusů autora je ale zjevné, že pro něj nebude možné se o ní vyslovovat izolovaně, bez usouvztažnění k vlastnímu, konkrétnímu životu²⁴²; netvoří kategorii hodnou filozofujících úvah, nýbrž stále přítomného činitele s téměř personalizovanými rysy, jehož zásahy mají moc proměnit lidské osudy, věci, lidi samé, a zejména osud básníkův:

„Když se věci proměňují, když se věci proměňují, stačí zavřít oči. Znáte ten verš? /.../ Zní jako proměna věcí, jako život věcí, jako dálka věcí, zní:

²³⁹ Termín holocaust použil poprvé ve vztahu k zavraždění 6 miliónů Židů během druhé světové války v přeneseném významu izraelský spisovatel a nositel Nobelovy ceny míru Elie Wiesel. Vedle tohoto termínu vycházející z řeckého „holokauston“, tj. zápalná oběť, je často užíván i hebrejský výraz šoa značící zmar, zničení, záhubu.

²⁴⁰ Důležitou zkušeností je přítomnost Jiřího Orteny při umírání vlastního otce roku 1936, jež silně poznamenala autorovu psychiku a ovlivnila do budoucna i jeho tvorbu, a kterou textově ztvárnil zejména v několika verzích jeho raných próz, např. v juvenilii *Podivná smrt Filipa Freda* či v povídkovém souboru *Eta, Eta, žlutí ptáci*.

²⁴¹ Blíže poznámky stylizovaného rozhovoru s Modrou knihou i korespondence obou básníků z května 1939, viz Orten Jiří: *Modrá kniha*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1994, s. 93 a 172.

²⁴² Zabývání se vlastním egem i určitá problematická „bezohlednost“ ve vztahu k druhým, vzpomínaná v souvislosti s Ortenem jeho přáteli (Hana Žantovská, Zdeněk Urbánek) i dešifrovaná v jeho tvorbě např. ve studiích Jana Grossmana získává svůj odraz i v Ortenových raných prózách. „*Nemiluji a nebudu moci milovati žádnou ženu. To budu vždycky já, koho budu milovat nejvíce.*“, říká hlavní protagonistu prózy *Podivná smrt Filipa Frieda* (1937), následován „otcovskými ponaučeními“ básníku Jiřímu Ortenovi v povídce *Pro děti* (1938) : „*Miluj sebe a hledej sebe samého. Jen v tobě je zrno věčnosti, u níž jsme spolu. Jen v sobě se můžeš setkat s přítelem, kterému tiskneš ruku.*“

- *tucha smrti je krásná jak zkamenělý dav* –

Už ani slovo víc, to stačí. Však my jsme věděli, co věci proměňuje. Byla to smrt, smrt v koutku číhající, líbezná a sladká, smrt, která říkala – rozkoš - , chtěla-li říci – již přijdu, již brzy přijdu - , která však nebyla zákeřná, která útočila přímo a čelem, nezáludně a statečně, vzala za ruce a udělala z lásky zbytečnost, z utrpení zbytečnost, z tanečků zbytečnost. Jak blízka byla ta smrt, kterou jsme tušili! Jak přicházela, jak povolna a z jaké dálky přicházela!“²⁴³

Tušení, či přesněji vědomí smrti se však odehrává výhradně skrze život. Přesah tohoto života do věčnosti je stejně tak neuchopitelný, jako komplikovaný a autor se na cestě k jeho přijímání musí vypořádávat se záhadami nesmrtnosti lidské duše i s problémem identifikace s židovskou náboženskou věroukou. Ovlivněn četbou Unamuna si autorský subjekt přeje zachovat podstatu své jedinečnosti, svoje subjektivní sebeurčení, zachovat si své „já“ i po smrti, o které se přes všechny spekulace nelze dozvědět nic, neboť cesta zpět do života je z ní každému uzavřena:

„Co je po smrti, to neznám, tomu jsem se nenaučil, ale nemohu se za ni dívat jinak než zaživa.“²⁴⁴

Právě akcentování pohledu na smrt skrze život se stane důležitým rysem Ortenovy poezie. Smrt vyjadřuje svou převahu tím, že nás předem „nutí žít“, a tímto životem podstoupit obraznou cestu, na níž jednou „dojedeme tam, odkud již nelze dál“.

V první Ortenově básnické sbírce *Čítanka jaro* (1938) je smrt ranou, která „*poctí v dřevé budoucnosti*“. Role subjektu přijímajícího osudové předurčení je akcentována zejména v oblasti náboženského sebeurčování. Ortenovo vzývání Boha se odehrává v intencích výkladu Starého zákona – jeho Bůh je starozákonním Hospodinem, Bohem dialogu, jemu se adresují přání a prosby, svěřují úzkosti, k němu se vznášejí dokonce i obžaloby. Bezprostřední důvěra v boží ochranu se však sváří u mladého a hledajícího autora se vzdorem vůči absenci této božské dimenze v realitě světa a přechází do úzkostného volání vyčítající Bohu opomíjení jeho zaslíbené všudypřítomné blízkosti:

*„O Bože bez uší, bez tváře, bez podoby,
ty, jenž si stvořil bezpráví,
pohni již rukama, rozmetej dílo zloby,*

²⁴³ Orten, Jiří: Zahajovací představení. In: *Eta, Eta, žlutí ptáci*. Ed. M. Křížková. Liberec 1966, s. 121.

²⁴⁴ Orten, Jiří: *Žíhaná kniha*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1993, 13. 12. 1939, s. 10.

*ó Bože loudavý, /.../*²⁴⁵

*„Hospodine, Bože zástupů! Ohluchl jsi již také, anebo jsi nadobro odvrátil zrak od této pročervivělé planety? Nezapomeň, že i ona patří k tvým dílům!“*²⁴⁶

*„Je tolik bolestí, které marně tlukou
v bezbranné kleci lidskosti
a do nichž, Bože, saháš krutou rukou
bez krve, bez žil bez kostí.“*²⁴⁷

Exklamace jako „*O přísný Pane můj, prchlivý Bože hrůzy*“ pokračují pak v básni „*Jeremiášův pláč*“ (1940) a vrcholí ve známém závěru Ortenovy „*Sedmé elegie*“ . Předchozí postesknutí druhé básnickovy sbírky *Cesta k mrazu*²⁴⁸ (1940) - „*Ty jsi mne Bože ztratil*“, vzdorné vyznání - „*O Bože, Bože slyš, přes všechno otloukání nebudu dobrá píšťalka!*“ i rozjímání nad smyslem Božího trestu i spásy - „*O ruku Boží jde, jež přešla do rákosek. O jeho spásu jde, nad níž jsme bezradni*“, se vyvíjí od zmiňované sbírky v pocity prázdnoty, nepatrnosti lidského já vůči vesmíru, přírodě i Bohu, až po zápas o povahu věčnosti v „1. Elegii“:

*„Věčný je okamžik a my jsme z okamžiků.
Věčný je Bůh a my jsme z jeho kapes
ztracené věci, navraťte se, říká, /.../“*²⁴⁹

V závěru „7. Elegie“ je však již mluvčí zbaven svého dosavadního útrpného postavení, které mu i přes zoufalé obžaloby poskytovalo vědomí božské dominance nad světem. Rozhodnutí o víře či její odmítnutí teď zůstává cele na vůli autorského subjektu, na jeho dosavadních zkušenostech a prožitcích, jimiž na básníka neustále naléhala nicota. Právě proslavené verše „*a Bohem opuštěn a Boha opustiv, píší vám, Karino*²⁵⁰, *a nevím, zda jsem živ...*“ řadí Ortena do kontextu nejtragičtějších vyznání

²⁴⁵ Tamtéž, 7. 5. 1940, s. 99.

²⁴⁶ Tamtéž, 15. 8. 1940, s. 180.

²⁴⁷ Tamtéž, 3. 12. 1940, s. 264.

²⁴⁸ O symboličnosti názvu ve vztahu ke smrti, inspirované Ortenem přepsaným novinovým článkem o zmizení a tragické smrti pětileté Máničky Křížové blíže viz: Křížková, Marie Rút: Nad knihami Jiřího Ortena. In: *Knihy veršů*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1995, s. 297 – 299.

²⁴⁹ Orten, Jiří: *Elegie*. In: *Knihy veršů*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1995, s. 265.

²⁵⁰ Jaroslav Med ve své studii věnované rozboru Ortenových Elegií upozorňuje na podtext adresování této 7. Elegie dánské spisovatelce, autorce kontroverzního románu z roku 1910 *Nebezpečný věk* Karin Michaelisové. Blíže viz Med, Jaroslav: *Od skepse k naději*. Svitavy, Trinitas ve spolupráci s Křesťanskou akademií Řím 2006, s. 228.

hledání životního smyslu po bok básníků typu Demla, Halase či Holana, k nimž měl ostatně po umělecké i lidské stránce vždy velmi blízko.

Smrt je zároveň pro Ortena, básníka „*pro zmar zrozeného*“, výzvou ke svobodě, je „*svobodným trváním*“, „*navždy, bez řeči, životem nikdy neskonavším*“. O tuto svobodu chce Orten usilovat od roku 1938 při plánované sebevraždě s Ivanem Blatným, ke které nikdy nedojde, neboť Ortenovi zasahují do života represivní opatření hitlerovského Německa kladoucí si za cíl postupnou likvidaci veškerého židovského obyvatelstva v Evropě a které hrozí smrtí mimo svobodnou vůli básníka samotného.

Svoboda tedy přesahuje rámec individuální interpretace a mění se ve vizi svobody pro celou společnost, ke které je nutno směřovat:

„Minul čas, kdy jsem mohl pomýšlet na dobrovolnou smrt, ten čas minul, protože musím přese všechno čekat na svobodu, i kdybych byl orván docela²⁵¹ a i když jsem docela orván.“²⁵²

Přesto se k myšlence dobrovolného odchodu ze světa Jiří Orten vrací jen o málo později v *Červené knize*:

„Smrt byla tak blízko...díval jsem se jí do tváře... /.../ nikým nemilován²⁵³, všemu i sobě na obtíž, s obrazem smrti tak těsně před sebou... hleděl jsem jí do tváře a promeškal jsem svůj okamžik, ale přijde jich ještě na milión a každý, každý z nich může znamenat svobodu.“²⁵⁴

Nad úvahami o smrti, ve verších často doprovázenými naturalistickou obrazností skládanou z motivů hlíny, rozkladu a červů, jimž jsou živí „*dáni za jablka napospas*“, „*pro jejichž hlad*“ žijí, vzniká otázka o vztahu smrti ke zrození, jímž se končí pobyt v bezpečí a teple matčina lůna. Tomuto tématu se básník, sám na matku citově velmi vázaný²⁵⁵, bude vracet i vzhledem ke svému odmítnutému otcovství. Jeho motivy „*nenarozeňátek*“ tvoří společně s výkladem prenatalní formy bytí

V době druhé světové války Michaelisová také napomáhala umělcům prchajícím před nacistickou ideologií, zemřela až po skončení války roku 1950.

²⁵¹ 27. 10. 1940 si také Orten zapisuje seznam zákazů, které platily pro Židy a výrazně omezily jejich způsoby života a deklasovaly je v rámci občanské společnosti.

²⁵² Orten, Jiří: *Žihaná kniha*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1993, 7. 11. 1940, s. 268.

²⁵³ V tomto období opětovně řeší svůj vztah s Věrou Fingerovou, která se s ním po neshodách a dřívějším, na žádost Ortena ukončeném těhotenství, rozchází.

²⁵⁴ Orten, Jiří: *Červená kniha*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1994, 12. 12. 1940, s. 19.

²⁵⁵ O síle jejich vzájemného vztahu blíže viz korespondence mezi oběma vydaná pod názvem „*Sám u stmívání*“, Praha, MF 1982.

specifikum, které sahá až k schopenhauerovským výkladům o trvalé kontinuitě života podrobeného zákonům přírody.

Narození se autorovi stává synonymem umírání, vstupem z absolutního bezpečí do nehostinného světa, jež si dítě interpretuje jako konec své existence. Ve fiktivním rozhovoru nenarozeného dítěte s matkou v básnické sbírce *Cesta k mrazu* se otevírají obzory interpretované z pozice počínajícího života dítěte, které se ocitá ještě „mimo“ reálný život, do něhož má vejít a o jehož povaze nemůže soudit vůbec nic:

*„Tajemství světla. Světlo. Così svítí.
Je třeba uvidět. Je třeba odejítí.
A to je smrt? Tvá měkká ruka na mé?
Ta radost a ten jas? To, po čem toužíváme?“²⁵⁶*

Právě narození přináší s sebou definitivum smrti, ke které se počínaje chvílí zrození člověk každým okamžikem jen přibližuje:

*„To, čemu se později naučil říkat život,
byla jeho smrt, smrt, jež prý končí smrtí,
ale on nevěřil, že zemře, když nyní nezemřel.“
„A jeho pláč
a jeho pláč, toť láska,
kterou proměnily slzy v cosi
co pomíjí, co umírá, co končí.“²⁵⁷*

Tím, co nakonec zbývá, aby vzdorovalo smrti, je básníkovi slovo, po kterém „*chtějme, aby bylo to, čím se bráníme proti smrti*“.

Slovo je však poplatné své „*dvojlomnosti*“ (Jiří Trávníček)²⁵⁸, a tak nicota, jež podmiňuje reflexe smyslu žití vítězí v okamžicích, v nichž básnický subjekt nenalézá jiného východiska, než přiznat ve svých *Elegiích*, že „*je to tak ztracené, to všechno, z čeho žiji*“.

Přesto však žít zůstává zásadním imperativem; navzdory ztrátám, „*otloukání*“, deziluzím, má být život žit pro svou komplikovanost a nejednoznačnost způsobovanou právě nevyhnutelností svého konce, jehož hypotetické výklady kontrastují s realitou, v níž jsme podrobováni žití:

²⁵⁶ Orten, Jiří: *Cesta k mrazu*. In: *Knihy veršů*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1995, s. 76.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 78 a 79.

²⁵⁸ O dvojí poloze slova v Ortenově tvorbě, zejména v *Elegiích* viz studie Trávníček, Jiří: *Divadlo bolesti*. In: *Poezie poslední možnosti*. Praha, Torst 1996, s. 20 – 21.

„Komu popatříme v tvář, probereme-li se konečně ze snů? /.../ Kam jsme unášeni? Ó smrti, jediná, která jsi. Smrti lásek, smrti rozletu, smrti dobrého dne. Tady jsme. Nu tak si nás tedy vezmi. Jsme tvoji.

Bylo však třeba žít. Vlak zastavil. Vystoupili. Hned u trati spatřili obrovský nápis: - VÍTÁME VÁS – “²⁵⁹

Jiřího Ortena, jehož v souvislosti s básnickým vývojem jeho strýce Josefa Rosenzweiga-Moira děsila „duševní smrt“ básníka, tj. „svět bývalého básníka“ , kterého se „nikdy nechtěl dožít“, tak zachraňuje slovo před nicotou, i když stejně jako František Halas ví, že nakonec zbývá namísto slov pouze ticho.

Básník, v němž se „smrti zalíbilo“, nakonec umírá nečekaně a o jeho nedobrovolnosti odchodu ze života se dnes již spory nevedou²⁶⁰. Ačkoli, jak sám psal, prožil nesčíslněkrát svou smrt již za života, přesto jeden rys v jeho básnickém vyrovnávání se s vizemi týkajícími se smrti nelze přehlédnout. Nad obavami o smrt sebe jakožto člověka, nad představami vlastního fyzického konce, se vždy bude tyčit strach o podstatu bytí, o povahu niterného ustrojení, díky němuž bylo Ortenovi přáno vnímat svět přes poezii, prožívat jej v údělu „bytostného“ básníka²⁶¹.

Motivy vyrovnání se s problematikou smrti lze nalézt i v poezii Ortenovi generačně spřízněného Hanuše Bonna. Vývoj jeho literárního vymezování obrazu smrti můžeme od počátku 30. let vysledovat ve zvýšené autorově senzitivitě ve vnímání tragického rozměru i paradoxů života, stejně jako tomu bylo i u básnických debutů a rané tvorby autorů přelomových sbírek roku 1930 – Vladimíra Holana, Jana Zahradníčka a zejména Františka Halase. Právě silný literární i osobní vliv posledně uvedeného básníka se projevuje i v Bonnově reflexi osamělosti individua vůči obtížně definovatelnému světu, zprostředkovávané jeho juvenilními, nejčastěji časopisecky publikovanými verši.

²⁵⁹ Orten, Jiří: Kolotoč. In: Eta, Eta, žlutí ptáci. Ed. M. Křížková. Liberec 1966, s. 129.

²⁶⁰ K otázce potenciální Ortenovy potenciální sebevraždy viz svědectví editorky Ortenova díla M. R. Křížkové: „Často dostávám otázku, jestli Ortenova tragická smrt nebyla skrytou sebevraždou. Ověřovala jsem si to u Lízy Kleinové, která byla očitým svědkem. Asi už všichni víte, že zemřela 2. září 1999. Byla to sestra hudebního skladatele a klavíristy Gideona Kleina, který nepřežil holokaust. Ona sama byla klavíristka a hudební pedagožka. Vypravovala mi, jak to všechno bylo. Viděla na vlastní oči, jak se na Ortena řítilo německé sanitní auto, ale on ho neviděl, protože se otočil vpravo a byl sražen zezadu zleva příjezdějícím autem. Líza Kleinová naprosto vylučuje, že by mohlo jít o sebevraždu, byť neplánovanou nebo bezděčnou.“ viz Křížková, M. R.: Jiří Orten. In: Českožidovští spisovatelé v literatuře 20. století. Sborník přednášek z cyklu uvedeného ve Vzdělávacím a kulturním centru Židovského muzea v Praze od září 1999 do června 2000. Praha 2000, s. 32.

²⁶¹ Ke genialitě Jiřího Ortena se několikrát vyjádřil i jeho přítel a kolega Zdeněk Urbánek. Ten také vzpomenul na událost, v níž popisuje, jak bylo Ortenovo písmo jednou náhodně a zcela anonymně rozebráno grafologem, který k němu užasle podotkl, že je nezpochybnitelně písmem „bytostného básníka“. viz *Já jsem ta země tma*. In: TV cyklus Předčasná úmrtí, Jiří Orten. Praha 2002.

Hledání „záchrany“ v přesazích, ke kterým lze upínat „pozemskou“ naději, však nedochází v Bonnově tvorbě trvale pevného ukotvení. Básníkovo dovolávání se Boha jakožto spásy v tíživé realitě života, k němuž odkazuje nemalé množství autorových veršů, je střídáno sdělením intenzivního prožitku vlastních pochybností o možnosti vykoupení, předestřením pocitu trýzně osobního charakteru – „*bolí mě najednou tíha vlastního nitra*“, i strachu z nemožnosti obstát vůči Bohu, od jehož prahu „*domova vytouženého*“ hrozí subjektu jen zřícení „*zpátky do široké noci*“.

Rozpolcenost mezi „pozemským“ a „nezemským“ bytím vztažena k nevyhnutelnosti smrti samotné s sebou nese další gradaci prožívané úzkosti z umírání jakožto neovlivnitelného stavu a trvání v básni „Smutek“ pocházející z března roku 1931 :

*„Tuze se bojím pomalého konce
a srdce divoce mi bije na poplach,
že nejvroucnější svoji modlitbu
jsem včera ztratil někde v tmách.“²⁶²*

Vzdalování se dimenzi spjaté s vírou v existenci Boha přináší v básnickém pojetí Hanuše Bonna vždy bezvýchodnost poznamenanou tušením zatracení, které je latentně přítomno v samotném verdiktu smrti.

Tematika propojenosti smrti a lásky se objevuje v básni „Ninive“ z roku 1935. Lyrickému subjektu, zasaženému prožitou láskou, jež ovšem nemůže být sama uchráněna před postupujícím zmarem všeho, s čím je svázán pozemský svět, nezůstává žádná jistota kromě vize smrti, k níž nevede přímá cesta, nýbrž nekonečné bloudění, v němž subjekt již ani nerozpoznává, chodí-li „*po pokoji nebo po vesmíru*“, a které ústí v konečnou syntézu všech úzkostí ze smrti a marnosti i v představu metafyzického prožitku:

*„Říkám si smrt smrt smrt
marnost nad marnost a všechno je marnost
Jenomže jsem se příliš nadýchal kyslíku
a až na mne padnou stěny nezadusím se tak rychle
abych ještě nezahlédl
jak se nad nimi zavírá hladina tmy
jak opouštím své sténající tělo*

²⁶² Bonn, Hanuš: Dozpěv. Praha, Academia 1995, s. 28.

*a jak nevzlétám k nebesům kde by mi snad mohlo být
odpuštěno“²⁶³*

Setkání se smrtí, tvořící návaznou část básně a ústící v oslavnou ódu parafrázující starozákonní žalmy vyzývající k oslavě Boha – Hospodina, je opět relativizováno v následné Bonnově tvorbě. V ní se mu více otevírají prostory k promýšlení postavení subjektu a rovin jeho existence, o níž mu ovšem nelze než konstatovat ono tradované: „-A nikdo nikdy nepoví kam jdem a co se stane“, a vůči níž je smrt stále „na číhané“.

V oblasti literárního obrazu smrti lze v Bonnově tvorbě z období konce 30. let nalézt motiviku spjatou s poetikami Františka Halase i Jana Zahradníčka.

Obraz „tváře“, který byl u obou zmíněných autorů často frekventovanou metaforou vztaženou k tématu smrti a umírání, se objevuje i ve verších Hanuše Bonna. Skutečná tvář však zde nefiguruje jako Halasova „rouška“ zastírající její pravou podstatu, daleko blíže má k úzkostem Zahradníčkovým, které proklamují nezbytnost utrpení a bolesti, jež teprve modelují tvář k její pravé podobě. Bonnova výpověď básnického subjektu však akcentuje okamžik samotného „dotyku smrti“, který je nepředvídatelný a který zaskočí svou intenzitou, s níž ruší vše, co předcházelo za života:

*„Zírám do zrcadla
a nepoznávám svou tvář
Jak jsem proměněn!
Jako by mě byla objala smrt
Nepoznávám své touhy“²⁶⁴*

Vize sakrálního prostoru, které se rovněž nemohly vyhnout poetiky výše zmíněných autorit, není u Hanuše Bonna pokaždé svázána s bytostmi andělů, neboť ti „nad Kolumbovým hrobem“ budou „hrát v karty“, či „nás oplakávají schouleni někde v nejtruchlivějším koutku země“.

Na motivu země lze vypočítat význačný posun ve vnímání ohroženosti smrtí v období autorovy rané, melancholicky zabarvené poezie, v níž znějí podtóny uvědomování si tragičnosti lidského bytí a v níž je země součástí životního koloběhu. Její provázanost s představami smrti nese s sebou negativní konotace, země sama je metaforicky vykreslena jako „těžké vydechnutí zrající z bolesti až v něhu tiché

²⁶³ Tamtéž, s. 76.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 93 – 94.

smrti“. Tento motiv bolestného, ale zároveň i pokojného plynutí času směrem ke konci, jímž je pro lidský subjekt smrt, je však proměňován v souvislosti s aktuálními prožitky autora čelícího reálnému dopadu nacistické ideologie na českou společnost a zažívajícího obavy z postupu „temné“ válečné doby. Od existenciálně laděného povzdechu nad oddálením se od víry v Boží všemohoucnost Bonnova poezie dále krystalizuje v moment přiznání fatality osudu každého jednotlivce:

*„Jak hodiny přesýpací
nikdy nedovršené
osudy lidské poprchávají
mezi temnotami“*²⁶⁵

*„jak drobný déšť
osudy lidské poprchávají mezi temnotami“*²⁶⁶

Předtuchy temnoty zesilují v další Bonnově tvorbě až ve vědomí všudypřítomné vnucené smrti zachvacující lidstvo v důsledku války, smrti „*na rtech, v patách, v týle a útrokách*“, „*smrti ohybné*“, v básni „*Nokturno II*“ z roku 1941, která nemohla být dokončena pro předčasnou smrt samotného autora, jenž se rovněž stává obětí nacistické deportace a umírá v koncentračním táboře Mauthausenu jen dvanáct dní po svém zatčení²⁶⁷.

V prvních dnech 2. světové války jsou zatčeny také dvě z nejvýznačnějších osobností české kulturní a výtvarné scény – bývalí členové výtvarného sdružení *Skupina výtvarných umělců*, přispěvatelé *Uměleckého měsíčníku* a především neúnavní polemikové o podstatu a povahu českého kubismu Josef Čapek a Emil Filla.

Pro své předválečné silně protinacistické postoje, prezentované mimo jiné Čapkovým souborem obrazů *Oheň a Touha*, a zejména cyklem satirických karikatur kreslených pro Lidové noviny *Základy hitlerovské výchovy* a *Diktátorské boty*, v případě Emila Filly pak reprezentované především cyklem *Boje a zápasy*, se oba výtvarníci ocitli v německém koncentračním táboře v Buchenwaldě.

²⁶⁵ Cit. z básně „Uprostřed věčnosti“ z března roku 1939. In: Tamtéž, s. 117.

²⁶⁶ Cit. z básně „Nokturno“ z července 1939. In: Tamtéž, s. 119.

²⁶⁷ Podle úřední verze gestapa zahynul Hanuš Bonn 20. 10. 1941 při pokusu o útěk. Blíže o jeho smrti i okolnostech jeho zatčení v souvislosti s možným odmítnutím sestavování seznamů židovských obyvatel určených k transportu viz doslov Zdeňka Urbánka k veršům Hanuše Bonna In: Tamtéž, s. 131.

Dřívější názorové rozepře a koncepční spory však stály ve vězeňských podmínkách zcela stranou²⁶⁸.

O poměrech, v nichž oba umělci v koncentračním táboře žili, a zejména o permanentní devalvaci lidského života a realitě každodenního vraždění podává svědectví Emil Filla při příležitosti souborné výstavy prací Josefa Čapka pořádané in memoriam roku 1945:

*„Časem stávali jsme se otrlejší neustálým přizíráním k těm vraždám, mučením, týráním a umíráním. V této fabrici smrti člověk musel se věru obrnit, aby citlivý, jemný a básnický organismus, jakým byl náš Josef, snesl tu nepřetržitou hrůzu zániku a nezoufal si. /.../ Dlouho jsme se často zaraženě nehnutě dívali na utloukání lidí, viděli jsme spolu, jak se před našima očima vraždí člověk a jen očima a nevýslovně smutným pohledem si říkali: peklo! A Josef po chvílce dodával: peklo, které Dante neviděl.“*²⁶⁹

V extrémních podmínkách, kdy se oba autoři, jenž měli před válkou za sebou i četnou činnost slovesnou²⁷⁰, potýkají s nemožností věnovat se výtvarné činnosti, ji nahrazují – pro oba shodně netypickým psaním poezie.

Odkazem těchto tragických let zůstaly tedy české kultuře dvě básnické sbírky: *Psí písně v Buchenwaldě* Emila Filly a *Básně z koncentračního tábora* Josefa Čapka.

Emil Filla, malíř velké autority, poukazující ve své tvorbě na hrozbu nelidskosti tyranie a vyzývající k zápasu s ní, tvůrce inspirovaný symboly, v jejichž zvířecích podobách zuřících býků demonstruje rozpoutávání nezkrotitelného zla, a v neposlední řadě i přítel a milovník psů, volí básnickou cestu dialogu s zvířetem, jež mu představuje neohroženou vůli po svobodě i cestu k její obraně:

„Pes říká život a tím slovem též smrt míní:

*tyranům smrt! – což člověk opomíjí,
neboť si injekcí věčnosti podstatu mírní.*

/.../

*Kdo dělí život v život a smrt,
životem posmrtným se spíjí,*

²⁶⁸ Společně sdílený osud, kdy vedle těžké fyzické práce byli oba též řízeni osudu i náhody shodně vybráni jako „malíři šlechtických a občanských erbů“ pro lágrové esesmany, je přerušen až roku 1942, kdy byl Josef Čapek převezen do koncentračního tábora v Sachsenhausenu, odkud roku 1945 vedla jeho poslední cesta do konečné stanice v Bergen-Belsenu, z něhož se již nevrátil.

²⁶⁹ Filla, E: Katalog výstavy Josefa Čapka In memoriam, Praha 1945.

²⁷⁰ Josef Čapek na poli literárním a žurnalistickém, Emil Filla pak na poli esejistickém a filozofickém.

*navždy je ztracen,
nebude vrácen
svobodě.
Náhodě
nesmíme nechat obranu a čekat na odplatu v ráji.*

*Co říká pes?
Bud' běs a drť!
Tyranům smrt!“²⁷¹*

Fillovy „*psí písně*“ jsou v první řadě sbírkou mravního apelu. Často právě výzvy k boji za svobodu, kterým se autor vnitřně nezpronevřuje ani v extrémě permanentního ohrožení vlastního života a jež jsou bezesporu dokladem jeho morální příkladnosti, mu zjevně pomáhaly přežívat i beznadějí z nemožnosti jakkoli ovlivňovat vlastní situaci, do níž byl uvržen²⁷². V tomto slova smyslu pak i poznámky, které si vedle básnické tvorby autor pro sebe v Buchenwaldu zapisuje a jež mohou působit do jisté míry jako směřování k idealizaci aktuálního existenčního postavení, podávají svědectví o jeho racionálním přemáhání reality, s níž je násilně konfrontován:

„I v Buchenwaldu myslíme svobodně, vzpomínáme svobodně – jen svobodou se protrpíme a žijeme. /.../ „Umělci stačí zde se zamyslet a rozpomenout. To je ten kraj můj milovaný, duše má i touha, má podstata, osud a úděl, a marně v řeči i v pojmu hledán jiný výraz než slovo velebné a čarovné: Svoboda. /.../ Kdo chce svobodu, ten ji nemá, kdo je svobodný, i v smrti ji drží.“²⁷³

Reflexivní lyrika Fillových veršů je stejně jako jeho esejistické úvahy protkána vzpomínkami na rodný kraj, jehož meze „*andělé pro sebe si udělali sami*“, ovšem kde s anděly již není možno si povídat, neboť anděl „*zavře-li jednou dvéře, víc svěřence své již nehlídá*“.

Právě motivika obrazu andělů ostře kontrastuje s postulováním neexistence Boha, k níž se autor dobírá. V návaznosti na pocity opuštěnosti způsobené obraznou ztrátou anděla – strážce pak vystupuje pomyslná obžaloba Boha, který vystupuje

²⁷¹ Filla, E.: *Psí písně v Buchenwaldě 1943*. Praha, vyd. Jan Pohořelý, 1945, s. 32.

²⁷² Dopadem šestiletého vězení na zdravotní stav autora je šest prodělaných srdečních infarktů a roční zotavování po návratu z koncentračního tábora, kdy byl neschopen téměř jakékoli práce.

²⁷³ Citace z textu Fillova rukopisu „O svobodě“, viz Filla, Emil: *Myšlenky*. Most 1990, s. 118.

snad pouze v pohádkách, podle nichž stvořil z nudy svět a do něho i „*nešťastné lidské, prokleté plémě*“.

*„Boha-li člověk nepozře dnes, zítra znova,
svobodným není,
člověkem není,
zvířetem není.“*²⁷⁴

Svou touhou po transcendentálním překročení vlastní pozemské existence se člověk Fillovi vzdálil od řádu přírody a zejména od přirozenosti a možností instinktivního jednání vlastního již jen zvířatům, v jejichž ukotvení v realitě přítomného okamžiku spatřuje autorský subjekt větší smysl než v rozpolcenosti lidí, kteří násilně oddělují pojmy života a smrti, minulosti a budoucnosti, a o nichž se již nedá říci to, co je možno ještě proslovit o malých dětech a psech, kteří „*v radosti dneška věčnost svou prožívají*“.

Lidstvo se v Fillových úvahách dopustilo chyby svým přílišným usilováním o přetrvání života. Přijetím náboženství si člověk „*sám jenom vstříkl injekci jedu věčnosti svého malého života*“ :

*„Jen člověk myslí, že je nesmrtelný a smrt nemá.
Život má ochuzený,
z ráje kdys vypuzený!
Jen on se smrti bojí a jí trpí
a tvrdí,
že život jeho jen je věčný“.*²⁷⁵

Tyto i podobné verše jsou dokladem toho, nakolik oscillovaly úvahy výjimečných a nadaných osobností mezi vírou ve vůbec nějaký smysl zdejšího pozemského bytí a naprostým popřením existence Boha, v něhož věřit muselo být v realitě koncentračního tábora mnohonásobně obtížnější, než kdykoli před tím²⁷⁶.

Stejnou zkušeností nepředstavitelně hrůzné reality nacistického věznění prochází i Josef Čapek.

²⁷⁴ Filla, E.: *Psí písně v Buchenwaldě 1943*. Praha, vyd. Jan Pohořelý, 1945, s. 29.

²⁷⁵ Filla, E.: *Psí písně v Buchenwaldě 1943*. Praha, vyd. Jan Pohořelý, 1945, s. 25 - 26.

²⁷⁶ O rozměrech dopadu těchto prožitků na psychiku lidí, kterým se podařilo uvěznění přežít, svědčí i poválečná Fillova výtvarná tvorba věnovaná zážitkům z Buchenwaldu, k níž malíř podotýká, že vzpomínky z Buchenwaldu nejsou vzpomínkami, ale přítomností hrůz v dalším životě, které se nedají ničím negovat.

V předchozí tvorbě tohoto autora se s předestřením vlastního přístupu ke smrti setkáváme několikrát, nejexplicitněji patrně v kontemplativních partech jeho předválečné prózy *Kulhavý poutník* (1938):

„Nebudu tu o ní, o pomíjivosti života, mluvit nadbytečně; /.../ Ani jí snad nebudu pomlouvati a přijde-li na ni řeč, budu o ní mluvit pěkně. Vždyť opravdu myšlenka na smrt otevírá cestu života v celé její hloubce a šíří. /.../ Odchází z této tak důvěrné Marnosti do neznámé ciziny věčna, ještě bych chtěl v poslední chvílce míti v očích nikoliv obraz zahnědlé lebky uboze děravých a němých očních důlku, ale třeba jen jedinou větvičku růžově kvetoucího vřesu, jen šípkový květ – odnést si v pohledu třeba jen jediný ve větru se kymácející modrý zvonek /.../ Neboť mám všechnu tuto Marnost příliš rád, i sebemenší kousek z ní by mi ještě na tu velikou cestu stačil, tak na ní visím, bláhově lpím, úporněji, osudněji, než by se rozumněji orientovaným lidem uzálo hodno uvěření a schálení.“²⁷⁷

Právě v konfrontaci s tímto vyznáním vyznívá v kontrastu k textem prezentovaným myšlenkám nezměrná tragika osudu Josefa Čapka, o jejichž obrysech podává svědectví výše zmíněná sbírka jeho vězeňské poezie²⁷⁸.

V Čapkově básnické tvorbě z koncentračních táborů lze zaznamenat několik poloh. Autora, vyznačujícího se schopností výjimečné empatie, soucitu s nejponížejšími i odvahy zabývat se nejslabšími a nejohroženějšími, posiluje v těžkých podmínkách zejména každodenně vzpomínané společenství nejdražších lidí. Významnou rovinou, do níž spadá velká část básní, je sdělování prožívané reality rodině – verše tvoří jakési „vzkazy“ žijícím milovaným osobám (ženě, dceři, přátelům), nahrazují pomyslnou komunikaci s nimi, nebo s lidmi, kteří již na živu nejsou, ale kteří se do autorova života významně zapsali (bratr Karel, ale i četné další významné literární osobnosti – Mácha, Rilke...) a kteří mu poskytují němé průvodcovství útěchy.

²⁷⁷ Čapek, Josef: *Kulhavý poutník*. Praha, ČS 1985, s. 29 a 27.

²⁷⁸ Svěbytný celek stovaceti básní, psaných v období od prosince 1942 do února 1945 v Sachsenhausenu a pronášených ven propouštěnými spoluvězni, které uspořádal anonymně po válce do sbírky Vladimír Holan, je výpovědí nejnítěnějších promluv autora samého, které se postupně stávaly – tak jak byly posléze předčítány ostatním uvězněným – i výpovědí celého společenství spoluvězňů, pro něž se slovy Jiřího Opelíka stal Josef Čapek „nepoznaným autorem „jejich“ poezie, bezejmenným mezi bezejmennými“. K celé sbírce Jiří Opelík podotýká: „Nuže, v dobovém kontextu české poezie neexistuje sbírka, která by si tak programově a zároveň tak harmonicky vypomáhala dědictvím básnického minula a která by svým ustrojením byla jak pozorná k potřebám i úrovni svého publika.“ Blíže viz Opelík, Jiří - Slavík, Jaroslav: *Josef Čapek*. Praha, Torst 1996, s. 522.

Verše dle svědků patrně první napsané básně věnované památce Karla Čapka se ještě vyznačují jistou „úctou“ ke smrti - byť v důsledku jejího náhlého zmaru teď „*drazí zemřelí spí na věčnosti*“. Přítomnosti eufemizmů se však bude s postupem času ubývat. Prostředky básnického výrazu již naplňuje obsahem hrůza z uvědomování si celého dopadu katastrofické situace v doznání „*ted' zděšen stojím na okraji života*“ i v reflexi nezměnitelné reality zasahující celé společenství společně uvězněných.

Vzhledem k této skupině stejně postižených se začíná profilovat další rovina Čapkova vyjádření, v níž jsou postupně akcentovány prožitky mučených a zabíjených spoluvězňů. Smrt, již se dříve přisuzovala moc uzamknout lidský osud, bývá stále častěji svazována s vizuálními a auditivními vjemy nářku, křiku mučených, kteří před smrtí z hrůzy ještě zešileli, nabývá podoby koncentrované hrůzy a děsu v případech stovek „*odsouzenců k smrti*“, s nimiž jsou v koutě namačkáni „*štěnice, svrab, vši, zloději, pederasti, výkalů pojídači, souchotiny, syfilis...*“.

Apokalyptičnost celé situace je zřejmá v básni „*Mrtví z vozu*“, v jejíchž verších je již zcela naturalisticky zachycena realita v celém svém rozměru tak, jí byli vystaveni i samotní vězni:

*„Mrtvé z vozu shazovali jako dříví – ne jak dříví,
jak zkažený materiál, jako odpadky, jak smetí,
ach, jak ubozí jsou mrtví,
jak jsme žalostní my živí,
jaká cizota je v smrti, jak nás mrazí uviděti
života mez a jeho zmar, ten němý holý děs!“²⁷⁹*

Čapkovo básnické ztvárnění přemíry lidského utrpení se často odehrává prostřednictvím kontrastů vzájemně se vylučující dimenze někdejšího svobodného života a prostředí koncentračního tábora, v němž je lidský jedinec odsouzen „*býti a nebýti z tohoto světa, být naživu a přece nežít*“. V básních se často vyskytují motivy nedosažitelných plujících oblak, ptáků táhnoucích po obloze a zpívajících „*tam doma*“, v kontrastu k vyprázdněnému prostoru vylučujícímu jakékoli přírodní nebo estetické vjemy a poskytujícímu vedle vražedných scén leda výjevy plamenné záře z pecí, v nichž se definitivně končily lidské osudy.

²⁷⁹ Čapek, Josef: *Básně z koncentračního tábora*. Praha, Fr. Borový 1946, s. 83.

Smrt, jež bývá často personifikována, již nemá nic ze svého původně domnělého „majestátu“ – pro autora, stejně jako pro ostatní uvězněné, jimž je Čapková poezie adresována, již není ani „černým andělem“, nýbrž „ohnivým, temným, šíleným běsem zkázy“. Každý lidský život je touto „hadráčkou, špinavou vetešnicí, krysou, hyenou či ohavnou špindírou“ zmařen, aby i ona sama nakonec manifestovala svůj děs z tohoto bezměrného vraždění. Smrt tedy vypouští svoji kosu z ruky a skládá hlavu do dlaní, neboť „i jí je to příliš mnoho a nemůže dál“ :

*„tou zlobou zošklivena je a v úděsu,
smutna a k smrti zemdlena, ejhle, Smrt sama
svou kosu odkládá: Dost, více již nesnesu
té bídy zřít, sklízet ta přežalostná těla.*

Proč ti? Zde raději bych já umřítí chtěla!“²⁸⁰

I tváří v tváří smrti, jež sama popírá svoji tisíciletými respektovanou svrchovanost a ukazuje, jakým nepoměřitelným primátem se v podobách genocid bude 20. století vyznačovat, se však jeví nejhorším faktem nesvoboda, v níž se „umírá za živa“ :

*„smrt bez smrti,
život bez žití, probdění v zásvěti*
*- hrůza v snách bubnuje na poplach –
- ba ještě strašnější: ne peklo: válka!
lidé, ne d'áblové! největší ze všech zel,
toť nesvoboda, trýzeň nejkrutější.*
*Bez volnosti už nejsi člověkem,
i sám sobě jsi odumřel
a všeho pozbyl jsi – ne však své touhy,
ni svého stesku, ni svých nadějí –.“²⁸¹*

Svazek básní z koncentračního tábora končí snad nejčastěji citovanou Čapkovou básní, jež je reakcí na nastávající pochod ze Sachsenhauzenu do koncentračního tábora v Bergen – Belsenu, kde se v těsné blízkosti závěru 2. světové války končí jeho „cesta domů“ mezi stovkami nikdy neidentifikovaných zemřelých zasažených tyfovou epidemií.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 87.

²⁸¹ Tamtéž, s. 133-134.

Dvojí rovina tohoto „směřování domů“ je tak jediným hypotetickým náznakem Čapkova postoji k Bohu, jehož existence není v básních vůbec zmiňována. Koncentrační tábory se staly totiž „peklem“, v nichž básníci d'ábly byli sami lidé.

Zřetel upřený k předválečné tvorbě i k osobní a umělecké rovině Josefa Čapka akcentuje ještě více rozměr tragiky lidského subjektu, jenž se nikdy nemůže vyrovnat se skutečností, kterou se stal propracovaný systém hromadného vyvražďování, a jemuž bohužel stejně jako miliony dalších nakonec podlehl.

Obraz smrti byl v době druhé světové války rozšířen o neopomenutelný fakt osobní účasti téměř každého jednotlivce. Smrt mohla být představena jako hrdinská, trpitelská, mohlo se jí apelovat na mravní hodnoty, které je třeba bránit a pro které je třeba umírat. Všechny tyto roviny byly v dějinách české kultury za doby válečných let také bezesporu obsaženy a mnozí z autorů tvořících navzdory zákazům a cenzurám (za všechny např. Zahradníček, Halas, Holan, Čep) se zasloužili o posílení morálního kreditu české společnosti v těžkých letech protektorátu i bezprostředně před jeho vyhlášením.

Často však ale v souvislosti se smrtí vystupuje i skutečnost velké beznaděje, které museli literáti, znající neodvolatelná fakta o popravách i vojenských operacích, čelit, a již se také nemohli vyhnout ve své tvorbě.

1. 3. 1943 si zapisuje do deníku, který byl po válce vydán pod názvem *Se žlutou hvězdou* Karel Poláček²⁸²:

„Viděl jsem obrázek z Velislavské bible. Antikrist se chystá kopím probodnout svatého. Světec přitom pohodlně sedí, jako by se ho to ani netýkalo. Dříve jsem si myslíval, že středověcí malíři asi nedovedli namalovat takové hnutí mysli, jako strach, úžas, bolest atd., takže to vypadá, jako by se světci o své mučení ani nezajímali. Nyní tomu rozumím lépe: Co měli dělat?“²⁸³

Na Poláčkova slova, dotýkající se pocitů velké části obyvatel, zasažených stejně jako autor sám nacistickou perzekucí, na ono „co je vůbec možno dělat“, reagovala později v oblasti české poválečné tvorby díla, jež se snažila o zpřístupnění

²⁸² Spisovatel byl deportován do Terezína 3. 7. 1943, zahynul pravděpodobně během pochodu smrti z Osvětimi v lednu 1945.

²⁸³ Poláček, Karel: *Se žlutou hvězdou*. Ed. Z. K. Slabý. Hradec Králové 1959, s. 76.

a objasnění tragických rozměrů šoa i o revizi obrazu postavení jednotlivce odsouzeného přímo či nepřímo ke smrti v důsledku nacistické genocidy²⁸⁴.

Karel Poláček sám však v době před vlastní deportací do koncentračního tábora nemohl, stejně tak jako kdokoli jiný, tušit rozměr zkázy, jež se vymykala všem dosavadním normám i zkušenostem lidstva ve vztahu k otázce smrti a důstojnosti lidského života.

Cesty k postupnému odkrývání celého rozměru nacistického „*konečného řešení*“ byly i po skončení druhé světové války doprovázeny celou řadou komplikací i malým zájmem veřejnosti o přesné pochopení rozsahu této tragedie i o potrestání jeho hlavních viníků. Již v roce 1943 si do svého deníku Poláček poznamenal:

*„Člověk se může dopustit pouze malého zla a za malé zlo si odpyká veliký trest. Veliké zlo se vymyká všem sazbám trestního zákona.“*²⁸⁵

Dokumentace složitých procesů s nacistickými zločinci, vycházejících z aktivit Židovského dokumentačního centra ve Vídni²⁸⁶, jež byla Simonem Wiesethalem zpřístupněna publicistickou formou veřejnosti, pak složitost celého vývoje analyzování nacistické genocidy velmi podrobně dokládá.

V rámci české literatury se svědectvím o mučení a smrtích stovek obětí, s nimiž byli jednotliví autoři v kontaktu a s nimiž své vynucené postavení společně

²⁸⁴ Roku 1949 vychází román Jiřího Weila *Život s hvězdou*, v němž se hlavní protagonista Josef Roubíček, stejně jako později Pan Theodor Mundstock ve stejnojmenném románu Ladislava Fukse z roku 1963 musí vyrovnávat s nově vymezenou definicí svého devalvovaného lidství. Problematika židovství, jež po válce nebyla plně vyhodnocena, (větší posun nastává až počátkem 60. let po procesu s Adolfem Eichmannem), otevřela přesto nesmírně obsáhlé pole zcela specifického přístupu k hodnotě života a smrti. Četné prózy věnované dopadu holocaustu (povídky a romány Arnošta Lustiga či esejistické vzpomínky Ivana Klímy) vycházejí z přímého zážitku jejich autorů, kteří byli uplatněním norimberských zákonů a krutou nacistickou perzekucí osobně tragicky postiženi. Fuksův román *Spalovač mrtvol* později koresponduje s aktuálními analýzami psychopatologických rysů profilů nacistických zločinců zodpovědných za hromadné vyvražďování v koncentračních táborech. Otázka postavení degradace lidského subjektu v období šoa je i v české literatuře velmi rozsáhlá a tematika smrti je v ní úzce provázána s řadou dalších aspektů, které působily na psychiku obětí, ať již v tvrdě omezené existenci „na svobodě“ v novodobých ghettech, tak zejména i v době jejich uvěznění v koncentračních táborech a čekání na smrt. O životních podmínkách pronásledované židovské populace a degradaci postižených obětí nejen v životě, ale i v samotné smrti, podal svědectví zejména nejvýznamnější „lovec nacistů“, rakouský publicista, který významně celý život zasazoval o dopadení nacistických zločinců Simon Wiesenthal. Blíže viz Wiesenthal, Simon: *Spravedlnost, nikoli pomsta*. Přel. Z. Stránský. Ostrava, Sfinga 1994; Wiesenthal, Simon: *Slunečnice. Vyprávění o vině a odpuštění*. Přel. Z. Kufnerová. Jinočany, Nakladatelství H&H 2005.

²⁸⁵ Poláček, Karel: *Se žlutou hvězdou*. Ed. Z. K. Slabý. Hradec Králové 1959, s. 64.

²⁸⁶ Toto Židovské dokumentační centrum bylo původně založeno roku 1947 v Linci, pro nezájem veřejnosti však muselo být uzavřeno. Teprve po ohlasech na „dramatické zadržení“ A. Eichmanna v Argentině a jeho odsouzení k smrti v Izraeli roku 1962 bylo centrum obnoveno ve Vídni. Roku 1977 pak Wiesenthal otevřel i Centrum pro bádání o holocaustu v Los Angeles.

sdíleli, stávají verše, prozaická tvorba i deníkové záznamy, které byly pod vlivem doby a prožitého utrpení svých tvůrců zapsány

Jsou dokladem nejmaximálnějšího rozpětí hranic lidského subjektu od hrdinného vzdorování smrti až k demonstraci nejhlubšího propadu lidství, připomenutím stejně tak zasahujícím, jako varujícím.

7. ZPŘÍTOMNĚNÍ SMRTI – METAFYZICKÉ OTÁZKY V POEZII 60. LET 20. STOLETÍ

V průběhu 60. let se do roviny zobrazení smrti začaly promítat nové faktory, které souvisely jak s politickým vývojem v zemi a změnami ve společenském klimatu, tak i s novou sociologickou definicí statutu lidského individua i jeho predeterminované existence. Nový pohled na problematiku smrti se projevoval vzrůstající distancí od dosavadního přístupu společnosti k umírajícímu subjektu, upozaděním tradičních spirituálních a církevních rituálů praktikovaných v souvislosti s posledními věcmi člověka, i postupným tabuizováním smrti a jejích doprovodných aspektů.

Pro oblasti literární tvorby, které budou otázky spojené s koncem lidské existence tematizovat a problematizovat, se inspiračními východisky pro nové vymezování lidských i společenských hodnot stávají 30. léta 20. století, k jejichž objevitelskému úsilí se autorské výpovědi ve snaze o vývojovou kontinuitu i rozvedení filozofických a duchovních témat navracejí.

Autoři, kteří v průběhu 2. světové války či bezprostředně po jejím skončení věnovali v reakci na specifické stránky tohoto období svoji poezii vykreslení obrazu války i vizím lepšího, poválečného světa, nacházejí po rozčarování z politického vývoje v neblaze proslulé 1. polovině 50. let nové impulsy, které vedou k proměnám jejich poetik.

Do básnického zpracování tematiky smrti se promítají nové zkušenosti podmíněné uskutečněnou devastací lidských životů v obou světových válkách i depersonalizovaným nadšením budovatelských let s jejich praktikami likvidace jakýchkoli oponentních názorů. Právo na individualitu ve společnosti bylo popřeno a smysl lidské existence opětovně relativizován.

Ve vztahu k pojetí smrti jakožto specifickému literárnímu toposu i v otázkách její reflexe z hlediska filozofického lze v tvorbě autorů, u nichž je noetická problematika rozvíjena, vysledovat inklinaci zejména ke třem velkým inspiračním vzorům, jejichž díla zřetelně ovlivnila nové tendence české poezie.

Výrazně budou do kontextu básnické tvorby 60. let vstupovat zejména poetiky Vladimíra Holana, „černého anděla“, a mnohými básníky v čele se Seifertem respektovaného „největšího básníka“ své generace, i Františka Halase, tohoto „zkoumače nicot“, jenž Hrubínovými slovy „až za smrt viděl bez dívání“ . Třetím významným autorem, který významně inicioval literární model personifikované smrti je Jakub Deml, slovy Šaldovými „čtenář rozmetaného života“, jehož způsob textové práce se snovou či halucinační fikcí společně s Holanovými vizemi tvoří podnětné východisko k antropomorfnímu zobrazení postavy smrti, jež se stalo jedním z nejvýraznějších symptomů literární interpretace smrti ve zmíněném období.

Obraz konfrontace lidského subjektu s personalizovaným výjevem smrti, který čerpá látku z tradic středověkých *dances macabres*, je signálem obnoveného zájmu o originální uměleckou vizualizaci smrti.

Motiv dialogického sporu subjektu ocitajícího se před přísným soudem smrti, jež přichází ukončit jeho život, byl v 60. letech rozvíjen a variován, a kromě zakomponování novodobých reálií přináší jeho interpretace i rozdílný způsob zobrazení postavy, která v roli „reprezentanta“ smrti vystupuje.

Jedna oblast této antropomorfizace, v níž je smrt zastoupena maskulinní postavou, zahrnuje způsob zobrazení, které bylo do jisté míry započato již postavou Holanova „vrátkého kráčivce“ z *Prvního testamentu* (1940). Přes Mikuláškovu „prašivce“ ze sbírky *Krajem táhne prašivec* (1957) a „vyvolavače“ ze sbírky *Ortely a milosti* (1958), prochází tato linie alegorizujících postav k Hejdovu „muži s mrtvým ptákem“ ze sbírky *A tady všude muziky je plno* (1959 -1961), aby vyústila až do mysteriózně tajemné postavy „krále smutku a lítosti - Agogha“²⁸⁷ z opožděně vydané Mikuláškovy sbírky *Agogh* (1969-1971, vyd. 1989) .

Samotná míra identifikace se smrtí je u uvedených postav nesnadno definovatelná – jedná se zde o „pouhé“ posly smrti? Nebo je smrt již v podstatě jejich součástí? Či je spíše dokonce sama vytváří?

Prostřednictvím svých „reprezentantů“ je smrti umožněno procházet světem obyčejných lidí jako pozorovatel, svědek či poskytovatel svérázného interview.

²⁸⁷ O etymologické motivovanosti jména Agogh blíže viz Trávníček, Jiří: Král černé nicoty a sebezmaru. In: *Poezie poslední možnosti*. Praha, TORST1996, s. 150 – 165.

Mikuláškův prašivec procházející krajem²⁸⁸ démonickou silou zasahuje slabá místa lidského nitra, která neodolají jeho vábení. Jeho příchod spouští neodvolatelně „*kola osudu*“. Nástrahy prašivcových svodů však mají pro své konání „připravenou půdu“ – je jí kraj, jímž často „*vály žaly*“, v němž „*neštěstí přicházelo humny*“ a v němž ani smrt nezná slitování, neboť se ho nedostává ani Bohu, k jehož trůnům „*lidská bolest nedoúpi*“.

Prašivec zavádí lidské subjekty až na pokraj jejich existence – v tomto bodě se také již stýká se smrtí, neboť stejně jako smrt sama ví vše o podstatě lidského bytí i jeho neodvratném konci:

*„Víš i, že smrtelník je nahý
teprve v černém plameni
vábivé mihotavé krásy,
která stín jeho promítá si
na zed' jak tajné znamení.*

*A právě, právě takového,
v podobě čisté chtěl ho mít!“*²⁸⁹

Úloha prašivce však nemá pouze destruuující rámeček – rozněcuje i samu podstatu života, v němž stejně nakonec „*všechno jednou dokvasí, i naděje, i beznaděje*“. V hořkém vymezení životního údělu pak alespoň na chvíli „*pálenkou kdo zažihán, spálí i žal, i trudy světa*“, aby se mohl tím více propadat do moci vášně, jež se zároveň stává ztělesněním žáru a intenzity života, z níž však již není úniku:

*„a do pekel kdo strhl vás
té vášně, která umí zmást
i samu smrt, když v zaúpění
zmíráte slastí, sami slast-
až cítím, teď že teprv žiji
v syčení jazyčků všech zmijí,
jak skláněl bych se nad propast*

²⁸⁸ K původu úsloví, které dalo celé sbírce název, sám autor v jejím úvodu podotýká: „*Když padlo na lidi to osudné puzení vysedávat houfně i po několik nocí za sebou v šencích, putykách a krčmách a prolévat hrdlo pálenkou, říkali na Vysočině, že „krajem táhne prašivec“. Nevystopoval jsem původ tohoto úsloví, ale vyslechl jsem zkazky s nádechem obžerným i tragickým a po dlouhá léta mi nešel z mysli tento námět, i vášný i ošidný, až mě docela přemohl a musel jsem sáhnout po olívku, abych jej oděhl rouchem básně.*“ viz Mikulášek, Oldřich: Krajem táhne prašivec. In: Verše II. Praha, Ivo Železný 1998, s. 95.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 101.

se svíjejícími se stíny-“²⁹⁰

Reflexivní kritický pohled na intenzitu prožívání života, jehož přísné optice je podrobována lidská společnost, se stal markantním i pro projev Mikuláškovy postavy vyvolavače, prostřednictvím jehož jarmarečního výstupu je aktualizováno téma tápavého hledání životního naplnění i přiznání absence duchovních rovin v okleštěném přístupu k žití, jež je lhostejně „spotřebovááno“:

*„Jíst, pít a spát
jsou naše dějiny.
A potom vratný pohyb útroh.
A hololezení vstříc břichům jalovým.
Slyším už kroky, jež nám stejně
zatlačí hlavy pod zem.“*²⁹¹

Postava vyvolavače je v Mikuláškově básni jakousi textovou paralelou k samotné smrti. Vyvolavač není s figurou smrti totožný ani zaměnitelný, přichází, aby vystoupil „v jejích službách“, aby tlumočil „její pozvání“²⁹².

Přesto se dav, který je jím oslovován, ocitá v pozici velmi podobné středověkým tancům smrti – pod pláštěm lákavých lichotek i urážlivého spílání se vyvolavač, „*trapně lysý*“ a „*hladký k tomu jak řeč člověka*“, sám svým vzezřením tak evokující optické znaky kostlivce, stává nástrojem smrtonosné moci, jejíž výzvy se mohou těšit z nepopíratelné jistoty svého účinku – totiž že nakonec jednou stejně budou muset být vyslyšeny.

O vyvolavači je řečeno, že „*mluvil jménem červů a žížal, této bílé a růžové nahoty země*“. Pobídka k odevzdání se do jejich „*pěče*“, díky níž „*kdo vejde k nim, bude obrán na kost*“, je apelem, jehož ironizující podtext podtrhuje svrchovanou pozici řečníka degradujícího předem lidské osoby na biologické pozůstatky jejich bývalé existence, z níž nezůstane více, než pohrobní ticho vanoucí kostmi, „*malými tunely dutosti*“, jako jedinou intimitou, která nakonec lidskému subjektu zbude.

Zoufalství, opuštěnost či stesk, tyto pocity a prožitky konstantně doprovázející lidské bytí jsou v Mikuláškově tvorbě významně sémanticky

²⁹⁰ Tamtéž, s. 116.

²⁹¹ Mikulášek, Oldřich: Ortely a milosti. In: Verše II. Praha, Ivo Železný 1998, s. 142.

²⁹² Nad Mikulášovým Vyvolavačem proběhlo interpretační symposion, jehož odkazem je zajímavý projekt pěti různých interpretačních pohledů na tuto významnou autorovu báseň. Blíže viz Trávníček, Jirí (Ed.): Pět na jednoho. Jinočany, H&H 1995.

propojeny se svody smrti, jejíž podoba s „*přísnými rysy*“, v nichž se však ukrývá „*krása skoro čirá*“, je prostřednictvím vyvolavače je prezentována.

Přesto není zřejmé, co vlastně zoufalcům smrt nabízí – to je patrně pečlivě střeženým tajemstvím jarmarečních triků vyvolavače.

V závěru Mikuláškovy básnické alegorie o agitaci ke smrti i z pověření smrti vyvolavač zdánlivě odchází s nepořízenou – lidský dav, jenž nedovolí nechat si „*šlapat po neštěstí*“ zůstává svému dosavadnímu způsobu žití oddán a je ochoten si hájit svá domnělá privilegia i nehledě na alogičnost svého počínání.

„Zapolykání“ shluku lidí znějící po vyvolavačově odchodu jako „*kapot v prázdné, temné sluji, v uchu Toho, co je bez viny*“ je pak jen hypotetickým vymezením zanedbatelné hodnoty lidské existence, která je ve vztahu ke smrti i Bohu stejnou neznámou, jakou zůstala postava samotného vyvolavače.

Linie Mikuláškových „svůdců“ ke smrti však byla započata již vizí „černé múzy“ ze sbírky *Pulsy* (1947). Úloha této nesnadno definovatelné inspirátorky byla stejná, jako tomu je u následujících postav prašivce a vyvolavače, totiž vyvolávat v člověku napětí a zobrazit skutečnost jako polaritu života a smrti.²⁹³

Černá múza z Mikuláškovy poválečné sbírky, jejíž síla podněcovala pulsaci života, který sám, poddán rytmu vlastní krve se vzpíná „*jak bych chtěl prudčeji umírat*“, mohla být „*svržena ze svého trůnu*“ jenom pláčem, smíchem, křečí, láskou, smrtí. Na přelomu 60. a 70. let pak tento alegorický obraz nalézá v Mikuláškově tvorbě svou novou podobu v tragické postavě krále „*Agogha*“.

Také postava Agogha je vymezena na základě jeho mysteriózně zastřené podstaty: Agogha charakterizuje pouze to, že byl „*svržený andělem černým na tragický svůj trůn*“, kde však pouze „*v čas vraždy Agogh oblékne se králem*“, a to ještě jen králem „*lítosti a smutku*“.

Reflexe fatality, která je významným faktorem v existenčním vymezení Agogha i lidských bytostí nenalézajících ze svého životního „vězení“ možnost úniku, neboť jejich otázky „*co jsem a proč, a komu, komu čím?*“ zůstávají trvale

²⁹³ Ke sbírce *Pulsy*, níž se započíná naléhavá Mikulášková alegorizace smrti, Miroslav Petříček píše: „... „černá múza“ není v *Pulsech* něčím, co by bylo možné jednoznačně definovat. Není to smrt v prostém smyslu fyzického konce nebo jeho nabádavě výstražného mementa. Často se uplatňuje ve spojení se smrtí jako zhoubnou infekcí života, rozežraného pasivitou a zmechanizovanou setrvačností, jak příznak „smrti zaživa“. Neméně často bývá spojována se smrtí – podněcovatelkou existenční intenzity. Jiná místa naznačují, že koresponduje s temnými, spodními vrstvami lidské psychiky, třeba s pijáckou vášní.“ viz Petříček, Miroslav: Oldřich Mikulášek. Rozpory a jednota tvorby. Praha, ČS 1970, s. 44.

nezodpovězeny, je vystupňována v sedmé metafoře sbírky, která je demonstrací „trůnní řeči Agogha“:

*„a pořád nevíme, či jsme,
když ne tak zcela při sobě a svoji,
a kdo jsme,
/.../
a kde to začalo a kdy to začalo
a proč to začalo
a jestli to vůbec začalo,
a když to nezačalo, jak to, že to nezačalo,
a jestli nejsme vynalezení
a jestli někoho nevynalezneme sami,
aby nám ksakru řekl něco o nás,
/.../
dosud nemůžeme nikoho obvinít krom
sebe a Osudu /.../“²⁹⁴*

Definování sebe sama se ve světě, v němž Bůh stojí pomyslně stranou, kde obrazně spí a neví o ničem, je obtížné. Podmanivost opor, které lidské ego vytrhují z přednastaveného osudu, tkví tedy v Mikuláškově poemě v samotné smrti, jejíž smysl v lidském životě tlumočí sám autorský subjekt:

*„sám osobně si myslím,
že jsem z českého jambu a matky – naděje,
že zahynu, aniž se dovím, jak jsem
vzešel,
normální smrtí na autonehodu,
už se na to připravuju*

- Ó LIDSKÁ TOUHO ZAJÍT VLASTNÍ SILOU-

*a belhám se dopředu o dvou berlích²⁹⁵,
/.../*

²⁹⁴ Mikulášek, Oldřich: Agogh. In: Verše III. Praha, Ivo Železný 1999, s. 236-237.

²⁹⁵ Zde je vedle dalších sémantických rovin patrná básníkova autobiografická zkušenost. Oldřich Mikulášek, který dle svědectví podstatnou část svých básní skládal neustále za chůze, byl po úrazu, který zpočátku vypadal velmi zanedbatelně, od roku 1967 připoután trvale k francouzským holím.

abych pochytil svůj rytmus píďalky

-co tělo to krok a šup s truhličkou

do hrobečku-“²⁹⁶

Spění ke smrti však výsledně není v Mikuláškově tvorbě odevzdanou rezignací. Smrt je do značné míry ztotožněna právě se silami života, pomáhá překonat všechny žaly i strach a podněcuje opětovně onu pulsaci, která je znamením života.

Smrt se tak stává impulsem k životu a pro život, pro nějž platí imperativ „*žít vstojte*“, jakožto příkaz doby, a „*umřít vstojte*“, jako příkaz života.

Aby však tento život dostal svojí plnosti, musí být žit i v celém rozsahu smyslového vnímání, jež lidský subjekt dovádí až na konec prožívaného, s lhostejností silně kontrastujícího utrpení, stejně jako ho může vést i na dno opojení, které tak mnohoslibně nabízeli básníkovi symboličtí „*rozsévači smrti*“.

Také postava Hejdovy poezie – „*muž s mrtvým ptákem*“ - je v určitém smyslu jedním z reprezentantů smrti: muž, sám páchnoucí kořalkou, jenž „*nosí sucha naše, požáry letních dnů, v nichž schnem jak listí duše*“²⁹⁷, je z rodu prašivců, kteří když se objeví za ohybem cesty, vleče se za ním „*hřbitovní pes, jenž vysílen už, vyskakuje marně na jeho vysoko zdviženou ruku, nesoucí za křídlo mrtvého ptáka*“.²⁹⁸

Muž s mrtvým ptákem se nepodobá obyčejným lidem, kteří jsou spoutáni svým údělem, neboť tato Hejdova specifická figura disponuje svobodou zasahující až do privátní sféry ostatních subjektů, s nimiž vstupuje do vzájemného vztahu proto, aby z pozice „*vědoucejšího*“ odhalil i nejtajnější kontury jejich niterné osobnosti : „*ó ten má času dost, ode vsi ke vsi nosí si na nás všechno naše*“²⁹⁹.

Právě princip zrcadlení (postihující kromě roviny fyzické i právě ono „*všechno naše*“), jehož se zúčastněným jedincům prostřednictvím příchozího prašivce či muže s mrtvým ptákem dostává, ukazuje na úzkou spojitost těchto specifických postav se smrtí, která v sobě také obsáhne vše, co si subjekt k ní přináší sám proti sobě.

²⁹⁶ Tamtéž, s. 237.

²⁹⁷ Hejda, Zbyněk: A tady všude muziky je plno. In: *Básně*. Ed. V. Färber a A. Petruželka. Praha, Torst 1996, s. 115.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 116.

²⁹⁹ Tamtéž, s. 115.

Druhý způsob antropomorfní vizualizace smrti je realizován prostřednictvím inscenace setkání subjektu s personifikovanou Smrtí – ženou. Sémanticky funkční zakomponování erotické roviny v zobrazované relaci obou aktérů poukazuje na motiv nově nabyté důvěrnosti vzhledem k imaginární představě individuálního konce života, k němuž autoři obrazejí svůj zájem.

U Vladimíra Holana je v textu *Toskány* (1956–1963, vyd. 1963) personifikace smrti, utajená v postavě milované ženy Gordany, za níž vede cesta básnického subjektu do Toskánska³⁰⁰, přítomna jen latentně.

Gordanu se smrtí ztotožnit nelze, přesto pouť, ke které básníka vyzývá, může být vnímána jako ekvivalent významné, velké cesty – tj. i cesty poslední.

V postavě Gordany se spojuje erotická touha i úzkostné očekávání³⁰¹. Na počátku skladby, kdy zanechává lyrickému mluvčímu dopis vybízejícího k cestě, o ní víme jen tolik, že se s ním již dvakrát setkala, ovšem že nyní její pozvání nebude „jako druhdy vyčkávací“. Ve výzvě, již se dopis stává, je přítomno neznámo, kam bude nutno se vypravit a s ním i asociace nebezpečí, ohrožení života.

Paralela se smrtí je nastolena ve chvíli, kdy mluvčí „slyšel sebe, jak odpovídá: „Jde o konec prázdnin, o svatební noc nebo o noční výslech. O pocit ubezpečení nebo trestu. Ani v sebelásce nemáme na vybranou“³⁰².

Výpověď není ukotvena v dalších souvislostech, není možné nahlédnout předchozí vztah Gordany k mluvčímu, motivovanost její lásky k němu či povahu provinění, po němž vyvstává hrozba trestu, stejně tak, jako není možné přehlédnout obecně život jakéhokoli druhého člověka. Lidský subjekt je osamocen při svém putování, na jehož konci je jediná jistota – jistota setkání. Vše ostatní je proměnlivé, nejasné, Gordana je stejně jako smrt nedostižná, nevyzpytatelná, její vstup na „scénu“ nepředvídatelný.

Hledá-li ji mluvčí sám, zůstává bez úspěchu, odjíždí-li od ní, ustupuje-li, navrací se zpět, potkává ji v náznacích. Gordana je pravděpodobně neznámou volající v hotelovém telefonu v Mozartsburgu³⁰³, ale ačkoli nepromluví, neboť meziměstský hovor je přerušen, přesto se v krátkém čase objeví v blízkosti dětí,

³⁰⁰ Do Itálie podnikl Vladimír Holan ve 30. letech svoji jedinou velkou zahraniční cestu.

³⁰¹ O prototypu krásné, nedostižné ženy, „la belle damme sans merci“, která svým obdivovatelům namísto lásky přináší smrt v předchozí Holanově poezii blíže viz Opelík, Jiří: Holanovské nápovědy. Praha, THYRSUS 2004, s. 155 – 161.

³⁰² Holan, Vladimír: Toskána. In: Spisy, Nokturnál, sv. 8, Ed. V. Justl a P. Chalupa. Praha a Litomyšl, Paseka 2003, s. 181.

³⁰³ Salzburgu, rodišti autorova oblíbeného génia.

jejichž křik na hřišti přivolá mluvčího k TĚ, jež není pojmenována, ale jejíž zájmeno nelze napsat než v majuskulích.

Detail rozečtené knihy, ohromující bledost, počáteční „*odpor*“ překonaný „*vstřícnou blízkostí*“ pak evokují smrt, jež ve své personifikované formě přichází, aby nesmlouvavě mohla vyřknout svůj příkaz:

„*Půjdem!*“ řekla.

- *Chtěl bych se ještě rozloučit, řekl.*

„*Jak dlouho by to trvalo?*“ řekla.

- *Jen co bych vykročit, chtěl říci...*³⁰⁴

Erotický podtext v literárních obrazech vztahu lidského subjektu a smrti vyvstává i v dílech dalších autorů 60. let. Výrazným rysem umělecké reprezentace smrti se stává akcentování její uzuálně tradiční femininní podstaty, jež odkazuje až k středověkým interpretacím. V nich smrt disponuje kromě své neomezené moci i vlastnostmi, které ji pomáhají pasovat do role „makabrozní královny“, svrchované vládkyně nad světem živých, jež ovšem vytrvale „sestupuje“ do pozemské přítomnosti, aby je vyzvala k závěrečnému společnému „*dance macabre*“.

Smrt v sobě skrývá principy „ženskosti“, a jako taková je v kontextu české poezie 60. let i nahlížena.

Příkladem takovéto interpretace smrti je i dialogicky konstruovaná skladba Ivana Diviše „*Thanathea*“ (1968).

Z pozdějších autorových vyjádření k této skladbě vyplývá, v jakém „záblesku“ imaginace i v jak krátkém časovém úseku byla tato „*pře se Smrtí*“ sepsána.³⁰⁵

Skladba je prodchnuta impulsívností a nese v sobě zásadní znaky bezprostřední komunikace – hovorové obraty, silně expresivní slova i vulgarismy, neologizující pojmenování i přechod „za“ hranice jazyka, na jehož konec autor podle svých slov dospívá.

Básníková fiktivní rozmluva není prototypem tradičního klasického dialogu s personifikovanou Smrtí – autoritativní postavení Smrti je sice předem dáno, lyrický

³⁰⁴ Tamtéž, s. 217.

³⁰⁵ O mnohahodinovém nepřetržitěm psaní, srovnatelném se vznikem Demlova *Zapomenutého světla*, i jeho dataci dnem 14. května 1967, kdy celek sepsaný v tomto dni čítal 481 později prakticky nekorigovaných veršů, blíže viz Divišův komentář k televizní adaptaci *Thanatey* režiséra Zdeňka Potužila z roku 1993 zaznamenaný v doslovu M. Kovářika k vydání této skladby z roku 2004. viz Kovářik, Miroslav: *Ivana Diviše pře se Smrtí*. In: *Diviš, Ivan: Thanathea*. Praha, ORPHEUS 2004, s. 33 – 34.

subjekt se vzhledem k ní nachází v podřízeném postavení, přesto je ale právě Divišův text demonstrací proměny mentality a způsobu uvažování současného člověka, odlišného ve svém existenciálním určení ve vztahu k terminalitě svého bytí.

Odkazy na sémantiku „holbeinovských“ tanců smrti jsou v Divišově díle zřetelné³⁰⁶, jeho vize se ale od původních středověkých vzorců chování a interpretování smrti v mnohém liší.

Významnou rovinou autorova textu je manifestace eroticky laděného vnímání podoby personifikované Smrti, jejíž „svádění“ lyrického subjektu vede až obskurním vizím soulože³⁰⁷, v níž jsou však symboly vášně nakonec stejně nahrazovány depersonalizovaným imperativem: *Soulož budiž hygienická*“³⁰⁸.

Smrt vymezuje a charakterizuje sebe samu již od počátku skladby, je „*frigidou netečnou leč vdovou přebohatou*“, která nepodléhá moci slov, jejichž omezenost a nedostatečnost přehlíží s pohrdáním. Depreciativní tón je vztažen i k lyrickému subjektu, jehož submisivita je v dialogu, do něhož oba opakovaně vstupují, tímto jen umocňována.

Odkazem na starozákonní postulát definování božství i familiárním apelem – „*Bobánku já jsem někdo Jsem která jsem*“ - smrt absolutizuje sebe samu.

Demonstrace její moci nad trváním života zasahuje roviny přítomnosti, historické mezníky i marnost budoucnosti, která je dopředu deklasována do roviny trapných pokusů o naplnění bytí.

„*Já se ti tak směju Tak upřímňoučce směju*“, /.../, „*Já se ti tak potichouнку chechtám*“, /.../, „*Já se ti tak spokojeně směju*“, těmito ironizujícími výroky častuje smrt subjekt, jehož dráždivě smyslné okouzlení světem ústí nakonec do konzumně pojatého rozmnožování či omezování životních potřeb, ve kterých je „*poznání Poznání*“ zcela upozaděno.

Smrt ve svých rozsáhlých komunikačních partech nešetří expresivitou, neologizujícími spojeními, vulgarismy i ostentativně provokativní vyzývavostí.

³⁰⁶ Motiv Holbeinova cyklu smrti se objevuje např. už i v Divišově sbírce *Eliášův oheň* (1962) nebo *V jazyku dolor* (1964-1965, vyd. 1966).

³⁰⁷ K interpretačním výkladům podob „zařikávání Smrti“ nebo „soulože se Smrtí“ se autor sám později vyjadřuje: „*Soulož se Smrtí, pokud je to tam vůbec vyčitelné nebo přistižitelné, tak to byl svod tím textem, ale takto tomu není...ta skladba je obrovskou pří, also der Streit, jak Němci říkají, ne hádka, nýbrž pře, soudní pře se Smrtí. Já ji samozřejmě proklínám, posílám ji do horoucích pekel, a přitom vím, že je naprosto neobelstitelná, že si pro mne jednou přijde, jako pro mne nebo pro tebe a pro každého z nás...*“ viz Tamtéž, s. 33 – 34.

³⁰⁸ Trpká ironie citového vyprázdnění ve vztahu ke smrti, typická pro některé zažité praktiky novodobé „péče“ o umírající, jako by nacházela v Divišových verších svůj neklamný předobraz.

Přesto jejím krédem zůstává neodvolatelná blízkost, v níž je s každým člověkem trvale provázána:

*„Kdo jiný by měl pochop mít
pro taj i hluk domečku tvého
/.../
Má náruč ochobotničí tě
Neboj se úničí mé dítě
Já přísuditelka jmen
Přisolila jsem ti tys můj Předrženec
/.../
Co valkýra označila jsem tě na bojišti černou smetkou
Dostav se nebude ti poskytnuto úlev
Narazíš na mramor Akondicionál“³⁰⁹*

Pravá podstata bytí však není lidskými subjekty, jejichž „potáčení se“ životem nedovoluje soustředit se na rozkrytí utajených významů existence, ani v závěru života nahlížena. V Divišově oblíbeném literárním toposu horského světa dochází nakonec k pomyslnému smíření se smrtí, jejíž absolutní právo na život již není zpochybněno. Přesto je ale smrt v lidském životě něčím mnohem větším – je to právě ona, která dává předchozímu životu smysl a která jej i zhodnocuje:

*„Zařídila jsem!
Jediné slovo o svém pravém bytí
jsi dosud neproněsl!
Mně přináleží mně!“³¹⁰*

Míru smíření se se smrtí ovšem do důsledků vymezit nelze a nejinak je tomu i v Divišově velmi specifické poémě. Básníková „pře“ však tím více odkazuje k životu, jehož hodnoty i pseudohodnotné svody dimenzi životního údělu naplňují, a ve vztahu k nimž zaznívá i autoritativně soudící pohled smrti³¹¹.

Variantu tradované vizualizace personifikované smrti přinášejí i verše Karla Šiktace ze sbírky *Zařikání živých* (1966). Jarní rituál vynášení „hadrové a

³⁰⁹ Tamtéž, s. 16.

³¹⁰ Tamtéž, s. 13.

³¹¹ Další variantou ženské personalizované podoby smrti, odkazující k tradicím dance macabre i lidového divadla pak bude v letech 1974-1975 Karlem Šiktancem napsaná „rozmluva se smrtí“ ze sbírky nazvané *„Tanec smrti aneb ještě Pámbu neumřel“* (vyd. 1979), kde smrt svými replikami, opakovanými a rozvíjenými hlasy doprovodného chóru, vstupuje do dialogu s lidmi, které má odvést ze světa.

povříslové“, „utopené a kamenované“ „*Smrtholky*“ symbolizuje v souladu s lidovou tradicí střet dvou imaginárních životních principů, které stojí na počátku i konci života, během něhož „*vítáme s úzkostí každou vteřinu, neboť není jediné, aby nebyla loučením*“. ³¹²

Motiv rozloučení se smrtí je v Šiktancově poezii opět jen upomínkou na samotnou podstatu lidské existence, ve které „*hrajem své ochotnické divadlo*“, „*pro jedno, jediné představení*“, a pro něž ve shodě s pohledem Holanova Hamleta už „*nebude repríz*“, neboť „*náš sál je vyprodaný až do soudného dne---*“ ³¹³

„*Je jenom podřízenost smrti*“, glosuje Šiktancův lyrický mluvčí, aby mohl pokračovat apelem upomínající všechny tyto „podřízené“, že „*nic horšího Smrt nechce na těch, kdo smířili se, než dostát ve slovu!*“ ³¹⁴

Alegorické zpodobení postavy Smrti a akcentování jejích „mocenských pozic“, na základě kterých disponuje právem neomezené nadvlády na pozemským světem, i konfrontace s pomyslnými „delegáty“ smrti, kteří nečekaně vstupují do sféry běžného světského života, se stala zejména v druhé půli 20. století významným prvkem básnické interpretace problematiky konce lidské existence.

V situaci, kdy se k tématu smrti nebylo možné veřejně vyjadřovat svobodně, byl alegorický obraz jednou z možností vyjádření autorského postoje, a třebaže některé texty byly publikovány až se značným časovým odstupem, nebo nemohly být v průběhu zmíněného období publikovány vůbec, přesto nesou stopy autorova záměru zprostředkovat naléhavě prožívanou nutnost promýšlení otázek se smrtí souvisejících.

V té části literatury, jejíž autoři se nacházejí vzdáleni oficiálně uznanému a přijatému proudu (ať již s ním měli zkušenost prostřednictvím části své tvorby, nebo jej razantně odmítali), a v níž se projevuje potřeba autorů vyjadřovat se k obecně platným hodnotám lidského bytí, je patrně čím dál více reflektována již Karlem Šiktancem ve sbírce *Nebožka smrt* (1963) vystihnutá „*taková divná z ničeho nic úzkost že už to nejsem já*“ i vědomí relativity hodnot v aktuálním čase, v němž „*nic není svaté a nic bez šance*“.

³¹² Šiktanc, Karel: Zaříkání živých. In: Dilo 3, Ed. J. Brabec. Praha, Karolinum 2001, s. 14.

³¹³ Tamtéž, s. 34..

³¹⁴ Tamtéž, s. 27.

„*Provaz je cesta k světlu a taky cesta ke smrti*“³¹⁵, rozvažuje Šiktancův lyrický mluvčí nad negací bytí jakožto únikem z rozporuplné přítomnosti, která i ve vztahu ke smrti nenabízí k pochopení smyslu života více než další pochybnosti.

Ještě větším výrazem osobní úzkosti i vzpoury proti mocenskému diktátu totalitní epochy je pak expresivní výkřik apokalyptické vize Ivana Diviše, z jejichž „temnot“ již nelze nalézt východiska:

„*Nevěřím! Už ani slasti,
ani zjevení, ani zoufalství,
naději nám vrazili jak pilník do boku
a lásku zasklilí a popsali
a zepsuli a pochcali.
Je mi zle! Je mi strašně zle!
Žral bych dlažbu! Svě knihy močůvce!
Po smrti není nic! Sůl shnila!*“³¹⁶

Reflektovanou „apokalyptičnost“ aktuálního pozemského času, u níž lze dešifrovat zejména vliv specifických Demlových snových textů *Hradu smrti* a *Tance smrti*, vykazuje i tvorba básníka Zbyňka Hejdy³¹⁷.

Hejdova básnická próza věnovaná přímo Jakubu Demlovi *Nikoho tam nepotkám* (1961) obsahuje hned několik paralel k Demlovým textům, v nichž jsou motivy související se smrtí prezentovány. Rovina nejasných přesahů života a snu, přítomnost starší, milované ženy, sémantická funkčnost dopisu, úzkost z ohrožení života matky či vize její smrti jsou oblastmi, v nichž se způsob básnického výrazu obou autorů úzce dotýká.

Demlův vliv na Zbyňka Hejdu je však patrný i v lexikální oblasti textu – zdůrazňovaná posesivita negativních jevů či bolestných stavů prostřednictvím polysyndetického řazení – „*a to je moje peklo..., a moje největší bolest je...*“ – i zvýznamňování úlohy sebe sama – „*a já za nimi chodím..., já jenom hledím..., a já vím...*“ jsou osvědčenými „demlovskými“ postupy narace vztažené v textu k motivu „*Smrti*“, jež je i shodně u obou autorů personifikována, jmenována a oslovována.

³¹⁵ Šiktanc, Karel: *Nebožka smrt*. In: *Dílo 1*. Ed. J. Brabec. Praha, ČS, Nakladatelství Karolinum 2003, s. 110.

³¹⁶ Diviš, Ivan: *Sursum*. Praha, BB/art 2004, s. 61.

³¹⁷ O vlivu dalších osobností, zejména Františka Halase a filozofa Friedricha Nietzscheho na poetiku Zbyňka Hejdy blíže viz Trávníček, Jiří: *Vůle k zániku*. In: *Poezie poslední možnosti*. Praha, TORST1996, s. 132 – 149.

Hejdovy vize smrti zřetelně manifestují metaforizované stavy nostalgické retrospekce, pocity marnosti a deziluze z bezútěšnosti přítomné existence.

Východisko z inflace života představuje v Hejdově poezii intuitivní přijetí hypotetické provázanosti světa živých a mrtvých. Pozemský svět, do něhož se mrtví stále navracejí, „*přicházejí a odcházejí*“, aby po jejich odchodu tím zřetelněji vyvstávaly barokně antitetické kontrasty mezi „*nahoře*“, kde „*krásní andělé nesou modrý baldachýn světa*“, a „*dole*“, kde je „*nevýslovně úzko*“, nepřestává být zemřelými neustále ovlivňován. Pociťovaná přítomnost mrtvých nenese s sebou negativní konotace, neboť platí, že mrtvých „*se nebojíme, ale důlku, jež vyleželi v našich myslích*“.

Vzpomínka na někdejší obraz milovaných blízkých je pak ve sbírce veršů a próz z přelomu 60. a 70. let *Lady Felthamová* (1969-1973) transponována až do absurdně fantaskní vize navozující zpětně atmosféru Hejdovy prózy *Nikoho tam nepotkám*.

Nejbolestnějším reálným i snovým prožitkem zůstává smrt matky, jež se objevuje napříč celou tvorbou: „*Můj Bože, stejská se až do maminky. Stejská se k smrti.*“³¹⁸

Emotivní vyznání se však u Hejdy postupně proměňuje při modelaci fikce prezentované prostřednictvím snu, v níž jsou nastoleny otázky posmrtné dimenze následující sice hypoteticky po bytí, ale neposkytující dostatečné východisko směrem k nějaké utěšené formě existence.

„*V úterý 22. února³¹⁹ se mi zdálo, že maminka žije pod zahradou³²⁰, tj. pod zemí svého rodného domu, ale že ji odtamtud (šetrně!) vyhánějí. Stáli jsme spolu u kachlových kamen, která bývala u nich doma... V úzkosti jsme uvažovali, kam teď. Je prý tam pod zemí ještě nějaká jiná díra.*“³²¹

Autorův pohled je doslova „uzemněn“, funerální motivy země, hlíny a hrobu tvoří nedílnou součást i všech jeho předchozích sbírek.

³¹⁸ Hejda, Zbyněk: Blízkosti smrti. In: *Básně*. Ed. V. Färber a A. Petruželka. Praha, TORST 1996, s. 172.

³¹⁹ Na datum 22. února poukazoval jako na den vyžadující mimořádnou obezřetnost i s Demlem významně svázaný Josef Florian, jehož téměř pověřivá ostražitost je doložena mj. v korespondenci se Stašou Jílovskou, blíže viz Florian, Josef – Jílovská, Staša: *Vzájemná korespondence 1919 – 1922*. Ed. P. F. Hájek. Praha, Documenta 1993.

³²⁰ Obdobný motiv snu jako prostředku setkání s zemřelými, žijícími ve „světě pod trávou v zahradě“, se později objeví například i v Hrubínově Černé denici z roku 1968.

³²¹ Hejda, Zbyněk: *Lady Felthamová*. In: *Tamtéž*, s. 199.

„Proč já, proč právě já musím slyšet padat hlínu na mé živé“, táže se lyrický subjekt autorova debutu *Všechna slast* (verše z 1957 – 1959), aby mu zároveň v podtextu jeho úzkostí zněl i sarkastický výsměch smrti upomínající na biologickou determinovanost člověka, vůči níž se nelze bránit jinak, než ironií vedoucí k smířlivé akceptaci reality:

„A my budem tvořit
rodinu nejtišší,
a tedy dobrou s červy.
/.../
Drazí pozůstalí,
vykoupení není,
tlít je naděje
a to začlo tak dávno,
že těžko vzpomenout.
A tedy tlete,
drazí pozůstalí,
ať aspoň něco
máte odbyto.“³²²

Sarkasmus ve vztahu k rovině smrti Hejdovu poetiku neopouští ani později, a tak i když jeho sbírku z poloviny 60. let *Blízkosti smrti* (verše z let 1962-65) provázejí i metaforické obrazy typu - „*Smrt. Je tady po setmění. Leháme si v její čas.*“ - přesto se často v kontrastu k meditativním partům lyrický subjekt vymezuje vůči vědomí smrtelnosti ironií, hyperbolizací: „*My umřít? Ó my zkápnem! O hřbitovní zed' už ted' morovým vápnem nám někdo líčí pleť.*“

Volbou lexika přecházejícího od neutrální výpovědní polohy k funkčně motivovaným hovorovým výrazům i zakomponováním napětí v sobě nesoucích metafor je zároveň demonstrován vzdor, jenž je v lidském individuu vzhledem k nemožnosti ovlivnění počátku života stejně jako k neměnné jistotě jeho nevyhnutelného konce latentně přítomen.

Vědomí osudovosti, deklasující své protihráče, jimiž jsou lidské bytosti, na úroveň „*sisyfovsky*“ trestaných poddaných, kteří nemají žádného úniku, neboť nevěděli, že na svět přicházejí nikoli z matky, ale „*ze soudní síně*“, a tak žádný

³²² Hejda, Zbyněk: *Všechna slast*. In: *Tamtéž*, s. 75 – 76.

z nich po smrti „*ani natažený neujde svému kameni, ani vleže neujde pohybu mezi úpatím a vrcholem hory*“, se nevytrácí ani ve chvíli milostné extáze, neboť „Eros“ i „Thanatos“ jsou ve světě Hejdovy poezie natolik provázáni, že reflektované vědomí jednoho nemůže upozadit permanentní vnímání druhého.

Samotný akt lásky tak evokuje jen pád končící se v chimérických temnotách hrobu³²³, jehož hrůznou připomínku dokáže zatřít snad jen alkoholové opojení poskytované subjektu nacházejícímu se uprostřed marnosti prostřednictvím hospody, z níž Hejda vytváří v průběhu své tvorby pro jeho poetiku zcela neodmyslitelný literární topos.

Beznaděj subjektu spějícího k nejistotám konečné nicoty a alkoholem destruujiícího sebe sama je jednou z parabolických charakteristik hledání identity. V souvislosti s tematizací smrti v české literatuře však poukazuje na frustrující devalvací hodnoty a smyslu života lidského individua, která nabývala nové intenzity v závislosti na transformaci dosavadního vnímání kategorie smrti v nově definovaném systému totalitního řádu v české společnosti po roce 1948.

Po válečných zkušenostech, které rozměrem masovosti vraždění a zabíjení demonstrovaly zcela odlidštěnou podobu přístupu ke smrti, a po řízeném vytlačování církevních institucí z dosavadní účasti při oficiálních obřadech, z poskytování duchovních služeb, a zejména i z péče o nemocné a umírající, se nutně změnil přístup k výkladu života i jeho fyzického konce, což se projevilo i markantní změnou postavení umírajícího jedince v systému sociální a lékařské péče.

Tabuizování umírání i samotné smrti a přesun záležitostí spojených s biologickým koncem člověka z privátní oblasti rodinné péče do nemocnic a podobných léčebných institucí, i postupné vytěšňování potřeby zkoumání spirituálních rovin života pod imperativním diktátem rozvoje a budování socialistického zřízení mělo za následek odklon od dosavadního modelu asistence u umírajících i postupné posilování orientace veřejného zájmu na stále více se prosazující podobu ateisticky pojatého rozloučení s umírajícími a zesnulými, v němž

³²³ O povaze této dvojí roviny prolínání lásky a smrti v Hejdově díle viz analýzy recenzenta autorových sbírek Jaroslava Meda: „*Pro Hejdu je smrt přítomností v nepřítomnosti, tak jako je člověk přítomen ve své tělesnosti, i když ji chce překonat opojením slastí nebo gestem duchovního přesahu. /.../ Vrcholem slasti je zapomenout, ať už v opojení alkoholem, nebo v lásce; jenže právě sex, jemuž Hejda dává podobu až barokně drastickou, ve svém vrcholném naplnění jen znovu připomíná hrob, kde jsme „obnaženi až na kost“.*“ Med, Jaroslav: „Všechny čeká jedna noc...“ Literární noviny 4, 1993, č. 44, 4.11. s. 7.

byly absence tradičních rituálů i ztráta dosavadního respektu k duchovním rovinám i transcendentálnímu přesahu lidské existence zřetelně patrné.

Posun k ateizmu ve sféře péče o umírající jedince ještě výrazně narůstá v období normalizace, která měla prostřednictvím násilného uplatňování stanovisek vyhovujících komunistické ideologii a cenzurou či potíráním odlišných postojů dopad na všechna odvětví kulturně – společenské oblasti, literaturu nevyjímaje.

Jednou z „útěch“, ne-li útěchou jedinou, se tak v rovině akceptace smrti pro mnohé mohla stát vzpomínka na předešlý život jejich zemřelého blízkého, který definitivně zakončil svou pouť nejen ve smyslu fyzické existence, nýbrž i ve smyslu spirituálního přesahu či přetrvání této existence, jež byla v souladu s materialistickým výkladem světa rezolutně popřena.

Zvýznamnění vzpomínky, která se stává prostředkem k překonávání definitivního verdiktu smrti, znamená proměnu literárního toposu čepovsky provázaného reálného a ireálného prostoru „dvojího domova“ i principu zobrazení pomyslného propojení pozemského světa a transcendentálního prostoru.

Evokační úloha vzpomínky jakožto způsobu specifické reference o prožitém je akcentována v poezii básníka, který se s melancholickou reflexí neúprosného času, s principy kontinuity rodové tradice i s motivy hledání dětství a možností či nemožností návratu v různých významových kontextech vyrovnává osobitým způsobem³²⁴ – Františka Hrubína.

Motiv smrti, usouvztažněný k reminiscencím obrazu nepřítomného i nenávratně ztraceného života, dominuje Hrubínově *Romanci pro křídlovku* (1961, vyd. 1962).

Úvahy vztažené k vypjaté polaritě života a smrti³²⁵ jsou zacíleny především na lidské vztahy a formu jejich přetrvání v paměti lidí, kteří „ač smrtelní, budou si

³²⁴ Zřetelně tato tematika vyvstává již v Hrubínově válečné sbírce „Včelí plást“ (1940):

„Tak všechno od nás odchází,
veliká láska, láska malá,
hlas matčin nad zimostrázy,
řeka, jež ani nepostála.

A po každém z nich jinak se nám stýská –
už jednou – dávno, v noci bez lidí –
smrt jejich spatřili jsme zblízka,
dřív než ji oni uvidí.

A život zlatné jako včelí plást,
sládnou v něm stará pole jetelová –
kolikrát ještě ruka včelařova,

která se vedle chystá krást,
mihne se nad ním chladem svého stínu,
po němž je dlouhá úzkost ve včelínu.“

viz Hrubín, František: Včelí plást. In: Včelí plást. Praha, Jos. Vilímek 1944, s. 48.

³²⁵ O vzniku „Romance pro křídlovku“ i o postupném variování její formy od prvních pokusů z roku 1950 až po závěrečný „tvar“, k němuž se Hrubín dopracoval, se autor vyjádřil několikrát, stejně tak jako o míře autobiografičnosti v látce zmíněné básně: „Romance pro křídlovku vznikla ze zážitku z mládí, který je ovšem dále stylizován, další životní zkušenosti měly vliv na konečné vyjádření tohoto

žádat věc nesmrtelnou“ a kteří stejně jako lyrický subjekt Hrubínovy romance musejí bloudit „s tím strašlivým břemenem“, neboť jsou trvale poznamenáni setkáním s životy, které již zmizely v nenávratnu³²⁶.

Poselstvím textu je podobenství o stopě, kterou jeden lidský subjekt otiskuje do nitra subjektu jiného, a o způsobu vyrovnání se s realitou, jež je ve vztahu ke smrti nepředvídatelná.

Motiv časového průsečíku kontradikčních prvků příchodu a odchodu, okamžiků vzplanutí nové lásky a završení jiného života smrtí, počátku milostné romance, která se rozehrává na pozadí umírání jiného člověka, poukazuje na přirozenou komplementaritu života a smrti jen zdánlivě. Terina, ústřední postava Františkovy retrospekce, umírá navzdory svému mládí nečekaně po třech letech od prvního setkání obou protagonistů, několik měsíců po jejich opětovném setkání, které bylo nechtěně ukončeno žárlivou roztržkou. Nelítostná smrt, kontrastující s předešlým naplněným závěrem života Františkova dědečka, je tragickou událostí podtrhující nejen bezmocnost lidského subjektu vůči jejímu neodvolatelnému verdiktu, ale také upomínající na realitu definitivního konce možností nápravy skutků, jejichž negativní dopad zůstává jako trvalé memento neodčiněných omylů a pochybení.

příběhu. Nelze jej už brát jako osobní, je to něco mimo mne...“/.../ „Hrobníkova slova v básni jsou skutečná slova, která pronesl, je to tedy reálná událost, která dala najednou do skladby nový prostor. Stalo se to ve Zlatnicích, kde měla být Terina pochována. Hrobník vyšel z chalupy, vedl nás na hřbitov a tam nám řekl, že zde už hledaný hrob není...“ viz Doležal, Vladimír: Šel krajem básník. Přepis rozhovoru s Františkem Hrubínem, nahraného ve studiu Československého rozhlasu v Českých Budějovicích roku 1965. In: Jihočeská pravda. 4. října 1985.

³²⁶ Propojenost lásky a smrti, která tvoří rámec mnohvrstevnaté Hrubínovy skladby, se manifestuje v okamžiku nepřímého vzájemného střetnutí dvou osudů klíčových postav básně: smrt starého dědečka, vymaňujícího se prostřednictvím svých fantastických vidin z moci osob i jevů „*tohoto světa*“ a toužícího naplnit své přání návratu „*domů*“, je datována stejným dnem, jako první sblížení lyrického mluvčího – Františka s komediantskou dívkou Terinou, jejíž přítomnost naplňovala po deset předcházejících dnů jeho večery stejně tak, jako procházky s dědečkem naplňovaly jeho rána. Zakončení dědečkova života se odehrává v souladu s jeho přáním odchodu domů – dědeček odchází stejně jako na své cesty za imaginárními rozhovory, během nichž za někdejší živé mluví jeho vlastní vnuk. Chvilé prozíření v okamžiku těsně předcházejícím smrti se stává předznamenáním vlastního skonu – dědeček se symbolicky „vrací“, poznává Františka, v noci umírá oblečen do vyžadovaných šatů, je doprovázen vlastní holí – jeho život je tak obrazně dovršen a skrývá v sobě naději další cesty, jež je však zároveň zpochybněna zavedenými rituály, vzhledem k nimž František dědečka z šatů opět vysvléká, aby ho mohl umýt a připravit k pohřbu. Terina, jejíž mládí je synonymem bouřlivého očekávání a objevování života, si také přese všechno nese své stigma smrti již od prvních okamžiků, kdy do příběhu vstupuje. S Františkem se při svém odjezdu loučí zdánlivě paradoxními slovy „*Neumřete mi!*“, jež zřetelně kontrastují s představami a pocity bezstarostného prožívání mládí a opojenosti životem. Deníková forma jednotlivých časových rovin romance je současně retrospektivním pohledem, zpětnou rekonstrukcí obrazu, v němž už je vědomí Terinina konce explicitně obsaženo: „*Když jsem ji v janovcích objímal, už se jí pod záda sunul hrob.*“

Hlavní hrdina František, který se po letech vydává na místa společného setkání nenachází již ani Terinin hrob. Obdobně jako Tereza Planetová z Holanovy stejnojmenné lyrickoepické básně z roku 1942 i Terina není více než vzpomínkou. Obraz milované osoby, který překonává čas, je reprezentován láskou, jež však jak „voda žene se z peřejí, jen pěnu chytíš z ní a kdoví kde je jí už konec“...³²⁷

Náhodné setkání s někdejší sorkou Viktorem, se kterým se František navrací do Lešan – dějiště minulých poutí, kde začnou „stavět ze stínů a závratí opilý kolotoč, z prachu vydupávat kroky dávných tanečníků a každý po svém zpívat konec žalostné romance“³²⁸, však nakonec přináší i poznání, že obraz osobnosti zůstává neporušen ve vzpomínkách těch, jimiž byla milována.

„Navždy mne bude víc o tu noc,
kdy jsem tě vyvolával z měsíčných par
a popel na žhavém srdci chtěl držet tvar
něčeho, co už není, zatímco tys žila
a žiješ, ne přízrak, ne stín, jenž vstává z már,
ne bludička, ne bysta náměsíčně bílá,
ale láska, jež v krvi žil a cév
divoce tepá.“³²⁹

Čtenářsky úspěšná *Romance pro křídlovku* obsáhla ve vztahu k interpretaci reality smrti stěžejní pocity lidského subjektu, determinovaného časem a prostředím českého kontextu 2. poloviny 60. let. Sdílené vědomí neodčinitelnosti skutků i naděje v trvalou hodnotu lásky se tak do jisté míry staly symbolem soudobého přijetí smrti, jejíž negativní role směla být vyvážena mocí vzpomínky umožňující pomyslně překročit smrt a kategorii lidského ne-bytí proměnit prostřednictvím reminiscence v obraz, který – sám čím dál více se vzdalující realitě - se proměňuje postupně v ideál.

Třetí výraznou rovinou interpretace smrti v české literatuře 60. let je oblast básnické tvorby, v níž je smrt prezentována jako "jinotaj", nedešifrovatelné a neuchopitelné abstraktum, pro které právě poezie hledá výraz na úrovni metaforického opisu. Významným aspektem filozofického přístupu autorů

³²⁷ Hrubín, František: *Romance pro křídlovku*. Praha, Mladá fronta 1998, s. 51.

³²⁸ Tamtéž, s. 55.

³²⁹ Tamtéž, s. 57.

k literárnímu obrazu smrti je pak reflexe duchovního, transcendentního rozměru, který vyplňuje prostor za smrtí.

Pomyslná symbióza prostupného světa živých a mrtvých, díky níž je lyrickému subjektu umožněna introspektivní bilance vlastní existenciální situace, se stala dominantou jednoho ze stěžejních děl české literatury 60. let 20. století – Holanovy skladby *Noc s Hamletem* (1946-1956, 1962, vyd. 1964).

Motiv dialogu básníka s imaginární literární postavou, jenž se odehrává v ireálném prostoru i času, a do něhož autor nechal navíc vstoupit i dvojici mýtických hrdinů antických bájí překonávajících silou lásky i zapovězenost návratu z podsvětí, odkazuje prostřednictvím svých mnohačetných aluzí na obrazy posmrtného světa a sahá až k autorovým zápiskům z *Lemurie*³³⁰ (1940): „*Viděl jsem mrtvé. Mrtví hledí na živé. A jako by vyžadovali pohrobní diváky.*“³³¹

Hamlet je prototypem zmytizované filozofické reflexe – jako takovému se mu v Holanově textu dostává nadřazeného postavení nad básníkem, jenž s ním rozpráví, či přesněji jenž ho nechává rozprávět, aby mu mohl naslouchat.

Střet světa mrtvých, jejich průlom do prostoru živých, je demonstrován nejen Hamletovými replikami reflektujícími prostor jejich „záhrobí“, ale především úvahami básníka, který jejich přítomnost cítí, ale který zároveň ví, že „*není poznání... Žijeme jen a jen v přeludech*“. Lidská existence však není ohrožena přeludy, nýbrž těmi, kteří ještě žijí, neboť právě oni mají v rukách i samotnou smrt, již se rozumí nejen moc nad životem vlastním a životem druhých lidí, ale i moc nad potenciálním životem nenarozených, kterým se rozhodují tento dar odepřít, a jejichž zmařenou přítomnost Holan stejně jako před ním Jiří Orten připomíná³³².

³³⁰ Rukopis knihy V. Holan na počátku 50. let zničil. Na základě prvního, značně cenzurovaného vydání z roku 1940 pak pro následující vydání v roce 1968 autor doplnil pasáže, které si dokázal vybavit, a kniha směla vyjít v rámci sebraných spisů V. Holana.

³³¹ Holan, Vladimír: *Lemurie*. In: *Spisy. Babyloniaca*. sv. 9. Ed. Vladimír Justl a Pavel Chalupa. Praha, Paseka 2004, s. 62.

³³² „*A ona s nejdražšími záhyby na docela prostém rouše nechá si růsti nehty, aby z nich tím lehčeji upustila pevně držený zelený svah dětského smíchu... Pitevní protokol pak poznamená s výhradou: Kdy zapomeneš, duše, žes nebyla ještě spatřena? A kdy si vzpomeneš?...*“

Vladimír: *Noc s Hamletem*. In: *Spisy, Nokturnál*, sv. 8. Ed. V. Justl a P. Chalupa. Praha a Litomyšl, Paseka 2003, s. 148.

O motivu potratu v Holanově *Noci s Hamletem* blíže viz interpretace R. Lukavského ve sborníku *Úderem tepny*. Sborník ze semináře k interpretaci básnického díla Vladimíra Holana. 19. 1. 1986 „Úderem tepny“. Ed. V. Justl. Praha, 1986.

Ani láska, která dovolí bájně Euridyce prostřednictvím Orfeovy statečnosti vystoupit na zemi zpátky z podsvětí, však nemůže v Holanově *Noci s Hamletem* zachránit nynější živé, neboť i láska je „*jen částí naší jistoty*“, jež zároveň „*ničí vždy to, co ji živí*“.

Pro Holanovu skladbu je charakteristický silný, expresivní tón vyjadřovaného smutku, bolesti z osamění i úzkosti z bytí, z vědomí neukotvení, z pocitu pobývání „*v průvanu mezi narozením a smrtí*“, kde není dán prostor experimentům, ani možnosti „reprízy“, neboť život, láska i smrt se odehrávají „*jenom jednou*“.

„*Jen když se smíříš se smrtí, pochopíš, že všechno pod sluncem je skutečně nové*“, říká Holanův Hamlet, ale vzápětí neguje i samu možnost smíření člověka se světem i sebou samým, neboť hrozba „přesahu“, neznámého transcendentálního prostoru i neuchopitelného rozměru onoho světa do sféry obyčejného života je stejně tak nedešifrovatelná³³³, jako stále přítomná.

Ještě dále do obrazných černých hlubin čekajících za koncem života míří introspektivní zpověď Jaroslava Seiferta ze sbírky *Koncert na ostrově* (1965), jež byla stejně jako v případě Holanovy poezie z 60. let poznamenána autorovou zkušeností osobní konfrontace s vědomím možné blízkosti smrti³³⁴.

Tematizace smrti zahrnuje u Seiferta jak prvky antropomorfizace, tak zejména rovinu reflexivní výpovědi, které později explicitně vytanou v kontrastujících pojetích smrti ve verších „Milenky básníků“ z konce 60. let.

Podoba smrti, nahlížená skrze personalizovanou formu i alegorické příměry – „*Smrt je paní všech bolestí*“, „*Smrt je císařovna všeho vraždění*“, „*Smrt je sestřička*

³³³ To, co „*nás nyní obklopuje, zavalí nás jednou...*“, vypovídá Hamlet, jehož slova mohou patřit neodvratné skutečnosti završení lidského života smrtí stejně tak, jako reminiscenci na sopečný prach Vesuvu, jenž v sobě pohřbil i proslulý dům „*La casa del poeta tragico*“ v Pompejích, konotovaný závěrem Holanovy skladby *Noc s Hamletem*. Téma Pompejí a Herkulánea jakožto symbolu smrti i přetrvání v čase se vyskytuje i v tvorbě Oldřicha Mikuláška, od sbírky „*Pulzy*“ (1947), přes motiv smrti milenců v „*Šokované růži*“ (1969) až po báseň „*Utrpení starého Werthera*“ zařazenou do sbírky „*Žebro Adamovo*“ (1981).

³³⁴ Seifert musel podstoupit závažnou operaci v souvislosti s onemocněním páteře a pohybového ústrojí, po které byl připoután obdobně jako později Oldřich Mikulášek k francouzským holím:

„*A co teď, kčertu!*

Chromý a o berlích

*jsem na konci svých cest,
svých zmatků, bludů, trapných zbabělostí!*

Polštářek z hoblovaček

*už mám povlečen,
a někde blízko cítím ostrý pach
černého laku“*

Seifert, Jaroslav: *Koncert na ostrově*. In: *Dílo Jaroslava Seiferta*, sv. 10, Ed. J. Flaišman. Praha, Akropolis 2004, s. 19.

hniloby, poselkyně zmaru a nicoty“, „*Smrt je loutna nářků, pochodeň hořící krve, urna krásy a brána nikam*“³³⁵ - je v závěru zmíněné básně navzdory předchozím poetickým obrazům interpretována jako moment negující vše, co mu předcházelo: „*Smrt je však i jenom okamžik, škrtnutí péra a nic víc.*“³³⁶

V básnickově tvorbě se niterná reflexe vlastní smrti stává nezbytnou součástí hledání identity, pro jejíž pochopení ve vztahu k mezním situacím vlastního bytí platí, že „*snad také není ani bez užitku sáhnout si na svou smrt*“.³³⁷

Seifertovo nazření této problematiky, vycházející z autopsie, je prezentováno intimní autorskou výpovědí o vlastním zápasu s přijetím definitivy, kterou smrt nastolí, a v níž autor nenalézá perspektivu přesahu bytí a jeho hypotetické postmortální kontinuity.

Básníkův pohled na smrt postrádá nábožensko – spirituální opory - „*vždyť život je jen vzlyk, a jiný život není*“³³⁸ - a prizmatem okamžiku fyzického konce, po němž již nenásleduje nic, interpretuje i „*všechny naše životy*“, které jsou jen „*svízelné a bludné hledání vlastního hrobu*“³³⁹.

Přesto se v básních sbírek *Halleyova kometa* (1967) a *Odlévání zvonů* (1967) objevují nezřídka i aluze na křesťanskou věrouku, ve vztahu k níž je s definicí smrti polemizováno. Křesťanský model, vůči němuž se Seifertova poezie vymezuje, skrývá v sobě realie odkazující nazpět k idylické etapě dětství. Na motivu vlídné atmosféry vánočního Betlému však jen tím zřetelněji vyvstává úzkost dospělého subjektu, nespátřujícího v náboženské koncepci posmrtné existence pro sebe žádné východisko:

„*Tak ztichl kolovrat*“

³³⁵ Připomeňme k porovnání i variování pojetí smrti v „hledání tvaru smrti“ v poezii Františka Halase:

<i>„Ó jak jsi krásná smrti</i>	<i>Smrti Patronkyně</i>
<i>Smrti Poselkyně ticha</i>	<i>Smrti Prosebnice</i>
<i>Smrti Podloudnice</i>	<i>Smrti Potměšilko</i>
<i>Smrti Přítelkyně pokolení</i>	<i>Smrti Podělářko</i>
<i>Smrti Pekelnice</i>	<i>Smrti Pletichárko</i>
<i>Smrti Pastorkyně</i>	<i>Smrti Pošetilko</i>
<i>Smrti Psice</i>	
<i>Smrti Podruhyně</i>	<i>Kde je tvar tvůj smrti</i> “
<i>Smrti Podvodnice</i>	

Halas, František: Potopa. Ed. L. Kundera. Studnice, Opus 1999, s. 7.

³³⁶ Seifert, Jaroslav: Deštník z Piccadilly. In: Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 11. Praha, Akropolis 2003, s. 212 – 213.

³³⁷ Seifert, Jaroslav: Koncert na ostrově. In: Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 10. Praha, Akropolis 2004, s. 79.

³³⁸ Tamtéž, s. 104.

³³⁹ Seifert, Jaroslav: Deštník z Piccadilly. In: Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 11. Praha, Akropolis 2003, s. 155.

*a ztratilo se vřetánko,
chlév zůstal prázdný a hvězda odlétla
na druhý konec naší galaxie.*

*Jen z oblohy se sypal
žhavý popel.*

*Já vím, co mi chcete říci,
já to dobře vím,
ale tam nahoře je pustá prázdnota
a ticho k zešílení.*

*A hustá, zoufalá tma.
A strašlivý, černý mráz. “³⁴⁰*

Smrt nazřená optikou Jaroslava Seiferta je jen ekvivalentem nicoty a nebytí, proti kterým je jakákoli pozemská obrana či útěcha pouhou marností. Vidiny temnot, které mají vyplnit poslední chvíle, jsou přijímány s vědomím nevyhnutelnosti, s níž se je ve vztahu k představě vlastní smrti nutné smířit. V básni věnované smrti básnickovy matky „Nebeské závory“ je demonstrován autorův pohled na podstatu smrti, jehož distance od náboženského výkladu je evidentní:

*„Několik vteřin před svou smrtí
obrátila k nám matka tvář
a chraptivě vykřikla:
Není nic.
Přes její ústa se pak překlenulo ticho.*

*Do jaké propasti se rozsypal
její růženec
stokrát zlíbaný,
kam padala všechna slova modliteb
a ševel písni,
které zpívala odmlada?*

*Kam se poděly strach i úzkost
z těch nepatrných skutků?*

³⁴⁰ Seifert, Jaroslav: Halleyova kometa. In: Tamtéž, s. 185.

*Jsou označeny jmény hříchů
a jsou právě tak špatné
a právě tak dobré
jako všechny ostatní.*

*Jakou temnotu asi spatřila
v té kruté vteřině,
kdy se odrážíme patami od země,
abychom vzápětí na ni klesli?
Vykradl jsem se na pavlač
a z matčiny rozviklané židle
díval jsem se někam nahoru
do nebeských výšek.*

*Po celý náš dlouhý život
civějí nám do oken,
nic nám nepřikazují,
nic od nás nechtějí,
a chcete-li,
jsou k nevyslovení krásné.
A my se pokoušíme je podplatit
zrnkem kadidla,
zrnkem růžence,
slovy a slzou!*

*A nakonec chceme pozdvihnout
jejich světelné závory
svým posledním vzdechem,
který je ze všeho našeho úpění
nejmarnější. “³⁴¹*

Seifertovo vyrovnání se s tematikou smrti prostřednictvím poezie patří mezi zřetelně atheisticky motivovaná pojetí lidského subjektu. Je však naprosto vzdáleno

³⁴¹ Seifert, Jaroslav: Odlévání zvonů. In: Tamtéž, s. 230 – 231.

nihilizmu, který by paralyzoval životní aktivitu a bránil tak smysluplnému naplňování individuální existence. Seifertova poetika neztrácí i ve vztahu k motivice smrti nic ze své podstaty vyjadřovat smyslové okouzlení ze zázračnosti života, která je naposledy přítomná i před zmíněnou „*bránou nikam*“. Nejpodstatnější konstantou lidského bytí tak zůstává láska, o níž usilovat se stává životním imperativem, neboť „*snad je možno i bez lásky žít; však umírat bez ní, to je zoufalství*“³⁴², a která je v básníkově reflexi smrti prostředkem vzdoru i způsobem obrany proti absolutní převaze smrti s jejím nevyhnutelným požadavkem konce.

Obdobně je motiv fatální provázanosti lásky a smrti nahlížen i v meditativní, intimní lyrice Jana Skácela. Hodnota smrti, která je pojímána jako součást člověka a jeho osudu, je i ve Skácelově poezii konstantou akcentující to, co je možno nazvat univerzálním a všelidskou zkušeností, neboť „*ve zlaté hodině smrti si všichni rozumíme*“³⁴³.

V návaznosti na Holanovy prožitky existenciální úzkosti, v polemice s Halasovým vymezením nicoty, s postupnou inklinací k minimalizaci verše, jakou lze nalézt ve směřování Reynkovy úspornosti ve slovech tlumočících maximum obsahu, vstoupil v osobě Jana Skácela na sklonku 50. let do české literatury básník, jenž k dosavadní linii pojetí smrti přidává svoji výraznou kontemplaci ukotvenou v osobitých metaforách, které zaplňují prostor Skácelovy poezie.

Otázka smrti je u Skácela tematizována až od jeho druhé sbírky nazvané *Co zbylo z anděla* (1960). Stejně jako u Hrubína je v tvorbě Jana Skácela zdůrazněna sémantika vzpomínky, prostřednictvím které lze přesáhnout hranice samotné pozemské existence, i lásky, která „*znova, odedávna zpovzdálí překáží smrti*“³⁴⁴.

V souvislosti se smrtí je u Skácela opakovaně evokován pocit důvěrné známosti, vzájemné blízkosti mezi živými mrtvými, která v sobě nenese žádný aspekt strachu či nepatřičnosti. Okamžik loučení odkazuje k bezpečné minulosti: cesta, kterou chodí pohřební průvod do hospody, děti, které smrt vnímají s iluzivní nadějí, že mrtvý se opět vrátí zpět, hrčící „*vozy dobrých vzpomínek*“, představují smrt jako zkušenost, která má být pochopitelná každým lidským subjektem.

Jestliže je obraz vesnického pohřbu svědectvím o ukončení jednoho lidského příběhu, pak i literární topos hřbitova, ke kterému se Skácel opakovaně vrací, nenese

³⁴² Seifert, Jaroslav: Koncert na ostrově. In: Tamtéž, s. 92.

³⁴³ Skácel, Jan: Co zbylo z anděla. In: Básně, sv. I, Ed. J. Opelík. Brno, Blok 1995, s. 106.

³⁴⁴ Skácel, Jan: Hodina mezi psem a vlkem. In: Tamtéž, s. 120.

ve sbírce *Hodina mezi psem a vlkem* (1962) v sobě negativní obsah: „*na starých hřbitovech bývá všechno liché, /.../ strach tam nechodívá, ticho chodí bosky, /.../ a všechny příběhy jsou tam z bílé příze, vítr je nepocuchá, nahlas je říkat smí.*“³⁴⁵

Také ve sbírce *Metličky* (1968) vzpomínání na zemřelé odkazuje k dřívějšímu čepovskému modelu prolnutí světa živých a mrtvých. Realita, v níž však platí, že „*neznám tvé mrtvé a ty neznáš moje*“, zároveň staví mezi lidskými subjekty hráz. Přesto je pravá podstata lidského bytí všem společná. Vnější a časem ohrožovaná forma existence, kterou je tělesná podstata člověka podléhající zmaru, není sama o sobě více než pouhá „*schrána a násilím pojatý prostor*“, z něhož „*To vskutku skutečné /.../ Snímáme z vědoucí tváře Až zase po horách chodívá Smrt*“.³⁴⁶

Smrt je zároveň uvedením do okamžiku, který bude jednou sdílen každým, do předělu, ve kterém se člověk všechno dozví a o němž už nic nevypoví. Zůstává obestřena tajemstvím.

V Skácelově poezii nemá interpretace tematiky smrti vazbu na konkrétní náboženský výklad. Reflexe Boha, která se u autora objevuje ve sbírce *Smuténka* (1965), zůstává v rovině privátního pojetí transcendentna:

„*Nechci, aby mne obmyslel kterýkoliv bůh.
Mám odedávna svého,
pro vlastní potřebu, i k svému narovnání.
A pro pokoru, které je mi třeba.*“³⁴⁷

Přesto je Bůh prostřednictvím básnickovy poezie apostrofován:

„*Tolik se bojím ticha do němoty,
té tíhy na stromech a věčnosti,
co v lidech přestala.
A nestydím se ani za nehet
za svoji úzkost, bože, ty to víš.*“³⁴⁸

Bůh Skácelovy poezie není nedosažitelný, je přítomen v krajině, „*kde padá tma*“, je „*strašně starý*“, „*má křivý prst*“, jeho existence, jež je pouhou variantou jeho neexistování vyvolává lítost, jež „*jako saze snáší se na kraj – samí havrani*“.

³⁴⁵ Skácel, Jan: *Hodina mezi psem a vlkem*. In: *Básně*, sv. I, Ed. J. Opelík. Brno, Blok 1995, s. 143.

³⁴⁶ Skácel, Jan: *Metličky*. In: *Tamtéž*, s. 217.

³⁴⁷ Skácel, Jan: *Smuténka*. In: *Tamtéž*, s. 169.

³⁴⁸ *Tamtéž*, s. 165.

I smrt sama stejně jako Bůh nakonec v dimenzi vyplněné Skácelovou poezií zůstává hádankou, k jejímuž rozluštění člověk spěje, ale jejíž vyřešení je v pozemském čase zapovězeno.

Poetika Jana Skácela nachází své těžiště stejně jako Seifertovo i Holanovo hledání v relaci dvou největších abstrakt – lásky a smrti. Holanova básnická imaginace, jež akcentovala dramatickosti vzájemné tenze mezi těmito konstantami lidské existence, končí explikaci jejich komplementarity otázkou incinující další kontemplaci:

*„Ještě zde chvíli zůstat,
oddálit smrt,
ale to nelze, neboť ona
je před životem.
Ale někdy má naschvál jiný hlas.
Je proti lásce?“³⁴⁹*

Obdobně nedokončenou a otevřenou je i Skácelova reflexe „tří velkých smutků“ ze sbírky *Metličky*. Verše, prostřednictvím kterých se básník vyjadřuje k otázce smrti, se tak s trochou nadsázky stávají reprezentativním resumé obecné bilance lidské existenciality, k jejíž interpretaci si literární tvorba hledala své cesty:

*„Ten první smutek Nevím kde zemru
Ten druhý smutek Nevím kdy to bude
A poslední Nevím kde se na onom světě octnu
/.../
Nechme jak zpívá píseň Dokažme
Vzít za úzkost jak za kliku a vejít“³⁵⁰*

Variety zobrazení smrti našly v období 60. let několik inspiračních zdrojů. Vedle příkladů aktualizace ztvárnění personalizovaných výjevů smrti, navazujících na literární tradici středověkých děl, přispělo k reflexivnímu rozvíjení problematiky značnou měrou dědictví literární spirituality meziválečného období i vliv poetik Františka Halase a Vladimíra Holana.

Kromě způsobu femininní i maskulinní antropomorfizace obrazu smrti vycházející z předlohy tanců smrti, které byly variovány osobitým ztvárněním Ivana Diviše, Oldřicha Mikuláška, Karla Šiktance či Zbyňka Hejdy, tvoří zejména v poezii

³⁴⁹ Holan, Vladimír: Na sotnách. Praha, ČS 1967, s. 132.

³⁵⁰ Skácel, Jan: *Metličky*. In: *Básně*, sv. I, Ed. J. Opelík. Brno, Blok 1995, s. 221.

Františka Hrubína další významnou složku literární prezentace motiviky smrti proces aktivizace vzpomínky, díky níž je možno opětovně nalézat způsoby reference o nezvratně ukončených životech i o minulosti.

V tvorbě Jana Skácela nebo Jaroslava Seiferta se pak stává zejména v souvislosti s poetikou Vladimíra Holana zjevnou dominantou dichotomie lásky a smrti, jež je základním tématem existenciálního hledání básní řešících vědomí konečnosti individua i způsob konkretizace představ o smrti a jejího uměleckého zobrazení.

Období 60. let 20. století je tak ve vztahu k literární interpretaci fenoménu smrti diversifikovanou etapou, která obsáhla velké rozpětí autorských přístupů a jejich umělecké produkce. Navzdory překážkám, které byly v důsledku politicko-sociálního vývoje autorům děl kladeny, tvoří produkce zmíněného desetiletí výraznou základnu literárního zpracování tematiky smrti, v níž uvedená škála modifikací jednotlivých pohledů poskytuje pro reflexi ontologických otázek velký, v současnosti již naštěstí ničím nelimitovaný prostor.

8. ZÁVĚR

Interpretace literárního zobrazení smrti a jeho vývojových modifikací zahrnuje vzhledem ke specifické povaze tématu oblasti, které přesahují rovinu analytického přístupu k textu a zasahují i do privátní sféry autora – subjektivního produktora textu. Interpretační zřetel se tedy i v případě zkoumaných děl české literatury 20. století upírá k aspektům, v nichž se projevují autobiografické zkušenosti autora, které latentně vstupovaly do jeho tvůrčího procesu, staly se stimulem pro textové ztvárnění motivů souvisejících se smrtí, či jejichž iniciační úloha pro konfrontaci s touto tematikou je v dílech přímo dešifrovatelná.

Vzhledem k nutnosti interdisciplinárního přístupu k výkladu problematiky hraje při interpretaci smrti jako literárního toposu významnou roli i jeho usouvztažnění ke kulturně sociálním vlivům, které se mohly na vzniku díla podílet, evidování historických souvislostí, jež se mohly do textů promítnout, i filozofických rovin, které mohly díla ovlivňovat.

Zobrazování smrti v české literatuře převážně vychází z křesťanské spirituální tradice. I v průřezu literatury 20. století lze reflexi náboženského výkladu či polemiku s jeho dogmaty nalézt ve velkém počtu děl, ve kterých je smrt a její metafyzická podstata tematizována.

Primární raně středověká smířlivá akceptace smrti byla v období morových epidemií transformována do personalizované projekce smrti vizualizované v podobě kostlivce, jejíž varianty našly v podobě Smrtky, Smrtholky či prostě jen zástupné tajemné ženské postavy – Smrti své místo zejména v tvorbě Jakuba Demla, na něhož v druhé polovině 20. století navázaly variace antropomorfizované smrti v dílech Vladimíra Holana, Ivana Diviše či Karla Šiktance.

Báze celé vývojové linie tohoto způsobu zobrazení smrti je obdobná: smrt vstupující do interakce se subjektem se ho snaží postupně znejistit, nutí jej bilancovat předchozí život, vyvolává tajemné konotace. Submisivní postavení subjektu odkazuje k reálné konfrontaci života se zjevně vítězí smrtí.

Tento model využívající femininní (případně i maskulinní) postavu reprezentující smrt akcentuje zejména ty vlastnosti lidského individua a doprovodné jevy mající vztah ke smrti, které připomínají nepřipravenost subjektu na moment

vlastního konce, zaskočenost nečekaným atakem smrti, tělesnost jako neelimitovatelnou složku procesu umírání.

Motiv dialogického sporu, rozvedený případným erotickým podtextem, podtrhuje dominantní postavení smrti a poukazuje na její nedosažitelnost i neomezenou vládu, jež jí předem zajišťuje triumfální převahu nad bezvýznamným lidským jedincem.

Výrazným momentem interpretace lidské terminality se stalo pojetí problematiky umírání a ne-bytí ve smyslu procesu dotýkajícího se subjektivitu jednotlivce. Do způsobu přijímání smrti vstoupila tato koncepce formou filozofických myšlenek Michela de Montaigne a Blaise Pascala, jehož výrok, že umíráme sami, upozorňuje na důležitost hodnoty individua, které stane v rozhodný okamžik před smrtí samo za sebe.

Náboženský pohled na otázku postmortální existence pak byl zproblematizován zejména dílem Arthura Schopenhauera, pro kterého interpretace pojmu věčného života zahrnovala i křesťanstvím opomíjené stadium života před životem, a jehož myšlenky našly odezvu například v tvorbě Jakuba Demla, Jiřího Ortena či Vladimíra Holana.

Filozoficko–spirituální aspekty v literární reprezentaci smrti jsou v případě sledovaného období v české tvorbě zřetelné v dílech katolicky orientovaných autorů. Výraz náboženského přesvědčení v textech Jakuba Demla, Jana Čepa a Bohuslava Reynka však není manifestací katolické věrouky. Kontroverzní stránky osobnosti i díla Jakuba Demla i patrný reflexivní tón, který je vlastní textům Jana Čepa i Bohuslava Reynka, odkrývají polemičnost jejich pohledů s výkladem smrti v rámci křesťanské dogmatiky. Významnou složkou pojetí uvedených autorů je vize prostupnosti světů živých a mrtvých, která ve druhé polovině 20. století nalezne své další interprety v básnické tvorbě Vladimíra Holana či Jana Skácela.

Jedním ze základních principů literární reflexe smrti se stalo v průběhu minulého století akcentování individuality. Tento proces postupně gradoval zejména v průběhu 30. let, kdy poetiky Františka Halase, Vladimíra Holana a Jana Zahradníčka reflektovaly pocity existenciální tísně a tragického postavení lidského subjektu v souřadnicích přítomného bytí i nepoznatelného transcendentna. Obraz smrti vyvolávající představy zmaru a zániku odkazuje i k sakrální dimenzi tvořené anděly i zemřelými bytostmi, k nimž se lyrický subjekt v poezii uvedených autorů přibližuje skrze regresi k dětství, které je pro svoji čistotu této nebeské sféře nejbližší.

Změnám v postavení umírajícího jedince v rámci společenské hierarchie se věnují zejména psychologické romány Egona Hostovského a Karla Čapka. V kontrastu k baladickým prózám Ivana Olbrachta či Vladislava Vančury, kde nabývá smrt symbolických významů a stává se iniciátorem heroizace a mytizace ústředních postav, je v psychologické próze řešena opačná situovanost hlavního subjektu – jeho opuštěnost ve chvíli umírání, pokrytectví okolního prostředí i ponížení ega hlavního hrdiny pomyslným „odnímáním“ smrti, tj. vyloučením zřetele k jeho osobnosti, zatajováním skutečností, devalvováním hodnoty jeho života na úroveň předmětu medicínské kauzy.

S problémem zodpovědnosti za smrt někoho jiného se vyrovnávají díla Josefa Čapka, Jaroslava Havlíčka či Václava Řezáče, jejichž analýzy lidských charakterů a deskripce příčin morálních selhání v mnohém ohledu predikovaly výsledky rozborů psychopatologických faktorů deformujících psychiku osobnosti, které byly později potvrzovány klinickými studii.

Během 2. světové války se vnímání smrti proměnilo v realitě válečných bojů, ale ke zcela drastickému obratu ve výkladu hodnoty života a smrti došlo v rámci masového vyvražďování během nacistického holocaustu. Básně Josefa Čapka a Emila Filly i poválečné beletrizované vzpomínky Arnošta Lustiga či Ivana Klímy a dalších podávají svědectví o utrpení vězňů zbavených promyšlenými nacistickými praktikami všech pomyslitelných práv i výsad lidství. Permanentní hrozba smrti, jejíž senzitivní vnímání naplňuje v předválečných letech poezii Jiřího Ortena či Hanuše Bonna, se v prostředí koncentračních táborů stala každodenní realitou pro miliony lidí, kteří výsledně padli za oběť nacistické genocidě.

Po skončení 2. světové války se v rámci totalitního komunistického zřízení smrt stále více tabuizuje. Rostoucí sekularizace společnosti, řízená vládnoucí ideologií, cíleně vytěsňuje spirituální aspekty smrti a dehumanizuje postupně proces umírání, jehož dějiště se přesouvá ve velkém měřítku z rodinné sféry do nemocničního zařízení. Znepřístupnění smrti je doprovázeno vzrůstajícím akcentováním vzpomínky jako prostředku útěchy v profánním přístupu k problematické ohraničenosti lidské existence.

Reminiscence na mrtvé v textech Františka Hrubína, Zbyňka Hejdy, Vladimíra Holana, Jaroslava Seiferta či Jana Skácela jsou dokladem reflexivního pojetí tematiky smrti v omezených tvůrčích podmínkách i příkladem básnické imaginace, jež se prostřednictvím poezie vyjadřuje k otázkám týkajícím se

problematiky smrti, na něž nelze nalézt jednoznačné odpovědi, ale jejichž závažnost je i díky literární tvorbě významně připomínána.

BIBLIOGRAFIE**Primární literatura:**

Bible. Písmo svaté starého a Nového zákona. Přel. Ekumenické komise pro starý a nový zákon. Podle ekumenického vydání z r. 1985. Praha, vyd. Ekumenická rada církví v ČSSR 1988.

Bonn, Hanuš: *Dozpěv.* Praha, Academia 1995.

Čapek, Josef: *Básně z koncentračního tábora.* Praha, Fr. Borový 1946.

Čapek, Josef: *Kulhavý poutník.* Praha, ČS 1985.

Čapek, Josef – Reynek, Bohuslav: *Nepřicházejí vhod. Dopisy, básně, překlady, prózy.* Brno, Blok 1969.

Čapek, Josef: *Psáno do mraků: 1936 – 1939.* Ed. J. Opelík. Praha, Pražská edice 1993.

Čapek, Josef: *Stín kapradiny.* Praha, ČS 1964.

Čapek, Karel: *Hordubal.* In: Spisy VIII, Ed. J. Víšková. Praha, ČS 1985.

Čapek, Karel: *Povětroň.* In: Spisy VIII, Ed. J. Víšková. Praha, ČS 1985.

Čep, Jan: *Děravý plášť.* Praha, Vyšehrad 1941.

Čep, Jan: *Dvojí domov.* In: Dvojí domov. Praha, Vyšehrad 1991.

Čep, Jan: *Hranice stínu.* Praha, Vyšehrad 1947.

Čep, Jan – Zahradníček, Jan: *Korespondence 1943-1948.* II. díl, Ed. M. Trávníček. Praha, Aula 2000.

Čep, Jan: *Letnice.* In: Dvojí domov. Praha, Vyšehrad 1991.

Čep, Jan: *Modrá a zlatá.* Praha, Melantrich 1938.

Čep, Jan: *Polní tráva.* Brno, Svobodné noviny 1946.

Čep, Jan: *Před námi tma a mráz. Dopisy z let 1942 – 1945.* Praha, Torst 2004.

Čep, Jan: *Sestra úzkost.* Praha, Prohlas 1998.

Čep, Jan: *Tvář pod pavučinou.* Praha, Vyšehrad 1941.

Čep, Jan: *Vigilie.* In: Dvojí domov. Praha, Vyšehrad 1991.

Čep, Jan: *Zápisky Jiljího Klenu.* In: Modrá a zlatá. Praha, Melantrich 1938.

- Čep, Jan: *Zeměžluč*. In: Dvojí domov. Praha, Vyšehrad 1991.
- Deml, Jakub: *Hrad smrti*. In: Můj očištěc. Olomouc, Votobia 1996.
- Deml, Jakub: *Píšu to při světle nočním. Výbor z korespondence z let 1940-1961*. Ed. J. Olič a M. Nekula. Praha, Torst 1998.
- Deml, Jakub: *První světla*. Třebíč, Arca 1996.
- Deml, Jakub: *Tanec smrti*. In: Můj očištěc. Olomouc, Votobia 1996.
- Deml, Jakub: *Sen jeden svítí*. In: Sen jeden svítí. Praha, Odeon 1991.
- Deml, Jakub: *Zakázané světlo. Výbor z korespondence z let 1930-1939*. Ed. J. Olič. Praha 1999.
- Deml, Jakub: *Zapomenuté světlo*. In: Sen jeden svítí. Praha, Odeon 1991.
- Diviš, Ivan: *Eliášův oheň*. Praha, MF 1962.
- Diviš, Ivan: *Sursum*. Praha, BB/art 2004.
- Diviš, Ivan: *Thanathea*. Most, Dialog 1968.
- Diviš, Ivan: *V jazyku dolor*. Praha, MF 1966.
- Filla, E: *Katalog výstavy Josefa Čapka In memoriam*. Praha 1945.
- Filla, Emil: *Myšlenky*. Most 1990.
- Filla, E.: *Psí písně v Buchenwaldě 1943*. Praha, vyd. Jan Pohořelý, 1945.
- Florian, Josef – Čapek, Josef: *Dopisy*. Praha, Alois Chvála 1963.
- Florian, Josef – Jílovská, Staša: *Vzájemná korespondence 1919 – 1922*. Ed. P. F. Hájek. Praha, Documenta 1993.
- Fuks, Ladislav: *Cesta do zaslíbené země a jiné povídky*. Praha, Horizont 1991.
- Fuks, Ladislav: *Pan Theodor Mundstock*. Praha, Odeon 2005.
- Halas, František: *Dopisy*. Ed. J. Halas a L. Kundera. Praha, Torst 2001.
- Halas, František: *Kohout plaší smrt*. In: Sépie. Kohout plaší smrt. Tvář. Praha, Akropolis 2001.
- Halas, František - Holan, Vladimír: *Láska a smrt*. Praha, Melantrich 1938.
- Halas, František – Zahradníček, Jan: *Není dálky: vzájemná korespondence Františka Halase a Jana Zahradníčka z let 1930-1949*. Ed. J. Wiendl a J. Komárek. Praha, Litomyšl, Paseka 2003.
- Halas, František: *Potopa*. Ed. L. Kundera. Studnice, Opus 1999.
- Halas, František: *Sépie*. In: Sépie. Kohout plaší smrt. Tvář. Praha, Akropolis 2001.
- Halas, František: *Tvář*. In: Sépie. Kohout plaší smrt. Tvář. Praha, Akropolis 2001.

- Havlíček, Jaroslav: *Amorek smrti*. In: Kalvach. Ed. J. Rumler. Hradec Králové, Kruh 1976.
- Havlíček, Jaroslav: *Poutník v mlze*. In: Kalvach. Ed. J. Rumler. Hradec Králové, Kruh 1976.
- Havlíček, Jaroslav: *Svatá noc*. In: Kalvach. Ed. J. Rumler. Hradec Králové, Kruh 1976.
- Havlíček, Jaroslav: *Neviditelný*. Praha, ČS 1966.
- Hejda, Zbyněk: *A tady všude muziky je plno*. In: Básně. Ed. V. Färber a A. Petruželka. Praha, Torst 1996.
- Hejda, Zbyněk: *Blízkosti smrti*. In: Básně. Ed. V. Färber a A. Petruželka. Praha, Torst 1996.
- Hejda, Zbyněk: *Lady Felthamová*. In: Básně. Ed. V. Färber a A. Petruželka. Praha, Torst 1996.
- Hejda, Zbyněk: *Nikoho tam nepotkám*. In: Básně. Ed. V. Färber a A. Petruželka. Praha, Torst 1996.
- Hejda, Zbyněk: *Všechna slast*. In: Básně. Ed. V. Färber a A. Petruželka. Praha, Torst 1996.
- Holan, Vladimír: *Bagately*. In: Sebrané spisy V. H., sv. X, Ed. V. Justl. Praha, Odeon 1988.
- Holan, Vladimír: *Bolest*. In: Lamento. Spisy, sv. 3, Ed. V. Justl a P. Chalupa. Praha a Litomyšl, nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka 2000.
- Holan, Vladimír: *Lemuria*. In: Babyloniaca. Spisy, sv. 9, Ed. V. Justl a P. Chalupa. Praha a Litomyšl, nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka 2004.
- Holan, Vladimír: *Na sotnách*. Praha, ČS 1967.
- Holan, Vladimír: *Noc s Hamletem*. In: Nokturnál. Spisy, sv. 8, Ed. V. Justl a P. Chalupa. Praha a Litomyšl, nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka 2003.
- Holan, Vladimír: *První testament*. In: Sebrané spisy V. H., sv. VII, Ed. V. Justl. Praha, Odeon 1970.
- Holan, Vladimír: *Příběhy*. In: Sebrané spisy V. H., sv. VII, Ed. V. Justl. Praha, Odeon 1970.
- Holan, Vladimír: *Toskána*. In: Nokturnál. Spisy, sv. 8, Ed. V. Justl a P. Chalupa. Praha a Litomyšl, nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka 2003.
- Holan, Vladimír: *Triumf smrti*. In: Bagately. Sebrané spisy V. H., sv. X, Ed. V. Justl. Praha, Odeon 1988.

- Holan, Vladimír: *Triumf smrti*. In: Jeskyně slov. Spisy, sv. 1, Ed. V. Justl a P. Chalupa. Praha a Litomyšl, nakladatelství Ladislav Horáček - Paseka 1999.
- Hostovský, Egon: *Případ profesora Körnera*. In: Spisy Egona Hostovského, sv. 1., 5. vyd., Ed. Olga Hostovská. Praha, Akropolis 2001.
- Hrubín, František: *Černá denice*. Praha, ČS 1968.
- Hrubín, František: *Romance pro křídlovku*. Praha, MF 1998.
- Hrubín, František: *Včelí plást*. Praha, Jos. Vilímek 1944.
- Jan ze Žatce: *Oráč z Čech*. Přel. J. Povejšil. Praha, Vyšehrad 1994.
- Jesenská, Milena: *Zvenčí a zevnitř*. Ed. L. Hegerová. Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1996.
- Kierkegaard, Søren: *Bázeň a chvění. Nemoc k smrti*. Přel. M. Mikulová-Thulstrupová. Praha, Svoboda-Libertas 1993.
- Lehár, J. - Pelikánová, J. (Ed.): *Spor duše s tělem. O nebezpečném času smrti*. S úvodní studií R. Jakobsona. Praha, BBart, ed. Versus, 2002.
- Lustig, Arnošt: *Démanty noci*. Praha, MF 1958.
- Manni, Giovanni Battista: *Věčný pekelný žaltář*. Přel. M. V. Šteyer. Ed. M. Valášek. Brno, Atlantis 2002.
- Masaryk, Tomáš Garrigue: *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty*. Praha, Masarykův ústav AV ČR 2002.
- Mikulášek, Oldřich: *Agogh*. In: Verše, sv. III, Ed. J. Kudrnáč a J. Drahoš. Praha, I. Železný 1999.
- Mikulášek, Oldřich: *Krajem táhne prašivec*. In: Verše, sv. II, Ed. J. Kudrnáč a J. Drahoš. Praha, I. Železný 1998.
- Mikulášek, Oldřich: *Ortely a milosti*. In: Verše, sv. II, Ed. J. Kudrnáč a J. Drahoš. Praha, I. Železný 1998.
- Mikulášek, Oldřich: *Pulsy*. In: Verše, sv. I, Ed. J. Kudrnáč a J. Drahoš. Praha, I. Železný 1997.
- Mikulášek, Oldřich: *Šokovaná růže*. In: Verše, sv. III, Ed. J. Kudrnáč a J. Drahoš. Praha, I. Železný 1999.
- Mikulášek, Oldřich: *Žebro Adamovo*. Praha, ČS 1981.
- Montaigne, Michel de: *Eseje*. Přel. V. Černý. Praha 1966.
- Nietzsche, Friedrich: *Ranní červánky*. Přel. M. Pavlík. Praha, Pražská imaginace 1991.

- Nietzsche, Friedrich: *Radostná věda*. Přel. M. Pavlík. Praha, Pražská imaginace 1991.
- Olbracht, Ivan: *Nikola Šuhaj loupežník*. Praha 1968.
- Ortega y Gasset, José: *Vzpouza davů*. Přel. V. Černý. Praha, Naše vojsko 1993.
- Orten, Jiří: *Cesta k mrazu*. In: *Knihy veršů*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1995.
- Orten, Jiří: *Červená kniha*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1994.
- Orten, Jiří: *Čítanka jaro*. In: *Knihy veršů*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1995.
- Orten, Jiří: *Elegie*. In: *Knihy veršů*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1995.
- Orten, Jiří: *Hořký kruh: korespondence s Věrou Fingerovou*. Praha, Torst 1996.
- Orten, Jiří: *Jeremiášův pláč*. In: *Knihy veršů*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1995.
- Orten, Jiří: *Kolotoč*. In: *Eta, Eta, žlutí ptáci*. Ed. M. Křížková. Liberec 1966.
- Orten, Jiří: *Modrá kniha*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1992.
- Orten, Jiří: *Ohnice*. In: *Knihy veršů*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1995.
- Orten, Jiří: *Pro děti: knížka naslouchajícím*. Ed. M. Křížková. Liberec, Severočeské nakladatelství 1967.
- Orten, Jiří: *Sám u stmívání: básnickova korespondence s matkou, doplněná básněmi, prózou, výpisky z deníků a citáty*. Ed. Z. Ornest. Praha, MF 1992.
- Orten, Jiří: *Zahajovací představení*. In: *Eta, Eta, žlutí ptáci*. Ed. M. Křížková. Liberec 1966.
- Orten, Jiří: *Žíhaná kniha*. Ed. M. R. Křížková. Praha, ČS 1993.
- Pascal, Blaise: *Myšlenky*. Přel. M. Žilina. Praha 1973.
- Poláček, Karel: *Se žlutou hvězdou*. Ed. Z. K. Slabý. Hradec Králové 1959.
- Rentz, Michael Jindřich: *Tanec smrti*. Praha; Litomyšl Paseka 1995.
- Reynek, Bohuslav: *Had na sněhu*. In: *Básnické spisy*. Ed. M. Chlíbačová. Zlín, Archa 1995.
- Reynek, Bohuslav: *Pietà*. In: *Básnické spisy*. Ed. M. Chlíbačová. Zlín, Archa 1995.
- Reynek, Bohuslav: *Podzimní motýli..*. In: *Básnické spisy*. Ed. M. Chlíbačová. Zlín, Archa 1995.
- Reynek, Bohuslav: *Rybí šupiny*. In: *Básnické spisy*. Ed. M. Chlíbačová. Zlín, Archa 1995.
- Reynek, Bohuslav: *Setba samot*. In: *Básnické spisy*. Ed. M. Chlíbačová. Zlín, Archa 1995.

- Reynek, Bohuslav: *Smutek země*. In: Básnické spisy. Ed. M. Chlíbačová. Zlín, Archa 1995.
- Reynek, Bohuslav: *Žízně*. In: Básnické spisy. Ed. M. Chlíbačová. Zlín, Archa 1995.
- Řezáč, Václav: *Černé světlo*. In: Černé světlo. Svědek. Spisy Václava Řezáče, sv. III., Ed. Jiří Holý a kol. Praha, ČS 1988.
- Seifert, Jaroslav: *Deštník z Piccadilly*. In: Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 11. Praha, Akropolis 2003.
- Seifert, Jaroslav: *Halleyova kometa*. In: Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 10, Ed. J. Flaišman. Praha, Akropolis 2004.
- Seifert, Jaroslav: *Koncert na ostrově*. In: Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 10, Ed. J. Flaišman. Praha, Akropolis 2004.
- Seifert, Jaroslav: *Odlévání zvonů*. In: Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 10, Ed. J. Flaišman. Praha, Akropolis 2004.
- Skácel, Jan: *Co zbylo z anděla*. In: Básně, sv. I, Ed. J. Opelík. Brno, Blok 1995.
- Skácel, Jan: *Hodina mezi psem a vlkem*. In: Básně, sv. I, Ed. J. Opelík. Brno, Blok 1995.
- Skácel, Jan: *Metličky*. In: Básně, sv. I, Ed. J. Opelík. Brno, Blok 1995.
- Skácel, Jan: *Smuténka*. In: Básně, sv. I, Ed. J. Opelík. Brno, Blok 1995.
- Schopenhauer, Arthur: *Metafyzika lásky*. Přel. L. Kempný. Olomouc 1992.
- Schopenhauer, Arthur: *O smrti*. Přel. H. Veselá. Brno, „Zvláštní vydání...“ 1996.
- Šiktanc, Karel: *Nebožka smrt*. In: Dílo 1, Ed. J. Brabec. Praha, Karolinum 2003.
- Šiktanc, Karel: *Tanec smrti*. In: Dílo 4, Ed. J. Brabec. Praha, Karolinum 2000.
- Šiktanc, Karel: *Zařikání živých*. In: Dílo 3, Ed. J. Brabec. Praha, Karolinum 2001.
- Šimek, František – Kubíková, Ludmila (Ed.): *Tkadleček: Hádky milence s Neštěstím*. Praha, Odeon 1974.
- Tichá, Zdeňka (Ed.): *Růže, kterouž smrt zavřela. Výbor z české poezie barokní doby*. Praha, Odeon 1970.
- Unamuno, Miguel de: *„Tragický pocit života v lidech a národech“*. Přel. J. Zaorálek. Praha 1927.
- Vančura, Vladislav: *Markéta Lazarová*. Praha, ČS 1986.
- Weil, Jiří: *Život s hvězdou*. In: Život s hvězdou. Na střeše je Mendelssohn. Žalozpěv za 77 297 obětí. Praha, NLN 1999.

- Wiesenthal, Simon: *Spravedlnost, nikoli pomstu*. Přel. P. Stránský. Ostrava, Sfinga 1994.
- Wiesenthal, Simon: *Slunečnice. Vyprávění o vině a odpuštění*. Přel. Z. Kufnerová. Jinočany, Nakladatelství H&H 2005.
- Zahradníček, Jan: *Pokušení smrti*. In: *Knihy básní*. Ed. M. Trávníček a J. Bednářová. Praha, NLN 2001.
- Závada, Vilém: *Panychida*. In: *Básnické dílo*. Praha, ČS 1972.

Sekundární literatura:

- Ariès, Philippe: *Dějiny smrti*. Přel. D. Navrátilová. Praha 2000.
- Blanchot, Maurice: *Literární prostor*. Přel. M. Kohoutová a M. Pacvoň. Praha, Herrmann & synové 1999.
- Corvisier, André: *Tance smrti*. Přel. L. Kolářová. Praha, VOLVOX GLOBATOR 2002.
- Croix, Alain: *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles : la vie, la mort, la foi*. Paris 1980.
- Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Praha, Torst 1996.
- Freud, Sigmund.: *Vybrané spisy*. Ed. O. Kučera. Přel. J. Pechar a E. Wiškovský. Praha, Avicenum 1991.
- Fučík, Bedřich: *Čtrnáctero zastavení*. Praha, Arkýř a Melantrich 1992.
- Fučík, Bedřich: *Píseň o zemi*. Ed. V. Binar a M. Trávníček. Praha, Melantrich 1998.
- Galifaks, Džoan – Grof, Stanislav: *Čelovek pered licom smerti*. Moskva 1995.
- Germain, Sylvie: *Bohuslav Reynek v Petrkově: poutník ve svém příbytku*. Přel. P. Turek. Havlíčkův Brod, Literární čajovna Suzanne Renaud, 2000.
- Grossman, Jan: *Analýzy*. Ed. T. Pokorná a J. Holý. Praha, ČS 1991.
- Haškovcová, Helena: *Thanatologie. Nauka o umírání a smrti*. Praha, Galén 2000.
- Hennezel, Marie de: *Smrt zblízka*. Přel. B. Zifčáková. Praha, ETC Publishing 1997.
- Halasová, Dagmar: *Bohuslav Reynek*. Brno, Petrov 1992.
- Chalupecký, Jindřich: *Expresionisté*. Praha, Torst 1992.

- Jung, Carl Gustav: *Výbor z díla C.G. Junga. Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*. Ed. H. Barz. Přel. A. Bernášková. Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka 1997.
- Justl, Vladimír (Ed.): *Úderem tepny. Sborník ze semináře k interpretaci básnického díla Vladimíra Holana. 19. 1. 1986*. Praha, 1986.
- Klíma, Ivan: *Velký věk chce mít též velké mordy. Život a dílo Karla Čapka*. Praha, Academia 2001.
- Kolár, J.: *Návraty bez konce. Studie k starší české literatuře*. Ed. L. Jiroušková. Brno, Atlantis 1999.
- Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Brno, Jota 2000.
- Kožmín, Zdeněk: *Studie a kritiky*. Praha 1995.
- Kubiček, Tomáš - Wiendl, Jan (Ed.): *Víra a výraz. Sborník z konference „... bývalo u mne zotvíráno...“ Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století*. Brno, Host 2005.
- Kübler-Rossová, Elisabeth: *O smrti a umírání*. Přel. J. Královec. Turnov, Arica 1993.
- Kübler-Rossová, Elisabeth: *Otázky a odpovědi o smrti a umírání*. Přel. J. Královec. Turnov, Arica 1994.
- Kübler-Rossová, Elisabeth: *O smrti a životě po ní*. Přel. E. Bosáková. Praha, Aquamarin 1997.
- Kundera, Ludvík: *František Halas*. Brno, Atlantis 1999.
- Le Goff, Jacques - Schmidt, Jean-Claude: *Encyklopedie středověku*. Praha, Vyšehrad 2002.
- Lorenzová, Helena - Petrasová, Taťána (Ed.): *Fenomén smrti v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 9. – 11. března 2000*. Praha, KLP 2001.
- Mahler, Zdeněk: *Ano, Masaryk*. Praha, PRIMUS 2002.
- Machovec, Milan: *Smysl lidské existence*. Praha, Akropolis 2002.
- Machovec, Milan: *Tomáš G. Masaryk*. Praha, Melantrich 1968.
- Med, Jaroslav: *Od skepse k naději*. Svitavy, Trinitas ve spolupráci s Křesťanskou akademií Řím 2006.
- Med, Jaroslav: *Spisovatelé ve stínu*. Praha, Portál 2004.

- Mlsová, Nela - Dvořák, J.(Ed.): *Hlavní téma: psychologická próza: sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy, konané v Hradci Králové 21. – 22. září 1993*. Hradec Králové, Gaudeamus 1994.
- Navrátilová, Alena: *Narození a smrt v české lidové kultuře*. Praha, Vyšehrad 2004.
- Novozámská, Jana: *Existoval existencialismus?* Praha, Filosofia 1998.
- Nuland, Sherwin B.: *Jak lidé umírají*. Přel. A. Kotyk. Praha 1996.
- Olič, Jiří: *Čtení o Jakobu Demlovi*. Olomouc, Votobia 1993.
- Opelík, Jiří: *Josef Čapek*. Praha, Melantrich 1980.
- Opelík, Jiří - Slavík, Jaroslav: *Josef Čapek*. Praha, Torst 1996.
- Opelík, Jiří: *Holanovské nápovědy*. Praha, Thyrusus 2004.
- Opelík, Jiří: *Milované řemeslo*. Praha, Torst 2000.
- Papoušek, Vladimír: *Existencialisté*. Praha, Torst 2004.
- Pavlát, Leo (Ed.): *Českožidovští spisovatelé v literatuře 20. století. Sborník přednášek z cyklu uvedeného ve Vzdělávacím a kulturním centru Židovského muzea v Praze od září 1999 do června 2000*. Praha 2000.
- Petříček, Miroslav: *Oldřich Mikulášek: Rozpory a jednota tvorby*. Praha, ČS 1970.
- Petříček, Miroslav: *Úvod do současné filosofie*. Praha, Herrmann a synové 1992.
- Reynek, Daniel - Reynek, Jiří - Pelán, Aleš: *Kdo chodí tmami*. Praha, Torst 2004.
- Rotrekl, Zdeněk: *Skrytá tvář české literatury*. Brno, Blok 1993.
- Skládal, Jiří: *Kde se vzal Jan Čep. Vzpomínky, pohledy a postřehy z rodinného prostředí*. Praha 2006.
- Stankovič, Andrej: *Okradli chudého. Příběh Josefa Floriana a jeho díla*. Olomouc 1998.
- Stich, Alexandr: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi: lingvoliterární studie*. Praha, Torst 1996.
- Störig, Hans Joachim: *Malé dějiny filozofie*. Přel. P. Rezek. Praha, Zvon 1992.
- Šalda, F. X.: *Šaldův zápisník 5, 1932-1933*. Praha 1933.
- Šalda, F. X.: *Z období zápisníku I*. Ed. Emanuel Macek. Praha, Odeon 1987.
- Šmahelová, Hana: *Prolamování struktur*. Praha, Nakladatelství Karolinum 2002.
- Štrychován, Iva: *Motiv smrti v prozaickém díle Jana Čepa*. Svitavy, Trinitas 1994.

Trávníček, Jiří (Ed.): *Pět na jednoho. Interpretační symposion nad Mikuláškovým Vyvolavačem*. Jinočany, H&H 1995.

Trávníček, Jiří: *Poezie poslední možnosti*. Praha, Torst 1996.

Trávníček, Mojmír: *Pouť a vyhnanství*. Brno, Proglas 1996.

Trávníček, Mojmír: *Sdílet věčné. Studie, profily a kritiky*. Olomouc, Periplum 2002.

Vašica, Josef: *České literární baroko*. Brno, Atlantis 1995.

Vondráček, Vladimír - Holub, František: *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Bratislava, Columbus 1993.

Vovelle, Michel: *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris 1983.

Zeman, Milan (Ed.): *Poetika české meziválečné literatury*. Praha, ČS 1987.