

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

Diplomová práce

HRUBÍNOVY NÁVRATY DO POSÁZAVÍ

(Poetika prostoru „lešanské“ tvorby: U stolu, Romance pro křídlovku,

Zlatá reneta, Černá denice, Lešanské jesličky)

VERONIKA RIEDLBAUCHOVÁ

(Český jazyk a literatura - Hudební výchova)

Vedoucí diplomové práce: PaedDr. Helena Kupcová

Praha 2003

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím pramenů a sekundární literatury, které cituji a uvádím v příložené bibliografii.

Duben 2003

Poděkování:

Za pomoc a ochotu při vedení diplomové práce bych ráda poděkovala paní doktorce PaedDr. Heleně Kupcové, za pomoc s korekturami PhDr. Zdeňku Štíplovi a za trpělivost své rodině.

OBSAH

Úvod.....	5
1. Hrubínova poetika prostoru.....	11
2. Prostor krajiny.....	17
2.1. Posázavská krajina.....	20
2.2. Proměnná krajina.....	29
2.3. Paralelní krajiny.....	33
2.4. Krajina jako metafora.....	38
3. Vztah exteriéru a interiéru.....	44
4. Prostor světnice.....	53
4.1. Světnice jako prostor domova a dětství (stůl).....	55
4.2. Světnice jako prostor smrti.....	62
4.3. Cizí světnice.....	66
5. Mezní prostor.....	72
5.1. Prostor okna.....	73
5.2. Prostor dveří.....	87
5.3. Prostor řeky.....	97
6. Prostor země.....	105
6.1. Zrcadlo země - vesmír.....	105
6.2. Prostor těla.....	108
6.3. Prostor pod zemí - na zemi.....	115
7. Dynamika prostoru.....	125
7.1. Prostor určený pohybem.....	125
7.2. Cesta.....	133
7.3. Prostor určený zvukem.....	152
Závěr.....	158
Použité zkratky.....	159
Bibliografie.....	160
Resumé.....	168
Anotace a klíčová slova.....	170

Motto

Napříč všemi bytostmi prochází jediný prostor:
vnitřní prostor světa. Tiše létají ptáci
napříč námi. Ó já, jenž chci růst,
dívám se ven, to ve mně roste strom!

(R.M. Rilke)

ÚVOD

Dílo Františka Hrubína bylo již nesčetněkrát interpretováno a podrobováno analýze v celé řadě dílčích studií, kritik, reflexí i monografií. Vnucuje se tedy otázka, je-li ještě možné nalézt v Hrubínově díle rovinu, která by unikala hlubší pozornosti, a která by si proto takovou pozornost zasluhovala.

František Hrubín je básník motivů. Ty mu rozehrávají nesčetné variační hry, vytvářejí křížovatky vztahů a podílejí se na celkové výstavbě díla, v epických dílech dokonce často dominantněji než samotný děj. Hrubín je také básník času, jeho strnutí v teď a nyní umožňuje zároveň prostupování časem. Básník kontrastu ruší dimenze, které času vymezil člověk, dokáže vstoupit za čas, být zároveň v čase i bez času. Obě tyto stěžejní roviny Hrubínova díla byly již mnohokrát reflektovány.

Existuje však ještě jeden dominantní fenomén básnickovy poetiky, který se úzce váže k času, a tím je prostor. V sekundární literatuře o Hrubínovi je vnímán ve vazbě k času a určuje se jako časoprostor díla, ovšem vždy jen v rámci celkové interpretace díla či v reflexi básnickovy poetiky. Tato práce by tedy měla být hlubší sondou, která by dílo Františka Hrubína nazírala **prizmatem prostoru**. Jejím cílem je dokázat, že prostor vykružuje další dominantní rovinu básnickovy poetiky a podílí se na celkové struktuře díla podobně jako motivy nebo čas.

Naše práce bude sledovat **díla vztahující se k prostoru Posázaví**, tedy ke kraji básníkovy dětství, domova a rodu. Nebude se však zabývat všemi díly, nýbrž těmi, která jsou typická svojí lyrickou epičností a v nichž hraje prostorové zakotvení stěžejní roli. Tak se pokusí prostorově postihnout pět skladeb z konce padesátých a z šedesátých let, které jsou příznačné lyrickou epičností: **U stolu** (1958), **Romance pro křídlovku** (1962), **Zlatá reneta** (1964), **Černá denice** (1968), **Lešanské jesličky** (1970).

Charakteristická **lyrická epičnost** je soustředěna zvláště do děl **Romance pro křídlovku**, **Zlatá reneta** a **Lešanské jesličky**, jež vykazují četné prostorové podobnosti. **U stolu** představuje vzpomínkovou prózu na dětství, která je i přes zlyričfování epická. Nepředstavuje jediný příběh, ale sedm drobných črt. Prostor je tu tudíž rozdroben, nevystavuje kompozici díla, ale dokresluje spíše v jednotlivostech Hrubínovo vnímání prostoru. Nejinak je tomu také ve sbírce **Černá denice**, která je členěna do sedmi básní s rámcovým úvodem a závěrem. Tato skladba je naopak v základě lyrikou, která však konstruuje v rámci každé básně drobné příběhy. Také **Černá denice** napomáhá plně pochopit básníkův prostor.

Těchto pět skladeb je spolu navzájem propojeno četnými vazbami danými různým úhlem pohledu. Příběhem mladé básníkovy lásky je spojena **Romance pro křídlovku** se **Zlatou renetou**, byť v každé je tento příběh reflektován jiným způsobem (rozdíl v časovém odstupu i v jazykové formě). Celkovou strukturou (nejen prostorovou, ale také časovou, pohybovou) se sobě navzájem nejvíce přibližují **Romance** a **Lešanské jesličky**. Členění do veršů

spojuje Romanci pro křídlovku, Lešanské jesličky a Černou denici, naopak U stolu a Zlatá reneta jsou psány prózou.

Práce nejprve nastíní základní prostorovou poetiku básníka. (Vzhledem k tomu, že se pokusí postihnout jeho poetiku v obecnější rovině, která je příznačná zvláště v lyrických sbírkách, vpomáhá si citacemi z básnickovy jedenácté sbírky Nesmírný krásný život. Volí právě tuto sbírku, neboť ta se rovněž částečně vztahuje k Posázaví a objevují se v ní četné motivy, které nacházíme později v Romanci pro křídlovku.) Vymezování základních prostorů vychází od krajiny (jádra, do kterého jsou díla zasazena a s nímž různými způsoby souvisí všechny v práci reflektované prostory). Pokračuje vztahem exteriéru a interiéru, který vytvoří spojnici vnějšího prostoru krajiny s vnitřním prostorem světnice. Elementární prostorová určení místnosti, jako je okno a dveře, propojují oddíl Prostor světnice s oddílem Mezní prostor, tyto dva fenomény vytvářejí nejen charakter světnice, ale také její vztah k vnějšímu prostředí. Mezní prostor řeky nás potom posouvá ke kapitole reflektující prostor země a její vztah k vesmíru. Tento oddíl také odkrývá dvě specifické prostorové dimenze – prostor těla a prostor pod zemí. Práce je uzavřena sledováním dynamičnosti prostorů v kontrastu ke staticčnosti, s přihlédnutím k jazykové výstavbě daných děl. Jako nejdůležitější pohyb a vykroužení prostoru se v tomto oddíle jeví cesta, která vytváří základní strukturu (nejen prostorovou) třem skladbám.

Kompozice této práce je vystavěna na střídání oddílů obsahujících kontrasty dvou prostorů (interiér-exteriér, mezní prostory či prostor země

versus jiné prostory) s oddíly sledujícími jednotlivé prostory (krajina, světnice). Je otevřena obecnou reflexí prostorové poetiky a ukončena sledováním staticko-dynamických vztahů a jejich podílu na utváření prostoru. Je však nutné říci, že se jednotlivé kapitoly prolínají a teprve přečtení celé práce umožňuje pochopit poetiku prostoru vybraných děl v celku. Nejvíce na sebe odkazují oddíly Prostor světnice a Mezní prostor, dále oddíl Prostor krajiny a kapitoly Prostor řeky a Cesta. Vzhledem k prolínání kapitol se některé citace pramenů a autorčiny reflexe opakují. Pokaždé je však na ně nahlíženo jiným úhlem. Není možné se tohoto opakování vyvarovat, protože jednotlivé prostory jsou několikanásobně usouvztažněny s jinými a vytvářejí spleť sítí vztahů.

V rámci jednotlivých kapitol je zřejmě některé dílo z hlediska typu prostoru rozebráno důkladněji než jiné. O celkové kompoziční stránce interpretovaných děl se dozvídáme komplexněji v kapitolách: Prostor okna (Romance pro křídlovku), Cesta (Lešanské jesličky, částečně také Romance; Lešanské jesličky více také v oddílu Paralelní krajiny a Vztah exteriéru a interiéru), Proměnná krajina (Zlatá reneta; ta dále v kapitole Cizí světnice a v oddíle Vztah exteriéru a interiéru). Černá denice a U stolu nemají jednotnou dějovou linii, jejich kompoziční stránka není důležitá pro sledování prostoru, a proto se o ní zmíníme jen okrajově. Důkladnější reflexe některých prostorů Černé denice se objevuje zvláště v kapitolách Prostor pod zemí – na zemi, prózy U stolu v kapitolách Světnice jako prostor domova a bezpečí (stůl) a Prostor řeky.

Dvěma základním prostorům, které jsou pro Hrubína stěžejní, totiž prostoru noci a prostoru smrti, není věnována samostatná kapitola z toho důvodu, že oba tyto prostory se prolínají do ostatních a jejich pojetí v samostatném oddílu by bylo redundantní. Prostor smrti je reflektován především v kapitolách Světnice jako prostor smrti, Prostor dveří a Prostor pod zemí – na zemi. Také noc je u Hrubína přítomna v každém díle a její charakter nutně ovlivňuje prostor a jeho vnímání (v Romanci vlahá letní noc, ve Zlaté renetě hrůzná noc atd.). Prostor noci prostupuje tudíž skrze kapitoly, dílčí pohled je mu věnován v kapitole Zrcadlo země – vesmír.

K prostoru se neodmyslitelně váže čas. Proto se při rozboru děl nutně objeví i časová rovina díla, ovšem jen do té míry, aby pomohla plně pochopit rovinu prostorovou. Úvodní vhled do poetiky prostoru si všímá pouze drobných časových nuancí, naprosto není jeho účelem pochopení časových dimenzí díla.

Tato práce je psána hermeneutickou metodou, propojuje vlastní interpretační přístup autorky s obecnými teoriemi prostoru, sledujícími funkci a vztahovost některých základních toposů. Zaměřuje se na konkrétní prostory Hrubínovy poetiky, obecně-vědním teoriím tedy nevyčleňuje samostatný oddíl, ale neopomíná k nim vždy přihlížet. Problematikou prostoru se zabývá nejen z hlediska teorií literárních a estetických, ale především filozofických.

V textu používáme dvojí citaci. První se vztahuje k pramenům. Ty jsou uvedeny v závorce přímo za citací formou zkratky s číslem stránky. Cituje se v proudu textu, či jedná-li se o delší ukázkou, vyčleňuje se mimo něj pro větší

přehlednost. Druhým typem je citace sekundární literatury. Odkaz na autora a číslo stránky se nachází pod čarou. Pokud bibliografie uvádí více děl jednoho autora, pak je jmenováno také dílo. Do hranaté závorky je vkládán komentář autorky v rámci citace jiných autorů.

1. HRUBÍNOVA POETIKA PROSTORU

Hrubínova básnická poetika se nabízí pro zkoumání zejména v rovině motivů. Jejich opakování, variace, modifikace a nejrůznější paralely a kombinace vytvářejí dynamiku jak dílčí básně, tak především delších básnických skladeb a podílejí se na jejich celkové kompozici v oblasti dějové, ale rovněž kompoziční, časové a prostorové.

Sledujeme-li však Hrubínovo dílo pozorněji, zjišťujeme, že je to také prostor, který se stává nedílnou součástí básnickovy poetiky, při hlubším průhledu do této problematiky můžeme říci, že prostor je stejně dějotvorný, významotvorný a podílející se na celkové struktuře daného díla jako motivy.¹

Hrubín nejen využívá konkrétních, zcela přesně vymezených prostorů (v krajině velmi často s přesnými geografickými údaji), ale často zhmotňuje do prostoru i nehmotné, neprostorové prvky a jevy, prostory tedy nejen popisuje, ale rovněž vytváří (tropy, velmi často metaforami – personifikací, animizací, reifikací, synestézií a transpoziční metaforou – metonymiemi, synekdochami). Tak se do prostorových dimenzí přetvářejí psychické stavy a city („daleká pohoda“, „hlubina srdce“), příroda se svými živly („zdi větru“, „srázná stěna oblohy“), ale také čas („koutek času“). Básník prostory převrací, ruší představy o jejich dimenzích, dívá se na ně z nejrůznějších stran (dokonce i

¹ Poetika prostoru se projevuje výrazně v lyrice. Pro přiblížení této poetiky citujeme proto také z lyrické sbírky *Nesmírný krásný život*, která se rovněž částečně vztahuje k Posázaví, viz Úvod.

zespodu), nechává je prolínat a prostupovat, často je staví do protikladů či paralel. Zaktivňuje je do té míry, že jsme svědky dynamiky jejich rozprostírání se. Hrubínův prostor je subjektivní. Jako by neexistoval samostatně mimo naše vědomí, ale vznikal teprve našimi představami o něm,² našimi psychickými stavy.

Klíč k Hrubínově vnímání prostoru nám podává především Heideggerova fenomenologie, řešící bytí jsoucná, tedy existenci člověka ve světě. Hrubínův prostor je odrazem bytí jsoucná. Je prostorem reálným, fenomenologickým i metafyzickým, uzavírajícím se v sobě i vyjevujícím pravou podstatu bytí.

Pravda se odhaluje básníkovi vždy ve své hloubce, nikdy ne v plošnosti či mělkosti. **Hluboký prostor** (tedy jakýsi prostor objemový) je poznáván explicitně (časté používání slova „hluboký“), je skryt do pohybu („pád“) nebo symbolizován konkrétním předmětem či místem („studna“). Hloubka neurčuje pouze prostorovou dimenzi, ale zjevuje pravý smysl jsoucné. Proto ji může obsahovat i obrácený pohled vzhůru do „hloubky nebe“.

Nazřeme-li hloubku absolutním, transcendentálním vědomím, vyjevuje nám smysl, bez něj vyvolává tajemnost a nedozírnost. Obě tyto možnosti v sobě hloubka uzavírá, proto se často váže k hrobu, umožňuje tak pocítit smysl smrti a skrze ni smysl života, ale zároveň smrt zatemňuje a tím ztajemňuje (smrt sama získává prostorové zakotvení: „břeh smrti“, „moře

² Tímto pojetím prostoru se Hrubínova poetika velmi blíží Kantově teorii prostoru a času. Také Kant vnímá prostor subjektivně, „prostorově a časově charakterizované předměty jsou vždy jevy“. Kant zdůrazňuje, že „prostor a čas ovšem samy nejsou počítky, nýbrž danosti našeho mechanismu vnímání. Nezávisí proto na nahodilosti podmínek vnímání, ale nezávisle na zkušenosti, jsou nám ‚dány a priori‘, tvoří podmínku našeho vnímání. Prostor není nahodilým určením ‚jevů‘, nýbrž ‚nutnou poznávací formou‘, podmínkou možnosti uchopit jevy v poznání.“ (vše Tlustý, s. 42) Tato teorie se blíží fenomenologickému přístupu Martina Heideggera, viz dále.

smrti“, „jez smrti“). Průhled do hloubky nebe rozevívá prostor, rostliny rostoucí z hrobu vytahují hloubku na povrch a prodlužují ji do výšky: „Až na jaře přijdu/ k tvému čerstvému hrobu a spatřím tam/ kvést jako první rostlinu zlatý kopr,/ poroste zrovna z těch hlubokých míst,/ kde jsou tvá ústa, a z vysokého stonku/ bude se smát všem neživým uschlým věncům.“ (Rpk, 12) Rozměr hloubky atakuje všechny naše smysly - zrak a s ním spojené vnímání světelnosti, ale také sluch či hmat - přitom může plně negovat prostorovost: „Šero z hlubin se konečně rozezvučelo hlasem, nešel odnikud z prostoru.“ (Zr, 99)

Hrubínův prostor se rozprostraňuje („Tělo roste do všech stran“), přelévá se skrze všechny prostory do nesmírné dálky, stává se jediným všeobjímajícím prostorem. **Nesmírnost** je umožněna sněním, jím se podle Bachelarda prostor otevírá do nekonečnosti. Nesmírnost světa je intenzitou bytosti, přetavuje se do našeho vnitřního bytí,³ má schopnost prostupnosti, otevírá prostory a prochází skrze ně: „Lenka nevnímá, že se dívá zamilovaně skrze něho, do nesmírné dálky, až tam, kde není nic.“ (Zr, 73) Všeobjímající prostor odhaluje svou **prostupnost**. Ta se prolíná i do pevných forem, zvláště do lidského těla. Tělo vyzývá ke vstupování, průchodu, pobývání: „Já-řeka protékal jsem tebou /.../ I vycházela zvířata/ za horkých nocí z houštin tvých/ a pila ze mne /.../ že tebou protékám/ a nevím odkud ani kam. /.../ Jen v houštinách/ tam někde blízko srdce tvého/ kňučely šelmy od hvězd omrzlé.“⁴ Prostupnost se dožaduje pohybu, změny dimenzí:

³ Srov. Bachelard, kap. L'immensité intime (Intimní nesmírnost), s. 160-190.

⁴ Sbírnka Nesmírný krásný život, báseň Rajský pastel, s. 31-32.

„Les obestoupil mě ze všech stran
a dal se do pohybu.
Strom za stromem mnou procházel
s pavoučím světla ve větvích.

S tím lesem stokrát
tys mnou projít chtěla.
A jednou zastavil se les
v tu chvíli, kdy jsi do mě vešla celá.

/.../

Les mnou jen letěl.

A ve chvíli, kdy prolétlo
mým srdcem prázdné hnízdo ptačí,
po druhé – navždy – zastavil se les.

A rozezpívalo se prázdné hnízdo ve mně
a zpívá ještě dnes.“⁵

Rozprostraněnost však neznamena vždy naplněnost. Hrubín často vnímá tíseň, jeho prostory bývají **prázdné**. Úzkost je o to větší, je-li prázdným právě prostor všeobjímající: „Přes naše hlavy do závratna/ prostory mžily ... Po prvé/ jsem nabral srdcem z prázdná jejich.“⁶ A snažíme-li se tento prostor obsáhnout a stáhnout do přijatelných dimenzí, i ony zůstanou prázdné: „Náš pohled mrtvou šedí poletí/ dlouho a dlouho. Oblétí-li/ ten prostor, pozdě, pozdě už/ se vrátí jako do prázdného hnízda/ do důlků po očích,/ po očích, jež si marnost vyleděly.“⁷

Prostor ztrácí svoji tíži, lidé i věci se v něm pohybují bez zemské přitažlivosti, **vyvržení ze vztahů**: „V krouživých vírech klouzavě padám hluboko dolů mezi slepými stěnami vysokých domů a nikdy nedopadnu na

⁵ Tamtéž, báseň Slunečný les, s. 27-29.

⁶ Tamtéž, báseň Po prvé, s. 39.

⁷ Tamtéž, báseň Malá atlantis, s. 36.

ten dvorek.“ (Us, 103) Hrubín prostor zaktivňuje, **proměňuje** ho, jeho velikost i tvářnost, a to do té míry, že i subjekt se může stát prostorem:

„Najednou tatínek, dřív než se stačil na Jana usmát, tuhl a scvrkával se, uniformu podlila blankytná modř, tváře zčervenaly a vous uzrál do barvy žita, až stála na dlažbě dvorku porcelánová figurka. /.../ nakonec upadla i hlava /.../ Na porcelánovou figurku sedal černý prach, lepilo se na ni smetí, až v něm zmizela celá: jen díra v krku zeje z hromádky, zvětšuje se, zabírá celý obzor a z toho černého kráteru zní hlas a odráží se od stěn:/ Kdo je tu?/ Někdo obrovitý si otloukal nohy o stěny kráteru, jako by z bot shazoval ledovce.“

(Zr, 35)

Prostory mění **vzdálenost**, jsou v nedozírné dálce a vzápětí na dotek blízko, až se prostupují: „Jak to, že jsem doma, u maminky, že slyším její konejšení a přitom zároveň stojím na zápraží březánské chalupy?“ (Us, 71) Převrhují se do svého opaku, do **obrácených** zákonitostí: „A na zádech jste nesli vesmírem, vy spící, miliony spících,/ tu těžkou zem, tu hmotu milovanou./ Na břehu smrti s dechem posledním/ ti umírající ji odkládali/ lehce jak zrnko písku.“⁸ „Nad zády zem tak nízko visela,/ že cítili jsme trávu ve vlasech/ a v kříži těžké spočinutí hlíny.“⁹

Také u Hrubína se prostor neoddělitelně pojí s **časem**, a to nejen v makrostruktuře, ale i v detailech.¹⁰ Čas stojí často bezprostředně vedle prostoru: „tak hustě sněží čas.../ A řídce sněží prostor“¹¹, získává dokonce prostorové dimenze: „Epocha jako obryně /.../ vynořila se z moře času“. (Zr, 94) Čas se pohybuje v prostoru: „Čas po vnitřní straně prázdné sklenky/ stéká /.../ a než se zastaví u dna /.../ přejde hodina.“ (Lj, 34) Akce v konkrétním

⁸ Tamtéž, báseň Jednou po západu slunce, s. 30.

⁹ Tamtéž, báseň Večer u obor, s. 34.

¹⁰ Následující odstavec je ukázkou práce s časem v detailech. Propojení prostoru a času v makrostruktuře je zmiňováno u jednotlivých děl zvlášť, časová struktura díla je ale přiblížena jen do té míry, aby nám pomohla pochopit strukturu prostorovou. Hrubínův časoprostor je totiž natolik složitý, že by mu musela být věnována samostatná práce.

¹¹ Nesmírný krásný život, báseň Lysyčansk, s. 10.

přítomném prostoru prochází zároveň skrze časy: „Ruka, přitom jak se odráží od dřeva,/ proletuje poděšenými věky.“ (Lj, 38), „Sníh roztaje teplem, které/ zbylo mu v dlani po těch dávných dětských tělech.“ (Lj, 47), „Rukama/ rozhrnuje závoje dávných krajin.“ (Lj, 56), „Ve velké světnici se skoro šeptá a hlasy mluví jako z loňska a jen o věcech příliš každodenních.“ (Us, 162)

Takto tedy Hrubín chápe prostor a jeho dimenze. Prostupnost, proměnnost, nesmírnost, dynamika, to vše bude provázet všechny prostory a jejich vztahy, které představí tato práce.

2. PROSTOR KRAJINY

Krajina (a širěji příroda) představuje prostor, na nějž se nazírá několika úhly pohledu. Z faktografického hlediska krajina připomíná „reálnou a konkrétní zeměpisnou lokalitu“.¹² V tomto případě se eliminuje osobní přístup, její popis je objektivní, často s rysy dokumentárními. Literární vnímání prostoru krajiny je pak modifikováno subjektivní stylizací. Tím se krajina stává prosopopeiou dalších prostorů, vnášejících do ní specifické dimenze.

Jedním z takových zosobnění je krajina (příroda) jako obecně lidská situace. „Z pohledu **fenomenologického** popisu se přesněji jedná o sféru ontologickou,“¹³ tedy o jsoučno a jeho bytí, které jsou předmětem teorie poznání. Příroda je nazírána jako odraz a paralela existenciální situace člověka. Tvář přírody koresponduje s psychickým stavem hrdiny, přírodní dění bývá paralelou dění v člověku či děje daného literárního díla (např. u Hrubína letní krajina jako prostor lásky, koupání v řece jako katarze postavy, zimní krajina jako alegorie lidského ohrožení atd.). Krajina se zjevuje a vyjevuje, podle Heideggera bytí jejích jsoučen (podobně jako všech jsoučen světa) poznává člověk svými možnostmi. Člověk-Dasein¹⁴ vztahuje přírodu ke

¹² Peterka, s. 172.

¹³ Souriau, s. 723 (heslo příroda).

¹⁴ Heideggerovský pojem Dasein se rovná člověk. Doslovně znamená „pobyt“.

svému jsoucnu, neboť mu jde o jeho vlastní bytí (toto vztahování vytváří vztah exteriér-interiér, ale také země-vesmír).

Příroda, její prostorové utváření a vztah k člověku přitahuje odpradáвна. Její archetypálnost zhmotňoval člověk do mýtů. Různé filozofické směry ji vykládaly rozličnými pohledy. Husserl a poté Heidegger ji rozebrali jako zjevující se fenomén.¹⁵ Pro Leibnitze se reálný prostor stává **prostorem metafyzickým**. Ten je založen na dynamických elementech a jejich vztazích. Těmito elementy jsou monády. Monáda, obecně jakási jedinečnost, která představuje jeden z principů bytí, znamená pro Leibnitze nedělitelnou, nehmotnou substanci, jež vytváří podstatu světa, je prazákladem veškerého bytí. „Mezi monádami však neexistují vztahy prostorové a časové, nýbrž ‚psychické‘, ‚vnitřní‘, jež jsou jakýmsi dynamickým principem působení; a teprve smyslovému poznání se tyto vzájemné vztahy monád jeví jako prostorové a časové. Tím je dán protiklad ‚metafyzického‘ a ‚fenomenálního‘. Z hlediska metafyzického* jsou části prvotní, před celkem, z hlediska fenomenálního naopak. /.../ Pravá substance a příčiny bytí jsou ‚metafyzické‘

¹⁵ Před nimi ji mechanistická přírodní filozofie 17. a 18. století, již dával podnět až do 20. století newtonovský výklad prostoru a času, vnímala jako hmotu, složenou z minimálních, dále nedělitelných částíček v pohybu. Tato hmotu se prý stává podstatou všeho dění, přestože je sama o sobě nehybná, pasivní, neměnná. Newtonovské chápání hmotné přírody jako souboru těles složených z atomů oddělených nehmotným prostorem a působících na dálku kontrastuje s Descartovým viděním hmoty jako éterické substance, která vytváří tělesa a fyzické prostředí pro jejich vzájemné působení (hmota je tedy ztotožněna s prostorem). Descartes vše redukuje na matematickou měřitelnost. „Jedinou základní vlastností bytí označuje geometrický atribut rozprostraněnosti.“ (Tlustý, s. 10)

body, jednotky nehmotného druhu, jejichž existence je jakousi psychickou činností.“¹⁶

Také pro Františka Hrubína příroda znamená mystický archetyp, metafyzický úžas i esenciální vyjevování se. Básníka fascinuje svým vnitřním pohybem a vnější nehybností, proměnlivostí neproměnlivého, ustrnutím okamžiku ve věčném proudění. Do ní se vtěluje, skrze ni čerpá svou fantazii, k ní směřuje, v ní spočívá. Sám Hrubín o ní říká:

„Kolikrát jsem byl svědkem prostých a přitom nádherných úkazů a skutečností, jakými jsou například kvetoucí strom, plynoucí oblaka, zpívající řeka nebo rozpukaná cesta mezi obilím, ale poprvé jsem cítil, opravdu cítil souvislost těchto skutečností s životem mým a s životy dávno mrtvými, s nocí, s dnem, s tmou i hvězdami, až když jsem mezi nimi dýchal jako básník. Nemyslím jako básník tvořivý, vždyť básníkem je i čtenář, básník jenom srdcem, nikoli slovy, a i on je účastným svědkem a důvěrníkem života krajiny a všeho stvoření.“¹⁷

Pro pochopení přírodního prostoru je nutné se ještě na chvíli zastavit obecně u **vztahu umění a přírody**. „Umění je často definováno svým vztahem k přírodě. /.../ Bývá obvykle chápáno, alespoň od dob renesance, v souvislosti s filozofií napodobování, která staví do protikladu subjekt a objekt.“¹⁸ Je však třeba zvážit, do jaké míry umělecké zpracování „přírodu pouze zkresluje, nebo zda ji také může dotvářet; bylo by tedy žádoucí, aby se člověk nestavěl do opozice k přírodě jako subjekt vůči objektu“.¹⁹ K přírodě nejen přistupuje tvořící umělec, ale také sama příroda se stává tvořící,²⁰ neboť projevuje vlastnosti jako „vytrvalost, hmotnost, sílu (moc). To, co je dáno, je příroda stvořená, která v sobě obsahuje svědectví přírody tvořící: to se projevuje

¹⁶ Tlustý, s. 27.

¹⁷ Strnadel, s. 26-27.

¹⁸ Sourieau, s. 722 (heslo příroda).

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tzv. Physis, jak ji nazvali Řekové.

přítomností nejspodnějších, nejhlubších sil.“²¹ Realita je naplněna možnostmi, které musíme poznat, abychom s nimi mohli pracovat. Těmito možnostmi se vlastně propojuje přístup k přírodě jako k tvořivému procesu a přístup formou napodobování. Protože také tehdy, chceme-li napodobovat, musíme dobře vidět. Imitace nám umožňuje vidět to, co ještě viděno nebylo.²²

2.1 Posázavská krajina

František Hrubín byl ve svém životě i tvorbě formován třemi kraji - Prahou, Posázavím a jižními Čechy. V Praze se Hrubín narodil (17. září 1910) a prožil svá studentská léta. S Prahou ho spojovalo přátelství s básníky a setkávání s nimi v prostorách kaváren a hospod. K těmto zážitkům se Hrubín vrací ve vzpomínkové próze *Lásky* (1967). Po přerušených studiích na právnické a později na filozofické fakultě nastoupil roku 1934 do Ústřední městské knihovny, kde zůstal do roku 1945. Po krátké práci na ministerstvu informací se roku 1946 stal spisovatelem z povolání. V Praze se oženil s Jarmilou Holou (1939), vychoval dvě děti Jitku a Víta. Praha, ve které bydlel na nejrůznějších místech (od Vinohrad až po Holešovice), je pro Hrubína rodištěm, místem trvalého pobytu, studentských let, jeho rodiny i zaměstnání, jeho přátelství s básníky. K Praze se výrazněji vztahují básnické skladby *Chléb*

²¹ Tamtéž.

²² To, že umění napodobuje přírodu a příroda napodobuje umění, vyjádřil Oscar Wilde paradoxem: „To, co vidíme, a způsob, jakým to vidíme, závisí na uměních, která nás ovlivnila.“ (Souriau, s. 722)

s ocelí (1945), Jobova noc (1945), Hirošima (1948), Až do konce lásky (1961), Proměna (1957).

Kraj jižních Čech pro sebe Hrubín našel v posledních dvou desetiletích života, od roku 1950 pobýval v Chlumu u Třeboně, kde nakonec bydlel ve vlastním domě. Tento kraj se stal (hned po Posázaví) silným inspiračním zdrojem. Patří sem sbírka *Můj zpěv* (1956), dramata *Srpnová neděle* (1958), s výrazným prostorem rybníku Hejtman, *Křišťálová noc* (1961) a další. Jižní Čechy, konkrétně České Budějovice, se také staly místem básníkovy úmrtí (1. března 1971).

Za krajinu svého dětství, domova a rodu nepovažoval však Hrubín Prahu, nýbrž **Posázaví**, které se mu stává prostorem dominantním. Touto krajinou je také formována většina básnickových děl. „Tu všude [Praha, Chlum] je Hrubín doma, posázavský kout středních Čech ho však determinoval na celý život.“²³

Pro Hrubína je Posázaví určováno dvěma vesnicemi – **Lešany**, odkud pocházel rod Novotných a básníkovy matka Anna, a **Břežany**, kde pobýval rod Hrubínů a kde se narodil básníkův otec František. Do Lešan ke svému dědečkovi Janu Novotnému se přestěhoval (roku 1914) tehdy čtyřletý Hrubín se svou matkou a mladším bratrem Josefem, když otec narukoval na italskou frontu. Od svých šesti let zde začal chodit do obecné školy. Až ve svých čtrnácti (roku 1922) se přestěhoval zpátky do Prahy, pravidelně se pak ale do tohoto kraje vracel na prázdniny. Na určitou dobu přijel ještě v roce 1929, tentokrát do Břežan, kde ošetřoval svého druhého dědečka Josefa Hrubína

²³ Strnadel, s. 116.

raněného mrtvicí (kvůli tomu přerušil studium na reálném gymnáziu v Libni).

V tomto kraji pobýval také častěji v posledních letech svého života.

Většinou alespoň jedna ze dvou vesnic figuruje v „lešanské“ tvorbě. Pouze do Lešan jsou zasazeny Lešanské jesličky. V Romanci pro křídlovku jsou Břežany spojeny s lyrizujícím subjektem, Lešany naopak s příběhem vztahujícím se ke kolotočům. Obě vesnice a život v nich jsou vykresleny zvláště v knize U stolu, o obou také vypráví maminka ve vstupní části Černé denice. Zlatá reneta je v podstatě zpracováním téhož tématu jako Romance, je však záměrně zasazena do vsi Tuchyněves, která se v žádném jiném díle neobjevuje. Toto zasazení do vzdálené vsi má podtrhnout motiv odcizení.

Rok 1942 byl rokem, který ostře zasáhl do rázu kraje a života v něm. V létě toho roku byl kraj evakuován pro vojenské cvičiště SS. Na tento zásadní zvrát najdeme ve skladbách četné aluze.²⁴

Pro Hrubína, který je bytostným básníkem země a rodu, se logicky stává tento kraj, odkud pochází básníkovi předci, krajem dětství a domova. „Z poezie Jana Zahradníčka se učím, jak vyslovit lásku ke kraji dětství: západy jsou u nás do krvava zbičované, meze korunované trním; na dně rybníků-návesníků leží v bahně škeble, zrozené z těch, jejichž skořápky si strouhala prabába a užívala je proti choleře.“²⁵ „Krajina s obzorem, ohraničujícím louku jeho domova, je jeho dědičným osudem.“²⁶

Krajina Posázaví je určována svým zcela specifickým vzezřením, je ohraničena dvěma řekami – **Sázavou a Vltavou**, charakteristická pahorkatým

²⁴ Viz kap. Prostor pod zemí – na zemi.

²⁵ Lásky, s. 39.

²⁶ Strnadel, s. 33.

povrchem s borovými lesy, úvozovými cestami s topoly, je to krajina, do které neodmyslitelně patří vesničky, typické svými rybníky na návších. A je to kraj „skaláků, kameníků, chalupníků a vorařů“.²⁷ Hrubín sám rozdělil tento kraj na dvě části, jejichž střed je „na návsi Větrov, vesničky pohostinné k vichrům, vysoko na hřebenu, rozdělujícím kraj, střed viditelný z dvojího povodí. Ze hřebenu rostou dvě křídla: jedno nese plavé pahorky lešanské, s Běsnou, s rybníky Novým, Beránkem a Ovčičkou, a konce perutí se třepí v peřejích Sázavy; druhé se sklání do velebného kraje s místy z bájí – s Měřínem, Morání a Rabyní – a čeří vody Vltaviny temnou kosinkou.“ (Us, 113)

Posázaví je také místem prvních milostných zážitků, které se budou v básnickově tvorbě už neodlučitelně s touto krajinou pojít. Proto také hned první sbírky **Zpíváno z dálky** (1933) a **Krásná po chudobě** (1935) a **Země po polednách** (1937) představují milostnou lyriku na pozadí této krajiny. „Erotické představy to byly, které první zažehly básnickovu obraznost, avšak on vidí i přírodu tímto erotickým prismalem. Hrubín si krajinu zlidšťuje.“²⁸ Výrazněji obkrouží tento kraj i sbírka **Nesmírný krásný život** (1947). Zde se podobně jako ve sbírce **Krásná po chudobě** objevují motivy předčasně zemřelé mladistvé lásky, jak o ní bude Hrubín psát (a někdy doslovně citovat z těchto sbírek) v **Romanci pro křídlovku**.²⁹

Hrubínův básnický návrat do Posázaví se uskutečňuje zvláště koncem padesátých a v šedesátých letech v dílech příznačných svou lyrickou epičností

²⁷ Strnadel, s. 61.

²⁸ Strnadel, s. 26.

²⁹ Že se Hrubín ve čtyřicátých letech vrátí k motivu mrtvé lásky z mládí, může mít podtext v reálném setkání s Viktorem, kterého podle *Romance* potkal v té době v Jílovém.

- **U stolu** (1958, těmto venkovským obrázkům předcházely první prózy Doušek života 1949, které pak Hrubín přepracoval a doplnil, až dostaly podobu díla **U stolu**), **Romance pro křídlovku** (1962), **Zlatá reneta** (1964), **Černá denice** (1968 - spíše lyrika s prvky epiky), **Lešanské jesličky** (1970). Částečně se sem vrací i vzpomínkovou prózou **Lásky** (1967).³⁰ Všechny tyto skladby jsou zcela konkrétně zasazeny do Posázaví, vyskytují se v nich přesné zeměpisné názvy, řadu z nich bychom ani nenašli na turistické mapě, tyto názvy jsou často pomístní, známé jen místním obyvatelům.

Velmi přesně poznáváme posázavskou krajina v Hrubínově díle **U stolu**. Tato skladba je přes své poetické ladění knihou vzpomínkovou, a proto se v ní vykresluje krajina s vesnicemi až dokumentárním způsobem. Jak zmiňuje Strnadel ve své monografii, Hrubín váhal, zda má mít tato kniha charakter ryze vzpomínkový či má být sbírkou povídek s příběhy z dětství nebo pásmem z rodinné kroniky, „a tak nakonec napsal báseň v próze s hlubokým filozofickým podtextem“.³¹ Domnívám se, že ani báseň v próze není výstižný

³⁰ Opravdový návrat probíhal spíše v letech čtyřicátých, protože Hrubín na většině z těchto děl pracoval i celá desetiletí předtím. Dokládá to v předmluvě ke Zlaté renetě (která vyšla u tohoto díla pouze jedenkrát, a to v souborném vydání několika českých próz Nová setkání): „Před patnácti lety jsem napsal řadu (snad třicet) próz a črt a skoro všechny jsem jednou v slabé (nebo odvážné) chvíli spálil, nevzpomínám si už ani na názvy všech těch kousků. Pět z nich se náhodou zachránilo u přátel nebo ve starých papírech, a mezi nimi Romance pro křídlovku, částečná skica k Proměně a Zlatá reneta. Vrátil jsem se po čase k Proměně, později k Romanci pro křídlovku, znovu jsem ty věty a odstavce všelijak obracel, až jsem to zkusil říci znovu - a to veršem. Zrovna tak tomu bylo se Zlatou renetou (nový popud k tomu, abych se k jejímu námětu vrátil a rozšířil ho, dal svazek prastarých dopisů z mého mládí). Ale brzo jsem poznal, že verš by neunesl všechno, co se se světem a se mnou událo za patnáct let od prvního náčrtu, a tak jsem zůstal u prózy.“ (Nová setkání, 364) Podobně je tomu s Lešanskými jesličkami. V dopise Josefovi Brucknerovi do Listů Klubu přátel poezie Hrubín o rozepsaném díle píše: „Ale aspoň něco Ti řeknu, jestli Tě to zajímá: jako u Romance pro křídlovku, tak i u Lešanských jesliček jde o záležitost, kterou se obírám už podruhé. Náčrt k nim vznikl už před dvaceti lety. Letos jsem se k němu rátil. Rozrůstá se o nové motivy, proměňuje se a já mám co dělat, abych to všechno srovnal a sklenul nad tím lešanské zimní nebe.“ (Bruckner, s. 20)

³¹ Strnadel, s. 120.

pojmem, nejbliže si toto dílo určil básník sám podtitulem *Obrázky z venkovského dětství*. Kniha jich obsahuje celkem sedm. Jednotlivé jejich názvy mají lokalizační charakter, přesné prostorové zázemí (např. *U stolu, U řeky, Ve škole* atd.). Tyto básnické příběhy z dětství jsou zasazeny do konkrétní krajiny Posázaví, s přesnými toponymickými odkazy, s charakteristikou míst, se jmény lidí: „Noc přichází z opačné strany, od tiché Třepí hory a tajemných Huštin. Jejich stíny zalehnou pole a plavé pastviny, zatěžkané bludnými balvany, a zlaté panenky rybníků Ovčičky a Beránka promění v černé zřítelnice pod posupným čelem hráze Radouně.“, „Vracejí se málokdy, ale přece, strýčkové a tety z Větrova, z Vazovice a z Chleb.“ (Us, 15, 24)

Krajina se tu projevuje několika způsoby. Má ráz poetizující („jednou byl pradědeček na netvořském hřbitovu, ten se tenkrát ještě tulil ke kostelu“), ale často je podávána až s dokumentární přesností: „Od Rybárny k Pěnkavskému jezu je náš břeh nejbarevnější a nejkořennější. Pod nízkou zalesněnou strání nevede stezka, skáčete po skalách s rozsedlinami, pár kroků jdete po pás kapradím a chvíli se vám zase otírají o kotníky růžové slezy a za lýtka vás chytá trnitý babí hněv.“ (Us, 36) Poznáváme přesné krajinné detaily („na silniče pod Oborami“, „pohled od Vensova nebo od Obor“), ale také vzdálenost jednotlivých míst, reflektovanou z pohledu místních obyvatel („mezi Běsnou a *dalekou* Vlkovou“, „naší mamince přišli jednou na pohřeb až z Hostěradic“).

S krajinou se pojí lidé se svými životy a příběhy. Proto se také různá vyprávění a pověry zasazují do přílehlého okolí:

„V těch časech jsou všude samá strašidla. Na paloučku pod Běsnou se o polednách zjevuje černý kočár, opratě od koní jsou nataženy ke kozlíku, nikdo však na něm nesedí, kočár palouček třikrát objede a zmizí ve studánce. Na Přívoze se z márnice ztratila kostra, je to zvláštní kostra: když se dala pod hromadu kostí, ráno ji vždycky našli, jak leží nahoře, na té hromadě. A tu kostru nyní můžeš noc co noc potkat, jednou v temné lesní stráni nad řekou, v Kašparce, jindy v Huštinách nebo na osamělé cestě do Hostěradic.“

(Us, 80)

Příběh **Romance pro křídlovku** se váže k době, kdy mladý devatenáctiletý František pobývá u umírajícího dědečka v Břežanech. Břežany však nejsou v díle explicitně vysloveny, jejich prostor je zhmotněn do prostoru okna, k němuž se váže i konkrétní čas – srpen 1930. Posázavská krajina je v Romanci vykroužena pohybem (cestou) a časem. Setkáváme se s těmi místy, kam přijíždí kolotoče v době červnových poutí. S kolotoči přijíždí Terina, do níž se František zamiluje. Podle Lešan – jednoho z míst pobytu kolotočů – se nazývají i některé části této skladby. S prostorovým určením úzce souvisí také časové zakotvení, Lešanská pouť se koná v roce 1930, 1933 a 1934. Jak kolotoče přejíždějí, musí se František „dostat stůj co stůj do Netvořic“ a ještě bude za Terinou „chodit dva týdny po pouti,/ až do Chleb“. Popisy krajiny se objevují i v imaginárních cestách, které podstupuje umírající dědeček. Na těchto fiktivních cestách mu dělá společníka František, musí s ním „vystoupit v Krhanicích“ či „zabloudit mezi balvany u Obor.“ Vedle Běsné a Pěnkavského jezu se dostáváme také na druhý břeh Sázavy – v Jílovém se po letech setkává František s Viktorem (další postavou vztahující se ke kolotočům, který je v Romanci nositelem motivu křídlovky a žárlivosti) a spolu podnikají cestu, aby našli Terinin hrob.

Prostor krajiny je vymezen cestou také v **Lešanských jesličkách**. Podobně jako v Romanci také zde děj osciluje kolem Lešan, které v této skladbě vykrucují jádro Posázaví. Ale než k nim postavy příběhu (Josef a Marie) dojdou, zjišťujeme, že „rudé šípky vroubí hlubokou/ cestu mezi vrchy Běsnou a Šiberným“, že postavy „sestupují k Lešanům, mají obejít/ ves a dát se pod Huštinami k Štrachovci“ a „těžce sestupují/ na Jiřínek a stráněmi k Sázavské řece“. Přesným geografickým zasazením je vymezena cesta, a tudíž celý prostor krajiny. Konkrétní pojmenování kraje pomáhá postavám, jdoucím po ránu zimní krajinou, zbavit se strachu: „Je to jen/ skála tam v Obciznách.“ (Lj, 29, v závěru skladby je tato skála ještě zpřesněna vlastním jménem „Dalibábova skála“) Vedle vymezeného exteriéru je také interiér zasazen do známého prostoru – do hospody v Lešanech. Zatímco Josef a Marie pobývají v hospodě, „netvor se vleče závěsemi pod Vensovem“. Když tento netvor jako symbol ohrožení vypráví příběh o útěku do Egypta, rozhodí „slova/ od Běsné k Vlkové přes zasněžené střechy a borové lesy“. (Lj, 45)

Lešany tvoří střed celého dění. Proto se nejen hlavní dějová linie představující baladický příběh koncentruje do „lešanské“ hospody (přechodné místo pobytu), ale také intermezza reflektující básníkovu vzpomínku z dětství jsou vymezena „lešanskou“ světnicí (místo trvalého pobytu).

Do třetice vymezuje cesta prostor krajiny také v novele **Zlatá reneta**. Celou tuto cestu a s ní i prostor Posázaví shrnuje hrdina Jan Moulis v poslední kapitole do jediné věty: „Vyjel v sobotu, 10. září 1962 ve 12,15 z Prahy, z Hlavního nádraží, ve 14,00 vystoupil na zastávce Kaňov, přespal

v Tuchyněvsi a odtud šel druhý den v 9,10 směrem na Slapy.“ (Zr, 108) I zde je konkrétní zasazení do prostoru provázeno přesným časovým určením. Detailní zpráva je záměrně vyřčena dokumentární, strohou a věcnou formou jako projev sebeironizace hrdiny, jehož očekávání vkládané do této cesty ostře kontrastuje s realitou.³²

Černá denice je cyklus básní věnovaný památce rodičů a sestry (která byla o 16 let mladší než básník a umřela již ve svých devětatřiceti letech). V něm se prostor posázavské krajiny téměř neobjevuje, dominantní je pro něj prostor mrtvých, světnice a zahrady. Básně pojící se k otci a sestře vyplňují střed sbírky, kterou rámcuje vztah k matce. Sbírkou otevírá vyprávění nebožky maminky, které jediné vymezuje prostor krajiny (dozvídáme se o maminčině cestě z Lešan do Břežan na posvícení, kde se seznámila s tatínkem). Rámcově uzavírá tuto sbírku cesta básníka světnicí ke dveřím a k mrtvé matce za nimi. V této lyrické sbírce, která stojí poněkud stranou lyrické epičnosti ostatních rozebíraných děl, se prostor krajiny neprojevuje v žádné z uvedených rovin, stává se jen v úvodu vzpomínkou na maminčino vyprávění.

Posázavská krajina se v Hrubínově díle vymezuje velmi přesnými topografickými údaji, ale i konkrétní krajinomalbou, která přibližuje lokální kolorit této oblasti. Je krajinou reálnou. Vedle toho určují však prostor krajiny i jiné parametry a vztahy a teprve ony zjevují hrubínovský kraj v celistvosti, jak bylo naznačeno v úvodu do Prostoru krajiny a jak to přiblíží následující kapitoly.

³² Viz kap. Proměnná krajina.

2.2 Proměnná krajina

V novele *Zlatá reneta* (1964) „jde o příběh životního účtování člověka“³³, který vypovídá „o potřebě orientovat se v soudobém světě a o stále obnovované nezbytnosti takové orientace“.³⁴ Pocit promarněného života a značné dezorientace vyvolá v hrdinovi Janu Moulisovi potřebu proměnit tento stav, najít sám sebe a své místo ve světě. Jan se domnívá se, že základní chybou a momentem, který rozjel kolo života špatnou cestou, bylo opuštění své lásky z mládí a vykročení z kraje opačnou cestou. Svou katarzi a proměnu hledá proto v návratu do rodného kraje a ke své lásce Lence.³⁵

Návrat do kraje mládí se pro hrdinu stává jediným pevným bodem a cílem, který slibuje oprostění od uplynulých 28 let, plných nesmyslné práce, alkoholismu, nestability a zvláštních vztahů k ženám. Jan si však neuvědomuje, že za tu dobu neprodělal změnu pouze on. Proto když přijíždí do stavení svého bratrance Toníka Zuny v Tuchyněvsi, zjišťuje, že se nevrací do vysněného ideálu, nýbrž že prostor světnice nepoznává, že není vítán. Jan tak hledá ideál lásky a nachází roztrpčený vztah svých příbuzných (dvou stárnoucích lidí), který je ještě umocněn vztahem jejich dcery s ženatým mužem, s nímž čeká dítě. Stavení tak vytyčuje první výrazný střet s realitou.

³³ Pilař, *Slovník české prózy 1945-1994*, s. 142.

³⁴ Opelík, *Umění chodit po rukou*, s. 127.

³⁵ Ve *Zlaté renetě* se Hrubín znovu vrací k tématu nenaplněné mladé lásky jako v *Romanci pro křídlovku*. Znovuzpřítomnění času mládí v *Romanci* se však proměňuje v realisticko-pesimistickou reflexi nenávratnosti.

Jan ale stále věří v očistu v krajině, věří, že „zítra“ vyjde od stavení opačným směrem, než jak to udělal tehdy, a že se na stejném místě jako tenkrát potká s Lenkou, se kterou, jako by popřeli čas, vystaví společný život. Návrat však není možný, neboť místo se proměnilo ve Slapskou přehradu.

Prostor rodného kraje vystupuje ve Zlaté renetě ve dvojí roli. Za prvé „František Hrubín naznačuje v příběhu Jana Moulise, že hledanie autentických zdrojov osobnosti v príklone k rodnému kraju nie je vždy spoľahlivé,“³⁶ pretože nikdy nezůstávají věci ani prostory stejné jako dřív. Přesto však paradoxně znamená i proměněný kraj východisko hrdinova stavu. Jan totiž poznává realitu a pochopí nemožnost návratu. Stále sice čeká na vysoký tón, který by ohlásil „start“ nového života, doufá, „že z nesmírné dálky času se zachvěje křehká nit ryzího vztahu, která vydrží žár slunečného nitra“, ale to, že se žádný vysoký tón neozve, utvrzuje Jana v jeho prohlédnutí.

Daleko výraznější je však role krajiny jako odrazu hrdinova nitra (podstatou novely je právě proud vědomí v nitru subjektu), jeho proměny. Krajinu jako paralelu psychických stavů a existenciální situace člověka odhaluje sám Jan, když se v závěru novely sám ztotožňuje s přírodou zanesenou odpadky a vnímá, že „ta potopená hromada opotřebovaných věcí je on sám“.

Zmýlení ve víře v očistný návrat do kraje je anticipováno hned v první kapitole: „Někde ve výpočtech je chyba: nad řekou neměl být ošklivý můstek se železným zábradlím, balvany ve vodě se neměly scvrkávat, zparchantělé chaty hyzdit stráž, černé auto s rakví se mělo mihnout tak rychle, jako když tě

³⁶ Tomčík, s. 197.

předtucha šlehne proutkem stínu a ty o ní hned v tu chvíli zase nevíš.“ (Zr, 13)

A už teď, na začátku své cesty zpět, si Jan začíná uvědomovat proměnlivost věcí i přírody: „Už tenkrát před osmadvaceti lety se měl domluvit se vším, aby se dnes tenhle kout země dokázal vytrhnout z obvyklého chodu věcí, jako se to chystal dokázat on, když má splnit, co si předsevzal.“ (Zr, 13)

Proměna krajiny je plně vytvarována v posledních dvou kapitolách. Jan opouští stavení svých příbuzných, kde strávil neklidnou noc (toto stavení a světnice v něm je dalším zrcadlem Janova nitra), a vydává se opačným směrem, aby změnil směr tehdejší a aby dokončil svůj návrat. K prvnímu střetu idylické krajiny, jak si ji Jan pamatoval a vysnil, s realitou dochází, když Jan „v dolíku na kraji lesa narazil na hromadu s harampádím: mezi střepy, otlučenými železnáky, propálenými pláty, dřevými nočníky, mezi plechovkami a křápy, mezi torzy nástrojů a zrůdami, jejichž původ šlo už těžko určit, se prodíralo ostružiní s přischlými stroupky plodů“. (Zr, 95/6) Přestože Jan tuší, že vše je jinak (toto poznání krystalizuje již pobytem u příbuzných), bojí se přiznat si, že se proměnlivost promítá také do krajiny: „Měl strach připustit si, že ho to dohnalo, už hodnou chvíli tušil, co za ním tak tiše, zákeřně chřestí, co se ho chytá, takže každým krokem a pohybem chřestí a řinčí on sám.“ (Zr, 96) Proto stále věří, že „už každou chvíli musí uslyšet trávu, jak zvučí: slunečný průsek v mohutném borovém lese ho strhne jako příliv a vynese ho na holý hřeben, který rozděluje povodí dvou řek“. (Zr, 96)

Ale krajina ze vzpomínky se začíná rozpouštět do snu: „Rozprostře se před ním krajina z báje: v příjemně klidné pahorky se zhmotnil sám věčný

mír; sklánějí se dolů, do modra.“ (Zr, 97) Jeho touha vrátit se k dívce z mládí se odráží v idealizaci světa, Jan věří, že „někde je ustavičně místo, někde je věčně čas našeho nejkrásnějšího okamžiku“. (Zr, 98) Místo toho příroda způsobí, že Jan nemůže „otevřít ústa“, která má „probodená střepy a ucpaná nějakým neřádem“, že se boří do půdy a „ten zrezivělý neřád“ ho stahuje dolů, a Jan pochopí, že příroda je zanesena odpadky jako on sám.

Poslední kapitola je shrnutím celé prózy a ukazuje zcela jasně kontrast původní krajiny, která je už pouze ve vzpomínkách hrdiny, s realitou: „neohromil je [oči] velebný lesní průsmyk ze vzpomínky; jenom řídká borovina a s trsy šedého borůvčí ospale lezla vzhůru“. (Zr, 103/104). Moulis nachází jen umělé jezero, asfaltovou silnici. Krajina, do které se toužil vrátit, zmrtvěla, zaplavena vodou Slapské přehrady. Její smrt se roztéká i do okolní krajiny (v kontrastu k mohutnému zvuku a pohybu vody v přehradě): „Slunce na větvích akátů zběsile vypalovalo brázdy a přeschlé trny, zakrslé struky, které nedávno odkojily sméčku psích dnů, praskaly do mrtvého ticha.“ (Zr, 105) V momentě poznání reality dochází k rekapitulaci všeho, co jsme se porůznu a nesystematicky (tak jako se to děje v proudu vědomí) dozvídali, k rekapitulaci, která může být zároveň i prohlédnutím Jana pravého stavu věcí.

Příroda se vzpíná k nitru člověka, zároveň se však paradoxně děje bez něj, nečeká na něj. To je ten nejtíživější okamžik, ke kterému hrdina dospívá: „Drtilo ho to, vytlačovalo to z něho poslední síly. Každý okamžik byl těžší o všechny předcházející: poslední vteřina bude mít váhu celého života.“ (Zr,

103) Přes tíhu poznání se však v Janovi vzpíná potřeba nepodlehnout, kterou zjevuje příroda tím, že živel vody uzavřený do hloubky dokáže mířit k nebi: „Vody v hlubokých temnotách drtily a tížily pohyb vlastního živlu, pohyb, jenž se zavíral sám v sobě“, ale přece „povrchem sbíraly slunce, aby ani paprsek nepronikl do jejich neplodného klína, širokým oslepujícím gestem je vracely k světlému blankytu oblohy.“ (Zr, 111)³⁷

2.3 Paralelní krajiny

V básnické skladbě **Lešanské jesličky** (1970) se prostor krajiny úzce váže k dějové a kompoziční výstavbě.

Lešanské jesličky jsou vánoční baladou, jak napovídá podtitul této skladby. Vánoce v českém prostředí asociují období zimy, ale zároveň odkazují na novozákonní příběh o narození Ježíše. Titul i podtitul skutečně vystihuje základní tematiku skladby. K baladickému příběhu Josefa Padevěda, Marie a děťátka, kteří jdou ranní zimní krajinou Posázaví ze křtu, se pojí paralela biblického příběh o útěku Josefa a Marie s Ježíškem do Egypta.

³⁷ Základní výpovědi novely jsou shrnuty do dvou mott. Strach a účtování se životem obsahuje první motto od Josepha Sheridana le Fanu: „-Tamhle, maminko, tamhle se/ podívej! Zašel za roh. /-/ Proboha mlč, dítě! To byl jen stín!“ Na toto motto je přímá aluze v textu, když Jan přichází k přehradě a náhle si musí přiznat pravý stav věcí. Druhé motto vystihuje hrdinovu odhodlanost nepodlehnout, ale skrze poznání jít dál: „Ale jsem kapitán a nesmím opustit loď. Chci se střetnout s tím nepřítelem. A je-li to strašidlo, přivážu si ruce ke kormidlu, abych si byl jist, že zůstanu a že se nedám přemoci strachem a nebudu hledat záchranu na dně moří.“ (Bram Stoker/Drakula)

Tato paralela je vystavěna do nejmenších detailů. Už samotná jména postav, které putují krajinou, jsou totožná – Josef a Marie. Biblické putování do bezpečí Egypta je zde putováním do bezpečí lešanské světnice. Útěk před žoldáky krále Heroda ztělesňuje nebezpečí a strach o malé dítě, také v lešanském příběhu je ohroženo dítě. František Hrubín, který je básníkem letních krajin a vlahých nocí, zasazuje náhle Lešanské jesličky do zimní krajiny. Zima se básníkovi vždy pojí se smrtí. To, že do ní básník zakotvuje celý příběh, je možné spojovat s jeho vnitřním tušením její blízkosti. Krátce po dopsání Lešanských jesliček totiž básník umírá a dílo vychází až posmrtně. Stává se tak jakýmsi epilogem Hrubínova života.³⁸

Lešanské jesličky jsou alegorií ohrožení. Ohrožení vyvolává prostor zimní krajiny, násobí ho lidská zapomnětlivost a opomenutí mateřských povinností (Josef s Marií nechávají dítě na dvorku, aby nebylo v zakouřené místnosti, a v opilosti na něho zapomenou), ale také válkou, která rozšiřuje ohrožení jediného dítěte na tisíce dětí (čímž se opět blíží tématu vyvraždění nevíňátek). Tyto projevy ohrožení jsou ztělesněny do bytosti, proměnné a nedefinovatelné podobně jako ohrožení samo – zprvu „kdosi“, pak „skála“, „netvor“, „cizí“, „Herodův žoldák“ i „chlap“. Tato postava v sobě zahrnuje jak nebezpečí lidská, tak přírodní. Zároveň je pojítkem obou paralelních příběhů.

V exteriéru je spojena s přírodou. Krajina Posázaví má tvářnost podporující úzkost: „Proti nízkým sněhovým mračnům vystřelují/ ze sněhu jiskry včerejšího úplňku/ a skleněný modřín jeho ztracený svit/ matně

³⁸ Epilogem ji nazval Vladimír Justl (Justl, s. 112), je však třeba dodat, že se tímto tématem zabýval Hrubín už o dvacet let dříve. Fakt, že se k nehotové skladbě vrátil a přepracoval ji, však nevyvrací, co bylo řečeno. Básník se k této tematice vrátil tehdy, když směřoval ke smrti.

obtiskuje do setmělého rána.“ (Lj, 28) Sněhová mračna visející nízko působí těžkým, nevzdušným dojmem a vytvářejí pocit stísněného prostoru. Vystřelující jiskry úplňku, který ráno už není, či skleněný modřín podtrhují chlad a ledovou odcizenost. Pocit neschopnosti se této krajině vymanit je vysloven jak explicitně: „lesnaté vrchy vyrůstají nad ně, ale/ oblaka plná sněhu se jich nepouštějí“ (Lj, 28), tak i implicitně, když „Marie nechce dát z náruče raneček/ z peřiny přehozené vlnákem“ (Lj, 28), nad kterým je skloněna (postoj hrbení se v krajině je rovněž signifikantní – značí tíhu mračen a potřebu schování se do sebe, ale také zaklnutí se nad dítětem jako jeho ochrana). Pocit ohrožení se stupňuje, když se příroda zhmotňuje a objeví se „kdosi“. Úzkost je vyvolána Mariiným šeptáním, podivnými zvuky kolem, ale také pohybem (ten kdosi se vleče, Josef a Marie před ním utíkají atd.) a nepochopitelnou řečí neznámého.

Ohrožení se projevuje v prostoru krajiny, je-li proto zapomenuto venku dítě (jako další projev ohrožení), v krajině „se sešerilo, jako by měl nastat večer,/ znovu začalo hustě sněžit“. (Lj, 35) Čím je ohrožení větší, tím zákeřnější je příroda. Matka zběsile hledá své dítě: „Pro trochu kořalky/ nechal jsi, necito, své vlastní dítě zmrznout!‘/ A najednou se všichni cítí pohřbeni,/ mračno se pomalu sune s vrcholu stromů/ a se střech, volají na sebe, ale sníh/ jim zacpává ústa a uši.“ (Lj, 51)

Jestliže se příběh promítá do vzezření krajiny a jsou tyto příběhy dva, nutně se musí vedle sebe objevovat také dva paralelní prostory krajiny. Vedle zimní krajiny středních Čech je postavena krajina Egypta, a tedy prostor

pouště. Tento prostor je paralelou, ale zároveň kontrastem. Také v poušti je člověk velmi ohrožen, vydán na pospas přírodním živlům, také zde prožívá člověk pocit osamocení a úzkosti z prostoru k nepříteli. Základní atmosféra obou prostorů je totožná. Přesto jsou kraje naprosto protichůdné, vedle extrémní zimy stojí extrémní horka, vedle sněhu písek, vedle listnatých a jehličnatých stromů palmy. Tyto prostory kontrastují také světelností – šero ranní krajiny, kde se odráží jen včerejší úplněk, je střídáno s ostrým sluncem pouště.

Lešanské jesličky jsou rozděleny do 14 částí (opět aluze na bibli, např. čtrnáctero zastavení) a až do prvního intermezza (které začíná tehdy, když netvor vstoupí do hospody a ztratí cosi ze své hrůznosti) se pravidelně střídají v jednotlivých částech dva různé přístupy ke krajině. V jednom je z pohledu putujících lidí vnímána pouze zimní krajina, ve druhém se z pohledu netvora pojí oba paralelní prostory krajiny – zimní české a pouštní egyptské – neboť on je bezčasový, existující i neexistující, prostupující dávný věk s dnešním, i dávné a daleké krajiny s českou:

„Ten kdosi, který na ně volal, dál se vleče
sněhem, na hrudi a na bocích se mu chvěje
smetí z kovu, zrezivělé to na něm chrastí
a tvář jako střep bludné hvězdy odnikud
černá se proti přivalu sněhové bělí
a kdyby na ni dopadl tvůj pohled zblízka,
roztříštil by se o poušť s dvěma studnami,
v nichž by ses nedobral vlašičky.“

(Lj, 30)

Netvor překonává vzdálenosti, jako by neexistovaly, a vnímá kraje, jako by oba obkreslovaly stejný prostor: „Tak ustupuje velbloudí/ karavaně a nad hlavou mu chvílemi/ zašumí křídlo vrány i list palmy, vdechne/ oheň písku a

vzápětí mrazivou zimu“ (Lj, 33), „Z úst mu zní bzučení/ mouchy vzkříšené teplem po tisíci zimách.“ (Lj. 39) Také musí v zimní krajině chvílemi „přivřít oči, dávná poušť s oslepujícím/ sluncem se mu do nich palčivě vtiskuje“. (Lj, 48)

Odlišné prostory krajin se vztahují také k odlišným časům - přítomnost v české zimní krajině a daleká minulost biblického útěku do pouště: „Z obličej shrnuje matoucí stíny/ dávných krajin, které mu rozmazávají/ pohled na klidnou zasněženou kotlinu/ uprostřed Čech.“ (Lj, 33) „A netvorova/ ruka, přitom jak se odráží od dřeva, proletuje/ poděšenými věky, z kůže/ opadává sůl moří, štítivě se mísí/ s vločkami českého sněhu.“ (Lj, 38)

Také intermezza, která stojí poněkud mimo základní paralelu, odrážejí stav zimní krajiny, přestože se odvíjejí v uzavřeném prostoru. Tak i k lyrickému subjektu dlícímu v bezpečí lešanské světnice se vtírá šerost vnějšího prostoru. Druhé intermezzo, nastupující v momentě Mariina kvílení, ukazuje ustrašené oči básníkovy maminky, čekající na tatínkův návrat z války. Strach proměňuje přírodu venku a vtlačuje ji do světnice (ovšem bezpečí světnice ji nepouští): „V tu chvíli se v naší lešanské světnici/ ještě víc sešeřilo a včerejší světlo/ úplňku zastřel mi temný rubáš, jenž padá/ s jasanu na dvůr, otírá se o okno.“ (Lj, 49)

2.4 Krajina jako metafora

Pro Hrubína představuje krajina ještě jednu výraznou rovinu. Její prostor se stává silným impulzem, inspirací, jakýmsi zorným úhlem pohledu na svět a na člověka. Jako by básník hleděl skrze ni a přenášel její podobu na všechny věci okolo. Tak je krajina často pojmána jako metafora a v této podobě prochází všemi básnickými skladbami. „Z této krajiny, jejíž obrazy se mu neustále vtírají do veršů, prýští pramen nejsugestivnějších krajinářských metafor... Hrubín krajinu zlidšťuje a zduchovňuje a naproti tomu ztělesňuje vítr a vzduch. Jeho krajina je živá, vlnivá, má smysly, dýchá, zpívá.“³⁹

Hrubínova krajina ožívá, a to jako celek (v Lešanských jesličkách je zhmotněna do neurčité postavy), tak především ve svých jednotlivostech. Ani u metafor se často nevytrácí konkrétní zeměpisné označení: „Ale v říjnu, když je zoráno, Běsná ztemní a oddělí kraj od nebes jako zkamenělé křídlo. Strašná je za zimních nocí: jako by zasněžený hnát, v koleně ohnutý, vystrčila ze země starodávná obryně.“⁴⁰ (Us, 76) Jsou to zvláště velké a dominantní útvary v krajině, jako kopce a skály, které ožívají. Tak žulová skála „v Hájkách nebo u Obor /.../ vystrkuje temeno z norné hloubky báje“. (Us, 124) Příroda oživuje natolik, že je schopná se pohybovat: „Řídké a husté lesy se střídaly: často dva tři stromy vyběhly s Janem na paseku a zůstaly stát; jindy se s ním prořídlý šik borovic chvíli loudal smrkovým lesem, ale doprostřed se nepouštěl.“ (Zr, 96)

³⁹ Strnadel, s. 56.

⁴⁰ Hrubín často personifikuje přírodu do obrů, viz kap. Prostor řeky.

S ožíváním přírody úzce souvisejí živly a zvláště vítr, který svým pohybem vykružuje prostor. „Vtom venku zaburácel vichr, chce kabaně za chalupou rozlámat. Čekám: teď přeskočí na jilm a na druhé straně stavení to v koruně jilmu zahučí. Ale je ticho s té strany. Čeho se vichr lekl, že se s kabaní vrátil tam, odkud přiletěl – do svých doupat na Běsné?“ (Us, 87/88) „Zůstal jsem v síni. Venku hučí vítr. Je-li slabší, opře se o zadní střechu chalupy a letí nazpátek k Běsné. Tam přibere jiné a se všech stran vtrhnou do vsi.“ (Us, 74) Vítr nejen určuje prostor, ale sám získává prostorové dimenze („ohazovat zdi větru“).

„Básník tu má k zemi, ke krajině svůj bezprostřední vztah niterný. Originálním způsobem transponuje krajinu do zvláštní sféry imaginační.“⁴¹ Krajina je nejčastěji spojena s člověkem. Má tvary a podobu člověka: „Jakejpak chlap! Je to jen/ skála tam v Obciznách, ta co jí narostla/ hlava a vítr jí zahučel pod břichem.“ (Lj, 29) Častěji má však člověk rysy krajiny a obecněji přírody. Krajina jako metafora je charakteristická zvláště pro **Romanci pro křídlovku**.

Krajina se v této skladbě exponuje ve třech základních podobách. O jedné již bylo pojednáno, stává se **konkrétním prostorem** (ve smyslu konkrétních zeměpisných určení: „Musím se dostat stůj co stůj do Netvořic“, i konkrétních míst: „Šel jsem z pošty“, ale i ve smyslu konkrétních detailů, často rostlin), v němž se odehrávají první milostná vzplanutí a tyto dojmy zůstanou už navždy s touto krajinou spojeny.

⁴¹ Strnadel, s. 56.

Krajina vytváří ale také **vnitřní prostor** těchto vzplanutí. Ten představuje zvláště řeka.⁴² V Romanci prožívá lyrický subjekt lásku v obou svých pólech – duchovní a tělesnou. Každý z těchto pólů je vtělen do jedné ženy. Lásku lyrickou symbolizuje Terina. Ta je také stěžejní představitelkou dialektického spojení lásky a smrti, a to hned dvakrát. Poprvé jako symbol lásky kontrastuje s umírajícím dědečkem, podruhé sama v sobě spojuje lásku a smrt, protože i ona umírá. Jejím protipólem se stává Tonka, která zasvěcuje Františka do lásky tělesné. Obě tyto ženy se úzce vážou k řece, každá ovšem různým způsobem. Tonka s řekou splývá jen tím, že do ní vstupuje. Řeka v jejím případě vytváří erotické pozadí: „Už jsem se viděl, jak se s divokou Tonkou,/ až si navečer odskočí z panského,/ pouštíme přejemi a hledáme/ nejprudší proud, v němž jako proti své vůli/ se k sobě přitiskneme břichem a prsy.“ (Rpk, 19) (Voda jako symbol erotiky se objevuje také ve Zlaté renetě: „Zdálo se, že ty pahorky jsou už jednou provždy ukončené: ale dole byly odkryté vodě, dělala tam s nimi něco nemravného.“ Zr, 108) Naproti tomu u Teriny dochází k metamorfóze, k úplnému prolnutí s řekou. Terina oslavuje krajinu a její velebnost, „její věrný obraz je v řece“. (Rpk, 51) Řeka plní také roli očištnou: „Stačilo však jít druhý den kolem řeky,/ abych byl čistý, abych necítil dech/ ze silných vyhrnutých rtů.“ (Rpk, 15) A stává se metaforou lásky: „Ale dnes/

⁴² Řeka má v Romanci jiné vztahy než řeka jako mezní prostor, jak bude vylíčena v kapitole Prostor řeky.

jsem nejčistším křemílkem ve velké vlně/ Terinina polibku“ (Rpk, 17), „ ve velké vlně lásky.“ (Rpk, 39) Proto je řeka místem schůzek, cesta k řece touhu.⁴³

Tak se dostáváme ke třetí podobě krajiny v Romanci, a to k **rovině metaforické**. Hrubín vidí člověka očima přírody. Je zajímavé, že příroda (i metafory přírody) pro něj znamená přírodní útvary a rostliny, v nichž se ukrývá hmyz, téměř nikdy však zvířata. V Romanci je prizmatem přírody nazírána zvláště žena či žena a muž v lásce: „Budeš mě denně čekávat/ ve vysokých janovcích, budem zlatě hořet/ jak ony, kolem úst třaslavou vůni včel,/ pod plamennou řekou slunce se budou míhat/ hluboko ztracené oblázky našich hlav,/ strážná užovka bude syčet na kraji/ našich pahorků.“ (Rpk, 31/32) Prolnutí milující ženy s přírodou se často děje v přírodních detailech, jako jsou křídla (jeden ze stěžejních Hrubínových motivů), stonky, lístky, šupiny: „Včera ke mně v jízdě/ vyskočila, opřela se mi koleny/ o lopatky a má křídla se rozprostřela/ v její krvi.“ (Rpk, 34) „Drsné Tončiny ruce za to léto/ dřely z mých chlápeckých ramen slunce/ až do poslední šupinky.“ (Rpk, 35) Když dojde k neshodě, lyrický subjekt vidí Terinu, jež má „místo vlasů s leskem lunných bronzů/ trs žita“. (Rpk, 33) Metafory ženy tu často překračují prostor přírody až do prostoru nebe a vesmíru: „Každým stéblem a lístkem a každou hvězdou/ mě žíznivě piješ.“ (Rpk, 21)⁴⁴

V Romanci pro křídlovku se nachází v podstatě všechny typy přístupu ke krajině, jak jsme o nich mluvili v úvodu této kapitoly. Také zde koresponduje

⁴³ I prostor řeky se pojí s konkrétními jmény: „je mne víc/ o dceru, sjíždějící na kánoji/ Pěnkavský jez (už tam nespátří chlapce,/ jenž nesl mé jméno a pro nějž každý/ zlatý oblázek pod zelenavým proudem/ byl dívčím kolenem)“ (Rpk, 50)

⁴⁴ O metaforách ženy jako vesmíru viz kap. Prostor těla.

krajina s **existenciální situací člověka**. Čas lásky se odehrává v letní slunné krajině. Naopak když se po letech chlapec-básník vrací s Viktorem do krajiny, aby našel hrob, nemožnost návratu se odrazí v krajině (podobně jako ve Zlaté renetě): „Pak rachot stroje bude vytrhávat z řeky/ balvany a sypat je na naše hlavy,/ ale ty budou necitelné, zato uvnitř/ budeme potrháni,/.../ skály/ které už tisíce let zarůstají mechem,/ se rozdivočí a z houštin paměti/ drsného kraje vyrazí a stanou s námi/ nade vsí, aby z ní vychlemstaly život.“ (Rpk, 55) I v rámci této roviny však neustále Hrubín pracuje s metaforami.

Odraz psychického stavu člověka v krajině se neděje pouze akcí, ale také atributy, které jsou přírodě přikládány. Tak básník, nenacházející hrob Teriny, označuje okolní pahorky jako „němé“, osamocenost Jana Moulise je zdůrazněna „odranou“ borovicí, která „stála tu osamělá, jako mladá utekla lesům“. (Zr, 104)⁴⁵

Prostor krajiny zjevuje Hrubín nejrůznějšími způsoby. Vedle konkrétního zasazení děje do reálné krajiny Posázaví, s přesnými názvy míst, s charakteristikou krajinného rázu, přes popis lesů a polí až po jednotlivé rostliny, vytváří krajina také paralelu existenciální situace člověka, jak jsme se přesvědčili u novely Zlatá reneta. Je také prostorem dětství a kontinuity rodu, znamená pro básníka „končinu nejjistější a cítí hluboko osudové společenství s jejím osudem“,⁴⁶ jak je to vykresleno zvláště v knize U stolu. Jindy se stává naopak alegorií, Hrubín hledá „hlubší podobenství v střídách času na této

⁴⁵ Krajina jako metafora se váže zvláště k tělu, proto více viz kap. Prostor těla.

⁴⁶ Strnadel, s. 33.

zemi, v dějstvích a jevech přírody.“⁴⁷ Takovou rovinu představují Lešanské jesličky s krajinou jako alegorií ohrožení a nebezpečí. Krajina představuje básníkovi takovou dominantu, že její stigma propůjčuje další rozměr věcem, jevům a stavům, stává se metaforou. Tato podoba je příznačná v Romanci pro křídlovku.

⁴⁷ Strnadel, s. 33.

3. VZTAH EXTERIÉRU A INTERIÉRU

„Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métamorphorique. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du *oui* et du *non* qui décide de tout.“⁴⁸ Bachelard vnímá prostorové konotace vnějšího a vnitřního na kruhu. Logika kruhu umožňuje překrývání a slučování obou prostorů. Tato dialektika odvíjející se na bázi ano-ne se promítá i do dalších vztahů: negativní-pozitivní, otevřenost-uzavřenost, filozofickým prizmatem se odráží do bytí a nebytí člověka. Podle Bachelarda potřebujeme fixovat bytí. Ale abychom ho mohli pochopit a fixovat, musíme znát všechny jeho možné existence, musíme překročit své bytí, meze svého poznání, musíme dospět k transcendenci. Je to dialektika tu-tam, jež se přenáší na absolutno. „On donne à ces pauvres adverbes de lieu des puissances de détermination ontologique mal surveillées.“⁴⁹

Vztah exteriéru a interiéru se rozprostírá do ontologie a transcendence také Hrubínovi. Dialektika těchto prostorů vytváří kompoziční síť básníkových skladeb, vymezuje prostory a zakotvení člověka v nich. Důležitá je nejen existence obou prostorů, ale především jejich proměna, související

⁴⁸ Bachelard, s. 191: „Vnějšík a vnitřek tvoří rozkolísanou dialektiku a zjevná geometrie této dialektiky nás oslepí, jen když ji rozehráme v metaforických oblastech. Má ráz čisté dialektiky *ano* a *ne*, která rozhoduje o všem.“

⁴⁹ Bachelard, s. 192: „Těmito ubohými příslovečnými určeními místa připisujeme síly nekontrolovatelných ontologických určení.“

s přechodem z jednoho do druhého. Uspořádání těchto dvou dominant je zcela zásadní pro kompozici Lešanských jesliček, Zlaté renety a Romance pro křídlovku (v próze U stolu a v Černé denici se projevuje pouze dílčím způsobem).

V Romanci je transcendence do vnějšího prostředí umožněna skrze okno. Vztah exteriéru a interiéru se tu odehrává na přímce život (láska) – smrt. Vlahá noc uskutečňuje prostor pozitivní, přitakávající, živý, studená světnice se odráží do smrti.⁵⁰ Toto uspořádání se obrací v Lešanských jesličkách, což je dáno zimním obdobím. Tak je nevlídná zimní krajina negací vyžadující klid a bezpečí domu. Zatímco ve vlahém létě básník hledí do hloubky vesmíru, zimní krajina se stlačuje mračny do uzavřenosti. Bachelard vidí zimní kosmos jako jednodušší, člověk prodlévá více v domě, jenž nabývá zimou na intimnosti a důvěře, a to i tím, že sníh zahlazuje stopy, tlumí hluk i barvy. Je-li dům v zimě čistou bytostí (jak tvrdí Bachelard), pak je pochopitelné, že lešanský příběh končí v intimitě a bezpečí světnice-jesliček, kde „jasnost veliká zaskví se od děťátka“. (Lj, 57)

V Lešanských jesličkách se závislost vnějšího a vnitřního prostoru zviditelňuje v postavě netvora. Netvor se v otevřeném prostranství rozpíná do obludných rozměrů, čímž vyvolává strach. Přestože Josef o něm pronáší: „To je divnej chlap!“, ani na chvíli nevěří, že jde skutečně o člověka. Marie pouze šeptá a zuby jí drkotají, když prosí: „Pojďme rychleji, jde z něho hrůza!“ Josef se snaží banalizovat strach, který také on pociťuje: „Nějakej ožrala /.../ Mám

⁵⁰ O vztahu exteriéru a interiéru v Romanci pro křídlovku pojednává detailněji kapitola Prostor okna.

sto chutí se vrátit/ a rozbít mu hubu.“ To, že se nejedná o lidskou bytost, dokládají i „chuchvalce nelidských zvuků a plechové/ šelesty obalené sněhem“. Nakonec je onen kdosi – chlap a ožrala – vnímán jako skála, která postrašila tím, že jí vítr „zahučel pod břichem“.⁵¹

Monumentalita netvora v exteriéru je dána jeho pohybem a tíhou: „Za každým jeho krokem hluboko/ zaúpějí prameny, kořeny se napnou,/ kámen se ošklibne.“ (Lj, 33) Zachytit netvora prostorově je nemožné, vyplňuje jakoby celý prostor krajiny, on sám je přírodou: „Z obličejů shrnuje matoucí stíny/ dávných krajin.“ (Lj, 33) Netvor nemůže být popsán, ukázán, neboť se vymyká prostorovým zákonitostem, tomuto světu. Když bouchá na dveře, jeho údery jsou tak naléhavé a odlišné od všech zvuků světa, že „Josef zahřímá: ‘Pusťte ho přece!/ Tluče hlavou! Což to necítíte, že hlavou?’“ (Lj, 37) A když hostinská dveře otevírá, „zaječí hrůzou a uskočí/ zahlédla/ cosi škvírou“. (Lj, 37)

Vstupem do vnitřního prostoru se začíná netvor proměňovat. Přestože se bezrozměrné dimenze netvora zhutní vstupem do interiéru do postavy, stále ještě netvor nenabývá lidských rozměrů, a ač je charakterizován jako „obrovitá postava“, je stále pro člověka neuchopitelný, protože „ještě po létech se budou dohadovat,/ jak byl oblečen, zdali to měl pokrytou hrud’/ plechem, nebo zda měl tak usmolený/ kalmuk, zda na hlavě měl něco jako přilbu/ či tvrd’ák olezlý od plžů, jak spal v lese:/ Ale vždyť tenkrát přece mrzlo! Kdepak plži!“ (Lj, 38) Teprve když se v postavách upozadí strach z ohrožení a jednání hostinské zařadí bytost mezi běžné návštěvníky hospody („Já jsem věděla, že

⁵¹ Všechny citace tohoto odstavce: Lj, 28.

mi to tu zaprasí!“), dochází k minimalizaci netvora, k jeho scvrknutí do šerého mužíka, který vyhlíží polekaně. Zatímco venku netvor lekal a vyvolával pocity nebezpečí a cizoty, sám se ve vnitřním prostoru hospody, plném tepla, leká a cítí cizí, tedy ve vztahu vnější-vnitřní vystupuje zcela opačně než člověk.

Netvor jako alegorie strachu proměňuje své prostorové dimenze v závislosti na míře strachu, který pociťují lidé. Ani v hospodě strach plně nemizí, a proto mužík stále působí podezřele, nesedí, ale „krčí“ se na židli, nespouští oči z Marie a hostinská po něm „štitivě“ stírá louže. Josefova nabytá jistota („kdybys nebyl/ takovej ubohej hastroš, tak bych tě chytil za chřtán“) potřebuje být utvrzena zakotvením neznámého do místa: „Z kterýpak strany jsi? /.../ Jsi Taliján, nebo Srb?“ (Lj, 42) Namísto toho je jistota znovu rozechvívána šepotem hostinského: „Kdoví jestli/ není z těch zajatců, co utíkají. Kradou/ a taky otravujou vodu ve studních!“ (Lj, 42)

Monumentalita se postupně vrací, když neznámý prozrazuje biblický příběh o útěku do Egypta. 'Otevírá ústa a jeho zvuky se „vyhýbají zvukům kolem, jako by/ byly zvyklé znít navzdory všem hřmotům světa“. (Lj, 43) Ohrožení dítěte je zdůrazněno pohybem neznámého směrem k Marii, v němž se již opět odráží vnější prostor: „Vstal a písečnými přesypy se k ní vleče.“ (Lj, 44) Nebezpečí cizího se stupňuje (když zpívá o zavraždění dítek), Josef „chtěl chytit cizího za prsa, ale rychle/ ucukl, odřel si prsty až do krve/ jakoby o drát“. (Lj, 45) Vnější rozlehlost proniká do vnitřního prostoru v nejexponovanějším momentě, kdy cizí poprvé sám sebe identifikuje jako Herodova žoldáka a rozhodí „slova/ od Běsné k Vlkové přes zasněžené

střechy/ a borové lesy“. Vnitřní prostor omezuje však jejich rozlet, slova se tiše sesunou, „takže se zachvěl jen drdůlek/ Mariiných vlasů nad stolem“. Tedy v závislosti na prostředí se dynamický zvuk rozhozený po celé krajině stáhne na drobné místo Mariiných vlasů. Intenzita však zůstává stejná, proto se Marie probouzí a s hrůzou „zaječí: ‚Dítě! Kde mám to dítě?‘“ (Lj, 46)

Nebezpečí dostupuje vrcholu, a proto se proměňuje i „cizí“. Vnitřní prostor je mu těsný, náhle mu „nestačí nízký strop.“ Při výstupu se rozrůstá (musí sehnout hlavu, aby prošel dveřmi), sunutím síní ven mu opět těžkne pohyb a opět vystupuje z času: „Opře dlaň o zasněžený/ výstupek okna, sníh roztaje teplem, které/ zbylo mu v dlani po těch dávných dětských tělech,/ když je svírala a druhá ruka mečem/ napřáhla k ráně.“ (Lj, 47)

Ve vnějším prostoru se opět poměřuje s nekonečností, dívá se „do nesmírné dálky“, získává zpět označení netvor. Zvuky se mu derou z hrudi ještě důrazněji, neboť v tomto momentě je dětský život nejohroženější: „Já jsem Herodesův žoldněř/ a vím, co je to mít děťátko, vím to tak/ dobře, jak to může vědět jen matka, ona/ je na svět přivedla, já z něho odvedl/ oba jsme byli od krve.“ (Lj, 51)

S ustupujícím nebezpečím se netvor mění v pouhý stín. Ten však v sobě stále nese cosi nedefinovatelného a úzkostného a neztrácí nic ze své původní charakteristiky. Ač je nehmotný, vleče se stejně těžce závějem jako původní netvor a naznačuje tak, že ohrožení je stále naléhavě přítomné. Pro Josefa Padevěda a Marii se však stává stínem, neboť oni nebezpečí zažehnali (proto se stínu také nebojí postavit, a tím ho dokáží poprvé přesně definovat: „Josef

se obrátil a prudce/ rozběhl se proti stínu a narazil/ prsama na hrbatou skálu.“ Lj, 56).

Vztah vnějšího prostředí k vnitřnímu je tu rozrůzněn dvěma typy vnitřního prostoru. Nepomíjející ohrožení je zasazeno zcela záměrně do hospody. Ta vytváří pocit bezpečí (přináší odpočínutí na cestách, v zimě teplo), ale zároveň do ní může vstoupit kdokoliv, a to i cizí i nebezpečný host. Netvor se sice vstupem do hospody proměňuje a mění se v malého mužíka, přesto však může mluvit a jednat tak, že vyvolává strach. Zcela jinak tomu je ve druhém interiéru, kam směřuje Josef a Marie jako k cíli své cesty, totiž ve světnici, jež je jejich domovem. Sem už může vstoupit člověk jen tehdy, je-li puštěn či pozván. Právě bezpečí nastává až zde, neboť do tohoto prostoru již nemůže zasáhnout netvor: „Ať vody zamrzly, ať nikde není dnes/ vidět křepelka, jenom zimní metelice,“ a je-li tedy to nebezpečí venku - zimní krajina, či „balvan pohrom“, „rozvoní se tu balšámová zahrada/ a jasnost veliká zaskví se od děšťátka“ (Lj, 57)

Lešanské jesličky se výstavbou E-I-E-(I)⁵² blíží kompozici **Zlaté renety**, v níž je také vnitřní prostor včleněn do rámce exteriéru: E-I-E. Z ontologického hlediska se tu však do značné míry ztotožňuje vnějšek s vnitřkem, neboť oba podobným způsobem odrážejí bytí subjektu.

Zlatá reneta se dělí (podobně jako Lešanské jesličky) do 14 kapitol, které jsou zahrnuty do čtyř částí. První část odhaluje hrdinovu existenciální situaci a hledání východiska, jež je zkonkrétněno reálnou cestou krajem. Závěrečná část

⁵² E = exteriér, I = interiér, závorka značí jakousi kódu.

je jakýmsi epilogem jeho snažení (zarámování je možné ještě detailněji spatřovat v první a poslední kapitole). Kompoziční rámec je představován exteriérem – Jan Moulis přijíždí do Posázaví a reflektuje krajinu, která lemuje řeku. Už zde přichází první náznaky, že kraj je jiný, než jak ho hrdina očekával. Proměna krajiny je pak plně rozvinuta v závěru. Přestože exteriér plní v této novele zásadní roli, jsou mu vyhrazeny jen první a poslední dvě kapitoly. Již ve druhé kapitole přichází Jan na zahradu, která je jakýmsi mezníkem, a vstupuje do stavení.

Celé jádro novely, jež se odehrává ve dvou středních částech, je zapuštěno do interiéru. Uzavřenost zprostředkovává intimnost, možnost sebezpytování a usebrání. Prostor domu a vnitřněji ještě prostor světnice zpřístupňuje Janovo myšlení, je vlastní sondou lyrického subjektu do své minulosti, do nitra psychických stavů. Janovo rozpoložení, napětí jeho nitra, je zhmotněno do podoby světnice bez oken se zamčenými dveřmi. Celé stavení se svými novotami a moderním vybavením (znásobené ještě jednáním a vztahy Janových příbuzných) přináší (vedle přírody) další důkaz nemožnosti návratu do minulosti. V tomto smyslu se tedy ve Zlaté renetě chová vnější prostor zcela shodně s vnitřním, na obou se podepsal čas, jejich neutěšené zmodernizování upevňuje vnitřní vazbu k neutěšenému bytí subjektu. Jan nemůže docílit duševní harmonie skrze krajinu, neboť ta do sebe promítá Janovo nitro. Podobně tak činí také světnice. Oba prostory – vnější i vnitřní – se tedy ve Zlaté renetě stávají odrazem existenciální situace člověka.

Rámování kompozice je mnohonásobné. Vedle výše řečeného vzniká také hrdinovým prohlédnutím a střetem s realitou. Zatímco v interiéru poznáváme hrdinovu minulost a současný psychický stav, v exteriéru se dostáváme do přímé konfrontace s hrdinovou situací. Tato konfrontace neprobíhá pouze v krajině, ale také na drobných detailech, jako je mladá dívka, která vystoupí z pohřebního vozu (už zde můžeme spatřovat kontrast a střet, který bude hrdinu čekat) a která podpoří v Janovi naději na setkání s jeho dávnou láskou. Tato dívka se objeví znovu v poslední kapitole, aby v Janově proměněném pohledu vyvolala úlek a potřebu se před ní schovat.

Hrubín vytyčuje zcela specifický mezní prostor exteriéru a interiéru, a tím je **zahrada**. Je otevřená vnějším přírodním vlivům a živlům, ale zároveň již přináleží k domu, vymezuje prostor, který je nám důvěrně známý a v němž máme pocit bezpečí: „Dvorek je ze všech stran uzavřen, a je volný/ jen k nebi.“ (Lj, 31) Proto je právě sem uloženo dítě v Lešanských jesličkách jakoby do bezpečí, ale proto také zde je vystaveno nebezpečí. Zahrada má svoji specifickou roli také ve Zlaté renetě, opět odhaluje existenciální situaci člověka („zahrada s ním havarovala“). V zahradě stojí zlatá reneta, která plodí scvrklá nedobrá jablka, v ní poznává Jan pravou realitu uplynulé noci, když nachází mrtvé tělo zabitě kočky. Zahrada jako důvěrné místo domova figuruje v próze U stolu, kde je často ve spojení se stromem – v lešanské zahradě s jasanem, v břežanské s jilmem, který podtrhuje domov zahrady, neboť se o něm hovoří

jako o dalším členu rodiny.⁵³ Intimitu a přináležitost k domu ztvárňuje zahrada také v Černé denici, umožňuje spojení živých s pochovanými předky, kteří se v tomto prostoru vnějším i vnitřním mohou zjevovat.

Zahrada tvoří mez vůči vnějšimu světu, který se jejím prostorem vzdaluje do nedohledna: „Mezi touhle končinou a světem je oceán.“ (Zr, 86)

⁵³ Zahrada se také váže k mrtvým - viz kap. Prostor pod zemí - na zemi.

4. PROSTOR SVĚTNICE

„Existenciální situace není nepodobna světnici, /.../ kterou člověk obývá. Světnice je domov, o němž Heidegger říká, že je jakýmsi druhem autoprojekce nebo také personalizovaným postojem – naším větším já.“⁵⁴ Světnice (či stavení) není pouze odrazem naší existence, nýbrž stává se smyslem existence, prostorem pro bytí. Není pouze paralelou našeho bytí či jeho zrcadlem, ale především jeho součástí. Mezi mým já a pokojem se vytváří bytostný vztah. „Jestliže na jedné straně je pokoj prodlouženým tělem subjektu, který jej obývá, na druhé straně tento subjekt, který je takříkajíc mimo jiné složen ze všech míst, na kterých se kdy nacházel, pokoj stejně jako jiná místa do sebe pojímá, pokoj se stává součástí jeho těla i duše.“⁵⁵ Není tedy náhodné, že Hrubín volí jako jedno ze dvou mott ke knize *U stolu* motto Alfreda Aloysia Horna: „Místa – starý strom nebo záhyb řeky – nás poznají vždycky.“

Jelikož každý pokoj má „svou vlastní auru, jež představuje jakousi duchovní ‘informaci’ tvořenou z pocitů, myšlenek, osudů jeho obyvatel“,⁵⁶ není nedůležité, v jakém pokoji se právě nacházíme, zda v pokoji vlastním či dobře známém nebo docela cizím. (Hrubín rozlišuje charakter pokoje výběrem lexika. Tak je „světnice“ nejčastěji spojena se známým prostorem, „místnost“ s neznámým. Slovo pokoj Hrubín nepoužívá.) Ke každému takovému

⁵⁴ Mauthauser, s. 80.

⁵⁵ Hodrová, *Poetika míst*, s. 217.

⁵⁶ Hodrová, *Smysl pokoje*, s. 217.

prostoru zaujímáme apriori určitý postoj a vstupujeme do něho s určitým očekáváním (které je právě dáno onou známostí či neznámostí). Tento postoj pak na místo přenášíme, atmosféra pokoje je tedy dána našimi pocity. Na druhé straně může tyto prvotní dojmy prostor pokoje změnit, protože v sobě nese odraz toho, kdo v něm přebývá nebo přebýval. Odlesk člověka se ztrácí v místnosti, která byla opuštěná. Určitý odstup a snad i úctu (spojenou s úctou k času) máme k pokoji, ve kterém se bydlelo, ale již dávno, v němž jako by vše zůstalo zastaveno.⁵⁷ Zcela zvláštní podobu na sebe bere pokoj v konfrontaci se smrtí. Jako by sám (byť i jen dočasně) „zemřel“.

Světnice je niternější součástí domu. Proto také vazba k ní je užší a intimnější. Dům vytváří ochranu této vnitřnosti, pocit stability. V otevřenější rovině je nositelem téže vlastnosti jako místnost.⁵⁸ „La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité: distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison; ce serait développer une véritable psychologie de la maison.“⁵⁹ Podle Bachelarda se dům na základě obrazotvornosti soustředí v středobod cyklónu. Nabývá fyzickou a mravní energii lidského těla. Člověk obývá svůj prostor v souladu s dialektikou života, splývá s domem.

⁵⁷ Takový typ pokoje se často objevoval v romantismu, srov. Hodrová, Smysl pokoj, s. 222-223.

⁵⁸ Je-li světnice niternějším místem domu, pak také ve světnici existují intimnější místa jako např. kout. Zatímco Bachelard věnuje tomuto místu světnice celou kapitolu, Hrubín s tímto místem intimitu nepracuje.

⁵⁹ Bachelard, s. 34: „Dům je jádrem obrazu, jaké poskytují člověku důvod anebo iluzi stability. Ustavičně si znovu vymýšlím jeho skutečnost: rozlišit všechny tyto obrazy by znamenalo vyslovit, co je to duše domu, rozvinout opravdovou psychologii domu.“

„Neboť jsem odhalil velikou pravdu. Že totiž lidé bydlí a smysl věcí se pro ně mění podle smyslu domu.“⁶⁰

4.1 Světnice jako prostor domova a dětství (stůl)

Pokud jsme řekli, že světnice reflektuje člověka a jeho bytí v ní, pak pro Hrubína je to především bytí základní, světnice pro něj primárně představuje odraz domova a bezpečí (a to i v případě, že v ní člověk umírá, jak ukáže další kapitola, protože i smrt patří k životu). Pro Hrubína je domov, v dílech spjatých s Posázavím, zúžen na období jeho dětství. Světnice domova objímá duši celého rodu, který stavení obýval. Symbol domova a rodu zhmotňuje pak básník do stolu jako centra místnosti, u kterého se lidé scházejí. Je proto příznačné, že vzpomínkovou knihu na dětství nazve **U stolu** (oproti prvotní verzi *Doušek života* z roku 1949).

Tyto obrázky z venkovského dětství také nejvěrněji dokumentují právě Hrubínovo dětství, kdy se mu domovem stala lešanská chalupa s číslem popisným 26, kde se říkalo u Hulánů a která se dědila z pokolení na pokolení; posledním hospodářem v ní byl bratr básníkovy matky František Novotný.⁶¹ Lešanskou chalupu obklopovala velká zahrada a dříve k ní patřily také

⁶⁰ Exupéry, s. 19. Exupéry také nazývá člověka „příbytkem“.

⁶¹ Vilém Závada píše o Hrubínovi ve svých vzpomínkách: „Hrubín hrozně nerad jezdil do světa a zvláště se vyhýbal cestě letadlem. Po svém strýci zdědil v Lešanech chalupu a tam si začal vytvářet svůj domov. Snil o tom, že se tam přestěhuje, neboť v Praze mu život i práce připadaly stále těžší a těžší.“ (Závada, s. 198) Tento sen se však Hrubínovi nesplnil. Nakonec trávil většinu času v Chlumu u Třeboně, kde měl také vlastní dům.

polnosti. I přes poetičnost a básnickost prózy poznáváme poměrně detailně stavení, ve kterém trávil od svých čtyř let malý František rané dětství – stavení stojí ve velké zahradě s jasanem a studnou, ve které je kolna, stodola i chlév, ve světnici spávalo „nás šest: teta s Růžou, já s dědečkem, bratr s maminkou“, byla v ní pec, postel, almara.

Všem věcem ve světnici dominuje stůl, neboť právě on je prosopopeiou světnice: „Osoby kolem stolu jsou stále tytéž. A stále tatáž jsou tělesa, která stůl z kouta mezi okny přehlíží a drží v prostoru světnice.“ (Us, 19) Motiv stolu také rámcuje celou prózu (rovněž první kapitola nese název U stolu), v jejím průběhu se stále vrací.

Prostor stolu k sobě vše pojí a drží pohromadě: „Tak veliká je síla stolu. I tatínka přetáhla přes devatery hory a devatery řeky a položila ho čelem na vydrhnutou desku vedle hrnku s vřelou kávou.“ (Us, 25) Jako by to byl právě stůl, který řídí chod rodu, jenž u něho žije a umírá. Idylická atmosféra při návštěvě tatínka z války se rozlévá ze stolu do celé světnice (protože stůl je jejím zrcadlem), ve které „je příjemný klid. Pokličky se něžně a svátečně zvedají a pokládají na bublající hrnce.“ (Us, 25)

Člověk je v prostoru stolu chráněn, stůl mu dodává sílu, ale také on může násobit sílu stolu: „Tatínek přitažlivost stolu posílil,“ přicházejí hosté, „u stolu se dvěma lavicemi při zdi už není ani místečka, sedí se i na peci.“ (Us, 26) Radost z návratu člověka se odráží v prostoru stolu, který není jen předmětem vytvářejícím účelové místo ve světnici, nýbrž je oživován, sám působí na okolí svými silami a vytváří vazby rodu a lidských vztahů: „V kloubech stolu to

zapraská, jak napíná síly, aby nás udržel pohromadě týden, den, několik hodin.“ (Us, 31) Atmosféra tohoto odpoledne, kdy se hovoří o blízkém příchodu míru, přebírá od stolu prostorové dimenze. Její „daleká pohoda“ je násobena občasným pohledem „od stolu vzhůru“, jako by člověk hledal útěchu nebo snad odvracel úzkost. Mír bude mít od té doby „dlouho podobu onoho odpoledne“.

Stůl se chová jako patron, jako nejstarší předek žijících, jenž poskytuje záštitu. Je ale také prostorem, který dokáže překonat i v době války národnostní rozdíly. Stmeluje v sobě „Čechy, Rusy, Ukrajince a Itala“. Je prostorem touhy po životě a domovu, čímž spojuje „chalupu s chalupou, kraj s krajem, zemi se zemí“. Člověk a místa jsou jedno. Proto je spojení lidí vnímáno prostorově (nikoliv člověk s člověkem, ale chalupa s chalupou), proto se nechvějí jen lidé, ale také věci ve světnici, když je tatínek opět opouští:

„Blíží se den, blíží se chvíle, kdy stůl začne o tatínka zápasit se silami neurvalými a na čas mocnějšími. Nejprve ty síly stůl dráždí: hodí naň vojenský řemen, až přezka zazvoní o tvrdou desku. Potom zkoušejí, jak je silný: berou z něj kufr, plný vánoček, jablek a láhvi s domácím pivem /.../ a staví jej ke dveřím.

Udrží stůl živého?

Lidé a věci ve světnici se chvějí a zdá se, že se každou chvíli rozletí do všech stran. Dveře v celém stavení se otevírají a zavírají sem a tam, jako beze smyslu.

Stůl stojí pevně.

Vzlykot: stůl nakonec povolil a pomalu odvíjí neviditelnou nit, pevnější všech lan, a všechno živé pouští ven. Věci si oddechnou a strnou v zamračení.“

(Us, 32)

Symbolické sepjetí stolu se subjektem dostává zcela konkrétní podobu spojení nití, neviditelnou, ale silnou. Stabilita a síla rodu se pak odráží v pevnosti stolu, v jeho zakotvenosti.

Stůl se pojí také s mrtvými, vlastně jako by právě on rozhodoval, jakým způsobem bude udržovat nitě, vazby. Proto když schází lešanský dědeček,

dozvídáme se to slovy: „Nyní má stůl nejjistějšího dědečka.“ (Us, 143) Prostor stolu je místem, v němž se vždy odráží subjekt. Stůl zápasil o návrat tatínka, nyní v den smrti se propojuje s dědečkem, a to natolik, že se tyto dva světy zaměňují. Proto také „už ne stůl s živým hovorem a teplem, ale dědeček, plný němého chladu, přitahuje lidi“. (Us, 160) Tato záměna či proměna spočívá v přitažlivosti vůči vnějšímu světu. Jí je také celá kniha U stolu rámcována. V první části přitahoval lidi stůl, v poslední, příznačně nazvané Celý dědeček, centrum přitažlivosti přechází na dědečka. Ten se stává paralelou stolu, přebírá jeho moc (v tento moment mohou být totožní, protože stůl se choval jako hlava rodu, která stmeluje, dědeček je reálná a živá hlava rodu, která odchází, a proto je jí toto místo propůjčeno). Dědeček má „takovou moc, že lidé opouštějí teplé zakouřené světnice, chlévy a zimní stodoly se studenou řezankou a štěpinami z pařezů, a s živým teplem se nesou přes kořeny k nám, dnes je ho u nás zvláště potřeba“. (Us, 160) Protože dědeček a stůl jsou paralely, nemohou být najednou přítomni v jedné světnici. Dědeček byl ráno přenesen do malé studené „seknice“.⁶² (Posílil-li tatínek přitažlivost stolu, studená malá seknice je „chladnější o chlad nebožtíkův“.) Prostor stolu a rakve s dědečkem nemůže být sloučen, „proto v den pohřbu vynesli stůl a postavili ho do černé komory. Do světnice přenesli v truhle dědečka.“ (Us, 163) Stůl jako místo živých, udržování rodu, ale také jeho paměti (proto snad má nejjistějšího dědečka, že se do jeho dřevěné desky jako by zapíše na věčnou připomínku), je odnesen, protože v ten den jeho smrti přitažlivost přebírá mrtvý:

⁶² Je signifikantní, že je právě malá, viz dále kap. Světnice jako prostor smrti.

„Stůl stojí, má výhost, v černé komoře, zatímco jiná dřevěná, leskle černá věc je nyní středem života ve stavení. Není ovšem obletována, jako byl kdysi o poutích, o posvíceních a o zabíjačkách obletován stůl. Je však s úctou všemi obcházena, pro drahocennou ztrátu, kterou se v sobě chystá na věky odnést, a není ani jednou pojmenována svým jménem.“

(Us, 164)

Vzniká tak zvláštní paradox, stůl udržuje ve svém prostoru živé a nemůže přijít do kontaktu s mrtvými (není na něj například kladena rakev, nýbrž naopak se rakev stává vůči stolu kontradiktorická), ale přesto do paměti své desky zapisuje právě je.

Smrtí dědečka se pomalu rozpadá rod Hrubínů žijící v Posázaví (potomci už budou bydlet jinde), tím také stůl ztrácí svou moc a sílu, nedokáže již udržet lidi v tomto stavení pohromadě: „Lidé a věci se nyní budou pohybovat, mizet a znovu se objevovat podle těžiště, které je kdesi mimo jeho starodávný prostor.“ (Us, 164) Poprvé a příznačně v úplném závěru knihy básník nazve stůl prostorem. Vytyčí kolem něj tuto dominantu, kterou zcela přesně pojmenuje. Prostor stolu bude již navždy starodávný, protože se v něm již nebudou rodit nová pokolení.

Stůl není pouze v lešanské chalupě stolem rodu, ale stává se prostorem domova pro všechny obyvatele svých světnic. Proto také když po válce odchází Rus Filip z lešanské chalupy, kde měl svůj dočasný domov, zpět domů do Ruska, „odkudsi z nesmírné dálky jeho stůl měří síly s naším. A jeho stůl vítězí, i když už třeba není, i když je třeba jenom vzpomínkou na stůl.“ (Us, 111) Zde se dokončuje plná proměna stolu z prostoru v opravdový symbol.

A je tu také ještě stůl v březanské chalupě ve světnici březanského dědečka. Ten sice nevytváří Hrubínovi prostor domova, zůstává však stále v prostoru jeho dětství. Jako takový neplní úlohu stmelovací, ale i on do sebe vstřebává atmosféru celé světnice - úcty, tajemnosti a svým způsobem i dobrodružství. Příznačné je, že se zamyká, což podtrhuje jeho tajemnost a nedostupnost. Odstup i úcta a s ní spojená nesmělost i pocit určité mimořádnosti se projevují ve světnici hned několika rysy. František do ní vchází potichu, ve světnici je plno svátečních vůní, „příjemně stahuje chřípí“ zvláště vůně tuše, výjimečnost místnosti udává také světelnost: „Dědeček sedí u stolu pod lampou s baculatým mléčným stínítkem. Takové bílé světlo je jen tady.“ (Us, 81-2) Stůl se také v březanské světnici stává duší a tělem, ovšem pouze jediného člověka - dědečka, nemá tedy roli stolu rodu, u kterého sedávají všichni.

Místnost malého chlapce dráždí, přitahuje, ale zároveň v něm vzbuzuje ostych, nejistotu a strach: „Zde se všechno děje obřadně, podle pravidel, která trochu tísni.“ (Us, 82) Kontrastuje se s ní vedle, ve které „zvoní plechy a štěbetají ženské“. Světnice dědečka vyžaduje ticho a důstojnost, František zůstává stát u dveří a čeká, až ho dědeček sám vyzve ke vstupu, aby nenarušil klid této světnice, do které přichází jakoby nevhod. Dědečkova světnice a zvučná síň vedle dýchají odlišnou atmosférou, danou osobami, které tyto prostory zabydlují, jsou natolik odlišné a svou vlastní atmosférou neprostupné, že vzbuzují pocit veliké vzdálenosti mezi nimi: „Dědeček, zdá se mi, sedí tak daleko od nás, že neslyší ani zvuku, ani hlásku.“ (Us, 83)

Stůl je plný rozličného náčiní k rýsování, vše se tu děje důsledně, pomalu, s každodenní pravidelností. Je to prostor, který dědeček přesně a bezpečně zná: „Stačí, aby dědeček natáhl ruku, a pokaždé, i na slepo, sáhne po tom, co zrovna potřebuje.“ (Us, 83) Tajemnost a výjimečnost je skryta v nitru stolu, v zásuvce: „Podává mi věc, o níž mi vnuci tak často mluvíme... co bychom všechno, kdybychom si ji směli vzít ven mezi kluky.“ (Us, 92) Atmosféra celého pokoje se stahuje do obyčejné kostěné písťalky, hra na ni působí obřadně až iniciačně, protože její zvuk dokáže učinit věci klidné a jisté samy sebou.

Také způsob bytí a situování se u stolu vyjadřuje určitý druh existence subjektu. Tak sedí lidé „okolo“ stolu, jsou-li pohromadě, „u“ stolu, je-li to jedinec, „pod“ stolem, jako symbol dětského věku a nevědoucnosti, ale také „za“ stolem, kdy stůl vyjadřuje určitou mez, hranici.

Dominantní roli básník určuje stolu jako symbolu rodu. Proto také, jak již bylo řečeno, rámuje tento prostor stolu celou prózu, kterou otevírá drobnou expozicí. Stůl je tu ukázán jako pamětník rodu, který však již tuto svou paměť nerozšiřuje, když je vyhozen mimo svůj prostor, mimo prostor svého rodu.

Strýc František ho prodá sousedce, když se ves v roce 1942 vystěhovává:

„Přikryla stůl voskovaným plátnem. Život lidí, kteří, tak dávno, jako by z báje byli, nad stolem dýchali, se tak seschl, že se vejde mezi desku a plátno. Teď tu dodělává ve dvou rozměrech. A ještě rubáš ubrusu.

Ale já cítím hladké suky v prstech. Tak, zrovna tam jsem je cítil v prstíkách... Napily se ty suky o masopustních zabijačkách!

/.../

Ten stůl má paměť dalekou a věrnou, jakou mají jen rody cvrčků, černé krby a borovice v háji.

Bylo – nebylo ...“

(Us, 11/12)

To je tedy úvod do celé vzpomínkové knihy, jako by právě stůl otevíral svou paměť a umožnil nám vstoupit do jeho tajemství.

4.2 Světnice jako prostor smrti

Světnicí jako prostorem smrti se stává světnice domova. Pro Hrubína je to přirozená dialektika jeho myšlení, k životu a k rodu zákonitě patří i smrt. Bez ní není život úplný. Heidegger v řešení otázky bytí říká: „Existence je celá tehdy, přijme-li svou konečnost. Neboť smrt není nic, co by se existence netýkalo a bylo vzhledem k ní vnější, tedy patří k bytí pobytu [rozuměj člověka]. I smrt musí být proto uchopena jako fenomén existence /.../ Neboť konečnost, moje smrt, je ona poslední, nejvlastnější a nepředstižitelná možnost, kterou musím přijmout, chci-li být cele. A teprve přijetím této možnosti a přihlášením se k ní je tu autentická, to jest celá a opravdová existence.“⁶³ Je-li světnice stavem duše člověka, jeho bytím, pak se v ní musí odehrát nejen lidský život, ale rovněž smrt. Je prostorem pro básníkovu věčné vnímání života a smrti v těsné vzájemné vazbě, v tak těsné, že mu často splývají.

Zatímco světnice domova a života vyzařuje teplo a bezpečí, smrtí chladne, je mrazivá a tím pro člověka nepřijatelná. Proto také lyrický subjekt v **Romanci pro křídlovku** sedí v okně a za nic by nespustil „nohy do

⁶³ Petříček, s. 81.

světnice,/ smrtelně studený vítr“ by ho „stáhl,/ a navždy“. (Rpk, 34) Nepřístupnou a nebezpečnou se stává světnice až v těsné blízkosti smrti (tato nebezpečnost je ještě násobena prostorem noci). Pro poslední dny dědečka před smrtí má poněkud odlišný charakter; a má ho vlastně dvojí v závislosti na denní či noční době. Dědečkovým vnímáním se světnice stává jakýmsi obráceným prostorem, protože není zřena reálnýma očima. Tak paradoxně ve dne dědeček touží jít domů, když je ve světnici (a tedy doma), a podniká cestu domů tím, že z této světnice vyjde. Podobný paradox se stává také v noci, také tehdy si dědeček neuvědomuje své zázemí světnice a vnitřně potřebuje jít domů. Tentokrát však světnici neopouští a neputuje krajinou, nýbrž zůstává ve světnici. František ho „vodí z kouta do kouta“ světnice: „Musím ve světnici/ nastoupit do vlaku, jet a zavírat okna/ před každým tunelem,/ vystoupit v Krhonicích,/ jít k řece.“ (Rpk, 27) Noc zdvojuje nereálný prostor, nejen že doma jde dědeček domů, ale navíc pohyb světnicí vytváří cestu imaginární krajinou (narozdíl ode dne, kdy je tato krajina reálná).

Smrt se nevtěluje pouze do prostoru světnice, ale také do prostoru mimo naši realitu, jenž je živému člověku neviditelný, neuchopitelný, a proto nepochopitelný. Člověk tak na cestě ke smrti přechází do tohoto jiného prostoru, před kterým jsou živí chráněni a jímž jsou „nezasažitelní“. Jeho existence je dána vztahem k prostoru reálného světa živých: „Slyšel každé slovo/ z našeho světa, ale hned je zapomínal /.../ Z tohoto světa/ dožadoval se jenom šatů a hole.“ (Rpk, 18) „Tam“ žijí ti, co jsou „tady“ již mrtví, a vedou skrze Františkova ústa s dědečkem rozhovory. Proto také může dědeček

vykřiknout „jako z hrobu“. Dědeček je však teprve na cestě do druhého světa, a přestože se v něm (aniž si to uvědomuje) pohybuje, není s ním ještě prolnut. Stojí na rozhraní dvou prostorů. Proto se necítí dobře a hledá cestu domů, tedy do prostoru, který důvěrně zná a kde bude v bezpečí a klidný.

Existenci dvou odlišných světů si uvědomuje (narozdíl od dědečka) František a dokáže dokonce popsat jejich hranici: „Mezi mým a jeho světem šuměla/ purpurová stěna mé mladé krve.“ (Rpk, 18) Při opakování tohoto dvojverší jsou dokonce tyto dva světy explicitně pojmenovány jako dva prostory. A přestože mezi nimi proudí hranice mladé krve, cítí František potřebu bránit se: „Den po dni/ mrtví vystupovali z limbů a za ně/ jsem mluvil já. Často jsem se tou hrou i bavil,/ musel jsem se přece bránit, i když stále/ mezi mým a jeho prostorem šuměla/ purpurová stěna mé mladé krve,/ i když jsem odtamtud byl nezasažitelný.“ (Rpk, 19)

Tyto dva světy jsou pro sebe navzájem tak nedostupné, že lyrický subjekt strne, když jsou dědečkovy oči náhle v jeho světě – „u nás“ (toto přesné a konkrétní označení je příznačné pro reálný svět, jeho konkrétní prostorové zakotvení druhý svět nemůže mít, protože je popisován právě subjektem ze světa reálného, který o něm nic neví). Dědeček může vstoupit do tohoto světa, protože v něm byl kdysi zakotven, a stejně tak proto nemůže lyrický subjekt vstoupit do druhého světa, neboť k tomu potřebuje čas (dočasný vstup se může podařit jedině ve snu, jak to dokládá básník ve sbírce Černá denice).

Tyto prostory jsou určovány časem a jenom čas umožňuje vstup do nich. Podobně se vytváří také prostor dětství, ze kterého může člověk vstoupit do

světa dospělých teprve s časem. Hranice mezi dětstvím a dospělostí je v Romanci zkonkrétněna až jakýmsi iniciačním aktem holení se (břitvou a u syna poté strojkem), prostor dospělosti pak na vousech: „jako čmelák bzučí elektrický strojek /.../ a za tohoto bzučení// můj synek, jako jsem kdysi vstoupil já,/ vstoupí mezi dospělé, kteří dosud mají/ srst po pradávných předcích.“ (Rpk, 43)

Je-li stůl zhmotněním kontinuity rodu a svědkem života i smrti, tak také **postel** je místem, na kterém denně léhají živí, ale na kterém také umírají. V Romanci pro křídlovku je postel prostorem pro mrtvého, protože živý sedí v okně a bdí. Objevuje se vždy ve vztahu k dědečkovi, a jestliže si František lehá, pak na lavici pod okno. Postel je také bodem, kterého se dotýkají oba světy, proto právě o ni opírá František hůl, tedy to, co pojí dědečka s reálným světem. Postel jako by ještě více specifikovala prostor, v němž dědeček dlí. Dědečkova touha vrátit se domů je charakterizována větou, že „užuž padal z postele“. Pokud z ní dědeček v rozrušení padá, je vyzdvižen a položen zpět, tedy do prostoru, který pro něj představuje bezpečí a ve kterém přebývá, když zrovna nehledá cestu domů. Cestu vlastně nachází návratem do postele, což dokládá, že postel je nejnaternější a nejosobnější prostor, přinášející důvěru domova. Ještě větší detail, který zintenzivňuje pocit bezpečí, je peřina. To dokládá i použití nikoliv slovesa přikryl, nýbrž „ukryl až k bradě“. Klid přichází také se spánkem, jenž se opět váže k prostoru postele.

Dědečkův imaginární svět je tedy zkonkréťován do stále menších prostorů, z prostoru světnice k posteli a odtud k detailu peřiny.⁶⁴

4.3 Cizí světnice

Prostor cizí světnice krystalizuje ve **Zlaté renetě**. Pobyt v místnosti, ve které Jan Moulis stráví hrůznou noc, je předznamenán tím, že si Jan tuto místnost nepamatuje (možná tam předtím nebyla) a nevěří, že existuje. Dveře do ní zaznamenává hned při vstupu do domu, ale usuzuje, že nikam nevedou. Zvláštní nepřístupnost a uzavřenost místnosti je dána i tím, že dveře jsou zamčené a klíč je uložen na tajném místě. Místnost je tak od začátku zahalena tajemstvím a jistou mystičností. Když Toník (obyvatel domu – Janův bratranec) odemyká dveře, jde zevnitř zima, jež násobí cizost a nebezpečí. „Neznámý, cizí pokoj se zpravidla jeví jako nebezpečný či přímo fatální.“⁶⁵ Pocit odcizení vyprovokovává nejen nedostupnost pokoje a zima, ale zvláště fakt, že místnost není nikým v domě obývána, že je vyčleněna z životního běhu, izolována, skryta. Aby zde návštěvník mohl přespat, je nutné odhodit „z postele peřiny páchnoucí plísní a ořechovým olejem“. (Zr, 59) Místnost odráží také vztah Toníka k Janovi, Jan je jaksí na obtíž a nevítaným hostem, proto je mu nabídnuta k přespání zatuchlá místnost, ustrnulá v nebytí. Atmosféra při

⁶⁴ O dalších proměnách této světnice viz kap. Prostor okna.

⁶⁵ Hodrová, Smysl pokoje, s. 217.

vstupu hrdiny do tohoto pokoje je ještě zintenzivněna Toníkovou otázkou: „Nebudeš se tu bát?“, které dávají bizardní nádech směšně našpulené rty.

Neznámost světnice je po uzavření dveří stupňována tmou, která je „naprostá“ a vyvolá v Janovi potřebu otevřít okno. Náznaky stísněnosti, jež se zprvu v řečených detailech objevily, se proměňují v reálný pocit, když hrdina namísto skla nahmatává v okenním rámu cihly: „Je zazděn: honem světlo!“ (Zr, 61) Šok z uzavřenosti nutí Jana překlenout cizotu místnosti svým jednáním, běžnými úkony, které činí každodenně ve svém pokoji. Snaha přetvořit neznámý pokoj ve svůj vlastní není v literatuře pracující s toposem pokoje ojedinelá. Je-li místo odrazem existenciální situace člověka, pak člověk nutně potřebuje vytvořit kolem sebe, v tomto případě v pokoji, takovou atmosféru, která by konvenovala s jeho vnitřní potřebou. V rámci přemítání o „každodenních večerních úkonech“ se subjekt v představě přesouvá do vlastního pokoje, jsme svědky známého pokoje, který se promítá do reálného pokoje cizího. Tato projekce imaginární místnosti do místnosti reálné pomáhá subjektu zorientovat se v novém prostředí, zabydlet ho. Avšak také se projektovaná místnost přeměňuje v stísněný prostor, ve kterém Jan opět potřebuje otevřít okno a nadechnout se. Představy se množí, v imaginaci vlastního pokoje dochází nad knihami k další imaginaci, tentokrát výbuchu, který činí i vlastní pokoj nesnesitelným.

Reálné zvuky z vedlejší místnosti vracejí Jana stále zpět do zazděného pokoje. Čím dál větší uzavřenost pokoje se stává odrazem (ač si ho prožívající subjekt neuvědomuje) Janovy životní zkušenosti a předjímá nemožnost

návratu do vysněného idylického prostředí. Potřeba mít alespoň pocit, „že sem někudy může ukápnout třpyt noci“, je vlastně potřebou naděje, že očištný návrat do kraje má ještě možnost se uskutečnit. Namísto toho přichází k Janovi úzkost, úplně stejná, jakou zná z minulosti, kdy jako alkoholik hledal oporu u Marty. Jan spí ve stavení, do něhož přichází s potřebou vymanit se moci minulosti, a ke svému zděšení zažívá zcela stejné psychické stavy, před jakými utíká.

Snaha projekce vlastního pokoje za účelem stability selhává, i vlastní pokoj je zbavený přirozených prostorových dimenzí, dějí se v něm jevy pro subjekt zcela neznámé. A tak vlastně dochází k projekci téže neznámosti a děsivosti jako v pokoji zcela cizím. To se stává důkazem, že změna prostoru Janovi nepomůže, protože se v něm zas jen odrazí on sám, neboť „povaha místa bývá spjata s typem postavy, která se v něm zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo do značné míry determinuje postavu a postava místo.“⁶⁶

V cizí světnici dochází k kumulaci a převrstvování míst. Jan do místnosti promítá jiné pokoje a uzavřené prostory a do nich zase další, vstupuje do prostorů a do časů, které se začnou prolínat. Poznáváme podobu vlastního Janova pokoje, který také (nejen cizí světnice) odráží Janovu existenci. Je v pusté garsonce, „kde bylo místo sotva pro skříň a pro gauč“. (Zr, 68) Janova demonstrace zaprášených knih, které mu jediné zbyly poté, co ostatní propil, má za cíl záměrně stylizovat Janovu osamělost, jeho ubohost a neřesti. Tato stylizace se stávala Janovi způsobem dvoření, který měl vyvolat v Martě mateřské ochranné city. Hrdina si je tak sám vědom své souvislosti s pokojem.

⁶⁶ Hodrová, *Paměť a proměny míst*, s. 18.

Pokoj Marty, kam Jan vybíhal do pátého patra, nese stejné znaky jako ten, ve kterém se Jan nachází, oba jsou zamčené a propojené s pocitem úzkosti, vyžadují odemknutí dveří. Úzkost se zahryzává do pokoje, do pohybu, do stěn. Subjekt se transformuje do místnosti, i ona se chvěje a s ní celé stavení:

„Lezl po čtyřech a chvění ze zdí a podlahy přešlo na něj: to zapjali ve stavení všechny ty ledničky, tři ledničky, dvacet, padesát ledniček, v síni, ve světnici, v kůlně, a všechny běží najednou. Lezl dál: i v té tmě si byl vědom, že leze dokola, jako ovád, když mu utrhne jedno křídlo.“

(Zr, 64)

„Neznámý pokoj, který má často znaky 'pokoje hrůzy', host vnímá jako *cizí tělo*, takřka jako tělo šelmy, jako místo související nějakým způsobem se smrtí.“⁶⁷ Není proto náhodné, že Jan si v tomto cizím pokoji vybavuje svůj rozhovor se zřízencem pohřebního ústavu, když vyřizoval parte mrtvé Marty. Tak se prolínají další prostory, stejně jako se vrší vzpomínky. Do pohřebního ústavu se promítá protialkoholická léčebna.⁶⁸ Odlupování vrstev však nekončí, subjekt pokračuje v myšlení ještě hloub a vybavuje si děj Poeovy básně, příznačné je, že obráceně (tj. od konce básně k začátku, jako by vše v pokoji bylo nějak naruby, proti původním představám), i v ní se vymezuje prostor okna, tentokrát průhledného, na něž klepe Lenora. Má mnoho tváří (tato mnohost je další rovinou vrstevnatosti) a pokaždé říká Nevermore („Víckrát ne“ je dalším důkazem nemožnosti návratu, která se již tolikrát demonstrovala v podobě prostoru pokoje i krajiny). Zpětným chodem se Jan vrací v představách o vrstvy výše zpět do pohřebního ústavu (tady se opět objevuje motiv černé rakve, který rámcuje knihu, a dokládá tak, že tato noc

⁶⁷ Hodrová, Smysl pokoje, s. 217.

⁶⁸ V ní se opět objeví prostor postele (která se váže ke smrti – viz předcházející kapitola), tentokrát železné.

v pokoji je dalším důležitým bodem poznání reality, která je v první a poslední části demonstrována v krajině) a zpět do protialkoholické léčebny.

Člověk se stává místem a místo člověkem. Proto Jan věří, že se spolu s ním „ze všeho nejhoršího léčil svět: i on ze sebe během těch dvou měsíců shodí všechnu tu obludnou tíhu“. (Zr, 67) Po smrti Marty však zjišťuje, že „svět, který jenom v něm předstíral, že se léčí, ale vůbec se nezměnil, ho tvrdě napadl“. (Zr, 67) Tak v představách Jana vzniká kontrast neproměnného světa, u kterého hrdina věřil, že se promění, vůči proměnnému kraji domova, u nějž věřil, že zůstane stejný. Hrdina touží učinit svět podle své představy o vlastní existenci v něm, zapomíná, že svět neodráží představu existence, ale existenci samu. To koresponduje s Heideggerovým pojetím světa: „Každá věc je vždy v souvislosti poukazů a tato souvislost jako celek ve své struktuře je *svět*. Svět a existence tedy spolu souvisí /.../ To, s čím se setkávám, je /.../ odhaleno z možností existence, díky tomu je svět světem. Svět je zde již spolu s existencí, /.../ svět je existenciál /.../ Svět patří ke způsobu, jak jsem /.../ Jsoucno, jímž jsem, existence, je bytí ve světě /.../ Svět je cosi, co umožňuje porozumět jsoucímu /.../ Svět je existenciál (patří ke způsobu bytí pobytu [rozuměj člověku]). Protože já se vždy /.../ vztahuji ke světu, neboť pouze tak mohu věcem rozumět.“⁶⁹ Člověk se vztahuje ke světu, svět tedy vždy závisí na způsobu bytí člověka v něm. Nezmění-li se člověk, nezmění se ani svět.

Pobyt v cizím pokoji s jeho chvěním, které přichází jakoby z hloubky domu („hluboko pod ním jely vlaky“), vyústí v Janovo odhodlání nepodlehnout. Proměna Janovy psychiky mění tvářnost místnosti, neboť

⁶⁹ Petříček, s. 74-5.

Janovi se podaří zapálit sirku a poznat tak konečně pravou podobu pokoje, jeho hrubě ohozené stěny, jeho prázdnotu („nebylo tu nic než postel“), zazděné okno. Vnitřní prostor poprvé získává přesnou charakteristiku, je připodobněn k vypálené krajině, čímž opět zdůrazňuje duševní stav hrdiny.⁷⁰

⁷⁰ Další proměna této místnosti souvisí úzce s prostorem dveří, viz kap. Prostor dveří.

5. MEZNÍ PROSTOR

Charakter světnice utvářejí dva její základní fenomény. Jsou jimi okno a dveře (a k nim se vážící práh), které činí světnici prostupnou vnějšímu prostoru. Už samotný fakt vzájemné prostupnosti vnitřního a vnějšího činí tyto dva výstupy (či vstupy) zcela zásadními pro prostor světnice, které zároveň utvářejí specifický obraz vnějšího světa.

Vedle okna a dveří, které tvoří hranici mezi vnějším a vnitřním prostorem, stojí v básníkově vnímání prostoru ještě jedna důležitá hranice, a tou je řeka, která odděluje dva prostory vnější.

„Hranice je problematickým územím. Je linií nebo prostorem, /.../ prostorem vnějším i vnitřním, místem nerozlišení i rozlišení, místem spojení protikladů /.../ Hranice nabývá neobyčejného významu právě tam, kde se ztrácí, přestává být zřetelná, už není didaktickou pomůckou, ale dostává rozměr metafyzického problému.“⁷¹

⁷¹ Hodrová, Čas a prostor, s. 178.

5.1 Prostor okna

Prostor okna se liší od prostoru dveří hned v několika aspektech. Za prvé je okno místem, skrze které můžeme pozorovat vnější prostor, aniž jsme nuceni do tohoto prostoru vstoupit, neboli zůstáváme v bezpečí známého vnitřního, rozlohou uchopitelného prostoru, a přesto máme styk s tím, co tento uzavřený prostor obklopuje. Pokud se díváme skrze zavřené okno, pocit intimity navíc podporuje sklo, které propouští světlo, avšak ponechává prostor uzavřený. Pokud hledíme oknem otevřeným, máme do značné míry kontakt s vnějším světem. Vykloněním z okna rozšiřujeme ještě více obzor, vystoupivše ze zarámování. Tedy „okno je prostorem ideálního, vidoucího výstupu, /.../ je průzračné, ale tato průzračnost je zároveň uvědomována.“⁷²

Za druhé nám okno zprostředkovává vnější svět, ovšem v ohraničené podobě, kterou určuje okenní zarámování. Dostává se nám pouze určitého výseku z vnější reality, a ta bývá navíc často zkreslována sklem, jež „do jisté míry láme a stylizuje podobu světa“. Podle Mauthausera vymezuje náš pohled nejen rám, ale rovněž „kříž (symbol oběti), vznikající na styku okenic“. Tedy „uchopujeme do rámu okna svět za oknem /.../ V podstatě však to, co vidíme za oknem, k němuž jsme připoutáni jako pozorovatelé, tj. především obloha a v noci hvězdy, je principem transcendentna, tj. toho, co nás přesahuje coby

⁷² Mauthausner, s. 806-807.

úběžník věčné touhy a snu /.../ Pro okenní vidění jsou hvězdy nedostižné a okenní vidění je provázeno vědomím této nedostižnosti.“⁷³

Za třetí „okno je výstupem pro naše vidění a poznání“,⁷⁴ stojí na ose „rozlet -omezení“.⁷⁵

Tyto charakteristiky vypovídají o archetypálnosti tohoto prostoru, která je člověkem podvědomě přijímána, a vysvětlují, proč Hrubín v **Romanci pro křídlovku** posadil bytostně toužící lyrický subjekt právě do okna.

V **Romanci** sehrává prostor okna zcela nezastupitelnou roli, je organicky propojen se stránkou kompoziční, která pracuje především s časovou rovinou, úzce se váže rovněž na motivy a postavy. Stává se prostorem mezním, oddělujícím prostor vnější (krajina) od prostoru vnitřního (světnice). Tato mez umožňuje styk těchto dvou prostorů a jejich prolínání.

Prostor okna se úzce pojí s časovou strukturou skladby. Pro jeho pochopení je tedy nutné si ji přiblížit. Základním stavebním prvkem **Romance pro křídlovku** je práce se **dvěma časy**. První probíhá v letech třicátých a představuje dospívajícího chlapce, druhý je reálným časem právě písničáka básníka v letech šedesátých. Oba tyto póly, mladý a zralý básník, se slučují v lyrickém subjektu, ve kterém jsou oba přítomny najednou. Proto se také čas nedělí na minulý-vzpomínkový a přítomný-vyprávěcí, nýbrž oba časy se navzájem prostupují. Dokonce lze říci, že se naopak reálné plynutí času obrací ve svůj pravý opak. Místo toho, aby čas vyprávěcí (přesně datovaný: srpen –

⁷³ Vše Mauthauser, s. 807.

⁷⁴ Mauthauser, s. 806.

⁷⁵ Mauthauser, s. 808.

listopad 1961) obsahoval v sobě zkušenost prožité minulosti, stává se přítomností čas vyprávěný, tedy čas dospívání lyrického subjektu v muže, ve kterém jsou však již přítomna všechna budoucí léta básníka. Od této přítomnosti „vše další získává charakter jakési zpětné budoucnosti, budoucnosti, která se už stala: časová určení směřující blíže k času, v němž se vypráví, mají paradoxně zastřenější, pozapomenutější charakter. Cokoliv se ocitá ve výchozím časovém poli, získává právě díky budoucnosti, která už se stala, i nádech osudovosti, ani ne tak ve smyslu předurčenosti, jako spíš ve smyslu poodhalené archetypálnosti.“⁷⁶ Tato zkušenost budoucnosti se často uvozuje spojeními jako „už dnes je mne víc o dny, kdy budu“, „tak to vyslovím za 30 let, a proto již dnes tomu tak je“. Dochází zde ke zdvojenému paradoxu. Prvním je již zmíněná schopnost nést ve své chlapecké přítomnosti zároveň všechny zkušenosti budoucího zralého muže a básníka, druhým pak fakt, že lyrický subjekt přes tuto zkušenost budoucna jedná mladistvě nerozvážně jako „k zbláznění živý“, který by neposlechl otce, kdyby řekl: „Ten dar je nad tvé síly!“, byl by dar stejně „vymáhal“, protože je „prudký“, „nedočkavý a není možné se zdržet“. Pokud se podíváme na výchozí čas jako na čas, který nám představuje první setkání chlapce s láskou a smrtí, a tedy s dospělostí, pak bychom mohli vnímat ony „anticipace“ budoucího v básníkovi jako osud (jak říká Bílek) nebo také jako jakési zrušení časovosti, které by umožňovalo žít naráz všechen životní čas. Tento časový paradox opět vypovídá o Hrubínově poetice, která stále hovoří o pomíjejícím, mizejícím a zanikajícím, a přesto trvajícím a neustále přítomném.

⁷⁶ Bílek, s. 67-8.

Je zajímavé, že v kontrastu k prolínání časů a rušení lineárního plynutí času klade Hrubín zcela přesná časová určení, a to jak při zasazení příběhu do konkrétních roků, měsíců a někdy i dní, tak i využíváním příslovečných určení času v textu (která v sobě často také zahrnují princip opakování, verše začínající slovy: „a zase“, „každý večer“ atd. Propojování času je též přítomno v přirovnáních: „jako včera“, „jako před týdnem“, „jako před měsícem“, „denně ji budu čekávat“).

Výchozí přítomný čas pracuje ještě s dalšími časovými nuancemi, je ještě vnitřně členěn do čtyř časů – rok 1930, 1933 (dvě lešanské poutě), 1934 (dozvídáme se smrt Teriny) a čas po dvaceti letech, kdy se básník náhodně setkává s Viktorem a odchází s ním hledat hrob ztracené Teriny. Základem tohoto výchozího času je však čas, který je datován zcela konkrétně a sám v sobě avizuje, že je přítomností. **Dnes v noci /28. srpna 1930/** rámuje celou skladbu a refrénovitě se stále vrací. Stává se prostorem pro bytostně lyrizující subjekt, který prožívá vše poprvé: dospívání, lásku, smrt. Je převážně ireálný, vymykající se příčinným vztahům, neboť se odehrává ve vědomí lyrického subjektu. Proto také umožňuje přiblížit děj bez logických návazností, útržkovitě vracet některé momenty a nejrůzněji je převracet, jak to činí proud vědomí nebo vnitřní monolog. „Základní lyrická situace básně“ způsobuje (jak říká Hodrová o obecné charakteristice lyrické básně), že se „subjekt výpovědi pohybuje zcela volně prostorem a časem“.⁷⁷

Dnes v noci /28. srpna 1930/ se stává ústřední částí celé skladby, je jakýmsi dílem „a“ ve formě ronda (která se dá vyjádřit základním vzorcem – a

⁷⁷ Mravcová, s. 217.

b a c a). Až na pár výjimek se pravidelně vrací jako jakýsi refrén, který je ovšem variován a modifikován. Celá skladba je tak rámována a provázena tímto stěžejním časem, jehož význam je podtržen i v textu, když lyrický subjekt říká, že „je to noc všech nocí“. (Rpk, 26)

Tato část je bezesporu nositelem významově nejzatíženějších výpovědí, a není proto náhodné, že právě zde se objevuje mezní prostor okna. Zjišťujeme, že přes značnou variabilitu této části v ní lyrický subjekt po celou dobu sedí v okně a tuto polohu nezmění (pokud potřebuje vstát k dědečkovi, pak se to odehraje v totožném čase, který je ale označen jako Noc na dnešek /z 27. na 28. srpna 1930/).

Hned ve vstupní sloce nás lyrizovaný subjekt zasazuje do všech prostorů, které jsou pro něj významotvorné, z jejich pěti veršů jsme schopni interpretovat stěžejní myšlenky celé skladby.

„Pralesy kopřiv, hvězdami bičované
k oknu dokořán. Vlahá srpnová noc.
Sedím v okně s koleny u brady. Bdím.
Musím bdít. A chlad ze světlice mě tiskne
do teplých a vonných vosků tam venku.“

(Rpk, 9)

Poznáváme vnější prostor „vlahé srpnové noci“ a kontrastní vnitřní prostor chladné světlice. Vlahá noc, zvýrazněná ještě paralelou „teplých a vonných vosků tam venku“, se stává symbolem lásky, touhy, divokosti, života. Kontrastně chlad ze světlice symbolizuje smrt. Lyrizovaný hrdina je pak umístěn na rozhraní těchto dvou prostorů – do okna. Je příznačné, že toto okno je otevřené, oba prostory se tak mohou navzájem prostupovat, právě

jeho mez slučuje v sobě je oba. Z vnějšku se tlačí dovnitř letní noc („pralesy kopřiv, hvězdami bičované/ k oknu dokořán“). Tento silný impulz zvenčí je gradován přívlastkem „bičované“, veliká prostupnost prostorů pak oknem „dokořán“. Podobně ale také „chlad světlice“ tiskne lyrický subjekt (který splývá s oknem) „do teplých a vonných vosků tam venku“. Tlak tedy vychází z obou prostorů, tlak vnějšího prostoru otevírá a vnitřního uzavírá pětiverší, v jehož středu (třetí verš) je představen lyrický subjekt v okně („sedím v okně s koleny u brady“). Prostorové rozvržení s oknem uprostřed odpovídá zcela přesně struktuře pětiverší. Vnější prostor se dovnitř vkrádá nejen teplem, ale také velmi výraznou vůní, vůní kopřiv, která v sobě zároveň nese význam palčivosti, intenzity. Vůně je opět v posledním verši znásobena ještě vonnými vosky, čímž se celá úvodní sloka rámcuje.

Není náhodné, že prostor okna se na malé ploše pěti veršů objeví hned dvakrát. Poprvé jako prostor otevření a tedy prostupnosti, podruhé jako prostor, ve kterém je umístěn lyrizovaný subjekt. Tento subjekt je vlastně s prostorem okna totožný, i on je na pomezí dvou prostorů života a smrti, ani jednomu není blíž. Proto je také zdůrazňováno, že sedí s koleny u brady, tedy že nemá nohy ve světlici, ani se v této pozici nemůže vyklánět ven.

Lyrický subjekt je ten, který té noci nese poprvé „břímě lásky a smrti“, který cítí, že „život je dar nad jeho síly“, a přesto jej vymáhá, který poprvé vstupuje na práh dospělosti, když se učí holit břitvou, ve které bude „vždycky něco z vraždy“. V tuto noc je pln protikladů, protože poprvé poznává lásku a s ní zároveň přítomnou smrt, a tak Terina „je všechno, co naráz zastavuje

srdce,/a přece to není smrt“, „milénka ještě ne, na to je jí mnoho“. Chce si Terinu vypoďobnit, „je však nevypoďobitelná“ a je „vesmírem doteků“, a přece se s Terinou „plaše dotkli jen jednou“. Tyto základní protipóly, které se v lyrickém subjektu poprvé propojují, jsou zhmotněny do dvou prostorů, prolínajících se v otevřeném okně (otevřenost tu značí nejen prostupnost, ale také nezkreslenost a nestylizovanost, která je dána sklem v okně).

Jestliže jsme řekli, že okno je prostor ideálního, vidoucího výstupu, stává se pochopitelné zapojení budoucí času do přítomného jako cosi, co člověk již teď ví, neboť se skrze okno stává „vidoucím“. Okenní vidění je provázeno vědomím nedostižnosti, proto je také Terina nevypoďobitelná, vnější prostor totiž skrze otevřené okno sice vidíme a cítíme, ale nejsme v něm, a proto ho nejsme schopni hmatat.

K poznání dialektického spojení života a smrti dochází v okně, protože „okno je výstupem pro naše vidění a poznávání. Okno umožňuje označování. Odtud jeho sémiotický charakter.“⁷⁸ Tento archetyp vstupu a poznání je zakotven už hluboko v tradici ústní slovesnosti, proto také je „oko oknem do duše“.

Úvodní sloka představuje ještě kontrast jiných dvou prostorů, a to hned v prvním verši („pralesy kopřiv, hvězdami bičované“). Je to prostor země-přírody, ve které se odráží vesmír, velmi často zhmotněný do drobného hmyzu či rostlin, v nichž se zrcadlí hvězdy. Tyto dva prostory (a jejich prolínání) jsou u Hrubína jedny z nejčastěji reflektovaných.⁷⁹

⁷⁸ Mauthauser, s. 806.

⁷⁹ Viz kap. Zrcadlo země - vesmír.

Vstupní sloka vytyčuje dva různé kontrasty dvou prostorů – v rovině horizontální kontrast vnějšek-vnitřek, v rovině vertikální země-vesmír. Pro prostor okna jsou určující obě tyto roviny, proto jsou také obě v úvodu přítomny. V určitém úhlu pohledu se mohou i prostupovat. Ve vnějším prostoru je totiž zároveň přítomen přesah, protože vnitřní prostor je vlastně obsažen ve vnějším, vnější se tak může stát paralelou vesmíru, a tedy transcendentna. Dostáváme se tak zpátky k již řečenému, totiž že noční obloha a zvláště hvězdy jsou principem transcendentna a symbolem touhy a snu, neboť nás přesahují. Proto v úvodní sloce vymezuje básník také druhý, tj. vertikální kontrast prostorů, neboť v něm naznačuje, že lyrický subjekt je zmítán touhou a snem, láskou a žíznivostí po životě a že to vše ho přesahuje, že si je toho vědom, ale také toho, že „smrtný jsi, není však smrtelné, čeho si přeješ“, i když je to „dar nad tvé síly“. „A právě toto vidění a poznání probouzí povědomí o svobodě a ideálu jako každý systém, který transcendentálně v nás (rozumové kategorie čili – symbolicky – okenní rám) propojuje s transcendentnem nad námi, tj. s tím, co nás přesahuje (věc o sobě, symbolicky: obloha, hvězdy).“⁸⁰

V ontologickém Heideggrově pojetí se okno pohybuje na ose rozlet – omezení. To přesně odpovídá mladému subjektu, který touží ven, ale který musí dlít u umírajícího dědečka. Proto také zoufalá otázka: „Byl jsi, dědečku, / někdy také k zbláznění živý? / Ne, nikdo nemohl být tak živý jako já!“ (Rpk, 37), která se znovu vrací jako prosba za odpuštění, že není schopen toto

⁸⁰ Mauthauserova aplikace Kantovy teorie o apriorních schopnostech smyslového nazírání a jeho pojetí rozumových kategorií na prostor okna. Mauthauser, s. 807.

omezení přijmout, že potřebuje rozlet: „Odpusť mi, dědečku! Byl jsi někdy živý až k zbláznění?“ (Rpk, 38)

Úvodní sloka se v nejrůznějších obměnách objevuje v každé části Dnes v noci, a to buď v jejím úvodu, méně již v závěru, výjimečně v jejím středu. Variace se týkají zvláště proměny prostoru světnice v závislosti na postupném přibližování se smrti. Hned při druhém opakování části Dnes v noci přibývá v pětiverší ke kopřivám ještě kopr (jako další aromatická vůně, ale jemnější, čímž vzniká další kontrast palčivosti a něžnosti) a jejich symbol se přímo vtělí coby paralela noci: „Je půlnoc kopřiv/ a půlnoc kopru, který promítá/ na černou oblohu své zlaté okolíky.“ (Rpk, 11) Prostor půlnoci kopřiv může být čten jako paralela lásky k Tonce (snad také proto ona chodí s nažatými kopřivami) v kontrastu k půlnoci kopru jako paralely Teriny. Proto se také vzápětí obě postaví vedle sebe: „Terina je všechno,/ čím vždycky člověk poprvé vydechne./ A Tonce tryskají andělsky bílá stehna/ z vřesů a metlic.“ (Rpk, 11) Vůně kopru také doprovází chlapcův přechod do dospělosti, když si poprvé půjčí britvu: „Tenkrát voněla síň koprovou omáčkou.“ (Rpk, 11)

Na prostoru okna můžeme sledovat postupnou proměnu, kdy dospívající hoch dozrává k poznání krásy, ale také tíhy života. S každým návratem tohoto prostoru je lyrický subjekt stále blížeji smrti, ale také stále silněji pociťuje touhu po životě.

Prostory jsou zde úzce provázány s postavami, stávají se jejich autoprojekcí. Pokud je okno paralelou dospívajícího chlapce, pak vnější prostor se vztahuje k postavě Teriny (druhotně také k postavě Tonky). Terina

symbolizuje lásku – čistou, duchovní, neposkvrněnou, představuje objekt chlapcovy touhy po lásce a životě, je stejně nezachytitelná a nedostižná podobně jako hvězdy na obloze. Proto je prostor okna reflektován až na výjimky v noci. Člověk pak nehledí oknem dopředu, ale vzhůru, jeho touha získává rozlet. Prostor venku se rovněž pojí k Tonce, která také symbolizuje lásku a touhu, ovšem v její tělesnosti. I tento pól doprovází vyspívání v muže, je znakem divokosti a živosti. Tyto dvě postavy jsou blíže charakterizovány vzápětí v opakující se části Dnes v noci, kdy básník metaforicky dokládá, že Terina symbolizuje lásku duchovní a Tonka erotickou, tělesnou.

Vnitřní prostor světnice je naopak svázán s dědečkem a jeho cestou ke smrti. Jak se dědeček této smrti více blíží, stává se světnice chladnější a chlapec by „zanic /.../ nespustil nohy/ do světnice. Urval by je tam/ smrtelně studený vír.“ Proměna světnice je stále explicitně vyjadřována: „Z propadlé světnice vane ven/ takové prázdno a takové ticho, /že mých dvacet let, dvacet zlatoploutvých ryb,/ kdykoliv zabloudí v ten ponurý kout, zčerná.“ (Rpk, 12) Když se dozvídáme o fiktivních cestách dědečka, který nechává mrtvé vystupovat „z limbů“, pak „druhé [rameno] zamrzá v černých ledech světnice“. Je to právě rameno, které zamrzá, protože je místem, odkud v Hrubínově poetice vyrůstají křídla jako symbol života a rozletu.

Ve vztahu ke smrti se také začínají oba prostory prostupovat a atakovat. Protože nejen dědeček umírá, ale také Terina je vedle lásky rovněž nositelem motivu smrti. Klíčový zvrat nastává v momentě, kdy Terina odjíždí ve voze se záclonkami. Není to pouze odjezd, který implikuje konečnost či smrt, ale je to

především motiv záclon, tedy motiv něčeho, co zabraňuje průhledu dovnitř, co slibuje prostupnost, ale je neprostupné. V ten moment si také chlapec uvědomuje, že on jako mezník dvou prostorů je ten, který může atakům zabránit, a proto musí „bdít/ nad tichem světnice, aby se nerozlilo po celém vesmíru“.

Smrt se začíná projevovat i venku v momentě, kdy dědeček po dlouhé době prozře a poznává Františka. Jako by jeho chvilkové vystoupení z cesty ke smrti umožnilo přiblížení se smrti k Terině. Prostorově je to reflektováno blížícím se podzimem: „Sedím v okně a bdím./ Je vlhák letní noc. Ale už brzo/ z trav začne podzim vyčesávat cvrčky.“ (Rpk, 30) Na Terininu ustrašenou otázku (jakoby v předtuše): „Neumřete mi!“, František odpovídá překvapeně: „Já a umřít?“ Vzápětí (v části Lešanská pouť /červen 1933/) dochází k dětinskému gestu žárlivosti, kdy chlapec vztekle strhne Terině z hlavy Viktorovu čepici („do smrti/ neuvidím udivenější oči“) a uhodí ji s ní do tváře („do smrti neuvidím zoufalejší/ dětské oči“). Poprvé se explicitně hovoří o Terinině hrobu, který bude k nenalezení, a také poprvé o zoufání muže nad tím, že život je dar nad jeho síly. Věčnost a neodvratitelnost smrti se dostává i do prostoru světnice: „Zanic však nespustil bych nohy do světnice,/ smrtelně studený vír by mě tam stáhl,/ a navždy.“ (Rpk, 34) Proto také chlapec „bdí, musí bdít“, jako by tím dokázal smrt překonat.

Když dědeček umře, přijíždí jeho syn (otec chlapce): „Uřícen běžel rovnou k dědečkovi./ Pak jsme viděli, co přešlo kolem něho/ studené nehybnosti v té světnici,/ kde zůstal s dědečkem tak dlouho sám.“ (Rpk, 38) V ten moment

také poprvé poznáváme, že stavení má i jiné světnice: „Kdesi, o okno dál, je síň s dechem a teplem živých. A tam spí/ tatínek s tetou.“ Světnice tam „kdesi“ odráží život. To, že je právě o „okno dál“, přináší další důkaz velké významové zatíženosti tohoto mezního prostoru.

Prostor okna v noci, na kterém sedí chlapec, se v části Dnes v noci vytrácí, když se v části předchozí dozvídáme velmi strohou Viktorovou větou o smrti Teriny: „Není s námi! /.../ Umřela na záškrť. V zimě.“ (Rok, 41) Prostor okna se však nevytrácí úplně, jen se přesouvá do prostoru okna se záclonkami na kočovném voze: „Terino, odjelas ve voze se záclonkami.“ (Rpk, 42) Pouze implicitně přítomné okno navozuje pocit jakési nehmotnosti a nemožnosti skrze toto okno proniknout, tím spíše, že je neprůhledné, neprůzračné skrze záclony a o věcech a dějích za ním se můžeme jen dohadovat. Tento prostor okna se také vrací v průběhu celé skladby a neustále tak odkazuje na Terininu smrt.

Poprvé vyvstává část „Dnes ráno /28. srpna 1930/“, kdy chlapec vstane do slunce a vyskočí „z okna nadechnout se rána“. To je také první průchod skrze okno do vnějšího světa, který je umožněn ránem. Chlapec potkává Tonku. Je to příznačné. Noc patří přemýšlení, touze a duchovnosti a dominuje v ní proto Terina, den jako možnost naplnění a vykročení z meze okna je představován Tonkou.

Přicházející smrt dědečka není určena pouze proměnou světnice, ale je také naznačena situováním chlapce ve vztahu k oknu. V Noci na dnešek si chlapec lehá na lavici k otevřenému oknu. Je tedy blízko okna, ale přece celým

tělem uvnitř místnosti. Tím dochází k paralele, ba přímo k propojení chlapce a dědečka:

„Tatínek směje se bezhlesým smíchem, tváře
má rudé od plamenů a oči vyschlé,
až nás zastaví řeka,

v ní se přejeví
s černým spáleným mužem pouští Tonka,
tiskne se k němu břichem a prsy, muž
ke mně obrací hlavu a jednou má
moji tvář, podruhé zase dědečkovu,
chci se vší mocí probat a vrhám se
s křikem do řeky.“

(Rpk, 28)

Toto motivické propojení je násobeno i tím, že oba leží, chlapec na lavici, dědeček na posteli. Splýváním ztrácí chlapec svou hraniční pozici a mezní prostor se přesouvá z okna na řeku. Propojení se vzápětí stává obrácením rolí, protože dědeček se choulí u lavice, s koleny u brady (tedy ve stejné poloze jako chlapec v okně), a to tehdy, když dědeček po dlouhé době a naposledy poznává svého vnuka.

Ještě jednou je chlapec v jiné pozici u okna, a to opět ve stěžejním momentě. Když dědeček umře, vykloní se chlapec z okna a volá ho. Nehledá ho tedy ve světnici, která je za ním a v níž je „jakoby kolmé prázdno/ po poraženém jilmu“, ale v prostoru venku. Tím dochází opět k prostoupení obou prostorů skrze okno. A možná právě to vyvolává potřebu chránit mrtvého dědečka před živými a zavřít okno. Smrt se prostoupením přenáší i do vnějšího prostředí, takže dochází k proměně vlahé noci v dusnou. Prolnutí prostoru je smrtí dokončeno, proto prostory nelze oddělit zavřeným oknem: „Já musím bdít,/ okno v tom dusnu nelze zavřít, hlídám/ dědečka před živými tvory z venku.“ (Rpk, 49)

Ve skladbě se objeví okno ještě v jiné rovině. Narozdíl od otevřeného okna ve světnici a okna se záclonkami na voze, která jsou prostorově zakotvená, vymezují se zde ještě okna vlaku, která jsou fiktivní v již reálně nereflektující mysli dědečkově. Chlapec musí s dědečkem chodit světnicí a „nastoupit do vlaku, jet a zavírat okna/ před každým tunelem.“ (Rpk, 27) Tento prostor okna je opět velmi signifikantní. Dědeček touží zavírat okna, ale ne aby byla stále zavřená (proto také sloveso „zavírat“, nikoli „zavřít“). Zavřená okna by symbolizovala pocit bezpečí v uzavřenosti. Ale zavírání oken v tunelu symbolizuje strach z vnějšího prostředí, z uzavřenosti tunelu a tmy. Ač to text explicitně neříká, přece z něj vyplývá, že po každém tunelu se okna vždy zase otevírají. Tedy prostupnost okna hraje velikou roli v pocitech dědečka. Je také příznačné, že se nejedná pouze o jedno okno a že jsou to okna právě ve vlaku, jenž symbolizuje cestu, přeneseně cestu ke smrti (tato symboličnost je patrná už v nereálnosti vlaku), tunel je prostor, kterým člověk musí projít, aby se dostal za smrt. Je to prostor neznámý, vyvolávající obavy, a proto se před ním dědeček brání zavřením okna (významotvorný je i fakt, že je to právě František, který je zavírá).

Pokud se z tohoto úhlu díváme na prostor okna, máme pocit, že se do něj promítly všechny hlavní postavy celé básnické skladby, jež jsou také nositeli hlavních motivů skladby (a tudíž i prostoru okna). Terina je symbolizována implicitně přítomným oknem se záclonkami, dědeček fiktivními okny vlaku. Smrt je v obou případech reflektována prostorem okna, který je na pohyblivém stroji – voze a vlaku, tedy na něčem, co může cestovat, měnit

prostorové dimenze. Terenino okno nikdy záclonky nerozhrne, neboť o její smrti se neví, Terina jako symbol života a lásky je vždy přítomna v krajině, jako symbol smrti pak vždy v uzavřeném prostoru s neprůhledným oknem. O dědečkově smrti se ví a boj dědečka mezi životem a smrtí je zhmotněn do otevírání a zavírání oken. Chlapec se naproti tomu pojí s oknem, které je stabilní, nehybné. Sedí v okně otevřeném do noci (jejíž tma má hvězdy, oproti tmě v tunelu) a prolínajícím oba prostory, otevřeném světu a poznání. Lyrický subjekt na sebe přejímá také vlastnosti okna, neboť sám zůstane navždy „dokořán otevřen“. Proto se právě tento prostor okna nejčastěji vrací v celé Romanci. On totiž umožňuje propojení života a smrti a poznání tohoto propojení.

5. 2 Prostor dveří

Narozdíl od okna, které podle Mauthausera umožňuje označování, vidění a poznávání a je typem gnoseologickým a sémiotickým, dveře se úzce váží k filozofii bytí (tak jak ji definoval fundamentální fenomenologií Heidegger či Gadamer v hermeneutice). „Dveře jsou průchodem jsoucna, poznání je tu limitováno. Kdosi neznámý tluče na dveře, my jdeme otevřít a nevíme, zda vstoupí host (a s ním Bůh) či nepřítel. Dveřmi vycházíme a jsme okamžitě ze všech stran atakováni přílivy neznámého nám v té chvíli jsoucna. Ocitáme se např. ve vnější přírodě, která podle Heideggera vystupuje jako prvotní

násilí.“⁸¹ S dveřmi se váže tajemství, vyvolávané jejich neprůhledností (na rozdíl od okna). Nemožnost prohlédnout skrze dveře podporuje v člověku pocit, že na něj venku číhá neznámo, ale zároveň dveře, jsou-li zavřené, ubezpečují v jistotě z uzavřenosti.⁸²

Pocit bezpečí je však narušen v momentě, když někdo neznámý klepe na dveře. Klepání na dveře vyvolává pocit nejistoty a možného ohrožení. Hrubín ho zintenzivňuje tím, že na dveře velmi často neklepe reálná osoba, ale osoba metafyzická. Dveře oddělují bezpečí světnice od nehmatatelného světa venku. Podle Heideggera jsou průchodem jsoucna do nové sféry, jejich otevření je paralelou otevírajícího se bytí, skýtajícího „pobytu zázrak zřejmosti“.⁸³ Dveřmi ovšem musíme nejprve projít, abychom stanuli v „záři bytí“ a ztratili pocit cizosti a neznámosti z vnějšího prostoru. Pokud jsme ovšem ještě v místnosti za zavřenými dveřmi, pak se vnější prostředí pro nás stává prostředím nereálným, jehož realitu máme uloženu pouze v naší zkušenosti. Proto také Hrubín vnímá prostor za zavřenými dveřmi jako prostor metafyzický, prostor, odkud k nám přichází smrt.

Smrt sice považuje básník za přirozenou součást života, kterou musíme, jak Heidegger upozorňuje, přijmout, aby byla naše existence celá, existenci smrti si sice uvědomujeme celý život, přesto v nás však moment jejího příchodu vzbuzuje obavy. Smrt vymezuje prostor, který je mimo naše příčinné

⁸¹ Mauthauser, s. 808.

⁸² S dveřmi se pojí fenomén prahu, místa, které přesně vytyčuje mez a které vyzývá k přestoupení. „Kritériem dveřního průchodu nejsou stylizace způsobované průhledným sklem, nýbrž je to práh. Prah je to, co činí ze dveří mýtus.“ Prah se často přímo explicitně objevuje v Hrubínově poetice a doplňuje tak mystičnost dveří. „S prahem je to jako s rampou divadelní scény, za níž má vše ihned jinou platnost, a tento práh-rampu si ideálně herec nese s sebou i tehdy, když vstupuje mezi publikum: má jej kolem sebe jako křídový kruh.“ (vše Mauthauser, s. 809)

⁸³ Mauthauser, s. 806. „Pobyt“ je Heideggerův termín pro člověka jakožto jsoucno.

chápaní světa, a to nás dezorientuje, vyvolává strach z neznáma. Proto se také lyrickému subjektu rozbuší srdce, když „v noci někdo zaklepal na dveře“. Moment klepání na dveře se stal natolik stěžejním pro poslední báseň ze sbírky **Černá denice**, že celá nese název tohoto momentu: **V noci někdo zaklepal na dveře**. Už samotné označení „někdo“ nás odkazuje k neznámosti. Od začátku jsme v podstatě postaveni před nebezpečí, které z tohoto zaklepaní a z toho, že za dveřmi kdosi stojí, vyvstává. Tento dojem podpoří ještě fakt, že subjekt jde ke dveřím po špičkách, tedy tiše, aby to snad ten „někdo“ za dveřmi neslyšel. V metafyzické rovině se pohybujeme po celou dobu básně, protože „něco“ (opět nedefinovatelný tvar) „mě varovalo: Nechod' tam!/ a něco mě tam táhlo, nemohl jsem se tomu ubránit“. (Čd, 21) „Varování“ je strachem z konečnosti a „táhnutí“ je vědomí, že k těmto dveřím musím nakonec stejně dospět jako k mezníku mezi životem, který je tu symbolizován neurčitým prostorem „kdesi“, a smrtí, která je za dveřmi v prostoru noci. Noc básník přibližuje smrti také prostorovou charakteristikou: „Němá tma jako hrobová hlína sypala se bez ustání.“ (Čd, 22)

Směrování ke smrti je zkonkrétněno cestou světnicí ke dveřím. O světnici nevíme nic, o její velikosti, vzezření, stejně tak jako nevíme nic o naší cestě ke smrti. Metafyzičnost celého jevu je dána i tím, že se subjekt sune světnicí od počátku svého života, ale mezitím „kdesi“ jinde roste, toulá se, miluje, žije. Dochází tak k prolnutí prostorů. Světnice je cestou člověka ke smrti, v ní je člověk po celou dobu přítomen, ale zároveň žije „kdesi“ v neurčitém prostoru.

Jako by jediné, co člověk věděl, bylo vědomí jeho konečnosti, tedy meze - dveří, které se otevrou smrtí do nového prostoru. Žitím „kdesí“ básník přiznává, že náš život zde, na zemi, je velikým otazníkem a metafyzickou záležitostí. A jak subjekt „kdesí“ žije, stále se pomalu sune světnicí a síní (tedy prochází skrze více vnitřních prostorů) a na dveře u síně po celou tu dobu někdo klepe. Moment sunutí se síní a neustálého klepání prochází celou básní, modifikuje se, ale je stále přítomen jako naše vědomí konečnosti. Život „kdesí“ a cesta světnicí se prostupují, neboť život a smrt jsou spolu dialekticky spojeny.

Světnice vymezuje místo, kde je člověk sám, odkud může volat, ale nebude vyslyšen. Na cestě světnicí mu nikdo nemůže pomoci, nikdo ho nebude doprovázet:

„Volal jsem lásku,
ale zde její vesny vždycky jsou ty tam,
volal jsem poezii,
sem však ta marnost nedolehne ani ve vyšumělém echu
volal jsem ženu,
mé volání šlo kdesi mimo její sluch
na cestu touhle světnicí a síní nebyla mi dopřána družka,
volal jsem přátele
ale zde je ti věrný jenom strach.“

(Čd, 22)⁸⁴

Strach je vystupňován v největší úzkost, když se subjekt dostává do blízkosti dveří a natahuje ruku, aby „u dveří v síní odstrčil závoru“. Tento časově krátký úsek natahování ruky symbolizuje přibližování se smrti. Trvá dlouho, mezitím subjekt „kdesí“ zestárne o rok, mezitím někde umře jeho matka (kterou zde subjekt přímo oslovuje jako „tys někde zestárla“). Cesta od

⁸⁴ Zvukový kontrast tu vykružuje prostor, srov. kap. Prostor určený zvukem.

narození ke smrti je zcela přesně prostorově určena, od světlice života až k síni stáří. Smrt je symbolizována chladem (podobně jako v Romanci pro křídlovku či U stolu, kdy se chlad promítá do světlice). Chlad přeskochí ze železné závory do prstů subjektu a podobně jako v Romanci se tento chlad zintenzivňuje: „Má ruka a závora byly z jednoho kusu ledu.“ (Čd, 23)

Strach se stupňuje do úzkosti, ale až ve „smrtné úzkosti“ subjekt zavolá: „Maminko!“ Maminka znamená bezpečí a jistotu domova, a proto se k ní v největší úzkosti utíkáme. Tato naléhavost je násobena: „Maminko, někdo klepe!“ Zároveň odkazuje do doby dětství, v němž dítě nemůže jít otevřít a přenechává tuto zodpovědnost dospělému.

Velmi důležitý přechod, který zde dveře symbolizují, je podpořen železnou závorou. Dveře tedy nejsou na kliku a zamčeny, ale jsou jakoby zataraseny velkou závorou z tvrdého materiálu, která zdůrazňuje neprostupnost. Dveře, ač jsou pro člověka neprůhledné, a i když jsou zavřené, přesto znamenají mez, která je prostupná, alespoň pro toho venku, pro něhož platí jiné prostorové vztahy. Tomu venku nepomůže ani síla závory. Když se subjekt dotkl závory, „ten venku cítil,/ že jsme si na dosah,/ že je mezi námi jen na dva prsty dřeva/ a přestal klepat“. (Čd, 23) Paradoxně utišení klepání vyvolává ještě větší hrůzu a nutí subjekt ujišťovat se a zaštiťovat: „Maminko, že se nemusím bát?“ A i když dál subjekt žije život, zároveň odstrčí sám a dobrovolně závoru a pootevře: „A škvírou mezi zárubní a dveřmi/ jsem spatřil u prahu stát tebe,/ maminko/ obrovskou, nehybnou.“ (Čd, 24) Svět exteriéru a interiéru podléhá kontrastním zákonitostem. Zatímco ve světlici se

subjekt pohybuje, neživá matka je nehybná, oproti běžné lidské velikosti je obrovská.

Podle Mauthausera je okno duše a dveře srdce. „Jestliže v lidových úslovích do duše vede okno, pak k srdci v lidových úslovích vedou dvířka.“⁸⁵ Vztah srdce a dveří je pak několikrát podtrhnut v nejexponovanější části závěru básně:

„Prudce jsem přirazil dveře a zastrčil,
srdce mi vyrazilo z hrudi a přerostlo mě,
překážel jsem v něm, malý chvějící se vmetek strachu,
ale už pořád budu u těch dveří stát
a mezitím se kdesi budu opájet pocitem,
že ještě jsem že jsem,
už pořád budu u těch dveří stát,
v prstech cítit chlad železné závory,
který vystřeluje až k srdci,
a dlaní druhé ruky se opírat o dřevo,
za níž obrovská, nehybná
čekáš ty,
ty, kteráš prošla pod prameny studní k tomuhle prahu.

A jednou otevřu
a nechám dokořán.“

(Čd, 24)

Vazba mezi dveřmi a „srdcem“ naznačuje mez života a smrti. Srdce symbolizuje pumpu života, na které záleží, zda člověk žije či umírá.

Člověk musí projít cestu sám. To je naznačeno hledáním útočiště nevědomě u toho, kdo pro subjekt symbolizuje v ten moment nebezpečí. Nebožka maminka k němu přišla z podzemí, aby mu byla průvodcem na cestě do jiného světa. Sama o sobě tedy není nositelem zla, ale pro člověka z tohoto světa její jiné rozměry a přináležitost jinému prostoru vyvolávají smrtelný strach. Přesto je to právě subjekt, který sám otevře dveře. Strach vzniká z neznámosti jiného prostoru, neboť tento jiný prostor ho neatakuje. Subjekt

⁸⁵ Mauthauser, s. 809.

otevívá dveře a nechává „dokořán“, spojuje svůj život se smrtí. (Zde se opět vnucuje srovnání s Romancí. Lyrický subjekt, který prožívá poprvé propojení života a smrti, sedí v okně „dokořán“, tedy ve větší rozevřenosti než jen v otevřené. V Romanci je to však okno, neboť subjekt poznává, vidí a prohlídá, ale sám je ještě smrti vzdálený. Poznává přítomnost smrti, ale není jí vyzýván.)

V básni **První sen** také mrtvý tatínek přichází dveřmi, neklepá však, ale dvakrát je pootevívá. V komůrce je subjekt nehybný, sedí. Je opět sám. Tatínek jako by chtěl uchlácholit synáčka: „Pokaždé usmál se/ a dal k ústům prst. Jeho něžné modré oči/ blaženě mě ujišťovaly, že všechno je v pořádku.“ (Čd, 13) Dveře tu propouští prostor za nimi, subjekt vidí, kdo přichází, přesto v něm možnost poznání vyvolává děs: „Až tatínek potřetí otevře dveře, vím,/ že strachy začnu křičet, protože to už vejde dovnitř.“ (Čd, 13) Dveře se Hrubínovi otevírají do smrti, svou rozevřeností jí umožňují vstoupit. Komůrka vykresluje prostor života, dveře jsou tepajícím srdcem, do komůrky vstupuje mrtvý jako do lidského těla smrt.

Dveře činí prostor za nimi ještě metafyzičtější, tajemnější a vykrucují ho až do expresivity, není-li možné je otevřít. Nemožnost průchodu proměňuje oba prostory, které dveře oddělují. Ve **Zlaté renetě** představují dveře mezník dvou místností v jednom stavení, tedy nikoliv hranice vnitřního a vnějšího prostoru. Uzavřenost dveří tedy ještě více podtrhává bytí uvnitř. Janu Moulisovi se tak stává místnost, ve které přespává, vězením či spíše kobkou, protože nepropouští nic z okolního světa venku, sama ještě vězněna v dalším vnitřním prostoru. Syrovost, opuštěnost a strach subjektu jsou zintenzivňovány do

nepřičetnosti, kterou podtrhuje naprostá neprostupnost dveří i okna (naprostá, protože ani jeden z výstupů nejde otevřít a ani jeden nepropouští světlo), absolutní tma a také opilost, rozpohybovávající celý prostor místnosti do víru, malströmu, zvýrazňující vše do obludné zručnosti.

Hrůza však neprovází pouze „uvězněný“ subjekt, ale přechází i na věci v druhé místnosti. Atmosféra místnosti se vtlačuje do lidí, ti se stávají věcmi, věci ožívají, a přece jsou to pořád jen lidé:

„Přes bolest, která se mu probíjela hlavou, snažil se rozeznat zvuky a hřmoty někde za stěnou: věci tam hrůzou ožily; v panice běhaly sem a tam, strkaly se a srážely./ A hrůza z nich vyrazila i hlas:/ Je sotva půl dvanáctý!/ Čím živější byly, tím dřevnější byl Jan.“

(Zr, 75)

Také zde jsou dveře nositelem smrti, smrt však nepřichází za subjektem, ale odehrává se ve vedlejší místnosti (neboť tu nejde o vztah exteriéru a interiéru). Jsme svědky až jakéhosi černého románu, horroru. S rostoucí dynamikou se celá místnost rozvíří pohybem, disponujícím živelnou silou: „Podlaha se naklonila: to už se archa vytrhla odstředivé síle.“ Jan se opírá v posledních silách o dřevo, poznává dveře. „Za nimi dupaly, křičely věci:/ Rejdo!/ Vztekloune!/ Je to rajda! Kurvo!“ (Zr, 76)

Světnice, ve které je zavřený Jan, ztrácí pohyb v momentě, kdy se rozpohybuje světnice za dveřmi, a ustrne do ticha, zatímco vedle zvuk crescenduje. Zrychlování dynamiky napomáhá jazykové uspořádání textu, nastupují krátké, rychle se střídající dialogy, plné rozkazů, stav subjektu je líčen ve větách, které se střídají s dialogem postav ve vedlejší místnosti:

„A jen do takového ticha to mohlo starodávně zaskřípat; práh zaduněl, jak o něj kopla těžká ženská noha, ženský hlas zaječel:

Uteč! Má sekeru! Uteč!

Zabiju ji! Pobiju to všechno!

Do nového zaječení zazněl mlaskavý úder. Janovi se udělalo mdlo.
Chtěl vyrazit ven: trhl klikou, ale dveře byly zamčené. Zalomcoval jimi: ale vedle to zase ztichlo.“

(Zr, 77)

Obě místnosti si přelévají dynamiku a tempo, aby spolu stále kontrastovaly. Jen v nevyzpytatějším momentě se rozpohybují obě a obě také náhle ustrnou: „Jan čekal./ Tam vedle se také čekalo.“ (Zr, 77) A přestože vedle bude potom už po šeptavém komíhání klid, Jan zůstane znehybněn a v hrůze: „Jan stál, kdovíjak dlouho stál. Bos, v košili promočené potem, s rukou na klice. Pustil se jí a s napřaženýma rukama hledal ve tmě: stůl, almaru, balvan, rakev, cokoli, aby to přitáhl ke dveřím a zahradil je, uvěznil se navždy.“ (Zr, 78) Paradoxně s nastupujícím klidem se Janova původní potřeba otevřít dveře a utéci mění v potřebu jejich otevření ještě více znemožnit. Jako by na dveřích ulpívalo smrtelné ticho, které by se jejich otevřením převrhlo dovnitř.

Neprostupnost a s ní spojená hrůznost dveří je spjatá s prostorem noci. V noci celý výjev nabývá obludných rozměrů psychických a prostorových, ale také časových: „Jan ležel na zádech, nevěděl, kolikátou už noc, ale je stále jenom noc.“ (75) Ráno se svým světlem (byť do místnosti neproniká) zbavuje prostor dveří tajemství a Jan zjišťuje, že celou noc bylo odemknuto.

Dveře a okno mohou mít za jistých okolností podobnou povahu. Je-li totiž znemožněn pohled z okna, přebírá na sebe do značné míry tajemno dveří, ovšem s tím rozdílem, že se jeho prostorem neprochází.

Podoba okna souvisí s podobou místnosti a stává se tak paralelou k existenciální otázce člověka. Malé okno vytyčuje malou místnost, zamřížované okno u stropu většinou sklepní místnosti nebo vězení. Sklepní okno znemožňuje průhled, ten je omezen pouze na prostor těsně nad zemí a vnější prostředí je ztajemňováno. Takovéto prostorové umístění okna (nachází se v próze **U stolu**) se stává symbolem úzkosti a strachu, neznámosti a tajemna, podobně jako dveře.

Zcela zvláštní roli hraje pak okno neurčité. Tím, že nemá přesné kontury, veškeré dění za ním se stává mystickým. Proto je skrze takové okno možný návrat mrtvých, který se jinak váže ke dveřím. Mrtví klepající na okno působí přízračně tím, že bychom je měli vidět, a přece nevidíme. Tato nenaplněná možnost působí leckdy tajemněji než vlastní nemožnost. Okno symbolizuje mez (je zavřená) mezi životem a smrtí (podobně jako v Romanci, na rozdíl od ní je ale život uvnitř a smrt venku). Smrt objímá celý prostor venku (také v Romanci, když dědeček umírá, vyklání se chlapec z okna a volá ho do prostoru venku). Zatímco dveře rozšiřují mrtvé do velkých objemových kontur, okno je odlehčuje: „Vracejí se i mrtví. Občas je slyšet jejich zaťukání na okno, jakoby suchou metlou. Lehké jsou ruce nebožtíka, ale onen zvuk se tak liší od všech zvuků světa, že jej zaslechněš i za nejprudšího větrobítí, je tak důrazně prosebný, že probudí i toho, kdo umí zaspát hrom.“ (Us, 24/5)

Doslova hrůzná mystičnost se vtírá tehdy, je-li klepání na dveře znásobeno také klepáním na okno. Jako by se celý vnější prostor smrti tlačil dovnitř do světnice jako do člověka. Pokud se klepající nebožtík stává

pověrou, zhmotňuje se, pouze neklepá, ale volá a dožaduje se vstupu dovnitř, napadá⁸⁶: „Nebožtík Dostálek přišel v noci domů. Zaklepal na okno: – Mando, – volal, – otevři, to jsem já! – Klepal na okno a zároveň na dveře, jako by měl místo rukou dlouhá bidla /.../ Dívám se na dveře. Vítr se o ně otírá, jako by se o ně otíral plášť bez těla.“ (Us, 77)

Přestože okno a dveře se mohou za jistých okolností připodobňovat, v primární rovině platí, že „okno je poznání, je to noetika a sémiotika, a je to duše. Dveře jsou konání, průchod dveřmi je událost pragmatiky a hermeneutické ontologie, a je to srdce.“⁸⁷

5.3 Prostor řeky

V Hrubíně poetice se exponuje ještě jeden důležitý prostor vytvářející hranici, a tím je prostor řeky. Na rozdíl od okna a dveří, které od sebe oddělují prostor vnější (exteriér) a vnitřní (interiér), vymezuje řeka dva prostory v rámci exteriéru. I ona (podobně jako okno a dveře) je prostorem prostupným, skrze ni lze projít či přes ni přejít přes most na druhý břeh. Vždy představuje přechod nebo průchod, což již samo o sobě značí změnu prostoru. Není náhodné, že je to právě řeka (a ne např. potok), neboť ona rozšiřuje mez a skrývá v sobě mohutný proud, který sám o sobě je nositelem znaku určitého

⁸⁶ Tento motiv se blíží Erbenovým baladám (např. Štědrý večer).

⁸⁷ Mauthauser, s. 809.

nebezpečí a nezdolnosti. Překonání hranice řeky znamená pro Hrubína vždy vstup do jiného prostoru a do nových souvislostí a vztahů.

Řeka vytyčuje mez v několika odlišných rovinách. Jeden typ meze je dán dětským pohledem na druhý břeh, a proto se objevuje v knize o dětství *U stolu*, kde je jí věnována celá jedna kapitola, nazvaná příznačně *U řeky*. Prostor před řekou vnímá básník-dítě jako prostor rodného kraje a bezpečí, prostor za ní pak jako kraj neznámý nebo známý jen „z dalekého pohledu od Vesnova nebo od Obor“, ze strany rodného břehu. Prostor za řekou vyvolává dálku, cizotu (často bývá označován jako „cizí břeh“), leckdy až nebezpečí. Přestože se malý František koupe v řece, zdá se mu druhý břeh a kraj nedostupný. Tuto nedostupnost ještě podporuje „protějšší skalnatá stráž“, která „strmí rovnou do vody“ a „odděluje nás od kraje za řekou“. (Us, 34) Ačkoliv je řeka široká pouze několik desítek metrů a vstupuje se do ní, stává se v psychice mezníkem, jenž činí kraj za ní stejně vzdálený jako cizí země, a to nejen pro dětské vnímání rozměrů kraje, ale také pro dospělé. Strana před řekou obkresluje prostor domoviny, za řekou nedostupný svět, v němž ani nevěříme: „Už se nebude dědeček ptát, dívaje se přitom na hřeben Požárů a na Jílové v klíně kopců – Pantáto, zdalipak je za těmi vrchy ještě svět?“ (Us, 157)

Kraj na druhé straně řeky připomíná nehybný obraz, na který se denně díváme – dlouhý hřeben lesů s obrovským lomem, „čtyřikrát za den tam supí a houká černý vláček, jediná věc, která se na tom věčně stejném obraze pohybuje“. Oba prostory – před a za řekou – jsou ve vnímání dětských očí zcela kontrastní. Jestliže prostor před řekou představuje rodný kraj, a tedy

bezpečí, pak „proti vonné svěžesti naší stráně se protější stráň zdá být zkrabacenou bránou do pekel“. Řeka v sobě zahrnuje oba tyto kraje, chlapec do ní vstupuje ze strany svého břehu zcela bezpečně, i když třeskot brány pekel, „s níž se naposledy zavřela, rozpálená zvenku i zevnitř, rozléhá se dosud ozvěnou v šumění a kypění vod“. (vše Us, 34)

Proto také vnímá malý chlapec kohokoliv, kdo přijde z druhé strany přes řeku, jako nejen někoho neznámého, ale také nebezpečného. Tím spíš, vypadá-li abnormálně. Hrubínovo dětství se odehrávalo v atmosféře první světové války a přes řeku často přebíhali váleční zběhové, fyzicky válkou poznamenaní. Tito lidé se stávají nositeli stejných znaků a charakteristik, jaké přisuzuje dítě celému prostoru na druhé straně řeky. Chlapec nevidí jenom skály a kameny jako průvod obrů, kteří z proudů a peřejí vystrkují hlavy a „kteří se zpod země protlačili k slunci jen čelem temenem“, kteří „jdou a jdou proti proudu a od úst pod vodou kypí navrch chladný zlatozelený var“, ale také muže stojícího v této vodě, zvláště má-li „málo lidskou podobu“, neboť „hlavu má holou, pod čelem se místo obočí temně leskne hladká kůže, na bledé širokolící tváři není ani vousku. Nad pravým spánkem zeje díra, vešla by se do ní mušle.“ (Us, 35)

Motiv obra jako symbolu tajemna a nebezpečí je pro Hrubína příznačný a není svázán pouze s dětským pohledem. Nacházíme zde četné paralely s obrem v Lešanských jesličkách. V nich se ztělesňuje zimní krajina do netvora, do kohosi cizího, obra, který symbolizuje rovněž nebezpečí a ohrožení dětského života. Také dítě František se bojí neznámého člověka, který přišel

z druhé strany břehu, který snad ani nepatří do prostoru kraje za řekou, ale je přímo oživením skal (podobně jako v Lešanských jesličkách): „Je z tam těch skal naproti, napadá mě. Co u nás na světě chce?“ (Us, 35) Motiv obra se tu mnohokrát násobí. „Obr“ mluví o „obřích pačesech“ jako vlasech zarostlého „obra“, který se nemůže hnout, a vzápětí dodává, že jsou to váleční nebožtíci pod zemí (podobně jako v Lešanských jesličkách mluví netvor o mrtvých dětech). Obr ani překročením řeky neztrácí nic ze své hrůzostrašnosti, nepomáhá bezpečí rodného břehu. Také v Lešanských jesličkách má v exteriéru netvor moc, ztrácí ji sice změnou prostoru, ale to proto, že vstupuje do interiéru. Obr se ale přeci jen v obou dílech liší, v dítěti vzbuzuje strach člověk, kterého má za obra, v Lešanských jesličkách je to spíše příroda. V obou případech vzbuzují však tyto obři v postavách pocit silného ohrožení: „Běžím skokem napřed, obr udělá za mých pět skoků jeden pomalý krok.“ (Us, 36) Pocit nebezpečí se zintenzivňuje blízkým kontaktem s obrem: „Obr jde za mnou a rukou mě zezadu drží za krk.“ (Us, 37) Je dán nejen dotykem, ale zvláště místem dotyku na krku a také tím, že dítě na obra nevidí, neboť jde za ním. Také prostor okolo stísnuje: „Cesta vede nyní hustým ostružiním.“ (Us, 37) Dítě se dává na útěk a také zde za ním (jako v Lešanských jesličkách) obr volá: „Počkej, pověz mu [dědečkovi], že je u řeky Róza Šandor! Nezapomeň, Róza Šandor!“ (Us, 38)

Přes strach se musí chlapec k řece vrátit.⁸⁸ Nebezpečí pro něj číhá už i na břehu před řekou tím, že obr tohoto břehu dosáhl, obrovým průchodem přes řeku se tedy nebezpečí posunulo z druhého kraje až do určité meze v kraji

⁸⁸ Chlapec má obrovi-válečnému zběhu donést bochník chleba se sádlem.

před řekou (řeka se stává součástí cizoty druhého kraje). Teprve když se dostává chlapec do určité vzdálenosti od řeky, cítí, „že by se nebál, i kdyby nyní široko daleko, odtud až k Větrovu, byl jediným živým člověkem třeba jen cestář Pikous. Srdce mi zalila příbuzenská láska.“ (Us, 39) Řeka se průchodem obra proměňuje, a chlapec k ní proto od toho dne už nechodí sám, ale raději se přidá k větším chlapcům. „Na protější skalnatou stráň“ se dívá „jako na obydlenou, očima neproniknutelnou tvrz.“ (Us, 40)

Podobně jako Rózu Šandora, válečného zběha původem z tohoto kraje, potkává chlapec u řeky také válečného zběha ze Srbska, a to opět nečekaně, a tudíž s úlekem, který podtrhuje uzavřený prostor ve skrýši v hustých olších, odkud vede jen „malá branka, spletená z větví, sotva se jí protáhneš“, rovnou do řeky. Tento člověk se pro chlapce opět jeví jako cizinec atakující jeho stranu: „To se opět nový obyvatel zkrabacené stráně naproti chystá osídlit náš břeh?“ (Us, 41) Je charakterizován silným zápachem, cárem pláště, upraženým nosem, hlasitým odfrkováním. Na rozdíl od Rózy vstupuje až do prostoru vesnice, což se mu stává osudným, neboť je jako zběh odveden. Jako by břeh před řekou byl pro něj cizí a nebezpečný, podobně jako pro chlapce ten za řekou. Chlapec, který reflektuje situaci zajetí Srba, pociťuje náhle, že „skrýš u řeky je v nesmírné dálce, někde na jiném konci světa, a že se k ní už nikdy nedostane“. (Us, 45) Cizinec, který vstoupil na „náš“ břeh a byl přijat vesnicí („do rána zdomácněl ve vsi pod přízviskem Srbák“), se stává pro chlapce spřízněncem, a proto si bude „dlouho vyčítat“, že ho nevzbudil „a neřekl mu, aby utíkal, pořád utíkal“. Prostorovým obrácením, průchodem cizince do kraje

před řekou a jeho přijetím a zdomácněním dochází i k přehodnocení jednání. Když byl Srb cizincem a neznámým, utíkal chlapec, nyní, je-li cizinec znám, chce chlapec, aby se chránil a utíkal on.

Prostorové změny jsou reflektovány opět časem. Přestože proběhne teprve jedna noc, posouvá se prostor skryše u řeky do „nesmírné dálky“ a s ní „je to už tak dávno, co jsem podlehl větve a hlavou div nevrátil do shrbených zad, přikrytých páchnoucím cárem“. Čas se vymyká svému lineárnímu běhu a Srb „je tam třeba dosud, napadá mě a cítím, že přes tu dálku a přes ty dlouhé časy jsem mu z celé vsi nejbližší já, hned po Obradu Ninizičovi“. (Us, 45)

Skrze prostor řeky dochází k průchodu ohrožení, ale zároveň k jakémusi vnitřnímu spojení. A je to také tento mezní prostor, který umožňuje s jarem (tedy opět s určitým časem) přestavět „věci na břehu“. Jarní přívaly vytváří přímé prostoupení této meze do obou prostorů břehů.⁸⁹

Jiný typ meze, kterou představuje řeka, je mez návratu a motiv katarze. Tento typ je exponován v novele **Zlatá reneta**. Jak již bylo řečeno, v ní se vrací Jan Moulis do rodného kraje, aby našel sám sebe. Tento návrat má tedy katarzní rozměr. Přestoupení řeky je zhmotněním návratu, a to nejen do prostoru kraje dětství a první lásky, ale také do času. Jan věří, že je možné a nutné se vrátit tam, odkud před 28 lety odešel, potkat se se svou první láskou

⁸⁹ Rovněž potok u zámeckého parku tvoří mez, kterou se malý František neodvažuje překročit, i z ní „vyčuhuje /.../ z kapradí hladká škorň spícího obra, stále na tomtéž místě, bez pohnutí.“ (Us, 127) Teprve když za potokem chlapec nalézá malou „princeznu“, přeskakuje potok a nic ho neudivilo, „že se obrova noha ve škorní proměnila v peň vyvráceného jasanu“. Potok se tedy také na chvíli jeví jako mez, je však přeci jen úzký a dá se snadno přeskochit, ocitne-li se na druhém břehu někdo, kdo do něj vnáší pocit jistoty a bezpečí.

a začít znovu. Tento motivický návrat, který je převeden do prostoru řeky, se objevuje hned ve druhém odstavci expoziční první kapitoly: „Už je to tak dávno, odpoledne, co přešel železný můstek nad řekou /.../ ale zanedlouho. Podíval se na hodinky, nejdéle za dvacet minut půjde od řeky už jako jiný člověk: hubenější, s plným čistým dechem a s vlasy opět hustými.“ (Zr, 9)

Návrat je možný skrze můstek - přechod přes řeku, katarze potom skrze vstoupení do řeky: „Ale to se nejdříve musí pustit peřejí mezi tamhletěmi dvěma balvany: má je pro dnešek označeny v paměti už osmadvacet let. Dosud v řece leží na stejném místě, dosud mezi sebe strhávají tichou, zmateně kroužící vodu a mění ji v proud.“ (Zr, 9)⁹⁰

Podobný očistný přechod přes řeku jako obraz návratu do kraje domova se objeví také v Romanci pro křídlovku.⁹¹ Tato očista se projevuje v pohybu - od běhu k řece jako symbolu touhy přes tíhu pohybu řekou jako očišťování se až po vzletnutí jako momentu katarze samé:

„Vlak už pojede
ze stanice, zakrslé přesličky
u trati poplaší sykot páry. Rychle
poběžím s ostatními k řece, v srdci trochu
promáčkly po těch chatrných a černých
láskách, v kterých jsem kdoví proč přečkal zimu.
Konečně budeme stát namačkání

na prámu, který voní po požáru,
převozníkovu bidlo se bude nořit,
hledat štěrbinu mezi balvany na dně,
aby se mohlo opřít, a bude skřípat.
budu za ty všechny balvany cítit,
jak mi drsná tíha v nesmírně dlouhých
intervalech dře a ohmatává srdce,

⁹⁰ Hodrová vidí v přechodu či průchodu vodami očistu jako fázi zasvěcení, která umožňuje vstoupit do druhého prostoru za hranicí, srov. Hodrová, Čas a prostor (část I Iranice a její čas), s. 181.

⁹¹ Řeka má také podobu očisty od tělesných lásek. Další podoby řeky, viz kap. Krajina jako metafora.

vždycky se tupě opře a zas povolí,
druhý břeh bude v nekonečné dálce,
slunce mě za tu dobu upraží na prach.
Potom odhodím prám, to těžké zdřevnatělé
křídlo, a na zeleni vzlétnu nad stráň.

Poletím k Lešanům.“

(Rpk, 40)⁹²

⁹² Tento citát je přímým důkazem totožného tématu v Romanci i ve Zlaté renetě.

6. PROSTOR ZEMĚ

6.1 Zrcadlo země-vesmír

Pro Františka Hrubína hraje vztah země a vesmíru jeden z nejdůležitějších partů.⁹³ Básník jim však přisuzuje zcela specifické dimenze a vztahy. Přibližuje vesmír na dotek a vzápětí vzdálí zemi-přírodu do jeho nedohledných hloubek. Často jsme přímými svědky těchto prostorových proměn. Hrubínova země není součástí vesmíru, ale je jeho odrazem a vesmír neobsahuje zemi, ale odráží se v ní. Tento oboustranný odraz jako by vytvářel zpětné odrazy dvou protilehlých zrcadel do nekonečna opojení, ruší prostorovou vzdálenost nedostupnosti. Uskutečňuje se vždy v noci. Tak se nikdy neodráží denní oblaka, ale vždy hvězdy (zcela výjimečně měsíc). Vesmír se promítá do krajiny, hvězdy jako jeho částčky pak do detailů přírody, nejčastěji do rostlin nebo do hmyzu: „Slunce se mi zde dostává jen v podobě vlahého závoje zlaté zeleně, nehmatatelnější než včelí vůně.“ (Us, 122) „Je temné, ale není jen ze tmy, je i ze slunce, jako jsou ze slunce plástve i v nejhlubších, nejčernějších útrokách úlu.“ (Us, 140)⁹⁴

Prostor noci vykresluje prostor metafyzický, prostor lásky a smrti. Prolínání země do vesmíru a naopak je paralelou prolínání lásky a smrti. Noc

⁹³ Tento vztah také řeší teorie literárního prostoru.

⁹⁴ Bližší doložení vztahu země a vesmíru viz Prostor těla.

mění svou světelnost podle toho, který protipól u ní převažuje: „Noc lásky a smrti žihá jasně a temně.“ (Rpk, 26) Vnímání noci odkazuje na básníka Karla Hynka Máchu. Sám Hrubín na něj (jako na prvního z linie básníků, která přes Josefa Horu směřuje až k básnické poetice Hrubínově) upozorňuje ve své vzpomínkové knize na básníky Lásky, kterou otevírá Máchova báseň „Temná noci! Jasná noci!“. Citovaný Hrubínův verš je přímou aluzí na Máchův: „Temná noc mne v hloubi tiskne,/ jasná noc mě vzhůru vábí.“ Máchův prostor se však odlišuje od Hrubínova hledáním nedostupných výšek hvězdné oblohy („Vy hvězdy jasné, vy hvězdy ve výši!/ k vám já toužím tam světla ve říši, ach a jen země je má!“⁹⁵), kdežto Hrubín propojuje vesmír se zemí, a proto je mu dostupný. Máchova noc je touha, která nemůže být vyslyšena, láska a smrt způsobuje strach. V Hrubínově noci nejde o ukojení touhy, ale o existenci touhy, která sama o sobě je již naplněním. Láska a smrt se neštěpí do rozpolcenosti, ale spojují se do harmonického a přirozeného dialektismu. Prostor noci znamená umožnění prostorových vazeb země a vesmíru.

První dva verše uvozující **Romanci pro křídlovku** podtrhují důležitost prostoru noci a vztahu země - vesmír tím, že jsou vstupními verši celé skladby a stále se vracejí v nesčíslných variantách: „Pralesy kopřiv, hvězdami bičované/ k oknu dokořán. Vlahá srpnová noc.“ (Rpk, 9) V jedné z těchto variací se noc zaktivňuje, není nocí, ve které se dostávají do vztahů dvou prostorů, ale je to noc-dvojí prostor: „Je půlnoc kopřiv/ a půlnoc kopru, který promítá/ na černou oblohu své zlaté okolíky.“ (Rpk, 11)

⁹⁵ Vše Lásky, s. 11.

Výjimečně přikládá noci básník i konkrétní prostorový tvar: „Luna bude tisknout/ kočičí oko na sklo nocí, očouzené/ dýmem zmarnělých zemí.“ (Rpk, 26) Tím se prostor noci stává mezníkem, země a vesmír se neodrážejí do sebe, ale z každé strany do skla noci. (Konkrétní tvar může mít také zimní obloha: „Srážná stěna oblohy trčí na bílém sněhu do nedohledné výšky.“ Us, 94) Básník dává noci také časovost, proměnu v čase, čímž ji personifikuje: „Noc začne stárnout a na konci háje/ nám orloj hvězd ukáže k úsvitu.“ (Rpk, 56)

Ve Zlaté renetě přechází odraz hvězdné noci do přírody na zemi v přímé srovnání Země-planety a kosmu. Metafyzická fascinace průhledem do nebe se tu přetavuje do uhranutí z kosmických zákonů, z věčného pohybu obřích těles:

„Víc odvahy je potřeba k tomuhle: bez skafandru, /.../ bez možnosti položit ruku na řídicí páku, bez telemetrických přístrojů, bez televize, bez vysílačky, bez možných aparátů a systémů vydržet na Zemi! Může se roztrhnout stejně jako kosmická loď! /.../ Udržet se na Zemi a vědět, že se otáčí kolem své osy, obíhá přitom kolem Slunce a se Sluncem kolem středu galaxie a s galaxií kolem dalšího neznámého středu, a to vše letí do náky ... a nikde není možnost přistát.“

(Zr, 49/50)

Vesmír je nedohledný a skrývající v sobě možnost věčné existence, možnost překonat čas a zánik přemísťováním se v prostoru kosmu:

„Kdo ví, nejsou-li v nekonečných prostorách vesmíru dvojníci našeho Slunce s dvojníky naší Země, a na nich se všechno, do posledního pohybu, do posledního polibku, děje jako tady. Jejich jazyky urve slaný příboj, zběsile se budou spájet kdekoli v rozlehlosti těl a opět dvojí ústa zajmou. /.../ Jenom je to trochu posunuto, buď dopředu, nebo dozadu /.../ Na jedné Zemi se teprve setkáváme a na druhé už si padáme do náručí a nenasytně, dlouho se líbáme, a tak, ať už tady rodíme nebo umíráme, ať už jsme před narozením nebo po smrti, někde je ustavičně místo, někde je věčně čas našeho nejkrásnějšího okamžiku.“

(Zr, 98)

Také běžné lidské výtvořky a úkony jsou srovnávány s prostorem vesmíru a jeho částmi: „Muž vlezl do budky, nastartoval a odjel s tím vším za starou

tramvají, která bláznivě osvětlená rachotila s kopce jako meteor, než se roztrhne na tisíc kousků.“ (Zr, 57)

Bezvýchodná lidská existence je v novele znázorněna jako svázanost se Zemí (planetou, nikoliv půdou) a osvobození by bylo možné jedině odpoutáním se od ní. Vesmír se otevírá do volnosti: „Špičky bot a střevíců osamělých chodců byly zadýchané dechem hlav, jež padaly z límců a ze šál a koulely se po dláždění a lísaly se k těm nohám, chvátajícím někam mimo, ale nevědoucím kam: kamkoliv mimo Zemi, mimo dočasnou stísněnost této bezhlavosti.“ (Zr, 58)

6.2. Prostor těla

Se vztahem země-vesmír se úzce pojí prostor těla, který vykružuje jeden z Hrubínových zcela specifických prostorů. Zrcadlo hvězdného nebe i zrcadlo rostlin se velmi často odráží na těle ženy. Tělo má u básníka četné konotace prostorové, často splývá se zemí. Proto tento prostor uvádíme v oddíle Prostor země, byť ho tematicky přesahuje, je to vlastně prostor zaokrouhlující v sebe všechny až doposud vyřčené prostory a jejich vztahy. Tělo se proměňuje, odráží, přijímá, slučuje, rozšiřuje, prolíná, prostupuje. Pro básníka znamená

prostor sám pro sebe, hmotný i éterický, v reálných rozměrech i v čase a zase nedozírný dálkou, tělo člověk, tělo příroda i tělo vesmír.⁹⁶

Tělo se stává zrcadlem vesmíru. Vedle kontrastu země-vesmír tak vystupuje kontrast (paralela) **tělo-vesmír**. Tělo se dožaduje vesmírného přirovnání jako úkazu veliké dimenze a nedosažitelnosti, neuchopitelnosti, neschopnosti pojmout do sebe ženu, která přepadá láskou:

„Terino, obleču tě do hvězd a tvé tělo
posázím vesmíry, poslední křísnutí
cvrčka na podzim bude ti slyšitelné
stejně jak exploze, když vzniká nová hvězda,
i v nejbědnějším hvozdíku budeš celá,
jeden vesmír však sotva bude stačit
na slzu, která zrcadlí tvé zalykavé
pohnutí, když jsem tě včera vzal kolem ramen.“

(Rpk, 16)

Také tělo podobně jako jiné prostory maluje obraz nitra lyrického subjektu. Tak v Romanci básníka-Františka zalévá touha, život, divokost, která je nezměrná a přetéká, dožaduje se velkého nedohmatatelného prostoru, proudí četností prostorů, které mají za naším vesmírem ještě nedohledatelnější podobu. Proto je také Terina nevypodobitelná. Touha vybuchuje do hvězdné exploze a stačí k tomu jen cvrček v trávě. Nezměřitelná dimenze prostorů se vzápětí přetavuje do nepatrného hvozdíku. Terina dokáže zaplnit prostor vesmíru, ale zároveň se vejít do malé rostlinky. Její tělo je jako by bezrozměrné, zalévá celý svět, ale stává se také esencí všeho, jako by bytí jejího jsoucná bylo veškerým bytím země, která je jediným jsoucnem a

⁹⁶ Prostor těla, podobně jako prostor vesmíru, se všemi výše řečenými charakteristikami je příznačný zvláště pro Hrubína lyrika.

prapodstatou. Nakonec však ani nejrozlehlejší vesmír nedokáže zjevovat nejmenší citové pohnutí jako jediná částička těla, slza.

Ale už v tento okamžik je básníka víc o časy, kdy budeme mít kosmické sondy a přitom „nahé lidské oči a jimi dál vnímat/ svět v úměrných rozměrech“. Jako by život přibližoval člověka k zemi (a k lidem: „Je mne víc/ o dny, kdy, už dávno ne mladý, začnu/ na letních procházkách zkracovat stezky, abych/ byl stále v doslechu lidí, k nimž budu tíhnout/ ještě silněji.“ Rpk 42), neboť jednou sám do vesmíru poputuje, až přejde do prostoru smrti. A čím bude básník starší, tím hůř se bude učit, „jak si zvyknout té závratí, v níž pro zbabělce/ je pád utrženého balvanu/ a pro srdnaté orlí perut“. Bude hledět vzhůru, ale zároveň bude „drcen a tlačěn do hlemýždí hlíny“. Zatím je ale lyrický subjekt teprve obdarován životem, je „vesmírem doteků“ a Terina má sílu vesmírnosti: „Jediná vločka/ tvého polibku rozstříkla se po celé obloze.“ (Rpk, 25) Terinin vesmír je subjektu nedostupný, ale svůj vlastní si ohmatává: „Vzhlížím ke hvězdám, a kdykoli/ usrknu, stáhnou se všechny na mé rty.“ (Rpk, 25)

Ve **Zlaté renetě** tělo není pouze odrazem vesmíru, ale samo se stává vesmírem: „Doušek měl křídla, proháněl se nekonečným vesmírem mezi buňkami.“ (Zr, 42) Dění ve vesmíru je nám stejně neviditelné a neuchopitelné jako dění v našem vlastním těle: „Ať si pro mě za mě explodují v galaxii gigantické supernovy a dosahují přitom jasnosti miliardy sluncí. Nikdy jsem o nich neslyšel, a jestli mi o tom říkáš, nevnímám to, ať se pro mě za mě na

rozkladišti ve slezině bez ustání rozbíjejí milióny červených krvinek, tak je nech, prevíty, a co je to vůbec za kec.“ (Zr, 53)

Básníkův prostor je často obrácený, vesmír je dostupnější a bližší než příroda, jejíž vzdálenosti jsou nepřekonatelné: „V dálce za druhou řekou Lenka musela slyšet, jak mu tluče srdce, jako on slyšel tlouci její: zvednou-li oči, vidí nad hlavou tytéž hvězdy; jsou tak těsně u sebe, že bys mezi nimi neprotáhl ani mušelínový šátek; ale oba přitom cítí zoufalý tlak: vpáčily se mezi ně lesy k nepřejítí.“ (Zr, 29)

Básníka okouzluje příroda, jeho rodná krajina. Ta se mu stává prostorem lásky, života i smrti, a proto mu nutně také ona splývá s prostorem těla. Příroda, všechny její jednotlivé podoby (krajina, živly), se propojuje do obecnějšího prostoru země, a tak i tady vzniká vedle paralely země – vesmír paralela **tělo-země (příroda)**.⁹⁷

„... budeš mě denně čekávat
ve vysokých janovcích, budem: zlatě hořet
jak ony, kolem úst třaslavou vůni včel,
pod plamennou řekou slunce se budou míhat
hluboko ztracené oblázky našich hlav,
strážná užovka bude syčet na kraji
našich pahorků a o smrti nebudeme
nic vědět, jako o motýlím stínu
nic neví jetelový květ.“

(Rpk 32)

Prostor těla se přetavuje do krajiny a krajina zpátky do těla. Proto může lyrický subjekt chytat „třpyt dvou vážek/ pod tvými řasami“. Části těla se stávají částmi přírody: „Snažil se o hodně všední výraz, aby zastřel novorozený oheň, který v něm šlehl od paty až po kořínky vlasů.“ (Zr, 42)

⁹⁷ viz kap. Krajina jako metafora.

„Chtěl jsem zahlídnout v jeho zornicích vršek vlhkého hřbetu lochneský
obludy. Honem, a řekni něco: a uvidět místo jazyka špičku chřestýšího ocasu.“

(Zr, 46)

Tělo samo vytváří svůj specifický prostor s vlastními zákonitostmi. Je schopné se rozrůstat do velikých rozměrů. Básníkovi tuto rozměrnost umožňuje zvláště **dlaň**, která rozevívá četné prostory. Stává se paralelou krajiny: „Ještě se stačil podívat na Toníkovu dlaň, která mu nahýbala k ústům hrnek: byla obrovská a zakrývala celý obzor, byla to krajina s fantastickými útvary.“ (Zr, 38) Dlaň je schopna nejen objímat velké prostory, ale také překonávat linearitu času: „Dal Janovi dlaň blízko k očím: rostlo z ní bledě zelené osení a zrálo v klasy, ty padaly pod hrabicemi a žacími stroji, strniště se obracela do hnědých brázd, sníh pokryl dlaň a zase z ní slezl, a to se v několika vteřinách vystřídalo tak rychle, že po dlani přešlo jenom zachvění.“ (Zr, 43) Prázdnota dlaně je prázdnotou přírody: „Viděl svou dlaň jen jako bílou poušť.“ (Zr, 43)

Dlaň (ruka), podobně jako celé tělo, je schopna proměňovat své prostorové dimenze, rozrůstat se do „nesmírné dálky“ a pohlcovat celý prostor až do vesmíru, nabývat na síle a rušit přirozenou tíži subjektu a vzápětí se „scvrknout“ do lidských rozměrů, ztrácejících se, když jenom popojedeš o kousek dál.

„Začal dlouze mluvit a jeho ruka, v níž se polička ztratila, pomalu pohltila síň, potom stavení, zahradu a dvůr a nakonec celý kraj, od obzoru k obzoru: jenom Jana vyvrhla, volně visel v prázdnu a ve tmě, o nic se nemohl ani rukama ani nohama opřít. Ruka k němu byla obrácena dlaní, v nesmírné dálce, ale obrovská, takže na ní přes slabé přízračné osvětlení z neznámého zdroje rozeznal všechny nerovnosti a rýhy, zastíněné prsty trochu ohnutými /.../ Když se zvedla podruhé, s námahou ještě větší, ale výše než prve, prsty se ještě více ohnuly: dlaň začala pukát a do prasklin se propadaly meze s habřím a trnkami, vody se

rozlávaly, hlína se hrnula na žulové mozoly a obnažovala je /.../ Potom se znovu ruka objevila, siná v černém prostoru, sevřela se v pěst a uhodila do neviditelného bubnu, až se to rozlehlo vesmírem: byl to však soukromý vesmír, pro tu chvíli narychlo stvořený a hned nato smetený, a ruka se náhle scvrkla a byla úměrná stolu, do něhož udeřila, a ztracená i v té končině, kterou přehlédneš s kopce. Když se ruka otevřela, nevysypala se z ní ani hrstka hlíny, natož trosky hvězd.“

(Zr, 50-51)

Podobně také prsty proměňují velikost. Prsty, kladené na kliku dveří, za nimiž čeká smrt, se zmenšují jejím přibližováním: „Tvé prsty se na ní zmenšují, úží,/ až zmizí.“ (Čd, 12) Bližící se smrt odosobňuje tělo na pouhé „to“, znemožňuje mu pohyb: „Slezly tomu vlasy, šaty jsou na tom zplihlé./ Chce si to ohmatat tep./ A než to rukou udělá pohyb k druhému zápěstí,/ už tomu pod zteřelými prsty/ polyká hlínu žížala./ / Hluboko v zemi.“ (Čd, 19)

Dlaně se stávají také konkrétním místem, nejčastěji městem:

„Dnes ráno jsi ke mně
vztáhla dlaně -
(„Máte hezký ruce,
Terino.“)
- na dvě bílá náměstí
plynuly z tvého srdce zlatovlasé výzvy,
spěchaly deseti úzkými uličkami,
jež končí nad propastí -
(„Hezký? Co je na nich?
Mají pět prstů jako každý jiný.“)
- s krví
hrnuly se ty výzvy od tvého srdce,
a kdybych byl tvé ruce nedržel ve svých,
zlatovlasé výzvy by z konečků tvých prstů
opadaly.“

(Rpk, 20)

Prostorové metafory se váží i k dalším částem těla: „V ústech mu jako v rozstřílené ulici trčely trosky zubů.“ (Zr, 40) Jednotlivé části těla se roztahují do prostoru mimo tělo („Tončiny/ obří kyčle zakryly obzor v dálce“), ale také v rámci těla samotného („srdce se mi rozlilo po celém těle“). Také tvář obepíná veliké prostory krajů, zvláště v Lešanských jesličkách, kde tělo netvora je

přímou paralelou přírody: „Vysoko/ nad sebou vidí Marie tu jinovětšskou/
tvář co poušť zoufalství, poušť s dvěma studnami,/ v nichž by ses nedobral
vlažičky, u jeskyně/ chřtánu se derou zvuky, jež jí, nežli dojdou/ k jejímu
sluchu, překládá vzduch znalý všech/ jazyků Země.“ (Lj, 52) Tělo je propojuje
se zemí:

„Ančiny prsy kojily tak dlouho zemi, až zůstaly svislé, země byla nemilosrdná. Ne, Jan
nechce Ance ubližovat, měla krásná ňadra, s Toníkem si o nich mnohokrát povídali, ale to
ještě Toník netušil, že je pod tímhle stropem bude denně vídat nahá, od jejich slávy až k jejich
neužitečnosti: tahle krása se odjakživa obětovala zemi, z níž vzešla.“

(Zr, 60)

„Rozlehlost těla“ je prostupná, existují v ní vesmíry i prostorové uzly: „Už
dnes láska a smrt křižují se ve mně.“ (Rpk , 44) Tělo se otevírá: „Roste do
všech stran. Rozléhají se jím hlasy, zvonění pokliček a skřípání hrnců s plotny.
Zvuky, jež se v něm prohánějí, srazí se občas v rozpálené hlavě a znovu se
rozlévají do jeho nejvzdálenějších konců.“ (Us, 65) V próze U stolu se přetváří
v přímou paralelu stromu, jilmu, který, stojící v zahradě u březanského
dědečka, znamená dalšího člena rodu. Jilm se stává součástí horečnatých vizí
subjektu, srůstá s ním, prorůstá ho: „Ale vždyť to není prostěradlo: jsem celý
zarostlý v jilmu, a jak se mu, kdesi vysoko nad mou hlavou, opře vítr do větví,
v hlavě to zapraská.“ (Us, 69) Subjekt může srůstat s jilmem, neboť také jilm
má lidské tělo: „Na kořen, který trčí ze zdi, budeme sedat. Sedali jsme na to
rámě, nyní mrtvé, ještě když patřilo k živému ústrojí: neviditelné pro lidský
čas a s trpělivostí věkovitých bytostí nás zvedlo k srdci jilmu.“ (Us, 95)

Na rovině paralel se vytváří trojúhelník země (příroda) – tělo – vesmír.
Každý bod se pojí s ostatními dvěma a vytváří tak pevnou síť základního
lidského bytí v přírodě a nad ní ve vyšších přírodních a fyzikálních zákonech

určovaných kosmem. A ač Hrubín nikdy nehovoří o Bohu, veškerým svým prostorovým proplétáním, kde každý bod je součástí jiného bodu, dospívá k jedinému centrálnímu bodu, ve kterém se v nekonečnu setkají všechny rovnoběžky.

6.2 Prostor pod zemí – na zemi

Vedle vertikálního pohledu vzhůru existuje u Hrubína ještě jedno důležité prostorové dělení. Toto dělení je určeno jakousi obrácenou vertikálou, tedy pohledem do hloubky. Tím se vytváří prostor země v kontrastu k prostoru pod zemí. Oba prostory jsou také symbolické – prostor nad zemí je prostorem živých, prostor pod zemí prostorem mrtvých. Tedy vedle smrti, která hrozí za dveřmi, ťuká na okno nebo je symbolizována chladnou světnicí, vzniká zcela svébytný prostor pro nebožtíky pod zemí, ve kterém mohou „žít“ a pohybovat se, jakýsi antiprostor. Tím se v podstatě vytváří triadické dělení prostoru ve vztahu k zemi – prostor pod zemí, prostor země (na zemi) a prostor nad zemí (vesmír).

Přestože prostor nebe je od nás reálně daleko vzdálenější, u Hrubína se často neodlučně propojuje se zemí, stává se jejím odrazem.⁹⁸ Naopak k nebožtíkům pod zemí máme reálně velmi blízko, sami hloubíme jámu a sami nebožtíka do ní ukládáme, přesto nám je prostor pod zemí vzdálenější a

⁹⁸ Viz kap. Zrcadlo země – vesmír a Prostor těla.

nedostupnější. Je to dáno tajemnou povahou smrti, která je zdůrazněna neprůhledností země narozdíl od nebe, do kterého se můžeme kdykoliv podívat. Neprůhlednost je způsobena hlínou, jež se do značné míry stává paralelou zastřené okna nebo prostoru dveří, za které rovněž nevidíme. **Hlína** představuje hranici země a podzemí. Zatímco ona vytváří statický mezní prostor, který zakrývá a vzdaluje tak zdánlivě blízké, rostliny, které vyrůstají z hloubky hrobů a prorůstají skrze ni vzhůru, se stávají dynamickým pojítkem obou prostorů tím, že rostou z jednoho do druhého: „Až na jaře přijdu/ k tvému čerstvému hrobu a spatřím tam/ kvést jako první rostlinu zlatý kopr,/ poroste zrovna z těch hlubokých míst/ kde jsou tvá ústa.“ (Rpk, 12)

„U listnatého porostu se zvedá kopeček husté svěží trávy. Obr na něj ukazuje holí: – Obří pačesy! – Usmívám se jako po šťovíku. – Nevěříš? V zemi je zarostlý obr, nemůže se hnout. Pojd', zataháme ho za vlasy! – /.../ To jsem ti povídal pohádky o těch obřích pačesech /.../ Kdepak by se na světě vzali obři! Ale pravda je, že na tom místě někdo leží, někdo, víš, nebožtík. Z něho roste ta pěkná tráva.“

(Us, 36/ 37)

Básník propojuje oba světy také pomníky, které, jsouce oživeny, rostou ze země jako rostliny: „Na návších mezi čerstvě zasazenými lipkami vyřázejí ze země žulové pomníčky s desítkami jmen těch, co už se nevrátí.“ (US, 115) Hlína je tedy mezním prostorem neprůhledným, ale propustným. Prostory se neprolínají pouze zesponu, ale také seshora dolů: „Teď přes hlínu a přes kořínky země/ bude pršet na její milovanou hrud'.“ (Rpk, 45)

Proto právě na hlínu-travičku jako na mezní prostor jsou pokládány dětičky na hranici života a smrti, když je matky „zmrákoťní cumlem namočeným v kořalce“. Jejich stav zvláštního bytí-nebytí na zemi je přibližuje

k prostoru pod zemí, jehož znaky na ně přecházejí: „Tucet hlaviček jakoby z vosku, kolem rtů a na spáncích modře prosvítá hrobové šero.“ (Us, 27) Proto také, když „jednou opilý Markus vyvážel močku a jeho kůň o jednu tu hlavičku kopytem jen škrtl: to děcko se smrtí nezměnilo. Bylo stejně mrtvolně bledé, cumel mu dál koukal z úst, jen ten modravý stín podlil celé líčko.“ (Us, 27) Děti ležící na hlíně jsou svou polohou nejbližší oběma prostorům, za živa jsou blízko fialek nad zemí, po smrti pod zemí: „Zela mi řekne, že ty, co to nevydržely, čichají bůhvídkde v hlíně k fialkám.“ (Us, 142)

Někdy se rostlina vyrůstající z prostoru pod zemí stává přímo zhmotněním nebožtíků:

„Kde jsou teď? – Zeptám se /.../ na malé smrtky s voskovými líčky /.../ na ta nemluvnátka /.../ Podívej se, tamhle v tom květu je jedno, vidíš ho? A tamhle druhé a tamhle v tom velikém taky! Jak jsou hezky oblečená, jako jezulátka, v bílých šatičkách vyšíváných zlatem a červenými korálky. Inu, nic lepšího je potkat nemohlo!“

(Us, 141/142)

Vzdálenost a neuchopitelnost prostoru pod zemí není dána jen tíhou a neprůhledností hlíny, ale také obrácenými vztahy a zákonitostmi tohoto světa, které v nás vyvolávají mystický pocit. Prostor pod zemí je nedostupný, i když je vědomí tohoto prostoru přítomno v našem světě. Hrubín neustále připomíná existenci obou světů v těsné vazbě: „Když jsem ji v janovcích/ objímal, už se jí pod záda sunul hrob.“ (Rpk, 45)

Prostor pod zemí je nejčastěji zkonkrétněn do prostoru **hrobu** jako prostoru nikoli zaplněného hlínou, nýbrž zvláště dutého, ve kterém se mohou nebožtíci pohybovat. (Velmi často je podoba tohoto místa metaforicky přenesena přímo na nebožtíka, a proto neroste kopr z hrobu, ale konkrétně z těch míst, kde jsou ústa) Představa, že mrtví dále žijí pod zemí, v hrobě, je

velmi stará. Již u starých Řeků, kteří ho ovšem přejali z indoevropské tradice, vznikl podobný kult mrtvých: „Podle nejstarších náboženských představ Italů a Řeků duše netráví svůj druhý život v jiném světě, který by neměl s tím naším nic společného. Zůstává docela blízko lidí a žije nadále pod zemí.“⁹⁹ „Z této prvotní náboženské představy vznikla potřeba hrobu. Aby se duše usadila v podzemním příbytku, který by jí vyhovoval v jejím dalším životě, bylo třeba tělo, s nímž zůstala spoutána, přikrýt zemí.“¹⁰⁰

Také u Hrubína nebožtíci žijí svůj vlastní svět pod zemí. V tomto případě dochází k určité paralele mezi prostory země a vesmíru, které jsou si často zrcadlem, neboť v prostoru pod zemí se žije podobně jako na zemi, jen je vše prostorově převráceno. Zcela specifické pojetí obráceného prostoru ukazuje báseň Druhý sen ve sbírce Černá denice. Pro možnost detailnějšího pohledu na zákonitosti tohoto prostoru budeme báseň citovat celou.

Druhý sen

Dokud mě tam nezavedl, nevěděl jsem,
že pod trávou naší zahrady je svět.
Dýcháme hlínu nadnášejíce ji, zatímco někde nahoře
vzduch nadnáší živé.
Procházíme se ležíce.

Zvlášť letos ponesou kořeny dobré ovoce,
říká tatínek, ale nedají se roubovat.
Jako tam nahoře proutkaři, kteří v půdě
pod nohama
dovedou nalézt vodu, tak umí tatínek uhádnout,
kde v zemi nad hlavou je pramen vzduchu,
a změřit, jak vysoko by se mělo jít,
kdybychom nad sebou chtěli vyhloubit studnu.
Rozezná měsíční pramen od slunečního,

⁹⁹ Coulanges, 13. Coulanges to dokládá na citátu Cicera: Sub terra consebant reliquam vitam agi mortuorum.

¹⁰⁰ Coulanges, s. 15.

dusný od zčeřeného větrem.
Když se studna seshora naplní vzduchem,
nikdo se do ní nesmí dlouho dívat,
aby nedostal závrť.
Vtáhlo by ho to vzhůru a zaskl by se.

Jednou pan Pamětník se takhle utopil.

Když ho vytáhli dolů pod kořeny,
byl už k nepoznání.

(Čd, 15)

Hlína je prostupná seshora i zespoda. Tak můžeme na zemi hloubit studnu dolů do hlíny, stejně jako pod zemí nad sebe do světa živých. Studna se stává dalším místem propojení obou prostorů. Pro vztah těchto dvou prostorů je však důležitá skutečnost, že dochází k jejich propojování, v žádném případě však k plnému prolnutí. O obou totiž platí, že do nich nelze vstoupit bez ztráty jednoho z nich. Lidé se ve studni utopí, neboť se dotknou spodního prostoru, proto také pan Pamětník se utopí, když dostane závrť z prostoru nahoře. Podaří-li se tělo vrátit zpět do výchozího prostoru, „je již k nepoznání“. O světě pod zemí často nevíme. Potřebujeme průvodce, aby nás tam zavedl a seznámil nás s ním.

Obrácené prostorové vztahy jsou často zhmotněny do jazykových oxymorónů („vyhloubit nad sebou“, „vtáhlo ho to vzhůru“, „vytáhli ho dolů“). Tento prostor je obkroužen pohybem, také vnitřně paradoxním („procházíme se ležíce“), je nadlehčen dechem nebožtíků. Zdá se, jako by hlína vytvářela střední osu, od které se zrcadlově odrážejí oba prostory – zatímco nahoře nesou ovoce větve, pod zemí jsou to kořeny. Měříme-li na zemi hloubku studny, pod zemí zjišťujeme její výšku. Dochází k paradoxu, kdy pod zemí se dějí stejné věci a jevy – roubují se stromy, hloubí studny, kořeny

nesou ovoce, nebožtíci dýchají – přesto však se nejedná o paralelu, nýbrž o přesný opak. Zatímco země a vesmír se mohou a často stávají u Hrubína kopií a lehce se zaměňují, prostor pod zemí je vymezen zcela opačnými vztahy a příčinností vůči prostoru nad zemí.

Podobně jako pro živé znamená prostor domova a bezpečí dům, tak nebožtíkům vymezuje tento prostor hrob. A podobně jako se živí bojí podzemí a odkrytí hlíny, tak také mrtví mají strach z otevření hrobu do prostoru živých: „A z otevřených hrobů/ pod naším zápražím bude je hrobník Šobich/ zvedat a oni se mu budou bránit tak,/ že bude svazovat jednoho po druhém,/ aby je dostal z hlíny ven, jako by měli/ hrůzu z vezdejšího světa.“ (Lj, 50) Tak Hrubín násobí ztrátu, kterou pociťoval při vyklizení Posázaví pro vojenské účely. Kraj neopouští pouze živí, ale také mrtví, je to jakási dvojitá ztráta domova, protože s ní se přetrhává také kontinuita rodu. Fakt, že mrtví za nic nechtějí opustit své místo pod zemí, opět odkazuje na starý kult Řeků: „Původní stará pokolení se domnívala, že lidská bytost žije v hrobě, že se duše neodděluje od těla a že zůstává připoutána k té části země, kde byly pohřbeny ostatky.“¹⁰¹

Hrubín, jak bylo řečeno, rozdělil prostor světa triadicky. Proto také můžeme najít určité paralely mezi vztahem země-podzemí a vztahem země-vesmír: „Ležím naznak v olším stínu a dívám se na kolečko oblohy jako do studny /.../ Na tom místě je nebe nejhlubší, napadá mě.“ (Us, 40) Také pohled do nebe může vytvořit obrácené vnímání prostoru, vystavět studnu směrem

¹⁰¹ Coulanges, s. 17.

vzhůru, nikoliv do výšky, ale do hloubky nebe, čímž ještě více rozšiřuje prostor vesmíru.

Triadické členění vymezuje ještě jednu paralelu. Podzemí-země se stává přímou paralelou země-vesmír, tedy ve vztahu podzemí-země se chová země jako obloha a podzemí získává krajinnou charakteristiku, mrtví si ponechávají tělo, neexistuje rozpadání. Jedině vzduch tu chybí, ale mrtví přesto dýchají. „- Dobře, že jsi už přišel -/ zazní z jejího neporušeného srdce,/ - zde v té bezvzdušné poušti není rozpadání,/ dávno jsem umřela a přece široce/ otevřenýma očima se dívám k Zemi, /jež stojí v zenitu.“ (Lj, 40) V těchto obrácených zákonitostech se nakonec i vesmír může dostat dolů: „Pak vyplivl zarudlý Marsův kotouč do vesmíru pod sebou. Středně lehká země, křičel Jan, středně lehká země.“ (Zr, 39)

Svět pod zemí obkresluje prostor smrti. Bez přítomnosti smrti nelze do něj sestoupit, ale ani z něj vystoupit. Proto tento prostor vyvolává mystickou úctu a s ní spojený nepřekonatelný strach, proto také živý potřebuje do tohoto světa průvodce. Nebožtíci opouštějí spodní prostor a vystupují na zem v blízkosti smrti, tedy v čase přiblížení se člověka této záhadné události přechodu. Vystupují na zem a ťukají na dveře, vyjevují se ve snech. Poznáváme je, byť ztratili svou podobu, která se připodobnila cizímu prostoru, jiným vztahům a jiné časovosti. Přes jejich novou tvářnost je však v blízkosti smrti vidíme metamorfující se do lidské podoby nejzralejšího věku jejich života na zemi:

„Má cizí temné oči
jako vyvržené spekliny ze sopky, na tváři
praská mu napjatá brunátná kůže.

Je jakoby bez věku.
Bojím se na něj zavolat, vyrušit ho
z hrozného soustředění.
Je to on?
Je. Ale já ho vidím, jaký byl v té chvíli,
kdy se má sestra počala.“

(První sen, Čd, 13)¹⁰²

Nebožtíci ztrácejí svou hmotnost, ale také jinou hmotu dokáží odlehčit, dýchají hlínu, „nadržejíce jí“: „A hlína je tam ustavičně/ něčím tichounce oživena, i když je/ nahrnuta na mrtvou hlavu.“ (Lj, 41) Nebožtíci se přelévají do vzduchu nad zemí, veездеjším prostoru se jejich nezatíženost dožaduje letu. V básni **Třetí sen** vystupuje mrtvý tatínek nad zem, neboť se přibližuje básníkův čas smrti:¹⁰³ „Na našem dvoře v bezlistých větvích jasanu/ bez křídel poletuje tatínek.“ (Čd, 17) Mrtvý může letět i bez křídel, ba naopak křídla nikdy mít nemůže. Pro básníka zůstanou křídla navždy spojena s životem, jeho silou i bolestí, s jeho darem, s láskou jako životní formou na zemi. Blížkost smrti propojuje básníka s hlínou. Ta svazuje, znemožňuje vzlétnout, „tíží střevice obalené hlínou“. Proto se subjekt vyzouvá ze střeviců, ale stále běží po zemi, neboť ji nemůže ještě opustit (motiv vyzouvání střeviců je paralelou otevírání dveří smrti, stojící za nimi), zatímco tatínek „letí na dolejší zahradu“. Mrtvý je ve vzduchu a je vzduchem, který vytváří mezi zemí a nebem jakýsi meziprostor. Nebo se tento prostor stává jen symbolickou paralelou nebe-vzkříšení? Na éterickém tatínkovi ulpívá básníkův pohled vzhůru. Tak dva horizontální prostory štěpí vertikála pohledu. Podobně jako v básni **Druhý sen** také tady se stává tatínek průvodcem, který chystá cestu:

¹⁰² Hrubín poznamenává pod báseň: „Zdálo se mi tu noc před tvou smrtí, sestro.“

¹⁰³ Černá denice byla psána tři roky před Hrubínovou smrtí.

„V koruně akátu splétá z trnitých větví/ obrovské hnízdo./ Bojím se zeptat pro koho.“ (Čd, 17) Stane se hnízdo prostorem domova a bezpečí i tam na druhé straně, podobně jako zde světlice? Přibližování smrti se projevuje na pohybu a zatíženosti živého. Přestože sám básnický subjekt se vyzul z obtěžkaných střeviců, zatrne strachem, když se mu nohy „začínají pomalu zvedat od země“. Stmívání přírody je stmíváním do smrti: „Stmívá se, podzimní slunce/ klouže po krvi, na trn akátu se napíchla večernice/ a poraněná se odtrhává, třpytem sliní/ zčernalé větve.“ (Čd, 17) A toto stmívání, tato smrtelná úzkost přiměje k touze utíkat z dolejší zahrady (sama dolejší zahrada jako by svým prostorovým zakotvením již mířila dolů) na dvůr a „vklouznout do střeviců zatěžkaných blátem“. Odložení střeviců je však jednou provždy, do nich se bude už dále obouvat všeska země. A tak se subjekt pomalu povleče po vrcholcích metlic, již chycen do vzduchu, a za ním se bude stále rychleji doplétat hnízdo po něho, povleče se v nesmírné dálce a začne pozorovat tento svět již obráceným dalekohledem.

V podzemí nežijí pouze nebožtíci, ale také příroda. Ta však prorůstá vzhůru, a žije tak v obou světech najednou: „Skály a kameny vystrkují z proudů a peřejí hlavy jako průvod obrů, kteří se zpod země protlačili k slunci jen čelem a temenem.“ (Us, 34) „Cítím, jako nedávno v horečce, jak se pod námi kořeny jilmu chvějou a splétají s kořeny hrušní-kabaní.“ (Us, 87)

Možnost cítit nebo vnímat prostor pod zemí vzniká ve vypjatých psychických či zdravotních stavech, v horečce (jak dokládá poslední citát), ve snu („všichni, které navždy ztratím, budou se ke mně vracet ve snách“ Lj, 49),

v zamilovanosti („když jsem ji v janovcích/ objímal, už se jí pod záda sunul hrob“ Rpk 45) nebo v blízkém kontaktu se zemí („zdá se mi, že hluboko pode mnou cosi zavrávalo“ Us, 104).

Do prostoru pod zemí se přichází vždy po životě na zemi. Vstupují do něj lidé, ale také věci a místa, neboť jsou odrazem lidského nitra, a proto s ním odcházejí: „Jednou budou pod hlínou pochovány všechny zvuky z chalup-nebožek, z obou halasných světnic, lešanské a březanské, hlasy a šepoty, smích a vzdechy, vyhrklý křik rodiček i tlumená kvílení u úmrtního lůžka, pípání kuřátek pod slaměným víčkem a zvonění lžic a talířů. Nejvíce však pod ní bude vaší tišiny, rybníky Beránku a Ovčíčko, a ta hlína bude na všem ležet tíhou starodávného kopce Běsné.“ (Us, 163) Nad prostorem země se však stále bude klenout vesmír (nebe) jako věčná stálice. Drobná místa se tedy pochovávají, ale všeobjímající prostory podzemí – země – vesmír zůstanou i bez našeho vědomí: „Ale nad hlínou, která se hrne s pahorků, s polí a luk a kterou vody potoků mísí s pískem Sázaviným, dál bude letní nebe mítí barvu školních písanek.“ (Us, 163)

7. DYNAMIKA PROSTORU

(jazyková reflexe prostoru)

7.1 Prostor určovaný pohybem

Jedním z důležitých kritérií, která vymezují vztah jednotlivých míst, je kritérium statickosti a dynamičnosti. V nejširším slova smyslu je každý topos statický – ať je to krajina, stavení či detailněji část těchto míst, hranice a další. Tyto prostory se svou statickostí váží k pobytu jedince v nich, jedinec přebírá jejich statickosti. Naproti tomu musejí být místa navzájem propojena. Toto propojení vytváří cesta jako prvek dynamický. Vztahu statický/dynamický tedy odpovídá vztah pobyt/cesta. Literární dílo je pak vytvářeno (pokud se ovšem jedná o dílo epické, neboť jednotlivé žánry se od sebe přístupem k statickosti/dynamičnosti liší¹⁰⁴) střídáním pobytu na jednotlivých místech s cestou mezi nimi.

To je úhel pohledu v nejobecnější rovině. Statické prostory však mohou samy v sobě obsahovat pohyb a většinou ho také obsahují, v metaforické či

¹⁰⁴ „V uplatnění statických a dynamických míst můžeme v jednotlivých druzích pozorovat podstatné rozdíly. Zatímco v poezii a dramatu není statický topos typu krajiny, pokoje, duše ničím výjimečným, /.../ v próze je setrvání na jediném místě (pokud za takové místo nepokládáme třeba celé město) něčím neobvyklým, a signifikantním, a je potom příznačné, že vypravěč takové místo (podobně jako básník svou duší) ‚rozhýbá‘, například doslova putuje kolem svého pokoje.“ (Hodrová, Paměť a proměny míst, s. 18.)

symbolické rovině se dokonce samy mohou pohybovat. Pohyb také často statický prostor určuje, skrze něj poznáváme velikost místa, jeho vlastnosti a celkové dimenze. Do statiky se dostává dynamika, která statický prostor rozpohybovává (paradoxně pohyb podtrhává statičnost důrazněji). Způsob pohybu subjektu ve statických prostorech odráží jeho psychických stav.

Jednotlivá místa už svým vlastním charakterem mají větší nebo menší náklonnost k vnitřní dynamice a s touto vlastností často autoři pracují. Například krajina sama o sobě nutně vybízí k pohybu. Jednak sama o sobě je pohyblivá, byť na jediném místě, jednak se v ní subjekt pohybuje, když jí prochází. Jiné vlastnosti má prostor stavení. I jím se sice prochází, ale spíše proto, aby se v něm dlelo na jiném místě, ne pro pohyb sám o sobě (poutník cestuje krajinou, nikoliv stavením). Stavení tedy vybízí k pobytu, krajina k cestě. To jsou prvotní vlastnosti těchto dvou míst. Jejich narušení je vnímáno signifikantně.

Typ dynamické statičnosti a její příznakovosti zcela zásadně vymezuje prostor v díle Františka Hrubína. Výrazné pohybové nuance se projevují zvláště v přírodě, a to jak u subjektu, který přírodou prochází, tak u přírody samé. Pohybová proměna je bezprostředním odrazem nitra subjektu, prostor se přetváří právě ve vztahu k člověku (a v souvislosti s ním působí i na vývoj děje). Odráží se přímo do **jazyka**. Pohyb je zakotven do sloves, často podpořen příslovci vyjadřujícími zvukovou intenzitu. Vedle toho je statický prostor charakterizován příslovečnými určeními místa. Také provázanost dynamiky a statiky se odráží v jazyce, neboť nejčastěji bezprostředně po slovesech

vyjadřujících pohyb klade básník příslovečná určení místa (a často také času). Príslovečná určení mají podobu buď konkrétních zeměpisných názvů míst nebo obecných míst (na poštu, z vlaku, ve vřesích), nezřídka také podobu odkazovacích zájmen (tam, zde, tudy, kudy atd.).¹⁰⁵

Odkazování a neurčitost prostorů je významotvorná v novele **Zlatá reneta**, neboť hrdina Jan nenachází jistotu místa, do kterého se navrací. Nesmyslnost návratu a nemožnost zakotvit v krajině mládí je podpořena zájmeny kde a kam, jejichž důležitost je zvýrazněna grafickým odlišením. K těmto zájmenům se velmi často kumulují četná slovesa pohybu: „Hleděl se odtud co nejrychleji dostat, ale nevěděl *kam*, vytrhl se jim, utíkal, padal a zase utíkal, upadl a zjistil, že zakopl o hlavu nějakého člověka.“ (Zr, 41) „/.../ chvátajícím někam mimo, ale nevědoucí *kam*.“ (Zr, 58) „Než usnul, znovu a znovu se dohadoval, *kde* asi umře, kde je to místo, které už *je*.“ (Zr, 78)

V **Romanci pro křídlovku** se slovesa pohybu vyvíjejí na pozadí přírody od statických až po dynamické (tedy po slovesa odstiňující rychlost pohybu) ve vztahu k vývoji děje. Při setkávání s Terinou pociťuje lyrický subjekt - František naplnění, uspokojení a klid z možnosti bytí spolu. Tento klid je představován statikou prostorů, které zintenzivňují pocit bezstarostnosti svým konkrétním zázemím (a často také určením času), a s nimi i statikou postav: „Včera jsme seděli v hluchavkách“ (sedět - statický pohyb postav, v hluchavkách - konkrétní určení statického místa), „budeš mě denně čekávat/ ve vysokých janovcích“ (sloveso čekávat určuje nejen statiku místa,

¹⁰⁵ Jazyková reflexe pohybu bude procházet skrze všechny tři kapitoly tohoto oddílu. Proto se např. v kap. Prostor určovaný pohybem nezmiňuji o Lešanských jesličkách, protože pohyb v nich je úzce spjat s cestou a zvukem, a bude tedy rozebrán v následujících dvou kapitolách.

ale vyjadřuje také delší časový úsek, který podporuje pocit klidu). Statický prostor, vyjadřující možnost setkávání, je však vnitřně rozpořhobován, neboť subjekt je naplněn touhou a láskou, která do stabilního prostoru a statického pohybu vnáší dynamické prvky. Tato dynamika je vícevrstevná. Přináší jí metafory, vztahující se k žvlům (tedy jevům dynamickým), pohyby jiných předmětů (často prudké a s nimi kontrastující drobnější pohyby postav), ale také vymezení prostorů jinými kritérii, než je statičnost/ dynamičnost, jako je například vertikálnost (hluboko/ vysoko) či zvuk: „Až včera večer po poslední jízdě/ šli jsme si sednout k tarasu do hluchavek./ Zkusil jsem ji políbit na spánek,/ ulmula se a bledý plamínek vlasů/ šlehl mě do rtů, ucítil jsem hluboko/ v kříži palčivost a vyhořel jsem v ústech.“ (Rpk, 14) Násobení tu probíhá i v rámci jednotlivých jevů, takže se oheň jako živel projeví hned třemi slovy – plamínek, palčivost, vyhořet. Tento typ dynamické statičnosti ve vztahu subjektu k Terině se v Romanci opakuje pravidelně.

Pohyb skrze krajinu, a tédy skrze širší prostor se děje vždy, když subjekt není s Terinou (a naopak, Terina od kolotoče se musí nutně krajinou pohybovat, vždy ale bez Františka, její pohyb známe jenom jako jeho začátek či konec – „přijelas“, „odjelas“). Je opět odrazem atmosféry a psychického stavu subjektu. Tak se pozitivní naladění dožaduje pomalého pohybu („stačilo však jít druhý den podle řeky,/ abych byl čistý.“), napětí a touhu pohybu zrychleného („z těch deseti každý/ večer jsem běžel pod Běsnou k Netvořicům“). Pohyb se zrychluje a stává prudším ve vypjatých situacích a v klíčových momentech skladby. Když žárlivý František uhodí Terinu

Viktorovou čepicí a tímto nevinným gestem smrtelně Terinu raní (do té míry, že se již nikdy nesejdou), uzavřený statický prostor se otevírá, rozšiřuje do celé krajiny a dynamizuje: „Pak/ budeš *utíkat* žitem, dám se jinou cestou,/ abych ti *naběhl*.“ (Rpk, 33) „Běh“ neznamená výraz nedočkavosti a touhy, ale „útěk“ před bolestí, „nadbíhání“ pak snahu neztratit. Definitivnost gesta a rozchodu je prostorově znázorněna vzdálením obou postav, vnitřním tabu se přiblížit. Je podtržena opakováním v čase: „Ten den a ten večer,/ a příští dny a večery ti budu/ z povzdálí dávat znamení.“ (Rpk, 33) Rozchod je ještě násoben vzdáleností a neznámostí míst, kudy se Terina bude pohybovat: „Ale marně./ Už nikdy nepřijdeš. A kdovíkudy/ a na jakých cestách se to léto budeš tlouci/ ve voze se záclonkami.“ (Rpk, 33) Statický prostor setkávání a statičnost postav přechází momentem rozchodu na čepici jako na příčinu rozchodu. Závažnost situace je zvýrazněna několikanásobným opakováním pohybu a prostoru: „Jen čepice,/ Viktorova čepice tu *zůstane ležet/ ve zlatých janovcích, na jednom místě/ zůstane ležet* jako ubité zvíře.“ (Rpk, 33) Anticipace této situace se objeví již dříve, svým motivem přibližování a vzdalování se (tedy opět pohybem): „Nebo se snad bála,/ že naše životy se k sobě přiblížily/ jen na chvíli, jako se přiblíží dvě struny,/ když přes ně přejede jeden prst, a že dál/ půjde můj život, tak jako předtím šel,/ v nesmírné dálce rovnoběžně s jejím?“ (Rpk, 30)

Terinina smrt způsobí v subjektu pocit bolestné ztráty a vyvolá prostorovou a pohybovou dezorientaci (což odpovídá logicky vztahu ztráta/hledání): „Budu celé noci/ *pobíhat* na Běsné ve vřesích.“ (Rpk, 46) Stísněná

atmosféra je dokládána těžkostí pohybu („brodit se/ zelenavou řekou“). Hrubín opět násobí tento exponovaný psychický stav dalšími paralelami, když vzápětí dodává: „Lidi prej *utíkají*/ z Německa. Nebude válka?“ Rychlost pohybu podtrhává i rychlost času a tematický kontrast: „Copak je možné,/ aby se zase tak rychle a vespolek/ umíralo, že smrt zevšední?“ (Rpk, 46) Prudkou dynamiku pohybu, zdůrazněnou rychlými změnami prostředí a témat, básník ústy lyrického subjektu naráz zastavuje do statiky: „Ty máš řeči,/ teto! Přestaň!“ (Rpk, 46)

Závažné výpovědi a vypjaté situace se projevují extrémním kumulováním sloves vyjadřujících pohyb, často navzájem velmi kontrastních (opět se objevují další dynamické jevy jako živly, zvuk a četné kontrasty). Tak ve vypjatém snu subjekt s tatínkem „běží proti požáru“, až je „zastaví řeka“, v ní se peřejemi (které v sobě zahrnují prudký pohyb) pouští Tonka, František „skáče“ do vody.

Také stěžejní moment smrti je představen kumulací dynamiky v ostrém kontrastu statiky (násobeném dalšími kontrasty – motivy, postavami aj.). Smrt dědečka je opět charakterizována četným výskytem pohybových sloves, která symbolizují tatínkovu vyděšenost v kontrastu s dědečkovou nehybností (kterou do sebe tatínek vstřebává): „Brzo odpoledne/ tatínek *přijel* na můj telegram./ Uřícen *běžel* rovnou k dědečkovi./ Pak jsme viděli, co *přešlo* kolem něho/ studené *nehybnosti* v té světnici, kde *zůstal* s dědečkem *dlouho sám*.“ (Rpk, 38/39) Kontrast pohybu (rychlosti) a nehybnosti (spojené s dlouhým časem) je podtržen kontrastem uřícený/ studený.

Podobné hromadění dynamických sloves a kontrastů nastává při smrti Teriny. Její smrt se odráží na rozdíl od smrti dědečka, kdy se otec od dynamiky pohybu ztišuje do klidu a vyjde „jako s těžkým vyvráceným/ stromem v rukou“, v pohybu lyrického subjektu, u něhož je obrácený vztah (ve kterém bude subjekt také obráceně než za života Teriny – čelem do trávy), tedy od statiky k dynamice. Slovesa jsou expresivnější a intenzivnější: „Večer budu *ležet*, obličejem/ v trávě. Z návsi mě Viktorova křídlovka/ bude *přibíjet* k zemi a její sólo/ bude *se třepat* pod mými spánky,/ pěstmi je budu *vyhlánět*, to bych si však musel/ *rozpoltit* hlavu o mezník, aby náraz/ *vyrazilo ven*.“ (Rpk, 45) Zatímco k dědečkovi se váže nehybnost a ticho, s Terinou i v její smrti je spojený pohyb a zvuk. Zvuk se u ní stává natolik dominantní, že je to právě on, kdo Františka přibíjí k zemi.¹⁰⁶

Kontrasty dynamiky a statiky v dílčích částech a samotné dynamizování statiky koresponduje se základním kontrastem, na kterém je vystavěna celá skladba Romance pro křídlovku, kontrastem statiky sedícího subjektu v okně v noci a dynamického prostoru ve dne. Statičnost lyrického subjektu také ostře kontrastuje s dynamičností jeho představ, s jeho stavem k zbláznění živým.

Slovesa vytvářející dynamiku jsou samy o sobě nositeli určitého vztahu k prostoru. Z nich samých poznáváme atmosféru děje i stav postav, ale také míru jejich dynamiky související s časem – od pohybu pomalého až po pohyb rychlý. Dynamika ale není dána jen na ose pohybu pomalu/ rychle (*očekávat*, *sunout*, *zadržet*, *jít*, *běžet*, *utíkat*, *řítit se*), ale také na kruhové ose (*vykroužit*,

¹⁰⁶ O zvuku viz Prostor určovaný zvukem.

obejmout, vracet se), určuje ji zvláštní způsob překonání prostoru (*skočit, vzlétnout*), nelineární pohyb prostorem (*křížovat, hledat, bloudit, vodit sem a tam*) a dále také pohyb na ose pevný/ rozechvělý (*třepat se, chvět se*), vstup/výstup (*vstoupit, vyjít*), malý/velký (*scvrknout se*), těžký/ lehký (*odhodit, nést*), blízkost/vzdálenost (*vzít za ruku, pustit, přitáhnout, přitisknout, drhnout*), překonání (*vytrhnout, slézt, strhnout*), změna prostoru (*rozprostřít, zabořit, překročit*) a řada dalších.¹⁰⁷

Vztahu jazyka a prostoru (a s ním i času) odpovídá také **práce s veršem**, která napomáhá aktuálnímu členění textu a jeho celkové výstavbě. Hrubín v Romanci pracuje převážně s veršem volným, který jen občas, v určitých menších celcích jeví náznak rýmu (tak je tomu např. v závěru skladby, kdy básník při vyznání jakéhosi kréda života a lásky přejde do sdruženého rýmu: *zřeknu-nezaleknu, otevřen-sen, přece-v řece, peřejí-kde jí, znovu-kovu, odhodiv-živ*). Hrubín využívá hojně interpunkčních znamének pro odstínování výpovědí, často pracuje se závorkami (ty většinou odkazují na lyrické pasáže, k jiným motivům atd.), třemi tečkami jako zámlkami („Dědeček... Ale ne!“), s vykřičníky a dalšími. Nacházíme zde spíše náznaky slok než sloky v pravém slova smyslu. Častěji než odděleným řádkem jsou vyjádřeny různým zalomováním verše. Toto zalomování umožňuje zdůraznění klíčových slov a výpovědí a právě zde se nejčastěji objevují časová určení (*A ještě budu, A jednou, Pak budeš, Do smrti, Už dnes je mne víc, A dnes ráno, Potom, A v nejdleší noci, Jednou to začalo*), místní určení (*Za*

¹⁰⁷ Romance pro křídlovku je plná pohybu, přitom se v ní slovo pohyb objeví explicitně pouze jedinkrát, a to tehdy když Viktorovy oči „mířily na můj každý pohyb“. Některé další pohybové vztahy viz následující kap. Cesta.

mnou, A na návsi, Je to v nás) spojená často s konkrétním prostorem (Sedím v okně, Ve světnici leží dědeček), slovesa vyjadřující dynamiku a pohyb (Vstanu, Roztrhněte se, Potom zboříme, Stačilo jít) i příslovce, která v sobě dynamiku zahrnují (Teď musím rychle). Vedle těchto prostorově-časových odkazů obsahují dále také oslovení, která výpověď velmi zaktivňují (Tatínku, Terino, Synku, Dědečku), sémanticky zatížená slova (A čepice, Odpusť mi, všechno je v naší moci, láska a život, Jsem živý, není s námi) či celou větu v přímé řeči.

Jak bylo řečeno, dynamická staticčnost se neprojevuje pouze v přírodě, ale více či méně u všech míst a prostorů. Tak také světnice bývá rozpohybována. Jako taková se stává signifikantní zvláště ve Zlaté renetě, Lešanských jesličkách. V Černé denici a U stolu se pohyb projevuje pouze dílčím způsobem.¹⁰⁸

7.2 Cesta

Vedle statických prostorů a jejich rozpohybování vymezuje dynamický vztah cesta. I v rámci její dynamiky se nutně shledáváme se statikou, neboť každá cesta musí mít místa zastávek, setrvání. Některé cesty mají svůj cíl, jiné se samy v sobě uzavírají a uskutečňují stále znovu. Takovým typem může být cesta-hledání, ale také cesta do sebe samého, která se, hledajíc prapůvod bytí

¹⁰⁸ Pohyb v těchto dvou dílech je reflektován částečně v následující kapitole Cesta a dále také v kap. Prostor pod zemí-na zemi.

jsoucná, samotným motivem hledání neustále opakuje a krouží. Cesta je nepřirozenější součástí bytí, je to cesta-hledání, cesta-poznání, cesta-život. Proto je také pro Heideggerovu fenomenologii cesta jeden z důležitých prostředků, jímž lze dospět k bytí: „Ale jak to, že já jako existence rozumím možností? Právě proto, že jsem existence – to ještě právě proto, že mi v mém bytí jde o toto moje bytí, neboť následkem toho jsem vždy jakoby v pohybu, na cestě za svým bytím, tedy jsem vždy cosi jako ustavičně se realizující bytí, a nikoli něco hotového. A jako takto směřující a usilující si *možnosti otevírám*; vždy za něčím jdu, avšak právě tím *otevírám* něco, co zde ještě není, ale být *může*, pokud určitou možnost začnu uskutečňovat, pokud se jí chopím. Tedy: existence znamená, že vždy jsem svými možnostmi a rozumím možností jako možností.“¹⁰⁹

Cesta se objevuje zvláště v Romanci pro křídlovku, Zlaté renetě a Lešanských jesličkách. V každém z těchto děl vytyčuje jinou rovinu sdělení a poznání, zmnožuje se. Cesta vytváří jeden ze základních stavebních pilířů těchto tří děl.

Romanci pro křídlovku určují tři cesty, každá z nich se vyvíjí podle zcela specifické trajektorie, kterou určují jiné vztahy a které se od sebe odstiňují mírou viditelnosti. Každá z těchto cest se váže k jedné ze stěžejních postav skladby.

Nejviditelnější linií tvoří **cesta-pouť**. Ta představuje cestu, která nemá konečný cíl, nýbrž sama o sobě je podstatou své existence. Lidé od kolotoče putují a toto putování je věčně spjata se způsobem jejich života, stává se

¹⁰⁹ Petříček, s. 78.

formou jejich bytí. Tato cesta nepředstavuje však pouť člověka přírodou, který jí prochází, aby užasl. Primárně ji totiž podmiňuje nutnost sebeobživy. Paradoxně je cesta-pouť sama podstatou, přitom v ní ale nejde o cestu-pohyb, nýbrž o vyhledávání míst. Cílem její dynamiky je ustálení. Cesta kolotočů je nezastavitelná a věčná (není tedy jen dočasným putováním s návratem nebo cestou do jiného místa), přesto její podstata tkví právě v zastavování se a pobývání na jednom místě. V tomto paradoxu je cestou nejdynamičtější, neboť nedynamizuje pouze stálým putováním, ale je rovněž dynamická svým kontrastem vůči nutné statice, která jí vytváří dočasný cíl.

Statika se ale nevytváří ani v rámci ustálení se (byť dočasného) na jednom místě. Kolotoče a atrakce nejen vyvolávají pohyb celého okolí, lidé leckdy až z dálky za těmito kolotoči putují, ale také skrývají samy v sobě pohyb. Svým vnitřním pohybem umožňují básníkovi podtrhnout touhu a divokost lyrického subjektu, jeho vzplanutí a první zakoušení daru života. Kolotoč je spojen s Terinou, ona vyvolává dynamiku v nitru subjektu. Sama Terina je zosobněním dynamiky, je paralelou kolotoče. Proto také básník nejčastěji ilustruje její dynamičnost na pozadí roztočeného kolotoče, zvýrazňuje ji pohybovými slovesy, přirovnáními k živlům, mohutnými rozjařenými zvukovými projevy, které se přelévají do subjektu:

„A z těch deseti každý večer Terina
v jízdě si ke mně vyskočila na sedačku.
„Utrhne se to!“ vzkřikl jsem. Zavýskla,
opřela se mi koleno o lopatky
a má křídla se rozprostřela v její krvi.
Dosud se mnou nepromluvila jinak
než výsknutím, jako by byla jen živel.“

(Rpk, 14)

Rychlost pohybu není explicitně vyslovena a vyvěrá právě z dynamického chování Teriny. Terina s prudkostí splývá, na možnost utrnutí reaguje jen radostným zavýsknutím. Dynamičnost kolotoče („lesklé/ řetízky spoutávaly závrať, jež se z nich/ pokaždé na pár minut divoce vysmekla“ Rpk, 13) strhává do sebe vše ze svého okolí, subjekt je „k zbláznění živý“. Terina je s kolotočem spjata vnitřní vazbou, neviditelnou nití, která ji pojí s životem. Často se ptá Františka: „Neumřete mi?“ jakoby v předtuše vlastní smrti, nikdy však nepokládá tuto otázku v prostoru kolotočů, ale vždy mimo ně, ve volné přírodě, v jejím klidném spočinutí.¹¹⁰

Vnitřní pohyb kolotočů ve statickém prostoru vesnice se rozšiřuje na pohyb čistě dynamický cestou, kterou podstupují. Cesta-pouť se vedle prostoru okna stává druhou páteří struktury celé skladby, určuje její základní rozvrstvení. S prostorem noci, kdy lyrický subjekt sedí v okně, se totiž střídají Lešanské poutě. O pouti samotné toho příliš nevíme. Jen pohyb lyrického subjektu prozrazuje, že se kolotoče přesouvají do Netvořic a do Chleb, což je nejbližší místo Posázavské krajiny, kam subjekt dojde pěšky, a kam tedy ještě chodil za Terinou, když pouť opustila Lešany. O Terinině životě u kolotočů nevíme víc, než že odjela ve žlutém voze se záclonkami. Toto nevědění je významotvorné. Statické místo pro pobyt kolotočů známe důvěrně – čas, místo, činnost. Příjezd kolotočů nám je však zamlčen, kolotoče tu již stojí jakoby odjakživa. Začátek poutě a zakotvení na místě je nám zamlčeno, naopak odjezd Teriny se opakuje velmi často. Kam ale Terina

¹¹⁰ S kolotočem je spjata také osoba Viktora – ten je nositelem motivu křídlovky, a tedy zvukového motivu, viz kap. Pohyb určovaný zvukem.

odjíždí a kdy se vrátí, je opět zastřeno a nepoznáno. Moment odjezdu je symbolem Terininy smrti, neznámost cesty kolotočů je nemožností přiblížit se Terině,¹¹¹ nemožností zachytit její podobu, lyrický subjekt neví, kolik má očí, kolik rukou.

Konkrétní cesta kolotočů získává rozměr symbolické cesty. Na lešanskou pouť dvakrát přijíždějí kolotoče a s nimi Terina. Vzplanutí lásky a její konec jsou tu zcela reálně zhmotněny do příjezdu a odjezdu kolotočů: „Terino,/ odjelas ve voze se záclonkami.“ (Rpk, 42) Potřetí, když už básník věří, že dovede Terinu vypočítat, přijedou kolotoče, ale Terina, která v zimě umřela, se stane navěky nevypočítatelnou. Cesta je tu tedy nejen symbolem hledání života, ale i s ním spojeného nacházení smrti.

Podobnou pouť vykonává i dědeček a i u něho je to cesta ke smrti. Dědeček, který již nevnímá reálný svět, nechává se chlapcem provázet na imaginární cestě a svým krokům z rohu do rohu světnice dává v představě názvy od Běsné až ke Krhaňicím. Také zde vtěluje básník cestě symbolickou tvářnost. Tato cesta je méně viditelnější, nejneviditelnější je však cesta lyrického subjektu do vlastního nitra, cesta-hledání, která směřuje k pochopení prapodstaty jsoucna a jeho bytí. Tato symbolická cesta vykrájuje v Romanci nejdůležitější prostor.¹¹²

Hrubín inklinuje ke kontrastům (které samy o sobě vytvářejí dynamiku), kontrastům prostorů, pohybů, motivů, časů. Věčnost ho provokuje

¹¹¹ Nemožnost přiblížení nese v sobě více významů – ve smyslu bližšího poznání Teriny (zdrží se v kraji vždy jen krátce), Terinu od Františka dělí postava Viktora, budoucího Terinina manžela, který ji žárlivě střeží. Nejdůležitější nemožnost poznání však představuje brzká Terinina smrt, která ji vzdálí navždy.

¹¹² Viz Prostor okna.

k okamžiku a okamžik vrací k věčnosti, básník pevně drží tvar něčeho, co už není. Princip kontrastu nutně potřebuje minimálně dvě složky. Tak také cest je více, křižují se, samy sobě i okolí jsou protipólem. Nejinak je tomu také v **Lešanských jesličkách**. Jestliže v Romanci je cesta páteří, projevující se spíše symbolicky, pak v této skladbě je celou kostrou díla, a to jak v rovině symbolické, tak v rovině konkrétní.

Cesta je základní výpovědí této skladby. Konkrétní putování Josefa s Marií je podtrženo biblickou paralelou cesta-útěk, jež do sebe původní putování se všemi rysy vstřebává. Svou konečností a cílem ostře kontrastuje cesta Josefa a Marie s věčným putováním obludné postavy. Tato druhá cesta je ještě doplněna o třetí, která se, podobně jako v Romanci, stává prostředkem obživy, neboť Josef je převozníkem přes řeku. Všechny tyto tři cesty pak vstupují do četných vztahů a opozic. Vytvářejí strukturu díla, rozvrženou podle pohybu a statiky, ale také podle interiéru a exteriéru, neboť v tomto díle korespondují statická místa s interiérem, dynamická s exteriérem. Vedle makrostruktury se podle vztahu k cestě dostávají do opozice a paralel také postavy.

Cesta formuje celkovou kompozici díla. Ta je vystavěna na **triadickém principu**, projevujícím se ve všech složkách skladby. Triadické členění se primárně zviditelňuje v postavách. Tak krajinou jdou Josef Padevěd a Marie nesoucí děťátko, které jsou usouvztažněny do paralely Josefa a Marie s Ježíškem. Trojice matka-otec-dítě nachází ještě třetí paralelu v lešanské

světnici v intermezzech.¹¹³ Intermezza reflektují moment z básníkovy dětství, kdy maminka vyhlíží v zimě po tříkrálovém koledování listonoše, který by jí donesl dopis od tatínka z fronty. Triadické členění je tedy v intermezzech poněkud odlišné – otec tu není přítomen reálně, ale pouze ve vzpomínce. Toto chybějící třetí místo vyplňuje postava dědečka.

Intermezza mají ve skladbě zvláštní postavení. Narozdíl od epického vyprávění o Josefu, Marii a dítěti, podaného er-formou, mají intermezza charakter usebrání lyrického subjektu, které je jako autobiografická reflexe podáno ich-formou. Podobně jako v Romanci není formováno do vzpomínky, nýbrž znovuprožíváno v přítomnosti.¹¹⁴ To je také rys, který propojuje intermezza s baladickým příběhem. Také on probíhá v přítomnosti, ve stejném čase a na stejném místě, a proto by mohlo dojít k reálnému setkání básníka-dítěte s postavami z příběhu. Zimní krajina to však neumožňuje: „Nebýt venku té činy,/ dědeček by si mě byl poslal do hospody/ pro balíček tabáku a byl bych tam viděl/ toho cizího.“ (Lj, 40) Lyrický subjekt intermezza zůstává uzavřen v „naší lešanské světnici“, krajinu reflektuje pouze skrze okno. Přesto i on má v očích „světlo zimního úplňku ze včerejšího večera“. Baladickým postavám představuje nebezpečí netvor-Herodesův žoldněř, postavám v intermezzu válka. V příběhu je ohrožováno dítě (a šířeji všechny děti), v intermezzu otec (a šířeji všichni lidé). Intermezza se svým reflexivním charakterem blíží lyričnosti, baladický příběh je naopak zaktivněn řadou

¹¹³ Intermezza vykazují podle mého názoru četné shody s lešanským příběhem, i když mu zároveň vytvářejí kontrast. Vnímáním intermezza jako jisté paralely oponují pojetí Všetičky, který vidí intermezza čistě kontrastně, srov. Všetička, s. 72.

¹¹⁴ Zpřítomnění minulého a prostupování skrze časy vykazuje četné podobnosti s Romancí pro křídlovku.

dialogů a mluvenou formou jazyka, ve které nechybějí ani vulgarismy (mluva postav v krátkých replikách ostře kontrastuje s monologickou mluvou netvora, který užívá biblickou řeč).

Intermezza také dělí celou kompozici o 14 kapitolách do tří částí, tedy opět na triadickém principu:

1/ kap. 1-6, první intermezzo (7), 2/ kap. 8-9, druhé intermezzo (10), 3/ kap. 11-14.

Toto formální členění koresponduje také s vnitřním rozvržením, které je založeno na změně prostoru ve vztahu k netvorovi. První část končí vstupem netvora do uzavřeného prostoru hospody, ve které se scvrkává do malého mužíka, což symbolizuje dočasné bezpečí. Druhá část probíhá v prostoru hospody, za níž nastupuje druhé intermezzo v momentě zásadního zvratu, když neznámá bytost určuje svoji identitu a jmenuje se Herodovým žoldněřem a opět vychází ven do otevřeného prostoru. To je také vrcholný zvrát (zcela exemplárně nastupující ve dvou třetinách díla), moment největšího ohrožení dítěte. Poslední část krystalizuje nalezením dítěte a pokračováním cesty domů, do světnice, do prostoru bezpečí.¹¹⁵

Také prostor světnice, uzavřeného prostoru, je tu vymezen třikrát. A pokaždé má v odstíněné podobě povahu bezpečí, zázemí, záštity. Tento trojúhelník klidu rýsují dvě lešanské světnice – jedna jako domov Marie a Josefa, druhá jako domov básníka-dítěte – a třetí světnice hospody. Ta je ovšem místem, které není uzavřené zcela, do něj mohou vstupovat i cizí lidé.

¹¹⁵ Kompoziční členění do tří částí tedy odpovídá vztahu exteriér-interiér-exteriér, srov. oddíl Vztah exteriéru a interiéru.

Proto má netvor do ní přístup a proto také i přes zdánlivý klid obsahuje v sobě světnice hospody rovněž nebezpečí.

Triadickou koncepci Lešanských jesliček vytváří stejnou měrou jako prostory vnější a vnitřní také pohyb, protože právě on je na tyto prostory odkázaný. Lešanské jesličky vytyčují, jak bylo řečeno, **tři cesty**, cestu Josefa s Marií, putování netvora a Josefovo převoznictví jako způsob obživy. Biblická cesta stojí jaksí mimo toto dělení, tvoří jednak paralelu lešanské cestě, ale zároveň je součástí cesty netvorovy.

Stěžejní je cesta Josefa Padevěda a Marie s děťátkem zimní krajinou, která představuje **cestu-útěk**. Její dominantní postavení dokládá paralela s biblickým příběhem útěku do Egypta před Herodovým nařízením vyvraždění neviňátek. Tato paralela se anticipuje hned v prvním vstupním dvojverší: „Bezhlavý děti vystrkují ze závějí/krvavý prsty,“ které v sobě zahrnuje prolínání obou příběhů – bezhlavé děti ve vztahu k vyvraždění, závěje ve vztahu k zimní krajině a k zasypání dítěte. Nebezpečí je vzápětí zdůrazněno Mariinou odpovědí: „Dnes takhle nemluv,“ lekla se.“ (Lj, 28) Alegorie ohrožení, na které je celý příběh vystavěn, je bezprostředně propojen s konkrétní cestou: „Rudé šípky vroubí hlubokou/ cestu mezi vrchy Běsnou a Šiberným.“ (Lj, 28) Cesta v sobě zahrnuje krev (rudá barva), intenzitu nebezpečí (hloubka) a prostor, kudy se vine (Běsná a Šiberný – už samotné názvy podporují pocit strachu, název Šiberný asociuje šibenici).

Postavy „jdou“ zimní krajinou, jejich pohyb však není procházením, ale přes svou pomalost jakýmsi urputným překonáváním krajiny. Krajina v sobě

drží nehybnost, je obtěžkána sněhovými mračny a ranním šerem. Zadržuje chůzi, nutí k strnulosti: Marie „chce utíkat, nohama/ však zapadává do sněhu.“ (Lj, 28) Postavy sice jdou, ale „oblaka plná sněhu se jich nepouštějí.“ Kontrast touhy po rychlosti a nemožnosti jí dosáhnout podtrhuje ještě více pocit strachu.

Cesta se stává útekem, když poprvé Marie šeptá, že se za nimi „kdosi“ vleče (také netvorova cesta je tedy obtěžkána, narozdíl od Marie a Josefa nikoli však strachem, ale osudem, který ho vytrhl z času a prostoru). Potřeba překonat krajinu a dojít do bezpečí domova je vyslovena opět ústy Marie, ona jako matka hlouběji vyciňuje nebezpečí: „Pojďme *rychleji!* Jde z něho hrůza!“ (Lj, 28)

Nebezpečí do určité míry představuje také Josef sám, který je v průběhu celé skladby jedná vždy nesprávně, nedokáže pochopit a připustit nebezpečí, cítí ho, ale rozumově ho nepřipouští. Proto také on zdržuje Marii: „‘Neblázni! *Počkej!*’ / Josef ji chytil za rameno. ‚Upadneš!‘“ (Lj, 28-29) S každým přiblížením netvora a s každou další jeho divnou otázkou zrychluje se pohyb postav, Josef a Marie „popoběhnou“ (Josef bere dítě do náručí, aby ho mohl lépe chránit), pak přes výhružky Josefa, že se „vrátí“ (tento zpětný pohyb se nikdy nestane, neboť nyní už je to v pravém smyslu cesta-útek), „chvátají“ dál.

Při útěku se člověk nesmí zastavit, proto také když už jsou „na krok od první lešanské chalupy“, a tedy na krok od prostoru bezpečí, „oba cítí: co *nejrychleji* přejít kolem/ toho stavení“. Tento klíčový moment je opět zdůrazněn kontrastem statiky, ustrnutí („i zatajili dech“) a dynamiky,

impulzu k překonání zrádného bodu vtěleného do hospody („a odrazili se“). Těsně před vstupem do hospody dochází k extrémní kumulaci sloves pohybu – Josef chce dokázat, že umí „přejít sám“, Marie ho „dohání“, Josef hledá místo pro dítě tím, že „chodí s ním sem a tam“ (celou situaci doplňuje řada aktivních sloves – podrazil, položil, vstal) a láká Marii do hospody: „*Pojď, hned jsme zpátky.*“ (Lj, 32) Vedle pohybu postav je tu také „dálka [mezi Marií a Josefem] k *nepřejítí*“, přestože Josef stojí pouze za chalupou (je to opět ohrožení, které se dožaduje této dálky), pohybem je obdarován také zvuk, který „vyšel“ z Josefových úst. Podobně jako v Romanci dochází i v Lešanských jesličkách k vršení sloves pohybu ve vypjatých a sémanticky zatížených výpovědích. Vstup do hospody je totiž moment odložení dítěte do sněhu, tedy jeho opuštění, čímž ohrožení nabývá pravé intenzity (dítě je jmenováno ranečkem, který v sobě zahrnuje větší křehkost a zranitelnost). Vstoupení do dvorku, kam je dítě odloženo, jako by ruší všechny cesty, uzavření znemožňuje útěk: „*Dvorek je ze všech stran uzavřen a je volný/ jen k nebi, ale teď i tuhle cestu odtud/ zalehla velryba, kterou sem shůry vmetly/ vlny ztraceného azuru z loňska.*“ (Lj, 31/32)

V nejdramatičtějších momentě hledání zavátého dítěte a ve smrtelné úzkosti o jeho život se celý prostor rozpohybuje. Pohyb je bludný, přesně neurčitelný, protože postavy „jako by tančily“. Tehdy Herodův žoldák vyzývá k ustrnutí ve světě dětství: „*A ty chceš, aby ti/ synáček/ dospěl a mužem utratil to děťátko,/ z něhož vyšel, a co prázdný stařec,/ neboť děťátko je vpravdě duše sama,/ se opovážil seschlé nohy pomalu/ nořit do jezu smrti.*

Což ten, který mi/ tenkrát *uklouzl*, vám nekáže, řka: Nechte maličkých *přijít* ke mně?“ (Lj, 47) Pomalé noření do smrti se však dožaduje nikoliv starce, ale dítěte, svou pomalostí zdůrazňuje urputnou snahu rodičů ho zachránit: „Marie *leze* po sněhu a rukama/ v něm hrabe.“ (Lj, 51) Vše vybuchuje ve zmateném pohybu, který je neovladatelný, Josef „klopýtá“, Marie se dál „zahrabává“ do sněhu, hostinská se „třese“ zimou a poprvé se dozvídá, že dítě „neslí“ od křtu a že Marie „nechtěla jít“ do hospody. Tento panoptikální výjev zatěžkává pomalu se sunoucí mračno, sníh se dere do úst, do uší, ve své zmrzačené pohyblivosti se cítí všichni jako pohřbeni. Básník dále graduje a vrství: „Hostinský se *vrací* s lopatou. Josef mu ji/ *vytrhl* opatrně *odhrnuje* sníh/ a tu hostinský vykřikne: ‘Tady to bude!’/ a *odstoupí* od malého kopečku při zdi./ Matka se *vrhla* na zavátý růvek. Josef/ ji *zvedl* a *položil* na sníh.“ (Lj, 52) Velký strach o dítě vyžaduje velkou intenzitu a expresivitu pohybu. Tak Josef „vytrhuje“ lopatu, Marie se „vrhá“ na růvek, kdežto hostinský, který není do strachu zasvěcen, nepřibíhá s lopatou, ale „vrací se“, neodskočí, ale pouze „odstupuje“.

Se záchranou dítěte nastává úleva, která eliminuje téměř veškerá slovesa pohybu. Závěr se kruhově vrací. Dál pokračuje cesta Josefa Padevěda, dál se za nimi vleče „stín“, opět se zvyšuje dynamika pohybu, neboť venku je stále přítomné ohrožení. To je však dočasně překonáno, a proto se tentokrát „Josef obrátil a prudce/ rozběhl se proti stínu a narazil/ prsama na hrbatou skálu. Vrátil se: ‘Co strašíš? Je to přece Dalibábova/ skála a na ní blázní vítr!’“ (Lj, 56) Obrácení se do protipohybu a schopnost popsat strach reálným jevem

umožňuje zbavit se nebezpečí, dospět k cíli cesty a otevřít dveře do světnice, kde se „jasnost veliká zaskví od děťátka“.

Cesta-utěk je protipólem **cesty-pronásledování**, po které jsou nuceni se vléct po všechny věky netvor, Herodesův žoldněř i kazatel Ježíšových slov a biblických textů, neznámá bytost, obepínající časy, krajiny, nositel zla i jeho ukazatel. Jeho cesta odsuzuje k věčnému pronásledování, k neustálému pohybu a stíhání, láme se do osudové poutě, jejíž poutník pronásleduje lidi, ale zároveň je pronásledován sám sebou, svazován údělem, Kainovým znamením, které ho vyděluje z životního kruhu.¹¹⁶

Josef a Marie svou poutí kontrastují s postavami hostinského a hostinské, jež jsou v příběhu spojeni se statickým místem hospody a dvorku. Mezník dynamiky a statiky však neurčuje jenom reálná, právě probíhající cesta vůči pobytu v hospodě, ale celé životní zaměření postav. Hostinského zaměstnání je nutně spjata se stálým místem, naopak Josef jako převozník je předurčen k neustálému pohybu. Tento vztah reflektuje sám hostinský, vztah dynamiky a statiky podporuje i fakt, že nejsme přímými svědky **cesty-převoznictví**, ale dozvídáme se o ní právě v prostoru hospody. Josef je tak nositelem dvou cest – reálné, symbolizující ohrožení, a cesty-obživy. Tím se stává Josef paralelou netvora, který také putuje před našima očima, který však putoval i v dávných krajích, o kterých se pouze dozvídáme. Josef i netvor tak vykonávají neustálou cestu, cestu stále se opakující, nelineární, pohybující se více směry. Proto je to také Josef, který ze všech čtyř reálných postav nejvíce napomáhá, byť

¹¹⁶ Jeho cesta je určována vedle pohybu dominantním zvukovým projevem, proto o něm více viz následující kap. Prostor určený zvukem.

nevědomě, nebezpečí – zdržuje Marii na cestě, přiměje ji zastavit se v hospodě, sám ukládá dítě venku do sněhu, otevírá dveře netvorovi, platí za něj útratu. Je to však také on, kdo se dokáže postavit jeho síle. Cesta-obživa je spojena s živlem řeky, netvor-příroda s živlem větru. Obě postavy jsou tedy spojeny pohybovým elementem. Když v zimě řeka zamrzá, prohrabává Josef „cestu přes led“. Také Josefova cesta je tudíž proměnná, plutí řekou v létě se přetavuje do přechodu přes zamrzlou plochu v zimě. Tak také netvor prochází horkým krajem Egypta do zimní krajiny Čech.¹¹⁷

Zatímco venku je netvor nepopsatelným a vykonává reálnou cestu, v uzavřeném prostoru světnice se sám blíže charakterizuje a hovoří o své dávné cestě-pronásledování i o cestách jiných. Popisuje cestu a příjezd mudrců (přímá aluze se objevuje v intermezzem v podobě „včerejšího tříkrálového koledování“, tedy také něčeho minulého). Všechny biblické příběhy odkazují k lešanské cestě. Tak varování Boha, aby se Josef s Marií a Ježíškem „nevraceli k Herodesovi, ale jinudy šli domů“, se stává vnitřním varováním, které pociťovali Josef a Marie, varováním, aby se nezastavovali v hospodě. V lešanské cestě je to Josef, kdo vždy ve velkém nebezpečí bere do náruče dítě, kdo ho odkládá, kdo ho nachází. Také v textu Nového zákona je to Josef, kdo je osloven Bohem, aby utíkal: „Neboť bude Herodes hledati/ děťátko, aby je zahubil. Kterýž v noci/ vstana vzal děťátko s matkou jeho a odešel.“ (Lj, 47)

¹¹⁷ O vztahu Josefa a netvora mluvíme, protože se pojí s cestou, podobně jako vztah Josefa a hostinského, který určuje vztah státnosti a dynamičnosti. Všechny postavy jsou však navzájem propojeny paralelami či kontrasty (jako např. Marie jako symbol mateřství proti hostinské jako symbolu bezdětnosti).

Tento moment přerušuje hostinská výkřikem („Tady je to nebe!“), když nachází obrázek Panny Marie na nebi s andělíčky a běží ho ukázat cizímu. Nalezení reálného předmětu dostává symbolickou podobu možnosti záchrany před Herodem. Odkazuje také na to, že i statické postavy hostinských jsou spjaty s biblickými motivy. Drobnou cestu hostinské směrem k netvorovi opětuje netvor, vstane a „písečnými přesypy se k ní vleče.“ Uzavřený prostor světnice rozšiřuje své dimenze ve vztahu k blížícímu se nebezpečí, které je anticipováno vyprávěním biblické paralely. Moment mordování dítek přetavuje hostinský do výzvy: „Zaplať a jdi svou cestou.“ (Lj, 45) Jenže je tu náhle Herodesův žoldněř, Mariino probuzení a zběsilé roztančení událostí okolo dítěte. A i když se netvor proměňuje do stínu, dál se bude vléci krajinami a časy, vlečen svým vlastním údělem.

Tak se základní tři cesty násobí o cesty epizodní a vytvářejí tak síť protínajících se cest a drží na uzdě příběh, alegorii i stavbu celého díla.

Také kompozici **Zlaté renety** vytyčuje cesta. Její existence a závažnost zazní přímo v textu, zdůrazněném navíc odlišnou grafikou: „Mám před sebou dlouhou cestu.“ (Zr, 59) Je to **cesta-návrat**. Konkrétní návrat do kraje má symbolickou rovinu návratu v čase a v životě za účelem katarze a nového začátku. Pohyb je obrácený, vše se děje jakoby naruby, proti představám Jana Moulise. Do pohybu se odráží psychický stav hrdiny i jeho životní situace, která je vtělena hned do první věty celé prózy: „Jan zkusil jít po rukou.“ Jan se dívá na svět vzhůru nohama, obráceně, nevidí ho v reálných zákonitostech, je

dezorientován v životě a snaží se mu vrátit stabilitu. Stání na rukou však nelypává pouze o převrácení, ale také o labilitě psychiky a riziku veškerého počínání: „Nějak se zvrátil a zůstal ležet na zemi. Trvalo to chvíli, než vstal a než se mohl orientovat, nedostával totiž odnikud příkazy, ani ze Země, ani odjinud z vesmíru.“ (Zr, 9) Dezorientace je rozšířena do celého vesmíru, stav nitra se vtlačuje do veškerého prostoru kolem.

Kompozice je založena na pohybu. Čtyři oddíly jsou uvozeny větami, které pohybem reflektují jak dějovou situaci, tak především stav nitra subjektu. Druhá část, zasazená do interiéru a vyjevující proud vědomí subjektu, začíná větou: „Jan se držel kočky a pomalu padal batysférou.“ (Zr, 33) Chaos nitra je konkretizován do potřeby záchytného bodu („držet se“) a do pádu, který se nad to uskutečňuje v uzavřeném prostoru batysféry (jako izolace od vnějšího světa). V tomto oddíle také prožívá Jan noc ve světnici, kterou svým stavem celou rozpohybuje.¹¹⁸

Třetí oddíl, ve kterém se přibližuje stěžejní moment vyjití ze vrat do kraje opačným směrem, než jak to Jan učinil před 28 lety, je statictější, což prozrazuje úvodní věta: „Jan ležel na zádech.“ (Zr, 75)

Cestu v pravém slova smyslu koná Jan v posledním oddíle (uvozeném větou: „Tak sbohem, Anko!“), je to **cesta-poznání**. Do pohybu se dává celá příroda. Janovo poznávání reality se zhmotňuje do stíženého pomalého pohybu, zatímco příroda kolem mu pohybem zdůrazňuje chaos jeho nitra: „Jan obešel ten neřád po špičkách, šlo se mu stále hůř a tíž, tupé ticho v hlavě

¹¹⁸ Viz kap. Cizí světnice.

bolestně probodávaly hmyzí zvuky. Řídké a husté lesy se střídaly: často dva tři stromy vyběhly s Janem na paseku a zůstaly stát.“ (Zr, 96)

Do víru pohybu přichází Jan v poslední kapitole, kdy dospívá k vědomí nemožnosti návratu a sleduje proměněnou krajinu a slapskou přehradu. Přehrada sama v sobě uzavírá divoký pohyb, který se stává paralelou života: „Mohutný pohyb celého života s drtivou silou se v něm bez ustání sráží s pohybem zániku a smrti: záleží na něm, kterému pohybu se vzepře.“ (Zr, 108) Tento vír života kontrastuje s klidem okolní přírody, která jako by umřela, proud vody je ale také sám v sobě slučuje život i smrt.¹¹⁹ Cesta se tedy končí u pohybu slapské přehrady a u poznání nemožnosti návratu.¹²⁰

V knize **U stolu** se cesty objevují pouze jako jakési jednotlivosti, nemají stavební funkci díla. V Romanci některé cesty smrt symbolizují, v Lešanských jesličkách pak nebezpečí smrti a ohrožení. U stolu se často pojí cesta s konkrétním **pohřbem** a reálnou cestou krajinou na netvořský hřbitov. Také zde se moment smrti dožaduje určitého typu cesty. Smrt nutí k nehybnosti. Prostor je vklíněn do dusného vedra, v němž ustrne: „Koně omámení sluncem a pomalou jízdou se po ovádu ocasem sotva oženou. Nehybný vzduch lekle ožívá podivným pachem, jímž stále jde a jde průvod svátečně oděných lidí, jakoby přivázaných k vozu s košatinou; na ní se ze zlaté slámy leskne černá

¹¹⁹ Propojováním života a smrti se opět blíží Romanci pro křídlovku, podobně jako práce s časem (časté prolínání různých časových rovin).

¹²⁰ Zlatá reneta není, dle mého názoru, z kompozičního hlediska dobře vystavěná, proto jí nebude věnována větší pozornost. Hrubín ve snaze o lyrčnost a uměleckost prózy neutáhl základní vývoj novely, která se rozpadá a je násilně zrychlena v posledních dvou kapitolách, srov. Opelík, Umění chodit po rukou, s. 127-130.

podlouhlá věc. Každý si na té pouti všimne i té nejmenší drobnosti.“ (Us, 75) Celý prostor se podílí na smrti, kterou jsou lidé jakoby zmámeni, smrt má pro ně mystický charakter, nedovolí nazvat věci pravým jménem (Hrubín nikdy nepoužije slova rakev), vynucuje si ticho: „- Je mrtvo, - tiše řekne jeden z těch uhranutých lidí./- Jo, - přitaká soused, - mrtvo! - “ (Us, 75) Podstupováním cesty na hřbitov jako by se lidé přibližovali smrti, cesta se stává snesitelnou jen vidinou jejího konce. Není tedy podstupována pro cestu samu, ale pro její skončení: „Vůz zajede do stínu javorů podle bílé zdi, za níž zahlédneš husto křížů a pomníčků. Všichni si oddechnou, jako už by byli v Netvořicích na náměstí, v chladné klenuté pivnici Na radnici.“ (Us, 75) Hospoda jako moment oddechu a zbavení se strachu ze smrti tu má stejné rozměry jako v Lešanských jesličkách, s rozdílem toho, že zde znamená konec cesty, kdežto v Jesličkách dočasné zastavení. Také U stolu se cesty, byť na malé ploše, násobí. Tak se stává účastníkem pohřbu, byť statickým, cestář, který sám je nositelem cesty-obživy,¹²¹ který však pro cestu není paradoxně vybaven elementem kroku: „Jednonohý cestář stojí ve škarpe a opírá se o kosu. Má smeknutou čepici, dokud průvod nepřejde.“ (Us, 75) Na pohřeb přicházejí lidé vedle hlavního průvodu také jinými cestami: „Jsou tu už i ti, co přišli na pohřeb pozdě a nadešli si po mezích.“ (Us, 75) Cesta na pohřeb získává také symbolický charakter, posouvá její účastníky ke světu mrtvých, je charakterizována prostorem temné chodby, vytvořené z krajiny: „Stezka je po stranách vroubena starými smetanovými bezy a jejich větve se vám nízko nad hlavou splétají ve vonnou střechu. Jdete skoro po tmě, tak prudké je světlo, které jste

¹²¹ Podobně jako Terina v Romanci a Josef Padevěd v Lešanských jesličkách.

nechali za zády.“ (Us, 75-76) Průchod touto chodbou symbolizuje mezník světa živých a mrtvých, je krátký a přibližuje zpět ke slunci. Chodba nejenže umožňuje cestu zpět, ale přímo k ní nabádá. Symbolický návrat zpět do světa živých je zkonkrétněn prosvětlením chodby. Cesta „jako vždy večer bude protažena zapadajícím sluncem, jasná a ještě vonnější. Živí tou zlatou chodbou budou z nebožtíkových limbů opět vystupovat na vezdejší svět.“ (Us, 76)

V próze U stolu se také objevuje **cesta-putování**. Postava báby Maračky dostává svým putováním „někam“, bez důvodů a náhle, jakýsi až baladický charakter nadpřirozené postavy. Cesta má baladický rys podobně jako v Lešanských jesličkách, tentokrát ne s biblickým námětem, ale s přímou aluzí na Erbena:

„Kde je jí konec, bábě Marače? Vlekla se polními cestami, zlomená v kříži skoro do pravého úhlu, bělavou svrchní sukni přehozenou přes hlavu, odstrkovala se hůlkou a druhou rukou si přidržovala jednu ze spodniček, v jejím klínu měla krajíčky chleba, kůrky, obilí a někdy i vajíčka – Polednice! Polednice! – pokřikovali jsme na ni. Přebíhali jsme jí přes cestu: když se někdo odvážil přeběhnout těsně u ní, zastavila se, zvedla hůlku a dotkla se ho jako žihadla. – Je zakletej, je zakletej! – volali jsme.“ (Us, 98)

7.3 Prostor určovaný zvukem

Hrubínův prostor můžeme vidět, hmatat, slyšet. Skrze tyto smysly stavíme představu prostorů, vycítujeme jejich charakter a jejich odraz do člověka.¹²² Jedním z dominantních spolupodílníků při vnímání prostoru je

¹²² Takový přístup k prostoru odkazuje na filozofickou teorii Lockovu. „Prostor označuje Lock za jednoduchou ideji, k níž dospíváme pomocí zraku a hmatu.“ (Tlustý, s. 35) Také u Hrubína hraje zrak (pohled) a hmat (doteky) důležitou roli pro vnímání prostoru, zde mu ale samostatnou pozornost nevyčleňujeme, neboť se pohled a sblížování vzdálenosti na dotyk objevuje v celkové poetice prostoru

zvuk. Zvuk je druhou miskou na váze, kterou vyvažuje pohyb (a s ním spojená cesta). Váha vztahu **zvuk-pohyb** měří dvěma způsoby. Buď se vyrovnává tím, že intenzitu pohybu podporuje intenzita zvuku, nebo se naopak misky převažují, když zvuk činí kontrast pohybu. Oba tyto způsoby vždy podporují sílu výpovědi.

Netvor vlekoucí se v **Lešanských jesličkách** shrnuje v sobě všechny kontrasty a všechny paralely. Jeho věčnou pouť určují do značné míry zvuky, doplňují pohyb a napomáhají celkové dynamice prostoru. Netvor nemluví, ale volá. Proto také může být netvor připodobněn ke skále, ve které hučí vítr. Hlas je jen jednou částí zvuku, který se rozlézá po celém těle: „Na hrudi a na bocích se mu chvěje/ smetí z kovu, zrezivělé to na něm chrastí.“ (Lj, 30) Zvuky ale necharakterizují pouze atmosféru a vzhled krajiny, nýbrž určují také její rozlohu: „Z jeskyně/ chřtánu se derou zvuky, jež ti, nežli dojdou/ k sluchu, překládá do tvé mateřštiny vzduch,/ po celé věky znalý všech jazyků Země.“ (Lj, 30) Zvuk ulpívá ve vzduchu, jde vzduchem a je vzduchem.

Volání vytyčuje velkou vzdálenost, ale také míru ohrožení. Proto Marie volá, když plačky dohání Josefa, a prosí, aby se nezastavovali ve stavení. Josef stojí za chalupou, umísťuje se však „do dálky k nepřejítí“, odkud je ovšem slyšet. Zvuk tak často překonává vzdálenosti, které nejsou zvládnutelné pohybem. A jestli zvuk zintenzivňuje ohrožení, pak roztáčí a rozmnožuje zvuk netvor, který je hlavním nositelem nebezpečí a ztělesněním přírody: „Za každým jeho krokem hluboko/ zaúpějí prameny.“ (Lj, 3) Netvor netluče na

a prochází skrze celou práci podobně jako zvuk. Tomu však vyčleňujeme tuto kapitolu, neboť se spolupodílí na pohybu.

dveře, ale „buší“, Josef „zakřičí“, aby ho pustili dovnitř. Zvuk se váže na pohyb, ale také pohyb vyvolává zvuky, i když nejsou explicitně vyřčeny: „Když Josef prudce/ otevřel, netvor vpadl do výčepu. Zavři!/ zavolal hostinský. Nepouštěj sem tu zimu!/ Josef přirazil vnější dveře.“ (Lj, 38) Intenzita netvorova zvuku kontrastuje s Mariiným úzkostným šeptáním a s nehybným ustrnutím krajiny.

Sám zvuk má podobu pohybu, stává se synekdochou netvora: „Chvátají a za nimi letí/ chuchvalce nelidských zvuků.“ (Lj, 29) Je tvarován do prostoru, vymezuje ho, ale i sám se stává prostorem zimní krajiny („plechové šelesty obalené sněhem“). Čím intenzivnější je zvuk, tím více rozšiřuje prostor a podtrhává závažnost sdělení: „Dívá se do nesmírné dálky, v níž na sněhové pláni/ s vytím, doléhajícím až k němu, se svíjí jakási postavička.“ (Lj, 47) Tak se v momentě nejvyšší úzkosti a bolesti vše nejen rozpohybuje (prostorově i časově), ale také rozezvučí: „S dlaněmi u úst volá, ale nepřekřičí/ matčino kvílení, které se spojilo/ s kvílením matek všech lidských věků a zní/ také všem budoucím mateřským nářkům vstříc.“ (Lj, 48) Beznaděj je náhle zastavena do nezvukovosti, která je násobena nejen nemožností produkovat zvuk, ale ani ho přijímat. Tak na sebe všichni volají, „ale sníh jim zacpává ústa a uši“. Jen dočasně vítězícímu netvorovi se derou „z hrudi zvuky a vločky se na ně lepí a v chumelenici je roznášejí mimo lidský sluch“. Zlomení úzkosti do úlevy se projeví „rozředěním vřeštěním“ děťátka.

Podobně doprovází zvuk sémanticky vypjatá místa v **Romanci pro křídlovku**. Touha básníka přiblížit se mrtvé Terině a překonat tak

nepřekonatelnou hráz života a smrti vykryštalizuje do potřeby alespoň nalézt její hrob, do kterého by mohl básník zabořit prsty. Motiv hledání ztraceného hrobu je z celé skladby nejdynamičtější – pohybově, zvukově, četnými kontrasty. Již čtyřicetiletý básník setkává Viktora a s ním se vydává na šílenou jízdu nocí:

„Budem se řídit úzkou silničkou,
chalupy budou strkat nos do naší jízdy,
ale bude to přece naše věc!
Pak rachot stroje bude vytrhávat z řeky
balvany a sypat je na naše hlavy,
ale ty budou necitelné, zato uvnitř
budeme potrháni,
potom zboříme
borový trůn ticha, a vůni otav pokoříme zápachem z výfuku,
skály,
které už tisíce let zarůstají mechem,
se rozdivočí a z houštin paměti
drsného kraje vyrazí a stanou s námi
nade vsí, aby z ní vychlemstaly život.
Se stádem těch lačných skal naráz vtrhneme
do bezbranných Lešan.

A na návsi
(Viktor, už stárnoucí muž, já čtyřicátník)
budeme chvíli omráčeni tichem.

I začnem stavět ze stínů a závratí
opilý kolotoč, z prachu vydupávat
kroky dávných tanečnicků a každý po svém
zpívat konec žalostné romance.“

(Rpk, 55)

Do noci, jako prostoru ticha, vyjedou ze „spícího náměstí“ na traktor, nositeli pronikavého zvuku. Vyjetí na cestu rozpoutá až jakýsi extatický pohyb všech a všeho. Dynamice pomáhá kontrast rychlého pohybu po úzkém prostoru, rozpohybování statických chalup. Rachot stroje získá tvar, sílu i schopnost prostorové akce – vytrhává balvany, které vzápětí sype, a nakonec zboří ticho. Pohyb se rozšiřuje dál a je prudší, rozdivočují se skály, vyrazí z nedostupných míst „houštin paměti“ a zastavují se jen, aby „vychlemstaly

život". Vtrhnutí v jediném okamžiku činí Lešany „bezbrannými“, po počátečním zboření ticha opět omračuje. Vše strne. A už jen vzpomínka a sen vyvolává pohyb kolotočů, dávné závratí tanečníků a nad tím už nehlučí jen rachot stroje, ale zpívá se konec romance.

Dynamika zvuku se pojí také s prostorem kolotočů. V Terině je zvuk výbojem života a závratí, projevuje se spolu s rychlým pohybem prudkými výkřiky, výskáním. Terina je spojována s živlem a živly u Hrubína provází zvuk.

Dominantní zvuk, který se stane také zvukem symbolickým, zvukem touhy a vzpomínky, a který dá název celé básnické skladbě, je vtělen do nástroje. Křídlovka umožňuje zvuku prostupovat prostory, vystoupat do vysokých poloh a tam se pohybovat. Viktor „pokryl ariston/ hřebčimi zvuky, nechal si pod kůží hubených tváří běhat kuličky vzduchu/ a na křídlovce vynesl vysoko/ Herkulovy lázně, prohnal je povětrím/ až nad kostel, všelijak je zpřevracel,/ nakonec srazil do husí travičky/ a nechal u hvězd zatřepat se sólo“. (Lj, 13)

V próze **U stolu** se zvuk pojí zvláště s živly a s celou krajinou. Hrubín celou krajinu rozhudebňuje: „Vítr probudil venku prastarý jasan nad studnou. Jako by si nejprve vybíral listy na věník, ohmatává strom z vrchu. Ale potom sáhne do koruny a dvorem to zahučí. Hrušně za chalupou, ovesnička a kabaně, ještě ospalé ze slunce, chvílemi udrobí do jasanových varhan trochu babího šverkání. I světlo lampy zabliká a na okamžik se prskavým jazýčkem přidá k těm hlasům noci.“ (Us, 16) Prostorem noci a zvukovou směsí

podporuje básník zvláštní tajemnou atmosféru, která se odráží v dusnu světnice: „Nerozumím všemu, co si mezi sebou maminka a teta povídají. Ale každé slovo, jak je vyřknou, obalí se dusnem. Mám dusna plnou hlavu, je do ní zanášeno bezbranným, nevědomým sluchem.“ (Us, 17)

Ticho jako „zvuk“ Hrubín přenáší do vrchních pater své poetiky. Ticho vykružuje prostor v ustrnutí, předjímá téměř vždy nebezpečí, náhlou změnu do bolesti, do cizích prostorů či tajemna. Ticho neznačí spokojenost, bezpečí. Tak musí lyrický subjekt, když umře dědeček, „bdít/ nad tichem světnice, aby se nerozlilo/ po celém vesmíru“. Ustrnutí do ticha vyvolává úzkost: „S tatínkem/ běžíme proti požáru, na obzoru/ hoří samé stohy a kolem nás to štká,/ tatínek se směje bezhlesým smíchem.“ (Rpk, 28)

„Byl to její hlas, ale zněl mimo ni: aby byl lidský, k tomu potřeboval hlasy a zvuk kolem, ale on neměl oporu ani v zazvonění talíře, ani v nejmenším šelestu lopuchového listu, na nějž padalo světlo oknem lokálu./ Zněl sám o sobě.“ (Zr, 72) Ticho posouvá vše mimo prostor, znemožňuje kontakt. Také má ticho schopnost procházet časy, propojovat prostory, být samo hmotou:

„A všude se rozlehlo takové ticho, jaké Jan neuměl vnímat, /.../ ticho odněkud z pradávného času, kdy se hlasy a hudba vnímaly nepředstavitelně jinak, /.../ ticho, v němž ten, kdo tenkrát žil, rozeznal hvězdy podle šelestu. /.../ Chtěl vyrazit ven: trhl klikou, ale dveře byly zamčené. Zalomcoval jimi: vedle to zase ztichlo. Ale už to bylo ticho dnešního času: chvělo se v síti rozprostřené od stavení k stavení, od vesnice k vesnici, od města k městu, ticho jen podle jména, ticho, v němž už nevnímáš ustavičné zvučení z magnetofonů, mikrofonů a katastrofonů, roztřepené, potrhané a oblýskané ticho.“

(Zr, 76/77)

Objímá-li ticho prostory a samo získává prostorové dimenze, lze také s ním procházet prostory: „Jiljí Marák s sebou vleče příběhy svého života. Nikdy je nevypráví, ale každý je, ku podivu, dobře zná. Zdá se, že o nich Jiljí mlčí, aby se lépe rozjímaly, když už se s nimi nesl až k nám.“ (Us, 27)

V rovině staticko-dynamických vztahů vytváří ticho statický kontrast ke zvuku a tím napomáhá celkové dynamice nejen pohybu, ale skrze něj celého prostoru.

ZÁVĚR

Tato práce si kladla za cíl sledovat prostor v pěti dílech vztahujících se k Posázaví a zjistit, do jaké míry se odráží ve struktuře díla, v ději, v postavách. Přinesla poznání, že prostor představuje u Hrubína fenomén, na jehož pozadí a vztahem k němu se utváří celá kompozice vybraných skladeb či její detaily. Odhalila, že se Hrubínův prostor úzce váže k teorii poznání, má složitou ontologickou hodnotu a že vyjevuje své skryté vztahy k bytí člověka. Skrze jednotlivé prostory, jejich utváření a proměny dokázala snad práce pojmenovat nejen způsob existence člověka, ale také stav jeho nitra. Zjistila, že básníkův prostor je zrcadlem existenciální situace člověka, ale také jeho prapodstata, ale že se otevírá rovněž jevům metafyzickým.

POUŽITÉ ZKRATKY

Čd	Černá denice
Lj	Lešanské jesličky
Rpk	Romance pro křídlovku
Us	U stolu
Zr	Zlatá reneta

BIBLIOGRAFIE

FRANTIŠEK HRUBÍN

Až do konce poezie (výbor z veršů, sestavil Miloš Pohorský), ČS,

Praha 1975

Cikády, in: Básnické dílo II (Země sudička), ČS, Praha 1968

Černá denice (Památce rodičů a sestry), nakl. Ivo Železný, Praha 1998

Hirošima, in: Básnické dílo IV (Nesmírný krásný život), ČS, Praha

1970

Hodina zamilovaných (výbor z milostné poezie), ČS, Praha 1963

Krásná po chudobě, in: Básnické dílo I (Zpíváno z dálky), ČS,

Praha 1967

Lásky, ČS, Praha 1967

Lešanské jesličky, nakl. Ivo Železný, Praha 1998

Mávnutí křídel, in: Básnické dílo II (Země sudička), ČS, Praha

1968

Motýlí čas, in: Básnické dílo II (Země sudička), ČS, Praha 1968

Nefritová flétna (překlady starých čínských básníků), Mladá fronta,

Praha 1978

Nesmírný krásný život, František Borový, Brno 1947

Proměna, in: Básnické dílo IV (Nesmírný krásný život), ČS, Praha

1970

Romance pro křídlovku, Květy poezie, Praha 1998

U stolu, St. nakl. krásné lit., hudby a umění, Praha 1958

Včelí plást, in: Básnické dílo II (Země sudička), ČS, Praha 1968

Země po polednách, in: Básnické dílo I (Zpíváno z dálky), ČS,

Praha 1967

Země sudička, in: Básnické dílo II (Země sudička), ČS, Praha

1968

Zlatá reneta, ČS, Praha 1964

Zpívám (výbor z veršů, připravil Vladimír Justl), Odeon, Praha

2002

Zpíváno z dálky, in: Básnické dílo I (Zpíváno z dálky), ČS, Praha

1967

Živote postůj (výbor z díla), Albatros, Praha 1987

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

Bílek, Petr A.: Romance, v níž o křídlovku nejde, in: František Hrubín:

Romance pro křídlovku, Květy poezie, Praha 1998

Blahynka, Milan: Básník lásky k životu (Hrubín), in: Pozemská poezie, ČS,

Praha 1977

- Brabec, Jiří: „Za hvězd i za deště...“, in: Básnické dílo I (Zpíváno z dálky),
ČS, Praha 1967
- Brukner, Josef: František Hrubín, Lešanské jesličky, in: Listy Klubu přátel
poezie - (září), 1969
- Brukner, Josef: Františku Hrubínovi k jeho nenadálým šedesátinám, in:
Listy Klubu přátel poezie - (prosinec), 1970
- Buriánek, František: František Hrubín, in: O české literatuře našeho věku.
Výbor ze statí, ČS, Praha 1972
- Černá, Zlata: František Hrubín a poezie staré Číny, in: Nefritová flétna,
Mladá fronta, Praha 1978
- Habešová, Marie: Hrubínova Zlatá reneta v hodině individuální četby, in:
Český jazyk a literatura, roč. 21 (1970/71), č. 1 (září), 1970
- Hoffmannová, Jana: Struktura časových významů v Hrubínově Romanci
pro křídlovku, In SaS, roč. 41, č. 4 (prosinec), 1980
- Hora, Josef: František Hrubín: Zpíváno z dálky, in: Duch stále se rodící,
ČS, Praha 1981
- Hrubín, František: Předmluva ke Zlaté renetě, in: Nová setkání - Několik
českých próz, Odeon, Praha 1966
- Chalupecký, Jindřich: Potřeba básnické konkrétnosti (Hrubín: Země po
polednách), in: Obhajoba umění, ČS, Praha 1991
- Justl, Vladimír: Doslov, in: František Hrubín: Zpívám (výbor, který
připravil V. Justl), Odeon, Praha 2002
- Karčíková, Věra: Hrubín, in: Jiří Opelík a kol: Jak číst poezii, ČS, Praha

1969

Kožmín, Zdeněk: Umění básně, K22a, Brno 1990

Kühnelová, Jana: Lešanské jesličky, in Lidová demokracie, roč. 25, č. 295
(16.12.), 1969

Mašek, Adolf: Umělecké postupy Zlaté renety v uměleckovýchovné praxi,
in: Český jazyk a literatura, roč. 20 (1969/70), č. 8 (duben), 1970

Mravcová, Marie: František Hrubín: Romance pro křídlovku, in: Česká
literatura, r. 36, č. 3, 1988

Mravcová, Marie: František Hrubín: Romance pro křídlovku, in: Česká
literatura 1945-1970 (interpretace vybraných děl), SPN,
Praha 1992

Opelík, Jiří: Proměny poezie, in: Nenáviděné řemeslo, (výbor kritik 1957-
1968), ČS, Praha 1969

Opelík, Jiří: Umění chodit po rukou, in: Nenáviděné řemeslo (výbor kritik
1957-1968), ČS, Praha 1969

Petříček, Miroslav: František Hrubín, in: Glosy k současné české poezii,
ČS, Praha 1957

Pilař, Martin: František Hrubín, Zlatá reneta, in: Slovník českého románu
1945-1991, Ostrava 1992

Pilař, Martin: František Hrubín, Zlatá reneta, in: Slovník české prózy 1945-
1994, Ostrava 1994

Píša, Antonín Matěj: František Hrubín. Zpíváno z dálky, Krásná po
chudobě, in: K vývoji české lyriky, ČS, Praha 1982

- Píša, Antonín Matěj: Básník země a kosmu, in: Stopami poezie, ČS, Praha
1962
- Pohorský, Miloš: Cesta k romanci pro křídlovku, in: František Hrubín:
Romance pro křídlovku, ČS, Praha 1977
- Pohorský, Miloš: Cesty současné prózy (Doslov), in: Nová setkání (několik
českých próz), Odeon, Praha 1966
- Pohorský, Miloš: Slunečný den, měsíčná noc Hrubínovy poezie, in:
František Hrubín: Za hvězdné noci (výbor, který připravil M.
Pohorský), ČS, Praha 1981
- Rafaj, Oldřich: Strnadelova monografická esej o Hrubínovi, in: Literatura a
čas, ČS, Praha 1985
- Saint-Exupéry, Antoine de: Citadela, Vyšehrad, Praha 1975 (přel. V.
Dvořáčková)
- Strnadel, Josef : František Hrubín, ČS, Praha 1980
- Suchomel, Milan: O potřebě mýtů (část Zlatá reneta), in: sborník Cesty
k dnešku, Blok, Brno 1966
- Šalda, František Xaver: Pohled na naši nejnovější produkci lyrickou, in:
Šaldův zápisník 6, 1933/34
- Tomčík, Miloš: Hrubínova básnická próza, in: Epické súradnice, Slovenské
pedagogické nakladateľství, Bratislava 1979
- Träger, Josef: Básníkovy jesličky, in: Svobodné slovo, roč. 25, č. 292
(12.12.), 1969
- Vacík, Miloš: O lásce a daru života (František Hrubín: Romance pro

- křídlovku), in: Rudé právo, roč. 42, č. 194, 16. 7. 1962
- Všetička, František: Kompoziční výstavba Hrubínových Lešanských
jesliček, in: Sborník prací PFUP v Olomouci. Český jazyk a
literatura, sv. 3, 1979
- Zábrana, Jan: Ediční poznámka, in: Nefritová flétna, Mladá fronta, Praha
1978
- Závada, Vilém: František Hrubín, in: Krajina a lidé mého srdce, Profil
Ostrava 1975

OBECNĚ TEORETICKÁ LITERATURA

- Adamová, Lenka; Dudák, Vladislav; Ventura, Václav: Základy filosofie a
etiky, Fortuna, Praha 1996
- Blanchot, Maurice: Literární prostor, Hermann a synové, Praha 1999
- Coulanges, Fustel de: Kult mrtvých, in: Antická obec (Studie o kultu,
právu a institucích starého Řecka a Říma), Sofis, Praha 1998
- Coulanges, Fustel de: Náboženské představy o duši a smrti, in: Antická
obec (Studie o kultu, právu a institucích starého Řecka a Říma),
Sofis, Praha 1998
- Hodrová, Daniela: Čas a prostor, in: Román zasvěcení, H&H, Praha 1993
- Hodrová, Daniela: Místo a monstrum, in: Místa s tajemstvím (kapitoly
z literární topologie), KLP (Koniasch Latin Press), Praha 1994

- Hodrová, Daniela: Místo s tajemstvím, in: Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie), KLP (Koniasch Latin Press), Praha 1994
- Hodrová, Daniela: Paměť a proměny míst, in: Hodrová, Daniela a kol.: Poetika míst – Kapitoly z literární tematologie, HaH, Praha 1997
- Hodrová, Daniela: Ráj, in: Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie), KLP (Koniasch Latin Press), Praha 1994
- Hodrová, Daniela: Smysl pokoje, in: Hodrová, Daniela a kol.: Poetika míst – Kapitoly z literární tematologie, HaH, Praha 1997
- Macura, Vladimír: Kontexty české hospody, in: Hodrová, Daniela a kol.: Poetika míst – Kapitoly z literární tematologie, H&H, Praha 1997
- Mauthauser, Zdeněk: Sémiotika a hermeneutika (I. Fenomén průzračnosti, II. Fenomenologie světnice, III. Umělecká situace), Filosofický časopis, roč. XXXIX, č. 5, 1991
- Peterka, Josef : Teorie literatury, PFUK, Praha 2001
- Petrů, Eduard: Úvod do studia literární vědy, Rubico, Olomouc 2000
- Petříček, Miroslav: M. Heidegger: Analýza lidské existence a otázka bytí, in: Úvod do (současné) filosofie, Hermann & synové, Praha 1997
- Souriau, Étienne: Encyklopedie estetiky, Victoria publishing, Praha 1994
- Tlustý, Vojtěch: Prostor a čas, SNPL, Praha 1960

NOVINOVÉ ČLÁNKY o divadelním představení Romance pro křídlovku:

Erml, Richard: Zmoudřelá romance, in: Reflex č. 50, 1997

Hrdinová, Radmila: Ošidná Romance pro křídlovku, in: Právo, 4.12.1997

Kolár, Vladimír: Romance plná veršů, z níž se však téměř vytratila poezie,
in: Práce, Kultura, 1.12.1997

Soprová, Jana: Vzdálený hlas křídlovky, in: Večerní Praha, 4.12.1997

Stanislavíček, Tomáš: Romance pro křídlovku budí rozpaky, in: Lidové
noviny, 1.12.1997

Tesárková, Radka: Romance pro křídlovku na točně života, in: Slovo,
10.12.1997

Tichý, Zdeněk A.: Hrubínovský kolotoč vzpomínek hladí, ale i zraňuje, in:
MF Dnes, 29.11.1997

Tichý, Zdeněk A.: Národní divadlo se vrací k Hrubínovu dílu, in: MF
Dnes, 27.11.1997

RESUMÉ

Dílo Františka Hrubína se pojí se třemi kraji – Prahou, jižními Čechy a Posázavím. Dominantní se básníkovi stává Posázaví, které vymezuje domov, dětství, rod i první lásku. Vedle řady lyrických sbírek se František Hrubín vrací do tohoto kraje v padesátých a šedesátých letech v dílech charakteristických lyrickou epičností (popř. epickou lyričností): *U stolu* (1958), *Romance pro křídlovku* (1962), *Zlatá reneta* (1964), *Černá denice* (1968) a *Lešanské jesličky* (1970).

Tato diplomová práce si klade za cíl sledovat uvedená díla prizmatem prostoru. Možno říci, že vedle motivů a času určuje základní dimenze Hrubínových děl právě prostor. Ten je provázán s ontologií (fenomenologií), vztahuje se tedy k bytí člověka a k možnostem jeho poznání. To platí především pro prostor krajiny a prostor světnice. Také kontrast staticnosti a dynamičnosti odhaluje základní existenci člověka.

Důležitou roli hraje kontrast dvou prostorů, které se prolínají a vytvářejí vazby přes hranice. Tak se usouvztažňuje exteriér s interiérem, země s vesmírem. Důležitým mezníkem se stává prostor okna, provázaný se sémiotikou a transcendencí, prostor dveří, vztahující se k filozofii bytí, a také prostor řeky, ohraničující prostor domova a neznáma – ciziny.

Hrubínovo prostorové cítění vytváří i zcela specifické prostory, jako je prostor těla, prostupný, obepínající vesmír i zemi, měnící své rozměry, a prostor pod zemí, který se stává světem mrtvých a který se řídí podle zcela specifických zákonů.

Hrubínův prostor je vykroužen především pohybem a kontrastem statiky a dynamiky. Je to prostor proměňující se, prolínající se, kontrastující i paralelní. Často je to prostor vzdálený, hluboký, prázdný, aby vzápětí byl niterný a na dosah, naplněný pohybem a zvukem, než zase ustrne v tichu a nehybnosti.

Hrubínův prostor je reálný, metafyzický i transcendentní. Vyjevuje svůj složitý ontologický rozměr a tím se vztahuje k existenci člověka. Zcela zásadně se podílí na kompozici a poetice Hrubínových děl.

ANOTACE

Riedlbauchová, Veronika: Hrubínovy návraty do Posázaví (Prostorová poetika „lešanské“ tvorby: U stolu, Romance pro křídlovku, Zlatá reneta, Černá denice, Lešanské jesličky), diplomová práce, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Praha 2003, 170 s.

Práce interpretuje Hrubínovu poetiku prostoru v pěti dílech z padesátých a šedesátých let, která se váží ke krajině Posázaví a která jsou příznačná svou lyrickou epičností (popř. epickou lyričností). Vedle obecného seznámení s básnickovým chápáním prostoru podává zevrubnější vhled do prostorů krajiny a světnice, do vztahu exteriéru a interiéru a na něj napojených mezních prostorů okna, dveří a řeky. Vymezuje triadické členění prostoru pod zemí – země – vesmíru a s nimi souvisejícího prostoru těla. Zabývá se dynamicko-statickým uspořádáním prostoru, v jehož rámci reflektuje také jazykovou strukturu daných skladeb. Tato interpretační práce je prokládána četnými citacemi pramenů, v příložené bibliografii odkazuje na studie o interpretovaných dílech i na teoretické spisy o prostoru.

KLÍČOVÁ SLOVA

prostor

krajina

světnice

exteriér – interiér

mezní prostory – okno, dveře, řeka

prostor těla

podzemí – země – vesmír

dynamika – statika