

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Filologie – dějiny české literatury a teorie literatury

Zita E l - D u n i a

**Básnické dílo Jana Kameníka**  
**Jan Kameník's Poetic Work**

Disertační práce

vedoucí práce – Doc. PhDr. Jan Wiendl, Ph.D.

2011

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

Chtěla bych poděkovat doc. PhDr. Janu Wiendlovi, Ph.D. za jeho laskavé vedení a cenné rady a doc. PhDr. Ireně Vaňkové, CSc., Ph.D. za účinná povzbuzování k další práci a interpretační podněty. Rovněž bych chtěla s vděčností vzpomenout na prof. PhDr. Miroslava Červenku, CSc., vedoucího své diplomové práce. Můj velký dík patří též Mgr. Věře Nečasové za pečlivou revizi textu. Především bych ale chtěla poděkovat své rodině: svým rodičům za jejich obětavou pomoc a podporu, svým dětem za pochopení pro „maminčinu knihu“ a svému manželovi za jeho trpělivost a lásku, s níž mne podporoval po celá dlouhá léta mého doktorandského studia.

## Obsah

Obsah .....	iii
Úvod .....	1
1. Mystika v české literatuře a kultuře v letech 1890 až 1938 .....	8
1.1. Periodika, osobnosti, koncepty .....	8
1.2. Poezie a mystika u Otokara Březiny .....	15
1.2.1. Estetizace mystiky .....	15
1.2.2. Umění – mystika – život .....	17
1.2.3. Různá pojetí Březinovy religiozity a mystiky .....	20
1.2.4. Mystika v březinovském bádání .....	23
1.3. „Praktická mystika“ Karla Weinfurtera .....	25
1.3.1. Náboženský synkretismus; spolek Psyché .....	25
1.3.2. Ohnivý keř – odhalená cesta mystická .....	28
1.3.3. Karel Weinfurter a Ludmila Macešková .....	31
1.4. Shrnutí .....	32
2. Otázka „literárnosti“ v ohlasech na Kameníkovo dílo a ve světle jeho deníků .....	34
2.1. Recepce díla Jana Kameníka v devadesátých letech 20. století .....	34
2.2. Zhodnocení recepce Kameníkova díla .....	44
2.3. „Mystické deníky“ Jana Kameníka .....	48
2.4. Shrnutí .....	51
3. Interpretace básnických sbírek Jana Kameníka .....	52
3.1. Okna s anděly .....	52
3.1.1. Symbolistická východiska .....	53
3.1.2. Sebeprobuzení, „dvojí Já“ – Paul Valéry .....	55
3.1.3. Poezie křesťansky orientovaná – Jan Zahradníček .....	59
3.1.4. Ztvárnění mystické zkušenosti – situace básnického Já .....	62
3.1.5. Mužský rod lyrického Já .....	66
3.1.6. Shrnutí .....	68
3.2. Neviditelný let .....	70
3.2.1. Kompozice .....	72
3.2.2. „Výtvarný aspekt“ .....	73
3.2.3. Syntakticko-sémantické deformace .....	77
3.2.4. Abstrakce – Vladimír Holan .....	80

3.2.5. Metafora „neviditelného letu“ .....	84
3.2.6. Shrnutí.....	87
3.3. Zápisky v noci a Malá suita pro flétnu .....	88
3.3.1. Společenská a politická angažovanost .....	91
3.3.2. Metafora „noci“ .....	95
3.3.3 Barevnost a nebarevnost .....	98
3.3.4. Proměny a konstanty Kameníkovy poetiky .....	104
3.3.5. Křesťanství a eklektičnost.....	109
3.3.6. Shrnutí.....	112
3.4. Pubertální Henoch.....	113
3.4.1. Titul sbírky - oxymóron .....	114
3.4.2. „Starý mystik“.....	116
3.4.3. Rozdvojené Já .....	118
3.4.4. Aktivita a pasivita v mystické kontemplaci.....	121
3.4.5. Aktivity Já k sobě samému .....	123
3.4.6. Reflexivní zájmena .....	126
3.4.7. Ne/sdělitelnost, názornost.....	128
3.4.8. Mluvnost – Ivan Diviš .....	130
3.4.9. Vlastnosti řeči – ironie a modalita výpovědi.....	132
3.4.10. „Autentičnost“.....	134
3.4.11. Shrnutí.....	137
Závěr .....	139
Soupis literatury.....	144
Abstrakt.....	150
Resume .....	151

## Úvod

Dílo Jana Kameníka bývá označováno za neobyčejně výrazné a v české literatuře ojedinělé. Jedná se přitom o dílo nepříliš rozsáhlé: pět básnických sbírek, soubor povídek a několik dalších jednotlivých textů. Důvody pro specifické postavení Jana Kameníka v české literatuře můžeme najít hned dva. Jedním z nich je fakt, že autorem básní a povídek, v nichž promlouvá mluvčí muž, navíc podepsaných jménem Jan Kameník, je ve skutečnosti žena, Ludmila Macešková (1898–1974). Druhým důvodem je souvislost autorčiny tvorby s její mystickou praxí: o Kameníkovi/ Maceškové se někdy mluví jako o jediném básníkovi-mystikovi v české literatuře a jeho texty někteří interpreti chápou jako autentické záznamy mystické zkušenosti.

Svou první sbírku *Okna s anděly* vydala Ludmila Macešková roku 1944 v nakladatelství J. R. Vilímek. Poměrně pozdnímu debutu (autorce bylo 46 let) předcházely trpké životní zkušenosti. Kvůli prvnímu manželství s Josefem Rónem roku 1921 nedokončila výtvarná studia na AVU (byla žákyní J. Obrovského a M. Švabinského) a po dramatickém rozvodu, při němž se musela vzdát výchovy syna Dalibora a všeho majetku, žila v zoufalých poměrech. Neměla žádné stálé zaměstnání a nejnnutnější prostředky si opatřovala kreslením módních návrhů a střihů a psaním příspěvků do ženských časopisů. Tehdy začala také navštěvovat spolek Psyché vedený okultistou a popularizátorem mystických praktik Karlem Weinfurterem. Tam se seznámila se svým druhým manželem Jiřím Maceškou a roku 1932 se narodil druhý syn Ivan. I toto manželství ztroskotalo, prakticky v roce 1945, formálně o pět let později. V té době Ludmila Macešková prodělala tuberkulózu kostí, ke které se postupně přidružovaly další zdravotní problémy znásobené existenční nouzí a samotou. Od začátku padesátých let žila

s Marcelem Kabátem, přítelem o 29 let mladším, který se o ni staral až do její smrti. Zemřela v roce 1974 ve věku 76 let.

Osudy díla Ludmily Maceškové byly bezmála tak pohnuté jako její osudy životní. Podle autorčiných slov byla prvotina *Okna s anděly* sice brzy rozebrána, ale pravděpodobně vinou válečných událostí zůstala s výjimkou jediné kritiky bez povšimnutí odborné veřejnosti. Po *Oknech s anděly* následovala sbírka *Neviditelný let* v roce 1947, rovněž s minimální odezvou. Z politických důvodů nemohla Macešková po roce 1948 publikovat a jistého uznání se dočkala až na konci šedesátých let. V pražském divadle Viola proběhl pořad s názvem Memento slov Jana Kameníka připravený Bedřichem Fučíkem a Vladimírem Justlem. Na opakovanou žádost byla po dlouhých průtazích dokonce přijata do Svazu československých spisovatelů, což pro ni kromě morální satisfakce znamenalo také finanční přilepšení. Největším nečekaným zadostiučiněním byl její „druhý debut“ v roce 1969 – vydání vrcholné sbírky *Pubertální Henoch* v mosteckém nakladatelství Dialog. Zásahu na jejím vydání měli mj. Ivan Diviš a Josef Jedlička. Ani *Pubertální Henoch*, ani sbírka sonetů *Malá suita pro flétnu* vydaná roku 1971 a soubor povídek *Učitelka hudby* z roku 1970 však už z pochopitelných politických důvodů nemohly vyvolat širší odezvu. Během následujících dvaceti let Jan Kameník opět zmizel z české literární scény, i když ne docela. Roku 1978 vyšly v samizdatu *Zápisky v noci* a roku 1982 v mnichovské exilové edici Poezie mimo domov *Pubertální Henoch*. První příležitostí k plnohodnotné recepci Kameníkovy tvorby bylo až vydání *Zápisů v noci* v roce 1993.

Ve své disertační práci jsem si položila dvě související otázky, které zaznívají i v *ohlasech* na Kameníkovu dílo. První z nich je „zařazení Jana Kameníka do kontextu české literatury“ a druhou „vztah mystiky a poezie v Kameníkově literární tvorbě“. K zodpovězení první

otázky, tj. zařazení Jana Kameníka do české literatury, nalézáme v recepci jeho díla řadu více či méně relevantních podnětů. Mým cílem bylo ověřit a prokázat navrhované inspirační vlivy (Valéry, Březina, Zahradníček, Holan) v interpretaci konkrétních básní, případně poukázat na souvislosti dosud nezmiňované (Diviš). Cenným zdrojem informací mi byly rovněž autorčiny deníky a její korespondence uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Odpověď na otázku druhou, tj. vztah mystiky a poezie v Kameníkově literární tvorbě, nebyla dosud v kameníkovské literatuře uspokojivě nastíněna, zejména proto, že Kameníkovi dosud nebyla věnována žádná rozsáhlejší monografická práce. Těžiště mé disertace je proto právě v uchopení problému „mystiky a poezie u Jana Kameníka“, resp. v otázce, „jakým způsobem je mystika v poezii Jana Kameníka ztvárněna“.

Pojmem mystika se podle *Teologického slovníku* rozumí „zkušenost vnitřního sjednocujícího setkání člověka s božskou nekonečností, z níž pochází on sám i všechno jsoucí. [...] Mystika dále znamená i snahu o vědecký výklad, reflexi této zkušenosti (a proto je vědeckou disciplínou). [...] [S]dělování [mystických poselství] a pojmový výklad zůstávají vždy nepostačujícím ‚zajíkáním‘, neboť nadsmyslová mystická zkušenost jako taková nedává žádnou záruku pravdivosti a přiměřenosti následného pojmového sdělení“ (Rahner 1996: 190–191). Pro téma mystiky jako takové mi byla východiskem rozsáhlá monografie Evelyn Underhill *Mystika. Podstata a cesta duchovního vědomí* (1911, česky 2004). Kromě precizní klasifikace mystických jevů a stavů přináší monografie také rozsáhlé citace z autentických mystických textů především (ale nejen) křesťanské tradice. Inspirativní, i když poněkud sporné, je také autorčino zcela neproblematizující spojení mystiky a poezie, takže v přehledu největších evropských mystiků figuruje i Dante a William Blake.



Přestože autorčino širší pojetí mystiky, které jí nebrání jemně odlišovat jevy specificky mystické od obecnějších estetických, je podmíněně dobou vzniku monografie, zůstává kniha Evelyn Underhill „pro svou komplexnost a důkladnost [...] dosud nepřekonan[á]“ (Halík 2004: 7). Pro účely mé disertace byla užitečná zejména autorčina klasifikace těžko postižitelných skutečností, pro které používá jednoznačný, a přitom dostatečně jemný pojmoslovný aparát.

Téma spojení mystiky a poezie z literárněvědného hlediska je předmětem monografie Reuvena Tsuru *On the Shore of Nothingness. Space, rhythm, and semantic structure in religious poetry and its mystic-secular counterpart* (2003). Autor se pomocí nástrojů kognitivně orientované literární vědy zabývá široce chápanou mystickou, resp. religiózní zkušeností, jak je vyjádřena v básnických textech různých období a proveniencí. Spíše než konkrétní řešení tohoto problému pro mne byla inspirativní Tsurova formulace otázky, jakým způsobem je nesdělitelná zkušenost transcendentna zprostředkována básnickým jazykem, jinými slovy, jak „říkáme nevyslovitelné“ („*saying the ineffable*“). Tsurovy metodologické nástroje, které čerpají mj. z poznatků psychologie a neurologie, jsou pro účely mé práce nevyužitelné, přínosné byly především detailní sémantické analýzy konkrétních textů.

Zásadní metodologickou inspirací pro uchopení otázky vztahu mystiky a poezie v díle Jana Kameníka byla pro mne monografie Josefa Vojvodíka *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat* (2004). Vojvodíkův interpretační přístup vychází z teze, že „umělecké literární dílo je svou vnitřní strukturou zaměřeno v první řadě na estetické působení, které vyvíjejí společně všechny vrstvy díla a které má svůj základ v jeho obsahové substanci“ (Vojvodík 2004: 20). Zaměření na tento „estetický obsah“ brání redukci Březinových básní

na pouhé básnické vyjádření filosofických myšlenek, již se dopouštějí někteří Březinovi interpreti, zároveň však umožňuje „myšlenkový substrát“ Březinovy poezie respektovat. Předmětem Vojvodíkova zkoumání je to, „co je podstatou estetického působení Březinových básní jako uměleckých textů: jejich bohatá obraznost a obrazně-konkrétní mytologické myšlení, tvořící jejich základ“ (Vojvodík 2004: 22). V dosavadním kameníkovském bádání, nesrovnatelně skromnějším než je březinovské, cítím obdobnou potřebu: na jedné straně se osvobodit od čtení Kameníka jako „básnického mystika“ a redukce Kameníkových básní na zbásněné mystické záznamy, na druhé straně však respektovat nespornou provázanost Kameníkovy tvorby s autorčinou mystickou praxí, tj., slovy Josefa Vojvodíka, respektovat jejich „mystický substrát“. Formulovat předmět svého zkoumání jako „obraznost Kameníkových básní, jejíž základ tvoří mystická zkušenost“, analogicky k Vojvodíkově formulaci, se zdá jako nanejvýš vhodné východisko pro interpretaci Kameníkova básnického díla.

Disertační práce je rozdělena do tří kapitol. V první kapitole se snažím ukázat, jaké formy prolínání mystiky v nejširším smyslu slova a literatury se objevovaly v české kultuře a literatuře zhruba v období od roku 1890 do roku 1938 a zároveň s jakými různými podobami fenoménu, který jen velmi přibližně můžeme označit termínem mystika, se v českém prostředí tohoto období setkáváme. Na rozdíl od následujících kapitol zde pojem mystika neužívám pouze ve významu „zkušenost[i] vnitřního sjednocujícího setkání člověka s božskou nekonečností“ (Rahner 1996: 190). Výraz „mystika“ v názvu kapitoly zahrnuje vedle výše citovaného významu nejrozličnější formy zájmu o nadpřirozeno od okultních a esoterických nauk po praktická tělesná cvičení Karla Weinfurtera – je to tedy „mystika v nejširším smyslu slova“. Přehled v úvodu kapitoly slouží zároveň k představení širšího

kulturně-literárního kontextu, ze kterého čerpala i Ludmila Macešková/Jan Kameník. Spojení široce pojaté mystiky a umělecké tvorby zosobňuje Otokar Březina, jehož tvorbě, resp. mystice v jeho tvorbě, se věnuji ve druhé části kapitoly. Poslední část je věnována tzv. praktické mystice Karla Weinfurtera.

Tématem druhé kapitoly je otázka „literárnosti“ Kameníkova díla. V diskusi o Kameníkových pozdních sbírkách (*Zápisky v noci, Pubertální Heno*) v devadesátých letech 20. století se objevuje názor, že Kameníkovy básně jsou autentickým záznamem mystického prožitku, a že tedy nejsou v pravém slova smyslu literárními texty. Jakkoliv považují „literární“ čtení Kameníkových básní a povídek za adekvátnější než čtení „mystické“, ve světle autorčiných nepublikovaných deníků, kterým se krátce věnuji v jedné z podkapitol, má otázka „literárnosti“ možná větší opodstatnění, než by se na první pohled zdálo. Zpracování a zhodnocení recepce díla Jana Kameníka i nahlédnutí do autorčiných deníků přináší cenné podněty jednak pro zařazení Jana Kameníka do kontextu české literatury, jednak pro vlastní interpretaci Kameníkova básnického díla.

Ve třetí, nejrozsáhlejší kapitole se věnuji interpretaci všech pěti Kameníkových básnických sbírek, při níž kombinuji několik interpretačních přístupů a metod. V případě Jana Kameníka/Ludmily Maceškové vystupuje ve specifických souvislostech do popředí problematika subjektu. Mužský rod básnického Já v drtivé většině literárních textů Ludmily Maceškové podtržený navíc mužským pseudonymem koliduje se skutečnou identitou autorky. Zároveň staví Kameníkovy interprety před problém, kdy v textu používat autorčino občanské jméno a kdy pseudonym se všemi gramatickými důsledky. Ve své disertaci se v zásadě přidržuji praxe v kameníkovské literatuře uplatňované: pokud se jedná o životopisná fakta nebo o autorčiny aktivity neliterární, používám jméno Ludmila Macešková, pokud se

jedná o básnickou tvorbu, tedy o autorčinu „literární roli“, používám pseudonym. V případech, kdy se lze jen obtížně rozhodnout, většinou volím obě jména – Ludmila Macešková/ Jan Kameník – případně v opačném pořadí.

K postižení problematiky subjektu v poezii Jana Kameníka mi byly východiskem studie Miroslava Červenky, Marie Kubínové a Vladimíra Macury prezentované ve sborníku *Proměny subjektu* (1994). Se subjektem, tedy básnickým Já, souvisí rovněž celková komunikační situace básně. Při jejím rozboru vycházím z prací Miroslava Červenky (1994) a Eleny Semino (1997). Pro uchopení dílčích témat (např. barevnost/nebarevnost v Kameníkově poezii) využívám poznatků kognitivně orientované lingvistiky, především prací Ireny Vaňkové a kol. (2005). V interpretacích konkrétních básní se snažím nalézt odpovědi na dvě hlavní otázky vyplývající rovněž z ohlasů na dílo Ludmily Maceškové/Jana Kameníka: zařazení této originální autorky do kontextu české literatury a ztvárnění mystické zkušenosti v její básnické tvorbě.

# 1. Mystika v české literatuře a kultuře v letech 1890 až 1938

## 1.1. Periodika, osobnosti, koncepty

Spojení literatury a mystiky v nejširším smyslu slova se v české literatuře nejvýrazněji projevuje na přelomu 19. a 20. století. Souvisí to s obecným zájmem o nejrůznější esoterní nauky a okultní záležitosti, který byl pro období konce století v Evropě a také v Americe příznačný. „Právě společenská modernizace, založená na ideji neustálého a nezadržitelného pokroku a triumfu rozumu nad klamem a předsudkem, a nutno říci, také formalismus a určitá myšlenková strnulost dobového církevního křesťanství paradoxně ruku v ruce společně znovuoživily zájem o iracionální ‚spodní proudy‘ lidského myšlení a odlišné modely poznání světa“ (Kudláč 2003: 97). V druhé polovině 19. století vznikají různé náboženské spolky, které jsou zpočátku spíše utajované, ale koncem století se z nich stává více či méně veřejné hnutí (Nakonečný 1995: 13). Tak v roce 1866 skupina svobodných zednářů ustavuje spolek Societas Rosicruciana in Anglia s centrem v Londýně (jeho členem byl mj. i Gustav Meyrink), roku 1875 Ruska Jelena Blavatská zakládá v New Yorku Teosofickou společnost, která se koncem století rozšiřuje i po Evropě.<sup>1</sup> Pro české prostředí má největší význam dění ve Vídni (Kudláč 2003: 100) a zejména pak v Paříži, kde vzniká řada vzájemně provázaných náboženských společností a řádů, které jsou zároveň úzce spjaty s literárním prostředím (Stanislas de Guaita, Joséphin Péladan, známý pod pseudonymem Sar Mérodac aj.)<sup>2</sup>. Na tyto

---

<sup>1</sup> Rosekruciánské hnutí je křesťanskou variantou hermetismu, přičemž klasický hermetismus tvořila trojice „tajných věd“: alchymie, astrologie a magie. V teosofické nauce se mísí hermetismus s indickými esoterismy (srov. Nakonečný 1995: 12–14).

<sup>2</sup> Roku 1888 byl založen hermetický řád Rose-Croix Cabbalistique a vzápětí se od něj odštěpil Rose-Croix-catholique, jehož představeným byl Joséphin Péladan. Roku 1891 proběhla veřejná renovace řádu martinistů. Členy martinistických lóží v Čechách byli např. Julius Zeyer, Jiří Karásek ze Lvovic, Pavel Draždák aj. (srov. Nakonečný 1995: 15–30)

společnosti a řády byli navázáni i čeští „hledači pravdy“ a jejich odnože brzy vznikly i v Čechách. Zvláště aktivním v zakládání různých kroužků a lóží byl baron Adolf Leonhardi ze Stráže nad Nežárkou, který roku 1891 založil teosofickou lóži v Praze a vzápětí pak martinistický kroužek v Českých Budějovicích, ze kterého se v roce 1895 stala martinistická lóže U Modré hvězdy (jedním ze zakládajících členů byl Julius Zeyer). Stejně jako ve Francii byly tyto společnosti provázány mezi sebou a také s literárními kruhy, zvláště s okruhem kolem **Moderní revue** založené v říjnu 1894. „Novodobý český hermetismus má své historické prameny jednak ve styku s onou esoterickou skupinou francouzského literárního symbolismu, [...] který byl zprostředkováván Moderní revue (Emanuel Hauner, Jiří Karásek ze Lvovic, Karel Pavel Draždák), a jednak ve styku s francouzskými martinisty (baron Adolf Leonhardi ze Stráže nad Nežárkou). Zatímco první skupina byla v přímém kontaktu s řádem Rose-Croix Cabbalistique a zejména s jeho představitelem de Guaitou, druhá byla v přímých stycích s ústřední pařížskou martinistickou lóží [...]. Někteří čeští hermetikové té doby byli ovšem současně jak rosekruciány, tak i martinisty, ale také svobodnými zednáři a ilumináty“ (Nakonečný 1995: 35). Vedle literárně zaměřené Moderní revue vzniká také celá řada okultisticko-esoterických periodik, jako např. **Sborník pro filosofii, mystiku a okultismus** založený Pavlem Draždákem a Hugonem Kosterkou, kteří oba stáli i u zrodu Moderní revue (Karásek ze Lvovic 1994: 61–64). Pro dokreslení pestrosti náboženského spektra v české společnosti na přelomu 19. a 20. století může jako příklad sloužit právě Sborník pro filosofii, mystiku a okultismus: za dobu své existence od roku 1897 do roku 1910 byl orgánem celkem devíti společností, např. Mezinárodní ligy svobodných spiritualistických myslitelů, České obce gnostické, Cerklů rozumových socialistů aj. (Nakonečný 1995: 46), publikoval v něm mj. i Otokar Březina.

Zvýšený zájem o mystiku se projevoval i uvnitř katolické církve a souvisel s úsilím o reformu křesťanství, resp. katolictví a s důrazem na osobní náboženskou zkušenost a osobní nasazení v obrodném procesu.<sup>3</sup> V českém literárním prostředí se tlumočníkem a propagátorem těchto obrodných snah stává časopis tzv. Katolické moderny **Nový život** (Karel Dostál-Lutinov, Sigismund Bouška aj.). Katolická moderna propagovala „křesťanské umění“ s důrazem na kritérium věroučné i estetické, jak píše v prvním čísle časopisu Karel Dostál-Lutinov: „My chceme křesťanské umění. Ne blouznivé a vágní novokřesťanství, nýbrž zdravé plné umění katolické. Chceme umění místo literárního řemesla a suchého moralisování“ (Svozil 1997: 152). Tyto reformně umělecké snahy byly součástí úsilí o celkovou a obecnou duchovní obnovu, o „nový život“: „Katolická moderna chce nový život, obrození společnosti ve smyslu křesťanském. Aby ve všem zavládlo vážnější a čistší pojmání života, aby padly staré prázdné fráze a předsudky“ (Svozil 1997: 156). V intencích obrodného programu Katolické moderny bylo také zpřístupňování děl katolických mystiků. V Novém životě vycházely např. Bouškovy překlady Jana Ruysbroecka, flanderského mystika ze 14. století, o němž si s Bouškou nadšeně psal Březina, nebo vize německé stigmatičky Kateřiny Emmerichové zapsané Clementem Brentanem (*Hořké umučení Pána našeho Ježíše Krista, Život přesvaté Panny*), mezi českými katolickými intelektuály velmi oblíbené. Nový život přinášel i texty současných francouzských katolických autorů, mj. Ernesta Hella a Léona Bloye. Na působení Léona Bloye v českém prostředí má zásluhu především **Josef Florian**,<sup>4</sup> který krátce spolupracoval i s Novým životem,<sup>5</sup> ale pak pokračoval ve

---

<sup>3</sup> Širší kontext evropské katolické literatury podává M. C. Putna (1998).

<sup>4</sup> O činnosti Josefa Floriana vyčerpávajícím způsobem pojednává Stankovič 2008; k interpretaci jeho díla též Putna 1998: 355–433.

<sup>5</sup> O rozchodu Josefa Floriana s Karlem Dostálem-Lutinovem viz Stankovič 2008: 26n. Pro Josefa Floriana byl reformní program Katolické moderny příliš vágní a nevyhraněný, později

vlastní vydavatelské a překladatelské činnosti ve Staré Říši. Nedílnou součástí Florianových edic byly i překlady ze středověkých mystiků, mj. Hildegardy von Bingen, Mechtildy Magdeburské, Jana Ruysbroecky, sv. Kateřiny Sienské, Mistra Eckharta aj. Podle M. C. Putny „tiskne a studuje [Florian] mystiku dvojím způsobem. Za prvé tak jako všichni ostatní [tj. především časopis *Nový život* a revue *Meditace*], v jejím vlastním smyslu, tedy jako nauku o vnitřní cestě zbožného křesťana k Bohu. [...] Za druhé zcela po svém, zcela staroříšsky, a to znamená – jako starobylou autoritu, potvrzující věci nové, věci nikterak ne vnitřní, nýbrž docela vnější: společenské, církevní, dějinné“ (Putna 1998: 381). Do druhého způsobu pojetí mystiky spadá mj. Florianova obliba vizí Kateřiny Emmerichové a zejména horlivá propagace apokalyptického mariánského zjevení z La Saletty, opět po vzoru Léona Bloye.<sup>6</sup>

Po zániku časopisu *Katolické moderny Nový život* v roce 1907 řada jeho spolupracovníků pokračuje v revue **Meditace** redigované Vilémem Bitnarem. Rovněž *Meditace* věnovaly velký prostor mystickým spisům, mj. otiskly jeden z textů zásadních pro tradici křesťanské mystiky, traktát Dionýsia Areopagity *O mystické teologii* v překladu Aloise Langa (viz níže). Kolem *Meditací* se soustředila také skupina mladých výtvarníků (Josef Váchal, Emil Pacovský, Jan Konůpek a Jan Zrzavý), kteří roku 1910 založili sdružení **Sursum**. Později byla ustavena i jeho literární sekce.<sup>7</sup> Pro *Sursum* je příznačný mj. náboženský synkretismus; prostřednictvím Emanuela Haunera a

---

o *Katolické moderně* hovoří jako o „nedomrlé sektě“, která církvi nestojí ani za pořádnou sankcí“ (Stankovič 2008: 28).

<sup>6</sup> Překlad *Zjevení přesvaté Panny na Hoře La Saletteské dne 19. září 1846* vydal Florian v největším nákladu, jakého kdy edice *Studium* dosáhla (1600 výtisků) (Stankovič 2008: 53), a následovalo množství dalších tisků. K Florianově interpretaci zjevení v *La Salette* a k praxi, kterou z něj vyvozoval viz Putna 1998: 374–379.

<sup>7</sup> Podle Jiřího Oliče bylo *Sursum* marginální záležitostí bez zvláštního dopadu, zejména jeho literární sekce: „Říkáme-li, že tvorba výtvarných umělců [*Sursa*] byla kvalitativně značně nevyrovnaná, musíme o tvorbě literátů a hudebníků říct, že byla zcela vyrovnaná co do bezvýznamnosti“ (Olič 2000: 48).



Josefa Šimánka, kterého do sdružení přihlásil Josef Váchal,<sup>8</sup> bylo Sursum napojeno i na okruh pražských hermetiků (Nakonečný 1996: 45). Sdružení Sursum však nemělo dlouhého trvání, pouhé dva roky – „rozpadlo se dřív, než se mohlo plně realizovat“ (Šmejkal 1976: 7). Příčinou ztroskotání Sursa byla jeho vnitřní roztržitost a absence teoretického programu, které způsobily, že Sursum jako sdružení „druhé symbolistní generace“ (Šmejkal 1976: 3) nemohlo obstát v silné konkurenci průbojného kubismu (srov. Larvová 1996: 29).

Pro studium a interpretaci nejen katolických mystiků vykonal velké dílo svou překladatelskou a vykladačskou činností **Alois Lang**,<sup>9</sup> spolupracovník revue *Meditace*, předtím i *Nového života* a staroříšského nakladatelství, později nakladatelství Vyšehrad. Podle Mojžíry Trávníčka zájem vzájemně se od sebe distancujících nakladatelství o Langovy práce svědčí o jeho kvalitách: „Lang na rozdíl od většiny autorů vzešlých z Katolické moderny významem své práce překročil rámec programu hnutí [...] [a] překonal vytýkanou i faktickou inferioritu katolické literatury“ (Trávníček 2002: 73). Alois Lang, slovy Mojžíry Trávníčka „básník duchovních portrétů“, je autorem statí o náboženských a uměleckých osobnostech (Jacopone da Todi, sv. Jeroným, Dionysios Areopagita, Jindřich Suso, Angelus Silesius, Novalis, kardinál J. H. Newman, F. N. Dostojevskij). Pro jeho práce je charakteristický pečlivý přístup k faktům spojený s osobním zaujetím a schopností vcítit se do myšlení a prožívání pojednávaných autorů (srov. též Novák 1995: 1155).

---

<sup>8</sup> Josef Váchal se pohyboval mezi spirituálně laděnými osobami nejrůznějšího ražení. Nejdříve to byli teosofové, spiritisté a okultisté: jeho blízkým přítelem byl tehdy Karel Weinfurter, pozdější zakladatel mystického spolku Psyché (viz kapitola 1.3.); později na několik let katolíci, zejména Jakub Deml, se kterým se zakrátko ve zlém rozešel (Olič 2000: 73–78). Kromě členství v Sursu pobýval krátce i ve Staré Říši a ilustroval jeden z tisků edice *Studium*.<sup>8</sup> Váchalovy výtvarné práce z období existence Sursa bývají označovány za vrchol jeho předválečné tvorby (srov. Olič 2000: 43). Pro edici *Studium* ilustroval Váchal dřevorytem knihu Alfreda Parenta *Očistec končí Rájem pozemským* (vyšla r. 1912). Stankovič ji hodnotí jako jeden z nejpozoruhodnějších staroříšských tisků (Stankovič 2008: 86).

<sup>9</sup> O Aloisu Langovi včetně jeho bibliografie viz studie Mojžíry Trávníčka *Zapomínaný básník duchovních portrétů* (Trávníček 2002: 71–81).

K explicitnímu spojení mystiky a literatury, resp. mystiky a poezie dochází ve vlivném konceptu „čisté poezie“,<sup>10</sup> jak ho rozvíjel francouzský jezuita **Henri Bremond**. Svou teorii poprvé přednesl ve Francouzské akademii v roce 1925 (český překlad přednášky vyšel roku 1935). Jak dokládá F. X. Šalda v předmluvě k českému vydání, koncept „ryzí poezie“ má dlouhou tradici (Goethe, Tieck aj.), Bremondova originalita spočívá právě ve vysvětlení básnické zkušenosti zkušeností mystickou, které Šalda vzápětí koriguje (Šalda 1935: 18). Podle Bremonda se při četbě básně „odíváme nejen snad v básníkovy představy a city, nýbrž v duševní stav, který jej učinil básníkem; v nejasnou zkušenost, ve které vše splývá a která není přístupná jasnému vědomí. [...] V mystice se tomu říká magie soustředění. Ta nás uvádí do klidu, ve kterém už se jenom odevzdáváme, společně však, něčemu, co je mocnější a lepší než my sami.“ Všechna umění pak „směřují k tomu, aby splynula v modlitbu“ (Bremond 1935: 37–38). Na přednášku *Čistá poezie* navazuje Bremond knihou *Prière et poésie* z roku 1926 (česky dosud nevyšlo, slovensky v roce 1943).

Podle M. C. Putny „vliv Bremondovy teorie na katolické prostředí je těžko přecenit“ (Putna 2010: 152n). V českém literárním prostředí je to především Jan Strakoš v revue *Poesie*, kdo rozváděl a aplikoval Bremondovu teorii bez vážnějších výhrad (srov. Šajtar 1995: 109–117). Naopak časopis *Tvar* (Bedřich Fučík, Albert Vyskočil) zaujal rezervovanější stanovisko, když otiskl esej Paula Claudela *List abbému Bremondovi* (tamtéž: 112). Claudel na jedné straně „tisíckrát“ souhlasí s Bremondem, že „poezie je dílem básnické jisté schopnosti, jež má blíže k imaginaci a senzibilitě než k soudícímu rozumu“, zároveň však zdůrazňuje, že „rozum, vkus a smysl pro úměrnost mají ‚důležitý podíl při tvorbě‘“ (tamtéž: 111). Podobný obsah má i Šaldova hlavní námitka, která směřuje proti Bremondovu pojetí poezie

---

<sup>10</sup> Stručné srovnání Valéryho a Bremondova konceptu „čisté poezie“ viz Putna 2010: 151.

především jako „zkušenosti“: „[P]oesie není jen zkušenost básnická, tu má mnoho lidí, z nichž nikdy nejsou a nebudou básníci; poesie je také básnická t v o r b a, to jest zobjektívnění zkušenosti intelektem a vůlí“ (Šalda 1935: 18). Zároveň však podle Šaldy mají Bremondovy knihy velikou hodnotu, protože „ukáží důrazně na žhavou erotickou (ne sexuální!) prazkušenost duše jako na poslední metafyzické vývařisko opravdové poesie“ (tamtéž: 19).

Cílem tohoto ani zdaleka ne vyčerpávajícího přehledu bylo podat širší kontext literárního i kulturního dění, které souvisí s více či méně široce chápanou mystikou. Už na tomto přehledu je patrné, jak rozličné podoby fenoménu, který můžeme jen přibližně označit termínem „mystika“, se v české literatuře na přelomu 19. a 20. století projevují: od estetizovaného esoterismu po mystiku jako nejvyhraněnější formu křesťanské zbožnosti. Křesťanská mystika pak hraje významnou roli především v dílech katolických autorů (Jakub Deml, Jaroslav Durych aj.), tématu mystiky v širším slova smyslu se dotýká i F. X. Šalda.<sup>11</sup> Tato i další jména jsem do svého přehledu nezahrnula proto, že mým záměrem bylo především nastínit širší literárně-kulturní kontext relevantní pro interpretaci díla Jana Kameníka/ Ludmily Maceškové. Co se týče mystiky, inspiruje se Kameník zejména v tzv. praktické mystice, jak ji propagoval Karel Weinfurter. Není náhodou, že z literárních konceptů byla Ludmile Maceškové blízká především „čistá poesie“ (Valéry, Bremond): v dopise Bedřichu Fučíkovi z 28. prosince 1944 se zmiňuje o svém úmyslu přeložit knihu *Prière et poésie* (Fučík 1995: 338), který ale nakonec neuskutečnila. Rovněž není náhodou, že za jednoho z představitelů „dokonalé poesie“ Macešková vedle Valéryho a Baudelaira považovala také Otokara Březinu (Pelán 1996: 226). Otokaru Březinovi, který v české moderní literatuře do jisté míry

---

<sup>11</sup> Např. v přednášce *Umění a náboženství* z r. 1914. O Šaldově kritickém postoji k „dnešním tzv. mystikům a spiritualistům“ viz dopis Zdenky Braunerové z 12. prosince 1897 (Wiendl 2007: 35).

zosobňuje sepětí poezie a mystiky v nejširším slova smyslu a je tedy českým „mystickým poetou“ par excellence, se budu věnovat v následující kapitole.

## **1.2. Poezie a mystika u Otokara Březiny**

### **1.2.1. Estetizace mystiky**

„Kultura konce a přelomu století zrodila také některé svébytné originální umělecké osobnosti, které si za pomoci synkreze různorodých filosofických a náboženských prvků vytvořily vlastní duchovní systém, na němž založily svou tvorbu, a které, byť v mnohém souzněly s různými kolektivními programy, stály víceméně osamoceny a bez přímých následovníků – v českém prostředí jde především o Františka Bílka a Otokara Březinu“ (Kudláč 2003: 99). Svými současníky byl Březina uznáván jako duchovní autorita – mystik a filosof – neméně než jako mistr slova. Tak např. F. X. Šalda Březinovi v dopise z února roku 1902, ve kterém urguje Březinův příspěvek do Volných směrů, poněkud nadneseně píše: „[M]áte svou církev, a jsou mezi námi duše, které čekají od Vás vyjasnění svých drah“ (Březina 2004: 584). Do jaké míry je však skutečně opodstatněné uvažovat o spojení mystiky a umění u Březiny? Podle Jaroslava Meda „uvažuje-li se často o mysticismu v souvislosti s dílem Otokara Březiny, je to víceméně pojmové nedorozumění“, protože „Březinova extatičnost touží po odhalení tajemství proto, aby skrze jeho poznání básník dospěl k tvůrčí dokonalosti, která by mu umožnila nalézt nové výrazové kvality. Z těchto důvodů lze sice chápat Březinův převážně estetický mysticismus jako důležitý spirituální fenomén, avšak fenomén plně podřízený symbolistické estetice, toužící, řečeno s F. X. Šaldou, po ‚identitě Podstaty a Výrazu““ (Med 1993: 79a). Medovo odmítání mysticismu v souvislosti s Březinou je částečně motivováno srovnáním

právě s Janem Kameníkem, kterého Med interpretuje jako Březinova antipoda, jako pravého, autentického mystika, jehož tvorbu můžeme „vnímat spíše jako záznam duchovní praxe, která je až v druhém plánu a jaksi mimochodem také poezií“ (Med 1993: 79a). Toto čtení Kameníka je sice zkreslující (viz 2.2.), konstatování „estetizace“ mystiky u Březiny je však jistě na místě. Přesto se domnívám, že formulace Březinova mysticismu jako převážně estetického fenoménu nepostihuje vztah mystiky a poezie v díle Otakara Březiny vyčerpávajícím způsobem.

Mluvíme-li o mystice v Březinově díle, je kromě dobové estetiky třeba vzít v úvahu také jeho básnický vývoj. V březinovské literatuře se všeobecně konstatuje předěl po vydání první sbírky *Tajemné dálky*. Josef Vojvodík označuje první tvůrčí období jako fázi „dekadentního symbolismu“ (1892–1895), po níž následuje fáze „eschatologického symbolismu“ (1896–1901), který je v ostatních čtyřech Březinových sbírkách různě modifikován. Březinův eschatologický symbolismus chápe Vojvodík nikoliv jako „překonání“ dekadence, ale jako „její neustál[ou] reflex[i] a produktivní konfrontac[i] ve smyslu permanentního autointertextuálního dialogu autora se sebou samým“ (Vojvodík 2004: 23). V souvislosti s přehodnocováním a reflexí dekadentních východisek dochází v Březinově tvorbě i k přehodnocování vztahu umění a „tajemství“, potažmo mystiky. Vojvodík upozorňuje na skutečnost, že zatímco na počátku devadesátých let „[p]ozici, kterou v jeho [Březinově] díle konce devadesátých let zaujala otázka ‚věčné Pravdy‘, zaujímala na jejich počátku otázka ‚věčného Tajemství‘, jak ostatně napovídá již sám název prvního básnického cyklu *Tajemné dálky* (1895), totiž ‚tajemství‘ jako čistě *estetická* hodnota sama o sobě – nikoliv jako hodnota metafyzická –, jako něco nepostižitelného, záhadného a nevyslovitelného“ (Vojvodík 2000: 144). Umělec „dekadentního symbolismu“ tvoří

soběstačný svět, v němž je umění náhradním náboženstvím „sjednocujícím ve svém kultu nábožensko-mystické, erotické i magické prvky v jeden ideál“ (Vojvodík 2000: 145).

### 1.2.2. Umění – mystika – život

V období Březinova tzv. eschatologického symbolismu se poměr umění a „věčného Tajemství“ proměňuje. „Všechna umění podmíněna jsou zkušenostmi druhého zraku“, píše Březina v programní eseji *Tajemné v umění* vydané poprvé v roce 1897 (Březina 1989: 11).<sup>12</sup> Termín „druhý zrak“ má v období *fin de siècle* různé konotace a použití. Jan Wiendl reprodukuje práci René Huyghe, podle něhož má estetika vnitřního pohledu („druhého zraku“) dlouhou tradici založenou Plotinovým uzpůsobením Platonovy nauky a v 19. století ovlivnila zvláště tvorbu E. Delacroixe a Ch. Baudelaira (Wiendl 1999: 210). Edouard Schuré mluví o „druhém zraku“ jako o schopnosti vidění „vnitřní stránky věcí“, která je spojena s účinky hudby.<sup>13</sup> (Novák 2004: 163–164) Metaforu zraku a zření pro umělcovu tvůrčí intuici používá s oblibou i Šalda, např. v eseji *Hrdinný zrak*: „A věci, celý svět, celý život čekají stále dychtivě velkého umělce s hrdinným zrakem, který by na ně upřel – aby mu vynesly klíče svého tajemství, ne všeho, ale alespoň jedné z nesčetných jeho bran a chodeb“ (Šalda 1973: 50).

---

<sup>12</sup> „Druhý zrak“ se objevuje rovněž v Březinově básni *Předtuchy* ve sbírce *Svítání na západě*: „Šílená jasnost mi letěla smysly, druhého zraku sršící proud, jenž probíhá časem“ (Březina 1958: 107).

<sup>13</sup> „Jakmile ze světa viditelných forem a idejí, ve kterém se pohybuje poezie a malířství, přejdeme do světa zvuků a harmonie, naším prvním dojmem je dojem člověka, který náhle přešel ze světla do hluboké tmy. [...] V této neproniknutelné noci, do které se spolu s hudbou noříme, nás proud života mocně strhává, ale nic nevidíme a nic nemůžeme rozlišit. Čím víc se však naše duše seznamuje s touto kouzelnou krajinou, tím víc získává jakýsi druhý zrak. Naše duše tenkrát připomíná náměsíčníka, který upadá do stále hlubšího spánku, oddává se svým snovým touhám a vidí, jak mizí skutečné předměty. Ale úměrně mizení vnější stránky věcí se vynořuje jejich ohromující jasná vnitřní stránka“ (Novák 2003: 163–164).

I u Březiny je „druhý zrak“ spojen s hudbou: „Všechna umění podmíněna jsou zkušenostmi druhého zraku. Řečí plnou symbolů [...] hovoří hudba. Z ledových výší, kam nevzkročil člověk než snem, do hlubin, z nichž vystoupily naše nejzáhadnější pravdy, padají bystřiny nekonečné melodie“ (*Tajemné v umění*, Březina 1989: 11).

V okultních naukách znamená „druhý zrak“ (tzv. deuteroskopie) vidění budoucích věcí (srov. komentář k Březinově korespondenci, Březina 2004: 397).

Lze předpokládat, že Březina byl obeznámen jak s esteticko-esoterickým významem „druhého zraku“, tak s deuteroskopií (o Březinově poměru k okultismu viz níže). V eseji *Tajemné v umění* může „druhý zrak“, kterým zahlédáme „paprsky druhého slunce“ a „hvězdy druhého nebe“, signalizovat právě odlišnou pozici tajemství v pojetí umělecké tvorby a také v pojetí vztahu mystiky a umění. Tajemství přestává být hodnotou pouze estetickou a stává se hodnotou metafyzickou, „věčnou Pravdou“, která je předmětem a zdrojem „jiného“, „druhého“ poznání, jež podmiňuje uměleckou tvorbu. Mystika a umění jsou organicky spjaty: mystické poznání je zdrojem umění, které je zase jeho médiem; umění je „jazykem, jímž duše vyslovuje svůj úžas z kosmu, do něhož je zajata [...]; umění je vlastní, vnitřní řečí člověka, ztracenou a v bolestech znova nabývanou [...]. V naší době připadá umění úkol naléztí éternějších, všem bratřím sdělitelných symbolů pro věčnou pravdu“ (z dopisu Františku Bílkovi ze začátku roku 1900, Březina 2004: 525). V Březinově eschatologickém symbolismu tedy nelze mluvit pouze o estetizaci mystiky, ale spíše o vzájemném prolínání mystiky, resp. mystického poznání a umění. Sám o sobě také mluví Březina jako o „mystickém poetovi“<sup>14</sup> a „umělci-mystikovi“ (Březina 2004: 477).

Interpretujeme-li „mystiku“, resp. poznání „druhého zraku“, a „umění“ jako dva ústřední pojmy Březinovy eseje *Tajemné v umění*, třetím takovým pojmem je „život“. Ve shodě s F. X. Šaldou vidí Březina úkol umění v „umocnění života“;<sup>15</sup> pro Březinu spočívá tento

---

<sup>14</sup> „Jsem mystický poet, který věří, že poslední cíl věcí je světlo, přede všemi dny a po všech dnech, že otvírají se skrytá bohatství nekonečnosti života a světů, závrtné evoluce směřující k osvobození spirituelního.“ Otokar Březina Anně Pammrové (1896) (Vojvodík 2004: 90).

<sup>15</sup> „Nové umění, renesanční umění, chce být podle Šaldy ‚množitelem a stupňovatelem života‘, chce působit ‚kladnou a přímou‘ sugescí své obsahové hodnoty. Chce být podle

úkol mj. ve zprostředkování zkušenosti „druhého světa“. Posláním umění je „zesílení života paprsky druhého slunce“ (Březina 1989: 13). V kontrastu s optimismem eschatologického symbolismu pak stojí Březinova slova z dopisů pro blízké přátele v období literárního umlkání a po definitivním odmlčení v roce 1908.<sup>16</sup> Březinovo rozhodnutí ukončit uměleckou tvorbu může být interpretováno jako mlčení filosofa nebo mystika a v tomto smyslu také Březina mluví o mlčení v dopisech přátelům: „[P]oslední moudrost, k níž dospívá člověk na těchto místech, jest mlčení“ (Anně Pammrové 1. ledna 1924, Březina 2004: 1393). Josef Vojvodík shrnuje různá vysvětlení pro Březinovo umělecké zmlknutí: jednou z hlavních příčin byla podle Emanuela Chalupného nepříznivá kritika *Hudby pramenů* vydané v roce 1903; podle Miroslava Červenky vychází z logiky Březinova tvůrčího vývoje, který směřoval k opakování a stal se proto nemožným (srov. Vojvodík 2004, 301–302). Oldřich Králík se zabývá hypotézou, že to patřilo k jeho autostylizačnímu záměru (srov. tamtéž: 301). Josef Vojvodík pak ukazuje, že Březinovo odvrácení od reality, které vedlo i k rezignaci na uměleckou tvorbu, bylo motivováno psychologicky těžkými duševními konflikty (tamtéž: 311n).

U Březiny téma mlčení stejně jako předtím téma tvorby souznívá s mystikou. V esejích i korespondenci se objevují formulace mlčení jako nejvyššího stupně mystického poznání, např. v dopise Anně Pammrové ze 4. března 1907 Březina píše: „[V] duchovním životě nastane konečně doba, kdy se nám zdá, že mocněji než předtím začínáme tušit ústřední jakýsi zákon, vládoucí kosmu [...] V těchto chvílích nejvyššího duchovního jasna zachovává myslitel mlčení, usvědčen ze slabosti svých slov a z bázlivosti svého srdce, zádumčivě

---

kritikova názoru dynamickou složkou života, chce pomáhat stavět svět z dnešního chaosu a bažin bídy, nemoci a smrti nový, vyšší, slunnější a lepší svět...“ (Wiendl 2007: 61).

<sup>16</sup> Březinova poslední nová otištěná práce byla esej *Přítomnost* v časopise *Novina* I, č. 4, únor 1908 (Petr Holman: Vydavatelské poznámky, in Březina 1989: 212).



šťasten, hotov právě tak jíti k životu jako k smrti, poněvadž obojí je jenom dvojí forma jednoho a téhož duchového stavu...“ (Březina 2004: 766). Mlčení je nejen formou nejvyššího poznání, ale zároveň formou aktivní existence: „[K]onečně pro duchovního člověka je mlčení dílo jako každé jiné“ (tamtéž: 773). Jakkoliv složité jsou příčiny Březinova rozhodnutí, lze říci, že (nejen) v očích současníků podporuje jeho literární mlčení obraz filosofa a mystika, který své myšlenky předává jen ústně nebo v dopisech a jehož slova jsou zaznamenávána a dále rozšiřována. Zdá se, že sám pro sebe Březina zaujímá pozici negující tvorbu a poznání ve prospěch bolestně „žitého“ života, obrazně řečeno, z triády pojmů umění – mystika – život dává přednost tomu poslednímu: „Věděti příliš mnoho je vůbec proti životu. Kořeny chtějí tmu“ (Anně Pammrové 3. května 1906).<sup>17</sup>

### 1.2.3. Různá pojetí Březinovy religiozity a mystiky

Na přímý dotaz, „jakého druhu je vlastně náboženská idea básní Vašich“, odpovídá Březina Janu Voborníkovi v dopise z ledna 1902 dlouhým výčtem zahrnujícím Platona, vědy a upanišady, Lao-tse, L. N. Tolstého, Schopenhauera, katolické mystiky (sv. Bernarda z Clairveaux, sv. Hildegardu, sv. Matyldu, sv. Terezii aj.), Emanuela Swedenborga, Jacoba Böhma, Edouarda Schurého, Maurice Maeterlincka, Novalise aj. (srov. Březina 2004: 581). Samozřejmě i tento seznam zdaleka nevyčerpává šíři Březinových inspirací, má být pouhým naznačením jejího rozpětí, kterým reaguje na tazatelovu nejistotu, neboť ten nemůže „v knihách Vašich najítí onoho dogmatického katolíka oficielního, za jakého Vás obyč. čtenářstvo má“ (tamtéž: 582). Ve vztahu k různým náboženským a filosofickým systémům a směrům Březina zřejmě aplikoval metodu, kterou doporučoval Anně Pammrové v dopise ze 4.

---

<sup>17</sup> K pojetí vztahu umění a (jako) života v Březinově tvorbě viz práce Josefa Vojvodíka (Vojvodík 2000, 2004).

prosine 1906: „Vzít, co tam p r o n á s vyrostlo, zúrodnit svou obraznost a jít d á l“ (tamtéž: 754). Často zdůrazňuje svůj odpor k „veškerému dogmatismu“, od módního okultismu po tradiční katolictví. Josef Vojvodík výstižně charakterizuje Březinovu religiozitu jako „heterodoxní, resp. inoficiální“ (Vojvodík 2004: 99).<sup>18</sup>

Díky mnohoznačné obraznosti Březinových textů jsou i možnosti interpretace jeho mystiky velice široké. Ve své době bylo rozšířeno „katolické“ čtení Březiny (viz citát z dopisu Jana Voborníka), na kterém měl zásluhu mj. i Sigismund Bouška v časopise *Nový život*.<sup>19</sup> Březinovu mystiku interpretovali rovněž teosofové – Pavla Moudrá v přednášce pořádané Českou teosofickou společností 7. dubna 1918.<sup>20</sup> K Březinovi se přihlásil také propagátor tzv. praktické mystiky Karel Weinfurter a v článku publikovaném k 10. výročí Březinova úmrtí mj. píše: „Březina byl mystikem nejen teoretickým, ale i praktickým. Vzpomínáme, jak předplácel náš mystický časopis „Psyche“ a jistě také znal naše spisy mystické, které jsme vydali v českém jazyce my i naši nakladatelé. Z této skutečnosti není daleký závěr, že Březina i činně, ve svém soukromí, nepochybně pěstoval mystickou koncentraci a že v ní nalézal vnitřní klid a vnitřní sílu. S tím se ovšem nikomu nesvěřil, jsa pamětliv jistě výroků mnohých mistrů, že praxe mystická má býtí nejlépe prováděna t a j n ě, poněvadž je to činnost posvátná“ (*Psyche* 1939, 15. 4. 1939, s. 74–75). Je až úsměvné, jaký propagační potenciál se snažil Weinfurter vytěžit z prostého faktu, že Březina si mezi mnoha jinými časopisy objednával i jeho *Psyche*.

---

<sup>18</sup> J. Vojvodík takto charakterizuje religiozitu Březinova „gnosticko-eschatologického modelu světa a existence“ ve sbírce *Svítání na západě*. Stejně dobře lze snad tuto charakteristiku vztáhnout k Březinově tvorbě obecně.

<sup>19</sup> O Březinově poměru k časopisu *Nový život* a jeho programu píše např. Miroslav Červenka v rozboru Březinova výkladu *Svítání na západě* (Červenka 2006).

<sup>20</sup> Březina jí na prosbu o svolení k přednášce odpovídá: „Kéž, vzácná paní, i slovo, které přečtete z mých knih, a to, které připojíte k jejich vysvětlení, přispěje k útěše a posile věřících a milujících.“ (Březina 2004: 1189)

Březina si zachovával nezávislé stanovisko vůči „dogmatismu v myšlence“, ale nejrůznějším náboženským systémům byl otevřený, např. i módnímu okultismu. V dopisech Anně Pammrové z roku 1898 vyjadřuje Březina více či méně razantní nesouhlas s okultismem, který se ale později vytrácí, a v dochovaných fragmentech esejů lze číst nehodnotící odkazy k okultismu (Březina 1989: 204). Rozdílnost více či méně explicitních Březinových hodnocení souvisí i s nejednoznačností termínu okultismus jako takového. Termín „okultismus“ se zavedl koncem 19. století paralelně s termínem „parapsychologie“, která někdy bývá označována jako „vědecký okultismus“ (Hasenfratz 1994: 401). Zatímco pojetí okultismu jako světového názoru, jak ho prezentoval např. Karel Draždák v *Moderní revue*,<sup>21</sup> Březinovi poměrně konvenovalo (sám publikoval ve Sborníku pro filosofii, mystiku a okultismus založeném Draždákem a Kosterkou dvě eseje), tzv. „vědecký okultismus“ kritizoval jako pseudovědecký a mystifikační (např. v dopise Anně Pammrové ze 4. prosince 1906). Do parapsychologické kategorie okultismu náleží i tzv. mediální kresby. Dopisy o mediálních kresbách, které si Březina vyměnil se Sigismundem Bouškou a Bouškovým bývalým žákem Miloslavem Bezděkem během roku 1906 a 1907, jsou příkladem toho, jak rozličné formy „napřirozena“ byly i mezi katolickými intelektuály populární, a zároveň prozrazují Březinovu schopnost jemného rozlišování, hodnou skutečného duchovního učitele. Sigismund Bouška, kněz a Březinův přítel, líčí „báječné styky

---

<sup>21</sup> I Draždák mluví o vědeckém okultismu: „Je to okultismus, který vědecky luští záhady života před narozením, po dobu bytí na naší zemi a po smrti. [...] Okultismus je vědou komplexní. Šetří zejména zjevy málo prozkoumané nebo neznámé, jež nadpřirozenými se zdají, ale nejsou, luští podstatu, původ a příčinu jich pokusy, kontrolovanými opravdovými vědci.“ Jeho pojetí okultismu je však především etické: „A tak vede [okultismus] k životu hloubavému, vnitřnímu, nedá však utonouti v tišinách mystiky. [...] Je hnutím etickým, zušlechťujícím. [...] Okultismus nese mír, lásku, bratrství na svých perutích. Provede obrat niterný nejen v jednotlivci, ale i v celku“ (*Moderní revue* 1995: 296).

s nadsvětím“ lidových spiritistů,<sup>22</sup> jejichž výsledkem jsou mediální kresby – „báječné tvary, *nezemské*, nepodobné všemu co známe!“.

„Věřím tu ve vlivy cizí, *nezemské*“, opakuje Bouška a k dopisu přikládá i ukázky mediálních kreseb, které mu poskytl Miloslav Bezděk (Březina - Bouška 1996: 177). Březinův postoj ke kresbám je nejvýš obezřetný, v odpovědích Bouškovi i Bezděkovi zdůrazňuje „prozatímnost“ spiritistického výkladu: „[Z]náme dosud příliš málo z hlubin vlastní své bytosti a z přirozenosti věcí tohoto světa, abychom měli už teď právo hledati vysvětlení pro záhadné psychické zjevy vždy jen mimo subjekt. Zachovati *sladkou rozumnost* je první povinností člověka, který chce duchovně růsti“ (tamtéž 1996: 179).<sup>23</sup> Březina dále nabádá k prosté lásce a soucitu, ke kterým vede jediné pravé poznání (srov. tamtéž: 179).

#### 1.2.4. Mystika v březinovském bádání

V březinovském bádání má tradici spíše než „mystické“ čtení Březinových textů čtení „filosofické“, např. práce Oldřicha Králíka a Urse Hefticha (srov. Vojvodík 2004: 15–17). Tento přístup je však zjednodušující, jak konstatuje Vojvodík, „autoři čtou Březinovy básně jako filosofické texty, jejich estetické obsahy redukují na filosofické obsahy a jako takové je rovněž interpretují“ (tamtéž: 17). Ve své monografii *Od estetismu k eschatonu* Josef Vojvodík představuje inovativní čtení Březinova básnického díla a předmět svého zkoumání formuluje následovně: „Předmětem mého zkoumání je tedy to, co je podstatou estetického působení Březinových básní jako uměleckých textů: jejich bohatá obraznost a obrazně-konkrétní mytologické myšlení,

---

<sup>22</sup> O lidovém spiritismu a postoji katolické církve k němu viz Kudláč 2003: 101–104. Bouška svým nadšením pro mediální kresby z oficiálního katolického stanoviska vůči spiritistům vybočoval.

<sup>23</sup> Obrat „sladká rozumnost“ se objevuje i ve fragmentech esejů: „Ne šílenství, ale sladká rozumnost. Počátek duchovního života je poznání spravedlnosti“ (Březina 1989: 196).

tvořící jejich základ“ (tamtéž: 22). Vojvodíkův interpretační přístup umožňuje zkoumat mj. i mystiku v poezii Otokara Březiny bez ohledu na otázku, kterou si nad Březinovým dílem v souvislosti s Janem Kameníkem klade Jaroslav Med, a to sice, jedná-li se v případě Březiny „pouze“ o estetizovaný mysticismus, nebo o autentickou mystiku. Pro čtení, které se zaměřuje právě na „estetické působení“ uměleckých textů, tato otázka ztrácí relevanci, jinými slovy není příliš podstatné, zda, slovy Karla Weinfurtera, Březina tajně pěstoval mystickou koncentraci, či nikoliv. Pro téma mystiky jsou pak relevantní např. Vojvodíkova konkrétní zjištění a interpretace „stop gnosticko-mytického myšlení v Březinově eschatologickém symbolismu“ (tamtéž: 98), např. symbolika (sebe)spásy gnózí v básni *Ranní modlitba* (tamtéž: 131–133), symbolika extatické hostiny ve výlučném společenství bratří v básni *Víno silných* (tamtéž: 144–154) aj. Vojvodík dále dokládá např. Březinovu tvůrčí reflexi novozákonní teologie sv. Pavla a sv. Jana ve sbírce *Větry od pólů*<sup>24</sup> a myšlenky „bohočlověčenství“, se kterou se Březina seznámil prostřednictvím spisů Vladimira Solovjova a jejíž odraz je patrný zejména ve *Stavitelích chrámu* (tamtéž: 215, 220).<sup>25</sup>

Cílem této podkapitoly bylo nahlédnout mnohotvárnou tvorbu a osobnost Otokara Březiny prostřednictvím otázky po spojení mystiky a poezie. Březina toto spojení v české literatuře zosobňuje a bývá s ním

---

<sup>24</sup> „Březinova reflexe a invenční interpretace novozákonních pramenů má vzhledem k jeho tvůrčímu vývoji svoji logiku, neboť je to právě Pavlova a Janova teologie, v níž nadále působí v modifikované formě substrát gnostického mýtu a jeho pojmosloví“ (Vojvodík 2004: 176).

<sup>25</sup> Pravděpodobný je také vliv francouzského katolického esejisty Ernesta Hella na postavy Svätých ve sbírce *Větry od pólů*. „Jsem podmaněn silou tohoto [Hellova] ducha, který strhuje všechny myšlenky do svého závrtného víru, všechny jeho myšlenky probíhají osami světů. Nikde jsem se nesetkal s takovou schopností vnímat Absolutno [...] Nietzsche víry. [...] Jeho dílo má sice vyslovenou tendenci katolickou, on považuje za fakta, v čem my vidíme symboly, ale v hlubinách, do nichž sestupuje, vládou věty, které dovedou odvanout rozdíly patrné jen pozemským zrakům“ – píše Březina Anně Pammrové, 1.–2. března 1897 (Březina 2004: 422).

Hellův vliv na Březinu podle Vojvodíka však nelze přeceňovat, třebaže k symbolice svatosti mohla být četba Hellových esejů důležitým impulsem. Podle Vojvodíka však Březina došel k symbolice svatosti zcela organicky a jeho „Svatí“ jsou „geneticky příbuzní“ s postavami *Silných* (Vojvodík 170–172).

v této souvislosti srovnáván i Jan Kameník (viz 2.1). Možnosti interpretace Březinovy spirituality jsou široké, až neomezené, proto jsem se soustředila zejména na odlišení různého pojetí vztahu umění k „tajemství“, potažmo k mystice, v obou fázích Březinovy tvorby. Domnívám se, že formulace Jaroslava Meda o „estetickém mysticismu“ vystihuje první Březinovu tvůrčí fázi „dekadentního symbolismu“, zatímco ve druhé fázi „eschatologického symbolismu“ se Březinovo pojetí umělecké tvorby proměňuje a je případnější mluvit o „funkčním prolínání mystiky a umění ve službě životu“, jak ho Březina formuluje např. v eseji *Tajemné v umění* nebo v dopisech Františku Bílkovi. Pro uchopení vztahu umění a „tajemství“ poskytují cenné metodologické nástroje březinovské práce Josefa Vojvodíka, které využiji i při zkoumání ztvárnění mystické zkušenosti u Jana Kameníka. Obdobně jako lze u Březiny nacházet v základu jeho bohaté obraznosti stopy gnosticko-mytického myšlení (srov. Vojvodík 2004: 22, 98), můžeme i v Kameníkově obraznosti „stopovat“ ozvuky metod a postupů mystické praxe. K vlastní mystické praxi přivedlo Maceškovou seznámení se spisy Karla Weinfurtera, jemuž se budu věnovat v následující kapitole. Weinfurter a jeho škola tzv. „praktické mystiky“ je zároveň dalším kamínkem do mozaiky nejrůznějších forem „mystiky“ v českém prostředí v době mezi světovými válkami.

### **1.3. „Praktická mystika“ Karla Weinfurtera**

#### **1.3.1. Náboženský synkretismus; spolek Psyché**

Karel Weinfurter si získal značnou popularitu důrazem na praktickou mystiku přístupnou každému, tzv. demokratizací mystiky. Mluví se o něm někdy poněkud zkresleně jako o zakladateli „české školy křesťanské mystiky“ (Loukotka 1980: 717), ačkoliv pro jeho nauku je typický náboženský synkretismus. V devadesátých letech 19.

století byl Weinfurter spolu s Juliem Zeyerem a Gustavem Meyrinkem jedním ze zakladatelů martinistické lóže U modré hvězdy a také členem Teosofické společnosti (tamtéž: 721).<sup>26</sup> Meyrink i Weinfurter z Teosofické společnosti vystoupili a seznámili se s křesťanskou mystikou. Jak píše Weinfurter: „Když jsem poznal před mnohými a mnohými lety mystickou cestu, domníval jsem se, sám zcela omylně, že tato mystická cesta se svými projevy, fakty a stavy existuje jedině na základě nauky k ř e s ť a n s k é. Nevěděl jsem tehdy, že mi bude poskytnuta příležitost najít naprosto stejné a souhlasné jevy u mystiků indických, jak brahminských, tak budhistických, u joginů, u mystiků mohamedánských, že naleznu stejné a paralelní pochody u starých gnostiků pohanských i křesťanských, že tím naleznu klíč k mysteriím starých Řeků a Římanů, Asyřanů i Babyloňanů a Chaldejců, že stejné pochody mystické znali staří Číňané a také Egyptané“ (z knihy Ohnivý keř; Sanitrák 2006: 93). Bezprostředně navazovali Weinfurter a jeho společníci na učení německého operního zpěváka a mystika J. B. Kerninga (vlastním jménem Johann Baptist Krebs, 1774–1861). Dále se hlásili k nejrůznějším autoritám od sv. Terezie z Avily, protestantského mystika Jakoba Boehmeho, zakladatelky teosofického hnutí Jeleny Petrovny Blavatské, staroindického spisu Bhagavaghíta až k americkému okultistovi Prentice Mulfordovi (Loukotka 1980: 723). Duchovní záběr Karla Weifurtera byl tedy skutečně široký. Měl také četné literární kontakty. Kromě literátů, s nimiž se stýkal v lóžích a kroužcích, měl blízký vztah k Jaroslavu Vrchlickému; byl i jeho osobním tajemníkem (Nakonečný 1996: 231) a jedním z iniciátorů pokusu o jeho magické vyléčení r. 1909, pravděpodobně se svým blízkým přítelem Josefem Váchalem (Olič 2000: 38). Pracoval také ve

---

<sup>26</sup> V literatuře na toto téma panuje zmatek, zda lóže U Modré hvězdy byla teosofická (Sanitrák, Loukotka) nebo martinistická (Nakonečný, Kudláč). Pro účely mé práce je ale tato nesrovnalost nepodstatná vzhledem k tomu, že různé náboženské společnosti byly stejně personálně vzájemně provázané.

Vilímkově nakladatelství, kde vyšly některé jeho překlady i vlastní knihy (např. *Léčba nervů přírodními silami*, 1931, *Paměti okultisty*, 1933 aj.). Karel Weinfurter se hlásil rovněž k Juliu Zeyerovi a Gustavu Meyrinkovi (Loukotka 1980: 722), což se zdá vzhledem k jejich členství v martinistické a teosofické lóži, jejímž členem byl i Weinfurter, poměrně opodstatněné. Poněkud méně pravděpodobné je „oboustranně vlivné a hluboké přátelství“ Weinfurtera s Otokarem Březinou, jak je líčí Weinfurterův životopisec Josef Sanitrák, které „ovšem patřilo k těm intimním, o nichž se mnoho neví“ (Sanitrák 2006: 142). Toto tvrzení je třeba brát se značnou rezervou.<sup>27</sup>

Karel Weinfurter se prezentoval jako znalec nejrůznějších esoterických nauk a disciplín a charakteristický pro něj byl důraz především na praxi a užitečnost v nejširším slova smyslu, o čemž svědčí i tituly jeho publikací, např. *Osobní vliv a úspěch*, *Léčení životním magnetismem*, *Mystika všem (zvláště rodičům)*. Roku 1924 založil časopis *Psyche* a roku 1929 „sdružení praktických mystiků“, spolek *Psyché*. Podle Domáciho řádu spolku *Psyché* (Sanitrák 2007: 251) se všichni členové zavazují denně vykonávat mystická cvičení podle knihy *Ohnivý keř* a „vylučuje se jakákoliv metoda jiná“ (tamtéž). Weinfurter

---

<sup>27</sup> O Sanitrákově nedůsledném zacházení s fakty svědčí např. i tvrzení, že „jako svého básníka si ho [Březinu] přisvojovala i katolická moderna shromážděná kolem moravského časopisu *Moderní život*“ (Sanitrák 2006: 144). Sanitrák má evidentně na mysli *Nový život*. V letech 1902–1903 sice vycházel i časopis *Moderní život – revue pro život, literaturu a umění*, byl to však „orgán spolku literátů mladé generace *Syrinx*“ a neměl s *Katolickou modernou* ani personálně, ani obsahově nic společného. Sanitrákova publikace nemá vědecké ambice, je to kniha popularizační a nijak nezastírá svůj cíl prezentovat Karla Weinfurtera nekriticky a co nejatraktivněji, zcela v intencích Weinfurterovy vlastní sebeprezentace. Přináší řadu zajímavých dobových dokumentů (např. *Domácí řád spolku Psyché*) a také soupisy týkající se činnosti spolku *Psyché* a Weinfurterovy publikační činnosti. Přesto se domnívám, že Sanitrákově nakládání s fakty je příliš volné, až manipulační, příkladem může být právě líčení vztahu Weinfurtera a Březiny. Kompletní vydání Březinovy korespondence neobsahuje ani jeden Březinův dopis Weinfurterovi a jeho jméno se zde zmiňuje pouze jednou zcela marginálně v citaci vzpomínky Josefa Váchala: „Jednou jdouce s Weinfurterem Perlovou ulicí, potkali jsme Vrchlického“ (Březina 2004: 990). Fakt, že Weinfurterovo jméno mezi adresáty dochovaných Březinových dopisů chybí a neobjevuje se ani v jiné souvislosti, nemusí ještě nutně znamenat, že mezi nimi žádná korespondence neproběhla a že nedošlo k žádným setkáním; Březina koneckonců přijímal velké množství návštěv. Z vlastních Weinfurterových výroků o Březinovi se mi podařilo dohledat pouze článek k 10. výročí Březinova úmrtí (viz 1.2.3). Sanitrákova tvrzení ohledně vztahu Březiny a Weinfurtera však působí značně nevěrohodně.



byl ostrými osobními útoky proti svým odpůrcům a konkurentům pověstný (O. Griese, K. Minařík, P. Lasenic) (srov. Nakonečný 1996: 231, 238–240). Každý člen spolku Psyché měl podle Domácího řádu o výsledcích svého mystického snažení informovat předsedu spolku, tj. Weinfurtera, nebo toho, kdo je v mystice nejpokročilejší, „aby byla kontrola o jeho postupu v mystice“ (Sanitrák 2006: 251). Jestliže člen za tři roky žádný postup v mystice neprokáže, může být ze spolku vyloučen. Neméně podstatná je i klauzule, že „důvodem k vyloučení člena je také, jestliže neplatí rok členské příspěvky“ (tamtéž).<sup>28</sup> Podle Nakonečného byl „Weinfurter [...] patrně jediný český okultista, který se svou rozsáhlou publikační činností velmi obohatil“ (Nakonečný 1996: 231). Spolek Psyché skončil německou okupací a Weinfurter byl stejně jako většina známých okultistů vězněn a vyslýchán gestapem, po propuštění roku 1942 zemřel. Po válce Weinfurterův žák a partner jeho manželky Otakar Čapek společně s Boženou Čapkovou-Weinfurterovou spolek Psyche znovu obnovil, s nástupem komunismu byl spolek Psyche opět zrušen, Otakar Čapek uvězněn a propuštěn až v r. 1964.

### 1.3.2. Ohnivý keř – odhalená cesta mystická

Nejznámějším Weinfurterovým dílem je *Ohnivý keř – odhalená cesta mystická* (1. vydání roku 1923), který získal skutečně mezinárodní věhlas; několikrát vyšel v anglickém a německém překladu, dokonce se prý uplatnil i v Indii a Číně (Loukotka 1980: 722). Weinfurter v něm předkládá mj. tzv. písmenovou metodu praktické mystiky, kterou převzal od J. B. Kerninga. Kerning usiloval o to, aby „určitá posvátná slova a hlásky jako tvůrčí prapřincipy byly cvičícím subjektem imagovány tak, aby byla prožívána jejich tvůrčí síla. Jednalo se zejména o vokály I, A, O, které tvoří kořen božího jména a současně

---

<sup>28</sup> To byl zřejmě případ Ludmily Maceškové (Kabát 1998: 119).

reprezentují linii, úhel a kruh“ (Nakonečný 1993: 196). Kerning vycházel z kabalistických pramenů, příbuzné pojetí existuje i v učení o indických mantrách. Podmínkou úspěšnosti cvičení, které má vést ke zkušenosti své vlastní božské podstaty, je „prožívat tato posvátná písmena ve svém těle, nikoliv je jen meditovat“ (tamtéž). Ve Weinfurterově zpopularizované verzi, podle Nakonečného zjednodušené a zdeformované, vypadá část výkladu o písmenových cvičeních následovně: „Tato cvičení s písmeny provádíme nejlépe tímto způsobem: V duchu si řekneme I, ale zároveň při tom myslíme na nohy. V krátkých, několik vteřin trvajících přestávkách myslíme si pak stejným způsobem ostatní písmeny, totiž E, O, U, A. Ale s t á l e při tom myslíme na souhlasné body v obou nohách, na počátku v chodidlech, nebo v jiných částech těla, podle svého vývoje. Některým lidem jest obtížno mysliti si písmeny v obou nohách současně. Těm doporučujeme, aby si myslii každou řadu písmen nejdříve v noze levé a pak v noze pravé na souhlasném místě. Všechna písmena musí býti opakována několikráte na jednom místě, nejméně minutu, načež postoupíme ve své představě na místo jiné“ (Weinfurter 1992: 82). „Velice se zesílí účinek cvičení, když podle soustavy gnostické opakujeme vždy jistou dobu na jednom místě jedno písmeno. Na příklad: i i i i i i i i, e e e e e e e e, atd. Každý žák poctivě cvičící, obdrží od Ducha Svatého pokyny buď ve snu nebo viděním nebo i jinak“ (tamtéž: 84). Kromě pokynů od Ducha Svatého jsou dalším spolehlivým poznávacím znamením, že žák je na správné cestě, podle Weinfurtera stigmata: „Rány Kristovy na rukou a nohou a v boku ještě s jinými, pořadnějšími jevy jsou bezpečnou známkou, že nastupuje mystická smrt. Kdo neměl stigmatisace, při čemž nesejde naprosto na tom, jak se objevily, zda jen na jedné ruce nebo noze, nemůže s jistotou říci, že dosáhl mystické smrti a tím nejdůležitější věci na mystické Cestě“ (tamtéž: 197).

Weinfurter byl očividně obeznámen s patřičnou literaturou, v *Ohnivém keři* cituje nejružnější díla od Langovy monografie o sv. Jeronýmovi (viz 1.1) po autentické gnostické texty. Weinfurter je především sugestivní eklektik: citáty dovedně skládá a opatřuje vlastními kategorickými komentáři. Čtenáře nenechává na pochybách, že právě *Ohnivý keř* jim poskytne „jisté, bezpečné vodítko, aniž jim bude třeba hledati nějakého vůdce. Budou moci sami posouditi, zda jdou cestou správnou. Pověděl jsem již jinde, že o těchto nejintimnějších věcech stran křesťanské mystiky nepsal dosud nikdo tak obšírně, jako se děje zde. A jestliže někdo psal – byl to na příklad nejslavnější mystik evropský Jakub Böhme – učinil to tak skrytě a symbolicky, že jeho větám rozumí zase jen zasvěcenec, totiž ten, kdo již ony stavy sám na sobě prožil“ (tamtéž, 202) – tímto zasvěcencem se rozumí zřejmě opět autor *Ohnivého keře*. I když Weinfurter opakovaně zdůrazňuje, že na mystické Cestě je Boží milost nezbytnou podmínkou a nikdo nemůže dojít cíle pouze vlastními silami, nijak to neubírá na spolehlivosti jeho nauce, která, zjednodušeně řečeno, „zaručeně funguje“. V předposlední kapitole „Výsledky mystického školení“ naznačuje autor, „co může mystický žák očekávati, když alespoň dva, tři roky se věnoval mystické koncentraci podle některého způsobu v této knize uvedeného“ (tamtéž, 221). Žák může mimo jiné hledat v mystické koncentraci odpovědi na konkrétní, i hmotné životní otázky. Nesmí přitom čekat „přímé odpovědi na svoji otázku, ale nechť jen klidně vyčká přes noc do druhého dne a nechť třeba ráno po probuzení zůstane chvíli klidně ležeti a připomene si otázku, kterou si položil. Tu pak dozajista devětkrát z desíti případů vynoří se mu v mysli odpověď jasně a ‚sama sebou‘. Podle toho, jak takové rady z nitra přijaté se osvědčují v našem hmotném životě, může žák posouditi jejich cenu“ (tamtéž,

222). Mystika je tedy ve Weinfurterově pojetí skutečně „praktickou“ disciplínou.<sup>29</sup>

### 1.3.3. Karel Weinfurter a Ludmila Macešková

Karel Weinfurter byl nepochybně významnou, ale dosti spornou osobností. Milan Nakonečný ho považuje spíše za „popularizátora mystiky a okultismu“ (Nakonečný 1996: 231) než za duchovní autoritu, za kterou se považoval on sám. Přesto „může být označen také za představitele praktické mystiky a za interpreta mystických aspektů křesťanství a indické filosofie. Jeho význam při šíření okultních nauk u nás je nesporný, byl však přeceňován“ (Nakonečný 232). Jako relativně nejoriginálnější prvek Weinfurterovy jinak velmi nepůvodní nauky označuje Loukotka právě jeho „propagaci mystických cvičení a rozpracování jejich konkrétního programu“ (Loukotka 1980: 736). Podle Loukotky právě díky tomu získával Weinfurter pro svou nauku lidi křesťansky vychované a smýšlející, ačkoliv vztah katolické církve k weinfurterovcům nebyl nijak příznivý (Loukotka 1980: 722).

V tomto ohledu byla Ludmila Macešková, tehdy Rónová, patrně jedním z typických Weinfurterových příznivců: sama katolicky vychovaná, později s kritickým postojem ke katolické církvi. S Weinfurterovou knihou *Ohnivý keř* se seznámila asi roku 1930 pod vlivem silného duchovního zážitku: „A pak, zvědavá, co se může ještě se mnou dít dál, protože jsem od kohosi zvěděla, že K. Weinfurter o tom napsal knihu, vzala jsem svých posledních 85 Kč a šla si tu knihu koupit. [...] Ve třech dílech té knihy bylo vše, co jsem té chvíli potřebovala vědět. Pak už jsem řádně ‚cvičila‘.“<sup>30</sup> Začala také

---

<sup>29</sup> Podle Milana Nakonečného „žák Weinfurterovy školy [...] vykazuje spíše hysterické než mystické stavy, jak se zjistilo u řady lidí, kteří Weinfurterovu soustavu cvičili“ (Nakonečný 1993: 196).

<sup>30</sup> *Proměna neboli zasvěcení (lyricko-epická reflexe)*, strojopis uložen v pozůstalosti Jana Kameníka v LA PNP.

navštěvovat Weinfurterovy přednášky a podle Kabáta byla s Weinfurterem a spolkem Psyche v kontaktu asi do roku 1936 (Kabát 1998: 119). Mystickou praxi si skutečně osvojila a cvičení vykonávala, pokud jí to zdravotní stav dovoľoval, po celý život, o čemž svědčí záznamy v jejích denících. Je zřejmé, že Ludmila Macešková ve svém „duchovním hledačství“ postupovala samostatně a Weinfurterův vliv není třeba přeceňovat, na druhou stranu je tento vliv nesporný, a to nejen v době, kdy se teprve začala mystikou zabývat. V jejích deníkových zápisech nacházíme odkazy do Weinfurterových knih ještě v šedesátých letech a stejně tak v její básnické tvorbě.

Orientace Ludmily Maceškové na mystiku je někdy prezentována jako veskrze originální a ojedinělý fakt, jak ale vidíme, její mystické začátky celkem souzní s obecným dobovým zájmem o nejrůznější esoterní nauky a praktiky. Náboženský synkretismus, na kterém se Kameníkovi interpreti v posledku shodují (viz 2.1), má kořeny v nepůvodní nauce Karla Weinfurtera stejně jako autorčina mystická praxe. To však nijak neubírá na autentičnosti vlastním mystickým zkušenostem Ludmily Maceškové ani na originalitě jejich ztvárnění v básních a povídkách.

#### **1.4. Shrnutí**

Cílem této kapitoly bylo uchopit téma vztahu poezie a mystiky v širších kulturně-literárních souvislostech. V úvodním přehledu jsem se pokusila nastínit různé podoby a reflexe mysticismu a mystiky v českém literárním prostředí zhruba v době od roku 1890 do roku 1938. V tomto přehledu jsem zohledňovala hlavní cíl své práce, kterým je interpretace díla Jana Kameníka a jeho zasazení do kontextu české a částečně i evropské literatury. Domnívám se, že vzhledem k nábožensky-eklektickému zaměření Jana Kameníka jsou pro

interpretaci jeho díla relevantní skutečně rozličné formy mystiky a mysticismu – od literárního symbolismu čerpajícího mj. z tradic francouzského esoterismu přes křesťanské pojetí mystiky ukotvené v konceptu „čisté poezie“ H. Bremonda po ryze „praktickou mystiku“ Karla Weinfurtera. Zvláštní význam pro téma mé práce má tvorba a osobnost Otokara Březiny, a to jak pro postihu vztahu poezie a mystiky na obecné rovině, tak pro vymezení vztahu Březina – Kameník. Březinova tvorba i jeho osobnost byly pro Jana Kameníka jedním ze zdrojů inspirace a coby básník-mystik bývá Jan Kameník právě s Otokarem Březinou srovnáván. Formulace vztahu „umění“ a „tajemství“, potažmo poezie a mystiky v tvorbě Otokara Březiny mi poskytuje základní metodologická východiska i konkrétní metodologické nástroje pro uchopení stejného tématu v tvorbě Jana Kameníka. Pro mystické zaměření Ludmily Maceškové má pak zásadní význam popularizátor mystických a okultních nauk Karel Weinfurter a jeho škola „praktické mystiky“, které je věnována poslední část této kapitoly. V kapitole následující se budu zabývat recepcí díla Jana Kameníka/Ludmily Maceškové s ohledem právě na vztah poezie a mystiky.

## 2. Otázka „literárnosti“ v ohlasech na Kameníkovo dílo a ve světle jeho deníků

### 2.1. Recepce díla Jana Kameníka v devadesátých letech 20. století

V souvislosti s dílem Jana Kameníka se v polovině devadesátých let 20. století rozvinula diskuse nad dvěma otázkami: zařazení Jana Kameníka do kontextu české literatury a spojení mystiky a poezie v jeho tvorbě. V roce 1993 vycházejí *Zápisky v noci* – bylo to první knižní vydání Kameníkových textů po roce 1989 a bývá někdy označováno za jeho „třetí debut“ („druhým debutem“ se míní vydání *Pubertálního Henocha* v roce 1969). Sbíрку připravil k vydání **Jaroslav Med** a také ji opatřil doslovem, který vyvolal zmíněnou diskusi. Na Medovu stať polemicky reagoval Milan Exner (1993) a Jiří Pelán (1996). Polemika se týkala především dvou Medových tvrzení: zařazení Jana Kameníka mezi katolické básníky a chápání jeho poezie „spíše jako záznam duchovní praxe, jenž je až v druhém plánu a jaksi mimochodem také poezií“ (Med 1993a: 79).

Přiřazování Jana Kameníka ke katolickým básníkům má svou tradici. Kameníkovy texty obsahují řadu odkazů ke katolicismu a rovněž i okolnosti jeho vstupu do literatury tomuto zařazení napovídají. Jeho literární začátky jsou spojeny s okruhem katolických autorů (časopisy *Akord* a *Řád*), prvotinu *Okna s anděly* redigoval Bedřich Fučík a lze ji jednoznačně přiřadit ke křesťansky orientované poezii (viz 3.1.3). Ludmila Macešková udržovala s katolíky osobní kontakty – kromě korespondence s Bedřichem Fučíkem se dochovala korespondence s Milošem Dvořákem, Věroslavem Mertlem, Jaroslavem Medem aj. O katolické církvi i o její věrouce se však sama vyjadřovala

někdy velmi kriticky.<sup>31</sup> Její literární dílo a deníky obsahují množství odkazů k východním náboženstvím a meditativním praktikám. Ani Jaroslav Med (1969) ovšem neignoruje problematičnost Kameníkovy křesťanské orientace. Podle něj však Kameník právě v *Zápisích v noci* dospívá k mystice christologického rázu.<sup>32</sup> Milan Exner (1993) naproti tomu zdůrazňuje Kameníkův synkretismus. Poukazuje na prvky hinduistické a buddhistické tradice v Kameníkových textech a navrhuje pro Jana Kameníka označení „zenový básník“. Kristovo jméno v *Zápisích v noci* interpretuje Exner jako „symbol utrpení“ související se společenskou a politickou licencí, která do této sbírky proniká. Zdůrazňuje také to, že zmiňuje-li Kameník jméno Krista, vždy je to důsledně Kristus mimo církvev. Oproti linii básníků uváděné Medem – Březina, Zahradníček, Deml, Reynek – vidí jako podstatnější vliv Josefa Palivce, jehož překlady Valéryho Macešková dobře znala. Jinde Exner (1996: 20) uvádí jako Kameníkova spřízněného autora Jiřího Koláře, s nímž má společnou snahu jít „cestou bytostného sjednocení prostřednictvím poezie“. Exner se rozchází s Medem rovněž v názoru na příbuznost Jana Kameníka s Otokarem Březinou. Med vidí mezi Březinovým mysticismem a mysticismem Jana Kameníka podobnost jen zdánlivou (viz 1.2.1). Zatímco Březinův mysticismus je svázán s dobovou estetikou symbolismu, Kameníkova mystika je autentická, stejného rodu jako byla mystika sv. Terezie z Avily a sv. Jana od Kříže. K Březinovi a také k Zahradníčkovi má Kameník podle Meda nejbližší oslavou přírody, sladkosti země, Stvoření. Podle Exnera je Kameník Březinovi bližší než komukoliv jinému svým náboženským

---

<sup>31</sup> Např. ve svých denících, zápis z 26. října 1961: „Církev katolická – obludná stavba ‚strany‘, která vložila do svých základů nejčistší pravdu, ale zároveň ji v nich také pochovála“ (Exner 1995: 16).

<sup>32</sup> „Tímto důrazem na vykupitelskou moc Kristovy oběti (zdá se, že právě brutální kontext doby podpořil christologický ráz Kameníkovy mystiky) dospěl Kameník k základům kultury nadčasově platné, jíž jedině je potřebí ke spáse vnitřně zpusťšeného světa“ (Med 1993a: 81).



synkretismem.<sup>33</sup> Z Kameníkova deníkového záznamu ze dne 1. května 1945 pak víme, že právě Březinu, Baudelaira, Valéryho a s výhradami Rilka považoval za reprezentanty „dokonalé poezie“ (Pelán 1996: 226).

Jaroslav Med představuje Jana Kameníka jako básníka-mystika, resp. především jako mystika, který, ač „píšící výsostnou poezii, vlastně poezii psát nechtěl“ (1993b: 74) a jeho verše vznikaly „spíše jako záznam duchovní praxe, jenž je až v druhém plánu a jaksí mimochodem také poezií“ (Med 1993a: 79). Právě proto je podle něj Jan Kameník osobností v české literatuře zcela výjimečnou. V Kameníkově poezii akcentuje stránku obsahovou – sdělení mystického prožitku, zatímco stránky formální se dotýká jen okrajově. Milan Exner naproti tomu zdůrazňuje Kameníkův formalismus a cizelérství, které svědčí o tom, že umění znamenalo pro Kameníka autonomní oblast s vlastními prostředky. Tento názor pak zastává i **Jiří Pelán** v doslovu ke Kameníkovým *Překladům*. Kromě rozboru Kameníkových překladů z francouzštiny a srovnání s jinými (Palivec, Závada, Holan, Tomeš) zasazuje Pelán Kameníkovy překlady do kontextu jeho vlastní tvorby. Kameníkova překladatelská práce pak je pro něj dokladem toho, „že poezie byla pro Kameníka svébytnou činností, činností, která se řídí vlastními pravidly“ (Pelán 1996: 238). Samotný výběr překládaných autorů (Valéry, Nerval, Vildrac, Cocteau) svědčí o tom, že spíše než duchovní spřízněností se Kameník řídil estetickými kritérii. Pelán poukazuje na intelektuálnost Kameníkovy poezie blízké Valérymu, kterého si Kameník velmi cenil, třebaže ne bez výhrad.<sup>34</sup> Nezpochybňuje ale v Janu Kameníkovi mystika, jeho mystika je však podle něj „ve znamení výsostného intelektualismu a jeho poezie je

---

<sup>33</sup> Poměr Březinovy a Kameníkovy poezie Exner (1996: 20) ilustruje následujícím příměrem: „*Pubertální Heno*ch není sbírka, kterou můžeme jen tak položit vedle Březinových posledních knih... Bylo by to jako tichý zvuk jediné slabiky *Óm* vedle ohňostroje.“

<sup>34</sup> Viz deníkový zápis ze dne 11. května 1945: „Paul Valéry byl nesmírný duch, ale lásky v něm nebylo, byl chladný jako ocel. Uměl ale lásku vzbudit. Obhoříš uvnitř, když jej čteš. Jak je to divné“ (Pelán 1996: 226).

mnohem více intelektuální meditací než terezovským vytržením“ (Pelán 1996: 226). Nedoceněným aspektem Kameníkovy mystiky je podle Pelána také aspekt společenství, který v občanském životě chtěla Ludmila Macešková realizovat např. i členstvím v KSČ (Pelán 1996: 227–228). Pelán rovněž nesouhlasí se zařazením Jana Kameníka mezi katolické básníky, ani s přílišným zdůrazňováním výjimečnosti jeho poezie, která podle něj „nestojí stranou vývojových silokřivek českého básnictví a rezonuje v ní dlouhá česká – a evropská – básnická tradice od baroka k Holanovi“ (Pelán 1996: 230). Stejně tak jeho prózy náležejí do sousedství mladých bratří Čapků, Richarda Weinera či Ladislava Klímy.

**Marcel Kabát** v doslovu k *Mystickým deníkům* oproti tomu označuje Kameníka za „ojedinělý zjev svým životem i tvorbou“ (Kabát 1995: 73). Nejenže odmítá jeho spřízněnost s katolickými básníky, ale brání se jakémukoliv literárnímu zařazení, dokonce odmítá jakýkoliv literární vliv. Jan Kameník je pro něj básník naprosto původní a originální. Snahy recenzentů o hledání Kameníkova místa v kontextu české i cizí literatury vnímá jako „pokusy zlehčit jeho odlišnost, popřít autonomitu jeho básnického uměleckého vývoje vlastními vnitřními zákony a jsou zároveň výrazem neporozumění či bezradnosti nad jeho tvorbou“. Kameníkovy básně se rodí „z přímého tlaku vnitřních zkušeností, jež nemají vnější předlohu, jsou samotnou trestí duchovního prožitku, těžko srozumitelného těm, kteří tyto zkušenosti nemají“ (Kabát 1995: 73). Hodnocení Marcela Kabáta, ovlivněné jeho hlubokým osobním vztahem k Ludmile Maceškové,<sup>35</sup> koriguje Milan Exner ve stati *Estetika slepé skvrny aneb mystika a poezie* (Exner 1995: 12). Polemizuje s chápáním Kameníkových básní jako naprosto nezávislých na jakémkoliv vnější předloze a poukazuje na souvislosti Kameníkových zápisků s nejrůznější náboženskou literaturou. Má za to,

---

<sup>35</sup> O Kabátově zasahování do textu Kameníkových záznamů viz 2.3.

že nejen Kameníkovy básně, ale stejně tak i jeho duchovní prožitky mají v této literatuře předlohu.<sup>36</sup> Oproti absolutnímu preferování Jana Kameníka jako mystika, jehož básně jsou „umělecky zpracované duchovní prožitky“ (Kabát 1995: 74), hájí Exner autonomii Kameníkovy poezie. Poezie je podle něj pro Kameníka cílem, nikoliv prostředkem, navzdory tomu, že básně popisují mystické zkušenosti. Velkou podobnost pak spatřuje v poezii Jana Kameníka a Vladimíra Holana.<sup>37</sup> Exner přitom neupírá Janu Kameníkovi výjimečnost, ale chce ji vnímat bez hodnotícího příznaku, jako „jinakost“, „ne ‚výš‘ nebo ‚hlouběji‘, ale prostě jinde...“ (Exner 1995: 13).

Po *Zápiscích v noci* (1993) a *Mystických denících* (1995) vychází roku 1995 také druhé vydání *Neviditelného letu* a první svazek souborného Díla Jana Kameníka s názvem *Prózy*. **Eva Formánková** (1995) se v doslovu k *Prózám* úmyslně zřiká snah literárně-teoretických a literárně-historických a zajímá se o širší kontext. Soustředí se zejména na interpretaci obsahu povídek, snaží se ukázat jejich „nauku“ a ukázat i to, v čem tato nauka koresponduje s dalšími oblastmi lidského poznání – s životní zkušeností, filosofií, lidovou moudrostí... Povídky sice označuje Formánková spíše za básně v próze, kde však lyrika často ustupuje reflexi, úvaze. Proto také odkazuje ke světové filosofii – Platon, Descartes, Kierkegaard. V Kameníkově nauce pak Formánková nesouhlasí s prvkem dualismu, kdy je člověk chápán jako bytost, která se skládá ze vznešené a nesmrtelné duše a opovrženého těla. Tento dualismus se neshoduje ani s moderním, ani s křesťanským myšlením. Mystiku Formánková nechápe jako výlučně náboženský fenomén, ale jako součást kultury, která má tedy svoje místo i v umění.

---

<sup>36</sup> „„Ve výši mých prsou, asi tam, co má být ‚duchovní srdce‘, vidím, že mi narostla jako větev na stromě má druhá vlastní hlava.‘ Individuální iluze je tu naplněním kadlubu daného literárně, četbou“ (Exner 1995: 12).

<sup>37</sup> Na podobnost s poetikou Vladimíra Holana poukazuje rovněž Ivo Harák (1996): „[U] Jana Kameníka nalezneme v jeho *Mystických denících* [...] i – koneckonců – výrazivo holanovské (‚narážejí na klidnou ale nespavou vodu – jako by ty zvuky byly pohlceny zažívajícími ústroji ústřic v nekonečném trávení‘).“

V souvislosti s jednotlivými povídkami uvádí i slovesné vlivy – orientální i křesťanskou mystiku, lidovou mystiku, Kafku, Dostojevského. Chce tím poukázat na fakt, že Jan Kameník přesahuje české kulturní prostředí.

Na doslov Evy Formánkové navazuje **Mojmír Trávníček** (1996). Označuje Jana Kameníka za jednoho z mála autentických básníků-mystiků a chápe jeho tvorbu (poezii i prózu) jednak jako „výpověď intencionálně uměleckou“ a jednak jako „tlumočení vlastní mystické zkušenosti“. Zatímco Formánková klade větší důraz na lyrickou složku povídek, v nichž „prostředí – realita vnějšího světa hraje jenom malou roli“ (Formánková 1995: 234), Trávníček připisuje charakteristice prostředí a situací v Kameníkových povídkách podstatnější funkci.<sup>38</sup> Podle něj právě detailnost a exaktnost popisu vnějších podrobností dává váhu popisům dějů vnitřních. Kameník „nechce, aby jeho prózy byly čteny jako fantastický výmysl narušené obraznosti, a hovoří tedy s přísnou exaktností nejen o dobrodružstvích duše, ale vytváří i výrazný a přesvědčivý rámec niterných událostí, reálné prostředí ulice, zahrady, rodiny, města, blázince, slavnosti“ (Trávníček 1996: 66). Trávníček dokládá rovněž šíři Kameníkova slovníku od aforismů až po parafráze lidových úsloví. Poukazuje na paralely Kameníkových próz s jeho poezií a na literární i jiná příbuzenství (*Popelčin odkaz – Popelka* Josefa Hory; texty křesťanských mystiků). Na rozdíl od Formánkové Trávníček nezmiňuje jiné Kameníkovy inspirace než křesťanské. I on sice konstatuje přítomnost dualismu duše a těla v Kameníkově mystice, ale podle něj Kameník i ošklivost světa a těla na nejlepších stránkách knihy překlene láskou.

---

<sup>38</sup> Jaroslav Med (1993a: 79) rovněž označuje Kameníkovy prózy jako nesyžetové, s čímž polemizuje Milan Exner: „Suggestivnost Kameníkových povídek vytváří *narace*, ne jejich elementární obsah. Syžet tu je, je však splývavý a lyrický, introvertovaný. I v těch nejduchovnějších prózách je prostředí, postavy a děj“ (Exner 1993: 20).

V roce 1996 vychází druhý svazek Díla Jana Kameníka *Překlady* s výše zmíněným doslovem Jiřího Pelána a také třetí vydání *Pubertálního Henocha*. Diskuse o povaze Kameníkova díla a o jeho literárním zařazení přechází do volného pokračování. **Jaroslav Med** (1996) hovoří ve shodě s **Josefem Jedličkou** (1996) a se svými postřehy nad prvním vydáním *Pubertálního Henocha* a *Zápisky v noci* i zde o textu, „který v prvním plánu vůbec nechtěl být poezií“ (Med 1996). Zdůrazňuje ale paradox spočívající v tom, že právě tento text, „jakýsi záznam osobité duchovní praxe“, zároveň „opravdovou a svrchovanou poezií“ je. Tento zcela mimořádný paradoxní jev je podle něj dán faktem, že Jan Kameník byl autentickým mystikem. Med se dále věnuje vztahu mystiky a literatury. Klade si otázku, která zřejmě souvisí i s nedostatky pozorovanými při četbě prvního vydání *Pubertálního Henocha*:<sup>39</sup> Je mystická zkušenost literaturou vůbec zprostředkovatelná? Cituje H. Bremonda, podle něhož je „poetická aktivita přirozenou a profánní skicou mystické aktivity“.<sup>40</sup> Poukazuje i na různorodost meditativních praktik, kterými se Ludmila Macešková inspirovala ve své duchovní praxi, a zdůrazňuje její universalismus a synkretismus. Přesto Med odmítá označit Kameníka za zen-buddhistického básníka, jak to činí Milan Exner, ale má za to, že mystika Jana Kameníka byla svou povahou výrazně křesťanská. Přestože můžeme v Kameníkově tvorbě pozorovat nepřátelský dualismus ducha a těla, není jeho potírání všeho tělesného zdaleka tak absolutní, jak je tomu v zen-buddhistické tradici (cituje Kameníkův verš: „*ono vzácné, živé, zdravé,/ přesložitě bláto jeho těla// cizelujte*

---

<sup>39</sup> V recenzi na první vydání *Pubertálního Henocha* v roce 1969 si Med všímá jistých úskalí, které romanticko-mystická tvůrčí metoda obnáší a kterých se Kameník nedokázal vždy vyvarovat: „[I]ntencionální mnohoznačnost mystické zkušenosti, přílišná reflexe dává básni zatížení eseje, disproporce mezi mystickým zážitkem a básnickým tvarem narušuje výstavbu básně“ (Med 1969).

<sup>40</sup> „Většina znalců náboženského myšlení se shoduje v tom, že ‚prožitek je naprosto neoddelitelný od svého interpretativního obsahu‘ (H. Dumoulin), tak jako je řeč sama o sobě součástí lidské zkušenosti a tím je pevně zapojena do vztahu já – prožitek světa“ (Med 1996).

*zvnitřku, neničte je, protektoři askeze“). Kameníkova mystika také není neteistická, zatímco zen-buddhismus ano. Ať už Kameník oslovuje Absolutno, To nebo Boha (aluze na křesťanské modlitby: „*osvobod' nás, Pane*“, „*Bud' Tvá vůle!*“), právě oslovení je pro Meda znamením hierarchizace, která je zen-buddhismu cizí. Oslovující subjekt uznává svrchovanost síly, která ho přesahuje, distinkci Tvůrce a Stvoření, zatímco v zen-buddhistické meditaci je tento vztah stejnorodý. Toto oslovování prozrazuje „zjevně osobnostní ráz Kameníkových mystických záznamů, nikoliv přirozeně jen povrchně v rovině verbální, ale i v celkové intenci textů“ (Med 1996). Sbíрка *Pubertální Henoch* má podle Meda zcela zvláštní postavení i v rámci Kameníkova díla právě proto, že zatímco jeho předchozí sbírky (*Okna s anděly*, *Neviditelný let*, *Malá suita pro flétnu*) i jeho povídky nezapřou „artistní úsilí po dokonalém uměleckém tvaru“, v *Pubertálním Henochovi* stojí tyto snahy zcela v pozadí. *Pubertální Henoch* je pro Meda mystickým textem, v novodobé české literatuře zcela bezprecedentním (příbuzenství s Březinou Med nadále odmítá pro jeho odlišná symbolistická východiska), „absolutně výjimečným“.*

**Milan Exner** (1996) naproti tomu odmítá interpretovat Kameníka jako křesťanského mystika-básníka a trvá na tom, že si ho nemůže přivlastnit žádné konkrétní náboženství. Ani sbírku *Pubertální Henoch* nepovažuje za náboženskou poezii, ale podle něj jde o „filosofii v původním smyslu.[...] Teologie a etika, antropologie a ontologie, kosmologie a estetika nejsou rozlišeny: vše je obklopeno zárodečným jasem bytí, které chce být uchopeno naráz!“ Poukazuje na odkazy ke konkrétním jógovým praktikám v Kameníkových básních: „*trup s páteří je jako trubka dutý, průchodný*“. Jan Kameník je pro Exnera „básníkem malého samadhi“. Nedospěje tedy k velkému samadhi, protože právě coby básník zůstává spjat v bezprostředním kontaktu s bytím. Verš *Pubertálního Henocha*, kde je výraz zaměřený primárně

na obsah, chápe Exner jako stylové oprostění, tedy nikoliv jako výraz diktovaný autentickými mystickými zážitky. Kameníkovy duchovní praktiky se mu „jeví jako přípravná fáze psaní“. Jedním z argumentů proti chápání *Pubertálního Henocha* jako mystického textu je pro Exnera i časový odstup, protože v době, kdy autorka tyto básně psala, nemohla už vykonávat tělesná cvičení kvůli podlomenému zdraví. „Pubertální Henoch není přímým záznamem zkušeností z Cesty... Je vzpomínkou na Velkou Milost!“ Milan Exner rovněž nevnímá *Pubertálního Henocha* jako absolutně výjimečný zjev v české poezii. Kromě toho, že trvá na příbuznosti s Březinou, má podle něj Kameník blízko i k Jiřímu Kolářovi (*Mistr Sun o básnickém umění, Nový Epiktet*). Kameník totiž uskutečňuje na sobě i v básni to, co lze v terminologii C. G. Junga nazvat „archetypem velké konjunkce, velkého sjednocení...“. Právě tuto snahu „bytostného sjednocení prostřednictvím poezie“ a také obraznost spojenou s městem a civilizací má *Pubertální Henoch* s Kolářovými sbírkami společnou.

Nejrozsáhlejší prací o Janu Kameníkovi je studie **Jiřího Chocholouška** (1999).<sup>41</sup> Po podrobném životopisném úvodu podává autor přehled a zhodnocení Kameníkova básnického díla. Brání se zjednodušenému chápání Kameníkovy básnické tvorby jako „cesty k poetice završujícího *Pubertálního Henocha*“. Při hodnocení sbírek je třeba přihlídnout k vnějším okolnostem, které znemožňovaly publikaci básní a tím i přirozený, plynulý vývoj autorky. „Snad s výjimkou *Zápisků v noci* představuje každá Kameníkova sbírka do určité míry vlastní, osobitou poetiku a je otázka, zda výkyvy od osy plynulého vývoje nejsou příliš velké, než abychom mohli mluvit o nějakém lineárním ‚vyzrávání‘“ (Chocholoušek 1999: 109). Chocholoušek okrajově zmiňuje i ostatní Kameníkovy práce (prózy, deníky, drama o

---

<sup>41</sup> Text je upravenou podobou Chocholouškovy starší práce *Život a básnické dílo Ludmily Maceškové*. Česká beseda, Liberec 1998 .

Davidovi). V další kapitole se Chocholoušek zabývá diskutovaným kameníkovským tématem: vztahu mystiky a poezie. Shrnuje dosavadní diskusi a sám zastává názor spolu s Milanem Exnerem a Jiřím Pelánem, že v Kameníkově tvorbě je primární poezie, nikoliv mystika (tamtéž: 114). Pojetí Jaroslava Meda chápe jako příliš jednostranné: „Představa, že se mystik následně po zkušenosti kontaktu s principiálně přesahujícím (můžeme mu třeba říkat Bůh) snaží tuto přesahující zkušenost zachytit do básní, se nezdá reálná“ (tamtéž: 114). Třebaže mystika v tvorbě Jana Kameníka hraje důležitou roli, je podle Chocholouška adekvátním přístupem ke Kameníkově tvorbě přístup, který v ní respektuje „značnou autonomii poezie“.

Chocholoušek nesouhlasí ani s ostatními tezemi Jaroslava Meda, které souvisejí s důrazem na Kameníkovu mystiku – zařazení Jana Kameníka ke katolickým básníkům a chápání extáze jako základního Kameníkova tvůrčího principu. Chocholoušek respektuje vlastní přihlášení se Ludmily Maceškové ke křesťanství, „první dvě sbírky se tomu radikálněji nepřičí a snad ani zmíněné techniky a jistá ‚neortodoxnost‘, projevující se výrazně ve sbírkách pozdějších, ho práva na toto označení nezbavují“ (Chocholoušek 1999: 116). Výraznější rysy katolictví však podle něj nenesou ani Kameníkovu dílo, ani jeho mystika. Proti extázi jako tvůrčímu principu Jana Kameníka zdůrazňuje Chocholoušek spolu s Exnerem a Pelánem Kameníkův intelektualismus a rafinované formální úsilí. Proto je podle Chocholouška konstatování Kameníkovy příbuznosti s Otokarem Březinou zcela na místě a Kameník jen dále rozvíjí mallarméovsko-valéryovskou symbolistní linii v české poezii, kde stojí po boku autorů jako Josef Palivec a Vladimír Holan. Mystiku v Kameníkově díle chápe Chocholoušek jako obsah, téma Kameníkových básnických textů. „Kameník píše – a chce psát – básně. [...] [N]alézá jediné smysluplné téma, kterým je mu mystika, duchovní život – a ono takto do jeho poezie vstupuje“ (Chocholoušek



1999: 117). Exnerovu interpretaci o sváru dvou protikladných tendencí mystiky a poezie – mlčení a básnické tvorby, který vede k duchovní stagnaci popsané v *Pubertálním Henochu*, označuje sice za možná příliš odvážnou, ale legitimní možnost čtení. Kapitulu o vztahu mystiky a poezie zakončuje Chocholoušek citacemi z Kameníkových deníků a z *Malé suity pro flétnu*, které korespondují s tezí Jiřího Pelána, že totiž poezie je pro Kameníka „sférou, která jako specifická forma duchovní kontempace vede k mystické zkušenosti“ (Chocholoušek 1999: 117). Ve třetí kapitole Chocholoušek rozebírá z formálního hlediska poslední Kameníkovu sbírku *Pubertální Henoch*.

## 2.2. Zhodnocení recepce Kameníkova díla

Jak tedy můžeme shrnout recepci Kameníkova díla v devadesátých letech 20. století? Kromě literárního zařazení Kameníkova díla je nejčastěji diskutovanou otázkou vztah mystiky a poezie. Pro zařazení Jana Kameníka do kontextu české i evropské literatury i pro uchopení vztahu mystiky a poezie pokládám za velmi přínosné zejména rozbor Jiřího Pelána (1996) a předmluvu Evy Formánkové (1995). Další zvláštností v recepci Kameníkova díla je reflexe mužského pseudonymu. Mužský pseudonym pro autorku-ženu se v české literatuře neobjevuje příliš často.<sup>42</sup> Mužský pseudonym Ludmily Maceškové provokuje celou řadu otázek, z nichž některé, jako např. rysy mužnosti a ženskosti v jejím díle (viz Suk 1993), ponechávám stranou. Je zřejmé, že disproporce mezi autorkou-ženou a mužskou stylizací jejího díla hraje při recepci Kameníkových textů důležitou roli. Odhalení totožnosti autorky, jejíž anonymita se volbou mužského pseudonymu ještě násobí, souznívá s tématem mystiky a dodává textům další tajemný rozměr (srov. Jedlička 1996). Zejména je

---

<sup>42</sup> Např. Felix Téver, vl. jm. Anna Lauermannová (1852–1932); Jiří Sumín, vl. jm. Amálie Vrbová (1863–1936); Felix Háj, vl. jm. Marie Wagnerová, roz. Černá (1887–1934).

tento aspekt pseudonymu Ludmily Maceškové zdůrazňován při prvním vydání *Pubertálního Henocha*, ale stále znovu i v devadesátých. letech.

Mnohokrát skloňovaným hodnocením Jana Kameníka, nebo alespoň jeho sbírky *Pubertální Henoch*, je konstatování „absolutní výjimečnosti“ a „bezprecedentnosti“ v české literatuře. Zčásti lze tato velká slova připsat licenci, s níž se hovoří o každém výrazném autorovi, zvláště pak o autorovi „znovuzrozeném“ po pádu komunismu. Řada článků má také charakter spíše kratších informativně-popularizačních, i když erudovaných „úvodů do Kameníka“ nebo komentářů, které neposkytují příliš prostoru pro textové analýzy. Skutečně hodnotnou interpretaci Kameníka opřenou o rozbor jeho překladů nalzáme ve zmíněném doslovu Jiřího Pelána, ucelený rozbor Kameníkovy poezie s pečlivým biografickým přehledem předkládá Jiří Chocholoušek, i když s některými jeho závěry a náhledy nesouhlasím (viz 3.2.6). V neposlední řadě má glorifikování Ludmily Maceškové/Jana Kameníka i důvody osobní, zejména u Marcela Kabáta, dlouholetého životního druha Ludmily Maceškové, jehož jednostrannému přístupu k odkazu Jana Kameníka se budu věnovat níže. Osobním kontaktem s Ludmilou Maceškovou je jistě ovlivněno i hodnocení Jaroslava Meda. Autoři, kteří ke Kameníkovu dílu přistupují rezervovaněji, nemluví o „výjimečnosti“, ale o „originalitě“, kterou, jak se domnívám, skutečně nelze Kameníkovi upřít. Vždyť jen stěží najdeme jiného českého autora, jehož dílo by upoutávalo pozornost čtenářů i kritiky způsobem, jaký můžeme sledovat v případě Ludmily Maceškové/Jana Kameníka – vyhraněnou mystickou tematikou a mužským pseudonymem pro autorku-ženu.

Přesto na Janu Kameníkovi punc výjimečnosti ulpěl poněkud nešťastně. Zdá se, že základní teze Jaroslava Meda z roku 1993 o křesťanském básnícím mystikovi nemajícím v české literatuře obdoby zůstává jednou z nejdostupnějších interpretací Kameníkovy poezie.

Medův doslov k *Zápisům v noci* byl přetištěn v jeho knize *Spisovatelé ve stínu* v roce 1995 a potom i ve druhém, rozšířeném vydání roku 2004. Z jiného hlediska je pak Kameníkova výjimečnost prezentována na webových stránkách [jankamenik.wz.cz](http://jankamenik.wz.cz), jejichž autorkou je Šárka Kratinová. Kratinová podává řadu zkratkovitých srovnání Kameníka s různými autory (Zahradníčkem, Holanem, Klímou), jejichž zkratkovitost je dána mj. i žánrem webové stránky, a dochází k závěru, že „jakkoli jsou v jeho rukopise znát vlivy mnoha autorů domácí i světové literatury, je jisté, že Jan Kameník zřejmě zůstane ve své tvorbě jevem v české literatuře zcela ojedinělým“. Na druhou stranu v hesle internetového *Slovníku české literatury* na webových stránkách Ústavu pro českou literaturu AV, jehož autorem je Jaroslav Med, nalézáme vyvážené hodnocení Kameníkovy tvorby jako poezie „vypjatě spirituální“, zdůraznění vlivu Paula Valéryho a Kameníkova náboženského synkretismu.<sup>43</sup> Vznikají rovněž interpretační práce nezatížené gloriolou výjimečnosti, např. srovnání Kameníkových povídek s povídkami Věry Linhartové (Košnarová 2005).

Zbývá zodpovědět otázku, jak je to tedy v Kameníkově díle s mystikou. Argumentace, která v ohlasech na Kameníkovu dílo jednoznačně převažuje, vychází od autora, resp. autorky a jejího záměru. Otázka bývá pokládána způsobem: Je Macešková-Kameník básnicí mystik, nebo básník upadající do mystických vytržení? Chce psát poezii, nebo zaznamenávat mystické zážitky? Je v jejím díle „primární“ poezie, nebo mystika; lapidárně řečeno – co bylo dříve, poezie, nebo mystika? V tomto duchu se táží a argumentují jak zastánci Kameníka-mystika (Med, Kabát), tak zastánci Kameníka-básníka (Exner 1993; Chocholoušek 1999: 116, 119). Autoři se přitom opírají o osobní svědectví nebo citují autorčiny deníkové zápisy, eventuelně její verše. Reálný tvůrčí proces přitom proběhl jedinečným, pro nikoho,

---

<sup>43</sup> <http://www.slovníkceskeliteratury.cz>

včetně autora, nepoznatelným způsobem (Mukařovský 2000, 366–368). Všechny kusé informace, které o tomto procesu máme a které si často protiřečí, ať už pocházejí od samotné autorky, nebo z osobních svědectví, těžko lze ověřit z nezávislých zdrojů.<sup>44</sup> Nehledě k tomu, že mystické, ale i jiné emocionálně silné zkušenosti jsou svou povahou nevyslovitelné, čímž se však dostáváme daleko za hranice literární vědy. Domnívám se, že otázku spojení mystiky a poezie v Kameníkově literárním díle nemůžeme formulovat způsobem, který by vycházel z geneze básně a autorčina záměru, resp. takto formulovaná otázka při vlastní interpretaci textů příliš nepomáhá.

K většímu důrazu interpretů na mystiku možná přispěl i fakt, že většinu textů tvořila autorka bez reálné vyhlídky na zveřejnění. Ludmila Macešková stejně jako mnoho dalších psala své básně a povídky „do šuplíku“ s nejasnou nadějí, „kdyby snad jednou někoho zajímalo něco mi vydat posmrtně“ (Kameník 1991: 125). Patrně i tento fakt – básnění jako cosi navýsost privátního – akcentuje mystickou polohu v její tvorbě, slovy Bedřicha Fučíka „oblast umění, ke kterému se tak vášnivě upnula, nebyla pro ni, jak jsem to chápal, cílem a smyslem, nýbrž prostředkem – *bojištěm*, jak tím je koneckonců každé umělecké počínání a každá lidská práce, na němž dospívá naše duchovní touha“ (Fučík 1995: 377). Tvrzení Jaroslava Meda, že text *Pubertálního Henocha* „v prvním plánu vůbec nechtěl být poezií“ (Med 1996) a že jeho poetické kvality jsou paradoxním důsledkem Kameníkova autentického mysticismu nebo že Kameník „poezii psát nechtěl“ (srov. tamtéž), jsou však v rozporu s elementárními fakty spojenými s publikováním díla. Vždyť autorka se sama rozhodla své texty publikovat právě jako básnické sbírky nebo jako sbírku povídek. O tom, že se Ludmila Macešková sama jako literátka chápala a prezentovala,

---

<sup>44</sup> O autorské interpretaci viz Červenková studie o Březinově výkladu *Svítání na západě* (Červenka 2006).

svědčí např. i její úsilí o členství ve Svazu českých spisovatelů, kam nakonec byla roku 1970 přijata, získání pozůstalosti Ludmily Maceškové do Památníku národního písemnictví v Praze ještě za jejího života atd. Tato fakta hovoří výmluvněji než autorčiny výroky, kterými bývá dokládána „primárnost“ poezie v jejích básních. Domnívám se, že „literární“, nikoliv „mystické“ čtení básnických sbírek a povídek Ludmily Maceškové/Jana Kameníka je adekvátnější z prostého důvodu, že jako „literární“, a ne jiné, byly tyto texty autorkou do světa vyslány. Odlišná je pak situace u Kameníkových nepublikovaných deníků.

### 2.3. „Mystické deníky“ Jana Kameníka

V pozůstalosti Jana Kameníka v Památníku národního písemnictví je uloženo asi 30 rukopisných sešitů se záznamy od roku 1944 do roku 1971. Podle autorčiných slov si podobné deníky vedla už ve třicátých letech „od samého začátku mystické Cesty“, ale v létě roku 1941 je spálila ze strachu před duševně nemocným synem Daliborem, „protože to nebylo nic pro jeho porušené chápání“.<sup>45</sup> Je pravděpodobné, že u zrodu deníkových zápisů Ludmily Maceškové stálo doporučení Karla Weinfurtera svým žákům: „[J]e třeba, aby každý žák již od počátku, jak jsem jinde pověděl, zapisoval si vše do zvláštní knížky, zároveň s datem, kdy měl tyto zážitky [mystické sny]“ (Weinfurter 1992: 203). Rukopisné sešity obsahují různorodé zápisy: záznamy duchovních stavů a mystických snů, rozsáhlé výpisky z literatury a komentáře k nim (např. Teige: *Rozhovor o moderní poezii*, esej L. N. Tolstého, H. Bremond: *Prière et poesie*, F. X. Šalda: *Loutky a dělníci Boží*, M. Součková: *Bel canto*, O. Březina: esej *Nebezpečí sklizně*, G. d'Annunzio: *Triumf smrti* aj.), rozsáhlé výpisky z literatury o náboženských a mystických naukách, zejména o kabale (E. Bischoff:

---

<sup>45</sup> Strojopisný dokument *Mystický deník z posledních let částečně s komentářem* uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka.

*Die Kabbalah*, K. Weinfurter: *Tajné figury rosikrucianů*, J. Matoušek: *Gnóze aj.*), výpisky z mystického spisu sv. Terezie z Avily *Hrad nitra*, z *Knihy Henochovy* atd. Vedle těchto záznamů a výpisků obsahují sešity nárysy vlastních básní, próz nebo dramatu *Jak se David stal králem*, některé ze záznamů se prakticky shodují s publikovanou podobou textu. Autorka si v sešitech shromažďovala poznámky, které pak v upravené nebo doslovné podobě používala a různě kombinovala do básní a povídek, u zápisů z šedesátých let často nacházíme přípisek s údajem o sbírce, do které se autorka rozhodla text nebo myšlenku použít.

Je otázkou, zda všechny přípisky pocházejí z autorčiny ruky. Šárka Nováková vyslovuje hypotézu, že do Kameníkových rukopisných deníků významně zasahoval i Marcel Kabát: „Mystické deníky Ludmily Maceškové jsou tedy jakousi koláží textů psaných rukou básnířky a rukopisných glos, jejichž autorem je s největší pravděpodobností pan Marcel Kabát“ (Nováková 1999: 88).<sup>46</sup> Zásahy Marcela Kabáta do Kameníkových rukopisů nejsou vyloučené. Marcel Kabát byl dlouholetým blízkým přítelem o 29 let starší Ludmily Maceškové, žil s ní ve společné domácnosti, staral se o ni, když jí zdravotní stav nedovoloval vycházet z bytu, a pomáhal rovněž s přepisováním jejích textů. Marcel Kabát také pořídil strojopisný přepis Kameníkových deníků čítající více než 700 stran.<sup>47</sup> Z této, vlastní verze Kameníkových deníků zřejmě čerpal texty pro výbor, který vydalo nakladatelství Trigon v roce 1995. Ze srovnání knižního vydání a Kameníkova rukopisu (Nováková 1999) vyplývá, že Kabát do textu svévolně zasahoval. Rovněž jeho edice sbírky *Neviditelný let* z roku 1995 se podstatně liší od prvního vydání. Jednotlivým básním jsou připsány

---

<sup>46</sup> Text článku Šárky Kratinové/Novákové je přístupný rovněž na webových stránkách jankamenik.wz.cz (<http://www.jankamenik.wz.cz/>, cit. 2011-03-25).

<sup>47</sup> Za tuto informaci vděčím Mgr. Michalu Charyparovi, PhD, který měl možnost do Kabátova strojopisu nahlédnout. Kabátův strojopis v pozůstalosti Jana Kameníka uložen není.

vlastní názvy, což znamená podstatný zásah do autorčiny kompoziční koncepce sbírky (viz 3.2.1). Role Marcela Kabáta jako editora díla Jana Kameníka a správce Kameníkova odkazu je tedy přinejmenším problematická.

Z Kameníkových sešitů se dozvídáme jak o jeho „mystické Cestě“, tak o jeho literární tvorbě. Při zběžném pohledu se zdá, že zatímco ve čtyřicátých letech, kdy Macešková vydala první sbírku, se téma literární, resp. básnické tvorby jako takové objevuje častěji, např. poznámky o funkci eufonie nebo o volném verši: „Verš ztrativ rým je jaksi ochuzen o část své hudebnosti. O to hudebnější musí být sám o sobě volný verš“.<sup>48</sup> V zápisech z šedesátých let už reflexe básnické činnosti často nezaznívá, zápisy mají spíše charakter záznamů myšlenek a jednotlivých veršů a úryvků, tedy jakési „zásobárny“. Tato proměna deníků souznívá i s proměnami Kameníkovy poetiky (viz 3.3.4).

Vedle těchto surových, rukopisných zápisů jsou v pozůstalosti uloženy strojopisy, které svědčí o tom, že autorka cítila potřebu své deníky dodatečně zpracovat a utřídit. Jeden z těchto dokumentů je nadepsán *Mystický deník z posledních let částečně s komentářem* a obsahuje záznamy duchovních stavů od roku 1944 do roku 1971 ve formě datovaných zápisů, kterým předchází delší komentář. Druhý strojopisný dokument je nadepsán *Proměna neboli zasvěcení (lyrickoepická reflexe)* a jedná se o souvislý text popisující autorčin první duchovní zážitek, na základě kterého se pak rozhodla věnovat mystickým cvičením. Příznačné je, že oba texty jsou psány v ženském rodě. Rukopisné poznámky svědčí o tom, že i tyto záznamy autorka upřesňovala a cizelovala. Zatímco *Proměna* prozrazuje literární licenci, jedná se o jakýsi „autobiografický esej“, *Mystický deník z posledních let* budí dojem pečlivě formulovaných, nicméně opravdu spíše mystických než literárních záznamů.

---

<sup>48</sup> Deníkový záznam z 5. září 1944, rukopis uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka.

## 2.4. Shrnutí

Jako kritérium „literárnosti“ Kameníkových textů chápu v posledku autorčinu publikační intenci, tedy fakt, že autorka své básnické sbírky a povídky vyslala do světa jako texty literární, a ne jiné. Ve světle Kameníkových deníků se však i toto kritérium může zdát problematické. Zdá se, že i autorka rozlišovala své zápisy na „literárnější“ (stylizovanější) a „mystičtější“ (autentičtější) a i formulaci těch „mystičtějších“ věnovala značnou pozornost. Můžeme se jen domýšlet, co všechno a v jaké podobě by Ludmila Macešková publikovala, kdyby měla možnost. Tvorba Ludmily Maceškové/Jana Kameníka byla zejména v šedesátých a sedmdesátých letech skutečně pomezí, „mysticko-literární“, což však není ani v mystické, ani v literární tradici ničím neobvyklým (např. básnické skladby sv. Jana od Kříže). Přesto však v případě Kameníkových básní a povídek dávám přednost čtení „literárnímu“ právě pro jejich konečný literární tvar básnických sbírek a literárních próz.

V souvislosti s „filosofickým“ čtením Otokara Březiny říká Josef Vojvodík: „[A]utoři čtou Březinovy básně jako filosofické texty, jejich estetické obsahy redukují na filosofické obsahy a jako takové je rovněž interpretují“ (Vojvodík 2004: 17). K podobné redukci dochází i v „mystickém“ čtení Jana Kameníka (Med, Kabát): autoři čtou Kameníkovy básně jako záznamy mystických zkušeností a jejich estetické obsahy redukují na obsahy náboženské, a třebaže jim neupírají ani estetické kvality, jako náboženské je i interpretují. Stejně reduktivní by samozřejmě bylo i jednostranně „estetické“ čtení Kameníka, které by ignorovalo autorčinu mystiku, tímto způsobem však nikdo z interpretů ke Kameníkovým textům nepřistupuje. Ve vlastní interpretační části práce se přidržím interpretace „estetických obsahů“, jak ji prezentuje Josef Vojvodík (1.2.4), a budu zkoumat, jakými básnickými prostředky je mystická zkušenost v tvorbě Jana Kameníka ztvárněna.



### 3. Interpretace básnických sbírek Jana Kameníka

#### 3.1. Okna s anděly

První sbírka Jana Kameníka, *Okna s anděly*, vyšla v roce 1944 ve Vilímkově nakladatelství. Nejdříve se Ludmila Macešková snažila své verše vydat v nakladatelství Václava Petra, redaktor Kamil Bednář jí však doporučil edici Tvar vedenou Bedřichem Fučíkem a Vilémem Zavadou (Kabát 1998: 121). Bedřich Fučík sbírku přijal a navrhl autorce mužský pseudonym. Na rozdíl od druhé Kameníkovy sbírky *Neviditelný let*, která podléhá pevné koncepci, prvotina *Okna s anděly*, přestože také rozčleněná do oddílů se samostatnými názvy, je nejednotná a do jisté míry nevyvážená. Tento fakt dosvědčují vzpomínky nakladatele i slova samotné autorky: básně do sbírky vybral Bedřich Fučík – s autorčiným ochotným souhlasem – z „rozsáhlé změti ‚básniček““ (Fučík 1995: 330), ona je pak seřadila a rozčlenila tak, „aby se jedna báseň z druhé přibližně vyvíjela, pokud to ovšem bylo lze, když vznikaly bez užšího programu“ (z dopisu Ludmily Maceškové Bedřichu Fučíkovi ze dne 22. dubna 1944, Fučík 1995: 332). Po téměř půlročních peripetiích sbírka nakonec na podzim 1944 vyšla (Fučík 1995: 332–333). Podle vzpomínek autorky měla její prvotina u čtenářů i u kritiky úspěch. „[K]nížka se tak rychle prodávala, že mi sám ředitel nakladatelství, pan Sainer, řekl: ‚Ještě se nám nestalo, aby se básně prodávaly tak úspěšně jako vaše.‘ A udělal druhé vydání hned v zimě téhož roku“ (Kameník 1991: 124). Bedřich Fučík se o tomto druhém vydání *Okna s anděly* nezmiňuje. Sbíрку recenzoval pouze Miloš Dvořák (1945) a skutečně velmi pochvalně: pokládá Kameníka za nového mystického básníka a přiznává mu zvláštní duchovní autoritu: „[Jeho poslání] je vytvářeno duchem, který nás měří a váží, maje k tomu plné oprávnění.“

V *Oknech s anděly* je patrně několik souvisejících inspiračních zdrojů, z nichž se budu věnovat dvěma podle mého názoru nejvýraznějším: poezii Paula Valéryho a Jana Zahradníčka, k němuž se Kameník přihlašuje i mottem ze sbírky *Jeřáby*. Kromě Zahradníčka a Valéryho je v souvislosti s Kameníkovou prvotinou zmiňován i prokazatelný vliv Vladimíra Holana a také Rainera M. Rilka (Fučík 1995: 329). Srovnáním různých podob lyrického mluvčího v Kameníkově sbírce s *Mladou Parkou* Paula Valéryho a Zahradníčkovými *Jeřáby* se pokusím charakterizovat specificky „kameníkovskou“ podobu lyrického mluvčího, která souvisí se ztvárněním mystické zkušenosti a kterou Kameník rozvádí i v dalších sbírkách.

### 3.1.1. Symbolistická východiska

Kameníkova obecně symbolistická východiska se ve sbírce *Okna s anděly* projevují několika způsoby. Začneme způsoby na první pohled patrnými, jako je symbolistická metaforika, zvuková instrumentace verše a důraz na formu. O formálním cizelérství Ludmily Maceškové svědčí kromě jiného i její obliba náročných básnických forem, jako je sonet a sestina. Závěrečný oddíl *Oken s anděly* obsahuje tři sestiny (*Kdo odpoután, Dveře s pečetí, Boží vichřice*), které musela autorka obhájit před svým nakladatelem Bedřichem Fučíkem, ten by je nejráději ze sbírky vypustil.<sup>49</sup> Je příznačné, že autorka si zvolila dokonce obtížnější variantu sestiny.<sup>50</sup> Jiří Pelán na rozboru Kameníkových překladů

---

<sup>49</sup> „Budete asi opět mnoho namítat proti poslednímu oddílu (Dveře s pečetí), ale přimlouvám se za ně velmi usilovně. Neprůhledným sklem, jak jste nazval mé sestiny, mohou být například i chrámová okna, někdo v nich uvidí barevnou fantazii, jiný skrytou myšlenku, někomu budou vadit, že propouštějí málo světla – to je věc osobního zaměření, že ano? A proč nepoužít staré formy novým způsobem, když přímo vybízí k soustředěnosti myšlení a vlní se jako jezero? Bez tohoto ukončení je má sbírka nemožná, byl by to pahýl!“ (Z dopisu L. Maceškové B. Fučíkovi ze dne 22. února 1944; Fučík 1995: 332)

<sup>50</sup> V jednodušší variantě sestiny se pevně pořadí závěrečných slov veršů mění pouze tak, že na konec prvního verše každé strofy přechází koncové slovo posledního verše sloky předchozí

Valéryho a jejich srovnáním s překlady Josefa Palivce ukazuje Kameníkův mimořádný cit pro rytmus a eufonii; podle jeho slov je to oblast, kde Kameníkovy překlady mohou Palivcovým konkurovat a „kde dokonce [Kameník] dosahuje zcela původní intenzity“ (Pelán 1996: 234). Pelán rovněž cituje Kameníkův deníkový zápis z 16. června 1944: „Eufonie k rozžehnutí dojmu, magnéziový blesk, a nesmí se zneužívat (jako pedál). Stavba sou- a samohlásek musí tvořit dokonalý zvukový tvar“ (Pelán 1996: 229). Za pozornost stojí, že v tomto citátu přemýšlí Kameník o básnické tvorbě analogicky k tvorbě hudební, resp. ke hře na klavír: používání pedálu v klavírním přednesu slouží ke zvýraznění určité pasáže, zejména k prodloužení, zesílení a k barevnému odstínění tónů. Za jednu z „nejsymbolističtějších“ a „nejhudebnějších“ Kameníkových básní můžeme označit *Lásku i pro zítřek*. Kromě bohaté zvukové instrumentace („*Kdos příští šálek tříští, smutný valčík tanče*“) zde nacházíme řadu hudebních motivů („*kde milován a harfa kapeš v brnkot strun,/ tep srdce po kapkách, až plachý klokot staccat/ broskve orosil, by k loutně mohly plakat*“) a až dekadentní kulisy: potápějící se dům, smutný valčík, orosené broskve od milenky, zlaté pomeranče. Melancholickou atmosférou se však báseň nevyčerpává, naopak: v úvodu vyslovená výzva „*Ó vpusť den zítřejší v svůj pobouřený dům*“, která se v průběhu básně rozplývá v symbolisticko-dekadentních obrazech, se znovu vrací zesílená v posledním verši: „*Pluj, potápěči, s harfou, měsícem a čist,/ tvá láska prorůstajíc smrtí jako plotem,/ dnem i nocí bude zpívat nad životem,/ zpívat nad životem, padající list – /Ó vpusť den zítřejší v svůj pobouřený dům!*“ Obraz „potápěče“ rezonuje s úvodním mottem celé sbírky ze Zahradníčkových *Jeřábů*: „– jen se odhodlej a zřekni, budeš plout jak hloubkou leknín –“ (Výzvy). V básni *Láska i pro zítřek* se tedy jedná

---

podle vzorce (123456-612345-561234 atd.). Ve variantě obtížnější se poslední slova jednotlivých veršů střídají podle vzorce (123456-615243-364125-532614-451362-246531) (srov. Peterka 1977: 348–349).

spíše o zahradníčkovský apel oděný do symbolisticko-dekadentního hávu.

### 3.1.2. Sebeprobuzení, „dvojí Já“ – Paul Valéry

Vedle většiny básní, které náležejí k žánru lyrické konfese, nalézáme v *Oknech s anděly* také rozsáhlejší hymnické skladby s personifikovanými mluvčími, mj. básně *Starodávná země* a *Řeka bolesti*. Tyto básně připomínají Valéryho skladbu *Mladá Parka*, kterou Ludmila Macešková také přeložila. Třebaže co do rozsahu i obraznosti jsou *Starodávná země* a *Řeka bolesti* nesrovnatelně skromnější než *Mladá Parka*, hymnickým charakterem verše a právě mýtickým charakterem promlouvající ženské postavy se zdají k Valéryho skladbě odkazovat. Pro srovnání cituji úryvky z *Mladé Parky* v překladu Josefa Palivce<sup>51</sup> a z Kameníkovy *Starodávné země*:

*MŮJ VLAHÝ NELADE, líbezná prostěradla,  
kde slevovala jsem a otázky si kladla,  
kam tlumit chodila jsem srdce tlukoucí,  
ve vlastních komnatách hrob takřka žívoucí,  
jenž dýše (věčno v něm si naslouchává rádo),  
mnou vrchovaté místo a mých věcí vládo,  
ty formy formo mé a důlku vyhrátý,  
kde najdou teplost svou mé v sebe návraty,  
ta chloubá nemalá, jež v plihy tvé hloubí,  
ted' s přízemnostmi snu se koneckonců snoubí.  
[...]*

*Mí ptáci zbyteční,  
již písne zatloukáte do té strážně jako hřeby,*

---

<sup>51</sup> Kameníkův překlad stejné pasáže zní: *Spanilé rubáše, mé vlašné kolísání,/ lůžko, kde spočívám v ústupu, zpytování,/ kam pospíchala jsem tep srdce potopit,/ sama co živý hrob, v svůj nejvlastnější byt,/ v hrob dýchající, v kterém věčnost naslouchá si.../ Ó místo, plné mne, jež spoutalo mne asi,/ ó tvare tvarů mých, ó důlku vyhrátý,/ jej pozvaly co svůj mé k sobě návraty;/ ve vaše záhyby svou pýchu ponořím si/ a ona nakonec do nížin snu se vmísí! [...]* (Kameník 1996: 152). Kameníkův a Palivcův překlad srovnává Jiří Pelán (Pelán 1996: 234–236).

*komu vás zapotřebí?  
Kdysi sama zněla jsem jak píseň celá,  
jako píseň svatební – a nyní oněmělá  
skládám na dno truhlice své zpěvníky a petrklíče  
luhů vsí a hájů – starodávná země.  
[...]*

Básně *Starodávná země* a *Řeka bolesti* připomínají *Mladou Parku* díky monumentální mluvčí ženského rodu, třebaže „*starodávná země*“ ani „*řeka bolesti*“ nemají charakter konkrétní mýtické postavy jako „*mladá Parka*“ a jejich promluva postrádá erotickou motiviku příznačnou pro Valéryho skladbu. Personifikovaná „*starodávná země*“ promlouvá k „*vám*“ jako matka ke svým dětem, kárá je, vyčítá jim odklon od Krista a nabádá je k pokornému obrácení se k ní i k Bohu. *Řeka bolesti* připomíná spíše apokalyptickou vizi s naléhavou osobní výzvou adresovanou jednotlivci. Podobně jako ve výše citované básni *Láska i pro zítřek* se i zde jedná spíše o valéryovský háv pro vlastní mravní poselství v křesťanském duchu, nicméně ústřední téma *Mladé Parky* – téma sebeuvědomění, „sebeprobuzení“ a „dvojího Já“ – je téma Kameníkovi bytostně blízké a rozvádí je i v řadě básní své prvotiny.

Mluvčí Valéryho skladby je postava Parky. Římské Parky, v řeckém náboženství Moiry, byly bohyně osudu, považované často za mocnější než sami bohové.<sup>52</sup> Ve Valéryho skladbě probudí Parku ze spánku uštknutí hada,<sup>53</sup> které v ní probouzí „druhé Já“, „*smrtnou sestru*“ její božské bytosti: „*spíš nežli raněna já poznána se zdála... [...] Zda tajná sestra má v zlé ráně nehoří [...] jež nad onu, co bdí, výš sebe sama cení*“. Skladba je monologem Parky, resp. spíše dialogem jejích dvou Já: „*Mé tajuplné Já, ty přece trváš dále!... Až vstane*

<sup>52</sup> Původně byla patrně Moira jedna, později tři: Klóthó nit života rozprávěla, Lachesis rozvíjela a Atropos přestřihovala (srov. Löwe 1973: 160).

<sup>53</sup> Jak uvádí Jiří Pelán v komentáři ke Kameníkovým překladům, had je tradiční erotický symbol (srov. Pelán 1996: 199). Když Valéryho Parka hada odhání, dává mu jméno Thyrsos, což byl název dlouhé hole zakončené piniovou šiškou, kterou nosil Dionýsos a bakchantky (srov. Löwe 1973: 255).

*jitřenka, zas poznáš se, žes stále jak dříve zahořklá...“.* Pelán cituje řadu Valéryho výroků o genezi a námětu této básně, mj.: „Ano, když jsem psal tu báseň, uložil jsem si pravidla a těch jsem se neustále držel: ta jsou také jejím skutečným předmětem. Je to cvičení [...], nic než dílo vůle...“. „Vágním námětem toho díla je Sebeuvědomění; Poeova Consciousness, chcete-li [...] skutečným námětem básně je zobrazení řady psychologických proměn, stručně řečeno, proměny vědomí v průběhu jedné noci“ (srov. Pelán 1996: 198, 199).

U Kameníka se spíše než o proměnu vědomí jedná o proměnu většího dosahu, proměnu bytostnou. Metaforou pro sebeprobuzení a sebeuvědomění je v *Mladé Parce* erotické probuzení, uštknutí hadem.<sup>54</sup> Pro situaci subjektu v okamžiku sebeprobuzení a sebeuvědomění u Kameníka je typická metafora „zásahu“, např. v titulní básni *Okna s anděly*:

*Co jsi ke mně dohodil – ó kdys – a zasáhlo mne zcela,  
– hlad a žízeň, utišit se Tebou žádajíce,  
byly hluboké a na tom prudkost rány závisela –  
trhlo duši, jako jestřáb křídlem holubice.  
Nevýslovné utvrzení sebe spočinulo ve mdlém,  
nad nímž srdce váhavá tam – sem – tam kmitá olovnice,  
sem a tam a balancujíc, tichne v překvapení semklém.  
Co jsi dohodil, je kámen, kámen, kámen do základu,  
jeho ránu nesu na svém bytí jako emblém.*

*Pak jsi kázal budovati – přísněji a v řádu –  
práh a vchod a prolínání zdiva v miliony plání  
směrů sbíhavých. Mám v prstech o cit víc a bezvládu,  
všude Tebou přesáhlý, se vyzdít nedovedu ani.*

*Ale v okna pokojného – dosud prázdná vědra sice  
v studnu věžovitě tmy – ach v okna v lehkém povívání  
usedají andělé, již, jako ptáci létajíce,  
otřásají do základu vichřičnatou písní,  
kterou hrají na svá křídla, hlasů nemajíce.*

---

<sup>54</sup> K tomu říká Valéry: „Abych báseň trochu zjemnil, musel jsem do ní vložit části, s nimiž jsem původně nepočítal a které se tam dostaly ex post. Všechno sexuální je dodáno dodatečně“ (Pelán 1996: 199).

Básnické Já je zasaženo vnější silou, která v *Oknech s anděly* znamená téměř výhradně Boha v křesťanském pojetí, jehož mluvčí oslovuje *Ty, Bože, Pane*, třebaže i v této sbírce se objevují i obraznější vyjádření jako „(Boží) vichřice“ nebo pro Kameníkovy pozdní básně typické „*To*“. V citované básni se projevují obě krajní polohy Božího působení: od náhlého, až násilného uchvácení („*trhlo duši, jako jestřáb křídlem holubice*“; „*tak uchvacuje Bůh a trhá člověka:/ Bůh silný, orlí Bůh, ten vichřičnatý pták*“ – *Boží vichřice*) až po něžné oblažování („*v okna lehkém povívání usedají andělé*“; „*on vane měkce do mé duše jako do peříčka*“ – *Nejtišší hlas*). Nezbytnou fází mezi oběma krajními polohami Boží milosti je vnitřní ukáznění, „sebe-budování“, které mluvčího disponuje k požívání „andělské útěchy“. Na rozdíl od valéryovské introspekce (sebezpozorování) a sebepoznávání je pro Kameníkův subjekt v básni *Okna s anděly* příznačné mystické „sebeztišení“ v láskyplném vztahu k Bohu (rovněž i v básni *Nejtišší hlas*: „*Já v tichu duše své se naklonil/ a sevřel vědomí. I odsula se přička/ u stavidel ráje*“).

Úsilí o sebedisponování pro Boží milost, jak jsme ho svědky v titulní básni *Okna s anděly*, předpokládá rozdvojené Já: „*všude Tebou přesáhlý, se vyzdít nedovedu ani*“. Není zde už jenom „lidské Já“ a „Boží Ty“, která se prostupují a splývají, ale i „druhé Já“ implikované ad hoc použitou reflexivní formou slovesa *vyzdít* (o specifické roli reflexivních zájmen u Kameníka viz 3.4.6). Komplikovaná existence subjektu se už v Kameníkově prvotně stává samostatným tématem, např. v básni *Touha*:

*Jsem jako sebe stín a já – to je můj sen,  
jenž kráčí ve svůj den – se vznáší, unesen.  
Jsem hábit svlečený, plášt' noci jeho ránu,  
jízlivou potupu do cesty nasypánu.  
[...]*

*Jsem stínem pod svícnem, jenž jasem naplněn,  
Já jsem i svíce sama, Bohem rozsvícen,  
Ve světě hoře pln a blaženosti v Pánu,  
Já hořím plamenem a nikdy nedoplanu.*

*V své lásky tyglíku se zvolna roztékám,  
Sám alchymista snů se svářím v zlatý kov,  
Víc věře srdci, nežli planetám.*

*Jsem jako sebe stín, chci žítí jen svůj sen,  
Své touhy vzdutý prapor nad vše vyvýšen.  
Stín rubu svého já, co svíce zpředu planu,  
Můj stín se vytrácí, já svítám k ránu, k ránu!<sup>55</sup>*

Je příznačné, že jako hlavní prostředek k vyjádření komplikované existence Já zde Kameník využívá oxymóron (Já – stín i svíce, alchymista i kov, Já i můj stín), stejně jako ve sbírce *Pubertální Heno*, která má poněkud bizarní oxymóron už ve svém názvu. Rozdvojení Já je spojeno se „sebeakcí“, která má u Kameníka různou intenzitu a razanci: od jemného „sebeztišení“ po násilné „sebeumrtvování“ („*od uzdy askeze mám ústa plnou ránu*“ – *Touha*); často má také tato aktivita charakter procesuální jako „sebe-vyzdívání“ v básni *Okna s anděly*. Pro *Okna s anděly* je příznačné, že „sebe-proměna“ je podmíněna působením Boží milosti a do prožívání Boží milosti také ústí. Na rozdíl od dalších Kameníkových sbírek je jeho prvotina ideově konkrétní, lze ji jednoznačně zařadit mezi křesťansky orientovanou poezii. Ztvárněním křesťanského světonázoru v Kameníkově prvotině se budu zabývat v následující kapitole.

### **3.1.3. Poezie křesťansky orientovaná – Jan Zahradníček**

Svou prvotinou se Ludmila Macešková zařadila mezi křesťansky orientované básníky. Už před jejím vydáním publikovala své básně v časopise *Akord a Řád* a přihlásila se k této linii rovněž mottem ze

---

<sup>55</sup> Citovaná báseň může připomínat Baudelairovu báseň *Sám sobě katem*: „*Jsem políček, i tvář, kam pad/ jsem rána v zádech, krutá dýka,/ jsem kolo údy mučedníka,/ jsem stejně oběť jako kat.*“



Zahradníčkových *Jeřábů*: „– jen se odhodlej a zřekni, budeš plout jak hloubkou leknín –“ (Výzvy). Postavíme-li vedle sebe *Okna s anděly* a *Jeřáby*, jsou *Okna s anděly* na první pohled „ideologičtější“: nápadná je pouhá frekvence exklamací (*Bože, Pane*) u Kameníka, které se u Zahradníčka objevují jen sporadicky. Na rozdíl od Zahradníčkova promyšleného zakódování křesťanského světónázoru do kompozice skladby např. aluzemi na teologii sv. Augustina v básni *Výzvy* (srov. Wiendl 1999: 210) vyznívá Kameníkovo přihlášení se ke křesťanství někdy příliš manifestačně, např. v závěru básně *Cesta*: „Vždyť za Tvým královstvím jde moje pouť, do chrámu, sesutého u pat kříže. Ty, Pane, jsi můj cíl, Ty bud' i moje cesta.“ Báseň *Velikonoční pastorale* pracuje s křesťanskou symbolikou naivně tendenčním způsobem: „*Chvilé míru, ovečky mé, jako oblak plynou, dobrý pastýř usmívá se v slunci nad krajinou a Hod boží jasně hoří tichým Agnus Dei.*“<sup>56</sup> Nevyváženost *Oken s anděly* se ukazuje zejména v souvislosti s jejich křesťanskou orientací – komplikované metafory pro niternou zkušenost s Boží milostí na jedné straně, a proklamativní zvolání a naivní idyličnost na straně druhé.<sup>57</sup> Svůj podíl na podobě sbírky měla jistě i doba vydání – apelem na osobní zbožnost v *Oknech s anděly* autorka reagovala na mravní úpadek a hrůzy války (např. báseň *Řeka bolesti*). Nezapomeňme, že i podíl na výběru básní pro *Okna s anděly* měl i jejich redaktor Bedřich Fučík (Fučík 1995: 330). Přínosnější pro interpretaci Kameníkovy sbírky a rovněž pro interpretaci mystiky v jeho poezii však spíše než srovnávání křesťanské motiviky v *Jeřábech* a *Oknech s anděly* bude srovnání jejich lyrického mluvčího.

---

<sup>56</sup> Právě *Velikonoční pastorale* vyšlo v časopise *Řád*; František Lazecký báseň pro časopis vybral, protože ji považoval za „nejucelenější“. Vysoko hodnotí rovněž báseň *Strom* (Kameník 1998: 132). *Velikonoční pastorale* bylo otištěno znovu v *Katolických novinách* 1970, č.13.

<sup>57</sup> V dopise z 6. dubna 1964 napsal Ivan Diviš Ludmile Maceškové: „Díval jsem se [...] do *Oken s anděly* [...]. Jsou v ní básně prvního řádu, ačkoliv zase jejich kvalita není všude rovnoměrná.“ Dopis uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka.

Jan Wiendl charakterizuje mluvčího v *Jeřábech* dvěma póly stylizace – „vcitřující a sebevymezovací“; mluvčí má „tendenci vplynout, vcítit se do víru nejrozličnějších životních vztahů a jejich proměn [...] a zároveň vyjadřuje snahu o sebevymezení v rámci tohoto světa“, pouze „symbióza obou [pólů stylizace] zaručuje výsledný estetický účín“ (Wiendl 1999: 208). Sebevymezující poloha stylizace v sobě zahrnuje apelativnost, kterou akcentovala dobová recepce *Jeřábů* (srov. Wiendl 1999). Akcentoval ji i Jan Kameník, o čemž svědčí motto, se kterým rezonují i apely ve vlastních Kameníkových básních („*jsi-li poután, odřekni se všeho z vůle: buďto – aneb*“ – *Ostrovy*; „*podle svého ticha budeš milován...*“ – *Modlitba*). Dvě polohy mluvčího v *Jeřábech* i jejich symbiózu nalzáme např. i v Zahradníčkově básni *Výkřiky*. Úvodními apostrofami se mluvčí vymezuje a zve přírodní živly „do“ své básně: „*Tobě, můj větře, vanouti dávám zde/ a tobě, obilí, v mých verších se vlnit/ a tobě, cesto, aby ses vinula mezi slovy*“. V poslední strofě se směr výzvy obrací, mluvčí naopak vkládá sebe a svůj nářek „do“ větví a stébel, jsme svědky jakéhosi „přelévání mezi vně a uvnitř“ básníkovy nitra: „*V každíčkém stéble se tetelím ztišen a nářek můj/ z vás, nástroje zříděl a větví a ticha, se linouti bude,/ v plameni láska má a bohatství mnohé/ z pokladů prázdna plyne mně.*“ V *Oknech s anděly* lze stěžít najít přírodní lyriku podobnou Zahradníčkově, co však u Kameníka najít můžeme, je ustálený obraz „Já-strom, rostlina“. Spojení „člověk jako rostlina“ je konvenční metaforou přítomnou v běžném jazyce<sup>58</sup> i poezii („*k vám se na svém stonku vzpínám*“ – Jan Zahradníček, *Výzvy*), pro Kameníka je však příznačná důslednost, s jakou tento obraz rozvádí, např. v básni *Strom* nebo níže citované básni *Rozkvět*:

---

<sup>58</sup> Např. idiomatická vyjádření typu *být v rozpuku mládí; v plném rozkvětu; zvadnout ve smyslu být zmožen únavou; být pevně zakořeněn v tradici; přesadit někoho do jiného prostředí* apod.

[...]  
*v náhle uprázdněný prostor v spirálových svlacích,  
ssavý úpon, rostoucí a navždy odevzdáný  
oddýcháván barevností v oslněných zracích,*

*štípen sladkou milostí, dřív kalíšek jen planý,  
průsvitný a planoucí po velkém rozvíjení,  
množím světlo v úponcích, jsa květy obsypaný“*

Důsledné a detailní rozvíjení konkrétního obrazu charakterizuje Kameníkovu poetiku jako celek, upozorňuje na něj i Jiří Chocholoušek v rozboru sbírky *Pubertální Heno* a nazývá ho „analytickým (realizovaným) přirovnáním“ (Chocholoušek 1999: 118). Tento postup Kameník uplatňuje také v souvislosti s rozdvojením Já a akcí k sobě samému, kdy se Já stává zároveň subjektem i objektem, aktérem i předmětem („*V své lásky tyglíku se zvolna roztékám,/ sám alchymista snů se svářím v zlatý kov,/ víc věře srdci, nežli planetám*“ – *Touha*). Vedle nekomplikované podoby mluvčího jako „básníka“ a „člověka proměňovaného Boží milostí“ (např. v básni *Píseň o zemi*), která také sbližuje Kameníkovu prvotinu se Zahradníčkovými *Jeřáby*, objevuje se v *Oknech s anděly* i vyhroceně obrazné, „zpředmětněné“ Já, kdy subjekt jakoby ztrácel lidské kontury. Domnívám se, že tato specifická podoba lyrického mluvčího souvisí s mystickým zaměřením Kameníkovy poezie a je jedním z Kameníkových prostředků pro ztvárnění mystické zkušenosti.

#### **3.1.4. Ztvárnění mystické zkušenosti – situace básnického Já**

V básni *Vyražený z prachu* je situace básnického Já charakterizována především tzv. pasivní větnou perspektivou. Pasivní perspektivou se rozumí „takové uspořádání lexikálního a gramatického materiálu ve větě, které vyslovuje, že osoba nebo věc stojící v kontextovém centru pozornosti [...] byla zasažena, je zasahována

nebo bude zasažena děním vycházejícím odjinud“ (Mathesius 1947: 294). V textu jsou vyznačeny výrazy přispívající právě k vytváření pasivní větné perspektivy:

*1 Vyražený z prachu, na vichřici nenadále vznesen,  
váhavým a vyviklaným letem **pocuchaný** v chvostu  
odvlečených drnů z údolí, **tu vlaji**, znameními neotřesen.  
Jara, **prostupující** mé tělo **zastřené a klesající**,  
5 tlukou v kůry – mrazy popukané – krupobitím bývávalých vesen.*

*Hýbá vánek koutky úst, by zachvěly se, již se **neusmívající**,  
ze své mzdy **si běře** po posledním penízi, bych splatil  
splatná léta svá až k smrti vítězí.*

*Vznesla mne má vichřice, až stál jsem mimo čas a bez měřítka.  
10 Hledím: prázdnem balancuje člověk o posunu drah svých bez názoru,  
osud lámaje, se zmítá nalezištěm nových hvězd, jež objevuje zřídka.  
Osev jimi pole tmy, je zavěšen v své meze teskně do obzoru,  
očekává víc než zasil.  
O výsosti křeše nebezpečně, nemající vzoru,  
15 ani sebe sama, ani čím by spasil.  
V dosahu svých sil je bez prostředí,  
slepá hlídka nadhvězdná – ten stín mi cestu zatarasil.*

*Proč se stínat mečem prázdná?*

*Žádej na svém vraku, aby – pluje nocí, jež se ředí –  
20 donesl tě k hlubokostem víry,  
aby láska provanula do popředí  
v obzor, obestřený svity vln, jež plní škvíry  
v lampách hvězd se vzdalující do zámezí  
pramír, strží, propadlin všech zabloudilých z míry.*

*25 Naleh, v naděj nenaváhl, **vězí, vězí** –*

*Unesla mne vichřice má za mez letem světých,  
**zachytiv** se ale za překážku plotů plných rezí,  
zalkl jsem se spoustou mlh a prachů za mnou slétlých.  
**Trhán, brzděn, zdržuji** se na pomezí času,  
30 hledě vzad, mne klame zrak, ach – přeludem všech zahrad neodkvetlých.*

Pasivní perspektivu nejčastěji vyjadřují trpná slovesná adjektiva (*vytržený, vznesen, pocuchaný, trhán, brzděn*). Adjektivum činné se zde vyskytuje pouze v negativním tvaru „*neusmívající se [koutky úst]*“. Pasivní perspektiva je vyjádřena také pozicí lyrického Já v objektu: „*unesla mne vichřice má; jara prostupující mé tělo; hýbá vánek koutky úst*“. Sloveso *béře*, jehož podmětem je personifikovaný *vánek*, rovněž implikuje trpnost lyrického subjektu, kterému je bráno, nikoliv že by on sám splácel, aktivně dával. Lyrické Já se nachází v pozici gramatického podmětu jen výjimečně (*stál jsem, hledím*). Celková pasivní perspektiva vzhledem k mluvčímu vytváří představu vnější síly, kterou je zasahován. Na rozdíl od většiny básní v *Oknech s anděly*, kde se transcendentní silou rozumí vždy osoba („*však On šel se mnou po všech samotách*“ – *Nejtišší hlas*), resp. Bůh či Kristus, zde se setkáváme s *vichřicí*. Vichřice konotuje představu živelné, nepředvídatelné a ničivé síly; stejný obraz Kameník používá i v básni *Boží vichřice*: „*tak uchvacuje Bůh a trhá člověka:/ Bůh silný, orlí Bůh, ten vichřičnatý pták*“. V básni *Vyražený z prachu* příznačně není původcem vichřice Bůh, vichřice není však ani úplně anonymní, *nýbrž má* (v. 9, 26), což souznívá s rozdvojením Já a komplikací jeho existence v jiných číslech sbírky. Podvojnost Já spojená s různými aktivitami k sobě samému je zde však pouze naznačena. Mluvčí je zde trpně vydán *vichřicí* napospas; první sloka evokuje až dekadentní ochablost v očekávání smrti (verš 4–8). Přesto tato „trpnost“ není synonymem dekadentního modu existence, je také, a to především, důsledkem „zásahu“ transcendentní síly.<sup>59</sup>

Sémantika slovesa *vlát*, které je nenáležitě použito v první osobě (verš 3), je rovněž pasivní a vyžaduje poměrně přesně sémanticky

---

<sup>59</sup> Stojí za pozornost, že v teologické literatuře se rozlišuje speciální způsob použití pasiva, tzv. teologické pasivum (pasivum divinum). „Teologické pasivum je biblický způsob, jak diskrétně sdělit, že subjektem činnosti je sám Bůh. Sloveso v pasivní formě vyjadřuje, že cosi bylo, je nebo bude vykonáno Bohem. Jméno Boží se z úcty neuvádí, ale to, že Bůh je skutečným podmětem akce, vyplývá z kontextu“ (Pospíšil 2000: 63).

určený podmět: vlát = být uváděn (nejčastěji kus tkaniny, látky) do pohybu vanutím větru. Obraz lyrického Já jako kusu látky se v *Oknech s anděly* vyskytuje často, např. v básních *Nejtišší hlas* a *Touha* (např. „*plouhal [jsem] po ulicích jako prázdné šaty*“; „*Ten závoj, Bože, to jsem já*“; „*Ty nejsi já [...]/ vlajko pohybu, [...]/já tebou mávaje jsem lhal./ Ted' strhán s žerdi své se snáším v hloubku temnou*“; „*jsem hábit svlečený, plášť noci jeho ránu*“; „*jak vlavý závoj vdov, o trny cesty té rvu se kus po kuse*“). Vedle motivu „vlajky“, který souzní s celkovou „trpností“ lyrického mluvčího, se zde aktualizuje další významový aspekt motivu „látka, tkanina“: látka pouze přikrývá povrch a sama o sobě nemá žádný objem a tvar. S obrazem „Já = kus tkaniny“ přistupuje spolu s „trpností“ k charakteru lyrického mluvčího další rys, který můžeme nazvat „vyprázdněnost“.

Kromě charakteristických vlastností, jako je trpnost a vyprázdněnost, zaujímá mluvčí v citované básni také příznačnou pozici „tkvění v prostoru“. Zde je to spíše nedobrovolné uvíznutí na hranici mystického „tam“ a „zde“ („mimo čas a bez měřítka“). Motiv hranice „tohoto“, známého a „jiného“, neznámého světa se v *Oknech s anděly* objevuje už v úvodní básni sbírky *Ostrov z Thulé*: „*Hledí do neznáma na pomezí Thule/plaché ostrovy [...] Ostrov z Thule, ostrov za ostrovem mává korábům všech dobrodružných plaveb/ s hlásných věží zduchovělých staveb/ jedinečným slovem,/ řkoucím: jsi-li poután, odřekni se všeho/ z vůle: buďto – aneb –*“. Pro antiku byl Thulé nejsevernějším bodem země (Löwe 1973: 212, 254), hranicí známého světa.<sup>60</sup> Motiv hranice se ostatně objevuje v samotném názvu sbírky a také v názvu jednoho z jejích oddílů *Dveře s pečetí*: okna a dveře jsou „charakteristická mediální místa přechodu z pozemského do ‚jiného‘

---

<sup>60</sup> Podle zprávy mořeplavce Pýthea, který se ve 4. století př. K. plavil podél pobřeží Británie, byl ostrov Thulé na dalekém severu, patrně se jednalo o Orknejské ostrovy. Ve středověku byl Thulé ztotožňován s Islandem (Löwe 1973: 212, 254).

světa [...] Přes tyto mediální toposy vede cesta do sféry transcendence“ (Vojvodík 2004: 150). V utkvění na hranici mezi „tam“ a „zde“, v jakémsi „mimočase“ a „mimoprostoru“ – to je situace mluvčího v citované básni, ze které nahlíží marnost obecné lidské situace (verše 10–17).

Situace „člověka“ (verše 10–17) se podobá situaci mluvčího: i on je v trpné pozici vůči vnějším silám (*zmítá se, křeše o výsosti, je zavěšen*). Veškeré úsilí „člověka“ je marné, očekávání pošetilá („*očekává víc než zasil*“) a výsledek jeho snah absurdní – nakonec je pouhou „*slepou hlídkou*“, tedy zbytečnou a míjející se cílem. Situace mluvčího se přece jen odlišuje: on tuto marnost nahlíží právě díky své pozici mezi „tam“ a „zde“. Poznání marnosti lidské situace rezultuje v sebevýzvu (verš 19–24), v naději na nový obzor a v sílu lásky, která má opět podobu větru, resp. vánku („*aby láska provanula do popředí*“). Ani mluvčí však těchto cílů nedosahuje, zůstává v půli cesty, v přerodu, stále „mezi“, a nikoliv „tam“, příliš upoután k pozemskému „zde“: „*Trhán, brzděn, zdržuji se na pomezí času, hledě vzad, mne klame zrak, ach – přeludem všech zahrad neodkvetlých.*“ Tento přechodný, nedokonalý stav, stav přerodu, jakési „přechodné stádium vývoje“ je rovněž jednou z Kameníkových konstant v pozdějších básních pregnantně vyjádřenou jako „*puberta duše*“ nebo „*existence larvy*“ (stejnomené básně ze sbírky *Zápisky v noci*).

### 3.1.5. Mužský rod lyrického Já

V souvislosti s touto vyhraněnou podobou lyrického Já v poezii Jana Kameníka je příhodné obrátit pozornost k jeho mužskému rodu. Volba mužského rodu básnického Já předcházela volbě mužského pseudonymu. Některé básně sbírky, mj. i titulní báseň *Okna s anděly*, publikovala Ludmila Macešková v časopisech *Akord* a *Řád* ještě před

vydáním své prvotiny pod vlastním jménem.<sup>61</sup> Pseudonym přijala na návrh Bedřicha Fučíka, který se podle svědectví Marcela Kabáta (Kabát 1998: 121) obával předsudků proti literárně činným ženám. Marcel Kabát (tamtéž) uvádí, že si znění pseudonymu vymyslela Ludmila Macešková sama na základě symboliky duchovního zednářství, zatímco Věroslav Mertl (Mertl 1998: 173) ho připisuje spíše Bedřichu Fučíkovi. Pro znění pseudonymu lze hledat vysvětlení i v samotném díle: např. verše z básně *Okna s anděly* ze stejnojmenné Kameníkovy prvotiny: „*Co jsi [Bože] ke mně dohodil – ó kdys – a zasáhlo mne zcela [...] Co jsi dohodil je kámen, kámen, kámen do základu, jeho ránu nesu na svém bytí jako emblém.*“ Ať už byly důvody k přijetí pseudonymu jakékoliv, je zřejmé, že mužský rod básnického Já je diktován autorčinou poetikou.

Na rozdíl do ženského a středního rodu funguje mužský rod nejen v češtině jako nepříznakový (srov. *Mluvnice češtiny II*, 1986: 34). Ženské koncovky obracejí pozornost k pohlaví mluvčího, resp. mluvčičeny, zatímco mluví-li se v mužském rodě, otázka pohlaví se neaktualizuje. Mužský rod lyrického Já patrně souvisí s autorčíným obecně „symbolistickým“ přístupem k básnické tvorbě, s touhou, slovy Stéphanu Mallarméa, po díle „absolutním, věčném a odlidštěném“ (Mukařovský 1948: 222). Ludmile Maceškové byl tento tvůrčí maximalismus blízký a symbolismus ovlivnil její první dvě sbírky nejen po stránce formální. Pojetí básně jako definitivního, univerzálního, a tedy i odosobněného tvaru má důsledky také pro podobu básnického Já. Příznakovost ženského rodu a s ním spojená subjektivnost promluvy by v takto pojaté poezii působila v rušivě.<sup>62</sup> Představíme-li si, že všechna

---

<sup>61</sup> Časopisecky vyšlo: Macešková, Ludmila: *Stínu živému jsa podoben. Velikonoční pastorale*. Řád 9, 1943, č. 9, s. 441–443; táž: *Okna s anděly. Bůh, luna a růže. Láska i pro zítřek. Omilostnění*. Akord 11, 1943–44, č. 2; táž: *Ostrovy. Zimní soumrak*. Akord 11, 1943–44, č. 8–9. Kameník, Jan: *Neviditelný let*. Akord 12, 1945–46, č. 3; týž: *David*. Akord 12, 1945–46, č. 6.

<sup>62</sup> V deníkovém zápisu ze dne 18. září 1944 píše Ludmila Macešková: „Bednářovi: Pohlaví je jen funkce. Umění může být jen bezpohlavní. I když třeba básní o ‚lásce‘. To čistě umělecké



adjektiva v citované básni by měla – v případě Ludmily Maceškové autentičtější – ženské koncovky (*vyražena z prachu, pocuchána v chvostu, trhána, brzděna* atd.), lyrický mluvčí by byl okamžitě o jeden příznak bohatší. Už to samo by odporovalo Kameníkově tendenci ke „zpředmětnění“ lyrického subjektu, k jeho „vyprázdněnosti“. Mužský rod lyrického Já se zdá být důsledkem autorčiných symbolistických východisek a zároveň vyhovuje i ztvárnění mystické zkušenosti. Na tuto skutečnost zřejmě naráží Pavla Buzková v poděkování Ludmile Maceškové za zaslání sbírky *Neviditelný let*: „Tak se mi zdá, že i ta mužská maska je Vám nutná, neboť opravdu Vy jako byste nebyla Vy. Takové převtělení nebo odvtělení je svrchovaně vzácné“ (Kameník 1998: 135). Mužského rodu zdá se autorka využívá i jako masky, resp. role, kterou zaujímá coby básník. Naopak pokud jí jde o sdělení důvěrného rázu, třebaže „veřejně“ a ve verších, sahá k autentickému ženskému rodu, jako v básni do rukopisného sborníku k padesátinám Bedřicha Fučíka: „*Raději byste nechtěl, abych veršem šeptla a poztrácela barvu*“ (Fučík 1995: 358–359).

### 3.1.6. Shrnutí

Nakladatel Bedřich Fučík dal Kameníkově prvotině do vínku charakteristiku „někde mezi Janem Zahradníčkem s jeho žízni pravdy a Vladimírem Holanem s jeho odvahou formy“; slova, která se stala snad nejčastěji citovaným výrokiem o autorovi, resp. autorce. Cílem této kapitoly bylo zasadit Kameníkovu prvotinu do kontextu poezie české

---

nemůže být ani ženské, ani mužské, jen magické.“ Kamil Bednář nad sbírkou *Neviditelný let* zdůrazňoval právě její „ženskost“ (Bednář 1947). Macešková počítala s vydáním *Neviditelného letu* právě u Kamila Bednáře (viz 3.1), je tedy pravděpodobné, že zápis v deníku se týká Bednářovy reakce na sbírku *Neviditelný let*, kterou autorka v té době dokončila a hledala pro ni nakladatele.

Postulátu „bezpohlavnosti“ se autorka držela i ve svých pokusech o milostnou poezii, které jsou uloženy v pozůstalosti a nadepsány jako *Malé písně milostné*, dodatečně datované „asi mezi 1930–40“. I v nich promlouvá mluvčí-muž, např. v básni *Nemocný láskou*: „*Protože tu nejsi, mluvím o tobě./ rozkládáš se v prsou jako nemoc,/ dusím se a vyplivuji tě/ hrůzně sladkou na jazyku.*“

(Jan Zahradníček) a částečně i evropské (Paul Valéry). Spojitosti s poezií Vladimíra Holana se budu věnovat v souvislosti s Kameníkovou druhou sbírkou *Neviditelný let*, třebaže i v *Oknech s anděly* s ním má Kameník mnoho společného.<sup>63</sup> K interpretaci Kameníkových básní jsem přistupovala prostřednictvím tradiční kategorie lyrického subjektu (lyrického, básnického Já). Jakkoliv tento interpretační nástroj, tj. analýza lyrického Já, zdaleka nevyčerpává možnosti, jak Kameníkovu poezii uchopit, přesto se domnívám, že je pro interpretaci Kameníkových textů obzvlášť vhodný. „Subjekt“ jako takový totiž vstupuje u Kameníka do zvláštních souvislostí hned na několika rovinách. Především je to díky mužskému rodu lyrického Já v básních psaných autorkou-ženou a podepsaných mužským pseudonymem. Mužský rod lyrického Já souznívá jak s Kameníkovými symbolistickými východisky, tak se ztvárněním mystické zkušenosti. Subjekt a jeho komplikovaná existence („dvojí Já“) v duchu valéryovské introspekce se už v Kameníkově prvotině stává samostatným tématem, které je pak rozváděno v dalších sbírkách. Lyrický mluvčí má u Kameníka (vedle tradiční podoby „básníka“ aj. nebo personifikovaných mluvčí jako „starodávná země“) také vyhraněně obraznou, „zpředmětněnou“ podobu, kterou jsem se pokusila popsat mj. pomocí rysů „trpnost“ a „vyprázdňenost“. „Zpředmětněná“ podoba lyrického Já souvisí s mystickým zaměřením Kameníkovy poezie: těchto příznačných vlastností nabývá lyrický mluvčí především v kontaktu s vnější, transcendentní silou, resp. ve vydanosti vůči ní a ve spolupráci s jejím působením. V Kameníkově prvotině (a nejen v ní) se touto silou rozumí Bůh, resp. Boží milost v křesťanském smyslu. Jaké podoby bere na sebe Bůh v druhé Kameníkově sbírce *Neviditelný let* a

---

<sup>63</sup> Např. jako doklad Holanova vlivu cituje Jaroslav Med právě verš z básně *Vyražený z prachu*: „Naleh, v naděj nenaváhl, vězí“ (Med 1993a: 80).

jak je ve vztahu k němu zobrazen i lyrický mluvčí, bude kromě jiného tématem další kapitoly.

### 3. 2. Neviditelný let

Druhou sbírku Ludmily Maceškové, *Neviditelný let*, od samého počátku provázela nepřízeň osudu. Autorka ji napsala během svého pobytu v sanatoriu ve Vysokém nad Jizerou, kde se dlouhodobě léčila z tuberkulózy kostí. Bedřich Fučík vzpomíná, že ještě ze svého pobytu ve Vysokém, který skončil během léta 1945, mu Macešková poslala dokončenou sbírku s prosbou o redakci. Sám nemohl v té době pro vydání sbírky nic udělat. Macešková počítala s vydáním v nakladatelství V. Petra u Kamila Bednáře a také se na něj obrátila, když pak s vydáním otálel, vzala si rukopis zpátky (srov. Fučík 1995: 339, 347). Některé básně z *Neviditelného letu* a úryvek z dramatu *David* byly otištěny v *Akordu*, ale sbírka vyšla nakonec až na jaře 1947 v nakladatelství Josefa R. Vilímka. V literatuře o Janu Kameníkovi bývá uváděno chybné datum vydání *Neviditelného letu* a v souvislosti s tím se někdy i nepřesně mluví o tom, že sbírka nevyvolala žádnou odezvu. Bedřich Fučík (1995: 356) vzpomíná, že *Neviditelný let* vyšel na podzim 1947 a vzápětí byl stažen z distribuce. Tento údaj přejímá i Jiří Chocholoušek (1999: 108). Josef Jedlička dokonce posouvá datum vydání až na začátek roku 1948 (Jedlička 1996: 52). Sbírka však vyšla už na jaře 1947 (krátkou recenzi Kamila Bednáře otisklo *Svobodné slovo* 26. března) a komentovala ji, a podstatně více než Kameníkovi prvotinu, i literární kritika.<sup>64</sup> Jak vzpomíná Bedřich Fučík i sama autorka, *Neviditelný let* se vůbec nedostal do distribuce. Fučík to vysvětluje úředním zásahem, který byl reakcí na vystoupení Ludmily Maceškové z KSČ. Členkou KSČ se Macešková stala na začátku roku

---

<sup>64</sup> O sbírce referovali Ivan Slavík, A. M. Píša, Kamil Bednář a Václav Černý a J.B. Čapek.

1946, o vrácení členské legitimace píše Bedřichu Fučíkovi v dopise ze srpna 1947. Je tedy pravděpodobné, že žalostný osud sbírky měl skutečně politické důvody, i když svou roli mohla hrát i nedbalost nakladatelů. Druhého vydání se *Neviditelný let* nakonec dočkal roku 1995 v Krásném nakladatelství.

Hodnocení *Neviditelného letu* byla protichůdná: od zcela zamítavého odsudku A. M. Píší<sup>65</sup> po pozitivní recenze Ivana Slavíka a Kamila Bednáře. V souvislosti s poválečnými útoky Kritického měsíčníku na katolíky, mezi něž byl podle Fučíka zahrnut i Jan Kameník (Fučík 1995: 349), není bez zajímavosti, že sbírky si vesměs pochvalně všímá i Václav Černý (1947). Přestože jí vyčítá „malé vnitřní napětí“, a „metafyzickou dekorativnost“, považuje Jana Kameníka za osobitého básníka a přiznává mu „velkou a krásnou vůli k čistotě a duchovní ryzosti“. V básních se podle něj projevuje autorova „pečlivost v básnické skladbě, jemná uvážlivost myšlení, velmi značná kultura výrazu, školeného na mistrech básnického spiritualismu“. Bedřich Fučík nad básněmi z chystané druhé sbírky, které mu autorka poslala na ukázkou, netají rozpaky nad volnou formou a nad přílišnou abstrakcí. Verše se mu zdají „příliš uvolněné, svádí vás to k výrazu [...] prozaickému, někdy až popisnému, který v ‚esencích‘ nemůže dosáhnout účinu, jež zamýšlíte.“ Rovněž abstrakce, podle Fučíka metoda „ne zobrazování, nýbrž přemýšlení a popisů procesů a stavů a zkušeností – tato metoda zbavuje verš dosavadní dramatické účinnosti a žáru, vynechávajíc světla a odstíny“ (Fučík 1995: 340).<sup>66</sup> Macešková v dopise z ledna 1945 na Fučíkovy výhrady odpovídá: „[Nové verše]

---

<sup>65</sup> *Neviditelný let* je pro Píšu „odvar někdejšího symbolismu, ale bez umělecké kázně a kultury“. Nenachází ve sbírce nic pozoruhodného a hodnotného; všechno je „zkrehlé, anemické, úponkovité“, mátožné a monotónní, odsouzené k dekorativnosti a k verbalismu.

<sup>66</sup> S odstupem času vzal Bedřich Fučík *Neviditelný let* na milost, v průvodním slovu ke Kameníkovu večeru ve Viole s radostí nad autorčiným znovuvzkříšením o sbírce říká: „*Neviditelný let*, který nejen tím, jak zdolal strmé srázy ve výši spatřených duchových krajin, ale i svým úsporným, ostře a bezpečně řezaným výrazem, předjal v nejednom směru poezii dnešní doby“ (Fučík 1994: 86).

nebyly myšleny jako pokračování Oken, spíš jako tiše hrané intermezzo. Na Okna naváží, dostane-li se mi té milosti žít zase ve svém prostředí a moci se vůbec zamyslit. Octla jsem se v květnu znenadání na lůžku u okna, kde jsem po celé měsíce pozorovala oblohu, v létě počasím proměnlivější než kdy jindy, ptáky a vrcholky stromů. Byl to doprovod k tiše se vynořující představě smrti a trochu mne nadnášel. Zavinila to asi ta oblaka, že se mi najednou zdála jako nutnost ta volná forma vymezená jen rytmem a čirou hudebností slov. Opticky to vyšlo spíš jako kresba než barevně. Také mi napadlo, že jediný žádoucí výboj poezie dnes je: dobývat abstraktno a zhodnotit slovo samo o sobě“ (Fučík 1995: 341-342).

### 3.2.1. Kompozice

Konstatování „uvolněnosti“ v Neviditelném letu, které Bedřich Fučík adresuje autorce jako výtku, je na místě hned v několika rovinách. „Uvolněnost“ zde však neznamena pouze upuštění od jistého principu, ale je zároveň spojena s důrazem na princip jiný. Pevnou veršovou formu příznačnou pro Okna s anděly Kameník opouští a volí volný verš. Naproti tomu má Neviditelný let ve srovnání s prvotinou pevnou a zřetelnou kompozici. Autorka připisovala struktuře sbírky jako celku velký význam: „Ty nové verše nyní v novém seřazení a opravení dostávají teprve svou podobu [...] Zatím je to stále jen asi půl knížky rozměrem, kterou bych chtěla mít vnitřně hodně soudržnou“ (B. Fučíkovi ze dne 23. března 1945; Fučík 1995: 345). Sbíрку uvádějí tři motta: z Holanovy knihy próz Lemuria, francouzský citát z Valéryho Poésie<sup>67</sup> a citát z deníku. Celou kompozici zastřešuje název sbírky, ke kterému se explicitně odkazuje v poslední básni sbírky – závěrečném finále (viz dále). Zásadní roli hrají názvy jednotlivých oddílů: mizení,

---

<sup>67</sup> „- je touchais à la nuit pure,/ je ne savais plus mourir,/ car un fleuve sans coupure/ me semblait me parcourir - (P. Valéry: Poésie)

smrt, ptáci, hudby, touha, nová země; mezi druhý a třetí oddíl je vloženo intermezzo a na závěr finále. Oddíly sbírky jako by představovaly jednotlivé věty hudební formy, které jsou motivicky pečlivě vystavěny a vzájemně propojeny. Každý oddíl má svůj hlavní motiv uvedený v názvu (mizení, smrt, ptáci, hudby atd.). Samotné básně názvy nemají, pouze číslo podle pořadí v oddíle. Jednotlivé oddíly jsou skutečně motivicky soudržné; např. hlavním motivem básní prvního oddílu mizení jsou „oblaka“, jež korespondují s jedním ze tří citátů uvedených jako motto ke sbírce – s citátem z autorčina deníku: „– ale neviděl jsem tehdy z lože dlouhý čas nic jiného než oblaka“. Oddíly jsou propojeny i mezi sebou: např. závěr poslední básně oddílu hudby předznamenává oddíl následující (touha): „ó šeptejme si denně – / ó nech –“. Tento důraz na vyšší celky, nikoliv na jednotlivé básně, je ve srovnání s Kameníkovou prvotinou příznačný.<sup>68</sup> Teprve kompoziční celek sbírky vytváří významová přediva, pomocí níž jsou nasvíceny jednotlivé básně, a řečeno autorčinými slovy, „teprve dostávají svou podobu“. Je proto zarážející, že nové vydání *Neviditelného letu* z roku 1995 v edici Marcela Kabáta tuto ideu nerespektuje a přiřazuje názvy i jednotlivým básním, nehledě k tomu, že názvy jsou vesměs (des)interpretačně návodné (např. Je cosi víc než smrt, Vstříc nové poezii apod).

### 3.2.2. „Výtvarný aspekt“

Kromě hudebních kvalit řeči, pro jejichž rozeznání a uplatnění měla podle slov Jiřího Pelána nevšední nadání, pracuje autorka, bývalá nadaná žákyně J. Obrovského a M. Švabinského na Akademii výtvarných umění, i s jistými výtvarnými kvalitami: „Opticky to vyšlo

---

<sup>68</sup> *Okna s anděly* jsou také rozčleněna na oddíly opatřené názvy, vlastní název mají i všechny jednotlivé básně. Souvislost mezi básněmi v jednom celku je podstatně volnější než *Neviditelném letu*.

spíš jako kresba než barevně,“ píše o Neviditelném letu Bedřichu Fučíkovi (Fučík 1995: 342). Vizualní akcent se ve sbírce projevuje na více rovinách. Důležitější roli než v případě Kameníkovy prvotiny hraje výtvarný doprovod: kromě kresby na obálce od Františka Tichého (jeho kresba je rovněž na obálce Oken s anděly) obsahuje knížka frontispice a 3 kresby od Ludmily Jiřincové. Jednotlivé kresby Ludmily Jiřincové zařazené do textu sbírky na samostatných stránkách jsou opatřeny jednovershovými komentáři. Kresby naznačují postavu, případně krajinu, a jejich souvislost s básněmi je volná. Komentáře, které však necitují verše ve sbírce obsažené, se ke kresbám váží úžeji, např. komentář pod kresbou s křivkou připomínající tvar houslí: „naslouchej, až lodyhami spolu oněmíme housle.“ Z vizuálního hlediska je nápadná rovněž rozevlátá grafická úprava jednotlivých básní s množstvím pomlček a závorek.<sup>69</sup>

Jedním z ústředních emblémů sbírky, který je na rozdíl od jiných, téměř celým dílem Jana Kameníka procházejících motivů jako např. strom a pták, zároveň typický právě pro Neviditelný let, je motiv oblaku. K „oblakům“ se vztahuje třetí motto ke sbírce citované z deníku, o oblacích mluví i autorka v dopise Fučíkovi: „Zavinila to asi ta oblaka, že se mi najednou zdála jako nutnost ta volná forma vymezená jen rytmem a čistou hudebností slov“ (Fučík 1995: 342). Oblak je ústředním motivem prvního oddílu sbírky s názvem mizení, ze kterého pochází následující báseň:

V.

*Pluješ jinam  
jako jiný oblak,  
náznak našedlý  
a plný bouře  
hnaný v soví tiš –  
mračnou cestou tvou*

---

<sup>69</sup> V jednom z dopisů Ivanu Divišovi z konce 60. let autorka vzpomíná, že přemíra pomlček byla způsobena nedorozuměním s nakladatelem.

*samí koně v trysku rozptylovali se z místa  
na kopytech do prázdna -  
strmá jízda valící se páry  
vrhá zhurta kupředu slepé bubeníky,  
klopýtají o sta plotů  
sami bez ohrady,  
posmýkáni, unaveni k pádu  
do bezměří, do bezvětří,  
na dosah – na dosah –*

*ale v zhaslou tvář  
vešlo amen za měsícem  
tryskem ještě větším,  
nežli jízda za myšlenkou  
v bořící se dým –*

*Schyl se  
zđeravělý všemi hříchy světa,  
zašíváný příhodami dobré vůle,  
v blesku přechodů  
ó zproštěný! –*

*nyní dotýkáš se okraje té záře,  
která prostírá se dál,  
vrstva za vrstvou se těžko odlupuje  
spatření –*

*myslíš na zážeh  
ty, silou třesoucí se klid,  
nejkrásnější oblak  
– odplouváš –  
a jeho rysy obdivuji –*

Není zřejmé na první pohled, kdo je oním básnickým Ty oslovovaným v básni. V kontextu celého oddílu *mizení* se nabízí čtení druhé slovesné osoby jako „sebeoslovení“. V básni předcházející, čtvrté v oddílu, se Ty shoduje s Já („*sebou sám když míš a míš se stáváš*“; „*potom napneš do nicoty úzkou cestu smutku,/ po níž kam až doplížíš se,/ cítě každé ztmění?*“). V citované básni, páté z oddílu *mizení*, se může výskyt druhé slovesné osoby jevit také jako forma sebeoslovení, kdy se mluvčí obrací k určité části svého nitra a rozprádá vnitřní dialog,



obdobně jako např. v Březinových básních bývá partnerem dialogu „má duše“.<sup>70</sup> Neidentita Já a Ty se vyjasňuje až v závěrečné strofě, kde se konečně objevuje i první slovesná osoba: „*ty, silou třesoucí se klid, nejkrásnější oblak – odplouváš – a jeho rysy obdivuji* –“ Básnické Ty tedy neslouží jako sebeoslovení, ale má svého adresáta vně vnitřního světa subjektu – apostrofovaný „*nejkrásnější oblak*“.

*Oblak* je vtažen do tajemného dění, uchvácen všezahrnujícím pohybem – „*hnaný v soví tiš*“. Je majestátní a nabitý energií – „*plný bouře*“, jehož „*mračnou cestou [...] samí koně v trysku rozptylovali se z místa*“. Je rovněž zasažen lidskou bídou a ubohostí: „*zděravělý všemi hříchy světa, zašíváný příhodami dobré vůle*“, ale vzápětí osvobozen („*ó zproštěný*“) směřuje k svému naplnění a určení: „*nyní dotýkáš se okraje té záře, která prostírá se dál, [...] myslíš na zážeh [...] – odplouváš* –“. Příznačný je rovněž atribut „*silou třesoucí se klid*“, který připomíná metaforická vyjádření pro stav lidské mysli a celé bytosti při mystické kontemplaci. Podle velkých mystiků má pravý mystický klid paradoxní povahu, je výsledkem napětí, je zároveň aktivní i pasivní: „něco jako plachtění orla, kdy let po dlouhou dobu pokračuje velkou rychlostí, ale přesto s velikou lehkostí a klidem, aniž v kterémkoli údu koná sebemenší práci, setrvává tak nehybný a uvolněný, jako by odpočíval v hnízdě“ (Augustine Baker, citováno podle Underhill 2004: 363) Komplikovaný poměr aktivity a pasivity Já je pro Kameníka příznačný a budu se mu věnovat v kapitole o sbírce *Pubertální Heno*ch (viz 3.4.5). V citované básni se paradoxní „*činná nečinnost*“ připisuje oblaku; básnické já je zde pouze v roli obdivovatele – „*odplouváš, a jeho rysy obdivuji*“. Oslovení vytváří atmosféru důvěrné spoluúčasti – i mluvčí, třebaže pouze v roli obdivného pozorovatele, ve svém

---

<sup>70</sup> „V samotě člověk medituje nad sebou samým a sebezáchovně vyvolává hlasy náhradních komunikantů, jsa introspektivně zaujat svým nitrem, jako zpředmětněnou skutečností. [...] Sebeoslovení v druhé osobě je reflexivní formou, která stanoví, že partnerem hovoru je si mluvčí sám“ (Červenka 1994: 153–154).

rozjímání alespoň nahlíží do dějů „jiného“ světa, zosobněného oblakem. Báseň můžeme číst jako jakousi „meditaci nad oblakem“, v jejímž základu je konkrétní vizuální obraz, který je transponován do abstraktní roviny.

### 3.2.3. Syntakticko-sémantické deformace

Cíl, který si autorka vytyčila – „dobývat abstraktno a zhodnotit slovo samo o sobě“ –, souznívá s obecnou tendencí, která se v české poezii projevovala ve třicátých letech, tedy v době, kdy Macešková ještě nebyla literárně činná. Ve své tvorbě více než o deset let později navazuje především právě na poezii třicátých let (kromě francouzských vlivů, zejména Paula Valéryho), jak je patrné už z její prvotiny, kterou se přihlašuje k Zahradníčkovým *Jeřábům* z roku 1933. Podle Marie Kubínové bychom „ústřední implicitní téma poezie třicátých let [resp. její nesurrealistické větve] [...] mohli obrazně nazvat *tématem* [básnického] *slova*“ (Kubínová 1994: 108). Významným výrazovým prostředkem poezie třicátých let je „sémantický nesoulad mezi členy větného syntagmatu“ (tamtéž: 113), kterého se dociluje mimo jiné i tím, že podstatným jménům abstraktním jsou přisuzovány vlastnosti předmětů konkrétních či osob. „Zobrazovaný svět tak nabývá zvláštních kvalit splývavosti a neuchopitelnosti, které odpovídají jeho hlavní funkci: být nikoliv světem ‚vnějším‘, vnímaným, nýbrž také a především symbolicky reprezentovat kontinuální, nesnadno postižitelný ‚vnitřní‘ svět subjektu“ (tamtéž: 114). Kubínová dokládá, jak se tato obecná tendence projevuje v tvorbě autorů různého založení (Jan Zahradníček, Vladimír Holan, František Halas, Jaroslav Seifert), a setkáváme se s ní hojně v raných, ale i pozdních sbírkách Jana Kameníka (*Okna s anděly: trpělivost civí okem skleněným; poli vířícími jedinnost se vznáší; prožnuv myšlenku si srpem samohlásky;*

*Neviditelný let: pak věštná blízkost nové spasitelské chvíle jako tráva pod kročeji vstává; po slzách stéká víra; barva vztyčená; barva tančící; Zápisky v noci: Rozsvítí kruhem hladu nasycenost nádoby, Pubertální Henoche: odnímám pravděpodobnost obloze venku; neochutnává jazyk, ale rozpačitost).*

U Kameníka se stejně jako u Holana setkáváme s vyústěním „princip[u] deformace vztahů syntakticko-sémantických až ve výrazné deformace samotné syntaxe“ (Kubínová 1994: 121). Michal Trunečka (2000: 488) provádí následující základní klasifikaci slovesných deformací v Holanově sbírce *Vanutí*: pozitivní deformace, v nichž „konkrétní realizace porušuje normu přítomností nové pozice“ (např. *kam blednou a kam spí* – přidává adverbialní určení; *mlčím vás, jabloně* – přidává akuzativ) a negativní deformace, v nichž chybí obligatorně obsazovaná valenční pozice (např. *za nějakým jménem jdu, které se nejmenuje; Potkal jsem, míjel.*). U Kameníka rovněž nacházíme oba typy deformací – negativní (*snímáš po částech – , až dočesáš; zda-li je to smrt? – a zřekla se?*) i pozitivní (viz níže). Trunečka interpretuje roli pozitivních deformací ve vytváření Holanova básnického světa následujícím způsobem: „U deformací pozitivních jsme konstatovali možnost doplnit jakýkoliv predikát určením směru, podobně jako určením místa a prostoru. Základním atributem Holanova světa je tedy nejen časoprostorové vymezení, ale i pohyb, směřování odněkud (někudy) někam. [...] Označení pohyb však není zcela přesné, důležité je totiž především ono napětí mezi dvěma body a lidská existence se jeví právě jako jistý moment mezi dvěma krajními body [...] Toto pojetí se projevuje centrálním motivem větru a vanutí“ (Trunečka 2000: 496).

Podobně jako má Holan oblibu v deformacích se směrovým doplněním, lze u Kameníka vysledovat zálibu v používání instrumentálu. Následující výčet je pouze namátkový: *Okna s anděly*:

[oni] žízni představami; oddýcháván barevnosí; tesknem hučím pláč, mnou litují, že byli; jádrem jsme se rozvinuli; Neviditelný let: člověk zdřímly vůní z choulení; mýjíš únavou; naslouchej, až lodyhami spolu oněmíme housle...; tělem opadat; [zrno] křičí po sypkosti tvarem sevřeným; Zápisky v noci: strmět vzdycháním. Někdy se jedná o kombinovanou deformaci spojenou se slovotvornou odchylkou (oddýcháván barevností) nebo s jinou nadbytečnou valencí (tesknem hučím pláč). Jindy lze spojení považovat za hraniční, odchylka od normy je zde způsobena spíše nezvyklým slovesným adjektivem ve spojení se sémantikou substantiva (zdřímly vůní), přičemž doplnění samotného slovesa instrumentálem příznakové být nemusí (např. zdřímnout únavou). Faktem ovšem zůstává nápadně časté užívání instrumentálu v Kameníkových textech, které mnohdy ústí až do syntaktických deformací.

Ve výše uvedených příkladech se zdá převažovat typ instrumentálu v pozici syntaktického objektu, který vyjadřuje „tzv. vnitřní objekty děje (např. *Dítě radostně zatleskalo rukama*)“ (Mluvnice češtiny II. 1986: 61). „Vnitřní objekt děje“ lze (poněkud komplikovaně) definovat jako objekt, který je součástí subjektu a zároveň zasažen dějem, jehož původcem je samotný subjekt (srov. tamtéž). Řadu Kameníkových instrumentálů můžeme k tomuto typu přiřadit, např. *větví mávaje, tělem opadat; jádrem jsme se rozvinuli, trpělivost civí okem skleněným; [zrno] křičí po sypkosti tvarem sevřeným*. Je otázkou, zda můžeme časté a příznakové používání instrumentálu interpretovat jako důsledek určitých rysů Kameníkovy poetiky (podobně jako Trunečka interpretuje Holanovy slovesné deformace v kontextu centrálního motivu „vanutí“). Taková interpretace by v každém případě vyžadovala rozsáhlou excerpci. Instrumentál obecně má široké sémantické rozpětí a rozmanitým způsobem ho používá i Jan Kameník (např. jako vyjádření „prostředku“: *lodyhami spolu oněmíme housle*).

Nicméně na základě příkladů vybraných namátkou z prvních dvou Kameníkových sbírek se zdá, že jistý typ instrumentálu, často figurující v Kameníkových deformovaných slovesných valencích, který vyjadřuje „tzv. vnitřní objekt děje“, koresponduje s jedním z charakteristických rysů Kameníkovy poetiky – s „komplikovanou situací subjektu“ (např. *jádrem jsme se rozvinuli*). Dalším důsledkem komplikované existence subjektu na gramaticko-sémantické rovině je příznačné používání reflexivních zájmen (viz 3.4.6).

### 3.2.4. Abstrakce – Vladimír Holan

Příklon k abstrakci a ke „zmáhání slova“ odpovídá i Kameníkovu přihlášení se k poezii Vladimíra Holana. Příbuznost s Holanem se zřetelně ukazuje už v Kameníkově prvotině a holanovskou „odvahu formy“ v *Oknech s anděly* konstatuje rovněž Bedřich Fučík. Fučík výstižně charakterizuje Kameníkovu prvotinu jako sbírku „mezi“ dvěma poetikami, mezi Zahradníčkem a Holanem. Zatímco k Holanovi má podle něj Kameník blízko především po stránce formální, k Zahradníčkovi po stránce ideového směřování – „žízni pravdy“. Zahradníčkovská poloha v Kameníkově prvotině jednoznačně převažuje, přesto i tam lze najít společné rysy s Vladimírem Holanem nejen na rovině básnického výraziva (jako jsou novotvary a sémanticko-syntaktické deformace), ale například i v podobě lyrického mluvčího.

Kameníkovu obrazné lyrické Já, „zpredmětňené“ v kontaktu s Božím působením, které jsem se pokusila popsat pomocí rysů „vyprázdněnost“ a „trpnost“, nalzáme např. i v Holanově básni *Modlitba*, uzavírající sbírku *Vanutí*. Podle Jiřího Opelíka je titul sbírky *Vanutí* „velice instruktivní název (vyvozený [právě] z refrénu závěrečné *Modlitby*), který ohlašuje pohyb, dynamiku, a tudíž i proces, proměnu; a protože je v něm užito slovesného substantiva, a tedy abstrakta,

navozuje představu pohybu vše zachvacujícího a určujícího“ (Opelík 2004: 10). Motiv „vání“ prochází celou Holanovou sbírkou a vztahuje se k různým subjektům, např. v promluvě milenky k milovanému („*Splav lůny rozšuměl se v louce mraků/ a mám tě milovat./ V sadařství těla svého studem ze zázraku/ cítím tě tiše vát.*“ – *Píseň milenky*). V závěrečné básni *Modlitba* se „vání“ vztahuje přímo k lyrickému mluvčímu: „*mne nechej vát, jen vát.*“ Adresát v básni není přímo specifikován, z názvu ale vyplývá, že je jím míněn Bůh.<sup>71</sup> Je příznačné, že také v Holanově *Modlitbě* se objevuje spojení „Já – tkanina“ („*mezi dva cedry touhy mé zavěs mne jako síť*“), tolik frekventované v *Oknech s anděly* (viz 3.1.4).<sup>72</sup> Nalézáme zde stejnou „trpnost“ a vydanost vnější síle, kterou snad můžeme ztotožnit s Božím působením, třebaže u Holana má „vanutí“ obecnější a abstraktnější charakter, a slovy Jiřího Opelíka, „navozuje představu pohybu vše zachvacujícího a určujícího“. V *Oknech s anděly* je naproti tomu „pohyb vzduchu“ různé intenzity metaforickým vyjádřením Božího působení – od jemného „vanutí“ („*on vane měkce do mé duše jako do peříčka*“ – *Nejtisší hlas*) až po „*Boží vichřici*“.<sup>73</sup> I u Kameníka však připomeňme abstraktnější polohu „vnější síly“ jako „mé vichřice“ v básni *Vyražený z prachu*. Domnívám se, že právě v básni *Vyražený z prachu* a v několika dalších číslech zařazených do posledního oddílu sbírky (např. *Rozhovor*) se v *Oknech s anděly* ohlašuje ona „rozvolněnost“ charakteristická pro *Neviditelný*

<sup>71</sup> „Tituly básní nejsou ve *Vanutí* formální, jsou pevnou a zároveň orientační součástí svých celků, jakýmsi prvním veršem, obsahují velkou sémantickou energii.“ (Opelík 2004: 10)

<sup>72</sup> Příbuznost v metaforice obou autorů lze doložit i dalším příkladem. „Symbolem přesnosti a razance noetického zacílení [...] se stává častý Holanův motiv ‚šípu‘ („na šípu letícím žádala aby rozvíjel/ tvou touhu, zkušenosti mladá“ – *Touha, Vanutí*)“ (Kubínová 1994: 110). Motiv „šípu“ ve stejném významu, snad ještě důsledněji, s oblibou používá i Kameník: „*Šípovité touhy v terč se stále vzdalující– /smysl života snad pod nadějí spící*“ (*touha, I.*); „*Proto skřivan šípovitým letem/ odraženým od tětiny země/ letem zaostřeným do neviditelná/ střílí hlásky zajíkové smíchem/ jitrní radosti*“ (*ptáci III.*).

<sup>73</sup> Výjimku tvoří motiv omamného „vanutí“ a „dechu“ v básni *Pokušení kajčnicka*: „*Ach ten výdech trav, jež musím zapomenout./ – lichý v přívalu všech něh a v děsu sudý – / ani pláč tu hořkost z hrdla nevypláchně.*“

let, která snad souvisí také s odklonem od „zahradníčkovské“ poetiky k poetice „holanovské“.

Vzápětí bych chtěla korigovat interpretaci posunu mezi dvěma prvními Kameníkovými sbírkami jako „vývoje od Zahradníčka k Holanovi“. Taková teze je velmi zjednodušující a lze ji přijmout jen jako nejhrubší prostředek k zasazení Kameníkových raných sbírek do kontextu české poezie a pro uchopení Kameníkových vlastních specifik. Jak jsem se snažila doložit výše (viz 3.1.3), v *Oknech s anděly* měl Kameník se Zahradníčkem společné především jednoznačné přihlášení se ke křesťanství, resp. katolictví, a s tím související podobu lyrického mluvčího jako „člověka proměňovaného Bohem“. V *Neviditelném letu* se naproti tomu oslovení „Bože“ nebo „Pane“ v celé sbírce neobjevuje ani jednou. Transcendentní Ty má charakter osoby (ve srovnání s pozdějším „To“), nicméně bez zřetelných kontur. Často se jedná o prosté Ty, jehož adresát je vyvoditelný z kontextu („*na mne hraj teď ty, / ať jako pazvuk mocným nárazem tě oslavím*“). Ne vždy je ale kontext jednoznačný, právě adresát promluvy, básnické Ty, bývá znejasněn. Rozkrýt komunikační situaci a obsadit druhou osobu správným subjektem se někdy nabízí jako klíč k celé básni (viz výše). Bůh, resp. transcendentní Ty, bývá oslovován obraznými tituly („*po tom dni mně vzbud' a sepiš, podrobný a obsáhlý, ó strašný kronikáři*“; „*Tys klínem strastí příklop otevřel, ty, mocné kladivo*“); jindy jako „*duch*“ („*v nás máchneš, duchu, zlehka jako pták/ voláním, abychom létali*“). V *Neviditelném letu* se vytrácí explicitně křesťanské pojetí Boha a ve shodě s celkovou tendencí sbírky se i transcendentní vnější síla stává abstraktnější.

Podobně charakterizuje Martin C. Putna religiozitu Vladimíra Holana v předválečném období: „Samo slovo ‚Bůh‘ zaznívá poměrně často, avšak je to Bůh spíš abstraktní, ‚Bůh filosofů‘ než ‚Bůh Abrahamův, Izákův a Pascalův‘. O Bohu v této fázi Holanovy poezie

nelze nic vědět ani vyslovit [...]. Nicméně jeho [Holana] způsob mluvení o náboženských tématech skrze paradox a enigma má jistou paralelu v katolické tradici: Výrazově se podobá textům (prozaickým i básnickým), které píší apofatičtí čili ‚negativní‘ mystikové [...] jako Řehoř z Nyssy, Dionýsios Areopagita, Mistr Eckhart, Jan od Kříže či Angelus Silesius. Z paralely ve způsobu vyjadřování nelze usuzovat na podobnost v myšlení a označovat Holana šmahem za ‚negativního mystika‘. Avšak z hlediska jeho vlivu je nesporné, že mnozí z českých básníků následujících generací, kteří se budou obracet k duchovním tématům, budou – napříč jinak rozdílnými poetikami – velmi často užívat právě téhož ‚negativně mystického‘ výraziva“ (Putna 2010: 1046).<sup>74</sup> Rovněž pro Kameníka je v řadě textů příznačný metaforicky „paradoxně-negativní“ způsob vyjadřování o Bohu, např. v povídce *Popelčín odkaz* (srov. El-Dunia 2007). Náznak tohoto vyjadřování se objevuje už v *Oknech s anděly* v básni *Rozhovor*, kde promlouvá nepojmenovatelný, „bezejmenný“ Bůh k duši: „*Do úkonu tvého vzal jsem tě – Já bez jmen – celého – / Zbývá ještě dluh můj tobě, nechal jsem tě být –*“. Je otázkou, zda vliv negativní teologie na Kameníka byl zprostředkován poezií Vladimíra Holana, pravděpodobnější je možná přímý vliv samotných mystických spisů. Právě od Holana ovšem pochází první ze tří citátů sloužících jako motto ke sbírce *Neviditelný let*: „– a ty básně jsou tu jako k holdu někomu, kdo se blíží, neviditelný –“. I zde můžeme číst paradoxně-negativní výrazivo: Bůh je oním „blížícím se“, a přesto „neviditelným“, k jehož oslavě jsou věnovány následující básně.

---

<sup>74</sup> Vliv negativní teologie byl výrazný také v symbolismu a u Otokara Březiny, jak konstatuje Josef Vojvodík: „V symbolismu devadesátých let 19. století hrála podstatnou roli zvláštní forma negativní teologie nevyslovitelného, známá z pozdně antické, resp. helénsko-křesťanské tradice (Dionýsios Areopagités, Filón z Alexandrie ad.), oživená zejména v poetice a rétorice manýrismu a baroka (viz např. skladbu Bedřicha Bridela *Co Bůh? Člověk?*). Tento antiapokalyptický diskurs se vyhýbá přímému pojmenování a vůbec jakémukoliv verbalizování Boha nebo Absolutna. Možná říci, že volbou různých eufemistických, opisných pojmenování nejvyšší autority („Všudypřítomný“, „Otvírající“, „Třikrát svatý“, „Nejvyšší“) má Březina blízko k této tradici“ (Vojvodík 2004: 243).



### 3.2.5. Metafora „neviditelného letu“

Citát z Holanovy knihy *Lemuria* odkazuje rovněž k titulu *Neviditelný let*. Další explicitní odkaz k titulu nalezneme v závěrečné básni *Poodhrnuv sny (finále)*. Vzhledem k propracovanému kompozičnímu plánu sbírky je třeba v jejím názvu, ke kterému navíc odkazují citace z kompozičně významných pozic, jako je závěrečná báseň a první motto, hledat do jisté míry zastřešující interpretační klíč k celé sbírce. Otázku můžeme položit takto: Ke „komu“ se vztahuje *neviditelný let*, resp. „kdo“ letí, jsa neviditelný? Jedna z možných odpovědí zní, že je to onen „blížící se neviditelný“, tedy Bůh, kterému jsou v citátu z Holana připisovány oba atributy: neviditelnost i pohyb. Titul by se mohl vztahovat také k básnickému Já: to mluvčí, resp. jeho mysl či nitro, je vtažen (podobně jako v *Oknech s anděly*) do vnitřního, neviditelného letu. V závěrečné básni je však situace komplikovanější a pokusím se ji rozkrýt za pomoci analýzy komunikační situace.<sup>75</sup>

1 *Poodhrnuv sny,*  
*jich látku, která v řasách splývala,*  
*(– teď tvrdě propraná a zanechaná visí – )*  
*v nás máchneš, duchu, zlehka jako pták*

5 *voláním, abychom létali,*  
*(– ač mnohý opeřiv má úkol mlčeti –)*

*Ó stánek z nejkrasšího duchového světla*  
*z oblak nachytaného, těch nejmíhavějšího pohybu,*  
*což může obývati déle kdo, než sám*  
10 *co o tebe jen zavadí a zmizí,*  
*by slétl tam, kam jindy brát se bál*  
*a neskutečným křídlem pravdivého letu*  
*neviditelný (– neb zhasnut stům –)*  
*se nazpět snášel na dno let jak na dno průrvy list –*

15 *bezzemím by šel až k hlinám, kde svou stezku*  
*nalézá*  
*člověk oněmlý,*

<sup>75</sup> Při analýze komunikační situace vycházím z prací Miroslava Červenky (1997) a Eleny Semino (1997).

*po ústech hmot se díval, by se mluvit naučil –*

*v hláskou pobouřené tmě  
kdo svléká zatemnění s měsíce?  
20 hle, oči věcí mění barvu –*

*nyní vidoucí až vyšle, oslnění zamítaje, kouzlo  
odrazu,  
až bude vypadat, že svítí sám,  
pak nepoznají zase –  
však mnohý (– ztracen –) ví, co zameškal,  
25 co nerozvídá víc,  
ač dotkneš-li se, chvěje se to ještě –*

V textu jsou vyznačeny výrazy relevantní pro analýzu komunikační situace. Za pozornost stojí, že v básni nefiguruje první osoba jednotného čísla, tedy básnické Já. Básnické Já je zahrnuto do první osoby množného čísla ve 4. a 5. verši (*v nás; abychom létali*). Oslovovaným Ty je v básni Bůh a on je také původcem pohybu spojeného s „prozřením“ (*Poodhrnuv sny [...] v nás máchneš, duchu, [...] voláním, abychom létali*). Pohyb má oxymórický charakter, je „neskutečně pravdivý“ (*neskutečným křídlem pravdivého letu*) a zdá se zde metaforou pro jistý druh poznání. Pohyb směřuje shora dolů: od „*stánku nejkrasšího duchového světla*“ do *dna let*, do „*bezzemí*“ a zároveň „*nazpět*“ („*se nazpět snášel na dno let*“). Motiv návratu, návratu z „*nové země*“ se ve sbírce objevuje i na jiných místech (např. *nová země V.*). Subjektem syntakticky i sémanticky komplikované druhé a čtvrté sloky (verše 7–14 a 18–20) je zájmeno *kdo*. *Kdo* zde má význam neurčitého „někdo“, ale zároveň si ponechává tázací příznak: je vůbec někdo takový? Navracející se si přináší jisté poznání (*vidoucí*), které mu umožňuje nahlédnout marnost lidského konání: i zde, stejně jako v básni *Vyražený z prachu* (viz 3.1.4), figuruje *člověk*, který se marně snažil zdokonalit vlastními silami a poznáním viditelných věcí („*oněmlý, po ústech hmot se díval, by se mluvit naučil*“). Subjekty skrývající se za zájmenem *kdo* a za substantivem *člověk* náleží do

protikladných světů, přestože se potkávají: *kdo* náleží do „duchového, světelného“ světa („*až bude vypadat, že svítí sám*“), zatímco *člověk* patří do stejného světa jako *oni* (verš 23) – do světa hmoty a *hlin*. Navracející se *vidoucí* přináší poselství ostatním („*vyšle [...] kouzlo odrazu*“), oni však neprozřou, *nepoznají*, nanejvýš si jen připomenou promarněnou příležitost podílet se na skrytém, neviditelném životě (verš 24–26).

Jistá exkluzivnost vidoucího, který je „zhasnut stům“, odkazuje ke gnostické tradici „vědění o tajemství božích, jež je vyhrazeno elitě“ (Scholten 1994: 164). Exkluzivnost mystického poznání a zároveň všeobecnost mystické výzvy, která je adresovaná každému člověku (možná v duchu weinfurterovské „demokratizace mystiky“, viz 1.3.1), se odráží i v Kameníkově *finále*. Každý má možnost účasti na „neviditelném letu“, účast je však podmíněna rozhodnutím a odhodláním následovat *volání*. Malý počet skutečně „vidoucích“ je dán především tím, že *mnozí* z vlastní vůle Boží volání ignorují, ačkoliv dostávají příležitost: „*však mnohý – ztracen – ví, co zameškal*“. Příznačné je, že onen *vidoucí* (*kdo*) v básni není explicitně ztotožněn s básnickým Já. Situace Já není jednoznačná, není ani zřejmé, zda Já patří do „světelného“ světa, jehož poselství přináší navracející se *vidoucí*, nebo k „jejich“ hmotnému světu, k němuž patří i bloudící „člověk“. Jisté je pouze to, že Já patří k „nám“, kterým je adresováno Boží volání („*v nás mávneš duchu, [...] voláním, abychom létali*“).

Čím může tento rozbor přispět k zodpovězení otázky týkající se názvu sbírky? Ke „komu“ se vztahuje *Neviditelný let*? Spíše než vztahení ke konkrétnímu subjektu, básnickému Já (mluvčímu) či básnickému Ty (Bohu), se v kontextu závěrečné básně nabízí interpretace podobná Opelíkově interpretaci Holanova titulu *Vanutí*: všeobjímající a všeurčující herakleitovský pohyb, dynamika, potažmo proces a proměna. S Holanovým „vanutím“ má Kameníkův „let“

společnou všeobsáhlost a snad i společného původce, je však „noeticky zacílen“ – je to neviditelný let k *poznání* neviditelných skutečností.<sup>76</sup>

### 3.2.6. Shrnutí

Cílem této kapitoly bylo zasadit druhou Kameníkovu sbírku *Neviditelný let* do širšího kontextu české poezie a charakterizovat jak posuny, tak některé konstanty v Kameníkově poetice oproti prvotině *Okna s anděly*. Návaznost Kameníkovy tvorby na poezii třicátých let jsem se pokusila ukázat srovnáním syntakticko-sémantických deformací v obou jeho prvních sbírkách a v Holanově *Vanutí*. Od prvotiny *Okna s anděly* se *Neviditelný let* na první pohled liší po stránce formální volným veršem, po stránce obsahové propracovanou motivickou kompozicí a jen nevýraznými odkazy ke křesťanství. Bedřich Fučík Ludmile Maceškové vyčítá přílišnou „uvolněnost“ a „abstrakci“, která zbavuje verš „dosavadní dramatické účinnosti a žáru“ (Fučík 1995: 340). Sbíрка skutečně postrádá zahradníčkovský mravní apel příznačný pro *Okna s anděly* a také Bůh se ve shodě s celkovou tendencí sbírky stává neurčitějším a abstraktnějším, podobně jako v předválečné tvorbě Vladimíra Holana. Nutno podotknout, že tento posun předznamenávají už některé básně v *Oknech s anděly* (např. *Vyražený z prachu*, *Pochyby*). Téma mystiky v Kameníkově druhé sbírce jsem se pokusila uchopit pomocí analýzy komunikační situace a slovesných osob. I v *Neviditelném letu* se objevuje základní kameníkovský modus existence v prostoru „mezi Tam a Zde“ – řečeno výrazivem této sbírky – v uchvácení „*neviditelným letem*“. Tento „let“ není pouhým pohybem a proměnou, ale cíleným poznáním, resp. poznáváním neviditelných skutečností.

---

<sup>76</sup> Např. i jinde: „*Proto skřivan šípovitým letem/ odraženým od tětivy země/ letem zaostřeným do neviditelná/ střílí hlásky zajíkávé smíchem/ jitrní radosti*“ ( *ptáci III.*).

Jiří Chocholoušek o sbírce *Neviditelný let* říká: „Na rozdíl od sbírek pozdějších tu ještě nenajdeme jako základní strukturu básně strohost myšlenky, staví se více na *pocitu* – snad nejvíc v rámci Kameníkova díla. (Snad bychom o této sbírce mohli uvažovat jako o „nejženštější“ básníkově knize.)“ (Chocholoušek 1999: 108) „Ženskost“ zmiňoval i v dobové recenzi Kameníkovy druhé sbírky Kamil Bednář: Jan Kameník je podle něj „zbytečný mužský pseudonym, jde-li o básničku, která nemůže své ženství zapřít“ (1947: 7). Chocholouškovo rozlišení „myšlenky“ a „pocitu“ bez dalšího upřesnění mi připadá příliš obecné, stejně jako konstatování „ženskosti“. Hledáme-li pro druhou Kameníkovu sbírku nějaký superlativ, můžeme o ní snad spíše mluvit jako o Kameníkově sbírce „nejartistnější“. Kameník komponoval *Neviditelný let* jako autonomní umělecký tvar s ohledem na hudební („rytmus a čirá hudebnost slov“) i vizuální kvality („spíš kresba než barevně“). Zatímco *Okna s anděly* jsou do velké míry nesena přihlášením se ke křesťanství, *Zápisky v noci* reagují na politickou situaci a pro *Pubertálního Henocha* a *Malou suitu pro flétnu* je příznačná explicitní mystika, v *Neviditelném letu* Kameník snad nejsvobodněji nechává prostor samotnému Umění „dobývat abstraktno a zhodnotit slovo samo o sobě“.

### 3.3. Zápisky v noci a Malá suita pro flétnu

Po roce 1948 Ludmila Macešková z pochopitelných důvodů nemohla publikovat. Drama *Jak se David stal králem*, na kterém začala pracovat po dokončení *Neviditelného letu*, pravděpodobně ještě stihla nabídnout divadlu v Olomouci, ale bez výsledku.<sup>77</sup> Možnost vydat další

---

<sup>77</sup> Na konci šedesátých let se Macešková k práci na dramatu vrátila a pátrala po jednom jeho rukopisu, jak vyplývá z odpovědi olomouckého divadla z 11. října 1969: „Dr. Renč připouští možnost, že mu snad před 24 lety byl předložen k lektorování zmíněný rukopis, nemůže si však již po tak dlouhé době vzpomenout.“ V divadelním archivu se rukopis nenašel. Tvrzení Marcela Kabáta, že v roce 1948 bylo „na příkaz vyšších míst zastaveno studování

knížku dostala autorka na konci šedesátých let v libereckém nakladatelství Dialog, mj. zásluhou Ivana Diviše, který kontakt zprostředkoval. Macešková zaslala do nakladatelství své tři dosud nepublikované básnické sbírky: *Zápisky v noci*, *Malou suitu pro flétnu* a *Pubertálního Henocha*. Nakladatelství Dialog si vybralo *Pubertálního Henocha* a na začátku roku 1969 sbírka vyšla. *Zápisky v noci* zařadil Bedřich Fučík a Vladimír Justl do obnovené řady veršů v nakladatelství Vyšehrad (Fučík 1995: 373), kde však už po roce 1970 pro svou politickou angažovanost vyjít nemohly. „I dovolil jsem si malý trik: místo *Zápisů* jsem obratem ruky nabídl Kameníkovu sbírku čtvrtou, paralelu se smířlivějším titulem: *Malá suita pro flétnu*, a ta prošla!“ (Fučík 1995: 374) *Malou suitu pro flétnu* nakonec tedy nakladatelství Vyšehrad vydalo v roce 1971 za cenu cenzurních zásahů, které autorka velmi těžce nesla.<sup>78</sup> O rok dříve také vyšla v českobudějovickém nakladatelství Růže péčí Věroslava Mertla knížka Kameníkových povídek pod názvem *Učitelka hudby*. *Zápisky v noci* se na veřejnost dostaly jako poslední v roce 1993.<sup>79</sup>

V literatuře o Janu Kameníkovi se někdy chronologie jeho posledních tří básnických sbírek liší. Většinou se udává pořadí, které nastínila sama autorka: „[Z]ačala [jsem] psát po chvilkách *Zápisky v noci*, básně inspirované smutkem z nastávající doby. Ty jsem občas ještě doplňovala mezi utvářením další sbírky *Malá suita pro flétnu*. [...] Poslední sbírka veršů je *Pubertální Henoch*“ (Kameník 1991: 125). Jiří Chocholoušek uvádí jako třetí *Malou suitu* a po ní *Zápisky v noci* (srov. Chocholoušek 1999: 126). Nejedná se o problém nijak zásadní, verše obou sbírek zřejmě vznikaly částečně paralelně. Přesto si myslím, že je případnější za třetí sbírku považovat *Zápisky v noci*, které obsahují

---

Kameníkovy hry *Jak se David stal králem* v olomouckém divadle J. Stibora“, (text na obálce 2. vydání sbírky *Neviditelný let* z r. 1995) je třeba brát s rezervou.

<sup>78</sup> O zásazích cenzury do sbírky *Malá suita pro flétnu* viz Chocholoušek 1999: 126.

<sup>79</sup> *Zápisky v noci* vyšly také v samizdatu v roce 1978 (Jedlička 1996: 53). V samizdatu koloval rovněž soubor esejů a úvah *Paralipomena* (srov. Chocholoušek 1999: 32).

nejstarší vrstvu básní z padesátých let (např. *Píseň z roku 1952*), některé básně jsou však datovány i do poloviny let šedesátých. Když se nepodařilo *Zápisky v noci* na konci šedesátých let vydat, zařadila do nich autorka i své poslední básně z let sedmdesátých, takže v konečné podobě, ze které vycházel Jaroslav Med pro vydání v roce 1993,<sup>80</sup> obsahuje sbírka 54 básní z nejméně dvacetiletého období 1952–1972, a jsou tak Kameníkovou nejrozsáhlejší básnickou sbírkou.

Do jisté míry lze chápat Kameníkovu básnickou tvorbu po roce 1945 jako jeden celek, jak navrhuje autorka Josefu Jedličkovi: „[N]ebylo [by] nejlepší, aby ve Vaší laskavé péči vyšly všechny mé básnické sbírečky v jednom svazku? Jsou tak jako tak neobsáhlé, jsou psány v témž duchu, takže se vlastně doplňují i navzájem vysvětlují.“<sup>81</sup> Přestože se jedná o básně z více než dvacetiletého období, spíše než o proměnách poetiky lze hovořit o jejich tematické a formální rozrůzněnosti, kterou autorka zohledňovala při rozřazování básní do jednotlivých sbírek. Sbírky *Zápisky v noci* a *Malá suita pro flétnu* můžeme nahlížet jako dva póly Kameníkovy básnické tvorby padesátých až sedmdesátých let. Řada básní *Zápisů v noci* představuje „aktuální“ polohu Kameníkovy tvorby (částečně přítomnou i ve sbírce *Pubertální Heno*ch). Tu můžeme spatřovat jak v jejich „političnosti“, tak i ve stylizované „prozaičnosti“ (viz 3.3.4). Naproti tomu ve sbírce sonetů *Malá suita pro flétnu* se ohlašuje Kameníkovu formálně-kompoziční cizelérství a experimentátorství. Autorka o *Malé suité pro flétnu* skromně říká, že „byla psána jako něco malinkého, okrajového“ (Fučík 1995: 374), ale velmi dbala o celkové vyznění a kompozici sbírky, o čemž svědčí i její rozhořčení nad zásahy cenzury (Chocholoušek 1999: 126). V následující kapitole se budu věnovat jak tématům Kameníkově tvorbě po roce 1945 společným („nebarevnost“,

---

<sup>80</sup> Viz *Ediční poznámka* ve vydání *Zápisů v noci*.

<sup>81</sup> Dopis Josefu Jedličkovi z 30. července 1968, uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka.

náboženská eklektičnost), tak tématům specifickým zejména pro *Zápisky v noci* (političnost).

### 3.3.1. Společenská a politická angažovanost

*Zápisky v noci* bývají shodně považovány za Kameníkovu sbírku „nejpolitictější“. Jiří Pelán poukazuje na – podle jeho slov – dosud nedoceněný sociální aspekt Kameníkovy mystiky (Pelán 1996: 227) Touha po mystickém bratrství Ludmilu Maceškovou podle Pelána dovedla i ke krátkému členství v KSČ (1946–47): „[V] komunismu totiž na chvíli spatřovala mystiku svého druhu, mystiku aplikovanou a obrácenou navenek, humánnost spějící k všeobecné jednotě, „vládu *svobodné kázně*, ustavičné bdělosti a soucitu““ (Pelán 1996: 228). Také mystiku, resp. úsilí o osobní duchovní růst, Macešková mimo jiné chápala i jako službu celému společenství. Dojemný doklad o tom, že se vážně zabývala jakousi „duchovní osvětou“, představuje propracovaný návrh edice, který zřejmě začátkem roku 1946 zaslala do nakladatelství J. R. Vilímka. Cílem celého projektu bylo „nalézti nový poměr k otázce jsoucnosti Boha a podklad pro víru moderního člověka, poučeného vědou a světovostí, a střízlivého svou věcností. Tato edice má být forem, kde by mohl promluvit každý, kdo se cítí pro to skutečně povolán a informován, tedy především teologové, méně pouzí historikové, spíš lidé s vlastními náboženskými zážitky, nebo ti, kdo vysledovali souvislost mezi spoustou vyznání celého světa od pravěku a myslí si, že našli jádro, neb to nemají být jen pojednání a kritika, ale i trochu apoštolování.“ Následuje seznam více než třiceti témat, kterým by mohly být jednotlivé svazky edice věnovány: Křesťanská mystika, Indická jóga, Židovská mystika – Kaballa, Vztah různých vyznání k osobnosti a ke kolektivu, Surrealismus a spiritismus, Náboženská



mystika a poezie, O celibátě, O sjednocení církví aj. Ve svém záměru navazovala Macešková mj. i na tradici popularizačních publikací Karla Weinfurtera, za pozornost však stojí její idea veřejné diskuse a polemiky. Zatímco Weinfurter prezentoval výhradně vlastní názory a vývody, Macešková si úspěch edice slibovala především od polemické formy jednotlivých svazků, kde „o některé otázky vysloví svá mínění 2 i více autorů [...]. Rovněž je připuštěna polemika mezi nimi. [...] Ať je v některých svazcích ponecháno pro zajímavost slovo i ‚bezbožcům‘. Jejich polemika s ‚božci‘ rovněž celou věc může oživit, pokud se nenechá přerůst tak, aby naši věc mařila, jako dílo s určitou tendencí.“ Nakladatelství J. R. Vilímka na autorčin návrh reagovalo zdvořilým zamítnutím.<sup>82</sup>

O zanícení, s jakým tehdy vážně nemocná Macešková prožívala politicko-kulturní dění, svědčí její dopis Bedřichu Fučíkovi ledna 1946: „[P]oslala mi neteř poslední číslo *Kulturní politiky* s článkem Větrat, dokud je čas [...]. Pění se mi žluč. Skoro nevidím, ale budu psát. Možná že mi to nikde nevezmou. Ať, napíši leták a nalepím ho na rozích. [...] Chci psát inkognito a chci ne nadávat, ale psát mírně a naléhavě, neboť jsem zoufalá. [...] Já musím něco dělat, *protože jsem komunistka*. To není paradox“ (Fučík 1995: 350). Touhu společensky a politicky se angažovat nakonec Ludmila Macešková realizovala pouze ve svých textech. Zatímco v její pozdní poezii stále více převládá „explicitní mystika“, řada básní v *Zápisích v noci* vyjadřuje potřebu reagovat na hrůznou společenskou situaci (např. *Píseň z roku 1952*: „*Nastalo hubení hudbytvorců duševním hladem/ případ od případu také fyzickým*“). Proto se také o *Zápisích v noci* mluví jako o sbírce politické, jakkoliv je to pouze jeden její rozměr.<sup>83</sup> Vedle všudypřítomné

---

<sup>82</sup> Odpověď nakladatelství Jos. Vilímka ze dne 16. dubna 1946 s připojeným textem návrhu Ludmily Maceškové uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka.

<sup>83</sup> „*Zápisky* byly opravdu taky politické, v nejlepší smyslu, i když to nebyl jejich hlavní význam a poslání“ (Fučík 1995: 373).

zkušenosti mystické vstupují do *Zápisů v noci* zkušenosti další – především strach, rozhořčení a také vědomí sounáležitosti, jak se píše v úvodním mottu: „*Tato hrstka veršů ví, že není odlukou od bratrství, že je jenom zápisníčkem lásky, lítosti a jistoty; že je jako dobře větraný dům, jehož dveře nepřiléhají schválně, aby chladný vítr jej mohl dříve osvěžit a trochu zpřeházet, aby nezvítězila ta plíseň, která ze všech stran sem jde – a jíž se bojím.*“ *Zápisky v noci* jsou slovy Josefa Jedličky mimo jiné „šťítiv[ým] gestem obrany“ (Jedlička 1996: 53) ducha proti mocné z vůli.

Idea poslání básníka jako správce a strážce duchovních hodnot není v Kameníkově tvorbě nic nového, svědčí o ní mnohé básně z *Oken s anděly*.<sup>84</sup> Tam se jednalo o mravní apel především v křesťanském duchu, o výzvu k obrácení se k tradičním hodnotám (např. *Starodávna země*). V *Zápisích v noci* se vrací mravní apel Kameníkovy prvotiny naléhavěji a expresivněji vyjádřený, jako např. v rozsáhlé básni *O pokorné vzpouře*:

*Vpřed pokorní! Váš zástup  
děsným klidem prolomí tu klec*

*Vzpoura pokorných  
zamlčená pouličním hlukem  
pro který je míň než ve dne plamen svítiplynu  
ona věru není pouhým sněním  
leda pilným nečiněním nezralého roku*

*Vzpoura pokorných?  
sta duší mezi miliardami?  
a jeden od druhého vzdálen – samí sami?  
Moc násilná jim ovšem nepatří,  
jim, mocným pouze pudem k letu, ne aby se zmocnili!  
Prolétnou i železnými plotnami  
a zasekávají se do skal bez praskotu, bez kvilu;*

---

<sup>84</sup> Chocholoušek v souvislosti se *Zápisů v noci* připomíná Zahradníčkovo *Znamení moci*: „Podobně jako Zahradníček vidí Kameník jádro problému společnosti ve ztrátě duchovního rozměru člověka; jediným možným řešením je pak rovněž návrat k Bohu“ (Chocholoušek 1999: 110).

zaobleni blahem málem přízračným  
prolétnou i strupy vlastních ran,  
bolestmi lidského zbla.

[...]

Praví pokorní, to věř,  
mlčí **pozorně** a jdou a potmě tančí –  
a přece vzpoura pokorných je nezadržitelná.  
Kdo je vede? **Neviditelně** ten **Nejosamělejší** uprostřed

Koho mají na mušce? Nepřítele ne: vždy **Tamtoho**.  
Zabíjejí? Ne, jen jdou a jdou, i v noci vidoucí.  
Ba právě v noci.

Osamělí „pokorní“ spojení mystickým souručenstvím, nepřetržitě postupující za společným neviditelným vůdcem a svým neochvějným směřováním k Bohu pracující na osvobození světa připomínají Březinovy symbolické postavy „Svatých“ a „Čistých“: „Je úkolem theurgů, kráčejších vstříc svému cíli, k poznání spásného plánu ‚Nejvyššího‘ charismatem lásky (agapé), připomenout svým pozemským bratřím [...] etický požadavek, onen platonský *agathon*, a ukázat jim cestu k ‚vyššímu světlu‘, k nové, vyšší formě duchovního bytí“ (Vojvodík 2004: 175). Vojvodík podrobně dokládá, jakými proměnami tyto symbolické postavy theurgů v Březinově poezii procházejí (od „Silných“ v básnickém cyklu *Svítání na západě* po „Svaté“, „Čisté“, „Šťastné“ a „Proroky“ v dalších Březinových sbírkách) a poukazuje na jejich gnostické rysy. „[S]polečenství gnostizujících pneumatiků“ v básni *Víno silných* ze *Svítání na západě* a jeho „[s]ymbolika silných, výlučných osobností, shromažďujících se k liturgické slavnosti, odkazuje ke gnostickému substrátu“ (Vojvodík 2004: 146). Na rozdíl od Březinových symbolických postav, které tvoří významnou součást modelů světa a existence v jeho poezii, jedná se u Kameníka spíše o jejich ojedinělý výskyt (pouze v *Zápisích v noci*: „Volám: jediná vzpoura je na místě/ a tou je vzpoura pokorných!//

*/neboť jejich nebe zůstalo.*“ – *Stesk*). Zdá se, že stejně jako Březinovi theurgové, i Kameníkoví „pokorní“, „v noci vidoucí“ mají gnostický rodokmen, podobně jako onen „vidoucí“ navracející se ze „světelného světa“ v závěrečném *finále* ze sbírky *Neviditelný let* (viz 3.2.5). Březinovy monumentální vize nejsou Kameníkově poezii i mystice vlastní, třebaže i u něj nacházíme ojedinělé apokalyptické obrazy, nejčastěji spojené s obrazem potopy (*Řeka bolesti – Okna s anděly*; „*suchá povodeň*“ – *Neviditelný let*). Kameníkovy vize se častěji týkají obecné situace člověka a marnosti jeho konání (srov. 3.1.4), ke které se v *Zápisích v noci* přidává násilí a mravní úpadek („*člověk se připodobnil do podoby trpaslíka*“ – *Bezmocná věštkyně*). Jak název sbírky napovídá, ústřední metaforou pro tuto situaci je „*noc*“, které se budu věnovat v následující kapitole.

### 3.3.2. Metafora „noci“

Rozhořčená výzva burcující ke „vzpouře pokorných“ je jen jedním ze způsobů, jimiž mluvčí reaguje na politickou situaci. Častěji má jeho poselství spíše charakter povzbudivého ujišťování křísícího nadějí: „*Zatím je na programu především chtíč a smrt./ Ale věř: čím hlubší bude zatmění/ tím jasněji se zjeví protuberance/ nezadržitelný výbuch skrytého světla a vřelosti*“ – *Zatím*. Prozatímnost a dočasnost stavu temnot a hrůz je obsažena také v symbolice „noci“, po které jednou musí přijít svítání. „Noc“ má u Kameníka vícero konotací. Jedním z významů, ke kterému zřejmě primárně odkazuje i název sbírky, je „noc“ jako metafora pro období útlaku a nesvobody. Na začátku sedmdesátých let v očekávání obnoveného tlaku státní moci píše Macešková Bedřichu Fučíkovi povzbudivě: „[A]ž nastane ta další noc, k níž se vskutku rychle stmívá [...] druhé *Zápisky v noci* už sotva napíši, a když, tedy budou asi hodně odlišné. Když už bdít, tedy bdít

velmi pozorně; po každé noci až dosud přišlo svítání. Přece se neobrátí svět zcela naruby!“ (Fučík 1995: 372) „Noc“ má tedy jednoznačně negativní konotaci, ale zároveň zahrnuje i naději, i když v neurčitém budoucnu vyjádřeném časovým určením „zatím“. Temnota noci má paradoxně pozitivní důsledky: dává vyniknout světlu a nutí k bdělosti.

Jinou sémantiku „noci“ nalézáme v básni *Dusná noc*. I zde má negativní konotace, neodkazuje však ke konkrétní vnější politické situaci, ale k vnitřní situaci mluvčího:

*Neklidná rozestlaná noc pomalého spádu  
Spád ó spád! – ó pádem spát!  
Odsypat přetíženou hodinu  
do spodního kužele archaických hodin!  
[...]  
Noc pracitová těsná nesnadná  
neklidná rozestlaná noc.*

Negativní sémantika „noci“ souvisí s konotacemi tmy v češtině obecně: tma jako „stav bez světla“, jak uvádí *Slovník spisovné češtiny*, je „symbolem smrti i toho, co se smrtí souvisí nebo ji připomíná, např. nevědomí. I v oblasti mentálních a společenských jevů má konotace negativní (co nemá být viděno, co nesnese světlo, co má raději zůstat utajeno [...]) Odvozené adjektivum *temný* v přeneseném významu evokuje často přímo **zlo** (*temné pozadí, temné síly* [...]), nedostatek svobody a beznaděj (období *temna*)“ (Vaňková a kol. 2005: 138–139). Naopak *světlo* má jednoznačně pozitivní konotace a je tradiční metaforou pro poznání „jako výsledek mentálního usilování“ (tamtéž). V Kameníkově básni *Dusná noc* nezastupuje „noc“ období zla a hrůzy, ale dostává řadu atributů, které odkazují spíše do oné sféry mentálních činností a také fyzických stavů a pocitů. „Noci“ jsou přisuzovány různorodé kvality. Sama tato kombinace konvenčních (*dusná, neklidná*) a obrazných přívlastků (*rozestlaná*), z nichž některé se týkají spíše

fyzických pocitů (*dusná, rozestlaná*), jiné mentálních procesů (*nesnadná*), rozostřuje význam jednotlivých adjektiv i substantiva „noc“ a evokuje desorientaci. *Dusná* navozuje nepříjemný, tísnivý pocit z nedostatku vzduchu a přílišného tepla, s tím souvisí méně konvenční spojení „*těsná noc*“. „*Neklidná, rozestlaná noc pomalého spádu*“ má podobný význam „nepohodlnosti“, k tomu se možná *přidává* také jistá „nevhodnost“ a „nepatříčnost“ – zatímco v noci se má klidně spát pod pokrývkou a nevědět o čase, takováto noc odpočinek neposkytne, přináší jen další únavu a nelad (*rozestlaná*), místo uvolnění působí napětí – *nesnadná*. Je také obdobím ztráty vědomé kontroly nad sebou, vábením pudů – *noc pracitová*, čas omamného snění: „*Snění dlouho předem zakalující/ nevjed' mi do spánků*“. „Noc“ v této básni zastupuje stav „duchovní desorientace“ a „ztráty bdělosti“ způsobené tentokrát nikoliv vnějšími okolnostmi, ale niternou situací mluvčího.

Ustálenou metaforou, ba přímo termínem, je „noc“ rovněž v mystické literatuře. „Temnou nocí duše“ označují mystici hrozný stav bolesti, prázdnoty a opuštěnosti, kterým, pojmoslovím mystiků vyjádřeno, musí duše projít, aby dosáhla života ve sjednocení s Bohem (Underhill 2004: 422–455). Někteří mystici nazývají tuto fázi duchovního vývoje „mystickou smrtí“. Podle povahových dispozic různých mystiků má „temná noc“ různé podoby: „Povahám, [...] pro něž se ústředním faktem života stala objektivní idea ‚Bůh‘, se zdá, jako kdyby tento Bůh, poté, co se zjevil, záměrně odňal svou přítomnost, aby se možná *už nikdy neukázal*“ (tamtéž: 431). U jiných „spočívá bolest noci ne tak v odnětí, jako v novém a hrozném druhu jasnosti. Vidění dobra znamená pro já náhlé uvědomění vlastní beznadějně a neodstranitelné nedokonalosti, černou ‚jistotu hříchu‘, která překrývá všechno ostatní“ (tamtéž: 433). „S vědomím hříchu a ‚Boží nepřítomnosti‘ se často spojuje jiná negace, nikoli nejméně hrozivá část trápení, kterými prochází já náhle uvržené do noci. Je to naprostá citová

ochablost: všechno staré nadšení zmizí a je nahrazeno lhostejností, nudou, jež se já hnusí, ale kterou nemůže překonat. To je ten deprimující stav duchovní nudy, kteří asketičtí autoři tak dobře znají pod jménem „vyprahlost“ (tamtéž: 433). U Kameníka najdeme řadu ztvárnění této mystické „noci“ nebo „smrti“. Stav opuštěnosti a vědomí vlastní nedostatečnosti je snad nejpůsobivěji vylíčen v povídce *Popelčín odkaz* (srov. El- Dunia 2007). „Duchovní nudu“ popisuje např. báseň *Netrpělivost je bič* ze sbírky *Pubertální Heno*ch:

*Má nenasytná puberta je dlouhou chvílí chorá.  
Je to tak, že žiju jenom Tím – i bit –  
pa-dny bez Toho že ztrácím v umírání –  
[...]  
I když jen malinko To zítra zatane  
– a i to nevím zač a proč –  
Pozítří zas se propadá; jen nuda z marna ne.  
Jen nuda zimomřivá, slepá.*

Titul sbírky *Zápisky v noci* tedy může být význačný. „Noc“ zde nemusí znamenat pouze „období temna“, nesvobody a útlaku. Má také obecnější, rovněž negativní význam jako „stav duchovní desorientace“. Zdá se odkazovat i k „noci mystické“, v tomto smyslu je „bolestným, ale nutným úsekem na cestě k Bohu“, „duchovním úkolem“, jako např. v básni *Doma*. „Doma“ panuje „noc“ protikladná temnotě ovládající svět venku: „*Neotvírej oken – říká matka – [...] ponořený v noc v tu noc jež úděl světců jí*“. „Noc“ tedy, jakkoliv negativní, má i paradoxně pozitivní kvality a znamená i výzvu: výzvu k bdělosti a duchovnímu růstu.

### 3.3.3 Barevnost a nebarevnost

V jednom z dopisů Věroslavu Mertlovi si Ludmila Macešková posteskla: „Bývá mi někdy líto, že v mých pracích jako by se ztrácelo kus po kuse všechno ryze lidské. Já za to snad nemohu, i ten úděl mi byl přidělen“ (Mertl 1998: 177). Toto ubývání „lidského“ se v Kameníkově

tvorbě odráží mj. také v ubývání jazykových vyjádření spojených s barvami a barevností. Přímo emblematická je v tomto směru báseň ze *Zápisů v noci* s názvem *Zbyla mi jen černobílá*:

*Věci a zjevy jsou krásné  
a rozmanité vlastnostmi a barvami,  
živé svou vzájemností  
a překvapivé denní dobou a roční a jinou;  
věci jsou krásné a bouřlivé  
a mnozí je líbezně vykládají  
ne nepodobně obrazům.*

*Také bych tak maloval, kdybych směl,  
ale závazek s pečetí  
tam v tom jednom bodu srdce  
je tak nesmírně vážný,  
že kdybych pečeť zlámal,  
celý můj ubohý zbytek života  
by zahřměl najednou jako marný zvon,  
rozhoupaný v nevhodné době  
a způsobil by poplach, katastrofu, smrt.  
Jeho zvonice by se pak zřítily  
a nikdo by už o ní nezvěděl  
v minulosti, v přítomnosti ani v budoucnu –  
a kdo by ráno zvonil vítězům?*

*Takový závazek s pečetí  
v onom jediném bodu srdce  
může pohltnout i vzácnost dějin,  
slast toho, o čem smysly promlouvají,  
může milovat i zamlčet tu lásku,  
proměnit ji v blábolení nové drsné řeči  
o jiném životě a který  
prochází tím známým jako stínem,  
všude zároveň ne postupně,  
zdánlivou svou nesmyslnost mění v uvědomění si něčeho  
pro nás jistějšího než je sama smrt,  
neboť ani ta jej nemůže už zlomit,  
protože se nahlédlo dřív za hranici  
jejích lidských rozměrů – než přišla*

*Sbohem barvy, sbohem vzájemnosti,  
sbohem, byly jste tak krásné –*



Barvy (zde v množném čísle!) zde reprezentují bohatost, rozmanitost světa a života, také „vzájemnost“ – všechny ty „lidské“ radosti, kterých se mluvčí tesklivě vzdává s vědomím, že ani nemá jinou volbu než sledovat své určení a poslání („*kdybych pečeť zlámal/ celý můj ubohý zbytek života by/ zahřměl najednou jako marný zvon*“). Poslední barvy, v tomto kontextu spíše ne-barvy, které „zbývají“, jsou černá a bílá, resp. černobílá. Spojení barevnosti s pozitivními kvalitami a emocemi se odráží i v běžném jazyce: „To, co je **barevné**, chápeme vždy jako pozitivní: barevnost je spjata se světlem, krásou, životem a zdravím, s bohatstvím, štěstím, radostí, rozmanitostí plného života. To **nebarevné** – charakterizované často jako *bezbarvé, šedé* či *šedivé, černobílé* [...] – představuje druhý pól opozice: (spíše než noc a tmu) šero, nehezkost, ne snad smrt či neštěstí (to je vyhrazeno barvě černé), ale psychické i fyzické živoření, tíži všednodenního života, chudobu, smutek, nudu, letargii, znechucení, jednotvárnost a nedostatek podnětů“ (Vaňková a kol. 2005: 196). V Kameníkově básni jsou na pólu barevnosti stejné kvality jako v běžném jazyce – živé, překvapivé, krásné, bouřlivé, barevné „věci a zjevy“. Kvality na druhém, „černobílém“ pólu se však od běžného pojetí „nebarevnosti“ v jazyce liší. V protikladu k radostnosti barevného světa zde stojí ne jednotvárnost a živoření, nýbrž „vážnost“ a „jiný“, neznámý život, který „*prochází tím známým jako stínem*“. Zřeknutím se radostných a krásných „věcí a zjevů“ mluvčí plní svůj úkol, k němuž je z vůle vyšší moci zavázán a který ho předurčuje k jinému, nikoliv *barevnému*, nýbrž *černobílému* životu. Mluvčí je si vědom, že tímto asketickým rozhodnutím získává podíl na zvláštním poznání „*něčeho pro nás jistějšího než je sama smrt,/ neboť ani ta jej nemůže zlomit*“. Jakkoliv je odhodlán a definitivně rozhodnut, závěrečné zvolání prozrazuje mocný stesk a tíži samoty, ke které ho jeho závazek předurčuje: „*Sbohem barvy, sbohem vzájemnosti/ sbohem, byly jste tak krásné* –“.

Vedle barev, resp. „ne-barev“ v množném čísle se v Kameníkové poezii objevuje příznakové použití substantiva „barva“ v singuláru, zejména v několika básních oddílu *smrt* ve sbírce *Neviditelný let*. Barva se zde zdá reprezentovat tělesnost jako takovou tvář v tvář smrti. Nutno podotknout, že *smrt* u Kameníka neznamena jen „mors mystica“, ale má i detailně naturalistické rysy, např. ve sbírce *Neviditelný let*, kterou autorka napsala za své léčby tuberkulózy kostí („*pocítil jsem, o mé kosti smrt že také brousí/ zblízka dýchajíc jako zima dýchá*“). Smrt je uhrančivá a fascinující, otvírá vstup do „jiného“ světa, který je mluvčímu už známý, jako např. v úvodní básni oddílu *smrt*:

*– Jediný jen výdech z podzemí až do výsosti větví  
plýtván spěchem žádosti, jež napřed ubíhá  
a uchvacuje po kupách –  
ó zeměkrása, urozený, větvící se proud!*

*Vadnutí je plné žáru,  
(– praví podzim – )  
Bez krve, jen barva, barva vztyčená –  
je vášní srdce, které pyšně nosí smrt  
už dávno s sebou jako klas  
[...]*

*kde nahou bolest  
nádhernou a havraní (až plamen vybledne a slehne při zemi)  
dosud kryje barva tančící,  
jak okouzlená smrtí, kterou zná –  
[...]*

Přesto v samém závěru oddílu *smrt* je vzývána „barva-tělo“, snad jako poslední záchytný bod před závratným uchvácením smrtí:

*[...]  
tak nadlehčený, blázen, stopami  
jsem zaklínal tu smrt:  
ó barvo, barvo, barvo má,  
ó tělo moje –*

I v tomto případě tedy substantivum „barva“ má podobné konotace jako „barevnost“ v běžném jazyce – je spjata s životem, tělesností; tentokrát se spíše než s „jiným“, asketickým životem konfrontuje se smrtí jako takovou.

S dalším nápadným použitím substantiva „barva“ se setkáváme v sonetu *Za smyslem* ze sbírky *Malá suita pro flétnu*:

*Neboť vidíme co není: tóny barvy dění  
jež neznáš znaje jen je tuší věda:  
tento svět je kmit a styk a napověda  
Nevidíme my jsme u vidění –*

*Kdo to brnká: barva barva barva – do myšlení?  
Zatančilo les co myslí zeleně tu zeleň  
šum listů v uších nevědouc loutně-li neudělen  
(někdy i peň byl odladěn a není)*

*Hry kmitavé co mysl ze strun vtělí:  
ruch roucha – strom či lom – či: míče včely plyše –  
nemíní mámení slepcova hůl to spíše*

*Až do nemysli ale loutna zatoulaná je-li  
náš plakát orientační už povybledlý v míše  
je stržen vibrací. Pak za ním **vidíme!** (i o tom mysl píše)*

„Barva“ i „barvy“ zde souvisí s tématem vidění a myšlení. „Vidět“ je zde použito ve dvojím významu – vidění jako vnímání zrakem, tj. vidění obyčejné, jímž poznáváme tento svět, který je však jen „*kmit a styk a napověda*“ a které podléhá klamu a šalbě: „*neboť vidíme co není: tóny barvy dění*“. „Barvy“ jsou zde součástí tohoto klamavého, šalebného světa. S obyčejným viděním souvisí také myšlení. I to je limitováno a pro dosažení skutečného „**vidění**“ (v textu zvýrazněno Kameníkem v závěrečném verši), má být „překročeno“: „*až do nemysli ale loutna zatoulaná je-li*“. I na myšlení útočí vnější klamavý svět a opět v podobě „barvy“: „*Kdo to brnká: barva barva barva – do myšlení?*“, konkrétně „zelené“: „*Zatančilo les co myslí zeleně tu*

zeleň“. Z těchto vjemů zvnějšku, z jejich „[h]ry kmitavé“, z hláskově instrumentovaných obrazů („*ruch roucha*“, „*strom či lom*“, „*míče včely plyše*“) se musí mysl vymanit, aby skutečně „*viděla*“ v řádu „jiného“ poznání. Podobně jako v básni *Zbyla mi jen černobílá*, i v básni *Za smyslem* je barevnost součástí „tohoto“ světa v protikladu ke světu „jinému“, „absolutnímu“. Tentokrát mají barvy možná lehce negativní příznak – jsou překážkou v dobírání se „jiné“ skutečnosti, na cestě „*za smyslem*“.

Důkladný rozbor barevných vyjádření v Kameníkově poezii by vyžadoval komplexní excerpce. Při letmém pohledu se zdá, že barev ubývá, jak se Jan Kameník básnický vyhraňuje. V *Oknech s anděly* najdeme ještě vcelku pestré barevné spektrum, související s přírodní motivikou – zeleň rostlin, zlato podzimního listí, květy, zlaté pomeranče, bílé obláčky, růže, lekníny, měsíc, např. v básni *Strom*: „*Ty ale každé jaro obaluješ/ mne novou zelení; Třpyt zlatý máje v svém listí maje [...].*“ V *Neviditelném letu* se objevuje především bílá (sníh, bílý šátek, měsíc), také šedá v souvislosti s motivem oblohy a oblaků („*náznak našedlý/ a plný bouře*“). Zřídka se objevují i barvy jiné, často ve spojení se substantivem *barva* (barva včel, barvy slévané z listů). Zajímavá je v tomto ohledu i autorčina poznámka o celé sbírce: „[O]pticky to vyšlo spíš jako kresba než barevně“. Pro Kameníkovu pozdější tvorbu je „nebarevnost“, „černobílost“ charakteristická. Zatímco v běžném jazyce absence barev konotuje svět lidsky plnohodnotně neprožívaný (jednotvárnost, živoření, letargie), u Kameníka se jedná spíše o svět „absolutní“, tedy i barevně indiferentní, v jistém smyslu „ne-lidský“, resp. „nad-lidský“, který odpovídá introvertně mystickému zaměření jeho tvorby.

### 3.3.4. Proměny a konstanty Kameníkovy poetiky

Po dokončení sbírky *Neviditelný let* začíná Ludmila Macešková pracovat na dramatu *Jak se David stal králem*. Změna žánru pramenila z potřeby vyzkoušet nové možnosti literárního vyjádření, jak píše autorka Bedřichu Fučíkovi v březnu 1945: „Jaksi mi tento způsob psaní víc vyhovuje, mohu se v něm lépe ‚vybouřit‘, v lyrice se stále ukážnuji a zchlazuji, chtíc dosíci čehosi zvlášť ‚čistého‘, a to snad není dobře.“ (Fučík 1995: 347).<sup>85</sup> Autorčino tíhnutí k dramatické dialogičnosti je patrné už v *Oknech s anděly*, např. v dialogu Boha s duší v básni *Rozhovor*. I v *Neviditelném letu* se objevují stylizované „postavy“, které pronášejí své „party“, např. strom a pták v básni *Strom, hle, běží bosým poklusem* (v edici Marcela Kabáta pod názvem *Strom a pták*). V *Zápiscích v noci* se tento rys Kameníkovy poetiky objevuje zejména ve dvou „dramatických“ básních – *Bezmocná věštkyně* a *Nedorozumění s prorokem*. V první z nich se jedná o rovnocenný dialog básnického Já („*Překračuji hranici a dostihuji věštkyni [...] Volám: jde host ó otevři i spíš-li*“) a věštkyně přinucené naléhavými otázkami pronést apokalyptickou vizi násilí a zmaru: „*Však ta mela nešlapala v blátě/ ale v lidech v samých živých lidech/ však ta mela rozrušila samo vědomí!*“ Báseň *Nedorozumění s prorokem* je spíše monologická: na provokativní výzvu davu („*Nedovedný hlasateli [...] co nám povíš?/ Rádi bychom zmoudřeli* –“) odpovídá „prorok“ („*neopojený a sám, jen ducha svého posluchač*“) několika dlouhými sentencemi, na něž v závěru rozhořčený dav reaguje zamítavě. Báseň se uzavírá jakousi „režisérskou poznámkou“ odlišenou i graficky závorkami: „*/Smích rozléhá se až ku hranici pojmu --/*“. Podobné „režisérské poznámky“ najdeme i v jiných básních sbírky („*/švehol a smích/*“; „*/pěsti se zdvihají/*“ –

<sup>85</sup> Kameníkovo drama *David* bylo na jevišti patrně nerealizovatelné. V odpovědi na autorčinu prosbu o posouzení rukopisu píše Karel Kraus: „[S]nad si ‚David‘ přál ve Vašem záměru oslovovat shromážděné diváky. Já se však domnívám [...], že si bude spíš vyhledávat ty, kdo mu porozumějí v tichu zamyšleného soukromí, po jednom, od duše k duši“ – dopis Karla Krause ze dne 7. června 1971, uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka.

Zázrak). Zdá se, že stylizace básně jako „promluvy“, resp. střídání promluv, a s tím spojená dialogičnost jsou jedním z prostředků, jak v poezii Kameník realizuje svou potřebu „nelyricky se vybouřit“.

Nové podoby nabývá v *Zápiscích v noci* také způsob hláskové instrumentace. Eufonická hudebnost slov se v souvislosti s politickou angažovaností mění na expresivní kakofonii, např. v básních *Zazděný hlas*:

*zastřeli stan železem  
zastřelili statné želem  
zastřeli svatostánek žel  
střetli satana s žezlem  
střežili satané zem  
/jak tvrdě a skřípavě to zní/*

Vedle zvukových experimentů má Kameníkovo zacházení se zvukovou podobou slov často formu kalambúrů (např. titul básně *Tanec řadový neboli řádový; samí sami – Vzpoura pokorných*). Kameník zde využívá významotvorné funkce zvukové i grafické podoby slov způsobem, který má tradici v mystické poezii (srov. Tsur 2003: 200–230). Inspirací mu mohlo být i kabalistické učení o mystickém významu písmen a jejich kombinací. Mezi autorčinými deníky najdeme rozsáhlé a podrobné výpisky z literatury o kabale.<sup>86</sup> Hebrejský nápis měl být i ve frontispisu sbírky, který navrhla sama autorka a který byl vyřazen cenzurou (Chocholoušek 1999: 109). Také sonet *Odhalený frontispice v Malé suitě pro flétnu* pracuje s židovskou mystikou písmen a Božího jména:

*[...]  
Jinak ukončenost nedostatečná  
By tě nevpustila do věčna  
Kam zve tě k nástupu Elohim Sabaoth-Bůh zástupů  
  
Tak dutý kužel tvého mikronekonečna  
Stýká se navěky co pohyblivá tečna  
S posvátným kónem Jehovah – praSlovem I EhO U Ah*

---

<sup>86</sup> Podrobné výpisky z knihy Ericha Bischoffa: *Die Kabbale* a z Weinfurterova *Ohnivého keře* zaujímají jeden celý rukopisný sešit.

Kalambúr se objevuje jako pointa básně a zároveň pregnantní formulace duchovní maximy v závěru jedné z Kameníkových nerozsáhlejších a nejvýznamnějších básní posledního období *Oslava Božího času*: „*Takže ve skafandru těla – pokud Bohu nepropustném – pustnem.*“

Změnu poetiky v Kameníkově poezii po roce 1945 signalizuje i sám název *Zápisků v noci*. Po promyšlené kompozici *Neviditelného letu* *Zápisky* evokují jednak fragmentárnost, rozmanitost a neutříděnost, jednak autenticitu a s ní spojenou „prozaičnost“ básní – zápisků, např. v básni *Že by píseň už nikdy nedosáhla láskou vyladěného sálu?*

*Každý v sobě chám i lev  
cení si i svou špínu jí se zdobí  
jako ubrus kdyby politý že by byl domáctější  
jako lampa kdyby čadila že by byla pravdivější*

*Jsou takové doby kdy lidstvo se k sobě naklání incestní láskou  
tak nízko že nastane pád.*

*Pane spisovateli proč myslíte:  
– až všichni budeme vinni že nastane demokracie?  
To tedy že každá hanba je-li každého  
tím strávila se předem bez úhony?*

Tato „zápisková“ poetika je hlavní polohou Kameníkových *Zápisků v noci*, ovšem ne jedinou. Vedle ní nacházíme ve sbírce básně, jejichž melodičnost a vizuální obraznost plynule navazuje na poetiku *Neviditelného letu*, např. jedna z mála rýmovaných básní ve sbírce *Uchvácený letem plakal strom* datovaná před rokem 1960. Nutno ovšem podotknout, že v celku sbírky jsou básně této „starší“ poetiky spíše ojedinělé. O autorčině koncepci sbírky jako „zápisníku“ svědčí

mj. také její drobný omyl v deníkovém zápisu, kde si k jedné z básní později do sbírky zařazených připsala: „do Pozn. v noci“.<sup>87</sup>

Titul *Zápisky v noci* také odkazuje k procesu psaní, tedy k záznamu slovy sdělitelných obsahů. Naproti tomu titul sbírky *Malá suita pro flétnu* odkazuje k hudbě, k „hraní na nástroj“, tedy k jisté „samoučelné činnosti“ a sdělování obsahů, které nejsou limitovány možnostmi jazyka. Tituly sbírek podtrhují „autentičnost“ v případě *Zápisů v noci*, jakkoliv je to autentičnost stylizovaná, a „artistnost“ v případě *Malé suity pro flétnu*. Znamenají-li *Zápisky v noci* změnu, třebaže ne nijak prudkou, v Kameníkově poetice, představuje *Malá suita pro flétnu* spíše návazání na první dvě sbírky. *Malá suita pro flétnu* s podtitulem *Knihy sonetů z let 1957–1969* tvoří komponovaný celek po vzoru hudební skladby podobně jako *Neviditelný let*, zde na to navíc upozorňuje i název sbírky. Titul zároveň prozrazuje aditivní princip kompozice: suita je původně pásmo jednotlivých drobných skladbiček. *Malá suita pro flétnu* se skutečně nezdá tak motivicky propracovaná jako *Neviditelný let*, namísto kompozici věnuje Kameník pozornost opět formě básní, podobně jako v *Oknech s anděly*. Je příznačné, že sonet *Pochyby* zařazený do *Malé suity* zařadila autorka už do své prvotiny a je tedy výjimkou z časového rozmezí uvedeného v podtitulu.

*My sníme zápraží že na nich stojíce  
číš vína pijem – na klid na rozkoš či slzy?  
vpravdě bezprahé a přespolní a do zámlzí  
obracíme kroky jde-li o více?*

*I zrna modliteb jsme hrstmi rozhodili do tem:  
buď sezobe je ta noc anebo vzrostou.  
Strachem o jistotu o naprostou  
nahlížíme nevěrou jak plotem.*

---

<sup>87</sup> Viz zápis z 5. dubna 1962, mystický deník (rok 1962–63), uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka. Zdá se, že tyto přípisky pocházejí skutečně z pera autorky, nikoliv Marcela Kabáta.



*Ale důvěra to sladké kouzlo dětí  
naladivši láskou brnká o napětí  
strun se stroucích od nás Tam*

*a tepe zas a zase do mlčení  
sama mlčící až pocítí: o není  
jistějšího jasna než být přehráván Tím sám.*

Abstraktní podoba „Transcendentna“ vyjádřená zájmenem „To“, které je typické pro Kameníkovu pozdní poezii, neodpovídá křesťanské orientaci v *Oknech s anděly*. Sonet *Pochyby* je jednou z básní, které v *Oknech s anděly* předznamenávají Kameníkovu budoucí směřování, a není divu, že ho autorka přidala k sonetům vzniklým mnohem později. Básnické Já má v závěrečném verši básně *Pochyby* podobu hudebního nástroje rozeznívaného transcendentní silou: „[...] ó není/ jistějšího jasna než být přehráván Tím sám.“ Básnické Já jako hudební nástroj se objevuje v Kameníkově poezii soustavně („sám jsem zůstal,/ nástroj malomyslnosti – // na mne hraj teď ty,/ ať jako pazvuk mocným nárazem tě oslavím,/ udeřenou strunou pod ranami znám...“ – *Neviditelný let*, „dát se Tomu za písťalu“ – *Zápisky v noci*).<sup>88</sup> Metafora „nástroje“ zahrnuje „zpředmětnění“ a „trpnost“ příznačné pro specificky kameníkovský subjekt už v jeho prvotině (viz 3.1.4). Zvláštní podobu „omládlé, mutující flétny“ pak tento obraz získává v *Malé suitě pro flétnu*: „omládlá flétna drsná mutací/ nezralá flétna samý rmut a cit“ – *Úvodem*. Samoučelné, artistní „hraní na nástroj“ navozené titulem sbírky tak získává i další rozměr: „flétna“ je zde nástrojem k tlumočení zkušeností s „jiným“ světem: „svá dur a moll zde líčí“. Motiv „nezralosti“ a „puberty“ prochází všemi třemi

---

<sup>88</sup> Tato metafora sama o sobě není nijak originální, např. Karel Weinfurter v knize *Ohnivý keř* několikrát přirovnává tělo cvičícího žáka k nástroji: „Kdo počne opravdově cvičiti, pozná, že lidské tělo je naladěno jako nějaký hudební nástroj, jenž obsahuje jednu velikou oktávu, ve které jest sedm oktáv“ (Weinfurter 1992: 82). „Lidské tělo je tímto nástrojem. A lidská duše jest hudebníkem a zároveň skladatelem a tvůrcem tohoto dokonalého nástroje“ (tamtéž: 13). Lze předpokládat, že i Weinfurter tento příměr převzal, pravděpodobně mj. od německého zpěváka J. B. Kerninga.

Kameníkovými sbírkami po roce 1945 („*puberta duše*“ – *Zápisky v noci*, „*pubertální Heno*ch“) a budu se jím zabývat v souvislosti se sbírkou *Pubertální Heno*ch.

### 3.3.5. Křesťanství a eklektičnost

Jaroslav Med interpretuje *Zápisky v noci* jako sbírku, ve které „důrazem na vykupitelskou moc Kristovy oběti (zdá se, že právě brutální kontext doby podpořil christologický ráz Kameníkovy mystiky) dospěl Kameník k základům kultury nadčasově platné, jíž jediné je potřebí ke spáse vnitřně zpusťšeného světa“ (Med 1993a: 81). Ve srovnání s druhou Kameníkovou sbírkou *Neviditelný let*, kde transcendetní Ty důsledně nemá žádné tradiční jméno, v *Zápiscích v noci* nalézáme biblických Božích titulů celou řadu: *Bůh*, *Mesiáš*, *Kristus*, *Otec*. Přesto se domnívám, že nelze mluvit o křesťanské orientaci jako v případě Kameníkovy prvotiny. Ve svých literárních textech, deníkových zápiscích a dopisech autorka zdůrazňuje svůj nezávislý přístup k různým mystickým a esoterním učením. Macešková přistupovala ke studiu náboženských nauk v duchu weinfurterovského eklekticismu s důrazem na využitelnost získaných poznatků pro vlastní mystickou praxi. Např. v denících z let 1955–57 nalézáme rozsáhlé výpisky ze spisu sv. Terezie z Avily *Hrad nitra* vedle poznámek o židovské kabale, v jiných deníkových sešitech poznámky o budhismu, o staroegyptských mystériích, o gnostických naukách, výpisky z Weinfurterovy publikace o rosenkruciánských symbolech apod. Programový eklekticismus dávala najevo i ve svých literárních textech, např. v básni *Nesdělitelnost?* ze sbírky *Pubertální Heno*ch, kde se vedle sebe ocitá „*malé samahdi*“ a sv. Veronika. Jako motta k básním ve sbírce *Pubertální Heno*ch používá citáty z různorodých náboženských

spisů (Jakuba Böhma, J. B. Kerninga, Nagardžúny, z epištoly sv. Pavla Efezanům, ze zenové poezie, sv. Terezie z Avily aj.).

Představují *Zápisky v noci* v Kameníkově nábožensky eklektické tvorbě po roce 1945 nějakou výjimku? Ve srovnání s *Neviditelným letem* i *Pubertálním Henochem* obsahují *Zápisky v noci* sice více explicitních odkazů ke křesťanství, ale i toto odkazování se někdy děje poněkud neortodoxním způsobem, např. v básni *Zázrak*:

*Kristus všeho smazaný  
podchází obrazy smutných  
a schovává se za nimi  
[...]  
Pojíždá jim srdce  
aby měl více místa  
pro pár kroků sem    pár kroků tam  
které mu stačí na střeh  
[...]  
Veliký ten zázrak  
podivuhodně se vejde do srdce smutných  
následkem jména Kristus  
/pěsti se zdvihají/*

Obraz Krista pojíždajícího srdce „smutných“ se zdá jakýmsi převrácením Kristovy eucharistické oběti. V eucharistii Kristus dává svým učedníkům za pokrm své tělo a za nápoj svou krev. V Kameníkově básni naopak Kristus pojíždá srdce smutných, „*aby měl více místa*“, a výsledkem je také omilostňující zázrak. Jedná se tedy o jakousi „eucharistii naruby“.

Záměrně neortodoxní, až útočně „antitradiční“ zacházení s biblickými motivy obsahuje např. sonet *Zpřevracená bible z Malé suity pro flétnu*.

*Nač hledat klíč když stačí klišé?  
Betlémská chýše se bezbožně nachýlila  
a z jesličkových táček vůl a osel spíše  
dojímá než ostatní ač Hosana se píše*

*na způsob dvorní poezie Chybí síla!  
Sdružení dvořanů se školí tiše  
síla však duši chybí tvé a také tvé protože z díla  
je myta pečlivě a pouhá jména zbyla*

*Proč ani anděl nezpívá? co píše?  
Méne tekel ufarsin – i zde jen jména zbyla?  
jeho úkol velkopáteční? Šat barvy lila?*

*Snad ze slavnosti zbyla jen ta skrýše –  
je-li betlémská? – a pastýř do ní šel:  
– – Jeskyně? ano ale lví! – a zlostně: – Jsem snad Daniel? –*

„Sdružení dvořanů“ odkazuje k postavám dvořanů v povídce *Popelčín* odkaz: králevicovi dvořané v povídce slouží jako paralela zdiskreditované katolické církve (srov. El-Dunia 2007).

Podle Jaroslava Meda právě v *Zápisích v noci* nabývá jeho mystika christologický ráz (srov. Med 1993a: 81). Z deníkových zápisů je patrné, že v některých obdobích se Ludmila Macešková ve svém duchovním hledačství orientovala christologicky poměrně intenzivně, o čemž svědčí mj. i povídka *Dítě a Kristus*. Podle přípisů v denících z dubna roku 1962<sup>89</sup> lze soudit, že tento text, nebo alespoň jeho látku, chtěla Macešková dokonce zařadit do sbírky *Pubertální Henoch*.<sup>90</sup> Přesto se zdá, že pojetí Kristovy osoby, jak je ukotveno v křesťanské, resp. katolické teologii a tradici, bylo pro Ludmilu Maceškovou příliš svazující. Domnívám se, že křesťanská orientace sbírky *Zápisky v noci* je spíše zdánlivá, ve skutečnosti ani tato sbírka nevybočuje příliš ze základního nábožensky-eklektického zaměření Kameníkova tvorby. Medova interpretace *Zápisů v noci* jako výrazu Kameníkova zakotvení v křesťanství je tedy poněkud zkreslující.

---

<sup>89</sup> Např. zápis z 22. dubna 1962 a dále v mystickém deníku z let rok 1962 až 1963, uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka.

<sup>90</sup> Povídka nakonec vyšla až v souborném vydání Kameníkových próz v roce 1995.

### 3.3.6. Shrnutí

V této kapitole jsem se věnovala několika aspektům, které se týkají Kameníkových sbírek *Zápisky v noci* a *Malá suita pro flétnu*, ale potažmo i celé Kameníkovy básnické tvorby, zejména tvorby po roce 1945. V kameníkovské literatuře bývá vyzdvihován zejména politický rozměr *Zápisů v noci*. „Političnost“ je vskutku rysem pro *Zápisky v noci* v kontextu Kameníkova díla typickým,<sup>91</sup> třebaže je to pouze jedna z poloh této sbírky. Společenský rozměr rovněž není cizí ani jiným Kameníkovým sbírkám, a to jak jeho prvotině (viz 3.1.1), tak poslední sbírce *Pubertální Henoch* (viz 3.4.10), nikoliv však *Malé suity pro flétnu*. *Malá suita pro flétnu* se od *Zápisů* odlišuje především danou formou sonetu a možná i tato forma „načrtaná věkem“ implikuje nadčasovost témat, jimiž jsou především mystická zkušenost a úloha umění (srov. Chocholoušek 1999: 109).<sup>92</sup> Ani tematika *Zápisů v noci* se však zdaleka nevyčerpává političností, i sama metafora „noci“ v titulu může být mnohoznačná a neodkazuje pouze k období útlaku a nesvobody, ale i k niterné situaci básnického Já. V *Zápisích v noci* se projevuje Kameníkova nová poetika zejména v „prozaičnosti“ a „stylizované mluvnosti“. Nové, místy kakofonické podoby nabývá také hlásková instrumentace verše. S básnickým vyhraňováním Jana Kameníka koresponduje ubývání výrazů souvisejících s barvami a barevností v obou sbírkách – Kameníkův „černo-bílý“, „ne-barevný“ svět odpovídá jeho vyhraněně introvertnímu mystickému zaměření. Třebaže zejména řadou odkazů ke křesťanské tradici připomínají některé básně *Zápisů* křesťanskou orientaci Kameníkovy prvotiny, domnívám se, že pro Kameníkovu tvorbu po roce 1945 je charakteristický náboženský eklekticismus a že ani *Zápisky v noci* nejsou v tomto ohledu výjimkou. Na konečnou podobu sbírek měly vliv

---

<sup>91</sup> Za další Kameníkův „politický“ text můžeme považovat např. povídku *Městečko*.

<sup>92</sup> Jistou výjimku představuje „proticírkevní“ sonet *Zpřevracená bible*.

i vnější okolnosti: *Malá suita pro flétnu* sice vyšla v roce 1971, ale s cenzurními zásahy, do *Zápisů v noci*, ačkoliv je v roce 1968 nabízela autorka k vydání jako dokončenou sbírku, zařadila nakonec i básně z posledního tvůrčího období ze sedmdesátých let. Zatímco *Malá suita* si i přes zásahy cenzury zachovala kompozici několika oddílů spojených v jeden celek, *Zápisky v noci* mají rys „sebranosti“. Autorka se ani nesnažila o jejich kompoziční strukturovanost jako v případě své prvotiny, která rovněž obsahovala básně z delšího časového období. V zásadě lze *Malou suitu pro flétnu* a *Zápisky v noci* chápat jako dvě navzájem se doplňující podoby Kameníkovy poezie po roce 1945, jejímž hlavním tématem je v posledku ztvárnění mystické zkušenosti, v Kameníkových třech posledních sbírkách zprostředkované mj. i pomocí výraziva spojeného s „pubertou“ a „dospíváním“.

### 3.4. Pubertální Henochoch

Kameníkova poslední sbírka *Pubertální Henochoch* bývá často označována za jeho sbírku vrcholnou. O tom, že zaujímala v Kameníkově básnické tvorbě padesátých a šedesátých let výjimečné postavení, svědčí i autorčina slova z dopisu Josefu Jedličkovi: „[Pubertální Henochoch] je mi z nich nejmilejší a vlastně jediný současný (ty druhé [Zápisky v noci a Malá suita pro flétnu] jsou má minulost).“<sup>93</sup> Uvažovalo se patrně o tom, že jako první by v nakladatelství Dialog měla vyjít *Malá suita pro flétnu*, zřejmě proto, že sbírku *Pubertální Henochoch* nepovažovala autorka za dokončenou. Josef Jedlička však dal přednost *Pubertálnímu Henochochovi* s následujícím odůvodněním: „Malá suita je ucelenější a uzavřenější dílo, ale pro „strach čtenářský“, aby nadměru estetická akribie, s níž je vyjádřena ona podivuhodná zkušenost, nepadla na zcela nepřipravenou půdu. Mám za to, že [...]

---

<sup>93</sup> Dopis ze dne 30. července 1968, uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka.

Pubertální Henocho je jako úvod k dílu Jana Kameníka sbírka nejhodnější, jaksi „nejinstruktivnější“, a že by věci bylo jen na prospěch, kdyby právě tímto textem byla připravena půda pro vydávání celého básnického díla.“<sup>94</sup> Nakladatelský záměr byl ovšem nástupem normalizace zmařen a nakladatelství vydalo nakonec pouze sbírku *Pubertální Henocho* v lednu 1969.<sup>95</sup> Sbíрка vyšla celkem třikrát: podruhé v mnichovské edici Poetrie mimo domov v roce 1982<sup>96</sup> a naposledy v roce 1996 v nakladatelství Ursus ve spolupráci s Křesťanskou akademií. Zvláštností posledního vydání z roku 1996 je datace všech básní, někdy i s přesností na dny.

Básně zařazené do sbírky *Pubertální Henocho* vznikaly zhruba od roku 1960, jak vyplývá i z deníkových zápisů.<sup>97</sup> Autorka s jejich vydáním ani nepočítala: „Měla [sbírka *Pubertální Henocho*] být už jen jakýmsi odkazem pro dobu, až tu již nebudu, kdyby snad jednou někoho zajímalo něco mi vydat posmrtně, ale překvapivý sled událostí způsobil, že jsem jakožto autorka také ‚vstala z mrtvých‘ jako mnozí jiní, umlčení na dvě desítky let, a z vůle nakladatelství Dialog [...] vyšel letos právě tento Henocho, ačkoliv vlastně ani není ukončen“ (Kameník 1991: 125).<sup>98</sup>

### 3.4.1. Titul sbírky - oxymóron

Titul sbírky je až provokativně bizarní. Biblický Henocho byl mužem neobyčejné svatosti, kterého si Hospodin vzal k sobě, aniž by

---

<sup>94</sup> Dopis Josefa Jedličky Ludmile Maceškové ze dne 2. srpna 1968, uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka.

<sup>95</sup> V tiráži mosteckého vydání *Pubertálního Henocha* je chybně uveden rok 1968, na obálce pak rok 1969. Sbíрка měla podle plánu vyjít skutečně v roce 1968, ale různými průtahy se její vydání posunulo na leden 1969, jak vyplývá i z korespondence Ludmily Maceškové s nakladatelstvím, uložené v LA PNP.

<sup>96</sup> Ve druhém, mnichovském vydání chybí tři texty (*Značky*, *Způsob naprostý*, *Laterna magika*). Na netotožnost s prvním vydáním sbírky upozorňuje i poznámka na obálce.

<sup>97</sup> Výjimkou je báseň *Pokus*, která je datovaná do roku 1934.

<sup>98</sup> Z deníkových zápisů z roku 1962 vyplývá, že autorka měla v té době v úmyslu do sbírky zařadit mj. také látku obsaženou v povídce *Dítě a Kristus*, publikovanou nakonec až v souborném vydání Kameníkových povídek v roce 1995.

zemřel: „I chodil Henoch s Bohem. A nebylo ho, neboť ho Bůh vzal“ (Gn 5, 24). Této milosti se dostalo ve Starém Zákoně kromě Henocha pouze Eliášovi. V židovském a raně křesťanském písemnictví se stal Henoch oblíbenou postavou. „Nikdo na zemi nebyl stvořen, kdo by se vyrovnal Henochovi; neboť byl ze země vzat vzhůru“ (Sir 49, 14). Židovské legendy<sup>99</sup> připisují Henochovi neobyčejnou moudrost: stal se „původcem písma a prvním moudrým mužem, jemuž Hospodin odhalil tajemství vesmíru a který je v písemné podobě předal následujícím generacím.“ Především vyniká svým věděním o astronomii, kosmografii a meteorologii, které získal „v doprovodu andělského průvodce na svých cestách po nebesích“ (Bauckham 1996: 284). Tomu, že Ludmila Macešková byla s tímto kontextem alespoň částečně obeznámena, nasvědčují výpisky z Knihy Henochovy v jejím deníku z let 1955–57.

Jméno Henoch tedy vnáší do titulu sbírky následující významy: neobyčejnou svatost a moudrost, a především omilostnění, které spočívá ve zvláštní existenci „mezi“ nebem a zemí – už za svého pozemského života „chodil Henoch s Bohem“, a aniž by zemřel, byl „nanebevzat“. Henoch ztělesňuje završení duchovního života – nekonečné přebývání v Boží milosti, „henochovský“ modus existence je něco jako „cílový stav duchovního vývoje“. Naproti tomu „puberta“ znamená „nedospělost“ se všemi nedokonalostmi, které tato nehotovost obnáší: desorientace, neukázněnost, netrpělivost, pošetilost. Jméno Henoch rovněž odkazuje k úctyhodným duchovním kvalitám, „puberta“

---

<sup>99</sup> Nejstarší 1. kniha Henochova (tzv. Etiopský Henoch) patří mezi nejdůležitější díla tzv. intertestamentární doby a sestává z pěti knih: Kniha strážců, Podobenství, Kniha astronomie, Kniha snů a Henochova epištola. Henochovým jménem jsou označeny ještě další dva židovské a raně křesťanské spisy (tzv. Hebrejský Henoch a Slovanský Henoch). V pozdější židovské tradici ztělesňuje Henoch mesiášskou postavu Syna člověka nebo dokonce téměř božskou postavu Metatrona (srov. Bauckham 1996: 284-285). Z židovských spisů přechází „henochovská“ tradice i do novodobého hermetismu, např. jedno ze základních děl moderního hermetismu francouzského kabbalisty a hermetika Éliphas Léviho má název *Klíč k velkým tajemstvím podle Henocha, Abrahama, Herma Trismegista a Šalamouna* (Nakonečný 1995: 25).



naproti tomu konotuje palčivě prožívanou tělesnost. „Puberta“ znamená „přechodné stádium vývoje“ (podobně jako „larva“ – viz *Zápisky v noci*), které je ovšem pro dosažení cílového stavu nezbytné, stejně jako tělesná puberta pro dosažení dospělosti. Spojení „*pubertální Henoch*“ je jedním z Kameníkových originálních oxymór.

„Podmínkou účinnosti oxymóra je, že extrémy, které se v něm kříží, se v sobě navzájem také zrcadlí a na sobě participují. „Mezi oběma vzniká ‚unikající‘ význam, sémantický pohyb houpačky, dějící se mezi pozitivním a negativním konceptem (hodnotou nebo kategorií).“ Funkce oxymóra spočívá v postižení fenoménu participujícího na obou protikladných částech konstrukce jako ‚smiřující prvek‘, tedy jako domyšlené *tertio*. R. Lachmannová upozorňuje na hermeticko-mystickou tradici oxymórních konstrukcí, kterou se oxymóron stává racionálně neverifikovatelnou a paradoxní sémantickou figurou. Určitá mystická představa tvoří zcela nepochybně podstatu také Březinova titulního oxymóra *Svítání na západě*“ (Vojvodík 2004 102, cituje R. Lachmannovou). Není pochyb, že mystická představa je rovněž podstatou titulu Kameníkovy sbírky. Spojení „*pubertální Henoch*“ kombinuje dokonalost s nedokonalostí, duchovnost s tělesností, moudrost s pošetilostí, cílový duchovní stav omilostnění s přechodným stavem přerodu. Příznačné je, že oxymóron se vztahuje ke kvalitám určitého subjektu (ve srovnání např. s Březinovým *Svítáním na západě*). Oxymórní figury pro postižení komplikované existence subjektu se u Kameníka objevují s až systematickou důsledností už v *Oknech s anděly* (viz 3.1.2). Existence Já jako taková je jedním z ústředních témat celé Kameníkovy tvorby.

### 3.4.2. „Starý mystik“

Lyrický mluvčí se představuje v úvodní básni sbírky *Proto*:

– Ti mezi nimi, kdo se obírají dnem,  
mají tu jednu privilej:  
zemřít,  
obvykle dřív,  
než mohli komu beze zbytku sdělit –  
co tam spatřili.

Ivan Diviš: *Morality*

*Od té doby, co skoro mrtev, opět trvám,  
píší tyto vzpomínky  
na svou cestu za Tebou,  
Velká Milosti.  
Jsem stár, neboť jsem dlouho žil,  
a zase příliš mlád tím,  
žes mne nyní opustila  
a odtáhla mi cíl –  
do jaké ještě dálky?  
Následkem toho  
puberta mé duše přežívá chýlení těla.  
Přiveď mi, přiveď mi znova  
ten ztracený proud lásky,  
bez něhož nemohu –  
bez něhož nemohu z e m ř í t*

Mluvčím je starý muž obdarovávaný „Velkou Milostí“, zároveň je však duchovně nedokonalý („*puberta duše*“), dosud „na Cestě“. Na základě motto může být mluvčí charakterizován také jako muž mimořádného mystického poznání: „ten, kdo se zabývá dnem“, kdo ještě před smrtí může své zkušenosti předat ostatním. Tělesné stáří je jednou ze základních charakteristik mluvčího: „*jsem stár, neboť jsem dlouho žil*“; „*nevím, nevím,/ ukončím-li rukopis tak zvěstmi obsáhlý před svou lidskou smrtí*“ – *Značky*. Nejedná se však o obyčejné stáří, ale „pubertální stáří“. Báseň opět využívá oxymórní sémantiky: „*jsem stár [...] a zase příliš mlád*“; „*puberta mé duše přežívá chýlení těla*“. Paradoxní je i kýžená smrt: „*přiveď mi ztracený proud lásky [...] bez něhož nemohu z e m ř í t*“. Jakou smrt má mluvčí na mysli? Míní se tím „henochovské“ nanebevzetí, jakási „smrt zaživa“, přechod do jiné existence? Nebo i obyčejná tělesná smrt zmiňovaná rovněž v motto?

Kameník plně využívá hádankovité hry s „unikajícím významem“ konstituovaným mj. oxymórní figurou. Tato hra se týká i identity mluvčího: *kdo* je Já v úvodní básni celé sbírky? Je to onen „pubertální Henoch“? V úvodní básni *Proto* nalézáme řadu odkazů k oběma složkám titulu: mluvčí je starý moudrý muž, o kterém můžeme biblickým jazykem říci, že „chodil s Bohem“ („*píši vzpomínky na svou cestu za Tebou, Velká Milosti*“), příznačná je i jeho „mezi-existence“ („*skoro mrtev opět trvám*“). Zároveň tento starý mystik ještě nedošel ke svému cíli, je dosud nedokonalý, „pubertální“. Myslím, že pro interpretaci sbírky je nejpřínosnější, zůstane-li identita mluvčího v této hádankovité a mnohoznačné poloze. Jeho ztotožnění s „pubertálním Henochem“ by bylo asi zbytečným zjednodušením, na druhou stranu ale docela dobře možným. Mluvčí má v celé sbírce explicitně komplikovanou existenci, nejčastěji rozdvojenou, kdy jedno z Já je často nadřazeno tomu druhému (žák – učitel, „malé a velké“ Já). Podobná rozdvojenost je obsažena i v titulu: na jedné straně „henochovská“ svatost a naplnění všech duchovních tužeb, na druhé straně „pubertální“ nedokonalost a roztoužení po dosud nedosaženém cíli. „Puberta“ a „Henoch“ tak korespondují s dvojrolí lyrického Já „žák – učitel“ a s tématem „mystické sebevýchovy“ (viz 3.4.5): „*Ponechám zázraku, ať sám mi šeptá znamení; [...] má-li se jednou Henoch státi dospělým*“ – *O metodě*.

### 3.4.3. Rozdvojené Já

Rozdvojení Já je přirozeným důsledkem introspekce, a to jak v mystické tradici, tak v tradici literárního symbolismu. Exaltovaná podoba rozdvojení, ba dokonce zmnožení Já se objevuje také v Kameníkově básni *Malé a velké já* uvozené Rimbaudovým výrokiem:

„*Já je někdo jiný – “*  
*z dopisu A. Rimbauda*

1.

*Ty žes já? Ty malé ztracené?  
Včera byli jsme snad schopni krýt se  
navzájem; proč dnes už zase ne?*

*Dnes – (ticho!) jiné, velké Já tu létá  
kolem, hlavy, srdce, kolem břicha  
letem, který nikam nespíchá,  
ale v nervech maří hřích a vybavuje z trém,  
rostouc, dme se malým já tak jako prostorem,  
široštrně rozkládá svou silou vládu blaženosti .  
Zúžen je jím dech až zchudne.  
Nic než blaho, nevinné a neobludné –*

*Nakonec pak (– a slunce!– ) kdy chce zapadá.  
Zdá se tak: já opět v noci, malý, samotný –  
Lhalo? Velké blaho Já že lhalo? Bože!  
Lže mi malé já. Lžou jména: to, ta, ten.*

2.

*Odčiním-li pozorností myšlenku, tu lianu co poutá,  
proklestím se do opaku stop,  
kterými jsem vyšel k mínění, co postava že jsem.  
A kam jinam spět než v to, co navždy zbývá:  
k svému dvojníku.*

*Jako adresát je neznámý,  
ale sám přitahuje, chce mne mítí.  
V přebytku za bytím a Tam  
Se dokonává dílo.  
Pobyt sebe v něm je rodný vztah –  
Vysloveno básnivě.*

3.

*Jsem-li, jsem  
nejméně dvojí  
jeden kdo myslí a neví,  
druhý kdo nemyslí a ví,  
jsem i množný  
na způsob duhy,  
která rozkládá i zasouvá své barvy,  
tak i tak zcela prostupná  
prostoru i sama sobě,  
složitě jednoduší obraz  
do značky sebe sama.*

Podle Vojvodíka je Rimbaudův výrok „*Já je někdo jiný*“ „výrazem touhy otevřít vlastní imaginaci dosud nedostupnou sféru ‚jiné‘ (vyšší, transcendentní) skutečnosti a prožít sebe sama zároveň jako *někoho* jiného, jako v Baudelairově básni *Sám sobě katem*“ (Vojvodík 2004: 35). V Kameníkově básni je toto „prožívání sebe jako někoho jiného“ spojeno i s reflexí těla („*velké Já tu létá/ kolem hlavy, srdce, kolem břicha*“), což má patrně souvislost s konkrétními mystickými cvičeními. Ozvuky tělesných mystických cvičení nalézáme v řadě básní Kameníkovy poslední sbírky (*Výhled zády ke krajině, Značky*) a tělo je také zdrojem bizarních obrazů, jako např. „*v mé duši noha má*“ (*Rozjímání před příchodem a po odchodu Toho*). Kromě těla je v citované básni tematizován také rozum a protiklad *myšlení a pozornosti/vědění*: „*odčiním-li pozorností myšlenku, tu lianu, co poutá*“ ; „*Jsem-li, jsem/ nejméně dvojí:/ jeden kdo myslí a neví,/ druhý kdo nemyslí a ví.*“ Úloha myšlení a rozumu v dosahování „jiného“, mystického poznání je jedním z ústředních Kameníkových témat a souvisí rovněž s aktivitami mluvčího k sobě samému.

Základní situace subjektu ve sbírce *Pubertální Henoch* je stejná jako už v *Oknech s anděly*: mluvčí je vystavován působení vnější síly a v součinnosti s ní usiluje o vlastní duchovní proměnu. Touto silou se někdy rozumí osobní Bůh v křesťanském smyslu („*sic klecí nepoután, mou mříží procházet se/ On pojal ve svůj plán.*“ – *Kam má láska, tam jdu celý*), jindy je popisována pomocí symbolů („*Pták Světloň*“ – *Značky*; „*Starý dnů*“ – *Výhled zády ke krajině*) nebo náboženskými termíny („*Velká Milost*“ – *Proto*), často zájmenem „*To*“ („*Ty, To milé i málem mne ved*“ – *Rozjímání před příchodem a po odchodu Toho*). Mluvčí se často pouze udržuje v pozorné oddanosti, kdy sám koná pouze do té míry, do jaké jeho aktivita souzní s působením „*Milosti*“ („*je jen třeba: podložit se*“ – *Duchem hmatné*). Tato „aktivní pasivita“

spočívá v sebeztišení a naslouchání, díky němuž se může udát vnitřní proměna („*Ponechám zázraku/ ať sám mi šeptá znamení [...] / má-li se jednou Henoch státi dospělým.*“ – *O metodě*). Mluvčí si tento trpný postoj ukládá jako úkol a vynakládá velké úsilí, aby ho dosáhl. „Trpnost“ se pro něj stává metodickým postupem, který je třeba systematicky aplikovat („*čeho je třeba,/ je má trpnost.*“ – *Nesdělitelnost*). Tento postoj trpnosti a paradoxní aktivní pasivity odpovídá situaci Já při mystické kontemplaci a je jedním ze základních témat mystické literatury.

#### **3.4.4. Aktivita a pasivita v mystické kontemplaci**

Co se rozumí pod pojmem kontemplace? Evelyn Underhill (2004) podává mj. následující charakteristiky: „V nejobecnějším smyslu je [...] kontemplace schopnost, kterou můžeme – a často musíme – uplatňovat při vnímání, a to nejen božské Skutečnosti, ale čehokoli“ (Underhill 2004: 339). „Je to extrémní podoba odvrácení pozornosti od vnějšího světa a úplného odevzdání mysli, které různými způsoby a v různé míře podmiňuje i činnosti hudebníka, malíře a básníka – uvolnění schopnosti vnímat dobré a krásné, schopnosti vejít ve společenství se Skutečným“ (tamtéž: 338); „nezištná pozornost, hluboké soustředění, sebezapojení, které způsobuje skutečné společenství mezi vidoucím a viděným“ (tamtéž: 339). Kontemplace je v tomto širokém pojetí formou vnímání, schopnost koncentrace, která spočívá mj. v důsledném odvrácení od jevového světa a disponování se pro jistý druh vztahu. Používání termínu kontemplace v mystických textech, jak dokládá Underhill, je rozmanité, někteří autoři jím rozumí celý proces mystické introverze, jiní až jeho pozdější fáze. Sama pak navrhuje následující schéma mystického procesu (introverze): usebrání, klid, kontemplace.

Co se týče úlohy myšlení, to se uplatňuje pouze na začátku celého mystického procesu. Slouží jako prostředek k dosažení většího soustředění, má zde formu meditace, „záměrného přemýšlení o nějakém aspektu skutečnosti a prodlévání u něj“ (tamtéž: 353). Tento aspekt si mystici vybírají nejčastěji z obsahů své náboženské víry (posvátné slovo u hinduistů, Boží jméno, úryvek z evangelia apod. u křesťanských mystiků). Ve fázi usebrání je meditující Já plně aktivní, aktivita myšlení však ustává a ústí do fáze klidu. „Já tu opouští stav, kde jeho myšlenky dokážou zpracovávat jeho vjemy“ (tamtéž: 356) a pracuje teď na „vyřazení myšlení“. Klid, o kterém mluví někteří mystici, však nelze jednoduše ztotožnit s pasivitou, je to spíše stav aktivní pozornosti. V této fázi klidu Já přestává myslet, ale nepřestává být aktivní. Je to aktivita namířená mimo jiné i proti vlastnímu myšlení; slovy Jana Kameníka: „*odčiním-li pozorností myšlenku, tu lianu, co poutá*“ – *Malé a velké já*. Cílem této aktivity je stav klidu, který má paradoxní povahu: je výsledkem napětí, je zároveň aktivní i pasivní, jako „plachtění orla“ (tamtéž: 363).

Poslední stadium mystické introverze Underhill nazývá kontemplací v užším smyslu. Zahrnuje velkou skupinu stavů, které doprovázejí pocity kolísající mezi krajním klidem a jásavým vnitřním zpěvem (srov. tamtéž: 372). V popisu těchto stavů, jakkoliv jsou zmatené a zajímavé, Underhill nachází dva společné rysy. Prvním z nich je zkušenost celku, tedy ne jen určitého aspektu Absolutna jako při meditaci nebo viděních. Tuto zkušenost mystik pociťuje jako „darovanou“, spíše než že by jí sám dosáhl. Já je zde tedy v trpné pozici, kdy přijímá skutečnost, která se mu zjevuje. Na druhou stranu, druhým rysem kontemplace podle Underhill je to, že mystik „vnímá zjevenou skutečnost tím, že se na ní podílí, ne tím, že ji pozoruje“ (tamtéž: 372). Součástí zkušenosti kontemplace je tedy i aktivní odpověď na zjevené poznání. Není to ještě trvalý stav, skutečné

sjednocení, které je konečným cílem mystické cesty, je to, jak říkají mystici, pouze „předchut“ takového stavu, krátké osvícení. Proto se v mystické literatuře pro tento stav používá také termín „pasivní sjednocení“ nebo „pasivní, darovaná kontemplace“. Já zde ještě není tak plně aktivní, nereaguje tak absolutně na darovanou skutečnost jako ve stavu trvalého sjednocení, proto i jeho aktivita v darované kontemplaci je pouze „předchutí“ ke sjednocení aktivnímu. Nejedná se však o samostatnou aktivitu Já, jako je myšlení, jedná se o ten „jiný život“ Já prožívaný ve vztahu s Absolutnem, jehož popis bych už raději přenechala samotným mystikům.

#### **3.4.5. Aktivity Já k sobě samému**

Důvodem k rozsáhlému exkurzu do mystiky byl pro mě fakt, že u Kameníka nalézáme příznačně komplikovaný poměr pasivity a aktivity Já ve ztvárnění mystické zkušenosti, např. v básni *Okřídlený kůň*:

*Jde o vážnou věc:  
uhasit umělá lidská světla, co putují hlavou,  
zaclonit mysl vědomým šerem zaživa  
a naučit se vidět potmě,  
v tu chvíli vidět jedno jediné.  
V tu chvíli vyvolané jasné tmy  
vynechán a nerozptylovaný,  
vidoucí povolně i svéhlavě i bezhlavě  
nikdy však, nikdy neomámený.*

*Neboť mysl ukodrcaná závorami  
poskakuje jako kůň a klopýtá,  
od uší až po kopyta zranitelná,  
dokud se nevydá na milost a nemilost  
prudké vývěvy*

*(té tmy)*



*až vysát, hozen,  
vynechán a nerozptylovaný už  
závorami organismu,  
ach! - ztichnu povolně i svéhlavě i bezhlavě  
(ne, nikdy neomámen!-)  
v jedinou snahu: vidět potmě To.*

*To jediné  
až sražen v mír! - a tehdy uvidím  
s tajnou rozkoší i pod skrývaným pláčem:  
že mi narůstají křídla.*

V textu jsou vyznačeny výrazy, které se týkají aktivity/pasivity a současně se vztahují k subjektu. Základní situaci mluvčího v básni můžeme opět charakterizovat tak, že je vystaven působení vnější síly, která v citované básni není blíže specifikována. „Vydanost“ mluvčího této síle má i gramatické vyjádření v tzv. pasivní perspektivě větné (viz *Okna s anděly*), na které se podílí zejména pasivní participia *vysát, hozen, vynechán, sražen*. Pasivita je rovněž důležitým významovým komponentem uvedených sloves, která většinou vyjadřují akci prováděnou na neživém, pasivním předmětu (*hodit kámen, vysát tekutinu z nádoby, vynechat písmeno* apod.). Používáme-li tato slovesa o lidech, obvykle znamenají větší či menší násilí (*hodit, srazit, vysát někoho*) nebo alespoň nemožnost kontroly (*vynechat někoho = nezahrnout do předpokládaného dění*). Já v básni je tedy v trpné pozici vůči síle, kterou je zasaženo nejen fyzicky, ale i duševně (*nikdy neomámen, tj. vždycky omámen*).

Na druhé straně, Já není pouze pasivní, ale vyvíjí i specifické aktivity. Tak v úvodu básně s patřičným důrazem („*jde o vážnou věc:*“) ukládá sobě i případnému čtenáři „*uhasit umělá lidská světla*“ a „*zalconit mysl vědomým šerem*“. Jsou to metaforická vyjádření pro mystické usebrání, pro „vyřazení myšlení“, pro maximální koncentraci. Vydání se *na milost a nemilost* vnější síle ústí do záměrného ztišení („*ztichnu v jedinou snahu*“), onen paradoxní, napjatý klid, stav

připravenosti na setkání s Absolutnem. Úsilí i trpnost (aktivita i pasivita) Já jsou odměněny mystickým poznáním, schopností „*vidět potmě To*“, na jehož dosažení má do jisté míry mluvčí sám zásluhu („*vyvolaná jasná tma*“), ale především je to poznání darované (samovolné *narůstání křídel*). Závěrečný obraz narůstajících křídel koresponduje s titulem básně *Okřídlený kuň*. V obraze narůstajících křídel je opět obsažena trpná pozice, kdy Já pozoruje a zakouší. Křídla ho však zároveň uschopňují k létání a předjímají tak aktivitu vyššího řádu, než byly všechny jeho aktivity dosavadní.

V básni *Okřídlený kuň* se sebe-aktivity mluvčího týkaly především „vyřazení myšlení“, sebeztišení. Někdy má vnitřní disponování sebe samého ráz „sebeutváření“, např. v básni s příznačným názvem *Sobě sochařem*. Někdy jsou aktivity k sobě samému, resp. proti sobě samému razantnější a přerůstají až v sebenegaci („*Propustím se*“, „*Vymetu se*“ – *Léčení méněcennosti*; „*Ba i sebe vymazat co překážku/ absolutního jasu, já, bhaktový kat sebelásky!/ Plít se jako plevel velelánu Boha!*“ – *Za plotem*). Tato sebenegace je záměrným chováním lyrického subjektu, volní úsilí o disponování sebe sama pro účinky milosti, dovedené do extrému. Jindy ale postup proti sobě samému záměrný není a je spíše důsledkem duchovní krize, jako např. v básni *Chatrná hráz*: „*Má bytost, zavalená denodenním nánosem/ bahen hněvu*“. Rozdvojení Já zde ústí do nekontrolovatelných sebedestruktivních procesů („*Nakonec/ [má krajní bytost] sápe se jak ras na sebe sama*“).

Poměrně častým vyjádřením podvojnosti Já je také dvojice „žák – učitel“, jako např. v básni *I tak se začíná*:

*Žák vyvolal učitele,  
tj.: prokopal se do úkrytu sebe sama  
a dosáhl se letmo v poduší.  
Konečně tak oživil svou osobu,  
pana toho a toho,  
do té doby panáka bez křídel.*

Motiv školy a rolí žáka a učitele koresponduje s „didaktičností“, resp. „autodidaktičností“ sbírky (srov. Jedlička 1996: 53). Pokyny a instrukce adresuje mluvčí nejen čtenářům, ale, a to možná přednostně, i sobě samému. Např. druhou slovesnou osobu v básni *Svoboda*, která kontrastuje se vsuvkou pronášenou v první osobě, můžeme číst jako oslovení čtenáře komentované mluvčím: „*V jeskyni sebe,/ kam se dosáhneš nejdál do tmy,/ přiřkni Bohu tvář a tesej láskou, takovou tvář jen pro tebe sama [...]/ nesklouzneš-li do rozmaru (– varuji!)/ [...] můžeš si dokonce vybrat.*“ Stejně tak můžeme obě slovesné osoby číst jako dvě složky téhož subjektu. Mluvčí sám sebe povzbuzuje i varuje, sám sebe vychovává v součinnosti s působením milosti: „*Ponechám zázraku, ať sám mi šeptá znamení; [...] má-li se jednou Henoch státi dospělým*“ – *O metodě*.

#### 3.4.6. Reflexivní zájmena

Přirozeným důsledkem časté aktivity lyrického Já vůči sobě samému je vysoká frekvence reflexivních zájmen, protože právě ta vyjadřují „identitu původce děje a objektu nebo vlastníka objektu tímto dějem zasahovaného“ (srov. Mluvnice češtiny II. 1986: 90, 91). Zdá se, že reflexivní zájmena se u Kameníka objevují nejen za těchto podmínek, ale jsou i záměrně nadužívána. Vedle gramaticky náležitých použití (např. utiším svá křídla) se *svůj* vyskytuje i na místě, kam náleží přivlastňovací zájmeno nereflexivní: „*a ta troška pohodlí své mysli/ mu vždycky stojí za hlídání*“; „*Je to vhodné zaměstnání pro svůj volný čas*“. V prvním případě by bylo náležité přivlastňovat třetí osobě (*pohodlí jeho mysli*), ve druhé větě by mohlo zájmeno přivlastňovat buď osobě první, nebo druhé, pokud by chtěl mluvčí toto doporučení

adresovat čtenářům. Zájmeno *svůj* zde má tendenci fungovat samostatně, nezávisle na syntaktických podmínkách.<sup>100</sup>

V básni *Strach ze svobody* se zvrtné zájmeno objevuje syntakticky nenáležitě jako součást podmětu věty:

*Svá hlubina bezpečnosti  
čeká na jediné sklouznutí,  
aby se na vteřinu podestlala  
sametovějšímu pádu  
než přistání na novém sněhu  
a výhně čistšímu.  
(...)*

*Tak se ta chvíle si odpírá  
na pospas vrhá se strachu,  
ale neztrácí se jako nedoručitelný list,  
vždy je tu a sebejistá čeká ve schránce na svůj čas  
někde uprostřed věků  
mezi milióny životů a podob  
jednoho sebe sama.*

Komplikované sémantické vztahy jsou způsobeny i příznačným používáním abstraktních podstatných jmen (viz 3.2.4), takže podmětem a zároveň agentem ve větě je *svá hlubina bezpečnosti*. Ostatní reflexivní zájmena odkazují k nejasným a abstraktním původcům děje (hlubina bezpečnosti, chvíle). Ve druhém případě se jedná dokonce o „dvojitou“ reflexivitu: „*Tak se ta chvíle si odpírá.*“ V tomto případě nejsou reflexivní zájmena důsledkem aktivit mluvčího k sobě samému, jako např. *stínat se, vyzdít se, vymetu se, podložit se*, ale představují samostatný výrazový prostředek.

Jaké důsledky má nadužívání reflexivních zájmen? Zájmeno *svůj* vnáší do výpovědi anonymitu (na rozdíl od gramaticky náležitějších přivlastňovacích zájmen *jeho, můj/tvůj*) a zároveň

---

<sup>100</sup> Podobné je použití zájmena *svůj* ve větách *Dej to zpátky na své místo. Svého času to stálo 500 korun*. Tato použití ale mají charakter ustáleného spojení a *svůj* nelze nahradit jiným přivlastňovacím zájmenem.

automaticky i sémantický rys „odkazování k určitému původci nebo nositeli děje“. Znejist’uje identitu původce děje, ale zároveň nějakého původce nebo nositele děje implikuje. Původce děje někdy ani nemůžeme na základě syntaktických vztahů vyvodit (když je zvrtné zájmeno v pozici podmětu), jindy se odkazuje k abstraktním pojmům, jako je např. chvíle. Syntaktické a významové vztahy v promluvách se tak ještě více komplikují. *Nadužívání* reflexivních zájmen se zdá dalším z Kameníkových prostředků k dosažení hádankovitého a unikajícího významu, podobně jako oxymórní figury. Tato hádankovitost koresponduje se složitostí a delikátností předávaného sdělení, pro které básnické Já usilovně hledá správný výraz.

### 3.4.7. Ne/sdělitelnost, názornost

„*Jak to ale dokázat těm druhým*“ – to je velká starost mluvčího sbírky *Pubertální Henoch*. Naráží na omezení lidské řeči, která je pro předání mystické zkušenosti nedostačující (viz názvy básní *Marný obraz, marné sdělování?, Nesdělitelnost? Slova, Otázky*). Mluvčí o vhodnosti slov jako takových pochybuje („*Události rozumů a čidel, pyšných mlečů,/ drcené a sdělitelné,/ mávají nade mnou plnými fofry slov/ [...] Ale tiché pojmy Toho – kdepak? kde?*“ – *Slova*), někdy na slovní vyjádření rezignuje („*Ty, To milé i málem mne veď,/ abych Tě alespoň obtoužil, slovem stejně nevyložím*“ – *Rozjímání před příchodem a po odchodu Toho*). Přesto mu velmi záleží na tom, aby se svého poslání „mystického zpravodaje“ zhostil co nejlépe, ačkoliv se sám pro takový úkol necítí dost vhodný: „*Kdo dal vid a vůli, látku mně němému,/ neměl by tak váhat se stvořením přecitlivých hlasivek,/ strun dosti dobrých pro brnkání Velké Tmy, [...]*“ – *Slova*. Podle Marie Kubínové má reflexe básnické tvorby a básnického povolání za následek „posílení čtenářovy důvěry v upřímnost, autenticitu básnické

výpovědi; vzrůstá čtenářovo přesvědčení o identitě osobnosti prezentované dílem s reálným komunikačním partnerem, tj. se skutečnou osobností autorovou“. Autor a čtenář se totiž „scházejí v obecnější etické a noetické dimenzi otázek, jež sice ze specifik básníkovy postavení vycházejí, avšak svým vyzněním je přesahují“. To Kubínová označuje za „podstatný komunikační zisk“ (Kubínová 1994: 107). Tolikrát zmiňovaná autenticita sbírky *Pubertální Heno* může být umocněna mj. i touto skepsí mluvčího vůči sobě a vlastnímu počínání.

Jakkoliv je obsah sdělení subtilní a komplikovaný a lyrický mluvčí pochybuje o úspěšnosti svého konání, vynakládá velké úsilí na to, aby adresát jeho sdělení detailně pochopil. Využívá k tomu mj. názorných technických příměrů jako např. jízdu paternosterem v básni *Výhled zády ke krajině*:

[...]  
*oči stočiv v Já, v tu vlastní dálkou propast,  
odkud zvolna páternosterem na věž, kterou do člověka  
vhroužil živou Starý dnů,  
se ploužím. Léta dlouhá –*

*Zdá se klopotný ten výtah na temeno,  
uváděný do chodu  
tajným mechanismem klíčů jako u sejfů  
a ještě na heslo,  
a ještě pak to klape nebo se to hatí,  
zdánlivě jak to samo chce.  
[...]*

Slovní zásoba ve sbírce *Pubertální Heno* je nápadně technická, bohatá zejména na názvy nejrůznějších přístrojů: *ponorka, lodní šroub, periskop, vývěva, paternoster, sejf, promítačka*. Mluvčí se tak nepřímou představuje jako experimentátor, který usiluje o co možná nejexaktnější názorné podání svých závěrů. Využívá k tomu často „realizovaného přirovnání“, tj. rozvedení a důsledné aplikování jednoho obrazu, jako je např. „jízda paternosterem“ nebo „promítání“

(*Laterna magika*) (srov. Chocholoušek 1999: 118). Tato exaktní technická názornost kontrastuje s obsahem vlastního sdělení – niterné mystické zkušenosti. O tom, že je mluvčí v úsilí o názornost úspěšný, svědčí mj. i postřeh Josefa Jedličky o „instruktivnosti“ sbírky *Pubertální Heno*ch, kvůli které jí dal přednost před *Malou suitou pro flétnu* (viz 3.4).

### 3.4.8. Mluvnost – Ivan Diviš

Komplikovanost sdělovaného obsahu bývá v Kameníkových textech vyvažována také stylizovanou „mluvností“. Stylizace textu jako promluvy adresované konkrétnímu adresátu je příznačná i pro *Zápisky v noci* a také pro Kameníkovy povídky. Např. úvodní povídka, podle které se měl původně jmenovat soubor próz vydaných v roce 1970,<sup>101</sup> je „záznamem“ vyprávění neobyčejného výhybkáře. Povídka *Pták* je stylizována jako dopis chovance ústavu choromyslných adresovaný bývalému příteli. *Učitelka hudby* po epickém úvodu přechází do pouhého záznamu *poetiky mé učitelky hudby* ve formě pouček a aforismů, které učitelka adresuje svému žáku („*Jeden si lízl dobrot druhého a už se pokládá za cukráře; ale zatím nezná nic než chuť.*“ „*Nechtěj říci něco zvláštního, ale vlastního.*“). Stylizované promluvy v povídkách většinou evokují autenticitu (udržování kontaktu s posluchačem, oslovení a rozloučení v dopise atd.), s níž kontrastuje jejich subtilní obsah i absurdnost samotné komunikační situace (např. promlouvající mrtvý básník).

Ve sbírce *Pubertální Heno*ch se „mluvnost“ projevuje např. kontaktoými vsuvkami, někdy i graficky odlišenými: „*to mi věřte*“; „*(– či snad myslíte, že bábel zaklínadel?–)*“. Stylizace mluveného projevu také napomáhá větší názornosti a přehlednosti „výkladů“, např.

---

<sup>101</sup> Titul *Učitelka hudby* místo autorkou zamýšleného *Výhybkáře* navrhl redaktor nakladatelství Růže Věroslav Mertl (Mertl 1998: 173).

„*Jde o vážnou věc*“; „*To je to*“; „*A to je vkrátku vše*“. Mluvnost jednak kompenzuje komplikovaný a „unikající“ význam předávaného sdělení, jednak mluvčí získává čtenáře pro svou věc a udržuje jeho pozornost, jako např. v rozsáhlé básni *O metodě*. Báseň navozuje komunikační situaci v posluchárně, kdy přednášející podává ucelený výklad své metody. Mluvčí svůj výklad zahajuje reakcí na předpokládanou námitku a demonstruje vlastní tezi „příkladem“:

*Nelze namítat, že věřím neuvědoměle.  
Říkám na příklad,  
že je klamem vábně rozptýlená sluneční stěna dnů,  
co nepropouští slzy:  
jsou důležité ve své chvíli.  
Nelze zápolit jen modlitbou o sladkost kladných sil,  
ba se zdvořilým úsměvem se dáti do hry. (Ač i to - )  
(...)*

Po delší odbočce, kde se mluvčí detailněji zabývá některými postupy a také vzpomíná („*Zprvu se zdála věc tak složitá/ a celá bleskově mi nikdy nenáležela*“), vrací se k ose výkladu a upozorňuje na zvlášť důležitý moment, který vyžaduje objasnění pomocí vysvětlující formule *to jest*:

*Velmi nutné: bděle rušit kolisi  
mezi vrozeným a korsetovým,  
to jest tím, co podepírá ušlechtilou kostru  
smyšlenkami smyslů,  
sestavami soustav jako v koránu –  
to jako bych nemiloval svobodu duše z duše,  
ale jako komunardi baskitské čapce se klaněl v pozicích  
strachem abych neulpěl snad jednou v úpění,  
že nešel jsem dost poslušně, dost slepě.*

*Ovšem, není tu jen pouhá mutace –  
Ale vykleštit se rozumem předem od zázraku?  
Od takové mrzutosti osvobod' nás Pane!*



Závěrečný verš poněkud vybočuje z žánru výkladu a parafrázuje *křesťanskou* modlitbu (viz níže).

Parafráze „přednášky“ připomíná poezii Ivana Diviše, zejména skladbu *Beseda o poezii* ze sbírky *Chrlení krve* (1964). „V *Besedě o poezii* je [...] stylizováno hlasité vystoupení před publikem, včetně graficky odlišených napomenutí a výzev“ (Červenka 2001: 198). Divišova poezie je „mluvní, vychází z nahlas pronášené řeči. [...] [J]e tu řeč obracející se – ne-li výslovně, tedy svým stylistickým zformováním – k širokému publiku, řeč veřejná a využívající dávného rétorického aparátu apostrof, exklamací, gradací atd.“ (tamtéž: 193). Ivan Diviš byl jedním z nemnoha literátů, se kterým v 2. polovině šedesátých let Ludmila Macešková udržovala osobní i korespondenční kontakt. Vysoce oceňovala zejména sbírku *Chrlení krve*: „[N]edoufala jsem už, že se dožiji takové síly básnického vědomí,“ píše Divišovi v dopise v dubnu 1969. Není nepravděpodobné, že právě tato sbírka byla inspirací i pro Kameníkovu báseň *O metodě*. Ve srovnání s *Chrlením krve* není Kameníková rétoričnost tak vehementní, přesto se „mluvností“ své poezie Kameník poetice Ivana Diviše přibližuje.

### 3.4.9. Vlastnosti řeči – ironie a modalita výpovědi

Vraťme se k závěrečnému dvojverší Kameníkovy básně *O metodě*: „*Ale vykleštit se rozumem předem od zázraku?/ Od takové mrzutosti osvobod' nás Pane!*“ Tato parafráze křesťanské modlitby není prosta ironie; v modlitbách jsou Bohu přece předkládány životně důležité prosby, nikoliv *mrzutosti*, rovněž *vykleštění* není výraz pro tento žánr vhodný. Ironie se v *Pubertálním Henochovi* vyskytuje na více místech, např. v lakonickém závěru básně *Sobě sochařem*: „*Je to vhodné zaměstnání pro svůj volný čas/ namísto okopávání bylinky šílenství.*“ Dotváří tak charakteristický způsob řeči promlouvajícího Já.

Jakým způsobem básnický subjekt ve sbírce *Pubertální Henoch* promlouvá? Pro jeho řeč je charakteristický mj. vysoký stupeň jistotní a voluntativní modality. „Modalitou jistotní mluvčí vyjadřuje stupeň jistoty, s níž obsah výpovědi tvrdí“ (Čechová a kol. 2000: 256). Některé básně *Pubertálního Henocha* jsou koncipovány jako pojednání na dané téma, v nichž mluvčí shrnuje svá pozorování, o jejichž platnosti je přesvědčen, např. *Skrytý smysl*. Vysoký stupeň jistotní modality prostupuje poměrně rovnoměrně celou promluvou. Jinde z básní vystupují významově zatížená místa, kde mluvčí obzvláště pregnantně formuluje svůj závěr a předkládá ho jako obecně platné pravidlo. Tyto maximy mohou být signalizovány interpunkcí, někdy i verbem dicendi. Promluva tím získává slavnostní obřadnost: „*Tvrdím to, volám to hlasitě:/ že není nad lidské síly/ dobývati oblast Boha.*“ – *Ponorka boží války*. Mluvčí však nedává najevo pouze svou suverenitu, někdy naopak jakoby přehlušuje svou nejistotu, např. v básni *Na okraj*: „*Běda, zmocním-li se slovy/ – ano! – mystického blaha*“; „*Ale i když má cesta těmito zmetky značkováná/ nebývá vždy jasně – vím, to vím –/ jsou mi úlevou a světu svědectvím,/ že tato Cesta je.*“ Jindy poukazuje částicí *prý* k neověřitelnosti informace („*To, věčně živé, živé prý až za rozklad*“ – *Pokora*) a tím také k exkluzivnosti poznání, které předává.

Jistotní modalita se často kombinuje s modalitou voluntativní. Modalitou voluntativní mluvčí může „vyjádřit různé druhy zájmu na uskutečnění děje“ (Čechová a kol. 2000: 257) a u Kameníka je signalizována zpravidla výrazem *je třeba*. Výpovědi tohoto typu se často objevují osamostatně, umístěny zpravidla na konec básně, a získávají tak funkci zásadního pokynu: „*je jen třeba: podložit se*“ (*Duchem hmatné*). Vyslovováním pokynů nebo jinak formulovaných instrukcí a rad se mluvčí staví do role duchovního vůdce a učitele. Tyto pokyny zahrnují i čtenáře a jako takové jsou také přijímány – jako „didaktické kompendium“ (Jedlička 1996: 53). Především se ale zdají

být směřovány mluvčím k sobě samému, jsou součástí duchovní „sebevýchovy“ a „sebetvarování“. „Didaktičnost“ sbírky se reflexivní povahou „sebevýchovy“ poněkud oslabuje, přesto se mluvčí vyjadřuje způsobem, který mu zjednává značnou autoritu. Stejně jako ironie i jistotní a voluntativní modalita zapadá do celkového obrazu promlouvajícího subjektu jako starého moudrého muže, jehož autorita a ironický nadhled jsou přirozeným důsledkem jeho stáří a zkušenosti.

#### 3.4.10. „Autentičnost“

Josef Jedlička charakterizuje sbírku *Pubertální Henoch* jako „záznam o ‚duchovní praxi‘, básnický popis stavů niterného poznání a výklad o vnitřní práci, jíž se tohoto vyššího poznání dosahuje; je pak zároveň poctivou zprávou nejen o vítězstvích, ale i prohrách na ‚duchovní cestě‘, tedy právě tak poučením a povzbuzením jako varováním pro každého, kdo v sobě shledává třeba i jen nejtišší pokyn, aby se po této ‚cestě‘ vydal“ (Jedlička 1996: 95). Interpretace *Pubertálního Henocha* jako autentických mystických záznamů (Med, Jedlička) není sice adekvátní, přesto má své opodstatnění. Spíše než se ptát, jsou-li texty básněmi, nebo mystickými zápisky, je pro jejich interpretaci přínosnější formulovat otázku následovně: Jakým způsobem Kameník „autentičnosti“ své sbírky *Pubertální Henoch* dosahuje?

Na rozdíl od titulů ostatních Kameníkových sbírek odkazuje titul „*pubertální Henoch*“, jakkoliv bizarně obrazným způsobem, právě k jednomu subjektu. Celá sbírka je rovněž charakterizována jednotným způsobem řeči, slovy Jiřího Chocholouška, „jednotou diskurzu“. Jako by tedy celá sbírka odkazovala k jednomu promlouvajícímu Já a básně byly jeho jednotlivými promluvami. Domnívám se, že právě tato *jednota* subjektu má vliv i na vnímání sbírky jako autentických

zápisků. „[Z]a každým uměleckým dílem pociťuje subjekt vnímající intenzívně subjekt dávající (umělec) jakožto odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímání vyvolalo. Odtud je již jen krok k bezděčné hypostázi konkrétního tvůrčího subjektu, vybudovaného toliko na základě předpokladů daných dílem“ (Mukařovský 2000: 338). Tento „tvůrčí subjekt“ vystupuje ve sbírce *Pubertální Henoch* velmi plasticky jednak jako „starý mystik“, jednak na základě rysů své promluvy. Čtenář, navíc pod tlakem autority promlouvajícího a získán celkovou didaktičností a komunikativností jeho projevu, si tedy ochotně vytváří představu mluvčího podle pokynů v textu, tj. starého mystika předávajícího své zkušenosti. Jeho promluvu také podle toho přijímá – jako vzpomínky, mystické zápisky a ponaučení. Tomu napomáhá i forma básní, které jsou psány většinou volným veršem nebo jako neveršované básně v próze, jako např. závěrečné číslo sbírky *Laterna magika*:

*Mívám velmi intimní setkání se svou duší a velmi reálné. Promítačku bere s sebou. Čím nepohyblivější, relaxovanější je mé vědomí, tím jasněji se promítne na něj obraz, který je její mluvou: o b r a z o v é p í s m o.*

*Dotírá-li na mne svou laternou, proč bych zhášel světlo její vůle? Lekce jsou neocenitelné, zprávy věcné – pouze má neposlušnost způsobuje konfuze a katastrofy.*

*Už dostatečně jimi vychován, považuji onen orbis pictus za spolehlivější nauky než abstraktní rozumovou úvahu, než účetnictví zkušeností víceméně zmatených a matoucích, prostomyslných bilancí vin, a možná že jen předpokládaných. Ví to paní, která došla výtahem páteře k podivuhodným zkušenostem –*

*Nervový systém, dříve křížemkrážem potíštěný otazníky, teď – jako houba vodou – prosáklý tím druhým ‚já‘, pokud jím ono proniká, to není promáčení zdi a sesuv, spíš betonová injekce do něčeho předtím zřítitelného. Světelný model, končící uvnitř víček, světlá mřížka, na kterou se navíjejí úponky obrozené révy.*

*(Je třeba hubit naléhavou psotu zla alespoň na svém malém úseku.)*

U vědomí Kameníkovy „kompoziční vášně“ můžeme v této závěrečné básni v próze hledat jistý klíč k celé sbírce. Kromě závěrečné graficky oddělené výpovědi, ke které se ještě vrátím, stojí za pozornost především nenápadná poznámka o tajemné „paní, která dojela výtahem páteře k podivuhodným zkušenostem.“ Text básně je psán v mužském rodě a paní zmíněna jakoby mimochodem. Kde se ve výkladu „starého mystika“ taková paní ocitla? Souvisí to nějak s rozdvojením na „druhé Já“, resp. „v setkávání se svou duší“? Nebo se jedná o odkaz ke skutečné autorčině identitě? Znamená toto nenápadné odhalení také pokyn k tomu, aby básně byly čteny jako skutečné popisy autorčiných vlastních zážitků a zkušeností, tedy jako autentické zápisky?

Jak píše Červenka: „Neidentita ani ontologická odlišnost autora a lyrického subjektu neznamenaají [...] vzájemnou lhostejnost. První představuje pro druhý jeden z pragmatických kontextů“ (Červenka 2003: 53). Zmínka o paní vyvolá jiné otázky ve čtenáři, který zná skutečnou identitu Jana Kameníka, a ve čtenáři, který tuto znalost nemá. Zatímco v prvním případě začne vznikat „pragmatický kontext“ se všemi ozvlášťujícími účinky způsobenými mužským rodem lyrického mluvčího, titulu „*pubertální Henoch*“ a pseudonymu Jan Kameník na jedné straně a ženským rodem paní a reálné autorky na straně druhé, ve druhém případě je zmínka o paní jen těžko vysvětlitelná a tedy vcelku bezvýznamná. Myslím, že spíše než chápat tajemnou paní jako pokyn k „autentickému“ čtení *Pubertálního Henocha* je lépe chápat ji jako výzvu k pokračování ve „hravé kontemplaci“, v níž čtenář není limitován ani informacemi z textu, ani reálným světem (srov. Červenka 2003: 11-12, 43). Zmínka o „paní s podivuhodnými zkušenostmi“ rozehrává další hádanky kolem identity mluvčího započaté už v úvodní básni *Proto* (viz 3.4.2): je to „starý

mystik“, „pubertální Henocho“, nebo dokonce „paní s podivuhodnými zkušenostmi“? Domnívám se, že pro interpretaci sbírky bude nejlepší je v této poloze také ponechat.

### 3.4.11. Shrnutí

Poslední sbírka Jana Kameníka *Pubertální Henocho* bývá někdy interpretována jako autentický záznam a výklad mystických zkušeností (Med, Jedlička). V této kapitole jsem se mj. pokusila ukázat, jaké kvality umožňují vnímat text sbírky jako „autenticky mystický“. Je to především „jednota subjektu“ – sugestivní způsob řeči promlouvajícího Já, který koresponduje s podobou zobrazeného mluvčího. Mluvčí zobrazený v textu je „starý mystik“, dosud však „duchovně nedospělý“, „pubertální“. Jeho promluvu charakterizuje vysoký stupeň jistoty a voluntativní modality, ironie, udržování kontaktu s posluchačem, používání názorných výkladů a technických výrazů a zároveň reflexe básnické tvorby a básnického poslání. Jistá rétoričnost sbírky *Pubertální Henocho* ji přibližuje poetice Ivana Diviše, zejména jeho sbírce *Chrlení krve*. „Jednota subjektu“ ve sbírce *Pubertální Henocho* je navíc podtržena a zároveň komplikována oxymórním titulem sbírky. Komplikovaná existence Já a jeho vnitřní sebestopomenutí v součinnosti s působením transcendentní síly je jedním z Kameníkových ústředních témat, přítomných a systematicky rozvíjených už v jeho prvotině.

Jiří Chocholoušek se brání interpretaci Kameníkova díla „pouze jako cest[y] k poetice završujícího *Pubertálního Henocha*“ (Chocholoušek 1999: 109). Jakkoliv by takový výklad byl skutečně zjednodušující, chápání *Pubertálního Henocha* jako završující a shrnující sbírky odpovídají i autorčina slova: „Poslední sbírka veršů je *Pubertální Henocho*. Měla být už jen jakýmsi odkazem pro dobu, až tu již nebudu“ (Kameník 1991: 125). *Pubertální Henocho* měl tedy být

jakýmsi autorčíným kšaftem a jako takový bývá i interpretován (Jedlička, Med). Ludmila Macešková o své poslední sbírce psala Josefu Jedličkovi: „Nevím, zdali se Vám ten monotematický Henocho zalíbí, *Zápisky v noci*, které zašlu pak, jsou rozmanitější.“<sup>102</sup> Narozdíl od společensky angažovaných básní v *Zápiscích v noci* je tématem naprosté většiny čísel sbírky *Pubertální Henocho* vnitřní život Já a ztvárnění mystické zkušenosti. I sem však proniká strach („*Sám. Bez Tebe./ Jen vyděšený z kanceláří STB*“ – *Sucho strachu*), ovšem ne v takové míře jako v předešlých *Zápiscích*.<sup>103</sup> *Pubertální Henocho* rovněž představuje „štitivé gesto obrany“ proti zlu (Jedlička 1996: 53). Toto gesto je ve srovnání se *Zápisky v noci* suverénnější a soustředěnější: nevyčerpává se zoufalým rozhořčením, ale vrací se k tomu nejpodstatnějšímu a Kameníkovi nejvlastnějšímu, ke svědectví o existenci „jiného“, mystického života: „[...] je mi a světu svědectvím, že tato Cesta je“ – *Na okraj*. Mravní apel, vyjadřovaný se symbolistickou mnohomluvností už v Kameníkově prvotině (např. v básni *Starodávná země*) má v závěrečném verši jeho vrcholné sbírky formu pregnantně a stroze formulované výzvy k duchovnímu boji: „*Je třeba hubit naléhavou psotu zla alespoň na svém malém úseku.*“ – *Laterna magika*.

---

<sup>102</sup> Z dopisu Josefu Jedličkovi z 27. května 1968, uložen v LA PNP, pozůstalost Jana Kameníka.

<sup>103</sup> To je jistě způsobeno i faktem, že básně zařazené do *Pubertálního Henocho* vznikaly po roce 1960, tedy v době, kdy politické poměry byly ve srovnání s terorem padesátých let podstatně uvolněnější.

## Závěr

Jiří Chocholoušek o celku Kameníkova básnického díla vyslovuje postřeh, že „[s]nad s výjimkou *Zápisů v noci* představuje každá Kameníkova sbírka do určité míry vlastní, osobitou poetiku“ (Chocholoušek 1999: 109). Pro každou sbírku skutečně můžeme najít rys, který ji v rámci Kameníkova díla charakterizuje: pro *Okna s anděly* je to křesťanská orientace, pro *Neviditelný let* artistní abstrakce, pro *Zápisky v noci* političnost, pro *Malou suitu pro flétnu* formální experiment a pro *Pubertálního Henocha* „autentická“ mystika. Jakkoliv je takovýto výčet generalizující a na první pohled nedostačující, chtěla bych jím poukázat na rozmanitost Kameníkovy básnické tvorby, která někdy bývá zbytečně nahlížena pouze z perspektivy Kameníkova posledního tvůrčího období. Kameníkova tvorba od druhé poloviny šedesátých let sugeruje představu jeho díla jako jednoho mysticky zaměřeného celku. Je to podmíněno i vnějšími okolnostmi: až na konci šedesátých let vešla Kameníkova tvorba v širší, i když pořád velmi omezenou, známost a byla to právě sbírka *Pubertální Henoch*, kterou se autorka do povědomí nemnoha čtenářů zapsala. Právě ve svém posledním tvůrčím i životním období má také autorka poprvé možnost komunikovat s literárním prostředím a komentovat své dílo. Autoři, kteří s ní v té době byli v osobním kontaktu, jako Jaroslav Med a Věroslav Mertl, částečně vycházejí z jejích komentářů i v diskusi, která se rozvinula v devadesátých letech. V této době do jisté míry dozníval ohlas na Kameníkův „druhý debut“ na konci let šedesátých, zejména ve statích Jaroslav Meda. Autorka sama akcentuje právě mystickou polohu své tvorby, a to nejen v poslední sbírce *Pubertální Henoch*, ale ve svém díle jako celku: „[P]ak jsem se počala vzdělávat soukromou četbou, prodělávala pilně svou mystickou Cestu a v každé volné



chvilce (bylo jich tak málo!) psala verše. Asi tak od roku 1943 byly už vyhraněné, věděla jsem jasně, co jimi potřebuji říci“ (Kameník 1991: 124). Není tedy divu, že právě perspektiva posledního Kameníkova tvůrčího období, kdy je mystika v jeho básních nejexplicitnější, někdy svádí k příliš jednostrannému pohledu na celou jeho tvorbu a přispívá k redukci jeho básní a próz na pouhý záznam mystické zkušenosti.

Tomuto zjednodušujícímu „mystickému“ čtení jsem se usilovala ve své práci vyhnout, na druhou stranu, nemenší, dokonce možná i větší interpretační násilí na Kameníkových textech by znamenalo nerespektování autorčiny mystické praxe, která se přirozeně promítá i do její tvorby. Vojvodíkovo metodologické východisko ve zkoumání „estetického obsahu“ jsem se pokusila uplatnit ve formulaci své interpretační otázky: „jakým způsobem je mystická zkušenost v Kameníkově básnickém díle ztvárněna?“ Domnívám se, že o důsledcích autorčiny vyhraněné orientace můžeme mluvit už na syntakticko-gramatické rovině jejích básnických textů. Zasažení Já vnější transcendentní silou se odráží v tzv. pasivní perspektivě větné. Básnické Já přitom nabývá příznačně obrazných vlastností – stává se zpředmětněným, vyprázdněným. Záměrné sebetpřetváření subjektu v součinnosti s působením této síly se projevuje vysokou frekvencí reflexivních zájmen, která se v některých básních stávají samostatným výrazovým prostředkem. Ze syntakticko-gramatických deformací se u Kameníka nápadně často objevuje instrumentál vyjadřující tzv. „vnitřní objekt děje“, který patrně souvisí s komplikovanou existencí subjektu jako takového.

Zároveň je třeba zdůraznit, že interpretovat všechny tyto gramaticko-syntaktické zvláštnosti v Kameníkových básních výhradně jako důsledek ztvárnění mystické zkušenosti by bylo příliš zjednodušující. Spíše lze mluvit o obecnějších estetických

východiscích v symbolismu, se kterými autorčino mystické zaměření originálním způsobem souzní. Příkladem může být snad nejnápadnější rys literárních textů Ludmily Maceškové/Jana Kameníka, který má důsledky prakticky pro všechny vrstvy jejího díla od roviny gramaticko-syntaktické, přes sémantickou až po rovinu pragmaticko-komunikační, a tím je mužský rod básnického Já. Jak víme, přijetí mužského pseudonymu nehrálo v mužské stylizaci textového Já roli, resp. nehrálo roli v rozhodnutí pro mužskou stylizaci na začátku autorčiny tvorby. Otázku, jakým způsobem mužské Já a eventuelně i mužský pseudonym ovlivňoval zpětně autorčinu poetiku pozdějších sbírek, ponechávám stranou. Mužský rod byl diktován autorčinými symbolistickými východisky, jak píše v deníkovém záznamu ze dne 18. září 1944: „To čistě umělecké nemůže být ani ženské, ani mužské, jen magické.“ Rovněž autorčiny nepublikované pokusy o milostnou poezii ze třicátých let, ve kterých o ztvárnění mystické zkušenosti nemůže být řeč, jsou psány v mužském rodě. Mužský rod básnického Já tedy nemůžeme považovat za důsledek autorčina mystického zaměření, avšak obrazné vlastnosti Já, které, jak se zdá, právě s autorčinou mystikou souvisí, korespondují i s mužským rodem, v češtině nepříznakovým. Ženský rod a ženské koncovky by „zpredmetněnému“ a „vyprázdněnému“ mystickému Já byly, obrazně řečeno, na přítěž.

Vlastní ztvárnění mystické zkušenosti pak můžeme nalézt v Kameníkově obraznosti. Kromě příznačných vlastností lyrického Já se také setkáváme s jeho charakteristickým „tkvěním v prostoru“, pro které Kameník používá výraz „*visutost*“. Dalším z ústředních Kameníkových motivů je „rozdvojené Já“, jenž má rovněž symbolistické kořeny. U Kameníka však získává formu mystické „sebevýchovy“, kdy Já si je zároveň žákem i učitelem. S mystikou souvisí také jemné odstiňování pasivity a aktivity, resp. sebeaktivity básnického Já a obraznosti s tím spojené („*silou třesoucí se klid*“,

*narůstající křídla*), které se velmi podobá popisu mystické kontemplace (srov. Underhill 2004). Další z kameníkovských konstant je situace básnického Já jako „přechodného stádia vývoje“ (*larva, puberta*) na cestě k duchovní dokonalosti.. S mysticko-introvertním zaměřením Kameníkovy poezie souvisí také její „nebarevnost“: v Kameníkových básních můžeme sledovat postupné ubývání barev v závislosti na tom, jak se v jeho poezii explicitněji projevuje mystika. S touto explicitní mystikou souvisí rovněž odkazy ke konkrétním mystickým praktikám a cvičením (*značky, výtah v míše*) (srov. Weinfurter 1992: 89–90, 97). Stojí za pozornost, že ruku v ruce se zaměřením na explicitní mystiku jde u Kameníka i zřetel ke společenskému rozměru mystiky. Aspekt společenství zmiňovaný v souvislosti se *Zápisky v noci* se méně expresivně, ale o to pregnančněji projevuje i v autorčině „nejmystičtější“ sbírce *Pubertální Henoch*.

Ke Kameníkově básnické tvorbě jsem přistupovala také prostřednictvím srovnání s básněmi jiných autorů. Hledáním společných rysů s jinými básníky, k nimž se autorka ostatně sama přihlašuje v mottech ke svým sbírkám, jsem zároveň odpovídala na druhou z otázek své disertace, a tou je „zařazení Jana Kameníka do kontextu české literatury“. Proměny Kameníkovy poetiky do jisté míry souzní s proměnami české poezie, resp. české duchovně orientované poezie, jako celku. V pozdním debutu Ludmily Maceškové jsou patrné ozvěny symbolistické, ojediněle až dekadentní poetiky. Z českých básníků je v *Oknech s anděly* nejvýraznější vliv Jana Zahradníčka. Za Kameníkovu inspirační konstantu můžeme považovat poezii Paula Valéryho. Vliv Otokara Březiny, s nímž bývá Kameník často dáván do souvislosti, není myslím příliš významný ani v *Oknech s anděly*, tím méně v Kameníkových dalších sbírkách. Jakkoliv Ludmila Macešková k Březinovi vzhlížela jako k jednomu z reprezentantů „dokonalé

poezie“, domnívám se, že Březina pro ni nebyl přímou básnickou inspirací a jeho vliv je spíše zprostředkován poezií Jana Zahradníčka. Ve druhé sbírce *Neviditelný let* se Kameník přiklání k holanovské abstrakci, opouští pevnou veršovou formu a používá bohatě eufonicky instrumentovaný volný verš. V šedesátých letech se v *Malé suitě pro flétnu* jednak vrací k experimentu s formou sonetu, jednak v *Zápisích v noci* a *Pubertálním Henochovi* směřuje ke stylizované mluvnosti, až rétoričnosti, která Kameníkovy básně přibližuje poezii Ivana Diviše. Zatímco výše jmenovaní básníci (Valéry, Březina, Zahradníček, Holan) se v kameníkovské literatuře jako jeho inspirační zdroje objevují pravidelně, podobnost s poezií Ivana Diviše byla dosud opomíjena. Za upozornění na tuto souvislost vděčím prof. Miroslavu Červenkovi. Přiřazování Jana Kameníka ke křesťanským básníkům je opodstatněné pouze v případě jeho prvotiny, interpretaci *Zápisů v noci* jako sbírky křesťansky orientované považuji za zkreslenou. Rovněž nelze v nejmenším přijmout tezi Marcela Kabáta o Kameníkově absolutní výjimečnosti.

Ve své disertační práci jsem pojala otázku mystiky a poezie v básnickém díle Jana Kameníka nikoliv jako problém k řešení ve prospěch jedné, či druhé možnosti – mystiky, nebo poezie – ale jako interpretační výzvu. Nastíněním širších kulturně-literárních souvislostí, zhodnocením dosavadního kameníkovského bádání a interpretací Kameníkových básnických sbírek jsem se pokusila jednak zařadit Jana Kameníka/Ludmilu Maceškovou do kontextu české poezie 20. století, jednak postihnout vlastní Kameníkovu specifikum – ztvárnění mystické zkušenosti – a přispět tak k interpretaci literárního díla této originální autorky.

## Soupis literatury

### Dílo Jana Kameníka:

*Okna s anděly.* J. R. Vilímek, Praha 1944

*Neviditelný let.* J. R. Vilímek, Praha 1947

*Pubertální Henoch.* Dialog, Most 1969

*Malá suita pro flétnu.* Vyšehrad, Praha 1971

*Zápisky v noci.* Český spisovatel, Praha 1993

*Neviditelný let.* Krásné nakladatelství, Praha 1995

*Prózy.* Triáda, Praha 1995

*Překlady.* Triáda, Praha 1996

Pozůstalost Jana Kameníka, LA PNP

### Další použitá literatura a prameny:

**Bauckham, Richard J:** „Henoch“; in J.R. Douglas (ed.): *Nový biblický slovník.* Návrat domů, Praha 1996, s. 284-285

**Bednář, Kamil:** „Básník duchovosti Jan Kameník“; *Svobodné slovo* 1947, (26.3.), s. 7

**Brémond, Henri:** *Čistá poesie.* Orbis, Praha 1935.

**Březina, Otokar:** *Básně.* Československý spisovatel, Praha 1958

**Březina, Otokar:** *Hudba pramenů a jiné eseje.* Odeon, Praha 1989.

**Březina, Otokar:** *Korespondence.* P. Holman (ed.), Host, Brno 2004.

**Březina, Otokar - Bouška, Sigismund:** *Vlídne setkání: vzájemná korespondence Otokara Březiny a Sigismunda Boušky.* P. Holman, M. Červenka (eds.), Votobia, Olomouc 1996.

**Čapek, Jan Blahoslav:** „Jan Kameník: Neviditelný let“; *Naše doba* 1947, s. 280

**Čechová, Marie a kol.:** *Čeština - řeč a jazyk.* ISV nakladatelství, Praha 2000.

- Černý, Václav:** „Další pohled na naši poezii nejmladší I.“, *Kritický měsíčník* 8, 1947, č. 11-12, s. 257-267
- Červenka, Miroslav:** *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno 2001.
- Červenka, Miroslav:** *Fikční světy lyriky*. Praha – Litomyšl, Paseka 2003.
- Červenka, Miroslav:** „Březinův výklad Svítání na západě“; in týž: *Březinovské studie*. Paseka, Praha-Litomyšl 2006, s. 73-88
- Červenka, Miroslav:** „Sebeoslovení v lyrice“; in D. Hodrová (ed.): *Proměny subjektu, sv. 1*. Mlejnek, Pardubice 1994, s.142-178
- Diviš, Ivan:** *Chrlení krve*. Mladá fronta, Praha 1964.
- Dražďák, Karel (=,KDosi“):** „Okultismus“; in L. Merhaut, O. M. Urban (eds.): *Moderní revue 1894-1925*. Torst, Praha 1995, s. 295-296
- Dvořák, Miloš:** „Nový básník“; *Lidové noviny*, 1945, (7.1.), s. 2
- El-Dunia, Zita:** *Subjekty v poezii Jana Kameníka* (nepublikovaná diplomová práce). FF UK, Praha 2002
- El-Dunia, Zita:** „Poznání v povídce Jana Kameníka *Popelčin odkaz*“; *Slovo a smysl* 4, 2007, č.8, s.155-165
- Exner, Milan:** Několik poznámek na okraj díla Jana Kameníka“; *Tvar* 4, 1993, č. 37/38, s. 20-21.
- Exner, Milan:** „Estetika slepé skvrny aneb Mystika poezie“; *Tvar* 6, 1995, č. 16, s. 12-13.
- Exner, Milan:** „Kam má láska, tam jdu celý“; *Tvar* 7, 1996, č. 9, s. 20
- Formánková, Eva:** „Chvilé života a mystiky“; in J. Kameník: *Prózy*. Triáda, Praha 1995, s. 233-242.
- Fučík, Bedřich:** „Memento slov Jan Kameníka“; in týž: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994, s. 84-86
- Fučík, Bedřich:** „Jeden český básnický osud“; in týž: *Setkávání a míjení*. Melantrich, Praha 1995, s. 328-380
- Halík, Tomáš:** „Zájem o mystiku jako znamení doby“; in E. Underhill: *Mystika. Podstata a cesta duchovního vědomí*. Dybbuk, Praha 2004, s. 7-21
- Hasenfratz, Hans-Peter:** „Okultismus“; in F. König, H. Waldenfels: *Lexikon náboženství*. Victoria Publishing, Praha 1994, s. 400-401
- Harák, Ivo:** „Mystické deníky Jana Kameníka“; Host, 1996, č. 1, s. 134-136
- Holan, Vladimír:** *Vanutí*. In týž: *Jeskyně slov*. SNKLU, Praha 1965, s. 39-70

- Chocholoušek, Jiří:** „Básnické dílo Jana Kameníka“; *Aluze* 3, 1999, č. 2, s. 105-128
- Jedlička, Josef:** „Ediční poznámka“, in J. Kameník: *Pubertální Henoch*. Ursus – Křesťanská akademie, Praha – Řím 1996, s. 52-55
- Kabát, Marcel:** „Doslov“; in J. Kameník: *Mystické deníky*. Trigon, Praha 1995, s. 65-75
- Kabát, Marcel:** „Nebyla žádná naděje“ (Rozhovor R. Krumphanzla s M.K.); *Revolver Revue*, 1998, č. 38, s. 113-128
- Kameník, Jan:** „Mé curriculum vitae“, *Souvislosti* 1991, č. 3, s. 124-125
- Kameník, Jan:** „Z korespondence 1937-1964, 1967-1971“; *Revolver Revue*, 1998, č. 38, s. 131-156
- Karásek ze Lvovic, Jiří:** *Vzpomínky*. Thyrsus, Praha 1994.
- Košnarová, Veronika:** „Prózy Jana Kameníka“; in J. Wiendl, T. Kubíček (eds.): *Víra a výraz. Host*, Brno 2005, s. 310-317
- Kubínová, Marie:** „Tvůrčí subjekt a zobrazený mluvčí v poezii dvacátých let“; in D. Hodrová (ed): *Proměny subjektu*, sv. 1. Mlejnek, Pardubice 1994, s. 78-102
- Kubínová, Marie:** „Sebereflexe tvůrčího subjektu a téma slova v poezii dvacátých let“; in D. Hodrová (ed): *Proměny subjektu*, sv. 1. Mlejnek, Pardubice 1994, s. 103-130
- Kudláč, Antonín K. K.:** „Staronoví hledači Absolutna. Některé duchovní alternativy na sklonku 19. století“; in Z. Hojda, R. Prahel (eds.): *Bůh a bohové. Církev, náboženství a spiritualita v českém prostředí 19. století*. KLP-Koniasch Latin Press, Praha 2003, s. 97-106
- Kratinová, Šárka:** (<http://www.jankamenik.wz.cz/>)
- Lachmann, Renate:** „Acumen-Tradition und Stilistik des Oxymorons bei Daniel Naborowski (Exkurs)“; in R. Lachmann: *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*. Mnichov, s. 135-147, citováno podle Vojvodík (2004)
- Larvová, Hana:** „Od Meditací k Sursu“; in H. Larvová (ed.): *Sursum: 1910-1912*. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996, s. 17-25
- Larvová, Hana:** „Sursum“; in H. Larvová (ed.): *Sursum: 1910-1912*. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996, s. 26-34
- Loukotka, Jiří:** „Weinfurterova česká škola křesťanské mystiky“; *Filozofický časopis* 28, 1980, č. 5, s. 717-743
- Löwe, Gerhard, Heinrich A. Stoll:** *Antika*. Orbis, Praha 1973.

- Macura, Vladimír:** „Zrod moderní subjektivity v poezii a jeho rozpory“; in D. Hodrová (ed): *Proměny subjektu, sv. 1*. Mlejnek, Pardubice 1994, s.38-51
- Mathesius, Vilém:** „Vyjadřování pasivní perspektivy v české větě“; in V. Mathesius: *Čeština a obecný jazykozpyt*. Melantrich,, Praha 1947, s. 294-301
- Med, Jaroslav:** „Pubertální henoch“; Arch 1, 1969, č. 4, s. 127-128
- Med, Jaroslav:** 1993a „Slov marné pokusy to nikdy neoznačí“ in *Kameník, J.: Zápisky v noci* (Praha: Český spisovatel), s. 77-81
- Med, Jaroslav:** „Výjimečnost básnické osobnosti Jana Kameníka“; Proglas 4, 1993b, č. 9/10, s. 72-75
- Med, Jaroslav:** „Český mystik“; Literární noviny 7, 1996, č. 24, s. 5
- Mertl, Věroslav:** „Jan Kameník“; in týž: *Tiché zahrady*. Host, Brno 1998, s.172-182
- Mluvnice češtiny II. – Tvarosloví.** Academia, Praha 1986
- Mukařovský, Jan:** „Předmluva k vydání Hlaváčkových žalmů“; in týž: *Kapitoly z české poetiky II*. Svoboda, Praha 1948, s.219-234
- Mukařovský, Jan:** „Záměrnost a nezáměrnost v umění“; in týž: *Studie I*. Nakladatelství Host, Brno 2000, s. 353-388
- Mukařovský, Jan:** „Individuum a literární vývoj i do textu“; in týž: *Studie I*. Nakladatelství Host, Brno 2000, s. 336-352
- Nakonečný, Milan:** *Novodobý český hermetismus*. Vodnář, Praha 1995.
- Nakonečný, Milan:** *Lexikon magie*. Ivo Železný, Praha 1993.
- Novák, Arne, Jan V. Novák:** *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. Atlantis, Brno 1995.
- Novák, Radomil:** „Hudba v básnickém světě Otokara Březiny“; in P. Holman (ed.): *Otokar Březina 2003*. Sursum: Tišnov 2004, s. 163-174
- Nováková, Šárka:** „Mystické deníky Jana Kameníka v rukopisech“, Scarabeus 1999, s. 85-95
- Olič, Jiří:** *Neznámý Váchal: život umělce*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000.
- Opelík, Jiří:** *Holanovské nápovědy*. Thyrusus, Praha 2004.
- Pelán, Jiří:** „Překlady Jana Kameníka“; in J. Kameník: *Překlady*. Triáda, Praha 1996, s. 223-238
- Peterka, Josef:** „Sestina“; in Š. Vlašín: *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha 1977, s. 348-349



- Píša, Antonín Matěj:** „Nové knihy“; Kytice 2, 1947, s. 227
- Pospíšil, Ctirad Václav:** *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*. Krystal OP, Praha 2000.
- Putna, Martin C.:** *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918*. Torst, Praha 1998.
- Putna, Martin C.:** *Česká katolická literatura v kontextech 1918- 1945*. Torst, Praha 2010
- Rahner, Karl, Herbert Vorgrimler:** „Mystika“; in tíž: *Teologický slovník*. Zvon, Praha 1996, s. 190-192
- Sanitrák, Josef:** *Dějiny české mystiky I., II.*. Eminent, Praha 2006.
- Semino, Elena:** *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Longman, New York 1997.
- Scholten, Clemens:** „Gnose/gnosticismus“; in F.König, H. Waldenfels: *Lexikon náboženství*. Victoria Publishing, Praha 1994, s.164-167
- Slavík, Ivan:** „Jan Kameník: Neviditelný let“; Vyšehrad 2, 1947, č. 16-17, s. 266
- Stankovič, Andrej:** *Josef Florian a Stará Říše*. Triáda, Praha 2008.
- Svozil, Oldřich (ed):** *Přátelství básníků: vzájemná korespondence Karla Dostála-Lutinova s Juliem Zeyerem a Otokarem Březinou*. Host, Brno 1997.
- Šajtar, Drahomír:** *Poesie 1931-1934. Historie jednoho časopisu*. Opty, Opava 1995.
- Šalda, František Xaver:** „Předmluva“; in H. Bremond: *Čistá poezie*. Orbis, Praha 1935, s. 9-19
- Šalda, František Xaver:** „Umění a náboženství“; in týž: *Studie o umění a básnících*. Melantrich, Praha 1948, s. 11-37
- Šalda, František Xaver:** „Hrdinný zrak“; in týž: *Duše a dílo. Boje o zítřek*. Melantrich, Praha 1973, s. 43-50
- Šmejkal, František:** *Sursum: 1910-1912*. Krajská galerie, Hradec Králové 1976.
- Trávníček, Mojmír:** „Na okraj próz Jana Kameníka“; Proglas 7, 1996, č. 5-6, s. 65-66
- Trávníček, Mojmír:** „Zapomínaný básník duchovních portrétů“; in týž: *Sdílet věčné. Studie, profily a kritiky*. Periplum, Olomouc 2002, s.71-81
- Trunečka, Michal:** „Deformace slovesných valencí v Holanově sbírce *Vanutí*“; Česká literatura 48, 2000, č.5, s. 484-501

- Tsur, Reuven:** *On the Shore of Nothingness*. Imprint Academic, Exeter 2003.
- Underhill, Evelyn:** *Mystika. Podstata a cesta duchovního vědomí*. Dybbuk, Praha 2004.
- Valéry, Paul:** Malá Parka. In J. Palivec: *Básně, eseje, překlady*. Torst, Praha 1993, s. 183-199
- Vaňková, Irena a kol.:** *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Karolinum, Praha 2005.
- Vojvodík, Josef:** „Mezi kultem umění a mýtem života: Tvůrčí dialog Otokara Březiny a Františka Bílka“; in H. Larvová (ed.): *František Bílek 1872-1941*. Galerie hlavního města Prahy, Praha 2000, s. 141-180
- Vojvodík, Josef:** *Od estetismu k eschatonu*. Academia, Praha 2004.
- Weinfurter, Karel:** *Ohnivý keř I*. Nakladatelství Psyché, Jablonec nad Nisou 1992.
- Wiendl, Jan:** „Kontury básnického světa Zahradníčkových Jeřábů“; *Česká literatura* 47, 1999, č.2, s. 193-216
- Wiendl, Jan:** *Vizionáři a vyznavači*. Dauphin, Praha 2007.
- Zahradníček, Jan:** Jeřáby. In týž: *Dílo I*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 116-166

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz>

## Abstrakt

Tématem mé práce je básnické dílo Jana Kameníka, vlastním jménem Ludmily Maceškové (1898-1974). Básnické dílo Jana Kameníka čítá pět básnických sbírek a bývá označováno za neobyčejně výrazné a v české literatuře ojedinělé. Ve své práci jsem si položila dvě související otázky. První z nich je „zařazení Jana Kameníka do kontextu české literatury“ a druhou „vztah mystiky a poezie v Kameníkově literární tvorbě“. Základním metodologickým východiskem je pro mě zkoumání „estetického obsahu“, jak ho aplikuje Josef Vojvodík v monografii *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat* (2004). V případě Jana Kameníka/ Ludmily Maceškové vystupuje ve specifických souvislostech do popředí problematika subjektu v souvislosti s mužskou stylizací v textech autorky-ženy a jejím mužským pseudonymem. K postižení problematiky subjektu v poezii Jana Kameníka mi byly východiskem studie Miroslava Červenky, Marie Kubínové a Vladimíra Macury prezentované ve sborníku *Proměny subjektu* (1994). Nastíněním širších kulturně-literárních souvislostí, zhodnocením dosavadního kameníkovského bádání a vlastní interpretací Kameníkových básnických sbírek jsem se pokusila jednak zařadit Jana Kameníka/ Ludmilu Maceškovou do kontextu české poezie 20. století, jednak postihnout vlastní Kameníkovu specifiku – ztvárnění mystické zkušenosti.

## Resume

The topic of my thesis is the body of poetic works by Jan Kameník, which was a pen-name of Ludmila Macešková (1898-1974). Jan Kameník's poetic works consist of five collections of poetry; they are frequently classified as unusually distinctive and unique in the Czech literary context. My thesis asks two related questions: "where does Jan Kameník fit in to the Czech literary context" and "what is the relationship between mystique and poetry in Kameník's literary work". My fundamental methodological point was an examination of the "aesthetic content" as applied by Josef Vojvodík in his monograph *From Aestheticism to Eschaton. Models of the World and Existence in the Lyrical Work by Otokar Březina. Symbolic Paradigm Reconstruction* (2004). In the case of Jan Kameník/ Ludmila Macešková, the issue of the subject comes forward in specific contexts and in relation to the male stylisation in a female author's texts under her male pen-name. To grasp the problem issues of the subject in Jan Kameník's poetry, I applied studies by Miroslav Červenka, Marie Kubínova and Vladimír Macura presented in the bulletin, *Proměny subjektu (Metamorphoses of the Subject)* (1994). By giving a view of a wider cultural and literary context, evaluation of Kameník research so far and my own interpretation of Kameník's poetry collections, I have tried to put Jan Kameník/ Ludmila Macešková in the context of 20<sup>th</sup> century Czech poetry as well as to depict Kameník's own specific feature - the expression of one's mystic experience.