

„Krev k hrdlu stoupá, s mým se mísí slovem“: lidské mimo lidskost a poetika nesnesitelného*

K válečné poezii Jana Zahradníčka

Josef Vojvodík — Jan Wiendl

Působíš-li nám utrpení, děje se nám tak námi samotnými.¹
(Agrippa D'Aubigné: *Les Tragiques*, I, v. 1273–1282)

Vzlyk ducha pochopte — národa slovo.²
(Juliusz Słowacki: *Král Duch*, v. 2, 10)

„NEZVOLIV SOBĚ...“. HISTORICKÉ SOUVISLOSTI A RÁMCE

Okupace českých zemí německými nacistickými vojsky v březnu 1939 a následné vypuknutí celosvětového válečného konfliktu s sebou přinesly — jak známo — mohutnou odezvu ze strany českých básníků (srov. např. Brabec 1994). Zejména v situaci nucené kapitulace českých vojsk na hraničních pozicích v roce 1938 a po následné demobilizaci a popuštění příhraničních oblastí hitlerovskému Německu, jež byly zdrojem silné celonárodní frustrace, plnila česká poezie slovy kritika Bedřicha Fučíka svůj zcela konkrétní „bojový úkol“ (Fučík 1994a, s. 21).

Poezie jako médium, které obrazným jazykem tlumočí obecně sdílené pocity a představy, zůstávala jedním z klíčových pilířů obrany národní identity i v době protektorátu. Zejména v jeho prvních letech, konkrétně do nástupu Reinharda Heydricha do úřadu zastupujícího říšského protektora v září 1941, kdy se situace v českých zemích vyhrotila a radikálně proměnila, byla česká poezie schopna navzdory zavedené a aktivní cenzuře oslovit tisíce čtenářů a vytvářet pocit kolektivního sdílení národních a kulturních hodnot (srov. např. Janáček — Pavlíček 2015); napomáhala však rovněž formulovat individuální, existenciálně vyhocené prožitky jednotlivce v katastrofické době.

Zejména na přelomu let 1939–1940 vydali příslušníci nejproduktivnější básnické generace celou řadu titulů, které se setkaly s nebyvalým ohlasem recenzentů a přede-

* Studie vznikla v souvislosti s řešením grantového projektu GA ČR 15-04068S *Básnické dílo Jana Zahradníčka*.

1 „Si tu nous fais du mal, il nous vient de nous-mêmes.“ (Vydáno v roce 1616.)

2 „Niech pojmą ducha jęk — Slowo narodu.“ (Napsáno v letech 1846–1849.)



vším čtenářů. Josef Hora vydává básnickou povídku *Jan houslista* (Hora 1939) a vzápětí sbírku *Zahrada Popelčína* (Hora 1940), Jaroslav Seifert sbírky *Světlem oděná* (Seifert 1940a) a *Vějíř Boženy Němcové* (Seifert 1940b), František Halas soubor *Naše paní Božena Němcová* (Halas 1940), Vladimír Holan vydává cyklus *Sen* (Holan 1939) a soubor básní *Záhřmotí* (Holan 1940). Z děl starších básníků byly tehdy vstřícně reflektovány básnické knihy Josefa Palivce *Pečetní prsten* (Palivec 1941), Jaroslava Kolmana *Cassia Prsten* (Kolman Cassius 1940) aj. Svěbytnou reflexi zaznamenaly rovněž sbírky autorů, kteří se ve své tvorbě opírali o metafyzickou (ovšem nikoliv pouze křesťansky založenou) tradici a životní perspektivu. Sem patří zejména práce Františka Lazeckého *Věžeň* (Lazecský 1940), Vladimíra Vokolka *Žíněné roucho* (Vokolek 1940), Václava Renče *Trojzpěvy* (Renč 1940), Františka Hrubína *Včelí plást* (Hrubín 1940) či *Hradní věž* Viléma Závady (Závada 1940). Aktivní byla i nejmladší básnická generace, v tomto ohledu jen pro úplnost připomeňme koncepční aktivity Kamila Bednáře, jež vyústily do eseje *Slovo k mladým* a studie *Ohlasy Slova k mladým* (oba texty vyšly v letech 1940 a 1941 v pozoruhodné ediční řadě *Svazky úvah a studií*, kterou řídil v nakl. Václava Petra František Kovárna — Bednář 1940a a 1941), či jeho básnickou skladbu *Veliký mrtvý* (1940b); Jiří Orten vydal v roce 1940 skladbu *Jeremiášův pláč* (Orten 1940), o rok později sbírku *Ohnice* (Orten 1941); Jan Pilař sbírky *Stesk Orfeův* (Pilař 1940) a *Dům bez oken* (Pilař 1942); Klement Bochořák soubor *Jasy* (Bochořák 1940) a *Ušchlé květiny* (Bochořák 1942), Josef Kainar *Příběhy a menší básně* (Kainar 1940), Ivan Blatný sbírku *Paní Jitřenka* (Blatný 1940) a *Melancholické procházky* (Blatný 1941); Jiří Kolář soubor *Křestný list* (Kolář 1941), Oldřich Mikulášek *Marné milování* (Mikulášek 1940). Důležité je, že právě v této době se kolem Jana Zahradníčka, podobně — byť v jiných souvislostech — jako například kolem Františka Halase, začíná vytvářet okruh spřízněných mladých, křesťansky založených básníků, jimž Zahradníček představoval tvůrčí i mravní autoritu a poskytoval jim jako tribunu časopis *Akord*, který redigoval. Tito mladí básníci pod jeho patronací nalézali prostor pro diskusi nad svěbytným směřováním svých poetik, vzdálených postupům a hlediskům autorů, jako byli Bednář či Jiří Kolář. Vedle Vladimíra Vokolka to byli například solitérní Klement Bochořák, Josef Suchý, Ladislav Dvořák a v neposlední řadě Ivan Slavík, jenž Zahradníčkovi zprostředkoval kontakty na mladé křesťanské autory v době války a zejména po válce. Vzhledem k válečným a zejména poválečným událostem se však tento okruh nikdy oficiálně neustavil.

Ve výčtu bychom ovšem mohli pokračovat i nadále, poezie co do témat i kvantitativně vydání jako by skutečně suplovala mnohé aktivity rezistentní povahy, které byly oficiálně potlačeny, ovšem nikoli udušeny. Do tohoto kontextu se tedy vřadil básník Jan Zahradníček se svým dílem. Válku, resp. blížící se civilizační katastrofu, jak upozornil Bedřich Fučík v již citované kritické studii *Duch české poezie válečné*, však Zahradníček předjímal již v polovině třicátých let. Zřetelně se tato vize promítla zejména do páté básnickovy sbírky *Pozdravení slunci* (Zahradníček 2001e). Zde zejména závěrečná skladba *Zemi mé souzní* s dalšími vlasteneckými básněmi z předmnichovské doby, jako byla Zavadova *Cesta pěšky* (Závada 1937) nebo Horův *Zpěv rodné zemi* (Hora 1938). První „válečná“ Zahradníčkova sbírka *Korouhve* (Zahradníček 2001f, kniha vydána u Vilímka v edici *Tvar*, kterou řídili Bedřich Fučík a Vilém Závada, kresba na obálce František Tichý) tak představovala přirozené vyvrcholení dlouhodobě přítomné tendence. Básnická kniha o třech oddílech, kterou uzavírají skladby vě-



nované českým světcům a patronům země (svatým Vojtěchovi, Prokopovi, Janu Nepomuckému a Cyrilu a Metodějovi), tak jako by naplnila temné Zahradníčkovy vize, avšak přetavila je do mohutného patetického a básnický mnohdy rafinovaně vyjádřeného gesta, které umělecky mnohovrstevným způsobem tlumočí tu vizi národa a jeho duchovní zaštitění, které definuje integrálně založená katolická náboženská a kulturní tradice. Kratší jambické verše tu střídá širokodechý orální volný verš s převahou daktylů a s četnými předrážkami, daktylská řada je často zakončována herojskou klauzulí; hojné biblické motivy a odkazy na životy světců básním dodávají na epičnosti a posilují jejich patetický ráz. Takto ideově vymezený národ, k němuž se Zahradníček obrací, je zde chápán jako hodnota z absolutních, je personifikován v rozpětí od patetických oslovení až po intimně vyjádřená zosobněná vyznání. Víru v národ, v jeho posvátný charakter, tehdy Zahradníček prosazoval nejen v poezii, ale také v publicistických vystoupeních v časopise *Obnova*, kterých — v porovnání s předchozími léty — na sklonku 30. let výrazně přibýlo a z dříve důsledně apolitického básníka se v nich stával rozhořčený komentátor soudobého dění, kritizující prvorepublikový liberalismus, který národ přivedl podle jeho názoru do této složité situace. Po roce 1939, na prahu roku 1940, však Zahradníček rázně své veřejné publicistické angažmá ukončuje. Stanoviska však nemění a prezentuje je zejména v soukromé korespondenci. V dopise básníku Vladimíru Vokolkovi, v němž našel na počátku války mladšího přítele, například nabádá: „Třebaže mám daleko stejně jako Vy k hluchým davům, nedovedu si představit budoucnost, po níž úpím, bez svého národa. Musíte přece vědět, že náš národ je jednou z těch starých věcí, která překáží a překážela všem, kdo tu chtěli založit království Satanovo. Překážel Josefu II. a všem podobným snahám scelovacím, a kdykoli přijde nějaký nový Josef II., začne vždycky tím, že se bude snažit vyhladit nás. Masaryk také tvrdil, že je to nepraktické a neehospodárné, abychom lpěli na své národnosti. [...]“³

Zahradníčkovy *Korouhve* představují nejkompexnější básnické vyjádření katolicky založené národní rezistence, jež bylo v Čechách na počátku války realizováno. Jakkoli se vydání knihy neobešlo bez striktních cenzurních zásahů (srov. Králík 1995), kniha se setkala s velkým čtenářským ohlasem (do roku 1944 byla realizována čtyři vydání), a to nejen u tradičně založených čtenářů. Umělecké vyjádření koncentrované v *Korouhvích* navíc básník prohloubil rovněž v esejistické rovině. V témže roce, kdy vydal *Korouhve*, publikoval soubor esejí *Oslice Balaamova* (Zahradníček 1940b), první, ale také poslední knižní soubor své kulturní esejistiky, kde se v různorodých úhlech dotýká problému národní identity, vnímané na pozadí svatováclavské duchovní tradice, a uvažuje o funkci poezie, principech tvůrčí svobody a odpovědnosti. Právě zde, v esejích *O básnické svobodě*, *Slovo*, *Básník a jeho krajina* či *Jest mnoho sklizní*, sepsaných v letech 1934–1938, se mimo jiné setkáváme s explicitním rozvíjením myšlenky personifikované, až fyzicky pojaté představy národa jako subjektu, jehož radost a utrpení jsou totožné s pocity a prožitky každého člověka, jehož osud je v rukách božích.

Léta druhé světové války byla tedy dobou, která vyžadovala — a nejenom po českých básnících — extrémní nasazení a svým způsobem paradoxní odhodlání snášet tíži cizího s jeho násilím a zároveň této tíži a tomuto násilí vzdorovat. Okupace,

3 Dopis Jana Zahradníčka Vladimíru Vokolkovi, 4. 1. 1941, LA PNP, f. Vladimír Vokolek, 5/1/1/573.



protektorát „Böhmen und Mähren“ a druhá světová válka tvoří velmi specifický kulturně-společenský, myšlenkový, ale také emocionální a afektivní „prostor“, v němž byl člověk konfrontován s extrémními stavy a zkušenostmi, které byly umělecky artikulovány a různými způsoby ztvárňovány, ale také umělecko-teoreticky a umělecko-filozoficky reflektovány.

V současných diskuzích o krizi humanismu, krizi ideje humanismu a výrazně oživeného teoretického zájmu o antropologicko-filozofické a antropologicko-estetické fenomény jako afektivita, patos, performativita a medialita emocí a afektů, dostává se do nového světla také problematika vztahu umění a násilí v české literatuře, konkrétně v poezii válečných let. V této souvislosti nás zajímá především otázka: jak vysvětlit, že v hrůzách války, okupace a brutálního násilí, tváří v tvář nelidskosti, krutosti, utrpení vznikají díla s vysoce estetickým účinkem? Je možné zobrazovat nepředstavitelné? Je však třeba důsledně rozlišovat mezi válkou a násilím jako námětem tragédie (již ve starém Řecku) a reálnou válkou, mezi estetikou hrůzy a děsu v uměleckých dílech a hrůzou, vyvolanou reálnými událostmi. Kromě toho nelze předpokládat takový stupeň realismu v umění, jehož cílem — a vůbec možností — by bylo fotografické reprodukování skutečnosti s veškerou její drastičností. Okolnost, že mnohá díla čerpající náměty z obou světových válek 20. století ztvárňují jejich hrůzu, nelidskost, krutost a brutalitu s nebývalou intenzitou, aniž by často jejich autoři vůbec byli přímými svědky těchto hrůz, může platit jako příklad a důkaz síly estetického ztvárnění.⁴

Jakým jazykem však vyslovit a vyjádřit nelidskost, krutost, šokující zvraty, náhlé, osudové proměny životních situací, traumatické a traumatizující události v jejich hyperboličnosti a nepochopitelnosti? Události a situace, jejichž dimenze se zásadně liší od oblasti praktické a epistémické. Bernhard Waldenfels se v této souvislosti ptá, zda je možné o utrpení a násilí, kterému je člověk vystaven a které musí trpně zakoušet, vyprávět podobným způsobem jako o aktivním jednání, spojeném, i navzdory nepříznivým okolnostem, s rozhodováním, plánováním, aktivitou? A lze básnickými prostředky „vyprávět“ válku jako výbuch kolektivního násilí a s ní spojené pronásledování a teror, tedy příběhy obětí, pasivních i aktivních spoluúčastníků, vydavatelů rozkazů a jejich vykonavatelů, vítězů i poražených (Waldenfels 2002, s. 28)? Tyto příběhy a jejich události obsahují mezery a „díry ne-smyslu“, které se rozevírají ve vyprávění: „[...] mlčení, které nespočívá v tom, že něco není řečeno nebo vykonáno, něco zamlčeno nebo vypuštěno, nýbrž v tom, že samotný smyslu události se vymyká slovnímu nebo praktickému zvládnutí“ (tamtéž, s. 32). To, co nelze vyprávět, se podle Waldenfelse jeví jako určitá figura něčeho „mimo-řádného“, co se vymyká určitému řádu nebo pořádku, také pořádku vyprávění a v této souvislosti vyslovuje důležitou myšlenku, že právě v tom, co se vymyká vyprávění, v jeho cézurách, trhlinách, synkopách, se ukazují etické aspekty a nároky. To, co se vyprávění vymyká, není, jak Waldenfels zdůrazňuje, popřením toho, co vyprávět lze, ale jeho odvrácenou stranou (tamtéž, s. 21).

4 Ve své interpretaci „principu krutosti“ rozvíjí Clément Rosset myšlenku krutosti jako obranného mechanismu filozofie samotné proti jejím hlavním nepřítelům: realitě a nelítostnému, vše anihilujícímu času. Vědomí nevyhnutelnosti, „krutosti“ reálného vidí Rosset jako průvodní jev západní metafyziky (Rosset 1988).



**„...A ŽALUJ BOHU, ŽALUJ SVĚTU, / JAK TENKRÁT ZA VZTEKLÉHO PSA / KREV STŘÍKALA NA ÚSTA KVĚTŮ / – A STAČIL SOUHLAS VRAŽDOU JSA...“.
NÁSILÍ: MODUS HYPERBOLICKÉ ZKUŠENOSTI A „JAZYK, KTERÝ BĀSNÍ“**

V knize *Hyperphänomene: Modi hyperbolischer Erfahrung* (2012) Bernhard Waldenfels analyzuje excesivní násilí nacionálního socialismu, jemuž bylo evropské lidstvo v okupovaných územích vystaveno, jako typ hyperbolické zkušenosti. O jaké zkušenosti jde? Nikoliv takové, jež by souvisely s neobvyklými nebo „vyššími“ fenomény, nýbrž takové, které se vyskytují v nadbytku, které ukazují, co a když je něco *více* a *jinak*. Hyperbolické úzce souvisí s mimořádným, jež vybočuje z řádu a uspořádanosti, aniž by se od ní ovšem zcela vzdálilo, a vyvolává tak údiv, ale i úděs (Waldenfels 2012, s. 13–14). Hyperbolickým fenoménem je také násilí v různých metamorfózách a projevech, násilí jako „černá energie“, jež má, podobně jako zlo, parazitní charakter, neboť nemůže existovat ze sebe sama. V tom spočívá také paradoxnost zničujícího násilí, které se vzpírá racionálnímu vysvětlení (tamtéž, s. 331–334).

Šokující excesivnost a razance násilí druhé světové války a nacionálně-socialistického teroru bylo radikálně novou zkušeností, radikální v tom, že šlo o téměř úplné zničení lidskosti, a přece a zároveň zkušeností, že jeho úplné zničení není možné, protože „vždy zůstane nějaký zbytek“. Tímto zbytkem je, jak píše Giorgio Agamben, svědek: „Člověk je tedy vždy v hranicích a za hranicemi lidského, on je centrálním prahem, přes který neustále přecházejí proudy lidského a ne-lidského, subjektivace a odsubjektivizování, vznikání mluvící bytosti a *logu*, který se stává živoucím. Tyto proudy jsou koextenzivní, nikoli však koincidentní a jejich ne-koidence, tenká hrana, která je dělí, je místem svědectví“ (Agamben 2003, s. 118).

Když v roce 2001 připravil Georges Didi-Huberman výstavu, v jejímž středu se ocitly čtyři v srpnu 1944 tajně pořízené fotografie z koncentračního tábora Osvětim, vyvolala tato výstava ostré polemiky a nezakryté agresivní reakce, především psychoanalytika Gérarda Wajcmana, který trval na tabu nezobrazitelnosti hrůz vyhlazovacích táborů (Wajcman 2001).⁵ Didi-Huberman vydal jako odpověď svoji knihu *Images malgré tout* (Didi-Huberman 2003), v níž naopak trvá na nutnosti zobrazení, na překonání platonského chápání obrazu jako zahalujícího závoje, na překonání mimetické iluze. Tato zahalující iluze musí být protržena: nikoliv obraz jako závoj, nikoliv jako předmět niterné meditace, nýbrž obraz jako *trhlina*, kterou poznáváme. Odmítá dva obvyklé způsoby vnímání těchto fotografií: jeden, který je redukuje na „ikony hororu“, a druhý, který se domnívá, že i za cenu retuší a zvětšování detailů uvidí a pozná „vše“. Didi-Huberman navrhuje jiné vnímání obrazu: jako dění, které se musí uskutečnit, jako akt, obraz s jeho patickou silou, kterou jsme zasaženi, kterou u-trpíme jako *punctum*, jako rána, které se dotýkáme. *Passio Christi* a jeho vizualizace ukazuje význam obrazu jako trhliny v dějinách křesťanského umění: každá rána na Kristově těle je touto trhlinou, v níž a již se racionálně nepochopitelné ukazuje ve své evidenci.⁶

5 Wajcman obvinil Didi-Hubermana z údajného perverzně „magického vzývání fetiše“, totiž těchto obrazů hrůzy a jejich „pozvednutí na status relikvie“, což interpretoval jako „křesťanstvím infiltrované myšlení“, jako „passion pro obraz“, která je „typická pro křesťanství“.

6 K tomu výstižně poznamenává Martin Bedřich ve své dosud nepublikované dizertační



Zásadní otázka, kterou je třeba na tomto místě položit, se týká ztvárnění utrpení a násilí uměleckými prostředky, v tomto případě prostředky „jazyka, který básní“⁷; tedy také otázka jejich — nolens volens — estetizace, mimo morální nebo ideologicko-kritická hlediska a kritéria, ke všemu ještě v době druhé světové války, tváří v tvář jejímu teroru, bezprostřednímu ohrožení a fyzickému ničení člověka. Tato otázka neplatí jen pro jednoznačně problematizující tematizaci násilí, utrpení i sexuality (například v literární tvorbě a výtvarném díle generace autorů, narozených v letech 1915–1920), ale také pro díla, kterým *nelze* bez dalšího přiřknout takový záměr.

Takovým dílem, jemuž je na první pohled vzdálená tato drastická symbióza, které ji však — jako fascinace „krutou něhou“ — tematizuje i estetizuje, je básnické dílo Jana Zahradníčka z let války a protektorátu. Jak jsme naznačili výše, již Zahradníčkova sbírka *Korouhve* (1940), zvláště poetika jejího třetího oddílu, který obsahuje básnické apoteózy českých a slovanských světců (sv. Vojtěch, sv. Prokop, sv. Jan Nepomucký, sv. Cyril a Metoděj), je založena na formulích patosu heroické vznešenosti křesťanských mučedníků a patronů země, „jež tupena mlčí“ (*Svatý Prokop*, srov. Zahradníček 2001f, s. 302), heroičnosti, která je stejně tak krutá jako vznešená a naopak: „Kotníky rvou ti katů kleště, / smolnicím dali v bok tvůj plát, / ty napjat slyšíš, slyšíš ještě / svou královnu se zpovídat, / ty zkrušen slyšíš skrze zdíva, / jak těmi ústy k tobě zpívá / nejhlubší ze všech tajemství, / jak úzkost země z nich se chví“ (*Svatý Jan Nepomucký*, srov. Zahradníček 2001f, s. 306–307).

Tím se otevírá další problémový okruh: umění a estetika „výjimečného stavu“ a umění, umělecké tvoření jako výjimečný stav. Psát o poezii, která chce — podobně jako Zahradníček v *Žalmu roku dvaadvacátého*, vypovídat o hrůzách „bojišť a popravišť“ (Zahradníček 2001i, s. 436), znamená zastavit se také u krutosti jako tématu umění, v tomto případě poezie. A ještě přesněji řečeno: estetizace krutosti, jakkoli paradoxně to může znít. Neboť mluvit o krutostech, dokonce — jak ukáže průnik do struktury veršové sémantiky Zahradníčkova *Žalmu roku dvaadvacátého* — formou brilantně cizelovaných veršů a strhující básnické obraznosti, vyžaduje vyrovnat se s fenoménem, který je pro většinu právem spojován s „ultimativním zlem“, tedy s problémem theodiceje, problémem existence zla ve světě tváří v tvář víře v Boha jako ve svrchované dobro.

Může „výjimečný stav“ jako „mechanismus výjimky“ obsahovat estetický potenciál? Giorgio Agamben definoval v knize *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*

práci *Obrazové principy v literatuře raného novověku*: „Raněnovověký svět, stejně jako středověký, takovou hrůzu z obrazu nemá. [...] Je-li pro křesťanství nejnepředstavitelnější událostí potupná smrt Boha na kříži, jsou jeho zobrazení, případně dokonce schematizované detailní obrazy jeho ran právě takovými trhlinami, v nichž je rozumově neuchopitelné poselství vizuálně prezentováno v jiné specifické formě kognice, např. během meditace, o čemž svědčí takto pojaté modlitební knihy“ (Bedřich 2012, s. 34). Medúzin „efekt“ obrazu, jeho ambivalentnost, Didi-Huberman problematizuje v podobném smyslu jako již Husserl, který v přednáškách z let 1923–1924 zdůrazňoval étos fenomenologického zření a „čistého diváka“ („reiner Zuschauer“): „Medúzy jsou nebezpečné jen pro ty, kteří na ně už předem věří a bojí se jich“ (Husserl 1959, s. Q). Je třeba, jak dodává Hans Blumenberg, mít odvahu říct, co vidím, a nechat to platit v jeho evidentnosti (Blumenberg 2006).

7 Název původně rozhlasové přednášky Jana Mukařovského z roku 1947.



(1995, č. 2011) *výjimečný stav jako politicko-právní fenomén, spojený se suspendováním právního řádu a zároveň jako „komplexní topologickou figuru“*. Vychází ze „struktury výjimky“ německého teoretika a filozofa práva Carla Schmitta (1888–1985), autora „politické teologie“, podle níž jsou „výjimky zajímavější než normální případ. Normální [stav] nedokazuje nic, výjimka dokazuje vše; nepotvrzuje pouze pravidlo, pravidlo vůbec žije pouze výjimkou. [...] Protestantský teolog [tj. Søren Kierkegaard], který ukázal, jak vitálních zájmů může být schopna teologická reflexe také v 19. století, řekl: Výjimka vysvětluje obecné a sebe samu. A chceme-li obecné správně studovat, stačí jen, poohlédneme-li se po skutečné výjimce. Vše vyjasňuje mnohem zřetelněji než obecné samo. Časem se nabažíme věčného tlachání o obecném: existují výjimky. Kdybychom je nemohli vysvětlit, nedalo by se vysvětlit ani obecné. Obtíže si obvykle ani nepovšimneme proto, že nemyslíme obecné s vášnivým zaujetím, nýbrž s jakousi pohodlnou povrchností. Výjimka naproti tomu uvažuje o všeobecném s energickou vášní“ (Schmitt 2012, s. 16). Schmittova „struktura výjimky“ a jeho teorie, která byla již ve dvacátých letech 20. století myšlenkově přitažlivá a provokativní pro řadu filozofů a autorů (např. Ernst Jünger, Helmuth Plessner, Walter Benjamin ad.), a Agambenova reflexe výjimečného stavu otevírají textové strategie také na poli literárních fikcí. Jako literární strategie obsahuje „výjimečný stav“ spektrum *topoi* a myšlenkových figur, spojených s dialektikou výjimečného stavu a normality. Ale také: výjimečný stav jako politický akt, v němž „mlčí zákon a právo“, iniciuje — paradoxně a zdánlivě zcela iracionálně — estetické a umělecké strategie za hranicemi normality. Jde o zneklidňující fenomén, související s otázkou, jak je možné, že ve stavu extrémů a abnormalnosti — války, teroru, katastrofy, epidemie, věznění apod. — lze psát básně, aniž by to bylo „barbarské“.

Výjimečný stav je výjimečný také v tom smyslu, že se „příroda a politika, vnitřní a vnější, vyloučení a připojení stanou nerozlišitelnými“. Jde tedy o radikální transformaci politiky v „přírodní zákon“, v uzavřený prostor „nahé existence“, „holého života“ a svrchovanou sféru, „ve které je možno zabít, aniž by se spáchala vražda a aniž by byla celebrována oběť, a svatým, to znamená usmrtitelným, nikoliv však obětovatelným, je život, který je do této sféry uzavřen“. V této strategii se podle Agambena manifestuje tajný, ale o to vytrvalejší svazek mezi archaičností a moderností; síla a moc tohoto spojení připoutává „holý život“ k archaickému *arcanum imperii* (srov. Agamben 2011, s. 16), a tento „holý život“ ztělesňoval v archaickém římském právu *homo sacer*, „posvátný“ a zároveň „prokletý“ člověk, který mohl být podle tohoto práva beztretně zabit, nikoli však obětován (k čemuž odkazuje také podvojný význam slova *sacer*), což jeho zabítí dělalo na jedné straně nesmyslným, na druhé však jej samotného (paradoxně) nedotknutelným. Tuto situaci výjimečného stavu „holého“ života, vydaného na pospas totalitní moci, vyjádřil Zahradníček v básnické skladbě *Znamení moci* (1951), vzniklé krátce před jeho zatčením, jejíž významové jádro krystalizuje kolem konfrontace suverénního nositele moci a násilí a *homines sacri*, kteří jsou touto neomezenou mocí mučeni a zabíjeni, aniž by byli obětováni: „Byli mučeni, ale nebyli mučedníci / Byli stínáni, a žádný z nich Pavel“ (Zahradníček 2001j, s. 569).

Poetika Zahradníčkova poválečného díla, a zejména jeho *Znamení moci* a vězeňské poezie, shrnuté do sbírky *Dům strach*, je důsledným a básnickým, umělecky mimořádným rozvedením jeho válečné poetiky výjimečného stavu; bylo by snad možné mluvit, samozřejmě velmi obezřetně a opatrně, o básnické teologii politična (ve schmittov-

ském⁸ i agambenovském smyslu), totiž ve vztahu k problému, který je jádrem celé skladby: vztahu suverénní moci a — doslova — nahého života, vystaveného politickému násilí, vztahu rozehraného jako velká básnická antiteze mezi „panem Nikdo“ s jeho „banalitou zla“ (která je stejně tak „k smíchu a k pláči“), a „jediné opravdové moci nad světem“, jímž je „On“. K tomu se však vrátíme na jiném místě.

Již v básních sbírky *Stará země* (verše z let 1940–1945), a zvláště v *Žalmu roku dvačtyřicátého* je to právě téma vyslovitelnosti nevyslovitelného: jak mluvit o nesnesitelném. Paradoxnost nemožné situace spočívá v tom, že pouze na hranici možného lze mluvit o tom, co tuto hranici přesahuje. Nemožné se potencuje, jako píše Waldenfels, „v promluvě nevyslovitelného jako nevyslovitelného“ (Waldenfels 2009, s. 19). Alternativou by byl, jak Waldenfels podotýká, šepot, ale i ten by byl za určitých okolností srozumitelným. U Zahradníčka nalezneme analogické vyjádření: „A kdybych šeptl přec, v své řeči skryté / haluze hrůzy o zdi tlukou [...] // Spíš nástroj sípavý hlas vydám v temné děje, / na březích mluvy mé písek slov krví speklý / v jediné slovo jen — to tvrdší kamene je“ (Zahradníček 2001, s. 443, 444). Řeč, která vyslovuje nevyslovitelné, je možná pouze jako *nepřímá* řeč v tom smyslu, že říká něco jiného jako „nadbytek“ promluvy nad řečeným a tím překračuje hranici obvyklého i obvyklým způsobem vyslovitelného. Řeč, která nemá sebe samu a své prostředky již tak zcela v moci a tím naráží na své hranice a zároveň je i překračuje. Řeč, která, jak píše Mukaržovský ve stati nazvané *Jazyk, který básní*, „provází a umožňuje jednání, tvoří osnovu a podklad myšlení, představování, ba duševního života vůbec, i takového, které

8 Již světonázorovým zakotvením v katolicismu by Schmittova politická teologie, jeho úvahy o katolicismu a/jako politické formě, které rozvíjí ve spise *Římský katolicismus a politická forma* (Oikoymenh, Praha 2013), kde poukazuje na své chápání pojmu reprezentace, mohla Zahradníčka, ale stejně tak české katolicky orientované intelektuály, soustředěné ve dvacátých a třicátých letech kolem časopisů *Akord*, *Obnova*, *Řád*, jistě zajímat. Na tomto místě jen několik poznámek: Schmittova *Politische Theologie* — „čtyři kapitoly k nauce o suverenitě“ — z roku 1922 (česky *Politická theologie*. Oikoymenh, Praha 2012) je pokusem o rozvinutí „systematických analogií“ mezi teologicko-metafyzickými a právně-politickými pojmy. A zároveň: ve smyslu analogie mezi teologickým pojmem Boha a právně-politickým pojmem suveréna. Tato souhra se podle Schmitta projevuje především v analogii zázraku a výjimky. V obou případech hraje zásadní roli rozdíl mezi transcendencí a imanencí. Podobně jako Bůh zasahuje bezprostředním způsobem do existujícího světa a tím ruší jeho platné zákony, zasahuje suverén obdobným způsobem do stávajícího právního řádu státu a suspenduje jeho platné právní normy. V obou případech nelze tyto zásahy v rámci těchto přirozených zákonů nebo právních norem reflektovat a zdůvodňovat. Prostě proto, že je ve hře buď transcendence Boha, nebo transcendence suveréna, aniž by však Schmitt přisuzoval suverénovi vlastnosti Boha anebo odvozoval pojem suveréna z pojmu Boha. Pozoruhodné je, že tato představa má své kořeny v teologii a filozofii státu 17. a 18. století: Totiž, že monarchie a transcendence Boha měla pro vědomí barokní doby tu též evidenci jako demokracie a imanence Boha pro vědomí 19. a 20. století. Oběma politickým představám odpovídají podle Schmitta dva — každý jinak — metafyzické obrazy. Teprve uvědomění si této analogie umožňuje podle Schmitta, pochopit vývoj moderních idejí filozofie státu (dominance imanentismu a potlačení transcendence v 19. století, proces sekularizace a „odkouzlení“ v moderním technickém světě). Suverén rozhoduje o „výjimečném stavu“ a suverenita zakládá nerozlišitelný vztah mezi „násilím a právem“.



bývá nazýváno nevyslovitelným. A přitom, žijíc svým vlastním životem,⁹ je řeč vždy připravena vymknout se aspoň na chvíli moci jedince, který jí v dané chvíli vládne, a užít svobody úchvatem urvané po svém: k zázraku nebo k žertu. Řeč je netoliko pomocníkem básníků, ale sama také básníkem“ (Mukařovský 1947, s. 17).

„...V MUČENÝCH MUČEN, VRAŽDĚN S VRAŽDĚNÝMI“: REÁLNO, KRUTOST, TRANSGRESE

Výjimečný stav je spojen nebo vytváří různé podoby překračování/transgrese. I když na tomto místě ponecháme stranou Bataillovu paranáboženskou interpretaci války jako obětování, je přece jen třeba zmínit jeho myšlenku oběti jako zdroje posvátného. Obětování — také jako radikální překročení všední zkušenosti, má z této perspektivy u Bataille zároveň i imunizační charakter v tom smyslu, že imunizuje proti zlé stránce posvátného. Samotná sakralizace je ambivalentní: konstituuje posvátné, ale zároveň proti němu imunizuje. Protikladem a opozicí k Bataillově teorii oběti a obětního rituálu je teorie oběti Reného Girarda, založená na myšlence mimesis touhy/dychtění („désir“), která se může zvrhnout v mimesis násilí. Tato forma mimesis je pro Girarda sociopsychologickým fenoménem, nikoliv dionýským překročením a zrušením principu individuace, jak ji interpretuje Georges Bataille. Pro Girarda je velmi podstatným momentem oběti, že není (jako u Bataille) pouhým „objektem“ obětního rituálu a jeho mytologizací. Viděno z této perspektivy je Bataillova teorie oběti a obětování jako transgresivního aktu velmi tradiční. Girard naopak přiznává oběti její plnohodnotný význam vzhledem k obětujícím: nikoliv mytizace obětování, oběti a jejího skutečného utrpení, ale naopak demaskující zdůraznění kořenů posvátného v brutálním lidském násilí, které se podle Girarda původně utvářelo jako důsledek násilného jednání člověka.¹⁰

Jestliže je možné chápat násilí jako specifickou formu kolektivní „nákazy“, jako — za určitých okolností velmi virulentní — formu „nakažlivého“ násilí, zachvacujícího celé sociální skupiny, možno jako nákazu stejně tak chápat i afektivně-emocionální reakci na toto násilí, rozhodnutí se pro ni i s vědomím jejích důsledků. Jde o korelativní vztah mezi nákazou a obětí, násilím a utrpením, mezi (ambivalencí) posvátného a nečistého. Totiž jako pasivně aktivovaná mimetická schopnost. Právě tato pasivita dělá touhu záležitostí nákazy. Ale je zde ještě jeden důležitý aspekt: etická dimenze patosu „nákazy“, spojená v Lévinasově onto-teologii, rozvinutá v knize *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, s odpovědností za druhého. Odpovědnost za druhého je právě onou „pasivitou, která je pasivnější než každá pasivita“ (Lévinas 1978), totiž vdanost na pospas druhému, na pospas zranění, traumatu, pronásledování, zpochybnění identity, utrpení s veškerou otevřeností, obnažeností. Jak ještě ukážeme, právě tento motiv následování v utrpení jako odpověď na výzvu Kristova utrpení zaujme v Zahradníčkově válečné poezii zvláštní místo.

9 Nejde pochopitelně o „hlas nevědomí“ jako v surrealismu, o „nečinný hlas“ („voix inactive“), jemuž Breton a Éluard přisuzují téměř magickou schopnost restituace ztracené autentické zkušenosti v médiu poezie (srov. Breton — Éluard 1988, s. 1014–1019).

10 Diferencemi mezi Bataillovým a Girardovým pojmem oběti se zabývá Stefano Cochetti (1999).



Umění představuje jedinečnou sféru svobody, neboť vytváří principálně novou a jinou rovinu skutečnosti. Tento fenomén je, jak ukazuje Jurij M. Lotman, podstatou umění (Lotman 2013, s. 147–155). Právě díky prostoru svobody, který se otevírá v umění, zůstává ovšem oblast umění ve zvláštním smyslu mimo oblast konvenčně chápané morálky. Umění dělá možným nejen zakázané, ale také nemožné, fantastické, obscénní, excentrické, děsivé... Každé skutečné umění ozvláštňuje skutečnost mimoumělecké sféry a prostřednictvím experimentů ji problematizuje, transformuje a tím také provokuje k etickým hodnotícím soudům. *Etické* a *estetické* tvoří, jak Lotman zdůrazňuje, krajní póly umění, paradoxní nerozlučný protiklad. Lotman ukazuje, že každé umělecké dílo vytváří určitou normu — nebo dělá, že ji vytváří —, a zároveň tuto normu popírá a (alespoň) ve fantazii a sféře svobody, kterou samo konstituuje, vytváří — v dynamickém procesu — normu jinou.

Tento fenomén reflektoval Zahradníček velmi přesně: v úvaze *O básnické svobodě* (1937) píše: „Tlak, který se činí na básníkovu autonomnost zvnějšku, ze státních režimů, ať pravých či levých, je dnes větší, než byl v kterékoli soustavě minulosti. Prožíváme dnes zlatou dobu otroctví všeho druhu — a protože básnické dílo nevznikne nikdy z vnějšího diktátu, stejně jako nevznikne nikdy z reakce odporu na tento diktát, který může být jen pouhým katalyzátorem, nýbrž jenom ze svobody, je také úsilí básníků, aby si tuto svobodu zachovali, nesrovnatelně větší dnes než kdykoli v minulosti“ (Zahradníček 1995a, s. 10–11).¹¹ A v přednášce *Zastavení*: „[...] nedá se [poezie] uvěznit, nedá se spoutat provazy norem a předpisů. Ba je svobodná i ve vězení, i v poutech, i na mučidlech, ale k čemu by byla její svoboda, kdyby nesloužila, k čemu by byla její síla, krása, kdyby nechránila, a k čemu by byla její krása, kdyby svou záři nevrhala i na šerednost nejobludnější. [...] a když už se nedá nic dělat a všechna pomoc lidská a andělská je marná, vrhá poezie svůj nezemský jas i na tu porušenost, jako by volala: Hleďte jaká krása i v tom blátě, i v té neřesti, i v tom zoufalství“ (Zahradníček 1995c, s. 67).

Zahradníček zde vyslovuje velmi moderním způsobem problém, s nímž budou poezie a umění vůbec po druhé světové válce stále silněji konfrontovány: nuceny bránit svou autonomii proti nárokům morální a politické sféry, tedy proti uzurpaci substance čistě umělecké oblasti. Jako znalec a mimořádně citlivý čtenář Baudelairova díla (podobně jako Teige a Halas), k němuž se také ve svých přednáškách a úvahách o poezii stále znovu vrací, věděl Zahradníček velmi dobře, že Baudelairovy „obrazy“, jeho „sny“ („rêves“), mohou mít sadistické implikace a obsahy, že mohou rozvíjet obscénní představy, že však jde o imaginativní potenciál tvůrčího básníka, který „sní“ a své „snění“ vyvazuje — a jej jím vyvazován — ze sociálního a morálního diskurzu. Zahradníček vystihuje napětí mezi uměním (jako experimentem) a morálkou, když v přednášce s názvem *Básník a život* (druhá polovina třicátých let) říká:

Bylo už řečeno (Keats), že charakterem básníka je nemít žádného charakteru, že básník je vším a není ničím, nemá identitu, nemá svého já. Ne že by nemohl mít

11 Podobně v úvaze nazvané *Slovo* (1936): „Pro básníka samého je tedy poezie mohutným prostředkem k úniku, svobodě, osobní autonomii, ale není pochyby, že má a může mít svůj význam a své poslání také mezi těmi, kteří ji přijímají a čtou, a tu by se dalo mluvit o potřebnosti poezie. [...] Její krása je jen oslabený stupeň hrůzy, a kdyby se ještě jen maličko zvětšila, zdrtila by nás“ (Zahradníček 1995b, s. 17).



charakteru ve smyslu mravním, ale jeho schopnost vžívat se do věci je tak nesmírně pružná a jeho nezáměr o osudy vlastního já tak veliký, že se nám zdá, jako by se stále měnil. [...] Nedejme se mýlit subjektivním rázem lyrických básní. Když básník zpívá, je vždycky objektivní [...]. A zpívá-li o sobě, otvírá-li a ukazuje-li své rány, vezme, že už ani jeho nitro není jeho nitrem. Dívá se do něho jako do hvězdného nebe s takovým odstupem, s takovou neúčastí, že se to zdá až kruté, nelidské, démonické. [...] Rodné město v plamenech, vlast v nebezpečí války, to jsou pro básníky okamžiky plné strašlivé krásy. Fascinovala je krása plamenů a zapomněli, že jsou také zhoubné. [...] Kdykoli básníci žijí, milují, trpí, dopouštějí se prostopášnosti [...], nežijí, nemilují, netrpí, nedopouštějí se prostopášností celou svou bytostí. Jsou vždycky uvnitř rozdělení na toho, který jedná, a toho, který se pozorně dívá. Jsou schopni i takové zvrácenosti, že pozorují chladně svou vlastní smrt, jako Marcel Proust, který máje smrt na jazyku prohlásil, že teď by vylíčil jinak poslední chvíle jednoho svého hrdiny. Krása bývá někdy v konfliktu s dobrem, ačkoli není možno, aby se vybavila ze závislosti na něm. Ovšem dobro uměleckého díla není totožné s mravním dobrem člověka, je to spíše dobro andělské, dobro Lucifera před pádem (Fumet). A básník, který by chtěl svým dílem posloužit mravnímu dobru člověka, by se ocital ve velikém nebezpečí, že se prohrěší na svém povolání uměleckém (Zahradníček 1995b, s. 38–39).

Zahradníček navazuje na myšlenku, kterou Otokar Březina, básník *Tajemných dálek*, vyjádřil v eseji s titulem *Zasvěcení života*: „Ale práce již vykonává umění, je touž prací, k níž směřuje veškerý život země. [...] Nemůže tedy býti umění proti životu. Není proti životu ani umění hrůzy, ani umění, které oživuje soumravná místa mezi dnem a nocí. Neboť umění jako život jest vláda zákona nad chaosem [...]. Neboť v umění ohlašují se tvary života posud nevtělené“ (Březina [1902]/1996, s. 43). A již dříve, v dopise Františku Bauerovi (z 21. 5. 1893): „[...] umělec musí sestoupiti nejniž, aby mohl vystoupiti nejvyš. Musí rozvinout celý závitok života a čísti i na jeho nejkrajnějších cípech“ (Březina 2004, s. 281). O co Zahradníčkovi jde, je — také na Březinově příkladu — ukázat, že „nemůže tedy býti umění proti životu“ (Zahradníček 1995b, s. 44–47). Každé skutečné umění, od jednoduché smyslové impresie, navozující určitou náladu až k hrůze a zděšení, provokující šok, zůstává spojené s životem, s člověkem. Jeho působení spočívá právě ve znovuzpřítomnění lidskosti.

Také evokace Baudelaira a stejně i Prousta je pro Zahradníčkovu obranu autonomie estetická, nuceného unikát dosahu morálních norem a soudů, příznačná: právě pro Proustovo *Hledání* je souvislost mezi uměním a neřestí, které tvoří metonymií, významotvorná, neboť umění už není, a nemůže být, „neposkrvněným“ předmětem zbožnění a uctívání. Téma extatické hraniční zkušenosti roztržené subjektivity, která hledá svoji identitu, je velkým tématem *Hledání* a dalších významných literárních děl moderny. Toto velké umění má svoji vznešenost, ale tato vznešenost integrovala zlo, destrukci a smrt. V alegorizaci afektivního stupňování, posunování a překračování hranic až k extázi smrti je Proust, jak ukázal Rainer Warning, přímým pokračovatelem Baudelairovy alegorizace smrti, a ještě ji radikalizuje: zkušenost s uměním je zkušeností s erotikou a tím i zkušeností se smrtí (Warning 2000, s. 138–140). V tomto světle získává také Zahradníčkovu „pokusení smrtí“ poněkud jiný odstín.

Vraťme se však na tomto místě ještě k otázce vztahu násilí, pasivity a slova/odpovědi na toto násilí. Utrpení, působené násilím, vystupuje z „nejniternějších možností



samotného života“, je součástí procesu, v němž se život uskutečňuje zcela mimořádným způsobem jako sebe-zakoušení a sebe-protrpění a tomuto stavu je vlastní paradoxní aktivita a jednání. Jde o formu afektivního sebez(a)koušení („épreuve“), které je zároveň čistým „utrpením“ („souffrance“) — neboť každý život je „passion“, jež ovšem zůstává spojená se stavem, který filozof Michel Henry nazývá „radikální pasivitou“. V této radikální pasivitě patosu, kterou Henry chápe jako podstatu naší subjektivity, spočívá zároveň mimořádná síla svobody (srov. Henry 1963, s. 585).

Je to právě vztah otázky a odpovědi, patosu jako události, jíž je básnické Já zasaženo a na niž odpovídá. A zároveň je tato responze aktivitou v pasivitě. Závěr poslední básně *Korouhvi* (Svatý Cyril a Metoděj), adorace Krista, „z bezbranných nejbezbrannějšího“, staví význam patosu jako odpovědi zcela zřetelně do popředí.¹²

*Než silnější stravy svět nedá a pusto je bez tebe, Kriste!
 Jak svítilny světa vysoko zdvihl jsi pastýře naše,
 jak drahokamy na hranách skvoucí je vložilš do koruny Církve,
 jak stromům půl světa zastíňujícím jim strměti dáváš,
 jak prameny doposud plné je držíš nad rozvodím země...
 Sám pak z bezbranných nejbezbrannější, jen z lilie plátek,
 kde jaká prahnoucí ústa, tam také ty v úpalu prahneš,
 kde jaké rameno skleslé, tam také ty pod křížem klesáš,
 kde jaké zašláplé zrno, tam zašlapován jsi, a takto
 se žezlem třtiny, v koruně z trní, v purpuru z hadrů
 urážek holdování zde přijímáš dosud,
 dosud jen pro tebe města zde hoří,
 jen pro tebe, Králi, a více
 a více už pro nikoho (Zahradníček 2001f, s. 311–312).*

Je to *corpus Christi* jako výzva, dovolávající se responze: nárok trpícího těla Kristova („strašlivá krůpěj těla tvého v propast kane“, Zahradníček 2001f, s. 286), otázka pasivity Kristovy *passion*, otázka po smyslu tohoto utrpení, jak se ukazuje v události a teologii Velikonoc, a zároveň slovo odpovědi je překonáním nejen pasivity, ale také *passion*.

Z této perspektivy je náboženská zkušenost především odpovědí na nárok trpícího těla Kristova, náboženství, podle Derridova lakonického výkladu, jako *odpovědi*: „Náboženství je *odpovědí*. Není to přesně to, na co by se asi muselo od samotného začátku odpovídat, není to přesně tato odpověď, pro kterou je nutné se okamžitě zasazovat? Jistě, potom bychom museli také vědět, co znamená *odpovídat* a tím také *odpovědnost*. To bychom museli přesně vědět — a věřit v to. Neboť žádná odpověď nenásleduje bez principu odpovědnosti, aniž by nebyla ve hře odpovědnost [...]. Proto neexistuje žádná odpovědnost bez *zaslíbené věrnosti*, bez zástavy, ujištění, slibu, bez *sacramentum* nebo *ius iurandum*. [...] Bez Boha není žádného absolutního svědka. Žádného absolutního svědka, jehož možno povolat jako svědka při dosvědčování“ (Derrida 1998, s. 26–27).

12 Jak zdůrazňuje Philipp Stoellger ve své fenomenologii a teologii pasivity, patos je nejen „vkliněn“ mezi logos a étos: patos také vždy předchází logu i étosu (Stoellger 2010).

OPEN
ACCESS

„... TISÍC A JEDNA KRAJINA“: V PROSTORU „VÝJIMEČNÉHO STAVU“

Jaký charakter měl však protektorátní prostor „výjimečných stavů“ a stanného práva¹³ v letech druhé světové války? Napětí a asymetrie mezi vnějškem a vnitřkem, zdáním a skutečností je spojeno se situací „ohraničení“ na jedné straně a na druhé straně se situací „vyloučení“ z určitých hranic, což navozuje intenzivní pocit již zmíněné cizosti světa a sebe sama (Waldenfels 1990, s. 32).

Na počátku druhé světové války, kolem roku 1940, se v historicko-politických a státoprávních úvahách Carla Schmitta objevuje pojem „revoluce prostoru“ („Raumrevolution“), která začíná tam, kde prostor přestává platit jako „pouhá dimenze hloubky, zbavená veškeré myslitelné obsahovosti“ (Schmitt 1964, s. 62). Prostor je „silovým polem lidských energií, aktivit a výkonů“ (tamtéž), a jestliže tyto aktivity již nemohou být lokalizovány v dosavadním prostoru, nýbrž naopak „časoprostorová konstituce vychází z pohybu“, stane se nezbytným uznat „proměnu prostorového obrazu“ jako „vlastní jádro“ dějinného pohybu (tamtéž, s. 57). K revolucím prostoru dochází podle Schmitta v důsledku proměn životních forem a s tím související proměnou vědomí prostoru a s jeho novým uspořádáním.

Zdá se, že právě tento prožitek ne-sktečnosti, byl základním příznakem téměř schizofrenně rozpolceného „pocitu světa“ válečných let a okupační (para)reality. Každodenní realita protektorátu měla, přinejmenším do atentátu na Heydricha, navozovat iluzi, že válka se odehrává „tam venku“, za jeho hranicemi, zatímco v jeho „kulisách“ běží vše v zaběhnutém pořádku. „Bojiště bylo všude, nejen v liniích zákopů. A také způsob válčení byl jiný. Na bojišti není zpravidla legality. Zde byla, a mechaničtější než jindy. Násilí přijalo masku zákona; počalo opatřovat své činy jednacím číslem a zařadovat je do kartoték. I když se sami vrazi mezi sebou vraždili, dbal vrah toho, aby své oběti uspořádal státní pohřeb za slavnostních salv. Z této nerozlučné slitiny práva a násilí vznikaly pak nebývalé situace. Nadrealita se stala oficiální realitou“ (Mukařovský 1971, s. 438).

Zahradnickovy *Korouhve*, obsahující básně z let dramatických a tragických událostí 1938–1939, vyšly na podzim 1940.¹⁴ Zdá, že je to právě téma *žitého* prostoru, kolem něž krystalizuje významové jádro celé sbírky: ještě přesněji téma prožívání prostoru a jeho proměny vnějšími událostmi (válkou, okupací, ohrožením), ale také napětí mezi *cizím* prostorem a *vlastním* prostorem, *nepřátelsky* naladěným prostorem a prostorem bezpečí. Toto téma není v Zahradnickově poezii novým tématem, poetika jeho básnického modelu světa je velmi významně prostorová. Ve srovnání s poetikou prostoru jeho předchozích básnických knih se však v *Korouhvích* prostor — jeho vnímání a prožívání — výrazně a nápadně proměnil. Proměnilo se především afektivní naladění prostoru, vyhrotil se protiklad mezi *cizím* a *vlastním*, mezi prostorem bezpečí a prostorem ohrožení, zesílilo napětí mezi hmotným a nehmotným prostorem, prostorem jako *místem* prožitku „hloubky života“ v metafyzickém smyslu,¹⁵

13 První výjimečný stav byl vyhlášen Reinhardem Heydrichem a trval od 28. října 1941 do 20. ledna 1942, další potom 27. května 1942 po atentátu na Heydricha.

14 Jednotlivé básně publikoval Zahradníček časopisecky v letech 1938–1940 (v časopisech *Akord*, *Jitro*, *Na hlubinu*, *Našinec*, *Praporec*, *Řád* a sborníku Umělecké besedy *Země krásná*).

15 Fenomémem prostorové zkušenosti s „hloubkou života“ („Lebenstiefe“) se zabývá Otto Friedrich Bollnow (1989, s. 72). „Hloubka života“ zde znamená metafyzickou zkušenost,



a výrazně se prohloubila básníková intence vytváření prostoru reprezentace, a to prostřednictvím obrazů, emblémů, symbolů a symbolických postav. Název celé básnické knihy *Korouhve* zřetelně signalizuje tuto intenci. S proměnami básnického prostoru se v básních *Korouhví* proměňuje také obraz člověka (v prostoru), prožívání času a časoprostoru. Zde začíná krystalizovat proces, jenž v padesátých letech vyvrcholí v Zahradníčkově vězeňské poezii, proces, v němž se afektivita samotná stává prostorem: název sbírky a stejnojmenné básně *Dům Strach* je šifrou tohoto „zprostorování“ afektivity. Zcela příznačně nazval Zahradníček svoji báseň nikoliv „Dům strachu“, nýbrž *Dům Strach*. Strach se stává prostorem, strach je v těchto básních prostorem extrémních afektů, bolesti, utrpení, („Ó páchne tu krví, páchne tu slzami“), do něhož je člověk uvržen.

Tento *spatial turn* je v Zahradníčkově vězeňské poezii charakterizován konfrontací extrémně protikladných prostorů, ještě přesněji heterotopií:¹⁶ mučírny, vězeňské cely a poklidné jarní ulice, parku atp. Konfrontací prostorových extrémů — extrémů životního prostoru — se do popředí dostává otázka možnosti existence člověka v krajních a (zdnalivě) neslučitelných protikladech.¹⁷

Již v *Korouhvích* koexistují profánní a sakrální prostor, prostor násilí, bolesti, hrůzy i prostor něhy (*Spěchající dívka*) — jako „tisíc a jedna krajina“ (Zahradníček 2001f, s. 259) — a hned druhá báseň *S očima otevřenýma* začíná veršem: „Co skřípot protikladů všech [...] / co rozporů je krutý šleh“ (Zahradníček 2001f, s. 261). Sémantika časoprostorového protikladu a konfrontace otevírá celou sbírku v monumentalizující apostrofě vlastní úvodní básně *Vyznání*: „Jindy klid pahorků pásł se v bezpečí širém, / jen z ochozů dějin kov zbraní se zaleskl v slunci [...]“; „Ale teď ne tak! Chuť drsná se vzdmla až po břehy rtů mých, / chuť osudu tvého, jenž rozpuštěn v krvi mé v slova má vchází –“ (Zahradníček 2001f, s. 259). Konfrontací mezi „jindy“ a „teď“ je vyjádřena zásadní proměna, časová, prostorová, tělesná. Historická minulost války a bojů se opět stala aktuální přítomností. Zatímco v první strofě „jen z ochozů dějin kov zbraní se zaleskl v slunci“ (tamtéž), stává se ve druhé strofě náhle tento odlesk dějinných vřav, intenzivně bezprostřední, přímo tělesnou zkušeností: „Ale teď ne tak! Chuť drsná se vzdmla až po břehy rtů mých, / chuť osudu tvého, jenž rozpuštěn v krvi mé v slova má vchází“. Vlast, kterou básnické já vzývá („ó vlasti!“) a již se vyznává, je *vlastním* a *bezpečným* prostorem, jenž se však náhle („Ale teď ne tak!“) proměnil v prostor nejistoty a ohrožení, kdy *vlastní* je ohroženo vpádem *cizího*; v pro-

.....
 kterou je nás život obklopen, spojen, do níž je vsazen. Bollnow přisuzuje takto chápané hloubce života této ontologickou dimenzi a odkazuje přitom na Novalisovu básnickou zkušenost. S básníkem uvažuje Bollnow o trojím pronikání do hloubky: první cesta vede do „nitra přírody“, druhá do oblasti, kterou Bollnow charakterizuje jako počátek dějin a třetí cesta do nitra lidské duše ve smyslu hlubinné psychologie (Bollnow 1975, s. 164).

16 Ve smyslu Foucaultových „jiných prostorů“ (srov. Foucault 1996, s. 71–86).

17 Psaním v prostoru a psaním o prostoru v napětí mezi afektem a literaturou jako místem „specializace afektů“ se zabývá Ottmar Ette (2011). Důležité je v této souvislosti právě to, že se reálné prostory silou obrazotvornosti stávají prostory vzpomínky a tam, kde se reálná zkušenost „vzpírá“ literárnímu ztvárnění, umožňuje konstituce imaginace a „estetická praxe“ přežití v prostoru vzpomínky. Je to právě „estetická praxe“, která je zdrojem síly k odporu proti násilí.



stor, v němž básnické já prožívá sebe sama jako cizince („ale i cizinec u všech tvých dveří / zavržen bych nezavrhl tebe“). Vlast, jako básnickému Já vlastní prostor, je antropomorfizována jako násilí vystavené tělo: „Ó našel bych tebe i svlečenou z prsti tvých polí, / i kdyby o šat tvůj ratolestný už metalí kostky, / i kdyby zdravého místa se na tobě nerozeznalo / i kdyby zpřelámali bolestné údy tvých toků / a oči tvých studánek zhanobili, i kdyby tvým srdcem / meč děsu projel a strnuly tepny tvých ulic“ (tamtéž, s. 259–260).

Domov ve smyslu vlast není jen geografickým, ale také historickým, individuálním prostorem: prostor, jež nazýváme „domovem“, je utvářen především blízkými lidmi, především rodiči. Podstata fenoménu domova spočívá ve vztahu k našim nejbližším. Krajina, země se mohou proměnit, nikoli však podstata těchto vztahů. To nevyklučuje, že pro vědomí domova, prožitek domova, je důležitá jeho existence jako geografického místa, ať již reálně *teď* a *tady* existujícího nebo imaginovaného ve vzpomínce. V básních *Korouhvi* chce básnický subjekt tento vztah vyjádřit velmi konkrétně: domov je tam, *kde...*, jako v básni *Matce*, kterou strukturuje a rytmizuje jednoslabičné „kde“ na začátku každého veršového řádku (s výjimkou první strofy) v šestistopých alexandrinech, jako úder a zvuk nezaměnitelně a důvěrně známého „zde“: „Kde kohout kokrhá, kde rok co rok svůj chorál / přehrává rezná zem [...] // Kde vámi obklopen jak světlem strom já v listí / slov stanul dokořán [...] (Zahradníček 2001f, s. 263). Je nápadné a jistě nikoliv náhodné, že báseň, věnovaná matce, následující v *Korouhvích* po básni *S očima otevřenýma*, uzavírá verš: „za tvář i řeč i domov nás“ (tamtéž, s. 262), a navazuje na ni báseň *Zlatá svatba*, věnovaná rodičům. Určení místa, domova, jako odpověď na otázku „kde“ v básni *Slapská léta*: „Čas účtování nenastal a není / po smrti dosud, není po žatvě, / však jedna otázka hned v odpověď se mění: / kde po dětství má nejplnější léta dvě. // V kotlině té [...]“ (tamtéž, s. 265). A opět jsou to ti nejbližší, rodiče a blízcí přátelé, jejichž blízkost vytváří prostor a místo, které je pro básnické Já domovem. Jména přátel, jimž jsou básně dedikovány (*Svatební dům básníkův* Františku Hrubínovi, *Slapská léta* Emanuelu Fryntovi, *Mrazy tříkrálové* Albertu Vyskočilovi) a konkrétní místopisná jména (v básni *Slapská léta*), dávají pojmu „domov“ jeho konkrétnost a autentičnost.

„Domov“ v tomto smyslu může jako takový existovat pouze pro toho, kdo jej obývá, kdo je v něm situován tělesně, kdo v něm žije nebo žil. Duch je všude a nikde, vane, kam chce, ale pro lidskou bytost je domov místem, kde je spolu se svými nejbližšími a blízkými a spolu s věcmi, které jej obklopují, „zapleten do příběhů“.¹⁸ Opakující

18 „Zapleteni do příběhů“ (*In Geschichten verstrickt*) je název knihy Husserlova žáka Wilhelma Schappa z roku 1953. Schappova výchozí otázka zní: Co je to za tkanivo souvislostí, vztahů, do něhož jsme my lidé zapleteni? Příběhy považuje za nejjednodušší a nejjistější kontext, z něhož a v němž zjišťujeme, co to je prostor, čas, časový moment, trvání atp., neboť příběh konstruuje celou řadu časových perspektiv, forem prostoru apod. Prostřednictvím příběhů získává člověk také přístup k jevům žitého světa v tom smyslu, že v příbězích nejde o to, že něco „znamenají“, ale především o to, že vytvářejí realitu životní zkušenosti, že slučují dění a jeho význam. V příběhu si vypravěč zachovává svoji subjektivitu, ale není to subjektivita empirická, ale ztvárněná, narativně reprezentovaná. Pro Schappa je světem „vše, co se může stát příběhem“. Co je to skutečnost, existence, pravda, věčnost, jistota ani přesně nevíme. Proto potřebujeme příběhy, do nichž bychom se mohli zaplést a do nichž



se „kde“ v básni *Matce* by bylo možné číst také jako implicitní odpověď na Halasovo *Nikde* jeho slavné básně ze sbírky *Dokořán* (1936): „Nikde nebýti ó Nikde ty má zemi / srostenec všech nocí sám tak mezi všemi / Nikde teskná bráno Nikde zhoubné věno / Nikde bezhlesé a Nikde ohvězděno / Nikde Nikde hloubka popelcová zpívá / všude Nikde krutá strastná mračná divá / domovina Nikde v tichu závírném / ty Nikde obílené v důlku vesmírném“.

V době ohrožení, kdy se dosud důvěrně známý prostor stává prostorem nebezpečí, okupován cizí mocností, jako by básnické Já trvalo na jednoznačném, nezpochybnitelném habituální „zde“ bez ambivalence a propastné nezdůvodnitelnosti „prázdnoty světa“, nepoznatelnosti podstaty lidského bytí a podstaty (nepoznatelného) absolutna, neproniknutelné podstaty Boží. Jestliže v Halasově *Tváři* (1931) není toto prázdno světa a „prázdno v nás“ zaplnitelné, „spasitelné“ nikým a „ani modlitbou“, pokouší se básnické Já v *Nikde* toto prázdno světa paradoxně zaplnit nihilistickými rétorickými figurami „nulity“ světa („nic“, „nicota“, „nikde“, „prázdno“ ad.), která je však ihned „anulována“ performativností litanického typu promluvy, tedy enumerativním kupením rétorických figur jako anafora, epanalepse, apostrofa, elipsa ad.

Domov v Zahradnickových básních konce třicátých a první poloviny čtyřicátých let je právě proto „domovem“, že i navzdory všemu zvenčí přicházejícímu nebezpečí, ohrožení a násilí zůstává důvěrným a spolehlivým prostorem, jež známe a v němž se vyznáme. Jako takový nás ohraničuje i chrání před cizím a cizorodým. Tato důvěrnost je dána tím, co Bernhard Waldenfels nazývá „afektivním zakotvením“ (Waldenfels 1985, s. 200). V básni *Zemi mé* — — —, uzavírající sbírku *Pozdravení slunci* (1937), nachází tato afektivní zakotvenost svůj vzrušeně emocionální výraz: „Vida tě v ohroženosti a zášti a zákeřnosti vida, / jak obklopuje tě, já o tebe trnul, ó duše mé vlasti / [...] já cítím, žes blízko, já cítím, že odcházet není už třeba, / [...] že není už ciziny, hospod a ulic, že všechno je v tobě, / ve stěnách tvých základy tkvících až v propastech noci, / [...] k bezpečí mocnějšímu všech pohrom a válek, / rukama nevýslovná nám ukázala jsi, / ó lásko!“ (Zahradníček 2001e, s. 256). Čím silnější toto afektivní obsazení prostoru domova, vlasti je, tím jednoznačnější je „zde“ básnického Já, jako v básni *Zde ještě boj* (*Pozdravení slunci*): „Zde ještě boj, zde ještě břímě / dnů tvrdších nad zařatou pěst / noc nést mi pomáhá jsouc při mně, / zde ještě žhavé roje hvězd / a pod nimi mé město spíc [...]“ (tamtéž, s. 247). *Zde*, na tomto světě, na tomto místě, v tomto životě není boj ještě dobojován, nikoliv v doslovném, militárním smyslu, nýbrž existenciálním: a *zde* a v *této* chvíli („zde ještě...“) nemá člověk volit „snadnost bez příkoří“ i s vědomím nevyzpytatelnosti, paradoxnosti, že „ještě jiní / pomoc či zhoubu nesou v rukou svých“. Lidská bytost je bytostí dvojího světa, „dvojího domova“ (Jan Čep), je uvržena mezi *zde* a *tam*, mezi „žhavé roje hvězd“ a „pod nimi mé město spíc“, mezi světlo („Ale snad mrtvý některý / svým světlem přimluvil se za mne“) a tmu („ale snad zvonů údery / začaly bušit na tmy klamné“, tamtéž), mezi pomoc a zhoubu, mezi živly („v tvář podobnou mé vlasti příští, / pro niž se vítr rozplakal, / pro niž se vlna o břeh tříští“ (tamtéž, s. 248). *Tento* svět „se krušně rozestoupil a cesta má / dál vedla k řece spěchající“ (tamtéž, s. 247) a *vezdejší* život se jako „řeka spěchající“ valí dál.

je lidstvo, jak říká Schapp, od samého počátku zapleteno. Tím se nám, ve čtení a interpretaci fiktivních příběhů, do nichž jsem zapleteni, otevírá přístup ke skutečnosti světa, která jinak zůstává nepřístupna.



Jeho úběžníkem je „tvář jitrně bdící / na konci dní a ještě dál“ (tamtéž, s. 248), ale je to tvář eschatologického zászvěti („v tvář podobnou mé vlasti příští“, tamtéž). Mezi oběma světy, *zde* a *tam*, mezi tváří „bédnosti rozryvné, kde nyní / stříbro své trýzně rozdat mohl bych“ (tamtéž, s. 247), a tváří „jitrně bdící“ se však rozprostírá „nesmírné prázdno před náma“ (tamtéž, s. 248), *atopos*, pojem, jenž souvisí s pojmem *átopon* (podivnost, zvláštnost, „příčnost“). Tato prázdnota je „podivností“, „neslučitelností“, jinakostí, je něčím, co zůstává neintegrovatelné do obou světů. Jako by mostem mezi oběma světy byla právě účast na životě *zde* — „zde ještě boj“. V závěru *Žalmu roku dvačtyřicátého* (podzim 1942, sbírka *Stará země*) vyjádří básník tuto myšlenku jednoznačně prosbou a výzvou: „ — ať nejsme neúčastní, / meč vtiskni v naše ruce vlastní“ (Zahradníček 2001i, s. 449).

Emocionální, afektivně naladěný prostor, je zároveň i tělesným prostorem, v němž je ten, který jej obývá, zakotven svým tělem. Člověk, jenž se nachází v žitém časoprostoru, není jeho nezúčastněným pozorovatelem, nýbrž je v něm přítomen právě svým tělem. Člověk nemůže sám sebe zredukovat na „čistý pohled“ jako „kosmotheoros“ (Merleau-Ponty 1964, s. 32). Divák, jenž dění světa nezúčastněně přihlíží, má již pro poetiku prvních Zahradníčkových sbírek, pro jeho sebe-uvědomění jako básníka, podstatné důsledky. Jasně je vyslovuje již v refrénu básně *Hlasy za zdí (Návrat)*: „Za zdí za tmou za skleněnou bání / neznáma jež obepíná svět / za zdí jež mi odedávna brání / vyjítí a zdvojnásobit svět“ (Zahradníček 2001b, s. 75). Člověk je svým tělem vsazen do světa, v němž získává své místo, které je zároveň místem promluvy. Báseň *K jaru* ze sbírky *Jeřáby* uzavírají tyto rilkovsky modelované verše: „K slavení já však zrozen jsem / a vsazen ve svět ještě nehotový, / fontána, žal i vítr v něm / i radost budu — a ta poví“ (Zahradníček 2001c, s. 131).

V tom také spatřuje básnický subjekt — v úvodní básni *Korouhvi* — své poslání: mluvit na místě a *namísto* toho, co nebo kdo mlčí („a ticho / tisíc a jedné tvých krajin“, Zahradníček 2001f, s. 259): „v chuť osudu tvého [...] v slova má vchází“; „V zpěv zdvímám tvou líbeznot, ale i bez líbeznoti / bych vyznával tebe“ (tamtéž). „*Na/místo...*“ zůstává hádankou, protože znamená víc než jen to, že někdo zastupuje někoho na nějakém místě. Záhada onoho „*namísto*“ spočívá podle Bernharda Waldenfelse v tom, „že jsem zároveň tam, kde je i druhý“ (Waldenfels 2007, s. 34). „Říkám za *druhého*, co on sám nemůže, a tím, že se rozhodují pro to, co chce, ale co nemůže obhájit druhý“ (tamtéž, s. 38).

Tato forma zastoupení se uskutečňuje v rovině promluvy, v rovině vyslovitelného: tím, že mluvím, promlouvá ze mne také nárok druhého. Právě v této rovině vstupujeme, jak píše Waldenfels, do oblasti patičnosti, nikoliv ovšem *patetičnosti*. Je to *patos cizího*, který člověka zasahuje: cizí slovo, cizí pohled, cizí gesto. „Jistým způsobem jsem tím druhým nebo tou druhou, kterého nebo kterou zastupují. Druzí nejsou mými duplikáty, nýbrž dvojníky, kteří mi z nedosažitelné blízkosti přicházejí naproti“ (Waldenfels 2007, s. 39). Zkušenost zastoupení, zkušenost být „na místě“ a „*namísto...*“ (*in loco...*, *au lieu de...*, *instead of...*, *an Stelle von...*) někoho druhého, za něhož mluvím. V *Totalitě a nekonečnu* píše Lévinas, že „Já je privilegiem nebo vyvolením“, protože: „Říci Já [...] znamená, že mám přednostní pozici vzhledem k odpovědnosti, ve které mne nemůže nikdo zastoupit a ze které mne nemůže nikdo vyvázat. Nemoci se stáhnout — to je Já“ (Lévinas 1994, s. 275).

Ve dvou básních *Korouhvi*, navazujících tematicky na úvodní *Vyznání*, rozvíjí básnický subjekt svůj postoj spočívající v nevyvázatelnosti ze svého údělu, svého osudu,



svého poslání, své odpovědnosti za druhé, živé i mrtvé, již v titulech básní druhého oddílu sbírky: *Nehledám Itálii a Nezvoliv sobě*. Básník je v knize záměrně umístil vedle sebe: obě začínají záporom: „nehledám“ — „nezvoliv“. Taktéž v prvních verších, konfrontujících určitý prostor či krajinu — „Ne Hellada, ne Itálie [...]“ (*Nehledám Itálii*, Zahradníček 2001f, s. 279) a „Nezvoliv sobě krajinu zrození svého“ —, ale také cizinu (tamtéž) a vlast, jež je tím prostorem, který básnickému já náleží: „[...] a náleželas mi, ó vlasti!“ (tamtéž, s. 280).¹⁹ V něm se má naplnit jeho poslání a jeho úděl, jenž je údělem jeho rodu a apostrofované vlasti: vsazen v „krajinu zrození svého“, volí básnické Já „ted“ („ale i ted, když kdekdo v oči ti plívá, bych nevolil jinak“) svoji jedinečnou účast na společném údělu tohoto prostoru: „Ted' od hrudi k hrudi tlak společný v úzkosti jedné“. V básni *Nehledám Itálii* nehledá básnický subjekt Itálii ani Helladu — prostor, v němž se zrodila evropská kultura, tradice evropského básnictví, spojená především se jmény Homér, Vergilius, Dante —, neboť se rozhoduje pro jinou volbu: zůstat „ted“ v „krajině zrození svého“, „v úzkosti jedné“, v „naději jedné“ [...] / Ve štěstí vzdálení, v neštěstí stmelení zůstanem s tebou“. Prostor evropského kulturního středomoří nemusí a ani nemůže hledat, neboť je obklopen jiným mořem, ohrožován jiným příbojem — „za vlnou vlna dravější jen příboj krutý / ochranou nejsa svírá cizinou“ (tamtéž). V básni oslovuje básnický subjekt sebe sama v druhé osobě (v *Nezvoliv sobě* se vztah Já-Ty mění v Já a My) a zde také v poslední strofě dává své nezastupitelnosti, tomu, v čem spočívá, zřetelnou podobu: „Po dechu lačen lapáš v pohledu lesk skelný, / z kořenů páčen, trhán, čtvrcen, drán, / však křik tvůj nepřeložen, nepřeložitelný / sám v sobě slyšen stoupá, v sílu vytesán“ (tamtéž, s. 279). Těmito verši je také vysloveno základní téma nejen *Korouhvi*, ale Zahradníčkovy poezie válečných let vůbec: téma slova, (ne)vyslovitelnosti, (ne)rozumění, hlasu, zpěvu, křiku, slyšení a mlčení: „s však křik tvůj nepřeložen, nepřeložitelný [...]“.²⁰ Básník musí vidět a mluvit, navzdory všem protikladům a rozporům; on je tím, kdo musí tuto výzvu přijmout: „Co skřípot protikladů všech, / co ždímání a napínání / myšlenky každé v tisíc tkání, / co rozporů je krutý šleh / tomu, kdo výzvu přijímá / s očima otevřenýma? // Ale já otvírá je trna, [...]“ (*S očima otevřenýma*, Zahradníček 2001f, s. 261). Vidět, svědčit, to znamená vyslovit nevyslovitelné, dát nevyslovitelnému hlas. Svědectví znamená, jak píše Giorgio Agamben, systém relací mezi nitrem a vnějškem *langue*, mezi vyslovitelným a nevyslovitelným, relace mezi možností „říci“ a jejím uskutečněním a v tomto smyslu může svědectví existovat jedině jako relace k nemožnosti „říci“. „Svědectví je potence, která svoji skutečnost získává impotencí mluvit, a je nemožností, která

19 Významová souvislost s *Vyznáním* je v *Nezvoliv sobě* vyznačena invokací „ó vlasti“ na konci posledního verše prvních strof.

20 V úvaze *Fragmenty o jazyce* (1942) se Jan Patočka zabývá problémem nevyslovitelného a nesdělitelného, když píše: „K hlubšímu a tajnějšímu obsahu jazyka patří právě to nevyslovitelné, nesdělitelné, jež spolu se slovem a řečí jest vždy tu. Do něho náleží všechno to, co nemá patřičné minimum obecnosti, aby mohlo vejít do obzoru slova; pak hlavně vše, co jazykové pole není schopno ani symbolizovat, ani obrazně zachytit. [...] Lidé vždy cítili, že *arrhétón*, Nevýslovné, je nejvyšší bod jazyka. [...] Platón viděl, že Pravda o sobě je nevyřknutelná, je *arrhétón*, protože je nadobrazná, je nade vši odlikou, v krajině nejpůvodnější originality. Tak je takřka nemožné vyslovit poslední tajemství logu, který je moc, stojící nad všemi konkrétními jazyky a jazykovými projevy [...]“ (Patočka 2004, s. 100–103).



svoji existenci získává možností mluvit. „Lidé jsou lidmi, pokud podávají svědectví o ne-lidském“ (Agamben 2003, s. 126–127).²¹ V básni — poutní modlitbě k Panně Marii Hostýnské — *Maria Panno, Matko Slova*, která uzavírá II. oddíl *Korouhví*, je to právě dialektické napětí mezi slovem a mlčením („přej mlze mého mlčení“, Zahradníček 2001f, s. 293), slovem a pohledem, obrazem a pohledem, jež tvoří významovou osu básně. Oč zde básník prosí, je síla vidět a poznat, snést, „hrůzy příští“ a vyslovit je: „By zapálil blesk slova mého, / dej, Matko Boží Hostýnská, / [...] když biče sviští / a strach si kráčí zbaven pout, / v ztrhané oči hrůzy příští / jak pohlédnout, jak pohlédnout!“ (tamtéž, s. 294).

V závěru básně *Vyznání*, otevírající sbírku *Korouhve*, svěčuje básník antropomorfizovanou vlast prudkým „gestem“ do ochrany patronů — „jen povzdechem jedním / celou tě vrhám vstříc ochráncům, kteří tam za smrtí v světle / naděje naši se vznášejí, rozsévač chrámů z nich každý“ (Zahradníček 2001f, s. 260) —, je to paradoxně jen „povzdech“, jenž je však nadán touto silou jako *dech*, *duch* (*spiritus*, *spirare*), který vane, kam chce. Také ochránci, na něž se básnické Já obrací, jsou nehmotní „v beztěli už svém“,²² vznášející se „v světle naděje naší“, a přece mocní: „rozsévač chrámů z nich každý“ (tamtéž). Tím je ve sbírce již její úvodní básni navázána tematická a významová vazba s třetí částí *Korouhve*, obsahující hymnické básně a z básně hagiografie, věnované českým a slovanským světcům a patronům: *Svatý Vojtěch*, *Svatý Prokop*, *Svatý Jan Nepomucký*, *Svatý Cyril a Metoděj*. Spojení mezi úvodní básni *Vyznání* a vzýváním českých patronů v *Korouhvích* je navázáno patosem kontrapozice mezi „dnes“ a „jindy“, „tehdy“, patosem rozporu (patosem zkušenosti časového posunu, patosem rozvrácení ať již domnělého nebo skutečného řádu času, jeho chronologie: „Ne letopočtů sled pamětihodný, jenž událostí / vrcholy vzdálené řadí nad nížinou zapomnutí, / ne archivů listy, ne kamenů zkazky, ne mohyly šeré, / však minulost živá a nepřetržitá za životem život / a za dechem dech jak za vlnou vlna mě unáší nazpět / na lodici hledání mého a v tlukotu srdce já krleš / staletí těžkooděných tmou úděsnou úpěti slyším, / Labe a Vislu a Odru já rukama tleskat slyším, / a všechny kraje údělu tvého se sbíhají s bázní / jak ovce k tvým nohám, ó pastýři dobrý! // Zda jinak dneska nežli v dny pouti..., / [...] Zda jinak dneska nežli v dny dechu a dychtění tvého, [...] / já ptám se, kamení viny [...] / já ptám se, a odpověď dává mi ozvěna rodná, [...]“ (*Svatý Vojtěch*, Zahradníček 2001f, s. 295). „Dnes jinak než jindy svátek váš Morava slaví / [...] Dnes však z cesty mi ustup, ó tisíciletí, i všechno, / co přišlo a nemělo přijít, ó staletí, jděte si po svém!“ (*Svatý Cyril a Metoděj*, tamtéž, s. 308). „Vždy za námi, před námi tísňivě tichne les času, / za námi minulost hvozdnatá v obzorech rodných, / před námi budoucna okrouhlé prázdno a při nás / jen přítomnost listnatá zůstává věrně [...]“ (*Svatý Prokop*, tamtéž, s. 310). Napětí mezi „dneska“ a „jindy“, napětí mezi dějinami

21 V kritice „teletechnologie“, produkující zapomnění, Derrida zdůrazňuje: „Technika nikdy nepřinese svědectví. Na druhé straně [...] se zavazuje každý, kdo vydá svědectví nebo [složí] přísahu, nejen k tomu říkat pravdu — ‚já, teď, tady, před vámi‘ —, nýbrž tuto pravdu hned, zítra, nekonečně často opakovat a stvrzovat. [...] Být svědkem spočívá v tom vidět, slyšet etc., ale vydat svědectví znamená vždy mluvit, vést diskurz, vzít jej na sebe a podepsat. Není možné svědčit bez diskurzu“ (Derrida — Stiegler 1966, s. 107).

22 Verš z básně Františka Halase *Padlým* (1945), poprvé otištěné v červnovém čísle obnoveného časopisu *Kritický měsíčník* (6, 1945, č. 1, s. 1–3).

a mýtem, přesněji mezi časem dějin, časem pozemského života a bezčasím (křesťanského) mýtu („dosud zní legenda zbožná...“, *Svatý Cyril a Metoděj*, tamtéž, s. 311), ale také napětí mezi otázkou a odpovědí, mezi logos a pathos je významovým vrcholem básní třetí části *Korouhví*.

Ale jak mluvit ve válce a o válce? Ve stavu barbarského ohrožení logu — vycházíme-li z toho, že slovo a promluva jsou jedinečným výrazem lidskosti —, v *diabolice* války, znamenající rozštěpení člověka a totalizaci a eskalaci násilí, jde o téma, které Zahradníček rozvede strhujícím způsobem ve svém *Žalmu roku dvaadvacátého*: „Od úst mých k sluchu, k sluchu po vši zemi / přerývána cesta slov, čas hluchoněmý / teď žalář můj“ (Zahradníček 2001, s. 435).

„KREV SLOVO NAPÁJÍ A SLOVO KRVÍ ŠÍLÍ...“.

KOMPOZICE TVÁRNÝCH PROSTŘEDKŮ BÁSNICKÉ SKLADBY

Na sklonku války, v roce 1944, vyšla Janu Zahradníčkovi sbírka milostné lyriky *Pod bičem milostným*, shrnující básně inspirované vztahem k jeho budoucí manželce Marii. Básně vznikaly v letech 1940–1944, oproti dikci *Korouhví* a básním *Staré země* však představují radikálně změněný umělecký výraz, a to vzhledem k subjektivizaci lyrického východiska, ale také vzhledem k depatetizaci, zcivilnění výpovědi. Všimla si toho ostatně celá řada Zahradníčkových soudobých přátel a čtenářů. Například básníkův přítel a kritik Timotheus Vodička k tomu v dopise, v němž děkuje za darování knihy, poznamenal: „I pro poezii je ovšem tato Tvá knížka teprve začátkem nových cest, zkoušením nových prostředků, novým přepalováním zlata v ohni. Budu se zájmem sledovat Tvou další pouť na této cestě.“²³ Na tuto básníkovu „válečnou“ knihu, která zjevně zahajuje další etapu v proměnách Zahradníčkovy lyriky, se zaměříme proto později.

Poslední kniha Zahradníčkovy válečné poezie, sbírka *Stará země* s podtitulem básně z let 1940–1945, vyšla bez vročení roku 1946 v literárním a uměleckém nakladatelství Akord v Brně. Jedná se o nejrozsáhlejší, ale také umělecky ne zcela kompaktní soubor, s jehož vydáním Zahradníček váhal, avšak na radu přátel jej posléze uskutečnil. Jde především o formálně a co do umělecké hodnoty rozrůzněný *dokument* básníkovy vyrovnávání s aktuálními podněty válečných let, zároveň však také o rámeček, v němž byly souborně vydány jedny z nejpozoruhodnějších básnických děl, které Zahradníček během války a okupace, po roce 1940, napsal a jež tehdy nemohly být publikovány.

Součástí knihy *Stará země* se totiž staly rovněž dva básnické texty, které bezprostředně po ukončení války Jan Zahradníček vydal jako soukromé bibliofilské tisky: báseň *Národ* (Ivančice 1945, Josef Konvička) a skladba *Žalm roku dvaadvacátého*. Zejména *Žalm* představoval spolu s další, po ukončení války samostatně vydanou skladbou *Svatý Václav*,²⁴ umělecky vyhraněný doklad ojedinělého uchopení vztahu tradice,

23 Dopis Timothea Vodičky Janu Zahradníčkovi, Olomouc, 17. 7. 1944, LA PNP, f. Jan Zahradníček, karton č. 11.

24 Skladba *Svatý Václav* (Báseň z podzimu 1944. Edice Akord v Brně 1946), jež tvoří pandán k sérii „korouhví“ z roku 1940, avšak v daleko větší intenzitě začíná řešit existenciální di-



národa a katolické náboženské konfese a charakterizoval též významný Zahradníčkův příklon k poémě jako specifickému básnickému žánru, jenž umožňuje svěbytnou uměleckou reflexi soudobé vypjaté společenské situace.²⁵

Žalm roku dvačtyřicátého, skladba komponovaná na podzim roku 1942 jako bezprostřední ohlas na drakonickou nacistickou odvetu za atentát na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha 27. května téhož roku, šířená předtím v opisech, byla poprvé vydána jako samostatný tisk péčí gymnaziálního profesora, bibliofila a Zahradníčkova přítele Jana Jelínka²⁶ ve Frenštátu pod Radhoštěm v říjnu 1945 s dřevorytem Otto Stritzka. Bibliofilii básně, věnované Zahradníčkovu příteli a kritikovi Rudolfu Černému a uvedené citací z *Žalmu* 27, 4–5 a veršem polského romantického básníka Juliusze Słowackého,²⁷ vytiskl Karel Kryl v Kroměříži v počtu sto padesáti ručně číslovaných výtisků, padesáti na ručním papíře. S určitými drobnějšími textovými úpravami (týkají se v několika případech interpunkce, jednoho odsazení dvojverší) pak byla skladba vydána jako součást čtvrtého oddílu knihy *Stará země*.

Básnická skladba o čtyřech stech verších (o skladbě budeme dále hovořit jako o součásti knihy *Stará země*), komponovaná spolu s pětislokovým finále nazvaným *Pouť*, představuje v Zahradníčkově díle jeden ze zásadních milníků. Z hlediska kompozice navazuje na souvislou řadu rozměrných básnických skladeb, jejichž kořeny — z hlediska tvárného a ideového — můžeme sledovat zřetelně od básně *Zemi mé*, která uzavírá sbírku *Pozdravení slunci* (Zahradníček 1937e); jejich formální zárodky jsou však v rozběhách patrné u Zahradníčka od samotných počátků — připomeňme jen apollinairovským pásmovým impulzem inspirované skeptické vize světa (*Jejich stín* apod.) v básních prvotiny *Pokušení smrti* (Zahradníček 2001a). V hymnických korouhvích patronů českých zemí tato linie bezpochyby vrcholí ve stejnojmenné sbírce z roku 1940. Oproti těmto hymnickým skladbám, vyjadřujícím v široké duchovní a historické perspektivě podstatu a smysl duchovní ochrany, kterou ohroženému národu poskytují světci, se *Žalm* soustředí na vystižení konkrétní historické situace, zapříčiněné bezprecedentní masovou krutostí, a jejího bezprostředního dopadu, pátrá po jejím zdánlivě nepochopitelném smyslu na pozadí života jedince i celého národa, které básník svěřil pod ochranné korouhve světců, které však tváří v tvář teroru jakoby selhávaly. Jakkoliv „korouhve“, mocně zapřené o historické souvislosti, reagují na soudobou situaci a vlají proto, aby připomněly v širokém rozměru, koho a proč lze žádat o ochranu v tragické historické chvíli, *Žalm* tuto rovinu posouvá ještě drama-

lema vztahu skepse soudobého člověka bez víry a závazků a člověka vědomě navazujícího na tradici, v tomto případě svatováclavskou, a beroucího na sebe závazky z ní vyplývající, z hlediska tematizace existenciálního dilematu se tak přibližuje do blízkosti Zahradníčkovy tvorby z přelomu čtyřicátých a padesátých let, aniž by však ovšem dosahovala její konkrétnosti, výrazové konciznosti a tím umělecké intenzity.

²⁵ Podobně jako např. Vítězslav Nezval (*Historický obraz*, Nezval 1939), František Hrubín (*Stalingrad*, Hrubín 1945) aj.

²⁶ Srov. průvodní korespondenci Jana Jelínka Janu Zahradníčkovi (LA PNP, f. Jan Zahradníček, karton č. 6).

²⁷ „Podle skutků rukou jejich dej jim: / zaplat jim mzdu zaslouženou jejich, / nebo nesrozuměli skutkům Hospodinovým, / a skutkům rukou jeho: / zkaziž je a nevzdělevejž jich více“; „Vzlyk ducha pochopte — národa slovo“.



tičtěji do střetu s děsivou dobovou situací, které je velice obtížné, ne-li vůbec možné porozumět. Oproti skladbám *Korouhví*, zvažujícím v principu celá staletí, představuje *Žalm* radikální reakci na aktuální situaci, přičemž ovšem tato reakce využívá prostředků, které uchovávají hymnický patos, jemuž jsme přivykli v *Korouhvích*. Toto hymnické gesto však jako by se tříštilo o zjevné násilí, na které skladba reaguje už svým samotným titulem a jež vyjadřuje růzností velice zosobněných, formálně útržkovitých postojů a gest. Právě střet tohoto patetizujícího, hymnického založení básně spolu s fragmentarizací, jež je reakcí na aktuální destruktivní stav, zakládá v *Žalmu* podle našeho názoru novou sémantickou a formální perspektivu, která předznamenává rozvíjení této polohy v skladbách jako *La Saletta* a zejména *Znamení moci*. Jakými prostředky se tato sémantická dynamika vyznačuje? Jde tu zejména o uplatnění principu polyfonie, orchestrace, paralelismu a o specifickou stylizaci lyrického mluvčího jako zakládajících kompozičních principů básně.

Básník — mluvčí, křesťan a občan, trpce prožívá důsledky drakonické msty nacistů na českém obyvatelstvu. Děsí se zrudnosti nacistických činů, volá po jejich radikální odplatě v duchu starozákonního „oko za oko, zub za zub“, jako vyznavač Krista je však zároveň konfrontován v této situaci s obtížně pochopitelným postulátem odpuštění a vůbec celým smyslem přítomných událostí. Tato výchozí poloha rozšířená o paralelně stavěné protiklady hrůzy a nenávisti, vzteku a strachu, nerozumění a snahy pochopit nepochopitelné, je v celkové kompozici básně založena na konstruktivní konfrontaci vždy dvou opozic — věčnosti a časnosti, krásy a ošklivosti, slasti a bolesti, minulosti a přítomnosti, noci a dne, snu a bdění, tranzu a vystrízlivění, modlitby a prokletí, skepse a vypětí k činu, pochyb a víry, popření a vyznání... Záměrně uvádíme tato opozita jakoby v nahodilém složení, neboť jejich konkrétní využití ve skladbě je na první pohled nahodilé, těkavé, mnohdy se několik takovýchto významových dvojic vlamuje do jediného verše, jindy je celá strofa nebo její část ve znamení rozvíjení významových variant vycházejících z konkrétní výchozí opozice — protikladu odplaty a odpouštění. Jejich klíčová funkce však spočívá ve výjimečné dynamizaci celé skladby, v jakémsi neutuchajícím chvění jejího řekněme psychofyzického povrchu, který chce připomínat těkání myslí, stahy svalů, chvění rukou ve vypjatých okamžicích, kdy tělo a mysl reagují na násilí a stres.

Spolu s touto emoční, „těkavou“ rovinou je však v ideové struktuře básně rozpoznatelná ještě jedna podstatná vrstva, a tou je jakýsi pevný tektonický skelet, epický rastr, který bychom mohli přirovnat k vyjádření určitého nadčasového řádu. Ten ovšem netkví kdesi nad oním psychofyzickým „tělem“ či mimo něj, ale je s ním v hlubokém paradoxním souladu, jakkoli ho v podstatě přesahuje. Jde nám o charakteristiku mysteriózní složky Zahradníčkovy skladby, kdy od počátečního „žalmického“ oslovení „Slyš, Bože, slyš“ (Zahradníček 2001, s. 435) až po závěrečnou mariánskou modlitbu v samostatném finále básně, nazvanou *Pouť*, básník připomíná trvalou přítomnost božské podstaty tohoto světa, jejíž zpřítomňování v dějinách se děje skrze lidské činy a skutky, které ji prostřednictvím modlitby či odmítání, v aktech pokory či zpučnosti rozvíjejí nebo potlačují. Tato transcendentní nábožensky založená rovina je proto ve skladbě úzce propojena s rovinou zrodu a rozvoje lidské bytosti, jejíž duše v počátečních strofách Zahradníčkovy skladby vstupuje do těla v mysteriózním aktu početí, které je aktem lásky stejně jako symbolickým spojením tajemných protikladných sil („spojením Slunce muže s Zemí ženou“, tamtéž, s. 436), svázaných tímto oka-



mžikem do vzácné jednoty. Popřením, štěpením této jednoty lidské bytosti, smyslové i duchovní zároveň, která je v Zahradníčkově umělecké představě totožná s personifikovaným pojetím národa, a to ať už vlastním, nebo cizím zaviněním, se komplikuje vztah mezi transcendentním založením a konkrétním životem — osobním i národním —, který spíše než aby k tomuto syntetizujícímu horizontu šel — neboť právě v tom spočívá obecný smysl jeho existence —, se od něho tragicky vzdaluje. Tato dvojí paralelně a prostupně komponovaná rovina — rovina nadčasové boží přítomnosti a lidské (národní) existence v čase — tak ve skladbě rozvíjí děj onoho „*theatra mundi et Dei*“ (jak ostatně zhruba za sedm let po vzniku *Žalmu Zahradníček* nazve jednu z básní sbírky *Rouška Verončina*), tedy míjení člověka s jedinou hlubinou bezpečí, kterou je Bůh a víra v něho. Tragické důsledky tohoto míjení, tedy bolest týraných a zruďnost mučitelů, stejně jako zdánlivá absence boží přítomnosti v nejvypjatějších chvílích utrpení a zoufalství, postihují v obtížně pochopitelné vazbě všechny zúčastněné — trpí Bůh, trpí pronásledování i pronásledovatelé. Jakkoli se tedy může zdát nadmíru obtížným odpouštět tyranům jejich skutky, v logice této mysteriózní vazby je akt odpuštění a hluboké prosby o slitování nad osudem naším i našich nepřátel, stejně jako víra v boží spravedlnost, která jediná dokáže rozpoznat skutečnou míru viny, jediným možným aktem zodpovědného života. Neboť jediné takto lze život a svět navrátit z jeho vychýlení blíže jeho původní paradoxní stabilitě. Neznamená to ale, že by Zahradníček v básni vystupoval jako pacifista či jako člověk smířený s osudem. Naopak — čím intenzivněji si klade otázky po smyslu tohoto utrpení a odpuštění, tím se v básni paradoxně zvyšuje kontrast mezi těmi, kteří se svévolně dopouštějí agrese a vražd, a těmi, kdo trpí, jakkoli spravedlnost je na jejich straně. Volání po naplnění boží spravedlnosti je konkrétním voláním na obranu těch, kdo byli napadeni a kteří mají právo se bránit.

Již svým názvem se Zahradníčkova skladba hlásí k tradiční biblické formě, s jejímiž stopami jsme se v Zahradníčkově díle setkávali již dříve. V *Žíznivém létu* z roku 1935 je umístěna báseň přímo nazvaná *Žalm*, v níž Zahradníček přesně zachovává postupy biblických žánrových pretextů. Jedná se o báseň nerýmovanou, s důsledně dodržovaným paralelismem dvouverší, zdůrazněným anaforou na počátku každé strofy. Oproti tomu válečný *Žalm* na biblické texty po formální stránce navazuje pouze volně (jedná se o báseň rýmovanou, ukotvenou na pravidelném metrickém půdorysu). Zachovává však a volně rozvíjí určité klíčové žalmické principy. Žalmy jsou, jak známo, určeny řadou signifikantních významotvorných kompozičních prvků: vzýváním Boha, voláním o pomoc, nářkem nad současným trápením, vyznáním hříchu nebo ujištěním o nevinosti, zlořečením nepřátelům, důvěrou v Boží odpověď a chvalozpěvem (srov. např. Alter 1993, s. 995–996). Je zjevné, že právě tuto kompoziční strukturu Zahradníček velice přesně udržuje. Stejně tak je pro něho příznačné, jak jsme měli možnost pozorovat už dříve, rozvinutí dalšího z klíčových kompozičních prvků žalmu, tedy paralelismu. Jeho rozvinutí vidíme například právě ve výše připomenutém prolínání dvou významových ideových rovin — transcendentní, boží přítomnosti a roviny skutků člověka, národa. Svoji roli zde hraje rovněž rozvíjení žalmické motiviky a charakteristická stylizace mluvčího. Stejně jako v biblických žalmech, i v Zahradníčkově případě je využito kontrastu mezi člověkem spravedlivým a „svévolníky“, tvrdá dieréze mezi těmito dvěma starozákonními kategoriemi je tu však — jak jsme viděli výše — problematizována a znejišťována vsudy přítom-



nou novozákonní perspektivou Kristovy ambivalentní interpretace. Zahradníček dále rozvíjí typické žalmické prostorové, paralelně komponované kontrasty v rovině vertikální („nahore“ — čili nadčasová, transcendentní rovina, a „dole“ — čili lidské utrpení a pachtění, doprovázené tradiční symbolikou vody, vzduchu, ohně, prachu, kamení) i horizontální. Zde jde zejména o tradiční žalmický motiv cesty, která je tu chápána v transcendentní perspektivě jako věčná cesta k vykoupění, ale také jako konkrétní životní cesta člověka či národa, určená zrozením, zráním, smrtí. Jde rovněž o podoby cesty spravedlivého a cesty svévolníka, z nichž každá prochází zákruhami a křižovatkami, ovšem plán těchto cest je božím úrady již dán; u Zahradníčka však kristovská perspektiva svádí tyto cesty do jediného cíle, tedy k slitovnému gestu a prosbě za odpuštění, neboť je nemožné z lidské perspektivy určit míru spravedlnosti a míru provinění, jakkoli v této konkrétní historické situaci by se zdálo, že není pochyb o tom, kdo je oním spravedlivým a kdo vrahem.

Jak známo, bývají žalmy tradičně rozlišovány také podle svého obsahu, popř. podle typu mluvčího, jejich účelu apod., do rozličných skupin. Mluvíme o žalozpěvech (nářky, prosby), o díkuvzdání, chvalozpěvech (hymnech) apod. Pro Zahradníčkův postup je charakteristické, že využívá většiny známých kategorií a komponuje jejich prvky do jedinečné komplexní struktury. Zahradníčkův *Žalm* je tedy jak žalozpěvem, tak chvalozpěvem, nářkem i prosbou, díkuvzdáním i oslavným zpěvem, zároveň je však svými lokacemi i datací (podpis mnichovské dohody na „den Svatého Michaela“, „červen popravní“, „tábory koncentrační“, aluze na bitvy u Stalingradu a Sevastopolu, na „zpupné bombardéry“ atd.) velice přesnou odezvou na aktuální konkrétní události a zároveň existenciálně založenou meditací na téma problematizace vztahu člověka, víry a moderní společnosti. Zdá se, jako by tato „časová“ konotace mnohdy ustupovala této nadčasové perspektivě, určené tématy slova a jeho platnosti, nerozumění, nepochopení. V kompozici skladby, v jedinečném prolínání jejích žánrových pretextových impulzů, je dobře patrná artistní skladebnost, mnohohlasá orchestrálnost jejího založení, jak poznamenal Bedřich Fučík zanedlouho po oficiálním vydání skladby (Fučík 1994b, s. 68).

Skladba o čtyřech stech verších zahrnuje rozsahem různorodé verše, v nichž je však možné spatřit velice konkrétní a přesné způsoby uspořádanosti, které se podstatně podílejí na svébytném efektu celkového hymnického i apelativního vyznění *Žalmu*, a to v souladu s uspořádáním tematických a kompozičních rovin, pro něž byl typický princip paradoxu a paralelismu. Pokud jde o slabičný rozsah veršů, Zahradníček ve skladbě modifikuje v zásadě čtyři typy veršů — dvanáctislabičný s třináctislabičnou variantou (41 %, např. „Co říkal bych, co říkal bych, co všichni víme?“), desetislabičný s jedenáctislabičnou variantou (35 %, např. „Když zpívat mám, jen k tobě zpívat mohu.“), patnáctislabičný s několika málo čtrnáctislabičnými variantami (5 %, např. „to úděl můj, to úděl můj... Mé srdce jiskra bdělá,“) a pak rozsahem kolísavý typ verše, jehož slabičný rozměr se pohybuje v rozmezí čtyř až devíti slabik (19 %, např. „Slyš, Bože slyš!“ nebo „[...] a tíhy nabírán, vždy tělem“). Specifickou roli ve skladbě sehrávají rovněž takové verše, které jsou zjevně (rýmovým sepětím, kontextovým umístěním) „rozpuštěné“ původně dvanácti či patnáctislabičné verše. Například u dvanácti (třinácti)slabičných veršů, kterých je ve skladbě sto čtyřicet pět, je takovýchto „půlveršů“ dvacet čtyři (např. „Ať větrem biblickým / se prapor básně vzdouvá.“), u patnácti (čtrnácti) slabičných veršů, kterých je devatenáct, pak čtyři. Těmto typům,



z důvodů, o kterých budeme hovořit zanedlouho, přisuzujeme povahu samostatných veršů, ovšem z hlediska kvality je chápeme jako plnohodnotné (např.) dvanácti (třinácti) slabičné verše, „půlené“ z určitých konkrétních významových důvodů.

Z hlediska frekvence tedy převažuje dvanáctislabičný verš, popř. desetislabičník. Podstatné rovněž je, že celá skladba je založena na přesné jambické metrické osnově, dominantním typem verše je tu alexandrin a jeho varianty. Jde o postupy a formy moderní poezie, založené ovšem na hlubokých tradičních základech, které Zahradníček důvěrně znal a souvisle pěstoval minimálně od své druhé básnické knihy *Návrat* z roku 1931. Nejenže tu navázal na tradici, která byla v české moderní poezii založena díky Zahradníčkovi blízkým básnickým osobnostem typu Otokara Březiny či Karla Tomana, ale podílel se i na jejich úspěšném rozvinutí spolu s takovými básníky, jako byli Josef Hora, Vladimír Holan, Jaroslav Seifert a posléze rovněž i František Hrubín. Jambická metrická osnova a alexandrin spolu se svými variacemi gradovaly zejména ve třetí a čtvrté básnické knize, tedy v *Jeřábech* (1933) a *Žíznivém létu* (1935). Jakkoli si posléze pozměňující se básnická optika — vzhledem k osobnímu duchovnímu vývoji a společenskému kontextu — prosadila spíše daktylsky založený rozlehlý verš (mluvíme nyní o *Pozdravení slunci* a zejména o *Korouhvích*, knihách z let 1937 a 1940, v nichž se patetické založení často promítlo do volby rozmáchlého orálního volného verše s četnými předrážkami a zakončeného mnohdy herojskou klauzulí), byl návrat k jambu a k alexandrinu v *Žalmu* — viděno ze zahradníčkovské perspektivy — mimo jiné návratem k formě a způsobu vidění světa založenému v době Zahradníčkova osobně nejšťastnějšího období, avšak nepostrádal také ráz monumentality a určité nadosobní díkce, přítomný v *Korouhvích*.

Jambické metrické založení je zde impulzem a alexandrin základem, obě formy zde tvoří určitý svorník, který stabilizuje hojná a sémanticky velice funkční a produktivní vychýlení z tohoto metrického a veršového normativu. I zde lze hovořit o naplnění funkce paralelismu jako rytmického kompozičního principu — tedy rozvinutí výchozí normy o její rytmicky spřízněné variace. Jakýmsi fixním těžištěm rytmického rastru celé skladby tu je pro alexandrin závazný rytmický důraz na šesté slabice, podpořený cézurou či dierezí; tato pravidelnost je takřka devadesátiprocentní, srov.:

- *Co říkal bych, co říkal bych, co všichni víme?*
xXxXxXxXxXxXx
- *Když zpívat mám, jen k tobě zpívat mohu.*
xXxXxXxXxXx
- *to úděl můj, to úděl můj... Mé srdce jiskra bdělá,*
xXxXxXxXxXxXx
- *a tíhy nabírán, vždy tělem*
xXxXxXxXx
- *Ať větrem biblickým /*
xXxXxX
se prapor básně vzdouvá,
xXxXxXx

Kdykoli se tato „vertikální“ rytmická osa vychýlí, signalizuje toto vychýlení určitý svár, konflikt, proměnu. Toto vychýlení se zpravidla realizuje přechodem do daktylských, resp. daktylotrochejských veršů, které se ovšem opět vzpírají jednoznačně



klasifikaci tím, že jsou obvykle „infikované“ buď jakoby „nepříslušným“ neplnovýznamovým jednoslabičným slovem na počátku verše, nebo výraznou iktovanou monosylabou na konci verše, které však tímto jevem udržují dojem spříznění s dominující jambickou osnovou. Každopádně, a to je pozoruhodné, v naprosté většině jsou tato vychýlení organizována do šestistopých, resp. pětistopých celků (čili nevykračují z dominantní desetislabičné či dvanáctislabičné „normy“) a často v této kombinaci vzdáleně připomínají založení hexametru, resp. elegického disticha, byť zde v žádném případě nemůžeme — jak dokázala Jitka Bednářová (2001, s. 854) — mluvit o přízvukném hexametru v přísném smyslu slova (kolísá zde počet iktů, předrážka apod., jiné povahy je rovněž hojně uplatňování monosylaby ve finále veršů). Snaha umocnit závažnost sdělení pomocí nápodoby starého antického vznešeného metra je však zřejmá a pojí se v kontextu básně zejména se dvěma polohami. První z nich vyjadřuje znejistění, obavu, skepsi, zděšení, hrůzu, které kulminují zejména v první části skladby („Nemohu, nemohu s Bolestí bez bolesti [...]“ / „Nemohu, nemohu, ó Kriste proti...“, Zahradníček 2001, s. 438). Druhá naopak vzbuzuje útěchu, víru, je oslavným výrazem chvály Boha a jeho stvoření, které je této chvály hodno i v těžkých životních okamžicích („Pravice tvá milosrdenstvím žehnouc žehná, / levice tvá Synáčka pozvedá a blesků trs [...]“, tamtéž, s. 449). Zvlášť patrná je tato poloha zejména ve druhé části skladby a především v jejím finále, mariánské básni *Pouť*. Rytmická vychýlení k daktylu tak můžeme mimo jiné chápat jako jeden z esteticky založených způsobů vyjádření posvátného, tedy jako spojení děsu a úchvatu v netradiční kauzalitě, realizované na základě pevného rytmičského a veršového fundamentu daného tu jambem a alexandrinem.

Zajímavá je rovněž otázka role kratších veršů, tedy čtyř- a devítislabičných, a naopak také oněch čtrnácti- až patnáctislabičných. Jejich funkce nespočívá v porušení základní jambicko-alexandrinské báze; všechny tyto kratší či delší verše invenčně balancují na bázi alexandrinu (takřka u všech, které dosahují minimálně šesti slabik, je přítomen iktus na šesté slabice) a s oporou v jambickém rytmičském uspořádání. Jejich role (a to včetně oněch půlených alexandrinů či dekasylabů) spočívá v kompoziční intenzifikaci textu, jeho členění, dynamizaci. Často — osamoceně se vyskytující — zahajují či uzavírají rozsáhlejší strofický útvar. V početnějších strofických celcích naopak básníkovi umožňují střídání různorodých poloh stylizace, právě v kratších verších (zpravidla bližších spíše písňové rytmičké dikci) promlouvá básník stylizující se jako kající, vizionář, zpovědník, mluvčí národa, žalobce i obhájce, prosebník, naopak delší jsou zpravidla určeny pro širokodechá pásma krajinných reflexí a osobních reminiscencí nebo vytvářejí — jako by navzdory hymnickému rozmachu — prostor pro komentáře básníka, který se stylizuje jako bližní, „soused“, kolemjdoucí, sdílející se svými bližními tutěž tragickou skutečnost...

S kompozicí básně a proměnami lyrického mluvčího souvisí rovněž způsoby uspořádání rýmových vazeb v básni. Jak už bylo několikrát řečeno, Zahradníčkův *Žalm* se k žánrovému jmenovci vztahuje spíše z významového hlediska, nikoli z hlediska vnějších formálních znaků. Jeden ze základních rozdílů spočívá právě v přítomnosti rýmu, který hraje z hlediska kompozičního členění jednu z podstatných rolí. Nejčastěji se v *Žalmu* setkáváme se sofistikovanými kombinacemi sdruženého, střídavého a obkročného rýmu v rámci jednoho různorodě rozsáhlého strofického celku, popř. s nepravidelně rýmovanými strofami, přičemž zde platí, že rýmová shoda přichází



v těchto případech v takových místech, aby sjednotila doposud nerýmované verše a vytvořila zdání určitého celku; její absence naopak sugeruje moment dramatického nadechnutí, zajíknutí, odmlčení. Vyskytuje se zejména v takových úsecích, jejichž tématem je katastrofa, ohrožení, smrt, a hraje obdobnou roli jako využití kratších či delších veršů, měřeno počtem jejich slabik. V převažujících „alexandrinských“ strofických celcích se zpravidla setkáme s takovou kombinací zmíněných druhů, kterou bychom mohli postihnout schématem *a, b, a, c, b, b* nebo *a, b, c, b, d, d, e* nebo *a, b, a, c, c, d, a, d, a, a* apod., čili kombinacemi, které každé strofě zaručují neopakovatelnost z hlediska rýmových shod a přitom celé skladbě zvláštní jednotu a celistvost a především monumentalitu, např.:

*Ach neporozumím, rozumět strašno příliš.
Krutostí slitovnou sežehnut, zdrcen, shlazen
lekám se myšlenky, jež vzkřikla by, ty sílíš,
z úst krví zalitých lekám se slova blázen.
Rozumět strašno, strašno nerozumět,
spíš jako strom vichřicí celou šumět,
to úděl můj, to úděl můj... Mé srdce jiskra bdělá,
jež z kovadliny srdce tvého odletěla,
ta rozumí, to stačí –
(Zahradníček 2001, s. 442).*

Přítom také platí, že obzvláště u strof složených z „kratších“ veršů se tyto verše spínají do úžeji vymezených vazeb prostřednictvím sdruženého a střídavého verše, což umocňuje dojem jejich sevřenosti, dynamiky, písňovosti (zde ovšem ve smyslu písně rituálního, posvátného, liturgického charakteru).

V neposlední řadě se rytmické prostředky podílejí na rozvíjení četných intertextových signálů a prostředků, které — názvukem hexametru, hojnými odkazy k biblickému pretextu či přítomností liturgických ech — mohou sugerovat například vznešenost, posvátný charakter tématu a monumentalitu jeho uměleckého uchopení, volbou jambického metrického vzorce a volbou druhu veršové formy připomenou úzkou svázanost skladby s dráhami soudobé moderní evropské poezie a její tradice. Způsobů a prostředků různých aluzivních přesahů a signálů je však v *Žalmu* nespočet — jedná se nejenom o četné motivické signály typu odkazů k biblickému textu či k církevní tradici, ale také k Hölderlinově poezii, kterou Zahradníček miloval a překládal a kterou klade jako absurdní protiklad k zvěrstvům páchaným básníkovými mladšími soukmenovci. Důležité jsou tu rovněž četné aluze či zejména nepřímé rytmické či rýmové „citace“, přístupné jen rodilému a sečtělému českému uchu, míním tím zejména některé máchovské a erbenovské odkazy („v časnosti vet-chý šat“, „tká si svůj zlatohlav“, Zahradníček 2001, s. 436), nerudovská echa („krví svou já tkvím v národě celém“, tamtéž, s. 436), odkazy ke Komenského *Kšaftu* („vláda ve vlání korouhví a krása v nebezpečí / se navrací...“, tamtéž, s. 449), jež ve finále závěrečné mariánské básně *Pouť* lze chápat jako podnět národnímu ekumenismu. Tyto prvky působí jako prostředky zdůvěrnění celkového vyznění skladby, jako motivace k hlubšímu, sdílenému prožitku národního vědomí, které je nyní radikálně a fatálně ohroženo.

„ZMLKÁM, LEŤ ÚPĚNÍ MÉ K NEBES BRANÁM.“. ZÁVĚREM...

V listopadu 1947, tedy pět let od vzniku *Žalmu*, Zahradníčkův přítel a kritik Bedřich Fučík, který u příležitosti vydání básnické skladby *La Saletta* v pražském Vyšehradu uvažoval o básnickových pracích, předcházejících tuto skladbu, o *Žalmu* napsal: „Všechny rejstříky Zahradníčkova dosavadního umění zde zaznely v nové instrumentaci a neustálém střídání, a bylo třeba dobýt dalších, měla-li být překonána poslední válka v celé šíři a hloubce svých obludností, propastí, významu a smyslu. *Žalm roku dvaactyřicátého* je doslova a do písmene básní poslední války a osudu a národa v ní“ (Fučík 1994b, s. 65). Význam Zahradníčkovy básnické skladby *Žalm roku dvaactyřicátého* tak můžeme nahlížet v několika souvislostech. Jde o dílo, do něhož se zcela jedinečně promítl repertoár dosavadních Zahradníčkových uměleckých výbojů v ojediněle koncentrované formě. Zároveň zde Zahradníček poprvé vyzkoušel princip orchestrální kompozice rozsáhlé básnické skladby — poémy, tedy kompozice básnického textu využívající různorodost rytmických, metaforických a kompozičních postupů, které staví do jedinečných a dosud nevyzkoušených vazeb a dociluje tak umocněného „civilně-hymnického“ charakteru básnického sdělení. Lze-li tedy mluvit o určité „křížovatce“ Zahradníčkova díla, můžeme ji — domníváme se — spatřovat právě v *Žalmu*, který zhodnocuje básníkovu vůli k modernímu experimentu třicátých let, zároveň také otevřenost a pochoopení pro tradici a hymnický patos, který lze chápat jako syntézu těchto postupů tváří v tvář konfesijnímu závazku, k němuž se básník přihlásil nejen v dobách svobody, ale především v době okupačního teroru. Z těchto důvodů můžeme právě *Žalm* vidět nejen jako završení etapy třicátých a čtyřicátých let v Zahradníčkově díle, ale také jako určitý první krok na cestě k monumentálním skladbám konce čtyřicátých a počátku padesátých let, jako byly *La Saletta* či *Znamení moci*. Zejména je však třeba zdůraznit, že na základě těchto kvalit se v *Korouhvích* a *Žalmu* dostalo české poezii nejvýznamnějších dokladů české básnické katolické rezistence, srov. např. kritické reakce Miloše Dvořáka (Dvořák 1945), Bohumila Polana (Polan 1946) aj., deklarující komplexní, umělecky jedinečně ztvárněný a občansky statečný způsob pohledu na život, který se ovšem nemohl v době po květnu 1945 setkat s vlídným oficiálním přijetím. Možná právě *Žalmem* byla zahájena finální martyrská vězeňská etapa Zahradníčkova života v padesátých letech, aniž by to mohl ovšem v době, kdy báseň vznikala a kdy si šlo stěžít představit horší společenskou konstelaci, kdokoli tušit.

PRAMENY

- Bednář, Kamil:** *Slovo k mladým*. Václav Petr, Praha 1940a.
- Bednář, Kamil:** *Veliký mrtvý*. Václav Petr, Praha 1940b.
- Bednář, Kamil:** *Ohlasy Slova k mladým*. Václav Petr, Praha 1941.
- Blatný, Ivan:** *Melancholické procházky*. Melantrich, Praha 1941.
- Blatný, Ivan:** *Paní Jitřenka*. Melantrich, Praha 1940.
- Bochořák, Klement:** *Jasy*. Václav Petr, Praha 1940.
- Bochořák, Klement:** *Uschlé květiny*. Melantrich, Praha 1942.
- Březina, Otokar:** *Eseje*. Votobia, Olomouc 1996.
- Březina, Otokar:** *Korespondence I (1884–1908)*, ed. Petr Holman. Host, Brno 2004.
- Halas, František:** *Naše paní Božena Němcová*. Fr. Borový, Praha 1940.
- Holan, Vladimír:** *Sen*. Fr. Borový, Praha 1939.





- Holan, Vladimír:** *Záhřmotí*. Melantrich, Praha 1940.
- Hora, Josef:** *Domov*. Fr. Borový, Praha 1938.
- Hora, Josef:** *Jan houslista*. Melantrich, Praha 1939.
- Hora, Josef:** *Zahrada Popelčina*. Fr. Borový, Praha 1940.
- Hrubín, František:** *Včelí plást*. J. R. Vilímek, Praha 1940.
- Hrubín, František:** *Chléb s ocelí*. Josef Lukašík, Praha 1945.
- Kainar, Josef:** *Příběhy a menší básně*. Václav Petr, Praha 1940.
- Kolář, Jiří:** *Křestný list*. Václav Petr, Praha 1941.
- Kolman Cassius, Jaroslav:** *Prsten*. Fr. Borový, Praha 1941.
- Lazecký, František:** *Vězeň*. Novina, Praha 1940.
- Mikulášek, Oldřich:** *Marné milování*. Fr. Borový, Praha 1940.
- Nezval, Vítězslav:** *Historický obraz*. F. J. Müller, Praha 1939.
- Orten, Jiří [pseud. Jiří Jakub]:** *Jeremiášův pláč*. Zdeněk Urbánek, Praha 1940.
- Orten, Jiří [pseud. Jiří Jakub]:** *Ohnice*. Melantrich, Praha 1941.
- Palivec, Josef:** *Pečetní prsten*. Fr. Borový, Praha 1941.
- Pilař, Jan:** *Stesk Orfeův*. Novina, Praha 1940.
- Pilař, Jan:** *Dům bez oken*. J. R. Vilímek, Praha 1942.
- Renč, Václav:** *Trojzpěvy*. Vyšehrad, Praha 1940.
- Seifert, Jaroslav:** *Světlem oděná*. Fr. Borový, Praha 1940a.
- Seifert, Jaroslav:** *Vějíř Boženy Němcové*. Fr. Borový, Praha 1940b.
- Vokolek, Vladimír:** *Žíněné roucho*. Melantrich, Praha 1940.
- Zahradníček, Jan:** *O básnické svobodě [1937]*. In týž: *Dílo III. Oslice Balaamova. Ježíškova košilka*. *Paralipomena*, ed. Bedřich Fučík. Český spisovatel 1995a, s. 10–11.
- Zahradníček, Jan:** *Slovo [1936]*. In týž: *Dílo III. Oslice Balaamova. Ježíškova košilka*. *Paralipomena*, ed. Bedřich Fučík. Český spisovatel 1995b, s. 13–21.
- Zahradníček, Jan:** *Zastavení [1941]*. In týž: *Dílo III. Oslice Balaamova. Ježíškova košilka*. *Paralipomena*, ed. Bedřich Fučík. Český spisovatel 1995c, s. 64–69.
- Zahradníček, Jan:** *Pokušení smrti [1930]*. In týž: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová a Mojmír Trávníček. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001a, s. 7–55.
- Zahradníček, Jan:** *Návrat [1931]*. In týž: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová a Mojmír Trávníček. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001b, s. 56–115.
- Zahradníček, Jan:** *Jeřáby [1933]*. In týž: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová a Mojmír Trávníček. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001c, s. 117–167.
- Zahradníček, Jan:** *Žiznivě léto [1935]*. In týž: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová a Mojmír Trávníček. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001d, s. 169–208.
- Zahradníček, Jan:** *Pozdravení slunci [1937]*. In týž: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová a Mojmír Trávníček. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001e, s. 209–256.
- Zahradníček, Jan:** *Korouhve [1940]*. In týž: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová a Mojmír Trávníček. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001f, s. 257–312.
- Zahradníček, Jan:** *Pod bičem milostným [1944]*. In týž: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová a Mojmír Trávníček. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001g, s. 312–363.
- Zahradníček, Jan:** *Stará země [1946]*. In týž: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová a Mojmír Trávníček. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001h, s. 365–449.
- Zahradníček, Jan:** *Žalm roku dvačtyřicátého [1942]*. In týž: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová a Mojmír Trávníček. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001i, s. 435–449.
- Zahradníček, Jan:** *Znamení moci [1951]*. In týž: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová a Mojmír Trávníček. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001j, s. 561–590.
- Závada, Vilém:** *Cesta pěšky*. Melantrich, Praha 1937.
- Závada, Vilém:** *Hradní věž*. Melantrich, Praha 1940.

LITERATURA

- Agamben, Giorgio:** *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, přel. Stefan Monhardt. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- Agamben, Giorgio:** *Homo sacer. Suverénní moc a pouhý život*, přel. Naděžda Bonaventurová. Oikoymenh, Praha 2011.
- Alter, Robert:** Psalm. In: *The New Princeton Encyklopedie of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, Princeton 1993, s. 995–996.
- Bednářová Jitka — Trávníček Mojmír:** Komentář. In: Jan Zahradníček: *Knihy básní*, eds. Jitka Bednářová — Mojmír Trávníček. Lidové noviny, Praha 2001, s. 767–987.
- Bedřich, Martin:** *Obrazové principy v literatuře raného novověku*. Filozofická fakulta UK, Praha 2012.
- Blumenberg, Hans:** *Die Beschreibung des Menschen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.
- Bollnow, Otto Friedrich:** *Das Doppelgesicht der Wahrheit. Philosophie der Erkenntnis*, sv. 2. Verlag Kohlhammer, Stuttgart 1975.
- Bollnow, Otto Friedrich:** Versuch über das Beschreiben. In: *Hommage à Richard Thieberger. Etudes allemandes et autrichiennes. Publication de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice*, sv. 37. Paris 1989.
- Brabec, Jiří:** Česká literatura v letech 1939–1945. Poezie. In: Jan Mukařovský (red.): *Dějiny české literatury IV*. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 458–474.
- Breton, André — Éluard, Paul:** Notes sur la poésie. In: André Breton: *Œuvres complètes I*. Gallimard, Paris 1988.
- Cochetti, Stefano:** Die Aporie des Heiligen. Der Opferbegriff bei Bataille und Girard. In: Andreas Hetzel — Peter Wiechens (eds.): *Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung*. Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, s. 243–256.
- Derrida, Jacques:** Faith and Knowledge: the Two Sources of 'Religion' at the Limits of Reason Alone. In týž: *Religion*. Polity Press, Cambridge 1998, s. 26–27.
- Derrida, Jacques — Stiegler, Bernhard:** *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*. Éditions Galilée, Paris 1966.
- Didi-Huberman, Georges:** *Images malgré tout*. Les Éditions de Minuit, Paris 2003.
- Dillard, Raymond B. — Longman III., Tremper:** *Úvod do Starého zákona*, přel. Vilém D. Schneeberger, Pavel Jartym a Pavel Štička. Návrat domů, Praha 2011.
- Dvořák, Miloš:** Na okraj Holanovy Panychidy a Zahradníčkova Žalmu. *Akord 12*, 1945/1946, č. 3, s. 107–111.
- Ette, Ottmar:** Lager Leben Literatur. Emma Kann und Jorge Semprún in Gurs: Im Spannungsfeld von Erleben und Erfinden. In: Gertrud Lehnert (ed.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Transcript Verlag: Bielefeld 2011, s. 229–258.
- Foucault, Michel:** O jiných prostorech, přel. Petr Soukup. In týž: *Myslení vnějšku*. Hermann & synové, Praha 1996, s. 71–86.
- Fučík, Bedřich:** Duch české poezie válečné [1945]. In týž: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994a, s. 9–25.
- Fučík, Bedřich:** Cestou k La Saletté [1947]. In týž: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994b, s. 59–69.
- Girard, René:** *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, Paris 1961.
- Henry, Michel:** *L'essence de la manifestation*. P. U. F., Paris 1963.
- Husserl, Edmund:** *Erste Philosophie (1923–1924)*, díl 2. *Theorie der phänomenologischen Reduktion*. Husserliana VIII, ed. Rudolf Boehm. Martinus Nijhoff, Den Haag 1959.
- Janáček, Pavel — Pavlíček, Tomáš:** V zájmu národa. Literární cenzura v období krize liberalismu a eroze modernity. In: Michael Wögerbauer a kol. (eds.): *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, sv. II. 1938–2014. Academia — Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2015, s. 883–1007.
- Králík, Oldřich:** Zahradníčkovy Korouhve a válečná cenzura [1946]. In týž: *Osvobozená slova*, ed. Jiří Opelík. Torst, Praha 1995, s. 419–423.
- Lévinas, Emmanuel:** *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Martinus Nijhoff, Den Haag 1978.



- Lévinas, Emmanuel:** *Totalité et Infini*. Kluwer, Dordrecht — Boston — London 1994.
- Lotman, Jurij M.:** Fenomén umění. In týž: *Kultura a exploze*, přel. Miluše Zadražilová. Host, Brno 2013, s. 147–155.
- Merleau-Ponty, Maurice:** *Le Visible et l'invisible*. Gallimard, Paris 1964.
- Mukařovský, Jan:** Jazyk, který básní. In: Bohuslav Havránek (ed.): *O básnickém jazyce*. Svoboda, Praha 1947, s. 7–17.
- Mukařovský, Jan:** Toyen za války. In týž: *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík. Odeon, Praha 1971, s. 438–442.
- Patočka, Jan:** Fragmenty o jazyce. In týž: *Umění a čas I.*, eds. Daniel Vojtěch a Ivan Chvatík. Oikoymenh, Praha 2004, s. 100–103.
- Polan, Bohumil:** Jan Zahradníček: „Žalm roku dvaatřicátého“. *Kritický měsíčník* 7, 1946, [č. neuvedeno], s. 27.
- Rosset, Clément:** *Le Principe de cruauté*. Éditions de Minuit, Paris 1988.
- Schmitt, Carl:** *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung* [1942]. Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1964.
- Schmitt, Carl:** *Politická theologie. Čtyři kapitoly k učení o suverenitě* [1922], přel. Jan Kranát a Otakar Vochoč. OIKOYMENH, Praha 2012.
- Stoellger, Philipp:** *Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer „categoria non grata“*. Mohr Siebeck, Tübingen 2010.
- Wajcman, Gérard:** De la croyance photographique. *Les Temps Modernes* 56, č. 613 (březen — květen) 2001, s. 46–83.
- Waldenfels, Bernhard:** Heimat in der Fremde. In týž: *In den Netzen der Lebenswelt*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, s. 194–211.
- Waldenfels, Bernhard:** Auf der Schwelle zwischen Drinnen und Draußen. Phänomenologische Grenz betrachtungen. In týž: *Der Stachel des Fremden*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, s. 28–40.
- Waldenfels, Bernhard:** Unerzählbares. In: Jürgen Trinks (ed.): *Möglichkeiten und Grenzen der Narration*. Turia — Kant, Wien 2002, s. 19–37.
- Waldenfels, Bernhard:** An Stelle von... In: Kathrin Busch — Iris Därmann (eds.): „*pathos*“. *Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*. Transcript Verlag, Bielefeld 2007, s. 33–49.
- Waldenfels, Bernhard:** Spielräume des Möglichen und Überschüsse des Unmöglichen. In: Ingolf U. Dalferth — Philipp Stoellger — Andreas Hunziker (eds.): *Unmöglichkeiten. Zur Phänomenologie und Hermeneutik eines modalen Grenz begriffs*. Mohr Siebeck, Tübingen 2009, s. 3–20.
- Waldenfels, Bernhard:** *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012.
- Warning, Rainer:** Gefängnis musik: Feste des Bösen in *La Prisonnière*. In týž: *Proust-Studien*. Wilhelm Fink Verlag, München 2000, s. 109–140.

RESUMÉ

‘Blood Ascends to the Mouth and Mixes with My Word’: Human Outside Humanity and the Poetics of the Insufferable. On the War Poetry of Jan Zahradníček

The period of the German occupation, the ‘Böhmen und Mähren’ Protectorate and World War II constitutes a specific cultural, social, intellectual, as well as emotional and affective ‘space’ of confrontation with extreme states and experiences — which are then variously articulated and shaped by art, as well as reflected in art theory and philosophy of art. The current debate on the crisis of humanism and the newly aroused theoretical interest in anthropological, philosophical and aesthetic phenomena such as affectivity, pathos, and the performativity and mediality of emotions and affects, puts into a new light also the issue of the relationship between art and violence in Czech art, and in particular poetry, of the wartime period. Our main question in this context is: How should one explain that even amongst the horrors of war, occupation, and brutal violence, in confrontation with inhumanity, cruelty and suffering, highly impressive

aesthetic works are created? Can the unimaginable be represented? The authors seek to provide at least a partial answer by presenting an analysis of the wartime poetry of Jan Zahradníček from his *Korouhve*, especially of his *Žalm roku dvačtyřicátého* (Psalm of '42).



KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Jan Zahradníček; válečná poezie; extrémní stav; afektivita; patos; performativita; medialita / Jan Zahradníček, war poetry, extreme situation, affectivity, pathos, performativity, medality.

Josef Vojvodík – Jan Wiendl | Ústav české literatury a komparatistiky FF UK, Praha –
Institut pro studium literatury, o. p. s., Praha
Josef.Vojvodik@ff.cuni.cz – Jan.Wiendl@seznam.cz