

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparistiky

Diplomová práce

Bc. Jakub Vaněk

Sítiny pohrom. Komparace

Rushes of Disaster. Comparison

Praha 2020

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Josef Hrdlička, Ph.D

*Za podnětná a trpělivá čtení, poznámky a podporu
vděčím především Josefu Hrdličkovi, Anně Hůlkové, Kateřině Bártkové a dalším blízkým,
bez nichž by tato práce sotva kdy vznikla.*

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 17. srpna 2020

Jakub Vaněk

Klíčová slova (česky)

fragment, válka, apokalypsa, křesťanství, katastrofa, smrt, lyrika, paměť, psaní

Klíčová slova (anglicky)

fragment, war, apocalypse, Christianity, catastrophe, death, lyric, memory, writing

Abstrakt (česky)

Obsah práce tvoří zkoumání intertextových vztahů v recepčním okolí nezavršeného básnického projektu *Potopa* Františka Halase. Úběžníky tohoto zkoumání jsou otázky fragmentu, katastrofy a (lyrického) mluvčího, potažmo svědectví jako zvláštního způsobu vypovídání formovaného traumatickou událostí.

Četba básní příslušejících k Halasovu cyklu (jakož i samotná otázka po textových hranicích a další otázky po celku a možné podobě nedokončeného díla) je vedena především vzhledem k zřetelně křesťanskému rámci skladby, její tematické a kompoziční provázanosti a také s ohledem na konkrétně-historickou konstelaci události, k níž jsou básně v dílčích ohledech vztahovány.

Nevěnuji přitom tolik pozornosti Halasově tvorbě spjaté s odbojovou činností, která pro Halase skončila víceméně ve 42. roce, po zavraždění Vladislava Vančury (zhruba do této doby také spadá nejintenzivnější Halasova práce na *Potopě*). Snažím se *Potopu* vidět spíše jako báseň svědectví o hrůznosti katastrofy druhé světové války obecně.

Po vstupních analýzách a rozvržení charakteristických rysů *Potopy* se vydávám cestou komparace s vybranými díly české literatury, především *Znamením moci* Jana Zahradníčka, *Básněmi z koncentračního tábora* Josefa Čapka a *Časem (Apokalypsa mixte)* Jiřího Koláře. V konkrétních ohledech se pak analyticky vracím k výrazným úsekům *Potopy* se snahou o rozvržení možností jejího (hypoteticky) celistvějšího čtení, zejména vzhledem ke komplexnímu pojetí motivu smrti v Halasově psaní.

Abstract (in English)

The thesis presents research on relationships in the context of the unfinished lyric project *Potopa* (The Flood) of František Halas. Main points of analysis are questions of fragment, catastrophe and of (lyric) speaker or witness in the sense of specific speech formed by the traumatic event.

A reading of the poems belonging to *The Flood* (as well as the question of the borders of the text and questions of the whole and possible shape of the piece in general) is founded mainly in the context of Christianity, thematic and compositional connections and with regard to the historical event.

I'm not so concerned with the national accents of the works of Halas at that time (his engagement in the Czech resistance was interrupted after the arrest of Vladislav Vančura and others by Gestapo – for Halas it's also the time of the most intensive work on *Potopa*). The aim is rather to see *The Flood* as a poem witnessing the horror and the catastrophe of the second world war in general.

After the opening analysis of characteristic traits of *The Flood* follows comparisons with selected works of Czech literature, primarily with *Znamení moci* (The Sign of Power) of Jan Zahradníček, *Básně z koncentračního tábora* (Poems from the concentration camp) of Josef Čapek and *Čas (Apokalypsa mixte)* (Time) of Jiří Kolář. In concrete respects I return to analysis of main passages of *The Flood* due to the examination the possibilities of its reading as a whole, mainly considering the complex of the image of death in the lyric writing of Halas.

Obsah

Úvodem k básním Potopy	9
I.	9
II.	9
III.	9
IV.	10
V.	11
VI.	11
VII.	11
VIII.	12
IX.	13
X.	14
XI.	15
XII.	15
XIII.	16
XIV.	16
XV.	17
XVI.	18
XVII.	18
XVIII.	18
XIX.	19
XX.	19
XXI.	21
XXII.	22
XXIII.	22
XXIV.	24
Kontexty Potopy	26
Text Potopy	26
Čtení Potopy	30
Rozvrh práce	33
Halas v době druhé světové války	34
Předmluva k Potopě	37
Potopa ohněm Josefa Floriana	37
Lotova žena	38
Božské a lidské	42
Den příchodu syna člověka	45
Konstelace Potopy	48
Halasova Potopa a Zahradníckovo Znamení moci	48
Mýtus a řád	52
Lidé chudí a trpící	54

Přítomnost a tradice	58
Kristus a Smrt	60
Člověk a strom	63
Láska a smrt	65
Událost Potopy	69
Trpící země a představy soudu	69
Básně Františka Halase a básně Josefa Čapka	71
Potopa a šoa	75
Smrt v Čapkových básních a Weilově Životě s hvězdou	77
Tvary smrti v Halasově Potopě	84
Potopa a představy konce	93
Konec a počátek	97
Po Potopě?	100
Halas a Kolář, apokalypsa	100
Řeč, mluvčí a mrtví	105
Paměť Potopy (závěrem)	112
Sítiny	112
Pohroma	114
Literatura	118

Úvodem k básním *Potopy*

I.

Fragmentární cyklus básní spjatých s nedokončeným Halasovým projektem *Potopa* nese zdánlivě jednoznačné burčující protiválečné poselství založené na více či méně rozporném přitakání křesťanské víře. Vypjatá až drásavá obraznost formovaná velice expresivním, ostrým jazykem je nicméně v mnoha ohledech dodnes strhující a naznačuje tak, že sdělnost básně se zdaleka nevyčerpává v dobové podmíněnosti.

Je na druhou stranu zřejmé, že vznik cyklu v době druhé světové války implikuje situovanost, která i po více než půl století připomíná stále živou, zející ránu společenské paměti.¹ Jitřivost Halasovy *Potopy* však spočívá také v tom, že se napájí ve vodách mnohem hlouběji položených, než jsou události 20. století. Jak naznačuje již její název, v *Potopě* Halas usiluje o vykreslení nečasové vize,² jež by umožnila konkretizovat a zároveň otevřít souvislost otrěsné válečné zkušenosti s kulturní pamětí, která by ji dovolila integrovat.

II.

Halasova intence je však rozporná – a v tomto smyslu se do *Potopy* vepisuje samotná povaha zkušenosti války jako destrukce –, neboť je nesena pohybem důsledně zpochybňujícím základy té kultury, k níž se odvolává a v níž se pokouší nalézt smysl žité zkušenosti.³

III.

Zmínil jsem se o *ostrém jazyce* – metaforické pojmenování má naznačit na jedné straně začlenění vulgarismů a obecně slov řeckně citově vyhocených do básnického psaní, na druhé straně jazyk pečlivě opracovaný, formálně zostřený.

Zároveň je však tento jazyk také jazykem střepů a úlomků.

1 Primárním referenčním textem je pro mě v tomto směru kniha Miroslava Petříčka *Filosofie en noir* (Petříček 2018).

2 Mukařovský mluví o „gnómickém prezentu“ jako o charakteristice lyrické poezie vůbec (Mukařovský 2001, s. 71nn). V případě Halasovy *Potopy* je však tento rys specifickým způsobem aktualizován čteme-li báseň právě vzhledem k jejímu situačnímu ukotvení v události druhé světové války.

3 Inspirací k tomuto pojetí je mi především kniha Maurice Blanchota *L'Écriture du désastre* (Gallimard, 1980) a v mnohém ohledu také výklady toho Blanchotova v mnohém obtížně prostupného textu v knize Miroslava Petříčka *Filosofie en noir* (Karolinum, 2018).

Označení fragment v kontextu Halasovy *Potopy* přitom nelze chápat jako záměrně zvolenou žánrovou formu psaní.⁴ V samotné kompozici *Potopy* je však něco z fragmentu přítomno od počátku. Obrisy cyklu vyvstávají z množství kusých zápisků a náčrtů. Rozvrh kompozice jednotlivých básní i samotný vztah názvu (případně tématu) celého cyklu k jednotlivým částem a číslům není zřetelný. Není jasné, jakou podobu by mohla mít skladba, kterou by Halas dokončil.⁵ Její tematická, motivická a do velké míry také formální sevřenost je na jednu stranu ohraničena událostí, ve které texty vznikaly (nejintenzivnější období práce na *Potopě* spadá do počátku 40. let, po válce se však Halas k cyklu opakovaně vracel), na druhou stranu je touto událostí samotnou determinována k fragmentárnosti.

Jinak řečeno, *Potopa* je silně zasazená do válečných 40. let, jejichž radikální vykloubenost či výjimečnost znemožnily jednak navázání v další práci ve změněných podmínkách,⁶ ale zároveň také možnost dohování v čase této události či trvajících stavu samotného.

Nedokončenost Halasova cyklu, jeho torzovitá či fragmentární povaha je výsledkem mnoha okolností, které zde chápu jako projev vnějšku ve vnitřní intenci autora k celistvému (nefragmentárnímu) tvaru, který by jako takový mohl být stvrzen autorským gestem (dohovnění, případně publikace). Tedy projev *vnějšku* v podstatném smyslu, protože vyjevující v samotných textech *Potopy* konkrétní rys situace, ve které vznikaly.⁷

IV.

Fragmentárnost či nedokončenost *Potopy* jako stopa události jejího vzniku je výchozím momentem předkládané práce. Mojí snahou je nabídnout možnost scelujícího pohledu na soubor textů, který ze své povahy jakémukoli pokusu o jednu provždy platnou a napříště vždy závaznou celistvost uniká.

4 Jak se mu věnuje například Françoise Susini-Anastopoulos v knize *Fragmentárne písanie* (Kalligram, 2005). Přístup k Halasovu textu je nicméně i v tomto směru otevřený, jak naznačuje v závěru úvodního textu k třetímu svazku Halasova Díla Ludvík Kundera: „Nad velkými projekty Hladu a *Potopy* se po všech hypotézách o příčinách jejich nedokončenosti vynořuje i otázka, nevznik-li tak, půldruhého století po romantismu, vlastně fragment jakožto náročný umělecký útvar, působící právě svou podněcující a inspirující neuzavřeností.“ (Kundera 1983, s. 32).

5 Srv. Kundera 1983, s. 27.

6 Agambenovým konceptem *výjimečného stavu* se ve vztahu k poezii Jana Zahradníčka zabývají Vojvodík a Wiendl 2018, s. 216. Srv. též Petříček 2018, s. 83-89 a 254-260.

7 Srv. Petříček 2018, s. 95-96. V souvislosti s výrokiem Maurice Blanchota „Každý příběh, ať už byl napsán kdykoli, bude napříště vždy již před Osvětím“ (Blanchot, Maurice. *Après coup*. Ed. De Minuit, Paris 1983, s. 99 [cit. podle Petříček 2018, s. 95]) zde Miroslav Petříček píše o „[...] ochromení faktickou událostí, kterou nelze vřadit do stávajícího horizontu racionality, vysvětlit ji a takto ji dát smysl – jež však mít nesmí. Není to logický spor, nýbrž trauma. [...] Vnějšek je uvnitř, a stále před námi. Nikoli teleologie, nýbrž vpád traumatické časovosti.“

Zjednodušeně řečeno je tak mým hlavním záměrem předat cosi z pocitu zasaženosti a podnětnosti Halasovy *Potopy* a přispět k možnostem jeho – vždy konkrétního a dílčího – čtení a rozumění.

V.

V přístupu k Halasově textu se opírám o analýzu jednotlivých básní *Potopy*, srovnání s vybranými díly české válečné a poválečné literatury a dílčí usouvztažnění Halasova textu s dobovým kontextem. Odvolání k dobovému kontextu, ke kterému se tak či onak vztahují také komparovaná díla, jsem zvolil jako východisko pro pokus o četbu *Potopy* právě jakožto básně psané v situaci války (katastrofy).

VI.

Snaha o usouvztažnění Halasova cyklu, koncipovaného jako a-historická vize katastrofy, s historickým kontextem jeho vzniku a částečně také publikace, s sebou nese riziko zjednodušení, kterému patrně nebudu s to zcela uniknout. Naznačení vztahů básnického psaní s širší společensko-kulturní realitou a specifickou válečnou situací však považuji v této fázi recepce Halasova textu za důležité.

Nehodlám si nicméně nárokovat vyčerpávající odbornou analýzu celého cyklu *Potopy*. Čtenáři namísto toho nabízím esejisticky vedený výklad se zřetelem ke klíčovým motivům Halasova cyklu, jež by měl nabídnout strukturované dílčí vhledy do jednotlivých skladebných a tematických prvků Halasova díla a vybraných souvislostí v rámci české literatury a především poezie.

VII.

Přihlédnutí k dobovému kontextu s sebou nese dva podstatné rysy, které budu ve výkladu sledovat. První se týká autonomie poezie. Ve studii ze 30. let definuje Jan Mukařovský básnické dílo na základě dominance estetické hodnoty.⁸ Neznamena to odhlédnutí od jiných aspektů výpovědi. Estetickou hodnotou (či v dalších Mukařovského pracích estetickou funkcí)⁹ je však dána jejich specifická, lze říci *básnická* celistvost. Tím je také dána autonomie básně jako místa – či lépe řečeno *prostoru* – poplatného vlastním zákonům (vedle

8 *Básnické dílo jako soubor hodnot* (1932) in Mukařovský 2001, s. 9-15.

9 Srv. Mukařovský 2001, s. 74.

specifik materiálu řeči, aktu psaní, možností vydávání ad. také vlastní povaha básnického gesta, které je nesené tvůrčí intencí).

Událostí druhé světové války je nicméně tato koncepce narušena a přiblížena své nemožnosti – a vystavena nutnosti přehodnocení.¹⁰

V Halasově tvorbě je tento problém zřetelně přítomný.¹¹ Projevuje se především přenesením těžiště k fragmentární, mezerovité a dekontextualizované formě psaní.¹²

V následujícím textu mi půjde především o to číst *Potopy* jakožto autonomní básnický text právě vzhledem k zámlkám a místům diskontinuity či jinak řečeno skrze pozitivní zhodnocení její fragmentární povahy jakožto způsobu, jakým se do ní vepsala konkrétní událost či jinak řečeno neredukovatelný *vnějšek* – tedy jakožto způsobu, jímž o tomto vnějšku či události vlastním autonomním způsobem vypovídá.

VIII.

V případě *Potopy* – tak, jak se jí snažím číst v předkládané práci – je podle mého názoru na místě experimentovat s možnými přístupy k její hypotetické celistvosti.¹³ Právě proto, že tato *celistvost* je vždy chybějící, vyznačena neohrazeným pohybem psaní, které nedospělo k autorizovanému gestu dohotovení na jedné straně a povahou události, která toto psaní v podstatném ohledu formuje na straně druhé.

Halas je básníkem neobyčejně citlivým vůči materiálu jazyka, se kterým pracuje.¹⁴ Je si podle

10 Na mysli mám zejména otázky soustředěné kolem slavného výroku Theodora Adorna, ve kterém formuloval rozpornou povahu básnického psaní po katastrofě druhé světové války. Srv. Petříček 2018, s. 93-94. Z odlišné perspektivy se otázkou autonomie básnického psaní zabývají také Josef Vojvodík a Jan Wiendl v knize o Janu Zahradníčkovi. V souvislosti se Zahradníčkovou přednáškou *O básnické svobodě* z roku 1937 autoři píší: „Zahradníček zde vyslovuje velmi moderním způsobem problém, s nímž bude poezie po druhé světové válce konfrontována se stále silnějším tlakem: s obranou své autonomie proti nárokům morální a politické sféry [...]“ (Vojvodík a Wiendl 2018, s. 220). Přehodnocení byl nicméně vystaven také pojem díla přítomný u Mukařovského (srv. Foucault 2002, s. 38-41) a obecně ideové základy poznání organizovaného pojmy „celku“, „struktury“, „autora“, „identity“, „pravdy“ atd., srv. Petříček 2018, Frank 2000 ad.

11 Některé Halasovy formulace a vyjádření pochyb o způsobu básnické práce lze s problematizací psaní po událostech druhé světové války přímo spojovat, nejvýrazněji snad v promluvě, kterou zapsal s datem 19. července 1949 Jiří Kolář v *Očitém svědku*, například: „[...] mně nějak už nejde o poezii ani o pravdu, něco je za tím vším, co je víc než toto všechno dohromady, to důležitější v životě“ (cit. podle Hrdlička 2017, s. 88). Srv. též Topinka 2019, s. 221 a 245.

12 Srv. Kundera 1983, s. 17.

13 Koncept práce s literárním textem na způsob experimentu si vypůjčuji z knihy Gilles Deleuze a Félix Guattariho *Kafka. Za menšinovou literaturu* (Herrmann & synové, 2001).

14 Příkladem může být frekvenčních seznam slov poukazujících k sebe-reflexivnosti ve všech

všeho velmi dobře vědom, že poezie je „tvořena ze slov, nikoli z myšlenek,“ jak tvrdil Mallarmé. Tato citlivost jej však zároveň předurčuje k tomu, že jeho poezie dokáže nějakým zřetelným, i když často nelehko čitelným způsobem, reagovat na to, co se právě s touto materií odehrává.¹⁵

Jednodušeji řečeno, domnívám se, že s Halasovou poezie vznikala z otevřeného hledání možností polyvalence slov a naslouchání tomu, co jakýkoli záměr a samu vědomou básnickou práci předchází,¹⁶ tedy tomu, co se děje s řečí a v řeči a skrze ni ve společném světě.¹⁷

Tento společný svět prochází v době psaní *Potopy* bezprecedentní katastrofou. Její stopy zásadním způsobem utváří evropskou kulturu po celé 20. století a jsou patrně přítomné dodnes.

IX.

Vedle dobových souvislostí – zejména tedy obecně chápané situace války, o které podle mého názoru podává *Potopa* výmluvné a v mnoha ohledech zcela netriviální svědectví – je záměrem práce také číst *Potopu* vzhledem k filosofickým či náboženským otázkám a konceptům, jako je otázka po smyslu utrpení a otázka významu konce dějin (apokalypsa).

Nepostupuji ovšem systematicky, ale formou dílčích vhlédů a sledování tematických linií spjatých s obecnější kulturní rovinou.

Základním směřovým vektorem je přitom četba biblických textů. To je dáno dvěma ohledy. Především konotačním polem tematiky Halasovy *Potopy*, jímž rozumím 1) apokalyptický

Halasových sbírkách, který v doslovu ke třetímu svazku Halasova Díla načrtává Ludvík Kundera a komentuje jej slovy: „[...] docházíme k výsledkům, které jednou třeba umožní zkoumat Halasovu poezii mimo jiné i jako „metapoezii““ (Kundera 1983, s. 21).

15 Srv. Kundera 1983, s. 21: „Ostnem Halasova poznávání skutečnosti, poznávání skrze báseň, je jeho vztah ke slovu.“

16 Tato oblast před-racionální či před-symbolické řeči je významným tématem filosofie i lingvistiky 20. století. Pod pojmem *sémiotično* se příbuznými fenomény zabývá například Julia Kristeva (Kristeva 2004, s. 15). Blízké je také označení *murmuře*, které se objevuje v psaní Maurice Blanchota či Michela Foucaulta, srv. Petříček 2018, s. 191. K dalším souvislostem s básnickým psaním, konkrétně Jana Zahradníčka srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 38.

17 Právě vzhledem k *Potopě* je níméně zajímavou otázkou v jakém vztahu je tato otevřenost k samotnému konstrukčnímu záměru cyklu (o kterém se mluví jako o projektu) a také v jakém vztahu je takto koncepčně pojatá básnická práce k výsledné nedokončenosti díla.

diskurs, 2) prorocký (potažmo svědecký) diskurs, 3) křesťansky orientovaný diskurs.

Druhým ohledem je teze F. X. Halase o Halasově živém vztahu ke křesťanství.¹⁸ Vedle zkušenosti války je přítomnost křesťanské obraznosti dalším důležitým mimo-poetickým momentem utvářejícím povahu básní *Potopy*.¹⁹

X.

Podobnými zřeteli jsou vedena také naznačená srovnání Halasova básnického cyklu s dalšími literárními texty. Postup komparace dovoluje mimo jiné zhlédnout a popsat vždy právě tu tvář Halasova cyklu, která navazuje pomyslný dialog se zvoleným textovým protějškem.

Nelze tedy předstírat, že se jedná o celistvé postižení fragmentární *Potopy*. Je třeba naopak pracovat s tím, že v komparaci s jiným textem se *Potopa* právě jakožto určitý možný celek ukazuje, přičemž se zároveň jedná o celistvost relativní, danou momenty a hlediskem komparace.

Směrodatné jsou pro komparaci především 1) relativně shodné dobové souvislosti umožňující uvažovat vztah k situaci či události podstatně vepsané také do Halasova cyklu (druhá světová válka), 2) tematická a motivická spřízněnost na základě prvků, které považuji pro Halasovu báseň za klíčové, 3) genetická souvislost (nezabývám se přitom zvlášť genetickými vztahy mezi jednotlivými texty, pokud to není přímo nutné pro výklad, vycházím naopak z představy společně sdíleného diskursivního pole do velké míry nezávislého na individuálních znalostech autorů).²⁰

XI.

Druhý podstatný rys, který podle mého názoru vyplývá ze situovanosti Halasovy *Potopy* do období probíhající druhé světové války, je rozvrácení vztahů a hodnot dané narušením vztahu

18 Vycházím ze studie F. X. Halase přednesené na jaře roku 1990 v Německu, jak je vzhledem k tematickému zaměření částečně zprostředkovaná v rozhlasovém pořadu věnovaném *Potopě* odvysílaném na Českém rozhlase Vltava v režii Hany Mikoláškové. Jedná se podle slov autora pořadu Tomáše Sedláčka o „závěrečné části, týkající se právě *Potopy*“ (Sedláček 2011). Samostatný text přednášky mi žel nebyl k dispozici.

19 Srv. vyjádření F. X. Halase [přepis ze zvukového záznamu, jv]: „ty náboženské motivy v jeho poezii jsou v podstatě všudypřítomné a potom za protektorátu v některých básních jako je *Potopa* jsou už pak dominantní“ (Halas 2016, 00:03:20–00:03:40). Srv. též úryvek z Halasovy studie in Sedláček 2011, 00:12:12–00:13:32.

20 V omezené míře se v tomto přístupu odvolávám na koncepci Michela Foucaulta, rozpracovanou především v *Archeologii vědění* (Herrmann & synové, 2002).

života a smrti, které se zásadně vepisuje do textury básně.

Obecně řečeno lze důsledek či projevy této skutečnosti spatřovat na dvou rovinách. Klíčové motivy a témata Halasovy básně jsou mimo jiné konečnost a metafyzický přesah života a jejich přítomnost ve světě, role slova a svědectví, selhání kultury jakožto řádu a možnosti kultury jakožto paměti.

Ve všech těchto prvcích je zároveň vepsán rozvrat na způsob negujícího, fragmentarizujícího pohybu, který a) Halasovu báseň uzavírá do zoufalství události, která zamezuje jakékoli myslitelné pokračování, které by chtělo být nepřerušným navázáním na dosavadní stav věcí a naopak si vynucuje myšlení radikálního oddělení či trhliny; a za b) pohybu, který nám (čtenářům) zanechává fragmenty a zlomky s nejasnou a neúplnou koncepcí celku, napříště již vždy nedokončené, jako zprávu o dění a situaci, v níž tyto texty vznikaly a o níž takto zvláštním způsobem vypovídají.

Těmito ohledy budou vedeny především závěr této úvodní části práce, ve kterém se pokusím takto obecně nastíněná východiska konkretizovat analýzou a stručným interpretačním rozvrhem několika básní *Potopy*.

XII.

Analýza vybraných básní *Potopy* by měla sloužit jako orientační základ pro následná komparativní čtení. Vedle tematicko-motivické analýzy a nastínění základních konfigurací výkladu je však předmětem analýzy jednotlivých básní *Potopy* především otázka po jejich účinku jakožto básní.

Tematizace otázek, které lze přenést na pole filosofie či náboženství má nezastupitelnou roli v širěji koncipovaných komparativních analýzách. Konkrétní úvahy o svébytnosti básnického textu a analýzy vedené vzhledem k jeho specifikům jsou však nutnou základnou každé formulace, která má být práva svému předmětu.

XIII.

Halasova *Potopa* je v mnoha ohledech hraničním textem. Vedle hraničnosti samotné události (katastrofy), která se do ní podstatným způsobem vepisuje, představuje důležitý moment ve vývoji Halasovy poetiky.

Z hlediska vývoje poetiky (mimo jiné) zároveň Ludvík Kundera vysvětluje nedokončenost projektu *Potopy*, když mluví o možném nenaplněném záměru přepsat texty *Potopy*, dosud nesené starou, předválečnou poetikou, způsobem, kterým se začalo Halasovo psaní ubírat po válce (poválečné stadium pak ztělesňují pro Kunderu zejména texty z poslední Halasem koncipované sbírky *A co?*).²¹

Potopa se však podstatně vymyká také poetice Halasovy dřívější tvorby a do velké míry je specifická také vzhledem k textům, které Halas píše během války a které sestavil do sbírek *Torso naděje* (1938), *Ladění* (1942) a *V řadě* (1948).

XIV.

Zároveň však platí, že Halasova *Potopa* nevybočuje zásadně ze základních trajektorií Halasova psaní. Zejména fascinace smrtí, cit pro monumentalitu a patos a osobitá práce s figurami oxymóronu a negace, které lze na obecné rovině usouvztažnit s Halasovým materialistickým pojetím lidského života, především smrti, tělesnosti i jejich transcendence,²² jsou v *Potopě* vyhroceny a dávají tak zřetelněji vyvstat rysy situace ve které *Potopa* vznikala (především zkušenosti mechanizovaného masového vraždění vyvracející předválečné pojetí ideje člověka).

Tyto tendence lze sledovat také ve zmíněné sbírce *A co?* Zásadní posun v Halasově poetice však nastává na rovině větné stavby a kontextualizace, které vstupují do ostrého sváru s veršovým uspořádáním básně. To je umocněno také vypuštěním interpunkce, oslabením lyrické subjektivity a zapojení fragmentů mluvené řeči (s podobnými prvky však Halas začal

21 Kundera 1983, s. 27: „Zdá se, že se tu tři překážky smrštily v jednu: především a zcela banálně Halasovi po květnu 1945 na dokončení tak rozlehlého projektu, mnohem náročnějšího, nežli bylo zkomponování sbírek *V řadě* a *A co?*, nutně chyběl čas; za druhé snad byl v pokušení dát textu, vzniklému v podstatě v letech 1941 – 1942, zřetelnější znaky své nové poetiky – torzovitost, eliptičnost, kolážovitost – a odkládal tuto svízelnou operaci; za třetí došlo mezitím k atomovému výbuchu nad Hirošimou, jenž nemohl nezasáhnout Halasovu koncepci *Potopy*, půdorys celé zamýšlené knihy.“

22 srv. Grossman 1957, Richterová 2015

pracovat již dříve, výrazně například v básni *Dělnice* (1934)).²³

Verše sbírky *A co?* vyžadují velkou míru čtenářské participace a blíží se tak koncepci záměrně fragmentárního psaní.²⁴

XV.

Příkladem fragmentarizace a dekontextualizace verše ve sbírce *A co?* může být hned první čtyřverší první básně s názvem „Citáty“ (Halas 1983, s. 88):

Je hambálek
Kde V krovu čekání
A co tam visí
Strach

První verš nás okamžitě staví před hotovou věc nebo lépe řečeno před určitý stav věcí. Báseň nezačíná uvedením své situovanosti, původu či smyslu – otevírá se strohým konstatováním (*zde*) *je*.²⁵

Na ploše jediného verše je zároveň rozehrán dialog blíže neurčených hlasů, které mohou sice odkazovat k jedinému lyrickému mluvčímu, zároveň však ale oslabují jeho monologickou pozici a přibližují ji spíše dialogu. Tomuto „dialogu“ však chybí bližší kontext a také samotná artikulace otázky (kvůli chybějící interpunkci) je ponechána na čtenáři.

23 Srv. komentáře Ludvíka Kundery ke sbírce *A co?*: „Halas i přímo vyslovil touhu, aby jeho osoba zcela zmizela za jeho verši“ (Kundera 1983, s. 16), „Halasova větná stavba, odevždy se sklonem k eliptičnosti, dosahuje tu maxima důmyslné „vyšinutosti“, „mezerovitosti“, kusosti“ (Kundera 1983, s. 19).

24 Ludvík Kundera mluví o básních Halasovy „Nové poetiky“ jako o „zřetelně zamýšlen[ých] pro tiché čtení, pro dlouhou a mnohonásobnou meditaci“ (Kundera 1983, s. 19).

25 Srv. Petříček 2018, s. 147. Petříček zde mluví o francouzské částici „il y a“ ve zvláštním smyslu vzhledem ke knize *Existence a ten, kdo existuje* Emmanuela Lévinase (kde se překládá jako „ono je“). Chápe je jako výraz pro skutečnost předcházející subjekt-objektovému myšlení, resp. „jsoucnu“ v heideggerovské ontologii. V češtině lze vyjádření slovesa „být“ z Halasova verše označit za příznakové a lze je chápat jako nositele nějaké nové informace (réma). Konstatování existence má tak výrazně performativní moment: klade jako existující něco, co dříve bylo mimo pozornost či vůbec „neexistovalo“. Jeho význam se tak blíží Lévinasovu užití „il y a“ v tom smyslu, že klade nějakou skutečnost před její pojmové uchopení či významovou kontextualizaci – a v jistém ohledu pak také před subjektivizaci, kterou naopak zakládá; srv. Levinas 2009, s. 17: „Protože nás *ono je* zcela ovládá, nemůžeme brát nicotu a smrt na lehkou váhu, a proto se před nimi strachujeme.“ Tento postup zaměření pozornosti k faktickému stavu věcí souvisí také s obecnějším rysem Halasova poválečného psaní, který lze nazvat „depoetizací“, „prozaizací“ či „věcností“ (Kundera 1983, s. 18 a 19). Halasova lyrika tím vstupuje do souvislostí evropského „antipoetického“ psaní po druhé světové válce; srv. Hamburger 1969.

XVI.

V *Potopě* jako by se tato forma psaní teprve ohlašovala. V jistém ohledu se dokonce zdá, že je Halasova „nová poetika“ podmíněna právě neúspěchem projektu *Potopy* či obecněji řečeno brutálním vepsáním události druhé světové války do samotného textu – chápeme-li ve výše naznačeném smyslu nedokončenost a fragmentárnost textu *Potopy* jako stopu této události.

Teprve v básních poválečné sbírky *V řadě* a výrazněji pak ve sbírce *A co?* Halas zřetelným a záměrným způsobem začal pracovat s fragmentární formou psaní, která se objevuje již v *Potopě*. Zde však do velké míry vnějším zásahem přesahujícím Halasův tvůrčí záměr,²⁶ chápeme-li jej jako záměr dovést cyklus do formálně ucelené podoby po vzoru předválečných sbírek.²⁷

XVII.

Neopominutelná specifika Halasovy *Potopy* jsem se již pokusil nastínit výše vzhledem k několika momentům, které se týkají jazyka, koncepce lyrického mluvčího a určujícího vlivu mimo-poetického vnějšku události.

Obecně lze říci, že jednotlivé básně *Potopy* připomínají izolované výjevy, které spojuje celkový ráz apokalyptické vize, způsob básnické promluvy a zastřený lyrický mluvčí.

XVIII.

Příkladem následujících dílčích charakteristik může být báseň zařazená editory třetího svazku Halasova Díla do oddílu *Potopa*. Tento oddíl nesoucí název, jímž je označován také celek Halasova cyklu, je souborem básní, z nichž sedm je spjatých posledními verši, ve kterých je vzývána přicházející vlna potopy. V básni, která ohlašuje první vlnu potopy, čteme (Halas 1983, s. 293):

Sedí matka sedí

sedí běduje

mrtvolka dětská

26 Srv. Petříček 2018, s. 142.

27 Podobný rys lze spatřovat i v Halasových válečných sbírkách. Zejména *Ladění* a první oddíl *V řadě* postrádají zřetelnější koncepci a připomínají spíše sběr toho, co Halas v dané době napsal a rozhodl se publikovat, srv. Kundera 1983, s. 12.

jí v lůno vstupuje

Nejvýraznějším rysem básní *Potopy*, srovnáváme-li je s proměnou Halasova psaní v poválečných sbírkách, zejména v druhém oddílu sbírky *V řadě* a ve sbírce *A co?*, je melodičnost a pravidelnost veršů spolu s užitím rýmu. Tyto prvky v *Potopě* až na drobnější náčrty převažují. V jiných rysech, které se pokusím popsat níže, se však odráží zvláštní povaha cyklu *Potopa*.

XIX.

Verše *Potopy* jsou nesené výrazně expresivním, obžalobným tónem, který podtrhuje perverzní, hyperbolická až blasfemická obraznost.²⁸

Nejde jen o expresivitu samotných obrazů, ale také o užití apostrofy jako prostředku invektivy, obžaloby či snahy vyburcovat ke změně jednání a postoje – například oslovení „tatrmanů“ (Halas 1983, s. 299), „prasat kšeftů“ (Halas 1983, s. 295), zoufale burčujícím způsobem také „křesťanů“ (Halas 1983, s. 300) či pozoruhodně pestrá oslovení personifikované smrti, kterým se dostává největšího prostoru.

V básních *Potopy* přitom nejde vždy o hlas jediného konkrétního mluvčího. Právě izolovanost a subjektivní neukotvenost jednotlivých výjevů podtrhuje dojem ahistoričnosti a osudovosti zobrazované události, která je však zároveň vyvázána z časově lineárních a kauzálních vztahů.

Událost či katastrofa se tak stává pouhým hrůzným a nepochopitelným děním, o kterém lze podat svědectví, ale kterému nelze porozumět a začlenit ho do stabilizované formy dějin a smyslu.²⁹

XX.

Jednotlivé básně nicméně určuje monologicky koncipovaná subjektivita, pohybující se na

28 K rámcovému popisu *Potopy* srv. především Kundera 1983, s. 25-27.

29 O básnickém svědectví o událostech druhé světové války a českém kontextu také o poválečných událostech spojených s násilným politickým převratem mluví ve své knize o Janu Zahradníčkovi také Josef Vojvodík a Jan Wiendl, srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 192-194 a 264 s odkazem na Giorgia Agambena: „Vidět, svědčit, to znamená vyslovit nevyslovitelné, dát nevyslovitelnému hlas“ (*tamtéž*, s. 193).

široké škále od anonymizované obrazné výpovědi (jako v básni „Sedí matka sedí“) ke konkrétně-tělesnému svědectví.

Tento druhý pól konkrétně-tělesného svědectví je nejzřetelněji vyjádřen v pětiverší básně s incipitem „Shazovačko korun“ zařazeném do oddílu *Básně z okruhu potopy* (Halas 1983, s. 303):

Já voják jiné víry
v hříchu po kolena
sazemi svíce píši po nebi
Nechej ta víčka Bože otevřena
pro živé je to potřebí

Nechávám nyní stranou otázku, jakou „víru“ zde má Halas na mysli a co lze z této básně vyvozovat o jeho vztahu ke křesťanství či spiritualitě obecně. Zajímá mě nyní povaha básnické výpovědi, která je zde silně provázána se vztahem mluvčího k transcendentní (božské) entitě.

Promítá se do ní dvojí rozporné hledisko. – Nebe si v Halasově obrazu ponechává do určité míry vlastnosti otevřenosti. Psaní po nebi má různorodé konotace, které mohou poukazovat například k analogii s letem ptáků či pohybem mračen, tedy pohyby, které nikterak nevyklučují příslovečnou bezednou oblohy.

V podstatné smyslu je nicméně nebe v této Halasově básni podobno stropu – svíce na něm zanechává stopy, což si lze představit právě jen tak, že je jakožto sourodá a neprostupná plocha přítomno v blízkosti plamene – a probouzí dojem uzavřenosti a izolovanosti. Tento obraz tak lze chápat také jako popis události či situace, ve které se mluvčí (a ten, který „píše“) nachází.

Zároveň je ale i v této situaci (katastrofy) pro mluvčího přítomna nejvyšší entita (Bůh) disponující mocí pohledu, který by mohl nabýt významu soudu či určitého typu svědectví (zjednodušeně řečeno účastné přítomnosti, která směřuje k budoucímu uchování události).³⁰

30 F. X. Halas komentuje tento úryvek slovy: „[...] Dalo by se o tom říci, že básník nevěděl, zda je slyšen, za to přesně uhodl, oč a jak má prosit, aby byl vyslyšen. [...]“ (Sedláček 2011, 00:17:16–

To však není řečeno a není jasné nic víc, než že mluvčí pocítuje potřebu vztáhnout se nějakým způsobem (jedná se vlastně o modlitbu) k nejvyšší garanci smyslu, přestože je možná krajním vnějškem události (pasivní „pohled“, který je mimo světské dění).³¹

Otevřenost, která by snad také mohla (jak lze alespoň chápat význam apostrofy v této básni) zajistit nějakou podobu významu uzavřenosti (resp. písmu, které se otiskuje na vnitřní straně její ohraničenosti či v rámci této ohraničenosti) je však pouhou možností poukazující mimo událost samu, která je však zároveň hranicí, v níž se cyklus *Potopy* nachází.

Oddělenost události a jakékoli podoby smyslu, který by ji mohl být přičten z odstupu (z nějakého vnějšku této události), je výrazným rysem povahy básnické výpovědi *Potopy*. Podobně jako je tato báseň v jistém smyslu hlasem volajícím z uzavřenosti k nedostupné a oddělené otevřenosti, lze chápat cyklus *Potopy* jako fragment nesrozumitelný mimo kontext celku, který však v úplnosti vždy chybí.

XXI.

Dekontextualizace básní cyklu *Potopy* není tak vyhrocená jako v básních sbírky *A co?*³² a lze říci, že vzhledem k dobovému válečnému kontextu (v básni s incipitem „V takovém dnu umírají ptáci“ je přímo řečeno: „a je válka“) se jedná o dekontextualizaci pouze relativní.

Všem básním *Potopy* nicméně chybí zřetelnější významový rámec.

Halas poskytuje minimální množství indicií, které by umožnily události konkrétně časově a místně situovat a není tak možné přesně říci, jaký by měly mít v rámci *Potopy* význam. Není jasné, kam se skladba kompozičně ubírá, ani jakou roli v ní mají zaujímat jednotlivé výjevy. Není jasné ani to, co by mělo být součástí skladby a jaké jsou vztahy mezi texty, co vývojově předchází, co je pravděpodobně zavržené a co naopak má být rozvinuto atd.

Na tomto místě je tedy předběžně třeba říci alespoň tolik, že značná významová (co do celkového směřování skladby) a kompoziční nedourčenost „celého“ cyklu *Potopy*, hraničící

00:17:25).

31 Srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 256.

32 Srv. Kundera 1983, s. 19: „bohatá polytematičnost každé básně [je zde] spjata jednou myšlenkovou osou. Nejsou jí však velké události či osobnosti, je jí (použijme halasovského slova) dění. Dění stejně tak v básníkovi jako kolem něho. Báseň své „téma“ téměř vždy do několika směrů přesahuje.“

téměř s beztvarostí³³ – přesněji řečeno, torzovitost *Potopy* – je neopomenutelným rysem básně a každé její možné uchopení je prací na takto nejisté (mezerovité) ploše.

XXII.

Absence významového rámce, který by byl plně součástí básně, je pouze jinou tváří nezáměrné fragmentárnosti a ztroskotání projektu *Potopy*. A lze ji spatřovat také ve stylizaci lyrického mluvčího, jehož časové vědomí je radikálně omezeno probíhající katastrofou.

Totální povaha události, která znemožňuje pozitivní myšlení příštího, jež by bylo kontinuálně spjato s minulým, je nejvýrazněji přítomna v básni „Má slova bdí“ (Halas 1983, s. 297), jejíž závěrečné čtyřverší zní:

Jak ruce spadlé v bezmocnu
přec ještě verše poslední
Potopo Potopo Už jdu
Bože jen se rozhlédni

XXIII.

Otřesný obraz sedící matky, které vstupuje do lůna mrtvé dítě zbavený jakéhokoli bližšího kontextu, je výmluvnou ilustrací Halasových postupů v *Potopě*. Představuje obrazný výraz události bez možnosti její bližší kontextualizace a uchopení v rámci nějakého soudržně strukturovaného významového pole.

Sedí matka sedí
sedí běduje
mrtvolka dětská
jí v lůno vstupuje

Studí ji a mrazí

33 Mám na mysli především množství textových fragmentů, které nelze jednoznačně zařadit k *Potopě*, ale zároveň lze vykázat těsnou provázanost, stejně jako textové fragmenty, které Halas z *Potopy* přejal do publikovaných sbírek. Srv. např. Kundera 1983, s. 18 (o básni *Padlým*): „[...] čerpá ze starých náčrtů, obsažených např. v komplexu *Potopy*. Slova se odtud dala sice snadno vytrhnout – ale i s kořínky!“ Ludvík Kundera o tomto textovém podhoubí a složité síti vztahů Halasovy válečné a poválečné poezie mluví jako o „dramatick[y] rozkomíhané[m] podzemí“ (Kundera 1983, s. 32).

nepohne se v klíně
Sklenářka smrt
oči zasklila

Sedí matka sedí
štkání umlčuje
první vlna první
svět už zaplavuje

Třebaže v básním *Potopy* mají výraznou básnické metrum a rým, projevuje se zde Halasův cit. pro disonanci, vychýlení. Formálně lze *Potopu* spojovat s Halasovými postupy v předválečných sbírkách. Do jisté míry lze spatřovat souvislosti také s další Halasovou prací, například sestavování výboru z lidové poezie, kde se rým a pravidelný verš uplatňují takřka výhradně, ale také s jeho prací překladatelskou, které se věnoval za války.³⁴

Rýmové schéma uvedené básně (ženská zakončení) narušuje třetí verš druhé sloky, který tak vychyluje rytmus a nechává vypadávat také 4. čtvrtý verš. Jako by v tomto dvojverší vešlo do básně něco *jiného* a *vnějšího*. Zkušenost smrti se nejen skrze obrazný, ale také zvukový výraz – snad nenápadně, ale naprosto zřetelně – vepisuje do textury básně. Třetí sloka je z hlediska veršového schématu relativně nejcelistvější (verše mají shodný sylabotónický půdorys, střídavý rým je pravidelný) – jako by se s první vlnou vykreslil obraz, který má celistvě pojmut hrůzu křečovitého obcování života se smrtí. V tom je nicméně první báseň víceméně ojedinělá.

O lyrickém mluvčím této básně nelze říci více, než že vidí a konstatuje nevyhnutelnost katastrofy.³⁵ Zřetelnější významové vazby lze sledovat právě vzhledem k ahistoricky koncipovaným symbolům jako je panna Marie (Halasův verš je možná krutým převrácením Mariánského hymnu *Stabat Mater Dolorosa*) či potopa.

Jazyk této básně není nesen dialogickým napětím otázky a odpovědi, které by vyvstávaly z přítomného (nového a dosud nekontextualizovaného) stavu věcí, jako tomu bylo ve výše

34 K Halasovým překladům a proměně jeho vztahu k rytmickému verši a rýmu srv. Kundera 1983, s. 20-21.

35 Báseň zřetelně tíhne k anonymizované, neosobní výpovědi. a je tedy otázkou, nakolik je zde koncept „lyrického mluvčího“ vůbec užitečný, srv. Culler 2017, s. 35.

citované básni ze sbírky *A co?* Je to jazyk monologický, který však není zakotven v žádném konkrétně-tělesném subjektu. Tím podtrhuje dekontextualizovanou, fragmentarizovanou a nečasovou (ahistorickou) povahu výjevu.

Krutá obraznost založená na převrácení a negaci pozitivních hodnot (mateřství, zrození), které obvykle slouží k afirmaci časové a kulturní kontinuity, naznačuje totální (je všudypřítomná, aniž by měla zřetelnou časovost, je prostě zde a děje se, aniž by se dala úplněji pochopit) a zároveň destruktivní povahu události katastrofy. O takové události lze pouze svědčit, aniž by toto svědectví kdy bylo zcela totožné s událostí samou – zůstává vždy její stopou, poukazem k jejímu chybění. Lze tedy, jinak řečeno, pouze skrze výpověď stavět tuto událost stále znovu před oči jako trhlinu v samotné výpovědi.

Domáhání se svědectví lze také chápat jako možné vysvětlení krajně vyhocené, hyperbolické obraznosti zatížené apokalyptickou dikcí. Zároveň v tom lze ale spatřovat povahu události samé a to v tom smyslu, že jakékoli její domněle věcné a střízlivé vystižení by bylo falešné, protože k takovému by bylo možné dospět jedině z odstupů a skrze alespoň částečné pochopení. To však v situaci, která je vepsána do této básně i celého cyklu *Potopy*, není z její vlastní povahy možné.

Právě v tomto smyslu lze tedy o Halasově *Potopě* mluvit jako o stopě a svědectví.

Skrze apostrofy Boha pak Halas činí ještě něco trochu jiného. Dovolává se v něm přítomnosti, která by zrušila diskontinuitní povahu události (minulosti, která je pro svou nevyhovitelnost odtržena od přítomnosti a zároveň se stále domáhá svého zpřítomnění, tedy traumatu).³⁶

XXIV.

Naznačené závěry analýzy vybraných úryvků a jedné básně z cyklu *Potopy* lze do jisté míry chápat jako význačné rysy celého cyklu, kterých se budu v následujícím textu držet.

36 K trhlíně v kulturní paměti a touze ji zacelit hraničící s nemožností (odkaz ke limitnímu momentu smrti) by mohl odkazovat také Halasův výrok zaznamenaný v *Očitém svědku* Jiřího Koláře v červenci 1949: „[...] Říká se, že umírajícímu se zjevují v paměti události a činy, které byly v jeho životě nejdůležitější, které snad držely jeho osud pohromadě, aby se nerozklížil: o těch bych chtěl vědět, které to jsou, ty snad mají lidé společné, snad těmi bych mohl něco svést, něco dokázat, než to tu doklepu“ (cit. podle Hrdlička 2017, s. 88).

Jejich relativní povaha je nicméně dána již povahou výchozího materiálu. Jeho stručný popis bude předcházet dílčí komparativní analýzy. Ty tvoří hlavní část předkládané práce. Dílčí aspekty a svébytnost jednotlivých básní *Potopy* zde měly vyvstat spolu jako pokus o souvislé čtení pozoruhodného básnického textu a potvrzení jeho neuzavřené povahy.

Záměrem práce, jak bylo řečeno, je alespoň dílčím způsobem ukázat tuto neuzavřenost a nedokončenost jako podnětně chápanou otevřenost, jež činí z mnohoznačnosti básně možnost stále nového a osobním vkladem vyznačeného čtení.

Kontexty Potopy

Text Potopy

Cyklem *Potopa* je obvykle míněn soubor textů, které byly nalezeny v Halasově pozůstalosti v jedné složce nadepsané *Potopa*. Řadí se sem texty ze samotného cyklu *Potopa* (14 básní), který patrně předcházela další cyklus *Znamení potopy* (7 básní). Dále sem patří množství básní a jejich náčrtů, fragmentů a velké množství přidružených zápisků (podle členění v Halasových spisech k nim odkazují jako k *záznamům*).

S cyklem jsou spojeny také náčrty projektu *Hlad*, který v *Potopu* patrně postupně přešel.³⁷ Časově i tematicky s *Potopou* souvisí také tzv. *červený zápisník* – sešit s nadepsanými písmeny abecedy, do kterého si Halas přepisoval drobné záznamy, slovní spojení, rýmy, útržky, slova, nápady atp.³⁸ Některé z těchto zápisů jsou přímo vztaženy k *Potopě*, jiné nesou těsnější či volnější příbuznost (k těmto materiálům odkazují jako k *zápisům*).³⁹

Největší míru dohotovenosti lze přisuzovat souborům *Potopa* a *Znamení potopy*. S dalšími textovými vrstvami sestupujeme ke stále fragmentárnějšímu a volněji souvisejícímu materiálu, který nerozlišitelně přechází v široké podhoubí Halasovy publikované tvorby.⁴⁰ Silné ozvuky *Potopy* nalezneme především ve sbírkách *Torso naděje*, *Ladění*, *V řadě*, *A co?*⁴¹ Nicméně i v případě dvou relativně dohotovených souborů máme co dočinění s nepublikovanými a autorsky neuzavřenými texty.⁴² Z těchto důvodů – fragmentárnost a nejasná ohraničenost textu – bude patrně lepší mluvit o vývoji motivu (v nejširším smyslu) *potopy* v Halasově tvorbě s hlavním referenčním rámcem tvořeným texty *Potopy* a *Znamení potopy*.

Budu tedy pracovat se všemi texty, které lze těsněji spojovat s okruhem *Potopy* a s odkazy k další časově a tematicky spjaté Halasově tvorbě. Za referenční beru znění textů v Halasových spisech, které připravil Ludvík Kundera (Dílo Františka Halase, svazek třetí: *A co básník* z roku 1983).

37 Halas 1983, s. 444

38 Halas 1983, s. 454nn

39 Rezignuji přitom na odlišení zápisů, které Halas z nějakého důvodu přeškrtl (srv. Halas 1983, s. 389 a 454).

40 srv. Komenda 2019, 279-284

41 srv. Halas 1983, s. 444-452

42 srv. Bauer 2005, s. 286

Podobně jako textová příslušnost k *Potopě* kolísá také datace Halasovy práce na projektu. Nejširší časové rozmezí lze uvést roky 1931-1949,⁴³ úžeji pak 1937-1949.⁴⁴

V roce 1938 vychází Halasova sbírka *Torso naděje*, ve které jsou patrné silné vazby na texty z okruhu *Potopy*.⁴⁵ Jedná se často o přepracování konkrétních veršů či rozptýlených zápisků z okruhu projektu *Potopy*, jako např. sloka v básni „Deset ran egyptských“ (*Torso naděje*, Halas 1981, s. 94):⁴⁶

Jdou mory v purpuru jdou v zlaté kápi
vnitřnosti padlých na štítě
šrapnely věší šat dětí na okapy
Vše pro dítě

Nebo ve verši z „Přípravce soudů“ (*Ladění*, Halas 1981, s. 214), který souvisí s incipitním veršem „Strom tisícikopytný hrabe ve větrné stáji“ z *Potopy* (Halas 1983, s. 295):

tisíci kopýtky listů strom hrabe ve větru

Může ale jít i o přímý motivický ozvuk jako v „Mobilisaci“ (*Torso naděje*, Halas 1981, s. 104):

Ty světe před potopou
své arše plachty's vzal

Poslední Halasova sbírka *A co?* obsahuje 14 básní z let 1945-1948. Vyšla poprvé posmrtně až v roce 1957.⁴⁷ Do souvislosti s *Potopou* jsou tyto texty kladeny především pro „torzovitost,

43 Nejstarší dochovaná zmínka o projektu Hlad z prosince 1931 (Halas 1983, s. 440) – odkazy k *potopě* v trhacích z let 1948-1949 (Halas 1983, s. 445).

44 Halas 1983, s. 444

45 Vedle uvedených veršů je souvislost s texty kolem *Potopy* čitelná také na formální rovině jednotlivých slovních figur, například srovnáme-li verše „Kde Lethe je tvůj brod“ („Mobilisace“, Halas 1981, s. 104) a „Kde smrti je tvůj dluh“; výčitku „Vid' jen po zákop Jen po zákop“ (Halas 1981, s. 104) a „Vidte To byste chtěli [...] Vidte Takhle samé hraní“ (Halas 1983, s. 299) či nadávku „Vy Kalibáni“ (Halas 1981, s. 104) a „Tatřmani“ (Halas 1983, s. 299).

46 Srv. Halas 1983, s. 289 a 303.

47 S přihlédnutím k autentickým Halasovým opisům básní pak teprve ve spisech roku 1983. Srv. Halas 1983, s. 407-420.

eliptičnost, kolážovitost“ – znaky nové Halasovy poetiky, které se měly v *Potopě* již ohlašovat, aniž by se zde však plně realizovaly –⁴⁸ v *Potopě* Halas stále pracuje pravidelnými rýmovanými verši, už zde se však prosazuje fragmentárnost, náznakovost a expresivní síla mluvené řeči.⁴⁹

Kromě důsledně rozvedených způsobů psaní,⁵⁰ ohlašujících se také v *Potopě*,⁵¹ najdeme ve sbírce *A co?* také některé zajímavé významové souvislosti. Vrací se například pro Halase typické sblížení počátku a konce, které je také jedním z důležitých stavebních principů *Potopy*. V básni „Starost tmy“ (Halas 1983, s. 90):⁵²

jako setkání

první a poslední Matky

V intenzivní soustředěné podobě se zde také prosazuje Halasův vztah k básnickému slovu a hlasu jako činným silám. Opakované vzývání živelné katastrofy skrze symbolické a mytické významy nejtěsněji propojené s jistou „magií řeči“ v *Potopě*⁵³ se tak promítá do verše z básně „Dolores“ (Halas 1983, s. 93):⁵⁴

Strhnout slovem lavinu

48 Kundera 1999a, s. 171: „Slovník *Potopy*, nikoli její veršová forma, už předjímá novou poetiku, již Halas začal rozvíjet květnem 1945.“

49 Kundera 1999, s. 33n; srv. též Komenda 2016, 315-336;

50 Srv. Kundera 1983, s. 15: „Experimentem, ba řádným vyšinutím z usedlé normy, je už hned vyzývavý název sbírky. Experimentem jsou hry se slovem, experimentem jsou pokusy o zvláštní „epiku“, která jako by zrcadlila skutečnost v rozličně nastavených střípcích veršů. Základním experimentem sbírky je vystupňované úsilí o úspornost, o zkratku. [...] Halasovu experimentu můžeme vytknout jen přílišnou, až přehnanou důslednost – ale není to vlastně podmínkou i ctností experimentu...?“

51 Mám na mysli zejména využití názvuků mluvené řeči, tendenci k anonymizaci básnické výpovědi a jistá nesmlouvavost, téměř krutost prolínající obrazy i nakládání s jazykem tendující k fragmentu, integrujícím vulgarismy atp. Srv. Kundera 1983, s. 25-27.

52 Halas zde patrně evokuje obraz konce časů, kdy linearita dějin vstoupí do všezahrnující současnosti. Báseň je nicméně pro svou fragmentárnost a náznakovost poměrně mnohoznačná. Matka se zde pojí s Marijou Baškircevou, která „umřela / s obrannou tváří samodruhé“ (Halas 1983, s. 90).

53 Srv. Pešat 1985, s. 92: „apokalyptický obraz zániku světa, který básník sám přivolává jako pomstu za zplození války a fašismu, pomstu, která smete i samotného básníka“. Tato poloha se přitom zdá být v Halasově díle jistou konstantou, srv. Pešat 1985, s. 93 o básni „Je čas“ ze sbírky *Tvář*, její závěrečná sloka zní: „Kéž zřítí se již dolů s rachotem / žal zástupů až k hvězdám navršený / a zasype rod smutných k němuž patřil jsem“ (Halas 1969, s. 171). Ke genezi představy magie řeči jako spojení slova a činu v rámci archaického náboženského myšlení srv. knihu Marcela Detienna *Mistři pravdy v archaickém Řecku* (Oikoymenh, 2000).

54 Srv. Kundera v souvislosti s touto básní: „Slovo se tu však – alespoň v perspektivě žádoucí budoucnosti – slévá s činem“ (Kundera 1983, s. 22).

Ustálený obrat „strhnout lavinu“ je zde obrácen ke svému věcnému základu (v horách lze skutečně působením sonické vlny způsobené lidským hlasem uvést do pohybu lavinu).⁵⁵Tuto touhu po reálném působení slova vyjadřuje Halas často právě v textech z okruhu *Potopy*, například (Halas 1983, s. 306):

verš aby vás strašil a nedal vám pokoje

V této touze po činné moci básnického slova je však zároveň přítomno vědomí její nenaplnitelnosti. Například opět v básni z okruhu *Potopy* (Halas 1983, s. 294):

a marně hledáš v básnících
tu kulku k pomstě hladových

Slovo není věcí ve světě a jeho působnost je podmíněna mnoha neverbálními faktory počínaje od promlouvajícího subjektu. Také proto je verš z citované básně *Dolores* uvozen optativem (Halas 1983, s. 93):

Takový bych chtěl

Jedná se tedy o věcnost či střízlivý náhled nejen v případě užití metafory, ale také vzhledem k situaci, ve kterém básnické slovo vzniká a působí. Halas se však k ideální situaci, díky které by verš mohl *cosi* v reálném světě způsobit, nepřestává obracet.

Pozoruhodnou souvislost s básněmi z okruhu *Potopy*, kterou lze chápat jako pokračování vývoje motivu *potopy* v Halasově tvorbě, spatřuji v básni „Až bomba praskne“ (Halas 1983, s. 105), ve které se propojují a nově rozvádějí klíčové motivy *Potopy* – představa konce a nového začátku, spojení pohlavnosti a smrti, nicoty a zrození. V této básni Halas překračuje

55 Srv. Mukařovský 2002, s. 75. Halas v citovaných verších vsazuje reálný děj do kontextu celé básně, která mimo jiné výrazně reflektuje vztah ke slovu a jazyku a formulují se v ní hodnotové (či estetické) soudy ve formě optativů a imperativů (Červenka 1991, s. 89). Estetická účinnost básně je nicméně smysluplná právě vzhledem k věcnému významu spojení (reálná působnost slova) – na tomto místě se věcné a básnické pojmenování (Mukařovský 2002, s. 74) stýkají a tvoří moment možnosti reálného účinku slov. Jinými slovy řečeno jde o reflexi na samotný jazykový materiál, povahu a situovanost básnické výpovědi a možnosti práce s metaforickým jazykem. Tyto tendence poukazují k poválečné lyrice (srov. Hamburger 1970).

projekt *Potopy* rámovaný válečným obdobím.⁵⁶

Čtení Potopy

Otázky, které se k *Potopě* váží, jsou prakticky dvojího druhu, jak nastiňuje Ludvík Kundera v doslovu k nejnovejšímu vydání *Potopy* – otázka možností vydávání a otázka zamýšlené podoby celku.⁵⁷ V kontextu této práce k ní přibývá ještě otázka třetí: po možnostech výkladu.

Nakolik je pro výklad překážkou, že je báseň pouze fragmentem a zůstala nedokončena?

Odpovědi dosavadních Halasových interpretů jsou víceméně trojí typu: Někteří vykladači zůstávají u pojmenování výrazných jednotlicích prvků básně – zejména *hněv*, o kterém hovoří Ludvík Kundera⁵⁸ či Josef Vojvodík⁵⁹ – a popisu jejího záměru v míře, v jaké ho Halas stačil uskutečnit, resp. v jaké je čitelný v textovém souboru, který máme k dispozici – tuto cestu volí například v návaznosti na Ludvíka Kunderu v krátké zmínce o *Potopě* Martin C. Putna.⁶⁰ Tito interpreti nicméně setrvávají na rovině faktického stavu textu, tj. nedokončenosti. Vůči nedokončenosti také nacházejí meze vlastního výkladu, který již není veden k hypotetickému zkoumání možností chápání *Potopy* jako určitého celku.

Druhou možností je pak interpretativním způsobem uchopit nedokončenost jako významotvorný rys básně. Touto cestou se v patrně zatím nejkompexnějším výkladu – třeba že se jedná o výklad méně analytický, sledující spíše pohyb a významový rozptyl Halasových metafor vzhledem k určitému chápání poezie jako reálně činné síly spjaté s autorskou osobností – vydal Petr Boháč. Na stránkách revue *Souvislosti* rozvinul představu o celkovém

56 Srv. Kundera 1999, s. 33: „Fatasmorganický obraz nového světa, jenž vzejde, jenž by měl vzejít, po zániku světa starého, tvoří – domníváme se alespoň – mihotavé, ale trvalé pozadí těchto apokalyptických „zpěvů předpekli“. Hustota tmy se násobí v jas, přemíra katastrof podněcuje sen o světě, který by možnost takových „potop“ vyloučil.“

57 Kundera 1999, s. 33. Tento text je prakticky (ne zcela) shodný s Kunderovou předmluvou v Halasových spisech (Kundera 1983) i s příslušnými kapitolami v Kunderově halasovské monografii (Kundera 1999a).

58 „S pamfletickým hněvem pranýřuje Halas „prasata kšeftů“, to jest ty, kdož znají jen vysávat a rozhýbávají posléze ve jménu tohoto vysávání, byť pod jinými hesly, soukolí válek.“ (Kundera 1999, s. 34)

59 Vojvodík 2014, s. 20n. Josef Vojvodík spojuje tón Halasovy básně s Achillovým hněvem (*minin*) z prvního verše *Iliady*.

60 Putna 2010, s. 1037: „*Hlad* a *Potopa* jsou neuskutečněné poémy apokalypsy moderní civilizace. *Hlad* a *Potopa* měly být tragickou rekapitulací velkých témat evropské kultury, mezi nimiž mají významné místo motivy a obrazy náboženské a konkrétně katolické: starozákonní potopa, Spor duše s tělem, svatý František z Assisi, ba i vize A. K. Emmerichové.“ Halasův *záznam* „Spor duše s tělem“ se objevuje již v období *Hladu*, vedle odkazu „Píseň veselé chudiny“ či „Potopa Bible“ (Halas 1983, s. 284).

smyslu básně, ve kterém hraje klíčovou roli odmlčení, hranice a její překročení – hranice, která je básni inherentní, za niž ve svém vlastním jazyce nedovede dospět, jejíž překročení však v sobě nějakým způsobem uskutečňuje. Fragmentárnost básnického cyklu *Potopa* je u Boháče vyložena jako adekvátní tvar básnického slova ve zcela specifické situaci. Tento výklad je postaven také na chápání rozporu v samotném základu Halasova uměleckého gesta – výzva přicházející potopy je hnána rozpornou touhou po zániku a novém začátku.⁶¹

Jiné možné pojetí fragmentárnosti, na základě spíše „tragického“ náhledu na básnickou tvorbu a dějiny, ve kterých je situovaná,⁶² naznačuje již výklad Ludvíka Kundery: Halas neměl čas báseň dokončit, bylo by obtížné ji přepracovat způsobem, který by byl adekvátní Halasově poválečné tvorbě (sbírka *A co?*); k hrůzám, které válka Evropě přinesla, navíc přibyly genocidy atomových bomb.⁶³ Fragmentárnost a nedokončenost lze tak po mém soudu chápat jako výraz krajně vyšinuté, nenormální situace (války), jako její nejvlastnější výraz. Psaní katastrofy, které ozřejmuje katastrofu samu jako to, co zůstává vždy na rubu výpovědi, jako její rozklad, fragmentárnost, deformace.⁶⁴

Vedle Kunderova výkladu důvodu a významu nedokončenosti *Potopy* v souvislostech vývoje Halasova psaní je významný také náhled Františka Xavera Halase.⁶⁵ Ve studii z roku 1990 rozvinul tezi, ve které „křesťansky laděné“ verše *Potopy* nahlíží vzhledem k údajnému Halasovu příklonu ke křesťanství.⁶⁶ Nedokončenost cyklu pak interpretuje jako výraz Halasova živého vztahu ke „spirituálně orientované poezii, která byla pro Halase stále živým a nedořešeným problémem, proto nespěchal s tím, aby seznámil veřejnost s výsledky, jež nepokládal za konečné“.⁶⁷

61 Srv. Boháč 2005, s. 10: „stav marnosti, že ještě nedošlo k pojmenování, i naděje, že se tak jednou stane; stav naděje, že poezie vynese ze tmy ke světlu neočekávané, i marnosti, že se bude muset při tomto činu odmlčet.“

62 srv. Benjamin 1979, s. 12 (*Dějinně filozofické teze*, IX)

63 Kundera 1999, s. 33

64 srv. Blanchot 2014

65 Vycházím z rozhlasového pořadu připraveného Tomášem Sedláčkem pro Český rozhlas Vltava, kde byl odvysílán v rámci cyklu *Schůzky s literaturou* 9.10. 2011 (zdroj: vltava.rozhlas.cz). Sedláček zde k eseji F. X. Halase poznamenává: „v něm po svém odpovídá na otázku, jak se mohl tvůrce, syn známého bouřliváka a komunisty Františka Halase staršího, zabývat ve své tvorbě navýsost spirituálními tématy“ (Sedláček 2011).

66 V souvislosti s posledním rokem Halasova života, kdy se v ČSSR začala prosazovat totalitní povaha stalinského komunismu, říká F. X. Halas: „Vím dobře, že jeho komunistická víra ležela v troskách a mám dobré důvody soudit, že z nich už nemohla nikdy povstat. Křesťanská víra Halasovy svítila sice jen jako maják v dálce, ale svítila. Ostatek je lidským zrakům skryt.“

67 F. X. Halas cituje básníkovy vyjádření týkající se vydání sbírky jako uzavření určité tvůrčí etapy: „Chci mít čistý psací stůl a začít jinak.“

Třetí možností vztahu k Halasovým textovým fragmentům je jejich tvůrčí rozvinutí v prostředí jiného (uměleckého) média. Rámec a prostor vzniklý přesazením původně písemných fragmentů jim poskytuje odlišný způsob vztahu k pomyslnému celku či rámci a vytváří či obnovuje významové souvislosti.

Mezi výrazná umělecká zpracování tohoto textu patří rozhlasové pásmo Ludvíka Němce s hudební kompozicí Daniela Forró.⁶⁸ Němec využívá text *Potopy* v celém rozsahu, vedle ucelenějších básní zařazuje vybrané fragmenty, výrazně pracuje s jejich kompozicí, zapojuje opakování a další prostředky scénického projevu včetně vícehlasu. Výsledkem je velice naléhavý a celistvý tvar, který i skrze dramatickou, téměř barokní hudbu Daniela Forró aktualizuje především tragický, *prorocký* tón *Potopy*.

Důležité jsou v tomto zpracování *Potopy*, které se skrze uspořádání fragmentů rovná specifické interpretaci je 1) to, že autor vycházel s edičního pojetí Jindřicha Chalupického a pracuje tak s devíti (nikoli sedmi) vlnami potopy. Významnější je však 2) celkové směřování kompozice textových fragmentů *Potopy*, které zdůrazňuje prvky blízké modlitbě⁶⁹ a aktualizace základních otázek křesťanské zvěsti.⁷⁰

Dalším výrazným zpracováním byla hra *Hladový ples* režisérky Evy Tálské. S použitím veršů Halasových, ale také Skácelových, Baudelairových a dalších textů a s použitím hudby Petera Grahama vytvořila Eva Tálská představení o smrti a konci s patrně pozoruhodnou schopností přesahu a aktuálnosti.⁷¹

68 Rozhlasová hra vznikla v roce 1991 (zdroj: mluveny.panacek.com). Jiné rozhlasové uvedení *Potopy* zaznamenává Michal Bauer: „[...] byl odvysílán brněnským rozhlasem, na vlně Hlasu jihomoravského kraje, 27.10.1969 dopoledne, pořad *Lampičku očunu rozžatou Františku Halasovi*, který uváděl Zdeněk Kriebel. Kromě vzpomínek a jiných veršů zde zazněla skladba *Potopa* a esej o *Poezii*.“ (Bauer 2005, s. 297)

69 Jde především o pětiverší z básně s incipitem „Shazovačko korun“ začínající veršem „Já voják jiné víry“. Tuto báseň interpretuje jako „modlitbu nevěřícího“ také František X. Halas v první části rozhlasového pořadu, jehož je kompozice *Potopy* součástí (Sedláček 2011). K modlitbě poukazují také záznamy „za zabitě koně modlitba / za zabitě mezky modlitba“ (Halas 1983, s. 311). Ke vztahu básně a modlitby srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 30-31.

70 Výmluvný je v tomto směru začátek a konec kompozice, které tvoří fragment: „Kříž žebř s poslední příčkou, Kristem, byl ze dřeva stromu poznání celý, stoupalo se po něm dobře, příčky spáleny (válkou), vylámaný (pýchou), až zbyl poslední a Bohu bylo líto odejmout jej úplně, nechal posl[ední] šprušel a nastavil jej Synem svým“ (Halas 1983, s. 312). Na konci kompozice je fragment opakován shodně se začátkem, pouze s vypuštěním slov uvedených v závorce; mluví je tak na rozdíl od začátku (kde slova v závorce říká druhý hlas) kompozice jediný. Připojeny jsou pak k tomuto fragmentu v samém závěru kompozice verše: „Já voják jiné víry / v hřichu po kolena / sazemi svíce píši po nebi / Nechej na víčka Bože otevřena / pro živé je to potřebí“ (Halas 1983, s. 303).

71 Představení bylo uvedeno mj. na festivalu *Příští vlna... Next wave...* (2013) Sám jsem představení žel neměl možnost vidět a tím jsem také zbaven možnosti se o něm více rozepisovat. Pro hrubou představu jsou k dohledání dvě recenze brněnského uvedení představení od Kateřiny

Vybrané části *Potopy* přeložila do angličtiny v rámci odborné studie Vera Blackwell (Blackwell 1969).

Rozvrh práce

V následujícím se pokusím podat možné čtení celku básně, jehož hlavní těžiště je v komparaci s vybranými díly české literatury období kolem druhé světové války.

Snažil jsem se vybrat taková díla, jejichž souvislost s Halasovou prací lze sledovat i na osobní rovině autorových vztahů a dalších životních aktivit (Florian, Zahradníček), která nějakým podstatným způsobem doplňují představu o situaci v době druhé světové války (Čapek, Kundera, Weil), případně která dovolují zřetelněji zahlédnout vlastní hranice Halasovy tvorby (Kolář) – tato hlediska se samozřejmě ve vybraných dílech mísí.

Podstatné je také zapojení zřetele k možným biblickým referencím v Halasově textu. Je to motivováno zcela jednoduše prvními konotacemi slova *potopa*, ale také značnou četností biblických reminiscencí v období druhé světové války – v Halasově tvorbě, ale i v tvorbě dalších autorů.

Zejména v případě Floriana, Zahradníčka a Koláře pak toto hledisko slibuje také zajímavý interpretační přínos – tato díla totiž svébytným způsobem s biblickými odkazy přímo pracují, Florian ve formě prorocství, Zahradníček na způsob původního smyslu básně a Kolář jako s předmětem groteskně kruté parodie. Všem těmto autorům je přitom společný výrazně kritický, téměř hněvný hlas, který obracejí proti tehdejší společnosti. Tyto rysy tvoří výrazně také tvářnost Halasových textů z okruhu *Potopy* – prorocká stylizace, představa přesahu poezie k náboženským, filosofickým a morálním otázkám i smysl pro parodii a krutou travestii, které se spojují v osobitě kritickém hlase.

V neposlední řadě by však komparativní metoda měla dopomoci poněkud vyjasnit – střídavě z vnitřku i z vnějšku nahlížený – celkový tvar Halasova nedokončeného cyklu.

Halas v době druhé světové války

Výrazný podnět k námětu *Potopy* Halasovi patrně poskytla bezútěšná sociální situace v době Protektorátu – v roce 1942 píše v dopise (Halas 1983, s. 444):

Znamení potopy rostou. Sám mám v plánu o tom nějakou báseň, jejíž začátek je poznáním, že ty známé modré fleky v bytech chudáků jsou už prvním hlášením. Ale nevím!

Ve vyhrocené válečné situaci se patrně kumulovala Halasova trvale silná citlivost vůči lidem chudým a zranitelným. Ludvík Kundera píše (Kundera 1999, s. 32):

V projektu *Potopy* jako by se slévaly Halasovy zkušenosti z dvaceti let první republiky, nepřetržitý boj chudých s bohatými.

Podnětem či inspirací, skrze kterou mohl Halas propojit sociální zřetel s vlastní představou básnické práce a přesahem k obecněji kulturním a náboženským otázkám mohl být apokalypticismus – stejně jako vážný vztah k chudobě – Josefa Floriana.⁷²

Již od roku 1938 byl Halas spolu s Václavem Černým Vladislavem Vančurou, Josefem Palivce a dalšími členem odboje.⁷³ Vycházely jeho četné básně a další texty – autorizované i anonymně,⁷⁴ podílel se na sborníku *Křik Koruny české* (1939)⁷⁵ a dalších činnostech kulturních i politických.⁷⁶ V letech 1936-1942 například v nakladatelství Václav Petr redigoval edici První knížky.⁷⁷

Během války Halas žije střídavě v Kunštátu a v Praze, čas tráví také na léčebných pobytech.⁷⁸ Poté, co byl nacisty zatčen Bedřich Václavek (24. dubna 1942), Vladislav Vančura a další, se riziko práce v odboji zvyšovalo a Halas se přímé odbojové činnosti již neúčastnil.⁷⁹ Od konce

72 srv. Stankovič 2008; Rotrekl 1993

73 Rotrekl 1993, s. 192; srv. též Piorecký 2018, s. 7

74 Srv. Pešat 1985 s. 88 a 94; Černý 1992, s. 90

75 Černý 1992, s. 102

76 Nutné je zmínit alespoň *Kritický měsíčník* Václav Černého, srv. Černý 1992, s. 175.

77 Vyšly zde prvotiny Jiřího Valjy, Kamila Bednáře, Lumíra Čivrného, Jiřího Ortena (pod pseudonymem Karel Jílek), Oldřicha Nouzy, Josefa Kainara, Josefa Hiršala, Jiřího Koláře a Hany Žantovské. Srv. Kalista 1969, s. 283n.

78 „V říjnu 1940 se léčí v Sanatoriu ve Vráži u Písku a počínají se u něho projevovat první příznaky choroby (angina pectoris)“ (Rotrekl 1993, s. 192).

79 Rotrekl 1993, s. 193; srv. Černý 1992, s. 304: „Halas ihned po Václavkově zmizení a

května 1942 se léčí v sanatoriu dr. Františka Kuthana v Tišnově.⁸⁰ Po zatčení Josefa Palivce a Heleny Palivcové, Václava Černého a nejspíš také Jaroslava Kratochvíla 11. ledna 1945, se Halas do konce války skrýval v Petrovicích na Jihlavsku a v Jílovém u Prahy.⁸¹

Dlouhou zastíněnost tohoto období ve vnímání Halasovy tvorby – související nepochybně s dlouhodobým procesem zpracování událostí druhé světové války ve společenské kulturní paměti, který v mnoha ohledech trvá dodnes – dobře ilustruje výrok Martina C. Putny (Putna 2010, s. 1037):

Hlad a Potopa zrušily představu, že finálním akordem Halasovy tvorby je bezvýhradný politický souhlas a povinné nadšení.

Zdeněk Pešat zajímavě, i když patrně ne bez odstínu jisté tendenčnosti, pojednává nezvykle ostrou, útočnou, téměř vulgární a až k ošklivosti naturalistickou⁸² polohu Halasových básní z okruhu *Potopy* v souvislosti s protektorátní publikační a obecně kulturní situací, která na jednu stranu jedince nutila k práci v anonymitě a skrytosti, na stranu druhou mu dávala zvláštní pocit práce na společné věci či jednoduše společenství, třebaže v situaci válečné (Pešat 1985, 94):

Jestliže Halasovu legální poezii charakterizuje výrazná osobitost, ve verších ilegálních z počátku okupace převládá konspirativní anonymita, zamaskování jakékoliv individuálnosti. Tyto verše vystupují ve své bezprostřední funkci podílníka na zápase společenských sil.

Není jisté, zda mohla *Potopa* kolovat v nějakých opisech a nakolik byla známá. Halas se svými plány každopádně netajil, i když k nim byl skeptický. Na projekt *Potopa* narážíme v Halasových dopisech, v roce 1941 například píše Janu Zahradníčkovi (Halas 2003, s. 67):⁸³

Vančurově smrti kvapně opustil Prahu, odejel do Kunštátu na Moravu a vrátil se odtamtud koncem září 1942 (kryl svou nepřítomnost v Praze zdravotní dovolenou) [...] ostatně jeho zdraví vskutku utrpělo a prakticky se již až do konce války přímé odbojové činnosti neúčastnil, jen ji z přátelských informací ve zlomcích sledoval.“

80 „Gestapo ho přichází zatknout, ale lékař odmítá pacienta vydat s tvrzením, že je smrtelně nemocný. Zatčena je i Libuše Halasová, avšak za den propuštěna.“ Rotrekl 1993, s. 193

81 Rotrekl 1993, s. 194; srv. Černý 1992, s. 381

82 V jednom *záznamu* souvisejícím s *Potopou* si Halas zapisuje: „*nahromadit ošklivost*“ (Halas 1983, s. 310).

83 Srv. Kundera 1983, s. 444-448. Ludvík Kundera tuto zmínku vykládá jako fakt, že už roku 1941 existovala *Znamení potopy* a nejedná se tedy o pozdější projekt, který nahradil *Potopu*, jak se

To máš tak, nechci, aby jen vrčel kolovrátek, a když něco začnu, je to plné vzteku a náznaků, i když se tomu bráním. A vyleze holt věc, která se tisknout nedá. Tak ta Znamení potopy.

Poprvé vyšla *Potopa* tiskem v newyorském Svědectví (1956),⁸⁴ v jejím doslovu formuluje Emil Kovtun nevyjasněnou otázku po vztahu větších celků básně, tedy *Potopa* a *Znamení potopy*.⁸⁵ O její řešení se pokusil na základě studia Halasovy pozůstalosti Jindřich Chaloupecký v první vydání *Potopy* v ČSSR (vyšla spolu s texty nedokončeného projektu *Hlad* v roce 1965). S kritickým vydáním vycházejícím z rozšířené materiálové základny, které opravuje Chaloupeckého přehlédnutí či neoprávněné zásahy, přichází pak v roce 1983 Ludvík Kundera. Kunderovu edici textu přejímá také nejnovější vydání v nakladatelství Opus z roku 1999, které však zahrnuje pouze *Potopu* a *Znamení potopy*.

domníval Chaloupecký. Srv. také Kundera 1999, s. 33.

84 srv. Bauer 2005, s. 285n

85 Kovtun 1956, s. 29.

Předmluva k Potopě

Potopa ohněm Josefa Floriana

Inspirací k námětu Halasova cyklu *Potopa* mohl být jeho vztah k Josefu Florianovi.⁸⁶ Halas byl odběratelem a čtenářem staroříšských knih, s Florianem si dopisoval i jej navštěvoval.⁸⁷

Josef Florian věřil v brzký konec světa, který nastane „potopou ohněm“.⁸⁸ Na základě propočtů a teologických úvah došel k názoru, že jediné místo na Zemi, které bude zkázy ušetřeno, bude Habeš. S Florianovým apokalypticismem souvisí také jeho způsob života a konkrétní kroky vztahující se k činnosti staroříšského nakladatelství. Své knihy například tiskl ve formátu, který odpovídal velikosti beden, z nichž měl Florian sestavenou knihovnu. Očekával, že až nastane konec světa, odnese knihy v bednách do Etiopie. Otto Albert Tichý píše ve svých vzpomínkách (cit. podle Stankovič 2008, s. 97):

Pan Florian, který plánoval útěk do Ethiopie (byl přesvědčen, že Bůh co nevidět sešle na odpadlou Evropu potopu ohněm, a proto hledal na zeměkouli místo, kde by byli lidé méně zvrhlí. Podle jistých mystických náznaků měla to býti právě Habeš), a proto všecko své jmění hodlal směstnati do truhlíků, z nichž za klidu si stavěl knihovnu a jež s několika prkny a slavníky sloužily i za postele. Stolů jsme nepotřebovali, protože jsme psali vstoje na improvizovaném stole z truhlíků přehražených deskou.

Florianova představa konce světa má možný zdroj v novozákonním Lukášově evangeliu (L 17, 26-30):

Jako bylo za dnů Noé, tak bude i za dnů Syna člověka: Jedli, pili, ženili se a vdávaly až do dne, kdy Noé vešel do korábu a přišla potopa a zahubila všechny. Stejně tak bylo za dnů Lotových: Jedli, pili, kupovali, prodávali, sázeli a stavěli; v ten den, kdy Lot vyšel ze Sodomy, spustil se oheň a síra z nebe a zahubil všechny. Právě tak bude v

86 Tuto domněnku vyslovuje Michal Bauer: „Ve Florianových listech se také objevuje slovo „*Potopa*“: ve stejné době Halas na cyklu *Potopa* pracoval. Není vyloučeno, že Florian mohl být jedním z inspirativních podnětů. Dne 29. 2. 1940 píše Josef Florian o rozdvojenosti člověka, kterou pokládal za „*rozhodný příznak příští Potopy*“, nebo jiný, nedatovaný dopis končí slovy „*předzvěst Potopy*““ (Bauer 2005, s. 190).

87 srv. Fučík 1992, s. 80n

88 Bednářová 2006, s. 512; Stankovič 2008, s. 97; Fučík 1992, s. 84

den, kdy se zjeví Syn člověka.

Vedle množství obrazů ohně padajícího z nebe ve *Starém zákoně*⁸⁹ jej najdeme i v *Janově zjevení* (Zj 8, 7 a 20, 9):

Zatroubil první anděl: Nastalo krupobití a na zem začal padat oheň smíšený s krví.

Ale sestoupil oheň z nebe a pohltil je.

Spojivosti s Halasovým projektem *Potopa* lze spatřovat v obecné rovině námětu. Očekávání zlomové katastrofické události, která bude mít podobu potopy. Třebaže u Halase je to potopa vod (přichází ve vlnách, ohlašuje se vlhkostí atd.), podstatné může být samotné propojení tohoto motivu s apokalypsou, které se skrze *Nový zákon* objevuje u Floriana. V knize *Genesis*, kde nacházíme hebrejskou verzi mýtu o potopě světa, končí příběh stvrzením smlouvy mezi Hospodinem a lidmi o neopakovatelnosti potopy světa (Gn 9, 11). V citované pasáži z *Nového zákona* se nicméně tato událost znovu připomíná jako předobraz očekávané události.

Souvislosti s Halasovým básnickým cyklem lze spatřovat i na rovině jednotlivých veršů. Konkrétně v čísle VI. *Znamení Potopy* (Halas 1983, s. 300):

Ještěže spravedliví ještěže srdce čistého
tu bloudí v lijavcích ohňů hledající

Propojují se zde dva obrazy, které poukazují obecně k motivu apokalypsy – zániku světa, který mohou přežít pouze vyvolení: „[j]ako bylo za dnů Noé“ a „za dnů Lotových“ (L 17, 26-30). V Halasově dvojverší je však přítomen zřetelný rozpor, který provází užití křesťanských obrazů v celém cyklu *Potopy*. Vyvolení nejsou již nalezeni vyšší, božskou autoritou, ale sami musejí hledat, jsouce bičováni „lijavci ohňů“, tedy vystaveni ničivé síle přítomnosti upomínající na apokalypsu.

Zajímavé je v souvislosti s apokalyptickým rámcem básně také užití spojky „ještěže“. Ta jako by zde vyznačovala útočiště, hledanou jistotu v rozvráceném světě. Tento význam silně

89 Srv. např. Gn 19, 24; Ex 9, 23; Pl 1, 13.

připomíná právě biblické příběhy, ve kterých zničení přežijí vyvolení jedinci.

Zásadní rozdíl je však v perspektivě, kterou Halas v *Potopě* vůči apokalypticky viděným událostem zaujímá. Předběžně lze říci, že se jedná o perspektivu důsledně světskou, jež však zároveň neztrácí ze zřetele náboženské otázky, jejichž konkrétní významy a odpovědi na ně zůstávají otevřené. Mezi těmito dvěma rovina vzniká neustálé napětí a lze je chápat také jako jistou formu Halasovy polemiky s křesťanstvím.

To souvisí také s pozicí básnického mluvčího vzhledem k události, kterou svým psaním nějakým způsobem vyjadřuje a zároveň je v ní již jako píšící zahrnut. Křesťanský příběh apokalypsy poskytuje citované Halasově básni i dalším básním z okruhu *Potopy* jeden z možných interpretačních rámců. Nemůže však již poskytnout jednoznačný smysl zobrazovaného.

Lotova žena

Vedle samotného obrazu potopy ohně⁹⁰ lze spatřovat také další souvislosti s citovaným úryvkem z evangelia. Jedná se například o formuli „v takových dnech“, kterou Halas využívá v několika básních a také ve verších, které pokračují po výše citovaném dvojverší VI. čísla *Znamení potopy* (Halas 1983, s. 300):⁹¹

v takových dnech kdy křik rodiček jak utne
v takových dnech kdy z bláta tělo smutné
v takových dnech kdy prasata kšeftů se válí po chudých

V závěrečných verších básně lze pak spatřovat ozvuky příběhu o potopě (apokalyptická událost) a ještě výrazněji prvky příběhu Lota a jeho ženy (Halas 1983, s. 300):

v takových dnech kdy Pán po svých

90 Podobný obraz také: „Bůh slzí Do vod padají vroucí vltavíny“ (Halas 1983, s. 300).

91 Její zdroj lze spatřovat také v básni „Povodeň“ Josefa Kainara ze sbírky *Příběhy a menší básně* (Kainar 1987, s. 204). Sbíрка poprvé vyšla v roce 1940 v edici První knížky, kterou Halas redigoval. Stopy lze ovšem nalézt také v Halasově *červeném zápisníku*, například (Halas 1983, s. 325 a 329): „v takový čas odlétají ptáci“, „taková noc kdy věci šeptají svá jména“. Ludvík Kundera k dataci *červeného zápisníku* píše: „Halas založil ČZ patrně na sklonku léta nebo na podzim 1939 a přestal jej vyplňovat zhruba koncem roku 1941.“ (Halas 1983, s. 455n)

se marně otáčí Jsou Pane jsou jen pohlédni
nejmenší z malých z posledních poslední

V biblickém příběhu o Lotovi přichází Hospodin mezi obyvatele Sodomy, aby se přesvědčil o jejich špatnosti (Gen 18, 20-21). Na Abrahamovu výzvu (Gen 18, 23: „Vyhladiš snad se svévolníkem i spravedlivého?“) hledají Hospodinovy poslové ve městě spravedlivé, které však mimo Lotův dům nenajdou (Gn 19, 1-16). Hospodin město vyhladí a nechá z něj vyvést pouze Lota, jeho ženu a dcery.⁹²

Zvlášť příklad Lotovy ženy je v kontextu Halasovy básně jakožto básně katastrofy zajímavý. Žena se na cestě z města otočí, snad aby pohlédla na jeho zkázu. Tím však poruší Hospodinův příkaz „neohlížej se zpět“ (Gen 19, 17) a promění se v solný sloup (Gen 19, 26).

Na základě tohoto úryvku by bylo lze obecně říci, že lidský pohled na probíhající zkázu nemůže z nějakého důvodu být základem srozumitelného svědectví o této katastrofě.⁹³ Jako by katastrofa zásadně přesahovala lidská měřítka.⁹⁴

To je pak jeden ze způsobů, jak lze chápat výzvy k božimu pohledu, které se objevují na dvou významných místech *Potopy* (vedle výše citovaných veršů také v básni s incipitem „Shazovačko korun“, Halas 1983, s. 303).⁹⁵ Zhruba řečeno: To, co se děje, se vymyká možnostem lidského výrazu a zkušenosti. Zároveň je nutné (a dosvědčuje to právě stálé rozepisování a navracení k projektu *Potopy*) o takový, tedy nějakým způsobem celistvý výraz usilovat – tedy učinit součástí výpovědi samu nemožnost vyjádření. Apostrofy Boha lze číst právě takto, jako vztažení k určitému smyslu a kontinuitě dění, které by mohly být zároveň

92 Srv. Starozákonní překladatelská komise 1991, s. 94-97.

93 Biblické podání této nemožnosti je přitom hodnotově jednoznačné, srv. Starozákonní překladatelská komise 1991, s. 99: „Trestu propadá i žena Lotova, která neposlechla výzvy slova Božího, ohlédla se a odvrátila od Lota. Stala se *solným sloupem*, viditelným a trvalým znamením zkázy, kterou je ztrestána neposlušnost“. Halas však přesazuje biblický obraz do odlišného, pro jednoduchost řekněme estetického kontextu (Mukařovský 2002, s. 10) a přenáší tak důraz na mnohoznačnou výpověď samotného obrazu. V tomto konkrétním případě to pak znamená odhlédnutí od jednoznačného výkladu božího příkazu a morální nadřazenosti muže nad ženou (k tomu poměrně zřetelně odkazuje výklad „odvrátila [se] od Lota“); zůstává jádro obrazu, které komentátoři přesně postihují v označení: „viditelným a trvalým znamením zkázy“.

94 Srv. Petříček 2018, s. 199: „Žijeme ve věku svědectví, protože tato katastrofa způsobila *krizi svědčení*, ale právě takto se akt svědectví stává privilegovaným způsobem ukazování.“ Katastrofou je v Petříčkově knize myšleno zcela konkrétně šoa. Chápu zde obraz Lotovy ženy jako figuru, skrze kterou lze nahlédnout určité aspekty této zlomové události evropských dějin. Halasovy básně z druhé světové války, ve kterých se obraz Lotovy ženy objevuje, pak chápu jako stopy neoddělitelně spjaté s touto událostí, přestože Halas sám nemohl její průběh ani projevy během války úplně znát.

95 Obě básně mají skrze apostrofy Boha také zřetelné rysy modlitby.

garantem kontinuity lidské zkušenosti, ale zároveň jako výraz nepřiměřenosti a nelidskosti situace, která se ve svém průběhu celistvému uchopení vymyká.

Lidský zrak totiž jako by mohl snést pohled nikoli na průběh katastrofy, ale až na to, co zbylo po jejím odeznění – stopy této události, poukazující k přítomné nepřítomnosti události samotné.⁹⁶ V tomto smyslu lze také rozumět pokračování biblického příběhu (Gn 19, 27-28):

Za časného jitra se Abraham vrátil k místu, kde stál před Hospodinem.
Vyhlížel směrem k Sodomě a Gomoře a spatřil, jak po celé krajině toho okrsku
vystupuje ze země dým jako dým z hutě.

Situovanost či perspektivizace mluvčího ve výše citované Halasově básni je však výrazně odlišná od situace biblického Abrahama. Mluvčí Halasovy básně nepřihlíží katastrofě z vnějšku, po jejím odeznění, ale z nějakého *uvnitř* této katastrofy samé.⁹⁷ Jistou shodu lze sice spatřovat mezi Abrahamovým oslovením a pobídkou Hospodina k hledání spravedlivých a Halasovými apostrofami Boha. Ten však jako by si v Halasově básni nevšiml spravedlivých, které lze rozeznat právě až z lidské (a proto s lidmi soucivé) perspektivy (tedy perspektivy mluvčího básně).⁹⁸

V Halasově *Potopě* perspektivizace vidění zevnitř události, která přesahuje lidská měřítka a možnost výpovědi, rozevívá trhlinu v řádu světa. V tomto smyslu je příznačné právě užití motivu pohledu Lotovy ženy, který se objevuje také v Halasově básni „Co uviděl“ ze sbírky *Torzo naděje* (Halas 1981, s. 110):

Verš otočil se co verš uviděl
verš můj ta žena Lotova

96 Srv. Petříček 2018, s. 235 v souvislosti s Derridovým pojmem *restance non présente* odkazujícím k Levinasovi („minulé, které nikdy nebylo přítomné“): „[...] stopa nikdy není s to restaurovat či restituovat to, čeho je stopou“.

97 Podstatné přitom je, že jako v případě Abrahama nelze mluvit o vnějšku ve smyslu odtrženosti od události, nelze ani v případě *Potopy* uvažovat vnitřek události bez relace k vnějšmu místu, které je vlastně podmínkou možnosti katastrofu přežít a podat o ní svědectví. Nejedná se tedy v případě *Potopy* o přímé podlehnutí destruktivní povaze události – perspektivu Halasovy *Potopy* jakožto výpovědi o katastrofě je třeba hledat spíše na jejím okraji, tam, kde je katastrofa přítomná nikoli jako smrtící událost, ale spíše jako událost přítomnosti smrti.

98 Tuto otázku lze nicméně nahlížet také z druhé strany, jak naznačují komentátoři Starého zákona: „Člověk pochopí Boha jen tehdy, setká-li se s ním na rovině lidského života.“ (Starozákonní překladatelská komise 1991, s. 95.)

že umlkl a oněměl
zkameněl doslova

Co uviděl

Zástupy spravedlivých
které Bůh neslyšel

Velice silnou a vzhledem ke křesťanství polemickou pointu básně lze chápat jako obraz paradoxní výpovědi o tom, co se výpovědi vymyká. Pokud se však objevil rozpor mezi povahou události a možností jejího začlenění do smysluplného, nebo lépe řečeno metafyzického, protože skrze ideu Boha soudržného celku světa, je možná právě jedině výpověď, která se vymyká – tedy vypovídání o tomto vymykání (či unikání) samotném.

Výpověď fragmentární, útržkovitá, dekontextualizovaná. Daleko výrazněji než sbírka *Torzo naděje* je touto formou básnické výpovědi nesena právě nedokončená *Potopa*.

Božské a lidské

VI. *Znamení potopy*, které jsem výše citoval v útržcích, zní v dochované verzi jako celek takto (Halas 1983, s. 300):

Ještěže spravedliví ještěže srdce čistého
tu bloudí v lijavcích ohňů hledajíce

v takových dnech kdy křik rodiček jak utne
v takových dnech kdy z bláta tělo smutné
v takových dnech kdy prasata kšeftů se válí po chudých
v takových dnech kdy Pán po svých

se marně otáčí Jsou Pane jsou jen pohlédni
nejmenší z malých z posledních poslední

Držíme-li se *Starého zákona*, je podstatné, že v Halasově básni nevystupuje Pán podobný svrchovanému Hospodinu z příběhu o potopě světa. Halasův Pán by spíše mohl být podobný Hospodinu, který na sebe bere lidskou podobu, aby se sám přesvědčil o chování lidí a správnosti svého rozhodnutí způsobit zkázu Sodomy a Gomory (Gn 18, 20-21):

Hospodin dále pravil: „Křik ze Sodomy a Gomory je tak silný a jejich hřích je tak těžký, že už musím sestoupit a podívat se. Jestliže si počínají tak, jak je patrné z křiku, který ke mně přichází, je po nich veta; zjistím si, jak tomu je.“

Podstatné nicméně je, že v *Potopě* se mluvčí takového Pána dovolává, obrací se k němu, aniž by o něm či jeho jednání bylo řečeno něco určitějšího. V obou případech hraje roli svrchovaný pohled. Zatímco Abraham pouze upřesňuje Hospodinův již pojatý záměr (přesvědčit se, zda má města skutečně vyhladit), v Halasově básni se jedná o situaci mnohem méně jasnou.

Není jasné, proč je Pán osloven, jaký výsledek si od vyslyšení své prosby mluvčí slibuje, jaké naděje vkládá do „spravedlivých“, když říká „ještěže“. Není jasné ani to, z jakého titulu o spravedlivých mluví ani co má spravedlností přesně na mysli atd. Do jisté míry lze však základní trajektorie Halasovy básně upřesnit nebo hypoteticky vyložit právě srovnáním s biblickým textem.⁹⁹

V příběhu Lota a jeho ženy se Hospodin nechá přemluvit Abrahamem, kterému je líto potenciálních z hlediska *Starého zákona* nespravedlivých úmrtí ve městě, kde žije jeho bratr Lot. Hospodin nechá dva své posly (Gn 19, 1) ve městě přečkat noc. Sodomští je nicméně chtějí násilně ponížit (Gn 19, 5)¹⁰⁰ a rozhodnutí Hospodina vyhladit město je tak naplněno (Gn 19, 13 a 24).

Podobně Halas v projektu *Potopy* pracuje s motivem spravedlivých, kteří mohou zabránit zkáze světa nebo ji alespoň přežít. Nejedná se o záchranu jednoho vyvoleného člověka (resp.

99 Halasovo oslovení *Pána* je tak podobno nesmělé řeči adresované na dálku k někomu, o jehož povaze nemáme žádnou určitou představu (tím méně jistotu postav biblických příběhů), přesto je v nějakém smyslu zřejmé, co je třeba říci. V tomto smyslu alespoň připojuje svou poznámku k Halasově básni F. X. Halas: „[...] básník nemusel viditelně a vědomě *uvěřit*, aby dospěl k hlubokému porozumění samého jádra Kristova poselství [...]“ (Sedláček 2011, 00:17:31–00:17:40).

100 Srv. Starozákonní překladatelská komise 1991, s. 98.

jeho rodiny), který znovu založí lidský rod jako ve starozákonním příběhu o potopě světa. Halas naopak poukazuje k množství lidí, kteří mohou nést naději.¹⁰¹

Verše, ve kterých je tato perspektiva čitelná, je v Halasově *Potopě* velké množství a propojují se s dalšími motivy. Připomenu v této souvislosti zatím jednu pasáž, která jako číslo VII. následuje ve *Znamení potopy* po citovaných verších a zřejmě tedy navazuje na „nejmenší z malých z posledních poslední“ (Halas 1983, s. 301):

Bohati jen svým spánkem a co jim přináší
jsou smyčcem houslí oněch soudů
kde sutou měrou vše bude zváženo

Metafora soudu provází také citovaný evangelijní úryvek, kde po výše citované pasáži dále čteme (L 17, 34n):

Pravím vám: „Té noci budou dva na jednom loži, jeden bude přijat, a druhý zanechán. Dvě budou mlít spolu obilí, jedna bude přijata, a druhá zanechána.“

V Halasově *Potopě* se setkáváme se soudem jako tušeným a žádoucím úběžníkem lidských událostí. Výzvy k Pánu lze vykládat právě jako naléhavou potřebu vztáhnout lidské události k představě vyšší spravedlnosti. Podobně například ve verši z *Potopy* (Halas 1983, s. 297):

Bože jen se rozhlédni

V případě Halasovy básně se nicméně nejedná o autoritativní předpověď budoucích událostí. Potopa je metaforou současné situace a jako taková má zároveň své meze. Rozšiřuje poznání situace a dovoluje se k ní vztáhnout, na druhou stranu není pravým (*zjeveným*) významem věcí, jak lze alespoň rozumět veršů z výše citované básně (Halas 1983, s. 297):

Ó mrvo slov

101 Srv. Starozákonní překladatelská komise 1991, s. 96: „Nejde tedy jen o záchranu spravedlivých, ale i o to, zda spravedlnost sama nemá v sobě mnohem více síly než bezbožnost. [...] Hospodin je hotov zachránit celé město pro hrstku spravedlivých. Svět není držen právem, nýbrž milostí [...]“

kéž bys nezastřela

svět po potopě

která už vše kácí

Halas nepromlouvá o metafyzickém plánu budoucích událostí. Povaha skutečnosti pro něj zůstává nejasná a otevřená. Tak je patrné, že se v případě *Potopy* nejedná o variaci na konec světa jako spíš o metaforu katastrofy, která ničí staré a vynucuje si pokračování proměnou.¹⁰²

Den příchodu syna člověka

Podobným způsobem lze chápat také evangelijní podobenství o dni „příchodu syna člověka“. Základní rozdíl oproti stylizaci v Halasově *Potopě* nicméně zůstává v časové perspektivě. V pasáži příbuzné citovanému úryvku čteme (L 23, 27-31):

„Za ním šel veliký zástup lidu; ženy nad ním nařikaly a oplakávaly ho. Ježíš se k nim obrátil a řekl: „Dcery jeruzalémské, nade mnou neplačte! Plačte nad sebou a nad svými dětmi; hle, přicházejí dny, kdy budou říkat: ‚Blaze neplodným, blaze těm, které nikdy nerodily a nekojily!‘ Tehdy ‚řeknou horám: Padněte na nás, a pahrbkům: Přikryjte nás!‘ Neboť děje-li se toto se zeleným stromem, co se stane se suchým?“

Halas vykresluje přítomnou situaci – dny, které nastaly. Nejvýraznější je to v básni z *Potopy* (Halas 1983, s. 291):

V takovém dnu umírají ptáci

V takovém dnu strom uvadá

V takovém dnu se srdce utrmácí

V takovém dnu se člověk rozpadá

V takové noci křik rodiček jak utne

V takové noci smích dívčí krvácí

V takové noci je bláto těla smutné

102 Srv. Boháč 2005, s. 8: „Takový svět křičí po záplavě proto, aby se po potopě zrodil svět nový, v němž smrt již nebude negací budoucího, nýbrž jeho nedílnou součástí, jako základ dědictví.“

V takové noci pijí vojáci

a je válka

Způsob, jak do Halasovy obraznosti pronikají postupy příbuzné s biblickými texty, však zůstává i přes odlišnou perspektivu čitelný v jakési logice katastrofy. Co by mohlo žít a růst se rozpadá a hyne.

Zdá se, že v obou případech toto převrácení (smrt získává navrch nad životem) vychází z úplné proměny situace. Co platilo dříve, už neplatí – vše je naopak či jinak. Podobně jako v citované Halasově básni je tomu také v hodnotovém převrácení oplakávaných rodiček (L 23, 29), které jsou v běžné situaci naopak spojovány s radostí ze života. A situace je podobně převrácená také v případě země: Člověk si už nepřeje, aby ho nesla a živila, ale touží jen po tom, aby ho pohřbila (L 23, 30).¹⁰³

Podobné převrácení nalézáme u Halase již v „první vlně“ souboru *Potopa* (Halas 1983, s. 293):

Sedí matka sedí
sedí běduje
mrtvolka dětská
jí v lůno vstupuje

Život zde plodí jen smrt.¹⁰⁴ Pokud obraz sledujeme důsledně, zjistíme, že se nejedná o porod, ale o pohřeb. Vztah života a smrti je porušený. Samotná situace, která tento stav způsobuje, je poruchou. Podobně v obrazu příbuzném s citovanou touhou po tom být pohřben zemí:

Sklenářka smrt oči zasklila
mrtvý však roste dál a celé město kryje
a ruka která zabila

103 V souvislosti s ohrožením blízké osoby se tentýž motiv objevuje také ve výboru z lidové poezie, který Halas sestavil v roce 1938 s Vladimírem Holanem; žena lamentuje kvůli muži, který si přivodil zranění (Halas, Holan 1946, s. 286): „Spadněte na mňa hory doly“.

104 Srv. Halasův *zápis*: „pracující k porodu Smrti“ (Halas 1983, s. 331).

peřinu v noci přes hlavu přetahuje

Pohyb ruky, která skrývá tělo pod povrch jako by byl zvláštní frustrovanou nápodobou pohřbívání. Stav světa je rozvrácen. To, co má být pohřbeno pod zemí (mrtvý), se nachází na povrchu, zvětšuje se a podmaňuje si město lidí. Naopak život strádá a vzbývá do těsného spojení se smrtí. Ruka vrahova – smrt, ruka hrobaře – touha po smrti.

Halasova vize *potopy* se napájí z biblických textů, které však slouží pouze jako materiál či nástroj popisu situace, která se jednotnému náhledu vymyká. Co je čitelné a pochopitelné v prožívané situaci má své meze s událostí samou. Překonat ji, nahlédnout její hranice je možné jen omezeně. Proto je podstatným rysem Halasovy básně ironie, travestie, mnohoznačnost a také fragmentárnost – postupy, které umožňují pracovat s otevřeností konce novému začátku, resp. vyprázdnění představ o začátku, které by z něj činily pouhé pokračování konce.¹⁰⁵

Konstelace Potopy

Halasova Potopa a Zahradníčkovo Znamení moci

Halasovu práci s biblickými ohlasy a motivy – především ve vztahu k otázkám podstatným pro četbu cyklu *Potopy* jako je otázka po konci, hranici a přechodu – dobře ukazuje srovnání s básní *Znamení moci* Jana Zahradníčka.

Oba autory spojovalo přátelství, přestože měli odlišné zázemí – zjednodušeně řečeno, Halas dělnické a Zahradníček katolické. Ilustruje to historka z jejich společného bydlení, hra na shazování idolů: Zahradníček v Halasově nepřítomnosti zahazoval portrét Lenina pod postel, Halas se ovšem k jeho obrazu Panny Marie choval uctivěji.¹⁰⁶ Lze tím také poukázat na Halasův vážný vztah k náboženství za současného vědomí vlastního odlišného zázemí a postoje.¹⁰⁷ V podobné souvislosti cituje F. X. Halas báseň z *Básní z okruhu potopy* (Halas 1983, s. 303):¹⁰⁸

Já voják jiné víry
v hříchu po kolena
sazemi svíce píši po nebi
Nechej ta víčka Bože otevřena
pro živé je to potřebí

Na rozdíl od Zahradníčka nicméně Halas svou dlouhou báseň nedokončil. Podstatné však je, že už v jejím plánu je tato nedokončenost vepsána v podobě mnohoznačnosti, tematizace mezi vlastní situované perspektivy a otevřenosti „konce“. Srovnání s poválečným Zahradníčkovým *Znamením moci* se zdá na první pohled odkrývat právě tento rozdíl, tedy rozdíl v přístupu k „celku“ skladby, její kompozici, stylizaci mluvčího, hodnotovému rámci

106 Fučík 1992, s. 242; srv. Kalista 1969, s. 277

107 Příkladem může být i samotný motiv potopy. Zatímco v Zahradníčkově *Znamení moci* se čtenáři nedostává mnoho indicií, které by podněcovaly k jinému než starozákonnímu chápání potopy, u Halase je její význam složitější a zřetelně aktualizovaný. Srv. Zahradníček 1992, s. 284: „ještě včera i za potopy“.

108 Odkazují na promluvu F. X. Halase v pořadu *Schůzky s literaturou* odvysílaném 9. 10. 2011 na stanici ČRo Vltava (Sedláček 2011). Není přitom bez zajímavosti, že válečnické metaforiky, zejména v souvislosti s obrazem „vojáka Kristova“ používal v tvorbě z období války také Jan Zahradníček, srov. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 202-205.

atp.¹⁰⁹

Znamení moci dokončil Jan Zahradníček krátce před svým uvězněním v roce 1951. V mnoha ohledech v ní navazuje na báseň *La Saletta* z roku 1947 (Vojvodík a Wiendl 2018, s. 247):

[...] můžeme je nahlížet jako dvě strany téže mince, z nichž přední, zosobněná právě *La Salettou*, umělecky vyjadřuje ideový koncept možné (resp. v básníkově pohledu jediné možné) cesty k obrodě duchovní a mravní integrity člověka a národa; *Znamení moci* je pak básnickou diagnózou, respektive zprávou o stavu jedince a světa poté, co toto volání nebylo vyslyšeno, a lidé se vydaly na cestu, před níž básník varoval.

Ani v případě Zahradníčkovy básně nicméně nelze mluvit o úplném podřazení jednotnému křesťanskému vidění světa a stylizaci inspirovaného proroka přinášejícího pravdivou zvěst o stavu věcí.¹¹⁰ Prostředí básně proměňuje zdánlivě jasné významy v mnohoznačné obrazy a intence autora se skrze ně jakoby lomí a zůstává otevřena interpretaci.¹¹¹ Nicméně právě vůle k obhajobě křesťanské víry a celkové ladění básně dávají vyvstat zajímavým odlišnostem i shodám ve srovnání s *Potopou*.

Znamení moci sdílí s Halasovou *Potopou* také ediční peripetie. „Zahradníček báseň dokončil nedlouho před svým uvězněním v červnu 1951. Opisována kolovala po mnoho let s textem namnoze porušeným nebo neúplným“ (Zahradníček 1992, s. 464). Báseň vyšla v roce 1968 ve Svědectví (č. 29, Paříž) a v Římě (ve vydání Roušky Veroničiny a básní z pozůstalosti). V ČSR vyšly ukázky časopisecky poprvé v roce 1967, na pokračování pak celek básně časopisecky v roce 1968. První pokus o knižní vydání v roce 1968 byl posléze zničen (až na pár výtisků). Teprve v 80. letech se u básníkovy přítelkyne našel strojopis s básníkovými úpravami považovaný za definitivní a otištěný v knižním vydání z roku 1990.¹¹²

Na formální či kompoziční rovině jsou v Halasově a Zahradníčkově básni dva nápadné spojující prvky. Prvním je rozdělení skladeb do sedmi částí.¹¹³ Druhým je směřování od

109 V obou případech se jedná o rozsáhlé lyricko-epické básnické skladby, kterých se v období 40. let objevilo v české literatuře několik, srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 241. Zajímavá v kontextu srovnání s Halasovou *Potopou* je také tendence k „záměrné[mu] štěpení obrazu“ (Vojvodík a Wiendl 2018, s. 245).

110 K „prorocké stylizaci“ srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 246.

111 Srv. Typlt 1991, s. 7; Trávníček 1996, s. 61nn.

112 Zahradníček 1992, s. 464n; srv. Trávníček 1996, s. 66 (pozn. 12)

113 K tomuto řešení se přiklání editor svazku Halasových spisů Ludvík Kundera. S odlišným řešením přišel Jindřich Chaloupecký ve vydání z roku 1965, kde přiřazuje k sedmi vlnám potopy další

smutného k veselému, parafrázujeme-li Dantův popis *komedie*,¹¹⁴ resp. od zoufalství k naději. Tento pohyb však není – zejména v případě *Potopy* – zdaleka jednoduchý. Podobně v případě kompozice – co je u Zahradníčka dohotoveným a záměrným tvarem, je u Halase pouze zřetelnější indicií, možným výkladem neexistující konečné podoby dochovaných fragmentů.

Číslo sedm je v *Bibli* i jiných náboženských textech hojně zastoupeno.¹¹⁵ Mezi podstatnější souvislosti patří sedm dní v týdnu, jejichž počet je autoritativně ustálen odkazem k náboženskému textu (sedm dní stvoření) a nesouvisí jako třeba počet měsíců s přírodními cykly,¹¹⁶ či koncepce sedmi hlavních hříchů.¹¹⁷

V případě Halasovy básně jsou zajímavější dvě souvislosti. Sedm vln potopy, které jsou zmíněny v závěrečných verších sedmi básní ze souboru *Potopa* a také sedm číslovaných básní ze souboru *Znamení potopy*, upomíná na sedm nádob, ze kterých sedm andělů sesílá na zem sedm pohrom v *Janově zjevení* (kapitola 16).¹¹⁸ Druhá, méně průkazná souvislost vychází z výkladu básně *Sedí matka sedí* ze souboru *Potopa* (Halas 1983, s. 293) na základě možné spojitosti úvodního verše s hymnem *Stabat mater*:

Sedí matka sedí

sedí běduje

[...]

Sedí matka sedí

štkání umlčuje

dvě básně, kam závěrečný verš variace na předchozí oznámení o počtu vln připsal vlastní rukou. Srv. Halas 1983, s. 444n; srv. též Chalupecký 1965, s. 89n.

114 Srv. Alighieri 2010, s. 155. Zahradníček v téže době pracoval spolu s O. F. Bablerem na překladu Dantova *Pekla* (Osolsobě 2003). Odkazy k infernu lze nalézt i ve *Znamení moci* (srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 271-273). V první části skladby se objevuje verš: „Jako v Dantově Infernu“ (Zahradníček 1992, s. 255).

115 Nalezneme je však i například v lidové poezii. V básni „Známka zamilovaných“ ze sborníku *Láska a smrt* čteme: „„Červená fialka / Sedem rázi kvitla – / Jak jsi, moja milá, / Odomne odvykla?““ (Halas, Holan 1946, s. 42).

116 Halas dny stvoření tematizuje například v čísle V ze *Znamení potopy* (Halas 1983, s. 300). Symbolický význam čísla sedm se nicméně objevuje i v nejstarších písemných památkách světové kultury, například v mezopotámském mýtu o potopě přežije Utanapištim zkázu světa v lodi se sedmi patry (Starozákonní překladatelská komise 1991, s. 60).

117 S tím souvisí také Halasův *zápis*: „7 archanděl – trestajících 7 hříchů / Michael, Gabriel, Rafael, Fanuel, Uriel, Raguel – / Jeremiel / Týden pomsty (Potopa) Pondělí – úterý atd. vždycky jeden mstí“ (Halas 1983, s. 331).

118 Tento prorocký text postavený na snové logice a vršení symbolů je číslem sedm přeplněn. Další příklad např. sedm pečetí knihy (Zj 5, 1) ad.

Žena a matka se v Halasově básni ocitá v nejrůznějších významových konstelacích. Nejvýraznější je její spojení se zemí.¹¹⁹ Vzhledem k symbolice čísla sedm mám zde však na mysli její obrazné ztotožnění s Pannou Marií skrze ozvuk či parafrázi hymnu *Stabat Mater dolorosa*, jehož první verš zní (v Michnově překladu): *Stála matka litující* (Michna 1985, s. 90).¹²⁰ Hymnus je od 18. století součástí mše na svátek Panny Marie Sedmiboletné – sedm utrpení Panny Marie spjatých s jejím synem.

Obraz Panny Marie se objevuje také v Zahradníčkově *Znamení moci*.¹²¹ Nejprve jako Matka žalů připomínající Halasovu zemi a nešťastnou rodičku (Zahradníček 1992, s. 275):

A zem pode mnou v nesmírné bolesti kolébá se
s vašimi slavnostmi, s vašimi mučírny
ta Matka Žalu
které nechcete dovolit
aby přestala kvílet
aby přestala rukama lomit tiše se kývajíc

Podruhé v podobě, která se v Halasově *Potopě* nevyskytuje¹²² – Marie bezprostředně vzývaná (Zahradníček 1992, s. 278n):

Ó Maria
hledal jsem Tě spěchaje po ulicích jeruzalémských
[...]
ó Maria, matko zástupů

119 Srv. Vojvodík 2006, s. 384. Spojení *matka - země - lůno - hrob* se objevuje již u Máchy.

120 *Panna Maria* se také objevuje jako jeden ze zápisů v oddílu *Záznamy* souvisejícím s cyklem *Potopy*. Vpravo (po směru četby) následuje zápis *Smrtholka*. (Halas 1983, s. 309)

121 Zjevení Panny Marie v La Salettě je také tématem Zahradníčkovy básně z roku 1947, na kterou *Znamení moci* navazuje; srv. Trávníček 1996, s. 55.

122 Apostrofy Panny Marie jsou v Halasově další tvorbě četné. Najdeme je, ovšem deformovány světským utrpením a jistou skepsí, například v básni „Chudáci“ (*Ladění*): „Panno Maria má Panno Maria má / rač zbaviti nás strachu“ (Halas 1981, s. 190). V básni „Citáty“ (*A co básník*) je persifláž ještě výraznější „Matko nářků / dřímotodárná / neprobouzej“ (Halas 1983, s. 88); v *záznamu*, který básni patrně předcházel, čteme: „Matko nářků našich (Smrti)“ (Halas 1983, s. 329). Obě básně jsou s *Potopou* minimálně časově spjaty.

Mýtus a řád

Číslo sedm v kompozici Zahradníčkovy básně lze chápat jako jeden z výrazů pokusu dát nějaký řád skutečnosti, která ho odmítá – organizovat události a čas, který se sám o sobě zdá mluvčímu básně nehybný (Zahradníček 1992, s. 255n):

Bylo to k smíchu a bylo to k pláči
s tou jejich svobodou
Mysleli, že myslí, mysleli, že mluví, mysleli, že jdou
cokoli a kamkoli se jim uráčí
a zatím se smekali po hladké stěně nálevky malströmu
v kruzích stále menších
s jedinou svobodou zrn obilných, jež mají být rozdrvena
pro potravu obrů tak nelidských
že kamení nad tím naříkalo

Ale protože odnikud nepřicházeli, nemohli nikam dospět
Všechno běželo pouze naoko
a už dlouho
přes ten chvat se tady nic nedělo

K novému nalezení smyslu slouží Zahradníčkovi vedle apostrof světců především události křesťanských dějin spásy kolem Velikonoc. Křesťanský řád je v Zahradníčkově *Znamení moci* třeba vtisknout lhostejnému a netečnému světu, který pozbyl smysluplné směřování a zapomíná na svou minulost (Zahradníček 1992, s. 254n). V sedmi částech básně se skrze negaci (nejvýrazněji v části první) postupně znovu prosazuje křesťanský velikonoční příběh o umučeném a zmrtvýchvstalém Kristu, který básník propojuje s událostmi své současnosti, metaforickými entitami její morální kritiky i metafyzickými dějinami spásy s představami posledního soudu a vykoupení.¹²³

Na formální rovině lze tedy říci, že číslo sedm jde v Zahradníčkově *Znamení moci* ruku v ruce s dalšími prvky křesťanského náboženství, které dovolují organizovat čas a nabízí smysl lidskému jednání a přispívají tak k celkovému nábožensky orientovanému vyznění básně.

123 Srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 252.

V básních Halasovi *Potopy* tuto roli do nějaké míry přejímá cyklický čas ročních období, přesto i zde jsou křesťanské mýty silné a mají značný kompoziční význam. Podobně také u Zahradníčka hraje roli sních a zima v prvních částech (Zahradníček 1992, s. 255 a 258) a prosazení jara v částech následujících (Zahradníček 1992, s. 265), ve kterých se také dostávají do popředí Velikonoce (od části III. a IV.). V závěrečném zpěvu Zahradníčkova *Znamení moci* je dokonce Kristus ztotožněn se sluncem (Zahradníček 1992, s. 277). Proti času mýtů spjatých s přírodními cykly se však Zahradníček ve *Znamení moci* vymezuje, resp. prosazuje odlišné, křesťanské pojetí (Zahradníček 1992, s. 276):¹²⁴

Povídejte si o Persefoně a jejích návratech z podsvětí
Nebudete tím ani moudřejší ani šťastnější
zatímco prostší, zatímco krásnější přiznat je
že každý lístek s Kristem se rozvíje –

V Halasově *Potopě* nicméně nenalezneme ucelený kompoziční rámec jako ve *Znamení moci*. Je zřejmé, že velkou roli zde hraje jaro, které se však na několik místech objevuje bez přímé návaznosti na jiná roční období v rámci téže kompozice. Jedno z nejvýraznějších takových míst je báseň mimo pořadí vln ze souboru *Potopa* (Halas 1983, s. 297):

S pohlavím luny mocná noc
a země koktá jarem
jde k ženě muž jde k ženě muž
s tím chudým milodarem

Uléhá na dechu spící
a knůtek života
zapálen láskou smrti protivnicí
se nocí mihotá

a malý svědek ráje zraje

124 Podobný postoj nalezneme již ve *Starém zákoně*, srv. například potírání kultu bohyně Ašery (2 Kr 23, 7).

potopa se okny dere
soudný den hrá na šalmaje
lásko chudých Miserere

Navrstvení mytických událostí počátku (ráj), přechodu či mezníku (potopa) a konce (soudný den) je příznačné. Na jednu stranu jako bychom se v Halasově cyklu pohybovali v bezčasí roztroušeném ve fragmentech, v současnosti výjevů, které spojují různé události. Na druhou stranu je však současnost začátku a konce zjevným příznakem určité hranice či právě *konce* – uzavřenosti a hraničnosti probíhající události, po které nastává úplná proměna, tj. změna nepředstavitelná zevnitř události samotné.

Lidé chudí a trpící

S tímto postupem se u Halase setkáme na mnoha rovinách. Čitelný je také v básni s první vlnou, citované výše – mrtvé dítě vstupuje nazpět do lůna matky: *není možné pokračování, vše nese význam konce*. U Zahradníčka se setkáváme s něčím v jiné rovině analogickým. Kristova smrt a znovuzrození nesou významy konce a počátku. Oproti *Potopě* však vládne v Zahradníčkově básni metafyzická logika totožnosti začátku a konce – konec je novým počátkem. U Halase jako bychom měli spíš co do činění s deformovanou kauzální logikou nebo s jejím převrácením. Začátek okamžitě dospívá konce.¹²⁵ V čase bez průběhu nic nezačíná a každý čin nese význam konce. Křečovité sblížení začátku a konce lze chápat jako projev hraniční (či „nepřirozené“) situace, ve které se obnažuje jejich společný základ.¹²⁶

Nositelem naděje ve smyslu životného pokračování jsou v Halasově *Potopě* lidé, kteří dokáží žít i navzdory panující smrti (srv. báseň „S pohlavím luny mocná noc“ citovanou výše). Snad by se dalo říci, že se jedná o lidi, kteří nemají nic, o co by je mohla smrt připravit kromě samotné existence –¹²⁷ v opozici se ocitají vůči „prasatům kšeftů“ (Halas 1983, s. 295) nebo adresátům invektivy v čísle III ze *Znamení potopy* (Halas 1983, s. 299):¹²⁸

Vid'te Takhle samé hraní

125 Srv. Richterová 2015, s. 210 nad verši: „z klína klína do hrobu / z hrobu hrobu do klína / v bleší tmě v bleší tmě“ z básně „Citáty“ ze sbírky *A co?*.

126 V *Záznamech* souvisejících s *Potopou* nalezneme zápis: „začátek a konec chlemtá z jedné mísy“ (Halas 1983, s. 309).

127 Srv. *záznam* „chudí nemají čas ani na zoufalství nářek atd.“ (Halas 1983, s. 443).

128 Srv. Boháč 2005, s. 9: Halas jako „básník utlačovaných“.

S klínem S bankovkami

Tatrmani Tatrmani

Zobrazení chudých, kteří jsou „nejmenší z malých z posledních poslední“ (Halas 1983, s. 300) a „[b]ohati jen svým spánkem a co jim přináší“ (Halas 1983, s. 301), prostupuje celou Halasovou tvorbou.¹²⁹ Třebaže v době druhé světové války a zejména v popřevratových letech nelze Halase jednoznačně prohlásit za komunistu,¹³⁰ je příbuzný moment – chápeme-li jej jako intenzivní sociální cítění, které usiluje o účinnou pomoc – v pozadí zobrazení lidí tak či onak zbavených všeho, kromě holého života, také v *Potopě*.¹³¹

S podobnou opozicí pracuje i Zahradníček – ve *Znamení moci* jsou velmi výrazným prvkem osobní zájmena, první, druhé i třetí osoby.¹³² Zahradníček je však adresnější než Halas, což je dáno záměrem konfesní jednoznačnosti básně, která je u Zahradníčka napájena z kritického vymezení vůči druhým.¹³³ Velmi zřetelné je to například v parafrázi pašijových kapitol evangelií (Mt 28, 13-15) ve verších (Zahradníček 1992, s. 277):

Nadarmo jste podplatili vojáky, aby řekli

že za noci přišli uředníci a ukradli jej, když spali

Nadarmo se rozhlašuje ta řeč mezi vámi až do dneška

Zatímco původní novozákonní text je zaměřen proti židům („A ten výklad je rozšířen mezi židy až podnes.“), Zahradníček se skrze přímou parafrázi uchyluje ke spílání blíže neurčené skupině bezvěrců, které slouží ke stvrzení a posílení víry.

Tento postup je čitelný také v samotném zobrazení chudých nebo jinak marginalizovaných lidí. Lidé na okraji společnosti jsou důležitými adresáty jak pro Halas, tak pro Zahradníčka. Řeč obrazů a jejich zpracování v rámci větších kompozičních celků je však vede odlišnými

129 Ilustrovat to lze dvěma úryvky, z básně „Verše“ z předválečné sbírky *Dokořán* (Halas 1981, s. 51): „Vyprahlí žízni hněvu / za vámi chudí jdu“, a z „A co básník“ z poválečné *A co?* (Halas 1983, s. 113): „Proti přitažlivosti zemské / do výše volím pád / daleko odkud spadnout nemajících.“

130 Srv. výrok F. X. Halase v rozhlasovém pořadu *Potopa* týkající se druhé poloviny 40. let: „Vím dobře, že [Halasova] komunistická víra ležela v troskách a mám dobré důvody soudit, že z nich už nemohla nikdy povstat.“ Pořad připravil Tomášem Sedláčkem pro Český rozhlas Vltava, kde byl odvysílán v rámci cyklu *Schůzky s literaturou* 9.10. 2011 (zdroj: vltava.rozhlas.cz), Sedláček 2011.

131 Kundera 1983, s. 26

132 Detailně Trávníček 1996, s. 61n

133 Srv. Trávníček 1996, s. 66 (pozn. 12).

cestami.

Srovnejme dva obrazy lidí tělesně (materiálně) chudých. U Halase jsou nejbližší smrti a tím získávají zvláštní sílu se s ní vyrovnat a čelit jí, například v básni se *sedmou vlnou* ze souboru *Potopa* (Halas 1983, s. 296):

Stavitelko kostnic dcero Adamova
žádný z tebe strach
Tady ze dne na den věčně znova znova
se leží na marách

Shazovačko korun dveřnice všech strastí
nechej kosu v klidu
Zaživa už kosti v kůži chudých chrastí
Přítelkyně lidu

Je patrné, že závěrečný verš druhé strofy lze v rámci Halasovy *Potopy* číst také ironicky, případně v cynickém tónu, který by mohl být situaci přiměřený, chceme-li ji překonat.¹³⁴ Vůli po překonání totiž odpovídají následující básně cyklu, včetně například výše citované *jarní* („S pohlavím lunny mocná noc“ Halas 1983, s. 297) nebo citovaných čísel ze *Znamení potopy* – „nejmenší z malých z posledních poslední“, „Bohati jen svým spánkem a co jim přináší“ (Halas 1983, s. 300n).

V Zahradníčkově *Znamení moci* je tělesné utrpení vsazeno do rámce křesťanského citění a tradice (Zahradníček 1992, s. 262):

A protože těla trýzněných nesla zřetelnou podobu kříže
když v největším soužení
rozpřahovali ruce
zbývala pořád jistota bytí slabá, že zůstáváme
třebaže docela na okraji, třebaže v nejdlejší čtvrti
Augustinova Města Božího

134 srv. Boháč 2005, s. 9

a že nebudem pominuti

Odkazy k živoucímu celku tradice představují poměrně výrazný rozdíl mezi oběma básněmi. U Zahradníčka jsou světci a další postavy živou a činnou skutečností a mají moc účinně lidem pomoci (Zahradníček 1992, s. 260):

jako by se ještě v poslední chvíli
rozpomenuli na plamennou vyzvu Prostáčka Božího
a oplakávali Tvář Umučenou
vznášející se nad nimi v slítovnosti
z Kalvárie kupodivu blízké
tomuto místu a této chvíli

U Halase pak, v básni se čtvrtou vlnou ze souboru *Potopa*, se tentýž například světec – tedy svatý František z Assisi – stává jen žalostným svědkem, který nedovede řešit lidské problémy (Halas 1983, s. 294).¹³⁵

Chudáčku z Assisi
tady ani ptáci nezpívají
a slzy utři si
dost jich mají

Chudáčku z Assisi
snad nejsou chudší tebe
na bídu zvykli si
ale tvé nebe tvé nebe

chudáčku z Assisi

135 Podobné vyznění má také *záznam*: „Chudáčku boží jaké sypaní / to není zrní smrt to je / to není zrní lidská těla (děla)“ (Halas 1983, s. 327). V Halasových drobných záznamech můžeme sledovat, jak se rozvíjí významové napětí mezi obrazy smrti a obilí, přerůstající až v možné existenciální vymezení vůči panujícím hodnotám či pýše ve *fragmentu* s incipitem „Najezte se, napijte, souložte, bavte se“ čteme verše: „nechte nás být / koukolem té pšenice“ (Halas 1983, s. 305). Jde zde patrně o narážku na Ježíšovo proroctví (L 17, 27): „Jedli, pili, ženili se a vdávaly až do dne, kdy Noé vešel do korábu a přišla potopa a zahubila všechny.“ Koukol se objevuje v kralickém překladu bible, například Mt 13, 36 aj.

nikdo tam nepospíchá
Dej ať střelí si
svět právě do břicha

Jedinou prosbou k vyšší moci svatých je zde uspíšení konce.

Přítomnost a tradice

Je nápadné, že v Halasových básních z okruhu *Potopy* se nevyskytuje mnoho mezitextových odkazů. Na rozdíl od Zahradníčkova *Znamení moci* je zde přítomna skepse ke knihám a kulturním artefaktům a obecně tradičním významům a slovu.¹³⁶ Je to možná dáno přemrštěnými nároky, které vynucuje specifická situace, v níž Halasův cyklus vzniká, případně samotná všepohlcující povaha této události.¹³⁷ Například v básni se třetí vlnou ze souboru *Potopa* (Halas 1983, s. 294):

Kosti trčí z milovaných knih
dráty z věnců hřbitovních
a toho slova není v nich

Plač na ten svět jak umíš
Nadávej na ten svět jak umíš

Ne toho slova není v nich
a marně hledáš v básnících
tu kulku k pomstě hladových

Kultura by měla nést spravedlnost, ale selhává – jediným přáním je stejně jako v případě apostrofy Františka z Assisi přispět ke *konci*. Ani knihy, ani duchovní autority toho však nejsou schopny.

Výsledkem je nicméně pročištěný a původnější básnický jazyk – podložený však množstvím

136 Srv. Pešat 1985, s. 94: „Našel-li básník v *Ladění* pramen jistoty v mateřštině, zde jakákoliv jistota chybí. Ale chybí jen proto, že účinnost poezie nelze srovnávat se zbraní“.

137 O rozvratu kulturního zázemí a skepsi vůči kultuře jako celku srv. např. Améry 2011.

náčrtů a přepisování vlastních textů –,¹³⁸ sdělný i bez rozpoznání parafrází a knižních polemik.¹³⁹ Těch lze naopak u Zahradníčka najít více, ať už se jedná o biblické texty, křesťanské autority nebo literární parafráze (podle mého názoru například ohlas Nezvalova *Akrobata*¹⁴⁰ nebo Eliotovy *Pusté země*¹⁴¹).

U Zahradníčka je tradice něčím, co se ztrácí a je třeba to znovu připomínat. U Halase je tradice a kultura něčím, co se v nastalé situaci citelně otrásá a hrozí selháním. Zahradníček využívá evokaci literárních textů, Halas naopak buduje skladbu zdánlivě pouze z vlastních zdrojů. Zahradníčkovi tento postup umožňuje obsáhnout širokou paletu odstínů a prostředků, jejichž rozrůzněnost spojují poměrně zřetelné kompoziční rámce básně.¹⁴² Halas se naproti tomu projevuje převážně (i když ne pouze) jako básník jediného hlasu s výraznou tendencí k jeho anonymizaci.¹⁴³

U Zahradníčka tento postup vede až ke zvláštní závislosti na biblickém textu¹⁴⁴ a obecně k

138 Ludvík Kundera mluví v souvislosti s Halasovou metodou psaní o „mozaikové pracovní metodě“ či básni vznikající z „autocitátů“ (Kundera 1983, s. 20).

139 Je zřejmé, že i u Halase lze rozkrýt množství literárních narážek. Jeho poetika se nicméně podle mého názoru jeví tak, že na nich nestojí. Mezi básněmi kolem *Potopy* například verše z *Podzimního listu*: „A šustí jen / Přidej den Přidej den / Ještě den jeden jen“ připomínají proslulý Rilkův *Herbsttag*, konkrétně verše: „Přikaž posledním plodům, aby se naplnily; / dej jim ještě dva jižnější dny“ („doslovný, pomocný překlad“ Radka Malého in Malý 2014, s. 38n). Přes to Halasův obraz patrně těsněji souvisí s jeho vlastními zápisy a črty, například v záznamech z okruhu *Hladu*: „Suché listí knih (podzim našich knih)“ (Halas 1983, s. 284).

140 Srv. Nezvalův verš „Celá Evropa se sběhla na bulváry / Bylo to v neděli po velké mši“ (Nezval 1966, s. 69) se Zahradníčkovým: „Bylo to poslední jednání tragédie / nešťastných davů sbíhajících se na všech náměstích světa“ (Zahradníček 1992, s. 260). Nezval by mohl mít klidně na mysli velkou mši velikonoční, tedy neděli vzkříšení Krista. V Zahradníčkově verši se naopak ocitáme v průběhu mystéria, po velkopátečním ukřižování, které Zahradníček prezentuje jako vždy nejistý zápas o osud lidstva.

141 Srv. Eliotův verš: „Kdo je ten třetí, jenž vždy kráčí s tebou?“ (Eliot 1967, s. 78) se Zahradníčkovými: „Mrazilo je, nedovedli se zbavit pocitu přítomnosti / Kohosi, kdo neodcházel / ale byl zde“ (Zahradníček 1992, s. 262). Není zcela jasné, zda Zahradníček konkrétně na Eliota odkazuje, ani proč si tuto pasáž vybírá ke kritice. V poznámkách Eliot uvádí, že zdrojem příslušné sloky byla „zpráva o jedné z antarktických výprav (zapomněl jsem které, ale myslím, že jedné ze Shackletonových): uvádělo se tam, že skupina badatelů ve stavu krajního vyčerpání neustále trpěla přeludem, že mají *o jednoho člena víc*, než mohli skutečně spočítat.“ Vedle toho však také uvádí pasáž z Lukášova evangelia (kap. 24) o cestě do Emauz, na které se učedníkům jdoucím od Kristova hrobu zjeví Kristus zmrtvýchvstalý (Eliot 1967, s. 160n). Je možné, že si Zahradníček vybral Eliota jako zdroj svých výpadů z toho důvodu, že *Pustina* je silně inspirována pohanskými vegetačními mýty.

142 Srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 230 a 263-264.

143 Oba autory lze nicméně chápat jako monologické v tom smyslu, jak věc formulovat Eliot nebo Bachtin (Eliot 2019, s. 416-428; Bachtin 1980). V básních se výrazněji neprojevují konfliktní diskursy a netvoří se dialog. U Halase i Zahradníčka jsme konfrontováni s jedinou perspektivou, přestože užívá různé masky a zejména u Zahradníčka jakoby promluva zněla střídavě z několika úst (včetně parafráze starozákonních výroků Hospodina). K možnostem *dialogičnosti* Zahradníčkovy básně srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 280.

144 Nejvýraznější příkladem, který se v básni objevuje, jsou patrně pašijemi inspirované verše ze 6. části: „Je to On / v tmách hodiny třetí“. Jedná se přitom nespíš o přepis podle kralického překladu *Bible*, kde skutečně čteme (Mk 15, 25): „A byla hodina třetí, když ho ukřižovali.“ Jde však o odlišné

větší tendenčnosti a nesamostatnosti básnického díla, obecně však dovoluje báseň poměrně jednoznačně uchopit a jejímu sdělení přidat na síle a naléhavosti. Rozbíhavost a fragmentárnost Halasovy básně jako by naopak sama v sobě nesla ústřední sdělení, roztržitý čas katastrofy.

Kristus a Smrt

Téma, se kterým se oba autoři potýkají, je v souvislosti s lidmi chudými a obecně trpícími nicméně jiné, než vztah k evropské knižní kultuře – je to po mém soudu především *vyrovnání se smrtí*.¹⁴⁵ Oba básníci se k této otázce vztahují a v obou srovnávaných skladbách má podstatnou roli. Obecně lze říci, že souvisí se zobrazením klíčových postav obou cyklů, v případě Halase se jedná o triumfující Smrt,¹⁴⁶ v případě Zahradníčka pak o vítězného Krista.¹⁴⁷

Pro srovnání se Zahradníčkovým *Znamením moci* je podstatné, že smrt je u Halase nějakým způsobem tělesně přítomná a mocná.¹⁴⁸ U Zahradníčka naproti tomu smrt žádnou podobu nemá, souvisí pouze s několika symbolickými postavami, které v básni vystupují, nejvýrazněji s postavou *Nikoho*, který se v závěrečném zpěvu staví proti vzkříšenému Kristu (Zahradníček 1983, s. 286):

Je jich mnoho, ale co na tom, jsou vlastně dva
Je jich mnoho, kdo padá a krvácí, ale jsou vlastně dva
Jako katedrála a mučírna stojí tu proti sobě
jak ty dva vrchy, mezi nimiž město se rozlévá

měření denního času, ve kterém se první hodina počítá od východu slunce. Ekumenický překlad také přepisuje: „Bylo devět hodin, když ho ukřižovali.“

145 Vojvodík a Wiendl kladou tuto otázku v souvislosti se *Znamením moci* jako problémem nesmyslnosti smrti a utrpení způsobených dehumanizující válečnou mašinérií a ideologiemi 20. století (Vojvodík a Wiendl 2018, s. 217) či obecněji jako téma vztahu „moci a bezmoci“ (Vojvodík a Wiendl 2018, 267). Opírají se přitom o koncepcce „výjimečného stavu“ a „homo sacer“ Giorgia Agambena: „vztah suverénní moci a – doslova – nahého života, vystaveného politickému násilí“ (Vojvodík a Wiendl 2018, s. 218). Srv. též Petříček 2018.

146 Arriès 2000, s. 171nn: „[jednalo se] o ilustraci moci, kterou má [smrt] nad celým lidstvem [...] tlumočí snahu vyjádřit nesmyslnost smrti a její zákeřnost spíše než její nevyhnutelnost a rovnost podmínek při umírání: triumfující smrt se totiž na nikoho a na nic neohlíží, jde slepě za svým cílem. Jejím vraždění jsou proto ušetřeni ti nejubožejší z ubohých, žebráci a mrzáci, kteří jí úpěnlivě prosí, aby ukončila jejich trápení, a také zoufalí mladí lidé, kteří jí běží vstříc, aby se vystavili jejím ranám, ale přijdou pozdě. Živé ubožáky na okraji cesty míjí a na zoufalce nečeká.“ Srv. též Salač 2017, s. 49n a Corvisier 2002, s. 77-79.

147 srv. Zj 1, 17-18

148 srv. Vojvodík 2014, s. 199

Muž s očima dítěte. Nad dějinami. Žehnající a bezbranný
A ten pan Nikdo. Tvář mroží. Tvář zpod dějin
a pohromami se deroucí...

Jde o vládu nad světem
Jde o člověka, který se zahazuje
sám sobě ponechán

Zde je třeba říci, že ani jedna z těchto symbolických postav není bez výkladové otevřenosti. Jestliže přistupuji k Zahradníčkově básni skrze její záměrně exponovaný katolicismus, nerad bych pomíjel také její obecně kulturní zakotvenost. Trávníček spojuje *Nikoho* s anonymizací davu, kterou kritizovali evropští intelektuálové ve 20. století (Trávníček 1996, 63nn); mroží tvář pak se Stalinem (Trávníček 1996, 55).¹⁴⁹

Je nicméně zajímavé, že *Nikdo* je oblíbenou a častou postavou lidové a posléze literární tvorby od středověku. To je možná způsob, jak se vyrovnat se zdánlivým nesouladem mezi manicheismem a katolicismem.¹⁵⁰ *Nikdo* vzhledem ke středověkým spisům, souvisejícím mimo jiné s žánry parodie či s negativní teologií,¹⁵¹ by tak byl pouze jinou tváří toho, co zosobňuje „Muž s očima dítěte. Nad dějinami. Žehnající a bezbranný“. Ani u této postavy totiž není jednoznačně řečeno, že se jedná o Krista.

Pro nastínění otázky překonání smrti, která je pro srovnávané básně podstatné, je nicméně třeba nejprve postihnout nabízený protiklad a ukázat, v jakém smyslu je Zahradníčkova postava *Nikoho* spojena se smrtí.

Obecně je ve *Znamení moci* smrt nepřítomností Krista. Jedná se o smrt v metafyzickém rámci

149 Vedle těchto postav se v Zahradníčkově básni objevují také hlasatelé „Šťastného Živočicha“ (Zahradníček 1992, s. 257). Tato zpodobení mají kritizovat život bez náboženského (křesťanského) obsahu a horizontu. Vykreslení katastrofické současnosti a hrůzy z člověka („A v té chvíli / já se zděsil / co se to stalo s člověkem“, Zahradníček 1992, s. 256) však také zřetelně souvisí s událostmi druhé světové války a poválečného stalinského teroru, jejichž zoufalost podle Vojvodíka a Wiendla „pro básníka [spočívá] právě v zřeknutí se odpovědnosti za tragédii evropských dějin, jež se týkala všech, poražených i vítězů, v zřeknutí se tázání po kolektivním i individuálním neštěstí a jeho příčinách, v zřeknutí se kritické reflexe kolapsu ideje humanismu, v zřeknutí se odpovědnosti tváří v tvář obětem“ (Vojvodík a Wiendl 2018, s. 254).

150 Srv. Trávníček 1966, s. 62; Vojvodík a Wiendl 2018, s. 277.

151 Doležalová 2010

křesťanství.¹⁵² Její překonání je tak možné díky přijetí Krista.¹⁵³ Dobře čitelné je to v obrazech spjatých s velikonočním příběhem. V závěru IV. části se otevírá žalostný pohled na blízkost smrti (Zahradníček 1992, s. 271):

A já viděl, já viděl, jak vzdaluje se
ta blaženost určená pro nás
nezadržitelně, jak se nám zdálo
zatímco na všech návrších země
Kalvárie bez Krista
vyvstávaly

Kříže na návrší mohou být obrazem lidí, trpících a zraněných, kteří jsou se znamením kříže v Zahradníčkově básni silně provázáni (Zahradníček 1992, s. 264):

Bylo pozdě
pro mnohé už navěky
a ten pan Nikdo hrozně řádil
strháváje z nich poslední zbytky vzájemnosti
aby se už nepodobali ničemu jinému nežli Kříži
a nesli zase
o kousek dál
k Zemi zaslíbené
k zeleným pastvám budoucnosti stále se vzdalujícím
toto Znamení moci
toto Znamení jediné opravdové moci
toto Znamení jediné opravdové moci nad světem

Jestliže jednou podobou onoho *znamení moci* je kříž ztotožnění s člověkem, lze říci, že Zahradníčkova báseň vyjadřuje víru v lidskou vládu nad světem, resp. pohled na člověka jako

152 Jde patrně o učení o dvojí smrti, fyzické a duchovní, srv. Le Goff 2008, s. 678.

153 Černobílé vidění charakterizované vypjatým patosem osudové volby z pouhých dvou možností, tedy zjednodušeně řečeno buď křesťanského kříže, nebo smrti (ve smyslu nicoty, tj. smrti ve smyslu křesťanské koncepce duchovní smrti) se objevuje napříč Zahradníčkovou tvorbou a je podstatným momentem *Znamení moci*, stejně jako předcházející dlouhé básně *La Saletta*. Srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 245-246.

na toho, kdo vládne světu a má za něj odpovědnost.¹⁵⁴ Zdá se tak, že rozhodující zápas se z hlediska Zahradníčkovy básně vede právě o člověka.¹⁵⁵

Druhou podobou *znamení moci* je pak v Zahradníčkově básni motiv Kristovy krve. Na základě těchto dvou obrazných ztotožnění tak lze říci, že oním *jedině platným znamením moci nad světem*, jak se v básni s drobnými obměnami stále opakuje, je člověk, který přijal Krista (Zahradníček 1992, s. 272):¹⁵⁶

Ted' nebo nikdy, říkal si svět
a myslel přitom na svůj poslední pokus odpravit beze svědků
Chudáka, jehož krev tekla ze všech ran
vyslýchanych, svlékaných, ubíjených
kolujíc tady i v osadách lidojedů
jako jediné platné oběživo
po celém Městě Božím
jako jediné platné znamení moci
jako jediné platné znamení moci nad světem

Pokud přijmeme křesťanskou symboliku Zahradníčkovy básně, ukazuje se ve srovnání s Halasovou *Potopou* poměrně zajímavý kontrast. Nositelem znamení kříže totiž u Halase nejsou lidé, nýbrž stromy, potažmo příroda.¹⁵⁷

Člověk a strom

Strom jako obraz a motiv je v Halasově *Potopě* výrazně přítomný. Nezřídka je pak přímo konfrontován s člověkem, jako například v *páté vlně* v souboru *Potopy* (Halas 1983, s. 295):

Strom tisícikopytný hrabe ve větrné stáji

154 Tato představa je vepsána do křesťanské tradice, ze které Zahradníček vychází a její oprávněnost se tradičně odvozuje od prvních kapitol první knihy Mojžíšovi (Gn 1, 26-31).

155 „Jde o vládu nad světem / Jde o člověka, který se zahazuje / sám sobě ponechán“ (Zahradníček 1992, s. 286). Srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 252-256.

156 Zahradníčkův postoj je tak v podstatně shodný s postojem T. S. Eliota, který vyjádřil v přednáškách *Idea křesťanské společnosti* (1939). Srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 32n.

157 V *Záznamech* souvisejících s *Potopou* také čteme například: „Kříže ptáků ve vzduchu“ (Halas 1983, s. 312). Podobně i Zahradníček klade důraz na ne-lidské, srv. verše „Byli jsme svědky toho, jak člověka ubývá / zatímco Bůh jen roste“ nebo stylizovaná promluva Hospodina: „Hyena a sup jsou také má zvířata“ (Zahradníček 1992, s. 287 a 259).

strom pták na jedné noze aspoň spí
kam ale složit hlavu chudí mají
když z kvartýru je vyhodí

Strom je svědkem a účastníkem událostí (Halas 1983, s. 327n a 345).¹⁵⁸

válka proměňuje stromy v kříže (pahýly) ohně křížují

rozstřílené stromy – pahýly kříže zůstanou –
pahýly – mohyly
výškrab země (granáty)

Slova jak opadlá z rajského stromu poznání

V mnoha Halasových záznamech a zápiscích se strom ocitá v přímé souvislosti s křesťanským mýtem.¹⁵⁹ Podstatné je, že v sobě spojuje začátek (rajský strom) a konec (smrt na kříži), který však není koncem definitivním, jako by tomu bylo v případě lidských mrtvol na jiných místech *Potopy* (Halas 1983, s. 312):¹⁶⁰

Kříž žebř s poslední příčkou, Kristem, byl ze dřeva stromu poznání celý, stoupalo se po něm dobře, příčky spáleny (válkou), vylámaný (pýchou), až zbyl poslední a Bohu bylo líto odejmout jej úplně, nechal posl[ední] šprušel a nastavil jej Synem svým

Chápeme-li Zahradníckovo „znamení moci nad světem“ jako obecně sdílený kulturní obraz (kříž) vycházející z křesťanského rámce, tedy jako symbol Kristova utrpení, lze říci, že v *Potopě* jej nenese člověk v nějakém výlučném duchovním smyslu, jako je tomu u Zahradníčka, resp. v židovsko-křesťanské tradici, ale spíše příroda (skrže motiv stromu) a

158 Související *zápis*: „Válka a stromy“ (Halas 1983, s. 308).

159 Ojediněle se dokonce objevuje obrazné sblížení stromu se ženou – vztáhneme-li izolovaný Halasův *zápis*: „Strom patou stojí na hadech (drtí rozhněvanou patou)“ (Halas 1983, s. 334) k verši Gn 3, 15, kde Hospodin proklíná hada: „Mezi tebe a ženu položím nepřátelství i mezi símě tvé a símě její. Ono ti rozdrťí hlavu a ty jemu rozdrťíš patu.“ Z tohoto biblického verše také vycházejí ikonická zobrazení Panny Marie drtící draka.

160 Tento *záznam* souvisí také s veršem z čísla V ze *Znamení potopy*: „ze stromu poznání pahýl jen pro kříž zbyl“ (Halas 1983, s. 300). Srv. též Topinka 2019, s. 25.

člověk teprve spolu s ní jako její součást.¹⁶¹

Kristus, který je tak či onak spojen právě s člověkem, je součástí dřevěného žebříku. Motiv žebříku snad odkazuje ke starozákonnímu žebříku z Jákobova snu (Gn 28, 12), ale v širším kontextu také k představám spojnice mezi pozemským a nebeským světem, které jsou známy v mnoha náboženstvích světa.¹⁶²

U Zahradníčka lze v souvislosti s obrazem trpícího Krista a kříže mluvit o motivu smrti v duchovním smyslu. Projevuje se strnulostí, zaslepeným pohybem beze směru, netečností, prázdnotou, které v sobě spojuje postava *Nikoho*. U Halase je zdánlivě kontrastně smrt zcela konkrétní skutečností zániku tělesného života. Zdálo by se tedy, že pokud Zahradníček hledá smíření se smrtí v křesťansky chápané spáse od duchovní smrti, leží pro Halase daleko spíše v začlenění člověka do látkové výměny v přírodě (či materialisticky chápaném světě).

V případě motivu stromu se nicméně ukazuje, že motiv smrti u obou autorů není možné chápat takto schematicky.¹⁶³ Rozdíl by mohl být spíše v tom, že u Halase je člověk silně propojen s přírodou a příroda (například strom) je zároveň subjektivizovaná, zatímco u Zahradníčka je privilegovaným subjektem „duchovního života“ právě člověk.

Láska a smrt

U Zahradníčka lze téma vyrovnání se smrtí spatřovat v aktualizaci křesťanského mýtu o Kristu vítězícím nad smrtí. Jeho ztvárnění ve *Znamení moci* je vystavěno na rozdílu mezi netečným davem oddaným nicotě a Kristem vykupitelem. V Halasově *Potopě* se setkáváme s podobnou protikladností. Není prosta kritického ostří – válečná mašinerie strojů na smrt je u Halase jasně spojena s „prasaty kšeftů“.¹⁶⁴ Tvářnost důležité opozice je však jemnější a

161 Přesnějšími odstíny tohoto vztahu se zde nicméně nejsem schopen zabývat, nehledě na to, že Halasovy kusé zápisky sledující složité trajektorie samotného jazyka a obraznosti nedovolují abstrahovat pojmově soudržný náhled na místo člověka v celku kosmu slučitelný s tradicí evropského náboženského a filosofického myšlení. K detailnějšímu rozboru otázky vztahu člověka a přírody u Jana Zahradníčka vizte Vojvodík a Wiendl 2018, s. 24n.

162 V Halasových v představách spojených se stromy snad nacházíme něco staršího než u Zahradníčka. Strom jako symbol nebeského žebříku či jako živá bytost se objevuje v představách šamanů z různých koutů světa (srv. Eliade 1997), ale také ve starších vrstvách textů tvořících hebrejskou bibli, resp. Starý zákon (srv. Tydlitátová 2008). Podobně také spojení ženy, země a hrobu nalezneme už v náboženských představách starých Egypťanů (srv. Assmann 2003; srv. též Vojvodík 2006, s. 384n).

163 Srv. také obraz stromu v novozákonním podobenství (L23,31): „Neboť děje-li se toto se zeleným stromem, co se stane se suchým?“

164 Kundera 1983, s. 26

podobně jako u Zahradníčka má i u Halase více významových vrstev. Například v básni *S pohlavím luny mocná noc* (Halas 1983, s. 297):

a knůtek života
zapálen láskou smrti protivnicí
se nocí mihotá

Opozice vůči smrti je pro obě básnické skladby – *Potopu* a *Znamení moci* – podstatným kompozičním rysem.¹⁶⁵ Zmínil jsem se v souvislosti s kompozicí o důležitosti čísla sedm a také o výstavbě připomínající Dantův výklad žánru *komedie* – od smutku k radosti, od zoufalství k naději, od negace k přijetí atp. Tato dynamika výrazně staví právě na kontrastním zobrazení světa. U Zahradníčka je to pohyb od *Nikoho* ke Kristu. V Halasově *Potopě* by to pak mohl být (analogický) pohyb od *smrti* k *lásce*.

Ve skutečnosti se však ve fragmentech a rozptýlených zápiscích *Potopy* nedá takový pohyb jednoznačně rekonstruovat a jeví se složitěji, víceznačněji, otevřeněji. Pro jeho osvětlení bude třeba projít významy a motivy přidružené ke *smrti protivnicí*, tedy *lásce*. Podstatné při tom je mít stále na paměti víceznačnost básně. Snad není náhoda, že označení „protivnice“ se podobá jménům, skrze která je v Halasově básni oslovována smrt (začínají na písmeno *p*).¹⁶⁶

Spojenci lásky se dávají poznat už v citované básni. Je to noc a luna, které patrně zároveň poukazují k motivu ženy, resp. země. Luna jako nositelka a obnovitelka plodnosti. Noc, která poskytuje prostor lidskému životu a jeho zachování.¹⁶⁷ Podobně vystupuje noc jako životu příznivější tvář válečného času také v čísle II ze *Znamení potopy*, nebo opět ve spojení s lunou v jedné z *Básní z okruhu Potopy* (Halas 1983, s. 302):

165 V případě Halase lze protikladnost propojit s předválečnými náčrtky k projektu *Hlad*, který postupně v *Potopu* přešel. V *Rozvrzích* tohoto Halasova projektu nalezneme například tabulku, kde proti sobě stojí „Princip hladovějící“ a „Princip hlad ukájející a oplodňující“ (Halas 1983, s. 277).

166 Výklady tohoto prvku mohou být různé. Nejpravděpodobněji se jeví, že se jedná o hláskovou shodu s označením celé skladby a její ústřední události: *potopa* [za tento poukaz vděčím Jakubu Hankiewiczovi]. Písmeno *P* se také objevuje v Dantově *Očistci* jako sedmá znamení, které dostane poutník na čelo, aby se jich v procesu očisty postupně zbavoval; *P* přitom značí hřích (*peccato*) (zpěvy VIII-XII). Bez zajímavosti také není fakt, že toto písmo chybí v označení pro „smrt“ snad ve všech evropských jazycích. Obsahuje je však označení mrtvolky v polštině (*trup*), ze které Halas během války překládal (např. Mickiewiczovy *Dziady*); slovo *trup* navíc sám v jedné básni používá (Halas 1983, s. 303). Odpovídalo by to také tomu, že smrtí Halas daleko spíše myslí právě tělesný zánik, nikoli abstraktní duchovní entitu (srv. Richterová 2015, s. 208 či Prokop 2007).

167 Z téže doby pochází také verš: „Co slunce nedá ti, požádej tmu o to“ (Halas 1983, s. 308). Objevuje se ovšem v básni nazvané *Podzimní list*.

Nad stiskající nohy ženy milující
stiskání naděje v mém srdci je
Svět ve dne schází na příjici
rtuť luny v noci hojí jej

Luna a noc jsou spojeny s plodivou a ozdravnou silou pohlaví,¹⁶⁸ zatímco den a válka jej podrobují smrti.¹⁶⁹ Týká se to také právě zmiňovaných básní, ať už příjice (syfilidy) nebo výjevy země zhanobené válečnou technikou v aktu přirovnaném pohlavnímu obcování (Halas 1983, s. 298):

Ještěže tma studem byla
země odkryté země zhanobené
kde lkala stvoření

Kirké sukní zdvižených
hlavněmi děl pojímaná
to byl svět to byl náš svět

S výškraby granátů

Kirké skrze spojení ženy a země představuje jednak znásilněnou matku, ale upomíná také na obraz *nevěstky babylonské* z knihy *Zjevení*.¹⁷⁰ Výsledkem tohoto spojení je smrt – travestie životadárnosti pohlavního aktu je ještě zesílena spojením umrtveného plodu s vraždícím granátem. Příbuznými motivy jsou pak četné dětské mrtvolky, hrobečky sotva narozených či

168 Není bez zajímavosti, že rtuť byla zejména v 19. století užívána jako lék proti syfilidě.

169 Toto spojení má u Halase četné, někdy až křečovité oxymorické podoby. V jednom *zápisu* například: „Smrt ejakulující do hrobu“ (Halas 1983, s. 332). K oxymoronu v moderní české poezii srv. Richterová 2015, s. 203-220.

170 Zj 17, 1-3. Není nicméně jasné, proč by se v této souvislosti měla objevovat právě Kirké. Možným směrem výkladu se mi zdá zjednodušující pojetí ovidiovského převyprávění mýtu o Odysseově cestě na Ithaku ve 14. knize *Proměn*. Odysseus se během plavby zastavuje se svou posádkou na ostrově čarodějnice Kirké. Ta zde promění Odysseovi společníky ve vepře. Mýtus sice pokračuje a obraz Kirké se začne prokreslovat zcela odlišným způsobem (vepři se změní opět v muže a Odysseus stráví s Kirkou na jejím ostrově jeden rok), úvodní obraz čarodějnice, která mění muže ve zvířata, by však mohl být motivací pro její obrazné propojení s biblickou nevěstkou. Je třeba také říci, že příslušná báseň s incipitem „Odpočaté ruce soch se zvedly“ ze *Znamení potopy* je v rámci cyklu jedinou, kde se objevují antické mýty; vedle Kirké především Narkissos (Halas 1983, s. 298).

zohavená těla.¹⁷¹ S těmito obrazy se pojí druhá tvář luno a noci a jejich obrodného poslání v Halasově básni (Halas 1983, s. 303):

Dej Luno rtuť pro třaskavinu
chci hodit bombu pod svět
nechci již vidět dítě
v drátech práchnivět

Halasův hněv a odbojnost se jeví nutným společníkem něžnosti a cudnosti lásky, tedy součástí vztahu ke smrti, s níž je třeba se „vyrovnat“ či smířit.¹⁷² Jestliže se v případě Zahradníčka jedná o přijetí vítězného Krista, u Halase je třeba mluvit o vzpouře vůči triumfující smrti.¹⁷³

Zmiňované motivy se slučují a prostupují například ve sloce básně s *pátou vlnou* ze souboru *Potopa* (Halas 1983, s. 295):¹⁷⁴

Luna rok časuje rok hlady časovaný
jsou prapory žit a není z čeho žít
tváře tak stejné jak prstem načmárány
děckem na zdích plesnivých

171 Obraz potratu najdeme také v Zahradníčkově *Znamení moci* (Zahradníček 1992, s. 263).

172 Srv. Boháč 2005, s. 9.; Vojvodík 2014, s. 20n.

173 Podobné téma je výrazným způsobem pojednané v *Oráči z Čech z 15. století*. Člověk nad smrtí nemůže zvítězit, ale může si vydobýt čest. Nejsou mi známy přímé doklady, že by Halas tento spisek znal, nicméně vzhledem k jeho dlouhodobému a hlubokému zájmu o starší české písemnosti by to snad bylo možné předpokládat. První moderní český překlad nicméně vyšel až v roce 1938, kdy Halas začíná pracovat na *Potopě*.

174 Srv. *záznam* „doutnák měsíce (konec doutnáku)“ (Halas 1983, s. 310).

Událost Potopy

Trpící země a představy soudu

Přírodní motivy propojené se silou účinného odboje proti smrti se v Halasově *Potopě* pojí s významovým polem metafor ženy a země. Tato hodnotová perspektiva je čitelná také ve skepsi vůči kulturním artefaktům. Kniha jako nositel kulturní paměti je nahlížena jako hmotná věc podléhající zániku. Obsah písemností se tak stává vlastním vnějškem, materiálem jeho nositele či formy.¹⁷⁵ Není to primárně člověk, jako v Zahradníčkově *Znamení moci*, kdo usiluje o vykoupení a vítězství nad smrtí v křesťanském smyslu. „Vykoupena“ má být v nějakém smyslu samotná země, jinými slovy o ni jde v Halasově básni především.¹⁷⁶ Z tohoto hlediska lze také lépe porozumět číslu IV ze *Znamení potopy*, které je mezi ostatními básněmi méně jasné větší mírou odosobnění a vzdálení lidské perspektivě (Halas 1983, s. 299):¹⁷⁷

Až krystaly se zježí v drahokamech
až kožešiny rafne vzteklina

to bude chvíle má

Až inkoust propálí ty prsty sprosté
až očistí se sny tak zkurvené

budu mít pré

Až knihy hanbou všecky listy ztratí
až začnou světe mysleti tvé třtiny

175 Srv. báseň „Papír“ (*Básně z okruhu Potopy*): „možná píšeš verše / a třeba i účty / i milostný dopis / i zatýkáci rozkaz / modlitbu / na něčem / co je z košilek mrtvých dětí / hader rozstřílených vojáků / nemocničních prostěradel / kapesníčků od slz / rubášů / slintáčků kojenců / z kombiné nevěstek / a vím já z čeho ještě“ (Halas 1983, s. 304).

176 Srv. podobný motiv v Zahradníčkových poválečných básních sbírky *Rouška Veroničina* (1949, Vojvodík a Wiendl 2018, s. 259n).

177 Srv. báseň „Až nebe“ Jiřího Ortena (Orten 1995, s. 28), která pracuje s podobným rétorickým postupem. Báseň vyšla v roce 1939 ve sbírce *Čítanka jaro* v edici První knížky, kterou Halas redigoval.

teprve pak si lehnu na vavříny

Pro lepší pochopení smyslu básně se nezdá tak podstatné určit jejího mluvčího.¹⁷⁸ Důležitější je určit významové souvislosti a dynamiku jednotlivých obrazů. Zde jde patrně o trpící zemi. Nahlížíme-li báseň z perspektivy „soudu“ (závažné a konečné rozhodnutí mezi dvěma alternativami) pak lze doplnit, že se jedná o trpící, jíž se má nějakým způsobem (odtud podmiňovací způsob) dostat spravedlnosti (chápeme-li trojici samostatně stojících veršů právě jako kýžený výsledek blíže neurčeného aktu spravedlnosti).

O spravedlnosti lze v kontextu Halasovy *Potopy* mluvit v souvislosti s obrazy posledního soudu, které jsou součástí komplexní aktualizace biblické knihy *Zjevení* v Halasově básni.¹⁷⁹ V *Potopě* narazíme na několik obrazů, které k tomuto textu odkazují, a zdá se, že je to vedle *Genesis*, z níž pochází příběh Noeho a také Lota nejaktualizovanější biblická kniha v Halasově básni. Není bez zajímavosti, že se tak na jiné rovině opět v nejtěsnější blízkosti ocitá a prostupuje začátek (*Genesis*) a konec (*Zjevení*).¹⁸⁰ Vedle drobných zápisků ze *Záznamů*¹⁸¹ a veršů z Halasových válečných sbírek, které s rozpracovanou *Potopou* často velmi těsně souvisejí,¹⁸² je to možná podoba *nevěstky babylonské* (Zj 17, 1-3) v postavě Kirké souložící s válečnými stroji (Halas 1983, s. 298), zmiňovaná formální podobnost v čísle sedm a evokace posledního soudu (Halas 1983, s. 301).

178 Srv. Culler 2015, s. 2 ad. Culler na více místech své knihy vyjadřuje pochybnost o nutnosti vždy hledat v básni konkrétního „lyrického mluvčího“. Často totiž takový postup brání vidět podstatnější strukturální momenty básně. V uvedené Halasově básni hraje klíčovou roli *prosopopeia* a konstrukce antropomorfizovaného subjektu není primární. Ve své knize Culler nicméně polemizuje především s angloamerickou tradicí akademického čtení poezie, které přeceňuje „fiktionalitu“ na úkor „rituálnosti“ lyriky a často tak vede k přílišné „prozaizaci“ básnických textů (srv. Culler 2015, s. 7).

179 Obrazy soudného dne jsou nicméně organickou součástí také starší písňové poezie, ze které Halas čerpal při sestavování výboru *Láska a smrt* (1938). Pozoruhodné spojení smrti, země a soudného dne, který tvoří rámec smysluplného chodu světa, se objevuje v básni „Přišla ně novinka“. Milá prosí „černou zem“, aby jí vrátila jejího zesnulého milého. Místo samotné země ji však odpovídá zemřelý a ujišťuje ji o správném chodu věcí (mrtví patří pod zem): „Běž, milenko, domu, / hledaj si jiného, / já budem spočívat / až do dňa súdného“ (Halas, Holan 1946, s. 254).

180 Držíme-li se kanonického uspořádání biblických knih v rámci křesťanství, jak Halasovi mohlo být také dostupné.

181 „hvězda Smrtonoš“ (Halas 1983, s. 308; srv. hvězda Pelyněk, Zj 8, 11); „*Antikrist v umění*“, „na buben z kůže zvířete Apokalypsy“ (Halas 1983, s. 312).

182 Například v básni „Praze“ ze sbírky *Torso naděje*: „a strašní jezdci Zjevení / mávají praporem“ (Halas 1981, s. 98) či „Co uviděl“ (*Torso naděje*), kde se motivy posledního soudu mísí s prvky vyprávění o vyhlazení Sodomy a Gomory z knihy *Genesis*: „pozouny soudu zněte“, „Verš otočil se co verš uviděl / verš můj ta žena Lotova / že umlkl a oněměl / zkameněl doslova // Co uviděl // zástupy spravedlivých / které Bůh neslyšel“ (Halas 1981, s. 110).

Na konceptuálnější rovině jsou to pak souvislosti v motivech „vyvolených“ a podle zvoleného výkladu také role Boha, případně samotné poetiky a logiky textu. *Zjevení svatého Jana* je výrazně obrazný text, jehož kompozici lze chápat jako snové řetězení či logiku snu.¹⁸³ Také *Potopa* představuje sérii výjevů; jejich návaznost je však kvůli nedokončenosti a fragmentárnosti ještě méně jednoznačná.

Boha ve *Zjevení* lze chápat jako trpícího spolu s lidmi, kteří jsou konfrontováni s důsledky vlastních činů.¹⁸⁴ Halas v *Potopě* volá Boha za svědka hrůz a dovolává se jeho účasti ne nutně jako všemohoucího, který by měl v moci seslat potopu jako Hospodin v příběhu Noeho, ale jako někoho, kdo má mít účast na probíhající katastrofické události.¹⁸⁵ Halas také pracuje s motivem „spravedlivých“, kteří mohou katastrofu přežít.¹⁸⁶

Básně Františka Halase a básně Josefa Čapka

Motiv trpící a milované země má podstatnou roli také v *Básních z koncentračního tábora* Josefa Čapka. Motivy a postupy, včetně pravidelných veršů, nesou zřetelně Máchovskou stopu.¹⁸⁷ Josef Čapek strávil šest let v koncentračních táborech Dachau, Buchenwald, Sachsenhausen a Bergen-Belsen.¹⁸⁸ V Buchenwaldu se setkal také s Emilem Fillou.¹⁸⁹ Zatímco Filla se však dožil konce války,¹⁹⁰ Josef Čapek zemřel patrně na jaře 1945, krátce před osvobozením tábora.¹⁹¹ František Halas píše v básni „Přes smrt“ datované rokem 1949 s

183 Mrázek 2009, s. 10nn.

184 Mrázek 2009, s. 9

185 Ke koncepci Boha trpícího spolu s lidmi a Boha, který je nad utrpením v kontextu válečné a poválečné tvorby Jana Zahradníčka srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 255-256.

186 S podobným motivem pracuje ve *Znamení moci* také Jan Zahradníček, ovšem s příkladnou pevností ve víře, jež se blíží jistotě dogmatu: „Byla jich hrstka / zrovna jak zrní v hlíně / spravedlivých a milosrdných / a touto setbou se obrozovala zem // Vždycky tomu tak bylo / Vždycky tomu tak bude“ (Zahradníček 1992, s. 273). S evokacemi poslední soudu Zahradníček pracuje například skrze karikaturu městského života s odkazem ke kritice Říma v *Janově zjevení* (srv. Trávníček 1996, s. 58).

187 Srv. Opelík 1980, s. 248. Zřetelné je to například na motivu „mraků“ či noci, skrze které lze zaslechnout i výrazně polemický tón vůči romantismu, který s sebou nesl víru v účast přírody na lidském konání. Možné nicméně je, že Čapek zde Máchu vystavuje hluboké skepsi, kterou mohl v koncentračním táboře cítit vůči veškeré kultuře (srv. Améry 2011). „Jak neúčastně mračna potemnělá / míjejí, co tu dole. Hvězdná noci, / jak ničím, ničím je ti lidský žal!“ (Čapek 1946, s. 162)

188 Opelík 1980, s. 237-254

189 Opelík 1980, s. 238: „Čapek pak pracoval zprvu na táborové zahradě, dvanáct hodin denně, od léta byl však začleněn do asi dvacetičlenné skupiny, k níž náležel i E. Filla a v jejímž rámci musel esesákům malovat rodokmeny a erby.“

190 Dlouhou báseň *Emilu Fillovi na uvítanou* zařadil Halas do sbírky *V řadě*. Čteme v ní například: „Teď přichází suk sám a uzlík plný má / závratí samot svých rakví a chropotů / i barev o nichž na hrobech se přel / s tou bez víček“ (Halas 1983, s. 78). Objevuje se zde také motiv *potopy*: „A než byl odvečen svět zjednodušil nám / do dravců do rzání do žen a zápasů / do živočišných run té příští potopy“ (Halas 1983, s. 79). Jakou potopu zde má Halas na mysli nicméně není jasné. Adjektivum *příští* lze vztáhnout k potopě, o nichž za války psal, ale také k něčemu, co teprve má přijít.

191 Opelík 1980, s. 253

věnováním *Památce Josefa Čapka (A co?, Halas 1983, s. 98)*:

ne Už domů netrefí
leč až v den soudu
jda si pro své
hořícím městem

Básně z koncentračního tábora sestavil krátce po válce z dochovaných rukopisů Vladimír Holan,¹⁹² knížka vyšla v roce 1946.¹⁹³ Obsahuje osobně laděnou, pozoruhodně střídmostou a citlivou lyriku, skrze kterou Čapek podává zprávu o událostech a svém rozpoložení;¹⁹⁴ stále silněji se ve sbírce prosazuje smiřování s nevyhnutelností vlastní smrti a snaha adekvátně vyjádřit lásku svým bližním. Síla jednotlivých básní vychází velkým dílem z věcně a hluboce ztvárněné perspektivy člověka vězněného a připraveného o svobodu, který má však v sobě dost síly a víry, aby chválil dobré věci života.

Mezi nejsilnější básně patří bolestně pociťované odloučení od přírody (věznění), která se stává nositelem nářku a výrazem utrpení (Čapek 1946, s. 106):

— Jak tebe, srnečku, mne svírá zeď a drát,
tak jako ty já sebou biji splašeně,
též mne svoboda volá, též ji cítím vát,
rozrušen tušením, jež slibuje ti vše,
všechno zas, všechno, čím ti život býval,
ty plachý, divoký! Obloho, řekni mně,
proč trpím oblaky a proč slunný přívál
mne bolí, proč trápí mne list odváť
a stébla ve větru, proč hluboký klín hvězd
a to i ono zas? — To všechno volnost jest!
pravdaže, plachý ptáku, srnče zajatý,
to všechno mučí nás, volnosti slib a dech,

192 Opelík 1980, s. 242-246.

193 V souboru *Oheň a touha* (Odeon, 1980) pak vyšly také Čapkovy překlady z doby věznění. Srv. Opelík 1980, s. 239n.

194 srv. Opelík 1980, s. 251n

sám její rodný klín; což je to možno snést,
když v drátech spoután jsi a sevřen v tvrdých zdech
a ona přichází — blíží se — necítíš?
volá tě k sobě — slyš — přichází blíž a blíž —
o ptáku, srnče, mne, jak rád zas viděl bych
nás volné, šťastně plaché v lesích svobodných!

Na první pohled se tato poloha zdá odlišná od Halasových básní z *Potopy*. V jistém smyslu jí však odpovídá bolestně pociťovaným odloučením člověka od přírody, potažmo ztráty přiměřených měřítek v lidském životě a jeho podrobení možnostem techniky,¹⁹⁵ případně pak jejich zneužití pro válečnou mašinerii.¹⁹⁶ Země je raněná a trpí spolu s člověkem – vůči rozpoutané katastrofě války je stejně bezmocná (Čapek 1946, s. 162):

A ty — jak tebe bych se dovolal,
ty krví napitá, sytá už hrůzami,
proč ty se neotřeseš, oheň nechrlíš
a nerozpukneš se, ty zemi pod námi,
bys pohltila drzé zlo? Trpělivá,
však nešťastná tam k tomu nebi zíráš,
jež na tebe se bezúčastně dívá,
se shlížejíc jen ve své vlastní kráse.

Podobně jako v Halasových básních kolem *Potopy* se zde setkáváme s netečností vyšší moci. Pro Čapka však „Bůh není“ (Čapek 1946, s. 155) a nemůže být účasten na lidském utrpení jako u Halase. Oba básníci se však setkávají v nejisté výzvě živlů, resp. přírody, které by mohly uspišit zánik a dopomoci obrodě (Čapek 1946, s. 64):

195 Srv. Benjamin 2009, s. 325 (z „Uměleckého díla ve věku své technické reprodukovatelnosti“): „[...] pokud vlastnické uspořádání brání přirozenému využití výrobních sil, pak si růst technických prostředků, růst tempa a energetických zdrojů vynucuje, aby byly využity nepřirozeně. K tomu dochází ve válce, která zničujícím způsobem dokazuje, že společnost dosud nebyla dostatečně zralá, aby z techniky učinila svůj orgán, a že technika dosud nebyla dostatečně zušlechtěna, aby zvládla elementární společenské síly.“

196 Není tajemstvím, že války udržují v chodu ekonomické zájmy válčících stran. Podobně nahlíží někteří přímí účastníci také na povahu samotné mašinerie masového vyvražďování v německých koncentračních táborech, srv. např. Vrba 2007. V souvislosti s Halasovou *Potopou* srv. Kundera 1983, s. 26.

Však jestli, větre, proto tolik vaneš,
že ze světa chceš odměst všechno zlé,
pak buď si uraganem! pak jen duj a duj
a nás tady nic nelituj,
nešetři naše trupy promrzlé
a hvízdej, houkej, jak ti libo, huč a řvi,
z mých žeber třeba houkačku si udělej,
roh, křídlovku, píšťalu rvoucí sluch,
sirénu divou povztekklého jeku,
či cokoliv, co jenom se ti ráčí,
a zvedni se a běsni, vaň a duj,
co tvoje síly i ty naše stačí!

Básně Josefa Čapka se od Halasových liší větší střízlivostí, jejich náhled přítomných událostí také jako by byl přiměřenější lidským měřítkům. V jistém smyslu tomu odpovídá také to, že Čapkovy verše jsou návazné a usilují o jistou verbální ucelenost a významovou jednoznačnost. Halas naproti tomu pracuje s výpustkami, fragmentarizací a dekontextualizací výpovědi, konstruuje mnohoznačné hyperbolizované obrazy bez jednoznačné souvislosti.

Oba básníci pracují s představou katastrofy a hrozícího konce, oba směřují k pokračování a chápou přítomné hrůzné události jen jako dočasný stav, který bude překonán. Zatímco u Halase je však toto nové pokračování důsledně vyprázdněno a básník, který jako lidsky omezená bytost zůstávající v hranicích prožívané události, vůči němu mlčí,¹⁹⁷ u Čapka je představa nového počátku přese všechny líčené hrůzy a sílu pochyb nesena křesťanským étosem vykoupení (Čapek 1946, s. 119):¹⁹⁸

když v strašném boji celý svět
až do svých základů se otřásal
a ohněm plál a proudy krvácel,

197 Boháč 2005, s. 10: „Poezie zachraňuje svět smyslu (budoucí světlo), ale v překročení, jež musí dosáhnout, je přinucena se odmlčet. [...] Hranice přesahu jsou dány tímto odmlčením.“

198 Zřetelná je tato perspektiva také v básni „Ne dálka“ (Čapek 1946, s. 194): „Ne dálka dělí nás, však propast běd! / biblické rány! v základech svých praská svět / a hoří, plane v dýmu zahalen, / vydán všem peklům, ďáblům v plen; / my za život svůj platíme svým životem, / však z našich bolestí se zrodí nový svět, / svět hrůzy zbavený, svět prostý běd!“

daň splácel milionů mrtvých těl,
by zmarem vykoupil se v nové žití —

Přesto lze říci, že Čapek zůstává ve své obraznosti blíže společenství lidí, se kterými žil, což je patrně (paradoxně) dáno jeho přímou zkušeností s nelidskými podmínkami koncentračních táborů.¹⁹⁹ Na rozdíl od barokně vypjaté poetiky Halasovy *Potopy* jsou Čapkovy básně střízlivé, nepatetické, prosté (Čapek 1946, s. 78).²⁰⁰

Mrtvé s vozu shazovali jako dříví — ne jak dříví,
jak zkažený materiál, jako odpadky, jak smetí,
ach, jak ubozí jsou mrtví, jak jsme žalostní my živí,
jaká cizota je v smrti, jak nás mrazí uvidět
života mez a jeho zmar', ten němý holý děs!

Tento rozdíl je patrně způsoben odlišnou perspektivou Josefa Čapka, který byl celou válku vězněn, na rozdíl od Halase, který se účastnil odboje či prodléval v zázemí. U obou básníků se tak se nářek země mísí s nářkem lidským v jediný nerozlišitelný křik, u Halase křik odbojné vzpoury, u Čapka v kvil bytostí zbavených svobody (Čapek 1946, s. 188):

— to není vítr, ze zlověstné tmy
bědovat slyším nešťastníků celé davy,
nekvílí zavrženec, vždyť sténá jich tu více,
zoufalců slyším bědovati na tisíce,
ve větru štkát, v noc zalykat se vzdechy,
to úpí, vzlyká všechna země bez útěchy,
nešťastná, chová příliš nešťastných!

Potopa a šoa

Smyslem této podkapitoly je stručně uvést konkrétní událost s nedozírnými důsledky, která je

199 „Čapek, obklopen jak netušenými hrůzami, tak nebyvalou solidaritou, nemohl a ani neuměl svou poezii vyjít na bílé plochy nezřehného, nevysloveného, za zrušenou závoru konvenčnosti; musel, potřeboval naopak v říši poezie zůstat tam, kde se s ostatními mohl cítit zajedno, kde mohl prohloubit svou solidaritu s nimi, a to se mohlo stát jedině na poli jednou už přijatého a populárního, čítankového, tradičního, tedy konvencionalizovaného.“ (Opelík 1980, s. 247).

200 srv. Opelík 1980, s. 204

1) určující pro období, v němž básně *Potopy* vznikaly, 2) nějakým způsobem je vepsána do každého poválečného textu a zpětně také do těch textů, které vznikaly během války, ač ji explicitně netematizují, 3) načrtnout pole srovnání Halasovy *Potopy* s literárními texty, s nimiž ji spojuje situace (druhá světová válka), od nichž však Halasův nedokončený cyklus odlišuje náhled a tematizace či jinak řečeno perspektiva, skrze kterou se do nich tato událost otiskuje.

Halasovy básně z okruhu *Potopy* vznikají v době jedné z nejdrtivějších katastrof evropských dějin: lidmi řízeného masového vyvraždování jiných lidí – šoa. Česká recepce a obecné povědomí o této události je v době od konce války až do pádu komunistického režimu vytlačena víceméně na okraj veřejného a kulturního života.²⁰¹

V Halasově tvorbě (tedy ve čtyřicátých letech, na jejichž konci umírá) o ní najdeme jen několik ojedinělých zmínek, aniž bychom však museli předpokládat, že jeho vnímání této události bylo úměrně marginální.²⁰² Naopak, v úvahu stále připadá možnost, kterou jako otázku vznáší nad texty *Potopy* Ludvík Kundera: nutnost vyrovnat se s katastrofou dosud nevídaných rozměrů.²⁰³ S jiným náhledem přichází ve svém výkladu Petr Boháč, který chápe nedokončenost básně jako básníkovu odmlčení – nutné gesto vepsané do samotné významové struktury básně.²⁰⁴ Katastrofa, kterou Halas v *Potopě* popisuje, zároveň ji vzývá a podléhá jí, nakonec přesáhla rozměry básně, stejně jako přesahuje jednotlivý lidský život a patrně také lidské chápání.²⁰⁵

Přímo šoa nebo událostí s katastrofou spojených se v české poezii 40. a 50. let týká pouze málo děl. Většina z nich podlehla dobové snaze zakrýt utrpení židů na úkor „národních hrdinů“. Vzniká tak absurdní zobrazení koncentračních táborů obývaných pouze Čechy, Slováky, Němci a Rusy a dalšími, nikoli však Židy či Romy. S režimní snahou zakrýt bezprecedentní utrpení lidí označených nacisty za „podřadné“ samozřejmě souvisí také antisemitismus představitelů komunistického režimu, který se výrazně podílel na

201 srv. Balík 2016, s. 129

202 Srv. Balík 2016, s. 133nn. Připomenuty jsou zde básně „Za Jiřím Ortenem“ (*Ladění*), „Ztracená“ s podtitulem *Na paměť Ireny Krausové*, která zahynula v Osvětimi (*V řadě*) či verše z „A co básník“ (*A co?*): „Byl čas příšitých hvězd / Mařenek zmařených / rozkopaných dětí“ (Halas 1983, s. 112).

203 Kundera 1999, s. 33. Je však příznačné, že LK zde připomíná výbuch atomové bomby v Hirošimě, nikoli šoa.

204 Boháč 2005, s. 10

205 srv. Traverso 2006

monstrprocesech v 50. letech.²⁰⁶

Výjimkou mezi českými spisovateli 40. a raných 50. let je například Jiří Weil,²⁰⁷ mezi básníky pak Jiří Kolář, kteří se k tematice šoa opakovaně vraceli a ve svých dílech ji přímo pojmenovávali.²⁰⁸

Smrt v Čapkových básních a Weilově Životě s hvězdou

V době válečných katastrof pohlcuje nelidskost samu představu o smrti a umírání, které se vymykají z lidských měřítek. V básni za bratra Karla oslovuje Josef Čapek smrt – nesmiřitelně, ale přesto jako smrt lidského jedince, která ho nezavazuje jeho lidství, přesto že je nepochopitelně přetíná (Čapek 1946, s. 14):

Ten smutný těžký čas ani pak lidská zloba,
nikoliv zášť a závist či vztekle bouřná doba
tě podvrátit a zhubit nestačily, ba ne,
to jenom Smrti záludné a nečekané,
to prostě bledé potměšilé Smrti dráp
namátkou slepou vprostřed nás živých hráb'
a náhodou nás druhé ušetřil, nic více —
Smrt zlodějka a lupička. Smrt vražednice —
jí lhostejno, zda oběť velká nebo malá:
nás druhé minula, tebe však, ach, si vzala!

V Čapkových *Básních z koncentračního tábora* však sledujeme, jak se do představy o smrti vepisuje ztráta lidsky přiměřených podmínek. Smrt je konfrontována s duchovní prázdnotou, která upomíná na duchovní smrt v Zahradníčkově *Znamení moci* (Čapek 1946, s. 19, báseň „Na spánek“):

to zdálo se mu pádem v samu nicotu,
v tu nicotu, jíž sama smrt se strachuje,

206 srv. Holý 2016

207 Publikační a politické osudy jeho děl jasně vypovídají o snaze téma šoa tabuizovat (Hříbková 2016).

208 Balík 2016, s. 130

v nicotu, která ničí všechno, co tu je,
jež všechno chtivě hltá a vše popírá
a v které všechno mrtvé ještě jednou umírá...

Citovaná báseň je jedna z mála, kde Čapek využívá dramatickou osobu,²⁰⁹ v tomto případě básníka, který se bojí spánku jako nicoty. V básni s názvem „Verše“ navazující patrně na líčení výjevu hromadného odvozu mrtvých se setkáváme s dramatickou osobou v perspektivě mluvčího v první osobě: s představou smrti, která je konfrontována se znicotněním lidského těla a narušením správných kroků pohřbu (Čapek 1946, s. 80):

Tak dále se mně uvidět:
svou kosu z ruky vypustíc
do dlaní hlavu složila
a níže a níž ji sklání —
asi už nechce vidět víc,
asi víc vidět se brání,
ta mrtvá žalostná těla
i ji hrůzou obestřela.

I jí je to příliš mnoho a nemůže dál,
už nemůže, je znavena a vyčerpána,
tou zhoubou zošklivena je a v úděsu;
smutna a k smrti zemdlena, ejhle, Smrt sama
svou kosu odkládá: Dost, víc již nesnesu
té bídy zřít, sklízet ta přežalostná těla.
Proč ti? Zde raději bych *já* umřítí chtěla!

Smrt však nezemřela a její *přítomná nepřítomnost*²¹⁰ nutí ke stále novému hledání výrazu a pojmenování. Stále znovu se skrze slova pokouší Čapek o její zlidštění, aby mu stále unikala v hrůzách přesahujících lidské meze. V básni „Mrtví z Heinkel“ (Čapek 1946, s. 98nn).²¹¹

209 Srv. Culler 2015, s. 263. K incipitu „Byl básník...“ srv. Opelík 1980, s. 248. Hlas „dramatické osoby“, konkrétně *smrti* využívá JČ i v básni s názvem „Verše“ s incipitem „Tak dále se mně uvidět“.

210 Landsberg 1990, s. 123

211 Heinkel je jméno firmy, která dodávala letadla německé Luftwaffe.

kde slova výmluvnost, schopného obepsat
před mrtvými náš strach, náš úžas nad smrtí
a hrůzy žasnutí, jež němě, ó tak mlčky
— však neodbytně — k živým volá z mrtvých těl?

[...]

oči! to pochopitelno vám není,
tak nebyly jste zvyklé lidskou bytost zřít
tak nebohou, tak porušenou, netvornou,
tak odcizenou všemu, co nám světem je

— to maso krvavé a žárem zčernalé,
ty údy roztříštěné, z trupu vyrvané,
ty tváře bez podoby, těla bez tvaru,
vše odcizené tomu, co je světem nám:

to není člověk už, zde zmařen život sám,
ne člověk sám, zde život vniveč uvržen
a jeho den zde proměněn ve věčnou noc,
jež marně o pomoc tu volá ke hvězdám!

Samotná představa smrti prochází proměnou, děsivě se vymyká z lidského světa (Čapek 1946, s. 111):²¹²

Však také náhlý hluk! křik, rachot, dunění
a vytí, řev a zmatek náhlý, šílený
— to zas je smrt; to chřestí svými hnáty
a na kosti si hvízdá v divém rejdiváku —
v tom ryku slyšíš ji snad vítězně se smáti

212 Z básně „Já dávno života zvuk šťastný nezaslech...“

Triumfující smrt velmi těsně souvisí s představami, které pro ni hledá František Halas v básních kolem *Potopy*. Také zde jsme konfrontováni s hrůzným nakládáním s lidskými těly, které zcela deformuje vztah mezi živými a mrtvými (Halas 1983, s. 299):²¹³

Jak rádi byste neviděli
prejt mrtvých téci přes příkop
a bóje utopenců

Krajní, zcela nelidské podoby, pak nabývá smrt u Josefa Čapka ztotožněním s nicotou (báseň „Ve výročí úmrtí“, Čapek 1946, s. 175):

Řečištěm krve divý čas se k předu hnál
— ty černé doby přece byly žertvou smrti — ach,
já zřel ji ve všelikých jejích podobách,
však nejspíše jak propast, jámu temnou,
bez hranic, bez dna, kalnou a neprohlednou,
strašlivý jícen pouze bez výrazu a tváře
dokořán rozzelý, který jen líně čeká,
by zhltnul vše, co se sluneční záře
tam dolů propadá se, sklouzá a se smeká
a zvolna mizí, utápí se, bezmocně se stírá
s kluzké slupiny života a díra nehybná
to vše tak líně, líně, avšak lačně přijímá,
ta hrůzně líná, avšak nenasytná díra,
bez podoby a zraku, tupá, nestoudná
ach, bídy té, té bídy beze dna!

213 Podobné obrazy nalezneme také ve skladbě *Rýha smrti* Ludvíka Kundery z roku 1944 (Kundera 1994, s. 101): „Vídál jsem tě neustále / obrazem drcení / byli lidé / s vysmeknutými ústy / ve větvích kaštanů / lidé téměř nehmotní / když vyvstávali na konci dělových hlavni / a rty / cejch krvavého bláta“. Třebaže odlišnou – volněji řazenými obrazy často bez vyznačení logických a gramatických souvislostí – optikou než Halas a Čapek, snaží se Kundera najít výraz prožitku let strávených na vynucených pracích v hitlerovském Německu. Mezi jinými byl totálně nasazen také esejist a literární kritik Jan Franz (Franz 2006), který na následky otřesných podmínek zemřel v roce 1946.

U Josefa Čapka se nicméně nacházíme také v blízkosti tradičních představ o smrti a nicotě jako pekla s ďábly a ohni. Potřeba vyjádřit nelidskost se v *Básních z koncentračního tábora* chápe starých představ, které však skrze věčný popis bezprostřední skutečnosti dostávají nový tvar a význam. V již citované básni „Mrtví z Heinkel“ jsou konvenční představy smrti obrazně ztotožněné s německými válečnými letadly Heinkel (Čapek 1946, s. 99):²¹⁴

To černý anděl smrti tudy přeletěl
a zastíniv svou perutí tep života
po sobě zůstavil jen strašné mlčení;
to černý anděl smrti na křídlech se snes' —

— černý ne: ohnivý! ne anděl, avšak běs!
ohnivý, temný, šílený běs zkázy
tu sežehl a rozsápal a rozmetal,
co dotud mělo lidskou podobu a chtění;

Podobnou konkretizaci nacházíme také u Jiřího Weila. Je přitom podstatné, že oba autoři, Čapek i Weil, pracují s prolínáním mýtu a skutečnosti. Ve Weilově *Životě s hvězdou* je důležitým principem zobecnění, vystavení symbolické dimenze skutečnosti, která přestává být poukazem ke konkrétním historickým skutečnostem, ale směřuje k nadosobní, obecnější výpovědi.²¹⁵ Weil tak nemluví například přímo o německých vojácích, ale nazývá je „oni“ nebo je ztotožňuje se smrtí (rolí v tom hraje také odznak jednotek SS, umrlčí lebka s hnáty *Totenkopf*).²¹⁶

Snaha vytvořit symbol zakotvený v konkrétně žité přítomnosti Weila sblíží také s Františkem Halasem. Výrazně například ve ztotožnění plesnivých zdí v chudých bytech se znamením přicházející katastrofy, jak si Halas zapisuje do *červeného zápisníku* (Halas 1983, s. 327):

214 Tato obraznost nám může připomenout také báseň Immanuela Weissglase, srv. např. verše v překladu Radka Malého: „o smrti hrejte, o německém mistru, / jenž táhne zemi jako mlžný šlá“ (Malý 2015, s. 129), potažmo „Fugu smrti“ Paula Celana.

215 Hříbková 2016

216 Tento motiv se objevuje také například v básni Milady Součkové *Kaladý, aneb: Útočiště řeči* z roku 1938, v dalších souvislostech srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 200-201.

Vlhká znamení potopy stoupají v bytech chudáků

dávidlo novin

Podobně jako u Čapka i u Weila nalezneme představy groteskní smrti s tancem a hudbou.²¹⁷ Jejich předobrazem jsou patrně pochody, které pořádali němečtí okupanti noční Prahou, s píšťalami, bubínky a pochodněmi, které měly vzbuzovat strach v obyvatelích protektorátního města²¹⁸ (Weil 1949, s. 117).²¹⁹

Šel jsem pomalu domů a potkával jsem cestou stále lidi, naložené batohy a s čísly zavěšenými na krku. Slyšel jsem vřiskavý zvuk píšťal a temný hřmot bubnů, myslil jsem, že před nimi kráčí Smrt, doprovázená pištcí a hudebníky, jak je to jejím zvykem. Z nedalekého sadu se vynořil oddíl jejich vojska, v jehož čele kráčel člověk s koňským ohonem na holi.

Ve Weilově románu však na rozdíl od Halasových, Čapkových či Zahradníčkových veršů nalezneme také podrobení smrti lidským měřítkům, její zesměšnění a pomyslné vítězství nad ní, alespoň tedy nad jejím obrazným ztotožněním s německými okupanty, které pro Weila představovali smrt velice reálně.²²⁰

Zahradníček evokuje odpověď na otázku po překonání smrti v symbolu triumfujícího

217 K motivu znázornění smrti jako hudebníka či v doprovodu hudebníků srv. Corvisier 2002, s. 12, 23. Ke spojení motivu tance smrti s reflexí událostí druhé světové války srv. *tamtéž* s. 91-92.

218 Je možné, že s podobnými výjevy souvisí také Halasův *záznam*: „až chytanou paličky od bubnování“ (Halas 1983, s. 310), který připomíná postup rozvinutý v čísle IV ze *Znamení potopy* s incipitem „Až krystaly se zježí v drahokamech“ (Halas 1983, s. 299). Jiný příbuzný *záznam* evokuje hřbitovní symboliku (obrácená pochodeň jako smrt), skrze pochodeň je ale opět možná spojitost s nacistickými pochody městy: „S pochodní k zemi obrácenou“ (Halas 1983, s. 308).

219 Velice podobnou scénu líčí také postava bezejmenného emigranta v próze Egona Hostovského „Přízraky“. V rozhovoru s vypravěčem, kterému je válečná situace v Praze neznámá, začne bezejmenný muž náhle o své zkušenosti z Protektorátu vyprávět: „Z ničeho nic se pak rozhovořil o Praze: „Bože, kdybyste věděl, jak je nádherná! Docela jiná, než bývala. Mé nešťastné oči ji vidí zase v proměnách. Mrtvá nevěsta. A černí bubeníci smrti kolem ní. Co chvíli vybuchují nějakou pitvornou slavností umrlců. Tma je v Praze teď jiná než dříve a světla jsou tam jiná a barvy také jiné. Ulicemi ve dne i v noci proudí davy, a přece jsou ty ulice bez lidí, protože se tam procházejí v zástupech jen nebožtíci. Tisíce pohyblivých mrtvol. A nejužasnější je, že mrtvoly se smějí, mluví, nadávají, hrají si s dětmi, tancují...“ „Člověče, co žvaníte?““ (Hostovský 1946, s. 50). Zajímavé na tomto úryvku je také to, že mluvčí zde podává svoji zkušenost s pomocí námětu *danse macabre*, který se objevuje v evropském výrazně od velkých morových ran ve 14. století (Corvisier 2002, s. 15-17). Podobný motiv se objevuje také ve slavné básni Paula Celana *Todesfuge* – již její název by mohl být mimo jiné parafrází na německé označení tanců smrti (*Todestanz*). V Halasově *Potopě* tento námět ve zřetelnější podobě nenajdeme; hojně je zde však naopak zastoupen příbuzný námět *mors triumphans* (srv. Corvisier 2002, s. 22).

220 srv. Hříbková 2016

zmrtvýchvstalého Krista v rámci velikonočního příběhu, u Halase ji nacházíme v lidské síle a lásce, která smrt dovede přesáhnout a u Čapka lze mluvit o podrobení smrti měřítkům světa lidsky obývaného představami o hodnotě utrpení, víry a naděje v nový počátek jako vykoupení stávajících béd. U Weila pak nalézáme rozplynutí hrozby a hrůzosti smrti v živé, konkrétní skutečnosti lidské kultury ve smyslu nadosobního zážitku sdíleného v rámci společenství (Weil 1949, s. 157nn):

Jídelna ztichla, začal se koncert. Seděl jsem na židli a poslouchal. [...] Věděl jsem, že nyní všechno zmizelo. Věděl jsem, že všechno je malicherné, nesmyslné, věděl jsem, že nejsou ústrky a protivenství, že není škrcení, mlácení a vyrážení zubů, věděl jsem, že nejsou poskoky, přískoky a tanec v provazištích, věděl jsem, že není brána, do které vcházejí lidé obtíženi batohy s čísly na krku, věděl jsem, že není ani čísel, že čísla nikdy nebyla a nebudou až do skonání světa, věděl jsem, že krvavé skvrny se neobjeví na zdi modlitební síně, věděl jsem, že lidé se nebudou svíjet, když je popadne za chřtán strach, věděl jsem, že není a nikdy nebylo škrceného a pošlapaného města. [...] Věděl jsem nyní, jak přichází radost, věděl jsem, že je tichá, že zalezla kamsi do škvír, ale že ji není možno zničit křiky a svištěním biče. Jak směšná byla nyní Smrt v krvavém šatě, jak ubohá byla, jak nicotná, když nyní pomalu a tiše stoupala radost, z hlubokosti stoupala stále výše a donutila Smrt, aby zalezla se svými bubny a píšťalami. Jak směšný byl její koňský ohon, její pýcha, její výložky a třepení. Viděl jsem, jak tu stojí jako hadroš a všichni se jí smějí. Viděl jsem, jak se třesou její služebníci, jak padá její majestát, nikdo si nevšímal její rozkazů a vyhlášek doprovázených údery do bubnu. Viděl jsem, jak kolem ní jde myška, docela obyčejná šedá myška, a směje se jí do bezmasé tváře. Ne, nikdy nebylo světa, který vymyslila Smrt. Ne, nikdy nikoho nedonutí, aby se jí klaněl a vzdával jí pocty. Dokud bude znít tato hudba, dokud v ní bude kráčet radost tichými a pomalými kroky, nikdy nemůže zvítězit. Nemůže zaplašit radost bubny a píšťalami, vyhláškami, zákazy a drancováním. Nemůže přece zabránit, aby se dralo stébélko z rozpukané země, nemůže zabránit, aby se voda prodrala skalami, nemůže donutit stromy, aby přestaly kvést. Je směšná ta jejich Smrt, kterou tak uctívají, je to vycpaný panák, hadroš, kterého ukazují, aby lidem nahnali strach.

Zesměšnění smrti vyžaduje nalezení lidských podmínek, které jsou v prostředí koncentračních táborů, jak je líčí Josef Čapek a další, stále narušovány, a obnovení vztahu k přírodě jako nositelce obrodné síly.²²¹ Podrobená smrt se začíná podobat loutce či strašáku a přestává být pocíťována jako svrchovaná moc.

Tvary smrti v Halasově Potopě

Halas se k smrti nějakým způsobem vztahuje napříč celým svým básnickým dílem. Její ústřední postavení v básních *Potopy* tak v sobě soustředí několik linií a rovin jeho tvorby. Zároveň lze jen s obtížemi nalézt nějaké určitější směřování obrazů a významů, které se se smrtí pojí. Halasova metoda stále přepracovávaných a přepisovaných zápisků, které se postupně skládají ve větší celky,²²² spíše připomíná metodu zaznamenávání fenoménů, jednotlivých výskytů, konkrétních projevů, které se s danou skutečností pojí. Významové konstelace, čitelné v jednotlivých zápiscích, tak mohou postupně přecházet ve svůj významový protiklad či vstupovat do zcela nových souvislostí. Přesto lze některé zřetelnější linie pojmenovat, jedná se zejména o postupy tragické či temné travestie a persifláže,²²³ které zobrazení smrti výrazně utvářejí.

Viditelný je tento postup například ve sloce básně s incipitem „V takovém dnu umírají ptáci“ ze souboru *Potopa* (Halas 1983, s. 291):

V červeni kardinálské

Morana si jde

v červeni kardinálské

ta věčně rozesmátá

v červeni kardinálské

Samotný obraz *smrti triumfující*, který lze v této sloce rozpoznat,²²⁴ lze do jisté míry chápat

221 Podstatnou roli hraje v uvedené ukázce také svoboda umění, konkrétně právě hudby, jíž nelze podrobit moci slova – rozkazů, vyhlášek atd. Hudba se v zajímavých souvislostech objevuje také v Zahradníčkově *Znamení moci*, srv. Vojvodík a Wiendl 2018, s. 274n.

222 srv. Komenda 2016

223 Podobné označení používá pro popis Halasova postupu v básni *Staré ženy* z roku 1935 Jan Grossman, když je nazývá „tragickou travestií litanie“ (Grossman 1957, s. 31). Lze zhruba říci, že Halasovi nejde primárně o zesměšnění (i když může být přítomno), ale uzemnění, přivedení dané skutečnosti k její hmotné, materiální podstatě. V případě smrti jsou to především těla mrtvých.

224 Ke spojení smrti a moci srv. Arriès 2000, s. 151n: „smrt v podobě mumie nebo kostlivce drží v ruce zbraň, odznak své moci, a vestoje řídí obrovský a pomalu jedoucí povoz tažený voly. Poznáváme ho – je to těžký slavnostní vůz z dávné mytologie, jaký používali starověcí vladaři ke

jako travestii obrazu vítězného Krista, či jeho pozemsky tragickou podobou.²²⁵ Zároveň se v Moraně aktualizuje romantizovaný lidový zvyk vynášení smrtky – zde je však situace převrácena a Morana jde vlastní silou. Obrazy věčného smíchu a kardinálské hodnosti patrně odkazují k obrazu triumfující smrti.

Podstatné nicméně je, že podoby smrt v Halasově *Potopě* vycházejí z celkového zaměření básně, které je jednak vedeno výrazně kritickým či hněvným tónem, jednak je budováno na konkrétních prožitcích, zde tedy na zkušenosti s narušeným vztahem mezi mrtvými a živými, hromadným vražděním a jinými projevy války – války jako stavu, ve kterém je smrt nadřazena životu.

Výsledkem je obrazné zobrazení něčeho, co je v podstatě nezobrazitelné. Jeho zdroj však není nutně dán překročením mezi přiměřených lidskému slovu či chápání, ale lze jej spatřovat ve vyšínutosti panující situace. Hrůzy války na sebe Halas vrství s téměř krutou fascinací, jako by se z nich snažil vykřesat tento pocit rozporu ze samotné povahy prožívané skutečnosti, ve spojení nespojitelného, jako například v obraze matky, která pojímá mrtvé dítě zpět do lůna („Sedí matka sedí“, Halas 1983, s. 293), ale také ve spojení jídla s mrtvými v *záznamu* (Halas 1983, s. 310):

kvedlačky bajonetů
plyn praskají břicha
kompoty vnitřností
prejt z cucků masa

Tělesnost a skrze ni také lidská integrita pozbývají pevného tvaru.²²⁶ Válka jako by je už předem zbavila lidskosti přeměnou na pouhou hmotu, kterou je třeba technicky zpracovat (kvedlačky). Spojení jídla jako zdroje řádného růstu lidského těla, a smrti evokuje jednak postup inverze (směr zvenku dovnitř je převrácen v pohyb vnitřku ven ap.) a jednak převrácení hodnot během války (smrt nadřazená životu, ale také technika nadřazená člověka, který se stává pouhou hmotou či potravou).

slavnostnímu vjezdu do hlavního města; odznaky vladařovy moci jsou však tentokrát lebka a kosti.“
225 Její ostře kritický osten je čitelný například v *záznamu*: „moroví pacholci // smrti za Kristem / chodí v jeho rubáši“ (Halas 1983, s. 309).

226 S těmito obrazy souvisí také spojení „bláto těla“ (Halas 1983, s. 291) či „bláto mozků“ (Halas 1983, s. 310).

Podobně také ve spojení vysokého a nízkého, resp. snížení vysokého atp.²²⁷ Konkrétnost Halasových obrazů intenzivně evokuje makabrovní estetiku, estetizaci smrti (Halas 1983, s. 289):

Hermelín na zdechlinu
prstí pije morek z kostí
hrdlořez s mázem blínu
vyšňořen do marnosti

Spojení smrti s hlínou, která rozkládá pohřbené kosti, ani její spojení s vrahem, který přináší omamný jed, zvláště nenarušuje konvenční představy a odkazuje na východiska Halasovy obraznosti v makabrovní estetice středověkých či barokních zobrazení smrti.²²⁸

Samotnou personifikaci, která ústí v obrazy přítomnosti smrti mezi živými lze však v kontextu Halasovy *Potopy* chápat jako stopy vyšinutého vládnoucího stavu. To, co by mělo být pohřbeno (mrtvola) – dáno pod zem, a tak vráceno do koloběhu života – se ocitá mezi živými (mrtvola v kožešině, která je asociována s vyšším společenským postavením). Tím jsou narušeny pohřební zvyklosti a přirozený chod věcí.

Pocit stálé přítomnosti smrti vyjadřuje ve zhuštěné podobě například sloka básně z oddílu *Potopa* (Halas 1983, s. 296):

Stavitelko kostnic dcero Adamova
žádný z tebe strach
Tady ze dne na den věčně znova znova
se leží na márách

Obrácení přirozeného chodu věcí (mrtví patří pod zem) se na druhé straně projevuje také v touze živých skrýt se před panující situací. Mezi příklady takového jednání, které jako by bylo žalostně frustrovanou náhražkou žádoucí pohřbu mrtvého, je například *zápis* (Halas

227 Např. *záznam*: „vnitřnosti vyvržené nebe“ (Halas 1983, s.307), nebo v křečovitě paradoxní formě ze *zápisu*: „Smrt – jako korunovace / života“ (Halas 1983, s. 330).

228 Srv. Corvisier 2002, s. 11-12.

1983, s. 331):²²⁹

Smrt – jako pštros jedná každý
pokolení pštrosí
ona jde a kosí

Podoby smrti v básních z okruhu *Potopy* lze zhruba postihnout jako *smrt triumfující, smrt obžalovaná, smrt vzývaná, smrt dobrodinná, smrt parodující a smrt směšná*.²³⁰ Poslední jmenovaná se přitom objevuje asi nejméně, v básních přímo řazených k *Potopě* asi nikdy v tak ostře parodické podobě jako v *zápisu z červeného sešitu* (Halas 1983, s. 345):

Smrt nízká, hloupá, *nepřipravená* (Smrt Heč já jsem Smrt / Jen pýchou smrd)

S podobami smrti úzce souvisí četná jména a formy oslovení smrti. Patrné je to v úvodní dlouhé básni ze souboru *Potopa* (Halas 1983, s. 289n):²³¹

Hermelín na zdechlinu
prstí pije morek z kostí
hrdlořez s mázem blínu
vyšňořen do marnosti

Hrdlořez mor Mor na ně
hlíno hlíno lačná
Kde najdou živí zbraně
na tebe Uštěpačná

Zadkem moru vytřena

229 *Zápis* souvisí s obtížně čitelným *fragmentem* (Halas 1983, s. 307): „to pštrosí tělo tak viditelné když hlava je ve tmě agónie / zbabělosti strachu / tichost růstu nekazit křikem konce / hlukem pádu“.

230 Vedle toho pak množství marginálních zápisů, jejichž rozvinutí lze obtížně sledovat. Například *záznamu* z okruhu projektu *Hlad*: „Smrt stále naproti jdoucí“ (Halas 1983, s. 283) či *záznam*: „Smrt duši neškodná“ (Halas 1983, s. 285), který může připomenout křesťanské učení o dvojí smrti (tj. těla a duše).

231 Od vydání ve *Svědectví* je tato báseň tištěna na začátku celého cyklu ve všech vydání kromě Chalupeckého z roku 1965, kde je počáteční básní oddílu *Básně z války*, kterému předchází básně oddílu *Potopa*; Chalupeckého edice se i v dalším liší, srv. Halas 1965, s. 23n.

je bídy krajina

Čas slabikuje

Ni co ta

Ni co ta

Ni co ta

Ni co ta

Čas v hodinách kyvadluje

Ó jak jsi krásná smrti

Smrti Poselkyně ticha

Smrti Podloudnice

Smrti Přítelkyně pokolení

Smrti Pekelnice

Smrti Pastorkyně

Smrti Psice

Smrti Podruhyně

Smrti Podvodnice

Smrti Patronkyně

Smrti Prosebnice

Smrti Potměšilko

Smrti Podělkářko

Smrti Pletichářko

Smrti Pošetilko

Kde je tvar tvůj smrti

Poslední krásko Alešova

Ty uviděná v růži

—

Na kyvadle sedí Ona
na kyvadle smrt se houpá
Sestro sestro Jidášova

První výrazná indicie je spojení smrti a moru. Morové rány jsou spojovány s náměty tanců smrti a triumfů smrti ve výtvarném umění, které se na českém území dochovaly zejména z období baroka (Kryštofovo údolí, Kuks).²³² Vrstvení stále nehotových podob smrti, hledání četných jmen a obrazů, včetně konvenčních symbolů jako růže,²³³ se zdá k barokní inspiraci Halasovy básně zřetelně poukazovat.²³⁴

Morová tematika nás také vede k zajímavému koncepčnímu uchopení básně jako básně *očistce*. Didi-Huberman píše o moru jako nejistém stavu mezi životem a smrtí a přirovnává jej k *předpekli* či *očistci*.²³⁵ Motivicky je s touto představou provázána také symbolika sedmi, konkrétně sedmi hlavních hříchů, o kterých se Halas zmiňuje v *červeném zápisníku*.²³⁶ Didi-Huberman připomíná anděla v Dantově *Očistci*, který do poutníkova čela vyrývá znamení sedmi písmen P (*peccato*, hřích), kterých se poutník průchodem zasněžením postupně zbavuje, aby před vstupem do pozemského ráje prošel závěrečnou očištěním ohněm.²³⁷

Vzniká tak možná souvislost sedmi P pro sedm hříchů, za něž je třeba se očištěním kát, se 14 jmény smrti s počátečním P v Halasově básni. S představou očistce je také spojena dvojí povaha času – čas entropický (ubývání) a čas, který lze prací modlitby přetvořit v přiblížení spásy.²³⁸

232 Jarošová 2011, o tancích smrti píše nicméně v souvislosti s nejstaršími českými dějinami například i Jan Neruda (Neruda 1995, s. 210-212). Srv. také Arriès 2000.

233 Verše „Poslední kráska Alešova / Ty uviděná v růži“ naráží na ilustraci květu růže s lebkou uprostřed k vyprávění o Rabbi Löwovi, který zemřel po přivonění k darované růži. O tuto ilustraci ke své povídce Mikoláše Alše údajně požádal v červenci 1913 Alois Jirásek (zdroj: prazskypantheon.cz). Tato kresba je také na obálce prvního vydání výboru z lidové poezie *Láska a smrt*, který Halas uspořádal spolu s Vladimírem Holanem (Melantrich, 1938). S motivem růže pracuje také v souboru *Potopa* následující Halasova báseň (Halas 1983, s. 290) s prvními dvěma verši „Růže červená / komu kveteš jen“ může upomínat na básně slezského barokního básníka Angela Silesia (básníkově jména se objevuje také na celkem dvou místech v Halasových *záznamech* k projektu *Hlad a zápisech z červeného zápisníku*: Halas 1983, s. 288 a 355). Růže je také velmi frekventovaným symbolem Kristových ran. V souvislosti se sborníkem barokní lyriky *Růže ran*, který připravil Vojtěch Jirátko a poprvé vyšel v roce 1941, mluví o tomto motivu a dalších souvislostech Vojvodík a Wiendl 2018, s. 208.

234 srv. Rotrekl 1995

235 Didi-Huberman 1983, s. 37

236 Halas 1983, s. 331

237 *Očistec* zpěvy VIII-XII a XXVII

238 Entropický čas se výrazně prosazuje také u Zahradníčka a je součástí vykreslovaného propadnutí nicotě světa, např. „Sem tam se něco postavilo, však bourání bylo víc / Sem tam se něco

Podivná příklonnost k smrti v Halasově básni se patrně pojí s jejím barokním znázorněním – tedy s její blízkostí, oslovitelností. Verš vyzývající krásu smrti, třebaže svádí k tomu, aby byl čten s ironií, nám dokonce může připomenout *Píseň písni*, tedy její persiflaž (*Píseň 1, 15*):²³⁹

Jak jsi krásná, přítelkyně moje, jak jsi krásná, oči tvé jsou holubice.

Poloha důvěrného vztahu ke smrti v Halasových básních však častěji přerůstá spíše než v lichocení a výraz lásky k invektivám a hádání se smrtí, o které v *záznamu z okruhu Hladu* Halas píše (Halas 1983, s. 285):

Tys smrti světa pořádek

V básních *Potopy* je pak podrobena stálému (nezodpověditelnému) tázání zneuznávajícímu její domnělou svrchovanost (Halas 1983, s. 308):²⁴⁰

kde smrti je tvůj dluh?

kde smrti je tvé právo?

Tento spor se smrtí připomene pozdně středověký text *Oráč z Čech* Jana ze Žatce. Smrt se zde prezentuje jako spravedlivý činitel v řádu světa (Jan ze Žatce 1994, s. 46n):²⁴¹

Co se jednou má stát, tomu se nikdo neprotiv. Co musí podstoupit všichni, tomu se jedinec nevzpírej. Co si člověk vypůjčí, to vrať. Všichni lidé žijí na zemi bědně. Z

našlo, však hrozivě rostl seznam ztrát“ (Zahradníček 1992, s. 265). V Halasových *záznamech* se entropický čas výrazně projevuje už v období spojeném s Hladem: „Hlad nezaspíš vyspíš dva jiné“ (Halas 1983, s. 285).

239 S podobou smrti jako nevěsty se nicméně setkáme už ve středověké (pravděpodobně první pol. 14. stol.) písni s incipitem „Vizte světa obludného“ nazývané také *O nebezpečném času smrti* (Lehár 1990, s. 199): „Smrti nenie čeho šíti: / kohož ona jme snúbiti, / buď neprázden, musí jíti, / nemuož se jie odmluviti.“ S možnou podobou citovaného verše z *Potopy* se setkáme i v pozdější Halasově básni „Ohlasy“ ze sbírky *A co?* (Halas 1983, s. 94): „Já tam půjdu půjdu / za svou láskou bezmasou / za svou láskou bezmasou“.

240 Halas zde staví na evokaci novozákonního „kde smrti je tvé vítězství, kde smrti je tvá zbraň“ (1Kor 15, 55). Pro jeho perspektivu je nicméně příznačné, že co se v *Novém zákoně* má jevit jako *vyhraný* boj se smrtí, je v *Potopě* bolestným zápasem. Perspektiva je převrácená. Ve výše citované básni se tak Halas táže: „Kde najdou chudí zbraně / na tebe Uštěpačná“ (Halas 1983, s. 289).

241 Srv. Halasův *záznam* „Život je půjčený čas“ (Halas 1983, s. 311 [téměř shodně též s. 288]).

něčeho se stanou ničím. Kvapným krokem se ubírá život lidí: dnes živí, obratem ruky mrtví. – Závěr buď stručný: každý člověk nám dluží svou smrt a je mu vrozeno zemřít.

Oráč (konvenční metafora spisovatele)²⁴² se pokouší obvinít smrt z toho, že ho nespravedlivě připravila o milovanou ženu (Jan ze Žatce 1994, s. 36n):

Vy jste ten strůjce zla. Proto bych rád věděl, kdo jste, co jste, jaká jste, odkud jste a k čemu jste, že máte tolik moci a bez upozornění jste mne tak zle obeslala, zpusťovala můj přeslastný palouk, podryla a vyvrátila baštu mé síly.

Celý text je pak postaven na metafoře soudního sporu. Hra má smířčí povahu a končí zásahem Boha, který rozhodne spor ve prospěch smrti, ovšem se ctí pro oráče (Jan ze Žatce 1994, s. 74):

Proto, žalobce, tobě připadni čest! Smrti, tobě nechť vítězství patří! neboť každý člověk je povinen odevzdat život smrti, tělo zemi, duši nám!

Vztah *Potopy* k textu *Oráče z Čech* je nicméně zřetelnější v pasážích, kde je spor mezi člověkem (spisovatelem) a smrtí (úmrtím blízké osoby) nejvyhrocenější (Jan ze Žatce 1994, s. 38n a 54n – cituji z promluv Smrti k oráčovi):

Ptal ses, co jsme: nejsme nic, a přece jsme něco. Nic proto, že nemáme život, ani bytí, ani podobu, ani podstatu, nejsme duch, nejsme k vidění, nejsme k nahmatání; něco proto, že jsme konec života, konec bytí, počátek nebytí, hranice mezi obojím.

Člověk je počat v hříchu, v mateřském lůně se sytí nečistotou, nepopsatelnou břečkou, rodí se nahý a je obmazaný jako včelí úl, odpornost sama, nečistý výkal, nádoba s lejny, žrádlo pro červy, smrdutý záchodek, odporná putna pomyjí, páchnoucí mršina, plesnivá almara, bezedný žok, dřevá mošna, bachoř, chtivý chřtán, smradlavá žumpa, džber čpící moče, škopek nechutností, klamlivý panák, raubířský hrad slepený z prachu, nedosytné vědro a obílený hrob.

242 Oráčem je na základě konvenční metafory míněn spisovatel (Just 1996), stejně jako v případě *Tkadlečka* (metafora tkaní) který z textu *Oráče* vychází

Halasova otázka po *tvaru* smrti se nachází mezi těmito dvěma póly: smrt jako hranice, činná nicota²⁴³ – a smrt jako rozklad těla, zůstatek života. V případě prvního citovaného výroku je možné vést souvislost mezi vzýváním smrti a vzýváním přírodní/metafyzické události (potopy), která by sice znamenala konec, ale zároveň jakožto hranice by umožnila nový začátek.²⁴⁴

V případě druhého výroku – není možné předpokládat, že by u Halase mělo jít o pohrdání životem či odpor k němu, jeho tvorba předválečná i válečná dosvědčuje opak. Tento náhled se nicméně s básněmi z okruhu *Potopy* stýká tam, kde lze mluvit o shodě v jeho určujícím rysu, tedy tam, kde promlouvá smrt – řeč války, odporné nakládání s lidskými těly a deformace hodnot, které Halas v *Potopě* popisuje, citovaný úryvek z mnohem staršího textu, chápeme-li důsledně jeho perspektivizaci, dobře vystihuje.

Z neukončeného sporu se smrtí – Bůh je volán za svědka, ale v básních samých (ještě) *nepřichází* –²⁴⁵ a hledání jejího tvaru se odvíjí nespočet Halasových více či méně dohotovených textů a zápisků.²⁴⁶

Otevřenost textu *Potopy* dovoluje ve vztahu ke smrti načrtnout několik možných vyznění. Nejvýrazněji to jsou dvě polohy – přijetí a vzpoura (Halas 1983, s. 296):²⁴⁷

Stavitelko kostnic dcero Adamova

žádný z tebe strach

Tady ze dne na den věčně znova znova

se leží na marách

Shazovačko korun dveřnice všech strastí

nechej kosu v klidu

243 Srv. Halasův *zápis*: „Nic nicoucí“ (Halas 1983, s. 341).

244 Boháč 2005, s. 10

245 Boháč 2005, s. 9

246 Četná přímá oslovení smrti rozhojňují méně jasné apostrofy jako: „Zhášitelko svící“ (Halas 1983, s. 308); „Ty nečistá / Ty přečistá“ (Halas 1983, s. 309); „Děrohlavá Smrtholka“ (Halas 1983, s. 311); „Smrt (to nevypočítá ta nevypočítavá)“ (Halas 1983, s. 345);

247 Srv. Boháč 2005, s. 8n (na základě čtení básně s incipitem „Stavitelko kostnic“): „V první strofě musí svět zapomnětlivých pod vlnou zaniknout, v druhé musí být svět chudých tou samou ničivou vlnou ochráněn.“

Zaživa už kosti v kůži chudých chrastí
Přítelkyně lidu

Sedmá vlna dál

Přijetí „smířeného“ vztahu ke smrti, přijetí její blízkosti, skrze kterou lze budovat blízký vztah ke konkrétním mrtvým a najít tak lidskou míru. Snad lze také mluvit o nalezení síly ve slabosti, bohatství v chudobě.²⁴⁸ Přijetí nabývá podoby zaklínání, snahy uchláholit smrt odkazem na každodenní soužití s ní. Ke skutečnému „smíření“ však v Halasových básních z okruhu *Potopy* nedojde, snaha o něj je poznamenána cynismem a ironií napájených z nesmiřitelného postoje k vraždění a chudobě.

Potopa a představy konce

Způsob vázání obrazů v další dlouhé básni z okruhu *Potopy* dovoluje shrnout revoltující vyznění Halasova zobrazení smrti (Halas 1983, s. 303):

Shazovačko korun

Potupnice tiár

Stavitelko kostnic

První sestro Adamova

Věžnice strasti

Rube slova

V rouchu řasnatém v rouchu plném zmaru

prsteny obratlů kol šíje

skvrnitá morem jak v kůži jaguárů

sanita za ní paběrkuje

Kam podíváš se trup a trup

medaile slávy strup a strup

248 Tak lze vykládat *zápis* „úrok smrti – spánek“ (Halas 1983, shodně s. 332 a 344), který Halas dále zpracoval v čísle VII *Znamení potopy*: „Bohati jen svým spánkem a co jim přináší“ (Halas 1983, s. 301).

Neřádstvo těla rozpadlého
nechce už rakev ani
Slyš skřípot slova štítivého
při zatloukání

Já voják jiné víry
v hříchu po kolena
sazemi svíce píši po nebi
Nechej ta víčka Bože otevřena
pro živé je to potřebí

Dej Luno rtuť pro třaskavinu
chci hodit bombu pod svět
nechci již vidět dítě
v drátech práchnivět

V šesti strofách básně se odvíjí pohyb od oslovení smrti k výrazu vlastního postoje, tímto oslovením patrně poznamenaného.

První strofa – oslovení, invokace. Přítomnost smrti se stává přítomností v promluvě, mezi slovy;²⁴⁹ zároveň je však jimi nezachytitelná – postrádá referent, zůstává „rubem slova“. To má vzhledem k básni dvojí význam. Nápadné je předně to, že se zde Halas důsledně vyhýbá slovu „smrt“. Hledá naopak jeho opisy, jako by se i v rovině referentu snažil vymezit prázdnotu na místě smrti věčnými stopami její *přítomné nepřítomnosti*.

V druhé strofě se však smrt projevuje jako činná nicota.²⁵⁰ Pojmenovaná skutečnost – třebaže bez přímého věčného referentu – se skrze vzájemný vztah řeči a světa stává součástí žité skutečnosti. Nelze ji nazvat přímo, zůstává *neviděná a nehmatatelná* – získává však podobu jako svůj vlastní vnějšek (*líc rubu*) skrze stopy či indexy.

249 Pod písmenem S v *červeném zápisníku* si Halas kapitálkami zapisuje SMRT a SLOVO (Halas 1983, s. 341n). Tuto souvislost lze sledovat až k básni „Dolores“ ze sbírky *A co?* (Halas 1983, s. 93), kde Halas rozvíjí řadu pojmenování *slov* připomínající pojmenování smrti v *Potopě*.

250 Srv. Halasův *zápis* „nic nicoucí“ (Halas 1983, s. 341).

Třetí sloka nás poprvé přivádí k mluvčímu básně, který byl dosud pouze anonymním hlasem oslovujícím a nepřímo popisujícím smrt. Zde se objevuje pohled, což lze chápat také jako tělesné zpřítomnění mluvčího prostřednictvím oslovení, interpelace viditelnou skutečností. Mluvčí jako svědek stop a důsledků *smrti*. Výpověď i perspektiva, která se v tomto pomysleném pohledu otevírá, je zároveň silně anonymizovaná – *kam se podíváš* lze také číst jako ustálený obrat bez přímého odkazu k vidění. Smysl výpovědi tedy osciluje mezi všudypřítomností události (*kam se podíváš* ve smyslu *všude je...*) a konkrétně-tělesným hlediskem (*kam se podíváš* v důrazu na *akt* vidění).

Čtvrtá sloka rozvíjí a konkretizuje důsledky vyšinitého, vnitřně rozporného stavu světa – přítomnosti smrti. Pevná tělesná stránka, která je zdrojem integrity lidské bytosti, ztrácí pevnost a tvar. Je však možné ji pohřbít a tím vrátit světu jakési zdání řádu.

Pátou sloku lze číst jako nalezení určitého výrazu pro identitu mluvčího, který se vymezuje vůči nezúčastněným, mlčícím „křesťanům“ – právě z titulu jejich víry, která by je měla zavazovat k účasti na lidském utrpení. Halasův mluvčí pociťuje nepatřičnost situace světa rozvráceného válkou na vlastním těle – nebe nad ním není jako otevřený prostor, ale nízký strop.²⁵¹ Halasovi zde jde primárně o otázku nutnosti a přiměřenosti osobního jednání, nikoli o teologickou otázku existence či neexistence Boha – ten je naopak adresátem výzvy připomínající na tomto místě modlitbu (naznačuje, že Boží pohled *již je přítomný* a apostrofu Boha tak lze chápat také jako oslovení člověka, básníka či například „křesťanů“).

Závěrečná strofa je pak gestem negace světa propadlého zkáze. Zajímavé je zde však právě to, co je odvrácenou stranou této negace – tedy noc (luna), která má být jejím zdrojem a smrt toho, co mělo žít (dítěte), která má být jejím důvodem. Halas zde tak pracuje s dvojitou negací.

Rezignace a hořkost poznamenávají celý cyklus *Potopa* a snad jsou jedním z důvodů jeho neukončenosti. Na rozdíl od Zahradníčkova *Znamení moci* či Čapkových *Básní z koncentračního tábora*, ve kterých je zřetelná linka naděje a víry, ať už se jedná jako u Zahradníčka o teologicky soudržný pohled na svět nebo jako u Čapka o zdánlivě prostou a jednoduchou víru v konečnou dobrotu světa – u Halase něco podobného nacházíme pouze v jednotlivých střípcích a fragmentech, po pás v krvavé lázni potopy války a smrti.²⁵²

251 S podobnou figurou „pohřbení zažíva“ se setkáme na mnoha místech v *Básních z koncentračního tábora* Josefa Čapka (srv. Čapek 1946, s. 40, 112, 135n, 145, 193, 225 ad.)

252 Srv. *zápis* „smrt po pas v krvi“ (Halas 1983, s. 345).

Zahradníčkovu báseň *Znamení moci* lze v tomto smyslu také snadněji vztáhnout k době po válce, která stále zuřila nepokoji, přesto už nebyla otevřeně válečnou. Konec války a její přežití tak jako by se promítal do zvolené analogie velikonočního příběhu – a do výzvy k přijetí zmrtvýchvstalého Krista jako výzvy k přijetí světa, který se dovede obrodit. Halasova báseň, těsněji spjatá s válkou, jako by byla skrze svou fragmentární formu o to věrnější dokumentem a svědectvím určitého období, zvláštní situace, která stejně jako roztroušené fragmenty *Potopy* zeje jako bolavá rána v otřesené evropské paměti.

Dvojznačnou touhu po přerodu a nemožnost si ho představit v rámci hranic stávající situace asi nejlépe vystihuje závěrečná báseň z *Potopy* (Halas 1983, s. 297):²⁵³

Má slova bdí
jak u nemocných svíce
Má slova bdí
a jdou pak do kostnice

všech mrtvých slov
co bezmocná jsou zcela
Ó mrvo slov
kéž bys nezastřela

svět po potopě
která už vše kácí
verš stopa k stopě
už je jen pro legraci

Jak ruce spadlé v bezmocnu
přec ještě verše poslední
Potopo Potopo Už jdu
Bože jen se rozhlédni

253 srv. Boháč 2005, s. 9n

Slova jdoucí do kostnice se tak podílejí na hrozivě majestátní stavbě-triumfu smrti.²⁵⁴ Památce vztyčené jako monument všem zemřelým – *memento mori* živým.

Konec a počátek

Selhání lidského jednání a slov, která jsou uzavřena v mezích panující situace a nemají moc ji přesáhnout – a také závěrečné podvolení potopě, které je zároveň stvrzením její skutečnosti – nicméně nezavazují Halasův cyklus otevřeného vyznění, které spolu s koncem umožňuje myslet nový počátek. Je však třeba jej hledat nikoli v tom, co je člověk schopen ze své omezené situace vyslovit a poznat, ale v tom, co ji přesahuje. Není nutné patrně mluvit hned o Bohu, kterého Halas vyzývá k účasti na panujících hrůzách. Obroda světa totiž podle Halasových veršů vzhází spíše z říše noci a nicoty – druhé tváře samotné smrti.²⁵⁵ Tak lze také vysvětlit dvojznačnost Halasových výzev ke katastrofě a důvěrnosti se smrtí. K tomuto náhledu poukazují motivy lunny, noci a také matky a země, které se objevují napříč básněmi *Potopy*.²⁵⁶ Ke spojení nicoty a plodnosti poukazují také jednotlivé *zápisy*, například (Halas 1983, s. 338n):²⁵⁷

Noc s pohlavím Luny – hřadující tma (na horách)

Zárodečná nicota

blizna nicoty s pylem hvězd

Takto utvářené motivy propojující nicotu a zrození, ale také smrt a pohlavnost se zdají poukazovat k možnému pokračování vývoje motivu potopy v Halasově tvorbě. Pokusil jsem se ukázat, že nedokončenost Halasova cyklu může být několika způsoby vzata jako výkladový zisk. Jedním z nich je sledování textů kolem *Potopy* jako plodnic – konkrétních podob – vyražejících z bohatého podhoubí rozšířovaného celou šíří básnickovy tvorby. Vývoj motivu *Potopy* tak lze sledovat v různých vrstvách Halasovy tvorby. Jeho původ v příklonu k

254 srv. Jarošová 2011, s. 30

255 Tento rozvrh noci jako prostoru nerozlišeného, bezvědomého bytí a dne, jehož rozlišená a individualizovaná jsoucna z noci jako prapočátku teprve vycházejí, sdílí Halas s Máchou, alespoň ve smyslu, v jakém jeho možný filosofický cit popsal a z hlediska vlastní filosofické koncepce rozvedl Jan Patočka (Patočka 2007). Tímto směrem poukazuje také Halasův *zápis* „Hymny na noc“ (Halas 1983, s. 332) odkazující patrně k Novalisovi.

256 Zejména v básni s incipitem „S pohlavím luny mocná noc“ (Halas 1983, s. 297); verš „rtuť luny v noci hojí jej“ (Halas 1983, s.302); „dej luno rtuť pro třaskavinu“ (Halas 1983, s. 303) a další.

257 Ze *záznamů* srv. „podhoubí noci“ (Halas 1983, s. 308).

biblickým obrazům spolu s prohloubením soucitu s lidmi chudými a trpícími, který je zřetelný od první Halasových sbírek. Očekávání *potopy* se přímo objevuje v *Torsu naděje* z roku 1938.²⁵⁸ Ve výše citované básni je pak naznačeno také její opadnutí – doposud prázdné a neurčité očekávání světa po potopě, který však nelze z uzavřenosti současné situace blíže určit. Pokračování motivu potopy mimo samotné básně ze složky *Potopa* lze spatřovat v básni „Až bomba praskne“²⁵⁹ ze sbírky *A co?* (Halas 1983, s. 105):²⁶⁰

Poleze dál

rýhujíc bahno

Otevře se

Škeble

Bledé pohlaví vod

Všecko začne znova

za netečnosti prvních ryb

a hvězdy

plankton bývalých básníků

otřesou se nudou

v chámou mlhovin

Nuda hvězd, které jsou tvořeny „planktonem bývalých básníků“ má snad naznačovat samozřejmou souvislost počátku a konce či souvislost živého, která se prosazuje i navzdory proběhlé katastrofě. „Bývalý básníci“ tak mohou poukazovat k nemožnosti pokračovat v předválečném způsobu psaní básní.²⁶¹ Jsou rozloženi na „plankton“, který se však v prostoru

258 Halas 1981, s. 104: „Ty světe před potopou / své arše plachty's vzal“

259 Bez zajímavosti není souvislost s verši s podobnou stavbou, tedy uvozených předložkou *až*, nejuceleněji v básni s incipitem „Až krystaly se zježí v drahokamech“ ze *Znamení potopy* (Halas 1983, s. 299). Báseň „Až bomba praskne“ by tak bylo možné řadit k obrazům očekávaného *soudu ve* smyslu navracené rovnováhy mezi činy a jejich důsledky, mezi aktéry a trpiteli atp. Platí to také pro verš „Až v katedrálách budou plouti ryby“ z básně „Za Jiřím Ortenem“ (*Ladění*, Halas 1981, s. 204).

260 Báseň je na jednom ze strojopisů textů *A co?* datována 13. 6. 1946, krátce před americkým atomovým testem na atolu Bikini. Ludvík Kundera píše, že s výbuchem atomové bomby bylo spojeno masové očekávání konce světa (Kundera 1999, s. 33). K detailní rekonstrukci geneze obrazů této básně srv. ediční poznámku (Halas 1983, s. 416n).

261 Vedle slavného výroku Theodora Adorna o nemožnosti psát básně po Osvětimi bez zrazení kultury („psát nějakou báseň po Osvětimi je barbarské“, cit. podle Petříček 2018, s. 93), lze podobné

světa nějakým způsobem podílí na pokračování života a novém začátku („chám mlhovin“).

V této básni Halas spojuje obrazy konce světa a jeho počátek a – stejně jako je to čitelné v mnoha oxymorických obrazech napříč celou jeho tvorbou – nechává je se sblížit takřka k totožnosti prolnutí. Aluze konce světa vnímaného jako potopa je zesílená skrze jiné Halasovy verše, které se v *bombě* zřetelně vrací (Halas 1983, s. 310):

zvony z potopených měst (proplouvají ryby katedrálou)

Tento *záznam* posléze – přes *červený zápisník*, kde čteme doslovné znění použité v básni (Halas 1983, s. 328) – vstoupil do básně „Za Jiřím Ortenem“ (*Ladění*), kde je obraz posledního soudu ještě zřetelnější (Halas 1981, s. 204):

Až v katedrálách budou plouti ryby

tento básník

vyvolán bude jménem

vědomí také vztáhnout k vlastnímu Halasovu výroku, který zaznamenává v kontextu delší promluvy Jiří Kolář v červenci 1949 v *Očitém svědku*: „ale mně nějak už nejde o poezii ani o pravdu, něco je za tím vším, co je víc než toto všechno dohromady, to důležitější v životě.“ Cit. podle Hrdlička 2017, s. 88.

Po Potopě?

Halas a Kolář, apokalypsa

S Jiřím Kolářem Halase pojil úzký a patrně oboustranně inspirativní vztah.²⁶² Na začátku 40. let společně pracovali na redakci Kolářovy sbírky *Křestný list* pro edici První knížky, kterou Halas řídil. Text procházel četnými cenzorskými zásahy, jejichž úplný rozsah není vyjasněn.²⁶³ Mezi jinými byla obětí cenzorních škrtů báseň *Albatros*, kde se objevuje motiv potopy:²⁶⁴

Jediná slza chybí k potopě

Předvídají Předvídají

S vročením *duben 1947* a *únor 1949* vznikl Kolářův cyklus *Čas* s podtitulem „Apokalypsa mixte“. Ve třicítce básní vystupuje několik postav v absurdně krutém a groteskně obludném světě, který zřetelně poukazuje k poválečným poměrům v Československu. Jak naznačuje vročení, Kolář v cyklu zachycuje dobu kolem násilného převzetí moci Komunistickou stranou v únoru 1948. Krom nejružnějších rejstříků a stylizací od hovorového jazyka k jazyku novin, od odborného vyjadřování až po oficiální stranický sloh je výrazným rysem cyklu množství narážek a přepracování novozákonní knihy *Zjevení*. Do jisté míry lze říci, že parodie a persifláž *Zjevení svatého Jana* – laděná dramaticky, téměř tragicky –²⁶⁵ je hlavní formující silou sbírky. Zmíněné řečové rejstříky a oblasti, postavy a děje, které jsou v básních zapracované, se shodně nesou v potemnělém fatálním tónu proroctví, jež je krutou parodií politické moci spjaté s jazykem.²⁶⁶

Propojení politické a náboženské moci, jež je nesena a prováděna skrze promluvu, je čitelné

262 Zajímavým tématem by například bylo srovnání fragmentární poetiky charakteristické pro Halasovu poslední autorsky připravenou sbírku *A co?* s Kolářovými básněmi v *Křestním listu*.

263 Říha 2015, s. 1050

264 Cit. podle Říha 2015, s. 1050. Autor studie píše, že „jakožto potenciální jinotaj [mohl být] pro cenzuru problematický i (biblický) motiv potopy v incipitu básně“ (Říha 2015, s. 1051).

265 srv. Černý 1992b, s. 883: „poezie nejkrajnějšího nesouhlasu s danou realitou a radikální nedůvěry k životu. Ale toto realisticky adresné Ne je podloženo eticky, mravním soudem, a zůstává tedy, byť i protestem, na této reálné zemi a v této reálné společnosti.“

266 Jako jeden z důvodů svého opuštění umělecké práce s psaným slovem a příklon k výtvarnému umění spojuje Kolář v rozhovoru s Vladimírem Burdou ve *Výtvarném umění* (1968) s představou literatury jako „nástroje zotročení“ s odvoláním na Lévi-Strausse; jde o myšlenku, že jazyk je původně určen k mocenskému podrobení druhého. Cit. podle Pomajzlová 2015, s. 96. Dalším výrazným impulsem byl pro Koláře zážitek konfrontace s událostmi šoa, srv. Kolář 1967.

například v deformovaných výrociích jedné z postav básně „Nepřítomným“ (Kolář 1997, s. 56):²⁶⁷

Tomu,
kdo nečinný, dám výdělek!

[...]

Komu vzato, tomu
na věčný úrok odevzdám!

Promlouvající postava přitom přebírá některé vlastnosti Krista z novozákonní knihy *Zjevení* – vyzývá adresáta promluvy k záznamu sdělení a dává se poznat jako ten, který má moc nad lidským osudem (Kolář 1997, s. 55):²⁶⁸

Nejsem první ani
poslední, květ či prach,
živý nebo mrtvý,
ale mám klíče od bran
ráje i života.
Napiš věci, jež jsou,
jimž svědčíš, bude v nich,
co přijde i druhé.

Jedná se o parodický přepis promluvy z první kapitoly *Zjevení* (Zj 1, 17nn):

Neboj se. Já jsem první i poslední, ten živý; byl jsem mrtev – a hle, živ jsem na věky věků. Mám klíče od smrti i hrobu. Napiš tedy, co jsi viděl – to, co jest, i to, co se má stát potom.

267 Pripomeňme například Kristův výrok z *podobnosti o hřivnách* (L 19, 26): „Pravím vám: Každému, kdo má, bude dáno; kdo nemá, tomu bude odňato i to, co má.“

268 Dalšími kristovskými postavami jsou například poustevník z básně „Proti každému“ (Kolář 1997, s. 77nn), dítě v básni „Na poušti“ (Kolář 1997, s. 81) nebo postava v básni „Z písma“ (Kolář 1997, s. 85n).

Zatímco *Zjevení* pracuje s vrstvením symbolů připomínajícím snovou, asociativní logiku, Kolář deformuje samotnou stavbu věty, zamezuje logické jednoznačnosti sdělení, které se rozpadá v nesmyslných výrocích a zlomcích. Jejich síla nicméně zůstává v uhrančivosti a šokující povaze výjevů a hrozivě vážném tónu promluv – zní jako vyprázdněná a nesmyslná proroctví, jejichž autorita je pouze vymáhána vnější silou.

Citovaná parafráze pokračuje i v dalších verších a přidává indicii poukazující k biblickému zdroji – symboliku čísel, především stále opakování počtu sedm (Kolář 1997, s. 55):²⁶⁹

Koupil jsem loukotě,
sedm srdcí stejně
jako krků, vidíš?
To znamená sedm
taktéž nepřítomných.

Odlišnou práci s biblickým textem může osvětlit srovnání příbuzných pasáží Zahradníčkova *Znamení moci* a Kolářovy básně „Události“. Zahradníček přejímá původní obraz téměř beze změny smyslu, pouze jej vřazuje do rámce odlišné časovosti své básně: nevyhnutelná linearita konce dějin knihy *Zjevení* je smíšena se Zahradníčkovou kritikou pozemského bloudění v kruhu, který nemá žádné transcendentální směřování (Zahradníček 1992, s. 257):²⁷⁰

Nebyli studení a nebyli horcí
Odporná příchut' vlažnosti nutila Boží Ústa
s hněvem je vyplivovat
do stále větší opuštěnosti
té ohrady času vždy mezi dvěma převraty
ve kterých se nepřevrátilo vůbec nic

269 Srv. Zj 1, 20: „Tajemství těch sedmi hvězd, které jsi viděl v mé pravici, i těch sedmi zlatých svícnu: Sedm hvězd jsou andělé sedmi církví, a sedm svícnu je sedm církví.“ Ke *Zjevení* odkazuje také počet 144 000 (Kolář 1997, s. 67 aj.), srv. Zj 14, 1 či 21, 17.

270 Jedná se o verše: „Vím o tvých skutcích; nejsi studený ani horký. Kéž bys byl studený anebo horký! / Ale že jsi vlažný, a nejsi horký ani studený, nesnesu tě v ústech“ (Zj 3, 15n). Halas na tuto pasáž naráží v *zápisu* „vlažné vyplivne“ (Halas 1983, s. 328).

U Koláře pak nacházíme jeho ozvuk v podobě zcela proměněné a jednoznačně patrně nepostižitelné – čitelné ovšem svým parodickým, krutým vyzněním (Kolář 1997, s. 107):

Vyzkoušeli mnoho jakostí.
Nejlépe chutná vnitřní
narušeně kultivovaných,
penzistů v uniformě,

tlustých jezdců, svobodných,
mozolných, buď velkých, nebo malých.
Každý polní pták pozná
pokrm z člověka střední výšky.
Bezpečně jej odmítne.
Nepostihne mateřské srdce.

Povahu Kolářovy persifláže lze dokládat na četných dalších místech.²⁷¹ Zajímavé je zejména její využití pro tvorbu postav a celkově zvýšení dialogičnosti Kolářových básní.²⁷² Mluvčí jednotlivých básní vystupuje v několika rolích, které nicméně nejsou vždy vyjádřené. Výraznou je postava Jana Svatého, která je patrně mluvčím všude tam, kde se jedná o činnost zápisu na nějaký vyšší příkaz.

Zajímavé přitom je, že zatímco autor knihy *Zjevení* na výzvu andělů poslušně zapisuje, co je mu vyjeveno, Jan Svatý z Kolářova *Času* je od psaní naopak zrazován. Tak v básni „Něco mi řeklo“ se nechává odradit strachem z možného důsledku zapsání toho, co viděl, a když už to vypadá, že strach překoná, odvede ho od psaní návštěva.²⁷³

271 Například *klíč*, který se objevuje v Zj 9, 1 a 20, 1 jako „klíč od jícnu propasti“ či „klíč od propasti“ se v Kolářově básni „Saranče“ mění v přirovnání (Kolář 1997, s. 71): „a jako by někomu / vypadl klíč, padalo / cosi zvonivého v hloub.“ Ozvuky *Zjevení* lze ovšem nalézt prakticky v každé básni Kolářova cyklu. Z nejvýraznějších uvedme ještě podoby *nevěstky babylonské* v básních „Bižuterie“, „Královna krásy“, „Fejeton“ a „Na vlastním sádle“ (Kolář 1997, s. 96, 98n, 105 a 109) či jméno Pelyněk v básni „Dechový septet“ (Kolář 1997, s. 70).

272 Lze mluvit o dialogičnosti v Bachtinově smyslu (Bachtin 1980): Kolářovy výroky jsou skutečně polem sváru několika diskursů. Je to především oficiální jazyk politické moci, biblický jazyk a hovorový jazyk. Srv. Černý 1992b, s. 875.

273 Kolář 1997, s. 75n

Další takovou postavou je Fanda Anděl v básni „Poslední zprávy“,²⁷⁴ který hraje na saxofon – patrně persifláž andělských trub ze *Zjevení*.²⁷⁵ Jeho výstup nicméně zakrývá hrůznou skutečnost a místo *zjevení* ve smyslu odhalení pravé stránky věcí uvádí zpravodajství o nesmyslně hyperbolizované krutosti překryté zdánlivě nevzrušivým jazykem.²⁷⁶

Saxofon Fandy Anděla doprovází „Čtyřlístek z Bikiny“. Může jít o narážku na Halasovu báseň „A co básník“ ze sbírky *A co?* (Halas 1983, s. 112):

Jen se na ně podívejte
Slušno prý si zpívat
Atom
co na tom
Bikini dají do šlágrů
neutopitelné husy to zakejhají
do cinkotu metálů

Jisté je, že podobná juxtaopozice společností posvěcených podniků masového vraždění a jejich banalizace je příznačná i pro Kolářův cyklus, kde nabývá ještě obludnějších rozměrů (Kolář 1997, s. 75):

Nad mořem plála duha továrny na barvy.
Mydlárny postavily na pobřeží symbol
nebetyčné tváře usměvavého slunce.
V prostoru rámovaném pávy předváděly
konfekční domy modely jarních oděvů.

V prvních třech verších je metodou banalizujícího opisu podán obraz nacistického válečného kapitalismu, který byl postaven na ideologické stigmatizaci obyvatelstva a systematickém vyvražďování.²⁷⁷ Továrna na barvy je patrně německá chemička I. G. Farben, která jako

274 Kolář 1997, s. 74

275 Zj 8, 6: „A sedm andělů z polnice se připravilo, aby začali troubit.“

276 Pro naznačenou dialogičnost Kolářových básní není zřejmé, co autor myslím vážně a co paroduje. Pro celkové vyznění to patrně ani není důležité. Jeho poezie staví spíše na opakovaném šoku a prožitku hrůzné grotesknosti a nesmyslnosti. Srv. Černý 1992b, s. 876.

277 Tento postup může připomenout poznámku o „metodě“ z Halasova *červeného zápisníku*: „Metoda – místo je zima – léto spí / místo housenka – motýl ještě spící“ (Halas 1983, s. 325). Zatímco

pracovní sílu neváhala zneužívat vězně koncentračního tábora v Osvětimi. Výroba mýdla z lidských ostatků je dostatečně známým faktem. Usměvavé slunce je patrně svastika, kterou NSDAP převzala z původně indického symbolu, který se mimo jiné spojuje se sluncem. Následující dva verše pak vytvářejí juxtapozici podobnou jako v citovaných Halasových verších.

Promlouvající postavy a vnitřně rozporné promluvy mají nicméně u Koláře také funkci estetickou a lze jim rozumět jako způsobům vyrovnání s radikálně změněnými podmínkami, ve kterých se lidé, řeč, literatura a poezie ocitli po druhé světové válce. Fragmentárnost, rozpornost, ohlasovost lze registrovat i v Halasově poslední sbírce *A co?* a částečně již v básních z okruhu *Potopy*. U Jiřího Koláře nicméně nabývá tato „nová poetika“²⁷⁸ zřetelnějších podob, třebaže její směřování je nápadně sebe-destruktivní.

Řeč, mluvčí a mrtví

Zajímavý rozměr má Kolářův postup – který lze kontrastovat vůči Halasovi a do jisté míry chápat jako důsledné rozvedení shodných východisek – v prvních básních cyklu,²⁷⁹ kde se objevují hlasy druhých, jež promlouvají *proti* básníkovi (resp. mluvčímu básně) či *místo* něho.²⁸⁰ Patrně se přitom nejedná o hlasy živých, ale mrtvých.²⁸¹

V první básni cyklu „Vyzvání na cestu“ – název je zřetelným odkazem na Baudelaira, jenže zatímco v Baudelairově básni jde o pozvání na cestu do dalekého kraje,²⁸² u Koláře jde naopak o otevření se tomu, co přichází k nám (Kolář 1997, s. 51):²⁸³

u Halase je v tomto postupu zakódována vůle po překonání a zhodnocení přítomné neradostné situace a obrácení pozornosti k tomu, co není, ale nastává a bude, u Koláře je perspektiva překroucená a připomíná spíše učebnicový příklad ideologického traktování skutečnosti (srv. Fidelius 2016).

278 O *nové poetice* v kontextu Halasova díla mluví Kundera (Kundera 1983, s. 17-22), o *novém poezii* např. Miloslav Topinka (srv. Topinka 2019, 13nn).

279 Dále pak spíše ojediněle. Zdá se možné, že Kolářova koncepce psaní procházela v Čase poměrně značnými proměnami. Přímá závislost jednotlivých textových částí je patrná také z řetězení motivů. Kde se objeví motiv (například *babylon*) následuje reminiscence, které se dostane více prostoru (například *nevěstka babylonská*), podobně v případě postav: kde se objeví postava (například *Genor*), stává se po chvíli sama mluvčím (v básni „Fejeton“; Kolář 1997, s. 105), posléze postavou ve světě (Genorův pohřeb „Události“; Kolář 1997, s. 106n) a posléze až hyperbolou špatných lidských vlastností (v básni „Deset na jednoho“; Kolář 1997, s. 114).

280 Patrně se zde projevuje vliv anglo-americké básnické tradice, ze které Kolář vycházel a jejíž autory také překládal. Srv. Černý 1992b, s. 875, 880; srv. též Culler 2015, s. 263.

281 Srv. Petříček 2018, s. 272 aj.

282 *Vyzvání na cestu* v překladu Svatopluka Kadlece (Baudelaire 2015, s. 89).

283 V první sloce lze rozpoznat připomínku zatčení Vladislava Vančury nacisty, kteří vtrhli do jeho bytu a odvedli ho doslova od rozepsané řádky.

Shrbený nad stolem
v pokoji se státou nocí,
uprostřed rozepsaného
verše – zaklepání.

„Kdo je?“ Nikdo neodvětil.
Až když se údery
opakovaly, vzhled,
vzdal slovo a napadlo jej,

že by měl vstát a jít
otevřít, neznámý nemoh
čekat za prvními dveřmi,
byť byl zamčen! Jeden?

Sedm? Drnčelo několik
kotníků najednou.
Rány padly znovu.
Černější. Vstal a otevřel.

Člověk v básni hledá druhého, ale shledává pouze jeho stopy. Obklopuje ho intenzivní pocit přítomnosti, ale nikdo, koho by mohl vnímat tělesnými smysly, kolem něho není (Kolář 1997, s. 51n):

Nohy klesly, v hlavě
zatrnulo, ruce ztuhly:
Místnost spala prázdná.
Ale když překročil

práh, připadalo mu, že se
dere davem, musel
skutečně jít bokem,

něco zlobně studeného

a nahého před ním
ustupovalo. Vzal prudce
za klíč dalších dveří. Opět
úlisně pod jeho

kdo si strhl mrtvou
slizkou ruku. Prošel síní,
otočil: Nikdo zde nebyl,
jen plášť na věšáku

byl nezvykle stlačen
ke zdi, jako by se někdo
opřel a vzápětí již ne.

Člověk v básni je nucen přijmout to, co jej přesahuje a s čím se zároveň nelze zcela ztotožnit. Proto je také nucen vnímat jinak (Kolář 1997, s. 52):

„Nevidí, modlitba,“
pravil ženský hlas a knihy
vyvrhly štolverkový smích.
„Však on se naučí,

brzy, víc než vidět!“
odsekl jiný. „A když ne,
tak ho to snad naučíme!“

Je vzat za svědkem těm, kteří za sebe už svědčit nemohou. Tito lidé, bytosti či jejich stíny²⁸⁴ nicméně vymáhají tuto roli na básníkovi násilím (Kolář 1957, s. 53n):

284 Srv. Petříček 2018, s. 247: „[...] přítomnost není současná sama se sebou – ať už proto (jak ukazuje Derrida [v knize *Spectres de Marx*]), že je neustále navštěvována přízraky a že odpovědnost k dědictví není reprodukcí původu, nýbrž jeho re-produkcí, takže v tradici jakoby zakládá nový výchozí bod, anebo proto, že je otevřena do vnějšku, k tomu, co je stále na příchodu.“

„Tuhle mrvu, toho
jste vybrali, tenhle kašpar
svědkem, cibul zpovědníkem?“

[...]

A znovu se všichni
dali do smíchu, narážek,
jako řemeslní vrazi
nebo zloději nad

spáči, vsázející
se, zda některý dostane
i povlaky nebo prádlo
z těch, a neprobudí!

Kolář v *Čase*, zejména v titulní básni „Vyzvání na cestu“ navazuje na závěrečnou báseň „A najednou“ z Halasovy sbírky *V řadě* (Halas 1983, s. 86):²⁸⁵

Najednou tam budou
a všichni

Plno očí bude se dívat
ale vy je neuvídíte
Neklidně pohled ucítíte v zádech

285 Návštěvy neklidných mrtvých Halas tematizuje například také v básni „Nechodí už?“ s vnočením 1942 (Halas 1983, s. 53). Související Halasův výrok také cituje Kolář v *Očitém svědku* v zápise z července 1949: „[...] Mučí mne cosi jiného, co zůstává vždy za básní, jako by tam stál člověk s nějakým nesdělitelným osudem, který kdyby promluvil, změní svět. Nemohu přijít na to, jaký kámen má v ústech a proč, kde vězí jeho moc.“ (cit. podle Hrdlička 2017, s. 88) Tento motiv může však souviset také s lidovou vírou, která se manifestuje například v básni z výboru lidové poezie, který Halas před válkou připravoval (Halas, Holan 1946, s. 305): „Vdovca bych nechtěla, / Nebo bych se bála, / Že by ta nebožka / Za dveřama stála.“

Budou tiší
číhaví
budou vážit každé vaše slovo
a proto vaše řeč
ať je
nevěstou zítřků

Jak říznutí diamantem
zazní věta z dopisů před popravou
a po zdech možná začne stoupat krev

Mějte věčný hlad
hladovte vším
po spravedlnosti
ať naše padlé neužírání starost

Vaše velikost
Nemyslit na sebe
Vaše urozenost
Oběť

Nastal čas
jako by svět teprve vznikal
Rozhodčí čas

Přítomnost mrtvých se u Koláře vychyluje od pozitivně pocíťovaného závazku a vědomí rozhodující odpovědnosti za vlastní život směrem k hrůze z ožvlých mrtvých,²⁸⁶ kteří si podmaňují živé, a trpně pocíťované zkoušce, o níž není zřejmé, zda není pouhým nátlakem státní moci (Kolář 1997, s. 59):

Povolán k vyšším úkolům

286 K představě nevláných mrtvlých srv. Schmitt 2002.

neboj se planých překážek,
žijem všichni zkušební den.

Jestliže u Halase, Čapka i Zahradníčka bylo možné mluvit o nějakém *my*, z něhož vychází první osoba mluvčího básně a k němuž se tak či onak obrací – odboj a suma „národa“ v období druhé světové války v případě Františka Halase;²⁸⁷ společenství vězňů opisujících a předávajících si básně jako posilu v otřesných podmínkách, ve kterém psal své básně Josef Čapek;²⁸⁸ lidé spjatí konfesí a snad i šířeji chápanou sociální a náboženskou citlivostí u Jana Zahradníčka – v Kolářově sbírce *Čas* jsme konfrontováni s osamělostí deformující okolí a se subjektem mluvčího, který se ztrácí v rozporech soupeřících promluv rozvráceného světa; setkáváme se v ní však na druhou stranu také s *my*, které je radikálně rozšířeno o *jinakost* a druhé (Kolář 1997, s. 62):

V ten okamžik předstoupil atlet
v adamově kroji a pravil:
„Naposled se táži,
má někdo jiný plán?“
V srdci hrobu není víc ticha!

„Ukládám poslední
předepsanou lhůtu
šedesát tři vteřin.

Nikdo se nehlásí,
z pánů, nemá přání?“

Vyhrkly mně slzy. Je možné,
že skutečně nikdo z živoucích
nemá přání, nevyřkne bolest?
„Neplač, tato archa
nevypustí holuby,“

287 Pešat 1985, s. 94

288 Opelík 1980, s. 247-250

zakoktal bílý vlas pode mnou.

Osušil jsem vodu.

Jestliže pak v případě výše zmíněných básníků šlo hovořit o relativní jednoznačnosti a smyslu literárního a náboženského textu, u Koláře je tento smysl podroben tázání tak radikálnímu, že se pod ním hrozí zhroutit. Je to však zatěžkávací zkouška, které tyto představy podrobuje svět a společnost, v níž básník žije, a které se skrze psaní stává součástí – třebaže v Kolářově básnickém cyklu a v období, v němž vznikal, součástí zkoušenou tím více, čím upřímnější a otevřenější se vůči druhým stává.

V pozadí citované Halasovy básně „A najednou“, vyzývající k poctivému a odvážnému vztahu k traumatickým událostem právě ukončené války, lze mimo jiné tušit *fragment* „Vzpomínání věcí“ z okruhu *Potopy*. V něm je čitelný podobně rozporný prožitek života, který přesahuje jednotlivce, s jakým se lze setkat v Kolářově *Času*. Podivná nesourodost a rozevřenost tohoto Halasova zlomku jako by zároveň na malé ploše soustředila rozpornost *Potopy* i otisk její síly (Halas 1983, s. 306):

drcen pokorou před vesmírem
pochopí až se smrtí na jazyku
vlny potopy
přítomnost potopy
tu ušlechtilost před mrtvými (je jím každý)
dědičná paměť věcí
odvěká paměť rodu čeledi
v slojích paměti mí mrtví žijí
hýbou se
za usínání vzpomínek
jediné jen přání
ať má paměť umře dříve
chtíval

Paměť Potopy (závěrem)

Sítiny

Cestou esejisticky laděného výkladu jsem se pokusil naznačit významové souvislosti a možnosti úplnějšího chápání básní Halasova nedokončeného cyklu *Potopa*.

Učinil jsem přitom několik metodických voleb, především jsem se rozhodl *Potopu* chápat jako volněji ohraničený útvar určený 1) texty, které k *Potopě* přiřadil Halas tím, že je vložil do společné složky nalezené posléze v jeho pozůstalosti, případně učinil patřičnou poznámku, 2) kratšími zápisy, fragmenty, ale také nepublikovanými i publikovanými verzemi samostatných básní, které jsou s texty *Potopy* spřízněny motivicky.²⁸⁹

Za další jsem se pokusil výkladově využít samotnou fragmentární povahu cyklu. Nedokončenost a neuzavřenost (či jinak řečeno *neohraničenost*) umožňuje jeho propojení se souvisejícími básněmi z Halasových sbírek, především z období kolem druhé světové války, a dalšími fragmenty Halasovy tvorby – tento postup je spřízněný také se způsobem Halasova psaní, které zejména od konce 30. let vychází z množství provázaných a prepisovaných textových fragmentů²⁹⁰.

Fragmentární povahu *Potopy* jsem také chápal jako specifickou výzvu k dourčení nezřetelné situace a významového rámce básně na základě historického kontextu jejího vzniku a vztahů, které toto dourčení otevírá v širším recepčním kontextu. Vycházel jsem přitom z předpokladu, že k četbě cyklu jakožto specifického, autonomního básnického celku lze přistoupit jedině na základě konkrétního čtení jeho mezer či „výpustek“ a to i přesto, že nejsou „autorizovány“, jinými slovy nevycházejí z jednoznačné intence autora. Lze je spíše chápat jako způsob stopy či svědectví události, která se do nich právě skrze fragmentarizaci a torzovitost vepsala.

Na základě srovnání s jednotlivými díly české literatury jsem se pokusil o dokreslení tohoto kontextu zejména vzhledem k pojetí války jako katastrofy a traumatu, ale také vzhledem ke

289 Vycházel jsem přitom z obsáhlých edičních poznámek třetího svazku Halasova Díla *A co básník*, který připravil Ludvík Kundera (Halas 1983, s. 385-456).

290 Kundera 1983, Komenda 2016

specifické situaci Protektorátu či české recepci válečných událostí v evropském či světovém prostoru.

Stranou nicméně zůstaly četné možnosti srovnání básní z okruhu *Potopy* se slovesnými díly jiných jazykových a politicko-mocenských oblastí, za mnohé bych rád jmenoval alespoň ta, která se mi při psaní práce nejčastěji připomínaly – z polské (motivy *potopy* u Krzysztofa Baczyńskiho či konce světa u Czesława Miłosze), německé (vztah traumatizované paměti a jazyka v poezii básníků Bukoviny, především Paula Celana a Rose Ausländerové, či proces vyrovnání s kolaborací u Güntera Eich, Gottfrieda Benn a jiných), francouzské (básníci odboje či evokace knihy *Zjevení* u Pierre Jean Jouvea), anglické (básně o konci světa W. B. Yeatse, paměť druhé světové války u autorů jako Denis Levertovová ad.) a dalších.

Namísto toho jsem zvolil detailnější postup v bližším textovém okolí Halasovy *Potopy* se snahou podložit výběr také širěji kulturními vazbami mezi díly či jejich autory.

Tento přístup má své meze. Stranou zůstalo množství autorů či autorek, jejichž texty by o dobové situaci protektorátní společnosti, umění a literatury přinesly nepochybně úplnější představu, ať už ze synchronního (válečné sbírky Jindřicha Heislera, *Hadry, kosti, kůže* Vladimíra Holana, *Kaladý, Mluvící pásmo* a deníky Milady Součkové a další) či diachronního hlediska – vzhledem k vyrovnání s válečnými událostmi (*Hirošima* Františka Hrubína, básnické prózy Věry Linhartové a další).

Stranou však zůstaly také komplexnější komparace s kontexty děl autorů, z nichž jsem vybíral pouze s dílčím zřetelem. Nevěnoval jsem se tak válečné tvorbě Jana Zahradníčka, předválečné tvorbě Josefa Čapka či poválečným aktivitám Jiřího Weila spojeným s památníkem Terezín ani jeho básni *Žalozpěv za 77 297 obětí*. Také dílo Jiřího Koláře jsem nechal z větší části stranou, včetně rozvíjení anti-poezie, ne-umění a radikálního odvratu od básnického slova, které byly podle jeho vlastních slov motivovány konfrontací s šoa.

Pro formulaci konečných soudů by bylo také třeba mezioborově lépe podloženého zkoumání.

Mým záměrem nicméně nebylo ani tak podat analytický či deskriptivní výklad básnického cyklu *Potopa* – takovému pokusu se ze své fragmentární, mezerovité povahy vzpírá a podvrací jeho možnost stálým odsouváním svých hranic a své celistvosti. Chtěl jsem se

pokusit spíše zachytit něco z životnosti básně a otevřít ji účastné a pozorné četbě – dobrat se vzpomínky paměti mrtvých.

Pohroma

Závěrem je nicméně třeba formulovat několik důsledků, popsat některé podoby doznívání a přeskupení některých slov. Je třeba se také pokusit odpovědět na otázku, jak tedy lze *Potopu* vlastně číst? Jak k ní lze přistoupit, aby mohla, třebaže konkrétním a prchavým způsobem, vyjevit možnost neuskutečněné celistvosti souboru fragmentů? A je nutné se v případě četby básně domáhat celistvosti? Jak jinak přivést báseň k řeči?

Problém, kterým jsem se zde zabýval, je především pokusem ohledání proměny psaní a čtení básnických textů po událostech druhé světové války. Předpokládal jsem přitom, že tato proměna je čitelně vepsána do textu, který konkrétním způsobem vypovídá již o události samé a to skrze stopy, které v něm tato událost zanechala.

Dospěl jsem k těmto závěrům:

I) Halasova *Potopa* je těsně svázána nejen s křesťanskou obrazností, ale také s křesťanským cítěním a myšlením. Jedním způsobem „celku“ *Potopy* je křesťanský mýtus.

II) Název cyklu je vícevrstevnatý, odkazuje ke zkušenosti chudoby v tehdejší společnosti i ke starověkému příběhu o potopě světa (případně k jeho biblickým aktualizacím). Dovoluje sledovat soudržnou linii vývoje a variací tohoto a příbuzných motivů (především konce světa, apokalypsy, posledního soudu atp., které opět poukazují k rámci křesťanské obraznosti).

V mnoha ohledech tak *Potopa* vykazuje potenciálně větší soudržnost než jednotlivé Halasovy vydané sbírky. Tato soudržnost sice nebyla dovedena do podoby završeného či publikovaného rukopisu, lze ji však chápat odlišně – jako otevřené pole určené konfigurací základních motivů a perspektiv.

V tomto smyslu je motiv potopy dalším způsobem „celku“ Halasova cyklu.

III) Předpokládaný vztah události *šoa*, proměny (nejen) poetického diskursu po druhé světové

válce a konkrétní stopy vepsané do fragmentarizovaného textu *Potopy* tvoří jinou podobu „celku“ Halasova básnického cyklu – organizuje se jako *svědectví* o unikavosti události, o níž lze vypovídat pouze v jejím chybění, jako by se stále převracela na rub výpovědi.

Toto pojetí „celku“ je nejotevřenější a nejvíce podmíněné zvolenými hledisky a materiály, na jejichž základě lze o paradoxně přítomné minulosti mluvit. Tento přístup báseň stále navrácí aktualitě čtení, neboť právě skrze aktualizaci v samotné přítomnosti četby lze poukázat na událost jako předmět konkrétního svědectví.

IV) Vedle takto načrtnutých a rozvedených hypotetických čtení cyklu *Potopy* je třeba zmínit také některé dílčí poznatky shromážděné v liniích srovnání s jinými literárními texty a na místech analýz jednotlivých textů *Potopy*.

V případě komparací se jedná o konkrétní prvky sledující naznačené předpoklady „celku“ – podstatná role křesťanské obraznosti a prorocká stylizace ve srovnání s básnickou skladbou Jana Zahradníčka, fragmentarizace výpovědi a inverze vztahu života a smrti ve srovnání s básněmi z koncentračního tábora Josefa Čapka, apokalyptický rámeček výpovědi a traumatizovaná paměť ve srovnání s básněmi Jiřího Koláře.

V případě formálních a obsahových analýz samotných básní *Potopy* považují za nejzajímavější zjištění možné souvislosti básní cyklu s poslední Halasovou sbírkou *A co?* – konkrétně v básni *Až bomba spadne* se v souvislosti se svržením atomové bomby na Hirošimu a Nagasaki rýsují kontury hranic *Potopy* a jejich překročení. Zmínit je třeba také podpoření edičního řešení Ludvíka Kundery (Halas 1983) poukazem ke strukturnímu významu čísla sedm v Halasově projektu.

V) Samostatnou kapitolou je tematizace fragmentárnosti na úrovni jazyka a obecně specifika Halasova jazyka v *Potopě*. Mezi podstatnější prvky příslušných analýz patří postupy odosobnění a anonymizace výpovědi. Realizují se jednak skrze stylizace básní jako konkrétních a do velké míry samostatných obrazných výjevů bez zřetelnější situovanosti, kontextualizace a často také bez reflexivního (subjektivizujícího) momentu promluvy. Důraz je kladen na plastičnost výjevu, který však zůstává významově otevřený. Halas také velice často užívá hyperbolizace (morbidity, tragicky vyhocená inverze či parodie).

Významné a pro cyklus *Potopy* příznačné jsou apostrofy, vedle apostrof Boha především apostrofy smrti. O frekventovanosti (hraničící až s fascinací) lze mluvit i v případě předválečných Halasových sbírek, v *Potopě* jsou však oslovení smrti zcela ojedinělým způsobem propojeny s personifikací a se zvláštním užitím samotné apostrofy, kterou lze chápat nejen jako navázání vztahu s ne-lidskou skutečností, ale také jako specifický akt *dávání jména*. Halasovo psaní v *Potopě* se právě tímto, ale také dalšími postupy (především rytmizací, repeticí a rýmem) blíží určitému *zařikávání*.

V případě apostrof Boha (a také na místech, kde je mluvčí konkrétněji tělesně situován) lze v souvislosti s apostrofou mluvit také o intenci modlitby. Tato místa nicméně nejsou četná a oproti neosobním obrazným a mnohdy až vyhroceně expresivním promluvám jsou v menšině. Jazyk *Potopy* obecně spěje k neosobnímu, anonymizovanému výrazu, k čemuž dopomáhá i využití pravidelných veršů a rýmu (s odkazem na lidovou písňovou poezii).

VI) Největší pozornost jsem však věnoval fragmentární povaze *Potopy* vepsané v podobě zámlk, nedosloveností, ale také mnohoznačností a otevřeností výpovědi do textu básně. Na zřeteli jsem měl přitom okruh několika otázek, k nimž jsem patrně ne vždy našel optimální postoj (problematická jsou obecně řečeno ta místa, kde je výklad veden k jednoznačnému tvrzení, nepřiměřenému zobecnění či přeceňování hypotetických souvislostí), které se v průběhu práce nejrůznějšími způsoby přeskupovaly, ale které takto zároveň nabyly určitějších kontur.

Co se děje s řečí, která vypovídá o nevyhovitelném? Jak chápat její zasekávání, odmlky a přerušování? Nakolik je přípustné parafrázovat svědectví vlastními slovy, chápeme-li svědectví právě jako výpověď obtížně odlučitelnou od konkrétní situace vypovídání? Za jakých podmínek a s jakými důsledky je vůbec možné doslovit výpověď přervanou minulou událostí? V jakém smyslu je takovým zásahem už pokus o doplnění určitého náhledu na původní situovanost výpovědi či samotná její citace? V jakém ohledu je takto výpověď vždy již nepřítomná?

Halasův vztah ke smrti jako by v *Potopě* prošel proměnou a stal se mnohem zřetelněji otázkou vztahu pozůstalých ke konkrétním mrtvým. V souvislosti s jazykem, který se stává úsečnějším, mlčenlivějším, vzpurnějším vůči estetickým i gramatickým normám, ale také střízlivějším a věcnějším, s jazykem, který se také stále více stává „hmotou“ či materiálem, se

setkáváme s tímto proměněným vztahem k nepřítomnosti, smrti a pozůstalým také u Jiřího Koláře. Všechny tyto prvky jako by poukazovaly k události, která leží jako stín v zádech samotné řeči. V případě poválečných básní Františka Halase a Jiřího Koláře pak řeči, kterou je třeba vyslovit s vědomím jejího zastínění touto nepřítomnou přítomností katastrofy, řeči jakožto svědectví, které samotný svědek nemohl vyslovit – a zároveň řeči, kterou spolu s mluvčím pronáší nespočet jiných úst, řeči jako neukončitelného *zápasu o řeč*.

Tyto jednotlivosti nicméně neopouští horizont předpokládaného.

VII) Úběžníkem práce se zřetelně ukázala ještě jiná věc – samotný problém nároku „celistvosti“ básnického cyklu, případně básně. Prostor, který byl jejím hledáním otevřen, snad dovolil i přes místy nepřiměřený hlomoz jejího domnělého nalezení zaslechnout tichý souzvuk slov a veršů. Popis jejich vztahu a vzájemného dohovoru by mohl být cennějším přínosem této studentské práce a zároveň nejvlastnějším, třebaže zdánlivě skrytým smyslem celku.

Literatura

ALIGHIERI, Pietro: „Zpod závoje jinotajů“ in *Souvislosti: revue pro literaturu a kulturu* 04/2010. Praha: Sdružení pro Souvislosti, 2010, s. 152-157.

AMÉRY, Jean. *Bez viny a bez trestu: pokus o zvládnutí nezvládnutelného*. Překlad Daniela Petříčková a Miroslav Petříček. V českém jazyce vyd. 2., V nakl. Prostor 1. Praha: Prostor, 2011.

ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti. [I., Doba ležících]*. Překlad Danuše Navrátilová. Vyd. 1. Praha: Argo, 2000.

ASSMANN, Jan. *Smrt jako fenomén kulturní teorie: obrazy smrti a zádušní kult ve starověkém Egyptě*. Překlad Radka Fialová. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2003.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Překlad Daniela Hodrová. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1980.

BALÍK, Štěpán. Czech Bystanders Writing Poetry about the Shoah. Different ways of poetic languages in the first post-war literary reactions. In: IBLER, Reinhard ed. *Der Holocaust in den mitteleuropäischen Literaturen und Kulturen: Probleme der Poetisierung und Ästhetisierung*. Stuttgart: ibidem-Verlag, 2016, s. 129–144.

BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla*. Překlad Svatopluk Kadlec. Vydání čtvrté. Praha: Garamond, 2015.

BAUER, Michal. *Tíseň tmy, aneb, Halasovské interpretace po roce 1948*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005.

BEDNÁŘOVÁ, Jitka. *Josef Florian a jeho francouzští autoři*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Překlad Věra Saudková. Vydání první. Praha: Odeon,

1979.

BENJAMIN, Walter a RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Překlad Martin Ritter. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009.

Bible: Písmo svaté Starého i Nového zákona: ekumenický překlad. Vydání druhé. Praha: Ekumenická rada církví v ČSR, 1984.

BLACKWELL, Vera: *Frantisek Halas: The rock and the roots* in Books abroad 43/1 (winter, 1969).

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. [Paris :]: Gallimard, 1980.

BOHÁČ, Petr: Poezie jako potopa: poezie jako čekání budoucího, Souvislosti 2005, č. 4, s. 4-15.

CORVISIER, André. *Tance smrti*. Vyd. 1. Praha: Volvox Globator, 2002.

CULLER, Jonathan D. *Theory of the lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, [2015], ©2015.

ČERNÝ, Václav. *Paměti 1938-1945: křik Koruny české: náš kulturní odboj za války*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 1992. [Černý 1992]

ČERNÝ, Václav a ŠULC, Jan, ed. *Tvorba a osobnost. I*. Praha: Odeon, 1992. [Černý 1992b]

ČERVENKA, Miroslav. *Styl a význam: [studie o básnících]*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991.

DANTE ALIGHIERI. *Božská komedie*. Překlad Otto František Babler. [vyd. v SNKLHU 2.]. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1965.

DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Kafka: za menšinovou literaturu*. [Praha]: Herrmann & synové, 2001.

DETIENNE, Marcel. *Mistři pravdy v archaickém Řecku*. Překlad Olga Spěváková. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Mémoire de la peste*. Christian Bourgois éditeur, 1983.

DOLEŽALOVÁ, Lucie: *Absolute Alterity in the Cult of Saints: Saint Nobody in* MARINKOVIČ, Ana VEDRIŠ, Trpimir (eds.): *Identity and Alterity in Hagiography and the Cult of Saints* (Hagiotheca, 2010), s. 89-102.

ELIADE, Mircea. *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*. Překlad Jindřich Vacek. Vyd. 1. Praha: Argo, 1997.

ELIOT, T. S. *Pustina a jiné básně*. Překlad Jiří Valja. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1967.

ELIOT, T. S. *Křesťan - kritik - básník*. V tomto souboru první vydání. Praha: Argo, 2019.

FIDELIUS, Petr. *Řeč komunistické moci: nové, rozšířené vydání*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Triáda, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Překlad Čestmír Pelikán. Vydání druhé. V Praze: Herrmann & synové, 2016.

FRANK, Manfred. *Co je neostrukturalismus?*. Překlad Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha: SOFIS, 2000.

FRANZ, Jan. *Eseje, kritiky, dopisy*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2006.

FUČÍK, Bedřich, BINAR, Vladimír, ed. a TRÁVNÍČEK, Mojmír, ed. *Čtrnáctero zastavení*. 1. vyd. Praha: Arkýř, 1992.

GROSSMAN, Jan: [Předmluva] in HALAS, František. *Básně*. Vydání 1. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 7-52.

HALAS, František. *Potopa: Verše z pozůstalosti*. New York: Svědectví, 1956.

HALAS, František. *Básně*. Vydání 1. Praha: Československý spisovatel, 1957.

HALAS, František a CHALUPECKÝ, Jindřich, ed. *Potopa; Hlad*. Vydání první. V Brně: Blok nakladatelství, 1965.

HALAS, František. *A co básník*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1983.

HALAS, František. *Časy*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1981.

HALAS, František et al. *Není dálky-: vzájemná korespondence Františka Halase a Jana Zahradníčka z let 1930-1949*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2003.

HALAS, František, ed. a HOLAN, Vladimír, ed. *Láska a smrt: výbor lidové poesie*. 2. rozšířené vyd. Praha: Melantrich, 1946 [1. vydání 1938].

HALAS, František Xaver: „Nahrávka pořízena v rámci projektu Paměť národa (ve spolupráci s Českou televizí)“. [Zvukový záznam.] Pořídil Jan Sedmidubský. Praha, 18.11.2016. Ze sbírky Post Bellum, www.pametnaroda.cz.

HAMBURGER, Michael. *The truth of poetry: tensions in modern poetry from baudelaire to the 1960s*. London: Weindenfeld and Nicolson, 1969.

HOLÝ, Jiří, ed. *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Vydání první. Praha: Akropolis, 2016.

HOSTOVSKÝ, Egon. *Listy z vyhnanství*. V Praze: Melantrich, 1946.

HRDLIČKA, Josef. *Poezie a kosmos: studie o poezii a poetice*. Vydání první. Praha: Malvern, 2017.

HŘÍBKOVÁ, Hana: „Šoa v díle Jiřího Weila“ in HOLÝ, Jiří, ed. *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Vydání první. Praha: Akropolis, 2016. S.

681-728.

CHALUPECKÝ: Edice Potopy a Hladu in sborník Památníku národního písemnictví 1966, č. 1.

CHALUPECKÝ, Jindřich: „Vydavatelovy poznámky“ in HALAS, František a CHALUPECKÝ, Jindřich, ed. *Potopa; Hlad*. Vydání první. V Brně: Blok nakladatelství, 1965.

JAN ZE ŽATCE. *Oráč z Čech*. Překlad Jaromír Povejšil. ve Vyšehradu 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 1994.

JAROŠOVÁ, Eva: Král mor a jeho divadlo Praha. Morové epidemie v raně novověké Praze. [Bakalářská práce na FF UK, odevzdání 2011; vedoucí práce Marie Koldinská.]

JUST, Vladimír: Oráč, Mastičkář a Smrt – to celé z Čech. (Poznámky ke kulturní jednotě v mnohosti) in *Divadelní revue* 7, 1996, č. 4.

KAINAR, Josef a POHORSKÝ, Miloš, ed. *Příběhy, osudy a mýty*. 1. vyd. souboru. Praha: Československý spisovatel, 1987.

KALISTA, Zdeněk. *Tváře ve stínu: [Medailóny]*. První vydání. České Budějovice: Růže, 1969.

KOLÁŘ, Jiří: „Snad nic, snad něco“ in HIRŠAL, Josef, ed. a GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století*. Překlad Vladimír Burda. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. S. 181-184.

KOLÁŘ, Jiří a KARFÍK, Vladimír, ed. *Černá lyra; Čas; Očitý svědek*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1997.

KOMENDA, Petr. *Událost psaní: (slovo a tvar v poezii Františka Halase)*. Vydání první. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2016.

KOVTUN, Emil: „Doslov“ in HALAS, František. *Potopa: Verše z pozůstalosti*. New York: Svědectví, 1956. S. 29n.

KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Překlad Josef Fulka. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004.

KUNDERA, Ludvík: „Dolores, čili v mlýnici protikladů“ in HALAS, František. *A co básník*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1983. S. 7-32.

KUNDERA, Ludvík. *Bez názvu: poezie 1939-1945*. Prachatice: Prostor-multimédia, 1994.

KUNDERA, Ludvík: „Zpěv předpekli“ in HALAS, František a KUNDERA, Ludvík, ed. *Potopa*. Vyd. 5. Studnice: Opus, 1999.

KUNDERA, Ludvík, UHDEOVÁ, Jitka, ed. a UHDEOVÁ, Jana, ed. *František Halas: o životě a díle (1947-1999)*. Vydání tohoto souboru první. Brno: Atlantis, 1999. [Kundera 1999a]

LANDSBERG, Paul Ludwig a NĚMEC, Jiří, ed. *Zkušenost smrti*. Překlad Ladislav Hejdlánek a Jan Sokol. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1990.

LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude a ALESSIO, Franco. *Encyklopedie středověku*. Překlad Lada Bosáková. Vyd. 2. Praha: Vyšehrad, 2008.

LEHÁR, Jan. *Česká středověká lyrika*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1990.

LEVINAS, Emmanuel. *Existence a ten, kdo existuje*. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009.

MALÝ, Radek, ed. *Hroby v povětrí: poezie Bukoviny*. Překlad Radek Malý. Vydání první. Praha: Fra, 2015.

MALÝ, Radek. *Příběhy básní a jejich překladů*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v

Olomouci, Filozofická fakulta, 2014.

MRÁZEK, Jiří. *Zjevení Janovo*. 1. vyd. Praha: Centrum biblických studií, 2009.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie (II)*. Vydání 1. Brno: Host, 2001.

NERUDA, Jan. *Studie krátké a kratší. 1. [sv.]*. 1. vyd. ve Spisech. Praha: SNKLHU, 1955.

OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. I. vydání. Praha: Melantrich, 1980.

ORTEN, Jiří. *Spisy: Čítanka jaro, Cesta k mrazu, Ohnice, Mé město, Jeremiášův pláč, Scestí, Elegie. IV*. 1. vyd. souborné. Praha: Český spisovatel, 1995.

OSOLSOBĚ, Petr: *O Zahradnickových překladech Danta* in *Revue Politika* 8-9/2003.

OVIDIUS a BUREŠ, Ivan, ed. *Proměny*. Překlad Ivan Bureš. 2., přeprac. vyd., 1. vyd. ve Svobodě. Praha: Svoboda, 1974.

PATOČKA, Jan. *Dvě máchovské studie*. 3., opr. vyd., 1. v tomto souboru. Praha: OIKOYMENH, 2007.

PEŠAT, Zdeněk. *Dialogy s poezií*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1985.

PETRÍČEK, Miroslav. *Filosofie en noir*. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018.

PIORECKÝ, Karel: „Těžko se derou slova na rty vyschlé hněvem... (Česká poezie na podzim 1938)“ in *Tvar* 17 (2018), s. 7.

POMAJZLOVÁ, Alena. *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*. Brno: Barrister & Principal, o.p.s. ve spolupráci se Západočeskou galerií v Plzni, [2017], ©2017.

PROKOP, Lukáš: *Od beztvorosti k dutému tělu*. [Diplomová práce na FF UK, odevzdání 2007; vedoucí práce Josef Vojvodík.]

PUTNA, Martin C. a BEDŘICH, Martin, ed. *Česká katolická literatura v kontextech: 1918-1945*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2010.

RICHTEROVÁ, Sylvie. *Eseje o české literatuře*. 1. vydání. Praha: Pulchra, 2015.

ROTREKL, Zdeněk. *Skrytá tvář české literatury*. Vyd.4., V Bloku 2. Brno: Blok, 1993.

ROTREKL, Zdeněk. *Barokní fenomén v současnosti*. vyd. 1. Praha: Torst, 1995.

ŘÍHA, Jakub: „Křestný list a protektorátní cenzura. Geneze prvotiny Jiřího Koláře a národně politická poezie“ in WÖGERBAUER, Michael a kol. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014. Svazek II, 1938-2014*. Vydání první. Praha: Academia, 2015.

SALAČ, Jan: Antropologie smrti: Komparativní analýza fenoménu smrti ve středověké společnosti. [Bakalářská práce na PedF UHK, odevzdání 2017; vedoucí práce Veronika Halamová.]

SEDLÁČEK, Tomáš a kol.: *Potopa* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 9. 10. 2011. [Přepisy v textu jv.]

SCHMITT, Jean-Claude. *Revenanti: živi a mrtví ve středověké společnosti*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2002.

STANKOVIČ, Andrej. *Josef Florian a Stará Říše*. Souborné vyd. 1. Praha: Triáda, 2008. 1136 s.

[Starozákonní překladatelská komise:] *Výklady ke Starému zákonu. I., Zákon: Genesis, Exodus, Leviticus, Numeri, Deuteronomium*. 1. samost. vyd. Praha: Kalich v Evangelickém nakl., 1991.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *Fragmentárne písanie: definície a prínosy*. 1. vyd. Bratislava: Kalligram, 2005.

TOPINKA, Miloslav. *Hadí kámen* [online]. V MKP 1. elektronické vydání. Praha: Městská knihovna v Praze, 2019.

TRAVERSO, Enzo. *Trhlina v dějinách: esej o Osvětimi a intelektuálech*. Vyd 1. Praha: Academia, 2006.

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Poezie poslední možnosti*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1996.

TYDLITÁTOVÁ, Věra. *Stromy ve starozákonní tradici*. 1. vyd. Středokluky: Zdeněk Susa, 2008.

TYPLT, Jaromír F.: „Záhyby kazatelny obelstěné poesíí“ in *Tvar* 2 (1991), s. 38.

VOJVODÍK, Josef a LANGEROVÁ, Marie. *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2014.

VOJVODÍK, Josef a WIENDL, Jan. *Jan Zahradníček: poezie a skutečnost existence*. Vydání první. Praha: Institut pro studium literatury, 2018.

VRBA, Rudolf. *Utekl jsem z Osvětimi*. Překlad Iva Hrdličková a Tomáš Pěkný. Vyd. 2. Praha: Sefer, 2007.

WEIL, Jiří. *Život s hvězdou*. První vydání. Praha: ELK, 1949.

WEIL, Jiří a HOLÝ, Jiří, ed. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1999.