

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Katedra středoevropských studií

Obor: Slovanské literatury

Michala Benešová

**Ve světle kabaly: židovská mystika v polské  
literatuře meziválečného období**

(In the Light of Kabbalah: Jewish Mystique in Polish  
Literature in the Interwar Period)

Disertační práce

Školitel: doc. PhDr. Petr Poslední, CSc.

2015

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala svému školiteli, panu doc. Petru Poslednímu, za vedení této práce i pomoc nejen při jejím psaní, ale v rámci celého mého studia na FF UK. Stejné poděkování patří jak mé rodině za všestrannou podporu, tak kolegům polonistům, s nimiž jsem měla to štěstí spolupracovat. Zvláštní poděkování je pak směřováno paní dr. Renatě Rusin Dybalské za veškerou podporu i neutuchající energii věnovanou pražské polonistice.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 9. února 2015

## **Abstrakt**

Disertační práce *Ve světle kabaly: Židovská mystika v polské literatuře meziválečného období* mapuje způsoby reflexe židovské religiózní, respektive mystické tradice v polské meziválečné literatuře, a to na příkladu tří autorů, kteří reprezentují odlišné způsoby jak vnímání vlastních židovských kořenů, tak zpracování tradičních motivů vycházejících z tradice židovské mystiky. Prvotně futurista Aleksander Wat se vůči židovské religiózní tradici kriticky vymezuje – a přesto nedokáže vlastnímu „židovství“ uniknout; prozaik Bruno Schulz předestírá čtenářům svébytnou vizi kosmogonie i eschatologie upomínající mimo jiné na vybrané koncepty kabaly; básník Bolesław Leśmian má k této tradici nejdále a motivy interpretovatelné v kontextu židovské religiózní tradice podrobuje originálnímu přepracování. Tvorbou všech tří – jako dědiců „národa Knihy“ – se přitom prolíná specifický vztah k jazyku a psanému slovu. Vedle tohoto motivu je v práci věnována pozornost např. motivu golema, stvoření světa či představě Boha. Takto zaměřeným analytickým kapitolám předchází teoreticko-metodologický úvod vycházející z tradic literární hermeneutiky, avšak přihlížející i k vybraným konceptům tradiční židovské mystické hermeneutiky. V českém kontextu je práce rovněž příspěvkem k bližšímu poznání jak autorů známých a překládaných (B. Leśmian, B. Schulz), tak těch dosud spíše – neprávem – opomíjených (A. Wat).

## **Abstract**

Thesis *In the Light of Kabbalah: Jewish Mystique in Polish Literature in the Interwar Period* deals with different models of reflection of Jewish religious and mystical tradition in the Polish interwar literature (on the example of three authors representing different ways of perceiving their own Jewish roots as well as the processing of themes based on the tradition of Jewish mysticism). Aleksander Wat, originally a futurist, was critical of the Jewish religious tradition – but still cannot his own "Jewishness" escape; prose writer Bruno Schulz offers a unique vision of cosmogony and eschatology reminiscent of – besides other things – selected concepts of Kabbalah; Bolesław Leśmian's relationship to this tradition is the loosest, but on the other hand his method of working with motives which can be interpreted in the context of the Jewish religious tradition is very original. Literary work of all three – as the heirs to the "people of the Book" – is marked by a specific relationship to language and the written word.

In addition to this theme we deal with e.g. the Golem motive, the idea of the creation of the world or the idea of God. These analytical chapters are preceded by a theoretical and methodological introduction based on the traditions of literary hermeneutics, but also on selected concepts of traditional Jewish mystical hermeneutics. In the Czech context, this work contributes to better understanding how authors known and translated (B. Leśmian, B. Schulz), so those still rather – wrongfully – neglected (A. Wat).

### **Klíčová slova**

Aleksander Wat, Bruno Schulz, Bolesław Leśmian, židovská religiozita, mystika, kabala, intertextualita, literární hermeneutika, polská literatura meziválečného období

### **Key words**

Aleksander Wat, Bruno Schulz, Bolesław Leśmian, Jewish religiosity, mystique, kabbalah, intertextuality, literary hermeneutics, Polish literature in the interwar period

## Obsah

### 1. Úvod

1.1 Tematika a cíle disertační práce	9
1.2 Struktura disertační práce	11
1.3 Několik poznámek k formálnímu zpracování disertační práce	12

### 2. Teoreticko-metodologická východiska

2.1 Hermeneutika – literatura – tradice	13
2.2 Intertextualita	26
2.3 Židovská mystická hermeneutika a moderní literární hermeneutika	30

### 3. Ještě několik vstupních poznámek

3.1 Časové vymezení problematiky	40
3.2 Modernismus, avantgarda a meziválečné období v Polsku	42

### 4. Několik slov o židovské mystice

### 5. Aleksander Wat

5.1 Jak číst Aleksandra Wata?	55
5.2 „Obcowanie z Bogiem to walka najcięższa z wszystkich“ Židovské kořeny Aleksandra Wata	57
5.3 „Cywilizacja, kultura, z ich chorobliwością – na śmietnik“ Aleksander Wat – futurista	60
5.4 „Siedziałem w kącie i płakałem, chociaż nie miałem mokrych oczu“ „Mystické“ zkušenosti Aleksandra Wata ze sovětských vězení	66
5.5 „Tajemnica, zatem rzecz niepojęta“ Aleksander Wat – Žid? Křesťan? (Watovo hledání <i>sacrum</i> )	70
5.6 „Głupcze, azali cię Lawana podniosła wyżej nad jeden cal od ziemi!“ <i>Piecyk</i> – „kabalistické“ mnohohlasí	79
5.7 „Rajmondo Lullo rzekł mi onego poranka...“ Interpretace Władysława Panase	86
5.8 „Poeta chciałby poślubić mowę, zamordować transcendent, niekiedy odwrotnie“ Textová kombinatorika proti katastrofě zapomnění	91
5.9 „namo! panik“ K nejzazším hranicím jazykového systému	96

<b>5.10</b> „Już dziesiątą noc darmo cię wzywam doktorze ciemności“	
<i>Piecyk</i> jako zapis mystické zkušnosti?	106
<b>5.11</b> „Słyszycie, jak w kącie sofy pod paznogciem oszalałego boga chrustnęła wesz?“	
Watova parodie mystiky	113
<b>5.12</b> „Zwierciadła o podwójnych licach“	
Motiv zrcadla ve Watově poezii	121
<b>5.13</b> „Co czynić z nocą która trapi pierś?“	
Světlo a temnota ve Watově poezii	123
<b>5.14</b> „Przyszedł do mnie P. B., tym razem w postaci dżdżownicy“	
Obrazy Boha aneb Watovo „měření postavy“	125
<b>5.15</b> „Będzemy tryskać kształtami, hwaląc ćę, płodzenie!“	
Sexuální symbolika a hypertrofované obrazy plození	134
<b>5.16</b> „Bezrobotny <i>Lucyfer</i> “	
Wat-prozaik: svět bez Boha i ďábla	142
<b>6. Bruno Schulz</b>	
<b>6.1</b> Jak číst Bruna Schulze?	155
<b>6.2</b> „Pomysł, by z Schulza uczynić luriańskiego kabalistę pełną gębą“	
Bruno Schulz očima Władysława Panase a dalších badatelů	159
<b>6.3</b> „Rezultaty fantastycznej fermentacji materii“	
Od kvašení hmoty ke golemovi	167
<b>6.4</b> „Demiurgos nie posiadł monopolu na tworzenie“	
Moment proměny: Schulzovi „golemové“	172
<b>6.5</b> „Nie byli to w samej rzeczy całkiem autentyczni Dreyfusi“	
Ontologie a autenticita Schulzových „golemů“	184
<b>6.6</b> „Kanada, Honduras, Nikaragua, Abrakadabra, Hiporabundia...“	
Golem a akt pojmenování	191
<b>6.7</b> „Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacyj...“	
Svět jako text a jeho komentář	196
<b>6.8</b> „Oficjalna historia jest niezupełna“	
Svět jako šifra: skrytý smysl „textu světa“ a posvátno ve zlomku	204
<b>6.9</b> „Kombinować na oślep, sylabizować we wszystkich kierunkach“	
Hermeneutika jara: exegetická horečka Schulzových hrdinů	210
<b>6.10</b> „Mądre palimpsesty, wielowarstwowe jak stare pożółkłe księgi“	
Falešné odbočky času a Schulzovy apokryfy	221
<b>6.11</b> „Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy“	

Pojmenování aneb Nazvat nenazvatelné	224
<b>6.12</b> „Slovo dąży do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens“	
Schulz a dědictví avantgardy?	231
<b>6.13</b> „Wyrzebuje się, odwija z wolna jądro, wyluszcza się rdzeń“	
Schulzovy obrazy stvoření	234
<b>6.14</b> „Było w tych gniazdach zacisznie i ciepło“	
Hnízda, jádra, zahuštění a první pohyby	237
<b>6.15</b> „I kraj cały rozgałęził się wędrówkami“	
Narůstající bohatství forem	242
<b>6.16</b> „Świat zbliżał się powoli i z tremą do jakiejś granicy“	
Cesta ke kořenům a hranice poznání	245
<b>7. Bolesław Leśmian</b>	
<b>7.1</b> Jak číst Bolesława Leśmiana?	255
<b>7.2</b> „Egzotyczność tonu i kolorytu...“	
Exotické židovství Bolesława Leśmiana	259
<b>7.3</b> „Tak mnie wzrusza ten niebyt, cudny niebyt dziewczyn!“	
Ontologie Leśmianových stvořených světů	264
<b>7.4</b> „Poobciosam niebyt, tak że będzie gładki“	
<i>Eliasz</i> aneb <i>Creatio ex nihilo</i> ?	270
<b>7.5</b> „I czy jest On w niebiosach, czy też nie ma Go wcale?“	
Leśmian ateista?	274
<b>7.6</b> „Maskę Boga przywdziałem – zdradziecko pokrewną“	
Podoby Boha v Leśmianově poezii	278
<b>7.7</b> „Ktoś go ulepił z tego śniegu, co mu na imię: biel i nic...“	
Leśmianovy golemovské postavy	282
<b>7.8</b> „Buty na miarę stopy Boga, co mu na imię – Nieobjęty!“	
<i>Szewczyk</i> aneb Jak si představit nepředstavitelné?	288
<b>7.9</b> „Strój bogaty, malowany w różne światy“	
<i>Gilgul</i> – koloběh proměn	293
<b>7.10</b> „Słowa do pieśni bez słów“	
Leśmianův jazyk	302
<b>8. Závěr</b>	308
<b>Seznam použité literatury</b>	320



## 1. Úvod

### 1.1 Tematika a cíle disertační práce

Cílem předkládané disertační práce je analýza uměleckých textů tří vybraných polských autorů meziválečného období v kontextu židovské religiózní, zejména mystické tradice. Těmito autory jsou Aleksander Wat, Bruno Schulz a Bolesław Leśmian. Časové vymezení analyzované problematiky vychází z tradiční periodizace zažité v polské literární historii – práce se zaměřuje na 20. a 30. léta 20. století, kdy polská literatura nejen zajímavým způsobem reflektuje vlastní minulost i nejrůznější evropské vlivy, ale kdy také do literárního života vstupuje řada autorů židovského původu, kteří své kořeny rovněž velmi různorodým způsobem reflektují.

Kritériem pro výběr analyzovaných autorů bylo proto nejen zmíněné časové rozvržení, ale také jejich vztah k židovské kulturní a náboženské tradici. Každý z vybraných autorů přitom tuto tradici reflektuje odlišným způsobem – jiné je tak rovněž čtení každého z nich optikou židovské mystické tradice. Pokusíme se tento různorodý pohled na jejich vlastní kořeny (v době sílící asimilace židovské menšiny v Polsku, ale i stále populárnějšího sionismu či narůstajících antisemitských ataků) nastínit na příkladu několika tematických okruhů, v různé míře či intenzitě zastoupených v tvorbě všech tří (zejména vztah k jazyku, motiv stvoření – a z něj vycházející motiv golema apod.). Jistá srovnávací optika byla volena již při zpracovávání jednotlivých kapitol, shrnutí pak ve stručné podobě přináší poslední kapitola této práce.

(Naším cílem přitom není hromadit interpretace ani jednoduše aplikovat na texty vybraných autorů pojmy a koncepty známé ze židovské mystické tradice. Možné analogie či paralely se židovskou religiózní tradicí by měly vést k odkrytí jiného pohledu na analyzované texty a musejí být spojeny s komplexnějším náhledem na ně.)

Nikoli nepodstatnou roli při výběru tématu i analyzovaných autorů sehrál i fakt, že ani v českém ani v polském prostředí dosud nevznikla práce, která by současně analyzovala tvorbu Aleksandra Wata, Bruna Schulze i Bolesława Leśmiana, nota bene s ohledem na námi zvolené téma. Především v polské literární vědě sice v posledních letech roste zájem o tzv. židovskou tematiku (srov. také závěrečnou bibliografii) a zejména Bruno Schulz<sup>1</sup> – ale i

---

<sup>1</sup> Především se jedná o práce Władysława Panase: např. PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1997; PANAS, Władysław. *Żeński Mesjasz*,

Aleksander Wat<sup>2</sup> – se již dočkali monografií a rozsáhlejších studií analyzujících jejich tvorbu ve světle židovské mystické tradice, jejich srovnání v tomto tematickém kontextu přesto schází. Naše práce je pak jednak pokusem navázat na starší polské práce, jednak je obohatit o další aspekty či se pokusit o polemiku s některými kontroverzními či příliš zjednodušujícími pohledy na vybraná témata (dosavadním pracím na témata blízká námi zvolené problematice bude věnována pozornost v rámci kapitol analyzujících texty jednotlivých autorů). V českém prostředí je publikací o moderní polské literatuře obecně poskrovnu – naše práce je tak rovněž příspěvkem k dosavadní reflexi zejména Schulzova a Leśmianova díla (jako autorům známým z českých překladů), ale i uvedením autora v českém prostředí prakticky neznámého (Aleksander Wat).

Jsme si vědomi faktu, že každý z námi analyzovaných autorů reflektuje židovskou tradici jiným způsobem – i toho, že ne vždy se vědomé aluze na ni mohou krýt s možným čtením jejich textů prizmatem této tradice ze strany čtenáře (k této problematice více viz kapitola Teoreticko-metodologická východiska). S ohledem na specifika jednotlivých autorů bylo zvoleno i řazení kapitol. To nevychází primárně z chronologie (v takovém případě bychom museli naši práci zahájit Bolesławem Leśmianem), ale spíše z úlohy, jakou v jejich tvorbě tzv. židovská tematika sehrává, do jaké míry sami autoři reflektují své vlastní židovské kořeny, jakým způsobem se vůči této tradici vymezují a jak se v jejím kontextu dá jejich dílo interpretovat. Aleksander Wat se o židovské tradici často zmiňuje a přestože jako futurista reprezentuje přístup zdánlivě negující jakoukoli tradici, cítí potřebu se k ní neustále vracet a vyjadřovat; Bruno Schulz tak explicitně nečiní, avšak jeho literární vize kosmogonie i eschatologie se zdá na některé aspekty židovské kulturní, ale zejména religiózní, mystické tradice jednoznačně upomínat (a zároveň je Schulz originálně přetváří); Bolesław Leśmian je pak příkladem autora, v jehož tvorbě jsou ohlasy židovské mystiky nejméně zjevné, avšak pohled na jeho texty touto optikou může odhalit řadu podnětných aspektů a představuje zajímavé srovnání s autory výše uvedenými (rovněž v kontextu komplexnějšího pohledu na problematiku reflexe židovské mystiky u polských autorů meziválečného období). Kapitoly

---

czyli o „Wiośnie“ Brunona Schulza. In: *W ulamkach zwierciadla... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. KITOWSKA-LYSIAK, M. a W. PANAS, eds. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003, s. 35–46.

<sup>2</sup> ŻUREK, Sławomir Jacek. *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2004. (Żurkova monografie se však týká téměř výhradně Watovy poválečné tvorby.)

věnované Leśmianovi jsou tak de facto doplněním těch, které analyzují Watovu a Schulzovu tvorbu.

Některé části práce, respektive vybrané dílčí výsledky již byly publikovány časopisecky.<sup>3</sup> V kapitolách věnovaných Bruno Schulzovi zčásti vycházíme z dřívějšího výzkumu a diplomové práce *Židovská mystika v próze Bruna Schulze* obhájené na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v roce 2007 (v textu disertační práce je na tyto pasáže upozorněno, došlo však k jejich doplnění a přepracování; tato práce se navíc ve vztahu k Schulzovým textům věnuje i tematické, které nemohl být v diplomové práci vzhledem k jejímu rozsahu věnován prostor).

## 1.2 Struktura disertační práce

Disertační práce je rozdělena do osmi základních kapitol (většina z nich je pro přehlednost členěna do několika dalších podkapitol). Po Úvodu následuje teoreticko-metodologicky zaměřená kapitola, která představuje zvolená teoretická a metodologická východiska (těmi je především hermeneutická tradice v rámci literární vědy, zejména práce Paula Ricoeura či Hanse Georga Gadamera), uvádí do problematiky intertextuálních vazeb v literatuře a v závěru nabízí stručný úvod do tradiční židovské mystické hermeneutiky – některé její koncepty či paralely s moderní hermeneutikou literární budou prakticky využity v rámci analýz děl jednotlivých autorů. Třetí kapitola pak obsahuje několik dalších vstupních úvah, mimo jiné o časovém vymezení zpracovávané problematiky, a zároveň blíže vymezuje některé základní pojmy (modernismus, avantgarda, starší kulturní a literární tradice). Kapitola čtvrtá nabídne krátký vhled do problematiky samotné kabaly, respektive židovské mystiky (podrobněji jsou vybrané její koncepty přiblíženy v analytických kapitolách, v okamžiku, kdy se stávají relevantními pro interpretaci konkrétních textů).

Po této úvodní části následují analytické kapitoly věnované literárním textům Aleksandra Wata, Bruna Schulze a Bolesława Leśmiana. V úvodu každé z nich je věnována

---

<sup>3</sup> BENEŠOVÁ, Michala. Reflexe židovské mystiky v polské literatuře 20. století: Aleksander Wat. *Historie- Otázky-Problémy*. 2013, č. 1, s. 67–77; BENEŠOVÁ, Michala. Po stopách židovské mystiky v poezii Aleksandra Wata. In: *Slavica iuvenum X. Mezinárodní setkání mladých slavistů pořádané pod záštitou Slavistické společnosti Franka Wollmana*. VOREL, J., I. HYRNIK a V. VILÍMEK, eds. Ostrava: Ostravská univerzita, 2009, s. 67–74; BENEŠOVÁ, Michala. Między Raszim a Tomaszem z Kempis: Aleksander Wat swój i obcy. *Studia Slavica*. 2015, č. 1 (odevzdáno do tisku); BENEŠOVÁ, Michala. Bruno Schulz. Svět jako text, tvůrčí moc slova. *Tahy*. 2010, s. 50–60.

pozornost jednak stručnému biografickému představení daného autora a jeho tvorby (v míře nezbytné pro další výklad), jednak reflexi různých možností jak k textům daného autora přistupovat (včetně stručného přehledu dosavadních prací na dané téma a základních aspektů starší recepce jeho textů). Jednotlivé podkapitoly posléze analyzují konkrétní motivy a témata (mj. práci s jazykem, vybrané hermeneutické motivy, motiv golemovský, problematiku stvoření a jeho nápodoby, obrazy Boha aj.). Struktura jednotlivých těchto kapitol přitom odpovídá specifikům daného autora, respektive jeho literární tvorby. V poslední kapitole (Závěr) předkládané práce jsou posléze jednotlivé analýzy shrnuty. Celek práce je doplněn seznamem použité literatury.

### **1.3 Několik poznámek k formálnímu zpracování disertační práce**

Všechny citáty v předkládané práci, jak z primární tak sekundární literatury, jsou uváděny v originálním znění. Na případné české překlady – zejména primárních zdrojů – je v textu upozorněno. Citace z primárních zdrojů (uměleckých textů jednotlivých analyzovaných autorů) jsou kromě uvozovek uváděny pro přehlednost ještě kurzívou, s výjimkou delších fragmentů z básnických textů či celých básní – ty jsou povětšinou graficky vyčleněny z toku textu a uváděny pouze kurzívou. Autorské poznámky či vysvětlení k citacím jsou důsledně uváděny v hranatých závorkách (v podobě [... – pozn. M. B.]). V poznámkovém aparátu i v závěrečném seznamu použité literatury je využito platné citační normy ČSN ISO 690:2011. V poznámkách pod čarou pracujeme s tzv. formou průběžných poznámek, pouze v případě citací z primárních zdrojů (uměleckých textů jednotlivých analyzovaných autorů) využíváme pro větší přehlednost a s ohledem na jejich větší počet zjednodušený systém vycházející z tzv. harvardského systému. Poznámky jsou číslovány postupně v rámci celého textu, nikoli v rámci jednotlivých kapitol. První bibliografický odkaz v každé z osmi kapitol je uváděn v kompletní verzi (pouze bez údajů o edici a ISBN – tyto údaje, pokud byly dostupné, obsahuje seznam použité literatury), každý další odkaz v rámci dané kapitoly pak ve zkrácené podobě.

## 2. Teoreticko-metodologická východiska

### 2.1 Hermeneutika – literatura – tradice

V předkládané disertační práci vycházíme z poměrně široce rozuměného termínu hermeneutika (tedy nikoli hermeneutika pouze jako interpretační praxe, ale spíše jako obecná teorie rozumění).<sup>4</sup> Právě v kontextu moderní hermeneutiky, ale i s přihlédnutím k inspirativním myšlenkám a konceptům tradiční hermeneutiky židovské, se pokusíme o interpretaci textů Alexandra Wata, Bruna Schulze a Bolesława Leśmiana ve světle židovské religiózní, respektive mystické tradice. Navazujeme přitom mimo jiné na úvahy hermeneuticky orientované literární vědy o roli interpretativní zkušenosti v procesu (po)rozumění, na koncept textu tkvícího v tradici na jedné a aktuálních kontextech na druhé straně, na ricoeurovské pojmání života jako příběhu/vyprávění, které má za cíl mimo jiné hledání vyššího smyslu bytí, a na váhu narace a krásné literatury jako přirozených způsobů rozumějícího „bytí ve světě“ a jeho strukturace, jako rozvrhu světa nabízejícího a otevírajícího možné způsoby bytí ve světě, jež před námi text otevírá.

---

<sup>4</sup> Za nejobecnější vymezení pojmu hermeneutika lze považovat například to, jež uvádějí Albert Veraart a Reiner Wimmer: „Hermeneutika (z gr. *hermeneutike [technē]* – sztuka wykładania, tłumaczenia), termin oznaczający 1/ praktykę wykładni, prowadzącą do rozumienia, i 2/ teorię wykładni jako refleksję nad warunkami i normami rozumienia i jego językowej manifestacji.“ (VERAART, Albert a Reiner WIMMER. *Hermeneutika*. In: *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papierskiej Akademii Teologicznej, 1993, s. 9; cit. podle BERNACKI, Marek. *Hermeneutika fenomenu istnienia: studia o polskiej literaturze współczesnej (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szymborska)*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, 2010, s. 8.)

Méně „technicistní“ výklad, nám v mnohém blízký, nabízí Miroslav Mikulášek: „(...) nauka, resp. obecné umění výkladu písemných památek (zvl. biblických textů), založené na chápání a porozumění všem jeho konstitutivním složkám, učení o způsobech, postupech a principech osvětlení duchovní podstaty a smyslu díla, skrytého ‚světa příčin‘ zrodu uměleckých jevů.“ (MIKULÁŠEK, Miroslav. *Hledání „duše“ díla v umění interpretace: genologicko-hermeneutická anamnéza „vnitřní formy“ artefaktu a mytopoidních forem narace*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004, s. 21.)

O vnitřní diferenciaci hermeneutiky viz např. MARKOWSKI, Michał Paweł. *Hermeneutika*. In: BURZYŃSKA, A. a M. P. MARKOWSKI, eds. *Teorie literatury XX wieku: podręcznik*. Kraków: Znak, 2006, s. 173–190. Markowski v zásadě vyděluje: 1/ „technickou hermeneutiku“ [„hermeneutika techniczna“], blízkou filologii, sloužící nejprve objasnění posvátných textů, a později textů obecně, 2/ „filosofickou hermeneutiku“ [„hermeneutika filozoficzna“], jež se – počínaje Schleiermacherem a Diltheyem – zaměřila na rozumění jako takové (*ibidem*, s. 176). V závěrečném shrnutí (*ibidem*, s. 188–190) pak M. P. Markowski uvádí tři možné základní způsoby rozumění termínu hermeneutika: 1/ umění interpretace textů (ať už objasňuje význam, který je „hotový“ a skrytý v textu, nebo ať tento význam konstruuje, utváříme teprve v procesu interpretace), 2/ teorie interpretace, 3/ existenciální rozměr hermeneutiky (interpretace není v tomto případě formou vědění, poznání, ale žití, bytí ve světě). (K rozlišení rozumění a interpretace více viz JANUSZKIEWICZ, Michał. *Dodatek 1: mały słownik hermeneutyki*. In: JANUSZKIEWICZ, M. *W-koło hermeneutyki literackiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007, s. 153–168, zejména s. 166–167.)

Základem hermeneutického přístupu k literatuře jsou otázky, které textu klademe. „Správně položené otázky mohou přispět k pochopení, k přiblížení se textu.“<sup>5</sup> I my se pokusíme ptát po podnětných pohledech na analyzovaná díla. Přistupujeme proto k textům vybraných polských autorů meziválečného období nikoli s apriorní představou o cíli, k němuž chceme dospět (tedy nikoli s předem daným konceptem, který chceme textem pouze „doložit“) – naše návrhy, jak lze těmto textům rozumět, budou muset být v procesu analýzy a interpretace zpětně potvrzovány textem samotným (a tento text sám bude tímto obohacován).<sup>6</sup> Proces četby a interpretování, tedy proces svébytného a jedinečného setkání s textem, není v moderní literární vědě procesem odkrývání jednoznačného a jednou provždy daného, hotového smyslu zakódovaného v díle; mnohem spíše je přibližováním k některému z možných smyslů, jenž se v procesu čtení teprve konstituuje a jehož „výběr“ je do značné míry dán kontextem, v němž dané dílo čteme, případně našimi „předsoudy“.<sup>7</sup> Tento smysl navíc není stálý, s každou další četbou se znovu proměňuje. Slovy Paula Ricoeura: „Pro literární dílo a obecně pro dílo umělecké je zcela zásadní, že transcenduje své vlastní psychosociologické podmínky, za kterých bylo vytvořeno, a že se takto otevírá neomezenému množství způsobů čtení, které jsou samy situovány v rozdílných sociokulturních kontextech. Stručně řečeno, text musí mít schopnost, a to jak z pohledu sociologického, tak psychologického, zbavit se svého dosavadního kontextu tak, aby bylo možno ho zapojit do

---

<sup>5</sup> ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace: úvod do studia literatury*. Praha: Akropolis, 2005, s. 143. Podobným směrem se ubírá i interpretace díla H.-G. Gadamera z pera Jaroslava Hrocha a kol.: „Porozumění významu a smyslu textu spočívá tedy ve schopnosti klást otázky, které vyvstávají při jeho interpretaci, a odpovídat na ně jak v individuální reflexi, tak i ve filosofickém, respektive vědeckém dialogu.“ (HROCH, Jaroslav, Magdalena KONEČNÁ a Lukáš HLOUCH. *Proměny hermeneutického myšlení*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2010, s. 56.)

<sup>6</sup> Jde tu samozřejmě o variaci známého konceptu hermeneutického kruhu, který jinak Hans-Georg Gadamer definuje jako „kruhový vztah mezi celkem a jeho částmi: význam, předjímaný celkem, se chápe z jeho částí, ale jen ve světle celku nabývají části své objasňující funkce.“ (GADAMER, Hans-Georg. *Problém dějinného vědomí*. Praha: Filosofia, 1994, s. 41.) Právě tak podle Gadamera funguje tzv. rozumějící čtení. Již Schleiermacher psal o tom, že nelze porozumět celku textu bez zohlednění jednotlivých jeho částí a bez odvolání se na ně a naopak. V rámci interpretace textu pak tedy neustále „kroužíme“ mezi celkem a jeho částmi, abychom se mohli dobrat smyslu daného textu. Samotný hermeneutický kruh pak lze vnímat jak jakožto metodu, tak jako strukturu procesu rozumění (HROCH, Jaroslav, Magdalena KONEČNÁ a Lukáš HLOUCH. *Proměny hermeneutického myšlení*, op. cit., s. 47). Právě kruhový pohyb od komplexnějšího vnímání k detailnějšímu nás přibližuje ke stále lepšímu porozumění. Tímto kruhovým pohybem se pokusíme řídit i my v předkládané práci.

<sup>7</sup> „(...) urzeczywistnienie tekstu w rozumiejącej lekturze nie oznacza dotarcia do znaczenia (jako tego, co stabilne, obiektywne, niezmienne), lecz jest zdarzeniem, tym, co przygodne, jednorazowe, historycznie uwikłane.“ (JANUSZKIEWICZ, Michał. *W-koło hermeneutyki literackiej*, op. cit., s. 61.) Význam podle Januszkiewicze není čímsi imanentním, objektivně daným, ale vpravdě existenciální zkušeností čtoucího subjektu.

kontextu nové situace. Právě to činí akt čtení.<sup>8</sup> V našem případě bude takovým kontextem zejména tradice židovské mystiky.

Proces čtení a interpretace je vyzdvižením určitého souboru potenciálních významů, implicitních možností uložených či zakódovaných v textu (v textech námi analyzovaných autorů různorodým způsobem), které se pro čtenáře, respektive interpreta stávají v daný okamžik relevantní vzhledem ke kontextu, jenž si pro svoji interpretaci zvolil. Jak tento problém v jedné ze svých studií vyostřuje Jaroslav Hroch: „(...) jde o to, abychom našli ta místa, ve kterých byl text doveden ke své mnohovýznamovosti a protikladnosti, do jistého rozporu se sebou samým. To znamená, že nemůžeme ulpívat pouze na filosofické nebo egocentrické konceptualitě, nýbrž musíme najít bod jinakosti, odlišnosti, který umožní otevřít původní zamýšlený význam textu do proměny.“<sup>9</sup> Jde o tutéž cestu tzv. hermeneutické imaginace, jakou razí Hans-Georg Gadamer. Hroch ji vysvětluje jako „schopnost nacházet nové, nečekané souvislosti“.<sup>10</sup> I o to bychom se rádi v předkládané práci pokusili, snad bez (mnohdy lákavé) příležitosti sklouznout v rámci interpretace až k nadinterpretaci.

Hlavním cílem gadamerovské hermeneutiky je zároveň, i skrze ony „body jinakosti“, přehradit propast mezi čtenářem, světem textu a světem mimotextovým kolem nás, ale zároveň také kulturní propast rozevírající se mezi textem napsaným v určitém čase a našim aktuálním, přítomným čtením. Cizost světa textu, jeho jinakost, si musíme osvojit, respektive – musíme překlenout propast mezi vzdáleným a cizím originálním (minulým) světem a naší vlastní situací, historicky vzdálenou. Překlenutí této propasti však nikdy není možné v naprosté úplnosti. Gadamer proto chápe (po)rozumění jako fúzi, která respektuje oba póly, jak minulé, tak naše současné. Jak připomíná Václav Umlauf, nejedná se (nesmí se jednat) o „asimilaci minulého ve vlastním“, ale právě o ono „sfázování“ obou horizontů, které respektuje obě časové roviny.<sup>11</sup> Čtu-li, „vykračuji za svou situaci čtenáře a za situaci autora k možným způsobům bytí ve světě, které přede mnou text otevřel a které mi odhalil; Gadamer to nazývá shodou horizontů v historickém porozumění.“<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> RICOEUR, Paul. Hermeneutická funkce odstupů. In: RICOEUR, P. *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*. Praha: Filosofia, 2004, s. 36.

<sup>9</sup> HROCH, Jaroslav, Magdalena KONEČNÁ a Lukáš HLOUCH. *Proměny hermeneutického myšlení*, op. cit., s. 11.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> UMLAUF, Václav. Hermeneia Aischylovy trilogie. *Aluze*. 2008, č. 1, s. 61.

<sup>12</sup> RICOEUR, Paul. *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*. Warszawa: PAX, 1975, s. 248 (přeložila M. B.).

Text tedy nikdy nedeterminuje a nenormuje jediný, obecně platný, neměnný a „správný“ význam – text sám o sobě obsahuje množství potencialit, možných výkladů, úhlů pohledu či perspektiv. Interpretační aktivita („rozumějící čtení“) by měla abstrahovat od – byť i jen hypotetického – záměru autora a soustředit se na záměr textu jako „hru významů“, jejíž výsledek bude do značné míry záviset i na zkušenostech a schopnostech interpretátorů.<sup>13</sup> Význam či smysl v hermeneutické tradici nikdy neexistuje samostatně, izolovaně; je vždy závislý na interpretaci, vzniká v jejím rámci – „rodí se v procesu jazykového seberozumění subjektu, jenž nestojí před světem, ale je v něm ponořen.“<sup>14</sup>

Pod vlivem hermeneutické tradice v literární vědě budeme tedy text chápat jako entitu, která je konstituována, respektive plně utvářena v procesu čtení. Text v moderním pojetí hermeneuticky orientované literární vědy není čímsi jednoznačně uchopitelným a jednou provždy daným, co by v sobě jednoduše (a pevně) obsahovalo jeden určitý, konkrétní význam, který postačí pouze „odkrýt“. Text (a jeho identita)<sup>15</sup> vzniká až při aktu čtení, kdy se střetne svět textu a svět jeho čtenáře.

Na druhou stranu, interpretace nemůže být ani zcela neomezená. Touto problematikou se širěji zabýval mimo jiné Umberto Eco.<sup>16</sup> Odkážme například na jeho *Otevřené dílo* (1962): v něm Eco plédoval pro tzv. otevřené čtení, které však musí být aktivně vyvoláno dílem samotným.<sup>17</sup> V souboru studií *Interpretácia a nadinterpretácia*<sup>18</sup> však přiznává, že práva interpretů byla v posledních desetiletích zdůrazňována až přespříliš. Ve svých úvahách o interpretaci, respektive nadinterpretaci proto využívá pojmu „záměr textu“ (jenž se v podstatě projevuje jako výsledek domněnky ze strany čtenáře;<sup>19</sup> záměrem textu je tedy de facto vytvářet modelového čtenáře, který je posléze – opět v rámci tzv. hermeneutického kruhu – schopen vytvářet o tomto textu domněnky a hledat, respektive nacházet textovou strategii přítomnou v daném textu). Každý akt čtení je pro Eca transakcí mezi kompetencí čtenáře a

---

<sup>13</sup> BÍLIK, René. *Interpretácia umeleckého textu*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2009, s. 65.

<sup>14</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Hermeneutika, op. cit.*, s. 180.

<sup>15</sup> BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno, Host, 2003, s. 167–168.

<sup>16</sup> Podobným směrem se v rámci hermeneutiky ubírají i některé úvahy Paula Ricoeura o kritické funkci samotné hermeneutiky (viz např. RICOEUR, Paul. *Symbol a mýtus*. In: RICOEUR, P. *Život, pravda, symbol*. 2. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993, s. 168–187).

<sup>17</sup> Viz také ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010.

<sup>18</sup> ECO, Umberto, Richard RORTY, Jonathan CULLER a Christine BROOKE-ROSEOVÁ. *Interpretácia a nadinterpretácia*. COLLINI, S. (ed.). Bratislava: Archa, 1995.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 66.



charakterem kompetence, kterou postuluje text.<sup>20</sup> Interpretace je tedy vždy alespoň do určité míry omezena – právě záměr textu zamezuje vzniku „neudržitelné interpretace“.

Každý umělecký text je tedy otevřen množstvím (byť nikoli neomezenému) výkladů. Otevřenost textu však má i jiné aspekty. Může znamenat otevřenost textu vůči minulému, ale i budoucímu, jež není nikterak cizí hermeneutickému přístupu k textu. Ještě jiný pohled nabízí Ryszard Nycz ve svých úvahách o „sylvičnosti“ moderní literatury (polský badatel naráží na texty označované – například v kontextu barokní literatury – jako *silva rerum* a vyznačující se fragmentarností a formální i tematickou různorodostí). Nycz hovoří o „fundamentálním otevření textu vůči možnosti přetváření a kontinuity/navazování“, vůči integraci textu v rámci čtení.<sup>21</sup> Ani v Nyczově pojetí není literární dílo čímsi statickým, uzavřeným, definitivním. Mimo jiné metatextový charakter novodobých „sylv“ na tuto otevřenost textu upozorňuje. „Jeśli ów aspekt [fyzické neukončení výpovědi – pozn. M. B.] sugeruje otwarcie progresywne – ku przyszłym wzbogaceniom i przekształceniom stanu wyjściowego materii tekstu, to drugie znaczenie tego pojęcia, wskazując na zakorzenienie wypowiedzi w sferze ogólnodyskursywnej, akcentuje raczej odmianę otwarcia regresywnego – ku już istniejącym, utrwalonym kulturowo jednostkom wypowiedzi. (...) Wreszcie w trzecim znaczeniu otwarcie tekstu jest zjawiskiem z zakresu poetyki odbioru.“<sup>22</sup>

Texty, zvláště ty umělecké, tak mají schopnost revidovat náš ustálený, stereotypní, zdánlivě jednoznačný vztah ke světu. Přímou nás vybízejí ke změně. Texty jsou otevřené – jejich čtení nám umožňuje nejen aktualizovat významy v nich skryté, ale i aktualizovat naši vlastní existenci a pozici ve světě.<sup>23</sup> Čteme-li text, nepronikáme pouze do světa textu, ale jsme vedeni k tomu porozumět (lépe? jinak? hlouběji?) i sami sobě – ve světě, který před námi daný text odhaluje. Tato zkušenost zůstává nedílnou součástí interpretačního procesu.

Texty vybraných autorů tedy podrobíme interpretaci. „Klíčovým bodem procedury porozumění je potom to, co nazýváme interpretací, tedy přiřazení významu danému souboru

---

<sup>20</sup> ECO, Umberto. *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět*. Praha: Moraviapress, 2000, s. 151.

<sup>21</sup> NYCZ, Ryszard. *Sylwy współczesne*. 2. vyd. Kraków: Universitas, 1996, s. 25. Pod pojmem „sylwa“ přitom rozumí texty vyznačující se „polymorfni varietas“, která však přesto směřuje k „sobě vlastní excentrické integrálnosti“, respektive výrazně exponovanou heterogeničností (mj. „poetika fragmentu“) a tematizací zásad organizace textu (*ibidem*, s. 11, 13). „Lecz może to kontynuacja, a nie odrzucenie.“ (*Ibidem*, s. 12.) Kategorie, s níž Nycz pracuje, nám bude nápomocná v dalších úvahách týkajících se především textů Alexandra Wata, ale i Bruna Schulze. Jiný rys, který Nycz spojuje s poetikou „sylv“, a sice tematizace procesu psaní, pak vezmeme v úvahu zejména v kontextu analýzy Schulzovy poetiky.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>23</sup> ROJEK, Przemysław. „*Historia zamącana autobiografią*“: *zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*. Kraków: Universitas, 2009, s. 31.

znakových prostředků.<sup>24</sup> Vyzdvihujeme přitom ty části a elementy textu, které jsou pro kontext, který volíme, relevantní (které považujeme za relevantní). Nikterak přitom nezpochybujeme platnost jiných možných interpretací. Současně se přitom snažíme brát vždy v potaz celek díla a tento v rámci interpretace zohledňovat. Plně si zároveň uvědomujeme, že každá interpretace v sobě a priori zahrnuje i jisté hodnocení a že si tedy – přirozeně – nečiní nárok na zcela objektivní a absolutní platnost.

Pokusíme se však propojit pohled moderní hermeneuticky orientované literární vědy s pohledem „zevnitř“ samotné židovské tradice. Jedním z výchozích bodů našeho rozvažování se totiž stane i tradice židovské hermeneutiky. Tradiční židovská, především mystická hermeneutika<sup>25</sup> se zabývala otázkami povahy svatého textu, různými technikami exegeze a samotným procesem interpretace textu. Celá židovská kulturní a náboženská tradice je ostatně založena na komentáři Písma svatého. Tóra byla pro Židy nekonečným symbolem a její písmena sloužila jako božský nástroj při stvoření (podle tradiční židovské představy je svět vnímán jako šifra, zašifrovaný text – a nalezení klíče k němu je současně nalezením klíče k tajemství světa a stvoření). Kombinacemi písmen hebrejské abecedy, respektive písmen Božího jména bylo v představách kabalistů stvořeno vše existující – a svět tak má bytostně jazykovou podstatu. Na podobné koncepty více či méně explicitně navazuje řada polských meziválečných autorů splňujících výše zmíněná „kritéria“ pro možnost čtení jejich děl v kontextu židovské tradice.

Naším cílem přitom není hromadit interpretace ani jednoduše aplikovat na texty vybraných autorů pojmy a koncepty známé ze židovské mystické tradice. Možné analogie či paralely se židovskou religiózní tradicí by měly vést k odkrytí jiného pohledu na analyzované texty a musejí být spojeny s komplexnějším náhledem na ně. Nechtěli bychom (a ani bychom neměli) zůstat pouze u těchto paralel – ty jsou jen jednou z mnoha stop, za nimiž se musí alespoň v základních obrysech zračit komplexnější pohled na literární texty i na možné inovativní, originální nasvícení jejich významu. Zřetelné je to kupříkladu v mnohovrstevnaté a originální práci námi vybraných autorů s jazykem.

Nejde nám ani o jednoduché otázky vlivu, o pouhé „přeložení“ literárních motivů na motivy kabalistické (ačkoli i takový postup může být v některých případech nápomocen při hledání cesty k porozumění daným textům). Nestačí totiž identifikovat, z jakého zdroje

---

<sup>24</sup> ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace: úvod do studia literatury*, op. cit., s. 142.

<sup>25</sup> Viz zejména IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation* [online]. New Haven: Yale University Press, 2002 [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/detail.action?docID=10176368>.

vyrůstá určitý motiv, jehož daný autor využívá, nebo – řečeno jinou terminologií – nestačí pouze identifikovat příslušný intertext (navíc s ohledem na fakt, že třetím, kdo vstupuje do této hry, je vždy interpretující subjekt). Musíme se pokusit navrhnout, jak se tyto „intertextuální vztahy“ (v širokém chápání tohoto pojmu) promítají do konstituování smyslu díla a jak fungují v nových kontextech. Na hermeneutickém přístupu k literárnímu dílu nás tak zajímá především práce s textem v širším historickém kontextu, v kontextu určité kulturní, respektive religiózní tradice.

Literární věda, včetně hermeneutiky, se již od počátku potýká s komplikovanou otázkou subjektivity. Do jaké míry můžeme vůbec usilovat o porozumění objektivní? Zhruba tudy vede rovněž hranice oddělující exegezi od interpretace.<sup>26</sup> V rámci vývoje hermeneutiky se bylo zapotřebí vyrovnat například s měnícím se kontextem, v němž byly (zprvu posvátné a náboženské) texty čteny; textovou exegezi bylo třeba propojit s problematikou (po)rozumění.<sup>27</sup>

Podobně formulované otázky jsou i tázáním se po platnosti univerzálních soudů v literární vědě, po tvůrčím charakteru čtení – a onen tvůrčí, kreativní aspekt čtení pro nás bude v této práci klíčový. Jaroslav Hroch, Magdalena Konečná a Lukáš Hlouch shrnují problematiku subjektivity v literárním díle takto: „Interpretace tedy není ani jen ‚subjektivní‘, ani jen ‚objektivní‘ proces, je to subjektivně podmíněný proces, jehož cílem je dosáhnout objektivního porozumění významu interpretovaného objektu.“<sup>28</sup> I tyto autoři pak upozorňují na fakt, že interpretace je zároveň tvůrčím procesem. Není jen prostředkem poznávání skutečnosti, je i prostředkem dotváření skutečnosti<sup>29</sup> – což je idea, která se promítá mimo jiné do metatextových a hermeneutických motivů například v prózách Bruna Schulze.

---

<sup>26</sup> Exegeze bývá definována jako porozumění z intence, na základě intence daného textu, tedy toho, co nám chce takový text sdělit (viz např. RICOEUR, Paul. *Existence a hermeneutika*. In: RICOEUR, P. *Život, pravda, symbol*. 2. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993, s. 168). Takový postup pak směřoval k všeobecné platnosti výkladu a stále exponoval především záměr, s nímž byl text napsán. Původní náboženská exegeze sledovala stopy v textu, prvotně samozřejmě stopy Boží přítomnosti, text však zpočátku nevnímala jako objekt porozumění. Podobným směrem se ubírá uvažování Petra A. Bílka, který rozlišuje „výklad“ a „interpretaci“. „Výklad je schopen postihnout význam textu, tedy najít cosi, co v textu doložitelně a objektivizovatelně je, zatímco ‚interpretace‘ je schopna k tomuto výkladu přidat pak i smysl textu (...)“ (BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, op. cit., s. 13.)

<sup>27</sup> „(...) *herméneia* je tu proto, že výpověď je uchopením skutečnosti prostřednictvím signantních výrazů, a ne jakýmsi výtahem z vjemů, impresí vycházejících z věcí samých. To je první a nejpůvodnější vztah mezi pojmem interpretace a porozumění; spojuje technické problémy textové exegeze s obecnějšími problémy významu a řeči.“ (RICOEUR, Paul. *Existence a hermeneutika*, op. cit., s. 169.)

<sup>28</sup> HROCH, Jaroslav, MAGDALENA KONEČNÁ a LUKÁŠ HLOUCH. *Proměny hermeneutického myšlení*, op. cit., s. 27.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Původně chtěla hermeneutika porozumět hlasu prorocství,<sup>30</sup> hledat stopy transcendence vtisknuté (vdechnuté?)<sup>31</sup> do znaků a písmen. Tato snaha přenesená na pole náboženských textů vedla k vypěstování specifického citu pro náboženský historický kontext, pro tradici. A právě tradice bude v našem rozvažování jedním z klíčových slov (ostatně samo slovo „kabala“ znamená v překladu právě „tradici“). Chceme-li textu porozumět, musíme usilovat o porozumění právě onomu systému společnému pro autora i čtenáře, zakořeněnému v tradici (ať už se vůči této tradici autoři vymezují jakkoli).

Lidské bytí ve světě je hluboce interpretativní zkušeností (a *vice versa*: rozumění je způsobem bytí).<sup>32</sup> Znamená to, že neustále (re)interpretujeme jak svoji aktuální situaci, tak i vlastní minulost (či představu o ní). Stejně tak podrobujeme neustálé verifikaci i „projekty budoucnosti“ (ergo své představy o ní). Touto neustálou (re)interpretací v duchu již zmíněného hermeneutického kruhu rovněž vyjadřujeme svůj vztah k tradici – a skrze tuto tradici zpětně poznáváme sami sebe, učíme se porozumět sami sobě. V hermeneutice, především v uvažování Hansa-Georga Gadamera, je zjevná snaha neomezovat se v rámci podobných úvah pouze úzce na tradici literární – celý literární proces je zasazen do široce chápané kulturní tradice, jejíž součástí se tak mohou stát (mohou za ni být považovány) nejružnější koncepty náboženské, mytické, mystické aj.

I ve vztahu k problematice zohlednění role tradice v literárněvědném bádání může být zajímavé sledovat určité styčné body mezi tradiční židovskou hermeneutikou a moderními hermeneutickými koncepcemi. V tomto směru přispěl k rozvoji moderní hermeneutiky Martin Heidegger, neboť ten už se neptá jako ještě před ním Friedrich D. E. Schleiermacher, tedy

---

<sup>30</sup> Výraz hermeneutika vychází z řeckého slova *herméneuein* – zvěstovat, vysvětlovat, tlumočit. Bůh Hermes, od jehož jména byl výraz *hermeneutiké* již od starověku (pseudo)etymologicky odvozován, přinášel lidem poselství bohů a zároveň je smrtelníkům vykládal, interpretoval. Odtud tedy obecný úkol hermeneutiky zaměřující se na umění výkladu a interpretace, jejímž cílem je porozumění textu. Bůh Hermes ztělesňoval „mytický archetyp tlumočnicka“ božských poselství (BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Od mýtu k logu*. Praha: Herrmann a synové, 1994, s. 100). Jak vyvozuje Miroslav Mikulášek, „jako bůh orátorství měl podíl na umění slova (...). Zde má patrně svůj původ termín ‚hermeneutiké‘, označující zprvu umění výkladu výroků orákulů, starobylých textů apod.“ (MIKULÁŠEK, Miroslav. *Hledání „duše“ díla v umění interpretace: genologicko-hermeneutická anamnéza „vnitřní formy“ artefaktu a mytopoidních forem narace*, op. cit., s. 20.)

<sup>31</sup> Srov. motiv golema analyzovaný v kapitolách věnovaných Bruno Schulzovi a Bolesławu Leśmianovi.

<sup>32</sup> RICOEUR, Paul. *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*. Praha: Filosofia, 2004, s. 5. Jinde Ricoeur píše: „Nemůžeme-li už definovat hermeneutiku jako pátrání po druhém člověku a jeho psychologických záměrech, které se skrývají za textem [jak činil ještě Dilthey a jak na jeho podněty navazuje například proud tzv. rekonstruktivní hermeneutiky v čele s Emiliem Bettim, viz např. SOUSEDÍK, Stanislav. *Úvod do rekonstruktivní hermeneutiky*. Praha: Triton, 2008 – pozn. M. B.], a pokud nechceme redukovat interpretaci na rozebírání struktur, co nám pak zbude jako předmět interpretace? Odpověď zní: interpretovat znamená jasně formulovat způsob bytí-ve-světě rozvinutého před textem (*devant le texte*).“ (RICOEUR, Paul. *Hermeneutická funkce odstupu*, op. cit., kap. Svět textu.)

jaké jsou podmínky porozumění,<sup>33</sup> ale ptá se po ontologickém statusu osoby, „jejíž bytí spočívá v porozumění“ (protože rozumět něčemu znamená rozumět sobě; protože porozumění není jen způsobem poznání, ale zejména způsobem bytí). Kým jsme? A jak to, kým jsme, ovlivňuje náš vztah k textu?<sup>34</sup> Texty nabízejí, respektive artikulují určité potenciální možnosti bytí ve světě, jazyk poezie (na rozdíl od každodenního jazyka, který Heidegger označuje jako „das Gerede“) má schopnost odhalovat podstatu bytí.<sup>35</sup> (Jak zjistíme, podobný přístup k jazyku je charakteristický i pro dílo Bruna Schulze či Bolesława Leśmiana.) Naše „bytí ve světě“ zároveň vždy sdílíme s někým dalším, je vždy zároveň „spolubytím“, jež se realizuje rovněž v řeči. Vše řečené tak zároveň sdílíme s někým dalším. Proto je v rámci procesu interpretace zásadní rovněž role naslouchání – mimo jiné naslouchání textu samému i tradici jeho nejrůznějších (možných) interpretací.

Z těchto úvah lze vyvodit i jistou paralelu k tématu (tematickému okruhu), který nás bude v této práci zajímat především. Nejen dle názoru Hanse-Georga Gadamera má skutečnost a svět kolem nás jednoznačně (a bytostně) jazykový charakter. Právě Gadamer završil proces postupného rozšiřování pole zájmu hermeneutiky (od posvátných textů, respektive textu jediného – Bible – po texty obecně) a obrátil naši pozornost ke všemu, co má jazykový charakter.<sup>36</sup> Pro hermeneutické myšlení neexistuje rozdělení na jazyk jako takový a skutečnost, kterou jazyk opisuje či vyjadřuje – sama skutečnost má jazykový charakter.<sup>37</sup> I židovská mystika (a v jejích stopách židovská mystická hermeneutika) vnímá svět podobně:

---

<sup>33</sup> Schleiermacher rozlišoval tzv. psychologický aspekt rozumění (jímž chápal snahu vcítit se do autorova způsobu myšlení, poznat jeho duševní život i charakteristický způsob psaní) a tzv. aspekt gramatický (pro porozumění je třeba poznat také strukturu jazykového systému, jehož je text součástí). Viz také Schleiermacherův pojem „kongeniality“, jež vede (v ideálním případě) ke sjednocení autora a interpreta, kdy je interpret schopen porozumět dílu jakožto výrazu nitra jeho autora (srov. HROCH, Jaroslav, Magdalena KONEČNÁ a Lukáš HLOUCH. *Proměny hermeneutického myšlení*, op. cit., s. 106).

<sup>34</sup> HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. K otázce porozumění jako způsobu bytí člověka více také viz HROCH, Jaroslav, Magdalena KONEČNÁ a Lukáš HLOUCH. *Proměny hermeneutického myšlení*, op. cit., s. 234.

<sup>35</sup> Na tyto úvahy posléze navazuje Paul Ricoeur: narace je snad nejdůležitějším způsobem rozumějícího bytí ve světě. Sám Heidegger psal o tom, že člověk je tím, čím je, skrze jazyk (srov. např. ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace: úvod do studia literatury*, op. cit., s. 144–145). K otázce jazyka se v tomto kontextu ještě vrátíme v dalším výkladu. Jde o kruciólní otázku, k níž se – mnohdy v zajímavé paralele k tradici židovského religiózního myšlení – vyjadřovali všichni námi analyzovaní autoři.

<sup>36</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filozofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010.

<sup>37</sup> „Język“ – píše M. P. Markowski – „w filozofii hermeneutycznej pierwotny żywioł ludzkiej egzystencji. Człowiek istnieje, bo istnieje w mowie, która, według Heideggera, należy do najbliższego sąsiedztwa istoty ludzkiej i ma możliwość odslaniania świata. Według Gadamera z kolei, język to każdy byt, który poddaje się rozumieniu. W późnej filozofii Heideggera język mówi sam z siebie (człowiek tylko uczestniczy w tym mówieniu, ale nad nim nie panuje), tym zaś, co powiedziane w mówieniu języka, jest poezja.“ (MARKOWSKI, Michał Paweł. *Hermeneutika*, op. cit., s. 182.)

jeho podstata je jazyková. „Jazyk stojí na vyšším stupni skutečnosti než svět věcí, který byl přece stvořen jedině skrze něj.“<sup>38</sup>

Podobný směr uvažování pak například Paula Ricoeura přivedl mimo jiné k zájmu o symbolické systémy. Symbol sám chápe Ricoeur jako „výraz o dvojm smyslu, kde smysl doslovný, bezprostřední, fyzický odkazuje na smysl skrytý, obrazný, existenciální, ontologický atd.“<sup>39</sup> jako „jakoukoli významovou strukturu, v níž smysl přímý, primární, doslovný poukazuje navíc k jinému smyslu, nepřímému, druhotnému, přenesenému, jenž nemůže být uchopen jinak než skrze smysl první.“<sup>40</sup> Symboly a mýty (a jejich kulturní konotace, které se budeme snažit rozkrýt – neboť symbol předpokládá jistou míru konvenčnosti, jistý společný základ, jisté zakořenění v tradici) budeme pak v návaznosti na Ricoeura chápat jako cestu vedoucí k rozkrýetí prvotního smyslu věcí a jevů. (Na druhé straně však i jako cestu vedoucí k možným aktualizacím „řečeného“). Smysl je nám totiž dán právě skrze tyto symboly (potažmo texty, které s nimi pracují – ožívují je). Zároveň – „použitím symbolu se znovu vyvolávají potlačené tradice (...)“.<sup>41</sup>

Paul Ricoeur jako by naznačoval, že sama struktura uměleckého díla je podobná symbolu. „(...) společným prvkem, který se objevuje všude, od exegeze po psychoanalýzu, je určitá architektura smyslu, kterou můžeme nazvat dvoj- či více- smyslem; jeho úlohou je, byť různými způsoby, skrývat a tím odkrývat. Mám za to, že tato analýza řeči se soustřeďuje v sémantice víceznačných výrazů. (...) navrhuji, abychom tyto víceznačné výrazy nazývali symbolickými. (...) Tato oblast výrazů o dvojm smyslu je vlastním polem hermeneutiky.“<sup>42</sup> Uvědomění si symbolické roviny textů – v širším pojetí tohoto pojmu, jak jej chápe i Ricoeur – je pak klíčovým předpokladem každé interpretace, jejímž úkolem je dešifrovat onen výše zmíněný nepřímý smysl, rozkrýt ty roviny významu, jež vykračují za význam doslovný. „Symbol a interpretace se tak stávají souvztažnými pojmy; o interpretaci mluvíme tam, kde je několiký smysl, a pluralita smyslu se zjevuje právě v interpretaci.“<sup>43</sup> Silně heterogenní texty

---

<sup>38</sup> DOHMEN, Christoph a Günter STEMBERGER. *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona*. Praha: Vyšehrad, 2007, s. 105.

<sup>39</sup> RICOEUR, Paul. Symbol a mýtus. In: RICOEUR, P. *Život, pravda, symbol*. 2. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993, s. 161.

<sup>40</sup> RICOEUR, Paul. Existence a hermeneutika, *op. cit.*, s. 176.

<sup>41</sup> LACHMANN, Renate. Intertextualita jako konstituce smyslu. In: LACHMANN, R. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 92.

<sup>42</sup> RICOEUR, Paul. Existence a hermeneutika, *op. cit.*, s. 176.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 177. V podobném duchu pak interpretaci chápe i Jarosław Borowski, který ve své práci o Aleksandru Watovi píše: „Hermeneutykę pojmuję – za Ricoeurem – jako sztukę rozumienia oraz interpretacji, która za przedmiot badań przyjmuje język symbolu. Interpretacja staje się w tym ujęciu formą powrotu do źródeł

jak Alexandra Wata, tak Bruna Schulze či Bolesława Leśmiana, pracující s celou řadou „víceznačných výrazů“, jsou pak ideálním polem pro podrobnější zkoumání Ricoeurom načrtnuté sémantické hermeneutiky, jež se pokouší o významovou interpretaci symbolů, oněch víceznačných výrazů.

Strukturujeme-li svůj život jako svého druhu příběh, využíváme k tomu nejen jazyka jako takového, ale také řadu symbolů a symbolických struktur, jež jsou součástí univerza té které kultury. Právě symboly, ve výše uvedeném pojetí, jsou totiž jedním z prostředků, s jehož pomocí se můžeme vztahovat k tradici (plní tím svoji „sjednocující“ funkci). Na rovině symbolů často dochází k oné fúzi, prolínání horizontů, tak podstatné pro hermeneutický pohled na literaturu.

„Dílo nemůže protestovat proti smyslu, který mu dávám, podrobím-li se i já symbolickému kódu, který dílo vytváří, tj. jsem-li ochoten vepsat svou četbu do prostoru symbolů (...)“<sup>44</sup> Každý náš jednotlivý lidský příběh, stejně jako kterýkoli jiný příběh, vyrůstá z určité tradice (i kdyby se nakrásně vydal směrem její negace, respektive směrem dialektiky souhlasu/přijetí a nesouhlasu/odmítnutí, jak o tom lze uvažovat například v případě literárních avantgard meziválečného období – a v našem případě zejména Aleksandra Wata) a lze jej tedy číst a interpretovat v kontextu této tradice.<sup>45</sup>

Rozumění je aktem participace na tradici, vytváří jakýsi most mezi minulým a přítomným. O tradici psal v podobném smyslu i Hans-Georg Gadamer, který ji chápal jako „proces zhodnocování a zpřítomňování minulosti“.<sup>46</sup> Tradice podle něj hraje v procesu (po)rozumění klíčovou roli – rozumění je možné jedině skrze a díky tradici, dědictví minulosti, „dějinnosti rozumění“, zakořenění v širším kulturně-historickém kontextu. Tradici

---

poprzez „rozumiejącą deszyfrację symboli.“ (BOROWSKI, Jarosław. *„Między bluźniercą a wyznawcą“*. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1998, s. 23.)

<sup>44</sup> BARTHES, Roland. *Kritika a pravda*. Praha – Liberec: Dauphin, 1997, s. 237.

<sup>45</sup> Doplňme tento bod stručnou zmínkou o koncepci polského badatele Wojciecha Gutowského, který při zkoumání fenoménu *sacrum* v literatuře upozorňuje zejména na podnětný dialog subjektu s náboženskou, respektive religiozní tradicí. Vůči té se přitom může autor vymezovat několika různými způsoby: může s ní souhlasit a přijmout ji anebo ji radikálně odmítnout, může ji vnímat jako alternativu k tradici jiné či s ní může plodně polemizovat. (GUTOWSKI, Wojciech. *Literatura wobec sacrum. Wątpliwości i propozycje*. In: GUTOWSKI, W. *Wśród szyfrów transcendencji: szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu M. Kopernika, 1994, s. 5–23.) Například Aleksander Wat, jeden z „hrdinů“ naší práce, se (alespoň v začátcích své literární dráhy) zdá – po vzoru svých kolegů-futuristů i vlastních avantgardních manifestů – radikálně odmítat v podstatě jakoukoli tradici, včetně té religiozní, ať už křesťanskou či židovskou. Jak však uvidíme, může se ve skutečnosti blížit i Gutowským zmiňovanému pólu plodné polemiky, v níž funguje judaistický koncept jako jedno z ukotvení umělecké tvorby vůbec.

<sup>46</sup> HROCH, Jaroslav. K pojetí interpretace ve filosofické a hlubinné hermeneutice. In: *Studia Humanitatis – Ars Hermeneutica: metodologie a theurgie hermeneutické interpretace II*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2006, s. 11.

v Gadamerově pojetí lze chápat jako určitý základ, k němuž se hermeneutická interpretace textů odvolává, ba musí odvolávat.<sup>47</sup> Ani při její negaci nejsme s to vyjít zcela z jejího rámce, nemůžeme se radikálně odstříhnout od jejího kontextu, od prostoru, jenž nám sama vymezuje (důkazem budiž například literární dílo Aleksandra Wata). V tomto smyslu následujeme Gadamerovy úvahy týkající se tradice a považujeme ji za klíčovou kategorii pro náš vlastní proces hermeneutické analýzy vybraných textů. Zároveň však tento proces rozumění chápeme jako proces vnitřně dynamický, v němž vedle sebe koexistuje jak sama tradice, tak i její kritická reflexe – ne nutně pouze negace (v našem pohledu vyzdvihujeme spíše moment konfrontace s tradicí, nicméně konfrontace založené na dialogu a komentáři).

Text v pojetí moderní hermeneutiky je navíc – jak jsme již konstatovali – otevřen řadě interpretací, stává se prostorem hledání porozumění (a za text tedy lze, za Gadamerem, považovat jakýkoli „výraz života“, který je třeba pochopit, který podléhá rozumění). Metaforou četby se tak stává rozhovor a do popředí vystupuje dialogický vztah mezi textem a interpretem. Hermeneutika je (obrazně řečeno) rozhovorem. Četba je místem (či situací) takového rozhovoru. Dochází ke sloučení horizontů textu a čtenáře (s jeho „předsoudy“, které lze v Gadamerově pojetí charakterizovat jako předchůdné porozumění), stýká se perspektiva čtenáře v přítomnosti s historickou perspektivou textu. Vzniká tak nová, jedinečná perspektiva – a ta vzniká s každou další četbou pokaždé znovu. Rozumění je dialogem, k porozumění dochází pouze v dialogu s Jiným.

„Právě proto, že se setkáváme s něčím jiným, překonáváme hranice našeho poznání. Odhaluje se nový horizont, který otevírá to, co nám bylo předtím neznámé. To se děje v každém skutečném dialogu. Právě proto, že neexistujeme sami o sobě, přibližujeme se pravdě. Prostřednictvím tradice nás něco oslovuje, ať už je to umělecké dílo nebo historická událost.“<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Za jisté předznamenání takového způsobu uvažování lze považovat už Bachtinovo tvrzení, že slovo „nevisí ve vzduchoprázdnu“, ale obsahuje v sobě rovněž kontexty (historii kontextů), v nichž se vyskytovalo a bylo interpretováno dříve. Samo slovo je tedy „fenomémem“ vnitřně dynamickým a v principu dialogickým, neboť v prostoru slova dochází k neustávajícímu dialogu mezi různými jeho kontexty a způsoby využití či způsoby jeho existence – a z tohoto dialogu (rozumějme: mimo jiné dialogu s tradicí) se zároveň rodí význam slova. Dialog s tradicí ostatně Bachtin chápe jako jednu z rovin obecnějšího fenoménu dialogičnosti slova (promluvy, textu, literatury). Viz BACHTIN, Michail Michajlovič. Promluva v románu. In: BACHTIN, M. M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 40–186.

<sup>48</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Gadamer in Conversation. Reflections and Commentary*. New Haven – London 2001, s. 49 (cit. podle HROCH, Jaroslav, Magdalena KONEČNÁ a Lukáš HLOUCH. *Proměny hermeneutického myšlení*, op. cit., s. 42).



Sloučení, fúze horizontů je v Gadamerově koncepci chápána – pro nás podnětně – jako základní podmínka pro porozumění minulému, jež překlenuje onu propast mezi naší aktuální čtenářskou situací a situací textu. Osvojujeme si tak to, co je minulé a cizí, ale zároveň se tím sami podílíme na tradici, účastníme se dění tradice.<sup>49</sup> Až teprve splynutím horizontu minulého a horizontu současného, aktuálního, může být proces rozumění uzavřen.

Čtenářova předstruktura rozumění (předporozumění) je zároveň nezbytná pro účast na tradici, ba dokonce z této tradice vyrůstá. Naše „předvědění“ (v Gadamerově terminologii *Vorwissen*) je podloženo právě tradicí, vychází z ní, a v dalším procesu interpretace je pak buď potvrzeno, nebo je více či méně výrazně „opraveno“. Předpokladem porozumění je pak podle Gadamera anticipace smyslu: „Tato anticipace, kterou je vedeno naše porozumění textu, není projevem subjektivity, je určena vzájemností, která nás spojuje s tradicí. Avšak tato vzájemnost je neustále vytvářena v našem vztahu k tradici.“<sup>50</sup> Text je zakořeněn v tradici i aktuálních kontextech, jde o setkání „na půli cesty“.

V místě tohoto setkání vyrůstá mimo jiné možnost interpretační cesty, kterou v této práci volíme. Samozřejmou podmínkou je jak otevřenost textu vůči různým možnostem čtení, tak otevřenost čtenáře vůči textu (jeho schopnost „naslouchat“) – a současně nevzdálení se od záměru textu. Rozumění se tak stává účastí na významu textu prostřednictvím konfrontace s textem z hlediska naší vlastní situace i z hlediska tradice (v našem případě židovské mystické tradice).

Texty, jimž se v této práci budeme věnovat, tak budou analyzovány v dialogickém vztahu s jinými texty, jak z oblasti starší literární tradice, tak obecného pole kultury (zvláště té židovské). Jsme si však také vědomi možných omezení, jež se ke gadamerovskému pojmání tradice vážou. Ono oddání se tradici, o němž často psal Gadamer, bychom neměli chápat absolutně. Tradice nesmí bránit tvůrčímu rozvinutí potenciálu skrytého v daném textu; neměla by tedy interpretaci „brzdit“ a vtlačovat ji do předem daných mantinelů a naopak by v sobě měla zahrnovat i kritický moment (kritické vymezení vůči sobě samé).

---

<sup>49</sup> Václav Umlauf tento fakt ve své stati věnované hermeneutickému výkladu Aischylovy trilogie popisuje takto: „Horizont čtenáře usazeného v jeho vlastní dějinnosti se spojuje s horizontem dávného děje, který tragédie zobrazuje. Filozofická hermeneutika zná toto přivlastnění smyslu v podobě ‚sfázování horizontů‘ (Horizontversmelzung), kdy u vědomí vlastní dějinné situace provádíme uznání tradice jako základního nosného elementu každého nového poznání sebe sama i okolního světa.“ (UMLAUF, Václav. *Hermeneia Aischylovy trilogie*, *op. cit.*, s. 61.)

<sup>50</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke I*. Tübingen 1990, s. 298 (cit. podle HROCH, Jaroslav, Magdalena KONEČNÁ a Lukáš HLOUCH. *Proměny hermeneutického myšlení*, *op. cit.*, s. 52).

## 2.2 Intertextualita

Úvahy, které jsme načrtli výše, se – samozřejmě – pojí i s otázkou intertextuality. Intertextualitu lze nejspíše definovat jako relaci mezi dvěma (či více) texty, svého druhu dialog mezi texty.<sup>51</sup> Miroslav Štochl vztahuje fenomén intertextuality k obecnější otázce komunikace v literatuře: „Intertextualita je, jak jinak, rovněž jedním z případů relačních vztahů v literatuře, jistým druhem dialogu, zkrátka aktem komunikace. (...) Obvykle je ale intertextualita chápána jako relace mezi navazujícím a navazovaným textem, přičemž přítomnost jisté části textu v jiném textu se podílí na konstituování smyslu navazujícího textu.“<sup>52</sup> Naším úkolem tedy bude odkrýt (dešifrovat?) ty intertextuální odkazy v textech vybraných autorů, které se vztahují k námi zvolené problematice – a které tak dotvářejí smysl analyzovaných textů, případně odhalují jejich hlouběji skryté dimenze. Řečeno přímočařeji: intertextualitou lze rozumět rovněž fungování (či způsob fungování) určitého textu v kontextu textů jiných. Nám půjde o vztahování Watových, Schulzových a Leśmianových textů (zejména) k textům – v širokém slova smyslu – starší tradice, v tomto případě židovské religiózní, respektive mystické tradice, o rozkrytí vzájemného vztahu mezi těmito texty.

Intertextualitě lze v zásadě rozumět dvěma způsoby: v širším pojetí má bytostně intertextuální charakter každý text, v užším pojetí bývají za intertextuální vztahy považovány pouze ty, jež jsou pro interpretaci daného textu nezbytné (případně záměrné autorské narážky na jiné texty). První pojetí je bližší jak nám v této práci, tak svým způsobem i Ryszardu Nyczovi: „(...) chciałbym przyjąć wstępnie szerokie rozumienie intertekstualności jako kategorii obejmującej ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytworzenia i odbioru od znajomości innych tekstów oraz „architekstów“ (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego.“<sup>53</sup> Nemělo by se však na druhou stranu jednat o zcela neomezenou, univerzálně pojímanou radikální intertextualitu, jež by negovala autonomii daného

---

<sup>51</sup> Podle řady autorů však není pojem intertextuality totožný či synonymní s pojmem „mezitextové vztahy“ (ty označuje například Gérard Genette zastřešujícím termínem transtextovost, jímž rozumí vše, co spojuje daný text s textem jiným či texty jinými).

<sup>52</sup> ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace: úvod do studia literatury*, op. cit., s. 88.

<sup>53</sup> NYCZ, Ryszard. Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy. In: ZIOMEK, J., J. SŁAWIŃSKI a W. BOLECKI, eds. *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Warszawa: PWN, 1992, s. 83.

uměleckého díla.<sup>54</sup> Nám půjde především o takové mezitextové vztahy, jež jsou konstitutivní pro význam daného textu a jež se vztahují k námi zvolenému tématu.

Je-li podstatou intertextuality navazování jedněch textů na jiné, dodejme, že tento vzájemný vztah může být opsán i negativně, respektive polemicky: různými formami (parodie, groteska, parafráze, polemika, pastiš...) <sup>55</sup> se lze k výchozímu textu vztáhnout i polemicky, jak budeme mít na konkrétních příkladech analyzovaných textů příležitost zjistit. Navíc se intertextualita neomezuje pouze na prosté navazování – k její bytostné podstatě patří i transformace cizích textů; intertextualita, respektive její využití zakládá celý soubor vzájemných vztahů mezi texty, které spolu takto „hovoří“. „Vskutku to, co pokládáme za intertextualitu, je vlastně implicitní vztah, jenž vzniká mezi zjevným a referenčním textem a jenž vytváří onu novou – intertextově platnou – textovou kvalitu.“<sup>56</sup> Vzniká tak mimo jiné prostor pro specifickou „textovou kombinatoriku“, jejíž konkrétní příklady budeme podrobněji analyzovat v dalších kapitolách této práce.

V tom nám může být nápomocno i rozlišení tří modelů intertextuality Renate Lachmann. Ta rozlišuje participaci („psaním vykonávaná dialogická účast na kulturních textech“, jež se projevuje zejména opakováním a inklinuje k metonymickému vyjadřování), tropiku („tragický boj proti cizím textům, nutně vepsaným do textu vlastního,“ snaha smazat stopy po cizích textech) a transformaci („přivlastnění cizího textu, uskutečňující se prostřednictvím distance, suverenity a zároveň uzurpujícího gesta přivlastnění, které tento text skrývá, zastírá, hraje si s ním,“ a to často na základě metaforického vztahu).<sup>57</sup> Právě transformace v autorčině pojetí má přitom za důsledek jistý synkretismus, ba přímo „esoteriku textu“, jež nás bude zajímat například na textech Bruna Schulze či Alexandra Wata.

V základu pozdějších konceptů intertextuality, jak je známe především z pera Julie Kristevy či Gerarda Genetta, stojí i úvahy Michaila Bachtina o dialogičnosti v literatuře.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Srov. např. MARKIEWICZ, Henryk. Odmiany intertekstualności. In: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa: PWN, 1989, s. 204–205.

<sup>55</sup> Viz např. ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace: úvod do studia literatury*, op. cit., s. 89.

<sup>56</sup> LACHMANN, Renate. Intertextualita jako konstituce smyslu, *op. cit.*, s. 82.

<sup>57</sup> LACHMANN, Renate. Mnemotechnika a simulakrum. In: LACHMANN, R. *Memoria fantastika*, op. cit., s. 39–41.

<sup>58</sup> Dobře si je Bachtinova vkladu do debat o intertextualitě vědoma právě Renate Lachmann – sama cituje Bachtinova slova, která (jakkoli odlišnou terminologií) dobře vyjadřují i naši snahu o propojení intertextuality, respektive dialogické hry textů s kontextem tradice: „Obzvlášť *minulý* smysl, tedy takový, který vznikl v dialogu minulých staletí, se nikdy nemůže stát stabilním (jednou provždy ukončeným a uzavřeným), nýbrž bude se v procesu následujícího, příštího vývoje dialogu měnit (a tím obnovovat). V každém okamžiku vývoje dialogu jsou obsaženy obrovské významové masy zapomenutého smyslu, avšak v určitých okamžicích dalšího vývoje dialogu budou – podle toho, jak na ně bude přicházet řada – vyvolány znovu do paměti a v obnovené podobě

Kristeva<sup>59</sup> navazuje na Bachtina konceptem dvou směrů, v nichž slovo (promluva, text) fungují: v opozici ke směru horizontálnímu je pak směr vertikální tím, co vypovídá o vztahu tohoto slova k jiné literatuře, jiným textům – a potažmo tedy také ke starší literární tradici. Intertextualita je pro ni přitom inherentní vlastností každého textu – a není tedy omezena pouze na konkrétní citáty či explicitní (a vědomé) narážky na konkrétní texty.<sup>60</sup> De facto každý text tak jistým způsobem navazuje na tradici (neboť intertextualitu lze považovat za specifickou formu návaznosti na tradici, včetně aspektu její kritiky či polemiky s ní). Jakékoli využití intertextu pak také přináší jeho obměnu, obohacení, využití v novém kontextu. Rozkrytí takové intertextuální hry je tedy svérázným dialogem současnosti s tradicí, s různými verzemi a způsoby čtení této tradice, dialogem původního textu s textem novým, aktuálním. „Prostřednictvím konstruovaných vyprávění lze odhalit některé dosud nedostupné vrstvy tradice a pohledět na ni z nového hlediska.“<sup>61</sup> Tradice totiž vyžaduje inovaci (a tím pádem rovněž obohacení), aby sama sebe udržela při životě. Takto shrnuje vztah mezi intertextualitou a tradicí Petr Pokorný: „Intertextualita také stále připomíná, že jednotlivé kusy tradice nelze zavrhnout (vyvrhnout), protože bychom bez ní přestali rozumět těm částem, které chceme podržet, a kdybychom i ty chtěli zavrhnout, přestali bychom rozumět sami sobě.“<sup>62</sup>

Zofia Mitosek vyvozuje z prací Julie Kristevy stručný závěr, podnětný i ve vztahu k avantgardní tvorbě, již se budeme rovněž věnovat: „Intertextualita je dvojitá hra: dává nový status transponovaným fragmentům (intertextům); konstruuje nové texty na ruinách starých. Literaturu tohoto typu Kristevová nazývá ‚paragramatickým psaním‘. Odvolává se přitom na termíny, které zavedl Saussure ve své analýze latinské poezie: anagramy jsou texty, pod nimiž se skrývají jiné texty, různě signalizované v konstrukci hlavního textu. Slovem ‚paragram‘, přejatým rovněž od Saussura, autorka dokazuje, jak se v jazykové a sémantické tkáni avantgardního díla chvěje jiná organizace: popřená, odmítnutá, parodovaná, ale stále přítomná.“<sup>63</sup> Autorka tím dobře ilustruje závěry, které jsme načrtli výše.

---

ožijí (v novém kontextu).“ (BACHTIN, Michail Michajlovič. „K metodologii humanitarnych nauk“, s. 373; cit. podle LACHMANN, Renate. Intertextualita jako konstituce smyslu, *op. cit.*, s. 96.)

<sup>59</sup> Viz např. KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*. Praha: Sofis, Pastelka, 1999.

<sup>60</sup> V tomto bodě Kristeva polemizuje s původním Bachtinovým pohledem na „dialogičnost slova“; francouzská badatelka zcela odsouvá do pozadí autorský záměr. I intertextové vazby podléhají v jejím podání historické determinaci mnohem méně, než tomu bylo ještě u Bachtina.

<sup>61</sup> POKORNÝ, Petr. *Hermeneutika jako teorie porozumění. Od základních otázek jazyka k výkladu bible*. Praha: Vyšehrad, 2006, s. 117.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>63</sup> MITOSEKOVÁ, Zofia. *Teorie literatury. Historický přehled*. Brno: Host, 2010, s. 373.

Moderní pojem intertextuality souvisí zároveň s otevřeným a dynamickým chápáním textu, jak jsme jej naznačili v úvodu této teoretické kapitoly. Širší pojmání samotné intertextuality pak dokládá, že se dnes stírají hranice mezi textem „literárním“ a „neliterárním“ či tradiční hranice žánrové. Každý text lze pak – přinejmenším teoreticky – vztáhnout k nejvyššímu možnému představitelnému textu, tedy kultuře („textu kultury“) obecně.

Přistoupíme-li na ono širší pojetí intertextuality, byl by v podstatě každý text zároveň intertextem. Jiří Homoláč „zeštíhluje“ poměrně komplikovanou Gennettovu klasifikaci mezitextových vztahů rozlišením tří základních typů těchto vztahů. „Architextovost“ je podle něj vlastností každého textu a jde o typ vztahu mezi texty, jenž je dán společným kódem (motiv, období apod.), který tyto texty sdílejí. O „metatextovosti“ lze v Homoláčově pojetí hovořit tehdy, je-li v textu pretext (tedy část jiného, staršího textu využitá v konkrétním aktuálním textu) přímo tematizován, a o „intertextualitě“ tehdy, je-li tematizován i vztah k tomuto pretextu.<sup>64</sup> V rámci analýzy konkrétních textů vybraných polských autorů zjistíme, že právě takové pojetí intertextuality může být vhodným nástrojem, ať už je vztah k pretextu (pretextům), tedy i ke starší, nejen literární tradici, manifestován jakýmkoli způsobem.<sup>65</sup>

Budeme-li na texty námi vybraných autorů pohlížet prizmatem takto chápaných intertextuálních vztahů, snad se nám podaří odhalit specifickou polyfonii těchto textů, dialog starého s novým, kde do sebe text nový, aktuální, vtěluje prvky textů staršího – a ani jeden z nich přitom není umlčen, promlouvají k nám oba a oba se navíc v tomto „rozhovoru“ vzájemně obohacují.

Takové texty zároveň umožňují „dvojitý čtení“: vedle vlastního příběhu rozvíjejí paralelní (byť v různé míře exponovanou – a v případě námi analyzovaných autorů často dosti heterogenní) rovinu textových prvků odkazujících k jiným textům. Žádný z těchto textových prvků přitom nemůže být interpretován ani sám o sobě, ani jedině a pouze skrze jeho vazbu k pretextu. Každý takový prvek je totiž součástí celé sítě vztahů, různě složitě a různě

---

<sup>64</sup> HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996.

<sup>65</sup> Například Adam Dziadek – na podkladě teorií Rolanda Barthes – považuje texty Aleksandra Wata, jednoho z námi analyzovaných autorů, za texty *scriptibles*, tedy za takové texty, jež jsou určeny pro opakované napsání, vyžadující od čtenáře aktivní, kritické (a dodejme kreativní) pře-čtení, respektive pře-psání – na rozdíl od textů *lisibles*, jež jsou „pouze“ texty ke čtení. (DZIADEK, Adam. Psychoanaliza tekstu Aleksandra Wata. In: BOROWSKI, J. a W. PANAS, eds. *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji“*. O *twórczości Aleksandra Wata*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2002, s. 275–291, zde zejména s. 278. Viz také BARTHES, Roland. *S/Z*. Praha: Garamond, 2007.)

heterogenní, a bez neustálého vztahování se k této „síti“ se nelze dobrat byť minimální konstituce smyslu díla.<sup>66</sup>

### 2.3 Židovská mystická hermeneutika a moderní literární hermeneutika

Hans-Georg Gadamer byl přesvědčen, že každé umělecké dílo je zakořeněno v náboženské zkušenosti a mělo by být čteno právě v rámci určitého religiózního kontextu a religiózní tradice. Podívejme se proto na možné paralely mezi přístupy k textu, jak je prezentují moderní literární hermeneutika na jedné a tradiční židovská, případně přímo kabalistická hermeneutika na straně druhé.

Michał Paweł Markowski v návaznosti na teologickou hermeneutiku (hermeneutická filologie využívaná k objasnění Písma svatého) odlišuje doslovnou hermeneutiku [„hermeneutika literalna“], která za skutečný smysl textu považuje smysl doslovný, a hermeneutiku figurální [„hermeneutika figuralna“], kde je smysl textu smyslem „přenosným“, metaforickým – význam textu je pouze znakem odkazujícím na jiný, další význam.<sup>67</sup> Právě druhý zmíněný směr by v mnohém odpovídal některým přístupům či koncepcím tradiční židovské hermeneutiky. Promítá se posléze například do řady hermeneutických motivů v próze Bruna Schulze.

---

<sup>66</sup> Vzájemné vztahy uvnitř této sítě osvětluje Renate Lachmann ve své analýze románu *Petrohrad* Andreje Bělého takto: „Heterogenitu a sémantickou polyvalenci usměřňují odkazové postupy směřující k izotopii, ačkoliv každý jednotlivý prvek vzhledem ke svému několikanásobnému kódování tyto izotopie opět ničí. To souvisí s dvojí tendencí takové intertextuální práce, která je na jedné straně dekonstrukcí, jež znaky uvolňuje z jejich uspořádání a dehierarchizuje je, na druhé straně je však rekonstrukcí, která vytváří korespondence, a tím usiluje o komplexní znakový útvar.“ (LACHMANN, Renate. *Intertextualita jako konstituce smyslu*, *op. cit.*, s. 82.) Tato slova zároveň dokládají zásadní vnitřní ambivalenci každého textu, který vstupuje do dialogu s texty jinými. Tato „figura ambivalence“ (řeceno slovy Renate Lachmann) se pak i v našich dalších úvahách objeví v několika svých možných podobách a reprezentacích.

<sup>67</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Hermeneutika*, *op. cit.*, s. 175. Gadamer v *Pravdě a metodě* píše v podobném smyslu o interpretaci jako takové – ta je podle něj nezbytná v okamžiku, kde nechceme důvěřovat tomu, čím daný text bezprostředně je. Problematiku metafory podrobně rozpracoval Paul Ricoeur (*Živá metafora*; srov. např. JANKOVIČ, Milan. *Literární dílo jako trvajících spor dvou diskurzů*. *Česká literatura*. 2003, č. 5, s. 562–569). Podle Ricoeura je napětí mezi tím, co metaforický výraz tvrdí, a tím, co je jím zamýšleno, respektive k čemu směřuje, základem sémantické redundance zejména básnického jazyka, která pak otevírá prostor novým, a snad i nečekaným významům. Metaforu chápe Ricoeur jako sémantickou inovaci, která je s to vytvářet nové významy. „Je zřejmé, že se u Ricoeura metafora stává zvláště v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století základním metodologickým prostředkem porozumění a interpretace textu, a to na rozdíl od předchozího období filosofického vývoje, kdy byla důležitým předmětem jeho zkoumání především funkce a úloha symbolu v mravních vztazích a v etické sebereflexi člověka (...)“ (HROCH, Jaroslav, Magdalena KONEČNÁ a Lukáš HLOUCH. *Proměny hermeneutického myšlení*, *op. cit.*, s. 277.)

Podobných paralel lze ostatně uvažovat více: klíčová myšlenka hermeneutiky Paula Ricoeura – že čtení a interpretace textů je nezbytným předpokladem sebepochopení člověka – by byla v mnohém blízka většině židovských mystiků. I mystika, včetně mystické interpretace posvátných textů, byla zároveň cestou do hloubi mystikovy duše a způsobem sebepoznání. Tento přístup se pak, jak ještě uvidíme, odráží i v židovském přístupu k textu.

Blížkost obou světů lze přiblížit i na příkladu Ricoeurovy koncepce symbolických struktur. Interpretaci takových struktur považuje Ricoeur za „myšlenkovou práci, která ve zjevném smyslu dešifruje smysl skrytý a rozvíjí ony roviny významu, které jsou zahrnuty ve významu doslovném.“<sup>68</sup> Ani Ricoeur, ale ani Gadamer přitom nezastírají, že takovýto přístup nás přibližuje k religióznímu pohledu na svět.

Kabalistická hermeneutika (ve svém specifickém mnohohlasí) vypracovala celou řadu interpretačních metod, s nimiž se židovští učenci a kabalisté pokoušeli rozkrýt tajemství ukrytá hluboko v nitru posvátných textů (to jest – najít v nich onen nepřímý, skrytý smysl). Lze dokonce říci, že svět židovské mystiky se cele točil kolem textu a kolem otázek jeho výkladu. Přesto i v rámci vědeckých prací věnovaných kabale a židovské mystice obecně se často větší pozornosti těšila bohatá kabalistická symbolika, a to právě na úkor otázek vztahu člověka jako interpreta k posvátnému textu. Tuto tendenci svými studii nejzásadněji narušil Moše Idel, na jehož práce se rovněž odvoláváme.

Byla-li již výše řeč o symbolu a symbolických systémech, musíme doplnit, že právě kabalistická symbolika je jednak neobyčejně hlubokou studnicí inspirace nejen pro židovské učence, ale i pro umělce – a nachází tedy své významné místo i v řadě moderních literárních textů (v českém prostředí lze zmínit romány Gustava Meyrinka či Jiřího Langera). Způsob, jak kabalisté přistupovali k symbolu a symbolickému myšlení jako takovému, navíc vykazuje jisté paralely s uvažováním moderních hermeneutů.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> RICOEUR, Paul. *Existence a hermeneutika*, *op. cit.*, s. 177.

<sup>69</sup> O symbolice v židovské mystice vedl polemiku Moše Idel se svým učitelem Gershomem Scholemem. Scholem byl velkým zastáncem univerzální platnosti židovské mystické symboliky, zatímco podle Idela hraje symbolické vyjadřování ústřední roli jen v tzv. teosofické kabale (nejčastěji spojované s knihou *Zohar* ze 13. století). Naopak tzv. extatická kabala, kupříkladu mystika Abrahama Abulafii, na niž se ve svých pracích často odvolává Władysław Panas, pracuje podle Idela spíše s alegorickým způsobem vyjadřování. (Abulafia totiž kritizoval užívání symbolů jako svědectví nedostatečného porozumění, symboly podle něj autoři z okruhu tzv. teosofické kabaly používali místo přesné a konkrétní definice.) (IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 238.) Idel kritizoval přílišnou soustředěnost badatelů na výklad kabalistické symboliky, a to na úkor hlubší reflexe komplikovaných vztahů mezi kabalistou jakožto interpretem a posvátným textem. Mnohdy se tento způsob pohledu na kabalistickou hermeneutiku přenáší i na literární analýzy židovských mystických motivů v textech nejrůznějších autorů, jež se poměrně úzce zaměřují na analýzu jednotlivých

Tradiční židovská teologie, a spolu s ní i tradiční židovská hermeneutika, jsou založeny především na Bibli a Talmudu. Svatý text, jakým Bible je, nelze nikdy zcela oddělit od společnosti (a života společnosti), jež jej jako svatý uznává. Celá židovská religiózní a kulturní tradice stojí na tomto textu – a na úctě k němu. Nejčastěji se setkáme s termínem „hebrejská Bible“. Tu tvoří kanonizovaný soubor židovských svatých knih. Je třeba ji odlišit od Bible tzv. křesťanské – kanonizovaný text hebrejské Bible se skládá z dvaceti čtyř knih, které tvoří tři hlavní části: Tóru, Proroky (*Newiim*) a Spisy (*Ketuwim*). V hebrejštině je Bible nazývána nejčastěji *Tanach* (akronym počátečních písmen všech tří částí hebrejské Bible), případně *Kitvej ha-kodeš* („Spisy svatyně“) či *Sefer ha-sefarim* („Kniha knih“). Tóra zahrnuje Pět knih Mojžíšových (Pentateuch). Židé věří, že Tóra byla Bohem zjevena Mojžíšovi na hoře Sinaj a ten ji potom sepsal do podoby, kterou známe dnes.

Talmud pak představuje právní a mravní kodifikaci Tóry. Jde v podstatě o rozsáhlý komentář k Bibli existující ve dvou verzích – Talmud jeruzalémský (vznikl okolo r. 400 n. l.) a autoritativnější babylónský (okolo r. 500). Talmud tvoří texty dvojí povahy: jednak nábožensko-právní a etické výklady a předpisy, jednak nejrůznější legendy, lidová vyprávění, úvahy o otázkách každodenního života každého Žida apod. Pojmem *halacha* („pravidlo“) se označují ty části Talmudu, jež se staly de facto normativním náboženským zákonem, ostatní texty bývají označovány jako *agada* („vyprávění“). V širším vymezení náležejí k Talmudu i texty *Mišny* (kodifikace tradičního náboženského zákona; konečná redakce Jehudy ha-Nasiho vznikla kolem 2. poloviny 2. stol.) a *Gemary* (komentáře k Mišně palestinských a babylónských rabínů ze 3.–6. stol.).

Podívejme se na úvod stručně na některé základní principy židovské hermeneutiky. Vydeme přitom zejména ze závěrů, jež ve společné publikaci s Christophem Dohmenem shrnul Günter Stemberger.<sup>70</sup> Ty budou doplněny o poznatky dalších badatelů, především Mošeho Idela (ten se věnuje zejména židovské mystické tradici).

Stemberger zdůrazňuje, že v židovské tradici sehrával od počátku klíčovou úlohu výklad Bible, a to dokonce ještě během procesu krystalizace samotného finálního znění biblického textu. „Proto také není otázka biblické hermeneutiky nastolena teprve tvář v tvář hotovému textu, což je možné v případě časově přesně vymezeného a do sebe uzavřeného

---

motivů, bez přihlídnutí k tomu, jak tyto možné vztahy k určité (nejen) kulturní tradici ovlivňují konstituování smyslu takového textu, přístup k jazyku daného autora apod. Tomu bychom se v naší práci rádi vyhnuli.

<sup>70</sup> DOHMEN, Christoph a Günter STEMBERGER. *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona*, op. cit.



literárního díla.<sup>71</sup> Text a výklad jsou tak vzájemně úzce propojeny, jsou de facto neoddělitelné (byť, jak podtrhuje Stemberger, pro znalce odlišitelné).<sup>72</sup> Definitivní zafixování textu Tóry pak nutně muselo vést k vypracování jiných, nových metod výkladu, aby Tóra zůstala textem živým. Lišil se však způsob výkladu *halachy*, kde Židé lpěli na doslovném smyslu textu, a způsob výkladu narativních pasáží, například prorockých knih, kde se naopak předpokládalo, že „duchem obdařený vykladač (...) dochází k hlubšímu poznání textu, než jaké připadlo původním adresátům zvěsti,<sup>73</sup> a výklad těchto částí svatého textu tak byl mnohem volnější.

D. Instone Brewer analyzoval rané rabínské texty z období před rokem 70 n. l., respektive zejména výkladové techniky a další hermeneutické postupy, jež se v těchto textech objevují. Výsledkem jsou podle něj čtyři hlavní exegetické postupy: „pešat“ (jednoduchý výklad),<sup>74</sup> nomologický přístup (čtení Bible jakožto právního dokumentu), super-doslovný přístup („ultra-literal“ – trvající na přísně doslovném smyslu Bible) a „deraš“ (alegorické čtení zohledňující „skrytý“ význam textu).<sup>75</sup>

V dějinách židovské hermeneutiky se však vyskytly i takové proudy, jež nakládaly s textem (překvapivě) odlišně. Stemberger upozorňuje například na kumránské biblické rukopisy, které se vyznačovaly poměrně svobodným přístupem k textu Bible, a posvátné tradování přesného znění biblického textu v tomto společenství ještě neexistovalo. Stemberger z toho vyvozuje následující závěr: „Při větší opatrnosti z toho přinejmenším můžeme vyvodit, že za svatý neplatil ani tak biblický text ve své vnější podobě, svém doslovném znění nebo způsobu zápisu, jako spíše obsah tohoto textu (...).“<sup>76</sup> Jak ještě uvidíme, stojí tento přístup v zajímavé opozici k těm tendencím, jež dbají na přesnost zápisu až striktně důsledně.

Opačným pólem již zmíněného doslovného výkladu svatého textu je také jeho výklad alegorický (který však nekonkuruje doslovnému, ale doplňuje jej). Ten došel svého vrcholu v díle Filóna Alexandrijského na počátku 1. století n. l.<sup>77</sup> Podle Filóna má výklad i svůj esoterický rozměr, který nemusí obyčejný čtenář či posluchač odhalit. I zde, podobně jako

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>72</sup> Podobné způsoby uvažování o textu a jeho komentáři či výkladu se zdá výrazně reflektovat zejména Bruno Schulz. Vrátime se k nim proto ještě podrobněji v kapitolách věnovaných tomuto autorovi.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>74</sup> Význam „doslovného smyslu“ získal tento termín až ve středověku, v klasickém rabínském období znamenal spíše smysl předávaný tradicí a v ní hluboce zakořeněný. (*Ibidem*, s. 108.)

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 88–97.

později v kabale, se tak setkáváme s konceptem interpreta, respektive vykladače-zasvěcence, který je sám obdařen darem od Boha, podobně jako byli autoři svatých textů, jež vykládá.

V dalším vývoji staré židovské hermeneutiky se o slovo přihlásili rabíni. Rabínská tradice výkladu, jak zdůrazňuje Günter Stemberger, ale například i Moše Idel, znamenala přelom. Rabíni totiž již vycházeli z fixovaného, uzavřeného a detailně propracovaného a stálého textu Bible,<sup>78</sup> „což je nejen pozoruhodné z hlediska dějin textu, ale také zásadně ovlivňuje specifickou rabínskou hermeneutiku, jejíž vznik by za jiných podmínek nebyl možný.“<sup>79</sup> Zdůrazněme to, co se nezsvěcenému čtenáři může zdát jako marginální: fixace textu Bible znamená mimo jiné, že byl přesně ustálen nejen pravopis, ale například i přesný počet písmen biblického textu (v hebrejském souhláskovém zápisu), z nichž žádné nesmělo vypadnout, žádné nesmělo být přidáno a žádné nesmělo být zaměněno za jiné. Navíc každý sebemenší detail byl považován za součást zjevení předaného na Sinaji Mojžíšovi; žádný z těchto zdánlivě nepodstatných detailů proto neměl být při výkladu opominut, neboť by mohl ukrývat důležité tajemství.<sup>80</sup>

Zmíněný souhláskový zápis biblického textu sehrával podstatnou roli. Součástí hebrejské abecedy je pouze dvacet dva písmen, konsonantů. Vokály ani přízvuky se tradičně nezapisují, respektive – zejména u posvátných textů – slouží jen jako pomůcka ke správnému čtení daného textu. Pro výklad textu pak měl souhláskový zápis významné důsledky. Konsonantický zápis totiž dává interpretovi nebývale velký prostor pro různé způsoby výkladu téže pasáže textu či téhož verše. Slova zapsaná pouze s pomocí souhlásek lze v hebrejštině vokalizovat až několika různými způsoby, navíc je lze číst ve spojení s předcházejícím či naopak následujícím slovem, čímž vznikají různé kombinace – a tedy i různé možnosti čtení, respektive výkladu.<sup>81</sup> Různě vokalizované varianty téhož sledu souhlásek spolu podle tohoto principu nesouvisejí jen čistě náhodně či formálně, ale spojuje je cosi hlubšího. Bible tak zůstává textem otevřeným. „A. Goldberg zdůrazňuje, že Písmo je pro rabínského vykladače kontinuum písmen hebrejského textu, primárně tedy nejde o pevně danou množinu významů a výroků, ale o řadu souhlásek, které se nejprve musí pospojovat, přečíst a naplnit smyslem. Písmo je „přesně definované množství grafických znaků. Artefakt

---

<sup>78</sup> Srov. *ibidem*, kap. Překlad jako výklad, s. 67–83.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 99.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>81</sup> Nikoli náhodou vyšly deníkové zápisky jednoho z námi analyzovaných autorů, Aleksandra Wata, pod názvem *Dziennik bez samogłosek* (1. vyd. 1986); autor je psal na psacím stroji, bez většiny samohlásek. Text později rekonstruovala jeho žena Ola Watowa (WAT, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa: Czytelnik, 1990).

«Písmo» je precizně vymezen a nesmí podléhat jakékoli změně. Tomuto určitému a konečnému souboru grafických znaků odpovídá stále ještě otevřený soubor jazykových znaků. Množství jazykových znaků se v průběhu výkladu zvyšuje, protože je odhalováno stále více prvků, které jsou jazykovým znakem (A. Goldberg, *Die Schrift der rabbinischen Schrifttauleger*, Frakfurter judaistische Beiträge 15, 1987, s. 14).<sup>82</sup> V tom je základ veškeré rabínské hermeneutiky.<sup>82</sup> Podobný přístup k textu a jeho struktuře lze pak zajímavým způsobem vztáhnout i k vybraným textům moderní literatury, jak ještě uvidíme.

Přesně ustálený, a tedy i neměnný počet souhlásek svatého textu je důležitý ještě z jednoho důvodu, jenž našel své výrazné uplatnění v pozdější židovské mystice, ale který uvádí i Günter Stemberger: „Přesný počet souhlásek totiž zároveň odpovídá základní struktuře bytí.“<sup>83</sup> Na textu Bible tedy stojí židovský svět, Tóra fungovala jako nástroj stvoření (pomocí jejích písmen byl stvořen svět). Pozdější kabala na tyto představy jednoznačně navazuje.

Moše Idel poznamenává, že podstatným znakem rabínské konceptualizace Tóry byl specifický status svatého textu, jenž se lišil od pojetí v jiných náboženských či mytologických systémech. Tóra byla sice podle Idela chápána hypostaticky, ale nikoli jako plná personifikace. Spíše byla ztělesněním, respektive vyjádřením vůle svého „autora“. V rabinismu došlo podle Idelova názoru k „radikální ontologizaci Tóry“ (a ontologický přístup k posvátnému textu je podle něj také jednou z hlavních spojnic mezi rabínskou literaturou a exegezí a pozdější teosofickou kabalou).<sup>84</sup>

Již v této době se přitom podle Idela rodí koncept skryté vrstvy či roviny psané Tóry, jenž se později rozvine právě v kabale. Idel v této souvislosti zmiňuje některé starší texty, například midraš *Konen*, podle nichž bylo přijetí Tóry Mojžíšem doprovázeno i předáním Božích jmen, jakýchsi tajných formulí. Tóra tak mohla být vnímána i jako jakýsi „zásobník“,<sup>85</sup> v němž jsou ukryta zašifrovaná Boží jména, jež mají navrch kreativní potenciál.

I rabínský výklad textu přitom stojí na několika základních principech, které jsou fundamentální i pro celou židovskou hermeneutickou tradici (a v mnohém je dále přejímá a rozvádí právě kabala). Text je vnímán jako pevně daná a do nejmenších podrobností fixovaná

---

<sup>82</sup> DOHMEN, Christoph a Günter STEMBERGER. *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona*, op. cit., s. 104.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>84</sup> IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation*, op. cit., s. 29–30.

<sup>85</sup> V anglickém originále používá Idel výrazu „box“ („a box where the names are deposited and kept secret“; *ibidem*, s. 321); český výraz „zásobník“ volíme zejména s ohledem na pozdější výklad, v němž bude hrát podobný obraz klíčovou roli v prózách Bruna Schulze.

(a takto uznávaná) struktura, ale zároveň jako „otevřený prostor výkladu“<sup>86</sup>. Dalšími charakteristickými rysy jsou již zmíněná specifika hebrejského jazyka, respektive jeho zápisu, i víra v to, že Bible v sobě neobsahuje nic zbytečné, že vše v ní obsažené, respektive zapsané, i každý nenápadný detail, má svůj bytostný smysl daný Bohem. Smysl (jako součást Božího sdělení lidem) má pak i každá možnost, byť i jen teoreticky skrytá v jazyce a textu Bible – úkolem vykladače je tyto možnosti odhalit. Všimá si přitom jak grafické, tak i zvukové stránky jazyka. (To nás může později analogicky odkázat například k avantgardní práci s grafickou a/nebo zvukovou stránkou jazyka.) V Bibli tak nenajdeme nic, co by nemělo nějaký (skrytý) význam. Vše slouží jako náznak, jímž se vykladač má nechat vést. Takový přístup připomene například hermeneutický motiv výkladu světa jako zašifrovaného poselství přítomný v řadě povídek Bruna Schulze.

Logickým důsledkem takového přístupu je pak předpoklad radikální mnohovýznamovosti takového svatého textu. „Myšlenka, že biblický text může mít množství rozdílných legitimních významů, vyplývá bezprostředně z pojetí Písma jako jedinečného, dokonalého a jednou provždy platného Božího sdělení. Má-li být text platný jednou provždy, [patrně „musí“ – v textu je nejspíše nedopatřením vynecháno sloveso, pozn. M. B.] nabízet přiměřené odpovědi na problémy jakékoli doby a navíc je vyjadřovat jazykem dané době adekvátním, pak se tento text musí vyznačovat extrémní otevřeností pro výklad.“<sup>87</sup> Tato úvaha je ostatně blízká i modernímu hermeneutickému uvažování o literárních textech, jejich „otevřenosti“ pro interpretaci i jejich vnitřní dynamice.

Rozdíl oproti kabale spočívá především v soustředěnosti klasické rabínské exegeze na jednotlivá slova či konkrétní detaily zápisu, nikoli na komplexní metodiku výkladu. Günter Stemberger označuje naproti tomu kabal za „systematickou dekonstrukci textů“,<sup>88</sup> která směřuje k rozbití svatých textů na základní, minimální jednotky, aby z nich posléze mohla vytvořit nový celek. „V rámci pevně daného, fixovaného obrazu světa se taková hra nevymkne snadno zpod kontroly, spíše napomáhá prohlubování důvěrné znalosti tohoto obrazu a umožňuje prozkoumávat vždy nové a hlubší vrstvy smyslu.“<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> DOHMEN, Christoph a Günter STEMBERGER. *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona*, op. cit., s. 104.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>89</sup> *Ibidem*. Vzápětí však Stemberger dodává: „V povědomí přitom ale stále zůstává nebezpečí, že výklad nenechá promluvit samotný text, ale pouze jej využije.“ V tomto případě však pro možné nebezpečí zcela libovolného výkladu platí totéž, co pro zcela libovolnou interpretaci v moderní literární hermeneutice.

Pozdější středověké osudy židovské hermeneutiky jsou rovněž nadmíru zajímavé. Zčásti se do nich promítají výše zmíněné starší tendence, které středověké přístupy rozvádějí či prohlubují, zčásti jsou zohledněny vlivy nové – například rostoucí vliv islámu. I díky němu se zprvu silně prosazoval zejména „racionální proud“ sázející na doslovný výklad textu Tóry. Středověká exegeze se pak zaměřuje i na jednu z krucióálních otázek židovské tradice vůbec – roli antropomorfismů v textu Bible. K této složité otázce se ještě vrátíme v průběhu dalšího výkladu.

Jiný přístup ke svatému textu představovaly jednak některé filosofické směry, jednak nejvýznamnější proud židovské mystiky – kabala.<sup>90</sup> Právě židovská filosofie se skrze důraz na alegorický výklad pokoušela vyrovnat s již zmíněným nebezpečím antropomorfismu v Bibli. Ještě jinak přistupovali k této problematice kabalisté. Sám Stemberger cituje slova Moše ben Nachmana neboli Nachmanida, středověkého filosofa a kabalisty, autora známého komentáře k Tóře: „V Tóře je každé hluboké tajemství, „zapečetěné v jejím bohatství náznaku, výrazu, písma a řeči.“<sup>91</sup> Kabalisté se nejen vrátili k původní rabínské tezi, že v textu Tóry je podstatný každý sebemenší detail.<sup>92</sup> Zastávali i názor, že Tóra je složena z Božích jmen, která je třeba dešifrovat, aby odhalila své pravé poselství. Gershom Scholem píše v tomto kontextu o „esoterickém aspektu Tóry“ tvořeném tajnými kombinacemi písmen, jež jsou skryty pod nám dnes známým pořadím písmen textu Tóry, které je proto nutno – více či méně radikálně – „rozbít“ a přeskupit.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Rozlišení termínů „židovská mystika“ a „kabala“ viz kapitola 4. Několik slov o židovské mystice.

<sup>91</sup> DOHMEN, Christoph a Günter STEMBERGER. *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona*, op. cit., s. 164.

<sup>92</sup> Tento posun dobře ilustruje i rozdílné pojmání slova a textu u jednoho z proudů rané židovské mystiky, tzv. mystiky merkavy na jedné a ve středověkém německém chasidismu na straně druhé. Zatímco mystika merkavy produkovala v rámci svých popisů vizi Božího trůnu a extatických výstupů mystiků do těchto sfér neustále nový proud slov, jakkoli excentrických, německý chasidismus představoval (např. podle Gershoma Scholema) nový, jiný duchovní vztah ke slovu, které má magickou moc. I proto kladli středověcí chasidé důraz na ustálený a přesně daný pořádek slov v posvátném textu – a k tajemství je vedla nikoli vynalézavá práce s neologismy a lexikální exploze, ale skryté vztahy mezi takto přesně danými prvky textu.

<sup>93</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*. Praha: Volvox Globator, 1999, s. 41–42. Srov. rozlišení Mošeho Idela: ten odděluje tzv. intratextuální přístup [„intratextual approach“] od přístupu tzv. extratextuálního [„extratextual approach“]. Pro první z nich je charakteristická snaha nově uspořádat jednotlivé jazykové jednotky, jež tvoří interpretovaný text, pro druhý naopak aplikace textu Tóry na systém pojmů ustálený vně samotného textu (IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation*, op. cit., s. 30–31, 320–321). Srov. také reflexi filosofa Adama Lipszyce zamýšlejícího se nad možnými analogiemi mezi novátorstvím v židovské religiózní tradici a novátorstvím v moderním umění: „Wykładnia rabiniczna ma jednak, by tak rzec, charakter horyzontalny (...) dokłada kolejne komentarze, w zasadzie nie anulując poprzednich, odnajdując zastosowania Prawa w nowych czasach, dzięrgając dalej wielką tkaninę tekstu. (...) Tymczasem wykładnia kabalistyczna ma charakter wertykalny (...) choć uczestniczy we wspólnocie interpretacyjnej, nie godzi się na cierpliwe tkanie tekstu tradycji, lecz (...) stara się w niecierpliwym geście dotrzeć do źródłowej prawdy (...).“

K takovým představám založeným na předpokladu existence skrytého aspektu Tóry patřila například ta, podle níž jsou pro vykladače posvátného textu podstatné i číselné hodnoty, jež jsou v hebrejštině přisuzovány jednotlivým písmenům. S jejich pomocí pak lze nalézt nové, dříve skryté významy jednotlivých slov či jejich spojení. Tato metoda (tzv. gematrie) se dočkala významného rozkvětu právě v kabalistických spekulacích. Pravidlo nazvané notarikon pak umožňuje číst každou hebrejskou souhlásku jako zkratku určitého výrazu. V textu Bible tak mohly být osvětleny i zdánlivě nesrozumitelné výrazy.

Jedním z prvních vlivných kabalistických textů je *Sefer Jecira* („Kniha stvoření“), sepsaná pravděpodobně v 7. století n. l. v Babylonii.<sup>94</sup> Právě v tomto spise se mimo jiné praví, že proces stvoření měl lingvistický charakter. Svět byl stvořen prostřednictvím jazyka, dvaadvaceti písmen hebrejské abecedy. Tato písmena, respektive jejich kombinace pak sloužily jako nástroje, a snad i prvotní hmota, z níž byl stvořen svět.<sup>95</sup> *Sefer Jecira* hovoří o 231 „branách“ – dvoupísmenných kombinacích dvaadvaceti písmen hebrejské abecedy. Tato představa odpovídá rovněž dvoupísmenným kořenům hebrejských slov. Scholem píše, že tyto kombinace jsou „pravými signaturami všeho skutečného“.<sup>96</sup> Jak uvidíme později u příležitosti konkrétních analýz, položila tím *Sefer Jecira* základ mnoha dalším kabalistickým technikám výkladu svatého textu.

V rámci tohoto stručného úvodu je třeba zmínit ještě jednu postavu světa židovské mystiky, reprezentující směr silně radikální – a přesto poměrně vlivný. Abraham Abulafia (1240–cca 1291) je spojen s proudem tzv. extatické kabaly soustředící se na mystickou zkušenost člověka. Cestou k mystickému poznání Boha se mu stala hebrejská abeceda. Vypracoval komplexní nauku o mystické meditaci nad písmeny a nad jejich kombinacemi jako prvky Božího jména, kterou pak šířila řada jeho žáků. I pro Abulafiu měla totiž podstata světa jazykový charakter. Jeho metoda spočívala více méně ve třech krocích: vyslovování jednotlivých kombinací a permutací písmen, posléze jejich zapisování, a následně kontemplanace toho, co bylo zapsáno. Mystik se skrze formu písmen a jejich kombinací snaží

---

Dlatego też przyjmuje przekazany tekst, nie dołączając do niego jednak horyzontalnie nowego komentarza, lecz rozrywa go, poddaje dziwnym deformacjom, by przebić się do tego, co w nim rzekomo od zawsze ukryte. Jeśli taka charakterystyka jest słuszną, można by ulec pokusie, by widzieć w kabaliście odpowiednik awangardzisty w tradycjach artystycznych.“ (LIPSZYC, Adam. *Mesjanizm i awangarda, czyli fantazja historiozoficzna na motywach frankistowskich. Tekstualia*. 2009, č. 3, s. 111–112.)

<sup>94</sup> Český *Sefer Jecira (Pražská)*. Přeložil Jaroslav MOUČKA. 2. vyd. Praha: Půdorys, 1993.

<sup>95</sup> Srov. IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation*, op. cit., zejména kap. VI. *Sefer Yetzirah and Linguistic Creational Processes*, s. 34–37.

<sup>96</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 152.

dobrat k jejich duchovnímu jádru.<sup>97</sup> K dalším podrobnostem týkajícím se nejen Abulafii, ale kabalistické hermeneutiky obecně, se vrátíme v dalších kapitolách práce, na příkladech konkrétních literárních textů, jež nám dají příležitost se k některým vybraným konceptům vrátit.

---

<sup>97</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Warszawa: Aletheia, 2007, s. 153–157.

### 3. Ještě několik vstupních poznámek

#### 3.1 Časové vymezení problematiky

Časový „rozvrh“ zpracovávané tematiky jsme v této práci zúžili na meziválečné dvacetiletí. Tato doba se v polském kontextu vyznačuje řadou specifíků. Polsko získalo po první světové válce na dlouho ztracenou samostatnost a polská literatura se (po čase znovu) toužila zbavit společenských a patriotických závazků, jimž se do značné míry cítila být povinována do té doby. Zároveň se s koncem první světové války otevřel v Polsku prostor pro recepci a reflexi nových uměleckých směrů a tendencí, jež zásadním způsobem ovlivnily literaturu v jiných evropských, zejména západních zemích již před válkou.<sup>98</sup>

Pro námi analyzované téma je navíc potřeba zdůraznit, že právě v období mezi první a druhou světovou válkou dochází v Polsku k nárůstu zájmu o tzv. židovská témata, postupně se rodí polsko-židovský „kulturní oběh“, vzniká řada časopisů, autoři židovského původu (mimo jiné v důsledku silících asimilačních procesů) stále výrazněji a početněji vstupují do polského literárního i veřejného kulturního (a ostatně také politického) života. Řada z nich se od vlastního židovského původu a židovské tradice vědomě a záměrně distancuje, reflektuje ji spíše v podobě stereotypních představ a schémat či si bližší vztah k ní znovu buduje a složitě hledá až posléze v kontextu událostí druhé světové války a šoa (například Antoni Słonimski) – anebo příliš necítí potřebu se k vlastnímu židovství vůbec vyjadřovat (Bolesław Leśmian). Jiní však ve své tvorbě reflektují ať už vlastní komplikovaný vztah k židovství a své specifické rozdělení mezi dvěma identitami (židovskou a polskou, jako například Julian Tuwim, ale i Aleksander Wat), nebo využívají tzv. židovské topiky, u vědomí společného a obecně srozumitelného kulturního kódu, kontinuity a zakořenění v tradici, jakou s sebou využívání těchto motivů a topoi nese (Bruno Schulz).

Řada z těchto autorů se cítila být spjatá s oběma tradicemi, jak židovskou, tak polskou. Lze proto v jejich případě hovořit o „polsko-židovské literatuře“? Eugenia Prokop-Janiec ve své práci *Międzywojenna literatura polsko-żydowska* uvádí dvě podmínky, jež takto označovaná literatura v meziválečném dvacetiletí splňovala, respektive měla splňovat:<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> K dějinám polské literatury v meziválečném období více viz např. KWIATKOWSKI, Jerzy. *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa: PWN, 2003.

<sup>99</sup> Dodejme, že termín „polsko-židovská literatura“ se začíná častěji objevovat až na počátku 30. let 20. století, a to jako označení pro tvorbu autorů, kteří psali polsky, ale zároveň se hlásili ke své židovské identitě a vlastnímu vztahu k židovské kultuře a tradici (na rozdíl od těch autorů židovského původu, kteří se cítili být asimilováni a



tematické kritérium (texty psané v polském jazyce, týkající se tzv. židovských témat) a biografické kritérium národní a kulturní sebeidentifikace autorů (autoři těchto textů sami sebe označují za Židy, otevřeně dávají najevo svůj vztah k židovské kulturní tradici).<sup>100</sup> Podobné definice užívá i Monika Adamczyk-Garbowska ve své práci *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*.<sup>101</sup> Adamczyk-Garbowska nicméně tento pojem nerozšiřuje například na autory nežidovského původu (jakkoli v meziválečném období by bylo podobných autorů jen pomálu). V této práci proto vycházíme z vymezení inspirovaného koncepty obou zmíněných autorek a pod pojmem polsko-židovská literatura chápeme tvorbu tematicky reflektující široce pojatou židovskou problematiku (náboženskou, společenskou, historickou...), povětšinou, nikoli však výlučně či nezbytně nutně tvořenou autory židovského původu, kteří tyto své kořeny vědomě reflektují a sami se jako Židé identifikují (byť s vědomím toho, že například postavení Bolesława Leśmiana je v tomto ohledu poměrně specifické, jak bude osvětleno v kapitole jemu věnované). Ani autoři, kteří se v některé fázi svého tvůrčího života kriticky vymezovali vůči například židovské religiozitě, totiž nepopírají svůj židovský původ a příslušnost k židovské kultuře; dobrým příkladem může být Aleksander Wat.

Otázka tzv. polsko-židovské literatury mnohdy úzce souvisí s otázkou tematickou, volbou určitých specifických motivů, topoi atd. Jisté shrnutí nabízí Władysław Panas, jeden z badatelů, kteří se systematicky věnovali otázkám židovských motivů v polské literatuře. Svě úvahy na toto téma shrnul v publikaci *Pismo i rana*.<sup>102</sup> Vyčleňuje přitom dvě roviny „židovské topiky“ [„topika judajska“]: 1. stereotypy a klišé na téma Židů, 2. reálné vlivy judaismu v Polsku, které se podle lublinského badatele objevují až v průběhu 20. století. Tato topika přitom podle Panase vychází ze tří hlavních zdrojů: z posvátných židovských textů (Talmud, Bible, kabalistické spisy), z klíčových událostí z dějin židovského národa (například

---

vztahovali se spíše ke kultuře polské, ale i od těch, kteří psali v jidiš, cítili se být jednoznačně zakořeněni v židovské tradici – a mnohdy byli rovněž angažováni v sionistickém hnutí; srov. např. ZUREK, Sławomir Jacek. *Zastygłe w polszczyźnie. Szkice o świętach w poezji polsko-żydowskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2011).

<sup>100</sup> PROKOP-JANIEC, Eugenia. *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków: Universitas, 1992, s. 19.

<sup>101</sup> ADAMCZYK-GARBOWSKA, Monika. *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004.

<sup>102</sup> PANAS, Władysław. *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin: Dabar, 1996.

šoa) a ze židovských legend a židovského folkloru (například motiv golema.)<sup>103</sup> Podobné motivy přitom podle Panase pronikaly do polské, respektive polsko-židovské literatury jednak přímo – prostřednictvím textů autorů židovského původu, kteří (alespoň do jisté míry) znali původní, originální texty židovské tradice, a jednak zprostředkovaně, bez znalosti primárních zdrojů. V rámci topiky vyrůstající jednoznačně z judaistické tradice vyčleňuje Panas několik okruhů: motivy talmudické („mudrcové Talmudu“ – „lidé Knihy“, židovské právo, spor s Bohem), motivy kabalistické (motiv Knihy, světla, specifické židovské angelologie), motivy chasidské (například cadik), motivy inspirované dějinami židovského národa (Erec Izrael, štetl, golem, Ahasver) a motivy spojené s problematikou šoa. Některé z těchto motivů či motivických okruhů budou analyzovány v dalších kapitolách naší práce.

### 3.2 Modernismus, avantgarda a meziválečné období v Polsku

Vraťme se však ještě jednou k samotnému vymezení (respektive způsobu vymezení) období, jemuž se věnujeme. Jakými různými způsoby lze totiž o meziválečném dvacetiletí hovořit? Jde o uzavřenou epochu s jasnými literárními dominantami, o „pouhou“ vývojovou fázi, o prolog či naopak doznívání epochy jiné, šíře rozvržené? Jak vymezit období, na které se soustředíme, jinak než prostým stanovením konkrétních dat označujících jeho začátek a konec (což by se navíc pravděpodobně nejnázne řídilo periodicitou historickou)?<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> V tomto ohledu však s Panasovou koncepcí polemizujeme. Jak se pokusíme doložit na příkladu zejména Schulzových a Leśmianových textů, motiv golema nemusí vždy vyrůstat pouze z folklorních zdrojů či z tradičních legend židovské diaspory (srov. také PANAS, Władysław. Topika judajska. In: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. BRODZKA, A. a kol., eds. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 1095–1104.

<sup>104</sup> Jedná o tendenci silnou v polské literární vědě, mimo jiné v důsledku vlivu tradičních periodizací z pera Kazimierze Wyky či Henryka Markiewicze. Tendence odlišovat jednotlivá relativně krátká a ucelená, jasně vymezená literární období (a v jejich rámci hledat a exponovat zejména ty jevy, které budou svědčit pro jednotnost a jedinečnost takto vymezených jednotek) a vymezovat konkrétní přelomy v literárním vývoji byla v Polsku často vedena snahou dosáhnout jisté míry korelace se zásadními událostmi a přelomy historickými, respektive politickými (dobře vidět je to ostatně dodnes, například v rámci debat o nejnovější literatuře, respektive o literatuře po roce 1989). (Pro meziválečné dvacetiletí lze samozřejmě ještě uvažovat o rámci několika relativně ucelených, mezi sebou konkurenčních poetik – situace po druhé světové válce se v tomto směru jeví ještě mnohem komplikovanější.) Svoji roli v tomto procesu však mohly sehrát i například populární koncepty literární generace či tzv. generačních prožitků, které mnohdy vedly k dalšímu rozdrobení rozsáhlejších literárních formací na menší či kratší úseky. A přitom – „Poznajac dzieje literatury w kategoriach meandrycznych etapów politycznych przeobrażeń, nie jesteśmy (...) w stanie dostrzec ani jedności, ani ciągłości, ani istotnego charakteru i znaczenia literackich przemian.“ (NYCZ, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. 3. vyd. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika,

Jerzy Ziomek například odmítá obecně ideu literárních epoch jako takovou. Místo ní volí kategorii „umělecká formace“ [„formacja artystyczna“], již rozumí „situaci“, která se vytváří kolem určitého jevu uznaného za typický pro dané období. Tato období jsou přitom badatelem chápána značně široce; v případě polské literatury uvažuje Ziomek o čtyřech takových „formacích“ – středověk, klasicismus, romantismus a avantgardismus. Právě formaci, kterou nazývá „avantgardismus“ [„awangardyzm“], vyčleňuje pro literaturu 20. století.<sup>105</sup> Tento „avantgardismus“ se má přitom vyznačovat převahou novátorství nad tradicionalismem, programovým (a „programotvorným“) zaměřením i důrazem kladeným na formu a práci s jazykem. V naší práci se pokusíme poukázat mimo jiné na možné paralely mezi takto vytyčeným avantgardním „programem“ a židovsko-mystickým kontextem, v jehož rámci lze texty analyzovaných autorů číst.

Ryszard Nycz ve své knize *Język modernizmu* navrhuje termín jiný – „modernismus“ [„modernizm“], respektive „modernistická formace“ [„formacja modernistyczna“], který (základně) vymezuje takto: „(...) rozległa literacka formacja artystyczno-światopoglądowa, sięgająca od swych początków z końca XIX wieku po fazę wyczerpania w latach sześćdziesiątych (...).“<sup>106</sup> Jeho vymezení jde tedy napříč tradiční literární periodizací. Začátky „modernistické formace“ spojuje Nycz jak s proměnami společnosti na prahu 20. století, tak s vnitřní diferenciací literatury (proto mimo jiné jeho základní rozlišení tzv. elitní a tzv. populární literatury), ale i – jak už název práce napovídá – s jiným, novým chápáním jazyka. Takto vymezená „modernistická formace“ je přitom podle Nycze charakterizována řadou navzájem provázaných opozic (jakousi síť), které jsou garantem její vnitřní dynamiky, ale zároveň i jednoty (především elitní kultura vs. populární kultura, autonomní literatura vs. angažovaná literatura, dále například exprese vs. konstrukce, abstrakce vs. konkrétno aj.). Využití podobného konceptu se tak může stát méně závislým na konkrétních změnách historických či politických a lépe se mu daří brát v potaz kontinuitu literárního vývoje.

---

2013, s. 20.) Je pak samozřejmě otázkou, do jaké míry nám podobný způsob pohledu na literární vývoj umožňuje (či naopak znemožňuje) zohlednit zasazení analyzovaných děl či celých komplexnějších literárních jevů do širšího kontextu. Nebo nakolik lze o podobné závislosti literárního procesu na procesu historicko-politickém uvažovat v případě některých modernistických literárních směrů hlásajících hesla „umění pro umění“ apod. Naše práce je mimo jiné pokusem překonat podobná úzká vymezení. I proto je nám blízká Nyczova idea tzv. modernistické formace nabízející možnost pohlížet na dějiny moderní literatury v kategoriích určité kontinuity, tradice, v širší perspektivě.

<sup>105</sup> ZIOMEK, Jerzy. Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej. In: ZIOMEK, J. *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa: PWN, 1994, s. 17–62. Například Mladé Polsko však Ziomek (na rozdíl od Nycze) začleňuje ještě do „formace romantické“.

<sup>106</sup> NYCZ, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, op. cit., s. 9.

Pojmu modernismus je přitom v polském kontextu třeba rozumět poněkud jinak, než tomu tradičně bývá v kontextu českém, respektive jinak, než tomu bývá v západní literární vědě. Tam bývá pod pojmem „modernismus/moderna“ chápáno nejčastěji celé období od počátku 20. století po změny, které do (nejen) literárního vývoje na přelomu 50. a 60. let vnesla postmoderna (samozřejmě za předpokladu, že přijmeme existenci jevu nazývaného postmodernou).<sup>107</sup> V polské literární vědě býval modernismus zprvu chápán úžeji, často jako označení určitého literárního období – ať už jako součást širšího pojmu Mladé Polsko, nebo jako epocha samostatná. Podobný způsob uvažování byl do značné míry ovlivněn Kazimierzem Wykou a jeho koncepcí modernismu jakožto úvodní, „přípravné“ fáze Mladého Polska, více méně v letech 1887–1903.<sup>108</sup>

Moderní koncepce – jako například koncepce Nyczova – už pojímají modernismus jako jev širší. Pro Nycze je „modernistická formace“ jevem zasahujícím mnohem delší časové období: modernismus ve Wykově pojetí (spolu s Mladým Polskem) interpretuje Nycz jako úvodní fázi, na kterou plynule navazuje meziválečné období a modernistická formace se difinitivně uzavírá v 60. letech dvacátého století.<sup>109</sup> Podobné širší vymezení by i v našem případě umožnilo srovnat nejen Wata se Schulzem, ale i Leśmianem, který svoji tvorbou a poetikou spadá jak do „modernistického“ období Mladého Polska, tak doby meziválečné.

Ještě trochu jiný pohled nabízí Włodzimierz Bolecki, například v textu *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*.<sup>110</sup> Navrhuje termín „modernismus v Polsku“ [„modernizm w Polsce“], který (na rozdíl od Nycze) vymezuje především a primárně jako jev literární – jako rozsáhlou periodizační jednotku vnitřně různorodou, na niž tedy nelze uplatnit jednu jedinou zastřešující kategorii typu avantgarda či modernita. Jednotlivé proudy či směry však podle Boleckého vstupují do řady vzájemných vztahů a konstelací (včetně vnitřních

---

<sup>107</sup> Srovnání nejrůznějších konceptů modernismu, respektive avantgardy viz např. ORSKA, Joanna. *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków: Universitas, 2004.

<sup>108</sup> „Przez modernizm rozumieć wcześniejszą, przygotowaną fazę twórczości pokolenia Młodej Polski, fazę związaną przede wszystkim z powstaniem indywidualizmu, z odrodzeniem metafizyki, z przesyleniem rodzajów literackich liryzmem i symboliką.“ (WYKA, Kazimierz. *Młoda Polska, t. 1. Modernizm polski*. 3. vyd. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, s. 30.)

<sup>109</sup> Włodzimierz Bolecki (BOLECKI, Włodzimierz. *Pólowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999) zasazuje konec „modernistické formace“ až do poslední dekády 20. století. Michał Legierski (LEGIERSKI, Michał. *Modernizm Witolda Gombrowicza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1999) spatňuje znamení konce modernistické formace v dílech typu Gombrowiczova *Kosmu* nebo třetího dílu jeho *Deniku*.

<sup>110</sup> BOLECKI, Włodzimierz. *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku – rekonesans*. In: BOLECKI, W. *Modalności modernizmu. Studia – analizy – interpretacje*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012, s. 51–96.

protikladů a vzájemných kritických vymezení) a de facto tak vytvářejí – či pomáhají budovat – určitou jednotu daného období. Literární modernismus (který podle autorova přesvědčení trvá od 90. let 19. století do dnešní doby) pak Bolecki charakterizuje následujícími sedmi dominantami: symbolismus, vitalismus, esencialismus, relacionismus, konvencionalismus, básnickost a konstruktivismus. Rozlišuje přitom tři fáze takto pojímaného modernismu: modernismus Mladého Polska, období po roce 1918 a období po roce 1956.

Na místě je bezesporu připomenout i zásadní Boleckého práci – *Połowanie na postmodernistów*. Na problémy související s modernismem/modernou totiž nejlépe upozornil problém s definicí či vymezením postmoderny. Bolecki v úvodu své práce vyjmenovává „údajné“ základní charakteristické rysy a znaky postmoderny, aby došel k závěru (respektive k nastolené otázce, otevírající další diskusi), zda takto vymezeným kritériím (mj. heterogeničnost, kult intertextuality, fragmentarizace, metafora labyrintu, palimpsestu, hra s metatexty aj.) neodpovídá už řada děl starší polské literatury, včetně těch, které budou zajímat i nás (Aleksander Wat, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, S. I. Witkiewicz, později Leopold Buczkowski či Teodor Parnicki). Sám sice vzápětí tuto možnost problematizuje – texty těchto autorů po formální stránce sice postmodernu silně připomínají, respektive předznamenávají, ale jejich „obsahy“ jsou navýsost antipostmodernistické, postmoderní formulí *anything goes* se totiž zmínění autoři zdají protirečit „hledáním skrytého smyslu“ skrze text<sup>111</sup> –, poukazuje tím však mimo jiné na klíčový aspekt jisté kontinuity ve vývoji polské literatury 20. století, ne vždy na první pohled patrný v případě tradičnějších koncepcí pracujících s jednotlivými, zřetelněji oddělenými periodami, respektive jednotkami.

---

<sup>111</sup> W BOLECKI, Włodzimierz. *Połowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, op. cit., s. 39. Bolecki shrnuje: „Ujmijmy rzecz w największym skrócie: postmodernizmem rządzi kult sztuczności, literaturą polską – chcemy czy nie chcemy – rządzi kult autentyczności. Cechą i wartością ‚postmodernizmu‘ jest dekonstrukcja rozumiana jako fragmentaryzacja, w Polsce koniecznością i powinnością jawi się rekonstrukcja (czyli odbudowywanie, a nie niszczenie). Postmodernizm gloryfikuje hedonistyczne przeżywanie czasu teraźniejszego, a przeszłość i przyszłość nie są dla niego wartościami, natomiast w Polsce każda przeszłość jest przedmiotem kultu, a przyszłość – stanem pożądania. Postmodernizm, fragmentaryzując przeszłość, likwiduje ciągłość, tymczasem literatura polska ciągłość (i jej zagubione czy zniszczone ogniwa) programowo pielęgnuje.“ (*Ibidem*, s. 39–40.) Dovolíme si na tomto místě zariskovat tvrzením, že podobná charakteristika, s jakou pracuje Bolecki při popisu „polského postmodernismu“, může platit i pro popis a charakteristiku polských avantgardních a experimentálních směrů meziválečného dvacetiletí (včetně části prózy, například Schulzova díla). Podobný pohled by tak odpovídal našemu přesvědčení, že polská avantgarda (a experimentální próza spolu s ní), zejména v případě autorů, jimž se podrobněji věnujeme (zvláště výmluvný je tu – i v kontextu dalších avantgardních polských tvůrců – příklad Aleksandra Wata), navazuje na starší tradici, včetně kritického či polemického vymezení se vůči ní, více, než se obvykle připouští. Bolecki zároveň chápe postmodernismus jako typologickou kategorii, která umožňuje nahlédnout starší literární tradici v nové perspektivě: „‚Postmodernizm‘ w takim ujęciu dałby się więc zastosować w historii literatury jako kategoria typologiczna, która obejmie wszystkie antymimetyczne innowacje tekstowe czy tekstotwórcze w literaturze polskiej XX wieku.“ (*Ibidem*, s. 35.)

Opačný názor shrnul v nedávnej debatě věnované na stránkách časopisu *Tekstualia* otázce „Czy awangarda jest jeszcze możliwa?“ Tomasz Mackiewicz: „Awangarda, jako część projektu modernistycznego, bezpowrotnie odeszła w przeszłość. Wyparł ją wszechobecny postmodernizm, który co najmniej z dwóch powodów stoi w sprzeczności z założeniami awangardy.

Po pierwsze, postmodernizm charakteryzuje się rezygnacją z ambicji uniwersalistycznych, z głośzenia prawd – moralnych, politycznych, religijnych – o powszechnej ważności, cechuje się brakiem wiary w społeczno-polityczne utopie. Postawa taka klóci się z awangardowym zaangażowaniem i awangardową wiarą w społeczne posłannictwo sztuki. (...) Po drugie, postmodernistyczna świadomość ‚wyczerpania źródeł‘ stanowi zaprzeczenie kultu nowości i paradygmatu postępu, na których bazowała awangarda.<sup>112</sup>

U vědomí výtek, které Boleckého koncepci (nepřímo) adresuje Mackiewicz, však přesto považujeme myšlenky obsažené v práci *Połowanie na postmodernistów* za velmi plodné a i pro naše rozvažování přínosné. Navíc tu Bolecki do jisté míry potvrzuje silnější návaznost na tradici, a to i v textech, které pro svou zdánlivou ‚avantgardnost‘ či ‚novost‘ nenavádějí čtenáře jednoznačně a přímočaře k zohlednění širšího kulturního kontextu.

Avantgardní postulát radikální negace minulého je samozřejmě jednak utopický, jednak se nutně musí dříve či později (a nejpravděpodobněji dříve) vyčerpat. Naší snahou je však mimo jiné upozornit na ty motivy v dílech vybraných autorů, které již v době nejdynamičtějšího rozvoje polské avantgardní a experimentální literatury překračovaly toto úzké vymezení – svého druhu past, kterou si na sebe sama avantgarda nastražila – směrem k jistému přesahu.

Podobné úvahy – jak debatu o modernismu shrnuje Jerzy Świąch<sup>113</sup> – jsou definitivním zavržením tradičního přístupu k literární periodizaci, často závislé na periodizaci historické. Možná nám tak tento změněný úhel pohledu umožní vysledovat v literárním vývoji 20. století dříve nepostřehnuté (nepostřehnutelné?) rysy a zároveň jistou kontinuitu a zároveň srovnat autory, kteří jsou si na první pohled spíše vzdálení (např. Aleksander Wat a Bolesław Leśmian).

---

<sup>112</sup> MACKIEWICZ, Tomasz. Zmierzch i trwanie awangardy. *Tekstualia*. 2009, č. 3, s. 19.

<sup>113</sup> ŚWIĄCH, Jerzy. Czy czeka nas nowa periodyzacja literatury współczesnej? In: ŚWIĄCH, J. *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa: PWN, 2006, s. 27–67.

Jak tedy vůbec v tomto kontextu uvažovat o meziválečném dvacetiletí? Nejen avantgardní tvůrci spatřovali v počátku nového století, respektive posléze v první světové válce a situaci bezprostředně po ní zásadní přelom. Souvisí to samozřejmě s obtížným hodnocením 20. století jako takového. Hans Georg Gadamer ostatně považoval za hybnou sílu vývoje literatury „neustálé projektování nanovo“. I na něj se odvolává Jerzy Świąch, když považuje „neustálé přehodnocování“ za proces charakteristický pro 20. století. Autoři, kterým se budeme v naší práci věnovat, se bezesporu řadí k těm, kteří neustále přehodnocovali tradice, z nichž vycházeli nebo které je ovlivnily – a toto přehodnocování je vedlo nejen k podnětnému hledání „nových projektů“, ale i k originálnímu dialogu s těmito tradicemi.

Tzv. evoluční model vývoje literatury, jak o něm často hovoří polská literární věda, předpokládá jistou kontinuitu procesů, k nimž v literatuře (a nejen v ní) docházelo. Proti tomu stojí model „revoluční“ předpokládající rychlé a náhlé změny paradigmatu, existenci klíčových zlomových momentů, minimálně teoreticky hlásajících více či méně radikální odetnutí od starší tradice. V tomto ohledu se stavíme na stranu modelu „evolučního“, což se na konkrétních příkladech pokusíme doložit v další části této práce.

Vraťme se však ještě jednou k avantgardě a k jejímu vztahu k moderně.<sup>114</sup> Piotr Śliwiński charakterizuje avantgardu jako základní formu modernistické umělecké praxe.<sup>115</sup> Jak dodává Joanna Orska, avantgarda je čímsi, co moderně zajišťuje kontinuitu a co stimuluje její dynamiku, co pro ni hledá nové, nekonvenční zakořenění v literární tradici.<sup>116</sup> Antitradicionalistické specifikum avantgardy je podle Orské nejčastěji zaštitěno postuláty a manifesty samotných avantgardních tvůrců hlásajícími otevřeně radikální rozchod se starší tradicí, případně minulostí jako takovou.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Názor, podle něhož je avantgarda spíše jakousi vstupní, úvodní fází modernismu, je charakteristický zejména pro severoamerickou literární tradici, zatímco v tradici evropské převažuje spíše postoj, který Joanna Orska přisuzuje i polské literární vědě: „W końcu stanowisko, w którym pomiędzy wszelką dwudziestowieczną awangardą a moderną przeprowadza się wyraźną cezurę, odnieść można do rodzimego kręgu badań nad literaturą polską (...)“ (ORSKA, Joanna. *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, op. cit., s. 64.) Objevují se ovšem i názory, že oba pojmy, respektive jevy – tedy avantgardu a modernismus – od sebe nelze jasně oddělit. Takový postoj zastával například Astradur Eysteinnsson, podle něhož je avantgarda nejdále jdoucím důsledkem modernismu, jeho zásadní radikalizací. (EYSTEINSSON, Astradur. *Awangarda jako/czy modernizm?* In: *Odkrywanie modernizmu*. NYCZ, R., ed. Kraków: Universitas, 1998, s. 155–227.)

<sup>115</sup> ŚLIWIŃSKI, Piotr. *Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004, s. 9.

<sup>116</sup> ORSKA, Joanna. *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, op. cit., s. 8.

<sup>117</sup> *Ibidem*, s. 62. Srov. také GAZDA, Grzegorz. *Awangarda, nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.* Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1987.

Astradur Eysteinnsson upozorňuje ještě na jiný fakt. Sám je nakloněn tomu nechápat avantgardu a modernismus jako dvě fáze literárního vývoje, respektive určité epochy, z nichž jedna by byla pouhou fází druhé (či naopak). Takový pohled by totiž podle Eysteinnsona pomíjel jistý univerzální rozměr avantgardy. „Nie ma konieczności, aby wiążac ,awangardę‘ z jakimkolwiek historycznym okresem; w ogólnym ujęciu odnosi się ona, jak podaje każdy dobry słownik, do eksperymentalnych oraz niekonwencjonalnych działań i kierunków, w szczególności artystycznych.“<sup>118</sup> Avantgarda v takovém pojetí by tak korespondovala se všemi uměleckými směry a hnutími, která postulují (a realizují) více či méně radikální novátorství, respektive experimentátorství – a byla by tedy kategorií širší, součástí širše rozuměné formace modernistické. Lze ji pak podle našeho názoru – v tomto širším chápání – vztáhnout i například na prózu Bruna Schulze. Eysteinnsson pak rovněž odmítá některými proklamovaný „ahistorismus“ modernismu (včetně jeho avantgardních proudů) – což je postoj bezesporu blízký našemu způsobu uvažování.

K samotnému pojmu avantgarda<sup>119</sup> dodejme, že se jedná o jev tradičně považovaný (a do značné míry jistě oprávněně) za poetiku „antitradicionalistickou“. Přední znalec meziválečné polské avantgardy Piotr Śliwiński píše v úvodu ke své antologii avantgardních textů, že avantgardu charakterizuje „często precyzyjny program unicestwienia przeszłości z jednej strony i równie często naiwna próba zapanowania nad przyszłością – z drugiej“.<sup>120</sup> Vystává tak však mimo jiné otázka, do jaké míry vycházejí podobná tvrzení a často zdůrazňované odmítání tradicionalismu z auto-deklarací samotných avantgardních tvůrců, nakolik z jejich programových textů a manifestů – a nakolik z jejich literární tvorby samotné. A nakolik jednotliví autoři z oné tradice (v našem případě tradice židovské) naopak čerpají. Do jaké míry avantgardní tvůrci ve své touze po dosažení „absolutna“ (využijme citát z Marinettiho *Manifestu futurismu*: „Żyjemy już w absolutnu, neboť jsme vytvořili věčnou, stále přítomnou rychlost.“)<sup>121</sup> opakují či varíjí tradiční touhu řady generací před nimi po

---

<sup>118</sup> EYSTEINSSON, Astradur. Awangarda jako/czy modernizm? *op. cit.*, s. 155.

<sup>119</sup> Pro nejobecnější, ale zároveň dostatečně vypovídající vymezení tohoto termínu lze shrnout teze Piotra Śliwińskiego: avantgardu lze považovat za souborný název pro spřízněné skupiny a umělecké tendence z prvních desetiletí 20. století, jež se vyznačují několika charakteristickými rysy – imperativem novátorství, proklamovaným antitradicionalismem (byť s tímto stereotypem se v naší práci pokoušíme do jisté míry polemizovat), tendencí teoretizovat vlastní aktivity, mimo jiné v podobě řady manifestů, tendencí vytvářet umělecké skupiny apod. (ŚLIWIŃSKI, Piotr. *Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna*, *op. cit.*)

<sup>120</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>121</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifest futurismu* [online]. [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=65](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=65)



zakušení téhož – a do jaké míry radikální a inovativní umělecké prostředky pro její vyjádření volí?<sup>122</sup>

Ruský kubofuturismus hlásal „nenávist vůči existujícímu jazyku“ – právě důraz kladený na otázky jazyka, slova (včetně slova „osvobozeného“), potažmo textu, včetně jazykových experimentů nejrůznějšího charakteru, nás – zejména v polském kontextu – vedou k úvaze o možných souvislostech mezi tvorbou vybraných meziválečných polských tvůrců a myšlenkovým světem židovské mystické tradice, v níž koncept slova, respektive textu sehrává klíčovou roli. Domníváme se, že právě topoi vztahující se ke slovu a textu představují zastřešující kontext pro řadu dalších motivů a obrazů, včetně například často mylně vykládaného motivu golema. Na podobné koncepty více či méně explicitně navazuje řada polských meziválečných autorů splňujících výše zmíněná kritéria pro možnost čtení jejich děl v kontextu židovské tradice (viz například schulzovský motiv *Knihy*, „estetika hry s písmeny“ a mozaika významů skrytá za nimi Aleksandra Wata apod.). Podrobněji se k takto načrtnutým otázkám a tématům vrátíme v rámci analýzy konkrétních textů Aleksandra Wata, Bruna Schulze a Bolesława Leśmiana.

Vztažení se ke starší tradici, respektive vymezení se vůči ní je kruciólním momentem literárního vývoje, ať už ve své podobě pozitivní, nebo negativní. Samozřejmě je také krokem nezbytným. Grzegorz Gazda píše: „(...) stosunek do tradycji, jaki by on nie był – pozytywny (konstruktywny) czy negatywny (destrukcyjny) – jest zasadniczym miernikiem intensywności i dynamiki ewolucji literackiej, jej zmian, innowacji i przewartościowań.“<sup>123</sup> Gazda však zároveň zdůrazňuje, že avantgardní vymezení se vůči starší tradici bylo v dosavadním vývoji literatury vymezením nejradikálnějším, a také nejkomplexnějším. Toto (negativní) vymezení bylo ve své nejčistší podobě charakteristické zejména pro futuristické programové texty. Právě v nich futuristé ani nepolemizují se starší tradicí, ani se ji nesnaží přehodnocovat – jednoduše ji se vším všudy zavrhnou. Mickiewicz a Słowacki, proti nimž se polští futuristé jmenovitě (a „exemplárně“) vymezovali,<sup>124</sup> jsou pouhým příkladem, protože příkladem z nejvyšších příček národního literárního kánonu. Přesto nemusejí být samotné umělecké

---

<sup>122</sup> Například o ruském futurismu píše Śliwiński: „Futuryzm rosyjski był dynamiczny, rewolucyjny, lecz zarazem ‚korzenny‘, gdyż chętnie czerpał z różnych źródeł kultury rosyjskiej (...).“ (ŚLIWIŃSKI, Piotr. *Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna*, op. cit., s. 15–16.)

<sup>123</sup> GAZDA, Grzegorz. *Awangarda, nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, op. cit., s. 177.

<sup>124</sup> „mickiewicz jest ograniczony. slowacki jest niezrozumiałym bełkotem.“ (STERN, Anatol a Aleksander WAT. *Prymitywiści do narodów świata*. In: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. JAROSIŃSKI, Z., ed. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978, s. 5.)

texty polských avantgardních tvůrců a dalších „novátorů“ a originálních autorů jen takto daleko jdoucí negací. Právě charakteru vztahu k tradici Aleksandra Wata, Bruna Schulze a Bolesława Leśmiana budou věnovány následující kapitoly.

#### 4. Několik slov o židovské mystice<sup>125</sup>

Židovská mystika není homogenním souborem kanonických posvátných textů, eventuelně ustálených ústních tradic a předpisů. Je živým, dynamickým, poměrně různorodým a polyfonním „esoterním hlasem“ judaismu, který se v průběhu několika staletí neustále vyvíjel. Homogenní není ani sama kabala.<sup>126</sup> Zároveň to však neznamená to, že by neexistovaly jisté základní představy společné všem školám či směrům kabaly a že bychom je nemohli z dnešního pohledu takto analyzovat.<sup>127</sup> Nesmíme ale současně zapomínat, že kabala byla de facto dialogem, diskusí, polyfonním myšlenkovým proudem.

Kabala, při zohlednění všech sporů, které se o jejím původu vedou,<sup>128</sup> vyrostla z bohatého podhoubí dávnějších tradic, zejména židovské biblické a pobiblické tradice, novoplatonismu a rovněž gnóze.<sup>129</sup> Už od nejstarších dob, kdy se kabala pomalu prosazovala nejprve v uzavřených, silně esoterních kruzích, se vyvíjela paralelně s tradičním rabínským judaismem založeným na studiu Tóry, Talmudu a midrašů i se židovskou filosofií – a to vše na ni samozřejmě působilo.

Co tedy tvořilo židovskou mystickou tradici? Pevným ukotvením každé mystiky je vždy určitá náboženská autorita a náboženská tradice, na jejichž základě daná mystika staví a jejichž symboly a obrazy využívá pro zachycení vlastních představ a idejí.<sup>130</sup> Teprve na této tradici a z ní vyrůstá ona „mystická nástavba“, v případě judaismu zejména kabala, sama nezvykle bohatá, rozrůzněná a do značné míry i nekodifikovaná. Tradiční židovská teologie je založena především na Bibli a Talmudu, nicméně k tomu, aby byla židovská náboženská tradice úplná, je třeba připočítat ještě mystické kabalistické spisy, ale i četné, zprvu zejména ústně tradované a z generace na generaci předávané myšlenky a představy.

Základní informace o povaze židovské mystiky, ať už z historického hlediska (Gershom Scholem) nebo spíše z fenomenologického úhlu pohledu (Moše Idel), lze najít sice

<sup>125</sup> Tato kapitola je upravenou verzí kapitoly z mé diplomové práce *Židovská mystika v próze Bruna Schulze* (FF UK v Praze, 2007).

<sup>126</sup> Pojmy „židovská mystika“ a „kabala“ nejsou plně synonymní, většina badatelů chápe druhý z těchto pojmů jako užší (a nepřifuzuje k němu například rané formy tzv. mystiky merkavy – viz dále). Ještě jiným pojmem je pak tzv. křesťanská kabala, jež se rozvíjela od 15.–16. století a jež je svéráznou syntézou křesťanských, židovských i řady okultních představ.

<sup>127</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyzyzm żydowski i jego główne kierunki*. Warszawa: Aletheia, 2007, kap. Ogólna charakterystyka mistyki żydowskiej, s. 13–52.

<sup>128</sup> IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 289–292.

<sup>129</sup> Viz např. MATOUŠEK, Jaroslav. *Gnose čili Tajné učení náboženské poslední století pohanských a prvních křesťanských*. 2. vyd. Praha: Herrmann, 1994.

<sup>130</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*. Praha: Volvox Globator, 1999, s. 11–35.

v nepříliš bohaté, ale v zásadě reprezentativní odborné literatuře, jež byla přeložena do češtiny, případně do polštiny.<sup>131</sup> K některým z tradičních kabalistických témat a motivů se podrobněji vrátíme v jednotlivých kapitolách naší práce, v souvislosti s konkrétními díly Aleksandra Wata, Bruna Schulze a Bolesława Leśmiana. V tomto stručném úvodu uvedme jen několik vstupních, základních faktů.

Kořeny židovské mystiky sahají až do starověku, nejstarší známé mystické texty náležejí k tzv. literatuře *hejchalot* („literatuře Chrámů či Paláců“) z prvních staletí našeho letopočtu, jež souvisí s dvěma proudy rané židovské mystiky, *ma'ase berešit* a *ma'ase merkava*.<sup>132</sup> V této rané fázi vývoje židovské mystiky šlo spíše o poznání nebeského světa Božího Trůnu, nikoli o zahloubání mystika do podstaty Boha jako v období pozdějším. *Ma'ase merkava* se soustředí především na popis mystických vizí Trůnu, nepouští se do propracovaných teoretických spekulací jako později kabala.<sup>133</sup>

Kabala (tento termín je odvozen od hebrejského kořene *-kbl-* a bývá překládán jako „tradice“, eventuelně „podání“) představuje esoterní tradici judaismu, jeho mystický směr tradovaný nejprve ústně, později zčásti zachycený v psané podobě.<sup>134</sup> Podle Gershoma Scholema vznikla samotná kabala v oblasti Provence zhruba na konci 12. století, a to na základě splynutí starších židovských mystických představ, gnostických tradic a novoplatonismu. Gnostické motivy přitom podle Scholema pronikly do židovského prostředí už v pozdním starověku a byly následně tradovány esoterně. Naopak Moše Idel v novějších

---

<sup>131</sup> Viz bibliografie v závěru této práce.

<sup>132</sup> Termínem *ma'ase berešit* jsou označovány „činy stvoření“ (slovo *berešit*, jímž začíná Starý zákon, znamená v překladu „na počátku“). Jde v podstatě o mystické úvahy o tom, jak vznikl svět a jaký význam v sobě nese příběh stvoření (například Gershom Scholem přitom klade důraz na úvahy týkající se řádu kosmu, nikoli na příběh vzniku světa, jako tomu bylo například v gnostických mýtech; SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego glówne kierunki*, op. cit., s. 88). Mystika *ma'ase merkava* byla spíše extatickým směrem usilujícím o dosažení mystické vize a pojednávající o mystickém výstupu k Božimu trůnu, jenž však současně znamenal symbolické putování do hlubin mystikovy mysli a skrytými oblastmi lidské duše. Během takového výstupu mystik procházel (nejčastěji sedmi) nebeskými paláci či chrámy. Vrcholem jeho vize pak bylo vidění Boha sedícího na Trůnu. Celý směr *ma'ase merkava* pak navazuje na vize proroka Ezechiela, zaznamenané ve starozákonní Knize Ezechiel. (Viz např. BÖNISCHOVÁ, Helena. *Ma'ase merkava. Starověká židovská mystika*. Praha: P3K, 2012.)

<sup>133</sup> Jak poznamenává Gershom Scholem, tato raná mystická literatura postrádá exegetický rozměr, nevykládá pasáže Písma svatého (SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego glówne kierunki*, op. cit., s. 59). Doplňme, že tento typ mystiky pracuje navíc s obrazem Boha-krále, kterého sice může člověk (mystik) ve výjimečných případech zahlédnout na Trůnu, ale který jinak nevstupuje do žádné výraznější interakce s pozemským světem, a to ani prostřednictvím Šechiny, jedné ze svých emanací/manifestací, jež stojí pozemskému světu člověka nejbliže (*ibidem*, s. 69).

<sup>134</sup> Pro stručný přehled dějin kabaly tu odkážme na jednu z mála českých prací věnovaných tomuto tématu: SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*. Praha: Fra, 2003.

studiích zastává názor, že velmi pravděpodobný je obrácený vztah – že naopak židovská myšlenková tradice mohla působit na vznik gnóze, a tyto judaismu vlastní esoterní myšlenky později položily základ kabale.<sup>135</sup>

Za první zásadní kabalistický text je považována *Sefer Jecira* („Kniha stvoření“), sepsaná pravděpodobně v 7. stol. n. l. v Babylonii. Její základ tvoří výklad o struktuře světa, kterou tvoří deset „pračíslel“ (zde označovaných jako *sefirot*) a dvacet dva písmen hebrejské abecedy. Už tady, ale především potom v dalších významných textech, silně mytizované knize *Bahir* (vzniklé kolem r. 1200) a zvláště mezi kabalisty nesmírně populárním *Zoharu* (*Sefer ha-Zohar* – „Kniha záře“; sepsaná kolem r. 1275 pravděpodobně r. Moše z Leonu), se objevují mnohé z ústředních myšlenek kabalistického učení. K těm patří především představa o skrytém, nepoznatelném a neosobním Bohu, či spíše Boží podstatě (*Ejn Sof*), učení o deseti *sefirot*, božských aspektech či netělesných duchovních idejích, jejichž prostřednictvím se Bůh jedině projevuje,<sup>136</sup> rozlišení kabalistické teosofie a tzv. extatických směrů<sup>137</sup> nebo mystické odůvodnění plnění *micvot* – Božích příkázání. Podrobnější výklad lze najít v odborné literatuře (viz také závěrečná bibliografie). Cílem této práce není podrobnější analýza kabalistických konceptů, přesto: u konkrétních otázek, jež se ukážou být pro naši práci přínosné, se podrobněji zastavíme v dalším výkladu a na vybraných konkrétních případech.

Zmíňme se však ještě o vývoji kabaly v 16. století, kdy se v prostředí palestinského Safedu, jenž se stal po vyhnání Židů ze Španělska v roce 1492 novým centrem židovské kultury i židovské mystiky, rozvíjí (vedle spekulativní kabaly r. Moše Cordovera) tzv. luriánská kabala, neobyčejně propracované učení r. Jicchaka Lurii (1534–1572) a jeho žáků, zahrnující celistvou a koherentní vizi universa, od vylíčení počátků stvoření (autoredukce Boha, tzv. *cimcum*) a následné vesmírné katastrofy „rozbití nádob“, v nichž na stvořený svět proudilo Boží světlo (*ševirat ha-kelim*), až po konečné obnovení harmonie (*tikkun*) završené příchodem Mesiáše. Luriánský koncept, jenž se dočkal neobyčejné popularity i mezi prostými

---

<sup>135</sup> IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., s. 60–62.

<sup>136</sup> Moše Idel shrnuje tři základní možná pojetí *sefirot*: 1. *sefirot* jako esence Božství, božské entity, tedy jako součást božské podstaty a božské struktury; 2. *sefirot* jako nástroje (de facto nebožské podstaty) či „nádoby“, s jejichž pomocí Bůh stvořil svět; 3. *sefirot* jako božské emanace, „imanentní prvek Božského“. (*Ibidem*, s. 172–173.)

<sup>137</sup> Idel rozlišuje dva základní směry uvnitř židovské mystiky. Tzv. teosofická kabala se zabývala strukturou božského světa. „Teosoficko-teurgický proud se soustředí na dvě základní témata: teosofii – teorii komplexní struktury božského světa – a rituálně zkušenostní přístup k božskému světu, spojený s ambicí dovést tento svět do stavu harmonie.“ (*Ibidem*, s. 17.) Druhým základním proudem, který Idel vyčleňuje, je tzv. kabala extatická, jež se zaměřuje na extatickou, mystickou zkušenost jednotlivce. O nejvýznamnějším představiteli tohoto směru, Abrahamu Abulafiovi, jsme se zmínili již v kapitole věnované židovské hermeneutice.

Židy, byl natolik životný, že se stal zajímavý rovněž pro řadu spisovatelů, respektive literárních badatelů (v polském kontextu se s ním setkáme především v pracích lublinského literárního historika Władysława Panase).

Kabala nevymizela ani v následujících desetiletích a staletích, rozvinula se více méně dvěma směry – na jedné straně vyústila v heretické učení Šabataje Cviho (tzv. sabatianismu), případně dalšího „samozvaného Mesiáše“ Jakuba Franka, přičemž ani jedno z těchto učení se z dlouhodobé perspektivy příliš neprosadilo (přineslo však nové pojetí Mesiáše, odmítající dřívější odosobnění této postavy – Mesiáš v koncepci sabatiniánů musí navíc osobně sestoupit do království zla, aby mohlo dojít k vykoupení a k nápravě světa poznamenaného zlem); na straně druhé pak v nesmírně životný východoevropský chasidismus, jenž se udržel při životě až dnešních dnů a jenž v mnohém ovlivnil i polskou, respektive polsko-židovskou kulturu meziválečného dvacetiletí.<sup>138</sup> Zakladatel hnutí chasidismu Ba'al Šem Tov („Pán dobrého, tj. Božího jména“) zdůrazňoval potřebu radosti a pokory, neboť Boží příkazy je třeba plnit s nadšením. Upřímná modlitba vyjadřovala oddanost Bohu více než studium Talmudu. Jak radostná služba Hospodinu, tak například úcta k duchovním autoritám, tzv. cadikům, se tak staly nedílnou součástí judaistické religiózní tradice, v polském prostředí mezi válkami ještě namnoze životné a živé.

---

<sup>138</sup> O chasidském prostředí pojednává např. i známý román Jiřího Langera *Devět bran*. Vzhledem k tomu, že chasidismus byl rozšířený (a životný) na slovanských územích, především v Haliči, nepřekvapí, že jeho dozvuky jsou zřetelné v tvorbě řady spisovatelů pocházejících z těchto území, včetně například Bruna Schulze.

## 5. Aleksander Wat

### 5.1 Jak číst Aleksandra Wata?

Aleksander Wat, zprvu futuristický básník a svébytný meziválečný povídkář, později esejista i autor básní hluboce zakořeněných ve středomořské kulturní tradici, zůstává v českém prostředí jménem v podstatě neznámým. Do značné míry neoprávněně, neboť i samy jeho futuristické texty z meziválečného období v mnoha aspektech překračují mantinely teoreticky vytyčeného futuristického programu a otevírají tak cestu k Watovým textům poválečným – mimo jiné i vzhledem k autorově židovskému původu (originálně reflektovanému) a jeho snaze vyrovnat se (v osobní rovině i ve vlastním literárním díle) s religiózním rozměrem lidského bytí. Podívejme se proto nejprve na různé možnosti čtení, jež Watovo dílo nabízí, i na některá historická a biografická fakta, která nám texty Aleksandra Wata pomohou přiblížit.

Aleksander Eliaz Chwat (jak znělo autorovo původní celé jméno)<sup>139</sup> se narodil – pro budoucího futuristu příhodně a symbolicky – 1. května roku 1900 ve Varšavě.<sup>140</sup> Vyrůstal v rodině chasida a kabalisty Mendela Michała Chwata.<sup>141</sup> Přesto měl mladý Aleksander ke svému vlastnímu židovskému původu a zejména k židovské tradici (jako mnoho jiných

---

<sup>139</sup> Například Adam Dziadek interpretuje změnu autorova příjmení optikou psychoanalýzy: podle polského badatele jde o odmítnutí, zavržení otceva jména (potažmo celé tradice s postavou otce spojené?); zbavení se neznělého písmena „ch“ přináší podle Dziadka proměnu příjmení ve slovo úderné, znělé, a Wat se odtržením onoho „ch“ (dle psychoanalýzy symptomu kastrace) v symbolickém gestu zbavil nejen neznělé hlásky, ale zároveň tak symbolicky vykastroval svého otce a převzal jméno Jiného (DZIADEK, Adam. Psychoanaliza tekstu Aleksandra Wata. In: BOROWSKI, J. a W. PANAS, eds. *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji“*. O twórczości Aleksandra Wata. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2002, s. 280). Změna příjmení však mohla souviset i s Watovými ranými futuristickými inklinacemi – „nové“ jméno si lze asociovat s fyzikální jednotkou výkonu (polsky „wat“) a interpretovat i v kontextu dobové (futuristické) fascinace moderní technikou.

<sup>140</sup> Dosud nejdůkladněji zpracovanou monografií věnovanou Aleksandru Watovi je práce Tomase Venclovy: VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997. Právě z ní přebíráme většinu životopisných údajů, které případně doplňujeme dalšími zdroji – zejména vzpomínkami samotného Alexandra Wata (viz *Mój wiek, Dziennik bez samogłosek*).

<sup>141</sup> Venclova dokonce uvádí (patrně na základě Watovy zmínky z poválečného komentáře k textu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka*; viz WAT, Aleksander. Coś niecoś o Piecyku. Brulion. In: WAT, A. *Wybór wierszy*. Wrocław: Ossolineum, 2008, s. 292–313), že rodina Chwatů byla příbuzná nejen s učencem Šlomo ben Jicchakem řečeným Raši (1040–1105), autorem slavného komentáře k Talmudu, rodákem z francouzského Troyes, ale také se známým kabalistou Jicchakem Luriou (VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 22). O Rašim se zmiňuje i sám Wat: „*Mój przodek Raszi płaszał w Symchas Torah. / Pouczal w mieście Troyes za Filipa Pierwszego. (...) Przecież glossy mojego przodka do Książ Starego Testamentu / trwają ciągle, aramejskie, w każdej ich edycji.*“ (WAT, Aleksander. Průba genealogii. In: WAT, A. *Poezje zebrane*. MICIŃSKA, A. a J. ZIELIŃSKI, eds. Kraków: Znak, 1992; cit. podle ŽUREK, Sławomir Jacek. *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2004, s. 27–28.)

Poláků židovského původu v oné době)<sup>142</sup> ambivalentní vztah. Watův otec nevychoval své děti k seznámení se s vírou a religiízní tradicí, ke které se sám hlásil, ponechával jim svobodu volby. Možná i to zavedlo později Wata ke hledání vlastní identity na poli křesťanství, ale i komunismu. Prostředí židovské religiozity, v němž vyrůstal, a zejména bohatá rodinná knihovna i otcem zdůrazňovaná úcta ke knize a psanému slovu na něj však dozajista měly svůj vliv,<sup>143</sup> ačkoli v textu svého avantgardního experimentu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* (tzv. *Piecyk*) sám ironicky útočí na duchovní dědictví otce a jím reprezentované židovské kultury: „*Á propos, krwawy testament mego ojca psuje mi chwile nawet najczystszych upojeń.*“ (Wat 2008, s. 25.)<sup>144</sup> Dává tak průchod své rané snaze zbavit se veškerých závazků spojených s vlastními židovskými kořeny, k nimž se však nakonec vrátí – a jež, jakkoli v podobě negované a vysmívané, jej provázejí i ranou tvorbou. Řada evidentních textových odkazů i hlouběji skrytý dialog s židovskou religiízní tradicí prosycenost Watova díla židovskou religiozitou jasně prozrazují.

Na religiízní rozměr Watovy tvorby poukazovala řada autorů. Jarosław Borowski věnoval svou knihu „*Między bluźniercą a wyznawcą*“<sup>145</sup> zkušenosti *sacrum* ve Watově poezii, v níž považuje religiízní problematiku za klíčovou. Analyzuje Watovu snahu najít takovou formu víry, která by dokázala odpovídat jeho životním prožitkům a zkušenostem, věnuje se Watovu vztahu k mýtům i judaismu (mimo jiné otázkám exegeze svatého textu, vztahu k holocaustu či autorovu komplikovanému vztahu k židovské tradici). Všimá si i Watovy složité christologie, z níž pramení i takřka sakrální funkce bolesti a utrpení, u Wata – zejména v pozdější tvorbě – nezvykle často opakovaná. Borowski se však ve svých analýzách soustředí především na poválečnou tvorbu Aleksandra Wata – a tu čte výrazně například v kategoriích židovské teologie postholocaustu či starozákonní koncepce dějin.

Transcendentálního, duchovního rozměru Watovy tvorby si všimá i Józef Olejniczak.<sup>146</sup> Ten pohlíží na Watovu tvorbu prizmatem kategorie *numinosum*, převzaté

<sup>142</sup> Srov. např. MATYWIECKI, Piotr. *Twarz Tuwima*. Warszawa: W.A.B., 2007.

<sup>143</sup> Srov. WAT, Aleksander. *Coś niecoś o Piecyku*. *Brulion, op. cit.*, s. 297 a 303.

<sup>144</sup> Watovy básnické texty (včetně básnické prózy *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka*) citujeme podle: WAT, Aleksander. *Wybór wierszy*. DZIADEK, A., ed. Wrocław: Ossolineum, 2008. Pro větší přehlednost a s ohledem na větší počet uváděných citátů v případě těchto primárních zdrojů využíváme pro tyto citace zjednodušený systém vycházející z tzv. harvardského systému. Konkrétní dílo (báseň), z něhož je citováno, je vždy uvedeno přímo v textu práce. (V českém překladu nejsou Watovy texty dosud dostupné.)

<sup>145</sup> BOROWSKI, Jarosław. „*Między bluźniercą a wyznawcą*“. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1998.

<sup>146</sup> OLEJNICZAK, Józef. *W-Tajemniczanie. Aleksander Wat*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.



z prací německého religionisty Rudolfa Otta (kromě toho také analyzuje Watovu historiosofii či „somatičnost“ autorových básní). Z pohledu židovské religiozity rozebírá Watovo dílo nejpodrobněji Sławomir Jacek Żurek v knize *Synowie księżycy*,<sup>147</sup> v níž se vedle Wata věnuje ještě reflexím židovské náboženské tradice v textech Henryka Grynberga. Pod patrným vlivem průkopnických prací jiného lublinského vědce, Władysława Panase, a jeho úvah o kabalistických motivech v povídkách Bruna Schulze vypracoval velmi podrobnou analýzu částých Watových obrazů (nicota, protiklad světla a temnoty, mesiášská problematika; motiv zrcadla jako místa prostupování různých světů, metafory mystických prožitků či jako symbolu uspořádání vesmíru aj.). Neanalyzuje nicméně podrobněji Watovu ranou tvorbu z meziválečného období, která nás v této práci bude zajímat především. Jak ještě uvidíme, naše čtení Aleksandra Wata optikou tradice židovské mystiky se navíc mnohdy vydává odlišným směrem.

I někteří z výše uvedených badatelů se pokoušejí interpretovat Watovo dílo v kategoriích mystiky. Například Borowski čte tyto „mystické prvky“ především v kontextu autorovy biografie, jako „kompleks faktów związanych z nawróceniem autora podczas pobytu w sowieckich więzieniach.“<sup>148</sup> My se však pokusíme prokázat, že tyto prvky lze číst i v jiném modu evokujícím nezvykle originální a osobitou imaginaci židovských mystiků.

## 5.2 „Obcowanie z Bogiem to walka najcięższa z wszystkich“

### Židovské kořeny Aleksandra Wata

Watův otec byl znalcem kabaly a tradic židovské mystiky, v rodině Aleksandra Wata se však mísily různé vlivy. Jeho matka Rozalia pocházela naopak z rodiny ortodoxní, kde se na jakékoli mystické inklinace pohlíželo podezřívavě. Sama však podle Watových vzpomínek nezdědila příliš z ortodoxie svého otce a k otázkám víry se stavěla spíše zdrženlivě, bez většího zájmu.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> ŻUREK, Sławomir Jacek. *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, op. cit.

<sup>148</sup> BOROWSKI, Jarosław. „Między bluźniercą a wyznawcą“. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, op. cit., s. 199. O Watových duchovních prožitcích z doby věznění v Sovětském svazu za druhé světové války se podrobněji zmíníme dále v textu.

<sup>149</sup> Viz WAT, Aleksander. *Kartki na wietrze*. In: WAT, A. *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 265.

Co se však zdá podstatné, život Aleksandra Wata byl od počátku poznamenán specifickým „synkretismem“. Ten byl dán nejen rodinnou situací, ale i dobovým postavením Poláků židovského původu v polské společnosti, jež s sebou neslo i jisté „rozdvojení“, rozkročení mezi dvěma kulturami, mezi dvěma světy. Aleksander Wat se s tímto specifickým „postavením mezi“ potýkal celý život.<sup>150</sup> Při sledování stop židovské religiozity v jeho textech z meziválečného období nám může být nápomocna i autorova biografie. Jeho způsob reflexe a zpracování (či přepracování) vybraných religiózních motivů<sup>151</sup> (ba dokonce sám jejich výběr) se totiž zdá být vázán na jednotlivé etapy „duchovního vývoje“, jímž si prošel. (Ačkoli si trůfáme tvrdit, že mnohé z judaistické tradice bylo v tvorbě i imaginaci autora *Piecyku* přítomno po celý jeho život.)

Aleksander Wat měl sedm sourozenců, z toho tři sestry (jedno z dětí Mendela Michała a Rozalie Watových zemřelo brzy po narození).<sup>152</sup> Jak sám Wat později poznamenal, jeho zbožného otce nikterak nerozčílilo, když se všechny Aleksandrovny sestry provdaly za katolíky.<sup>153</sup> Ostatně svérázné „koketování“ s křesťanstvím, stejně jako snaha vzájemně usouvztažnit obě víry, se později stane jedním z klíčových rysů Watovy tvorby.<sup>154</sup>

Podobně jako jeho sourozenci byl i Aleksander Wat od mládí prakticky ateistou, který tíhl k plné asimilaci s polskou společností.<sup>155</sup> Do značné míry na to měla vliv i levicová

---

<sup>150</sup> Podobně reflektoval později např. i své postavení mezi polskými emigranty: „W końcu ładnie się znalazłem: ani w kraju, ani z emigracją – w próżni. (...) Z emigracją nie znajdzie wspólnego języka, zawsze będę im obcy, problematyczny Polak. Jedynych Polaków, którzy mnie rozumieją, zostawiłem w kraju.“ (WAT, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*. In: WAT, A. *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 102.)

<sup>151</sup> Pojem „motiv“ chápeme ve shodě s Danielou Hodrovou, pro niž je literární motiv „zvláštním způsobem užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, která naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístěním v jádru díla, někdy i grafickým zdůrazněním apod. (...) Na rozdíl od slova a věty, které si čtenář tak říkajíc nevybírám, je motiv tím, co čtenář za takovýto prvek v určité fázi četby začne pokládat.“ (HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 721–723.) Hodrová si je přitom vědoma obtížného a ne zcela jednoznačného vymezení tohoto pojmu, který lze chápat jednak v užším smyslu „jako záměrně se opakující prvek“, tedy v rámci jednoho díla, a jednak širě jako „každý prvek – verbální i neverbální – který tvoří součást textu“.

<sup>152</sup> Jedna z Watových sester, Seweryna Broniszówna, byla známou polskou herečkou, krátce dokonce zasnoubenou s generálem Władysławem Andersem.

<sup>153</sup> WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony, t. II. 3. vyd.* Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 320.

<sup>154</sup> Takto Wat vzpomíná například na chůvu rodiny Watových, jež byla podle Watova svědectví horlivou křesťankou a čas od času brávala malého Aleksandra s sebou na mši: „A poza tym wpływ chrześcijaństwa. Już co najmniej od 7-go czy 8-go roku życia byłem dziecinnyim darwinistą i ateistą, ale – jak ci mówiłem – Anusia prowadziła mnie potajemnie do kościoła na nieszpory i to wpłynęło na mnie. Wyobraź sobie dziecko z żydowskiego domu i te świece, ta muzyka.“ (*Ibidem*, s. 210–211.) Srov. WAT, Aleksander. *Coś niecoś o Piecyku*. Brulion, *op. cit.*, s. 298 (i zde Wat, jistě ve zpětně poupravené reflexi, podtrhává, že už od osmého roku života byl darwinistou a bojovným ateistou).

<sup>155</sup> „(...) ojciec mój nie tylko miał tolerancję, ale też miał zasadę, aby w ogóle się nie wtrącać do czyjzegoś życia, szczególnie do życia dzieci. Tak że już wyrosłem w atmosferze właściwie bezbożnictwa, bo rodzeństwo było

orientace Aleksandra i jeho bratrů. Wat byl již v mládí fascinován ruskou revolucí – a inklinace k „novému řádu“, jenž se v Rusku zrodil, ho provázela po řadu dalších let. Polský futurismus byl bezpochyby směrem silně ovlivněným futurismem ruským. Avantgarda obecně pak světonázorově směřovala jednoznačně k politické levici, nejen v Polsku či Rusku. Aleksander Wat však přesto do polské komunistické strany nikdy nevstoupil a poměrně záhy se s komunistickou ideologií rozešel.<sup>156</sup> I později se o komunismu často vyjadřoval jako o paralele či analogii k víře.<sup>157</sup> Jeho vlastní příklon ke komunismu byl ve své době veden jistou krizí víry, hrozbou totální duchovní prázdnoty, jež zavání definitivní ztrátou smyslu bytí: „(...) nie pchnął mnie do komunizmu głód wiary, ale niemożność wytrzymania sceptycyzmu absolutnego, do samego końca i – co za tym idzie – bezsensu istnienia.“<sup>158</sup> Komunismus jakožto totalitní systém vyžadoval od člověka právě tak „totalní“, absolutní víru, podobně jako ji vyžadovalo například křesťanství. A stejně jako Wat později prohlédl komunistické „zotročení ducha“, dospěl i k poznání, že přihlášení se k jedné jediné formě víry pro něj není možné – právě proto, že vyžaduje absolutní přijetí. Přesto víru (či schopnost víry) celý život

---

starsze ode mnie i socjaliści, w każdym razie bezbożnicy.“ (WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. I. 3. vyd. Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 252). Srov. pozdější Watova vyjádření na téma jeho židovské (či polské?) identity: „Nigdy nie czułem się Polako-Żydem czy Żydo-Polakiem. (...) Zawsze czułem się i Żydem-Żydem, i Polakiem-Polakiem (jak by się powiedziało po francusku). Jednocześnie trudne do wytłumaczenia, ale prawdziwe. Zawsze byłem dumny (o ile wolno w ogóle być dumnym z przynależności do tej czy innej grupy ludzkiej), że jestem Polakiem, że jestem Żydem. A także zrozpaczony: że jestem Polakiem, że jestem Żydem.“ (WAT, Aleksander. *Moralia*. In: WAT, A. *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 19.)

V *Deníku bez samohlásek* se nicméně později dočteme: „Ale na starość znalazłem w sobie to niemądre uczucie i łapię się na tym, że jestem dumny ze swego żydostwa i nic, co było kiedykolwiek żydowskie, nie jest mi obce i im dalsze jest w czasie, tym mówi we mnie głośnieji: jestem, czuwam, abys pozostał mi wierny.“ (WAT, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*, *op. cit.*, s. 90.) Vrátime-li se k výše zmíněné sebeidentifikaci autora jako Žida-Žida a zároveň Poláka-Poláka, dokresluje Watův pozdější posun ve vnímání vlastní identity i o něco starší zápis pocházející rovněž z *Deníku bez samohlásek* (*Moralia* byla sepsána pravděpodobně v letech 1953–1957, *Deník bez samohlásek* v letech 1963 a 1964, tedy již v emigraci): „Jestem i zawsze byłem Żydem-kosmopolitą mówiącym po polsku, i tyle.“ (*Ibidem*, s. 139.)

<sup>156</sup> Sławomir Jacek Żurek přesto naznačuje, že Wat svou komunistickou angažovaností podporoval dobový antisemitský stereotyp „židokomunisty“ (ŻUREK, Sławomir Jacek. Aleksandra Wata wędrówka ku wyższym światom (od nihilizmu do judeochrześcijaństwa). In: BRZOZOWSKI, J. a K. PIETRYCH, eds. *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1999, s. 164).

<sup>157</sup> V rozhovorech s Czesławem Miłoszem hovoří Wat mimo jiné o analogii komunistické společnosti – chasidské společnosti, kterou spatřuje například v kultu duchovního vůdce: „Mistrz, wódz, przywódca. Kult mistrza, jak kult rabina czy cadyka, włącziwie raczej cadyka.“ (WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. I., *op. cit.*, s. 129.)

<sup>158</sup> WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. II. *op. cit.*, s. 316. Jinde píše Wat o tom, že komunismus byl pastí na ty, kteří byli religiózně zaměřeni, ale kteří v jistém okamžiku ztratili víru v Boha (WAT, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*, *op. cit.*, s. 344–345). O problematice angažovanosti Židů v komunistickém hnutí podrobněji např. viz HERTZ, Aleksander. *Żydzi w kulturze polskiej*. 2. vyd. Warszawa: Biblioteka „Więzi“, 2003.

hledal. Watova potřeba zakořenění v určité duchovní a kulturní tradici, tak silně pocíťovaná jak v době věznění v sovětských věznicích, tak v dobách jeho komunistické angažovanosti, se výrazně promítá i do autorovy literární tvorby. Víra byla pro Wata něčím, čeho nebyl s to v čisté podobě (rozumějme: odpovídající některému ze známých modelů religiozity) dosáhnout, ale od čeho se zároveň nedovedl oprostít. Víra pro něj byla neustálým bojem: „(...) obcowanie z Bogiem to walka najcięższa z wszystkich, ciągle, dusz, umysłów.“<sup>159</sup> Hledání jej tak nakonec zavedlo k nejrůznějším sférám kultury i religiozity, včetně té židovské.

### 5.3 „Cywilizacja, kultura, z ich chorobliwością – na śmietnik“

#### Aleksander Wat – futurista

Aleksander Wat stál spolu se svým přítelem ze školních let, Anatolem Sternem (mimochodem autorem rovněž židovského původu), u zrodu polského futurismu. V roce 1918 spolu vytvořili leták vytištěný na modrém papíře – jejich první společný manifest hlásající nadšení pro vše moderní a současné nesl název *TAK* („ANO“), žádný z výtisků se však do dnešní doby nedochoval.<sup>160</sup> Brzy následoval první polský futuristický večer (nazvaný s charakteristickou nedůvěrou v klasickou ortografii i slovtvorbu *Wieczur podtropikalny użądzony przez białych murzynów*) zorganizovaný právě Watem a Sternem 8. února 1919 ve Varšavě. Formát básnických večerů se posléze stane neodmyslitelnou součástí polského literárního života prvních poválečných měsíců a let. Futuristé, včetně Wata, často vystupovali i v nejznámějším místě, kde se podobná setkání konala – ve varšavské kavárně Pod Pikadorem na Novém světě. Wat (znovu spolu se Sternem) se pak podílel na několika dalších futuristických manifestech, respektive antologiích, včetně patrně nejznámějšího *gga* (1920), jehož součástí se stal i cyklus Watových básní *fruważce kiecki*.

---

<sup>159</sup> WAT, Aleksander. *Kartki na wietrze*, *op. cit.*, s. 263. Tento autorův citát se vztahuje k obecnější úvaze o komplikované reflexi díla Sorena Kierkegaarda v polském prostředí, je však také výmluvným dokladem Watova vlastního vztahu k víře.

<sup>160</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, *op. cit.*, s. 49. Je samozřejmě třeba upozornit, že konec války a znovunabytí polské samostatnosti přineslo v literatuře a umění obecně snahu „osvobodit umění“, vyvázat se z dřívějších povinností „služby vlasti“. Záliba ve všem novém, moderním a svěžím byla jedním z logických důsledků zkušenosti války a následné obnovy samostatného polského státu, která se projevovala nejen v polské avantgardě.

Futurismus se v polském prostředí dostává do výraznějšího povědomí až s koncem první světové války. V rámci dobových hesel o „odhození Konradova pláště“<sup>161</sup> a zapovězení veškeré tradice se jedním z oblíbených témat stává moderní civilizace, „město, masa, mašina“ (jak znělo heslo Krakovské avantgardy) v nejrůznějších podobách. Avšak sama poezie polských futuristů se těchto radikálních experimentů a tezí držela méně striktně než futuristické manifesty, a zároveň se nikdy nedokázala od tradice odpoutat tak radikálně, jak sami futuristé ve svých programových textech postulovali.<sup>162</sup>

Polský futurismus se přitom brzy rozdělil na dva „tábory“: krakovský (Bruno Jasioński, Tytus Czyżewski, Stanisław Młodożeniec) a varšavský (Aleksander Wat, Anatol Stern, Adam Ważyk). Zatímco krakovští futuristé vycházeli z tzv. formismu,<sup>163</sup> a tím pádem i z jisté spřízněnosti literární, respektive slovesné tvorby s výtvarným a vizuálním uměním, varšavští futuristé kladli větší důraz na akustické vlastnosti jazyka.<sup>164</sup> Tzv. varšavský futurismus se také vyznačoval větší dávkou humoru, sklonem k parodiím a nejrůznějším jazykovým hram. Právě jazykové experimenty zejména varšavských futuristů, jejich příklon k parodii a humorné demontáži jazyka, bude východiskem našeho dalšího výkladu. Vrátime se i k oné, ve futuristických manifestech často propagované negaci tradice.<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup> „ (...) Ojczyzna moja wolna, wolna... / Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada. / Ojczyzna w więzach już nie biada, / Dźwiga się, wznosi, wstaje wolna. (...)“ (SŁONIMSKI, Antoni. *Czarna wiosna*. In: SŁONIMSKI, A. *Poezje zebrane*. Warszawa: PIW, 1964, s. 62.)

<sup>162</sup> Upozorňuje na to ostatně i Jerzy Kwiatkowski ve své syntéze polské literatury meziválečného dvacetiletí, která zůstává i řadu let od svého napsání a vydání nejdůležitějším a respektovaným shrnutím dané problematiky (KWIATKOWSKI, Jerzy. *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa: PWN, 2003). Jako nejdůležitější futuristickou a nejradikálnější pak Kwiatkowski interpretuje poezii Tytuse Czyżewského. Zbigniew Jaroński navíc doplňuje, že i fascinace moderní technikou sehrávala u polských futuristů menší roli než u jejich evropských kolegů (JAROŃSKI, Zbigniew. *Futuryzm*. In: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. BRODZKA, A. a kol., eds. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 315).

<sup>163</sup> Jako formisté je označována skupina malířů a spisovatelů působící ve 20. letech v Krakově. Bývají k ní řazeni Leon Chwistek, bratři Andrzej a Zbigniew Pronaszkové a Tytus Czyżewski, zprvu pak také Stanisław Ignacy Witkiewicz. Název skupiny odkazuje na estetický program Leona Chwistka, který usiloval o „čistý estetismus“ a „dokonalou formu“.

<sup>164</sup> Srov. ŚNIECIKOWSKA, Beata. „Nuż w uhu“? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.

<sup>165</sup> Druhým vůdčím avantgardním směrem byla v meziválečném dvacetiletí Krakovská avantgarda, směr považovaný některými polskými autory za „avantgardu v úzkém významu tohoto slova“, za umělecky nejvhodnější a nejvyzrálejší projev avantgardních uměleckých experimentů. Jednalo se o skupinu autorů (Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek) soustředěnou kolem klíčové osobnosti Tadeusze Peipera a jeho časopisu *Zwrotnica*. Zatímco futuristé přistupovali k jazyku jakožto k prvku „starého světa“, který je třeba „dekonstruovat“, demaskovat, rozložit a s nímž je možno si libovolně pohrávat, Krakovská avantgarda vnímala jazyk jako bytostně tvůrčí element, jehož potenciálu chtěla maximálně využít. Výrazněji pracovala s významy slov v nejrůznějších jejich spojeních a kombinacích (vzpomeňme dnes již klasická Peiperova hesla „metaforyczny ciąg intelektualny“ nebo „układ rozkwitania“), futuristé naopak vykazovali tendence vyzdvihovat

Nejznámější futuristické dílo Aleksandra Wata – básnickou prózu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka* – napsal autor již zkraje roku 1919. Tiskem vyšlo na podzim téhož roku, byť s datací 1920. O vzniku tohoto textu s obtížně přeložitelným názvem se traduje řada legend. Podle té, kterou uvádí i Tomas Venclova (a opírá se přitom o Watovu pozdější reflexi),<sup>166</sup> napsal Wat text v horečkách a „transu“, sedě u kamínek (titulní „piecyk“), v lednu roku 1919. Jakýsi stav transu si údajně sám navozoval, aby „osvobodil“ vlastní imaginaci. Text měl později odnést bez korektury a jakýchkoli úprav přímo do tiskárny, kde sazeč přidal k již tak místy nesrozumitelnému textu několik svých vlastních přehlédnutí a omylů.<sup>167</sup> Vznikl tak takřka esoterický, hermetický text vyznačující se mnohovrstevnatostí, rafinovanou intertextuální hrou a neobvyklou heterogeničností. Dodnes jde patrně o nejzdařilejší a nejživotnější dílo polského futurismu.

V roce 1920 publikoval Wat ve futuristických manifestech i tzv. namopaniki – svérázné jazykové experimenty, pravděpodobně jedny z nejradikálnějších polských futuristických textů vůbec. Součástí futuristické brožury *Nuż w bżuhu* (1921) se stal i Watův *Namopanik Barwistanu*, kde – jak ještě uvidíme – podléhají slova radikální sémantické destrukci a exponována je naopak především zvuková vrstva básně, respektive jazyka, a to na úkor funkce nazývací; slova nic nepojmenovávají, nejde o jejich význam, ale o to, jak znějí... Právě ve Watově futuristické práci se slovem (jejíž specifika zdůrazňovalo už *gga*) se již v této rané fázi autorovy tvorby, zdánlivě zavrhuující vše, co do té doby kultura přinesla, zračí jistá analogie s kabalistickým přístupem k jazyku.<sup>168</sup>

Jaký byl pohled futuristy Aleksandra Wata na teoretické postuláty futurismu (či avantgardního umění obecně) – a jak se tento projevoval v jeho vlastní tvorbě? Pokud

---

zejména zvukovou, případně vizuální, respektive grafickou rovinu jazyka, s níž experimentovali. Futuristické heslo „osvobozených slov“, vysvobození slova ze syntaktických a logických vazeb či zdůraznění zvukových vlastností slov (navíc upomínající na performativní aspekt jazyka), jež mělo vést k futuristy postulované svobodě (mimo jiné i v nakládání s jazykem) a zřeknutí se jakýchkoli pravidel (včetně „pravidel minulého“), tak do jisté míry stojí v kontrastu s Peiperovou vizí poezie jakožto tvorby, jež má jasný řád, metodu a disciplínu – ačkoli v kultu moderní civilizace, respektive „města, masy, mašiny“ lze jistě spatřovat spojitost obou proudů.

<sup>166</sup> Viz WAT, Aleksander. Coś niecoś o Piecyku. *Brulion*, *op. cit.*, s. 306–307.

<sup>167</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, *op. cit.*, s. 79. (Viz také WAT, Aleksander. Coś niecoś o Piecyku. *Brulion*, *op. cit.*, s. 306–307.)

<sup>168</sup> WAT, Aleksander. Coś niecoś o Piecyku. *Brulion*, *op. cit.*, s. 308–309. Wat později sám konstatoval, že polský futurismus, opožděný minimálně o deset let za literárním vývojem jiných zemí a přejímající více méně hotové vzory zejména ruského futurismu, neměl (a vlastně ani nemohl mít) dlouhého trvání a žádným zásadním způsobem polskou poezii neovlivnil. Jediný originální prvek pak podle Watova hořce ironického konstatování představovala mladistvá naivita polských futuristů a jejich nezkušenost ve věci poezie. „Była to prawdziwa antypoezja, antyliteratura, w dzisiejszym znaczeniu tego słowa i posłowie do alamanachu *GGA*, jej program i hasła mogłyby pasować do *Operetki* Gombrowicza.“ (*Ibidem*, s. 309.)

bychom se totiž pokusili číst Watovu ranou tvorbu prizmatem futuristických programových textů, odkryjeme neočekávané vrstvy jeho textů – vrstvy, jež se až překvapivě často teoretickým postulátům futurismu vzdalují.<sup>169</sup> Není přitom naším cílem analyzovat podrobně všechny manifesty polského futurismu, ba ani ty, k jejichž vzniku přispěl Wat osobně; pro podobný úkol neposkytuje naše práce dostatečný prostor a komplexní analýza „žánru“ futuristického manifestu ani není pro cíl naší práce otázkou klíčovou. Pokusíme se však v dalších částech práce srovnat teoretická východiska Wata-futuristy s jeho vlastními ranými texty.

Autor povídkového souboru *Bezrobotny Lucyfer* sám významně přispěl ke vzniku několika futuristických manifestů. V prosinci 1920 se spolu s Anatolem Sternem podepsal pod „prvním polským almanachem futuristické poezie“ *gga*, jenž obsahoval rovněž manifest *Prymitywiści do narodów świata i do polski*. V něm k nám promlouvá jednak silná negace tradice a dosavadních výdobytků kultury i civilizace („cywilizacja, kultura, z ich chorobliwością – na śmietnik“; „przekreślamy historję i potomność. (...) polska winna się wyrzec tradycji, mumji księcia józefa i teatru“), jednak snaha vytlačit z umění logiku („chwalimy rozum dlatego też odrzucamy logiczność, to ograniczenie i tchórzostwo umysłu. nonsens jest wspaniały przez swą treść nieprzetłumaczalną, która uwypukla naszą twórczą szerokość i siłę.“).<sup>170</sup> Futuristé tak chtěli aktivovat jiné oblasti či jiné funkce mozku, lidského smýšlení. Jak již bylo naznačeno Włodzimierzem Boleckým, nejen u Wata lze již ve 20. letech pozorovat některé prvky tradičně spojované s postmodernou. Sám Wat k tomu později dodává: „Wszystko co jest – było. (...) Jedynym wyjściem z tego magicznego koła szablonu i antyszablonu jest nie reinwencja języka, ale reinwencja samego poety. To znaczy pisanie wierszy jako przeistoczenie własnej psychiki i odwrotnie: przeistoczenie własnej psychiki w twórczość.“<sup>171</sup> Aleksandra Wata se zdá tento postoj či přístup k literatuře provázet po celý život. Problematizuje posléze i jeho vztah k jazyku jako materiálu avantgardních experimentů.

---

<sup>169</sup> V tomto bodě je nutno připomenout klíčový text Włodzimierze Boleckého (BOLECKI, Włodzimierz. *Regresywny futurista*. In: BOLECKI, W. *Połowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999, s. 182–200), v němž autor upozorňuje na různé tradice (zejména grotesku), z nichž Watovy futuristické texty v čele s *Piecykem* vyrostly, a načrtává portrét Aleksandra Wata – atypického futuristy, v jehož tvorbě se výrazně projevují nejrůznější disonance a paradoxy, jež ve futuristických manifestech a postulátech latentně dřímaly.

<sup>170</sup> STERN, Anatol a Aleksander WAT. *Prymitywiści do narodów świata i do polski*. In: *Antologia polskiego futurizmu i Nowej Sztuki*. JAROSIŃSKI, Z., ed. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978, s. 3–4, 6.

<sup>171</sup> WAT, Aleksander. *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*. In: WAT, A. *Publicystyka. Pisma zebrane, t. V*. Warszawa: Czytelnik, 2008, s. 721.

Watův a Sternův manifest *gga* nabízí i zajímavý pohled na futuristický koncept slova: slova mají svoji váhu, zvuk, barvu, mají své místo v prostoru. Slovo se pro futuristy stalo klíčovou jednotkou; o tom může svědčit i Watovo a Sternovo široké (byť lehce ironické) rozumění pojmu „slovo“ – nejkratším slovem je zvuk, nejdelším kniha. Význam slova je přitom druhořadý (nezávisí na pojmu, jenž je mu připisován), futuristé považovali slovo primárně za zvukový materiál.<sup>172</sup> Podobně v knize je podstatná její forma (formát) a vytištěná podoba, nikoli na prvním místě její „obsah“.<sup>173</sup>

Jako by bylo principem nejprve rozbít veškeré existující struktury, a na jejich ruinách potom vybudovat nový svět, jistěže lepší. I kabalistické permutace písmen nejprve „bořily“ původní strukturu světa-textu, aby – téměř jako zásahem demiurga – sestavily z jednotlivých osvobozených prvků nový celek, jenž nám konečně (po)odhalí obsah původního Božího sdělení a navrátí nás k prvotnímu rozvržení světa... Oba přístupy navíc spojuje touha po novém – oba sice vyrůstají z tradice, ale cestou její negace (rozbitím a překročením jejích mantinelů) vyslovují touhu po novém řádu, po jiném vidění světa („světa-textu“). Paralela mezi přístupem avantgardního umělce k uměleckému textu a přístupem kabalisty k posvátnému textu je nejen lákavá, ale může být i podnětná. Filosof Adam Lipszyc k ní připojuje i analogii na rovině vztahu avantgardního umělce, respektive kabalisty k tradici (v protikladu k pojmání tradice v „konzervativnějším“ umění a rabínském judaismu): „Tryb rabiniczny ma zapewne wiele wspólnego z takim rozumieniem praktyki artystycznej, które w innowacji widzi kolejny ruch w płodnej przestrzeni tradycji – żywej, a przez to otwartej na płynne zmiany. Tryb kabalistyczny ma do tradycji stosunek znacznie bardziej niecierpliwy, indywidualistyczny i subwersywny, nie daje się więc wpisać w tego rodzaju zdrowy konserwatyzm. Jeśli chodzi o analogie z historią sztuki czy literatury, ma więc zapewne więcej wspólnego ze śmielszymi gestami, zmierzającymi do właściwej formy drogą radykalniejszych przeobrażeń języka tradycyjnego czy – mocniej – do indywidualistycznego zawłaszczenia przekazanego języka, nie zaś do włączenia się w ponadindywidualną tradycję

---

<sup>172</sup> „SŁOWA mają swą wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI. są to decydujące wartości słowa. słowa, najkrótsze (dźwięk) i słowa najdłuższe (książka). znaczenie słowa jest rzecz podrzędna i nie zależy od przypisywanego mu pojęcia należy je traktować jako materiał dźwiękowy UŻYTY NIEOMANATOPEICZNIE.“ (STERN, Anatol a Aleksander WAT. Prymitywiści do narodów świata i do polski, *op. cit.*, s. 5–6.)

<sup>173</sup> „główne wartości książki – to format i druk jej po nich dopiero – treść.“ (*Ibidem*, s. 6.)



praktiky.<sup>174</sup> K této možné paralele s avantgardním (a minimálně „watovským“) přístupem k jazyku a slovu se vrátíme na vybraných příkladech v dalších kapitolách naší práce.

V následujících kapitolách se budeme věnovat zejména vztahu Aleksandra Wata k tradici židovské, vypovídající je však i jeho vztah k básnickým předchůdcům Baudelairovi či Rimbaudovi, jehož verše konec konců uvozují *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka*.<sup>175</sup> „(...) i tak pod etykietką futuryzmu drukuje swoje pierwsze tomy Anatol Stern (‘Nagi człowiek w śródmieściu’, ‘Futuryzje’), w których pobrzmiewają jednak całkiem bliskie echa symbolistycznego antyestetyzmu, ‘Kwiatów zła’ i poematów Rimbauda; i tak epatujący tytułem tomik prozy ‘Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka’ z mottem Baudelaire’a czytać trzeba jako swoistą trawestację ‘Iluminacji’. Swoistą, bo proza Wata jakby urealnia w sposób brutalnie naturalistyczny mistyczo-profetyczną metaforę autora ‘Sezonu w piekle’.<sup>176</sup> Travestie, groteskní deformace a parodické přetváření (nejen tzv. židovských motivů) je čímsi, co je s Watovou ranou tvorbou neodmyslitelně spjato – a co ho do jisté míry přibližuje i poetice Bruna Schulze či (v menší míře) Bolesława Leśmiana. Zřejmé je to nejen z autorova specifického vztahu k Baudelairovi, ale i židovské tradici, jak uvidíme dále. Parodie může být přitom považována

---

<sup>174</sup> LIPSZYC, Adam. Mesjanizm i awangarda, czyli fantazja historiozoficzna na motywach frankistowskich. *Tekstualia*. 2009, č. 3, s. 112. Lipszyc jde nicméně ve své úvaze ještě dále a (v rámci zmíněného přirovnání k různým proudům uvnitř judaismu) rozlišuje tři role: rabína, kabalistu a „mesiášského bojovníka“. „Zwolennik trybu rabinicznego jest cierpliwy: zbawienie, ostateczna prawda to dla niego nieskończenie odległy punkt, ku któremu powoli zmierza, spokojnie rozwijając Prawo drogą interpretacji. Kabalista jest przebiegły: pozoruje cierpliwość, akceptuje formy tradycyjne, ale poprzez nie próbuje przedrzeć się ku wyższej prawdzie, która daje zbawienie. Mesjański bojownik, zrodzony z kabalisty, nie chce już dłużej czekać: rozrywa tekst tradycji i w akcji transgresji dąży do zbawienia przez grzech, w wyrwach i pięknościach wypatrując nastanie nowego świata, którego nasz, stary, nie potrafi sobie przedstawić. I to właśnie ów bojownik wydaje mi się prawdziwym odpowiednikiem awangardzisty.“ (*Ibidem.*) Aleksander Wat na podobnou představu navazuje například ve svých prozaických textech z meziválečného období (viz kapitola 5.16 „Bezrobotny Lucyfer“). Wat-prozaik: svět bez Boha i ďábla), v nichž myšlenku o spasení skrze hřích originálně rozvíjí.

<sup>175</sup> „Tu verras dans ce tableau un promeneurs fombre et soitaire plongé dans le flot mouvaut de multitudes et envoyant son couer et sa pensée à une Éulectre lointaine qui essayait naguère son front baigné de sueur et rafraichissait ses levres parcheminées par la fièvre.“ (Editor výboru z Watovy poezie Adam Dziadek doplňuje k Baudelairovým slovům polský překlad L. Choromaňského: „Ujrzysz w tym obrazie włóczęgę posepnego i samotnego, pogrążonego w ruchliwej fali tłumu i posyłającego serce i myśl ku odległej Elektrze, która niedawno ocierała czoło jego skąpane w pocie i oświeżała wargi, stwardniałe od gorączki; cytát z ułożonego w formie listu wstępu do *Sztucznych rajów* (cyt. za: Ch. Baudelaire, *Pożeracz opium i inne szkice ze zbioru Les Paradis artificiels*, przeł. L. Choromański, Warszawa 1921, s. 2).“ Upozorňuje zároveň, že Wat nebyl v přepisu Baudelairových slov zcela přesný. (WAT, Aleksander. *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka*. In: WAT, A. *Wybór wierszy*. Wrocław: Ossolineum, 2008, s. 3–4, pozn. A. Dziadka č. 2.)

<sup>176</sup> GAZDA, Grzegorz. *Awangarda, nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.* Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1987, s. 200.

za jeden z prostředků, s nímž groteska pracuje,<sup>177</sup> a vyzdvihuje přitom například intertextuální hru autora, v tomto případě i s odmítanou či negovanou kulturní tradicí. S těmito postupy souvisí i deformace skutečnosti, právě u Wata patrně nejzřejmější.

#### 5.4 „Siedziałem w kącie i płakałem, chociaż nie miałem mokrych oczu“

##### „Mystické“ zkušenosti Aleksandra Wata ze sovětských vězení

Do roku 1924 se Wat živil jako literát, zejména vydáváním nejrůznějších brožurek, později si vydělával především jako překladatel z ruštiny, angličtiny a francouzštiny.<sup>178</sup> O rok dříve se seznámil se svou budoucí manželkou Paulinou (Olou) Lew,<sup>179</sup> která pocházela rovněž z židovské rodiny a která stála po boku svého muže, přes všechny jeho životní peripetie, až do jeho dobrovolné smrti. Díky ní pak máme k dispozici i řadu původně neznámých textů Aleksandra Wata. Jako svatební dárek pak Wat věnoval své ženě povídkový soubor nazvaný *Bezrobotny Lucyfer*, vedle *Piecyku* druhé zásadní autorovo dílo z předválečného období.<sup>180</sup>

Zatímco básnická próza *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka* zaujala výrazněji snad jen S. I. Witkiewiczze, který ji věnoval nadšenou recenzi, *Bezrobotny Lucyfer* (vydaný 1926, s datací 1927), i díky svérázné auře skandálu, zaznamenal ohlas mnohem větší. Wat v něm opustil cestu náročné experimentální tvorby libující si v intertextuálních vazbách a kulturních aluzích a zvolil svérázné prolnutí filosofické paraboly, grotesky a sžíravé parodie dobového stavu evropské společnosti se všemi jejími nedostatky i mýty. Soubor devíti povídek Wat později hodnotil jako odraz a reflexi světa očekávajícího „velkou katastrofu 1939–45“.<sup>181</sup> Jak ještě uvidíme, Wat v těchto prózách podrobuje kritice i dobové chápání pojmů „národ“ či „náboženství/víra“, a snadno v nich odhalíme i jeho

---

<sup>177</sup> BOLECKI, Włodzimierz. Groteska. In: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, op. cit., s. 351. Bolecki zdůrazňuje mimo jiné důležitost grotesky pro meziválečnou avantgardu: „Właśnie ekspansja nazewnictwa awangardowych ‚izmów‘ i powszechna w tym czasie niechęć do dziedzictwa historycznego powodują, że groteska staje się zapomnianym językiem artystycznym, którego jednak powszechnie się używa.“ (*Ibidem*, s. 354.)

<sup>178</sup> Viz VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 65–66. Mezi texty, které Aleksander Wat přeložil, patří i *Bratři Karamazovi* F. M. Dostojevského.

<sup>179</sup> Aleksander Wat a Paulina Lew byli oddáni ve varšavské synagoze 24. ledna 1927 (viz *ibidem*, s. 122).

<sup>180</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>181</sup> WAT, Aleksander. Przedmowa do drugiego wydania. In: *Archiv A. Wata*, složka 35. Cit. podle VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 139.

ambivalentní vztah k vlastní národnosti či jisté náboženské neukotvenosti, jež ho dlouho provázela životem.

Watova komunistická a marxistická angažovanost jej v roce 1929 přivedla až do čela nově vydávaného levicového měsíčníku *Miesięcznik Literacki*. Později pak na tato léta vzpomínal jako na dobu svého nejhlubšího úpadku, jako na období „morálního šílenství“, z něhož jej definitivně vyléčilo až komunistické vězení, v němž se ocitl za války.<sup>182</sup> Zároveň ho práce v měsíčníku odvedla od vlastní literární tvorby; po vydání povídek *Bezrobotny Lucyfer* sice ještě napsal několik dalších prozaických textů, žádný z nich se ale nedochoval. Kromě esejí a dalších publicistických textů a několika překladů se k umělecké tvorbě vrátil až po druhé světové válce.

Právě v souvislosti s vydáváním časopisu *Miesięcznik Literacki* byl Aleksander Wat v září roku 1931, krátce po narození syna Andrzeje, poprvé zatčen a (na tři měsíce) uvězněn. Zvláštní postavení Aleksandra Wata v polské kulturní obci oné doby trefně shrnuje Tomas Venclova: „Až do końca dwudziestolecia międzywojennego traktowano Wata jako niebezpiecznego komunistę; kogoś należącego do tzw. „żydokomuny“. W zachowanym dokumencie zawierającym nazwiska osob, które w wypadku wojny miano aresztować, figurują obok siebie nazwiska: Wat, Broniewski,<sup>183</sup> Wasilewska.<sup>184</sup> (W zamęcie po agresji hitlerowskiej zaniechano wykonania tego planu.)“<sup>185</sup> Avšak již v průběhu 30. let Watova fascinace komunismem postupně slábla. Mohla s tím souviset, jak naznačuje i Tomas Venclova, mimo jiné sílíci diskriminace Židů v předválečném Polsku, ale i zprávy přicházející v té době z Ruska.<sup>186</sup>

Když vypukla druhá světová válka, utekli Watovi z Varšavy do Lvova. Situace Poláků na územích okupovaných Sovětským svazem však nebyla jednoduchá. Ve Lvově se Aleksander Wat ještě po jistou dobu, spolu s dalšími polskými spisovateli, například

---

<sup>182</sup> Viz např. VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 175.

<sup>183</sup> Władysław Broniewski (1897–1962) – polský „revoluční“ básník, autor známé básně *Bagnet na broń* mobilizující polskou společnost krátce před útokem Hitlera na Polsko. Spolu s Watem se podílel na vydávání časopisu *Miesięcznik Literacki*, spolu také byli za války vězněni v sovětských vězeních.

<sup>184</sup> Wanda Wasilewska (1905–1964) – polská spisovatelka a politická aktivistka. V roce 1939 přijala sovětské občanství, ve Lvově měla vůdčí postavení mezi tamějšími polskými a ukrajinskými komunisty (zasadila se mimo jiné o propuštění řady Poláků ze sovětských lágrů). Působila i jako válečná dopisovatelka Rudé armády. Pro pozdější generace Poláků se však stala symbolem národní zrady.

<sup>185</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 194.

<sup>186</sup> *Ibidem*, s. 195.

Władysławem Broniewským nebo Adamem Ważykem,<sup>187</sup> podílel na tamějším kulturním životě polské emigrace. Později na toto období vzpomínal jednoduše jako na období strachu.<sup>188</sup> Na přelomu roků 1939 a 1940 zasáhlo Lvov pod sovětskou okupací několik vln zatýkání a násilných deportací. Obětí třetí z nich (v lednu 1940) se stal i Aleksander Wat.<sup>189</sup> Věznění nejprve v Zamarstynově, později ve známém moskevském vězení Lubjanka a nakonec v nedalekém Saratově přineslo Watovi kromě přímé zkušenosti drsných podmínek sovětských věznic i zásadní duchovní zvrat. Již ve vězení v Zamarstynově prožil někdejší futurista zvláštní duchovní stavy, které sám označoval za „mystické“.<sup>190</sup> V rozhovorech s Czesławem Miłoszem později vzpomíná, že byl tehdy ve vězení jediným Židem. Všichni ostatní křesťané se denně modlili a zpívali náboženské písně. Wat se cítil vyloučen z této společnosti věřících. „Byłem wyłączony z wierzących. Modlili się, śpiewali pieśni maryjne. (...) I ja wyłączony ze wspólnoty ogromnie im zazdrościłem. Siedziałem w kącie i płakałem, chociaż nie miałem mokrych oczu.“<sup>191</sup> V existenci Boha podle svých vlastních slov nevěřil, ale píše: „Ale to było tak, że właściwie – żeby to wyrazić racjonalnie – wychodzi paradoks. Nie zjadowałem w sobie żadnej wiary w istnienie Boga. Ale miałem żywe poczucie, niesłuchanie mocne, że jestem odrzucony przez Boga, przez fakt niewiary w Jego istnienie.

---

<sup>187</sup> Adam Ważyk (vl. jm. Adam Wagman, 1905–1982) – polský básník a esejista židovského původu. Ve 20. letech se hlásil ke Krakovské avantgardě. Za 2. světové války působil ve Lvově, kde plédoval za připojení Polska k sovětské Ukrajině. Po válce propagoval doktrínu socialistického realismu, v roce 1955 však publikoval báseň *Poemat dla dorosłych*, v níž své dřívější pohledy přehodnotil a jež se stala v době tzv. tání jedním z prvních (navíc oficiálně publikovaných) textů, které se vymezovali vůči komunistickému režimu, respektive jeho deformaci kultury.

<sup>188</sup> Viz např. WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. I., op. cit., s. 265.

<sup>189</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 208.

<sup>190</sup> „Przeżywałem też różne doświadczenia i ćwiczenia wewnętrzne. (...) Więc wychodzę w myślach z celi, idę korytarzem, potem wychodzę na podwórze, odbywam całą wędrówkę odwrotną (...) Bardzo prędko, nie wiem, po którym z rzędu takim ćwiczeniu (już od razu na początku to było udane), ale bardzo prędko miałem poczucie: *dwojnik* – sobowtór. Miałem poczucie tego materialne, fizyczne, po prostu dotykane. (...) Wiesz, wszystko można. A to było nieobrazowe, bezobrazowe przeżywanie. To jest stan, którego chyba nie można spamiętać. W pewnym momencie te eksperymenty zarzucałem, bo wiedziałem, że mnie one doprowadzą albo do schizofrenii, albo do jakiegoś yogi czy czegoś takiego. To jest granica bardzo delikatna.“ (WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. I., op. cit., s. 355–357.)

<sup>191</sup> *Ibidem*, s. 331. Wat přitom zdůrazňuje i jistý mystický rozměr věci, nejen v prožitcích vlastních: „Szczególnie pięknie śpiewał ten Ukrainiec, o którym mówiłem. Prawdopodobnie był diakiem. To był mały urzędniczek, niesłuchanie skromny człowiek, szalenie pobożny. Typu tych ludzi, prawdopodobnie ich już nie ma, którzy ciągle śpiewają kantyczki, przy pracy, chodząc, wracając do domu. Przy czym unita, jego religijność różniła się od religijności Polaków, jednak była to religijność bardziej wewnętrzna, bardziej mistyczna. Prawdopodobnie to, co u unitów jest z kościoła wschodniego, jakieś poczucie mistyczne, gdy u Polaków jest ono bardziej społeczne, obrzędowe. Ale w tej strasznej nędzy, w tym potwornym upokorzeniu to była taka jakaś czysta religijność.“ (*Ibidem*.)

Czyli nie wierząc wierzyłem, ale jedyną wiarą moją było poczucie odrzucenia.<sup>192</sup> Wat chtěl uvěřit, ale nemohl.

Později v Saratově pak zakusil „mystický“ prožitek již osamoceně. Pod vlivem četby *Následování Krista* Tomáše Kempenského doslova prožíval jeho text „na vlastní kůži“:<sup>193</sup> „Gdy utožsamiałem siebie z Jezusem na krzyżu, nie było w tym nic z zuchwalstwa, nie obniziałem Jezusa do siebie, ale siebie ceną wewnętrznnej męki wywyższałem – był bowiem dla mnie tylko człowiekiem Jezusem, w nim urzeczywistniała się figuralnie dola człowieka i krzyż. Obroty utożsamień na tym się nie kończyły. Byłem też, z trzema Mariami, pod krzyżem, wśród zrozpaczonych i ogarniętych paniką, i zapierających się, i wątpiących uczniów, byłem bez wątpienia Tomaszem niewiernym, któremu zmartwychwstały Chrystus nie pokazał się, nie dał dotknąć ran.“<sup>194</sup> Na jiném místě básník přesto podotýká, že právě tehdy „uvěřil [resp. chtěl uvěřit – pozn. M. B.], integrálně, ve všechno“.<sup>195</sup> Tyto „mystické prožitky“ vtělil později i do své poezie, například do básně [*Długo bronilem się przed Tobą*]. Jsou mimo jiné svědectvím o odhalení některých duchovních, či přímo religiálních potřeb, jež se básník snažil zejména v mládí (a ve svém futuristickém období) negovat – avšak ony se ukázaly být natolik naléhavé, že i Watovy starší texty lze číst (jistě s notnou dávkou obezřetnosti) jejich prizmatem.

Po Watově zatčení byla jeho žena Ola spolu se synem Andrzejem deportována do sovchozu poblíž kazašské Alma-Aty. 30. července byla podepsána polsko-sovětská dohoda (tzv. pakt Sikorski-Majskij), díky čemuž byla ze sovětských vězení a lágrů propuštěna řada Poláků. Aleksander Wat se dostal na svobodu 20. listopadu 1941, jeho žena již v létě téhož roku.<sup>196</sup> Rodina se znovu setkala až po více než dvou měsících v Alma-Atě. V téže době začíná Aleksander Wat opět psát básně.

Další komplikace jej potkaly v březnu 1943, kdy NKVD začalo nutit Poláky deportované na území Kazachstánu, aby přijali sovětský pas. Wat patřil k těm, kteří proti nucenému přijetí sovětského občanství protestovali nejhlasitěji. Poté, co skutečně odmítl, byl

---

<sup>192</sup> *Ibidem*. Jarosław Borowski komentuje tento moment Watovy biografie podnětně: „Religia w celi zamarszynowskiej aktualizuje się nie tyle jako relacja wertrykalna z Bogiem, ile przede wszystkim jako więź horyzontalna, łącząca wspólnotę wyznawców.“ (BOROWSKI, Jarosław. *„Między bluźniercą a wyznawcą“*. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, op. cit., s. 150.)

<sup>193</sup> S. J. Żurek interpretuje tento Watův zážitek jako „zjevení skrze médium textu“ a vzhledem k tomu, že k němu dochází v nitru čtoucího, i za prožitek mystický (ŽUREK, Sławomir Jacek. *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, op. cit., s. 41).

<sup>194</sup> WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony, t. II.*, op. cit., s. 318.

<sup>195</sup> WAT, Aleksander. *Coś niecoś o Piecyku*. *Brulion*, op. cit., s. 299.

<sup>196</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 215.

opět zatčen. Propuštěn byl v červnu téhož roku, aniž by se ho však podařilo k přijetí sovětského pasu přimět (na rozdíl od jeho ženy, která po zkušenosti pobytu v kazašském vězení s přijetím sovětského pasu pro sebe i pro svého syna nakonec souhlasila).<sup>197</sup>

V Kazachstánu strávili Watovi ještě další tři roky. Do Polska se vrátili společně v květnu roku 1946.<sup>198</sup> Wat se brzy stal ředitelem nově vzniklého vydavatelství PIW (Państwowy Instytut Wydawniczy). Funkce se vzdal v roce 1949, po proslulém štětínském sjezdu Svazu polských spisovatelů, na němž poprvé zazněl apel k závaznému přijetí doktríny socialistického realismu, například v projevu literárního kritika Stefana Żółkiewského – v té době již Wat veřejně vystupoval v opozici vůči prosazujícímu se komunisticko-marxistickému diskursu. V roce 1953 onemocněl Wallenbergovým syndromem, nemocí projevující se úpornými bolestmi, které pak Wata provázely až do jeho dobrovolné smrti v roce 1967 – a mimo jiné našly svůj odraz v takřka obsesivním motivu utrpení a bolestné tělesnosti přítomném v jeho poválečné poezii.<sup>199</sup>

V roce 1958 se Wat i s rodinou rozhodli definitivně opustit Polsko. Krátce žili v Itálii, posléze se usadili ve Francii. Wat spolupracoval mimo jiné s polským exilovým časopisem *Kultura*, kde publikoval své eseje. Na konci 50. let se také po dlouhé pauze vrací na scénu jako básník – v roce 1957 vydává sbírku *Wiersze* a v roce 1962 *Wiersze śródziemnomorskie*. Básnické texty z posledních let autorova života vyšly v roce 1968 pod názvem *Ciemne światło*. I v důsledku neslábnoucích bolestí, jimiž kvůli své chorobě trpěl, se nakonec rozhodl svůj život ukončit sám – 29. července 1967 spáchal sebevraždu.

## 5.5 „Tajemnica, zatem rzecz niepojęta“

### Aleksander Wat – Žid? Křesťan? (Watovo hledání *sacrum*)

„(...) coraz głębiej w jestestwie swoim czuję się Żydem, dalekim potomkiem XI-wiecznego filozofa z Troyes, Raszi, komentatora *Biblii*, potomkiem pokoleń rabinów, z kasty kapłanów

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, s. 223. To mělo své paradoxní důsledky – po válce se osoby, které přijaly sovětské občanství, mohly okamžitě vrátit do Polska, zatímco Wat nedostal k návratu povolení. V Polsku se za něj přimlouval například básník Adam Ważyk otevřeným dopisem uveřejněným v časopise *Kuźnica* (14. ledna 1946). Watovi byl nakonec návrat do Polska umožněn v jarních měsících roku 1946. (Srov. *ibidem*, s. 237.)

<sup>198</sup> WAT, Aleksander. Coś niecoś o Piecyku. *Brulion*, *op. cit.*, s. 301.

<sup>199</sup> Viz např. MOLEDA, Edyta. *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*. Kraków: Universitas, 2001.

(...)“<sup>200</sup> „(...) szukałem ratunku w chrzcie, wierzyłem gorąco, chciałem wierzyć, że ten akt sakramentu, chociaż nie wyleczy mnie z moich bólów, ale da mi łaskę i siłę, i radość ich znoszenia.“<sup>201</sup> Dvě poznámky básníka Aleksandra Wata, dva póly jeho (nejen literárního) hledání *sacrum*. Watova tvorba má svůj nepopiratelný religiózní rozměr, jenž se vztahuje jak k tradici židovské, tak křesťanské. Podívejme se blíže zejména na básníkův vztah k židovské tradici.

Meziválečná avantgarda byla programově antireligiózně zaměřená. Podobně jako však avantgardní negace všech tradičních forem kultury nevyznívala ve skutečnosti (a literární praxi) tak dogmaticky jako v teoretických proklamacích tvůrců, tak ani jejich proklamovaný antináboženský postoj ke světu nelze brát za jednoduchou danost.<sup>202</sup> Aleksander Wat sice vyrůstal v prostředí, které jej k judaismu přímo nevedlo, ale otcova víra malého (a mladého) Aleksandra dozajista ovlivnila. Sám ve svých pozdějších vzpomínkách píše, jak silně na něj zapůsobily například židovské svátky.<sup>203</sup>

O hlubokém usazení religiózní obraznosti v mysli Aleksandra Wata pak může svědčit jedna z jeho raných básní – *Policjant*, v níž získává titulní postava policisty rysy výrazně upomínající na židovské představy o Bohu (včetně natolik kontroverzního fenoménu, za jaký samotní Židé mnohdy považovali antropomorfní jazyk, jímž byl Bůh ve svatých textech líčen), a to přesto, že je tato báseň svým vyzněním k víře a religióznímu pohledu na svět velmi kritická. Je z ní však zřejmé, že cosi ze samotných základů židovské víry a tradice provázelo Wata i v obdobích zdánlivě negujících víru jako takovou (více viz kap. 5.14). (Włodzimierz Bolecki psal příhodně: „Wat, pisarz futurystyczno-dadaistyczny, okazuje się bowiem w najgłębszej warstwie swych utworów... metafizykiem.“)<sup>204</sup>

---

<sup>200</sup> WAT, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*, *op. cit.*, s. 231.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> Podobně se nad metafyzičností Watovy poezie zamýšlí Ewa Baniecka: „Czuł też chyba, że nawet skrajnie negując to, co metafizyczne, poezja musi pozostać na tym obszarze, że to po prostu jej żywioł.“ (BANIECKA, Ewa. *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008, s. 40.)

<sup>203</sup> „Ale bardzo lubiłem wielkie święta żydowskie. Później moja matka to zarzuciła, ale jeszcze w moim dzieciństwie pamiętam, że w piątki (potem, gdy miałem siedem lat, to dom był już bezbożny, pomimo że ojciec pobożny) błogosławiła świece. Potem te wielkie święta: Wielkanoc, ta Pascha żydowska, Sądný Dzień, groźny! (...) Bo widzisz, u Żydów święta były szalenie sakralne. Jeżeli chodzi o poczucie sakralności, to nieporównanie wyższe niż u chrześcijan. (...) Ale nawet człowiek interesów, jeżeli jest religijnym Żydem, ma te dwa dni czy półtora dnia, a w święta tydzień, kiedy zrzuca z siebie starego Adama i jest oczyszczony. Oczyszczenie ma ogromny walor w życiu żydowskim.“ (WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. I., *op. cit.*, s. 352.)

<sup>204</sup> BOLECKI, Włodzimierz. *Regresywny futurista*, *op. cit.*, s. 183.

Toto dilema (tedy zakořenění v jisté kulturní a náboženské tradici a touha po víře na jedné straně a negace stejných tradic či snaha vzepřít se Bohu na straně druhé) řešil básník po celý svůj život. Wat byl (mimo jiné) přesvědčený, že ateismus je v podstatě religiózním přístupem ke světu – jen založeným na negaci, na zrcadlovém obrazu zprostředkovávajícím nám každodenním realitu. „(...) ateizm w agresywnej postaci jest odmianą fanatyzmu religijnego. Nienawiść do ojca – do Boga-Ojca.“<sup>205</sup>

Jak dobře si byl Wat vědom nejen svých židovských kořenů, ale i rodinné kabalistické tradice, dokládá jedna z jeho pozdějších vzpomínek: „Jestem potomkiem jedenastowiecznego filozofa z Troyes, Raszi, którego aramejskie komentarze do ksiąg Starego Testamentu, jeszcze dziś obowiązujące, figurują w każdej hebrajskiej edycji Biblii (a ja, niegodny potomek, ośmieliłem się dać swoje szydercze i wulgarne *Przypisy*,<sup>206</sup> ciągle jeszcze zbuntowany przeciw Jehowie, Bogu moich ojców). Pochodzę zatem ze starej rodziny rabinicznej. W XVI wieku mój przodek Abraham Lurie odnowił kabałę, której ojciec mój był najbardziej może wtajemniczonym znawcą. Mam taki skład umysłu, że na każdy swój argument znajduję natychmiast kilka równie ważkich kontrargumentów.“<sup>207</sup>

V poválečném období, zejména poté, co Wat onemocněl, u něho sílila inklinace ke křesťanství. Spolu se svou ženou dokonce přijali křest (Wat jednou udává, že se tak stalo v roce 1953,<sup>208</sup> na jiném místě ale konkretizuje datum 7. srpna 1954; k této daci se přiklání i Tomas Venclova).<sup>209</sup> „Bóle moje wtedy zdawały się przekraczać wszelką wytrzymałość i w mistycznej ich kompensacie szukałem ratunku w chrzcie, wierzyłem gorąco, chciałem wierzyć, że ten akt sakramentu, chociaż nie wyleczy mnie z moich bólów, ale da mi łaskę i siłę, i radość ich znoszenia.“<sup>210</sup> Katolické církvi však Wat zároveň dlouhodobě vyčítal sklon k antisemitismu.<sup>211</sup> Neschopnost dar katolické svátosti přijmout („Ale już w momencie tego aktu czułem z rozpaczą, że jest chybyony, że nie został przyjęty, że nie ‚przyjął się‘ na mnie,

---

<sup>205</sup> WAT, Aleksander. *Moralia*, *op. cit.*, s. 72. Srov. báseň *Policjant* – viz kapitola 5.14 „Przyszedł do mnie P. B., tym razem w postaci dżdżownicy“: Watovy obrazy Boha (Watovo „měření postavy“).

<sup>206</sup> Jedná se o cyklus básní *Przypisy do Ksiąg Starego Testamentu*, který se stal součástí Watovy sbírky *Ciemne świeciddo* (1968).

<sup>207</sup> WAT, Aleksander. Coś niecoś o Piecyku. *Brulion*, *op. cit.*, s. 296.

<sup>208</sup> WAT, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*, *op. cit.*, s. 231.

<sup>209</sup> Viz VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, *op. cit.*, s. 261.

<sup>210</sup> WAT, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*, *op. cit.*, s. 231.

<sup>211</sup> WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony, t. II.*, *op. cit.*, s. 320–321. V *Deniku bez samohlásek* píše Wat doslova o otcích, které katolicismus páčil na hranicích a týral v ghettech (WAT, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*, *op. cit.*, s. 90).



že zostałem powołany, ale nie wybrany, że jestem odtrącony.“<sup>212</sup> pak vnímal jako další variaci na hořkou zkušenost vyloučení, jakési soukromé „diaspory“ – tentokrát ze společenství katolické církve. Obrazně dokresluje tuto zkušenost pozdější Watovo přirovnání – Bůh byl vždy „pružinou“: „Ale najwyższy był zawsze sprężyną. Zawsze niezłomną, zawsze oporną, niezłomną zawsze, oporną zawsze temu, co chciałyby moje bebechy, mój mózg, moja dusza i wszystko, co ją zaludniało, a było tego legion.“<sup>213</sup> Bůh, ať už blízky jakékoli formě víry, zůstával namnoze překážkou, která básníka vždy znovu „odmrštla“, odmítla.

I autorova nenápadná zmínka o tom, že ho na katolické víře a křesťanství obecně odrazovalo to, co v něm bylo doslovné, může mít své kořeny v židovském pohledu na svět (nebo snad v pohledu obecně mystickém, jenž je založen na mystériu, na tajemství ležícím před člověkem a nutícím ho zároveň k aktivnímu zapojení do snahy toto tajemství poznat a rozkrýt?). I v kabale sehrávalo klíčovou roli to, co zůstávalo nedopovězené, zcela skryté, jen naznačené... Jak ještě uvidíme, podobný pohled na svět – byť každý jinak – reflektují ve své tvorbě jak Aleksander Wat, tak například i Bruno Schulz.

Na křesťanství naopak Wata fascinovala zejména postava trpícího Ježíše Krista, avšak ve Watově pojetí bez posledního článku Kristovy pouti – zmrtvýchvstání. Tajemství katolické víry mělo totiž podle Wata skončit aktem ukřižování. „Co mnie odcina od katolicyzmu? Wszystko, co w nim od materii, od rzeczy, od rzeczywistości. Personalny Bóg, ciało zmartwychwstanie, tranfiguracje itp. Wszystko tam powinno by się skończyć na Tajemnicy Ukrzyżowania. Tajemnica, zatem rzecz niepojęta.“<sup>214</sup> Právě rozměr duchovního tajemství se zdá být tím, co Wata lákalo na židovské víře, snad zejména na její mystické rovině (nebo snad na mysticismu jako takovém?). Jinde Wat doplňuje: „Wobec prawd religijnych dwie postawy negatywne: Nie wierzę. Wierzę (czy nie wierzę), ale nie chcę! Od katolicyzmu odpycha mnie ‚ciało zmartwychwstanie‘. Nie wierzę. A jeśli wierzę – protestuję.“<sup>215</sup> Na jiném místě svůj zápas s touhou (či potřebou) věřit komentuje s větší dávkou hořkosti: „Ale chociaż nie znajduję w sobie śladu jej [víry – pozn. M. B.] cienia i cienia jej śladu, przecież żywa i paląca jest w mojej pamięci jej obecność, nie mogę nie pamiętać: był czas, kiedy uwierzyłem kompletnie, bez pytań, bez najsłabszego wahania, i było to nie w dzieciństwie i w jego mitologiach, ale w pełni męskiej dojrzałości (...).“<sup>216</sup>

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, s. 231.

<sup>213</sup> *Ibidem*, s. 142

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>216</sup> *Ibidem*, s. 229.

Kristův příběh měl podle Wata skončit slovy, jimiž sám autor uzavírá svoji báseň [*Długo bronilem się przed Tobą...*]: „Eli, Eli, lamma sabahtani“ – „Bože, proč jsi mne opustil?“<sup>217</sup> Tato slova Wata fascinovala – jsou totiž výrazem utrpení a bolesti, volají po účastenství na tomto utrpení. Snad jsou i jakousi kvintesencí Watova vlastního přístupu k víře. Ježíš je Watovi zároveň „nejvyšším vtělením nejen židovské psychologie, ale i židovského osudu“ – člověka-Mesiáše, opuštěného Bohem v okamžiku největšího utrpení.<sup>218</sup> (Podobný obraz, v němž se do role obdobně zkoušeného, avšak Bohem odmítnutého a opuštěného jedince projektuje autor sám, respektive jeho lyrické Já, najdeme i v raném textu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, jak ještě uvidíme.) Právě tady leží tajemství víry. A právě tady se komplikované stezky Watova hledání *sacrum* nakonec protínají ve specifické, velmi osobní syntéze, která čerpá inspiraci jak z judaismu, tak z křesťanství. Zpětně tak svým způsobem potvrzuje i synkretičnost Watových raných textů.

Odbočme v tomto místě na okamžik k Watovým poválečným básním. V některých z nich totiž najdeme zajímavý obraz postavy Krista, jenž nám výše zmíněné předválečné náznaky dokreslí. Watův Kristus se totiž dokáže vzepřít svému osudu. V tomto směru je nejlépe vypovídajícím textem cyklus *Trzy sonety* (z oddílu *W okolicach cierpienia* ze sbírky *Wiersze* z roku 1957):

### **TRZY SONETY**

*Prof. Dr Zdzisławowi Aksanasowi*

#### *I*

*Spać. Choćby dopełnić się miało,  
na co czekano z drzeniem od wieków zarania.  
Jak senny, jak uchylny jest duch i ciało  
w godzinie rozstania.*

*Spać. Spać w tym obcym ogrodzie,  
gdzie Mistrz nasz lka i kona, od wszystkich opuszczony.  
Sieci rzucone na brzeg, na wodzie śpią łodzie,  
w drzewach wiatr uśpiony.*

---

<sup>217</sup> „Krzyż był znakiem widomym, i tylko w *Eli, Eli, lamma sabachthani!* znów wydarł się krzyk człowieka z Gethsemane, dysonans przejmujący grozą wieczną i wątpieniem wierzących.“ (*Ibidem*, s. 88.)

<sup>218</sup> WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony, t. II.*, op. cit., s. 321.

*Spać. Przespać wieczność całą,  
śmierć i zmartwychwstanie, piekło i zbawienie.  
Albo potępienie.*

*Kiedy mnie obudził, oko tylko spojrzało.  
Ręce były umarłe, usta oniemiałe,  
Serce skamieniałe.*

2

*Czarno. W świątyni zasłona rozdarta.  
Kości rzucone w piasek. I gąbka octem upita.  
Sen, sen kamienny bez snów spadł na wartę.  
(Czy nigdy już tu nikomu dzień nie zaświta?)*

*Jak ciepło. Noc wygwieżdżona. Iście  
Kwietniowa noc to. Czarom jej poddani  
Nie drgną ludzie, nie zadrżą liście.  
(Eli, Eli, lamma sabahtani.)*

*Cicho. Szakal tylko z pustyni zaszczeka.  
Kur zmylony zapieje. I znów jest cicho, błogo.  
(Nikt stąd nie odejdzie? nikt nie przyjdzie tą drogą?)*

*Gdy ciszę dziko rozdarł głos człowieka:  
sama śmiertelnie senna, w ciżbie śpiących ludzi,  
Matka usypia Syna, kiedy się zbudził z krzykiem.*

3

*Do grobu złożył Go mąż z Arymatei  
i nakrył ciosowym kamieniem.  
I siadł na pokucie, by płakać nadzieji,  
która jest-że tylko złudzeniem?*

*W nocy przybiegły dwa serafimy.  
Odwalili kamień i rzekli: Wstań, Panie!  
i rękę podali, by wstał i szedł z nimi,  
żeby się spełniło Boże zmartwychwstanie.*

*Nie wstanę! – rzekł do nich. – Nie wstanę dopóty,  
dopóki i człowiek nie będzie wyzwolon  
od śmierci i bólu.*

*Od dawna już Józef ów powstał z pokuty.  
I w proch już obrócon... A On ciągle czeka  
na wyzwolenie człowieka.*

(Wat 2008, s. 77–79.)

V těchto verších básník (potažmo „jeho“ Kristus) zmrtvýchvstání přímo odmítá. Jako by Wat navazoval na svůj vlastní raný buřičský postoj ke světu a k tradici – Kristus v jeho podání se vzpírá Boží vůli se slovy: „*Nie wstanę! (...) Nie wstanę dopóty, dopóki i człowiek nie będzie wyzwolon od śmierci i bólu.*“ (Wat 2008, s. 79.) Je to nicméně protest podepřený pasivitou, rezignací z aktivního konání.

Bolest (její doznání, zkušenost) je zároveň cestou k člověku (člověčenství), k solidaritě s člověkem. Ježíš Kristus chce být zasvěcen lidskosti, ač si je vědom toho, že taková cesta je zároveň cestou od Boha. Bůh pak Krista opustí stejně jako člověka (Wat v této básni volá stejně jako v [*Długo bronilem się przed Tobą*]: „*Eli, Eli, lamma sabahtani.*“), ale zda tato cesta vede k nějakému transcendentnímu prožitku, to zůstává otázkou... Wat jako by se zde vracel i ke své vlastní zkušenosti, respektive pocitu odmítnutí – odmítnutí ze strany Boha. Odmítnut zůstává i Kristus ze *Tří sonetů* – „*A On ciągle czeka / na wyzwolenie człowieka.*“ (Wat 2008, s. 79.) Jako by tím Kristus získával i cosi z židovského osudu „člověka na cestě“, člověka pronásledovaného, člověka bez domova, a přesto vyvoleného.

Přes snahu sblížit se (alespoň v jisté životní fázi) s křesťanstvím uzavírá Wat kruh výrazně tam, kde ho kdysi nenapádně zahájil – u judaismu. Religiózní svět židovství nikdy zcela neopustil, ten v něm zapustil kořeny již v dětství a přes dlouhé období negace se nakonec ukázal být přístavem, k němuž se Wat na sklonku života vrátil: „*Ale w moim starzeniu się i coraz głębiej w jestestwie swoim czuję się Żydem, dalekim potomkiem XI-*

wiecznego filozofa z Troyes, Raszi, komentátora *Biblii*, potomkiem pokoleí rabinów, z kasty kaplanów, i palce moje ukládají síe w gestaturę kaplaínského bloslawieístwa.<sup>219</sup>

Watovo pojetí *sacrum* zústávalo vždy mimo konkrétní konfesijní hranice, vždy čerpalo z různých zdrojů a z různých tradic (jakkoli Wat sám v některých životních momentech zjevně usiloval o zakotvení ať už v ateismu, nebo později v křesťanství) – a tyto tradice mnohdy zároveň groteskně deformovalo.<sup>220</sup> Jarosław Borowski celou věc vyostřuje a považuje Watovo literární *sacrum* za „rozptýlené“ [„rozproszone“], neboť se nevztahuje k žádnému systematickému a komplexnímu celku, v jehož kontextu by jej šlo jasně a cele interpretovat.<sup>221</sup> Nicméně snad právě proto je literární dílo Aleksandra Wata dodnes natolik lákavé (a zaslouženě se v poslední době stává i častějším tématem literárních badatelů). Jako by Aleksander Wat stál celou dobu – obrazně řečeno – jednou nohou na půdě židovské Svaté země a druhou na půdě křesťanské Evropy; zústával svůj i cizí, pochopený i nepochopený, rozkročený mezi dvěma tradicemi. Z obou čerpá, ale k oběma je kritický. Možná jsou však jeho texty ze všeho nejvíc nabídkou dialogu dvou tradic – celé Watovo dílo je de facto duchovním hledáním smyslu prostřednictvím tázání, dialogu tradic i textů, prostřednictvím nikdy nekončícího komentáře, jenž sehrává nejen u Wata, ale i u ostatních námi analyzovaných autorů zásadní roli.

Watovy odkazy a aluze na židovskou mystickou tradici jsou v textech roztroušeny nenápadně – anebo naopak až příliš „okate“. Zároveň jsou přítomny na všech rovinách textu. Jednu rovinu totiž tvoří jednoznačně dešifrovatelné odkazy ukryté „na povrchu textů“, plnicí ovšem spíše roli tu ironické, tu čistě ornamentální ozdoby, případně expresivní, barvitě metafory – druhou rovinu pak hlouběji ve struktuře textu ukrytá echa (zašifrovaná nebo „jen“ přímo nenazvaná a nepojmenovaná), naznačující hlubší ontologickou koncepci autora. Lze je

---

<sup>219</sup> WAT, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*, *op. cit.*, s. 231.

<sup>220</sup> Jedna z pozdějších Watových výpovědí je v tomto směru dostatečně vypovídající: „No, Jahwe stworzył świat na starość, zramolały, zdziecinniały, zrobić chciał dobrze, nie wyszło, płazy, zaskrońce, nieposłuszny, niepokorny Adam. Trzeba karać, wrzeszczy zacny staruszek papcio. No, dźgnął biednego zaskrońca. No, szuka, kogo by karać. Kochankowie młodzi i piękni, nie zaskrońce, żenują go tak, że przymyka oczy. Ale aniołowie czekają i miecze ich z nierdzewnej stali pójdą w ruch automatycznie. Nie filozofia? Tak, ale jaka? Bluźnierstwo, ja ciągle oscyluję między bluźniercą a wyznawcą, taka moja sytuacja.“ (*Ibidem*, s. 105.)

<sup>221</sup> Viz BOROWSKI, Jarosław. „*Między bluźniercą a wyznawcą*“. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, *op. cit.*, s. 28. Jednotlivé kulturní tradice pak Wat podle Borovského užívá jako svého druhu „zboží“ [„toward“], jež se stává předmětem celé řady nejrozmanitějších operací (*ibidem*, s. 30). I Borovského pak zajímá především způsob, jímž Wat tradici (či tradice) oživuje, aktualizuje (*ibidem*, s. 32). Z analýzy různých motivů pak vyvozuje: „Potrzeba przekodowania na język *sacrum* wręcz całej biografii skłania do tworzenia ‚figuralnych‘ kompozycji, które można odczytywać w kilku naraz ‚kodach‘: religijnym, artystycznym, psychologicznym, somatycznym.“ (*Ibidem*, s. 215.)

zároveň číst v několika různých kódech: od náboženského po čistě estetický, od psychologického po hermeneutický. Watovými texty tak nenápadně prostupuje cosi ze samotné podstaty židovské religiozity, jakkoli v podobě profanizované, literární, a jakkoli smíšené s četnými dalšími vlivy na čele s křesťanskou vizí Kristova utrpení.

Řada badatelů, kteří se Watově tvorbě podrobněji věnovali, považovala religiózní kontext za relevantní zejména pro autorovy poválečné texty. Výjimkou snad mohou být Sławomir Jacek Żurek a Władysław Panas, kteří explicitně vztáhli vybrané motivy upomínající na židovskou mystiku na některé rané Watovy texty, včetně těch futuristických.<sup>222</sup> Jiní, jako například Jarosław Borowski, naopak tvrdí, že Watova raná tvorba je v podstatě realizací koncepce *sacrum*, jež byla společná všem futuristům a jež vycházela z jejich programních manifestů – a že v duchu futuristický proklamací i Wat považoval religiozitu za jednu z integrálních součástí celku kultury, proti níž futuristé vystupovali.<sup>223</sup> My se naopak domníváme, že Aleksander Wat byl atypickým futuristou – a že již v jeho rané tvorbě lze odhalit řadu vodítek, na jejichž základě bychom mohli kontext židovské mytisky vysledovat.

K otázce vztahu k tradici, nejen té religiózní, se Wat vracel často i ve svých poválečných denících: „(...) jestem człowiekiem kulturowym, wcale nie dążę do tego, by nim nie być, od dawna, od bardzo dawna przestałem dążyć do tego, żeby nie być, czym jestem, chociaż zawsze byłem dla siebie *le moi haïssable* i najprostsze symbole, np. symbol krzyża, odczuwam i pojmuję w ich historii i prehistorii, ale i tu nie są istotne perypetie tej historii, ale sam nagí fakt, że jest tu prahistoria. Faktor czasu, innymi słowy. (...) Gdybym chciał (mętnie) pofilozofować: to samo doświadczenie, czy inaczej mówiąc: ta sama sytuacja czy układ rzeczy, powtarza się na różnych płaszczyznach czasu (albo inaczej mówiąc: na różnych

---

<sup>222</sup> Za připomenutí však stojí i fakt, že řada badatelů přistupuje například k otázce židovské religiozity ve Watově tvorbě poněkud stereotypně, mnohdy s neznalostí věci. Signifikantní je v tomto ohledu ostatně i termín „kabalistyka“, objevující se v některých studiích analyzujících tvorbu Aleksandra Wata (viz např. PIETRYCH, Krystyna. W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata. In: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*. LIGĘZA, W., ed. Kraków: Universitas, 1992, s. 68). Tento pojem (charakterizovaný například ve *Slovníku spisovné polštiny* jako: „1. w judaizmie: zespół doktryń mistycznych opartych na kabale, 2. wrózenie za pomocą kart tarota“) je třeba vnímat spíše jako jakousi lidovou představu o kabale, často hraničící s přesvědčením, že židovská mystika je prostou okultní vědou, blízkou právě tarotu apod. Pozorný čtenář však záhy zjistí, že i sám Wat si hraje s podobným lidovým přístupem k mystice a sám používá výraz „kabalistyka“ (pokud ho už užívá takto explicitně) záměrně u vědomí jeho ironického podtextu („*Austerje na kurzych nóżkach w których grzeją się romaierate [?] bezsensowe Orjony i kabalistyka wyszczutych nędznych dendy z Miserere*.“ Wat 2008, s. 46).

<sup>223</sup> BOROWSKI, Jarosław. „*Między bluźniercą a wyznawcą*“. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, op. cit., s. 12–13.

polach falowania czasu), płaszczyzny czasu przecinają się według swojej geometrii, a miejsca przecinania czy interferencji wykreślają figurę, która jest – ona dopiero – właściwym czasem terażniejszym, obecnym na różnych płaszczyznach czasu, czasem terażniejszym wzbogaconym.<sup>224</sup>

Každý výsek skutečnosti, tak jak ho vnímáme, každá naše aktuální přítomnost, je tedy zakořeněna v tradici, v čase minulém (v časech minulých?). Tím, že stojí na průsečíku různých rovin času, bere si z každé z nich něco. I z této zkušenosti vyrůstá Watova intertextualita, mnohoznačnost a heterogenita jeho textů. Každá z oněch minulých rovin času se však v čase aktuálním projevuje pouze částečně, ve fragmentu, v jednom možném náhledu či úhlu pohledu. Tato úvaha není ani nikterak vzdálená avantgardní poetice, za niž Wat v mládí plédoval. Z minulého jsou nám dostupné pouze střípky, citáty, jak by řekl Walter Benjamin. Ty lze libovolně skládat dohromady, můžeme se z nich pokoušet vyčíst (rekonstruovat) podobu celku, ale vždy zůstanou pouhou metaforou celku.<sup>225</sup> Avantgarda toho využívala ke kritice tradice, k její programové negaci. Aleksander Wat však na nich už tehdy stavěl.

## 5.6 „Glupcze, azali cię Lawana podniosła wyżej nad jeden cal od ziemi!“

### *Piecyk* – „kabalistické“ mnohohlasí

Aleksander Wat byl v mnohém atypickým futuristou. Důkazem budiž i jeho *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* – text jednoznačně reflektující nejen literární, ale obecně kulturní tradici (respektive řadu různých kulturních, náboženských, ale i uměleckých tradic). Jedná se o poněkud chaotický proud obrazů sjednocený povětšinou jen postavou hlavního hrdiny a „vypravěče“ v jedné osobě. Čtenář se stává svědkem jeho lehce groteskního „zasvěcení“, ale i jeho tajemných a poněkud vyhroceně absurdních vizí a postupného rozpadu osobnosti, jež vrcholí v závěrečném obrazu „rozdvojeného Já“, které si symbolicky prohlíží samo sebe ve dvířkách „mopsoželezných kamínek“.

<sup>224</sup> WAT, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*, *op. cit.*, s. 127.

<sup>225</sup> ZALESKI, Marek. *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1996, s. 31.

Podstatným rysem Watova díla je intertextualita a otevřenost jeho textů.<sup>226</sup> Na tento aspekt obrátil pozornost Tomas Venclova, autor obsáhlé (a vůbec první komplexní) monografie o Aleksandru Watovi *Aleksander Wat. Obrazoburca*. (Již o několik let dříve ale psal Włodzimierz Bolecki: „*Piecyk* nie jest utworem, który mógłby powstać na ulicy. Miejscem jego narodzin jest oczywiście Biblioteka.“)<sup>227</sup> Watovu poezii klade Venclova do souvislosti s Jakobsonovými a Lotmanovými koncepty – lidské vědomí je podle něj u Wata implicitně vymezeno, ohraničeno kulturními kódy a *Piecyk* jako text se odvolává na nekončené množství jiných textů a nemá žádný zastřešující referent, jenž by mohl ustálit jeho význam.<sup>228</sup> Adam Dziadek zase píše, že text je v takovém pojetí strukturací, nikoli strukturou; hrou, a ne objektem; množstvím navzájem promísených stop a náznaků, nikoli pevně daným souborem znaků, jejichž význam se dá snadno odkrýt; polem, na němž se střetávají nejružnější významy, nikoli pouhým estetickým výtvozem.<sup>229</sup> Specifickou „mnohohlasost“, kořenící v bohaté ústní i psané tradici židovské kultury, v její zálibě v komentáři a do jisté míry rovněž v její exteritoriálnosti (jež posiluje bilingvismus, či přímo multilingvismus tzv. židovské literatury), která se v podobě složité intertextuální strategie projevuje i u Wata, lze vnímat jako echo Watova židovství.

Komentář přitom chápeme jako cestu k odhalení nedořečeného či skrytého, jako hledání nových textů v interpretaci starých, jako bytostně tvůrčí přístup ke světu i k textu, který člověka vřazuje do jistých kulturních či historických souřadnic, do kontextu určité tradice – i kdybychom se v ní pokoušeli cestou kritiky odhalit maximum jejích slabin. Komentář zároveň usouvztažňuje psané slovo a ústní tradici. (Viz také židovské pojetí „ústní Tóry“, tedy souboru textů, ustanovení a tradic, jež nejsou obsaženy přímo v Pentateuchu, tedy v tzv. psané Tóře.) Je zároveň „autochtonní formou židovského myšlení“, jak psal Gershom Scholem.<sup>230</sup> (U Wata se navíc projevuje nejen v literárních textech samotných, ale také v podobě řady jeho auto-komentářů k vlastnímu dílu.)

---

<sup>226</sup> K té se ostatně přiznává i autor sám. V pozdějších reflexích nahlas uvažuje o tom, že vše literárně smysluplné již bylo napsáno, a literaturu ze své podstaty považuje za „plagiátovou“ (WAT, Aleksander. *Dziennik bez samoglosek*, *op. cit.*, s. 162–164). Ostatně v kategoriích jakéhosi – s nadsázkou řečeno – literárního plagiátu sám zpětně interpretoval i *Piecyk* (*ibidem*, s. 165). Navážeme-li na obecné teze z úvodu naší práce, lze říci, že Wat pomocí celé řady intertextuálních postupů udržuje „paměť textu“, stává se součástí prostoru paměti (jakkoli se skrze negaci snaží vytvářet její protipól) – a i tím vstupuje do dialogu z tradicí.

<sup>227</sup> BOLECKI, W. Od potworów do znaków pustych. *Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*. In: BOLECKI, W. *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 104.

<sup>228</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, *op. cit.*, zejména s. 305–320.

<sup>229</sup> DZIADEK, Adam. *Psychoanaliza tekstu Aleksandra Wata*, *op. cit.*, s. 276.

<sup>230</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Warszawa: Aletheia, 2007, s. 229–230.



Wat s oblibou střídá žánry, styly, jazyk, záměrně rozbíjí jednotu svých textů jak po stránce formální, tak tematické. Obohacuje je (*JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka* nevyjímaje) o odkazy na celou řadu idejí a symbolů z okruhu gnóze, mystiky (nejen židovské) či alchymie. Svobodně se mezi nimi pohybuje, hraje si s nimi. Znak odkazuje k dalšímu znaku a autor využitím tohoto postupu komplikuje sémantickou situaci textu. Taková svobodná hra se přitom zdá tkvět v mystické představě vzájemné korespondence všeho existujícího, jež vede u celé řady autorů včetně Wata (vzpomeňme zde například studii Renate Lachmann o Nabokovovi)<sup>231</sup> k „estetice hry s písmeny“,<sup>232</sup> respektive slovy a mozaikou významů skrytou za nimi. Taková představa může vyrůstat i z židovské mystické tradice, v níž je svět vnímán jako šifra (zašifrovaný, případně poškozený, a tedy špatně „čtený“ text), jež je klíčem k tajemství kosmu a stvoření. Pod viditelnou vrstvou věcí je třeba hledat vrstvu skrytou, zašifrovanou, obsahující skutečné poznání, pravdu o světě – absolutno, k němuž se Wat toužil skrze poezii vztáhnout, i přes uvědomovanou si nemožnost takového cíle dosáhnout. Sám Wat naznačuje možnost takové interpretace například v básni *Noc jesienna w górach z oliwkami i pełnią księżyca*: „*Tu drzewa mnie strzegą oliwne, stare symbole ciemne. / Ha, każda rzecz tu symbolem każdej innej rzeczy, / każda każdą potwierdza, każda każdej przeczy, / wszystko jest malopewne, wszystko jest wymienne. // Wszystko jest substytutem czegoś zgoła innego. / Nawet to małe ego, zwłaszcza to marne ego.*“ (Wat 2008, s. 135.) Watova hra však nedává povstat žádnému jednotnému, uzavřenému systému, jenž by sice přeskupoval tradiční obrazy, symboly a jim příslušející významy, ale nikoli na úkor maximálního zastření těchto významů. Watova koncepce poezie je záměrně natolik heterogenní, že se zdá jednoznačně vyzdvihovat svou „parodickou linii“ (nepostradatelnou v moderní literární verzi mýtu i mystiky)<sup>233</sup> na úkor linie „sakrální“, řekněme transcendentální. Jednu polohu však nelze oddělit od druhé. Zároveň musíme mít stále na paměti, že ač je *Piecyk* v mnohém atypickým futuristickým dílem, stále se celé oné intertextuální hře v mnohém vysmívá a mnohé z ní odmítá (ač je v něm současně pevně zakotven – Wat na vlastní kůži poznává, nakolik obtížné je vyvázat se z tradice).<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> LACHMANN, Renate. Mýtus nebo parodie. In: LACHMANN, R. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 99–128.

<sup>232</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>233</sup> Srov. např. roli humoru a ironie v moderním mytologickém románu 20. století, jak ji nastiňuje Jeleazar Moisejevič Meletinskij (MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989).

<sup>234</sup> Srov. BOLECKI, Włodzimierz. Regresywny futurista, *op. cit.*, s. 186: „Poemat Wata w swej inkrustacji językowej jest bowiem mozaiką wielu cywilizacji, w której spotkały się wszystkie epoki i w której wszelkie hierarchie zostały odrzucone w impecie futurystycznego *Sturm und Drang Periode*.“

Jarosław Borowski spatřuje návaznost na mystiku již v samotné heterogeničnosti Watových textů (a ač se Borowski zaměřuje především na poválečnou poezii Aleksandra Wata, *Piecyk* by byl rovněž dobrým příkladem). Už jen silně heterogenní charakter těchto textů podle něj nese jisté rysy, jež jsou jinak charakteristické pro strukturu (byťostně eklektického) mystického textu.<sup>235</sup> Dodejme, že vede navíc i k originálním groteskním deformacím skutečnosti i jazyka. Tomas Venclova zase nazývá *Piecyk* textem esoterickým.<sup>236</sup> Sám Wat z odstupu označuje *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* za pokus o *écriture automatique*.<sup>237</sup> Zároveň hovoří o stavech jakéhosi transu, které si záměrně navozoval.

Heterogeničnost textu lze vnímat i v kategorii palimpsestu. Právě silně heterogenní charakter Watových textů z 20. let umožňuje doslova vrstvu po vrstvě odlupovat jednu „slupku“ významů po druhé – a tím zároveň odkrývat jednu z možných interpretací po druhé. I Watův *Piecyk* je pak třeba vnímat jako dílo otevřené; otevřené nejen řadě možných interpretací, ale i otevřené „strukturálně“. Ewa Baniecka správně připomíná koncepci „sylw“ Ryszarda Nycze: „Należy poezja Wata do dzieł gatunku sylw współczesnych, by posłużyć się określeniem Ryszarda Nycza, niejako z konieczności stanowiąc kolekcję fragmentów, cytatów, wariacji na dany temat – konieczność tę wyznacza niemożność osiągnięcia upragnionej pełni.“<sup>238</sup>

Vědom si toho je i sám autor:

*ZMIERZCH. Rycerz upokorzonych dłoni, stanąłem przed złocistą ambrazurą która mi broniła wstępu do sadów Czerwonego Trądu. Pociąga mnie kat o przepysznej linji biódr i karku i mistrz czarniksiężnik nad hermetyczną księgą, srebrzysta arabeska i cudowne kwilące o rajskich ogrodach linje pisma Trismegista. Pociąga i lechce nabrzmiała krásnym dymem retorta w której syczy karzeł inkub o wykręconych członkach, kopułą rozczepięzonych nogach. Istota moja jęczy w orgji u mętnych*

<sup>235</sup> BOROWSKI, Jarosław. „Między bluźniercą a wyznawcą“. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, op. cit., s. 201. Eklektičnosti *Piecyku* si všimá i Józef Olejniczak: „W *Piecyku* eklektizm to ‚nadmiar‘, ‚przesyt‘ (idei, literackich konwencji i stylów, religijných, obyczajových i kulturových kódů), a také chaos i groteska.“ (OLEJNICZAK, Józef. *W-Tajemniczanie. Aleksander Wat*, op. cit., s. 107.) *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* pak podle tohoto badatele není jen prostým uměleckým experimentem, je to rovněž „zapis eksperymentu duchowego poety – zapis (a może – próba zapisu?) jego pierwotnego doświadczenia duchowego.“ (*Ibidem*, s. 108.)

<sup>236</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 80.

<sup>237</sup> WAT, Aleksander. Coś niecoś o *Piecyku*. *Brulion*, op. cit., s. 307. Wat také užívá termínů „samozapis“ či „automigawka“.

<sup>238</sup> BANIECKA, Ewa. *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, op. cit., s. 6.

*białych ścian. A na najwyższej wieży mój lupiący się czerep wypatruje zbliżenie się karnawału.*  
*„Enivrez-vous“ wyseplenil mi gminny hałaśliwy, szminkowany krwią moją toporek słońca chowając się*  
*za perlane plecy. Z stron palimpsesty przesuwiają się szare płachty wszy.*

(Wat 2008, s. 20; zvýrazněno – M. B.)

Tato pasáž *Piecyku* je dokonalým příkladem nejen autorovy erudice, ale i jeho záměrné hry s motivy vycházejícími z nejrůznějších tradic a kulturních okruhů. Od těch okultních či hermetických reprezentovaných mimo jiné Hermem Trismegistem, autorem slavného *Corpus Hermeticum*, přes alchymii až po prvky karnevalu, které všechny tyto možné konotace a kontexty vsazují do parodické, komické roviny. Autor si je ale velmi dobře vědom i své vlastní hry s těmito motivy. Ze stran palimpsestů vylézají vši... Rovněž sám princip, na němž Wat svůj text staví, je tak podrobován výsměchu.

*Piecyk* byl (na jedné straně) výrazem autorova protestu proti tradici (kulturní, literární i religiózní), a přesto šlo o protest podkreslený nejen hlubokou znalostí této tradice (o čemž svědčí už jen množství nejrůznějších aluzí a intertextuálních narážek, jimiž je text zaplněn), ale také vědomý si nutnosti vlastního neúspěchu: *Piecyk* je s tradicí natolik srostlý, že jeho útek od ní nelze vnímat jinak než jako marně sebe-ironický pokus vzepřít se „osudu“.

*JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* lze vnímat i jako svérázný autorův komentář k textům a tradicím, na něž odkazuje. Je-li klíčem k pochopení židovské religiozity její záliba v komentáři, pak stojíme již jen krok od vnímání textu jakožto dialogu. Na principu dialogičnosti přitom celé Watovo dílo stojí. Ukryté významy slov a touha proniknout k nim skrze jejich vnější plášť tu vedou ke hře s vnitřním monologem, rozštěpením subjektu, ke hledání významů ve spleti hlasů, jejichž původce zůstává skryt. Duchovní hledání smyslu vede právě skrze tázání, skrze dialog tradic, textů, skrze nekončící komentář. „Cizí“ hlas člověka vede, vymyká se pozemským regulím, ale má také nemilosrdnou moc člověka na jeho duchovní cestě zastavit. I tento motiv Wat ve svém díle dále rozvádí, jak uvidíme zanedlouho.

Nicméně – stejně jako je Watovo „židovství“ (prodchnuté odkazy na vlastní biografii, vnímané silně prizmatem vlastní osobnosti a vlastního života) velmi specifické, je i Watova dialogičnost poněkud problematická, respektive je problematizována. V centru Watova dialogu totiž vždy stojí jeho vlastní Já. Proto spolu v *Piecyku* rozmlouvají, respektive komunikují „Já z jedné“ a „Já z druhé strany“, proto je celý text prodchnutý leitmotivem zrcadla. Jarosław Borowski toto specifikum Watova díla shrnuje slovy: „Możemy więc

móvíć o postawie dialogicznej w sensie szerokim, postawie otwartej na spektrum kultur i tradycji, ale realizujacej się „dośrodkowo“, rejestrujacej materiał na uzytek podmiotu interpretujacego.<sup>239</sup> Stejně je tomu i v případě motivu, který s naším tématem souvisí především – „dialogu“ s Bohem. Na rozdíl od Bolesława Leśmiana, v jehož básních člověk s Bohem mnohdy přímo komunikuje a hovoří, ve Watových textech se subjekt jen málokdy obrací přímo na Boha (a to i v autorových poválečných básních, které se již silně vzdalují prvotní futuristické negaci Boha). Bůh je spíše předmětem komunikace; pokud subjekt (zejména v *Piecyku*) přeci jen hledá nějakou cestu k zakušení Božství, děje se tak pomocí pohledu do jeho vlastního nitra, cestou dialogu se sebou samým.

Watův dialog na sebe často bere podobu rozhovoru rozpolceného Já, případně se v něm odráží originálně pojímaný motiv dvojnictví. Mnohdy je pak takový rozhovor dialogem dvou částí Já, z nichž jedna touží po tajemství a je si vědoma magické a stvořitelské síly slova, zatímco ta druhá zůstává při zemi, omezena vlastní přízemní formou existence – jde o podobenství sváru sakrálního a profánního pohledu na svět:

*4. Czy znasz wszystkie tajemnice skupienia rodzimej mlecznej konstelacji? Czy znasz tajemnicę słowa, słowa peristera i słowa abrakas? – „Tak, znam.“*

*Czy wiesz czym jest istota i czy wiesz ile gwiazd dusza mieści?*

*– [„] Tak, zaiste“ – Głupcze, azali cię Lawana podniosła wyżej nad jeden cal od ziemi!*

(Wat 2008, s. 47.)

I pokud jediným (možným) partnerem dialogu v samotě zůstává Bůh, jak podotýká Józef Olejniczak, i ten mlčí a ponechává člověka uzamčeného v jeho osamocení.<sup>240</sup> Pod jiným úhlem pohledu je však každý monolog zároveň hledáním druhého, hledáním partnera k rozhovoru...

Dialogický vztah Já – Ty (včetně jeho ústřední podoby člověk – Bůh) je zároveň středobodem židovského smýšlení o světě obecně. I výše nastíněné principy židovské hermeneutiky a vztah židovské tradice k textu jsou odrazem takového dialogického vztahu ke

---

<sup>239</sup> BOROWSKI, Jarosław. „Między bluźniercą a wyznawcą“. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, op. cit., s. 113.

<sup>240</sup> „Jeśli próbuje się prowadzić dialog w samotności, jeśli ma się w trakcie tej próby poczucie zamknięcia (odgrodenia od świata), jeśli partnerem dialogu czyni się własne bolące ciało, jeśli – w końcu – pytania stawia się w poczuciu pustki, nicości – to jedynym partnerem pozostaje (jakiś!) Bóg. Ale i on w wierszach Wata milczy, tragiczny Narcyz pozostaje samotny, jak osamotniony był Jezus w ogrodzie Getesemane.“ (OLEJNICZAK, Józef. *W-Tajemniczanie. Aleksander Wat*, op. cit., s. 39.)

světu. Z podobných idejí čerpá i Martin Buber, podle něhož se Já může realizovat pouze skrze vztah s druhým, respektive jiným.<sup>241</sup> Dialog jakožto setkání Já s tímto Jiným je také jediným skutečným a možným způsobem poznávání Boha („nejvyššího Jiného“). Pojmy „text“ a „Bůh“ přitom mohou být pojímány jako dvě podoby Jiného. Oba pouze naznačují, nabízejí obrysy, náčrty sdělení či jeho smyslu – jeho dokreslení je pak výsledkem našeho setkání s „Jiným“.

Na rozdíl od pojetí dialogu jakožto – primárně – obrácení se k druhému, k „Ty“, je Watův dialog nasměrován „dovnitř“, obrací se zpět k „Já“. Člověk vstupuje do dialogického vztahu se sebou samým. Vnější znakem takového vztahu se pak stává celá komplexní struktura textu *Piecyku*, v němž se hrdina obrací sám k sobě, sám sebe pozoruje v zrcadle symbolických „kamínek“, oslovuje sebe samého. Aktivizuje tak veškeré vnitřní protiklady vlastního Já, hledá cesty labyrintem vlastní komplikované identity. Hrdinovo neustálé doptávání se po smyslu bytí (jakkoli groteskního) je zároveň znakem pochybování. Pochybování, jež je však v tradici židovské religiozity organickou součástí víry, zmiňovaného dialogického vztahu s Bohem. Pochybnost lze chápat jako stvrzení víry – víry jako aktivního vztahu ožívování tradice, nikoli pasivního vztahu automatické akceptace tradice.

Vraťme se však ještě jednou k Buberovi. Jeho pojetí dialogického vztahu Já – Ty je silně zakořeněno zejména v chasidské tradici. Chasidismus kladl důraz nikoli na institucionalizované formy víry či kultu, ale na živý kontakt, dialog s Bohem naplňující člověka radostí přenášející se do jeho každodenního konání. Bůh k nám promlouvá v každém detailu, v nejrůznějších, zdánlivě marginálních situacích. Chasidé přitom žili Boží přítomností kolektivně, ve společenství. Pokud se Aleksander Wat a jeho pojetí dialogičnosti v něčem od takového pojetí odklání, je to právě autorův individualismus. Jeho dialog není dialogem s Jiným v kontextu podobné zkušenosti širšího společenství, ale osamělým rozhovorem se sebou samým, zkušeností navýsost individuální. Hrdina jeho *Piecyku* je osamoceným „mystikem“ zahloubaným za temných nocí do tajemství posvátných textů, osamoceným hledačem smyslu a víry, jakkoli jeho hledání nekončí úspěchem.

---

<sup>241</sup> BUBER, Martin. *Já a Ty*. 3. vyd. Praha: Kalich, 2005.

## 5.7 „Rajmondo Lullo rzekł mi onego poranka...”

### Interpretace Władysława Panase

Než se budeme textu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* věnovat podrobněji, připomeňme patrně nejdiskutovanější interpretaci tohoto textu, kterou představil Władysław Panas, přední polský znalec vzájemných vztahů polské literatury a židovské mystiky.<sup>242</sup> Panas upozorňuje na inspirace postavami Raimonda Lulla, středověkého španělského mystika a křesťanského kabalisty, a Abrahama Abulafii, představitele tzv. extatické kabaly 13. století, jehož jméno si do svých románů vypůjčili Umberto Eco (*Foucaultovo kyvadlo*) i Manuela Gretkowska (*Podręcznik do ludzi*).<sup>243</sup> Právě Abulafiova kombinatorika písmen Božího jména, respektive hebrejské abecedy připomíná podle Panase princip, na němž je založen „święty bełkot“ Watova *Piecyku*. Watův text je „esoterickým koktejlem“, „hermetickým galimatyášem“, v němž se autor svobodně pohybuje a – jistě rovněž v duchu dobové futuristické inspirace – vytváří složitou a rozvětvenou heterogenní strukturu, kterou nikdy nelze v úplnosti interpretovat, protože jako každý „mystický text“ (jakkoli u Wata je třeba vytknout uvedené závorky) stojí do značné míry na autentickém, nepřeložitelném zážitku autora.

Zmíněný „święty bełkot“ připomíná ve svém vlastním komentáři k *Piecyku* i Aleksander Wat. Píše o redukci logické syntaxe do podoby „svatého blábolení“,<sup>244</sup> o zbavení syntaxe racionality,<sup>245</sup> o psaní ve stavu „přistínění vědomí“, o osvobození temných, hlubinných slov a významů.<sup>246</sup> To vše nikoli proto, aby smysl záměrně zatemňoval a text činil

---

<sup>242</sup> PANAS, Władysław. „Antykwariat anielskich ekstrawagancji“ albo „święty bełkot“. Rzecz o Piecyku Aleksandra Wata. In: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji“. O twórczości Aleksandra Wata*. BOROWSKI, J. a W. PANAS, eds. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2002, s. 5–22.

<sup>243</sup> Panas tím zároveň polemizuje s Tomaszem Venclovou, který se v rámci interpretace *Piecyku* odvolává naopak na tradici kabalistického spisu *Sefer ha-Zohar*. Nutno poznamenat, že Venclova ve své analýze vychází spíše z velmi obecné představy o kabale – zatímco Panas, jakkoli je jeho výklad rovněž v mnohém problematický, jej dokáže podložit pečlivou argumentací podpořenou znalostí kabalistické tradice.

<sup>244</sup> „Nic zatem nie umiałem, ale tę całkowitą nieumiejętność uważałem za wielką szansę, skoro miałem rozpocząć zuchwale odnowę poezji polskiej, w dodatku odnowę polegającą na burzeniu wszystkich dotychczasowych poetyk, na kwestionowaniu samego języka poezji i jej składni logicznej, na redukcji jej do „świętego bełkotu“.“ (WAT, Aleksander. Coś niecoś o Piecyku. Brulion, *op. cit.*, s. 308.)

<sup>245</sup> „Amator nowinek, życzliwy badacz wykryje w *Piecyku* bogaty asortyment chwytów i nowinek, które dotąd stanowią delikcje nowatorów. Wyliczę tu najważniejsze: a) odklejenie dyskursu składni poetyckiej od dyskursu i składni logicznej i, szerzej, racjonalnej (...).“ (*Ibidem*, s. 311.)

<sup>246</sup> „Wiązanie poszczególnych zdań, a w zdaniach i słów, nie na zasadach logicznej ciągłości czy uprawdopodobnionego opisu, nawet nie na mocy psychologicznych skojarzeń, ale przez erupcję czy inwazję w tok normalny mowy w stanie przyćmienia świadomości – słów i treści głębinowych, ciemnych. Nie gwoli

nesrozumitelným, ale proto, aby „osvítíl snopem světla věci přirozeně temné“. Na těchto výročí (byť představují pozdější básnickou reflexi) je zajímavá nejen dialektika světla a temnoty, k níž se ještě vrátíme, ale i ona deklarovaná snaha odhalit („osvítit“) významy skryté za běžným užitím jazyka.

Na charakter Watova „švétyho bełkotu“ se ptá i Władysław Panas. Zároveň s tím se pokouší nalézt tradici, jež by byla zásadní pro charakter esoteriky, jíž se *Piecyk* vyznačuje. Své teze o vlivu Lullových či Abulafiových myšlenek se přitom snaží doložit jak na rovině biografické (především na postavě Watova otce a jeho vlivu), tak textové. Na té pak odlišuje kabalistické motivy zjevně navazující na některé aspekty židovské mystiky (jež mají podle Panase jednoznačně negativní charakter) a hlubší vrstvu, kde „nic není nazýváno pravým jménem“. Právě (a teprve) tato hlubší vrstva má přitom podle Panase v textu svůj pozitivní význam.<sup>247</sup> V prvním případě není zapotřebí s Panasem polemizovat. Nejzjevnější příklad (Watova slova „*Austerje na kurzych nóżkach w których grzeją się romaiarte [?] bezsensowe Orjony i kabalistyka wyszczutych nędznych dendy z Miserere.*“ Wat 2008, s. 46; zvýrazněno – M. B.) není v celku díla spojen s žádným hlubším významem, plní naopak roli jednoho z řady „ornamentů“, které sice spojuje velmi obecná funkce náznaku jisté tajemnosti, ale které se ať esoterního tajemství spíše vysmívají (podobné aluze na „zlidovělé“, mainstreamové představy o kabale najdeme později i v poezii Bolesława Leśmiana). I těmito slovy pak prosvítá neodmyslitelná Watova ironie.

Svoji tezi o klíčovém významu postavy Raimonda Lulla pro pochopení *Piecyku* opírá Władysław Panas o přímou zmínku, jež se v textu nachází: „*Rajmondo Lullo rzeł mi onego poranka: Gazowe światło dręczy kosmicznym niepokojem. Tak. Dusza męczy. Gazowe światło wprzęgnę w spienione godziny i popędzę do zamku Sorja Morja.*“ (Wat 2008, s. 21–22.) Tato pasáž je podle Panase navíc jedinou částí textu, v níž hlavní hrdina vstupuje do přímého dialogu s některou z postav, kterou zmiňuje. Raimond Lull, jeden z představitelů tzv. křesťanské kabaly, vypracoval komplikovaný systém, jenž za pomoci kombinatoriky soustředných kruhů (jakési mechanické pomůcky), na nichž byly vypsány nejrůznější pojmy, vytvářel sylogismy – sloužící primárně pro přesvědčení muslimů, aby přestoupili ke

---

zaciemnienia sensu, ale odwrotnie, dla rzucenia snopa światła na rzeczy z natury ciemne (...).“ (*Ibidem*, s. 311–312.)

<sup>247</sup> PANAS, Władysław. „Antykwariat anielskich ekstrawagancji“ albo „švéty bełkot“. Rzec o *Piecyku* Aleksandra Wata, *op. cit.*, s. 8.

křesťanství.<sup>248</sup> Právě v Lullově specifické kombinatorice spojující „vše se vším“ spatřuje Panas jeden z klíčů k interpretaci *Piecyku* – tedy „oblędnej kombinatoryki, która swobodnie i bez najmniejszej krępacji łączy wszystko ze wszystkim w jednym gigantycznym i szokującym ‚bełkocie‘. Czy ‚świętym‘ – to inna historia.“<sup>249</sup> Svůj svérázný „kombinatorický anarchismus“ tedy Wat podle názoru Władysława Panase založil na stejných principech, na kterých svoji kombinatoriku postavil i Raimond Lull – a sice na vybraných konceptech židovské mystiky, z nichž čerpala (ovšem se značnou libovůlí) i křesťanská kabala. „Wraz z Lullem wchodzi bowiem do utworu Wata niezwykle oryginalna forma kabały, w której metoda kombinacji – niczym niograniczonej – prowadzi wprost do ‚świętego bełkotu‘.“<sup>250</sup>

Představitelem této „formy kabaly“ je Abraham Abulafia. Kabalista, žijící ve 13. století, reprezentoval odlišný proud uvnitř kabaly, odlišný zejména od spekulací knihy *Zohar* (která vznikala zhruba v téže době). Tzv. extatická kabala, jejímž byl Abulafia nejoriginálnějším představitelem, byla v jistém smyslu protipólem kabaly tzv. teosofické, tedy té, která se zabývala především spekulacemi nad podobou a strukturou božského světa a sféry Božství obecně. Extatická kabala naopak akcentovala extatickou mystickou zkušenost člověka a vypracovala řadu technik, jimiž mohl mystik této zkušenosti docílit.<sup>251</sup> Mnohé z těchto technik vycházely z bytostně jazykového charakteru židovské mystiky. Panas přitom vyzdvihuje zejména techniku nazvanou *chochmat ha-ceruf*, při níž mystik vyslovoval různé kombinace a permutace písmen hebrejské abecedy, následně je zapisoval, a ve třetí fázi se pokoušel upamatovat na to, co bylo zapsáno.<sup>252</sup> (Panas však tuto techniku interpretuje snad až příliš zjednodušeně: „Polega ona, ujmując kwestię w maksymalnym skrócie, na zupełnie dowolnym zestawieniu hebrajskich liter. W konsekwencji powstają literowe ciągi pozbawione jakiegokolwiek semantyki – nawet absurdalnej i bezsensownej.“)<sup>253</sup> Panas zmiňuje i metody *dillug* a *kefica*, jež v podstatě využívaly asociační postupy – od jednoho obrazu, slova či slovního spojení se přecházelo k jiným, avšak (jak zdůrazňuje například Scholem) nikoli na

---

<sup>248</sup> Viz např. ECO, Umberto. *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

<sup>249</sup> PANAS, Władysław. „Antykwariat anielskich ekstrawagancji“ albo „święty bełkot“. *Rzecz o Piecyku Aleksandra Wata*, *op. cit.*, s. 15.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> Viz zejména IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*. Praha: Vyšehrad, 2004, zejména kap. D'vekut a jeho podoby v židovské mystice, Unio mystica v židovské mystice a Mystické techniky, s. 65–145.

<sup>252</sup> Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, *op. cit.*, s. 153.

<sup>253</sup> PANAS, Władysław. „Antykwariat anielskich ekstrawagancji“ albo „święty bełkot“. *Rzecz o Piecyku Aleksandra Wata*, *op. cit.*, s. 18.



základě absolutně svobodné hry asociací.<sup>254</sup> Panas přitom podtrhává, že Abulafia nezůstával pouze u kombinací písmen (u „hláskové instrumentace“), ale svoji techniku vztáhl i na rovinu lexikální. Lublinský badatel proto uzavírá: „(...) posługujący się techniką permutacji, jak ekstatyczny mistyk, bohater poematu pragnie, także jak mistyk, wyzwolić się z więzów ciała, języka i kultury, aby wstąpić na jakiś inny poziom rzeczywistości.“<sup>255</sup>

Věnovali jsme Panasově studii větší pozornost především z toho důvodu, že se její autor dotýká několika témat a problémů, jež jsou pro Watův text klíčové. Zároveň jsme tím ale získali prostor pro polemiku s některými závěry, ke kterým Panase jeho analýza možných interpretačních kontextů *Piecyku* vede.<sup>256</sup>

Například Ewa Baniecka namítá proti Panasově výkladu, že podobně jako se Watova intertextualita v případě *Piecyku* neřídí žádnými přesnými pravidly, tak ani jeho „meditační techniky“, s jejichž pomocí se pokouší dosáhnout „extáze“, nejsou nijak metodické – spíše nahodilé. Zejména proto pak nesouhlasí s interpretací Watova textu v kontextu Abulafiových mystických technik. Do jisté míry má Baniecka samozřejmě pravdu – *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka* je literární hrou, při jejíž interpretaci těžko hledat jednotný a jediný (či vůdčí) koncept, jehož prizmatem by se *Piecyk* jako celek dal číst.

---

<sup>254</sup> „W istocie nie jest to nic innego niż nadzwyczaj ciekawa próba zastosowania skojarzeń jako metody medytacji. Nie chodzi tu o ‚wolną grę skojarzeń‘ znaną psychoanalitykom; jest to raczej metoda przechodzenia od jednych skojarzeń do drugich według pewnych, dość zresztą luźnych reguł. Każdy ‚skok‘ otwiera nową sferę określoną w sposób nie materialny, lecz formalny. (...) To ‚skakanie‘ łączy więc elementy kojarzenia swobodnego i kierowanego i ma jakoby dawać nadzwyczajne rezultaty, co się tyczy ‚poszerzania świadomości‘ inicjowanego.“ (SCHOLEM, Gershom. *Mistyctyzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 154.)

<sup>255</sup> PANAS, Władysław. „Antykwariat anielskich ekstrawagancji“ albo „święty bełkot“. Rzec o *Piecyku* Aleksandra Wata, op. cit., s. 22.

<sup>256</sup> Na Watův pojem „svatého blábolení“ navazuje v jedné ze svých studií i Erazm Kuźma (KUŹMA, Erazm. „Nieświęty bełkot“ we wczesnej twórczości Aleksandra Wata. In: CZYŻAK, A. a Z. KOPEĆ. *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2011, s. 13–28). Ten rozlišuje „svaté“ [„święty bełkot“] a „nesváté blábolení“ [„nieświęty bełkot“]. První z nich charakterizuje jako snahu překročit běžný jazyk ve snaze nahlédnout to, co je božské a tajemné, a vyhrazuje jej pro (hovoříme-li o avantgardě) expresionismus. Naopak druhý z pojmů, který chápe jako destrukci pojmového jazyka, vztahuje ke snahám futuristů či dadaistů. Kuźma se tak pouští do polemiky i se samotným Watem. Jeho *Piecyk* naopak vykládá jako – v první fázi – pokus zničit oficiální polštinu, a ve druhé fázi pak jako pokus stvořit jazyk nový (přičemž vzorem měl být Watovi Chlebnikov). Oba pokusy však podle autora skončily neúspěchem a Wat se proto začal věnovat raději próze. Watův *Piecyk* posléze Kuźma analyzuje zejména s ohledem na takřka rabelaisovský materiálně-tělesný jazyk, jímž se Wat pokoušel nahradit nepostačující jazyk „oficiální“.

Watovo „svaté blábolení“ se pokouší vyložit i Barbara Sienkiewicz. Ta v něm spatřuje jistou analogii s Bretonovou „alchymií slova“ (k Bretonovu pojetí surrealistického umění jako čirého psychického automatismu má ostatně Watův *Piecyk* blízko) a problematizuje Watovu radikální negaci a destrukci jazyka; autor *Nezaměstnaného Lucifera* podle ní hledal spíše skryté možnosti, jaké jazyk tvůrci nabízí. (SIENKIEWICZ, Barbara. *Młodzieńczy Wat. Między anarchizmem i katastrofizmem*. In: CZYŻAK, A. a Z. KOPEĆ. *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2011, s. 50.)

Na druhou stranu – Abulafia chápal text Tóry jako výsledek kombinací a permutací, jimiž prošlo její skutečné, Bohem dané znění; bez ohledu na jednotlivé konkrétní postupy, jež pro účely mystického vytržení Abulafia používal (a jichž si Aleksander Wat nejpravděpodobněji nebyl vědom), lze snad přijmout jistou analogii na obecné rovině – tou je snaha hrát si s textem, přeskupovat jej, podrobovat jej nejrůznějším metamorfózám, abychom se dobrali podoby, která se co nejvíce přibližuje „pravdě“.

Zmiňme ještě jeden vlivný způsob interpretace Watova textu, tentokrát z pera Tomase Venclovy.<sup>257</sup> Venclova označuje *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* za text esoterický čerpající z velmi různorodých typů obraznosti, ba dokonce za text mystický, jenž však zároveň mystice odebírá její vážnost.<sup>258</sup> Co však považuje za „mystický text“, nikde podrobněji neosvětluje. Venclovovo čtení *Piecyku* je přesto přínosné v jednom základním bodě: Watův hrdina je hrdinou „textovým“, svět Watova textu je světem jazyka a na sebe se vrstvicích znakových systémů vycházejících z velmi různorodých oblastí či tradic, ale neustále současně podrobovaných výsměchu.<sup>259</sup> Veškerá „realita“ *Piecyku* je tedy realitou textovou. Venclova však dodává, že kód textového světa *Piecyku* je de facto nedešifrovatelný, že Wat vytváří parodii komunikace jako takové. Tím, že využívá řadu aluzí i slov nejrůznějšího původu, odebírá podle Venclovy slovům jejich symbolický rozměr, a slovo tak zůstává „pouze“ slovem (s jedinou hodnotou metajazykovou). „Każde słowo może zostać postawione w sąsiedztwie z każdym innym i utworzyć z nim związek – pojawią się wówczas dowolne obrazy, które wynikną z tej operacji.“<sup>260</sup>

Venclova se však také snaží být otevřený možné interpretaci *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* v jeho religiózním rozměru. Wat nicméně podle Venclovy jakoukoli religiózní či mystickou zkušenost spíše zesměšňuje, boří, degraduje – zejména pokud budeme text číst na pozadí polského katolicismu či ortodoxního judaismu, jak

---

<sup>257</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., kap. Mopsożelazny piecyk, s. 78–109.

<sup>258</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>259</sup> „Wiedza o sobie samym – taka jest reguła – polega na objawieniu, które pozwala spojrzeć na siebie jako na tekst. Postawę Wata wobec odziedziczonych kodów kultury cechuje głęboka ambiwalencja. Osobowość ludzka, z każdego punktu widzenia, istnieje jako zbiór słów i symboli kulturalnych. Jako język, który jest zaklęciem i obietnicą, ale zarazem ograniczeniem i zniewoleniem. Człowiek egzystuje w klatce języka – czy też, wyrażając się dokładnie – w klatce zachodzących na siebie systemów znakovych. Ale w ostatecznej analizie wszystkie kody i teksty okazują się bezwartościowe i komiczne. W tej kwestii Wat reprezentuje stanowisko pośrednie, pomiędzy tradycją romantyczną (wszelki kod paraliżuje) i postmodernistycznym pojęciem pantekstualności (człowiek ‚jest myślany‘ przez język).“ (*Ibidem*, s. 81.)

<sup>260</sup> *Ibidem*, s. 92.

autor Watovy monografie dodává.<sup>261</sup> Dále se Venclova pokouší interpretovat *Piecyk* v kontextu gnostické tradice. Zdá se však, že právě mystická tradice judaismu je tím vhodným kontextem, v němž lze Watův text číst – a odhalit v něm zajímavé postupy a momenty.

## 5.8 „Poeta chciałby poślubić mowę, zamordować transcendent, niekiedy odwrotnie“

### Textová kombinatorika proti katastrofě zapomnění

Wat, ostatně podobně jako Bruno Schulz či Bolesław Leśmian, žil poezií, psaným slovem a textem. O poezii psal: „Może się obejść bez wszystkiego, jest stanem nirwany, pojętej nie jako nicość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia.“<sup>262</sup> Fascinace slovem jakožto tvůrčím prvkem spojuje všechny tři námi analyzované autory. Umělecká tvorba je cestou hledání oné plnosti, oné ideální nirvány. Ne vždy je však také jejím dosažením. Watova umělecká cesta byla bolestná a mnohdy vedla spíše k nenaplnění (nemožnosti naplnění) jím samotným vyjádřené touhy po „nejvyšší plnosti“. Přesto nejen Wat, ale i Schulz či Leśmian vnímali svět právě skrze poezii, skrze jazyk, slovo, písmo, text. Každý jistě po svém a svébytně, ale fascinace slovem jako bytostně tvůrčím elementem vedla všechny tři ke vnímání světa jako (poetického?) textu, jako struktury utkané ze slov, jejichž svérázná „dekonstrukce“ může být cestou k jeho pochopení – stejně jako svérázná „konstrukce“ podle vlastních pravidel může být vpravdě demiurgickou cestou k vytvoření světa vlastního, zdá-li se básníkovi ten reálný příliš cizí či příliš krutý.

Ewa Baniecka si ve své práci pokouší odpovědět na obdobně postavenou otázku: k čemu taková rozpolcenost mezi dvěma odlišnými tendencemi – „konstrukcí“ smysluplného celku a jeho neustálou paralelní „dekonstrukcí“ – vede? „Przekłada się (...) na inny rodzaj napięcia – między dwoma sposobami odczytania tej twórczości: przez pryzmat poetyki fragmentu i poprzez tworzenie całościowej koncepcji interpretacyjnej.“<sup>263</sup> Baniecka si zároveň všímá problému, před nímž musí stanout každý, kdo se pokouší o analýzu a

<sup>261</sup> *Ibidem*, s. 94.

<sup>262</sup> WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. II., op. cit., s. 84.

<sup>263</sup> BANIECKA, Ewa. *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, op. cit., s. 11. K neustálé Watově oscilaci mezi destrukcí a (re)konstrukcí se vrací i Tomas Venclova: „Niemniej, paradoksalnie, destrukcja i profanacja bliskie są rekonstrukcji i ponownemu uświęceniu – czasem nawet z nimi identyczne – w tym sensie, w jakim gwałt zadawany językowi wyrasta z tego samego pnia, co zachwyty nad tkwiącymi w języku możliwościami.“ (VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 98.) I tuto autorovu poznámku lze vnímat v kontextu našeho úvodního zamyšlení nad (možnými) paralelami mezi mystikou a premisami, z nichž vyrůstá futuristická negace tradice.

interpretaci tvorby Aleksandra Wata: „Wiersz Wata zatem można czytać zarówno hermeneutycznie, podejmując wysiłek odszukiwania ukrytych znaczeń i podążając przy tym niejako za jego bohaterem, towarzysząc mu w jego poszukiwaniach, gdy łaknie sensu, jak i w sposób dekonstrukcjonistyczny – wówczas czytelnik wskaże miejsca nieobecności sensu, który nie jest uchwytny (...) bądź wskaże jedynie na ślady tego sensu (...).“<sup>264</sup>

Při četbě Watových textů se jednoduše musíme spolehnout na hermeneutický princip otázek a odpovědí, hermeneutického kruhu, jenž osvětluje fragment z kontextu celku a celek naopak nahlíží prizmatem jeho částí. Je ostatně možné, že podobně se na svět kolem sebe díval i básník sám – jde o neustálé hledání náznaků odpovědí ve fragmentech reality, jež nás obklopuje, o neustálé doptávání se jejich smyslu. Proto se také lyrický subjekt Watových veršů pohybuje neustále na hranici, stále se nachází v „postavení mezi“.

I jazyk je pro básníka „dvojsečnou zbraní“. V pozdějších *Kartkach na wietrze* píše Wat o důvěře (a nedůvěře), mimo jiné v jazyk:

*Ufność: mowa (logos) jest jedynym społecznym (ja + ty) wehikulem prawdy.*

*Nieufność: słowa kłamią myśli, myśl kłamie Bytowi.*

*Miłość: radość, jaką daje najpierw zmysłom, potem inteligencji, sama materia języka. Analogiczna do tej, jaką farba dawała malarzom Quattrocento (oraz współczesnym).*

*Nienawiść: opór materii słownej, niewspółmierność słów z idealnym (w głowie poety) ich prototypem.*

*Adoracja: wtajemniczenia w transcendent, które otwiera przed poetą (przed wtajemniczonym) każde słowo, nawet znaki przestankowe.*

*Odrza: lichota wszelkiej mowy wobec transcendentu.*

*Miłość – nienawiść: poeta dzieckiem mowy i transcendentu, chciałby poślubić mowę, zamordować transcendent, niekiedy odwrotnie.*<sup>265</sup>

Jazyk je ve Watově textu bezesporu jednou z „figur ambivalence“.<sup>266</sup> Lze jej milovat i nenávidět, lze mu důvěřovat i nikoli. Slova mohou být cestou k pravdě i lži, která tuto pravdu

<sup>264</sup> BANIECKA, Ewa. *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, op. cit., s. 16. Jde-li o přirovnání světa k textu, Baniecka doplňuje: „Jeśli porównać świat do tekstu, to myślenie o nim Wata oscylowałoby między wyobrażeniem, że jest on zapisem sensu przejawiającego się właśnie w porządku Logosu, a wyobrażeniem świata jako zbioru fragmentów, w którym brak jednoczącego centrum.“ (*Ibidem*, s. 17.)

<sup>265</sup> WAT, Aleksander. *Kartki na wietrze*, op. cit., s. 297.

<sup>266</sup> S tímto termínem pracuje v některých svých textech Renate Lachmann. Chápe pod ním „dva opačné typy utváření smyslu“, „komplexnost smyslu (jeho umocňování) a rozptyl smyslu (jeho difúzi).“ (LACHMANN,

člověku zastírá. Každé slovo, ba dokonce každý znak se může stát tím, co nás zasvětil do transcendentna, ale i tím, co transcendentní rozměr bytí není s to ani hrubě naznačit. Všechny tyto možné přístupy se mísí i v textu *Piecyku*. Každé slovo pak také lze vnímat ve dvou rovinách – duchovní i parodické, jak o tom ještě bude řeč. Jazyk je pro Wata zároveň cestou k dosažení onoho transcendentního rozměru bytí i pevnou hranicí, která od něj člověka odděluje. Je cestou k porozumění i bariérou bránící porozumění. Podobně jako v židovské tradici, kde písmena a slova odkrývají a naznačují mnohé, ale zároveň skrývají ještě něco mnohem významnějšího.

Již v úvodu jsme zmínili možnou paralelu mezi avantgardním a kabalistickým přístupem k textu, respektive jazyku. Za touto (teoreticky uvažovanou) analogií může stát jak přesvědčení o skryté pravdě zašifrované v původním textu, tak určitá deformace jazyka, považovaná za cestu jak se této skryté pravdy dobrat. Ewa Baniecka k Watově práci s jazykem poznamenává: „Wszystko to [hermetické zasvěcení, hrdinova iniciace – pozn. M. B.] znajduje swoje odzwierciedlenie także w językowej warstwie utworu, w której poprzez skrajne deformacje dąży się do oddania krańcowo indywidualnego doświadczenia wewnętrznego, będącego doświadczeniem lekturowym, zanurzeniem w logosie, który nie niesie niestety żadnej głębi znaczeń, jest tylko kodem pustych znaków.“<sup>267</sup> Vyjděme z jejího tvrzení. Nelze polemizovat s tezí o krajně individuálním vnitřním prožitku, ba dokonce jakémsi vnitřním experimentu se sebou samým, jehož je *Piecyk* zápisem.<sup>268</sup> Stejně tak nelze než souhlasit s názorem, že v rámci tohoto experimentu autor deformuje jak jazyk (prostředek zachycení této experimentální zkušenosti), včetně řady zažitých struktur a jazykových forem, tak významovou složku díla. Pravdu má Baniecka i v otázce bytostně textového charakteru Watova experimentu „ponořeného v logu“. Polemizovat však lze s autorčíným závěrečným konstatováním. Watovy znaky nejsou zcela prázdné. Wat se pokouší „překódovat“ tradiční jazyk či tradiční způsoby vyjadřování. Pokouší se hledat hru významů skrytou za běžnými formami vyjadřování, respektive užívání jazyka. To, že z takto narušených a „rozházených“ znaků nakonec nezůstane kámen na kameni (a že *Piecyk* nemá žádný jeden zastřešující referent, jak psal Venclova), však neznamená, že pracuje se znaky

---

Renate. Intertextualita jako konstituce textu. In: LACHMANN, R. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 94.)

<sup>267</sup> BANIECKA, Ewa. *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, op. cit., s. 39.

<sup>268</sup> Viz také WAT, Aleksander. Coś niecoś o Piecyku. *Brulion*, op. cit., s. 292–313: „Piecyk jednak miał dla mnie inne cele: psychoterapii, a raczej psychoanalitycznej spowiedzi duszy zakłóconej, przerażonej, wychowującej siebie do śmierci.“

zcela prázdnými. Futurismus se jistě snažil „očistit“ znaky od jejich významů zatížených tradicí, i taková strategie je však spíše hrou s významy (a jejich možnými konotacemi) než jejich absolutním vyprázdněním. Zejména to platí pro „regresivního futuristu“ Aleksandra Wata.<sup>269</sup>

Vztah Wata-futuristy ke slovu lze připodobnit ke vztahu Wata-futuristy k Bohu: jde spíše o radikální nedůvěru ke konvenčnímu užívání jazyka (respektive k ustáleným a konvencionalizovaným formám víry) a z toho pramenící potřebu jazyk radikálně inovovat. Prázdnými znaky byly pro Aleksandra Wata ty, s nimiž pracoval konvenční jazyk.

Spíše než s vyprázdněnými znaky máme totiž v případě Wata co do činění se znaky mnohonásobně (za)kódovanými.<sup>270</sup> Snaha zbavit znaky jejich dosavadního významu vede paradoxně k větší otevřenosti jejich sémantického pole – ale zároveň k částečnému zastření jejich „ostrosti“ (neboť básník se mnohdy vyjadřuje pomocí šifry). Proto nelze číst *Piecyk* pouze lineárně ani jej nelze interpretovat v jediném konkrétním kontextu (v tomto bodě s výše uvedenými slovy Ewy Baniecké souhlasíme, s tím však, že kontextů, v jejichž rámci lze Wata číst, je povícero, avšak žádný nepřevládá natolik, aby takové čtení zcela ovládl). Z jistého úhlu pohledu se dá dokonce říci, že Aleksander Wat znaky spíše obohacuje – strhává jim sice masku jednoznačného kulturního zařazení do rámce určité tradice (viz Venclovův chybějící zastřešující referent), avšak tím je otevírá novým možnostem čtení a rozumění, paradoxně širšího.

Jinou možnost jak vnímat „vyprázdněnost“ znaku nabízí ještě jednou Renate Lachmann. Vychází přitom také z mystického pohledu na svět i text. Lachmann hovoří doslova o „bezednosti znaků“ – mystické vyprazdňování znaků totiž boří tradiční „racionální“ představu o tom, že znaky cosi zastupují, že jsou tím, „za co se vydávají“. Naopak, „(...) znaky jsou buď tím, za co se vydávají – totiž symboly, tedy znaky se dvěma úrovněmi, anebo

---

<sup>269</sup> Baniecka problém ještě vyhrocuje a tvrdí, že jakákoli identifikace s tradicí je v případě *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopoželaznego piecyka* nemožná: „Panująca w tym dziele zasada całkowitej negacji sprawia, że identyfikacja z tradycją – chrześcijaństwa, judaizmu, kabały, gnozy, mistycyzmu i tak dalej – czy też łączność z tradycją literacką, przyjęcie określonej konwencji pisania – a zatem kontakt z tym wszystkim, do czego *Piecyk* próbuje się odwołać, staje się niemożliwy.“ (BANIECKA, Ewa. *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, op. cit., s. 52–53.)

<sup>270</sup> Krystyna Pietrych píše v této souvislosti o „neprůhlednosti slovního znaku“, kterou dovádí Wat *ad absurdum*. „W efekcie słowa i metafory często pozbawione są swej funkcji referencyjnej, nie odsyłają do żadnych desygnatów.“ (PIETRYCH, Krystyna. *W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata*, op. cit., s. 72.) Ani tady však zánik referenční funkce (nebo spíše její oslabení) nepřináší totální vyprázdněnost a nemožnost dobrat se smyslu, či alespoň jeho náznaku, jakkoli v podobě značně roztržité.

jsou bezedné.<sup>271</sup> Proto vyčlenili kabalisté pro svého skrytého, nedostupného Boha termín „Nic“, respektive „Nekonečno“.<sup>272</sup> Maximální vyprázdňenost takového znaku představuje nehlubší možnou dokonalost, zahrnující v sobě potenci všeho, respektive čehokoli.

Wat v *Piecyku* experimentuje se záznamem a zápisem jednotlivých znaků, navíc v rámci psaní akcentuje jeho procesuální aspekt – či způsob sestavení textu. Znak vnímá do jisté míry jako cizí živel, jako jistého prostředníka; tradiční sestavení znaků už není schopno adekvátně vypovídat o světě (došlo k jeho „odcizení“), proto je třeba je narušit, zpřeházet, postavit na nových základech. Sémantické vztahy jsou zde podřízeny zásadám autorovy svérázné kombinatoriky (a nejsou tedy tím, co tvoří linku či osu „příběhu“). Podstatná je správná kompozice slov; ta přitom nemusí dodržovat žádná tradiční pravidla gramatiky či syntaxe, protože si vytváří pravidla vlastní. I proto Wat často pracuje s juxtapozicí, proto se nebojí narušovat zažitou syntaxi a stavět vedle sebe slova, jež mezi sebou nepojí žádný významový vztah. Jak upozorňuje Michał Januszkiewicz, je tento postup (mimo jiné) svědectvím o dezintegraci skutečnosti.<sup>273</sup>

Je však Watova destrukce jazyka pouhou snahou rozbít dobový jazyk, nebo spíše (také?) pokusem proniknout (přes futuristické proklamace odvrhávající vše minulé) k ještě hlubším, dávno zapomenutým, a možná nikdy neobjeveným vrstvám jazyka, respektive k jeho možnostem a potencialitám?<sup>274</sup> Renate Lachmann píše o minulém jako o tom, co je „znetvořené, co se stalo nezřetelným“. Vypůjčme si její obraz minulosti jakožto „znakového řádu před katastrofou“. Ten sice podle Lachmann nelze již v úplnosti dešifrovat (neboť „katastrofa spočívá ve zkušenosti zapomnění“), nicméně rekonstrukcí lze tento ztracený řád do jisté míry restituovat (tak činívají básníci).<sup>275</sup> Pokud bychom přenesli její úvahy na půdu reflexe nad židovskou mystikou, je docela dobře možné, že „psaní“ (respektive sám proces

---

<sup>271</sup> LACHMANN, Renate. Intertextualita jako konstituce textu, *op. cit.*, s. 92.

<sup>272</sup> Srov. jednu z pasáží *Piecyku* nazvanou D'infinite.

<sup>273</sup> JANUSZKIEWICZ, Michał. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, *op. cit.*, s. 68–69.

<sup>274</sup> Podobně uvažuje o Watově vztahu k jazyku i Tomas Venclova: „Niemniej, paradoksalnie, destrukcja i profanacja bliskie są rekonstrukcji i ponownemu uświęceniu – czasem nawet z nimi identyczne – w tym sensie, w jakim gwałt zadawany językowi wyrasta z tego samego pnia, co zachwyty nad tkwiącymi w języku możliwościami.“ (VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, *op. cit.*, s. 98.)

<sup>275</sup> LACHMANN, Renate. Mnemotechnika a simulakrum. In: LACHMANN, R. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 18–19. Na jiném místě badatelka doplňuje: „Bereme-li v úvahu palimpsest, možná neexistuje definitivní vymazání, zničení znaku, který by zpětně četbou, *recollectio*, nebylo možné znovu rekonstruovat.“ (*Ibidem*, s. 49.) Zpět v čase (a zároveň kupředu – uznáme-li, že čas v literárních textech neplyne vždy lineárně) se po stopách (dočasně?) vymazaných znaků (nebo znaků nikdy explicitně nevyjevených) vydává i Bruno Schulz, jak uvidíme v další části práce.

experimentálního hledání na rovině jazyka) může být procesem upamatování se na původní, ztracený (zastřený) znakový řád. Jak bychom mohli parafrázovat Waltera Benjamina, vyprázdněnému jazyku, z něhož se stává soubor pouhých znaků, se literatura pokouší alespoň zčásti navrátit původní řád. Podobným směrem se ostatně ubíraly i úvahy Gershoma Scholema nad „esoterním aspektem“ Tóry.

Četba (ale de facto i psaní, které je vždy zároveň četbou), jež je vedena snahou dešifrovat nejpůvodnější kořeny textu (znaků), se pokouší proniknout k prapůvodnímu znění textu, k jakémusi „(pra)textu“, jenž však zůstává nedosažitelný. Příklad k palimpsestu je výmluvný: přepsání a ztráta původních znaků na ostrosti neznamená automaticky a nutně, že stopy po původních znacích jsou ztraceny zcela. Snahu maximálně rozvolnit a dekonstruovat text vždy doprovází paralelní tendence nanovo jej seskupit, uspořádat – a v nových konfiguracích nalézt nové možné významy. Jazyk (není-li přímo „jazykem zjevení“) je totiž, jak psal Benjamin, rovněž symbolem nesdělitelného, prosvítá jím i cosi „nevyslovitelného“/„nezapsatelného“.<sup>276</sup>

V případě *Piecyku* má přitom Watova specifická textová kombinatorika své důsledky i pro pojetí subjektu promlouvajícího v textu, pro způsob, jímž je ono rozdvojení Já *Piecyku* charakterizováno. Čím více využívá autor postupy a figury opakování, přeskupování a kombinování (a tím je zároveň tematizuje), tím výrazněji se ono Já rozpolcuje, rozpadá, štěpí. (Michał Januszkiewicz hovoří v této souvislosti o „syleptickém já“ – sylepsi chápeme jako vyjádření, v němž jsou syntakticky spojeny dva sémanticky neslučitelné pojmy –, jež je textovou realizací rozbití, rozpadu subjektu.)<sup>277</sup>

## 5.9 „namo! panik“

### K nejzazším hranicím jazykového systému

Raný Aleksander Wat, silně ovlivněný poetikou futurismu, a obecněji avantgardními představami o funkci a podobě moderního umění, kladl velký důraz i na zvukovou rovinu jazyka. Když Renate Lachmann analyzuje román *Petrohrad* Andreje Bělého, zmiňuje se o „zvukově sémantické prahodnotě“, k níž se Bělyj snaží navrátit: „Magická představa o jazyce

<sup>276</sup> Viz např. BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

<sup>277</sup> JANUSZKIEWICZ, Michał. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, op. cit., s. 68.



(znaková binárnost je zrušena, signifikant a signifikát splývají), navozovaná tvrzením o organických souvislostech mezi vnitřní a vnější formou, patří do širší souvislosti gnostické estetiky, v níž jsou zahrnuty i prvky kabalistické.<sup>278</sup> (Myšlenka znovunabytí „zvukově sémantické prahodnoty“ je pak podle německé badatelky paralelou k návratu mýtů.) I my jsme již připomněli futuristickou koncepci, podle níž je slovo de facto zvukovým materiálem.<sup>279</sup> Aleksander Wat dovedl tuto představu k velmi radikální podobě.

Nejradikálnějším Watovým experimentem se zvukovou rovinou textu jsou tzv. namopaniky. Tento zvláštní termín měl ambici fungovat i jako označení žánrové. Jeho původ není zcela zřejmý – podle některých pramenů je jeho autorem Bruno Jasioński, který jím označoval „poematy słów wyzwolonych z treści logicznej“, Beata Śniecikowska zase uvádí, že mohlo jít o svého druhu anagram (utvořený ze slov „mania“ a „panika“) a jeho autorem je nejspíše sám Wat.<sup>280</sup> V každém případě měly být tyto experimentální básně dovedeny k nejzazším možným hranicím jazyka (včetně radikálního rozrušení jeho logiky a zvukové roviny). Na rozdíl od *Piecyku*, jenž stavěl na hypertrofii slov a jim (možných) přiřaditelných významů, namopaniky rozrušují samotné slovo jakožto základní jednotku komunikace. Hlavní roli v nich plní hlásková instrumentace, podtržená navíc netradiční futuristickou ortografií demaskující konvenčnost zápisu.<sup>281</sup> Ač se jedná o navýsost jazykový experiment a texty do značné míry desémantizované, rovina sémantická není negována a upozaděna zcela. Jak uvidíme na příkladu konkrétních textů, mnohdy lze nejen identifikovat sémantické

---

<sup>278</sup> LACHMANN, Renate. Intertextualita jako konstituce textu, *op. cit.*, s. 80.

<sup>279</sup> Tento přístup má i řadu zajímavých konotací. Gnosticko-kabalistická „zvuková magie jmen“ se pojí rovněž s koncepcí vyřčeného slova jako tvůrčího aktu – více viz kapitola o Bruno Schulzovi.

<sup>280</sup> ŚNIECIKOWSKA, Beata. „Nuż w uhu“? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, *op. cit.*, s. 171. Autorka své tvrzení dokládá mimo jiné připomínkou hesla „namo! panik“, které se nacházelo na obálce společného souboru *Nieśmiertelny tom futuryz* Aleksandra Wata a Anatola Sterna.

<sup>281</sup> Texty podobného charakteru vytvářeli v meziválečném období i někteří další polští autoři, ne nutně spjatí s futurismem. Například Julian Tuwim je autorem pojmu „mirohłady“, jímž označoval silně desémantizované texty, v nichž „osvobozená slova“ nedodržují takřka žádná pravidla syntaxe či morfologie. Beata Śniecikowska odlišuje tři kategorie či skupiny takto desémantizovaných textů: Watovy namopaniky, tuwimovské mirohłady a tzv. *słopiewnie* téhož autora (název, který Śniecikowska užívá více méně jakožto pojmu žánrového, je odvozen od Tuwimova stejnojmenného cyklu básní, v nichž se autor pokouší o návrat k mytickým kořenům jazyka; v pojetí Śniecikowské jde o nejméně radikální jazykové experimenty ze všech tří zmíněných skupin textů, v nichž se autor drží systému daného jazyka a podřizuje se jeho slovo tvorným, flektivním i syntaktickým pravidlům). Viz ŚNIECIKOWSKA, Beata. „Nuż w uhu“? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, *op. cit.*, s. 202–205.

Grzegorz Gazda pak dává podobné desémantizované texty do souvislosti s primitivistickou linií avantgardní tvorby: „Nastawienie drugie prowadziło do odcięcia języka nowej poezji od już wykształconych w literaturze norm i konwencji. Stąd ‚obniżenie‘ języka do form prymitywizujących, odsemantyzowujących, do quasi-pierwotnej gry czystym brzmieniem, uproszczoną onomatopcją, niby leksyką ‚barbarzyńcy‘ i mową dziecka.“ (GAZDA, Grzegorz. *Awangarda*. In: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, *op. cit.*, s. 69.)

okruhy, k nimž by bylo možné dané výrazy přiřadit, ale v některých případech lze také rekonstruovat jakousi naznačenou „narrativní kostru“ textu, základní, byť značně osekanou osu „příběhu“.<sup>282</sup>

Připomeňme v tomto kontextu ještě jednou futuristický koncept slova: slova mají svůj zvuk, barvu, tvar, jsou základní jednotkou jazyka; i zvuk je „pouze“ nejkratším slovem; slovo je zvukový materiál; na slově je podstatná (rovněž) jeho forma. I experimenty se slovem, s jeho podobou a s jeho zněním totiž odpovídají watovskému hledání potenciálů skrytých za konvenčním záznamem jazyka, respektive řeči, jež v mnohém koresponduje s pohledem židovské mystiky na jazyk jako takový.

Ještě jednu možnou paralelu s postojem židovských mystiků k jazyku lze ve Watově futuristické tvorbě odkrýt – tato paralela má zároveň svůj význam i pro analýzu způsobu Watovy práce s jazykem v jeho futuristickém období: Watovy namopaniky (z celého komplexu autorovy meziválečné tvorby zejména ony) se pokoušejí prozkoumat nejzazší hranice jazykového systému, v jehož mantinelech se naše myšlení a náš život pohybují. Byť Wat čas od času sahá po jazykových prostředcích smyšlených a absurdních (viz některé nesystémové formanty, s nimiž pracuje při tvorbě neologismů), v zásadě se zdá nevykračovat zcela mimo systém – spíše zkoumá jeho možnosti. Podobně smýšleli o jazyku kabalisté: je možné zpřeházet písmena abecedy či posvátného textu, abychom našli jeho skrytý význam, ale nelze k tomuto souboru písmen nic přidávat, ani mu nic ubírat (protože tento skrytý, pravý význam je stejně jako celý svět složen přesně z těch prvků, jež máme denně na očích – jen je třeba najít jejich nové konfigurace, pomocí speciální kombinatoriky najít jinou verzi abecedy, respektive textu). Wat činí v podstatě totéž – hledá nejrůznější kombinace písmen, aby vyzkoušel, které z nich nesou hlubší smysl, která jsou s to vypovídat o světě pravdivěji než kombinace dosud známé.

K žánru namopaniku lze relativně bez pochyb zařadit snad jen tři, právě Watovy texty (*Namopanik charuna*, *Namopańik Barwistanu*,<sup>283</sup> *Żywoty*).

---

<sup>282</sup> Toto tvrzení se zdá podporovat i Jarosław Płuciennik, který v souvislosti s Watovými namopaniky upozorňuje na de facto správnou, systému odpovídající gramatiku, kterou Wat v textech využívá. Zřetelné je to zejména v případě *Namopańiku Barwistanu*. I to může svědčit o tom, že Watovy namopaniky nejsou jen pustým „blábolním“ (máme-li použít výrazu, který je badateli často skloňován v rámci analýzy Watova *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*), jsou „jen“ jinou formou sdělení, zakódovanou do specifické kombinatoriky písmen a slov. (PŁUCIENNIK, Jarosław. *Namopanik. Zagadnienia Rodzajów Literackich*. 2000, sešit 1–2, s. 85–86; cit. podle ŚNIECIKOWSKA, Beata. „Nuż w uhu“? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, op. cit., s. 179.) Płuciennik ve svém textu navíc dává namopaniky do souvislosti s abstraktním uměním – „Abstrakcja w literaturze mogła znajdować swoją realizację jako odejście od sensu, jako stylizacja na bełkot, a więc jako namopaniki.“ (*Ibidem*, s. 253.)

## NAMOPANIK CHARUNA

1. Ptachorenki rozchorongwił **roz** i grajony na pstrych charmonikach w pachnurach chromawy **charun** chrapał w chmurach i wbarwistach. A chmurawie munrawy ogroi i grujce rozgrai na grajkatych guranach. Wranach gorun garbi ogury gromach i gromadach pagur. na pagurach chrabonszczy lew chrabonczyyna o chrabonczyki rozchrabonczyn i lew chrabonszczoncy on jach chrabonszcz.

A charmoniki – w poranionych charmonjach sfer – chdyście jach ja poDrzewiach chroplistych postali! O! charmoniki charmonki rozchramonki charmoniumy charmoniętr o pocharonik charmoniacze! Charmoniaczki i płononce chury! o charmoniże – o niże charmonii! I w **podartych** draperjach wieczoru cheruBy duchże i chrobe w chitonkach chromatuw płakon.

a na renkachach pod chrobotami trzepocha **ptach** młodości.

2. O chdyścia chrufaty, chruwajonce archaniołły chorongwiazzy! Gwiazzy jamiollów goronce granaty żrą i wiagzdy w chabrach stronch skrzydatrenki dromader skradocha garbani srebroje – on że kokodryl w złotawach, i chorongwicze i chorongwioncze pochorongw o chorongi rozchorongwy chorongewie choronginy chorongawy chorongwii chorongwiecze rozchorongwicze rochongwicze chorongwiuny o rozchorongw chorongwij i pochorongw chorongwiassy!

A w chmurach **charuny** duże. I **charun** zrzal grabarza.

A oNże na czarnoskrzydłach panosi **namopanik**.

3. O cHramy cHramy chramy. – W machrach wprostociach zlocisteich o chramy na pagurach grajonceich! o nieboch niebaszne niebientaich w liściatych chorałach chorych archaniołłów **chromy** jednookchi **staruch** rubinowo splachał chorunami pacież.

charmonii chromatuw i żywiołów GABIE

(Wat 2008, s. 60–61.)

*Namopanik charuna* je tvořen dlouhou řadou neologismů, jež jsou však založeny pouze na omezeném počtu konkrétních kořenů (které jsou si navíc zvukově velmi blízké, viz např. char-, chrom-, chmur-, grom-, chrabon-, charm- apod.). Tyto opakující se (či jen

<sup>283</sup> Wat sám užil dvou různých možností zápisu slova *namopanik*. To může být dáno faktem, že oba texty byly poprvé publikovány v jiných souborech (*Namopanik charuna* ve Watově a Sternově antologii *Nieśmiertelny tom futuryz*, 1921, a *Namopanik Barwistanu* v „jednodniówce“ *Nuż w bżuhu – 2 jednodniówka futurystów*, 1921).

nepatrně modifikované) kořeny jsou doplněny řadou formantů, zčásti odpovídajících produktivním polským formantům. Jak ale upozorňuje Beata Śniecikowska, v tomto namopaniku převládají systémově nemotivované neologismy i různě deformované výrazy (např. *wiazgdy* – anagram od slova „gwiazdy“).<sup>284</sup> Po sémantické stránce je tak *Namopanik charuna* poměrně obtížně dešifrovatelný. Sama Śniecikowska (ač to není klíčová oblast jejího zkoumání) pak přiznává, že výsledný text působí dojmem jakési mystické modlitby či zaklínadla, a v tomto kontextu připomíná koncepci Joanny Tokarské-Bakir a již jednou zmiňovanou kabalistickou techniku *chochmat ha-ceruf*, která se mimo jiné na základě opakování určitých pasáží textu pokouší – i skrze z toho vyplývající destrukci sémantiky takového textu – dosáhnout u „recitátora“ nějaké formy mystického vytržení.<sup>285</sup> Podobně jako tomu je v případě *Piecyku*, i tady je však možná konotace s mystickými koncepty soustavně narušována a oslabována autorovým sklonem k ironii a parodii.

Text tohoto namopaniku skutečně připomíná tajemný hermetický text určený k recitaci – svědčit o tom může například výrazně exponovaná souhláska „ch“, podtržená navíc zařazením do samotného názvu textu (*charun*).<sup>286</sup> Podobně zdůrazněna je i souhláska „r“, ta naopak úderná, ostrá. Autorovy hry se zvukovou rovinou textu a se zněním jednotlivých hlásek, potažmo celých slov, jsou vůdčím principem namopaniků. Jasnou interpretaci a jednoznačnost významů bychom v nich hledali marně. Vnitřní logikou textu se stávají fonetická, případně morfologická pravidla, která si však autor sám určuje značně libovolně. Jako by tu Wat hledal (spolu se svými čtenáři, kteří postupují stejně poslepu krok po kroku za ním a stejně jako on tápou mezi divoce rozvířenými hláskami) maximum možností, jaké mu jazyk nabízí. Jako by skrze destrukci slova v jeho klasické, známé podobě a narušením jeho ustáleného znění či formy hledal ukryté potenciály hlásek a slov. Podobně jako židovská mystická hermeneutika pracovala s omezenou a jasně danou množinou prvků (tedy písmen),

---

<sup>284</sup> ŚNIECIKOWSKA, Beata. „Nuż w uhu“? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, op. cit., s. 182.

<sup>285</sup> *Ibidem*, s. 184 (srov. TOKARSKA-BAKIR, Joanna. *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*. Wrocław: Leopoldinum, 1997).

<sup>286</sup> Například Tomas Venclova dává využití souhlásky „ch“ ve Watově textu do souvislosti s jistými primitivistickými koncepcemi: „Przesycenie tekstu głoską ‚ch‘ upodobnia go do zapisu potoku słów jakiejś osoby prymitywnej (‚ch‘ wywołuje skojarzenia obsceniczne jako pierwsza głoska słowa ‚chuj‘).“ (VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazburca*, op. cit., s. 71.) (Možná) sémantika hlásky „ch“ je však jen jedním relevantním pohledem na tento namopanik, ve vztahu k jiným – zejména specifické kombinatorice textu – až sekundárním. Samotný výraz „charun“ pak Venclova čte dvojím způsobem: může připomenout Hárúna ar-Rašída, legendární postavu *Pohádek tisíce a jedné noci*, či Charóna, převozníka do říše mrtvých známého z řecké mytologie (*ibidem*). Doplňme, že i etruská kultura znala podobnou postavu, démona smrti, který se nazýval Charun. Není jistě vyloučeno, že šlo ze strany autora *Namopaniku charuna* o vědomou hru se všemi těmito možnými konotacemi.

zužuje i Aleksander Wat materiál svého literárního experimentu na několik klíčových hlásek či jejich seskupení, jejichž maximálním využitím („vytěžením“) se pokouší generovat nová možná slova a jejich spojení, respektive významy. Jak píše Renate Lachmann, byť nikoli v souvislosti s autorem *Nezaměstnaného Lucifera*, právě takovéto postupy jsou navýsost magickými technikami.<sup>287</sup>

Ani ty nejradikálnější Watovy experimenty tak nejsou jen pouhou hypertrofií slov či jiných jazykových prvků. Jazykový řád ustavený naší společností a jejími konvencemi zklamal. Přestal odrážet pravý stav věcí, spíše skrývá stopy prvotního smyslu, než aby je člověku nasvěcoval a vytyčoval mu tak cestu. Svět (jazykové) reprezentace už nám nenabízí ani iluzi porozumění stavu věcí. A zklamal-li známý systém, musí dojít k radikálnímu obratu – k zásadnímu „překódování“ známého jazyka.

Vrátíme-li se k *Namopaniku charuna*, zjistíme, že i přes jeho zdánlivou alogičnost a deformaci slov i jejich významů lze v jeho textu odhalit alespoň některé „zákonitosti“. „(...) *chromawy charun chrapał w chmurach i wbarwistach (...). A charmoniki – w poranionych charmonjach sfer (...). chdyiścia chrufaty, o chruwajonce archaniolły chorongwiazzy! (...)* O *cHramy cHramy chramy.*“ (Wat 2008, s. 60–61). Podobné pasáže lze vřadit do sémantického pole souvisejícího s religiozitou. Ať už lehce tajemný „*charun w chmurach*“ nebo „*chruwajonce archaniolły*“ (vedle četných narážek na „výstup na nebesa“) jasně umisťují Watův text do kontextu textů posvátných, jakkoli znaky sakrálnosti autor nemilosrdně převrací a ve výsledku se nám svět *Namopaniku charuna* jeví jako absurdní parodie, kde je jakýkoli pokus o navození magična okamžitě zablokovan parodií. Sledujeme zde podobný scénář jako v případě *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* – jako by byl subjekt textu veden nevysvětlitelným nutkáním, svého druhu posedlostí dosáhnout jisté duchovní, mystické zkušenosti, vystoupat na pomyslný vrchol žebříku vedoucího na nebesa (jak je i v *Namopaniku charuna* naznačeno).<sup>288</sup> Svět, v němž se však tento subjekt pohybuje, je bytostně ne-sakrální, je plný absurdních zvuků a obrazů, a každou snahu o

---

<sup>287</sup> LACHMANN, Renate. Paměť a ztráta světa. In: LACHMANN, R. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 141–180. Na konotace s magickým přístupem ke světu upozorňuje v souvislosti s *Namopaniku* i Tomas Venclova, který cituje slova Krystyny Pomorské (POMORSKA, Krystyna. *Russian Formalit Theory and Its Poetic. Ambiance*. The Hague, 1968, s. 96–97; cit. podle: VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 71): „Znak językowy staje się ‚dotykalny‘, gdyż uwaga zwrócona jest nań całkowicie, jako na nosiciela funkcji magicznej.“

<sup>288</sup> Krystyna Pietrych naopak spatřuje v *Namopaniku charuna* obraz „posmrtné selanky“, harmonického světa po smrti (viz již zmíněný motiv Charóna), v němž již člověka nesusazují žádná pravidla a schémata, včetně těch jazykových. (PIETRYCH, Krystyna. W chaosie i nicosci. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata, op. cit., s. 80.)

duchovní prožitek tak ihned podlamuje výsměchem, ironickým úšklebkem („w liściatych choralach chorych archaniolłów **chromy** jednookchi **staruch** rubinowo splechał chorunami pacierz.“ Wat 2008, s. 61). Tento dojem ještě umocňuje i groteskně deformovaná podoba některých slov („rozchramonki charmoniumy“, „na renkachach“, „skrzydalrenki“ apod.).

Další z Watových namopaniků, *Namopańik Barwistanu*, pracuje s velmi podobnou poetikou:

#### NAMOPAŃIK BARWISTANU

*baarwy w arwach arabistanu wrabacają powracają racają na baranah w ranah jak na narah araba  
han. abraam w myrrah z bramraju wybieera nab bogawę narrawę byh nad boogawotami  
boogowatami trombowali barwiotacze oracze barwiotucze obrucze barwiotęcze obręcze. Karawaany  
– o wronacze w złotawah zwiastabiawali wojnawicz i w pysznawah banawiali księżycole wiatrawili  
wihrony i wihroby wihrobiny śmierćiwgony gorewiny. O gorale gorawale – w grodałach mychohi-  
goremyki.*

*gwiazdowory wewrykali śmierćiawry i gwiaźdz śmierćostry babiał na liścoczcu drzewobanu  
ńebiatuszek.*

*O barwy o baruwy – a raby barbaruw, barany herubuw*

*O biarwiacze o czabary – babuw czary, o bicze rabuw*

*o barwiasy o syrawy – o basy wiary, o bary ras!*

*o barwioki o barwioczy o barwiony o barwiohi*

*o barwigje o barwalie o barwiecze o barwiole*

*o kroony barw!*

*O krale koloruuw – o bawoły barw o każdyçi barwoh kral w ńebiapaszni – o każdyçi barwoh kraluje  
nogahi na śmierćeży – takoh na czarnoszczu kraluje wszem kolorom bialość i po śmierćeży  
powendrujem do oraju do ograju Barwistanu.*

(Wat 2008, s. 62.)

Krystyna Pietrych označila tento text za „przygody głosek a, r, b“.<sup>289</sup> Sama ovšem přiznává, že nejde o pouhou hru s náhodnými variacemi – v textu se dají dešifrovat například výrazy odvolávající se na Bibli a s ní související kulturní tradici. Pietrych uvádí výrazy „abraam“, „myrrah“ a „bramraju“, i v případné souvislosti s tradicí judaistickou lze přidat ještě slova „herubuw“ či „kroony“ („korony“?).

<sup>289</sup> *Ibidem*, s. 79.

I tady tak platí, že přes veškerou „anarchii“ futuristické destrukce jazyka nepřestává být takovýto text (jazykovým) komunikátem.<sup>290</sup> Závěrečná slova „*po śmiercieży powendrujem do oraju do ograju Barwistanu*“ pak mohou (při veškeré fragmentárnosti a heterogenitě Watova textu) naznačovat možnost komplexnější interpretace tohoto namopaniku: ač se jí většina badatelů snaží spíše vyhnout, je zřejmé, že se v textu opakují výrazy upomínající na cestu – cestu duchovní, byť stejně jako v *Piecyku* neustále zároveň strhávanou k zemi parodií, ironií a komikou. Abraham, který se objevuje v úvodu namopaniku („*abraam*“), je dodnes pro Židy (a nejen pro ně) symbolem člověka, jenž se plně podřídil Bohu a poslušně, ve víře, vykonával jeho rozkazy. V *Namopaniuku Barwistanu* jako by se Abrahamova životní pouť stávala jakýmsi předobrazem putování hrdiny tohoto namopaniku, jenž touží proniknout (nebo uniknout?) do světa tajemného „Barwistanu“, symbolu ráje („*i po śmiercieży powendrujem do oraju do ograju Barwistanu*“).

Báseň zároveň (zčásti i po stránce formální) připomíná invokaci – poukazuje na to například anaforické „o“, apostrofy apod. Vyzývání jsou barvy, symbol šťastného a vytuouženého „Barwistanu“, kam se hrdina snaží dostat po smrti („*O barwy o baruwy...*“). Watův originální obraz „ráje barev“ působí takřka esoterním dojmem, jde o cíl určený jen nemnohým, většinou nedosažitelný, dostupný pouze „zasvěceným“. O takovém cíli pak lze hovořit jen jazykem, který nutně zčásti zastírá to, co sám chce sdělit. I v případě tohoto motivu však o sobě dává vědět Watova „ateistická parodie“: „*O barwy o baruwy – o raby barbaruw, barany herubuw / O barwicze o czabary – babuw czary, o bicze rabuw*“ (Wat 2008, s. 62). To, co by se dalo vztáhnout na tvrzení Beaty Śniecikowské o výrazně intertextuální sémanticko-zvukové instrumentaci,<sup>291</sup> představuje v textu klíčovou „figuru ambivalence“.

V souvislosti s *Namopaniukiem Barwistanu* poukažme na ještě jeden podstatný rys tohoto „žánru“ – tím je slovotvorba. Tato rovina Watovy futuristické tvorby bývá často dávána do souvislosti s Velemirem Chlebnikovem a jeho zaumným jazykem. Oba autoři vycházeli ze snahy dovést jazyk a experimenty s ním na samotnou hranici možného, oba se pomocí kombinací hlásek či slabik pokoušeli vytvořit jazyk nový, ale zároveň oba usilovali o uchování alespoň elementární srozumitelnosti takového jazyka (Beata Śniecikowska píše o

---

<sup>290</sup> ŚNIECIKOWSKA, Beata. „*Nuż w uhu*“? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, op. cit., s. 179.

<sup>291</sup> *Ibidem*, s. 177–178. („*Słowotwórstwo i instrumentacja są ściśle powiązane, okazuje się jednak, że istnieje także silny związek między innowacyjnością mowy i strukturą sensów.*“ *Ibidem*, s. 178. Badatelka pak má pravdu, konstatuje-li, že právě tato sémantická rovina bývá většinou badatelů opomíjena.)

zaumu jako o postulátu nové sémantiky).<sup>292</sup> Právě Śniecikowska upozorňuje, že na Chlebnikova může Wat navazovat zejména ve dvou směrech: v práci s neologismy a hromaděním výrazů vytvořených na základě téhož kořenného morfému, a ve svérázné kombinatorice, spojování podobně znějících slov, která však nejsou, respektive nemusejí být příbuzná.<sup>293</sup> Zatímco Chlebnikov se však pokoušel hledat ve svých experimentech s jazykem náznaky řádu, snad jakéhosi univerzálního jazyka, který má svá pravidla, Wat (zejména v obou textech označených přímo v názvu jako namopaniky) inklinuje mnohem více k humoru, ironii a parodii. Śniecikowska navíc upozorňuje, že Wat využívá častěji než Chlebnikov tzv. nesystémových neologismů (a tedy – vzhledem ke způsobu jejich vzniku – i sémanticky rozostřenějších), jež byly u Chlebnikova záležitostí poměrně řídkou.<sup>294</sup>

(Snaha hledat pro vyjádření určitých jevů či stavů nový jazyk není rozhodně jen záležitostí umělecké avantgardy. I židovští mystici využívali pro vyjádření své mystické zkušenosti neobvyklé novotvary či nezvyklá slovní spojení. Gershom Scholem označuje takové výrazivo za „numinózní slova“, projevující se zřetelně i v mnoha modlitbách.<sup>295</sup>)

Ze svých postřehů Beata Śniecikowska vyvozuje: „Obecność tego rodzaju formacji [výrazy s nejasnou či mlhavou sémantikou – pozn. M. B.] w namopanikach sprawia, że teksty Wata odbierane są jako bliższe bełkotliwej ‚mowie tajemnej‘ niżli słowotwórcza poezja Chlebnikowa (...).“<sup>296</sup> V tomto bodě bychom jistě mohli spatřovat paralelu s *Piecykem*, v němž Wat v mnohém (byť v méně radikální podobě) těží ze stejného přístupu k jazyku – či k literární tvorbě obecně. I namopaniky tak naznačují, že jazyk pojímá Aleksander Wat jako takřka magickou matérii, z níž povstal svět – a úkolem básníka je pokoušet se najít takové konfigurace hlásek a slov, jež odhalí magické funkce jazyka. I proto nám Wat nabízí významy jen naznačené, mlhavé, fragmentární – abychom „pod nimi“ (či mezi nimi?) zkusili nahlédnout „nový svět“.

Aleksander Wat nicméně nekončí pouze u destrukce slova a jeho rozložení na menší jednotky. V případě *Namopańiku Barwistanu* hromadí celé řady novotvarů – mezi nimi

---

<sup>292</sup> *Ibidem*, s. 159–160 (Śniecikowska vychází z citátu z práce Hanny Prosnak *Koncepcja „języka w ujęciu Wielimira Chlebnikowa*, Łódź 1986).

<sup>293</sup> *Ibidem*, s. 170–171. Srov. charakteristiku „zaumu“ z pera Zbigniewa Jarosińskiego: „Brano jakiś rdzeń i w toku wiersza rozwijano go w długą rodzinę wyrazów. Powstawał w ten sposób cały nowy świat semantyczny, którego centrum i początek stanowiła jedna drobna częśćka językowa. Przez dodawanie do tej częśćki różnych morfemów powoływane zostawały do istnienia niezwykle przedmioty, działania, jakości, całe fabuły.“ (JAROSIŃSKI, Zbigniew. Wstęp. In: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, op. cit., s. CIII.)

<sup>294</sup> *Ibidem*, s. 187–188.

<sup>295</sup> Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Mistyctyzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 74.

<sup>296</sup> ŚNIECIKOWSKA, Beata. „Nuż w uhu“? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, op. cit., s. 189.



najdeme jednak jejich řady fungující na principu paronymie, jednak skupiny neologismů o společné či blízké etymologii. Podobně jako u *Namopaniku charuna* je navíc zajímavá morfologie, potažmo i sémantika těchto výrazů. Śniecikowska si všímá například slov založených na kořenu „bog“ a nejrůznějších autorových aluzí na východní, zejména indická náboženství (podle badatelky mohl Wat vtělit do textu i hlásky svého jména – „wat“ –, jež se v polském přepisu objevují i v řadě jmen indických božstev).<sup>297</sup> Je jisté, že kromě skrytých aluzí na konkrétní kulturní či religiózní okruhy se Wat ve vlastním textu baví i tzv. nesystémovými neologismy a libovolnou, často komicky vyznívající hrou s nesystémovými formanty. O výše zmíněné kombinatorice namopaniků svědčí – v případě *Namopaniku Barwistanu* – i výrazy, do nichž byly vloženy nadbytečné hlásky či celé slabiky (např. „*wrabacaja*“, „*boogawotami*“), případně slova, v nichž jsou některé hlásky, respektive některá písmena zdvojena (např. „*koloruuw*“, „*narrawę*“).

Jde-li o neologismy, je patrně nejzajímavějším namopanikem báseň *Żywoty*:

#### ŻYWOTY

*I kosujka*<sup>298</sup> *na białopiętrzach sfrunęła i płonącoreką  
dobiedrza złotogórzy i podgórza i rozgór tu grały  
namopaniki.*

*Po nikach czarnoważe ważki i grajce i rozgarniać  
krawędzi żółciebiesów i rozwrażon i tragowaszcz  
i trawągoszcz gąszcze zielone, zielone, zielone!  
na tramwajach tram na wyjach trawa!*

*i kosujka płonąć tak i płomyki płomień  
rozplonecznionych bezplonieć dopłonać, dopłonać  
płonacze i płonaczki splanący płomieńczarze  
białouście! daj białouściech! Gdzie  
kosujka płonęła płomieniem płonących płoń?*

*O! gdzie?*

*i ty karcze karczyno róż znuż rzęs  
i ty karczem do karczem pędzące niebo*

<sup>297</sup> *Ibidem*, s. 176–177.

<sup>298</sup> Adam Dziadek, editor výboru z Watova básnického díla *Wybór wierszy*, poznamenává k tomuto zvláštnímu výrazu, že se jedná o kontaminaci slov „sójka“ a „kosówka“ (WAT, Aleksander. *Wybór wierszy*, op. cit., s. 58).

*i nieba przyszyły siwe nagle banie nieba  
i kosujka płacze płaczem płaczących szczęk.*

(Wat 2008, s. 58–59.)

V tomto textu využívá Wat různých řad neologismů, často založených na společném či podobně znějícím kořenu (např. „*plonacze i plonaczki splonący płomieńcarze*“, respektive „*na tramwajach tram na wyjach trawa*“). Právě v tomto textu, jak už jsme naznačili, stojí Wat nejbliže Chlebnikovovi. Archaizované výrazy se zde střetávají se slovy označujícími produkty moderní civilizace („*tramwaje*“), čímž autor opět aktualizuje svoji oblíbenou ambivalenci *sacrum* a *profanum*, tradice a modernity.

## 5.10 „Juž dziesiątą noc darmo cię wzywam doktorze ciemności“

### *Piecyk* jako zápis mystické zkušenosti?

Nad textem *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* si lze položit i otázku, do jaké míry jej můžeme interpretovat jako svého druhu zápis určité duchovní, spirituální, případně mystické zkušenosti. Wat sám později hovořil o *Piecyku* jako o experimentu psaném ve stavu transu;<sup>299</sup> Ewa Baniecka zase píše, že šlo o lehce démonický akt, neboť založený na vysmívání se tradičně chápané sféře *sacrum*.<sup>300</sup> Wat psal o pojímání poezie jako nirvány, nejvyšší plnosti a dokonalosti. Básnická tvorba tak směřuje k epifanii, jakkoli ta se může ukázat být dostupná pouze skrze fragmenty, nedokonalé obrazy – zástupné symboly. Avšak ono neustálé hledání vyššího smyslu skrytého za znaky, a tedy jistá metafyzičnost takto pojímané poezie, může být samo o sobě cílem. Zkusme se tímto prizmatem podívat na text *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*.

V pasáži nazvané *POWRÓT DO NIEBA* se hrdina po (biblickém?) žebříku snaží vystoupat do nebe, avšak „vlastní anděl“ ho svrhává zpět do hlubin pozemského světa:

<sup>299</sup> WAT, Aleksander. Coś niecoś o *Piecyku*. *Brulion*, *op. cit.*, s. 307.

<sup>300</sup> BANIECKA, Ewa. *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, *op. cit.*, s. 9.

*POWRÓT DO NIEBA. Drabina do nieba, po której się wspinam z mazołem z wiecznym pragnieniem: dosyć. A potem nadchodzi własny anioł i strąca; z połamanemi członki podnoszę się zwolna. Jestem ślepy, miast oczu muchy się lęgną w wypalonych oczodolach.*

*Oblepiają mnie i męczą, lepkie jako rude drobne małe małpki gwiazdy.*

*Wspinam się powoli a wiernym krokiem na niebo.*

*Hej, Święty Piotrze! Holla! Hej a nuże!*

(Wat 2008, s. 47.)

Hrdina jako by zde jednak přirovnával k padlému andělu, jenž byl za trest svržen z nebeských výšin do hlubin světa zla (tomu by odpovídal i název příslušného fragmentu textu).<sup>301</sup> Watův obraz je současně dokladem touhy subjektu vystoupat po pomyslném žebříku a dosáhnout tak kontaktu s Bohem, ergo – zakusit pocit absolutní plnosti a jednoty a překonat tak svoji vlastní rozdvojenost, rozštěpenost. Ať už se v tomto obrazu jedná o kontakt se sférou Božství, nebo o cestu subjektu za sebepoznáním (jak tuto pasáž existenciální optikou čte Michał Januszkiewicz),<sup>302</sup> dochází nakonec k porážce – cíl zůstává nedosažen, respektive zůstává nedosažitelným.

Je Watův subjekt skutečně veden touhou zakusit intimní kontakt s Bohem, tedy fenomén kabalisty nazývaný *d'vekut*? Možná je ovšem i jiná interpretační linka: autor ironicky obrací archetyp tradiční mystické pouti; Watův „poutník-mystik“ je totiž veden jedinou touhou – „dost“! Jako by snaha (nebo nutnost, jakési *fatum*?) zakusit mystický prožitek setkání s Bohem a dosáhnout tak ideálu naplnění bylo utrpením, jehož se chce hrdina dosažením nejvyšší příčky onoho nebeského žebříku definitivně zbavit (jinak mu hrozí „uvíznutí na žebříku“, nekončící snaha vystoupat vzhůru a zároveň nemožnost sestoupit dolů, do pekel). Jako by nebyla volbou, ale vynucenými mukami. Hrdina *Piecyku* je za svou snahu (kontaktovat svět Božství? zbavit se předčasně utrpení?) potrestán („z *połamanemi członki podnoszę się zwolna. Jestem ślepy, miast oczu muchy się lęgną w wypalonych oczodolach.*“ (Wat 2008, s. 47), čímž Wat – hořce ironicky – obrací tradiční představu mystika usilujícího o radostné *unio mystica*.

<sup>301</sup> Podobný motiv najdeme i v jiné pasáži *Piecyku*: „*Miła wiedz, gdziekolwiekbydz aniolowie nie upadaja z własnej woli.*“ (Wat 2008, s. 31.)

<sup>302</sup> JANUSZKIEWICZ, Michał. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1998, s. 89–90.

Přestože je třeba pamatovat na slova předního znalce židovské mystiky, že neexistuje mystika jako taková, ale pouze mystika určité konkrétní formy víry,<sup>303</sup> lze snad konstatovat, že základním společným rysem každé mystiky je přímá zkušenost setkání (či spojení) s Bohem, zkušenost zakušení Boží přítomnosti.<sup>304</sup> Jednotlivé mystické tradice si pak vypracovaly různé konkrétní obrazy, pomocí nichž lze alespoň přiblížit (ne-li plně popsat) charakter této zkušenosti – a to vždy na základě tradice daného náboženství a s ním spojené obraznosti. V případě výše uvedeného fragmentu textu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka* lze Watova slova (pro něj charakteristicky) číst prizmatem hned dvou hlavních zdrojů obraznosti – prizmatem biblického příběhu o Jakobovi, ale i prizmatem židovských mystických vizí výstupu do sfér Božství.

Biblický příběh Jakuba je dostatečně známý. Ve snu se mu zjeví žebřík sahající až k nebesům, po němž vystupují a sestupují Boží poslové. Hospodin k Jakobovi z nebes promluví.<sup>305</sup> I tady ale Wat původní příběh převrací a – v duchu avantgardní negace hodnot – problematizuje kontakt člověka s Božstvím, problematizuje možnost dosažení Božího milosrdenství. V biblickém příběhu Hospodin Jakobovi praví: „Hle, já jsem s tebou. Budu tě střežit všude, kam půjdeš, a zase tě přivedu do této země. Nikdy tě neopustím, ale učiním, co jsem ti slíbil.“ (*Genesis* 28,12–19; ČEP) Watův hrdina je však Bohem odmítnut, přístup k němu je mu odepřen. Marně se dovolává i svatého Petra. Nebesa mu zůstávají uzavřena – a ještě je navíc potrestán slepotou (naráží zde snad autor na myšlenku, že Boha nelze spatřit?).

Právě ona poslední poznámka – „nespatřitelnost“ Boha – nás přivádí k druhému možnému kontextu, jehož optikou lze citovanou pasáž *Piecyku* číst. I v židovské mystice totiž najdeme učení, která se koncentrovala právě na popis mystické zkušenosti kontaktu s Bohem.<sup>306</sup> Například *ma'ase merkava*, „mystické učení, zaznamenávající mystické cesty na nebesa, při nichž mystik putuje nebeskými paláci nebo jednotlivými nebesy až k Božímu

---

<sup>303</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego glówne kierunki*, op. cit., s. 17–18.

<sup>304</sup> Moše Idel považoval mystiku za takový náboženský fenomén, během něhož „dochází k uskutečnění kontaktu s božským, jenž se odlišuje od běžných náboženských zkušeností, obvykle kultivovaných určitým náboženstvím, jak svou intenzitou, tak duchovním působením.“ (IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., s. 24.)

<sup>305</sup> Obraz jakéhosi nebeského mystického žebříku však najdeme i v kabale (viz *ibidem*, s. 80–81). Někdy byla k biblickému Jakobově žebříku přirovnávána modlitba, protože i ta byla považována za způsob mystického povznesení se k Bohu (viz např. SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego glówne kierunki*, op. cit., s. 116).

<sup>306</sup> Jak však doložil např. Mircea Eliade, v podstatě všechny známé mystické směry zaměřené na vizi Božství či určitý extatický prožitek pracují s představou výstupu na nebesa. (Viz např. ELIADE, Mircea. *Traktat o historii religii*. 2. vyd. Łódź: Opus, 1993, s. 104.) Je tedy pravděpodobné, že Wat v dané pasáži paroduje mystickou zkušenost obecně.

trůnu, který je označován slovem merkava (vůz),<sup>307</sup> představovala směr rané židovské mystiky, v níž sice mystik pravděpodobně nezakoušel přímé sjednocení s Božstvím, ale odměnou za cestu vzhůru jednotlivými nebeskými paláci mu byla vize Boha na Trůnu, případně i jiných nepozemských bytostí, například zástupu andělů.<sup>308</sup> Citovanou pasáž Watova textu lze číst i jako parodii mystické snahy kontaktovat sféry Božství, vystoupat vzhůru k nebeským palácům, jako ironický obraz marného loptění mystiků.<sup>309</sup>

Židovská mystika však znala rovněž koncepty, které dávaly do souvislosti mystickou zkušenost na jedné a utrpení, či přímo smrt (v níž možná hrdina Watova textu doufá, neboť by mu mohla přinést vysvobození, zůstává mu však odepřena) na druhé straně. Moše Idel píše o tezích r. Leviho Jicchaka z Berdičeva, podle něhož může mystik dosáhnout (ve třech krocích) pomocí oproštění se od fyzických potřeb *d'evikutu*, přimknutí k Bohu, a následně i duchovní smrti, jež se stává zakončením jeho cesty.<sup>310</sup>

Pro celkový kontext Watova *Piecyku* je zajímavý ještě jeden motiv – motiv dvojnictví či rozdvojení osobnosti, motiv dialogu „dvou stran vlastního Já“, o kterém jsme se již zmínili. Židovská mystika obvykle líčí výstupy duše směrem k Božství. Tělo mystika přitom zůstává na zemi, v jeho původní fyzické podobě (často i ve spánku – viz také motiv nočních „seancí“ ve Watově textu). Dochází tak k jistému rozdvojení, k paralelní zkušenosti. „Rozdvojenost“ hrdiny *Piecyku* je často vykládána jako důsledek šílenství, psychické choroby subjektu, případně jako efekt jeho takřka alchymických či magických experimentů se sebou samým.<sup>311</sup>

<sup>307</sup> BÖNISCHOVÁ, Helena. *Ma'ase merkava. Starověká židovská mystika*. Praha: P3K, 2012, s. 14.

<sup>308</sup> Srov. IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., kap. Výstup duše, s. 121–129.

<sup>309</sup> Kabala zná i řadu zajímavých praktik sloužících k navození extatických stavů. Jedním z nich je i tzv. mystický pláč. Moše Idel rozlišuje tzv. mystický pláč, který slouží k vyvolání mystické vize a jehož konečným cílem je navození paranormálních stavů vědomí kabalisty, a tzv. teurgický pláč, který má vyprovokovat „pláč“ ve sféře Božství, tedy vnitřní pohyby v božské sféře (kabalista v tomto případě plní jen roli prostředníka). V prvním případě jsou doloženy i případy, kdy si kabalisté sami navozovali utrpení; pláč, který si tím vyvolávali, považovali za jednu z možných cest kontempace Boha. Pokud bychom – jistě poněkud provokativně – vztáhli podobné úvahy a představy na Watův text, je možné jeho ironickou negaci mystické zkušenosti vnímat i jako dvojnásobné potrestání hrdiny textu: nejen, že je z nebeského žebříku svržen zpátky na zem, ale je také fyzicky potrestán – oslepen –, a toto potrestání je o to bolestnější, že „vypálené oční důlky“ už ani plakat nemohou. Může jít o další překážku, která hrdinovi stojí v cestě za poznáním sféry Božství (nebo snad za osvobozujícím zbavením se nutnosti kontaktovat Boha ve chvíli, kdy svého cíle konečně dosáhne?). Ani pláče už totiž není schopen. (Srov. obraz člověka ztraceného ve světě, kde se Bůh stává definitivně nedosažitelným a satan zbytečným, v povídkách ze souboru *Bezrobotny Lucyfer*.) Srov. také Wat 2008, s. 40: „*JA Aleksander Wat mlodziencic o polamanym na plasko nosie w jaskrawozóltej kamizelce, o odstajacych uszach i ślepych oczach. Studiosus philosophiae Niecala 8 m. 31 tel. 282-42.*“ (Zvýrazněno – M. B.) Motiv slepého (či oslepeného?) člověka marně usilujícího o jistou formu zasvěcení či tajemného poznání, se prolíná celým Watovým textem.

<sup>310</sup> IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., s. 101–104.

<sup>311</sup> Viz např. BANIECKA, Ewa. *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, op. cit.

Lze ji však číst i prizmatem podobných mystických obrazů, jimž se věnuje Moše Idel (také obraz „vlastního anděla“, který člověka svrhává z nebeského žebříku, pak lze interpretovat například jako vnitřní souboj mezi dvěma polovicemi vlastního Já, třebaš té racionální a té „mystické“, případně fyzické a duchovní).

Již jsme citovali Józefa Olejniczaka, podle něhož lze *Piecyk* číst i jako zápis autorovy prvotní duchovní zkušenosti, jež má mystický charakter a vede k transgresi.<sup>312</sup> Určité paralely se zápisem mystické zkušenosti v *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* jistě pozorovat lze. Hrdina *Piecyku* je sám, podobně jako staří mystikové podstupovali své výstupy směrem k Božství osamocení. Tomas Venclova v tom spatřuje jakési osobní, individuální zasvěcení, osobní cestu za poznáním, které je však – v duchu i námi nastíněných hermeneutických představ – vždy především poznáním samého sebe, jakkoli rovněž neúspěšným.<sup>313</sup> Tomu ostatně odpovídá i introspekce subjektu v *Piecyku* a jeho existenciální rozlomení zjevné především v závěru textu. „*Nie wiem czy mózg i kształt mój jest bryłą czy pozapłaszczyzną płaską. / Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dloni. / Przyprawia o rozpacz, wywołuje ducha przepaści, który cię odtrąca od siebie.*“ (Wat 2008, s. 50.)

Časté jsou v *Piecyku* obrazy noci, kdy se hrdina textu dostává do stavu zvláštního, takřka mystického vytržení, případně se věnuje různým duchovním či magickým experimentům: „*Już dziesiątą noc darmo cię wzywam doktorze ciemności. Już dziesiątą noc trwam schylony nad dziwnym fosforycznym zaklęciem.*“ (Wat 2008, s. 23.) „*Gdy wybije północ, otulę się w ciemno szkarlatny pled i zapatrzę w dziwny płomyk świecy.*“ (Wat 2008, s. 26.) Ewa Baniecka v tomto kontextu hovoří o možných konotacích s alchymii.<sup>314</sup> Nemusíme však nutně sahat po takto tradiční, zažitě představě (ačkoli Wat se v textu i na alchymii odvolává; viz např. „*Magisterjum słońca da mi moc i władztwo nad elementami*“, Wat 2008, s. 28). Noční doba je bytostně (a ve všech kulturních tradicích) spojena s nejrůznějšími spirituálními prožitky a zkušenostmi, včetně těch mystických, židovskou mystiku samozřejmě nevyjímaje („*Co czynić z nocą która trapi pierś (...) Cóż. Złóż i skryj się w zwoje pergamentów.*“ Wat 2008, s. 17). Právě takové noci mohou vést k poznání vlastního Já, k nahlédnutí do jeho niter. Temnota nabývá v některých Watových básních jednoznačně religiózního rozměru. Podobně jako jiné „rozdvojené“ watovské motivy je básníkův vztah

<sup>312</sup> OLEJNICZAK, Józef. *W-Tajemniczanie. Aleksander Wat*, op. cit., s. 108.

<sup>313</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 80.

<sup>314</sup> BANIECKA, Ewa. *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, op. cit., s. 39. (Srov. SCHOLEM, Gershom. *Alchymie & kabala*. Praha: Malvern, 2010.)

k ní ambivalentní: jednou evokuje obrazy smrti, zániku, rozpadu, zoufalství či strachu, jindy odkazuje k životu, novému počátku, zrodu, k rozkoši z možností, jež před člověkem otevírá. Ve výše citované části *Piecyku* zavádějí noční experimenty hrdinu zpět k jeho vlastnímu Já, ve svérázné variaci titulního motivu „rozdvojení osobnosti“ či dvojnictví – „*Za ladą blady ujrzysz własny wizerunek. Jak okropnie jest w pułnoc spotkać własny blady wizerunek. Co!*“ (Wat 2008, s. 18.) Wat tady předjímá motiv, který později rozpracuje v básni *Przed weimarskim autoportretem Dürera (w dwóch wariacjach)* ze sbírky *Wiersze* z roku 1957.<sup>315</sup>

---

315

„1  
Twoje ciało zielenieje z przerażenia,  
gdy budzisz się w nocy. By grozie stawić czoło  
godnie,  
nagi stajesz przed lustrem ze świecą w ręku.  
Każde włókno ciała  
z grozy omdlewa  
ze strachu truchleje.  
Jak strasznie jest spotkać w nocy własny obraz,  
gdy to budzi cię w nocy: „Przyjdź” woła „Przyjdź, kotku”.  
A potem bez ceregieli: „Wróć!”  
Jak kapral do rekruta, co łudził się zejść z pola walki,  
Daremnie.  
Piece już rozpalone. Dymy idą ku niebu.  
„Wróć”  
rozkazuje kapral. A ty wiesz, że donikąd.  
Do nicości.  
Która jest skłębieniem przerażeń  
podnoszącym włosy na głowie praarchaicznej Meduzie.

2

„Skąd?” - „Od śmierci.” - „Dokąd?” - „Do śmierci.”

„A ty?” - „Z życia. Do życia.”

„Kto ty jesteś?” - „Ja jestem Ty.

Jak w lustrze:

ty jesteś moim odbiciem.

Albo odwrotnie.”

- „Jak ustalić, kto czym jest odbiciem?”

- „Nie ustalisz. Lustra nie ma.”

*Lustra nie ma. A przecież widzę swoje ciało przerażone  
oblewane wolno spływającymi dreszczami lęku  
w liturgicznej zieleni świecy.*

*Lustra nie ma. Jest tylko oczarowanie.*

*Jest tylko echo, które nie wie, czym jest echem?*

*Czy czyimś jest echem?*

*Zawsze słyszało tylko głos swój własny,*

*zawsze z siebie się tylko odradza, Feniks przedziwny,*

Noc je v ní, podobně jako v *Piecyku* (ač tam v mnohem parodičtější rovině), časem setkání s transcendencí, otevírá před člověkem nové dimenze bytí. Motiv zrcadla, mimochodem oblíbený kabalistický, tu pak funguje rovněž jako vůdčí princip kompoziční. Báseň je rozdělena na dvě části, v obou je užito nejen motivu zrcadla, ale také bledé zeleně, zelené barvy – v první části je výrazem strachu, ba přímo děsu (ze smrti? z nadměru intenzivního prožitku? z neznámého? nebo ze sebe sama?), ve druhé zaujaté, snad i lákavé fascinace (jak vypadá svět na druhé straně zrcadla?). Metafora zrcadla tu upomíná na mystickou cestu k poznání, které nás láká, přitahuje, a zároveň odmítá; je lákavou cestou k nahlédnutí jinak nepoznatelného, ale současně nebezpečím, pokud se takovou cestou vydáme.<sup>316</sup> Přiblížení se poznání nás od něj zároveň oddaluje. V závěru básně Wat konstatuje: zrcadlo neexistuje. Symbolicky tak završuje svoji dialektiku „dvou světů“ (světla a temnoty, ducha a těla, hmatatelné reality a duchovního prožitku). Tělo, odrážející se v zrcadle, oba světy spojuje. Nebo odděluje?

Wat zde mimo jiné poukazuje na transcendentální rozměr těla – nelze jej plně oddělit od duchovní sféry, vnitřním napětím nasycené verše básně *Przed weimarskim autoportretem Dürera* přinášejí výmluvné psychosomatické obrazy „vláken těla“, jež „hrůzou omdlévají, strachem trnou“. Tělo se stává místem setkání člověka s transcendencí, je jedním z „prostorů zasvěcení“ (máme-li si dovolit volně parafrázovat Danielu Hodrovou). Poznání (zasvěcení) přitom nemusí nutně přinášet (pouze) pozitivní aspekty – hrůza, která číší z této básně,

---

*wieczna zjawisk partenogeneza.*

*Dokąd? Do śmierci. Dokąd? Do życia.*

*Jest tylko ja, lecz i ono nie wie, czym jest ja?*

*Czy czymś jest ja?*

*A nadzieja? Ona, owszem, odzywa się jak ptaszę w nocy,*

*gdy wszystkie głosy zmlkły, gdy wszystko śpi,*

*gdy wszystko umarło i wszystkie nadzieje wygasły.“*

(Wat 2008, s. 84–85.)

<sup>316</sup> Báseň je otevřena nejrůznějším výkladům. Bývá interpretována v souvislosti s mýtem o Narcisovi a nymfě Echo (viz DZIADEK, Adam. Psychoanaliza tekstu Aleksandra Wata, *op. cit.*, s. 288–291). Edyta Mołęda spatřuje v postavě kaprála personifikaci smrti, neboť jej interpretuje v souvislosti s Hamletovými slovy „Smrt – přísný kaprál“ (MOŁĘDA, Edyta. *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*, *op. cit.*, s. 113–115). Interpretace v kontextu smrti je nepopiratelná – naznačuje-li např. první část básně svým grafickým uspořádáním analogii s lidským tělem, druhá může být „čtena“ jako rakev položená na katafalku (či jako v barokním Polsku oblíbený portrét zemřelého na rakvi, jak navrhuje Adam Dziadek; DZIADEK, Adam. Psychoanaliza tekstu Aleksandra Wata, *op. cit.*, s. 286–287). Takto naznačená perspektiva smrti však není jediným možným výkladem básně. Naopak, cesta ke smrti není zcela uzavřena životu, Watův výlet do jiných světů znejistuje zdánlivě pevně dané hranice („*Dokąd? Do śmierci. Dokąd? Do życia*“), znejistuje sám ontologický status subjektu, a v širší perspektivě je jakýmsi „archetypem“ cesty mimo běžnou zkušenost člověka – cesty rovněž mystické. Zrcadlo je navíc v židovské tradici neodmyslitelně spjata s obrazem lidské duše, vede nás tedy k významu hluboce duchovnímu, nikoli pouze tělesnému.



vychází právě z nahlédnutí poznání, jež člověka dalece přesahuje.<sup>317</sup>

Výmluvný postoj k profánnosti dne a sakrálnosti nočního času promítá Aleksander Wat i do titulu jedné z kapitol *Piecyku – Gnušny dzień Aleksandra Wat'a*, v níž píše: „*W dzień śpię. W nocy skradam się w chore zaułki bardzo jasny bardzo jaśniejący.*“ (Wat 2008, s. 14.) Opět je zde hrdina, takřka po vzoru mystiků, tím, kdo se do temnoty noci pokouší vnést paprsek světla – a tedy (v jedné z možných interpretací) poznání či duchovního prozření. Zůstává však, podobně jako ve výše uváděném příkladu, slepý; i tento pokus je odsouzen k neúspěchu, i tady zůstává jen pachut' hořké grotesky („*Kiedy się staje późno znużony kładę się grzbietem w rynsztoki i w oswiałe skulenia latarni chowam twarz zmiętą i ślepą.*“ Wat 2008, s. 14). Watovy „démonické noci“ lze navíc číst i jako obraz světa, v němž – podle mnohých kabalistů – zůstávají promíseny síly dobra i síly zla. K problematice zla v tradici židovské mystiky se blíže vrátíme v další části práce.

### **5.11 „Słyszycie, jak w kącie sofy pod paznogciem oszalonego boga chrustnęła wesz?“**

#### **Watova parodie mystiky**

Vraťme se však k otázce nastolené na úvod: lze číst *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* jako zápis mystické zkušenosti? Mystiku jako náboženský fenomén nelze jednoduše ztotožňovat s mystikou jako tématem reflektovaným uměleckými literárními texty. Zároveň však spolu tyto dvě roviny bytostně souvisejí. Mystika, podobně jako řada jiných duchovních zkušeností, musela být (měla-li být podržena v tradici) nějakým způsobem ztvárněna, zachycena, zaznamenána. Ať už jazykem, nebo obrazy. Slovy Gershoma Scholema je mystická zkušenost ve své podstatě „beztvará“ – ale zároveň díky tomu také (jen zdánlivě paradoxně) „principiálně nekonečně tvárná“.<sup>318</sup> Právě pro její obtížnou zachytitelnost slovy a běžným jazykem se pokus o zápis (nebo o výklad?) dané zkušenosti vždy blížil ztvárnění či zápisu uměleckému. Stačí se začíst do kabalistického spisu *Sefer ha-Zohar*, abychom pocítili sílu jeho vpravdě umělecké výpovědi o světě.

V moderní literatuře pak prošla mystická zkušenost (či pokus o její záznam) zásadní proměnou, ať už se budeme pohybovat na rovině motivů, či na rovině vyšší, v níž došlo ke svéráznému přetavení duchovní zkušenosti do podoby fiktivních příběhů. Duchovní zkušenost

<sup>317</sup> Srov. HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H & H, 1993.

<sup>318</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*. Praha: Volvox Globator, 1999, s. 14.

se proměňuje v estetickou. Primární se stává už ne tato zkušenost sama o sobě, ale způsob jejího ztvárnění. Tím se zároveň odcizuje jak autorovi (a není už tedy „jeho“ osobním prožitkem), tak i čtenáři, který ji vnímá jako zprostředkovanou. Prošla médiem jazyka a jazykového zprostředkování. Není už nadále totožná s přímou náboženskou zkušeností – namísto prožívání se stává předmětem umělecké výpovědi. Na rozdíl od původních „autentických“ pokusů o zápis mystické zkušenosti vytváří moderní literatura sama svým vlastním vývojem a rozrůzněním široký prostor umožňující autorovi využít množství nejrůznějších uměleckých postupů, jež onen původní spirituální prožitek či duchovní zkušenost problematizují – mimo jiné kupříkladu využitím ironického odstupu. V případě uměleckých textů tak stojíme nikoli před samotnou duchovní zkušeností v jejím prvotním, tedy religiózním významu, ale spíše před zkušeností estetickou, na niž byla ona zkušenost duchovní nejrůznějšími uměleckými prostředky „převedena“. Mystická zkušenost tak však bezpochyby zůstává v moderní literatuře – byť v takto transformované podobě – uchována. Paměť o ní je i pamětí řady literárních textů. Pokud ji skutečně budeme vnímat prizmatem zmíněné „estetické transformace“, nikterak z naší zkušenosti – ani jako autorů, ani čtenářů – nevymizela.

Při pokusu o zodpovězení výše nastolené otázky nám proto může pomoci i návrat k již jednou zmiňované židovské, zejména mystické hermeneutice. Jak ona vnímala mystickou zkušenost a vztah mystiků k posvátnému textu, nad jehož kontemplací či při jehož komentování pronikali kabalisté k nejvyššímu tajemství bytí?

Jak již bylo řečeno, kabalisté vnímali Tóru jako text, jehož původní znění je očím běžných čtenářů skryto – a chceme-li se tohoto původního znění dobrat, musíme jeho dnes známou vrstvou proniknout hlouběji, musíme text dešifrovat a odkrýt tak jeho utajené roviny. Původní podoba textu (de facto zakódovaná, tím pádem zastřená) tak podléhá jistě metamorfóze. I proto je Tóra vnímána jako „živá hierarchie významů a vrstev smyslu“, jako exoterická i esoterická současně.<sup>319</sup> Není ničím pevně daným, naopak – je vnitřně dynamickým světem. Hledání klíče k dekodáži a dešifrování posvátného textu vede skrze „odlupování“ jednotlivých vrstev textu pomocí takřka avantgardního „rouhačského“ přeskupování písmen a slov. Neboť „tatáž písmena reprodukuje ve svých různých kombinacích různé aspekty světa.“<sup>320</sup> Text je šifrou. Tato představa našla své uplatnění i v moderní literatuře, mimo jiné v tvorbě avantgardní, futuristické. Chceme-li takový text

---

<sup>319</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>320</sup> *Ibidem*, s. 74.

dešifrovat, musíme se pokusit rekonstruovat autorovu hru se znaky, jež by nás byla s to ke skrytému (pod)textu dovést. Jednoznačný klíč však k dispozici nemáme, ten je potřeba teprve nalézt. „Narace, která se řídí zákonem písmen, jenž v textu samém není úplně vysvětlen, je tedy kryptografická. Nebo: každá narace je jednou z možných verzí abecedy, které rozvíjejí pravdu o kosmu. Každá narace je určena přestavením písmen: anagramem. Jde o rozpoznání anagramu.“<sup>321</sup>

Připomeňme si Watova slova, jimiž zpětně objasňoval poetiku svého neznámějšího avantgardního díla: „a) odklejenie dyskursu składni poetyckiej od dyskursu i składni logicznej i, szerzej, racjonalnej. Wiązanie poszczególnych zdań, a w zdaniach i słów, nie na zasadach logicznej ciągłości czy uprawdopodobnionego opisu, nawet nie na mocy psychologicznych skojarzeń, ale przez erupcję czy inwazję w tok normalny mowy w stanie przyćmienia świadomości – słów i treści głębinowych, ciemnych. Nie gwoli zaciemnienia sensu, ale odwrotnie, dla rzucenia snopa światła na rzeczy z natury ciemne (...).“<sup>322</sup> Byť se jedná o autorovu pozdější reflexi, jde (i s ohledem na charakter jiných Watových vzpomínek) o výpověď, u níž nemusíme autora podezřívát, že by si vymýšlel.

Zajímavá je už samotná „terminologie“, s jakou Wat pracuje. O futuristické snaze vymanit literaturu z vazeb logického myšlení jsme se již zmínili. Jak je vidět, Wat odmítá i tvorbu založenou na asociacích, a podřízenou tedy hlubším psychologickým procesům. Usiluje o navození jakéhosi pseudomystického stavu zatemnění vědomí (*Piecyk* vznikal po nocích, ve zvláštním duchovním rozpoložení autora), během nichž se do „normální řeči“ vmísí, či spíše „vlomí“ odlesky jiného řeči a jiného jazyka – jazyka vycházejícího z hlubších vrstev, jazyka „temného“, který (zdánlivě paradoxně) osvětlí („osvítí“) náš přirozený, běžně zakusitelný svět. Kabalisté věřili, že Bůh skryl do posvátného textu Tóry světlo, s jehož pomocí stvořil svět. Zatímco doslovný smysl textu Tóry, dostupný běžnému čtenáři, je temný, jeho esoterický smysl září světlem. „V mystických meditacích o Písmu kabalista zachycuje paprsek, „světla z nevyčerpatelného světla“.“<sup>323</sup>

---

<sup>321</sup> LACHMANN, Renate. Mýtus nebo parodie, *op. cit.*, s. 108. O něco dále badatelka sama dává takto chápanou „hru písmen“, analyzovanou primárně na příkladu Nabokovova *Pozvání na popravu*, do souvislosti s avantgardním uměním: „Ve hře písmen, která je procedurou magickou a zároveň kombinační, se kříží koncepty heretické představy o světě s avantgardní estetikou.“ (*Ibidem*, s. 127.)

<sup>322</sup> WAT, Aleksander. Coś niecoś o Piecyku. *Brulion*, *op. cit.*, s. 311–312.

<sup>323</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, *op. cit.*, s. 63. Esoterického smyslu Tóry se samozřejmě týkalo větší množství kabalistických koncepcí, jež byly poměrně různorodé. Podle jiné z nich, která se zrodila v tzv. safedské škole v 16. století, odpovídá počet možných výkladů Tóry šesti stům tisícům izraelských duší, jež na hoře Sinaj Tóru přijaly. Protože kabalisté věřili v putování duší (*gilgul*), existuje v každé generaci Izraelitů právě šest set tisíc duší, odpovídajících počtem původní duším z hory Sinaj. Až na tento svět přijde Mesiáš, bude každá

V jiných pasážích *Piecyku* najdeme podobné obrazy – hrdina textu se v rámci tajemných mystérií pokouší zapisovat své prožitky na „černá skla“ („*Biesiady zapomnianych misterji zapisuję na czarne płyty szyb.*“ Wat 2008, s. 9), kde slova mystéria září světlem, jinde jej provází „plynové světlo“ [„*gazowe światło*“], jež je jakousi moderní civilizační parodií Božího světla či vnitřního duchovního světla mystiků. „*Rajmondo Lullo rzekł mi onego poranka: Gazowe światło dręczy kosmicznym niepokojem. Tak. Dusza męczy. Gazowe światło wprzęgnę w spienione godziny i popędzę do zamku Sorja Morja, (...)*“ (Wat 2008, s. 21–22.) „*Światło gazowe zesyla mi na papier żółte drogocenne kamyczki. Rosną kwitną i skwiecą obszerne bardzo ląki. Nad nie chodzi Narcyz wyczerpany i chorobliwy Djonizos.*“ (Wat 2008, s. 31.)

V textu *Piecyku* najdeme řadu míst, v nichž se objevuje motiv „putování“ [„*wędrówka*“]. *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka* připomíná i svou strukturou duchovní putování subjektu, respektive noření se do hlubin vlastního Já, vlastní identity. Zcela v duchu vnitřní krize, jakou subjekt ve Watově textu zažívá, pak jeho putování připomíná mnohem spíše bloudění. V patách mu jsou přitom postavy, které se zdají hrdinu na této duchovní pouti doprovázet – a to mnohdy stejně komicky, jako to činí hlavní hrdina sám („*Bladzi orgjaści każdy w maleńkiej iluminowanej nadziemskim światłem katedrze podsluchują tempo moich matowych posępnych kroków.*“ Wat 2008, s. 8). Nebo snad mohou připomenout nejrůznější nadpozemské entity, které židovští mystikové ve svém vytržení přivolávali a které jim měli pomoci přiblížit se Bohu?

Některé pasáže *Piecyku* jsou pak otevřenou parodií mystického vytržení: „*(...) marszcząc i kurcząc niemożliwie twarz w popielatej poświecie, schyloną z lewej strony i podnosząc prawę ramię i prawy paluszek; ot tak, i lewy paluszek nieco niżej i zginając prawe kolano: ot tak! drepczę i kwiczę: tim tiu tju tua tm tru tia tiam tiamtiom tium tiu tium tium.*“ (Wat 2008, s. 9.)<sup>324</sup> Hrdina textu zde komicky křiví tvář a pokouší se spočinout ve směšně

---

z těchto šesti set tisíc duší čist Tóru jiným způsobem – a teprve celek těchto různorodých čtení odhalí její skryté poselství. (*Ibidem*, s. 64.) Na podobných spekulacích je zajímavý i jejich naznačený mesiášský kontext, o němž se v dalším výkladu ještě několikrát vrátíme. Řada kabalistů se domnívala, že teprve s příchodem Mesiáše bude odhalen pravý, tj. skrytý smysl Tóry; tehdy Bůh přeskládá písmena Tóry do jejich pravé konfigurace.

Jiná kabalistická koncepce říká, že v našem světě schází v Tóře, a potažmo v celé hebrejské abecedě jedno z písmen (případně že jedno z písmen Tóry je neúplné – nejčastěji se hovořilo o souhlásce *šin* /ש /, která měla mít původně čtyři „hlavičky“, nikoli dnešní tři). Toto chybějící či neúplné písmeno pak zejména podle pozdějších kabalistů způsobuje vše negativní, co vnímáme jako zlo. Dokud tedy nenajdeme klíč k původnímu zašifrovanému znění Tóry, nezbavíme svět zla. (*Ibidem*, s. 76–77.)

<sup>324</sup> Podobně autor přistupuje i k jiným tématům spojeným s religiozitou: „*Z nieoświatlonych okien zejdzie Anioł z lilją Zwiastowania. – Czy sztuczna?*“ (Wat 2008, s. 33.)

nepřirozené poloze, v níž navíc vyluzuje podobně komické zvuky, jež jsou Watovou avantgardní hrou s rytmem i zvukomalebností hlásek.<sup>325</sup> Podobně podléhá autorovu výsměchu i sama představa Boha, zvláště v kontextu monoteistických náboženství: „*Struny nie stargane rozpaczą, na których drży z zimna i samotności jeden Bóg o spuchniętym wodnistym ciele.*“ (Wat 2008, s. 26.) Jinde je Bůh spojován s něčím tak přízemním jako veš: „*Słyszycie, jak w kącie sofy pod paznogciem oszalonego boga chrustnęła wesz?*“ (Wat 2008, s. 36.) Celá kosmogonie je přitom v *Piecyku* pojímána jako divadlo, jako profánní scéna zaplněná loutkami hrajícími své role, a to ještě navíc lajdácky:

*KOSMOGONJA. Kleszcze rąk pianisty zgarniają z nieba wszystkie chmury i wiatry.*

*Przed domem stoi król Kofetua i sprasza gości na wesele [.]*

*Idjota! nie wie że aktor grający w misterji Boga-Ojca zwarjował, aktor przedstawiający Boga-Syna  
spił się, a aktorka lajdaczy się po kątach z czeladzią, jedynie rzeczywista.*

*Precz, kopnę go! Panienki nie chcą iść, panienki niech sobie idą.*

*I znów chudy Żyd siedzi na kupie gnoju trzymając się jej skurczowo oburącz ostremi hakami palców i  
znów rozbija mózg o principium individuations, o sztywne zimne niebieskie sklepienie.*

*I znów wilgotny samogwałciciel usiłuje zerwać mocno ściągnięte niebo i czyjeś modlitewne ręce drżą,  
truchleją i nikną okolone ciężkim ołowianym powietrzem widnokręgu. (...)*

(Wat 2008, s. 42–43.)

Byť parodický, vyrůstá obraz pobožného Žida, znovu v komické póze, sedícího na kupě hnoje a pokoušejícího se přijít na kloub tajemnému individuačnímu procesu (proměnam vlastního Já?), ze znalosti židovské tradice. Nebe zůstává studené a uzavřené, člověk je odsouzen k bytí „sám se sebou“. „*Poszło na marne dziedzictwo wielkich ojców wpatrujących się mętnie w perlę na tle barwno-szarym diluwjalnej krzywdy.*“ (Wat 2008, s. 38–39.)

Aleksander Wat si je ve svém *Piecyku* vědom židovské tradice jako jednoho ze základních inspiračních zdrojů. Některé pasáže lze číst přímo v tomto kontextu – „*ŚMIERĆ. Obstały mnie tradycje i pytają: Gdzież twój brat? Skronie mówiły o nocach czarnych studji. A z rampy idzie złoty świergot [.]*“ (Wat 2008, s. 27.) Tradicím bychom jistě mohli rozumět v širším smyslu, obecně jako tradicím kultury, které básník ve svém experimentálním textu vědomě neguje. Vzhledem ke zmínce o „nocích černých studií“ je však rozhodně na místě

---

<sup>325</sup> I v tomto případě však může jít o parodii některých duchovních, či přímo mystických „postupů“ – kabala zná kupříkladu tzv. Eliášovu polohu: mystik skláněl hlavu mezi kolena, mnohdy při tom i plakal a bědoval. (Viz např. IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., s. 110.)

uvažovat i o kontextu mystickém. *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* se tak stává vědomou parodií (mimo jiného) židovské mystiky.

Závěr Watova raně futuristického textu přináší obraz definitivního rozpadu Já. Sledujeme bolestnou zpověď rozlamujícího se subjektu, rozpadu fyzického („*Nie wiem w jakim kształcie jest załamane i wpółleżące ciało moje przy caloriferze.*“ Wat 2008, s. 49) i psychického („*Nie wiem jaka jest pora Bytu i o jakim Zwiastowaniu mówią subtelne wygięcia gruczołów kiści.*“ Wat 2008, s. 50). Najdeme zde i obrazy, které lze číst v kontextu autorových fantazií na téma stvoření a podstaty světa; subjekt pozoruje své ruce, palce připomínající falus, a svět (v okamžiku jakéhosi duchovního vytržení, kontemplace vlastního rozdvoujícího se Já?) se mu štěpí na dvě polovice – temnou levou a bílou pravou, na cestu vedoucí do hluboké propasti a cestu směřující vzhůru, k nebi:

*Bo chwile i jasne widzenie precz. Czarna lewa i biała prawa dłoń, dwojga pierwszych palców, pokracznych prarytualnych bożków, w kształcie członka, nie wiem, czemu się niepokoją i ostrzą.*

*Ostrze jest skruceniem się wzywaniem w Niewymierne.*

*Tak samo ostrzy się członek przed wytryskiem.*

*Dzierżą klucz od przepaści i klucz od nieba. Który użyją? tak, tak, który użyją.*

*Szpilka z przyrodzenia swego nieistotna teraz, obok stała się istotną. A właściwie. Czy obojętność nie jest moim skarbem, skarbem niewiedzących mędrców wód, najmędrszych mędrców!*

(Wat 2008, s. 50.)

Zvláštní postavení rukou, o kterém Wat píše, může připomenout žehnající dlaně, vizuální symbol *birkat kohanim*, tradičního kohenského<sup>326</sup> požehnání, při němž kohen žehná synům Izraele: „At' Hospodin ti žehná a chrání tě, at' Hospodin rozjasní nad tebou svou tvář a je ti milostiv, at' Hospodin obrátí k tobě svou tvář a obdaří tě pokojem.“ (Numeri 6, 22–27; ČEP.) Jedná se o motiv často přítomný na náhrobcích kohenů, ale i v židovských rukopisech či na synagogálních textiliích.<sup>327</sup> Futuristická šokantnost se v tomto případě projevuje spojením podobných duchovních motivů, nikoli nutně odkazujících pouze na židovskou

<sup>326</sup> Koheni jsou židovští kněží, potomci Mojžišova bratra Árona. Podle tradice byli pověřeni vykonáváním posvátných rituů a obětní bohoslužby v Chrámu.

<sup>327</sup> STEINOVÁ, Iva. *Maceva/Matzeva. Židovský náhrobek a symbolika jeho výzdoby ve světle tradice. The Jewish Tombstone and the Symbolism of its Decoration in the Light of Tradition.* Praha: Národní památkový ústav, 2011, s. 38–40.

religiózní tradici („*dwojga pierwszych palców, pokracznych prarytualnych bożków*“; „*Ostrze jest skręceniem się wzywaniem w Niewymierne*“), a motivů tělesných, erotických, sexuálních („*Tak samo ostrzy się członek przed wytryskiem*“). Subjekt, jenž tato slova pronáší, však zůstává netknutým; ještě jednou zde promlouvá Watova proklamovaná ateističnost – „*Czy obojętność nie jest moim skarbem*“ (Wat 2008, s. 50)?

Nejen otevřená sexuální symbolika,<sup>328</sup> k níž se ještě v dalších kapitolách vrátíme, nás může dovést ke kontextu, v němž tato slova nabudou zvláštního významu. Kabala rozeznávala tzv. levou emanaci. Tato myšlenka se objevuje kupříkladu v nejznámějším kabalistickém textu *Sefer ha-Zohar*. Kabalisté věřili, že vedle světa Boha existuje také analogicky a stejně hierarchicky uspořádaný svět zla. I ten se dělí na deset sefirot – deset „nečistých“ sefirot tak odpovídá deseti „božským“.<sup>329</sup> „Světlo vyšlo na stranu Pravice, Temnota na stranu Levice. Potom byly od sebe odděleny, aby se vzájemně zdokonalovaly, jak si můžeš přečíst: ‚*A oddělil Bůh mezi světlem a temnotou*‘ [Gen 1,4]. (...) A to rozdělení bylo z jeho strany, když si pohlížely tváří v tvář a byly k sobě vzájemně přimknuty, aby se všechno stalo jedním.“<sup>330</sup> Watova „*czarna lewa i biała prawa dłoń*“ (Wat 2008, s. 50) je tak v podstatě obrazem mikrokosmu promítnutým do těla hrdiny *Piecyku*; obrazem štěpicím se na temnou levou a světlou pravou polovinu, jež však současně náležejí k jednomu a témuž tělu/světu.

Kabala vypracovala i koncepce (jistě poněkud rouhačské a pro ortodoxní judaismus značně problematické), podle nichž leží podstata či příčina zla v jednom z projevů samotného Boha – tedy v jedné z božských sefirot. Nejčastěji byla tato sefira ztotožňována se sefirou *Gevura* (či podle jiné terminologie *Din*), Boží mocí, projevující se především jako moc soudící a kárající. Není-li její negativní energie dostatečně vyvažována Boží laskavostí (tedy jinou ze sefir – *Chesed*), projevuje se jako zlo navenek. Mnozí kabalisté byli přesvědčeni o tom, že našemu aktuálnímu dějinnému cyklu vládne právě sefira *Din*, tedy přísný soud. Snad i zde lze hledat jistou souvislost s temnými vizemi Aleksandra Wata. Ve světě musí být neustále vyvažována moc soudící a Boží laskavost. Zároveň však takový svět stojí neustále na hranici, rozkročen mezi principem dobra a principem zla – žijeme v jakémsi permanentním

---

<sup>328</sup> Obraz falu lze v tomto případě interpretovat jako aluzi na stvoření – i v kabalistických představách o stvoření světa sehrávala roli kombinace, respektive spolupůsobení pozitivních a negativních sil. Emanaci stvořeného lze vnímat jako „výtrysk“ božských sil. Sexuální symbolika kabaly považuje navíc devátou z deseti sefir, *Jesod*, za falus tzv. nebeského člověka.

<sup>329</sup> Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 199–200.

<sup>330</sup> *Zohar. Svatá kniha kabaly*. Praha: Dobra, 2003, s. 92–93.

rozdvojení, jež se může promítat i do rozdvojenosti našeho vlastní Já, vlastního bytí. Hrdina *Piecyku*, sám bytostně rozdvojen, nakonec končí spíše „v propasti“: „*Lecz widzę jedno: to, to: (czarna) pustą szparę między dłoni. Przyprawia mnie o rozpacz, wywołuje ducha przepaści, który cię odtrąca od siebie. [!] Aha! użyty klucz od przepaści!*“ (Wat 2008, s. 50.) Na konci putování labyrintem nejrůznějších kulturních a duchovních tradic i hledání vlastní identity se ocitá tváří v tvář sám sobě. Symbolicky nahlíží do světa za zrcadlem – a na druhé straně pomyslného zrcadla spatřuje s hrůzou sám sebe.

Vrcholem jeho duchovního putování je rozdvojení osobnosti, opakované mimo jiné mnohonásobně v celé formální struktuře díla. Rozpad a dezintegrace osobnosti se stávají skutečností – nebo je tento rozpad a vnitřní šílenství (logickým? – a zároveň bolestným) důsledkem troufalé snahy dosáhnout hlubokého spirituálního prožitku, cenou, která se platí za touhu dosáhnout vyššího poznání?<sup>331</sup>

*To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaz[ne]go piecyka, to JA się palę wpośrodku między mną współleżącym z jedne[j] strony piecyka a mną tak samo z drugiej strony piecyka. Hurr!*

*Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.*

*Z jednej i drugiej strony siedzę JA.*

*To JA z jednej strony i JA z drugiej strony.*

(Wat 2008, s. 50–51.)

---

<sup>331</sup> Józef Olejniczak interpretuje závěr *Piecyku* naopak jako získání jakési nadpřirozené schopnosti, jež hlavnímu hrdinovi umožňuje podvojně vidění vlastního Já: „W imię docierania do granicy zła bohater Wata doznaje transgresji, przenosi się w inne – pozazmysłowe i pozaracjonalne – sfery świadomości, styka się z Absolutem i doznaje mistycznego olśnienia. Uzyskuje nadprzyrodzoną moc podwojnego widzenia własnego ‚ja‘ (...).“ (OLEJNICZAK, Józef. *W-Tajemniczanie. Aleksander Wat*, op. cit., s. 112.)

Michał Januszkiewicz čte Wata pro změnu existenciálně a v *Piecyku* spatřuje výraz krize (religiózní, filosofické, existenciální, vědecké i umělecké) počátku 20. století. Zdůrazňuje však, že stejně tak je ve Watově díle neustále přítomná i snaha tuto krizi překonat (a tedy uchránit vlastní identitu), jakkoli namnoze neúspěšná. (JANUSZKIEWICZ, Michał. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, op. cit., kap. Kryzys filozofii podmiotu – Piecyk, s. 63–91.) Na jiném místě dodává: „Bo choć *Piecyk* jest wyrazem kryzysu, to jednak kryzys ów pragnie bohater przelamać w swym dążeniu do androgynicznej pełni, utraconego rajy duszy.“ (*Ibidem*, s. 83.)



## 5.12 „Zwierciadla o podwójnych licach“

### Motiv zrcadla ve Watově poezii

Věnujme v následujících dvou kapitolách pozornost ještě dvěma motivům, které hrají v rané tvorbě Aleksandra Wata zásadní roli a které lze rovněž vztáhnout k židovské mystické tradici. Prvním z nich je motiv zrcadla, respektive svérázného dvojnictví, prostupující celým textem *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* a plně se projevující ve výše citovaném závěru Watova díla. Zrcadlo plní v textech Aleksandra Wata roli místa, kde dochází k prostupování různých světů. Často se zrcadlo stává symbolem nahlížení do hlubin vlastní duše či do hlubin nevypověditelného tajemství, k němuž se hrdina pomocí takřka magických či alchymistických experimentů pokouší přiblížit. „Światło gazowe zesyła mi na papier żółte drogocenne kamyczki. Rosną kwitną i skwiecą obszerne bardzo łąki. Nad nie chodzi narcyz wyczerpany i chorobliwy Djonizos. / Oglądają zwierciadło. Co? siebie czy zwierciadło. Zwierciadła są głębsze nad duszę spopielałą mego pióra. Pióro skrzypie jak stary grzęda i wcale nie umie wypowiedzieć mej miłości ku Bogarodzicy.“ (Wat 2008, s. 31.)

Představu, že zrcadlo je schopno ukázat v sobě duši člověka, jenž do zrcadla nahlíží, bychom našli v řadě kulturních tradic. Stejně tak je mnohým religiózním a mystickým tradicím společná představa o tom, že zrcadlo je metaforou kontaktu s Bohem. Hebrejský výraz *mar'a* („zrcadlo“) je ostatně odvozen od slovesa „vidět“ – vidět Boha totiž znamená pozorovat jeho odraz v zrcadle posvátného slova, tedy posvátných textů, do nichž Bůh zakódoval pravdu o stvoření.<sup>332</sup>

Zrcadlo je zároveň symbolem bytostně rozdvojeného watovského světa. Světa postaveného na protikladech, rozporech, nikoli odcizených jeden druhému, ale naopak na vzájemně se vyvažujících opozitech. I zrcadlo je pro Wata „figurou ambivalence“. Na jedné straně je totiž hrozbou, která vzbuzuje strach (ať už z pohledu do neznáma, na vlastní obraz či do netušených a temných hlubin vlastní duše, nebo „jen“ jako symbol skrytého tajemství), ale na straně druhé i lákadlem, čímsi fascinujícím. Zrcadla totiž mají dvě tváře, jak se zdá napovídat nejen *Piecyk*, ale například i báseň *Przed weimarskim autoportretem Dürera (w dwóch wariacjach)*.<sup>333</sup>

<sup>332</sup> Srov. ŻUREK, Sławomir Jacek. *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, op. cit., s. 150–155.

<sup>333</sup> Podle židovské tradice měla být v okamžiku smrti člověka zakryta v domě zemřelého všechna zrcadla. Židé věřili, že zrcadlo by mohlo zadržet a uvěznit v sobě duši zemřelého, případně že duše nebožtíka přebývajících po smrti v okolí domu se pak může právě za pomoci odrazu v zrcadle zmocnit duše živých lidí. Podobně pak

Zrcadlo je také vůdčím kompozičním principem *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka*, v němž jedno ze dvou „Já“ subjektu a jeho rozlamující se identity neustále nahlíží své opačné „Já“ jako v pomyslném zrcadle. Sławomir Jacek Żurek dává Watovu symboliku zrcadla – jako konfrontace dvou různých světů na principu odrazu – do souvislosti především s raně kabalistickým traktátem *Sitra Achara*,<sup>334</sup> nemusíme však sahat po jediném konkrétním textu. Židovská mystika znala jakousi vlastní variantu obecnější mystické koncepce korespondence „horního“ a „dolního“ světa. Struktura kosmu odpovídá zrcadlu – svět pozemský je (byť samozřejmě v nižší sféře a „ponížené“ verzi) odrazem struktury a hierarchie světa božského. Pohled do zrcadla nám tedy umožňuje nahlédnout hlouběji do struktury Božství.<sup>335</sup>

I Żurek však poukazuje na obecnější rovinu: v judaistické tradici, nejen té mystické, byly k zrcadlu mnohdy přirovnávány i samotné posvátné texty, respektive jejich struktura. Text posvátného díla, zapsaný pořádek jeho slov a písmen, nabízí svým čtenářům, napříč epochami i generacemi, pokaždé trochu jiný „odraz“. „Zwierciadło zawsze pozostaje takie samo, ale odbicia w zwierciadle wciąż się zmieniają. Święte teksty judaizmu pozostają bez zmian, ale każde pokolenie widzi w zwierciadle tradycji własne odbicie.“<sup>336</sup> Text, respektive konkrétní zápis písmen, včetně jejich pořadí, je de facto médiem, skrze něž nám Bůh zprostředkovává cosi ze své vlastní podstaty. Na moment pomocí slova a písmen zastaví čas a umožní člověku nahlédnout jistou konfiguraci znaků, jež – je-li čtena správně – v sobě

---

Watovu poezii (a zejména jeho poválečné básně) interpretuje Marek Wojdyło. Ten tvrdí, že zrcadlo plní ve Watových básních stejnou funkci jako obraz na plátně (viz také časté watovské motivy malířství, včetně fascinace autoportréty); takový obraz (či odraz) je s to zastavit čas, zachytit pomíjející okamžik a navždy uvěznit to, čeho je odrazem. (WOJDYŁO, Marek. Malarstwo i kolor w poezji Aleksandra Wata. *Ruch Literacki*. 1985, č. 2, s. 122.) Prostoupení figur zrcadla a portétu, respektive malířského obrazu najdeme ovšem i v *Piecyku*, strof. např.: „*Szpitalny zapach. Ruysbroeck l'Admirable. Sancta Liliis w gronie młodych jęd[r]nych czarownic. Zwierciadła o podwójnych licach. Zwiędłe liście w zczerniałych szkaplerzykach[.] Ktoś chrusta skronią. Dokładna, wyraźna jak północ pora lśnień apaszy.*“ (Wat 2008, s. 36.)

<sup>334</sup> *Sitra achara* je v kabalistické tradici označením pro tzv. druhou stranu – svět zla vzniklý po *švirat ha-kelim*, „rozbití nádob“, vesmírné katastrofě známé především z luriánské kabaly.

<sup>335</sup> Snad poněkud nezáměrně se k této analogii s mystickými koncepty dostává také Michał Januszkiewicz, jehož však k podobné úvaze přivedla analýza *Piecyku* prizmatem existenciální filosofie: „(...) należy noc przeniknąć, sięgnąć ku przerażającej otchłani: bohater zdaje sobie z tego sprawę i dlatego zstępuje do piekieł (kultury, języka, zmysłów). Zejść w przepaść oznacza tu bowiem drogę ku niebiańskim wyżynom. Dół i góra stanowią więc parę nie zwalczających się wzajemnie, lecz komplementarnych względem siebie opozycji. A to już nie jest dualizm, lecz mistyka. W niej właśnie wyraża się odwieczne pragnienie człowieka, by osiągnąć niezakłóconą harmonię, doskonałość.“ (JANUSZKIEWICZ, Michał. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, op. cit., s. 89.)

<sup>336</sup> *Midrash Pesikhta Rabbati*. Wien 1880, 100b. (Cit. podle ŽUREK, Sławomir Jacek. *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, op. cit., s. 151.)

skrývá mnohem hlubší tajemství, než se na první pohled může zdát (kabalisté při kontemplaci posvátného textu „aktivovali božské potence jejich zrcadlením v lidské mysli“).<sup>337</sup> Podobně funguje i princip zrcadla.

Častým motivem je u Aleksandra Wata také „temné zrcadlo“; člověk při pohledu do něj nahlíží do temnoty. Zrcadlo pak může být interpretováno i jako sídlo temných sil a démonů. Pohled do takového zrcadla může ukázat temné stránky naší vlastní osobnosti, pohled na nás samé nás může vyděsit, jak je zřejmé z již výše citované básně *Przed weimarskim autoportretem Dürera (w dwóch wariacjach)*. I *Piecyk* už ale naznačuje ledacos ze symboliky spojené s „černým zrcadlem“, kterou Wat rozvine zejména ve své poválečné tvorbě.<sup>338</sup> „*Wydobywam błękitność z esencji siwych godzin między północą a południem. Biesiady zapomnianych misterji zapisują na czarne płyty szyb.*“ (Wat 2008, s. 9.)

I v *Piecyku* pak Wat využívá – později velmi oblíbený – motiv autorportréту, plnicího mnohdy obdobnou funkci jako zrcadlo. Pohled na sebe sama totiž dokáže zdvojit a násobit úhly pohledu, dokáže střídat perspektivy, nahlížet na tutéž věc mnoha různými způsoby. „*AUTOPORTRET (...) Sztylet bez powieki. Wieki bez powieki. Powieki bez powieki. Kto powie czy, jako pawie, wie co wypowie. / JA Aleksander Wat młodzieniec o połamanym na płasko nosie w jaskrawożółtej kamizelce, o odstających uszach i ślepych oczach. / Studiosus philosophiae Niecała 8 m. 31 tel. 282-42.*“ (Wat 2008, s. 40.)

### 5.13 „Co czynić z nocą która trapi pierś?“

#### Světlo a temnota ve Watově poezii

S motivem zrcadla ve Watově tvorbě úzce souvisí i motiv světla, respektive temnoty. Na roli temnoty v *Piecyku* jsme již narazili, setkali jsme se i s motivem tzv. temného, respektive černého zrcadla. Podobných kontrastních obrazů odkazujících ke světlu na jedné a temnotě na druhé straně je však ve Watově tvorbě (i pozdější poválečné) více. *JA z jednej strony i JA z*

<sup>337</sup> IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., s. 85.

<sup>338</sup> Viz např. ŻUREK, Sławomir Jacek. *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, op. cit., s. 134–159. Żurek analyzuje zejména tři podoby symbolu zrcadla v poválečné Watově poezii: vodní odraz (a s tím spojenou vodní symboliku), motiv „černého zrcadla“ a autorportrét. Dodejme, že podobné motivy spojující v jen zdánlivě paradoxní syntéze obrazy světla a temnoty jsou u Wata časté – vzpomeňme jen název básnické sbírky *Ciemne światło* či Żurkem zdůrazňovaný motiv „černého slunce“. Ten se objevuje i v rané Watově básni *Płodzenie* („*Pszybywaj w nasze miasta pożulkle, jak żezańce / i jak czarne słońce lej nam w żyły żyće, / ulice puszczą się pszed tobą w tańce / żemia żdziwiona wstszyma swoje gniće.*“ Wat 2008, s. 64).

*drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka* se z větší části odehrává v noci. Právě noc nabízí člověku netušené možnosti nového pohledu na svět, otevírá brány jeho fantaskním experimentům i „mystickým“ meditacím. „*GNUŚNY DZIEN ALEKSANDRA WAT’A. W dzień śpię. W nocy skradam się w chore zaułki bardzo jasny bardzo jaśniejący.*“ (Wat 2008, s. 14.) (Kromě vyzdvižení nočního času lze z tohoto kratičkého úryvku vyčíst i možnost zostřeného vnímání tajemství či jiný modus percepce světa umožňující vidět věci dříve nezřetelné, jistou otevřenost lidského vědomí vůči tajemství bytí – hrdina Watova textu se v noci stává stále jasnějším, září světlem, které je cestou poznání. V kabale je světelná symbolika úzce spjatá s duchovním poznáním a mystickou cestou vzhůru směrem k Božství.) Watovy noci jsou dobou „vzývání doktora temnot“ (Wat 2008, s. 23) a časem „černých studií“ (Wat 2008, s. 27), někdy však také časem šílenství a nočních mūr („*SZALEŃSTWO. Durmany dygocące koszarnej nocy. Świeżo, orzeźwiająco rytmicznie przez szparę brzasku sphywa plaski nurt szaleństwa.*“ Wat 2008, s. 35), v noci Watův hrdina obrací svůj pohled v plameny svíci („*Gdy wybije północ, otulę się w ciemno szkarlatny pled i zapatrzę w dziwny promyk świecy.*“ Wat 2008, s. 26).

Motiv noci ve Watově tvorbě se již dočkal řady analýz. Připomeňme kupříkladu Edytu Molędu, která považuje temnotu za středobod Watova básnického světa a motiv noci za figuru věčnosti.<sup>339</sup> Z pohledu židovské mystiky a jejího kontextu (možného interpretačního rámce) analyzuje motivy světla a temnoty Sławomir Jacek Żurek. Zdůrazňuje například to, že ve Watových básních (dodejme, že polský badatel se zaměřuje především na autorovu poválečnou poezii), v jeho specifické kosmogonii, vznikají všemožné formy existence právě ze světla. Noc je pak (čas)prostorem duchovního hledání, bránou poznání otevírající se před člověkem ochotným naslouchat. Vše pak zabarvuje svojí temnotou: „Można się pokusić o stwierdzenie, iż kolejny raz Wat kreuje *sacrum*, nie mówiąc o Bogu wprost, lecz wyrażając jego istnienie za pomocą mrocznych metafor.“<sup>340</sup> Polský badatel zde naráží na judaistický, či ještě konkrétněji židovský mystický kontext, jehož optikou lze Watovy texty číst. Básníkovy temné obrazy lze chápat jako další ze způsobů, jak zdůraznit nevyslovitelnost a neuchopitelnost Božství, koncept bytostně spjatý se židovskou mystickou tradicí, v níž se o Bohu nikdy nehovoří přímo.

---

<sup>339</sup> MOLEĘDA, Edyta. *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*, op. cit.

<sup>340</sup> ŻUREK, Sławomir Jacek. *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, op. cit., s. 110.

I v tomto případě však Wat podbarvuje své temné obrazy notnou dávkou ironie, humoru a komiky. „*NOCNE ROZRYWKI GENTELMENA. Andaluzijskie czarownice klaszczące kastanietami wtańczyły wesolego one stepa z muzykalnym Żydem długim czarnym chudym w niebiosa mieszkańców kirgizkich stepów.*“ (Wat 2008, s. 9–10.) Noc je dobou, kdy se do našeho pozemského světa může vlomit cosi z běžně nedostupného transcendentna („*Z nieoświetlonych okien zejdzie Anioł z lilją Zwiastowania.*“), avšak ani tady si nejsme jisti, zda to vše není hra, zda parodie okamžitě nepodlamuje vážnost okamžiku („*Czy sztuczna?*“ Wat 2008, s. 33).

Podobně jako v případě motivu zrcadla, i Watovy obrazy temné noci se „rozdvoují“ a jsou silně ambivalentní. Na jedné straně je noc u Wata čímsi tajemným, démonickým, hrozivým („*A noc? i gdy niemasz pantakle przeciwko grozom nocy? Co czynić z nocą która trapi pierś [?]*“ Wat 2008, s. 17), na straně druhé však člověka zároveň láká a přitahuje, neboť se stává prostorem jiného duchovního zření, otevírá se směrem k božskému, nabízí člověku perspektivy za denního světla nedostupné, ač za cenu prožité hrůzy, jako v tomto obraze: „*Cóż. Złóż i skryj się w zwoje pergamentów. Ornamentów okna luk i wygięcie posłużą ci szpadą. Za ladą blady ujrzysz własny wizerunek. Jak okropnie jest w pułnoc spotkać własny blady wizerunek. Co!*“ (Wat 2008, s. 18.)

Jakokoli lze s některými závěry S. J. Žurka polemizovat, jeden jeho postřeh nám budiž inspirací pro srovnání Watovy kontrastní poetiky světla a temnoty s podobnými motivy vyskytujícími se například v tvorbě Bruna Schulze: „(...) warto jeszcze raz podkreślić, iż w poezji Aleksandra Wata zarówno ciemność, jak i światło są kategoriami kosmologicznymi, ontologicznymi, gnozeologicznymi, a także lingwistycznymi. Uczestniczą w stwarzaniu, pozostając komponentami wszystkich stworzeń.“<sup>341</sup>

## 5.14 „Przyszedł do mnie P. B., tym razem w postaci dżdżownicy“

### Obrazy Boha aneb Watovo „měření postavy“

Jednou z nejzajímavějších raných básní Aleksandra Wata je *Policjant*.<sup>342</sup> Básník v ní čtenáři předestírá velmi originální představu o Bohu, která – jak uvidíme na závěr – směřuje k vyhocené formulaci autorem (v té době) deklarovaného ateismu:

---

<sup>341</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>342</sup> Báseň vyšla poprvé ve 3. čísle časopisu *Nowa Kultura* v roce 1924.

## ***Policjant***

*już nic nie mogę powiedzieć  
od dawna już rzekłem co mogę –  
– widzę:  
spod oka mnie śledzi  
policjant o oku buldoga.*

*zachmurzył się groźnie brwiami  
wargi rozwałił gwizdawką –  
brzęczy mu pierś orderami  
w rękach dzwonią kajdanki.*

*rozłożył się w jamach europy  
rozstawił sidła na sidłach  
i patrzy z każdego rogu  
w sieć ulic w miast pajęczycy.*

*to on był! co śmigłą gumą  
świat do obrotu podcinał  
nad światem nieba pergamin  
jak rolkę praw swych rozwinął.*

*przypiął słońce jak medal  
do pustej stronicy praw tych  
w dzień pokazuje medal  
w nocy gwiazd paragrafy.*

*on to od lądu morze  
oddzielił skinieniem wróżki  
ryby kieruje w morze  
niby a jezdnię dorożki.*

*oddzielił światło od mroku  
by widzieć jasno i naraz*

*kogo ma karać mrokiem  
kogo ma światłem karać.*

*uwięził na pasku zodiaku  
moc lwa miłość panny i wagę  
i syna własnego na krzyżu  
rozpiął za prawa zniewagę.*

*– jakże mam mówić gdy usta  
miażdżył  
że śmiał mu rzec co izajasz.  
tak nas przez wieki nakazem chłostał:  
milcz czy się najesz czy się nie najesz*

*lecz ja wiecznie głodny rzeknę po prostu  
com widział w duchu, choćby mnie okuł:  
że bliski dzień gdy zniknie jak krosta  
policjant z góry policjant z rogu.*

(Wat 2008, s. 71–73.)

Báseň *Policjant* je třeba vnímat ve dvou kontextech. Prvním z nich je dědictví židovství, židovské religiozity, druhým pak autorův proklamovaný ateismus (či spíše proklamovaná touha stát se ateistou). Bůh ve Watově básni na sebe bere podobu kárajícího a trestajícího policisty, jenž je důsledně vyličen jako mocný a surový dozorce nad veškerenstvem pozemského světa („buldočí oko“,<sup>343</sup> hrozivě zachmuřené obočí). Těžko říci, do jaké míry tu Wat vychází ze stereotypů, mnohdy mylných či nepřesných (či do jaké míry je to z jeho strany vědomá hra). Bůh-policista nám jistě připomene Jahve, starozákonního židovského Boha, jenž je tradičně vnímán jako Bůh surový a trestající. Ani starozákonnímu Bohu však neschází aspekt milosrdenství. Trestání vlastního lidu (ve vyhrocených situacích, kdy již nevidí jiného východiska, kdy se lid od Jeho slov odvrací) mu nečiní potěšení, ale naopak jej vnitřně trýzní (viz například starozákonní Kniha proroka Ozeáš). Možná pracuje Wat záměrně se všeobecně rozšířeným stereotypem – aby mohl v závěru básně využít právě

---

<sup>343</sup> Adam Dziadek upozorňuje na výraz „Boga“, jenž se v podobě anagramu skrývá ve verši o buldočím oku („*policjant o oku buldoga*“) (DZIADEK, Adam. Psychoanaliza tekstu Aleksandra Wata, *op. cit.*, s. 281). I podle polského badatele tím Wat zdůrazňuje ironické podhoubí svých veršů.

obraz krutého Boha k vyjádření naděje, že svět jednou dospěje k ateismu („*że bliski dzień gdy zniknie jak krosta / policjant z góry policjant z rogu.*“ Wat 2008, s. 73).

Watův Bůh-policista je vybaven hned několika atributy starozákonního Boha. „(*... nad światem nieba pergamin / jak rolę praw swych rozwinął.*“ (Wat 2008, s. 72.) Vystupuje tedy rovněž jako zákonodárce, jenž dal člověku Boží zákon – Tóru, jejíž svitek ostatně připomíná i Watův obraz pergamenu, který Bůh-policista rozvinul nad světem. V duchu biblického líčení i Watův Bůh-policista oddělil světlo od temnoty, v tomto případě ale spíše proto, aby lépe viděl, koho kárat – dnem i nocí („*oddzielił światło od mroku / by widzieć jasno i naraz / kogo ma karać mrokiem / kogo ma światłem karać.*“ Wat 2008, s. 72).

Obraz kárajícího Boha je přitom zajímavý i s ohledem na širší kontext Watovy pozdější tvorby. Podobné obrazy Boha totiž najdeme i v některých jeho básních z 50. a 60. let. Jarosław Borowski si všímá toho, že nikde nejde o křesťanského Boha dobroty a lásky (bez ohledu na to, že i tuto představu lze považovat za poněkud stereotypní). Na druhou stranu však nikde – jak poznamenává Borowski – není Bůh líčen ani jako jednoznačný tyran. V tomto ohledu je Watova raná báseň *Policjant* jistě zajímavá. Autorův proklamovaný ateismus specificky formuje postavu Boha-policisty, která v této době ještě vykazuje jednoznačně rysy surového „dohlížitele“, jenž lidský svět nejen bystře pozoruje, ale člověka také – navíc zdánlivě bez konkrétního důvodu – trestá, a to ať už se tento skutečně provinil, či nikoli („*by widzieć jasno i naraz / kogo ma karać mrokiem / kogo ma światłem karać. (...) tak nas przez wieki nakazem chłostał: / milcz czy się najesz czy się nie najesz*“ Wat 2008, s. 73). Vina člověka v tomto případě zůstává nedoložena, neprokázána, zůstává nezodpovězeným tajemství, nelze ji vyložit v žádných morálních ani jiných kategoriích, zůstává inertní vůči všem hodnotám – protože všechny hodnoty ztrácejí jakákoli měřítka tváří v tvář nemilosrdnému Bohu číhajícímu na každém rohu a trestajícímu skutky „zlé“ i „dobré“. Jeho vševidoucí „buldočí oko“ nedovolí člověku uniknout.

*Policjant* je však zajímavý ještě z jiných úhlů pohledu. Využívá nejen tradičních představ o starozákonním Bohu, ale lze jej číst – vzhledem k ateistickému vyznění básně zdánlivě paradoxně – i v kategoriích židovské mystiky. Při interpretaci básně *Policjant* nám může být nečekaně nápomocen i jeden z Watových pozdějších textů – báseň s incipitem [*Tej znów nocy, dobrze po północy...*] ze sbírky *Ciemne światło* z roku 1968:

*Tej znów nocy, dobrze po północy,  
przyszedł do mnie P. B.*



*Tym razem w postaci dżdżownicy,  
4 metry 20, tak wymierzyłem  
z pierwszego wejrzenia. A pokój mój  
ma niecałe 3 metry.  
Przeto skurczył się  
jak sprężyna pod palcem.  
Poczem owijał się wokół mnie, bez pośpiechu,  
w miarowych ruchach. Coraz szczelniej.  
Poprzez miękką włochatość jego czulem kręgi  
twarde jak kauczuk. Nie krzyczałem, choć bolało.  
Wiadomo: co czyni, czyni z miłości dla mnie.*

(Wat 2008, s. 236–237.)

Tuto zvláštní Watovu báseň, v níž k básníkovu „já“ přichází podivná bytost podobná obrovské žížale a obtáčí ho „stále těsněji“, označuje Małgorzata Łukaszuk-Piekara za anekdotu. Redukuje tím však její význam hlubší.<sup>344</sup> I tady lze totiž upozornit na řadu zjevných korespondencí se židovskou mystickou tradicí: básníkův popis „božského kroužkovce“ nápadně připomíná některé kabalistické texty, v nichž je nepopsatelné a nepoznatelné Božství zpodobováno v nejrůznějších bizarních podobách obřích rozměrů. Kupříkladu mystický spis *Šiur koma* („Měření postavy“, 5. stol.) uvádí popis postavy, kterou spatřil prorok Ezechiel na Božím trůně.<sup>345</sup> Postava Boha tu nabývá obrovských rozměrů, které lze jen stěží vylíčit. Text tím naznačuje, že Boha nelze vyměřit lidskými termíny. Zkušenost Boží transcendence je nepopsatelná a nepřenosná. Úkolem mystika je však pokusit se přiblížit ji dosud nezasvěceným, aby mohla být tradice předána dalším generacím. I tudy se ubírá intertextuální dialog Watových textů se starší tradicí. Na druhou stranu, i básníková slova o „čtyřech metrech dvaceti“, které má „dle odhadu“ tajemná postava měřit, lze (ba dokonce je

---

<sup>344</sup> ŁUKASZUK-PIEKARA, Małgorzata. [Tej znów nocy, dobrze po północy...] Aleksandra Wata. In: BOROWSKI, J. a W. PANAS, eds. *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji“*. O twórczości Aleksandra Wata. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2002, s. 121–143. Autorka nabízí několik možných čtení básně, avšak žádná z nich není jednoznačně zakořeněna v židovské tradici. Dodává: „Nie można odczytywać zapisu tego zdarzenia inaczej niż – wywołaną środkami narkotycznymi lub gorączką – fantazję. „Ja“ jest po prostu chore – jakby pod działaniem narkotyków czy leków (...).“ (*Ibidem*, s. 121–122. ) Ač se v jednom místě zmiňuje o tom, že báseň může připomenout zápis mystické zkušenosti („Pora, sylwetka przybysza, kolejne fragmenty akcji i wreszcie przyjęta dla ich wyrażenia formuła stylistyczna – odciągają nas od publicystyki i przenoszą w nie-dosłowność, jeśli nie w doświadczenie mistyczne.“ *Ibidem*, s. 126.), dává přednost „realističtějším“ výkladům Watových veršů.

<sup>345</sup> K tomuto typu mystiky (tzv. mystika merkavy) více viz kap. 4. Několik slov o židovské mystice.

třeba) chápat ironicky – přesně v duchu již zmíněné parodické linie, ve Watově tvorbě neoddělitelně doprovázející linii „sakrální“. Jméno, respektive iniciály tajemné bytosti jsou pak ironickou variací židovského tetragramu. Interpretací, která se jistě nabízí jako první a samozřejmá, je rozluštění iniciál P. B. jako „Pan Bóg“ (Pán Bůh).<sup>346</sup> Ani sama představa, respektive vizualizace božské bytosti jakožto obrovského kroužkovce nepůsobí ostatně dojmem obrazu charakteristického pro úctu k nejvyšší náboženské autoritě.

Pohyb podivné bytosti v této básni připomíná spirálu, symbol vyznačující se mnohými konotacemi: jedná se o tradiční symbol plodnosti, vývoje či životní cesty (i „mystické spojení“, jež nám tu Watův obraz sugeruje, je z jedné strany koncem, a z druhé novým počátkem; dvojsečnost tohoto motivu opět potvrzuje Watovu zálibu v hraničních momentech, „momentech prolnutí“, v obrazech rozdvoujících se vedví, implikujících dvojice protikladů, na jejichž křehké rovnováze stojí svět). Metafora pohlcení či pohlcování je v básni [*Tej znów nocy, dobrze po północy...*] symbolem spojení. Zakoušení bolesti je doprovázeno spoutáním člověka, jež však může být následováno duchovním osvobozením. Uvedená báseň je obrazem tělesného i duchovního setkání s Božstvím, jakkoli podkresleným ironií, náznakem odstupu člověka, jenž zanevřel na veškeré doktríny a ucelené systémy. Přimknutí k Bohu (*d'evekut*) je ostatně jedním z klíčových témat židovské mystiky.<sup>347</sup> Zatímco v kabale však lidská duše (či mysl) stoupala vzhůru směrem k duši božské, aby k ní přilnula, ve Watově básni je to sám Bůh (byť v parodizované podobě), kdo sestupuje k člověku. Metafora pohlcení však byla i některým kabalistickým textům známa; r. Jicchak z Akka kupříkladu psal: „Když zbožný a učený člověk nechává svou duši, aby vystoupila vzhůru a přimkla se správným způsobem, božské tajemství, ke kterému se přimkla, jí pohltní. Toto pak je mystický význam [verše] „Nesměj vejít, aby se dívali, jak jsou pohlčovány svaté předměty, aby nezemřeli.“<sup>348</sup> Bůh a člověk, respektive sféra Božství a lidská duše se stávají jedním, dochází k *unio mystica*, propast mezi Bohem a člověkem je – alespoň na okamžik – překonána. O jak bolestnou zkušenost, již člověk nemusí být s to unést, jde, svědčí i Watova báseň; jakkoli nabývá charakteru grotesky, je rovněž svědectvím takřka (sebe)záhubného nutkání přiblížit se Bohu.

---

<sup>346</sup> Małgorzata Łukaszyk-Piekara nabízí i jinou možnost výkladu, a sice „Pan Ból“ (Pan Bolest), což lze vztáhnout jednak k samotné básni, v níž lyrický subjekt při svérázně pojatém spojení s Bohem cítí bolest, tak k širšímu kontextu poválečné Watovy poezie, v níž hraje motiv bolesti a utrpení jednu z klíčových rolí. (ŁUKASZYK-PIEKARA, Małgorzata. [Tej znów nocy, dobrze po północy...] Aleksandra Wata, *op. cit.*, s. 134.)

<sup>347</sup> Viz např. IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, *op. cit.*

<sup>348</sup> Cit. podle *ibidem*, s. 102.

Vraťme se však k básni *Policjant*. Zatímco báseň [*Tej znów nocy, dobrze po północy...*] se dočkala řady interpretací a výkladů, takřka nebyla dávána do souvislosti s ranými Watovými verši. Přesto je spojuje společný kontext. Jak už jsme uvedli, mystický spis *Šiur koma* popisuje Boha, respektive postavu, kterou spatřil Ezechiel na Božím trůně. Tento spis, i další texty podobného charakteru, úzce souvisejí s ranou židovskou formou mystiky, tzv. mystikou merkavy. Ta se zaměřovala na líčení vzestupu mystika vzhůru několika úrovněmi či nebesy, respektive paláci k Božímu trůnu. Právě popis Boha sedícího na trůnu se pak stal úkolem, před nímž mnozí mystikové nutně stanuli. Jak vlastně popsat Boha či Božství? A je to vůbec možné – když je Bůh čímsi, co se zcela vymyká lidské mysli i představivosti? *Šiur koma* a další podobné texty se pokoušely přiblížit čtenáři „tělo Božství“<sup>349</sup> pomocí řady antropomorfních obrazů.<sup>350</sup> Tyto texty se pokoušejí změřit Boží tělo či Boží orgány; Boha přitom líčí nejčastěji jako postavu obrovských, absurdních rozměrů (často ale v číslech uváděných paradoxně velmi konkrétně, ač jde mnohdy o jednotky smyšlené či ve své podstatě neurčité).<sup>351</sup> Takové líčení se samozřejmě ukázalo být silně provokativní a pro nemystické židovské kruhy rovněž nepřijatelné.

Gershom Scholem píše o tom, že v judaismu vždy existovaly oba protipóly uvažování o Bohu či jeho zobrazení: jak tendence „k čistému zduchovní Boha“ (zejména v helénistické židovské literatuře), tak tendence k antropomorfismu (silná například v židovské agadě).<sup>352</sup> Právě v době vzniku spisu *Šiur koma* se ale podle Scholema rozcházejí cesty racionální židovské teologie a mystiky.<sup>353</sup>

V *Šiur koma* jsou totiž jednotlivé části obrovského Božího těla popisovány s pomocí konkrétních čísel a údajů, ovšem pro člověka nepředstavitelných rozměrů. (Navíc získala

---

<sup>349</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*. Praha: Malvern, 2011, s. 14.

<sup>350</sup> Antropomorfních představ však najdeme v židovské mystice víc. Podle některých představ se skrytý Bůh zjevuje v symbolu člověka – Adama Kadmona. Gershom Scholem však při výkladu vybraných fragmentů *Šiur koma* konstatuje, že právě absurdita uváděných rozměrů Božího těla vede nakonec od provokativního antropomorfismu přeci jen k duchovnu („Ve skutečnosti však všechny míry selhávají a antropomorfismus znenadání a paradoxně přechází v duchovno.“ *Ibidem*, s. 17).

<sup>351</sup> „Rabi Jišma‘el řekl: ‚Metatron, velký kníže svědectví, mi řekl: Toto svědectví skládám o JHVH, Bohu Izraele, živoucím a stálém Bohu, našem Pánu a Mistru. Z místa sídla Jeho Slávy [to jest trůnu] směrem nahoru je 118 myriád, a z místa sídla Jeho Slávy směrem dolů je 118 myriád. Jeho výška je 236 myriád tisíců mil. Od Jeho pravé paže k Jeho levé paži je 77 myriád. Od Jeho pravé oční bulvy k Jeho levé oční bulvě je 30 myriád. Lebka Jeho hlavy měří 3,5 myriády, koruny na Jeho hlavě 60 myriád, což odpovídá 60 myriádám hlav Izraele.“ (Merkava šelema, fol. 34a–b; cit. podle SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 16.)

<sup>352</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 12.

<sup>353</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyctyzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 77.

každá část Božího těla či každý orgán tajné jméno, složené z nejrůznějších, povětšinou nesrozumitelných kombinací písmen.)<sup>354</sup> Podobnost těchto představ s obrazem, se kterým se setkáváme v básni [*Tej znów nocy, dobrze po północy...*], je nasnadě. Zmíněný kontext se však zdá být relevantní i pro báseň o Bohu-policistovi. Již úvodní verš („*już nic nie moge powiedzieć*“) snad může naznačit, jak obtížné je přiblížit podobu Boha pomocí jazyka a slov. Přesto volí básník originální postup a s pomocí antropomorfního popisu načrtává postavu Boha, která je natolik obrovská, že je s to „rozložit se v jámách Evropy“ a uhnídit se v každém rohu, v každé ulici každého města. K popisu využívá zdánlivě běžného, až banálního jazyka, ale jeho nezvykle zveličené užití, místy i groteskně deformované, naznačuje nezvyklost a výjimečnost toho, co je s jeho pomocí charakterizováno. (K problematice „nepopsatelnosti“ Boha židovských mystiků budeme mít příležitost vrátit se i v dalších kapitolách práce.)

Byl to právě judaismus, který přišel s ideou osobního Boha. Jahve byl zejména zpočátku Bohem výrazně personalizovaným, jehož chování a jednání bylo popisováno téměř jako lidské. Z původně de facto kmenového a silně personalizovaného Jahve se však postupně stal mnohem tajemnější a nedostupnější JHVH. Tento posun samozřejmě souvisí i se vznikem mystického proudu uvnitř samotného židovství. Již od 12. století dochází k rozlišení činného Boha, Boha stvoření (jenž se stává osobním právě až v okamžiku stvoření), a Boha skrytého, jenž byl nejčastěji označován hebrejským výrazem *Ejn Sof*.<sup>355</sup> Tento Bůh (Skryté Božství) nemá žádnou formu ani konkrétní podobu; je nepoznatelný a nepopsatelný. (Jak zdůrazňuje Scholem, kabalisté však nezašli tak daleko jako gnostikové a nepřetavili svoji víru ve dva odlišné aspekty Boha v ryzí dualismus, který by je samozřejmě silně vzdálil východiskům samotného, přísně monoteistického judaismu. Skryté *Ejn Sof* a Bůh-Stvořitel zůstávali stále

---

<sup>354</sup> Situace však byla poměrně komplikovaná: mezi samotnými ranými židovskými mystiky existovaly dva výklady textů *štur koma* (textů a fragmentů s podobnou tematikou existuje vícero, většinou bývají označovány stejným titulem); tím, koho Ezechiel či další mystici spatřili na Trůnu, nebyl samotný Bůh, ale jeho Sláva („tělo Šechiny“ – tělesný symbol Boží přítomnosti). (SCHOLEM, Gershom. *Počátky kabaly*. Praha: Malvern, 2009, s. 93.) Na jiném místě Scholem podotýká, že i mnozí židovští mystikové zatávali názor, že míry v *Štur koma* se vztahují nikoli na Boha samého, ale na nejvyšší andělskou bytost (SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 27). Moše Idel naopak zdůrazňuje, že v pojetí *Štur koma* je Bůh líčen velmi staticky, zatímco Talmud a midraše pojmají Boha spíše jako moc a podtrhují tak jeho dynamické pojetí (IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., kap. Teurgie posilování, s. 194–203). (Zatímco v básni *Policjant* se Wat drží onoho statického pojetí a Boha-policistu vykresluje jako pevně usazeného ve všech „jámách Evropy“, v básni [*Tej znów nocy, dobrze po północy...*] „svého Boha“ rozpohybovává. Pohyb „božské žížaly“ naznačuje akt pohlcení člověka, spojení s člověkem; takové, jakkoli groteskní *unio mystica* je dynamickým aktem připomínajícím takřka doslovně fyzické pořízení.)

<sup>355</sup> Viz např. SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 28–29.

jedním a tímž Bohem.)<sup>356</sup> Pomocí jistých obrazů, symbolů a jmen lze však popsat a uchopit alespoň ono činného, projevujícího se Boha, jenž stojí člověku blíže. Podobné představy, které přes svoji kontroverznost stačily v židovské tradici hluboce zakořenit, se mohou skrývat i za originálními obrazy Aleksandra Wata.

V souvislosti s básní *Policjant* lze zmínit ještě jeden mystický koncept. Židovská mystika znala tzv. negativní, respektive nihilistickou mystickou zkušenost. Taková mystika má silně destruktivní charakter (podobně jako jej mají futuristické umělecké a jazykové experimenty), avšak zároveň se neustále vztahuje k témuž Bohu jako mystika „pozitivní“, vychází z téže tradice. Chce (anebo je pod vlivem netradičních duchovních zážitků nucena?) protestovat proti konvenci a konvenční autoritě (obdobně jako protestoval futurismus proti jazykovým, uměleckým a společenským konvencím), ale činí tak s pomocí hluboce religiózní symboliky. I Aleksander Wat ve své „ateistické“ básni *Policjant* využívá religiózní obraznosti, zejména té vycházející ze starozákonní a judaistické tradice.<sup>357</sup> Jinak řečeno: apostaze může být v kabale ve výjimečných případech (paradoxně) svědectvím víry.<sup>358</sup> Nejinak je tomu ale i v *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka*. Také tam se subjekt vědomě odstříhává od Boha – avšak se skrytou nadějí, že se mu touto cestou podaří dojít hlubšího poznání. Podobné hledání se současně zdá být jakousi metaforou životní pouti Aleksandra Wata – skrze radikální negaci Boha a trpkou zkušenost odmítnutí z jeho strany se v závěru života přeci jen vrátil k vlastním židovským kořenům, zcela jistě s větší dávkou pochopení než ve futuristickém mládí.

---

<sup>356</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyctyzm żydowski i jego glówne kierunki*, op. cit., s. 25–26.

<sup>357</sup> Na tento fenomén upozornil ve vztahu k rané tvorbě Aleksandra Wata už Sławomir Jacek Żurek. Vztah autora *Piecyku* k víře shrnuje slovy: „Jest to ‚wiara bałwochwalcza‘, która, jak każde doświadczenie transcendencji, staje się typem religijności ukierunkowanej na *sacrum*.“ (ŻUREK, Sławomir Jacek. Aleksandra Wata wędrówka ku wyższym światom (od nihilizmu do judeochrześcijaństwa), op. cit., s. 168.)

<sup>358</sup> Dobrým příkladem může být postava Šabataje Cvi, samozvaného mesiáše z poloviny 17. století. Natan z Gazy, prorok, který hlásal, že Cvi je mesiášem, vystoupil s heretickou myšlenkou (která si však posléze získala v kabale velkou popularitu), podle níž v určité fázi procesu *tikkun* (tedy nápravy světa poznamenaného zlem) musí sám mesiáš sestoupit do království zla a hříchu, aby odtamtud osvobodil uvězněné jiskry Božího světla. Má tak podle Natana privilegium dopouštět se zla a ve jménu vyššího cíle porušovat pravidla Tóry. Sám Cvi nakonec konvertoval k islámu... (Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Mistyctyzm żydowski i jego glówne kierunki*, op. cit., s. 342.)

## 5.15 „Będzemy tryskać kształtami, hwaląc ćę, płodzenie!”

### Sexuální symbolika a hypertrofované obrazy plození

Jinou ranou básní Aleksandra Wata, která se zatím nedočkala adekvátní pozornosti badatelů, je *Płodzenie*.<sup>359</sup>

#### **Płodzenie**

*7 maja 1921 roku  
w Warszawie, na placu Żelonym,  
mężczyzna rodził o zmroku,  
kszyzcząc głosem matowym, zdżiczonym.*

*Rośliny, kamienie i ryby,  
ludźe, zwieżęta i kamieńice  
wszystko rodzi i płodzi.  
Żemia zrodziła niebo,  
a niebo zrodziło boguw.  
Mężczyzna, kobieta i ten nijaki  
hermafrodyta,  
ktury żyje beztrosko, jak ptaki,  
hoć wszystkich nas dlawi i śśe Afrodyta, –  
bžuhy wam śę wzdeły, jak balon!*

*Ludźe odhodzą do dom  
i w ciszy płodzenie hwalą.  
W sromie dwuspalnych sodom  
w żywoće powstańe salon.  
W salońe tym będą poczwary śedzały  
pszez dźewięć hutnych mieśęcy,  
a potym wyjdą i będą śę śmiały,  
karmiąc śe mlekiem, jak święci.  
Zańim wyrosną – neh w ih wnętszah*

---

<sup>359</sup> Báseň vyšla poprvé tiskem ve futuristické brožuře *Nuż w bžuhu* (1921), odtud i specifická ortografická podoba zápisu básně.

*powstaną nowe pokolenia,  
by ziemia tryskając w pękających tęczę  
Głodna wylała swe żywe cię.*

*O pszyjdź!*

*plodności o twarzy czarnej, krowiej, gwiazdami poranej,  
płomienna, jak Beatrice i żyzna, jak Iran!  
wywal się na placę południem zaspane  
w dorożce, na ktorej panuje  
dorożkaż bzuhaty, jak tyran.*

*Pszybywaj w nasze miasta pożółkłe, jak żezańce  
i jak czarne słońce lej nam w żyły życie,  
ulice puszczą się przed tobą w tańce  
ziemia zdziwiona wstszyma swoje gnię.*

*Na pszeszszehach kosmicznych, wśród rodzących gwiazd  
rozłożymy szpitale i domy rodzenia,  
na pszeszceradlah lazuruw niebieskich  
będzemy tryskać kształtami, hwaląc cę, plodzenie!*

*Wszak świat jest olbzymią mleczną bryłą  
o nieskończonej liczbie bzuhuw,  
gwieździstopiersną dojną kobyłą,  
ktura karmi kamienie, rośliny, zwierzęta, ludzi i duhuw.*

*On tryska kształtów niezliczonością,  
choć ciężko jest zność to obżemieńe.  
Jedyne poeta, niepomny prawa plodności,  
garbiąc się, lowi swe własne cię.*

*Ne słuchajcie moich wierszy, o naiwni ludzie!  
Idźcie do lużek, aby bzuw wam urusł!  
W tej olbzymiej, wzdętej i cudownej grudze  
śedzi i ryczy prawdziwy futuruz!*

(Wat 2008, s. 63–65.)

Nespoutané plození funguje v této básni jako vůdčí princip. Vybuchuje všude a zasahuje každou živou bytost, ale i neživou („*kamień i kamieńce*“). S autorovým dobovým ateistickým směřováním pak koresponduje i obraz rouhačsky obrácené kosmogonie: „*Żiemia zrodziła niebo, / a niebo zrodziło bogów.*“ (Wat 2008, s. 63.) Pokud obrátíme směr, jímž se ubíralo stvoření světa, mohou být bohové výtvořem, a nikoli původcem. Novými „bohy“ pak v radikálním důsledku budou nová pokolení vzešlá z nespoutaného plození. „Skutečný futurismus“!<sup>360</sup> Watův svérázný manifest futurismu však neneguje všechny tradice, v nichž je skrytě zakořeněn, ať už jde o tradice judaistické, nebo například romantické (vždyť i ve Watově vizi plodné budoucnosti je básník sám vyčleněn, ba snad i vyloučen z lidského společenství, je bardem a individualistou, jehož role stojí v opozici vůči ostatním, jakkoli i tady si Wat jednoznačně vypomáhá parodií: „*Jedyńe poeta, ńepomny prawa płodności, / garbiąc się, łowi swe własne ćeńe.*“ Wat 2008, s. 65).

Ústřední motiv básně, jenž organizuje celou její strukturu, tedy plození, lze totiž číst i v kontextu specifické židovské mystické obraznosti. Ta vypracovala velmi svéráznou (a provokativně otevřenou) sexuální symboliku, s jejíž pomocí se snažila popsat jak mystické spojení člověka s Bohem, tak vnitřní vztahy Boha se sebou samým (viz například emanační proces nebo vztahy v rámci složitého sefirotického systému).<sup>361</sup> Podobná odvážná erotická či sexuální obraznost se ostatně objevuje i v *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, kde autor na mnoha místech zdůrazňuje tělesnost hrdinových prožitků; text *Piecyku* je zaplněn postavami tajemných „Onanistů“ a „kastrátů“, hlavní hrdina ochotně přiznává své erotické fascinace a nikterak se nestrání odvážných obrazů tělesnosti i sexuálního spojení. Mystická zkušenost v kabale se povětšinou nijak nevyklučovala s jejím zaznamenáním či popisem pomocí poměrně otevřené symboliky, respektive obraznosti sexuální a tělesné. Navíc ani sexuální askeze nehrála v židovské tradici (zvláště například té chasidské) takovou roli jako v tradici křesťanské.

Kabala rozvinula i poměrně odvážnou koncepci tzv. ženského aspektu v Božství. Tato jistě provokativní idea se v židovství objevuje již poměrně brzy, zejména ve spojitosti

---

<sup>360</sup> Viz také dobové futuristické manifesty, v optice jejichž proklamovaného biologismu lze Watovu báseň rovněž interpretovat. („Podkreślamy moment erotyczny jako jedną z najbardziej zasadniczych funkcji życia w ogóle. Jest on jednym z elementarnych i nadzwyczaj ważnych źrudeł radości życia, pod warunkiem, że stosunek do ńego jest prosty, jasny i słoneczny. Tragedie seksualne à la Pszybyszewski są ńesmaczne i dowodzą tylko zupełnej bezpacięzowości i impotencji męczyzn współczesnych. Wzywamy kobiety, jako zdrowsze i silniejsze fizycznie, do ujęcia inicjatywy w tej płaszczyźnie.“ JASIEŃSKI, Bruno. Do narodu polskiego. Mańifest w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia. In: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, op. cit., s. 14.)

<sup>361</sup> Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 251–254.



s pojmem Šechiny, poslední z deseti *sefirot* – „personifikace a hypostaze ‚přebývání‘ nebo ‚přítomnosti‘ Boha ve světě“,<sup>362</sup> Božího odlesku spočívajícího ve světě,<sup>363</sup> Boží přítomnosti přebývající uprostřed židovského národa.<sup>364</sup> O ženském charakteru Šechiny se poprvé zmiňuje Filón Alexandrijský – Bůh-Otec v jeho pojetí zplodil existující svět a vše stvořené se Sofií-Matkou, jež přijala Boží sémě.<sup>365</sup> Scholem zdůrazňuje, že již tady narážíme na představu Sofie/Šechiny jakožto nevěsty a zároveň matky; tento obraz se pak se vši silou vrací v pozdější kabale.

V rabínské literatuře ještě dominoval obraz Šechiny jako personifikované Obce Izrael. Jak upozorňuje Scholem, v řadě textů, v nichž se pojednává o vztazích Boha k Jeho lidu a o smlouvě, kterou spolu uzavřeli, se Izrael objevuje jako ženský partner. Zároveň však ještě není tato smlouva či její uzavření líčeno s pomocí sexuální symboliky. Ještě Talmud a midraše Šechinu nepersonifikují (na rozdíl od jiných Božích vlastností či atributů) a chápou ji výlučně jako Boží přítomnost na určitém místě. Máme-li využít termín Gershoma Scholema, došlo však později ke „vzpouře obrazů“: z pojmů více méně zaměnitelných (Bůh a Šechina) se ve středověku stávají pojmy jasně odlišené – Bůh, a Šechina jako jeho manifestace, hypostaze.<sup>366</sup> Středověká židovská filosofie (aby nepodemílala monoteismus judaismu) ještě tvrdila, že takto pojímaná Šechina je „samostatným Božím stvořením“,<sup>367</sup> kabalisté však poté přišli se zcela novým pohledem jak na Šechinu, tak na Boha či Božství obecně. Výše nastíněný rozpor (jak dodržet monoteistickou představu o Bohu a zároveň nedegradovat Šechinu na pouhou stvořenou formu) vyřešili po svém: odlišili skryté a nepopsatelné Božství (*Ejn Sof*) a jeho druhou rovinu, a sice Božství inklinující k tvoření a projevující se ve stvoření. Tento druhý aspekt je přitom aspektem silně dynamickým – světem deseti božských *sefirot*.<sup>368</sup>

---

<sup>362</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 113.

<sup>363</sup> SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*. Praha: Fra, 2003, s. 83.

<sup>364</sup> IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., s. 203.

<sup>365</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 116.

<sup>366</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 98.

<sup>367</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 125. „Když Bohu vytanula myšlenka stvořit svět, stvořil jako první ze všech stvoření Svatého ducha, který se nazývá také Slávou našeho Boha. Je to zářivý lesk a veliké světlo, které září na všechna Jeho další stvoření... A moudří nazývají toto veliké světlo Šechinou.“ (*Komentář k Sefer Jecira*, ed. Halberstam, 1885, s. 16–18; cit. podle: SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 125.) Scholem zdůrazňuje, že toto pojetí je silně vzdálené původní talmudické představě o Šechině jakožto Boží přítomnosti. (Srov. SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm žydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 254.)

<sup>368</sup> „Tím nejpodstatnějším na kabalistickém chápání Boha je, jak jsme již předeslali, rozhodně dynamické pojetí, které je mu vlastní: tvořivá síla a vitalita Boha se rozvíjejí v nekonečném pohybu Jeho přirozenosti, jež vyzařuje nejen směrem ven, ke stvoření, nýbrž vrací se také zpátky k sobě. Zásadní rozpor, jenž nutně vznikl tímto dynamickým pojetím, které hledalo – a domnívalo se, že našlo – jednotu Boha právě v tajemném životě Jeho

Šechina je v tomto konceptu poslední, desátou sefirou. Navíc je v představách kabalistů obdařena jednoznačně ženskými charakteristikami. V jistém okamžiku vývoje židovské mystiky se dokonce dostává i do specifického vztahu k Bohu (a tedy nejen ke stvořenému světu či Obci Izrael, jako tomu bylo dříve). „Desátá sefira se jmenuje *Šechina*. Je Korunou a přijímá z *Jesodu*, a je naznačena výrazem *nun* [tj. ženství]. Ona je ‚tento svět‘ [tj. toto je jedno z jejích přízvisek], neboť řízení tohoto světa se děje jejím přičiněním skrze příliv, který k ní přichází od *zajin* [tj. sedmi horních *sefirot*]... A nazývá se ‚Anděl‘ a ‚Anděl Boží‘..., neboť z ní [pochází] království [*malchut*, zřejmě je třeba číst *mal'achut*, ‚andělský charakter, andělé‘]. Nazývá se *Bejt-El*, ‚Dům Boží‘, jelikož je Domem pro Modlitbu, a je Nevěstou v Písni písní, která se nazývá ‚má dcera‘ a ‚má sestra‘. Ona je ‚Shromážděním Izraele‘, je shromážděním všeho.“<sup>369</sup> Tento citát z kabalistického rukopisu vydaného Michaelem Grajwerem dobře ilustruje řadu představ, jež Šechinu v kabale doprovázely. Byla pojímána zprvu jako nádoba („řízení tohoto světa se děje jejím přičiněním skrze příliv, který k ní přichází od *zajin*“), jež má pouze receptivní povahu. Později byla Šechina chápána ve dvojnásobném významu – tzv. horní a tzv. dolní Šechina. Zejména představy o „dolní Šechině“ navazují na její již zmíněnou receptivní povahu: „Horní *Šechina* neboli *Bina* je jakožto ženský princip úplným výrazem nepřetržité tvůrčí síly; je sice čímsi receptivním, ale spontánně a ustavičně se stává prvkem rodícím, neboť do ní vstupuje proud věčně plynoucího božského života [z vyšších sefir, zejména z *Chochmy* – pozn. M. B.]. (...) To, co vyzařuje a plyne dál z *Biny*, je ještě stále Bůh a nic než Bůh ve své rozvinuté jednotě; v dolní *Šechině* však tomu tak není: z ní se neumenšená a čistá Boží síla vrací k sobě samé, dál již nepokračuje, a to, co z ní vychází, již není Bůh, nýbrž stvoření. Tato sefira dokáže božské pouze přijímat, nikoli předávat dál.“<sup>370</sup>

---

přirozenosti, a židovskou tradicí, je evidentní. ‚Neměnnost‘ Boha, Jeho ‚nepohyblivost‘ sejevila jako jeden ze základních momentů, v němž se prorocká zvěst o Bohu setkávala s aristotelovskou naukou o nehybném Hybateli. Tato vlastnost se v židovském monoteismu již dlouho dostávala výrazně do popředí a byla velmi silně zdůrazněna racionální formulací obsahu víry v judaismu ze strany židovsko-arabské filosofie.“ (SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 128.)

<sup>369</sup> M. Grajwer, *Die kabbalistischen Lehren des Moses ben Nachman in seinem Kommentar zum Pentateuch*, Breslau 1933, s. 63. (Cit. podle SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 139–140.)

<sup>370</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 142. O prvku ženských sil v Bohu srov. SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 98. O jiném projevu sexuální symboliky v kabale píše Moše Idel: v tzv. extatické kabale podle něj existovala maskuliní symbolika Boha a femininní symbolika mystika, a jejich spojení pak bylo popisováno právě v odvážných kategoriích spojení sexuálního (podobnou symboliku přitom podle Idelova názoru využívala i teosofická kabala při úvahách o Šechině a cadikovi, někdy však tuto symboliku také obracela – Šechina tak měla femininní povahu ve vztahu

Aleksander Wat se ve své básni zdá ubírat podobným směrem, jakým se ubíralo kabalistické uvažování o plodivé síle ve světě Božství i světě pozemském. I on vnímá princip neustálého koloběhu plození jako princip univerzální a přenáší jej (překvapivě v mnohem méně parodické a groteskní rovině než v jiných svých raných textech) i na kosmickou, respektive kosmogonickou úroveň („*Na psześcieńah kosmicznych, wśrud rodzących gwiazd / rozłożymy szpitale i domy rodzenia, / na psześcerađlah lazuruw niebieskih / bęđżemy tryskać kształtami, hwałąc ćę, płodzeńe!*“ Wat 2008, s. 64). Plodivý princip tak proniká i úvahami o vzniku světa a jeho struktuře.

Pro jinou možnost nahlédnutí Watovy básně *Płodzeńe* zmiňme ještě jeden kabalistický koncept, podle něhož je dolní Šechina jakýmsi specifickým „hrdlem“, jímž se na náš svět dostává vše stvořené (a jež tak také odděluje svět Boha od světa stvořeného), je schopna vtisknout stvořeným věcem formu, konkrétní podobu. Z ní tryskají zformované podoby věcí a jejich konkrétní tvary – podobně jako v básni Aleksandra Wata „*srom dwuspalnych sodom*“ plodí nové generace a v kosmických prostorech „tryskají tvary“ a chválí přitom koloběh plození.

Ve španělské kabale 13. století (a především v *Sefer ha-Zohar*) byla sexuální symbolika vystupňována do hypertrofovaných obrazů živočišného plození, „posvátnosti plození jakožto pravého mystéria“.<sup>371</sup> Jde zejména o *hieros gamos*, posvátný božský svazek a spojení. Ten je v kabale často přenášen na spojení ženského a mužského aspektu v Bohu. K již dříve exponovanému ženskému prvku se teď výrazně připojuje i prvek mužský – nejčastěji *Jesod*, devátá z deseti sefir, představuje falus nebeského člověka a sjednocení deváté (*Jesod*) a desáté sefiry („dolní Šechina“) je například právě v *Zoharu* zobrazováno jako praobraz sexuálního spojení, z něhož se rodí vše existující, a zároveň jakýsi univerzální kosmický princip,<sup>372</sup> podobně jako u Aleksandra Wata.

Watova báseň je v oblasti sexuální symboliky obdobně odvážná a provokativní. Jistě za tím stojí i snaha futuristů šokovat čtenáře, volit si témata neotřelá a provokativní. U Wata tak rodí muž („*mężczyzna rodził o zmroku, / kszycząc głosem matowym, zdżiczonym*“ Wat 2008, s. 63). Součástí koloběhu plození je navíc – vedle muže a ženy – „*i ten nijaki / hermafrodita*“. Motiv androgynie se později opakuje i v povídkách ze souboru *Bezrobotny*

---

k cadikovi, jenž plnil roli maskulinní). Viz IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., s. 247. Symbolický falus i jinde představoval spravedlivého – cadika (viz např. SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 98).

<sup>371</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 149.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

Lucyfer a najdeme jej i v *Piecyku*.<sup>373</sup> Tam narazíme na motiv hermafrodita či androgynie hned několikrát, Aleksander Wat jej zakódoval zejména do oddílu nazvaného *Gindry*:

*GINDRY. Różańcowe Nizze i nic [.] Z strun: jaspisowe struny – i nic. Słysz, Gindry, słysz! gdy śnią buruny strun – idę witać kręgosłup mojej Gindry. Gdy śnią buruny strun! gdy śnią buruny!*

(...)

*6. O Gindry śniły palace lekkie różane pełne perel kruż ciężkich, blade zwiędłe ręce księcia syberyjskich tundr i smutny pajac z wystawy z ulicy Trauguta. O Gindry śpiewali w noce długie styczniowe, kiedy z zewnątrz ustawiła się rzędem rodzina psów Nocy i Stron, o Gindry śpiewali starcy o przepołowionych północą brodach i mauretańskie wzloty, głaszczące ślepe i wiotko różane łodygi księżycowych mórz. Gindry ma ślepe palce i Gindry nie wie gdzie w jakim kraju i w jakich regionach są stragany, gdzie rumiana przekupka sprzedaje cynober i złote wiosny.*

*O Gindry śniły boticelowsko grube wieże mojej rzęsy, a płaskorzeźby z zamku króla asyryjskiego.*

*Tiglar-Pallasar myśląc o niej płakały.*

*7. Już dziesiątą noc darmo cię wzywam doktorze ciemności. Już dziesiątą noc trwam schylony nad dziwnym fosforycznym zakłębieniem.*

*Przez ciszę powietrza narkotycznego czasu i grobowych okien, przez szepty zwijające się tyglów i inwokacji — donoszą się głuche, objane o odporne klawicymbały ulic — kroki.*

*Któż to samotny kroczy pośród nocy i mgieł? Któż to jakiz spóźniony gość wchodzi w obcy dom wśród nocy i mgły?*

*To Gindry, to Gindry kołata do mych drzwi, do drzwi opływających Sezamem mahoniów. Minorowo.*

*W obrębie wielkiego magicznego koła wyklełem wszelką obcą moc. Gindry niema się czego trwożyć.*

*Gindry niema czego płakać. Niezdrowy puls odpędzonej zorzy nie zakłóci spokoju naszej pierwszej nocy, ani bałwan Goliat już powalony, a z pustych odstępów świecznika nie wysunie się grymas i*

*mądrość praojca, królów szejtanów i elementów króla...*

*Już dziesiąta noc, a darmo cię wzywam doktorze ciemności.*

(Wat 2008, s. 21–23.)

V těchto slovech vyzývá hrdina tajemnou bytost, Gindry, aby se k němu připojila v jeho magických rituálech. Tato bytost přitom vykazuje jak ženské, tak mužské rysy („*idę witać kręgosłup mojej Gindry*“ – „*darmo cię wzywam doktorze ciemności*“), její jméno lze vztáhnout k oběma rodům, zůstává nesklonné. Tomas Venclova čte jméno Gindry přímo jako

<sup>373</sup> Srov. „bezpohlavnost“ umělých stvoření v prózách Bruna Schulze (viz kapitola věnovaná Bruno Schulzovi).

anagram slova „androgynie“.<sup>374</sup> Provázanost avantgardního jazykového experimentu se sémantikou textu je pak zřejmá v pasáži, v níž básník rodovou nerozlišenost takovéto androgynní bytosti promítá i do způsobu jazykového záznamu silně eroticky podbarvené vize setkání (či splynutí?) s touto tajemnou postavou, mimo jiné odkazujícího i na uvolněnou „pansexualitu“ připomínající motiv živelné plodnosti z básně *Plodzenie*: „5. *Kiedy z ametystowych dali rozsnujesz rąk baldachim kiedy róże trójlistne zwiędną i na dłoni swej ujrzą skrzącą bliznę twego czoła – wyjdę na twoje spotkanie, gdzie drżąca we łzach i bez czucia się oddasz, ty się oddasz, on (ona) się odda, my się oddamy, wy się oddacie, oni (one) się oddadzą.*“ (Wat 2008, s. 22.)

Podobný postup volí Wat i v jiné části textu: „*ABSOLUT. Kurwa bezpłciowa o brązowym czole nieruchoma poprzez wibracje lat i kosmosów.*“ (Wat 2008, s. 46.) Spojení mužského a ženského principu, respektive nemožnost rozlišit obě tyto roviny, se stává symbolem Absolutna. Dochází ke spojení duchovní sféry a sféry tělesné, jakkoli autorův jazyk, jímž takové spojení naznačuje, je opět „hereticky nevybíravý“. Androgynní bytost je figurou dokonalosti. I ve výše citované pasáži je pak tajemná (-ný?) Gindry spojován(a) s nicotou, tedy s kabalistickým symbolem nejhlubšího Božství („*Różańcowe Nizze i nic [.] Z strun: jaspisowe struny – i nic. Słysz, Gindry, słysz!*“ Wat 2008, s. 21). Na jiných místech je hermafroditem sám satan pokoušející svatého Antonína: „*Głowa moja zamiera w kuźni, w której hermafrodyt szatan kusi św. Antoniego.*“ (Wat 2008, s. 30.) Zlo je tak stavěno na roveň s dobrem, satan i Bůh jsou líčeni s pomocí téže figury – hermafrodita, dokonalého spojení opozitních principů.

Vladimír Sadek se zmiňuje o tom, že podle řady kabalistických představ jsou lidské duše v podstatě androgynní – původně tvořila každá mužská duše celek s duší ženskou, až při sestupu na zem se pak rozdělily na duše dvě; proto je i manželství v židovské tradici vnímáno jako nejvyšší sakrální hodnota spojující obě poloviny původní duše znovu dohromady.<sup>375</sup> „Oboupohlavní“ byl podle kabalistické teosofie i Adam Kadmon, kabalistický „pra-člověk“.<sup>376</sup> Ten byl až v pozdější fázi rozdělen na dvě bytosti – mužskou a ženskou. Ojedinele se vyskytují i líčení oboupohlavnosti cherubů, nebeských bytostí známých ze Starého

<sup>374</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 107.

<sup>375</sup> SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*, op. cit., s. 96.

<sup>376</sup> Adam Kadmon bývá nejčastěji líčen jako jakýsi „pra-člověk“ vzniklý z paprsku Božství jako první, před všemi ostatními stvořenými bytostmi (jakási obdoba gnostického Anthrópa). Scholem píše, že Adam Kadmon byl první konfigurací božského světla, a tedy první a nejvyšší formou, v níž se Bůh začíná projevovat (SCHOLEM, Gershom. *Mistyctyzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 294). Tuto představu posléze rozvíjela zejména luriánská kabala.

zákonu.<sup>377</sup> Kabalistické představy o původní jednotě obou principů (mužského a ženského) se odrazily i v pojmání emanace božského světla a vzniku strukturovaného sefirotického světa. Analogií rozdělení mužského a ženského principu je totiž odlišení „pravice“ a „levice“ v rámci symbolického sefirotického stromu. Některé sefiry pak fungují jako párové hypostaze (zjevné je to zejména v případě sefir *Chesed* a *Gevura*). Watův motiv androgynie tak lze číst i jako jakýsi návrat k původní podobě stvořeného světa, kde se tradiční aspekty mužství a ženství slévají v prvotní jednotu.

## 5.16 „Bezrobotny Lucyfer“

### Wat-prozaik: svět bez Boha i d'ábla

Na závěr kapitol věnovaných Aleksandru Watovi se podíváme blíže na jeho meziválečnou prozaickou tvorbu, jež zčásti navazuje na jeho futuristické experimenty, ale současně nabízí jinou tvář autora *Piecyku*. V průběhu 20. let napsal Wat několik povídek – některé vyšly časopisecky, jiné zahrnul v roce 1926 do souboru *Bezrobotny Lucyfer*. Zvláště v povídkách z *Nezaměstnaného Lucifera* se autor přibližuje žánru filosofické povídky (Czesław Miłosz píše o „sarkastických futurologických povídkách“),<sup>378</sup> jiné jeho prózy z tohoto období těží z tradice grotesky. Nestraní se ani charakteristického rysu značné části dobové polské literární produkce – katastrofismu. Jsou-li Watovy futuristické básně (a *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka*) voláním po světě bez Boha, jakkoli bolestně prožívaným, pak jeho povídky ukazují důsledky takového aktu odstřihnutí světa od Boha. Zatímco ještě v *Piecyku* podrobuje Wat jakýkoli duchovní nebo metafyzický prožitek grotesknímu přetvoření, v pozdějších prózách (jakkoli v nich ani grotesky a hořké ironie neschází) už pro něj vůbec nenachází místo. Jako by jej fascinovala problematika světa zbaveného Boha – a důsledků, jaké má absence Boha jako základního duchovního ukotvení pro člověka. Watova tvorba v průběhu 20. let tak připomíná i osudy jiných jeho někdejších futuristických a avantgardních kolegů, kteří rovněž přehodnocují vlastní avantgardní východiska.<sup>379</sup> Prvotní fascinace technikou a civilizačním pokrokem se postupně proměňuje

<sup>377</sup> IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., s. 166–167.

<sup>378</sup> MIŁOSZ, Czesław. *Historia literatury polskiej*. 2. vyd. Kraków: Znak, 2010, s. 490.

<sup>379</sup> I v jejich případě se tak děje zejména v prozaické tvorbě. Například ústřední hrdina románu Bruna Jasienského *Nogi Izoldy Morgan* (1923) se po nehodě své milenky Izoldy, při níž dívka přijde o dolní končetiny, stává obětí vlastního zoufalství a šílenství. Pronásledují ho děsivé představy plné obžvlých strojů, jež začínají

ve varování před těmito fenomény; místo optimistického opěvování „nového světa“ vybudovaného na ruinách starého přichází o poznání pesimističtější obraz krachu avantgardních hesel.<sup>380</sup> Jednou z jeho podob je i Watův svět bez Boha, nyní mnohem tíživější než v rané futuristické tvorbě.

Wat si prozaickou formu vyzkoušel už před vydáním souboru *Bezrobotny Lucyfer* – v únoru roku 1922 publikoval v časopise *Nowa Sztuka* krátkou prózu nazvanou *Powieść*,<sup>381</sup> první kapitolu z plánovaného většího celku, jenž se však nedochoval. Někteří badatelé, například Tomas Venclova, přirovnávají poetiku tohoto nedokončeného textu k excentricky esoterní poetice *Piecyku*. *Powieść* skutečně stojí nejbliže Watovým avantgardním experimentům. Hrdina povídky navíc zažívá jakési rozdvojení osobnosti, jímž Wat na *Piecyk* navazuje. Zatímco jeho duše rozmlouvá se stařenkou (a poté znásilňuje „hubenou dívku“), tělo si žije svým vlastním životem. I autor sám se zdá nabízet výklad v rovině psychické choroby, avšak například Venclova si všímá také zajímavého pojetí duše jako stroje, jež motiv rozdvojení lidského Já obohacuje: „Najogólniej rzecz biorąc, *Powieść* kontynuuje podstawowy w poemacie [v *Piecyku* – pozn. M. B.] wątek rozdwojenia osobowości. Ale zawiera nowy ważny element. Uderza w nim mianowicie to, że sobowtór (dusza) to wzięty z nowoczesnej techniki robot, całkowicie pozbawiony jakichkolwiek właściwości duchowych. (...) ‚Duszę‘ przedstawił [Wat – pozn. M. B.] mianowicie jako twór mechaniczny, odłączony

---

ohrožovat člověkem pečlivě vybudovaný moderní svět. Jasiěského prózu tak lze vnímat jako jistou alegorii temné stránky civilizačního pokroku a moderní společnosti, která ve výsledku spíše k dehumanizaci a „vzpouře strojů“. Podobný motiv zpracovává ve svých románech i Jalu Kurek. Ve svém debutovém románu *Kim był Andrzej Panik?* (1926) předestírá autor značně nejednoznačný obraz moderního Krakova – města, které je dokonalým ztělesněním ambivalence moderní doby. Města, které člověka otravuje a zabíjí, které vzbuzuje neklid, ovládá lidské duše. Města, které je silně vzdálené optimistickým vizím rané avantgardy. Podobný motiv kolektivního ohrožení rozvíjí i druhý Kurkův román – *S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)* (1927). Tady se symbolem odporu vůči dehumanizované moderní společnosti stává „Lord Samotnik“ snující plán kolektivní sebevraždy (jako svého druhu protestu). Oba zmínění autoři ve svých prózách samozřejmě využívají řadu prvků ironie, grotesky a humoru – a jejich „katastrofické vize“ se vyznačují dávkou zdravého odstupu. Přesto vypovídají mnohé o proměnách radikálního novátorství polských avantgardních směrů a naznačují, že ani tady není situace nikterak jednoznačná.

<sup>380</sup> Michał Januszkiewicz čte situaci hrdinů Watových próz v existenciálním kontextu: „Nic więc dziwnego, że bohaterowie prozy autora Mojego wieku stają wobec absurdu egzystencji, mają poczucie samotności i oddzielenia od świata, przypadkowości swojego istnienia, przeżywają rozpacz – ale rozpacz absurdalną, bo pozbawioną związku z autentyczną rzeczywistością. (...) Czytelnik poznaje więc bohaterów Wata w momencie, gdy pojawia się u nich poczucie egzystencjalnego Braku. W nagłej iluminacji spostrzegają, że bez reszty pogrążeni są w anonimowym Się, egzystencji pozornej, określanej poprzez zdystansowanie, przeciętność i niwelację wszelkich możliwości bycia.“ (JANUSZKIEWICZ, Michał. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, op. cit., s. 93–94.)

<sup>381</sup> *Nowa Sztuka. Czasopismo Artystyczne*, 1922, č. 2, s. 17–21.

od osoby i pozbawiony wszelkiego wymiaru czasowego.<sup>382</sup> V tomto tvrzení můžeme spatřovat i potvrzení toho, že avantgardní próza sama svou praxí začala již poměrně brzy negovat, či přinejmenším problematizovat vlastní teoretická východiska vyzdvihující moderní civilizaci a svět techniky.

Jiným příkladem Watovy rané prozaické tvorby je pak – co do poetiky tradičnější a uměřenější – povídka *Sprzedawca snów* z roku 1922,<sup>383</sup> v níž se Wat přibližuje dobové konvenci tzv. oneirické prózy. Venclova čte tuto Watovu povídku i v kontextu Meyrinkova *Golema*, což i jemu otevírá možnost interpretovat daný text z hlediska kabalistické symboliky.<sup>384</sup> *Sprzedawca snów* dobou svého vzniku bezprostředně navazuje na *Piecyk* a další Watovy rané texty. Hrdinou povídky je básník Gabriel Moor, jemuž se ve snu zdá o dokonalé básni nazvané Jezus. Nedokáže se ale upamatovat na text básně, kterou začne považovat za text takřka mystický – dokonalý, avšak nedostupný. Začne proto pátrat po slovech básně, po jejím skutečném znění, jež mu ovšem – v duchu naznačeného mystického kontextu – zůstává skryto. Motiv až obsesivního pátrání po Tajemství, po smyslu dokonalého textu, a tedy i po smyslu světa (a zároveň naplnění a pochopení vlastní identity) prostupuje celou povídkou. „*Odtąd zaczęło się szalone poszukiwanie wiersza. Wszystko inne zaginęło z obrębu uczuć, zainteresowań, myśli, wzruszeń i ambicji. Wszystko inne, miłość, praca, przestało dlań istnieć. (...) Gabriel Moor zapomniał o wszystkim, porzucił wszystko, żyjąc w ciągłej gonitwie za snem.*“ (Wat 1993, s. 61–62.)<sup>385</sup> Moorovo snažení připomene snažení mystiků zacílené na zkušení spojení s Bohem, na nalezení, respektive obnovení původní jednoty. Tím, co má Moorovi pomoci dopátrat se textu básně, je sen.<sup>386</sup> Pokud se mu o „dokonalém textu“ zdálo již jednou, možná mu jiný sen pomůže tuto zkušenost zopakovat...

---

<sup>382</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 132. Sławomir Jacek Żurek upozorňuje v povídce *Powieść* naopak na motiv světla, související podle něj s mesiášskou tematikou (světlo má zvěstovat příchod Mesiáše); jeho poznámka (na okraj výkladu o světelné symbolice v poválečné Watově poezii) však není přesvědčivě podložena (ŻUREK, Sławomir Jacek. *Synowie księżyca. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, op. cit., s. 106).

<sup>383</sup> Povídka byla poprvé otištěna v časopise *Skamander*, 1922, č. XXVII/3, s. 572–581.

<sup>384</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*, op. cit., s. 136.

<sup>385</sup> Watovy časopisecky publikované prozaické texty citujeme podle: WAT, Aleksander. *Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści*. Warszawa: Czytelnik, 1993; povídky ze souboru *Bezrobotny Lucyfer* pak podle reprintu původního vydání z roku 1927, opatřeného navíc poznámkami Aleksandra Wata určenými pro budoucí druhé vydání: WAT, Aleksander. *Bezrobotny Lucyfer*. Warszawa – Kraków: Fundacja Zeszytów Literackich – Austeria, 2009. I pro citace z tohoto primárního zdroje vycházíme z tzv. harvardského systému.

<sup>386</sup> Židovský interpretační kontext naznačuje v textu povídky i sám Wat – v Moorově snu, v němž se mu zjeví „dokonalá báseň“, se objevuje i postava „rabína z ghetta“, s tváří poustevníka z galilejské Tiberiady (působíště Masoretů, kteří se věnovali prepisování a vokalizaci biblického textu), jež rozmlouvá s Moorovým redaktorem.



„*Wiersz był niewysłowionej piękności. Była to pieśń kacerska, groźna i mistyczna, palająca gniewem, jakby zamierzchły podźwięk kajdanów bogów-Elokimów, strąconych w przepaść. Był to nadmierny wzlot romantyki, szybujícím słupem ognistym otwierający mu* [Moorovi – pozn. M. B.] *wszystkie piekła podziemi i raje niebios.*“ (Wat 1993, s. 61.) V duchu židovské tradice je text básně z Moorova snu líčen jako text dokonalý, posvátný, skrývající poselství, které člověk může za jistých okolností rozluštit. Studium takového textu se potom stává „náboženským imperativem“.<sup>387</sup> Ten pociťuje i Watův hrdina, jenž vše podřídí jedinému cíli: nalezení dokonalého textu, a to přesto, že v moci člověka není dokonalost takového textu postihnout. I o tom se Gabriel Moor nakonec přesvědčí.

Báseň Jezus je však také „kacířskou písní“, textem nebezpečným, neboť otevírajícím perspektivy oběma směry – jak do ráje, tak do pekla (opět se setkáváme s obrazem dokonalého textu zahrnujícího oba tyto póly). Citovaná pasáž současně velmi silně evokuje atmosféru již analyzované básně *Policjant*. I rekvizity jsou podobné – z textu básně Jezus na Moora hrozivý a surový Bůh doslova zvoní želízky. Výraz „Elokim“ je jasným odkazem na starozákonní tradici. „Elohim“ je v Bibli jedním z Božích jmen (a věřící Židé je nikdy, podobně jako jiná jména Boha, nevyšlovují nahlas; pokud ano, používají právě variantu Elokim). Je-li Elohim v očích talmudických učenců „přívlastkem spravedlnosti“,<sup>388</sup> pak jsme svědky obrazu Boha surového, ale zároveň spravedlivého. U Wata využití tohoto jména ještě posiluje obraz dokonalého textu, neboť v židovské mystické tradici je jméno Elohim výrazem spojení ženského a mužského principu, absolutní božské jednoty. Protože však čteme text „kacířský“, není divu, že bohové-Elohim jsou nakonec svrženi do propasti („...*zamierzchły podźwięk kajdanów bogów-Elokimów, strąconych w przepaść*“) – zdá se, že ještě v duchu ateistické grotesky ve stylu *Piecyku*.

„Imperativ“ dokonalé básně ze snu se pak Gabriel Moor pokouší naplnit návratem ke zvláštnímu stavu, v němž se mu takového duchovního osvětlení a prozření dostalo – návratem ke snu. Vstupuje za tím účelem do podivného antikvariátu Tomasze Trauma,<sup>389</sup> místa, „kde se

---

Právě na stránkách s korekturami, které Moorovi redaktor předá, spatří hlavní hrdina příběhu onu tajemnou báseň. Aleksander Wat zde zjevně navazuje na heterogenní a intertextuální strategii využitou už v *Piecyku*.

<sup>387</sup> IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation* [online]. New Haven: Yale University Press, 2002, s. 29 [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/detail.action?docID=10176368>.

<sup>388</sup> NEWMAN, Ja'akov a Gavri'el SIVAN. *Judaismus od A do Z. Slovník pojmů a terminů*. Praha: Sefer, 1992, s. 70.

<sup>389</sup> Michał Januszkiewicz upozorňuje na symboliku jmen Watových hrdinů: „(...) nie wolno zapomnieć, że Wat nadał swym postaciom nazwiska znaczące: Traum to w języku niemieckim mara, marzenie, urojenie; Moor zaś w tymże języku oznacza bagno.“ (JANUSZKIEWICZ, Michał. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, op. cit., s. 95.)

plní všechna přání“ („*Ciemna, niska kamienica, pękata, w wielu miejscach zarysowana; na murze niepokojący, niezgrabny napis: Tu się spełniają wszystkie życzenia; trzy drobne okienka, zabite deskami (...)*.“ Wat 1993, s. 59). Watův popis scény, která se následně odehraje v prostoru Traumova antikvariátu, nápadně připomene *ma'ase merkava*, tzv. mystiku merkavy. Vrcholem mystické vize v pojetí těchto raných židovských mystiků bylo vidění Boha na trůnu.<sup>390</sup> Scénu v antikvariátu otevírá obraz barev, jež jsou Moorovým prvotním vjemem („*To, co ujrzał, olśniło go i przyprawilo o zawrót głowy. Jakie burze barw, jakie nawałnice barw oślepiły go bezustannie i pozbawiały tchu!*“ Wat 1993, s. 63). Tento vizuální vjem je následován dojmem akustickým – odkudsi zhůry se ozve hlas: „*Obezwładniony, usłyszał nad sobą głos, grzmiący nad nim jak z krzaku gorejącego, jak ryk dziwnych, oskrzydlnych, bykopodobnych istot, które Daniel oglądał przy tronie Stwórcy.*“ (Wat 1993, s. 63.) Kromě zjevných aluzí na biblickou tradici udivují paralely s výše uvedenou mystikou merkavy – čteme o Stvořitelově trůnu, ony podivné okřídlené bytosti zase mohou připomenout anděly, které mystik merkavy potkává na své cestě vzhůru jednotlivými „paláci“ směrem k Božímu trůnu a kteří „stojí (před tebou), posvěcují tvou svatost a zvětšují tvou moc a provolávají: Živý je JH zástupů, Šadaj JHV.“<sup>391</sup> (I andělské bytosti z textů *ma'ase merkava* jsou líčeny jako bytosti okřídlené: „Majestátní ofanim před tebou vyvyšují radost a štěstí a svatí cherubové zpívají píseň. Oblaka útěchy a svaté bytosti pronášejí hymnus. Jejich ústa jsou kroupy, jejich křídla jsou voda a tvému jménu předávají světelný odraz, věčná skálo...“)<sup>392</sup>

Následné Moorovo vidění evokuje bytostně duchovní prožitek, u Wata (přinejmenším toho raného) ovšem tradičně překlopený do groteskní polohy: „*Na wzniesieniu na tronie siedział mężczyzna z kobietą w blaskach nieznananych klejnotów, kamieni, roślin i zwierząt, w boskim majestacie i wspaniałości boskiej. Mężczyzną był Tomasz Traum, ale jakże inny! (...) Kobieta – czy nie była Leonorą [Moorova milenka – pozn. M. B.]?! Nie ta Leonora – inna! niewysłowionej piękności, stokroć cudowniejsza, pełna łaski, wszechdobroci i słodyczy – matka matek!*“ (Wat 1993, s. 63.) Vize trůnu, na němž sedí sám Bůh, je tradiční součástí židovského mystického učení (srov. text *Ma'ase merkava*: „Budiž požehnán navěky, (ty, který) přebýváš na Trůnu slávy, v komnatách na (nebeských) výšinách a ve vznešeném paláci (...). Viděl jsem Krále světa sedícího na vysokém a vyvýšeném Trůnu a všechny komnaty

<sup>390</sup> BÖNISCHOVÁ, Helena. *Ma'ase merkava. Starověká židovská mystika*, op. cit., s. 11.

<sup>391</sup> *Ma'ase merkava*. In: BÖNISCHOVÁ, Helena. *Ma'ase merkava. Starověká židovská mystika*, op. cit., s. 72 (přeložila H. Bönischová).

<sup>392</sup> *Ibidem* (přeložila H. Bönischová).

svatosti jeho jména a jeho moci posvěcují jeho jméno v jeho chvále tak, jak je řečeno.“)<sup>393</sup> Zdá se, že Wat po tomto obrazu sahá zcela záměrně, aby vyzdvihl jak význam postavy Trauma jako toho, kdo ovládá Moorův život, tak Moorovu snahu dobrat se nejvyššího Tajemství, poznat dokonalé, zakusit zkušenost nedostupnou každému (jakkoli má tato snaha v podání Gabriela Moora jednoznačně tragikomické vyznění). V povídce *Sprzedawca snów* navíc není Bůh na trůnu sám – „hereticky“ jej doprovází žena. O něco dále se pak objeví i zmínka o „planoucím paláci“, jenž Moorovi připomene ztracený ráj, dokonalý svět snu („*Lecz Gabriel Moor nie widział tej długiej, żmudnej drogi ku wieczności i nie znał jedyne go pragnienia. Widział tylko pałac płonący, który go czarował wszystką wspaniałością i szczęśliwością utraconego raju.*“ Wat 1993, s. 63–64). I představa „nebeského paláce“ přitom patří (nejen jde-li o samu terminologii) k tradiční výbavě textů *ma'ase merkava*. Pokud Wat sahá k podobným obrazům, neudiví ani ten, s jehož pomocí připodobňuje Moorovu „snovou realitu“ a jeho snahu dobrat se nejvyššího Tajemství k žebříku, jehož „konec se ztrácí v Bohu“ (Wat 1993, s. 65).

Watova groteska se naplno projeví v okamžiku, kdy Moor zjistí, co je podstatou Traumova „království“ – Tomasz Traum prodává sny.<sup>394</sup> „*Był to więc sklep snów, a Tomasz Traum był ich sprzedawcą. Ale za jaką cenę?*“ (Wat 1993, s. 63.) Síle Traumovy schopnosti ovládat lidské sny nakonec ve Watově povídce podlehne celé městečko. Groteskním (a hořkým zároveň) završením Moorovy pouti je i jeho definitivní podlehnutí – rozpuštění se v nicotě. Ve Watově katastrofické vizi (které závěrečná katarze schází) směřuje k nicotě celý svět. „*Zdawało mu [Moorovi – pozn. M. B.] się, że dzieje cofają się wstecz ku pierwszym chwilom stworzenia, ku nicości, jak sprężyna, sprężyna snu, kiedy przeciwwaga przestała istnieć.*“ (Wat 1993, s. 67.) Jako bychom se navraceli proti proudu stvoření zpět k prvotní Nicotě (motiv, jenž může rovněž odkazovat na kabalistickou tradici). Postupně mizí konkrétní tvary a obrysy, svět se stává nerozlišeným jako na počátku stvoření (podobný obraz později odhalíme i v prózách Bruna Schulze). „*Jakieś dziwne, rozwiane kształty, półludzkie, półroślinne, krystaliczne.*“ (Wat 1993, s. 67.) Jediné, co zůstává, je sám Stvořitel, ač i z jeho tváře mizí radost – „*Tylko sprzedawca snów siedział niezmiennie na tronie, lecz miast zwycięstwa i radości, smutek bezgraniczny i łagodność jaśniały na jego twarzy.*“ (Wat 1993,

<sup>393</sup> *Ibidem*, s. 31, 41 (přeložila H. Bönischová).

<sup>394</sup> Michał Januszkiewicz, který jako jeden z mála věnoval Watově povídce *Sprzedawca snów* větší pozornost, charakterizuje Trauma – rovněž v religiózním kontextu – jako „démona“, „zlého boha a demiurga“, jenž Moora vtahuje „do bahna smyšlené skutečnosti“ (JANUSZKIEWICZ, Michał. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, op. cit., s. 95).

s. 67.) Je takový „Bůh“ ještě vůbec garantem soudržnosti světa? Ani Wat nespěchá s tím, aby nám udělil odpověď. Ať už budeme postavu Tomasze Trauma vnímat jako surového, avšak spravedlivého Boha, nebo jako – ve stopách Michała Januszkiewicze – zlého demiurga, zůstává vládcem nad člověkem a jeho individuálním osudem. I když se už vše rozpouští v nicotě, takový Bůh zůstává, aby ze svého trůnu dál dohlížel na svět. Připomíná přitom – ještě jednou u Wata – božskou bytost obrovských rozměrů, obraz známý z textů *šuur koma*: „(...) *na wzniesieniu siedzi sprzedawca snów w koronie, wyolbrzymiały, o nieludzkich, olbrzymich proporcjach ciała.*“ (Wat 1993, s. 67.) Ať už Aleksander Wat volal po světě bez Boha nebo se pokoušel takový svět nastínit, v rané povídce *Sprzedawca snów* se ještě nedokázal božské autority (či touhy zaštitit se nějakou takovou autoritou) plně zbavit.

Gabriel Moor nakonec na svoji posedlost poznáním nepoznatelného doplácí vlastní dematerializací – rozpouští se v nicotě, ve snu, definitivně ztrácí kontakt s realitou. Nedožívá však mystického prožitku ani pocitu štěstí, že dosáhl kýženého. I Michał Januszkiewicz se ptá: „Czy stan, jakiego doświadcza Moor, jest wyrazem przeżycia mistycznego *par excellence*, czy *à rebours*? Czy to mistyka czy mistyfikacja?“<sup>395</sup> Ať už bude odpověď jakákoli, zdá se, že závěr povídky přináší existenciální porážku hrdiny, jež v sobě zahrnuje i porážku „duchovní“. Bůh, jakkoli karikovaný, zůstává nedosažitelný a Moora naplňuje nicota konotovaná v tomto případě spíše s prázdnotou než s mystickou plností a dokonalostí. „*Traum zwlókl się z tronu i ciężko skierował się na północ. Moor rzucił się za nim, gonił go, daremnie. Sprzedawca snów oddalał się, jednocześnie rosnąc niepomierne. Daremnie Moor tłukł się po pustych, wymarłych ulicach. (...) Łagodność, błękit łagodności, błogość smutku, nad miarę wezbrana, wpatrywała się w jego oczy. Odczuł błogie, bezbolesne rozwiązanie się w sen, w nicość.*“ (Wat 1993, s. 68.)

Obdobnou porážku utrpí i hrdina další z Watových meziválečných próz, povídka *Prowokator*.<sup>396</sup> Tento text navíc obsahuje zajímavý motiv, zdá se, že zčásti i autobiografický – Grzegorz, „někdejší revolucionář“, policejní konfident a „provokatér č. 37“, zaslechne zpěv písně Ave Maria a tento hluboce duchovní zážitek v něm vyvolává pocit jakési existenciální, respektive religiózní prázdnoty. „*Jak prąd przepuszczony przez rozrzucone w nieładzie opilki stalowe, tak ta pieśń religijna zestroila i ułożyła nieład duchowy Grzegorza. Rzecz niewiarygodna. Ten 40-letni twardy konfident policji załamał się i płakał w poczuciu swojej głębokiej grzeszności, korzył się i unieście w uwielbieniu i miłości Boga (...).*“ (Wat 1993,

---

<sup>395</sup> *Ibidem.*

<sup>396</sup> Povídka vyšla poprvé v časopise *Nowa Kultura*, 1924, č. 1, s. 15–18.

s. 73.) Grzegorz začne zpytovat své hříchy, strhne svoji dosavadní ateistickou masku a začne pátrat po vlastní identitě. Otázka „kým vlastně jsem“ volá po autoritě, která by ji dokázala zodpovědět. Bůh se však zdá být nadále vzdálený a cizí. Kdo jej tedy dokáže nahradit? Watův Grzegorz přijde s tezí: vše ve světě má „dvojitou tvář“, svět je založen na bytostné dualitě, dobra a zla i všeho, co z této základní podvojnosti vyplývá. Rovněž Grzegorz má dvě tváře – policisty i revolucionáře, sám reprezentuje svět řádu i chaosu, pevného kodexu i vzbouřené svobody. Kdo je takto dokonalý? Kdo je ztělesněním takové „jednoty podvojnosti“? Samozřejmě Bůh. Ergo – Grzegorz je takovým Bohem. „*Wszystko istnieje w formie dwoistej: dobro i zło, prawda i fałsz, światło i mrok, policjant i rewolucjonista. Jakaż może istnieć wyższa doskonałość, wyższy stopień istnienia, nad połączenie tych dwojga w jednej osobie, nad ich syntezę, jedność, nad prowokatora!*“ (Wat 1993, s. 74.)

Pro židovské mystiky byl ztělesněním (symbolem) takto podvojného světa, kde vedle sebe existuje dobro i zlo, tzv. sefirotický systém, tedy deset Božích aspektů tvořících dohromady komplexní strukturu, jež je symbolem univerza. Síly dobra a zla jsou v jeho rámci neustále vyvažovány. Někteří židovští mystici byli přesvědčeni o tom, že i zlo vzniká v samotném Bohu, je jeho součástí a efektem vnitřního hněvu v Bohu.<sup>397</sup> Navrácení původní Boží jednoty, jež by učinila svět dokonalým, bylo cílem řady mystiků. Vnitřní svět Boha a svět stvoření se podle kabalistické knihy *Zohar* liší tím, že v onom vyšším pořádku panuje dynamická jednota Boha, zatímco ve světě „dolním“ dochází naopak k diferenciaci a roztržštění.<sup>398</sup> K ideálu takové jednoty sjednocující všechny aspekty světa jako by se obracel i Watův hrdina.

Sám sebe začne navíc považovat za proroka. Ani takové situace nebyly kabale cizí. V polovině 60. let 17. století vystoupil jako prorok Natan z Gazy, aby prohlásil Šabataje Cviho za Mesiáše. Gershom Scholem cosi podobného nazývá „heretickou židovskou mystikou“. Podle Natana z Gazy je Mesiáš prostředníkem mezi světem dobra a světem zla, aby mohlo dojít k scelení těchto světů do podoby původní jednoty. V jistém okamžiku procesu *tikkun* musí sám Mesiáš sestoupit do království zla, dopustit se hříchu, aby odtamtud osvobodil jiskry Božího světla.<sup>399</sup> Schéma takového rozkročení mezi světem dobra a zla, respektive hereze a hříchu, se zdá naplňovat i Watův hrdina. „*W ten sposób Grzegorz, konfident policji Nr 37, nagle poczuł się prorokiem, podobieństwem, imitatorem boga, odkrył*

---

<sup>397</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 263–264.

<sup>398</sup> *Ibidem*, s. 247.

<sup>399</sup> *Ibidem*, s. 342.

*nową religię, religię prowokacji, rozpoznał w swoim zawodzie misję religijną, widział przed sobą plan, cel: przyspieszenia dnia ostatecznego, przyspieszenie królestwa bożego. Im prędzej przepelni się miara złego, tym prędzej nastąpi królestwo boże.*“ (Wat 1993, s. 74.) Hrdina Watova *Prowokatora* obrazně řečeno následuje osud Šabataje Cviho. I on se musí obětovat sestoupením do světa zla a hříchu, ospravedlňuje sám sobě volbu cesty zla jakousi vyšší misí, jež je určena jen vyvoleným a završena příchodem Božího království. Podobná „negativní religiozita“, posvěcující – minimálně v některých případech – hřích,<sup>400</sup> přitom navazuje na obdobnou problematiku, jakou Aleksander Wat rozvíjel již ve své básnické tvorbě.

Eticky problematická práce policejního donašeče se mění v náboženskou misi, která má Grzegorzovu životu dodat důstojnost a váhu. Nepodstatný není ani motiv nápodoby Božího jednání a konání; Grzegorz se cítí být „imitátorem“ Boha, přebírá jeho roli. Měl-li dříve pocit, že Bůh není a svět Boha nepotřebuje, nakonec se pouští do svérázné hereze. Vytváří „nové náboženství“. V takovém motivu se může zračit i cosi z Watova vlastního duchovního hledání, kde je pochybování o Bohu neustále doprovázeno (jakkoli skrytou) touhou cestu k němu nakonec přeci jen najít. (V autobiografické rovině lze číst i druhý výrazný motiv povídky *Prowokator*, a sice hrdinovo „revolucionářství“, respektive jeho následné pochybnosti o takovém angažování, jež je analogií k jeho pochybnostem o vlastní identitě; srov.: „(...) *bląkał się Grzegorz po ulicach w bezcelowej wędrówce. Rozbłyły światła elektryczne magazynów, śpiewały wieczorną pieśń ruchu szumiące auta, tramwaje i dorożki, przechodnie harmonijnie poruszali się na trotuarach. Grzegorz konstruował sobie mowę na dzisiejsze zebranie. Wydawała mu się nieskomplikowanym mechanizmem, młynkiem zdań, którego wodą są słowa: walka klas, dyktatura proletariatu, ucisk kapitału, towarzysze, materializm dziejowy itd.*“ (Wat 1993, s. 73.)

Michał Januszkiewicz problematiku *Prowokatora* shrnuje slovy, která lze vztáhnout i k jiným Watovým prozaickým textům z tohoto období: „Opowiadanie Wata wydaje się bardziej wieloznaczne [než jen interpretované v kontextu zmíněného „politického“ motivu – pozn. M. B.], zarówno ze względu na jego formę gatunkową (powiastka filozoficzna), jak i – przede wszystkim – parodystyczny ton oraz metafizyczną w swej istocie problematykę.“<sup>401</sup>

---

<sup>400</sup> Scholem upozorňuje na rozvinutí této myšlenky v radikálním sabatinianství, podle něhož se výše zmíněné „rozlomení“ Mesiáše mezi svět dobra a svět zla musí projevit v každém jednotlivém lidském osudu. To vedlo až k radikálnímu nihilismu a tezi, že každý člověk musí sestoupit do propasti zla, neboť zlo je nutné porazit zevnitř (*ibidem*, s. 346–347).

<sup>401</sup> JANUSZKIEWICZ, Michał. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, op. cit., s. 97.

(Viz např.: „*Królestwo boże, wyobrażał sobie Grzegorz, nastąpi wówczas, kiedy wszyscy dojdą do doskonałości, tzn. kiedy wszyscy będą prowokatorami. Każdy będzie: z jednej strony policjant, z drugiej rewolucjonista, z jednej strony uniform, rewolwer itd. Policjant widzi w bliźnich tylko policjantów, rewolucjonista tylko rewolucjonistów. Tak żyją wiecznie, nie wiedząc nic o sobie – policjant z policjantami, rewolucjonista z rewolucjonistami.*“ Wat 1993, s. 75.) Grzegorz nakonec volí – v duchu již zmíněných katastrofických motivů přítomných ve Watových meziválečných prozaických textech – cestu jakéhosi totálního terorismu, aby nakonec k terorismu zmanipulované revoluční masy vydal do rukou policie a parodicky (a symbolicky zároveň) tak završil návrat světa od stavu roztržitého k vytožené jednotě. V závěru však Wat přeci jen nechá zaznít groteskně-ateistickou notu: Grzegorz, samozvaný Bůh policistů i revolucionářů, je odsouzen k smrti.

Povídka *Żyd wieczny tułacz* ze souboru *Bezrobotny Lucyfer* je pro změnu svéráznou antiutopickou groteskou odehrávající se v nedaleké (i vzdálenější) budoucnosti. Baron Gould, potomek „národa knihy“, má vše materiální, ale touží po velikosti. Jeho hromadění bohatství a „počítání čísel“ působí v textu jako karikatura číselné kombinatoriky židovských mudrců: „*Rosły olbrzymie kolumny cyfr, niebosiężne wieże cyfr, – Paryż, Londyn, New-York, Berlin, Wiedeń, Sydney, – baron pragnął innej rzeczy: pragnął wielkości. (...) Pewnego wieczora zgłosił się do barona rudowłosa młodzieniec i niemal ze łzami w oczach błagał o sfinansowanie wszechświatowej rewolucji komunistycznej. (...) [Baron Gould – pozn. M. B.] Przeczytał zatem kilka księzek o komunizmie. Te same cyfry, przegrupowane w inne kolumny.*“ (Wat 2009, s. 55–56.) Dají-li se – po vzoru tradiční židovské permutace písmen – přeskupovat hlásky a slova, dají se přeskupovat nejen čísla a cifry, ale také hodnoty, ideje a světonázory. Druhou linku příběhu představují osudy Natana, mladého talmudisty ze Zebrzydova (mimočodem – právě povídka *Żyd wieczny tułacz* je dobrým příkladem Watovy erudice v otázkách židovských reálií, judaismu i židovské mystiky). Natan chce poznat svého dobrodince, barona Goulda, a vydává se za ním do evropských velkoměst. Na každém kroku v nich spatřuje hřích, avšak „*wszędzie w oplatku grzechu było jedno serce – święta Tora. Znajdował ją w każdym mieście. Pulsowała w grzesznym ciele miast. Odszedł od niej, a jednak był przy niej. Oddalał się i nie odchodził od niej. Chodził bez przerwy i zawsze znajdował środek ziemi.*“ (Wat 2009, s. 60–61.)

Hřích se však ukáže silnějším od svátosti. Natan se po setkání s Gouldem podvoluje lákadlům moderního světa: „*Naprzemian uwielbiał żarliwie Chrystusa i ulegał dialektyce Lenina.*“ (Wat 2009, s. 63.) Stává se svědkem toho, jak se celá Evropa neodvratně přibližuje

katastrofě. „*Europa chwiała się na swych glinianych nogach.*“ (Wat 2009, s. 63.) Natan sám se dobrovolně zbavil Boha, ale i on nakonec předestírá vizi světa ohroženého katastrofou – katastrofou návratu Boha. Hořce konstatuje, že „*szerokim torem, przebitym przez największego herezjarchę, przez naukę, dojdzie nasza cywilizacja urbanistyczna do Boga. Religijność naciera ze wszystkich stron, bezładnie, chaotycznie.*“ (Wat 2009, s. 65.) Dochází posléze k radikálnímu závěru: komunismus a katolicismus stojí de facto na stejných principech. Obě ideje mohou sjednotit jedině Židé. „*(...) połączmy nasz punkt wyjścia z krzewem płonącym Mojżesza, z Kalwarią, z Marxem. (...) Powiem wyraźniej: jedynie Żydzi są powołani do stworzenia nowej powszechnej religii, zespalającej wszystkie sprzeczności. (...) Miljony Żydów wschodnich w mistyce, owej mutacji dusz, otrząsają się ze strupieszalej chińszczyzny rabinizmu. Kabala przygotowała ich do Trójjedności.*“ (Wat 2009, s. 67–69.) Kromě obecné znalosti židovské religiózní tradice se zdá být v těchto slovech zakódovaná i narážka na některé konkrétní představy, například na učení Jakuba Franka, jednoho ze sabbatiánských proroků, jenž spatřoval v kabalistickém spise *Sefer ha-Zohar* údajné spojení židovského a křesťanského učení, například ve vizi Boha existujícího ve třech podobách, tedy tzv. trojjednosti.

Watův obraz světa „proti Bohu“ – světa (na rozdíl od Boha) nedokonalého, poznamenaného hříchem – může zachránit jedině nové náboženství. I v tomto motivu se projevuje autorův specifický synkretismus, či neschopnost přijmout jednu jedinou formu víry. Do čela nové církve se jako papež Urban IX. postaví sám Natan a Židé zcela ovládnou katolickou církev. Grotesknost své temné vize splněných avantgardních snů o novém světovém řádu podtrhne Aleksander Wat například obrazem někdejších antisemitů, nyní pronásledovaných a bojujících proti Židům (obráceným na křesťanství) cestou téže inverze: „*W r. 2320 antysemita – antykatolice z Janem Fordemna czele przyjęli judaizm.*“ (Wat 2009, s. 74.) Wat uzavírá svoji antiutopii obrazem jakéhosi dějinného kruhu, z něhož není úniku. Židé i křesťané jsou odsouzeni k zacyklení v procesu neustálé výměny rolí, avšak bez naplnění mesiášského očekávání, bez naděje na obnovení původní harmonie.

Groteskní tragičnost představy světa bez Boha dovádí Aleksander Wat k vrcholu v titulní povídce ze souboru *Bezrobotny Lucyfer*. Svět bez Boha je totiž rovněž světem bez ďábla, respektive světem, v němž pro Lucifera není místo. Watova groteskní vize nás provádí po novinových redakcích, burzách, ministerských kancelářích, spiritistických kroužcích i sportovních klubech, a všude tam se ukazuje, že Lucifer není nikomu potřebný. Jednak proto, že ve světě Watovy prózy jednoduše není Boha (jsou jen ti, kteří se bláhově pokoušejí



zastoupit jeho místo – a těmi jsou u Wata takřka všechny postavy, s výjimkou Lucifera), jednak proto, že moderní člověk (povídka, která vyšla v roce 1927, je zároveň – nikoli nekritickým – obrazem avantgardou opěvovaného moderního světa se všemi jeho vymoženostmi a možnostmi) ztratil schopnost metafyzického, duchovního, respektive náboženského prožitku. Jak podotýká Michał Januszkiewicz, Lucifer je v takové situaci „lidštější než člověk“.<sup>402</sup> Zlo, které ve světě reprezentuje člověk, se stalo ještě silnějším než zlo reprezentované ďáblem. Edisonova žárovka přebije záři Lucifera... („*I kto dzisiaj wzywałby twoich cudów, gdy reklamy Fifth Avenue i windy światel wieży Eiffel noc zamieniły w dzień, światłość stokroć wpaniałą niż ta, której nosicielem jest Lucyfer.*“ Wat 2009, s. 15.) I Bůh se již dávno spojil se satanem právě proti společnému nepříteli – lidstvu a lidskosti („*Po wyjściu Lucyfera, biskup szepnął do siebie: – Czemu nie zdradziłem mu tajemnicy kościoła katolickiego: że Bóg się dawno pojednał z szatanem, że pogodził ich wspólny przeciwnik – ludzkość?*“ Wat 2009, s. 45).

Wat je co do „rekvizit“ a reálií světa bez Boha důsledný. Redakce, kterou Lucifer navštíví, aby tam nabídl své služby („– *Przyszedłem – rzekł do redaktora – ofiarować panu swoją współpracę. Znam wszystkie tajemnice stworzenia i mogę ogłosić rewelacje, których nikt nie zna.*“ Wat 2009, s. 9), patří novinám nazvaným „Śmierć Bogom“. Policista, se kterým Lucifer rozmlouvá na náměstí, připomene již známý obraz Boha-policisty z básně *Policjant*, když říká: „– *Jestem Mojżeszem, – odrzekł policjant, – jestem tablicami dziesięciorga przykazań. Jestem personifikacją kodeksu. Jestem miarą wszechrzeczy. Jestem wysepką prawa w oceanach bezprawia.*“ (Wat 2009, s. 23.) Je stejně surovým reprezentantem práva jako postava ve zmíněné básni. Vše posvátné pokleslo v groteskní přizemní realitu. Všechna tato prostředí se zároveň zdají být dokonalými reprezentanty avantgardních postulatů o smrti Boha i veškeré tradice, dokonce ještě v mnohem větší míře, než jak se vůči Bohu vymezuje sám Lucifer („– *Ale – krzyknął przybysz – ja jestem osobistym wrogiem Boga! – Nie jesteśmy wrogami Boga. Nie można być wrogiem fikcji. Walczymy z ustrojem opartym na niej, zwalczamy tradycje, religję, kościół.*“ Wat 2009, s. 9).

Co má však v takové situaci „nezaměstnaný Lucifer“ učinit? Východisko se zdá být jediné – spáchat sebevraždu. Lucifer je ovšem nesmrtelný... Ve Watově groteskní, respektive groteskně temné vizi se nakonec Lucifer přizpůsobuje umělému světu bez Boha i bez hodnot – proměňuje se ve filmového Charlieho Chaplina: „*Lucyfer został artystą filmowym. Znamy go wszyscy. To Charlie Chaplin.*“ (Wat 2009, s. 50.) Literární groteska Aleksandra Wata

---

<sup>402</sup> *Ibidem*, s. 101.

ovšem není jen bezúčelným a čistě komickým výsměchem povrchnosti moderního světa usilujícího o překonání všech dosavadních hodnot a tradic. Je také odvážnou diagnózou světa, který zůstává rozkročen mezi touhou nevěřit a nutkáním najít smysl bytí. „Bo oto w całej swej prześmiewczości, błazenadzie, kreowanych przez siebie ‚marionetkowych‘ bohaterach, tak charakterystycznych dla awangardy, Wat pozostaje w gruncie rzeczy poważny, porusza bowiem problemy głębsze niż by to mogło się na pierwszy rzut oka wydawać. Pozornie spełnia oczekiwania domagającej się śmiechu publiczności, *de facto* jednak próbuje ludzkości przypomnieć to wszystko, o czym ona zapomniała.“<sup>403</sup>

Tento postoj lze dobře dokumentovat návratem k tezi Adama Lipszyce, kterou jsme připomněli v úvodu ve vztahu k možné analogii avantgardního umění a mysticko-mesiášského proudu v rámci judaismu. Načrtává-li Aleksander Wat ve svých povídkách svět odstřižený od Boha (v němž však tím pádem není místo ani pro Lucifera), dovádí tak *de facto* k absurdní dokonalosti postoj „mesiášského bojovníka“ (a v něm zakukleného kabalisty) naznačeného Lipszycem. Tradici jsme sice zavrhlí (a předtím ji zparodovali, rozbili a jednotlivé její stavební kameny využili k pokusu zbudovat nový celek), avšak svět tím přišel o základní hodnotová měřítka a připomíná „démonickou parodii“. „Zarówno z punktu widzenia awangardzisty, jak i z punktu widzenia mesjanisty żyjemy dziś może w przestrzeni, która stanowi demoniczną parodię spełnienia: nie ma już niezbawionego świata form tradycyjnych, są jedynie jego resztki i fragmenty przemieszane z ułomkami nowych, lecz już zrujnowanych pomysłów.“<sup>404</sup> Nedošli jsme tedy nakonec cestou doptávání se v rámci hermeneutického kruhu k paradoxnímu zacyklení v bludném kruhu existence v bytostně nedokonalém světě a současné (neúspěšné) snahy dokonat *tikkunu*, nápravy světa, která by jeho rozlomenost zacelila? Mísí se staré s novým, avšak obojí v podobě fragmentů a úlomků, jež nedávají naději na autenticitu, završenost a úspěšnost žádného gesta – ani božského, ani „luciferovského“.<sup>405</sup>

---

<sup>403</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>404</sup> LIPSZYC, Adam. Mesjanizm i awangarda, czyli fantazja historiozoficzna na motywach frankistowskich. *Tekstualia*. 2009, č. 3, s. 114.

<sup>405</sup> Možnou odpovědí na tuto (zdánlivě?) beznadějnou situaci bylo hnutí frankistů, stoupců a žáků Jakuba Franka. Tímto směrem se alespoň zdá směřovat uvažování Adama Lipszyce; odkažme proto ještě jednou na jeho studii jako na možné rozvinutí námi nastíněných úvah. (Díky románu Olgy Tokarczuk *Księgi Jakubowe* (TOKARCZUK, Olga. *Księgi Jakubowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014) se dnes ostatně dané téma těší značné pozornosti badatelů i čtenářů.)

## 6. Bruno Schulz

### 6.1 Jak číst Bruna Schulze?

Prozaik Bruno Schulz patří bezesporu k nejoriginálnějším polským tvůrcům meziválečného období. Pohled na jeho literární dílo však od počátku mnohé spory vyvolával – či lépe řečeno: Schulzova próza je natolik barvitá, mnohvrstevnatá a jazykově i sémanticky bohatá, že od počátku provokovala různá čtení, nezřídka i značně protichůdná. Jedním z takových čtení, jež se v případě Schulze – dítěte židovských rodičů z nevelkého haličského města – nabízí, je i pohled židovskou optikou. Kým tedy vlastně byl Bruno Schulz?

Schulz se v onom nevelkém haličském městě – Drohobyči, tehdy ležící na území tzv. rakouského záboru, dnes na Ukrajině – narodil 12. července 1892.<sup>406</sup> Tam také strávil většinu svého života, na místním gymnáziu působil jako učitel výtvarné výchovy a ručních prací. I proto se psaní věnoval jen ve volných chvílích. Zprvu vplétal zárodky svých budoucích povídek do dopisů, jež si vyměňoval s řadou přátel a známých, a to pravděpodobně již od druhé poloviny 20. let. Klíčovým se nakonec stalo doporučení Zofie Nałkowské, díky níž mohly Schulzovy povídky vyjít i v knižní podobě. Nejprve se v roce 1934 objevil soubor *Sklepy cynamonowe*, o tři roky později pak *Sanatorium Pod Klepsydrą*.

K Schulzovu dílu je rovněž třeba připočíst bohatý, byť jen zčásti dochovaný soubor korespondence (*Księga listów* vydaná v Polsku poprvé v roce 1975), povídky vydané pouze časopisecky, několik recenzí a kritických textů publikovaných v dobovém tisku – a také náčrt románu *Mesjasz*, k jehož dokončení ani publikaci nikdy nedošlo a jehož existující verzi se nikdy nepodařilo nalézt.

Ač se Bruno Schulz narodil v židovské rodině, ze vzpomínek Schulzových známých a kolegů, které shromáždil Jerzy Ficowski, víme, že se Schulzova rodina aktivně neúčastnila náboženského života drohobyčské židovské komunity.<sup>407</sup> Na počátku roku 1936 Bruno Schulz dokonce oficiálně vystoupil ze židovské náboženské obce (získal tedy status „bezkonfesijní“). V té době byl totiž zasnouben s katoličkou Józefinou Szelińskou a společně s ní hledal

---

<sup>406</sup> Některé pasáže z kapitol o Brunu Schulzovi, věnované zejména Schulzově biografii a Panasově interpretaci *Skořicových krámů*, jsou upravenou verzí části mé diplomové práce *Židovská mystika v próze Bruna Schulze* (FF UK v Praze, 2007). Rovněž v některých kapitolách věnovaných jednak Schulzově metafoře světa jako textu, a jednak motivu stvoření, volně navazují na analýzy ze zmiňované diplomové práce, pro potřeby této práce jsou však značně rozšířeny.

<sup>407</sup> Viz FICOWSKI, Jerzy. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Sejny: Pogranicze, 2002.

možnost získání trvalého bydliště ve Slezsku, kde bylo podle tehdy platných zákonů možné uzavřít sňatek s katoličkou.<sup>408</sup> Schulzovy literární texty se však zdají být důkazem, že – alespoň základní – povědomí o židovské kultuře i religiozitě Bruno Schulz měl, ačkoli židovská tradice zůstává „jen“ jednou z mnoha, jejichž ohlasy v jeho prózách najdeme.

Sám Schulz se kupříkladu ve vlastní korespondenci k otázce svého vztahu k židovské tradici nikde explicitně nevyjadřuje. Již zmíněný Jerzy Ficowski, znalec biografie autora *Skořicových krámů*, byl přesvědčen o tom, že – pokud v Schulzovi povědomí o jeho židovských kořenech neudržovalo rodinné prostředí – musel se mu prostředníkem stát někdo jiný. Ficowski v této souvislosti píše o otci jednoho ze Schulzových spolužáků, Mundka Pilpla.<sup>409</sup> Ten totiž vlastnil v Drohobyči knihkupectví, kde se měl Schulz údajně se základními texty vztahujícími se k judaismu seznámit. Jiný z badatelů, kteří se touto problematikou zabývali, Shalom Lindenbaum, naopak tvrdí, že provinční knihkupectví nemohlo být zásobováno specializovanými tituly<sup>410</sup> a že místem, kde mohl Schulz načerpat informace týkající se židovské kultury a tradice, byla spíše knihovna drohobyčského „Židovského domu“, místního sionistického kroužku. Právě díky snaze Shaloma Lindenbauma a rovněž Jerzyho Ficowského se v Izraeli podařilo dohledat exemplář katalogu této knihovny, která byla zničena během druhé světové války. Tento katalog odhaluje, s kterými díly se Schulz mohl na její půdě teoreticky seznámit.

Autor *Skořicových krámů* – alespoň podle toho, co je známo na základě dostupných pramenů – nijak jednoznačně nesympatizoval se sionistickou myšlenkou, přinejmenším do doby těsně předválečné.<sup>411</sup> Knihovna „Židovského domu“ však byla otevřená všem

---

<sup>408</sup> Viz Schulzův dopis Romaně Halpern z 19. září 1936 (SCHULZ, Bruno. *Proza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964, s. 590–592).

<sup>409</sup> FICOWSKI, Jerzy. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, op. cit., s. 47.

<sup>410</sup> Lindenbaum v této souvislosti cituje například Schulzův dopis Romaně Halpern, v němž ji Schulz prosí, zda by mu mohla zapůjčit Husserlovy texty, a ptá se na možnost zkontaktovat se s některým z velkých knihkupectví ve Varšavě či Lvově, aby mu do Drohobyče zaslala nové publikace. Viz dopis Romaně Halpern ze 30. srpna 1937 (SCHULZ, Bruno. *Proza*, op. cit., s. 610–613).

<sup>411</sup> LINDENBAUM, Shalom. *Lektury Schulza. Midrasz*. 2003, č. 3, s. 26–28. „W 1938 roku, Schulz radził jechać do Palestyny, przeciwnie niż w 1936 roku, gdy odradzał swojemu byłemu uczniowi i dalekiemu krewnemu, Benkemu Schwarzowi (Sharoni) „po co jechać, jesteśmy tu tysiąc lat i też za tysiąc lat tu będziemy“. Przyczyną zmiany zdania był brutalny i morderczy antysemityzm: wprowadzenie „getta ławkowego“ dla studentów żydowskich na uczelniach, „odżydzenie“ związków i instytucji, pogromy i napady.“ Lindenbaum vychází ze vzpomínek obyvatel Drohobyče Joela Holzmana a Emanuela Lipszyce. (*Ibidem*, pozn. č. 11, s. 28). Jak však na základě práce Wiesława Budzyńskiego (BUDZYŃSKI, Wiesław. *Schulz pod kluczem*. 2. vyd. Warszawa: Świat Książki, 2013) upozorňuje Magdalena Gytowska, nejsou (krom několika negativních recenzí v dobovém tisku) k dispozici důkazy, že by bylo na Schulze skutečně antisemitsky útočeno (GYTOWSKA, Magdalena. *Z schulzologii polskiej. Midrasz*. 2003, č. 3, s. 48).

návštěvníkům bez rozdílu zastávaných názorů. Lindenbaum se v této souvislosti odvolává na svědectví Edmunda Löwenthala, přítele Schulzova bratrance: „Dobór naszymi lektur, ich wartościowanie, były pośrednio pod wpływem Schulza. Jako nauczyciel w szkole czytał nam i omawiał na lekcji Filozofię sztuki Taine’a, w katalogu biblioteki ‚Domu Żydowskiego‘ mieliśmy ‚znaki‘ (...) na wszystko, co było wartościowe.“<sup>412</sup> Z katalogu knihovny z roku 1928 se dozvíme, že v té době měla k dispozici více než 4 500 knih, z toho zhruba 740 odborných publikací v polštině, ale i němčině. Našli bychom mezi nimi například Schopenhauera, Nietzscheho, Wildea, Meyrinkova *Golema* (ale ne už Kafku), kromě toho také některé kabalistické texty, midraše a hagady či antologie chasidských vyprávění a legend přeložených z hebrejštiny.<sup>413</sup>

Židovská tematika, respektive topika představuje v Schulzových prózách část širšího komplexu témat a motivů vztahujících se k nejrůznějším tradicím kulturním, religiózním a mytologickým. Schulz je autorem navýsost synkretickým a jeho texty jsou osobitým spojením, respektive přepracováním řady motivů, topoi a symbolů vycházejících z těchto tradic. *Skořicové krámy* se tak do značné míry vymykají jakékoli jednoznačné interpretaci a jejich možných výkladů či čtení se nabízí celá řada. Tzv. židovské motivy a jejich reflexe jsou pak „pouze“ jedním z kamenů barvitě mozaiky, kterou Schulz buduje. Chceme-li však Schulzovu specifickou a originální poetiku pochopit, nelze ani je opomenout.

Podobně jako Aleksander Wat, i Bruno Schulz pracuje s motivy vztahujícími se k židovské kulturní a religiózní tradici velmi rafinovaně. Nezůstává u prostých odkazů či aluzí na jednotlivé motivy známé ze židovské religiózní či přímo mystické tradice, ale současně je přepracovává, ukrývá je hluboko pod své metaforické obrazy, promítá je do svého pojmání času, prostoru či hmoty a činí tak z nich neoddělitelnou součást celkové struktury svého povídkového světa. Přehodnocuje starší tradici a nově ji interpretuje. Jako moderní autor 20. století (a navíc nikterak ortodoxně nábožensky založený Žid) podrobuje mnohé z judaistických motivů grotesknímu přetvoření, ačkoli – jak ještě uvidíme – pracuje s humorem či groteskou jiným způsobem, než tak činil Aleksander Wat. Díky desakralizaci a

---

<sup>412</sup> *Ibidem*. Srov. též FICOWSKI, Jerzy. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, op. cit., s. 154–157.

<sup>413</sup> Část z kabalistických děl a dalších knih se židovskou náboženskou tematikou z katalogu knihovny drohobyčského „Židovského domu“, jak ji uvádí Lindenbaum: Rubin: *Kabala und Agada*; Mieses: *Darstellung und kritische Beleuchtung der Jüdische Geheimlehre*; Miller: *Die Sohar und seine Lehre*; Buber: *Die Legenden des Baalschem*; *Der grosse Magid und seine Nachfolger*; Horodecki: *Mystisch religiöse Strömungen unter den Juden in Polen im 16.–18. Jahrhundert*; Neumark: *Geschichte der Jüdische Philosophie des Mittelalters* aj. (LINDENBAUM, Shalom. *Lektury Schulza*, op. cit., pozn. č. 11, s. 28).

profanizaci řady těchto motivů získává jeho literární dílo lehce „heretické“ vyznění, jež se však samo stává organickou součástí Schulzova literárního světa. Schulz tyto motivy jen prostě a jednoduše „nepřejímá“ či „nepoužívá“.<sup>414</sup> Kabala a židovská mystika je mu především zdrojem inspirace a podnětem pro samostatné tvůrčí hledání. Bruno Schulz je navíc autorem navýsost „synkretickým“. V jeho tvorbě se mísí a prolínají motivy „vypůjčené“ z nejrůznějších kulturních či náboženských tradic, od antických mýtů přes křesťanskou tradici až po totemické kulty přírodních národů. Všechny pak Schulz podrobuje originální reinterpetaci.

Schulzova próza proto přímo vybízí ke čtení nejrůznějšími optikami. Optika židovská, kterou volíme i my, je přitom jen jednou z možných a relevantních. Otázka, kterou si musíme položit ze všeho nejdříve, zní: je Schulzovo dílo literárním pokusem zachytit svět v jeho komplexnosti, a je tedy ucelenou vizí univerza, anebo na ně máme pohlížet spíše optikou fragmentu, respektive detailu?<sup>415</sup> Či snad primárně optikou grotesky, ironie a parodie, která jakýkoli pokus o komplexní pohled narušuje a znevažuje?

---

<sup>414</sup> RORTY, Richard. Půl pragmatistu. In: ECO, Umberto, Richard RORTY, Jonathan CULLER a Christine BROOKE-ROSEOVÁ. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995, s. 89–107.

<sup>415</sup> Srov. PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1997, s. 40. Panas stojí jednoznačně na straně komplexní interpretace a podrobně analyzuje jednotlivé příklady, které podle něj dokládají neustálé vztahování se Schulze k pojmu a konceptu celku. I Krzysztof Stala, ačkoli si je vědom specifické role fragmentu v Schulzových prózách, spatřuje v celku jeho díla především snahu o komplexní zachycení skutečnosti vystavěné na jasné hierarchii hodnot, a to přesto, že zdůrazňuje, jak často Schulz vyzdvihuje to, co je nedokonalé, fragmentární, zcela profánní a konkrétní: „Świat Schulzowski (...) jest oparty na bardzo wyraźnej hierarchii, przesycony wartościami, które nadają mu czasem piętno sakralnej istotności i powagi. To uwznioślenie przez słowo dotyka sfer najbardziej powszednich: codziennych czynności, zwykłych sytuacji, domowych sprzętów i otoczenia.“ (STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995, s. 31.) Srov. *ibidem*, s. 57: „Nie ma w Schulzowskiej głębi typowego dla modernizmu rysu destrukcyjnego, jej *signifié* nie ‚ucieka‘ w niezróżnicowane, okrągłe pojęcia-idee (nieskończoność, przestwór, absolut). Jeżeli wyrasta z nich jakaś metafizyka, a wyrasta najoczywicziej, to nie jest ona sygnowana monumentalnym i hiperbolicznym słownikiem, rozplywa się raczej w konkretności, w powszedniości, w obrazach zakorzenionych w *physis*.“ Na tuto Schulzovu konkrétnost, hraničící mnohdy s groteskou a parodií, budeme i my narážet často.

Srov. též MARKOWSKI, Michał Paweł. *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, s. 87–88: „Taki jest według mnie Schulz: obok czystej poezji znajdują się u niego płaty surowego mięsa, obok wzniesłego oderwania od materii – niuformowana, dzika materia, która tylko czeka na formowanie, jak cielęce żeberka czekają na odpowiednie przyrządzenie. Kluczowe jest to ‚obok‘: u Schulza materia panoszy się obok poezji, ani jej nie przysłania, ani nie zostaje w tyle. Jest suwerenna, ale nie jest w tej suwerenności zła lub nie dość uduchowiona. Owszem, czeka na uformowanie, ale uformowanie to zachowa jej materialny, zmysłowy charakter. Schulz jest bowiem – niech padnie to słowo – materialistą z (nomen omen) krwi i kości (...).“ Poznámku o těchto dvou rovinách Schulzova literárního světa, duchovní a materiální, lze zároveň srovnat s charakterem některých židovských mystických textů. Takto například píše Gershom Scholem o knize *Zohar*: „Na každým kroku zaskakuje nas sásedztwo myśli

## 6.2 „Pomysl, by z Schulza uczynić luriańskiego kabalistę pełną gębą“

### Bruno Schulz očima Władysława Panase a dalších badatelů

Přístup literárních vědců i kritiků k Schulzovým textům se v průběhu doby – přirozeně – proměňoval. První kritici soustřeďovali svoji pozornost především na specifickou poetiku a imaginaci autora *Skořicových krámů*, oceňovali zejména jeho barvitý a originální jazyk a vynalézavou práci s metaforou. V poválečných letech se o Schulzovi, v duchu soudobé ideologické kritiky, vyjadřovali mnozí badatelé spíše negativně – týká se to například Ignacyho Fika či Stefana Napierského.<sup>416</sup> Marxistická literární věda chtěla v Schulzovi vidět především spisovatele-realistu, marxističtí kritici si často všímali kupříkladu motivu úpadku židovské kupecké vrstvy a s tím souvisejících ekonomických a hospodářských procesů ovlivňujících společnost té doby. Takto „sociologicky“ se na Schulze namnoze díval i Artur Sandauer, jak je zřetelné i z jeho předmluvy *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)* ke kritickému vydání Schulzovy prózy z roku 1964.<sup>417</sup> Změna přišla v 70. a 80. letech 20. století. Pro další generaci literárních vědců už byl Bruno Schulz především autorem pohrávajícím si s mýtem. Tito badatelé, mimo jiné Jerzy Jarzębski či Jerzy Ficowski, ale například i Bogusław Gryszkiewicz nebo Krzysztof Stala, se zabývali tím, co Schulze spojuje s mytickou či mytologickou obrazností, upozorňovali však i na jisté surrealistické prvky v jeho díle či na souvislosti s nejrůznějšími ať už filozofickými nebo náboženskými myšlenkovými proudy.

Právě v okruhu polonistů a literárních vědců této generace se našli badatelé, kteří si jako první výrazněji povšimli možných souvislostí Schulzovy poetiky a židovské kulturní i religiózní tradice. Mnohé z takto zaměřených studií lze najít v bibliografii uvedené v závěru této práce. Není naším úkolem předestřít zde komplexní dějiny recepce Schulzova díla, představme jen ve stručnosti základní studie či monografie, které byly na toto téma

---

zupełnie prymitywnych i surowych z ideami odsłaniającymi wielką głębię kontemplatywnej mistyki (...).“ (SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*. Warszawa: Aletheia, 2007, s. 197.)

<sup>416</sup> NAPIERSKI, Stefan a Kazimierz WYKA. Dwugłos o Schulzu. In: WYKA, K. *Stara szuflada*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967, s. 259–271; FIK, Ignacy. Literatura choromaniaków. In: FIK, I. *Wybór pism krytycznych*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1961, s. 126–134. Ignacy Fik v roce 1935 vřadil Schulzovy texty do škatulky avantgardní prózy a – spolu s texty Stanisława Ignacyho Witkiewicze či Michała Choromańskiego – je nazýval „chorománii“, literaturou, která je „skrzywiona i chora“, ideologicky nevyraněná a jejíž hrdinové jsou společensky vykořeneční, takřka patologičtí.

<sup>417</sup> SANDAUER, Artur. *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*. In: SCHULZ, B. *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*. 3. vyd. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985, s. 5–33.

publikovány. Ty jsou totiž jak podnětným východiskem pro naše uvažování, tak zároveň vybízejí k jisté polemice, k „diskusi“ hlouběji osvětlující způsob, jímž Bruno Schulz ve svých textech židovskou mystickou tradici reflektuje či přehodnocuje.

Většina prací, které se v posledních zhruba dvaceti letech věnují buď obecněji židovským motivům v Schulzově tvorbě, nebo jsou úžeji zaměřené a pokoušejí se interpretovat *Skořicové krámy* ve vztahu k judaismu nebo přímo k jeho mystickému, esoternímu proudu, tedy kabale, má podobu kratších studií, statí v nejrůznějších sbornících či článků publikovaných v literárních časopisech. (Za všechny zmiňme na úvod studii Jana Błońskiego *Świat jako Księga i komentarz*, která – jak ještě uvidíme – sice velmi stručně, ale přesto podnětně naznačuje, jaké vlastně jsou zásadní vazby Schulzova díla na židovskou religiózní či obecně kulturní tradici, a zejména že se tyto vazby neomezují pouze na rovinu tematickou či motivickou.)<sup>418</sup>

Jako první postřehli vztah Schulze ke kabale Stefan Napierski<sup>419</sup> (ačkoli ten tento vztah reflektoval značně kriticky a – nutno dodat – patrně bez hlubšího povědomí o tom, co to vlastně kabala je), a především Anna Sobolewska.<sup>420</sup> O možných souvislostech mezi kabalou a prózou Bruna Schulze se nemohl nezmínit ani přední znalec Schulzových textů Jerzy Jarzębski, ačkoli ten primárně analyzuje zejména problematiku „mytizace skutečnosti“, obraz města či motiv labyrintu. Ve svých komplexních rozborech *Skořicových krámů* a dalších Schulzových próz se přesto dotkl i otázky vztahu Schulze k judaismu, potažmo jeho mystickému, esoternímu aspektu (podrobil analýze například autorův mýtus *Knihy*, pro pochopení Schulzových textů zcela zásadní a evidentně čerpající z židovských náboženských tradic).<sup>421</sup>

Bogusław Gryszkiewicz, ačkoli uvažoval o Schulzově tvorbě primárně v kategoriích mytična a mytizace, přispěl k tomuto „židovskému“ diskursu cennými, byť velmi „vstupními“

---

<sup>418</sup> BŁOŃSKI, Jan. *Świat jako Księga i komentarz* (O żydowskich źródłach twórczości Brunona Schulza). *Polonistyka*. 1993, č. 4, s. 198–204.

<sup>419</sup> NAPIERSKI, Stefan a Kazimierz WYKA. *Dwugłos o Schulzu*, *op. cit.* („Po tym zamkniętym, nie przewietrzonym pokoju nigdy nie przejechał się rozumny elektroluks; w jego zakisłym zaduchu zwisa pajęczyna – i udaje kabalistykę.“ *Ibidem*, s. 265.)

<sup>420</sup> SOBOLEWSKA, Anna. *Czytanie kabały*. In: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa: Open, 1992, s. 189–222. (Původně text vyšel v časopise *Twórczość*, 1984, č. 7, s. 62–83.) Sobolewskou zajímá především téma jazyka a možný vztah Schulzovy reflexe jazykového tvoření k tradici kabalistické hermeneutiky, neboť: „W Kabale język nie tylko strukturalizuje świat, ale go stwarza, będąc w istocie jedyną rzeczywistością.“ (*Ibidem*, s. 204–205.)

<sup>421</sup> JARZĘBSKI, Jerzy. *Schulz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999; JARZĘBSKI, Jerzy. Wstęp. In: SCHULZ, B. *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław – Kraków: Ossolineum, 1989, s. III–CXVIII; JARZĘBSKI, Jerzy. *Prowincja – Centrum. Przypisy do Schulza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.



úvahami na téma golemovského motivu a jeho role v Schulzově próze.<sup>422</sup> Obecné vazby na mystiku postřehl ve *Skořicových krámech* i básník Adam Zagajewski, když Schulzův přístup k literatuře připodobnil k přístupu „autorů mystických traktátů a románů“ – i v jeho povídkách totiž hraje „tajemství bytí“ ústřední roli.<sup>423</sup>

Existuje také okruh badatelů, kteří upozorňují na gnostické motivy v díle Bruna Schulze. Tady se dotýkáme problematičtější otázky, zasahující hlouběji do dějin náboženství a do religionistiky jako takové – jaký je vztah kabaly a gnóze? Která z těchto tradic je starší a která tedy vývojově ovlivnila kterou (dá-li se o takové otázce vůbec uvažovat)? Co mají společného, a do jaké míry se od sebe naopak liší? Aníž bychom se chtěli pouštět do jakéhokoli pokusu o řešení tohoto dilematu (které je pro nás ostatně podružné), existuje mezi oběma tradicemi řada styčných bodů. Autoři jako Artur Jocz nebo Arkadiusz Kalin tak vykládají mnohé Schulzovy motivy jako motivy gnostické, zatímco jiní je zmiňují v souvislosti se židovskou kabalou.<sup>424</sup>

Rozsáhlejšího a skutečně erudovaného zpracování se však téma židovské mystické tradice v Schulzově tvorbě dočkalo pouze v pracích Władysława Panase. Právě tento lublinský literární vědec otevřel cestu k Schulzovi jako výrazně židovskému autorovi, kterému nebyla přes rezervovaný vztah k drohobyčské židovské komunitě a jejím ortodoxním kruhům židovská kultura, a především židovská náboženská tradice – i ve své mystické podobě –, zdaleka cizí. Panasova *Księga blasku* je dodnes jedinou monografií, která se tomuto tématu přímo věnuje.<sup>425</sup>

Zejména Panasova interpretace pak některé badatele vyprovokovala k ostřejšímu vymezení se vůči čtení Schulze optikou kabaly, zejména té luriánské. Takový přístup reprezentuje především Michał Paweł Markowski – zdrženlivěji v publikaci *Polska literatura*

---

<sup>422</sup> GRYSZKIEWICZ, Bogusław. Ironia i mistycyzm. *Miesięcznik Literacki*. 1980, č. 3, s. 84–92. Na motiv golema v různých jeho variacích v povídkách Bruna Schulze se soustředí i například Wojciech Owczarski, který tento schulzovský motiv srovnává s obdobným motivem vystupujícím v díle Bolesława Leśmiana a Tadeusze Kantora (OWCZARSKI, Wojciech. *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006). K možným pohledům na golemovský motiv v Schulzově tvorbě se vrátíme v dalších kapitolách věnovaných Bruno Schulzovi.

<sup>423</sup> ZAGAJEWSKI, Adam. Drohobycz i świat. In: KITOWSKA-ŁYSIAK, M., ed. *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1992*. Lublin: FIS, 1992, s. 19–24.

<sup>424</sup> Viz např. JO CZ, Artur. Bruno Schulz, czyli o gnostycznej pokusie literatury. In: KITOWSKA-ŁYSIAK, M. a W. PANAS, eds. *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003, s. 275–288; KALIN, Arkadiusz. Księga heretycka – Schulzowski model kultury literackiej. In: *ibidem*, s. 289–320.

<sup>425</sup> PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit.

*nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*,<sup>426</sup> a mnohem ostřeji v práci *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*,<sup>427</sup> v níž v mnohém polemizuje sám se sebou a s vlastními staršími pracemi. Volá v ní mimo jiné po docenění Schulzovy práce s groteskou a parodií. Podobně jako k Panasově práci, i k této Markowského lze mít výhrady (blíže se k nim vrátíme na konkrétních příkladech dále v textu práce), představují však patrně nejpodnětnější pohledy na Schulze, a současně dva póly úvah o jeho literární tvorbě.

Právě Władysław Panas se prozatím nejpodrobněji věnoval vztahům Bruna Schulze a jeho prozaické tvorby k židovské tradici, konkrétně ke kabale. Od obecných témat „mytizace skutečnosti“ či charakteru času a prostoru v Schulzově díle odvážně obrátil pozornost k problematice, která byla Schulzovi zdánlivě cizí – k mystickým motivům, převzatým dle Panasova názoru především z tzv. luriánské kabaly, židovského mystického učení, jehož zakladatelem a hlavním představitelem se v 16. století stal Jicchak Luria. Panas se zdá být ve svém „čtení Schulze“ rozlomen mezi dva póly, jen s obtížemi slučitelné: je si velmi dobře vědom toho, že Schulzovo dílo zahrnuje komplexní vizi universa, od svérázně pojaté kosmogonie až po podobně originální eschatologii, a takto na Schulovy prózy také pohlíží. (Tyto vize byly přitom – podle lublinského badatele – inspirovány právě myšlenkami Lurii, který v rámci svého mystického učení předestřel podobný obraz vzniku a zániku existujících světů, respektive konečného vykoupení lidstva.) Na straně druhé nabízí interpretaci uzavírající se v těsných mantinelech jedné konkrétní kabalistické doktríny, o níž se sám Schulz nikde explicitně nezmiňuje a jež Schulzovo mnohvrstevnaté dílo až příliš redukuje. Panasovo „čtení Schulze“ je však pro naše téma natolik zásadní, že jej nejprve stručně přiblížíme jako jistý výchozí bod, a zároveň v mnohém východisko pro polemiku.

Panas se ve své práci podrobně věnoval například analýze pohybu v Schulzových prózách, což nás zpětně přivede k úvahám na téma schulzovské kosmogonie a aktu stvoření, inspirovaného podle Panasova názoru především představami kabalistů. Panas totiž došel k závěru, že právě pohyb (a to dosti specificky pojatý) je základním prostředkem, s jehož pomocí Schulz uchopuje onen efemérní, téměř nepostřehnutelný a obtížně popsateľný „stav absolutního počátku“, jenž je přechodem od nebytí k bytí. Za klíčovou ideu Schulzova díla proto považuje „regresywny ruch w stronę absolutnego początku“.<sup>428</sup> Takový „absolutní počátek“ je přitom podle lublinského badatele třeba hledat ještě před událostmi, které

---

<sup>426</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas, 2007.

<sup>427</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, op. cit.

<sup>428</sup> PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 47.

popisuje kniha Genesis. Vše má svůj počátek v prvotní nicotě, v níž však poháněna nespécifikovanou energií pulsuje jakási pra-energie, která je ryzí potencí, jež se má brzy zhmotnit.

Tomuto aktu nicméně předchází ještě „absolutnější“ a „prvotnější“ počátek, jiný typ pohybu, už nikoli progresivní, ale naopak regresivní. Jicchak Luria věřil, že stvoření světa je výsledkem autoredukce Boha, respektive kabalistického *Ejn Sof*, nevyjádřitelného a nedosažitelného Božství, zcela vzdáleného člověku. Jen díky této autoregresi vzniká prvotní prázdnota, která teprve může být vyplněna bytím. Jde o první projev Boží aktivity představující podmínku veškerého dalšího dění a tvoření. Tento akt nazýval Luria *cimcum*. Podobná prvotní prázdnota vzniká podle názoru Panase i u Schulze a stejně jako u Lurii je přitom výsledkem zpětného pohybu, stažení sama do sebe, vlastního smrštění a uvolnění místa pro to, co má být teprve stvořeno. (Předpokladem je však právě primární pohyb dovnitř, do hloubi.) Byť prázdna, není však tato pustota zcela nečinná. Je vnitřně dynamická a vyžaduje být vyplněna. Panas v této souvislosti upozorňuje na časté obrazy stahování, kumulace, kondenzace a následné diferenciací, jež můžeme v Schulzových povídkách najít. Právě luriánská kabala je přitom Panasovi pro interpretaci takovýchto obrazů „jediným přijatelným interpretačním kontextem“.<sup>429</sup>

Po tomto prvotním aktu autoredukce následuje, jak píše Panas, fáze druhá, progrese, čili akt vlastní kosmogonie. Tento druh pohybu má charakter pulsování, které zároveň emanuje Boží světlo. Slovy Władysława Panase – u Schulze vše pulsuje a emanuje.<sup>430</sup> Analogii k těmto Schulzovým obrazům spatřuje opět v luriánské kabale, kde po prvotní autoredukční fázi stvoření následuje druhá, progresivní, během níž *Ejn Sof* vyzařuje tvůrčí moc a světlo nabitě tvůrčí energií.

Luriova představa o světě a jeho stvoření má však i svou stinnou stránku – *ševirat ha-kelim*, „rozbití nádob“, velkou kosmickou katastrofu, již je svět de facto efektem. „Nádoby“, jejichž prostřednictvím na zem emanovalo Boží světlo, nevydržely tento nápor a doslova se roztříštily na tisíce kousků. Spolu s nimi se po zemi rozptýlily i jiskry Božího světla. Zůstaly tu však i zbytky oněch nádob, „skořápky“ (*kelippot*), jež představují hlavní zdroj zla ve světě. Zlo je tedy chápáno jako důsledek nepodařeného stvoření, „rozbití nádob“. Co z toho

---

<sup>429</sup> *Ibidem*, s. 99–100.

<sup>430</sup> „Okazuje się mianowicie, że pulsujący rytm jest nie tylko ruchem inicjującym początek i uruchamiającym Schulzowskie *perpetuum mobile*, ale że stanowi uniwersalną zasadę wszelkiego ruchu w całym mikro- i makrokosmosie, od samego początku do samego końca, na każdym etapie i w każdym stadium kreowanego świata.“ (*Ibidem*, s. 88.)

vyvozuje Panas? Nic není celistvé, nic není kompletní, vše je rozbité a porušené. Všude se setkáme s úlomkou věcí, ale málokdy s věcmi celistvými, tedy dokonalými – přesně jako v mnoha Schulzových obrazech.

Takový svět si žádá nápravu, čili *tikkun* v Luriově terminologii – všechny rozptýlené jiskry Božího světla i všechny „skořápky“, střípky nádob, musejí být znovu posbírány a poskládány, aby se svět mohl navrátit k původnímu božskému plánu stvoření. Panas tak v Schulzově díle spatřuje ohlasy všech fází luriánské kosmogonie, avšak právě *tikkun* pokládá za ústřední bod. Jde o klíčovou myšlenku Panasova výkladu, neboť právě *tikkun* předpovídá, ba přímo vyžaduje příchod Mesiáše, jenž vrátí nedokonalému světu jeho původně zamýšlenou ideální podobu, respektive tento proces definitivně završí.<sup>431</sup> Panas dopodrobna rozebírá, kde všude Schulz do svých obrazů zašifroval narážky na očekávaný příchod Mesiáše, jež podle všeho, jak píše Panas, přejal z kabalistického učení (opět především Luriova, které považovalo příchod Mesiáše za otázku velmi blízkou; člověk navíc může sehrát v tomto procesu silně aktivní roli a sám tak přispět k urychlení příchodu Vykupitele – dějiny kabaly jsou ostatně bohaté i na tzv. pseudomesiáše, vzpomeňme jen jména jako Šabataj Cvi nebo Jakub Frank).

Mesiášskou problematiku tak Schulz ukrývá pod „kategorií očekávání“: na Mesiáše se jen čeká, on sám nepřichází a nikde v Schulzově díle se přímo neobjevuje, ačkoli někdy se zdá, že už chybí jen málo, aby se na horizontu objevila jeho tajemná postava, neboť podmínky pro jeho příchod jsou ideální. Podobně jako v představách kabalistů Mesiáš přichází, respektive přijde potichu, nenápadně a téměř nepostřehnutelně. Jednotlivé povídky (a dokonce i některé Schulzovy výtvarné práce) před námi odkrývají různá stadia tohoto očekávání. Právě rozsáhlou „strukturu očekávání“ považuje Panas za základní mesiášský kontext celého Schulzova díla. Mesiášskou ideu, jak píše Panas, přitom Schulz chápal mnohem širěji a rozsáhleji, i ve vztahu k vlastní tvorbě či umělecké tvorbě obecně, neboť – jak se Panas snaží doložit svými analýzami – jeho cílem bylo umění, které by mohlo realizovat vpravdě mesiášské funkce, tedy „restituovat“ svět a navrátit mu jeho původní, ideální podobu. Vyprávět znamená v určité míře realizovat *tikkun*. Pečlivě rozpracovaná

---

<sup>431</sup> Luriánská kabala je mimo jiné dokladem přeměny židovské mystiky jako esoterní doktríny v lidové hnutí, jež mnohé z kabalistických konceptů zpopularizovalo i v obecném povědomí věřících Židů. Namísto kontemplanční mystiky jako jednotlivce nastupuje náboženská aktivita celého společenství, jejímž cílem je právě vykoupení, finální stádium celého kosmologického procesu, respektive příprava na něj. (Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Mistyctwizm żydowski i jego glównie kierunki*, op. cit., s. 271–272.)

mesiášská problematika tak byla podle Władysława Panase nejen hlavní ideou schulzovské reflexe umělecké tvorby, ale i hlavní strategií Schulzovy umělecké praxe.

Podnětná jsou jistě i Panasova související bádání nad (pravděpodobně) nikdy nesepsaným, respektive nedokončeným Schulzovým románem *Mesjasz*. Lublinský literární vědec velmi horlivě hájí tezi, podle níž nelze bez adekvátního zohlednění románu *Mesjasz*, respektive jeho ústřední myšlenky nijak významněji postoupit v interpretaci Schulzova literárního díla. Schulzovy povídky (nejen evidentně „mesiášské“ novely *Księga* či *Genialna epoka*, jak praví Panas) jsou totiž plné intertextuálních vztahů a narážek právě na román *Mesjasz*. „Mesiáš“ se tak v pohledu Władysława Panase stává doslova „slovem-klíčem“ k Schulzovu uměleckému světu.

Za povšimnutí jistě stojí i originální Panasova interpretace několika Schulzových textů, zvláště *Ulica Krokodyli* či *Wiosna*. Panas v nich uplatňuje přijaté kabalistické (luriánské) hledisko a kupříkladu v novele *Wiosna* připisuje postavě Bianky jisté vykupitelské atributy; označuje ji za „ženského Mesiáše“ (po vzoru Jakuba Franka, jak se Panas snaží, ne příliš přesvědčivě, doložit).<sup>432</sup>

Na druhou stranu, interpretace Władysława Panase je až příliš úzce zaměřena jen na jeden kontext, v němž se pokouší Schulze číst, a to ještě kontext velmi specifický, o němž se sám autor *Skořicových krámů* nikde, ani ve svých kritických či esejistických textech, explicitně nezmiňuje (pomineme-li samozřejmě Schulzovo přirovnání alba s poštovními známkami z novely *Wiosna* ke „knize záře“, jež snad lze číst jako narážku na kabalistický spis *Sefer ha-Zohar*; k této otázce se ještě vrátíme).<sup>433</sup> Navíc si Panas všímá povětšinou jen těch motivů, které odpovídají jeho představě o inspiraci autora *Skořicových krámů* luriánskou kabalou. Spíše stranou ponechává například otázku jazyka (a specifického Schulzova vztahu k jazyku, který ostatně ve svých prózách s oblibou rovněž tematizuje, nebo motivu golema),

---

<sup>432</sup> PANAS, Władysław. *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie“ Brunona Schulza*. In: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, op. cit., s. 35–46 (motiv „ženského Mesiáše“ zejména s. 44–46).

<sup>433</sup> Panas má nicméně pravdu v okamžiku, kdy píše: „Można powiedzieć, iż recepcja doktryny luriańskiej zesła wprost na poziom ludowy i jawnie folklorystyczny. Oczywiście, w formie zredukowanej do kilku podstawowych wątków, w rozmaitych uproszczeniach, przekształceniach i przeinaczeniach, a w przypadkach skrajnych – w postaci mocno zdegenerowanej i jeszcze bardziej zmitologizowanej niż wyjściowy mit luriański, po prostu jako wiedza i praktyka magiczna.“ (PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 105.) Je však minimálně zvláštní, že by se Schulz například ve svých kritických textech ani jednou přímo nezmiňoval o koncepci, která jej měla natolik zásadně ovlivnit – tedy v situaci, kdy by ji skutečně znal a důkladněji se jí zabýval. Považujeme proto za mnohem pravděpodobnější, že některé z představ, s nimiž původně přišel Jicchak Luria, mohl Schulz znát v transformované podobě, právě jako součást jakéhosi „židovského religiозního mainstreamu“, lidových či zlidovělých, obecně rozšířených představ a obrazů.

tedy témat, která pro nás budou naopak klíčová. Jak píše v – jinak silně kritické a polemické – recenzi na knihu M. P. Markowského *Powszechna rozwiąłość* Adam Lipszyc: „Zgadnam się też jednak z Markowskim, że argumentacja ta [argumentace W. Panase – pozn. M. B.] jest chybia: pomysł, by z Schulza uczynić luriańskiego kabalistę pełną gębą, który ubolewa nad upadkiem świata w materię i marzy o jego restytucji, jest po prostu okropny.“<sup>434</sup>

My se – na rozdíl od Panase – budeme soustředit na poněkud jiné aspekty vztahu literárního díla Bruna Schulze k židovské religiózní, respektive mystické tradici. Dejme však Panasovi za pravdu v otázce – jakkoli poměrně obecné – teze, že Schulzovo dílo (a nejen to prozaické) tvoří jednak komplexní celek, ke kterému je třeba takto komplexně také přistupovat (neboť různé motivy či figury prostupují jednotlivými povídkami, navzájem se doplňují a osvětlují), a jednak v sobě zahrnuje celistvou vizi univerza.<sup>435</sup> (Dovoďme tuto tezi i pro potřeby dalších výkladů alespoň jedním kruciálním citátem ze Schulzovy eseje *Mityzacja rzeczywistości*: „Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata. (...) Poezja odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń.“<sup>436</sup> Pokusíme se prokázat, že tato výpověď Schulze-kritika nalézá svoji praktickou realizaci v četných pasážích textů Schulze-prozaika.)

Jak však tuto Schulzovu vizi univerza číst a vykládat, v tom se naše cesty s Panasovou interpretací často rozcházejí. (Nehledě na to, že ač v sobě Schulzovo dílo nese zakódovanou jistou vizi universa, nelze ji vykládat v jediném kontextu – v tomto smyslu je naše práce

---

<sup>434</sup> LIPSZYC, Adam. Najoryginalniejsza książka o Schulzu, jaką do tej pory napisano (Michała Pawła Markowskiego „Powszechna rozwiąłość. Schulz, egzystencja, literatura“). *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ*. 2013, č. 1, s. 96.

<sup>435</sup> „Poza ‚wszystko‘ i ‚nic‘ nie da się już wyjść, bowiem nie ma skąd wyruszyć i nie ma dokąd dojść. Odnaleźliśmy więc w myśli autora *Komety* jej dwa punkty absolutnie krańcowe i zarazem skrajnie absolutne. Określają one rozmiar całkowity tej myśli i tej wyobraźni, rozmiar olbrzymi, bo metafizyczny, odmierzany w podstawowych jednostkach ontologicznych: byt i niebyt, istnienie i nieistnienie, coś i nic, pełnia i próżnia. Na takie właśnie kategorie przekłada się ta ekstremalna para Schulzowych wyobrażeń.“ (PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 13.) Již další teze, kterou Panas z tohoto úvodního konstatování vyvozuje, se však zdá opomíjet jeden důležitý rozměr, na který jsme narazili již v případě textů Aleksandra Wata – i Schulzova próza má totiž svoji groteskní, parodickou rovinu. V dalších kapitolách naší práce se k této otázce několikrát podrobněji vrátíme. Následující Panasova slova je proto třeba brát s rezervou, právě proto, že ve svém přirovnání autora *Skořicových krámů* k mystikům opomíjejí posun, jenž v Schulzově literárním světě – oproti světu dávných mystiků – nastal: „W Schulzowskim stawianiu sobie i swojej sztuce zadań maksymalnych, w pewnym sensie nawet absolutnych, można faktycznie dostrzec podobieństwo do bezkompromisowej postawy świętych i mistyków, dążących do osiągnięcia Absolutu, który obejmuje wszystko i nic, nic i wszystko.“ (*Ibidem*, s. 16.)

<sup>436</sup> SCHULZ, Bruno. *Mityzacja rzeczywistości*. In: *Szkice krytyczne*. KITOWSKA-ŁYSIAK, M., ed. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2000, s. 12.

„pouze“ příspěvkem do diskuse, jedním z vícera možných pohledů na Schulze.) Jsme přesvědčeni o tom, že i v próze Bruna Schulze (podobně jako v případě Aleksandra Wata) má ironie, parodie a groteska svoji nezastupitelnou roli (kterou Panas zamlčuje) – a také že to nutně nemusí být cesta jak židovskou tradici jednoznačně negovat. Stejně tak se pokusíme zamyslet nad Schulzovým vztahem k hmotě, ke všemu, co v našem světě reprezentuje „lacinost“, nedokonalost apod. Nad jiné nás pak bude zajímat také Schulzův vztah k jazyku, čtený na pozadí židovské tradice slova.

### 6.3 „Rezultaty fantastycznej fermentacji materii“

#### Od kvašení hmoty ke golemovi

Ústřední postavou literárního světa Bruna Schulze je bezpochyby otec. Právě on symbolizuje svět nespoutané imaginace a neustálé metamorfózy, která Schulzovo vyprávění pohání. Navíc je to on, kdo se ve *Skořicových krámech* věnuje spekulacím na téma stvoření a heretickým experimentům s hmotou. Podobná tematika pak čtenáře snadno přivede k tradiční židovské představě o umělé bytosti, tzv. golemovi.<sup>437</sup> V tomto kontextu však lze číst nejen povídku *Traktat o manekinach* (která je s golemovským motivem u Schulze spojována ponejvíce), ale i další autorovy texty; v Schulzově próze zaujímá motiv golema místo mnohem závažnější.<sup>438</sup>

Moše Idel otevírá svoji monografii věnovanou tematice golema právě citátem z *Traktatu o manekinach* Bruna Schulze. Nikoli bezdůvodně. „Chceme stvořit po druhé

---

<sup>437</sup> Motivu golema v Schulzově próze dosud nebyla věnována adekvátní pozornost. Větší prostor mu ve svých pracích poskytli Stefan Chwin (CHWIN, Stefan. *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*. Bydgoszcz: Pomorze, 1989, zejména kap. Bruno Schulz – Golem, Demiurg i Materia), Renate Lachmann (LACHMANN, Renate. Demiurg a jeho fantasmata. Spekulace o mýtu stvoření v díle Bruna Schulze. In: LACHMANN, R. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 181–214) nebo Robert Looby (LOOBY, Robert. Mit golema w twórczości Brunona Schulza. *Pamiętnik Literacki*. 2007, č. 2, s. 93–105). Na několika místech se k motivu golema vrací i Władysław Panas.

<sup>438</sup> Jako sémantické oživení „mytologématu“ golema chápe Schulzovy prózy i Renate Lachmann: „V literární fantastice bují topický model různých způsobů zobrazení, které užívají rozvětvené tradice mýtů o umělé bytosti, stejně jako jejich nejruznější literární zpracování. Jde přitom méně o psaní dalších příběhů takového typu, a mnohem spíše o fantasmatické překonání tradovaných mytologémat, o jejich směs a z toho plynoucí nové sémantické efekty. Obzvláště to pak platí pro spekulativní zacházení se stvořitelskými mýty v díle Bruno Schulze.“ (LACHMANN, Renate. Demiurg a jeho fantasmata. Spekulace o mýtu stvoření v díle Bruna Schulze, *op. cit.*, s. 187.) Robert Looby pak dává golemovský motiv u Schulze do jednoznačné souvislosti s kabalou, ač si všímá například i aluzí na alchymii: „Ojciec, główna postać demiurgiczna, jest zarazem alchemikiem i kabalistą. Niemniej jednak podstawowa koncepcja tworzenia przedstawiona w opowiadaniach jest kabalistyczna, a występujące w nich twory są rozpoznawalne jako golemy.“ (LOOBY, Robert. Mit golema w twórczości Brunona Schulza, *op. cit.*, s. 93.) V tomto obecném konstatování lze dát Loobymu za pravdu.

člověka k obrazu a podobenství manekýna...<sup>439</sup> Idel Schulzova slova komentuje: „Bláznivý otec‘ Bruno Schulz [*sic* – pozn. M. B.], jehož slova jste právě četli, se snaží, zdá se, dosáhnout faustovských výšin, když požaduje být jako demiurg. Avšak touha po vlastní tvořivosti se ukáže být daleko skromnější, když si povšimneme kontextu, ve kterém jsou tyto myšlenky vyřčeny (...). Takovýto skromný požadavek v sobě skrývá náznak stvoření, které nechce ohrožovat svrchovanost Stvořitele, neboť uznává dokonalost božského stvoření oproti stvoření lidskému. (...) Středověcí předchůdci Schulzova otce byli daleko sebevědomější. Nezajímali je loutky, bytosti vytvořené na kratičkou chvíli, ale šlo jim o tvoření, které by odráželo Boží stvoření takovou měrou, kterou si starý krejčí z Polska neodvážil ani představit.“<sup>440</sup> Pro kabalisty byla technika vytváření golema způsobem, jak se přiblížit Bohu.<sup>441</sup> Jakou roli však plní motiv golema u Schulze, cituje-li jeho texty i Moše Idel?

Začneme od začátku. Golem, to je rovněž problematika oživení hmoty, respektive samotné podstaty toho, čím hmota je. Tato otázka souvisí i s obecnější otázkou formy, respektive vztahu formy k hmotě. Nad jiné Schulze zajímá problematika hmoty „vtlačené“ do určité podoby, uvězněné v jistém tvaru. Častým protikladem pak bývají obrazy divoce, ba nekontrolovatelně se rozrůstající a bující hmoty, živočišné, mnohdy navíc spojované s ženským principem. Tak je tomu hned v úvodní povídce (*Sierpień*) prvního autorova povídkového souboru: teta Agata je ženou, jejíž „hmota“ se přelévá přes hranice jejího vlastního těla, fyzického rozměru bytí. „*Ciotka narzekala. Był to zasadniczy ton jej rozmów, głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego już jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę.*“ (Schulz 1964, s. 54.)<sup>442</sup> Tím, co stojí za touto nekontrolovatelnou erupcí, je plodnost, „*niemal samoródcza*“, a ženskost, „*kobiecość pozbawiona hamulców i chorobliwie wybujala*“ (Schulz 1964, s. 54). Schulzova „ženská plodnost“ působí až tragicky (tragikomicky?); je dalece přes míru, vystačí

<sup>439</sup> SCHULZ, Bruno. Traktát o manekýnech. In: SCHULZ, B. *Skořicové krámy*. Praha: Odeon, 1968, s. 53 (přel. H. Jechová).

<sup>440</sup> IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*. Praha: Vyšehrad, 2007, s. 11.

<sup>441</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>442</sup> Schulzovy prozaické texty citujeme podle: SCHULZ, Bruno. *Proza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964. I v tomto případě vycházíme u primárních zdrojů z tzv. harvardského systému citování. V českém překladu vyšel ucelený soubor Schulzova prozaického díla v roce 1968 pod názvem *Skořicové krámy* (SCHULZ, Bruno. *Skořicové krámy*. JECHOVÁ, H., E. SOJKA a O. BARTOŠ, přel. Praha: Odeon, 1968). Toto vydání však neobsahuje český překlad novely *Wiosna*, která vyšla v překladu do češtiny ve výboru *Republika snů* (SCHULZ, Bruno. *Republika snů. Skořicové krámy. Sanatorium Na věčnosti. Fragментy*. BARTOŠ, O., E. SOJKA a V. DVOŘÁČKOVÁ, přel. Praha: Odeon, 1988). Pokud v naší práci využíváme v toku textu českých citací ze Schulzových próz, vycházíme právě z těchto překladů.



si sama o sobě, dehonestuje prvek mužský a zároveň je čímsi živelně přesahujícím, respektive zastíňujícím i tvoření otce-demiurga. Muži v Schulzových prózách (a v tomto případě je tomu obdobně jako v Schulzových výtvarných dílech) jsou slabí, ubozí, takřka bezpohlavní. Často i jejich fyziognomie odpovídá jejich podřadné roli, mnohdy jsou postavami karikovanými. Jsou ovládnáni ženami; nemohoucnost otce tváří v tvář služce Adéle je v tomto ohledu dostatečně vypovídající.

Totéž platí de facto i o ožvlých voskových figurínách z novely *Wiosna*, které vypravěč využívá k vlastním, ryze praktickým účelům (a ony nejen tímto připomínají tradičního golema). Některé znaky, například jméno, naznačují jejich příslušnost k určitému pohlaví, ale jinak jejich pohlaví nehraje podstatnou roli – je součástí té roviny, která není pro „sekundární stvoření“ podstatná, je součástí toho, co bylo v rámci tohoto procesu „odstráženo“. To, zda jsou to opravdu muži či ženy, nepatří do jejich role, nepatří k funkci, kterou mají (podle záměru svého stvořitele) plnit. V židovské tradici byl golem bytostí bezpohlavní. Tato „nediferencovanost“ byla součástí jeho nedokonalosti a zároveň naznačovala, že je něčím méně než člověk. Halacha dokonce vedla od 17. století diskuse o pohlaví golema a došla k názoru, že golem nemá žádné tělesné, natož sexuální pudy, pročež stojí na pomyslném žebříčku ještě níže než žena.<sup>443</sup> Bezpohlavnost bývá i u Schulze jednou z podob fragmentárnosti, nedokonalosti. Nasvědčuje tomu také postava Edzia ze stejnojmenné povídky – Edzio je jednou ze Schulzových „zmrzačených“, nedokonalých postav, tentokrát v důsledku zvláštní tělesné asymetrie (horní polovina těla připomíná atleta, dolní naopak člověka chromého). Svým okolím je vtlačován do role „člověka bezpohlavního“. Ač on sám touží o erotických dobrodružstvích, jeho postižení (a snad ve stejné míře způsob, jak na Edzia nahlíží jeho okolí) jej předurčuje pro život asexuální, v němž lze po erotických prožitcích jen snít. Jistá bezpohlavnost a asexualita je mu – možná i v rámci dobového stereotypu vnímání postižených osob<sup>444</sup> – zvnějšku vnucována.

Podobnou „bepohlavnost“ přitom nelze ztotožňovat s androgynií, na niž v souvislosti se Schulzovými prózami upozorňuje Władysław Panas.<sup>445</sup> Zatímco bezpohlavnost Schulzových „golemů“ je znakem jejich nedokonalosti (neboť ve světě pohlavně vyhraněných bytostí nejsou s to svoji „pohlavnost“ definovat, a ta proto zůstává prázdnou množinou,

---

<sup>443</sup> Viz např. IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělem člověku*, op. cit., zejména kap. *Golem v halaše a Golem a sexualita*, s. 179–199.

<sup>444</sup> SMUSZ, Aleksandra. Schulz i kalecy. Figury ułomności w opowiadaniach Schulza. *Czas Kultury*. 2014, č. 1, s. 38–45.

<sup>445</sup> PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 50–52.

odkazuje na absenci podstatného znaku každé bytosti), androgynie Boha (kterou Panas vyčetl například z některých pasáží povídky *Księga*) je naopak znakem dokonalosti, Boží dokonalosti. Oboupohlavnost, tedy jakási (prvotní) nediferencovanost [„niezróznicowanie“], spojení dvou principů v jeden, je přitom podle autora *Księgi blasku* jedním ze znaků „prajednoty“, prvotní komplexnosti – a de facto jí odpovídá i nediferencovanost na rovině jazykové, jak ještě uvidíme (dokonalost, tedy ani Boha, nelze nazvat).

Schulzovského golema připomíná i ševcovská panna, „mlčící idol“ z povídky *Manekiny*, přesný opak smyslných švadlen plných života, doslova překypujících nadbytkem života v sobě. Švadlenám, které otec fascinovaně pozoruje a kterým posléze předestře svoji vlastní vizi stvoření, bytí přebývá („*Miały wszystko w sobie, miały nadmiar wszystkiego w sobie.*“ Schulz 1964, s. 76–77), zatímco ševcovské panně se ho nedostává. Otce tato nadmíra bytí (obsahu) na jedné straně živočišně fascinuje a přitahuje, ale na straně druhé sám varuje před nebezpečím, které v sobě tato rozbujelost skrývá: „*Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołalbym: – mniej treści, więcej formy! Ach, jak by ulżył światu ten ubytek treści.*“ (Schulz 1964, s. 78.)

Vraťme se však k povídce *Sierpień*. Produktem rozbujelého, nezadržitelného plození, jak je i v této povídce nastíněno, bývají mnohdy „nezdařilé plody“, pseudo-bytosti nedokonalé, nevyvinuté, připomínající v některých ohledech židovského golema. Naznačuje to již povídka *Sierpień*. „*Ale potomstwo [potomstvo tety Agaty – pozn. M. B.] ukazywało rację tej paniki macierzyńskiej, tego szalu rodzenia, który wyczerpywał się w płodach nieudanych, w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy.*“ (Schulz 1964, s. 55.) Stejný slovník autor používá i v povídce *Traktat o manekinach (dokończenie)*: latinský výraz *generatio aequivoca* („samoródtvo“) má ještě zdůraznit paradoxní „vznešenost“ otcova přízemního tvoření, jehož výsledkem jsou i tady bytosti jen z poloviny organické, jakási pseudovegetace a pseudofauna: „*Tu ojciec mój zaczął budować przed naszymi oczyma obraz tej wymarzonej przez niego ‚generatio aequivoca‘, jakiegoś pokolenia istot na wpół tylko organicznych, jakiejś pseudowegetacji i pseudofauny, rezultatów fantastycznej fermentacji materii.*“ (Schulz 1964, s. 89.)<sup>446</sup>

<sup>446</sup> Na podobném principu „fungují“ například i četné Schulzovy obrazy města – zdánlivě reálné a objektivně existující konfigurace města se pod vlivem plodivé síly nekontrolovaně rozrůstají, ulice se zdvojují, vytvářejí „ulice-dvojníky“, ulice-klamné přízraky, ulice defektní a nedokonalé. Konfigurace města, respektive prostoru se neustále mění. Samo město nabývá nejednoznačné struktury, připomíná živý pulzující organismus, ostatně jako mnohé jiné schulzovské obrazy. „*Jest lekkomyślnością nie do darowania wysyłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną i pilną, albowiem w jej półświecie zwielokrotniają się, płaczą i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne.*“

Hmota fermentuje a kvasí. Zatímco v některých okamžicích je i u Schulze poddána záměrům nejrůznějších demiurgů, kteří hmotu formují (jak záhy uvidíme), jinde plodí sama, pod vlivem jakési „imitativní tendence“, jež je jí vlastní – v povídce *Traktat o manekinach (dokończenie)* líčí Schulz otcovu vizi jeho vlastního sekundárního stvoření takto: „*Były to twory podobne z pozoru do istot żywych, do kręgowców, skorupiaków, członkonogów, lecz pozór ten mylił. Były to w istocie istoty amorfne, bez wewnętrznej struktury, płody imitatywnej tendencji materii, która, obdarzona pamięcią, powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty.*“ (Schulz 1964, s. 89.) Krzysztof Stala nazývá tento jev přímo samoplozením [„samoródtwo“] – a zároveň jej považuje za jednu z klíčových Schulzových „jazykových matric“, s jejichž pomocí autor *Skořicových krámů* svůj literární svět strukturuje, a to v nejrůznějších tematických kontextech (viz například povídka *Ulica Krokodyli*, v níž tato „parazitní“ část města vyrůstá na jeho periferii jako „střízlivá forma komercialismu“).<sup>447</sup>

Kontrastem k podobným obrazům je postava Bianky z novely *Wiosna*. Bianka je disciplinovaná, s pokorou naplňuje předepsanou formu, pasivně plní svoji povinnost. „*Bianka wie wszystko.*“ (Schulz 1964, s. 223.) Je loajální vůči formě, jakkoli takový přístup přináší bolest a utrpení. Bianka je proto rovněž ztělesněním hmoty uvězněné ve formě. Každé její gesto je přesně „odměřené“, precizní, sloužící právě a jen danému účelu.<sup>448</sup>

Po něčem podobném, tedy po maximálním, ideálním naplnění formy či své role, touží i vypravěč a současně hlavní hrdina *Wiosny*. Schulzův nejdelší text, o němž sám autor hovořil jako o novele, doslova vyrůstá z alba poštovních známek, které – velmi specifickým způsobem, jak ještě uvidíme – čte vypravěč Josef spolu se svým kamarádem Rudolfem. Na příběhu Bianky, údajné příbuzné Maxmiliána I. Mexického (jak se Josef domýšlí na základě čtení světa prizmatem alba se známkami), již je malý Josef fascinován, rozvíjí Schulz vrstevnatý příběh o utváření skutečnosti podle Josefových odvážných fantaskních plánů. K získání Bianky mu mají pomoci mimo jiné voskové figuríny, jež za tímto účelem – jako

---

*Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, rzekomo dawno znane i wiadome, w których te ulice mają swe miejsce i swą nazwę, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracyj.*“ (Schulz 1964, s. 110–111.)

<sup>447</sup> STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, op. cit., s. 51. Stala svoji úvahu dále rozvíjí a analyzuje různé schulzovské „parazitní formy“ vyrůstající z této jazykové matrice, včetně například času. „Charakterystyczne okazuje się natrętne powtarzanie pewnych form językowych.“ (*Ibidem*, s. 53.) Podobné „figuralizace“ však podle autora nesměřují k žádnému singulárnímu tematickému jádru, k žádnému definitivnímu *signifié*. K této problematice se ještě vrátíme.

<sup>448</sup> Podobně je konstruována postava strýce v Schulzově povídce *Kometa* (publikované poprvé v časopise *Wiadomości Literackie*, 1938, č. 35). Tam promění autor strýce Edwarda v... elektrický zvonek. Strýc se tak stává plně sám sebou, „sám se sebou dokonale identický“, je redukován na nezbytné minimum.

jakési vlastní golemy – oživuje (stejně jako na několika dalších místech *Skořicových krámů* se i tady setkáváme s motivem „sekundární demiurgie“, již zmíněné touhy napodobit Boha, byť v pokleslé rovině). Nakonec si však hořce uvědomuje, že ho touha po nápodobě Božího aktu stvoření přivedla až na samu hranici možného – vnutil jaru svoji vlastní vizi, pokoušel se vzepřít formě. Uvědomí si, že zneužil i „své golemy“: „*Posunąłem się tak daleko w mej megalomanii, że odważyłem się wkroczyć w sprawy dynastyczne najwyższych potęg, zmobilizowałem was, panowie, przeciwko Demiurgowi, nadużyłem waszej nieodporności na idee, waszej szlachetnej bezkrytyczności, ażeby wam zaszcześcić fałszywą i światoburczą doktrynę, porwać wasz płomienny idealizm do czynów szalonych.*“ (Schulz 1964, s. 264.) Vypravěč překročil své vlastní hranice, roli předem mu vymezenou. Totéž však chce zároveň po „svých golemech“, voskových figurínách, které se pokouší oživit pro jeden jediný okamžik, pro naplnění jedné jediné role, kterou si sám vysnil. Na svém vlastním příkladu si tak musí být vědom nevyhnutelného neúspěchu takové akce.

#### 6.4 „Demiurgos nie posiadł monopolu na tworzenie“

##### Moment proměny: Schulzovi „golemové“

Nejkomplexnější vhléd do schulzovského konceptu „heretického stvoření“, této „kacířské doktríny“, nabízí povídka *Traktat o manekinach*. Otec v ní otevírá svoje spekulace na téma stvoření slovy: „*Demiurgos – mówił ojciec – nie posiadł monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas ęci do formowania.*“ (Schulz 1964, s. 80.) Tato slova ze samého úvodu *Traktatu* jsou notoricky známá. Většinou bývají interpretována v souvislosti se specifickým Schulzovým pojmáním hmoty („matérie“) jakožto prvotního zdroje, v němž jsou uloženy, respektive obsaženy zahuštěné zárodky všeho (potenciálně) existujícího. „*W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami.*“ (Schulz 1964, s. 80.) Již následující slova ale prozrazují, že je lze vztáhnout i k dalšímu oblíbenému Schulzovu motivu – motivu golema: takovouto zárodečnou hmotu, skrývající v sobě neomezenou paletu potenciálních tvarů a konkrétních možných podob, musí oživit duch, musí jí být vdechnut život. „*Czekając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich*

*okrągłizn i miętkości, które z siebie w ślepych rojeniach wymajacza.*“ (Schulz 1964, s. 80.) Hmota je tak v Schulzových představách povětšinou pasivním činitelem, který čeká na oživení duchem – duch (chápaný jako prvek tvůrčí) je hmotě de facto protiváhou.

Slovo „golem“ se v rámci židovské tradice objevuje hned v několika, mnohdy dosti různorodých významech, respektive kontextech. V Bibli, konkrétně v žalmu 139, najdeme výraz „golem“ ve významu „zárodek, embryo“.<sup>449</sup> Odtud byl i pozdější golem chápán jako „pralátka“, zárodečná, dosud nezformovaná hmota, která může nabýt de facto jakéhokoli konkrétního tvaru.<sup>450</sup> Až v pozdějších fázích vývoje židovské mystiky se k této představě připojila i idea jazykového stvoření světa, tedy stvoření světa pomocí kombinací písmen hebrejské abecedy.

Hmota je bohatstvím nesčetných potencialit dosud nezformovaného světa. Taková hmota je nekonečně tvárná, vzpírá se pravidlům „běžného světa“ a je otevřena nápadům a tvůrčím pokusům kdekterých (pseudo)demiurgů, k nimž lze bez uzardění přiřadit i Schulzovu postavu otce, Jakuba. *„Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna.*“ (Schulz 1964, s. 80.) Je-li sám „stvořitel“ nedokonalý, vznikají pod jeho rukama – jak už bylo výše naznačeno – bytosti neúplné, ohraničené a omezené (a to i časově), nedokonalé, zmrzačené. *„Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charakterzy – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione.*“ (Schulz 1964, s. 82.) Takové bytosti jsou vzdáleny skutečnému životu, připomínají odraz v zrcadle, zastavený obraz, fotografickou momentku. Existují, avšak

---

<sup>449</sup> Proti takovému výkladu na některých místech protestuje Gershom Scholem. V žalmu 139 pod tímto výrazem chápe Adama dosud nedotčeného Božím vdechnutím (SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*. Praha: Volvox Globator, 1999, s. 145).

<sup>450</sup> Viz např. IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 58–59; SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*. Praha: Fra, 2003, s. 145–146. (Sadek doplňuje, že podle tradiční židovské exegeze šlo o označení prvního člověka ve chvíli, kdy Bůh již stvořil jeho tělo, ale ještě do něj nevdechl duši; na jiném místě připomíná talmudický traktát *Pirkej avot*, který chápe golema jako člověka postrádajícího inteligenci a dobré mravy, tedy jakýsi protiklad učence či vzdělaného mystika). Idel v této souvislosti připomíná i některé vnitřní rozpory a (zdanlivé?) paradoxy v samotných židovských představách o golemovi, jež jsou dalším důkazem mnohovrstevnatosti židovské religiozity a mystické tradice, pro umělce tolik lákavé: zmíněné stádium hmoty, kdy zárodek ještě nenabyl plné a konkrétní formy, je v rozporu s obrazem golema známým z pozdějších příběhů a legend, tedy s obrazem golema jako plně vyvinuté bytosti mající podobu člověka, jen neobdařeného duší a vším, co s duší souvisí. V případě Schulzových textů je velmi zajímavé pokusit se srovnat tyto dvě roviny golemovské tradice – tedy vliv původních kabalistických, mystických představ a poněkud přetvořeného obrazu golema jakožto umělé lidské bytosti z pozdějších legend, mnohdy navíc obdařené ničitelkou silou.

v omezené, ohraničené podobě. Je-li totiž hmota uzávkována a ohraničena tvarem, získá-li formu, ztrácí zároveň cosi ze své síly a energie. Taková hmota trpí uvězněna ve vnucené formě či v jednom gestu – zvláště pak v situaci, kdy její stvoření není vedeno žádnou vyšší ideou, která by takovému stvoření dala smysl. „*Placzcie, moje panie, nad losem własnym, widząc nędzę materii więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano. (...) Bo przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się straszego bezprawia. Stąd płynie, moje panie, straszny smutek wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmieszny swym grymasem.*“ (Schulz 1964, s. 87.) Takové hmotě schází „duše“, podobně jako židovskému golemovi.<sup>451</sup> Takovéto formy stvořeného světa jsou de facto obrazem degradace, úpadku, ponížení, omezení hmoty. Zároveň jsou jakýmsi „půl-bytostmi“, jedním z příkladů strategie, jež je u Schulze mnohem častější a projevuje se nejen ve vztahu k literární postavě – a sice jisté hierarchizované modality bytí, jež dovoluje Schulzovým postavám (a nejen jim) existovat v různé míře a intenzitě.

Wojciech Owczarski k schulzovským zmrzačeným či jinak „postiženým“, neúplným postavám přiřazuje i psa z povídky *Sanatorium Pod Klepsydrą*, dětinského penzistu z povídky *Emeryt* nebo anonymní obyvatele Krokodýlí ulice. Dodejme, že podobně lze nahlížet i na Doda či Edzia, hrdiny stejnojmenných Schulzových povídek. S golemovskými postavami sdílejí jistou formu zmrzačené, nedokonalé existence. I v těchto případech si ale autor *Doda* hraje s formou – jeho stejnojmenná postava člověka postiženého, mentálně zaostalého, je kýmsi, kdo „pro forma“ plní všechny role, jež se od něj jako od člena společnosti očekávají; chodí s matkou na návštěvy do vsi, účastní se rodinné konverzace, ale to vše skutečně jen „pro onu formu“. Tu ovšem nenaplnuje nic z toho, co je okolím vyžadováno po ostatních. Dodova existence je v jistém smyslu stejně monotónní jako existence Schulzových golemovských postav – a tato monotónnost se zdá být výmluvným protikladem neustále pulzující, proměňující se a dynamické existence těch ze Schulzových postav, jež tíhnou

---

<sup>451</sup> Srov. zmrzačené bytosti v Schulzových textech, jimiž se ve své práci zabýval Wojciech Owczarski (a srovnával je navíc s podobnými typy postav objevujícími se v dílech Bolesława Leśmiana a Tadeusze Kantora; OWCZARSKI, Wojciech. *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, op.cit.). Ne všechny Owczarským sledované postavy jsou ale „postavami golemovskými“ – nás budou zajímat především ty postavy, které jsou hmotou oživenou pro jediný okamžik, které jsou pokusem na hmotě, výplodem demiurgických snah svých stvořitelů.

k metamorfózám jako základnímu principu Schulzova literárního světa (viz například postava otce a jeho proměny v nejrůznější zvířecí druhy).

Hmota, která nemůže dále bujet a plodit nové formy (či je alespoň naznačovat), která nepodléhá neustále metamorfóze, jako by totiž Bruna Schulze nezajímala. Žádná forma ostatně není formou konečnou: „*Wszystkie organizacje materii są nietrwale i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania. Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem.*“ (Schulz 1964, s. 26.)<sup>452</sup> Schulzova próza je v tomto ohledu nezvykle dynamická – vše neustále fluktuuje, mění svoje hranice a své formy. Stvořené formy se po čase znovu rozpadají a – skrze zničení příslušné formy – přeměňují v jiné. Michał Paweł Markowski píše o schulzovském světě podobně: „Taki jest więc Schulzowski **cykl ontologiczny**: z chaosu (a nawet z nicości) wyłaniają się kształty, które jednak nie potrafią zbyt długo się utrzymać i na powrót rozwiązują się w bezkształt.“<sup>453</sup>

Rovněž golem v židovské tradici byl nakonec zničen, rozpadl se zpět v prach (jenž zůstává potenciálně oživitelnou hmotou), případně – budeme-li jej chápat spíše jako výplod imaginace, a stvoření golema tedy jako magický akt – „vyprchal“ v momentě dosažení nějaké formy vyššího poznání mystikem. Každá forma se ve světě Bruna Schulze může znovu rozpadnout, proměnit v jinou – a taková „vražda“, jak píše autor *Skořicových krámů*, není hříchem, neboť znovu umožňuje povstat čemusi novému. (Důsledkem takového řetězce metamorfóz se posléze stane i osud samotného Jakuba, který se v poslední povídce souboru *Sanatorium Pod Klepsydrą* proměňuje v řadu forem, aby nakonec jako uvařený krab zanechal jednu ze svých končetin potupně v míse ztuhlé rajské omáčky a aspiku...) V dopise Stanisławu Ignacymu Witkiewiczovi Schulz psal: „Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić.“<sup>454</sup> Schulze fascinují momenty takové proměny. Hmotu lze spoutat pouze na moment, svoboda tvoření, byť nedokonalého, ji brzy znovu promění v jiný tvar, vtiskne jí jinou podobu.

Tuto svoji fascinaci promítá Bruno Schulz do postavy otce, Jakuba, jehož uchvacují „*formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików,*

---

<sup>452</sup> Obrazů jakéhosi nekonečného řetězce metamorfóz najdeme u Schulze celou řadu, srov. například závěr povídky *Sklepy cynamonowe*: „*Transformacje nieba, metamorfozy jego wielokrotnych sklepień w coraz to kunsztowniejsze konfiguracje nie miały końca. Jak srebrne astrolabium otwierało niebo w tę noc czarodziejską mechanizm wnętrza i ukazywało w nieskończonych ewolucjach zlocistą matematykę swych kół i trybów.*“ (Schulz 1964, s. 120.)

<sup>453</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, op. cit., s. 253 (zvýrazněno autorem).

<sup>454</sup> SCHULZ, Bruno. Do St. I. Witkiewicza. In: *Szkice krytyczne*, op. cit., s. 18.

*pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu (...)*“ (Schulz 1964, s. 92), tedy opět formy „zmrzačené“.<sup>455</sup> Sám se tím však dostává do pozice (pseudo)demiurga. Není-li definitivně mrtvé hmoty, jak píše Schulz,<sup>456</sup> je možnost tvořit v podstatě neomezená, množství možných forem bytí se zdá být neohraničené. (Nenechme se však zmýlit, Schulz si je dobře vědom, že zásobárna forem není zcela bezedná: „*Skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się wciąż na różnych kondygnacjach bytu.*“ (Schulz 1964, s. 89.) Taková představa není zcela v souladu s tím, co stojí u základů judaismu, není však cizí představám kabalistů. Bytí, jež nabylo určité formy, se může znovu „rozpustit“ v beztvaré, nezformované hmotě – a stejně tak se může v budoucnu k téže či jiné formě vrátit. Kabalisté znali mimo jiné koncept převtělování, respektive putování duší, kterému říkali *gilgul*. K této otázce se však podrobněji vrátíme v části věnované Bolesławu Leśmianovi.

Pokud již není možné zopakovat původní božský akt stvoření, jenž je i pro Bruna Schulze navýsost singulárním aktem, zbývají „ilegální metody“. „*Demiurgos był w posiadaniu ważnych i ciekawych recept twórczych. Dzięki nim stworzył on mnogość rodzajów, odnawiających się własną siłą. Nie wiadomo, czy recepty te kiedykolwiek zostaną zrekonstruowane. Ale jest to niepotrzebne, gdyż jeśliby nawet te klasyczne metody kreacji okazały się raz na zawsze niedostępne, pozostają pewne metody illegalne, cały bezmiar metod heretyckich i występnych.*“ (Schulz 1964, s. 81; zvýrazněno – M. B.) I slova o otcově nedokonalé demiurgii bývají citována snad v každé schulzovské studii: „– *Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga – mówił mój ojciec – zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość. Nie chcemy z nim konkurować. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej*

---

<sup>455</sup> Renate Lachmann interpretuje jako metamorfózu i „oživení neživého“, oživení neživé hmoty, stvoření golema (LACHMANN, Renate. *Demiurg a jeho fantasmata. Spekulace o mýtu stvoření v díle Bruna Schulze, op. cit.*, s. 184–185)

<sup>456</sup> „*Nie ma materii martwej – nauczał [otec – pozn. M. B.] – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie i niuanse niewyczerpane.*“ (Schulz 1964, s. 81.) Żaneta Nalewajk komentuje tento fragment v rámci širšího kontextu úvah o schulzovské metafoře: „Dzięki ustawicznemu przekraczaniu ontologicznego progu, jakie zachodzi w metaforze, niepostrzeżenie zaciera się też odrębność pomiędzy żywym i martwym (...).“ (NALEWAJK, Żaneta. *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010, s. 166.) Existence Schulzových golemovských postav je možná právě díky takovému neustálému překračování ontologických hranic a mezí, podobně jako tomu je v básních Bolesława Leśmiana. Jinou otázkou, která z výše uvedeného plyne, je jakýsi ontologický status hmoty – není-li hmoty definitivně mrtvé, jakým druhem života je obdařena? (Zejména v případě, kdy nebyla oživena podobně jako Schulzovi „golemové“...)



*sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy – jednym slowem – demiurgii.*“ (Schulz 1964, s. 82.) Tvůrčí rozkoš plyne v Schulzových povídkách právě z oné „nižší sféry“ zakládající si na vlastní nedokonalosti. Je nápodobou Božího aktu stvoření, záměrnou – a záměrně lacinou. Přesto ale otevírá možnost přiblížit se tímto způsobem Bohu (jakkoli tak Schulz činí s pomocí groteskní deformace). „Vzdálenost mezi člověkem, který se zabývá spojováním písmen s cílem vytvořit golema, a kombinacemi písmen, které činí Bůh, je zásadním způsobem umenšena.“<sup>457</sup>

Židovská mystická tradice pracuje s konceptem nedokonalého stvoření často. „(...) akt stvoření golema, jak je popsán v Talmudu, je u těchto kabalistů [provensálští kabalisté 13. stol. – pozn. M. B.] spíše než ve smyslu lidského konání na tomto světě chápán jako metafora nedokonalého stvoření, jež je schopno odrazet nejvyšší svět,“ píše o jednom z příkladů takového přístupu Moše Idel.<sup>458</sup> Halacha nicméně proti takové představě důrazně protestovala, neboť není-li výsledkem stvořitelského procesu bytost dokonalá (a tedy minimálně obdařená duší či darem jazyka), nelze – podle ní – o stvoření vůbec hovořit.<sup>459</sup> Fakt, že Schulz naopak z konceptu nedokonalého, heretického stvoření bohatě těží, tak může být důkazem, že jeho texty mají blíže k židovské mystické tradici než k jiným formám judaismu.

Vrcholnou realizací kabalistického konceptu nedokonalého stvoření je právě idea golema.<sup>460</sup> Jde však skutečně o prostou nápodobu, nebo spíše o vzpouru vůči Bohu? Chce Schulzův povídkový hrdina napodobit Boha, zopakovat Boží akt stvoření, aby tím uctil jeho velikost a schopnosti (respektive aby se mu takto – po vzoru mystiků – přiblížil?), anebo se Bohu naopak pokouší vzepřít, alespoň do jisté míry jej nahradit, předčit? Bruno Schulz jako by se neustále pohyboval na hraně obou těchto přístupů. Jeho hrdinové se svým stvořitelským konáním přibližují Bohu, ale současně si hříšně nárokují jeho bytostné právo, tedy právo tvořit. Vědomí nedokonalosti jejich vlastních stvořitelských schopností (a záliba v této nedokonalosti) je pak tím, co oba zmíněné přístupy vyvažuje a co neumožní dovést nápodobu Boha až ke zcela radikálně heretickým koncům.

---

<sup>457</sup> IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 140.

<sup>458</sup> *Ibidem*, s. 128

<sup>459</sup> *Ibidem*, s. 63–65.

<sup>460</sup> Například Renate Lachmann však tento motiv interpretuje spíše v kontextu tradice gnostické: „Gnostický demiurg je pánem hmoty, stvořitelem méněcenné, nedostatečné kosmické konstrukce. (...) Nicméně Schulz obrací tvůrčí princip gnostické demiurgie, tj. napodobování. Ukazuje se, že to není nápodoba dokonalosti, projevující se jako tvorba podobností, jež je cílem heterodoxních stvořitelských záměrů.“ (LACHMANN, Renate. *Demiurg a jeho fantasmata. Spekulace o mýtu stvoření v díle Bruna Schulze*, op. cit., s. 194.)

Podobné interpretační spory se ostatně vedou i o samotné židovské golemovské tradici.<sup>461</sup> Důležitý je přitom i způsob, jakým toto chápání golemovské tradice ovlivňuje či formuje podobu vztahu mezi Bohem a člověkem: „Zdánlivě primitivní představy se prolínají se vznešenou etikou. Bůh uvedl člověka do tohoto světa jako svého zástupce. Proto mu vdechl duši – aby ho sobě připodobnil. Judaismus je prodchnut myšlenkou na přímý vztah člověka a Boha. Je to spojení bez prostředníků, protože tak tomu Bůh chtěl. Židé věří, že člověk je Bohu skutečným partnerem, a právě tím se liší od všech ostatních bytostí i od golema.“<sup>462</sup> Jakkoli se proti tomu mohou námi analyzovaní autoři bouřit (u Aleksandra Wata je tento motiv ještě výraznější než u Bruna Schulze), a jakkoli tak mnohdy činí s pomocí grotesky a různé míry desakralizace, oba jsou si tohoto specifického vztahu mezi člověkem a Bohem – avšak při zachování odlišnosti obou světů, lidského a božského – vědomi a stavějí na něm.

Již zmíněný magický výklad procesu, respektive aktu stvoření golema podporuje Moše Idel – židovským mystikům podle něj nešlo o skutečné stvoření umělé bytosti (jak je později, jakkoli v pozměněné podobě, akcentováno v lidových příbězích a legendách o golemovi), ale právě o onen magický akt či úkon, jenž měl za cíl vyzdvihnout a oslavovat Boží dokonalost. Idel v této souvislosti navrhuje užívat termínu „ergetický“, ve smyslu takového druhu poznání, „kterého je dosaženo činem“.<sup>463</sup> Mystik napodobuje Boží stvoření a skrze ně poznává Boha samého. Neustálá oscilace mezi spekulativním přístupem (který se silně uplatňuje i u Bruna Schulze, srovnejme například spekulace o jazykové podstatě světa obsažené ve *Skořicových krámech*, otcovy spekulace o heretických stvořitelských metodách apod.) a zdůrazněním činu samotného (mimo jiné v novele *Wiosna*) je charakteristická i pro Schulzovu tvorbu. Gershom Scholem se v tomto ohledu drží výkladu rezervovanějšího a stvoření golema v židovské mystické tradici chápe jako záležitost ryze kontemplativní. Stvoření golema považoval Scholem za vnitřní prožitek mystika, jenž se dostal do jakéhosi stavu vytržení či extáze, především v důsledku kontemplanace písmen hebrejské abecedy: „Tworzenie Golema było w pewnym sensie szczególnie wysublimowanym doświadczeniem tego, kto wnikał w tajemnice kombinacji literowych Sefer Jecira.“<sup>464</sup> Magický aspekt

---

<sup>461</sup> Viz Idelovu polemiku mimo jiné se Scholemem: IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 22–23.

<sup>462</sup> PAVLÁT, Leo. Golem. In: *Golem v náboženství, vědě a umění. Golem en la religion, la ciencia y el arte*. POJAR, M., ed. Praha: Židovské muzeum v Praze, 2003, s. 17.

<sup>463</sup> IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 24

<sup>464</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 115. (Srov. slova Roberta Looby vztahující se k Schulzově povídkové sérii o manekýnech: „Ojciec jest mistykiem, a jeśli jego doświadczenia w dziedzinie tworzenia golemów są ograniczone głównie do teoretyzowania, zgodne staje się to

Scholem zcela nepomíjí (písmena hebrejské abecedy i Božího jména mají i pro něj magickou moc), uplatňuje ho však zejména ve vztahu ke spisu *Sefer Jecira*, případně k jeho komentářům a výkladům. I tady však zdůrazňuje zejména teosofickou rovinu a na *Sefer Jecira* nahlíží spíše jako na teoretický nástin sloužící k lepšímu pochopení a poznání toho, jak vznikl náš svět.<sup>465</sup>

Ani v případě Scholemova výkladu však golem nesloužil žádnému praktickému účelu. Židovská mystika kladla zprvu důraz na sám rituál „stvoření golema“, mnohdy nesoucí jisté iniciační znaky,<sup>466</sup> respektive na zvláštní stav ducha (mystické vytržení), jenž mystik zakoušel a s jehož pomocí vstupoval do určité formy kontaktu s Bohem. Byl-li tento rituál přesně vykonán (a kabala vytvořila celou řadu velmi podrobných a explicitních návodů, jak golema „oživit“), dostavila se určitá vize. V novele *Wiosna* Schulz naopak ponižuje mystiku a využívá golemů pro své vlastní (navíc notně přízemní) cíle. S podobným postupem se u něj přitom setkáme častěji.

Je-li tedy stvoření či oživování golemů zároveň cestou k Bohu, co pak tento postup činí s člověkem? „Sekundární tvoření“ Schulzových hrdinů – jehož se dopouštějí nejen v rovině teoretické spekulace, jako otec v sérii povídek o manekýnech – je záležitostí nebezpečnou. Připomíná tajné esoterní experimenty dávných mystiků (mnohdy opět v groteskní rovině), a to včetně akcentu známého z pozdější golemovské legendy, tedy nebezpečí, jaké takto stvořená bytost představuje, a to i pro samotného tvůrce. V případě Schulzovy postavy otce je toto nebezpečí přeneseno rovněž do jeho vlastního nitra. Sám je překvapen silou vlastní demiurgie, sám se s ní zmáhá: „*W twarzy mego ojca, rozwichrzonej grozą spraw, które wywołał z ciemności, utworzył się wir zmarszczek, lej rosnący w głąb, na którego dnie gorzało groźne oko prorocze. (...) Tak stał drętwy, z gorejącymi oczyma, drząc od wewnętrznego wzburzenia, jak automat, który zaciął się i zatrzymał na martwym punkcie.*“ (Schulz 1964, s. 30; zvýrazněno – M. B.) Stvořená věc do jisté míry ovládá svého stvořitele, zůstává součástí jeho samého. Může jít i o náznak budoucího otcova osudu (podle kabaly ten, kdo během procesu stvoření, respektive oživení golema chybuje, neohrozí ani tak svůj výtvar, ale spíše sám sebe). Otcova záliba ve zmrzačených a neúplných bytostech dovede nakonec i

---

z kabałą. Pewien wybitny kabalista skomentował, że ci, którzy chcieli po trzech latach medytacji stworzyć ciełeta, sami nimi są. Ważna jest jedynie medytacja nad świętym imieniem.“ LOOBY, Robert. Mit golema w twórczości Brunona Schulza, *op. cit.*, s. 105.)

<sup>465</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, *op. cit.*, s. 152.

<sup>466</sup> Viz např. *ibidem*, s. 156.

jeho samotného k podobným koncům – stává se vycpaným ptákem, švábem, napůl uvařeným krabem... I takovou degradaci lze přitom chápat jako změnu formy, další z řady metamorfóz.

Vytváření, respektive ožívování golemů je však zároveň cestou, jak nahlédnout sebe sama, případně jak proměnit sebe sama.<sup>467</sup> Ať už vyjdeme z předpokladu, že golem je pouze záležitostí lidské imaginace, nebo jej budeme chápat jako oživlou, respektive oživenou bytost, v obou případech má v sobě cosi z „já“ svého stvořitele – člověk, jenž golema stvoří nebo oživí, mu vnutí svoji vůli, nabídne mu roli, vnukne mu nějaký smysl či cíl, vtiskne mu cosi ze sebe samého. Vytváření golemů je tak zároveň snahou „exteriorizovat“ cosi ze sebe samého. Projektujeme se navenek, definujeme sami sebe skrze cosi vnějšího. Na rozdíl od Aleksandra Wata se Bruno Schulz nepouští do introspekce, „nerozdvojuje se“ a nenahlíží touto rozpolcenou optikou do vlastního nitra, ale zmnožuje obrazy svého vlastního „já“ pomocí řady hmotných manifestací, jakkoli omezených, pomocí projektování sebe sama do druhých.<sup>468</sup>

Již naznačená otázka vztahu hmoty a duše, respektive ducha je přitom u Schulze (a ostatně i v samotné židovské mystické tradici) nadmíru zajímavá. Nesouhlasíme zcela s Renate Lachmann, která tvrdí: „Nepřímé narážky na Golema, které je třeba dotáhnout v traktátu o imaginárních, nedodělaných kvazigolemech, jejichž efemérní existence leží plně v ruce jejich tvůrce, vynechávají kontroverzní moment oživení a oduševnění. Schulz trvá mnohem spíše na momentu látky a hmoty: také ten je konstitutivní složkou různých mýtů o stvoření.“<sup>469</sup> Schulze jistě hmota fascinuje, stejně tak ale najdeme ve *Skořicových krámech* místa, kde Schulzovi hrdinové „vdechují život“ svým golemovským bytostem nebo je – například s pomocí slova a jazyka – oživují. Než vypravěč novely *Wiosna* oživí voskové figuríny z panoptika, leží tyto bez hnutí a bez dechu: „*Leżeli wszyscy w łózkach bladzi*

---

<sup>467</sup> Srov. OWCZARSKI, Wojciech. *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, op.cit., s. 47. Podle Owczarského to, co se v příběhu *Wiosny* odehrává, není jen snahou proměnit život jednotlivých figurín, ale také procesem proměňujícím zásadním způsobem samotného hrdinu, respektive vypravěče příběhu. Autor však tento motiv žádným způsobem nevztahuje k židovské religiozní, potažmo golemovské tradici (a drží se výkladu psychoanalytického). Golem je nicméně zároveň místem spojení, prolnutí „vlastního“ a „cizího“: „Możliwość wchłonięcia nowego, obcego pierwiastka w strukturę własnej osobowości, odczuwanej jako niespójna i niepełna, jest przecież istotą powstawania ‚manekinowatych‘ fantazmatów.“ (*Ibidem*, s. 46.)

<sup>468</sup> V Schulzově případě si toho povšiml už Jerzy Jarzębski: „Pisarz, pragnąc dotrzeć do jądra własnej osoby, nie pogrąży się w introspekcji, ale przeciwnie: postara się ‚rozmnożyć‘ na szereg osobowości-masek, którym następnie każe działać w na polu kreowanej, na polu rekonstruowanej ze wspomnień i marzeń rzeczywistości.“ (JARZĘBSKI, Jerzy. *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*. In: JARZĘBSKI, J. *Powieść jako autokreacja*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 205.)

<sup>469</sup> LACHMANN, Renate. *Demiurg a jeho fantasmata. Spekulace o mýtu stvoření v díle Bruna Schulze*, op. cit., s. 202–203.

*śmiertelnie i bez oddechu.*“ (Schulz 1964, s. 259.) Určitá forma života je jim pak vnuknuta prostřednictvím slova: „*Nachylałem się nad nimi, wymawiając szeptem słowa dla nich najistotniejsze, słowa, które powinny były jak prąd elektryczny ich przeniknąć.*“ (Schulz 1964, s. 259). Takové šeptání v sobě snoubí hned dva stvořitelské principy, po nichž Schulz často sahá a jež jsou důležité i pro golemovskou tradici – stvoření prostřednictvím slova a pomocí oživujícího dechu. Nepomíná tedy zcela tento aspekt golemovského příběhu, tolik akcentovaný v samotné židovské tradici, jakkoli ho explicitně zdůrazňuje méně často (implicitně je však dokonale obsažen například v autorově koncepci stvoření skrze slovo a jazyk, jíž se budeme věnovat v dalších kapitolách).

Židovská představa o golemovi vyrůstá z přesvědčení, že hmota je závislá na duchu – hmotu musí oživit (a umělou bytost tak tedy stvořit) člověk, sám na rozdíl od golema obdařený duchem, většinou navíc člověk „čistý“, vyznačující se zvláštními schopnostmi nebo dodržující určitá speciální pravidla, člověk-asketa či člověk „zasvěcený“. Jeho výtvořiny pak samy duši nemají,<sup>470</sup> a jako takové jsou – opět – závislé na svém stvořiteli. Až pozdější legendy o golemovi komplikují situaci tím, že do příběhu vnášejí motiv ohrožení ze strany destruktivní síly reprezentované oživeným golemem, nad nímž jeho stvořitel („oživitel“) ztrácí kontrolu. (Podobný motiv však u Schulze nenajdeme.)

Někteří badatelé vyjádřili názor, že Schulzovy zmrzačené či jinak nedokonalé postavy jsou důsledkem boje hmoty s duchem.<sup>471</sup> Schulzovy voskové figuríny ani jiné jeho golemovské postavy však nejsou důkazem pomyslného vítězství ducha nad hmotou (anebo snad naopak?); nejsou ani jednoznačnou oslavou zdeformovaného, respektive omezeného bytí jako formy existence „nejvyšší“, která se skrze jisté omezení soustřeďuje jen na to nejpodstatnější, na jakýsi „kořen bytí“, na to, co je skutečně autentické (jak se zdá Schulze

---

<sup>470</sup> „A [co se týče] veškeré řeči: jestliže stvoření nemluví, [jako by] vůbec nebylo, neboť završení řeči [se neděje] jinak než skrze ducha (ruach). A jestli Rava stvořil muže a navrátil jej v prach, pak proto, že do něj nedokázal uvést ducha, který by mluvil a existoval v něm.“ (R. Jicchak ben Avraham ben David, *Peruš le-Sefer Jecira*, vydáno jako dodatek přednášky G. Scholema *Ha-kabala be-Provence*, vyd. Rivka Shatz, Jeruzalém 1962, s. 10; cit. podle: IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 125–126.)

<sup>471</sup> Viz např. KARKOWSKI, Czesław. Poezja na śmietniku. *Poezja*. 1978, č. 6, s. 66. Karkowski si ale všímá i jedné zajímavé věci: Schulzovy nedokonalé postavy vnímá jako „odpad“, jako bytosti neschopné žádných „instrumentálních činností“, jako bytosti nacházející se na „smetišti civilizace“ – právě pro svoji neužitečnost (*ibidem*, s. 65–66). Jedinou jejich opravdovou schopností je „kontemplace krásy světa“, a v tomto smyslu se tedy přibližují Schulzem vyzdvihovanému „prvotnímu člověku“, dotýkají se kořene bytí. Pro Karkowského jsou reprezentanty „duchovních hodnot“ a duchovní dokonalosti (právě proto, že je instrumentálně pojímaná a materiální skutečnost nezajímá). V tomto bodě je třeba s autorem polemizovat: Schulzovi golemové nejsou, jak píše autor studie, bytostmi vyššími než ostatní smrtelníci; nejde zde ani o striktně pojatý souboj ducha s hmotou. Jsou osekanou formou existence, která slouží svému „stvořiteli“ – ať už k ryze praktickým účelům, nebo jako forma kontaktu s Bohem, způsob, jak se mu skrze nápodobu stvoření přiblížit.

číst Karkowski). Schulze sice deformace fascinuje, ale jako figura nedokonalosti. Golem nemá své vlastní „já“, golem je vyprázdněnou formou, jež slouží jistému účelu. Opět se tak dostáváme k problematickému ontologickému statusu (či identitě?) takových bytostí.

Vraťme se ale nejprve podrobněji ještě k jednomu motivu. Pokud lze oživení golema chápat rovněž jakonápodobu Božího aktu stvoření, jak taková nápodoba vypadá? Napodobují Boha i Schulzovi hrdinové? Renate Lachmann protestuje proti výkladu, že Schulz (respektive jeho hrdinové) pouze a jednoduše napodobují. Schulz podle německé badatelky celým svým dílem protestuje proti principu mimesis. „Samotný postup stvoření se jeví jako přetváření, nové stvoření, ale nikoliv jako stvoření imitující.“<sup>472</sup> Imitující stvoření patří hmotě samé, jež automaticky, na principu paměti, opakuje jednou přijaté formy (viz již citovaný fragment *Traktatu o manekinach* o otcových fantaskních výtvořech: „*Były to w istocie istoty amorfne, bez wewnętrżnej struktury, płody imitatywnej tendencji materii, która, obdarzona pamięcią, powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty.*“ Schulz 1964, s. 89),<sup>473</sup> zatímco „nové“ stvoření, byť nedokonalé, je vyhrazeno až člověku, když do tohoto procesu zasáhne. Zásada podobnosti se zde mísí s inovativním stvořitelským záměrem (bez něhož není „nové, respektive druhotné stvoření“ možné – jak ostatně naznačuje i Schulz v novele *Wiosna*, když zdůrazňuje moment vnuknutí stvořitelské ideje voskovým figurínám). Nejde tedy o prostou imitaci. Kdybychom chtěli imitovat ať už Boží stvoření, nebo jakoukoli jinou formu existence, musela by být přesná a dokonalá, musela by věrně kopírovat svůj předobraz, respektive vzor – a Bruno Schulz nekopíruje. Nekopírují ani jeho hrdinové. Kopírování je právě jen prostou imitací, čímsi ubohým. Vytvořit novou formu bytí, vtisknout ji hmotě, je – přesto (nebo možná právě proto?), že půjde o formu omezenou, ohraničenou, „defektní“ – úkolem přeci jen vyšším, hodným kupříkladu otcovy pseudodemiurgické role.

Jiný pohled na otázku schulzovské „nápodoby“ nabízí Michał Paweł Markowski: Schulz nenapodobuje (a ostatně ani „nevymýšlí skutečnost“), nýbrž komentuje.<sup>474</sup> A komentář ponechává prostor tajemství. Toho si byl vědom i sám Schulz, když v dopise S. I. Witkiewiczovi psal: „Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitok w roztworze, dokoła których

---

<sup>472</sup> LACHMANN, Renate. Demiurg a jeho fantasmata. Spekulace o mýtu stvoření v díle Bruna Schulze, *op. cit.*, s. 208.

<sup>473</sup> Srov. povídku *Nemrod*, kde je existence Josefova štěněte poznamenána podobným opakováním minulého: „(...) i bywa, że znajduje w sobie odpowiednią reakcję już gotową: mądrość pokoleń, złożoną w jego plazmie, w jego nerwach.“ (Schulz 1964, s. 98.)

<sup>474</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, *op. cit.*, s. 179–180.

krystalizuje się dla nas sens świata. (...) Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany.<sup>475</sup> Vzápětí sám Schulz dodává, že ono „tajemství“ zůstává i pro básníka neproniknutelné („Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany.“)<sup>476</sup> (Prvotní) smysl zůstává neustále přítomný, je ale natolik vzdálený, respektive skrytý, že reálně zůstává nedosažitelným. Jinde Markowski dodává: „Niby wszystko determinuje, a jednak nic nie znaczy, jego znaczenie bowiem odzyskuje się, a raczej konstruuje z biegiem lat.“<sup>477</sup> Proto je potřebná ona neustálá exegeze. Přibližuje nás smyslu, udržuje svět v chodu, strukturuje jej a dodává mu dynamiku, avšak smyslu samého – jak ještě uvidíme – plně dosáhnout nelze, vždy se bude zčásti odhalovat, ale současně ztrácet v mnohoznačnosti.

Doplňme na závěr této kapitoly ještě jednu poznámku týkající se otázky Schulzovy nápodoby: má-li něco v Schulzových prózách jednoznačně „imitativní a iluzorní charakter“, je to Krokodýlí ulice ze stejnojmenné povídky. Je jaksi „polovičatá“, nerozhodně rozpolcená mezi několika různými formami bytí, provizorní a neúplná („*Mówiliśmy o imitatywnym i iluzorycznym charakterze tej dzielnicy, ale słowa te mają zbyt ostateczne i stanowcze znaczenie, by określić połowiczny i niezdecydowany charakter jej rzeczywistości.*“ Schulz 1964, s. 130–131). „Reálnost“ může mít v očích Bruna Schulze různou „hustotu“ a ne vždy ji lze popsat slovy: „*Język nasz nie posiada określeń, które by dozowały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość. Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego definitywum, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu (...).*“ (Schulz 1964, s. 131.) Prokletí Krokodýlí ulice a problém její „reálnosti“ spočívá v nedovršenosti – nic v ní se nestane úplně a zcela, žádný proces nedojde svého konce. Teoreticky se může stát všechno, ale ve skutečnosti se nestane nic. Člověk je „ohrožen možnostmi“, které ovšem nedojdou své realizace. I takové je omezení Schulzovy „imitativnosti“.

---

<sup>475</sup> SCHULZ, Bruno. Do St. I. Witkiewicza, *op. cit.*, s. 19.

<sup>476</sup> *Ibidem.*

<sup>477</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Powszechna rozwiązalność. Schulz, egzystencja, literatura*, *op. cit.*, s. 37.

## 6.5 „Nie byli to w samej rzeczy całkiem autentyczni Dreyfusi“

### Ontologie a autenticita Schulzových „golemů“

V novele *Wiosna* přijíždí do městečka panoptikum, „velké divadlo iluzí“. Josef s Rudolfem, dětští hrdinové příběhu, pozorují vystavované voskové figuríny: „(...) *poznałem bez trudu tamtych, którzy już tylko pozornie należeli do tego samego świata, w istocie zaś prowadzili oddzielone, reprezentatywne i zabalsamowane życie na piedestale, życie wystawione na pokaz i odświętnie puste. Stali w straszliwym milczeniu, ubrani w uroczyste tużurki, angiezy i żakiety z dobrego sukna, uszyte dla nich na miarę, bardzo bladzi, z wypiekami ich ostatnich chorób, na które umarli, i błyszczeli oczyma. W głowach ich nie było już od dawna żadnej myśli, tylko nawyk pokazywania się ze wszech stron, nałóg reprezentowania swej pustej egzystencji, który ich podtrzymywa ostatnim wysiłkiem.*“ (Schulz 1964, s. 239–240.)

Svět voskových figurín prezentuje autor jako barevný cirkus, v němž figuríny žijí své neúplné životy, svoji verzi žití vystavují na odiv, ale zároveň jde o život prázdný, respektive vyprázdněný.<sup>478</sup> Takové bytosti mají místo nohou dřevěné protézy a i jejich útroby a orgány jsou „imitované“. Schulz v tomto místě problematizuje svoji vizi golemovských bytostí poukazem na to, že umělí hrdinové *Wiosny* již zemřeli („...z *wypiekami ich ostatnich chorób, na które umarli...*“, Schulz 1964, s. 121). Stojí kdesi na hranici vzkříšení a nového stvoření, žijí tak nějak z povinnosti, nebo lépe – ze zvyku. Trpí tendencí „recitovat naučené role“, chtějí vyplnit známou, a proto bezpečnou formu – minimální a nejmenší možnou, protože důvěrně známou a vyzkoušenou. Netouží po duchu, rozumu, vlastní vůli. Principem schulzovských „golemů“ je právě ona (pasivní) forma, základní struktura, kostra, do níž Schulz, respektive jeho hrdinové – jako demiurgové – vkládají obsah, jakkoli omezený na jediné gesto, jedinou roli. Schulz tím zároveň bojuje proti pouhé a prosté imitaci. Dává formě pokaždé, respektive v každé konkrétní situaci jedinečný, ale zároveň omezený obsah.

<sup>478</sup> Podobnou metaforu vyprázdněné, pusté existence využívá Schulz – jak již bylo naznačeno – i v povídce *Ulica Krokodyli*, kde je tato prázdnota atributem komerční a falešné moderní obchodní třídy, hlásící se k degradaci a lacinosti: „*Pseudoamerykanizm, zaszczerpiony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności. (...) Rdzenni mieszkańcy miasta trzymali się z dala od tej okolicy, zamieszkiwanej przez szumowiny, przez gmin, przez kreatury bez charakteru, bez gęstości, przez istną lichotę moralną, tę tandetną odmianę człowieka, która rodzi się w takich efemerycznych środowiskach. (...) Wchodziło się do jakiegoś krawca, żeby zamówić ubranie – ubranie o taniej elegancji, tak charakterystycznej dla tej dzielnicy. Lokal był wielki i pusty, bardzo wysoki i bezbarwny. Ogromne wielopiętrowe półki wznoszą się jedne nad drugimi w nieokreśloną wysokość tej hali. Kondygnacje pustych pólek wyprowadzają wzrok w górę aż pod sufit, który może być niebem – lichym, bezbarwnym, odrapanym niebem tej dzielnicy.*“ (Schulz 1964, s. 122–124.) Známkou takové prázdnoty (celkové nivelizace) je i absence barev, šedí Krokodylí ulice.



Takoví „golemové“ jsou současně bytostmi ovládanými. Hrdinovi a vypravěči povídky v jedné osobě slouží jako armáda, jež má hájit jeho právo na Bianku. I proto připomínají Władysława Panasovi (a nejen jemu) golema z legendárních příběhů o rabi Löwovi: „Dodam, że podobną funkcję, obronną, pełnił również słynny w literaturze golem praski.“<sup>479</sup> Nemají vlastní vůli, konají (respektive mají konat) to, co jim jejich „stvořitel“ nakáže. Právě v podobných momentech se Schulz nejvýrazněji přibližuje golemovským legendám s jejich představou golema jako služebníka člověka. Novela *Wiosna* se tak lehce vymyká jiným Schulzovým povídkám, v nichž se o stvoření – namnoze jako o jazykovém aktu – spekuluje. Josef v této novele prakticky koná, oživuje „golemy“, kteří mu mají sloužit k dosažení vytčeného cíle.

Srovnajme: zlom v židovském smýšlení o golemovi přichází s obdobím renesance. V té době dochází i v jiných oblastech k prolínání tradičních židovských představ s některými prvky převzatými z tradice křesťanské či (novo)platónské, ale například i tradice alchymistické (a to jak v prostředí křesťanském, kde se mluví o tzv. křesťanské kabale, tak mezi samotnými Židy; toto mísení vlivů pak ovlivňuje i samu židovskou mystiku). V tomto kontextu se nezvyklé popularity dočkaly i nejrůznější koncepty umělých bytostí. Velmi často přitom z podobných představ postupně mizí důraz kladený dříve (a židovskou mystikou tradičně) na jazykový charakter takového stvoření, případně bývá upozadován či různě nově vykládán a modifikován.<sup>480</sup> Do popředí se naopak dostává „praktická“ rovina příběhu o golemovi – duchovní poznání má své završení v praktické realizaci aktu stvoření, duchovní kontemplanace je nahrazena fyzickým vytvářením golemovské bytosti. Golem je mnohdy skutečně vytvářen, jako jakási umělá postava z prachu a/nebo hlíny.<sup>481</sup>

---

<sup>479</sup> PANAS, Władysław. *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie“ Brunona Schulza*, *op. cit.*, s. 43.

<sup>480</sup> Viz například Lodovico Lazarelli, jenž ve svém textu *Crater Hermetis* na konci 15. století takto vykládá poselství knihy *Sefer Jecira*: „Abraham (...) v knize, jejíž jméno je *Sefer Jecira*, to jest *Knihy stvoření*, učil, jak vytvářet nové lidi: je třeba jít k opuštěné hoře, kde se nepasou žádná zvířata, z jejího středu vzít zem (Adamam), rudou [aduma] a panenskou zem, z ní pak učinit člověka a po jeho údech správně rozložit prvky písmen.“ (LAZARELLI, Lodovico. *Crater Hermetis*. Roma, 1955, s. 68; cit. podle IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, *op. cit.*, s. 156.)

<sup>481</sup> Moše Idel však upozorňuje i na dobovou popularitu poněkud odlišných představ, podle nichž je stvoření golema jakýmsi astrálním aktem, během něhož sestoupí do umělého těla astrální síly z vyšších světů (a není už tedy akcentováno například samo vytváření takového těla z prachu a/či hlíny; IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, *op. cit.*, s. 153). Idel v této souvislosti zmiňuje i paralelu mezi touto představou a koncepcí tzv. astrálního těla (*celem*), známou i ze židovské tradice (viz také SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*. Praha: Malvern, 2011, kap. *Celem, představa o astrálním těle*, s. 205–222.) K motivu astrálního těla se vrátíme v kapitolách věnovaných Boleslawu Leśmianovi.

Johannes Reuchlin, německý představitel tzv. křesťanské kabaly a hebraista, uvádí na začátku 16. století, že stvořený a oživený golem měl na čele napsáno či vyryto „JHVH elohim emet“ – smazáním *alef* ve slově „emet“ („život“) vzniklo slovo „met“ („mrtvý“), a golem byl takto zničen, znovu uspán, opět se proměnil v prach.<sup>482</sup> Tento motiv se později objevuje jako klíčový prvek v legendách o stvoření golema-umělého člověka.

Při formování golemovských legend<sup>483</sup> mohla sehrát svoji roli i představa, kterou (na rozdíl od Idela) často zmiňuje Gershom Scholem, a sice motiv telurických (zemních) sil. Nemohou-li totiž do golema jakožto nedokonalé bytosti vstoupit (respektive sestoupit) vyšší síly, například duše, musí jej rozpohybovat a oživit síly „zespodu“, síly zemní. Scholem snad vychází i z původní představy, podle níž byl výraz golem v již zmiňovaném biblickém žalmu 139 dáván do souvislosti s Adamem – Adam byl stvořen z hlíny, ze země, a proto i golem samotný je k telurickým silám země jistým způsobem vázán.<sup>484</sup> Golem je díky tomu do určité míry vitální, což mu umožňuje například pohybovat se (a v pozdějších legendách také nekontrolovatelně růst), avšak nemá duši, nemluví. Je záležitostí spíše mechanickou, obdobně jako Schulzovi „golemové“, ačkoli v Schulzových povídkách není tento telurický motiv výrazněji akcentován.<sup>485</sup>

---

<sup>482</sup> „Po (...) třech letech [studia „Knihy stvoření“ – pozn. M. B.], když byl [Jeremjáš – pozn. M. B.] zběhlý ve spojování písmen a podobných metodách, aby byl schopen jich použít, dokázal záhy pro sebe a své přátele stvořit nového člověka (*homo novus*), na jehož čele bylo napsáno *JHVH elohim emet*, „Bůh Tetragramaton [je] pravda“. Tu pocítil ten člověk, co je napsáno na jeho čele, a bez rozpaků vztáhl ruku a smazal a zničil první písmeno ze slova *emet*, kterým je *alef*. A zbyla tam slova *JHVH elohim met*, „JHVH Tetragramaton [je] mrtev“.“ (REUHLIN, Johannes. *De arte cabbalistica*. Stuttgart – Bad Cannstatt, 1964, fol. 73–74; cit. podle IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 158.)

<sup>483</sup> Nejstarší z golemovských legend, která zároveň uvádí konkrétního stvořitele umělé bytosti, pochází z polského prostředí – r. Elijahu Baal Šem z Chelmu, žijící ve druhé polovině 16. století, se zdá být jakýmsi pravzorem pražského r. Löwa, jemuž byl později golemovský příběh připsán. Polská legenda je ve své nejstarší zapsané podobě doložena pravděpodobně ze 30.–50. let 17. století (IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 175–176). Golem zde poprvé plní funkci pomocníka člověka, respektive svého stvořitele, příběh však nezmiňuje ani Scholemem protěžované telurické síly stojící za oživením umělé bytosti ani žádné nebezpečí, které mohl golem pro své okolí představovat. Je pravděpodobné, že tato polská legenda byla později přenesena do prostředí českého, respektive pražského, a připsána pražskému r. Löwovi, tedy Jehudu Löwovi ben Becalelovi zvanému také Maharal, a to přesto, že sám Löw se ve svých spisech o golemovi nezmiňuje (a když, tak ve filosofickém významu beztvaré pralátky či tupého člověka; SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*, op. cit., s. 154). Pražská legenda mohla vzniknout až zhruba 150 let po Löwově smrti, nejdříve v polovině 18. století, jak uvádí například Moše Idel (IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 208–209). Osvícenská verze legendy pak učinila z r. Löwa nikoli mystika, který oživuje golema kombinacemi písmen, ale „učence“, který přivede golema k životu pomocí ryze vědeckých, technických prostředků.

<sup>484</sup> Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 144–148.

<sup>485</sup> Wojciech Owczarski ovšem přesto na „telurický motiv“ v Schulzově, ale i Leśmianově tvorbě (v případě autora *Louky* jistě přesvědčivěji) upozorňuje: „Zresztą wszyscy trzej twórcy [Schulz, Leśmian a Kantor – pozn.

V některých případech bývala v židovské tradici dávána myšlenka stvoření golema do souvislosti se samotným procesem, jímž byl stvořen svět, tedy s kosmogonií. Projevuje se to zejména v pokusech o teosofický výklad příběhu o golemovi, jak je znám například z talmudického traktátu *Sanhedrin*. Proces emanace Božího světla, jímž vznikl svět, býval totiž v jedné své fázi chápán jako jakási antropomorfní struktura božských sil připomínající lidskou postavu.<sup>486</sup> Proces stvoření golema člověkem pak v takovém pojetí odráží, respektive napodobuje původní Boží emanaci, proces stvoření světa i samotnou strukturu „vyšších světů“. Představa o golemovi, umělé bytosti stvořené člověkem, tak odpovídá základní struktuře nejvyšších světů. Do této koncepce pak organicky zapadá i stará představa židovských mystiků o golemovi jakožto pralátce, v níž je potenciálně přítomno vše existující, respektive stvořitelné. Tato pralátka se může přerodit v jakoukoli formu bytí, přibrat jakýkoli tvar. Blízkost Schulzova chápání hmoty s přístupem řady směrů v židovské mystice k téže problematice je i v tomto případě velmi zajímavá.

V příběhu *Wiosny* zůstává voskovým figurínám jen pasivní forma, podobně jako v případě Bianky – tam je však znakem dokonalého bytí (neboť dokonale naplňujícího formu), zatímco v tomto případě se zdá být spíše znakem vyprázdňené, a proto ubohé existence. Existence, která se přesto nechce smířit se smrtí. (Mimo jiné tato pasáž znovu poukazuje na schulzovskou pluralitu světů – a také životů. Podobně jako u Leśmiana je smrt v autorově podání „stupňovatelná“, postupná, prochází různých fázemi, s nimiž lze experimentovat.)

Hierarchičnost a „stupňovatelnost“ bytí v Schulzových prózách se však projevuje i v golemovském motivu: ne všechny Schulzovy voskové figuríny jsou pasivní ve stejné míře. Zatímco arcikníže Maximilián se jen obtížně vžívá do své nové role, jiné figuríny se pro „novou ideu“ nadchnou rychleji, až musí hrdina příběhu brzdit jejich zápal. „*Najtrudniej pojmował sam arcyksiążę Maksymilian. (...) Musiałem go na nowo uczyć jego życia od*

---

M. B.] w swoich eksperymentach z materią przejawiają wrażliwość telluryczną. Spośród czterech żywiołów to właśnie ziemia najsilniej zdominowała wyobraźnię Kantora, Schulza i Leśmiana.“ (OWCZARSKI, Wojciech. *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, op.cit., s. 54.) Minimálně ve stejné míře, ne-li ještě častěji, se však u Schulze setkáme s tematizací živlu vzduchu.

<sup>486</sup> Sám Moše Idel zmiňuje například koncepci Jicchaka Slepého (která byla podle Idela v mnohém blízká i dalším provensálským kabalistům 13. století), podle níž probíhala Boží emanace v jakýchsi dvou „fázích“: prvotní, konstitutivní emanace vedla ke vzniku deseti božských sil, deseti *sefirot*, jež jsou rovněž ličeny jako „nádoby“. V rámci druhého procesu pak dojde k „výronu do těchto nádob“ a vzniká tak ona zmíněná antropomorfní struktura – Idel tento proces přibližuje i pomocí metafory „vlití ducha (v tomto případě Božího) do těla“, tedy do oněch prvotních nádob (IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělem člověku*, op. cit., s. 127). Stvoření golema člověkem by pak tento proces opakovalo, respektive napodobovalo. Podobné obrazy jsme ostatně identifikovali i na několika místech Schulzových próz.

początku. (...) Jego koledzy, pojętniejsi od niego, pomagali mi, podpowiadali mu reakcje, którymi powinien był odpowiadać i tak edukacja posuwała się powolnym krokiem naprzód. Był bardzo zaniedbany, po prostu spustoszony wewnątrz przez dozorców, mimo to doprowadziłem do tego, że na dźwięk imienia Franciszka Józefa dobywał szabli z pochwy. (...) Tak stało się, że reszta tego świętego kolegium o wiele prędzej zapaliła się i przejęła ideę, niż z trudem nadążający, nieszczęśliwy arcyksiąże. Zapal ich nie znał granic. Z wszystkich sił musiałem ich hamować. Niepodobna powiedzieć, czy pojęli w całej rozciągłości ideę, za którą walczyć mieli. Merytoryczna strona nie była ich rzeczą.“ (Schulz 1964, s. 260–261.)

Nejasnosti ohledně identity těchto bytostí připomínají nejasnost ontologického statusu židovského golema. Podobně jako u Leśmiana jsou i Schulzovy golemovské postavy pokusem postihnout nejrůznější formy bytí mezi oběma póly, které tradičně považujeme za jediné možné – být a nebýt. I Schulzovy postavy různým způsobem, respektive do různé míry jsou – anebo nejsou. Existence je „stupňovatelná“, i proto ostatně otec v povídce *Sanatorium Pod klepsydrą*, v tajemném sanatoriu-zásvěti, umírá postupně, v několika fázích, „na pokračování“, a vlastně není vůbec jisté, zda ještě žije, nebo už ne (respektive pro koho ještě ano a pro koho již ne). Podobný motiv najdeme i v závěrečné povídce *Ostatnia ucieczka ojca*.

Schulze zajímá kromě ontologické problematiky i otázka autenticity. Co to znamená být skutečně autentický, být opravdu sám sebou? Do jaké míry může být golem autentický, je-li výplodem opakování, respektive sekundárního stvoření? Jsme sami sebou, když naplňujeme předem danou formu, jako v případě Bianky, nebo když se formě snažíme naopak vzepřít? Postavy ze Schulzova „jarního panoptika“ připomínají slavné postavy dějin, ale tak docela jimi nejsou: „*Tak, nie byli to w samej rzeczy całkiem autentyczni Dreyfusi, Edisonowie i Luccheniowie, byli do pewnego stopnia symulantami.*“ (Schulz 1964, s. 240.) V kontextu našich úvah je však ještě mnohem zajímavější následující pasáž: „*Może byli w samej rzeczy obłąkanymi, przyłapanymi in flagranti w chwili, gdy wstąpiła na nich ta olśniewająca idée fixe, w momencie, kiedy ich obłąd był przez chwilę prawdą i – wypreparowany umiejętnie – stał się trzonem ich nowej egzystencji, czysty jak element, rzucony w całości na tę jedną kartę i już niezmienny. Mieli już odtąd tę jedną myśl w głowie, jak wykrzyknik, i stali na niej, na jednej nodze, jak w locie, w pół ruchu zatrzymani.*“ (Schulz 1964, s. 240.) Tak jako na řadě jiných míst, i tady si v Schulzově textu největší pozornost zaslouží slovesa. Ta v tomto případě nejen dynamizují děj, ale zároveň jsou nositeli těch nejpodstatnějších (a v námi sledovaném kontextu nejpodnětnějších) významů: do Schulzových voskových figurín v jistém

okamžiku (když si to přeje jejich „stvořitel“) vstoupí, respektive pronikne určitá utkvělá myšlenka, idea. Podobně jako v případě židovského golema jde o ideu danou (propůjčenou) jim zvnějšku, člověkem, který je stvoří, respektive oživí, a kterému mají zároveň sloužit. Stáváme se de facto svědky „nového zrození“, zrození „umělé bytosti“, svérázného schulzovského golema, jemuž je vnuknuta (vnucena?) myšlenka sloužící jedině přesně danému okamžiku a účelu, který je třeba splnit. Schulzovi „golemové“ jsou – dříve či později – naplněni touto ideou, jejich dosud prázdná existence nabyla smyslu, „tady a teď“.

Taková idea je ale zároveň jedinou rolí, k níž jsou předurčeni. „*Predestynowani do spalenia się w ogniu jakiegoś dogmatu byli pełni zachwytu, że zyskali dzięki mnie parolę, w imię której mogli umrzeć w walce, w wichrze uniesienia.*“ (Schulz 1964, s. 261.) Autor-demiurg je „oživí“, ale zároveň je svým stvořitelským gestem ovládá. Panuje nad nimi – podobně jako v židovské tradici „stvořitel“ (rabín, učenec, mystik...) panuje nad svým umělým výtvořem.

Nová existence Schulzových golemů je ovšem mechanická – a současně ohraničená, omezená, „invalidní“. V tomto obrazu se stýkají tradiční židovské představy o golemovi s obecnější, respektive zobecnělou představou o umělé bytosti, jakémusi robotovi, člověku-stroji, fungujícím právě čistě a pouze na mechanickém principu.<sup>487</sup> I dech, tak podstatný pro golemovskou tradici, je v tomto případě mechanickou záležitostí, důsledkem správně natočeného klíčku. „*(...) twarz jego poruszyła się, jakby obudzona, kąciki ust podniosły się w uśmiechu, oczy błysnęły i zaczęły toczyć się w swych orbitach, pierś, błyszcząca od orderów, wezbrała westchnieniem. Nie był to cud, był to zwykły trick mechaniczny. Nakręcony odpowiednio, odbywał arcyksiążę cercle według zasad mechanizmu, kunsztownie i ceremonialnie, jak był przywykł za życia.*“ (Schulz 1964, s. 241.) Bruno Schulz zde, podobně

---

<sup>487</sup> Tato představa se v literatuře projevuje řadou různých způsobů, srov. například vědecko-fantastické prózy Stanisława Lema (např. román *Golem XIV*), kde je golem chápán jako nebezpečné a snadno zneužitelné monstrum-stroj (srov. např. POSLEDNÍ, Petr. Stanisław Lem překračuje hranice. Sebereflexivní potenciál žánru. In: KUDLÁČ, A. K. K. a J. STUDENÝ, eds. *Pop & brak. Populární literatura v kontextu proměn literární kultury*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2014, s. 27–32). Srov. NEUBAUER, Zdeněk. Legenda o Golemovi – mýtus o náboženství vědy (Software of Golem – Hard Core of Science). In: *Golem v náboženství, vědě a umění*, op. cit., s. 46: „V psychologii vystupuje golem, jak řečeno (viz pozn. 17, c) jako ‚archetyp stroje‘ ohlašující se v mimovolním automatismu tělesných pochodů, pocíťovaných jako mechanické fungování těla, vystupujícího vůči svému nositeli jako trpná, tupá, netečná hmota, oživovaná a pohybovaná ‚duchem‘ – činným, božským principem, projevujícím se myšlením, vědomím, vnímáním, vůlí a inteligencí. Golem jakožto ‚*Lehm und Schem*‘ – hlína a jméno – je přímo modelovým znázorněním této v novověku převládnuvší představy typu ‚ducha/strašidla ve stroji‘, jež bývá označována jako ‚karteziánský dualismus‘.“ U Schulze jako by „zosobněnou vůlí a inteligencí“ byla osoba vypravěče a zároveň hlavního hrdiny většiny povídek. Ten zvnějšku ovládá své „golemy“, činí z nich „stroje“, bytost nikoli pohybuující se, ale kýmsi jiným „pohybovanou“.

jako Aleksander Wat ve svém *Piecyku*, groteskně převrací pomyslná hodnotová znaménka sfér duchovní/magické na jedné a materiálně-všední/profánní na druhé straně. Magický úkon oživení umělé bytosti je zcela zbaven své sakrální funkce, „oživení golemů“ přerůstá v groteskní obraz, stává se parodií božského stvoření.

V povídce *Traktat o manekinach (dokończenie)* přidává Schulz ke svým, již beztak dosti barvitým popisům umělých, respektive nedokonalých bytostí ještě popis vpravdě vědecký: „*U istot tak powstałych [výplody imitativní tendence hmoty – pozn. M. B.] można było stwierdzić proces oddychania, przemianę materii, ale analiza chemiczna nie wykazywała w nich nawet śladu połączeń białkowych ani w ogóle związków węgla.*“ (Schulz 1964, s. 90.) Kromě takřka alchymistického, pseudovědeckého jazyka stojí v této pasáži za povšimnutí také další zdůraznění dechu – takové bytosti dýchají, disponují tedy alespoň základními fyziologickými projevy bytostí živých (nejnižší, vitální duší, máme-li použít kabalistickou terminologii), ale „vyšších“ projevů života schopny nejsou.

Schulz své oživené voskové figuríny označuje zároveň jako „dvojníky sebe samých“. Či spíše – jako „*zaledwie dalekie sobowtóry własne*“, tedy bytosti, které nejsou ani samy sebou, ani přesným obrazem svých předloh, plnohodnotným dvojníkem. Nejsou to autentičtí Edisonové, jak už jsme zjistili.<sup>488</sup> „Voskové zmrtvýchvstání“ dovoluje pouze omezenou formu existence, zredukovanou, ale současně existenci, do níž proniklo cosi cizího, cizí element, jenž otázku schulzovské nápodoby, respektive imitace komplikuje. „*Trudno było zapewne w tym woskowym zmartwychwstaniu wejść dokładnie w siebie samego. Mimo woli musiało się przy tej sposobności wkraść weń coś nowego i groźnego, coś obcego musiało się przymieszać z oblędu tego genialnego maniaka, który go wykoncypował w swej megalomanii, a co Biankę napelnić musiało grozą i przerażeniem.*“ (Schulz 1964, s. 242.) Schulz naznačuje i možnou paralelu mezi osudem otce, propadajícího duševní chorobě, a voskových figurín („golemů“): „*Już przecież ten, kto jest bardzo chory, odsuwa się i oddala od siebie dawnego, a co dopiero tak niewłaściwie zmartwychwstały.*“ (Schulz 1964, s. 242.) Schulzovi „golemové“ „vstali z mrtvých“, ale v podobě, která je omezená ve všech svých aspektech, která plně neodpovídá jejich původní existenci, ale ani novému stvoření – figuríny nezvládají adekvátně sloužit účelu, pro něž byly oživeny. Golem je bytostí, jež ontologicky nezapadá do

---

<sup>488</sup> Představa dvojníka se v mystice, a nejen té židovské, objevuje poměrně často. Například Abraham Abulafia charakterizoval mystickou zkušenost jako zjevení duchovní bytosti připomínající člověka, respektive připomínající mystikovi jeho samého – taková bytost byla de facto jeho dvojníkem a jednalo se o zážitek či zkušenost primárně duchovního charakteru (viz IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 101). Podobný princip jsme mohli sledovat už v případě textů Aleksandra Wata.

našeho světa, narušuje jej, mění tradiční pojetí ontologie. Jemně naznačený motiv vzkříšení (zmrtvýchvstání) a nového zrození pak může korespondovat se starou židovsko-mystickou představou, podle níž byl golem před svým „oživením“ v rámci magického aktu nejprve pohřben – právě proto, aby mohl posléze (přinejmenším symbolicky) „vstát u mrtvých“.

V dopise Witkiewiczovi Schulz píše: „Życie substancji polega na zużywaniu niezmierniej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia.“<sup>489</sup> Hned v zápětí však dodává, že tato hra masek a neustálá změna rolí i forem je podkreslena hlubokou ironií, v jejímž rámci se herci vysmívají patosu svých rolí. „W zwyczajach, w sposobach życia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady.“<sup>490</sup> Neustálá změna forem je přitom tím, co svět udržuje v chodu. Nekončící řetězec metamorfóz udržuje hmotu při životě, neboť ta nemůže bez konkrétní formy existovat.<sup>491</sup> Golem, jehož nakonec rovněž čeká zničení, je tak u Schulze součástí obecnějšího principu, širšího motivu neustálé proměny.

## 6.6 „Kanada, Honduras, Nikaragua, Abrakadabra, Hiporabundia...“

### Golem a akt pojmenování

Vraťme se ještě podrobněji k jednomu obrazu spojenému v Schulzově próze s motivem golema, jenž nám obrázek Schulzových „golemů“ doplní o další podstatný akcent vztahující se k autorově pojetí stvoření a kosmogonie. Jedná se o stvoření skrze slovo, respektive oživení hmoty pomocí jazyka. I židovské, a zejména židovské mystické představy o golemovi vyrůstají z klíčové charakteristiky židovské mystiky jako celku, a sice z představy o jazykové podstatě stvořeného světa, z představy o kombinaci písmen jakožto technice, již byl stvořen svět. Písmena jsou v kabale chápána jako „(pra)látka“, matérie stvoření. Odtud je pak už jen krůček k metafoře světa jako textu, respektive knihy, kterou budeme podrobněji analyzovat v dalších kapitolách.

---

<sup>489</sup> SCHULZ, Bruno. Do St. I. Witkiewicza, *op. cit.*, s. 20.

<sup>490</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>491</sup> Srov. vyličení otcových experimentů z povídky *Kometa*: „– *Panta rei!* – *wolał i zaznaczał ruchem rąk wieczne krążenie substancji. Od dawna pragnął zmobilizować krążące w niej utajone siły, upłynnić jej sztywność, torować jej drogi do wszechprzenikania, do transfuzji, do wszechcyrkulacji, jedynie właściwej jej naturze.*“ (Schulz 1964, s. 414–415.) I zde ale dojde na zdůraznění ironie takového počínání: „*Eksperymenty ojca zaczęły nabierać charakteru magii i prestidigatorstwa, posmaku parodystycznej żonglerki.*“ (Schulz 1964, s. 417.) Ani sám autor však nevěří výlučně v ironii a parodii, srov.: „*Jego [otce – pozn. M. B.] problematyczne i kacarskie eksperymenty dotyczą korzeni tajemnicy świata.*“ (SCHULZ, Bruno. *Exposé o Sklepkach cynamonowych* Brunona Schulza. In: *Szkice krytyczne*, *op. cit.*, s. 6.)

V kabalistickém spise *Sefer Jecira* jsou za základ stvoření vzaty dvojpísmenné kombinace písmen hebrejské abecedy (spojení dvou písmen tento text nazývá „bránou“, 231 možných „bran“, dvojpísmenných kombinací, je tedy klíčem ke stvoření). Konkrétní techniky jak s kombinacemi písmen pracovat jsou pak již namnoze záležitostí pozdějších výkladů textu *Sefer Jecira*. Moše Idel uvádí například dvě možné fáze takového procesu: nejprve jsou zohledněny kombinace dvaadvaceti písmen hebrejské abecedy, ve druhé fázi jsou pak jednotlivá hebrejská písmena postupně spojována s písmeny tvořícími Boží jméno.<sup>492</sup> Tentýž autor pak upozorňuje, že ještě do začátku 13. století se ve výkladech *Sefer Jecira* úvahy o možném vztažení techniky kombinování písmen abecedy na stvoření člověka (nebo bytosti člověku podobné) neobjevovaly.<sup>493</sup> Situace se mění až v aškenázském chasidismu. Mnohé z tajného učení aškenázských chasidů později zaznamenal r. Eleazar z Wormsu, z jehož pera známe první doložený podrobnější popis procesu (či techniky) stvoření umělé bytosti. Podle autora spisu *Sefer ha-Šem* bylo tělo golema stvořeno z prachu a nad takto „slepeným“ tělem pak docházelo k odříkávání 221 kombinací dvojic písmen hebrejské abecedy.<sup>494</sup> Jazyk v tomto případě slouží jako jakási obdoba původního božského aktu vdechnutí ducha hmotě.<sup>495</sup>

Důraz kladený židovskou tradicí na jazyk se promítá i do úvah o podstatě stvořeného golema. Golem nemluví, není mu dána schopnost používat jazyk. Golemova němota je znakem jeho podřadného postavení, znakem nedokonalosti takto stvořené bytosti. Ani Schulzovi „golemové“ – ať je to krejčovská panna, vosková figurína nebo abstraktní manekýni z otcova vášnivého heretického traktátu – nehovoří. Talmud praví, že mluvící (tedy dokonalou) bytost stvořit nelze, protože i spravedliví, kteří se do stvořitelských experimentů pouštějí, hřeší... „Schopnost člověka tvořit má tedy svoje hranice.“<sup>496</sup> Toho si je velmi dobře vědom i Bruno Schulz a jeho hrdinové na tuto hru přistupují.

---

<sup>492</sup> IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 37–40. *Sefer Jecira* rovněž uvádí, že Bůh „spojil dvaadvacet písmen v jazycích“, a že „pochází každá bytost i všechna slova z jednoho jména“, z čehož Idel vyvozuje, že souhrn všech písmen abecedy představuje jedno z Božích jmen a zároveň bytost mající lidskou podobu (*ibidem*, s. 40).

<sup>493</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>494</sup> *Ibidem*, kap. Pojetí golema v aškenázském chasidismu, s. 69–86. Srov. SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 166.

<sup>495</sup> IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 71.

<sup>496</sup> *Ibidem*, s. 121. Sám Idel dává do souvislosti, respektive do kontrastu s tímto – jak zdůrazňuje doslovným výkladem Talmudu – jiný spis, kabalistickou knihu *Bahir*. V té se totiž uvádí, že „čistá duše je darem Božím“, je zbavena hříchu, a takto zcela čistý člověk proto dokáže stvořit i dokonalé bytosti (*ibidem*, s. 121). Na rozdíl od Talmudu tedy kniha *Bahir* předpokládá možnost existence „čisté, dokonalé duše“ a komplikuje tak otázku dokonalého, respektive nedokonalého sekundárního stvoření. Podobným směrem pak směřují úvahy pozdějších



V povídce *Genialna epoka* před očima hlavního hrdiny, utápějícího se v jakémsi horečnatém snu a blouznění, defilují bytosti-„zjevení“, „stvoření-otázky, stvoření-návrhy“. Samy neschopné pochopit vlastní identitu se zdají čekat na to, až je malý Josef pojmenuje. „*Wycofywały się tyłem, pochylając głowę i patrząc spode łba, i gubiły się same w sobie, wracały, rozwiązując się w bezimienny chaos, w rupieciarnię form.*“ (Schulz 1964, s. 182.) Tyto bytosti jsou součástí světa před pojmenováním, jehož se teprve dožadují. Nedojde-li k aktu pojmenování, vrátí se znovu do původního „bezejmenného chaosu“, z něhož vzešly. Těžko bychom v Schulzových prózách našli explicitnější doklad jeho představy o významu aktu pojmenování, jazykové podstaty světa a stvoření za pomoci jazyka, respektive slova, tak blízké tradičnímu židovskému pohledu na svět. Zůstat nenazvaným znamená propadnout chaosu, ocitnout se na smetišti forem, nebýt.<sup>497</sup>

Obdobně dokud hrdina *Wiosny* voskové figuríny neoživí, zůstávají bytostmi „bez textu“ („*Z dawniejszych czasów zachowali ten bezprzedmiotowy heroizm, pusty teraz i bez tekstu, ten płomień, to spalanie się w ogniu jakiejś koncepcji, to postawienie całego życia na jedną kartę.*“ Schulz 1964, s. 259). „Neživá dynamika“, která jediná figurínám zůstala, vyžaduje stvořitelkou myšlenku – a tu je snadné, v duchu schulzovské heretické nápodoby stvoření, zfalšovat: „*Jak łatwo jest sfalszować w tym momencie to słowo, podsunąć im pierwszą lepszą ideę – gdy są tak bezkrytyczni i bezbronni!*“ (Schulz 1964, s. 259.) Tak také vypravěč učiní: „*Nachylałem się nad nimi, wymawiając szeptem słowa dla nich najistotniejsze, słowa, które powinny były jak prąd elektryczny ich przeniknąć.*“ (Schulz 1964, s. 259.) Až poté figuríny ožijí, jakkoli je jejich existence „falešná“ a umělá: „*Otwierali jedno oko. Bali się dozorców, udawali martwych i głuchych. Dopiero gdy upewnili się, że jesteśmy sami, przypodnosili się na swoich posłaniach, obandażowani, złożeni z kawalków,*

---

kabalistů či rabinů 16. století, ovlivněných například užšími kontakty s křesťanským prostředím či dobově populární alchymii – Avraham Jagel rozlišuje na přelomu 16. a 17. století tzv. přirozenou magii, jejíž moc je omezená a jež dokáže stvořit pouze golema bez schopnosti řeči, tedy bytost nedokonalou, a kabalou jako vyšší formu magie, která dokáže stvořit i umělou bytost obdařenou schopností mluvit, tedy bytost dokonalou, mající ducha, respektive duši. Kabala je v Jagelově pojetí dokonalá například právě proto, že staví na myšlence jazykového stvoření pomocí kombinace písmen a jejich stvořitelské síly (*ibidem*, s. 161–163.)

<sup>497</sup> M. P. Markowski jde v této interpretaci ještě dále a vztahuje tento Schulzův obraz ke Schlegelově filosofii: „*Bezimienny chaos*‘ to synonym *rupieciarni form*‘. Bardzo to ciekawe zestawienie odsyłające do Schleglowskiego rozumienia chaosu jako czystej potencjalności, z której wyłaniają się wszelkie formy. Schulz łamie jednak ten obraz czystej potencjalności, wprowadzając weń rupiecie. *Rupieciarnia form*‘ nie jest składowiskiem odpadków, lecz – odwrotnie – rezerwuarem możliwych kształtów, źródłem, z którego wyłonią się przyszłe formy.“ (MARKOWSKI, Michał Paweł. *Powszechna rozwiązalność. Schulz, egzystencja, literatura*, op. cit., s. 112.)

*przyciskając drewniane protezy, imitowane, fałszywe płuca i wątroby.*“ (Schulz 1964, s. 259–260.)

Voskové figuríny jsou oživeny způsobem, jenž by se mohl bez potíží vepsat ve výše zmíněnou židovskou tradici. Arcivévodovi Maxmiliánovi šeptá vypravěč do ucha... jména! Nejprve Biančino, posléze – snad jako varování – jméno císaře Františka Josefa, v Schulzově próze reprezentanta nudného profánního světa omezujícího lidskou imaginaci. Rudolfovo album se známkami, které jej ostatně přivede i k myšlence oživit „golemy“-figuríny z panoptika, je „Knihou záře“, poezií, protikladem šedivého a nudného (a navíc – což je pro Schulzova hrdinu zvláště tíživé – neměnného) „světa prózy“ reprezentovaného Františkem Josefem I., jehož se bojí i voskové figuríny.<sup>498</sup> Nuda je v takovém světě obrazem sémantické prázdnoty. Album je naopak nástrojem stvoření, obsahuje v sobě návod jak tvořit. Je svérázným mikrokosmem, obrazem mnohosti světa tak, jak jej Bůh stvořil (nebo jak jej Bůh stvořit zamýšlel), protikladem unifikovaného světa Františka Josefa. Každý z tajemných krajů a exotických míst, jež v albu reprezentují poštovní známky, je pro malého Josefa ztělesněním některé z možností existujících v samotném Bohu. Přechod mezi takovými možnostmi je u Schulze navíc plynulý, otevřený, neustále možný. Každá z těchto možností je přitom uvedena v život pomocí slova, pojmenování – jakkoli se toto pojmenování zdá být náhodným výkřikem, libovolným shlukem hlásek. I takový postup je pak v očích dětského vypravěče následováním Boha, jehož malý Josef podezívá z koketování s náhodou, nahodilostí: „*Kanada, Honduras, Nikaragua, Abrakadabra, Hiporabundia... Zrozumiałem cię, o Boże. To były wszystko wybiegi Twojego bogactwa, to były pierwsze lepsze słowa, które Ci się nawinęły. Sięgnąłeś ręką do kieszeni i pokazałeś mi, jak garść guzików, rojące się w Tobie możliwości. Tobie nie chodziło o ścisłość, mówileś, co Ci ślina na język przyniosła. Mogłeś tak samo powiedzieć: Panfibras i Haleliwa, i powietrze załopotaloby wśród palm papugami do potęgi, a niebo, jak ogromna, stokrotna, szafirowa róża, rozdmuchana do dna – ukazałoby olśniewające sedno – oko Twoje pawiookie, urzęsione i przeraźliwe, i zamigotałoby jaskrawym rdzeniem Twej mądrości, zalsniłoby nadkolorem, zawiałoby nadaromatem.*“

---

<sup>498</sup> „Prozaický“ svět Františka Josefa I. je světem vyčerpaných forem, forem, kterým se po dlouhé řadě proměn nedostává energie na další změnu: „*Formy wszystkie, wyczerpawszy swą treść w nieskończonych metamorfozach, wisiały już luźno na rzeczach, na wół złuszczone, gotowe do strącenia.*“ (Schulz 1964, s. 232.) Je to svět nudy a pevně daných regulí, neposkytujících prostor fantazii ani stvořitelským experimentům, jež oba ústřední hrdiny *Skořicových krámů* tolik fascinovaly: „*(...) potężny ten demon [František Josef I. – pozn. M. B.] położył się swym ciężarem na rzeczach i zahamował wzlot świata. Franciszek Józef I pokratkował świat na rubryki, uregulował jego bieg przy pomocy patentów, ujął go w karby proceduralne i zabezpieczył przed wykojeniem w nieprzewidziane, awanturnicze i zgoła nieobliczalne.*“ (Schulz 1964, s. 233.)

(Schulz 1964, s. 203.) Věci vstupují v život aktem pojmenování, nazvání, a Schulzovi hrdinové Boha v tomto konání ochotně napodobují – s pomocí obdobných prostředků, respektive postupů.

V okamžiku, kdy „golemové“ splní úkol, pro který byli povoláni k životu, jejich role končí. Respektive – tak by tomu mělo podle tradice být. V Schulzově novele *Wiosna* se však vypravěči a hlavnímu hrdinovi v jedné osobě vytčený úkol splnit nepodaří – Bianku získá Rudolf, a tento fakt se stává symbolem Josefovy porážky. (Navíc i Bianka se ukáže nebýt tak zcela ideální, jak byl Josef do tohoto okamžiku přesvědčen. „*Z bliska widziana, jej piękność jak gdyby miarkuje się, wchodzi w siebie, jak skręcona lampa. Z świętokradczą radością obserwuję, że nosk jej nie jest wcale tak szlachetnie skrojony, a cera daleka od idealnej doskonałości.*“ Schulz 1964, s. 255. Biančina krása je sice o chvíli později znovu oživena, avšak později, když oba hrdinové vkročí do „nelegálního času“ tajemné jarní noci, propadne i Bianka zvláštní dezorganizaci: „*Ona, taka zawsze opanowana i poważna, samo uosobienie karności i pięknej dyscypliny, staje się teraz pełna kaprysów, przekory i nieobliczalności. Papiery leżą rozłożone na wielkiej równinie jej koldry, Bianka bierze je niedbale do ręki, rzuca w nie od niechcenia okiem i wypuszcza obojętnie spomiędzy luźnych palców.*“ Schulz 1964, s. 256–257. Znakem takové ztráty dokonalosti je i ztráta úcty ke knize a psanému slovu, již se Bianka dříve vyznačovala.)

Oživené voskové figuríny se tak nakonec stávají zbytečnými, nepotřebnými. Jejich „okamžik slávy“ končí, sekundární falešná demiurgie prokazuje svoji omezenost. V okamžiku, kdy padne idea, která byla „golemům“ při aktu oživení vtisknuta, mizí ze scény i oni sami. Jak ale zničit oživenou hmotu – víme-li, jak mocným nástrojem v Schulzově literárním světě právě hmota je? „*Nie wiem, do jakiego stopnia pojęliście ideę, w służbę której was zaprząłem, do jakiego stopnia wstąpiła ona w was i stała się krwią z waszej krwi. Ta idea, jak widzicie, bankrutuje, bankrutuje na całej linii. Sądzę, że co do was, to przeżyjecie to bankructwo bez większej szkody, skoro przeżyliście bankructwo własnej waszej idei. Jesteście już niezniszczalni.*“ (Schulz 1964, s. 263.)

Idea zničení golema byla téměř od počátku přítomná i v židovské tradici. Už ve spisu *Sefer Jecira* se píše, že stvořitelskou techniku kombinace dvou písmen hebrejské abecedy lze ideálně demonstrovat na dvou kruzích, které se otáčejí oběma směry – pohyb kruhu vpřed měl symbolizovat pozitivní sílu, která je s to rozhybat proces stvoření, naopak pohyb kruhů vzad byl vnímán jako síla negativní, destruktivní, která stvořenou bytost znovu zničí. Jiná technika,

kteřou zmiňuje například i Eleazar z Wormsu,<sup>499</sup> spočívala ve zničení golema pomocí kombinací písmen z druhé poloviny hebrejské abecedy (polovina první tak byla vyhrazena moci stvořiteľské a druhá destruktivní). Podobný destruktivní prvek a motiv zničení golema se posléze přenáší i do golemovských legend, v nichž začne golem představovat nebezpečí pro člověka a musí být proto zničen.<sup>500</sup> Bruno Schulz však toto základní schéma cele nenaplníuje. Onen poslední krok, zničení uměle vytvořené či oživené bytosti, schází. „Jste nezničitelní“, říká svým „golemům“. Schulz je nechává odejít, odmítá přejmout zodpovědnosti za jejich další osudy.

## 6.7 „Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacyj...“

### Svět jako text a jeho komentář

„*W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich. Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacyj, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia mięsz złotych gruszek.*“ (Schulz 1964, s. 47.) Úvodní slova Schulzova debutového prozaického souboru (a současně jeho první povídky) naznačují dvě stěžejní témata, takřka obsese, jimž Bruno Schulz svoje prózy zasvěti – jsou jimi kniha a světlo. S nimi je zároveň neodmyslitelně spjata dvojí symbolika strukturující literární světa autora *Skořicových krámů* – symbolika Knihy a symbolika světelná, úzce spjata s motivem stvoření. Podívejme se nejprve podrobněji na Schulzovu originální „poetiku textu“.

Citované věty uvozující povídku *Sierpień* jsou – mimo jiné – představením strategie, kterou Schulz využívá neobyčejně často: jeho hrdinové čtou v knize prázdnin. Schulz zde sahá po metafoře, respektive toposu světa jako knihy, respektive textu, dobře známým jak ze židovské, tak i křesťanské tradice. Připodobnění světa k textu má přitom u Schulze své místo i přesto, že je podrobováno parodizaci a groteskní deformaci; víra Schulzových hrdinů v

<sup>499</sup> IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*, op. cit., s. 72–73.

<sup>500</sup> V legendě spojované s rabi Löwem mu golem sloužil celých šest dní, avšak před příchodem šabatu, dne odpočinku, mu rabi Löw vyjmul šem a uspal ho tak. Podle této legendy však jednoho dne na šem v golemově čele zapomněl a golem začal během bohoslužby, probíhající právě v synagoze, ohrožovat své okolí. Rabi Löw proto bohoslužbu přerušil (v momentu zpěvu 92. žalmu), golemovi vyjmul šem a definitivně jej pohřbil. Když se znovu vrátil do synagogy, nechal žalm 92 odzpívat ještě jednou – od takto podané legendy je dodnes odvozováno specifikum liturgie pražské Staronové synagogy. (Viz např. TOMEK, Vratislav Václav. *Pražské židovské pověsti a legendy*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 2007, s. 55–62.)

transcendentní pravdu (jejíž zárukou byl v judeokřesťanské tradici Bůh, dávající „textu světa“ smysl) trvá jen do jistého okamžiku, je ale nahrazena neméně autentickou vírou ve smysl, jenž „textu světa“ dávají (namísto Boha) sami hrdinové *Skořicových krámů*.

Metafora světa jako textu, respektive knihy je v Schulzově případě „obousměrná“ – text či kniha je rovněž svébytným světem, jedním z mnoha. Kniha je mikrokosmem, a zároveň matricí, na jejímž principu (či podle jejíhož vzoru) jsou budovány další světy (jako v případě alba s poštovními známkami z novely *Wiosna*). Co je v literárním světě Bruna Schulze podstatné, to je opisováno s pomocí metafory „svět-text/kniha“. Svět je souborem písmen, znaků – a za nimi se skrývající, respektive jimi zakládaných obrazů a figur. Takové znaky spolu komunikují – a mimetické vztahy nabývají povahy vztahů intertextuálních.<sup>501</sup> Kniha je zásobárnou forem a světů, je nejen textem, ale i pre-textem, zahrnuje v sobě nespočet možností a potencialit. V novele *Wiosna* proto Schulz ne nadarmo volí – jako variantní obraz Knihy – metaforu „zásobníku“, alba poštovních známek, jež představují „možné světy“. Kniha je prostorem, kde preexistují jiné světy čekající na své objevení.<sup>502</sup> Jedná se o představu, která je velmi blízká židovské tradici pojmání posvátného textu jako paradigmatu Božího stvoření světa, jež v sobě zahrnuje celé universum.

Z uvedené metafory pak logicky vyplývá, že svět lze číst stejným způsobem, jako čteme knihu. Metafora čtení je jednou z nejfrekventovanějších, jichž Schulz využívá. Jeho hrdinové mnohdy listují stránkami tajemných knih a dávají tak vzniknout novým světům. Bytí ve světě se stává listováním knihou. V Schulzových textech však zároveň nabývá jistých specifik, která dovolují číst tuto metaforu v kontextu židovské tradice psaného slova.

Čtení světa je současně jeho interpretací, výkladem; bytí ve světě je zákonitě neustávající exegezí. Jako by bez této neustálé exegeze, bez kontinuálního studia „textu světa“ svět nemohl existovat. Interpretace znaků, jež nás obklopují, dává skutečnosti smysl –

---

<sup>501</sup> STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, op. cit., s. 45. Podle Staly mnohými Schulzovými slovy „wydaje się rządzić, przynajmniej w pewnym przekroju, taka koncepcja mimetyczności, która odsuwa ciągle rzeczywistość gdzieś głębiej lub obok, gdzie relacje mimetyczne mają charakter intertekstualny – raczej między jednym a drugim przedstawieniem, niż między tekstową imitacją a pozatekstowym oryginałem, „autentykiem“.“ (*Ibidem.*)

<sup>502</sup> S tím v zásadě korespondují dvě základní charakteristiky Schulzova textu pojímaného jako metafora, které uvádí *Słownik schulzowski*: „1) użycie słowa ‚tekst‘ wskazuje, że dane zjawisko jest dla Schulza ‚całością‘, a nie pojedynczym, wyizolowanym elementem; 2) ‚tekst‘ jest nośnikiem ‚głębszego‘ znaczenia, nazywanego ‚tekstem właściwym‘, które okazuje się równocześnie ‚tekstem domyślnym‘.“ (*Słownik schulzowski*. BOLECKI, Włodzimierz, Jerzy JARZĘBSKI a Stanisław ROSIEK, eds. 2. vyd. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006, s. 393–394.) První z těchto charakteristik metafora světa jako textu přímo vyžaduje, respektive ji předpokládá, druhá odkazuje na jednu ze základních schulzovských představ, ke které se vrátíme později v souvislosti s metaforou „čtení světa“ a hledání v „jeho textu“ pravého (skrytého) smyslu.

a i proto se do ní Schulzovi hrdinové pouštějí mnohdy (obrazně řečeno) po hlavě, i za cenu chybné analýzy, přecenění vlastních možností, absurdní nadinterpretace. Tato metafora zároveň organizuje celou tvorbu Bruna Schulze, jak na rovině sémantické, tak stylistické. Slova „text“, „kniha“, „jazyk“, „psát“, „číst“ (a podobné výrazy z téhož sémantického pole vztahujícího se k pojmům „kniha“ a „čtení“) se v mnoha podobách a kontextech prolínají celými *Skořicovými krámy*. Podobně je tomu i v autorových esejích či teoretických textech a recenzích. Mnohdy jsou tyto výrazy navíc synonymní, zastupují se navzájem. Neplní však roli pouhého stylistického prostředku, a už vůbec ne ornamentu. Strukturují Schulzův literární svět, stávají se jeho „gramatikou“.<sup>503</sup> Svět je strukturován jako text a život se stává popisováním bílých listů papíru. V povídce *Noc lipcowa* vypravěč poznamenává: „*Nikt jeszcze nie napisał topografię nocy lipcowej. W geografii wewnętrzznego kosmosu te karty są niezapisane.*“ (Schulz 1964, s. 273.) Sám akt psaní povídky, a tedy poetický popis titulní červencové noci, se pak stává popisováním prázdných stránek. Jiný příklad najdeme v povídce *Martwy sezon*: „*Podczas gdy godziny nocy płynęły, siedział ojciec w pozornym skupieniu i znaczył marginesy listów dotknięciami pióra w czarne latające gwiazdki, diabliki atramentu, puszki kosmate wirujące błędnie w polu widzenia, atomy ciemności oderwane od wielkiej nocy letniej za drzwiami. (...) Ojciec czekał, czekał niecierpliwie i nasłuchiwał wpatrzony w jaskrawą biel papieru, przez którą płynęły te ciemne galaktyki czarnych gwiazd i pyłów.*“ (Schulz 1964, s. 305.)

Co je podstatné, to se – tak či onak – vztahuje k textu a metafoře (či motivu) čtení. Bianka z novely *Wiosna*, idol vypravěče Josefa a cíl veškerých jeho fantaskních snažení, je ve své ideální (či zidealizované) podobě vyličena – jak jinak – s knihou v ruce: „*Wielka lampa z różowym abazurem płonie w głowach łóżka. W jej różowym półmroku Bianka spoczywa wśród ogromnych poduszek, niesiona wezbraną pościelą, jak przyplływem nocy, pod oknem szeroko otwartym i transpirującym. Bianka czyta wsparta na bladym ramieniu. Na mój głęboki ukłon odpowiada krótkim spojrzeniem znad książki.*“ (Schulz 1964, s. 255.) Podzim z povídky *Druga jesień* je připodobňován k obrovské knihovně shromažďující (opět v groteskní rovině, do níž Schulz své obrazy často obrací, neboť se – minimálně v této povídce – nacházíme ve světě nezdařilé kopie a „provinčního muzea“ druhořadých imitací „jalovou moudrost 365 dnů slunečního roku“ – a jeden jarní den k šibalovi knihovníkovi ochutnávajícímu, dokonce poněkud lehkovážně, „ze zavařenin všech věků a kultur“,

---

<sup>503</sup> BOLECKI, Włodzimierz. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. 2. vyd. Kraków: Universitas, 1996, s. 258.

jednoduše řečeno ze starších textů. Schulzova próza tím zároveň odhaluje svoje hluboce intertextuální podloží: „*Ach, dzień jesienny, ten stary filut-bibliotekarz, łażący w spelzłym szlafroku po drabinach i kosztujący z konfitur wszystkich wieków i kultur! Każdy krajobraz jest mu jak wstęp do starego romansu. Jakże się świetnie bawi, wypuszczając bohaterów dawnych powieści na spacer pod to zadymione i miodne niebo, w tę mętną i smutną, późną słodycz światła! Jakich nowych przygód dozna Donkiszot w Soplicowie? Jak ułoży się życie Robinosonowi po powrocie do rodzinnego Bolechowa?*“ (Schulz 1964, s. 291.)

Srovnejme tato slova s pasáží z novely *Wiosna*: „*Proszę mi podać rękę, krok jeszcze i jesteśmy u korzeni i natychmiast staje się gałęzisto, mrocznie i korzennie jak w głębokim lesie. (...) Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. (...) Wszystko, cośmy kiedykolwiek czytali, wszystkie zasłyszane historie i wszystkie te, które się nam mającą od dzieciństwa – nigdy niezasłyszane – tu, nie gdzie indziej jest ich dom i ojczyzna. Skądże by pisarze brali swe koncepcje, skądże by czerpali odwagę do wymyślania, gdyby nie czuli za sobą tych rezerw, tych kapitałów, tych rozliczeń stokrotnych, którymi wibrują Podziemia.*“ (Schulz 1964, s. 217.) „*Temné fundamenty*“, o nichž je řeč, jsou jakýmiś továrnami na příběhy, jejich líhněmi. Titulní jaro pak vyrůstá z příběhů – a příběhy (další z variantních obrazů ze sémantického pole textu, Schulzem tolik oblíbeného) propojují minulé se současným a budoucím, v neustálém koloběhu „vstávají z mrtvých“ a zakládají jakési matrice. Staré příběhy jsou čteny nanovo; jejich oživení znamená nový počátek, jakýsi restart v procesu hledání ztraceného smyslu, novou šanci – tentokrát, snad, na konečně „správné“ přečtení... Zároveň spolu tyto „texty“ (příběhy) neustále komunikují.

Schulzova intertextualita má i další rovinu: každé slovo je, jak jsme již zjistili, úločkem, fragmentem – a pokud úločkem, kdesi se nutně nachází zbytek celku, k němuž dané slovo původně patřilo. Takový dialog fragmentu se zbytkem celku je podobou intertextuality, která Schulze zajímá především. „Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów.“<sup>504</sup> Krzysztof Stala píše v souvislosti se Schulzovými prózami o specifickém „intertextuálním *bric-à-brac*“, jenž je právě efektem Schulzovy hry s tradicí; hry, která se odvolává především na styl různých období a uměleckých směrů.<sup>505</sup>

---

<sup>504</sup> SCHULZ, Bruno. Mityzacja rzeczywistości, *op. cit.*, s. 11.

<sup>505</sup> STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, *op. cit.*, s. 74. „Można by nawet postarać się tutaj o pewną ‚systematykę‘: w obrazach ‚docierania do

Podobných příkladů, mnohdy ještě explicitnějších, bychom ve *Skořicových krámech*, jak ještě uvidíme, našli nespočetně. Některé Schulzovy prózy jsou jednoznačně psány „ve znamení Knihy“,<sup>506</sup> ale nejen v nich hrají podobné obrazy zásadní roli. Podívejme se podrobněji na několik příkladů.

Šedivou, bezbarvou, protože falešnou, komerční a povrchní Krokodýlí ulici ze stejnojmenné povídky nelíčí autor pouze s využitím světelné, respektive barevné symboliky („*Wszystko tam było szare jak na jednobarwnych fotografiach, jak w ilustrowanych prospektach.*“ Schulz 1964, s. 124). I v tomto případě využívá Schulz metaforu světa jako knihy. Protože je však tato ulice symbolem komerce, vyprázdněného a degradovaného světa, nabývá i Schulzova metafora poněkud odlišného charakteru – svět Krokodýlí ulice se stává světem reklamního prospektu, brakového čtiva a obyčejného inzertního plátku, kde „*zagnieżdżyły się pasożytniczo podejrzone anonse, drażliwe notatki, wątpliwe ilustracje (...)*“ (Schulz 1964, s. 51).<sup>507</sup> Také v tomto případě využívá Schulz již známého postupu a Krokodýlí ulicí lze procházet, jako bychom listovali stránkami levného prospektu: „*(...) wędrując po tej części miasta, miało się w istocie wrażenie, że wertuje się w jakimś prospekcie, w nudnych rubrikach komercyjnych ogłoszeń (...)*.“ (Schulz 1964, s. 124.) Realita Krokodýlí ulice je „tenká jako papír“ a prozrazuje tak svůj imitativní charakter; připomíná vybledlou fotografii, ne skutečný svět, je maškarádou a lacinou parodií. I ševcovský obchod, do něhož Schulzův hrdina vstupuje, se ukazuje být čímsi zcela jiným pod vnější fasádou a maskou ševcovské dílny: prázdnota dílny se v ten okamžik mění ve sklady plné knih, časopisů, rytin a fotografií. Nikoli ovšem knih vážně míněných, ale takových, které v návštěvníkovi obchodu probouzejí chtivost a nízké pudy, vyvolávají „povšechnou prostopášnost“. „*Te winiety, te ryciny przechodzą stokrotnie najśmielsze nasze marzenia. Takich kulminacji zepsucia, takich wymyślności wyuzdania nie przeczuwaliśmy nigdy.*“ (Schulz 1964, s. 125–126.) V Schulzově literárním světě se odkazy na takřka posvátnou váhu textu neustále proplétají s parodistickými obrazy falešných nápodob takového textu.

---

głębi‘ zacytowana zostaje symbolistyczna wrażliwość na ideę, na nieuchwytnie centrum znaczeniowe; poprzez metaforykę pasożyta i choroby prześwieca dekadentyzm; w obrazach przestrzennego rozrastania (...) widać ślady estetyki ekspresjonistycznej; z kolei w motywach eksperymentalnej kreacji, łączenia i dopasowywania różnych elementów (ojciec-demiurg) – nieco ironiczne potraktowanie praktyk awangardy.“ (*Ibidem.*)

<sup>506</sup> BŁOŃSKI, Jan. Świat jako Księga i komentarz, *op. cit.*, s. 68.

<sup>507</sup> Srov. závěr povídky: „*Ulica Krokodyli była koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego. Widocznie nie stać nas było na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlorocznych gazet.*“ (Schulz 1964, s. 132.)



Povídka *Noc wielkiego sezonu* přirovnává titulní noc, v níž se otcův obchod fantaskně proměňuje v dávný Kanaán, k falešnému třináctému měsíci, k apokryfu, ke stránkám potajmu vloženým mezi kapitoly Knihy, jež mají působit dojem autenticity, přináležetosti ke Knize. Pokoj, v němž se otec věnoval účtům a administrativě, je důsledně vyličen jako plod listování fakturami a šumu čísel: „*Ojciec mój siedział znowu w tylnym kontuarze sklepu, w malej, sklepionej izbie, pokratkowanej jak ul w wielokomórkowe skrzynki registratury i łuszczącej się bez końca warstwami papieru, listów i faktur. Z szelestu arkuszy, z nieskończonego kartkowania papierów wyrastała kratkowana i pusta egzystencja tego pokoju, z nieustannego przekładania plików odnawiała się w powietrzu z niezliczonych nagłówek firmowych apoteoza w formie miasta fabrycznego, widzianego z lotu ptaka, najeżonego dymiącymi kominami, otoczonego rzędami medali i ujętego w wywijasy i zakręty pompatycznych et i Comp.*“ (Schulz 1964, s. 146–147.) Celou povídkou se přitom proplétá výrazný židovský motiv – nejen v podobě zmiňované účte k psanému slovu, projevující se i v citované pasáži. *Noc wielkiego sezonu* je v podstatě groteskní verzi Mojžíšova příběhu. Otec se zde stává prorokem a zákonodárcem, díky němuž se „jeho lid“ – v Schulzově podání líní, nespolehliví a světskými zájmy zaměstnaní příručí – stává, respektive má stát „lidem Božím“, vyvoleným. V jistý okamžik se pak otec navíc promění z rozzlobeného proroka přímo ve stvořitele – když z polic doslova vypustí barevné role plátna a látek, promění se jeho obchod (opět v jakési verzi mikrokosmu) v místo, kde se odehrává opětovné stvoření světa („soukenná kosmogonie“, jak píše Schulz), jemuž právě otec v roli stvořitele vtiskuje tvar a konkrétní podobu.<sup>508</sup>

Otcův obchod se proměňuje v legendární Kanaán. Příručí u úpatí hory Sinaj, „vyrostlé z otcova hněvu“, uctívají Baala, bezbožně obchodují s barevnými látkami a hřeší bezuzdnou zábavou (a prostor Jakubova obchodu se – opět na principu metamorfózy, tentokrát vztažené na práci s prostorem – zázračně proměňuje v horskou krajinu z Pentateuchu). Nic si přitom nedělají z hněvu otce, tyčícího se nad nimi v rozzlobeném gestu. Sám Schulz přitom připomíná absurditu takového obrazu dovoláním se grotesky, parodie: „*Gdy ojciec mój, przerażony ohydą grzechu, wrastał gniewem swych gestów w grozę krajobrazu, w dole beztroski lud Baala oddawał się wyuzdanej wesolości. Jakaś parodystyczna pasja, jakaś zaraza śmiechu opanowała tę gawiedź. Jakże można było żądać powagi od nich, od tego ludu*

---

<sup>508</sup> Władysław Panas v rámci své interpretace povídky *Noc wielkiego sezonu* připomíná, že se jedná o jednu z pasáží, v níž je motiv stvoření přímo a explicitně „nazván“. Sám pak v Schulzových povídkách hledá ještě jiné obrazy stvoření, méně zjevné či přímo skryté, které podle něj odkazují zejména na luriánskou kabalou (PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 44–46).

*kolatek i dziadków do orzechów! Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków, mielących bezustannie kolorową miazgę słów!*“ (Schulz 1964, s. 154.) Ani váha slova nezastaví nemravnost a prostopášnost příručích. Protikladem posvátné Knihy, jejíž stránky se zdá vypravěči připomínat otcův obchod, a vůbec jím reprezentovaný svět, je profánní „mlýnek slov“, proud nic neznamenajících slov, písmen a znaků, pustého a bezobsažného žvanění příručích. „(...) *pospolity lud, bezpostaciowy tłum, gawiedź bez twarzy i indywidualności. Wypełniał on niejako luki w krajobrazie, wyścielał tło dzwonkami i grzechotkami bezmyślnego gadania. Był to element błazeński, roztańczony tłum poliszynelów i arlekinów, który, sam bez poważnych intencji handlowych, doprowadzał do absurdu gdzieś tam nawiązujące się transakcje swymi błazeńskimi figlami.*“ (Schulz 1964, s. 155.)

Příručí narušují posvátnost tradičního židovského obchodu. Jejich protikladem jsou velcí mudrci, „muži Velkého shromáždění“, židovského Sanhedrinu, nejvyššího soudu starověkého Izraele. Ti navracejí Jakubovu (nebo Schulzovu?) Kanaánu řád a smysl, jejich učené disputace přehluší nesmyslné tlachání příručích. Jedná se o jeden nemnoha fragmentů, v nichž se Schulz na židovskou tradici odvolává nepokrytě a otevřeně. „*Gdzie indziej stały grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach przed wysokimi wodospadami jasnych materii. Byli to mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody i prowadzący wstrzemięzliwe i dyplomatyczne rozmowy.*“ (Schulz 1964, s. 154.) Řád vrací světu učený duch a posvátné slovo těch, kteří vydávají zákony a dohlížejí na dodržování práva i dobrých mravů. Jednoduše těch, kteří reprezentují náboženskou autoritu a tradici. V duchu Schulzovy grotesky a parodie, respektive rozlomení jeho literárního světa mezi *sacrum* a *profanum*, však navracený řád zvěstují umělí „ptáci-golemové“, kteří zaplní otcův obchod: „*Wracało teraz, zwyrodniałe i wybijale, to sztuczne potomstwo, to zdegenerowane plemię ptasie, zmarniałe wewnątrznie. Wystrzelone głupio wzrostem, wyogromnione niedorzecznie, było wewnątrz puste i bez życia. Cała żywotność tych ptaków przeszła w upierzenie, wybijala w fantastyczność. Było to jakby muzeum wycofanych rodzajów, rupieciarnia Raju ptasiego.*“ (Schulz 1964, s. 157.) (Tyto výplody otcových stvořitelských snah a pokusů nemají duši, jsou uvnitř prázdné – a i ony tak připomínají Schulzovy golemovské postavy.)<sup>509</sup> Umělí potomci ptáků, které kdysi rozehnala služka Adéla, jsou nicméně pouze ubohými a vnitřně prázdnými nápodobami skutečných

---

<sup>509</sup> Na umělost noci velké sezóny, připodobňované k falešnému třináctému měsíci, upozorňuje Schulz čtenáře i na jiných místech: „*Światło lampy stwarzało sztuczny dzień w owej krainie – dzień dziwny, dzień bez świtu i wieczoru.*“ (Schulz 1964, s. 155.) Obraz umělých ptáků tak zapadá do celého komplexu sémanticky spřízněných motivů a obrazů.

ptáků. Právě oni se namísto lehkomyšlných příruček stávají otcovým „Božím lidem“, ačkoli svého „stvořitele“ nepoznávají. Nakonec je rozeženou rozveselení příručí – triumfuje tak přeci jen profánní zhýralost nad Jakubovým stvořitelským gestem, nezdařeným, nedokonalým a neživotným. I demiurg Jakub tak ve výsledku prohrává. Povídka *Noc wielkiego sezonu* je dalším obrazem neúspěchu Schulzových heretických stvořitelů toužících konkurovat Bohu. Svět se vrací ke své každodennosti, „noc velké sezóny“, jediná taková v roce, končí.

Podobné příklady výmluvně dokládají, s jakou oblibou Schulzovi hrdinové čtou „text světa“. Nezůstávají však pouze u čtení – svět kolem sebe také neustále komentují. K řadě hermeneutických obrazů a motivů, jichž Schulz využívá, lze proto přiřadit také motiv komentáře. Komentář sehrával neopominutelnou roli i v židovské kultuře slova. Text býval pro kabalisty východiskem kontempace – a komentář jedním z možných výsledků takového procesu. V povídce *Noc wielkiego sezonu* jsou utajené třinácté měsíce, neoficiální výrůstky času, přirovnávány k apokryfům, zatímco klasických dvanáct měsíců roku ke Knize, k Schulzovi „Autentiku“, k originálu. Skryté a ne každému dostupné aspekty bytí tak lze chápat jako svérázný komentář k „Autentiku“, respektive jako jeho organické doplnění, neboť komentář zůstává neoddělitelnou součástí Knihy, rozšiřuje ji, osvětluje její skryté aspekty, vstupuje s ní do dialogu. Mezi Knihou a jejím komentářem přitom panuje neustálé napětí, jedno doplňuje druhé. „Nové se rodí v antikvariátu“, <sup>510</sup> smysl je udržován při životě právě komentářem. Přitom to, co vznikne jako komentář, „na okraji“ původního textu, není podřadnější; každý komentář obohacuje a pozměňuje skutečnost, každý komentář se nakonec může stát organickou součástí Knihy: „*Ach, i spisując te nasze opowiadania, szeregując te historie o moim ojcu na zużytych marginesie jej tekstu, czy nie oddaję się tajnej nadziei, że wrosną one kiedyś niepostrzeżenie między żółtkle kartki tej najwspanialszej, rozsypujące się księgi, że wejdą w wielki szelest jej stronic, który je pochłonie?*“ (Schulz 1964, s. 146.) Taková představa může vyrůstat i z širokého chápání posvátného textu v judaismu, který rozlišuje tzv. psanou Tóru, tedy text Pentateuchu, a tzv. ústní Tóru, výklady a komentáře textu psané Tóry, jež byly původně tradovány pouze ústně. Ústní tradice a zafixované psané slovo se přitom organicky doplňují a jedno nemůže existovat bez druhého. Pro kabalisty byla psaná Tóra textem „absolutním“, který lidské vědomí samo nedokáže nikdy v plné míře přijmout, respektive obsáhnout. Proto byla tolik důležitá ústní Tóra. Teprve komentář (zprvu ústní) činí posvátný text člověku srozumitelným a přístupným.<sup>511</sup> Velmi podobně postupují i Schulzovi

<sup>510</sup> BŁOŃSKI, Jan. Świat jako Księga i komentarz, *op. cit.*, s. 82.

<sup>511</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, *op. cit.*, s. 66–67.

hrdinové, když vlastním komentářem (výkladem) světa „konkretizují“ text absolutní („Autentik“) a zároveň jej tak přibližují člověku. Schulzova Kniha je pro ty, kteří v ni věří (jako malý Josef), takovým absolutním textem, jakým byla pro Židy psaná Tóra.

## 6.8 „Oficjalna historia jest niezupelna“

### Svět jako šifra: skrytý smysl „textu světa“ a posvátno ve zlomku

Schulzovské čtení mnohdy nabírá podoby dešifrování. Svět je sice knihou, ale mnohdy nesrozumitelnou (alespoň na první pohled). K jejímu skutečnému obsahu, ukrytému pod svrchní vrstvou znaků, je zapotřebí klíče. Na Schulzově pojetí textu je zásadní jeho skrytá rovina – to, co zůstává na první pohled nepostřehnutelné, to, co je nevyřčené, nedopovězené, jen naznačené. Má to svůj vliv i na strukturu jednotlivých povídek a způsob vyprávění; toto docenění naznačeného, ale nedopovězeného, vede totiž i k uplatnění specifické narativní strategie podložené hermeneutickým hledáním smyslu v náznacích (ale třeba také k využití řady „instrukcí pro čtenáře“, jak má při čtení postupovat, jakkoli i tyto instrukce bývají mnohdy zašifrované). „*Ale oficjalna historia jest niezupelna. Są w niej umyślne luki, długie pauzy i przemilczenia, w których prędko instaluje się wiosna. Zarasta ona te luki szybko swymi marginaliami (...).*“ (Schulz 1964, s. 245.) Místo výrazu „historia“ si lze snadno dosadit slovo „text“. Proto je jedním z klíčových Schulzových postupů proces dešifrování textu, hledání jeho skrytého významu, jeho ukrytého poselství. *Skořicové krámy* jsou plné skrytých znaků a listování jejich stránkami často připomíná dešifrování tajného textu, hledání smyslu mezi množstvím zakódovaných informací: i to, co se samo přímo neprojevuje a není zjevné, po sobě zanechává stopy a rozsévá náznaky.<sup>512</sup> Schulzovi hrdinové se neustále pokoušejí tyto znaky a náznaky adekvátně přečíst a interpretovat; způsob, jakým se dívají na svět, je z jejich strany hermeneutickým pokusem odhalit jeho skrytý smysl. Předností Schulzovy prózy je bezesporu fakt, nakolik jsou tyto pokusy různorodé – a přesto se žádný z nich nedokáže takového smyslu plně dobrat.

---

<sup>512</sup> „Pojď a viz! Taková je cesta Tóry: Na začátku, když se člověku začíná odhalovat, poskytuje mu náznaky [ramaz]. Pochopí-li je, je to dobře. A nepochopí-li je, vzkáže mu, že je prostoduchý. (...) Když se k ní [člověk] přiblíží, začne na něj [Tóra] mluvit zpoza závěsu, který kvůli němu zavěsila, aby správně chápal její slova, dokud postupně neprohlédne. A to je výklad [deraša]. Poté s ním hovoří spoza tenkého pláštíku v hádankách, a to je agada. Teprve až se s ní [člověk] sblíží, ukáže se mu tvář v tvář a vyjeví mu veškerá skrytá tajemství [sod] a všechny skryté cesty, které ukrývá ve svém srdci. již od dávných dnů.“ (Zóhar. Svatá kniha kabaly. BENEŠ, M., přel. Praha: Dobra, 2003, s. 37–38.)

Nejexplicitnějším příkladem recepce světa pojmávané jako čtení je povídka *Księga* otevírající soubor *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Příběh o tom, kterak malý Josef najde dlouho ztracený „Autentik“, čili posvátnou knihu imaginativního světa dětství, otevírá autor slovy: „*Nazywam ją po prostu Księgą, bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej abstrakcyjności i ograniczeniu bezradnie westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobjętością transcendentu, gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi zaślnić, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przecuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu. Cóż pomógłby patos przymiotników i napuszystość epitetów wobec tej rzeczy bez miary, wobec tej świetności bez rachuby.*“ (Schulz 1964, s. 161.) Kniha – podobně jako židovská Tóra – je symbolem transcendentna, za normálních okolností absolutního a neuchopitelného. „Věc bez názvu“, i tak o ní píše Bruno Schulz. Zatímco Aleksander Wat sáhl v básních *Policjant a [Tej znów nocy, dobrze po północy...]* po metafoře z rodu *štur koma*, Schulzova próza jako by evokovala jiný typ židovské mystiky. Kniha je čímsi, co nelze nijak popsat; čímsi, co není žádné známé slovo ani obraz s to obsáhnout. Absolutní tajemství, nedostupné i pro náš jazyk se všemi jeho finesami. Takovým nedostupným tajemstvím bylo i kabalistické *Ejn Sof*, božské Nekonečno.

Gershom Scholem upozorňuje, že každá mystika, nejen ta židovská, je založena na určité náboženské tradici, jejíž obrazy a symboly využívá, a rovněž na náboženské autoritě, kterou daná tradice uznává.<sup>513</sup> Takovou autoritu představuje pro vypravěče *Skořicových kramů* právě Kniha, „Autentik“. Je dokonce něčím tak absolutním, že vypravěči chybějí slova, kterými by ji popsal. Nazývá ji proto „jen“ Knihou.<sup>514</sup> Když malý Josef blouzní o zapomenuté Knize, Schulz píše: „*(...) gniewny opisywałem bezradnie przed osłupiałym audytorium tę rzecz nie do opisania, której żadne słowo, żaden obraz, nakreślony drżącym i wydłużonym mym palcem, nie mógł dorównać.*“ (Schulz 1964, s. 163.) Obdobně kabalisté nazývali svého Boha *Ejn Sof* (doslova „bez konce“). *Ejn Sof* je skrytým Bohem, o němž není nic známo, který je zcela neosobní a nepoznatelný, nemá ani žádné jméno. „A není v Ném žádné zpodobení ani tvar, žádná nádoba Ho nemůže pojmout, žádný rozum Ho nedokáže pochopit.“<sup>515</sup> Kabalisté tak využívali gnostického a rovněž novoplatónského rozlišení mezi

<sup>513</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 11–35. Taková autorita může být i neosobního charakteru, například posvátná kniha.

<sup>514</sup> V Schulzově próze se často objevují i tzv. negativní názvy (viz také BOLECKI, Włodzimierz. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, op. cit., s. 255), jež pomocí negace upozorňují na nemožnost jednoznačného a přesného nazvání. Slovo je úlomkem skutečnosti, naznačuje, ale nikdy zcela neobsáhne, nepostihne pojmenovávanou věc.

<sup>515</sup> *Zóhar. Svatá kniha kabaly*, op. cit., s. 61.

Bohem a Boží podstatou a silně polemizovali s tradičním osobním pojetím Boha známým z Bible i Talmudu. Na rozdíl od gnostiků však nepovažovali *Ejn Sof* a Boha (JHVH) za dvě oddělené bytosti. *Ejn Sof* se člověku (mystikovi především) může zjevit jen v podobě deseti božských aspektů (*sefirot*), jež emanují z hloubi Božství, které je nicméně samo o sobě, ve své plnosti a celistvosti, nepoznatelné. Přesto zůstávají „skrytý kořen nekonečna“, tedy *Ejn Sof*, a božské emanace jedním.<sup>516</sup>

Podobné představy se přenášejí i na koncept posvátného textu v kabale. Moše Idel píše, že Bibli chápali kabalisté jako „absolutní knihu“.<sup>517</sup> Odkazuje k existenci transcendentní pravdy v ní zakódované. Prostřednictvím Knihy lze dosáhnout kontaktu s transcendentí – za předpokladu, že k ní najdeme správný „klíč“. (Případně učiníme-li tak ve vhodný okamžik – Schulzova Kniha je symbolem poetického světa dětství; nejen, že není přístupná každému, ale není ani přístupná kdykoli.)

Władysław Panas se při interpretaci povídky *Księga* dovolává kabalistického spisu *Zohar* („Knihy záře“). Bruno Schulz při snaze přiblížit čtenáři podstatu Knihy skutečně využívá slov, která narážku na *Sefer ha-Zohar* silně připomínají („*Księga... Gdzieś w zaraniu dzieciństwa, o pierwszym świcie życia jaśniał horyzont od jej łagodnego światła. (...) O, to przetarcie się bielma, o, ta inwazja blasku, o błoga wiosno, o, ojczy...*“ Schulz 1964, s. 161–162). Vyloučit proto možnost, že autor *Skořicových krámů* měl skutečně o kabalistické literatuře, respektive tradici alespoň minimální povědomí, ani podle nás zcela nelze (vzpomeňme i na katalog drohobyčského „Židovského domu“, kde se Schulz mohl s kabalistickou tematikou seznámit – viz pozn. č. 413). Zároveň je však i tento obraz součástí širšího komplexu motivů, jehož Schulz k přiblížení svého pojetí kosmogonie využívá. Obrazy světla, prvotní záře, z níž se postupně rodí (emanují) věci, formy a tvary, sehrává v jeho prózách klíčovou roli. Výše citovaná pasáž tak může být „jen“ logickým propojením dvou zásadních představ, jimž autor přiřkládal klíčový význam, tedy motivů knihy a světla.

„Kniha“ (s velkým počátečním písmenem) totiž není totéž co „kniha“ – „kniha“ (a to včetně Bible, kterou se otec v povídce *Księga* snaží bez úspěchu zasytit zvědavost svého syna pátrajícího po tajemném zdroji utajeného poznání)<sup>518</sup> je nápodobou, nezdařilou kopií,

<sup>516</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 39.

<sup>517</sup> „The Torah is no other than the Holy One, blessed be He.“ (IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation* [online]. New Haven: Yale University Press, 2002, s. 69 [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/detail.action?docID=10176368>.)

<sup>518</sup> Otcova slova: „– *W gruncie rzeczy istnieją tylko książki. Księga jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie.*“ (Schulz 1964, s. 164.)

falsifikátem, který jen odvádí naši pozornost od „pravého textu“ a „pravé Knihy“, k níž ostatně, jak píše Schulz v jedné z nejznámějších pasáží *Skořicových krámů*, všechny knihy směřují a tíhnou: „*Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wylotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie.*“ (Schulz 1964, s. 172.) Malý Josef je přesvědčen, že k němu Kniha promlouvá: „*Miałem już wówczas inne przekonanie, wiedziałem, że Księga jest postulatem, że jest zadaniem. Czulem na barkach ciężar wielkiego posłannictwa.*“ (Schulz 1964, s. 164.) Nijak přitom nevadí, že Schulzův dětský hrdina vidí Knihu ve zbytcích starého katalogu, do jehož stránek balí sloužící Adéla otcí svačiny. Stejně jako jinde se i v povídce *Księga* stává předmětem fascinace útržek, fragment, zmrzačený zbytek původní dokonalosti. Sám text se nedochoval („*Ani jedna stroncia właściwego tekstu, same tylko ogłoszenia i anonse.*“ Schulz 1964, s. 167), zůstaly pouze laciné útržky, symboly „prózy a každodennosti“. „*Toż to była Księga, jej ostatnie stronice, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci!*“ (Schulz 1964, s. 166.) Posvátná Kniha, ač aktuálně ponižená a degradovaná, má však pro dětského vypravěče nadále odlesk své někdejší slávy. Žijeme-li ve světě úpadku (jak sám Schulz na mnoha místech svých próz, a snad nejexplicitněji v *Krokodýlí ulici*, naznačuje),<sup>519</sup> je dobře možné, že i Kniha „upadla“, že i ona nabyla deformované a fragmentární podoby, že i ona se stala pouhým „papírovým salátem“. Úkolem – oním „postulátem“ – však zůstává nalézt posvátno (stopy posvátna) ve zbytku, ve zlomku.

Ani tady si ale Schulz neodpustí upozornit čtenáře na fakt, že se neustále pohybuje na hranici parodie a grotesky (anebo již za ní?). Jistým degradovaným ekvivalentem esoterního poznání („osvícení“), jehož by měl doznat zasvěcený čtenář Knihy, je totiž příběh Anny Csillag zaznamenaný v jednom z inzerátů ve zbytcích Knihy-starého katalogu. Anna Csillag trpěla řídkým vlasovým porostem, než ji však napadla receptura na tajný lék, který její potíže vyřešil: „*(...) Anna Csillag dostąpiła łaski oświecenia, otrzymała znaki i wskazówki i sporządziła specyfik, lek cudowny, który jej głowie przywrócił urodzajność.*“ (Schulz 1964, s. 166.) „Osvícení“ vede v tomto případě k vynálezu zázračného léku na plešatost a tento groteskní motiv je navíc zdůrazněn hyperbolizací – „*Anna Csillag uszczęśliwiła całe miasteczko, na które spłynęło prawdziwe błogosławieństwo w postaci falujących czupryn i*

---

<sup>519</sup> Podobně viz povídka *Genialna epoka*, v níž je symbolem takového světa v úpadku zlodějíček Szloma a jeho fascinace nikoli Knihou, kterou mu Josef nabízí, ale stěvíčkem služky Adély, v Schulzově imaginaci dobře známým symbolem ženské sexuality a dominance – tady zároveň světa fyzického, hmotného a profánního, nikoli duchovního („sakračního“).

*grzyw ogromnych i którego mieszkańcy zamiatali ziemię brodami jak miotły szerokimi.*“ (Schulz 1964, s. 166.) Schulz je v této analogii důsledný a Annu Csillag nazývá „apoštolkou huňatosti“, její vynález pak připodobňuje k „pravému požehnání“, jehož se Annino městečko dočkalo. Podobnou funkci plní i příběh Magdy Wang, jejímž inzerátem na „drezúru lidí“ Schulz listování starým katalogem (zbytky Knihy) ironicky zakončuje. *„I rzecz dziwna, ta opieszale i bezceremonialnie mówiąca dama zdawała się być pewna aprobaty tych, o których z takim cynizmem mówiła, i wśród osobliwego zawrotu i migotania czuło się, że kierunki oznaczeń moralnych przesunęły się dziwnie i że jesteśmy tu w innym klimacie, w którym kompas działa na opak.*“ (Schulz 1964, s. 171.) Nazve-li pak Schulz paměti Magdy Wang (obsahující tajný návod na „lámání i těch nejsilnějších charakterů“) „Z nachových dní“ – a doplní vydavatele, tedy „Nakladatelství Antroposofického institutu v Budapešti“, dodává své ironii i špetku esoterického nádechu. Vždyť antroposofie Rudolfa Steinera usilovala o pozdvižení člověka z osidel hmotného světa zpět do sfér duchovního světa božského. Ve světě zbaveném duchovní autority se však zachránkyní člověka stává Magda Wang zaměřující duchovní osvobození za „školu drezúry a lámání charakteru“... Posledním slovem Knihy zůstává návod jak ovládat lidi podobně jako marionety, navíc s jasným sexuálním a masochistickým podtextem.

Dnešní svět připomíná schulzovským hrdinům neúplný, degradovaný, zpola zapomenutý text. Organickou součástí takového světa je ponížení posvátna v přízemní, profánní grotesku – i ve zbytcích Knihy se tak objevují nikoli mudrci Talmudu či vznešení učenci, ale pan Bosco z Milána, mistr černé magie, okultní „vědy“, zcela nesrozumitelné a spíše teatrální. *„Ale w dalszym ciągu staczał się ten skrypt żaloszny [zbytky Knihy – pozn. M. B.] w coraz głębszy upadek. Teraz zszedł na bezdroża wątpliwej jakiejś szarlatańskiej mantyki. W długim płaszczu, z uśmiechem na wpół pochłoniętym przez czarną brodę, któż to prezentował się do usług publiczności? Pan Bosco z Mediolanu, swego znaku mistrz czarnej magii, i mówił długo i niewyraźnie, demonstrując coś na końcach palców, co nie czyniło rzeczy zrozumiałszą.*“ (Schulz 1964, s. 170.) (Postava pana Bosca se v povídce vrátí ještě jednou, v okamžiku, kdy Schulz osvětluje čtenáři pojem „geniální epocha“; jde o okamžik takřka esoterní, dostupný jen zasvěceným – výjimečnost okamžiku je však vzápětí okamžitě připodobněna k esoteričnosti „černého magika“ Bosca a jeho podivným kouzlům, čímž Schulz ještě jednou a znovu překlápí svůj příběh do roviny komické. Esoterní se mění v esoterické.)



Kniha, respektive její pozůstatky se nakonec stávají zcela nesrozumitelnými. Zůstává však otázka, co s takovým textem učinit. Schulzova Kniha je paradoxním nekonečnem ve zlomku. Kniha v sobě nese absolutní smysl, ale současně zůstává „jen“ nekonečnou hrou *signifiants*, neboť její skutečný smysl zůstává skrytý. Potencialita vítězí nad završením smyslu.

V povídce *Sklepy cynamonowe* líčí vypravěč kouzlo svého rodného města, viděného očima malého chlapce, syna starého židovského kupce. Cesta domů nočním městem pro zapomenutou otcovu peněženku se proměňuje v bloudění tajemným labyrintem ulic, které se v noční tmě rozrůstají, nabírají stále nových konfigurací. Nedílnou součástí tajemného labyrintu ulic a uliček jsou obchody „starých ctihodných kupců“, zvláštní prostory tajemství fungující jakoby v jiném časoprostoru, v jiné dimenzi bytí („...o tej późnej porze bywają czasem jeszcze otwarte niektóre z owych osobliwych a tyle nęcących sklepów, o których zapomina się w dni zwyczajne.“ Schulz 1964, s. 111). To, co v nich vypravěč nachází, je kvintesencí tajemství, jakési skryté, esoterní vědy, avšak v duchu schulzovské grotesky nabývající podoby směsi povrchních symbolů, oblíbených ikonografických stereotypů, nebo třeba jen cize a exoticky znějících názvů. Kadidlo, bengálské ohně, indigo, poštovní známky dávno zmizelých zemí, kalafuna, kořen mandragory, baziliškové, homunkulus v květináči, mikroskopy, norimberské mechanismy... „a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszalamiających historyj.“ (Schulz 1964, s. 112.) Citovaný fragment může svědčit nejen o erudici autora a snad i o jeho zájmu o nejrůznější duchovní a esoterní tradice – je zejména svědectvím o váze psaného slova. Nejen samotní staří kupci jsou nositeli tajné moudrosti („Pamiętam tych starych i pełnych godności kupców, którzy obsługiwali klientów ze spuszczonej oczyma, w dyskretnym milczeniu, i pełni byli mądrości i wyrozumienia dla ich najtajniejszych życień.“ Schulz 1964, s. 112), ale i knihy jsou zdrojem utajeného poznání („Ale nade wszystko była tam jedna księgarnia, w której raz oglądałem rzadkie i zakazane druki, publikacje tajnych klubów, zdejmując zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych.“ Schulz 1964, s. 112).

Slovo „esoterní“ se v této povídce objevuje několikrát i explicitně vyřčené. Město ve vizi Bruna Schulze prochází řetězem proměn, rozvětňuje se jako živý organismus, mění své časoprostorové konfigurace, připomíná Schulzem tolik oblíbenou fermentující hmotu procházející neustálými transformacemi a metamorfózami. Pod vlivem „magie noci“ odhaluje vypravěči (a hlavnímu hrdinovi v jedné osobě) i čtenáři své skryté stránky – jako „magická“ kniha, pod jejíž zjevnou vrstvou se skrývá vrstva utajená, vpravdě esoterní, nedostupná

každému. I v této povídce se tak setkáme s ústřední metaforou světa-Knihy, byť nikoli v podobě explicitně vyjádřené. „Magičnost okamžiku“ ještě podporuje fakt, že vypravěč skořicové krámy nenalezne, zabloudí v temném labyrintu ulic. Kniha zůstává nedosažitelná, skořicové krámy se nepodaří nalézt, tajemství uniká. Takto pojímaná Kniha je skutečně postulátem, zašifrovanou zprávou, úkolem stojícím před vnímavým (nebo zasvěceným?) čtenářem.

## 6.9 „Kombinować na oślepie, sylabizować we wszystkich kierunkach“

### Hermeneutika jara: exegetická horečka Schulzových hrdinů

Vraťme se ještě jednou k otázce, čím je pro Schulze text. Když Josef v povídce *Księga* konečně dostane do rukou Knihu (a pochopí, že v ruce drží zbytek „Autentiku“, původního originálu), konstatuje, že se neskládá ani z jediné strany „pravého“ textu.<sup>520</sup> Jediné, co nachází, jsou inzeráty a obrázkové reklamy, tedy texty, jež v Schulzově světě reprezentují svět prózy, každodennosti, nudné a šedivé reality. Jejich čtenář upadá stále hlouběji do absurdity a nesrozumitelnosti takového textu. Není ten však pouze textem plným zpřeházených písmen, kterým je „jen“ třeba vrátit původně zamýšlenou podobu? Nejde „jen“ o to, aby čtenář (podobně jako Magda Wang z Josefovy *Knihy*-starého katalogu) našel ty správné metody? Magda Wang s jejich pomocí ovládala lidi – čtenář *Knihy* zase může „ovládnout“ zašifrovaný text plný přeskupených písmen a znaků.

Text v Schulzově podání není jen prostým delším uskupením slov, jež dohromady tvoří výpověď. Schulzovo vnímání textu je mnohem komplikovanější, a také komplexnější. Text pro Schulze není sledem jednotlivých písmen, a už vůbec ne pouze v jediném jejich pořadí, v jediné jejich „kanonické“ konfiguraci. „*I gdy tak wiatr cicho kartkował te arkusze, wywiewając kolory i figury, splywał dreszcz przez kolumny jej tekstu, wypuszczając spomiędzy liter klucze jaskółek i skowronków.*“ (Schulz 1964, s. 162.) Text se pod rukama (zasvěceného) čtenáře rozpadá a odhaluje svá tajemství. Prostor mezi jednotlivými písmeny se otevírá a odkrývá dosud netušené aspekty a roviny *Knihy*, její skryté významy. Dává vnímavému čtenáři znamení.

---

<sup>520</sup> *Słownik schulzowski* (a autor hesla „Tekst“ Włodzimierz Bolecki) v tomto směru upozorňuje na další ze schulzovských paradoxů: „(...) tekst jest, chociaż nie istnieje substancjalnie.“ (*Słownik schulzowski*, op. cit., s. 394.)

Slova „rozpad“ či „rozpadat“ nepoužívá Schulz v kontextu Knihy náhodně. Schopnost textu „rozpadnout se“, tedy změnit svoji konfiguraci, je znakem otevřenosti takového textu. Schulzova kniha je otevřená nejen řadě různých možných čtení, ale i různým podobám zápisu. Když ji malý Josef otevře (jakkoli v degradované podobě starého neúplného kalendáře), pokaždé má její text jinou podobu („*Oto, gdy następnym razem otworzymy nasz szpargał, kto wie, gdzie będzie już wówczas Anna Csillag i jej wierni.*“ Schulz 1964, s. 172). „Autentik žije a roste,“ neustále fluktuuje.<sup>521</sup>

Takový pohled na text upomene na koncept Bible jako otevřeného textu známý ze židovské mystické hermeneutiky. Jako by Schulzův obraz Knihy naplňoval židovskou představu o balancování posvátného textu, čekajícího na plné „rozluštění“, mezi extrémní sémantickou plynulostí [„fluidity“] a extrémní strukturální stabilitou, o níž píše Moše Idel.<sup>522</sup> Tóra byla pro kabalisty nekonečným textem. Již sám její konsonantický zápis umožňoval nejrůznější interpretace dané odlišnou možnou vokalizací takto zapsaného textu.<sup>523</sup> „Litery to ciało, samogłoski zaś – ożywiający je duch.“<sup>524</sup> Hebrejščina, zapisovaná pouze s pomocí konsonantů, umožňuje čtenáři stát se automaticky rovněž interpretem s mnohem většími možnostmi. Takový interpret zároveň nemění základní, „kanonickou“ podobu textu (danou v tomto případě pouze souhláskami), ale s pomocí vokalizace může hledat jeho skryté významy, může text různě „konkretizovat“.<sup>525</sup> Zároveň se v očích kabalistické hermeneutiky stává spolutvůrcem, kooperuje s Bohem.

---

<sup>521</sup> Krzysztof Stala označuje za „otevřený text“ i celek Schulzova prozaického díla. Jeho otevřenost pak spatřuje ve všudypřítomných paradoxech, dvoj- a víceznačnosti Schulzových próz: „Napięcie między prozą i poesis, mimesis i semiosis, sensem dosłownym i metaforycznym, uwzniośleniem i powszedniością, czasem pustym i czasem wypełnionym, materią i duchem czyni z pisarstwa Schulza ‚tekst otwarty‘, uruchamiający myślenie, dyskurs interpretacyjny.“ (STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, op. cit., s. 242–243.)

<sup>522</sup> IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation*, op. cit., s. 75.

<sup>523</sup> Srov. *ibidem* s. 84–100.

<sup>524</sup> *Zohar*, kap. Bereszit; cit. podle: KANIA, Ireneusz. *Kabała, czyli ku resakralizacji sakralnego*. In: KANIA, I. *Opowieści Zoharu. O Kabale i Zoharze*. 2. vyd. Kraków: Homini/Tyniec, 2012, s. XXV. Kania tento fragment komentuje: „Tak jakby rdzeń spółgłoskowy – a tylko spółgłoski istnieją w alfabetach semickich – był materialnym budulcem świata, samogłoski zaś, w najróżniejszych układach oplatające się wokół spółgłoskowego rdzenia i modyfikujące jego formy gramatyczne i znaczenia, pełniłyby przy tej interpretacji funkcję różnorakich ‚akcydensów‘, ‚modalności‘ czy wreszcie ‚atrybutów‘, jakich odbiorcą, przedmiotem i podłożem jest owo *quantum* tworzywa. Spółgłoski wyrażałyby przeto stabilny, trwały aspekt świata, samogłoski – jego dynamizm, zmienność.“ (*Ibidem*, s. XXV.)

<sup>525</sup> Moše Idel nicméně upozorňuje, že hrozba naprosté libovolnosti takové konkretizace (vokalizace textu Tóry) byla reálně omezoována například tradicí, k níž se různé kabalistické školy hlásily, apod. (IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation*, op. cit., s. 88).

V judaismu měla Tóra (jakožto nejvyšší posvátný text) tradičně specifický status, jenž se lišil i od pojmání posvátného textu v jiných náboženstvích a jiných religiózních tradicích. Byla považována za ztělesnění Boží vůle.<sup>526</sup> V rabinismu podlela Tóra radikální ontologizaci. Až kabalisté ale začali Tóru považovat za hypostázi Boha, či přímo tvrdili, že je s Bohem totožná.<sup>527</sup> A je-li Bůh nekonečný, musí být nekonečná i Tóra. Otevřenost takového textu je pak dána nekonečným množstvím významů, jež v sobě implicitně skrývá.

Gershom Scholem píše o Tóře jako o „*corpus symbolicum*“ představujícím skrytý život Boha; každé její slovo má svůj skrytý význam a čím hlouběji interpret proniká do jejího textu a jeho ukrytých rovin, tím více se přibližuje Bohu. Taková pouť de facto nemá hranic. „Dla dociekliwości odkrywającej w Torze nowe, coraz głębsze warstwy tajemnych sensów nie było tu w zasadzie żadnych istotnych granic.“<sup>528</sup>

Nekonečnost Tóry mohla být dána i nekonečným množstvím permutací písmen hebrejské abecedy, respektive posvátného textu, ergo nekonečným množstvím takto vzniklých kombinací písmen.<sup>529</sup> Scholem charakterizuje Tóru jako mnohvrstevnatý organismus: „W jej wnętrzu pod zewnętrzną powłoką dosłownego sensu pulsuje ukryte życie w niezliczonych warstwach tego organizmu, a każda taka warstwa odpowiada nowemu, głębszemu sensowi Tory.“<sup>530</sup>

Radikální otevřenost textu tedy sugeruje, že takový text nemá hranic. I Schulzova kniha je otevřená, v podstatě nekonečná: „*Wracamy do Autentyku. Ależ nie opuszczaliśmy go nigdy. I tu wskazujemy na dziwną cechę szpargału, już teraz jasną czytelnikowi, że rozwija się on podczas czytania, że ma granice ze wszystkich stron otwarte dla wszystkich fluktuacyj i przepływów.*“ (Schulz 1964, s. 173.)

Ireneusz Kania pak spatřuje otevřenost židovských posvátných textů v jejich zvláštní struktuře – psaný text je vždy doprovázen ústní tradicí. Vracíme se zde ještě jednou k důležitosti komentáře (včetně toho ústního) v judaismu. Psaný text je z podstaty věci neúplný, neobsahuje v sobě totiž „všechno“, co se událo – a taková neúplnost se dožaduje doplnění (tj. obohacení). Text se otevírá... Toto doplnění, respektive zaplnění prázdných míst

<sup>526</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>527</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>528</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 234.

<sup>529</sup> IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation*, op. cit., s. 89. Podobných konceptů nevyčerpatelnosti smyslu Tóry vypracovala kabala celou řadu. Pokud už se Władysław Panas ve svém čtení Schulze tak často dovolává Jicchaka Lurii, zmiňme pro zajímavost alespoň jeden další: podle Lurii má posvátná Tóra šet set tisíc tváří – neboť právě tolik bylo izraelských duší, jež na Sinaji přijaly Tóru. Každý má tedy svoji vlastní interpretaci textu Tóry. (Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 64–65.)

<sup>530</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 26.

ve zjevném, známém textu však může jeho smysl zároveň zatemňovat. „Tradycja żydowska, różnego zresztą autoramentu, wzbogaca Torę o liczne postacie, szczegóły, wypowiedzi, których z jej litery często nie można się doczytać ani domyślić. Wynikiem tych uzupełnień bywa nie tyle ‚wyjaśnienie‘, ile raczej ‚zaciemnienie‘, zagęszczenie i tak już, zdawałoby się, bardzo tęgiej tkaniny wątków biblijnych.“<sup>531</sup> Hrdinové Schulzových próz pracují s textem podobně. Odkrývají jeho hlubší vrstvy, luští jej slovu po slově, přeskupují písmena, čtou s pomocí jeho nejrůznějších verzí skutečnost kolem sebe. Jejich hledání je originální exegetickou horečkou, v níž mají své místo i nejrůznější falešné stopy iniciované poměrně svobodomyšlným doplňováním původního textu.

Nejlepším příkladem takovéto strategie je novela *Wiosna*. Jaro, samo symbol tvůrčí potence, je v ní (jako další z „textualizačních“ metafor v řadě) pojímáno jako text, kombinace písmen, jež zároveň slouží za matici příběhu, který se před čtenářem odvíjí. I v tomto případě je však text fenoménem značně specifickým. Lze ho číst řadou různých způsobů – avšak zároveň je to text klamný, skrývající za zjevným sledem písmen ještě jinou možnost čtení, text zašifrovaný, utajený. „*Tak nie objęty jest horoskop wiosny! Kto może jej wziąć za złe, że uczy się ona go czytać naraz na sto sposobów, kombinować na oślep, sylabizować we wszystkich kierunkach, szczęśliwa, gdy jej się uda coś odcyfrować wśród mylącego zgadywania ptaków. Czyta ona ten tekst w przód i na wstak, gubiąc sens i podejmując go na nowo, we wszystkich wersjach, w tysiącnych alternatywach, trelach i świergotach. Bo tekst wiosny znaczony jest cały w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowany bez liter w pustym błękiecie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia. Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach i cała przetykana będzie wiosennymi myślnikami, westchnieniami i wielokropkami.*“ (Schulz 1964, s. 192.)<sup>532</sup> Podstatné je to, co není doslovně řečeno. „Tekstem jest bowiem to, co ma ukrytą treść, natomiast brak tekstu oznacza pustkę. Z jednej strony ‚tekst‘ w słowniku Schulza stanowi synonim tego, co zostało zapisane, czyli nazwane, ale z drugiej strony – oznacza to, co pozostaje dla czytającego zawsze nieodgadnione.“<sup>533</sup>

---

<sup>531</sup> KANIA, Ireneusz. Kabała, czyli ku resakralizacji sakralnego, *op. cit.*, s. XX.

<sup>532</sup> Srov. STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, *op. cit.*, s. 44: „Nie wiemy, czy to ktoś opowiada Wiosnę, czy Wiosna kogoś ‚opowiada‘, czy to my czytamy, czy nas ktoś czyta, czy człowiek kształtuje naturę, czy natura wypromieniowuje z siebie to, co ludzkie.“

<sup>533</sup> *Słownik schulzowski*, *op. cit.*, s. 394. I autor příslušného hesla, Włodzimierz Bolecki, pak upozorňuje, že podobné chápání textu vyvozuje Schulz mimo jiné z kabalistických a mystických tradic (jak uvádí Bolecki poněkud nejasně: „z přetvořených tradic symbolistických“), jež ovšem poddává originálnímu přepracování.

Novela *Wiosna* je vystavěna na hermeneutickém principu, respektive motivu – spolu s jejím hlavním hrdinou a vypravěčem v jedné osobě pátráme po smyslu příběhu a zásadní je přitom to, jak si svět kolem sebe vykládá právě vypravěč Josef. Władysław Panas byl přesvědčen, že recepce světa se v tomto případě řídí pravidly neomezené sémiózy, připomíná ecovskou nadinterpretaci.<sup>534</sup> Ústřední metafora, respektive situace čtení zde přechází v jakousi hermeneutickou meditaci nad smyslem světa.<sup>535</sup>

I tady, podobně jako v řadě dalších povídek, je svět vnímán jako zašifrovaný komunikát. Nejde přitom jen o to, že skutečné významy je třeba hledat – jak píše Schulz – mezi slovy, v tom, co není dopovězeno, v mezerách mezi slabikami. („Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów.“)<sup>536</sup> Text je navíc s to vytvářet jakousi falešnou šifru, nabízet čtenáři klamná poselství, stává se svého druhu mystifikací (Schulzův vypravěč je o tom v každém případě přesvědčen; vychází přitom z jiného přesvědčení, a sice že je čtenářem „vyvoleným“ a svoji misi vnímá jako misi iniciační). V schulzovské jazykové hře se neustále střetává smysl s nonsensem, náznak skrytého smyslu s falešnými stopami, jež dokáže živel jazyka házet čtenáři pod nohy. „*Głupia, niewybredna wiosna! Zarasta wszystko bez wyboru, płacze sens z bezsensu, wiecznie błaznująca – z głupia frant, bezdennie lekkomyślna. (...) Trzeba pamiętać, że każdy lut sensu, wykluwający się w tej wiosnie, zagadywany jest natychmiast przez stokrotną blagę, przez paplający byle co nonsens. Ptaki zacierają tu ślady, mylą szyki przez fałszywą interpunkcję.*“ (Schulz 1964, s. 245–246.) „Text světa“ má tisíce alternativ, tisíce možných čtení; je třeba jej číst stále znovu a pokaždé jinak, jeho smysl nám však přesto neustále uniká – můžeme se mu pouze přiblížit a doufat, že jsme nenarazili na další slepou odbočku. Hlavní hrdina *Wiosny* se touto klamnou šifrou nechal zlákat, dá se dokonce říci, že jí plně podlehl. Začíná pátrat po skrytých náznacích a ve svém zaslepení přestává být chopen rozlišit, kdy oné

---

<sup>534</sup> PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 35–46. („Bo jest to historia interpretatora, który okrutnie się pomylił i zbudował z gruntu fałszywą wykładnię. *Wiosna* zatem prezentuje się nam w świetle tego wątku jako opowieść o nieudanej interpretacji i sromotnej klęsce jej autora. (...) Wszystko w tym świecie jest dla niego [wypravěče – pozn. M. B.] znaczące, wszędzie widzi *significante*, dla których musi znaleźć adekwatne *signifié*.“ *Ibidem*, s. 39.) Srov. ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004.

<sup>535</sup> Srov. osm hlavních motivů, které v novele *Wiosna* nalézá W. Panas (1. motiv jara; 2. motiv filatelistický; 3. motiv erotický; 4. motiv politický; 5. motiv voskového panoptika; 6. motiv religijní; 7. motiv metatextuální, respektive metafabulární; 8. motiv metahermeneutický; PANAS, Władysław. *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiosnie“ Brunona Schulza*, op. cit., s. 37–38). Právě motiv hermeneutický, respektive metahermeneutický, tedy „uwagi o sposobach interpretacji, jakimi posługuje się narrator opowieści“, považuje Panas za klíčový.

<sup>536</sup> SCHULZ, Bruno. *Mityzacja rzeczywistości*, op. cit., s. 11.

mystifikaci začíná sám podléhat. S pomocí alba-Knihy nejen čte svět kolem sebe, ale současně jej dotváří, respektive přetváří.

Album poštovních známek mu v tomto případě slouží – jako jedno z vtělení „Autentiku“ a variace Knihy – za interpretační klíč. S jeho pomocí se Josef pokouší dešifrovat „text jara“; bytí se (v Schulzově světě velmi charakteristicky) stává čtením. „*Z markownikiem w rękę czytałem tę wiosnę.*“ (Schulz 1964, s. 222.) Avšak snaha dešifrovat text s pomocí jiného textu, rovněž zašifrovaného, je operací nutně odsouzenou k neúspěchu. Josef se o tom záhy přesvědčí.

Právě album se známkami, které mu – jakoby mezi řečí – ukáže přítel Rudolf, je symbolickým počátkem. Jeho otevřením vše začíná. Album je gramatikou „textu jara“, ale zároveň i jeho komentářem. Obsahuje v sobě „recepty a předpisy“ na stvoření světů, avšak v jakési zastřené podobě – smysl zůstává ukryt ve změti jazykových smyček a kombinací, zašifrovaných komunikátů. „*Ta wiosna deklinowała się przez wszystkie Kolumbie, Kostaryki i Wenezuele, bo czymże jest w istocie Meksyk i Ekwador i Sierra Leone, jeśli nie jakimś wymyślonym specyfikiem, jakimś zaostrzeniem smaku świata, jakąś krańcową i wyszukaną ostatecznością, ślepą uliczką aromatu, w którą zapędzą się świat w swych poszukiwaniach, próbując się i ćwicząc na wszystkich klawiszach.*“ (Schulz 1964, s. 223.) Známky z tajemných a neznámých zemí a míst jsou jakýmsi pretextem – Josef si na jejich základě představuje exotické světy, které jemu i čtenářům doslova ožívají před očima. „*Wtedy to miało miejsce to objawienie, ta nagle ukazana wizja rozplomienionej piękności świata, wtedy to przysłała ta wieść szczęśliwa, posłanie tajemne, ta misja specjalna o nieobjętych możliwościach bytu. Otworzyły się na oścież horyzonty jaskrawe, srogie i zapierające oddech, świat drżał i migotał w swych przegubach, przechylał się niebezpiecznie, grożąc wylamaniem się z wszystkich miar i reguł.*“ (Schulz 1964, s. 200.) Album připomíná Knihu i tím, že jsou v něm obsaženy veškeré možnosti, zárodky jakýchsi paralelních světů.

Album s poštovními známkami, jako jedno ze vtělení Knihy, je „univerzální knihou“, „kompنديem veškeré vědy o lidském světě“. „*Markownik jest księgą uniwersalną, jest kompendium wszelkiej wiedzy o ludzkim. Naturalnie w aluzjach, potrąceniach, w niedomówieniach.*“ (Schulz 1964, s. 224.) Zároveň je Rudolfovo album místem, které se otevírá novým světům a dalším prostorům: „*Nigdy nie mówiłem z taką swadą i ogniem, prześcignąłem sam siebie. Argumentując na podstawie marek, nie tylko odparłem wszystkie zarzuty, rozwiałem wszystkie wątpliwości, ale poza to wychodząc, doszedłem do tak*

*rewelacyjnych wprost wniosków, że sam stanąłem olśniony wobec perspektyw, które się otwierały.*“ (Schulz 1964, s. 238.)

Mexiko či Ekvádor, známky z Rudolfova, respektive Josefova alba, mohou nést řadu významů – v závislosti na kontextu, na jejich vřazení do konkrétních sémantických souřadnic, ale i na tom, jak jednotlivé známky-znaky zkombinujeme. Ucelený smysl takového textu však čtenáři neustále uniká, zůstává neuchopitelný, nedosažitelný („...*żaden Meksyk nie jest ostateczny (...) za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk...*“ Schulz 1964, s. 223), mimo jiné proto, že známky-znaky lze neustále přeskupovat. Další Schulzův paradox lze tedy formulovat takto: neustálé přeskupování znaků vede ke smyslu, ale současně od něj člověka vzdaluje.

Pravý význam slov takového textu, jeho skryté poselství, je třeba hledat spíše v tom, co už slova explicitně neříkají, co jen naznačují. Novými kombinacemi písmen a slov jim „čtenář-mystik“ dává nový význam. Je třeba zbavit se tupé doslovnosti, jak svému čtenáři radí Bruno Schulz: „*Jednej rzeczy trzeba się wystrzegać w tych sprawach: ciasnej małostkowości, pedanterii, tępej dosłowności.*“ (Schulz 1964, s. 225.) Pravé poselství se skrývá mezi řádky, mezi slovy: „*Czy zauważyliście, że między wierszami pewnych księzek przelatują tłumnie jaskółki, całe wersety drgających, spiczastych jaskółek? Należy czytać z lotu tych ptaków...*“ (Schulz 1964, s. 225.) Kanonická verze nepostačuje, neboť oficiálně uznávaný text není úplný. Nabízí čtenáři základní strukturu, ale něco současně zamlčuje. Ozvěny smyslu je třeba hledat na okrajích a periferiích, v margináliích a zdánlivě nepodstatných „pauzách v textu“. Obrazy, v nichž dochází k zaplňování těchto „mezer v textu“, jsou u Schulze nezvykle časté. Židovská mystika – v rámci obdobného přístupu k textu a přesvědčení o existenci zjevného i skrytého aspektu Tóry – rozlišovala čtyři vrstvy smyslu: doslovný, agadický, alegorický a mystický.<sup>537</sup> Právě ten poslední, vycházející z představy o skrytém, hlubším smyslu Tóry, rozvíjely kabalistické spisy typu knihy *Zohar*.

Ireneusz Kania komentuje takový přístup k textu připomínkou výpovědi rabiho Šimona ben Jochaje z jedné pasáže *Zoharu*: „Jeśli dobrze pamiętam, w którymś miejscu *Zoharu* rabbi Szimon ben Jochaj stwierdza, że byłoby rzeczą śmieszną i żalną zatrzymywanie się na powierzchni znaczeń Tóry, bowiem fabuła jej nie jest nazbyt wyszukana, tak że każdy mógłby napisać podobne, a nawet lepsze opowieści. Oto powód

<sup>537</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyctizm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 234. Viz také pojem *pardes* v pojetí španělského kabalisty ze 13. století Mošeho z Leonu – jedná se o zkratku čtyř významových vrstev Tóry (P – *pešať*, doslovný smysl; R – *remez*, alegorický smysl; D – *deraša*, talmudský a agadický výklad; S – *sod*, mystický smysl). (SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 57–58.)



„schodzenia w głąb“ Pisma, aby odkryć jego prawdziwy, tj. ukryty sens.<sup>538</sup> Možná ani sama židovská mystika nebyla zcela prosta humoru a ironie, jichž se v schulzovských interpretacích tolik dovolává Michał Paweł Markowski.

Vypravěč *Wiosny* volí velmi podobnou strategii: „analýza“ a „gramatický rozbor“, dešifrování textu a jeho přeskupování, je cestou ke smyslu – a zároveň cestou eliminace klamných vět a falešných stop. „*Trzeba wyeliminować bałamutne przegadywania ptaków, ich spiczaste przysłowki i przyimki, ich płochliwe zaimki zwrotne, ażeby powoli wydzielić zdrowe ziarno sensu. Markownik jest mi w tym nie lada drogowskazem.*“ (Schulz 1964, s. 245.) Hledání skryté či přímo zašifrované roviny textu připomene i u Schulze to, co Moše Idel označuje za „intratextuální“ přístup k posvátnému textu, v němž jde o převrstvení, respektive nové uspořádání jednotlivých lingvistických jednotek, které interpretovaný text utvářejí.<sup>539</sup>

Toto převrstvení lze provádět několikerým způsobem – Władysław Panas ve své studii *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie“ Brunona Schulza* uvádí tři metody tradiční kabalistické exegeze, které lze – podle jeho názoru – odhalit i v novele *Wiosna*. Autor *Księgi blasku* se i zde nechává poněkud unést prostými analogiemi mezi Schulzovým psaním a kabalou, čtenář znalý alespoň základů židovské mystiky si nicméně povšimne i jedné zajímavé věci: Panasovy analogie, na první pohled silně přitažené za vlasy, přesto nutí k zamyšlení, zvláště budeme-li brát v úvahu jisté zobecnělé představy, jež se staly součástí židovské religiózní tradice a jež mohl i Bruno Schulz znát. Porovnejme:

Bruno Schulz: „*Czy zauważyliście, że między wierszami pewnych ksiązek przelatują tłumnie jaskółki, całe wersety drgających, spiczastych jaskółek? Należy czytać z lotu tych ptaków...*“ (Schulz 1964, s. 225.) – Władysław Panas: „[V novele *Wiosna* lze rozpoznat – pozn. M. B.] Metodę *massory*, która jest sztuką interpretacji wyprowadzonej z samego kształtu liter i w ogóle z optyki zapisu (...).“<sup>540</sup> Bruno Schulz: „*Były to przedziwne skróty i formuły, recepty na cywilizację, poręczne amulety, w których można było ująć między dwa palce esencję klimatów i prowincyj.*“ (Schulz 1964, s. 199) – Władysław Panas: „[V novele *Wiosna* lze rozpoznat – pozn. M. B.] Metodę *notarikonu* albo inaczej *abrewiatury*, która zasadza się na tym, że na przykład litery tworzące jakieś słowo traktuje się jako skrót lub nawet inicjał całkiem innego słowa, względnie skrót zupełnie innych zdań (...).“<sup>541</sup> Způsob,

<sup>538</sup> KANIA, Ireneusz. Kabała, czyli ku resakralizacji sakralnego, *op. cit.*, s. XVIII.

<sup>539</sup> IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation*, *op. cit.*, s. 31.

<sup>540</sup> PANAS, Władysław. *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie“ Brunona Schulza*, *op. cit.*, s. 41.

<sup>541</sup> *Ibidem*, s. 40.

jímž Schulz pracuje s textem a slovem, tak skutečně může být tou nejoriginálnější reflexí židovských mystických představ, jakou u autora *Skořicových krámů* najdeme.

Co se ale stane, dojdeme-li na konec textu, přečteme-li celou knihu – a přesto cítíme nutkání jít ještě dál a hlouběji, dobrat se hlubšího smyslu, protože naše zvědavost nebyla zasycena? „*Misterium zmierzchu!*“ Konec jara v Schulzově novele je zároveň koncem knihy, jejího textu. „*Czy dotarliśmy do sedna rzeczy, czy dalej już ta droga nie prowadzi? Jesteśmy u końca naszych słów, które już tu stają się majaczkliwe, bredzące i niepoczytalne. A jednak dopiero za ich rubieżą zaczyna się to, co w tej wiosnie jest nieogarnięte i niewypowiedziane.*“ (Schulz 1964, s. 214.) Schulz zde jednoznačně naznačuje, že pravý smysl slov se skrývá až za jejich vnějšími a na první pohled zřejmými hranicemi. Leží „za slovy“: „*Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię, wchodzi z powrotem w głąb, w ciemny swój korzeń.*“ (Schulz 1964, s. 214.) Slovo se vrátí ke svým kořenům. Jako by se vracelo do sféry Božství, odkud původně vyšlo (výraz „ciemny“ navíc může upomenout na židovskou mystickou představu o stvoření jako světelném aktu vyvěrajícím z prvotní temnoty; hloubka a pravé kořeny jsou temné, světlo stvoření je teprve prozáří). Zároveň se přitom však rozkládá, rozpadá na jednotlivé prvky-stavební kameny, z nichž lze posléze stvořit slovo nové, snad bližší Božímu záměru. Slovo se v rámci tohoto procesu „vrací do své etymologie“, hledá jinou formu vyjádření svého skrytého obsahu.

Podobný způsob „čtení světa-knihy“ volí i hrdina povídky *Genialna epoka*. V takřka fanatickém vytržení se pokouší zachytit „stopu prorockého nadšení“, pokouší se poskládat dohromady skutečný text Knihy z útržků jiných textů, vlastních kreseb i nepochopitelných čmáranic. Text je i zde rébusem, zakódovanou zprávou, jejíž smysl se dětský hrdina snaží odkrýt svéráznou kombinatorikou: „*Rysowałem w pośpiechu, w panice, na poprzek, na ukos, poprzez zadrukowane i zapisane stronice. Moje kolorowe ołówki latały w natchnieniu przez kolumny nieczytelnych tekstów, biegły w genialnych gryzmołach, w karkołomnych zygzakach, zwężlając się raptownie w anagramy wizyj, w rebusy świetlistych objawień, i znów rozwiązując się w puste i ślepe błyskawice, szukające tropu natchnienia.*“ (Schulz 1964, s. 180.) Josefovy kresby, vytvořené během onoho zvláštního okamžiku nadšení a extáze, „vyrůstající jakoby pod cizí rukou“, posléze dojdou degradace, ponížení (opět, podobně jako sama Kniha) v tapety, jimiž sloužící Adéla vyzdobí kuchyni. Přesto je Josefovo malování zároveň groteskně podaným příběhem o stvoření světa. Pod jeho rukama, respektive tužkou vyvstávají podivná zvířata, připomínající spíše karnevalový rej. Jde totiž o svět před nazváním, o svět „před slovem“.

„Text světa“ je zde současně palimpsestem, několikvrstevnatým zápisem, v němž jedna rovina překrývá (zatemňuje) – anebo snad rozkrývá (osvětluje)? – skutečný smysl. Bruno Schulz tím však také naráží na paradox velmi podobný paradoxu, s nímž se museli potýkat židovští mystikové: leží-li skutečná pravda až za hranicí slov v jejich zjevné, známé podobě, jak ji zachytit, ztvárnit – a tedy i předat druhým?

Schulz tak činí s pomocí metafory a symboliky smrti. Překročení hranice slova připodobňuje k překročení pomyslné řeky smrti, k sestupu do podzemí, do krajiny mrtvých: „*Oto ściemnia się, słowa nasze gubią się wśród niejasnych skojarzeń: Acheront, Orkus, Podziemie... Czy czujecie, jak mrocznieje od tych słów, jak sypie się kretowiskiem, jak powiało głębią, piwnicą, grobem?*“ (Schulz 1964, s. 214.) Ocitneme se „na druhé straně věci“, překročíme pomyslnou iniciační hranici. Nikoli náhodně je obraz, který zde Schulz volí, zároveň prosycen iniciační symbolikou. Ke kořenům slov a jejich pravým významům se může (pokud vůbec) přiblížit pouze člověk zasvěcený. (V další části novely ostatně Schulz přibližuje tento obraz pomocí další, opět strukturálně podobné metafory – spánku, nošení se do snu: „*Tak samo przecież, gdy śpimy, odcięci od świata, daleko zablakani w głębokiej introwersji, w powrotnej wędrówce do siebie (...). Tak dokonuje się w nas regresja na całej linii, cofanie się w głąb, powrotna droga do korzeni.*“ Schulz 1964, s. 215.) Regrese obecně je jedním ze základních principů Schulzovy poetiky, není proto divu, že se promítá i do autorova vztahu ke slovu a textu.

Kniha je navíc určena pro člověka „zasvěceného“. Ne každý je schopen odhalit její skrytý, esoterní aspekt.<sup>542</sup> Takovým „vyvolencem“ se cítí být malý Josef – má pocit mise, cítí, že kniha je určena jemu a jen k němu promlouvá. V novele *Wiosna* chápe jednu z jejích podob, album známek, jako postulát, výzvu: „*Zaprzysiężniłem się z Rudolfem. Podziwiałem go, przeczuwając niejasno, że jest on tylko narzędziem, że księga dla kogo innego jest przeznaczona. (...) Miałem wiele powodów do przyjęcia, że księga ta była dla mnie przeznaczona. Wiele znaków wskazywało na to, że do mnie zwracała się ona jako misja*

---

<sup>542</sup> „Tóra ovšem nechá ze svého nitra vyjít slovo, a to se na okamžik ukáže a ihned se opět skryje. A tam, kde se Tóra zjeví ze svého nitra a v mžiku se znovu skryje, učiní tak jen pro ty, kteří ji rozpoznají a jsou s ní důvěrně seznámeni. Neboť Tóra je jako krásná a dobře rostlá milenka, která se ukrývá v tajné komoře svého paláce. Má jednoho jediného milence, o kterém nikdo neví a který zůstává utajen. Z lásky k ní obchází neustále u brány jejího domu a očima třepe [v touze po ní] všemi směry. Ona ví, že milý neustále krouží kolem brány jejího domu. Co učiní? Otevře v oné skryté komoře malinkou skulinku, kde dlí, na okamžik odhalí milému svou tvář a ihned se zase skryje. (...) Tak je tomu také se slovem Tóry. Zjevuje se jen tomu, kdo ji miluje. (...) A proto je také Tóra zjevená i skrytá a jde v lásce ke svému milému a vzbuzuje v něm lásku. Přijď a viz: toto je cesta Tóry.“ (Zohar II, 99a/b; cit. podle SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 55–56.)

*specjalna, posłanie i poruczenie osobiste.*“ (Schulz 1964, s. 203–204.)<sup>543</sup> Čtení se v takovém okamžiku stává iniciací. Podobně jako lyrický subjekt v *Piecyku* Aleksandra Wata se i malý Josef ze Schulzových próz cítí být povolán k tomu, aby se pokusil přiblížit hlubšímu smyslu bytí. Zasvěcenému totiž dokážou texty odkrýt svoji „druhou tvář“. Stejně však jako u Wata, i tady má motiv zasvěcení svoji groteskní rovinu – Josefovy pokusy ovládnout s pomocí alba svět, respektive stvořit jej nanovo, doznají zákonitého neúspěchu.

„Vyvoleným“ je však – minimálně v očích dětského vypravěče Schulzových próz – i otec. V povídce *Martwy sezon* je líčen jako člověk, jenž svůj život zasvětil službě vznešenému ideálu (a proto jej syn Josef vnímá jako reprezentanta „světa poezie“ a obdivně k němu vzhlíží jako k zástupci světa bohaté a nespoutané imaginace), asketa a zároveň strážce tradice. „*Od tego świata lekkomyślnej beztroski odgraniczał się ojciec coraz bardziej, uciekał w twardą regułę swego zakonu. Przerażony rozwiązłością szerzącą się wokół, zamykał się w samotnej służbie wysokiego ideału. Nigdy ręka jego nie popuszczala zaciągniętych cugli, nigdy nie pozwalał sobie na zwolnienie rygoru, na wygodną łatwiznę.*“

*Na to mógł sobie pozwolić Balanda i Ska i ci inni dyletanci branży, którym obcy był głód doskonałości, asceza wysokiego mistrzostwa. Ojciec patrzył z boleścią na upadek branży. Kto w dzisiejszej generacji kupców bławatnych znał jeszcze dobre tradycje dawnej sztuki, kto z nich widział jeszcze na przykład, że kolumna bali sukiennych ułożona w półkach szafy w myśl zasad sztuki kupieckiej musiała pod zjeżdżajícím z góry na dół palcem wydać ton, jak gama klawiszy?*“ (Schulz 1964, s. 295–296.)

Také v povídce *Druga jesień* je otec postavou, která připomene dávné mudrce studující tajné spisy a zabývající se nejrůznějšími esoterními vědami – avšak i tady v groteskní, téměř parodistické rovině: „*Wśród wielu prac naukowych, podejmowanych przez mojego ojca w rzadkich chwilach spokoju i uciszenia wewnętrznego, pomiędzy ciosami kłesk i katastrof, w jakie obfitowało to życie awanturnicze i burzliwe – najbliższe jego sercu były studia nad meteorologią porównawczą, a zwłaszcza nad specyficznym klimatem naszej prowincji, pełnym jedynych w swoim rodzaju osobliwości. (...) Jeho Zarys ogólnej systematyki jesieni wyjaśnił raz na zawsze istotę tej pory roku, która w naszym klimacie prowincjonalnym przybiera tę przewleklą, rozgałęzioną, pasożytniczo rozrosłą formę, która*“

---

<sup>543</sup> Srov. Schulz 1964, s. 221: „*Dopiero dla uważnego czytelnika Księgi staje się natura tej wiosny jasna i czytelna. Te wszystkie poranne przygotowania dnia, cała jego wczesna toaleta, wszystkie te wahania, wątpliwości i skrupuły wyboru – odslaniają swe sedno wtajemniczonemu w marki.*“

pod nazwą ‚chińskiego lata‘ przeciąga się daleko w głąb naszych zim kolorowych.“ (Schulz 1964, s. 287.)

Povídka *Martwy sezon* se zdá být naopak z těch, které groteskní rovinu tolik do popředí nevystavují. I tady je ale otec, Jakub, představen jako člověk slova, respektive textu: „*Podczas gdy godziny nocy płynęły, siedział ojciec w pozornym skupieniu i znaczył marginesy listów dotknięciami pióra w czarne latające gwiazdki, diabliki atramentu, puszki kosmate wirujące błędnie w polu widzenia, atomy ciemności oderwane od wielkiej nocy letniej za drzwiami. (...) Ojciec czekał, czekał niecierpliwie i nasłuchiwał wpatrzony w jaskrawą biel papieru, przez którą płynęły te ciemne galaktyki czarnych gwiazd i pyłów.*“ (Schulz 1964, s. 305.)

## 6.10 „Mądre palimpsesty, wielowarstwowé jak stare požółkle księgi“

### Falešné odbočky času a Schulzovy apokryfy

Schulz s oblibou využívá strukturálně podobných figur či obrazů evokujících skryté aspekty textu. Jeho falešné „třinácté měsíce“ z povídky *Noc wielkiego sezonu*<sup>544</sup> nebo vedlejší odbočky času, události, jež se nevejdou do času „legálního“, nejsou ničím jiným než vyjádřením víry v existenci onoho „skrytého aspektu bytí“, jehož vzorem, respektive maticí je skrytá vrstva textu/knihy, ony utajené konfigurace písmen, které se nevejdou do známé, kanonické verze textu.<sup>545</sup> Jsou to apokryfy, o nichž pojednává *Noc wielkiego sezonu*, „falešný“ čas třináctého měsíce, klamná a neúplná odbočka času: „*Inni porównywają te dni do apokryfów, wsuniętych potajemnie między rozdziały wielkiej księgi roku, do palimpsestów, skrycie włączonych pomiędzy jej stronice, albo do tych białych, niezadrukowanych kartek, na których oczy, nacytane do syta i pełne treści, broczyć mogą obrazami i gubić kolory na tych pustych stronicach, coraz bardziej i bardziej, ażeby wypocząć na ich nicości, zanim*

<sup>544</sup> „*Każdy wie, że w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas za swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym – jak szósty, mały palec u ręki – wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc.*“ (Schulz 1964, s. 145.)

<sup>545</sup> Opozice pravého (skrytého) a falešného (zjevného) textu se zdá odpovídat opozici podstaty a zdání, jakou ve svých analýzách Schulzových povídek uplatňuje Michał Paweł Markowski a z níž podle polského badatele vycházejí všechny Schulzovy hermeneutické figury (situace, kdy jsou hrdinové přesvědčeni o tom, že obcují se zašifrovaným textem a že se mohou dobrat jeho utajeného smyslu), ale i figury antihermeneutické (kdy docházejí k závěru, že to, co je skryté, zůstává nedosažitelné (MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, op. cit., s. 198–201). „*Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna*“, jak praví otec v povídce *Druga jesień* (Schulz 1964, s. 290).

*wciągnięte zostaną w labirynty nowych przygód i rozdziałów.*“ (Schulz 1964, s. 145–146.) Takový apokryf je (v Schulzově podání) textem vloženým do hlavního proudu vyprávění, tvoří jakousi digresi, odbočku – mnohdy falešnou, ale možná i skrývající nikoli nepodstatné posláni. Proto se stává výzvou pro tvůrčího ducha, pro hermeneutické pokusy Josefa i jiných hrdinů *Skořicových krámů*. Prázdné stránky je třeba popsat, v apokryfech je třeba reinterpretovat původní příběh.

Apokryf jakožto text nepatřící do oficiálního biblického kánonu přešel do obecného povědomí (i v rámci literární vědy) jako příběh, jenž se pokouší skrze převyprávění starších příběhů (mnohdy i parodickým způsobem, jak je i v případě Bruna Schulze patrné) nalézt jejich skryté, na první pohled ne zcela zjevné možnosti interpretace. Odhaluje to, co dříve zůstávalo skryté, respektive – přepisuje dříve napsané. Apokryf v Schulzově próze je figurou neúplných či deformovaných zákoutí bytí, nezdařené existence (či pokusu o ni), obrazem nedokonalé nápodoby – podobně jako tomu je v případě Schulzova chápání hmoty a nedokonalého stvoření. Falsifikátem je i to, co je provinční, okrajové, co připomíná svět druhého řádu – tak jako svět „provinčního haličského muzea“ v Schulzově vizi z povídky *Druga jesień*: „*Pocziwi ojcowie nabyli w chwalebnyim zapale niejeden falsyfikat. Muzeum to nie zawierało ani jednego obrazu pierwszorzędnego mistrza, ale za to całe kolekcje trzecio- i czwartorzędnych, całe szkoły prowincjonalne, tylko fachowcom znane, zapomniane, ślepe uliczki historii sztuki.*“ (Schulz 1964, s. 288.) Zároveň je však tento obraz dalším z řady těch, v nichž Schulz naznačuje potenciální bohatství skryté ve fragmentu, ve falsifikátu, v čemsi dávno zapomenutém, a proto marginalizovaném.

Vztáhnuto na text je apokryf textovým světem (souborem znaků), na první pohled mnohdy neviditelných či nezřetelných, vloženým mezi řádky a kapitoly Knihy. Jejím „nadbytečným měsícem“, jenž čeká na to, až ho pozorný čtenář odhalí. Je však také protipólem autentické Knihy, která sama o sobě zůstává nedosažitelná. Svět je rozdvojen – nedosažitelným cílem zůstává Autentik, zatímco opravdový svět kolem nás žije úpadkem Knihy; žijeme ve sféře profánní a nedokonalé každodennosti, ve sféře imitace, ve sféře apokryfů, chápaných v tomto případě jako falsifikáty, falešné nápodoby, vyprázdňené kopie. Co jiného než právě vědomí takového rozdvojení, stojí v pozadí Josefova odvržení knížek v čele s Biblií, rovněž jedině slabým stínem Autentiku: „*Podniosłem oczy na ojca, pełne wyrzutu: – Ty wiesz, ojcie – wołałem – ty wiesz dobrze, nie ukrywaj się, nie wykręcaj! Ta książka cię zdradziła. Dlaczego dajesz mi ten skażony apokryf, tysięczną kopię, nieudolny falsyfikat? Gdzie podziałeś Księgę?*“ (Schulz 1964, s. 164.) Autentická Kniha byla

zastoupena falsifikátem, knihami falešnými. Paradoxem schulzovského vyprávění však zůstává představa, že i v takovém falešném úlomku a nedokonalé nápodobě lze najít odlesk oné záře, již vyzařuje „Autentik“.<sup>546</sup>

Svět se dělí na kapitoly a odstavce, původně prázdné stránky (nebo „apokryfní“ stránky nově vložené) jsou zaplňovány písmeny a tím ožívovány. Stránky i písmena se na sebe vrství. Schulz s oblibou pracuje i s figurou palimpsestu. Zajímá ho na ní především onen „bod prolnutí“ dvou – či vícera – textů (světů). Hrdinové Schulzových povídek se ve svém hermeneutickém hledání neustále pokoušejí porozumět světu pomocí přikládání „vlastního“ textu na texty „cizí“ (typickým příkladem je novela *Wiosna* a Josefovo čtení světa prizmatem alba se známkami, ale i povídky „zasvěcené Knize“ nebo otcovo „čtení podzimu“ optikou jeho „Náčrtu obecné systematiky odzimu“). Autora *Skořicových krámů* fascinuje takováto mnohovrstevnatost: „*Jesień, jesień, aleksandryjska epoka roku, gromadząca w swych ogromnych bibliotekach jałową mądrość 365 dni obiegu słonecznego. O, te poranki starcze, żółte jak pergamin, słodkie od mądrości, jak późne wieczory! Te przedpołudnia uśmiechnięte chytrze, jak mądre palimpsesty, wielowarstwowe jak stare pożółkłe księgi!*“ (Schulz 1964, s. 291.)

Princip apokryfu, respektive palimpsestu (uznáme-li, že apokryf v sobě zahrnuje i přepsání původního textu), zároveň obdařuje Schulzovo vyprávění nezvyklou dynamikou a také mnohoznačností: „(...) lektura tego palimpsestowego dzieła wymaga uwzględnienia wielu kontekstów i perspektyw interpretacyjnych. Specyfikę Schulzowskich apokryfów określają bowiem wewnętrzne i zewnętrzne (intertekstualne) zdialogizowanie oraz semantyczna dynamika, nie zaś ortodoksyjne dążenie do utrwalenia jednego znaczenia.“<sup>547</sup>

---

<sup>546</sup> *Słownik schulzowski*, respektive autor hesla „Apokryf“ Włodzimierz Bolecki, uvádí dva významy apokryfu v Schulzových prózách: „1) fragment opowieści dodany do opowieści głównej i powodujący oddalenie się od niej w kierunku nieprzewidywalnych dygresji; 2) opowieść wtórna, jakby kopia, która naśladuje opowieść pierwotną; falsyfikat udający oryginał. Oba użycia są metaforyczne i należą do symbolistycznej strategii wyrażania niewyraźnego w utworach Schulza.“ (*Słownik schulzowski*, op. cit., s. 24.) Oba tyto významy už jsme i my v našich analýzách identifikovali. Bolecki však poněkud pomíjí vztahy, do nichž takto pojímaný apokryf u Schulze vstupuje. Právě napětí mezi ním a „Autentikem“ dynamizuje vyprávění a stojí v pozadí mnoha Schulzových „hermeneutický figur“.

<sup>547</sup> NALEWAJK, Żaneta. *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, op. cit., s. 225.

## 6.11 „Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy“

### Pojmenování aneb Nazvat nenazvatelné

V Schulzově poetice často narážíme na paradoxy. Dovolme si v tomto místě ještě jednu paralelu se židovskou tradicí: „(...) mistyk zawsze dostrzega takie aspekty Boga, które wykraczają poza wszelkie pojęcie rozumowe, można je więc przedstawić tylko posługując się paradoksami.“<sup>548</sup> Sám Schulz píše v dopise Witkiewiczovi o „mihotavé ambivalenci“ [„migotliwa ambiwalencja“], Michał Paweł Markowski ve svém výkladu *Skořicových krámů* zase doplňuje: „Schulz jest precyzyjnie dwuznaczny (albo dwuznacznie precyzyjny) i na tym właśnie polega jego wielkość.“<sup>549</sup> Jedním z těchto paradoxů je také opozice pojmenování – nepojmenovatelnost. Jednou skutečně existuje pouze to, co je nazvané a pojmenované („Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny.“),<sup>550</sup> jindy však to podstatné nazvat či pojmenovat nelze („*Nazywam ją po prostu Księgą, bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej abstynencji i ograniczeniu bezradne westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobjętością transcendentu, gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi zaślnić, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przecuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwyty.*“ Schulz 1964, s. 161; zvýraznila M. B.). Slovo u Schulze je na jedné straně nástrojem k uchopení skutečnosti, ale i nástrojem, který se zdá být k dosažení tohoto cíle nedostatečný (neboť existují dimenze, které slovem přiblížit nelze, které zůstávají příliš velké na slova). Bruno Schulz se snaží využívat všech možností své jazykové originality, aby jazyk maximálně využil, ale zároveň si je neustále vědom limitů, jaké jazyk má, i důsledků, jaké má toto omezení pro literaturu i komunikaci obecně.

Rozpuk hermeneutických snah Schulzových hrdinů (i vypravěčů) je vždy doprovázen opačnou stranou mince – tíhnutím k jistému ohraničení, omezení (například v symbolu

<sup>548</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 250.

<sup>549</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, op. cit., s. 42. Krzysztof Stala (STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, op. cit., s. 223–224) charakterizuje tuto dvojznačnost [„fatalna dwoistość“] jako zvláštní symbiózu dvou strategií, jichž Schulz ve vztahu ke skutečnosti využívá: jednou z nich („negativní“) je „degradace skutečnosti“, obrazy deformace a dezintegrace světa, neustálé změny forem a masek apod., a druhou („pozitivní“) pak objeovávání neočekávaných a nových „konfigurací skutečnosti“, tedy toho, co sám Schulz v dopise Witkiewiczovi charakterizuje jako „sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości“, respektive jako „odszkodowanie [za tuto deziluzi – pozn. M. B.] w jakiejś innej dymensji“ (SCHULZ, Bruno. *Do St. I. Witkiewicza*, op. cit., s. 20). I v našem pojetí je podobná dvojznačnost tím, co v Schulzově próze pohání vyprávění kupředu, co mu dodává dynamiku, ale – opět paradoxně – i integritu.

<sup>550</sup> SCHULZ, Bruno. *Mityzacja rzeczywistości*, op. cit., s. 11.



Františka Josefa reprezentujícího svět „prózy“, tedy vyprávění nedopouštějícího se žádných imaginativních výstřelků). Tak je tomu například v povídce *Jesień*, jednom z méně známých Schulzových textů, který původně vyšel pouze časopisecky (*Sygnaly*, 1936, č. 17). V tomto textu klade autor titulní podzim do ostrého kontrastu s létem – a to i v rovině znakové: „*Nie chciałaś, o Poro [léto – pozn. M. B.], poprzestać na granicach rzeczywistości. Żadna rzeczywistość nie zaspokajała Cię. Wybiegałaś poza każdą realizację. Nie znajdując dosyту w rzeczywistości, tworzyłaś nadbudowy z metafor i figur poetyckich. Poruszałaś się w asocjacjach, w aluzjach, w imponderabiliach między rzeczami. Każda rzecz odsyłała do innej rzeczy, tamta powoływała się na dalszą i tak bez końca. Twoja swada nużyła w końcu. Miało się dość tego bujania na falach nieskończonej frazeologii. Tak jest, frazeologii – wybac to słowo. Stało się to jasne, kiedy tu i tam, w wielu duszach zaczęła się budzić tęsknota do istotności. Z tą chwilą byłaś już przewyciężona. Ukazały się granice Twej uniwersalności, Twój wielki styl, Twój piękny barok, który za dobrych Twych czasów był adekwatny rzeczywistości, okazał się teraz manierą.*“ (Schulz 1964, s. 395.) Zatím léto se nese ve znamení metafor, aluzí a asociací (a potencialit, jež přinášejí), podzim je časem praktické realizace, jednoznačnosti: „*Jesień to tęsknota duszy ludzkiej do materialności, do istotności, do granic. Gdy z niezbadanych przyczyn metafory, projekty, marzenia ludzkie zaczynają tęsknić do realizacji, przychodzi czas jesieni. Te fantomy, które dotychczas rozprószone w najdalszych sferach ludzkiego kosmosu zabarwiały jego wysokie sklepienia swymi widmami – ściągają teraz do człowieka, szukają ciepła jego oddechu, ciasnego przytulnego schronienia jego domu, niszy, w której stoi jego łóżko.*“ (Schulz 1964, s. 396.) Léto jako by bylo neustálou hrou slov a (potenciálních) významů, znakovou „panmaškarádou“, zatímco podzim tíhne ke konkrétnosti, k jasně vyznačeným mantinelům – nejen – jazykového světa.

V povídce *Genialna epoka* zažívá Josef zvláštní vize, během nichž se mu, takřka v jakémsi transu, zjevují nejrůznější „stvoření“ připomínající zástupy živočišných druhů z Noemovy archy. Tito tvorové jsou však, podobně jako Schulzovi „golemové“, neúplní, nehoitoví, nemají ani jména. „*Dziwne maskary*“, „*twory-pytania*“, „*twory-propozycje*.“<sup>551</sup> K završení, respektive stvrzení jejich existence je třeba dát jim jméno. „*Czy czekały, żebym je nazwał, rozwiązał ich zagadkę, której nie rozumiały? Czy pytały mnie o swe imię, ażeby w nie wejść i wypełnić je swoją istotą?*“ (Schulz 1964, s. 182.) Bytí beze jména je bytím v chaosu. „*Smetiště forem*“, jak píše Schulz.

---

<sup>551</sup> „*Przychodziły dziwne maskary, twory-pytania, twory-propozycje, i musiałem krzyčeć i odpędząć je rękami.*“ (Schulz 1964, s. 182.)

Když stojí hrdinové téže povídky na prázdném náměstí, naznačuje Schulz důležitost aktu pojmenování – jakožto podstaty stvoření – ještě jedním obrazem: svět leží před očima malého Josefa a jeho kamaráda Szlomy prázdný, pustý, a jako takový jej lze „pojmenovat nanovo“. Nazvání je i tady první (a klíčovou) etapou procesu stvoření (i tzv. stvoření sekundárního). Až jméno dá jednotlivým formám bytí jejich skutečnou a plnou existenci. Dokud věci nepojmenujeme, ony de facto neexistují, respektive neexistují cele, plně, zůstávají „zmrzačené“, neúplné. Až slovo dokáže vyjmout věci z chaosu, dokáže dát idejím konkrétní podobu, formu – a formě smysl. Zároveň je akt pojmenování navázáním na mytické kořeny slova a původní jednotu slova, jak ji Schulz nastínil například v eseji *Mityzacja rzeczywistości*. Nazváním vřadíme pojmenovanou věc do souřadnic „univerzálního smyslu“.<sup>552</sup> Walter Benjamin psal o pojmenování, respektive pojmenovávání jako o jazykové bytnosti člověka. Člověk projevuje svoji duchovní bytnost právě tím, že dává věcem jména.<sup>553</sup> Pokud něco pojmenujeme, stáváme se s tímto spřízněni. Podobný princip funguje i v představě o golemovi, jak už jsme pozorovali.

K postihnutí toho, co je jinak nevypověditelné, využíval Bruno Schulz často metafory.<sup>554</sup> Zatímco Aleksander Wat metaforu spíše oslabuje (ve smyslu oslabení a rozmytí její referenční funkce), Bruno Schulz považuje metaforu za jeden z klíčových postupů a její postavení a význam ještě posiluje navázáním na onen „univerzální smysl“ z eseje *Mityzacja rzeczywistości* – slova užitá metaforicky stojí blíže tomuto smyslu než slova užitá „prozaicky“; mohou odhalovat skryté významy ležící „za slovy“. Na rozdíl od Wata však Schulz nehledá významy jdoucí proti tradici, ale naopak významy, jež se tradici (zde ve smyslu původního, prvotního „mytického“ slova) přibližují, nebo se o to alespoň pokoušejí.<sup>555</sup> To si uvědomuje i Włodzimierz Bolecki, autor hesla „Metafora, metaforyzacja, metaforyczność“ v práci *Słownik schulzowski*: „Metafora jest w sformulowanej poetyce Schulza zjawiskiem z poziomu ogólnego sensu utworu, a nie z poziomu stylistyki i zjawisk poniżejdzaniowych.“<sup>556</sup> Bolecki si pak všimá také toho, že Schulzovo pojetí metafory ji

---

<sup>552</sup> Viz SCHULZ, Bruno. *Mityzacja rzeczywistości*, op. cit., s. 11–12.

<sup>553</sup> RITTER, Martin. *Filosofie jazyka Waltera Benjamina*. Praha: Filosofía, 2009, s. 27.

<sup>554</sup> „Funkcją metafor Schulza jest nazywanie rzeczy nienazywalnych lub niemających nazwy.“ (*Słownik schulzowski*, op. cit., s. 216.)

<sup>555</sup> K podobným postupům lze snad připojit ten, o němž píše Krzysztof Stala: jde o obnovování, opětné ožívování lexikalizovaných metafor, z nichž autor *Skořicových krámů* bohatě těží. Více viz STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, op. cit., s. 172–175.

<sup>556</sup> *Słownik schulzowski*, op. cit., s. 215.

přibližuje katachrezi, tedy spojení logicky nespojitelných pojmenování, protikladných pojmů, které zakládají novou uměleckou kvalitu.<sup>557</sup>

Schulz se přitom „centru“, onomu univerzálnímu smyslu, přibližuje tematizací, prohlubováním poměrně uzavřené množiny obrazů, respektive metafor, které ovšem maximálně vytěžuje. Hromadí metafory vztahující se k témuž významovému okruhu, jednu a tutéž představu konkretizuje za pomoci řady lexikálních jednotek. V Schulzových povídkách doslova bují perifráze, řetězí se metafory a množí znaky, de facto na stejném principu jako v nich fermentuje hmota. Schulzovo „mnohosloví“ je však zúženo na minimální sémantické pole, dochází u něj k nezvyklé sémantické kondenzaci (kterou Władysław Panas – pohříchu jen stručně – dokládá na Schulzově figuře Mesiáše).<sup>558</sup> Włodzimierz Bolecki uvádí například v publikaci *Słownik schulzowski*, že se takováto perifráze stává de facto parafrází.<sup>559</sup> Proti takovému výkladu však protestuje například Krzysztof Stala, podle něhož se nejedná o perifráze, ale spíše o jakési „zahušťování smyslu“ pomocí hry (případně vrstvení) metafor.<sup>560</sup> Stalovo pojetí nám v této otázce bližší – vždyť Schulz neopakuje, ale svojí „variační technikou“ nasvětluje stále nové aspekty významu daného obrazu.

Variace znamenají u Schulze v podstatě neustálý návrat k podstatnému (v různých podobách). „*Rzecz dziwna, jak te stare wnętrza nie mogą znaleźć spokoju nad wzburzoną swą ciemną przeszłością, jak w ciszy ich wciąż próbują się inscenizować na nowo przesądzone i przepadłe dzieje, układają się te same sytuacje w nieskończonych wariantach, nicowane na wszystkie strony przez bezplodną dialektykę tapet.*“ (Schulz 1964, s. 251.) I Schulz si přitom zdá být vědom, že „centra“ se ve skutečnosti dobrat nelze; neustálé variace téhož se zdají být cestou k nalezení smyslu, ale zároveň jsou tyto variantní příběhy a události „*przesądzone i przepadłe*“.

Krzysztof Stala, který Schulzovu metaforu podrobně analyzoval, upozorňuje na dva pohyby, k nimž v případě Schulzových metafor dochází uvnitř nich samých: na jedné straně jde o destrukci, rozklad skutečnosti, a na druhé straně o její restrukturalizaci. Oba přitom

---

<sup>557</sup> „W znaczeniu ścisłym katachreza jest nazwą tropu (przekształcenia semantycznego), który dotyczy niewłaściwego używania wyrazów. W znaczeniu szerszym katachreza to odmiana metafory, której podstawą jest brak właściwego wyrażenia.“ (*Ibidem*, s. 172.)

<sup>558</sup> PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 21. Wojciech Wyskiel píše v podobných souvislostech o „variační technice“ [„technika wariacyjna“] – „kolejne partie tekstu są wariacjami na ten sam temat“. (WYSKIEL, Wojciech. *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 112.)

<sup>559</sup> *Słownik schulzowski*, op. cit., s. 216.

<sup>560</sup> STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, op. cit., s. 175.

Schulzovi umožňují vytvářet „mnohaúrovňové metaforizace“, jež „přepisují“ svět neustále nanovo a zároveň jej tak neustále (re)interpretují.<sup>561</sup> Sám Stala zdůrazňuje, nakolik jej v těchto úvahách inspiroval Paul Ricoeur a jeho práce o metafoře (*The rule of metaphor*, London 1978; *La métaphore vive*, Paris 1975). „Metaforyzacje nadbudowują się nad sobą, leksyki rozrastania, spekulacji i wzorów otwierają nowy wymiar rzeczywistości, rozszczepiają widzenie świata.“<sup>562</sup> Schulzova metafora funguje na stejném principu jako jeho obrazy divokého plození, rozrůstání, fermentace hmoty, o nichž jsme se zmínili v předchozích kapitolách. Otevírá před čtenářem nové světy, ukazuje, kolik tváří může mít skutečnost. Metafora musí (slovy Paula Ricoeura) sémanticky inovovat, obměňovat, neboť známá slova, respektive jejich známé uspořádání není s to nám v danou chvíli prozradit o světě více. Metafora je mnohoznačná, proto Schulze lákala. Podle Krzysztofa Staly Schulz dekonstruuje jazyk – jazyk „przywiązany do rzeczy i zużyty, jak stare, znoszone ubranie“.<sup>563</sup> A dekonstruuje jej – podle Staly – právě především pomocí metafor.

Walter Benjamin byl přesvědčen, že jazyk není jen pouhým sdělením, respektive neplní jen sdělovací funkci, ale je rovněž „symbolem nesdělitelného“, probleskuje jím cosi nevyslovitelného.<sup>564</sup> I řada badatelů, kteří se Schulzovým dílem zabývali, nachází v jeho koncepci jazyka a v jeho práci se slovem ohlasy symbolismu (stručně, leč výstižně tento přístup shrnuje Włodzimierz Bolecki v heslech „Tekst“, „Lektura“, „Słowo“ a „Nazwa, nazywanie“ v publikaci *Słownik schulzowski*).<sup>565</sup> Jazyk lze tedy u Schulze nahlížet dvěma způsoby, respektive ve dvou rovinách – nazývá i nepostačuje k nazvání, odkrývá i zahaluje. Jde o obecný znak Schulzových próz, a to na takřka všech rovinách textu – když píše Michał Paweł Markowski o schulzovské skutečnosti, jež nikdy není čímsi hotovým a konečným a naopak vždy zároveň odkazuje k něčemu mimo samu sebe, k něčemu, co zůstává pouze naznačeno, píše de facto o témže „fenoménu“.<sup>566</sup> Náš jazyk je nedokonalý, je rovněž pouhou stopou, odleskem jazyka vyššího, dokonalého – obdobně jako jsou Schulzovi „golemové“

<sup>561</sup> *Ibidem*, s. 153.

<sup>562</sup> *Ibidem*, s. 156

<sup>563</sup> *Ibidem*, s. 181.

<sup>564</sup> Viz RITTER, Martin. *Filosofie jazyka Waltera Benjamina*, op. cit., s. 31.

<sup>565</sup> *Słownik schulzowski*, op. cit., s. 393–394, 191–192, 353–354 a 238–239.

<sup>566</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, op. cit., s. 173–174. (Srov.: „Skrót u Schulza jest dokładnie tym samym co u Nietzschego Abbreviatur (sam Schulz także używa tej kalki z niemieckiego): skomprimowanym przedstawieniem czegoś obszerniejszego, co nie daje się przedstawić w całej pełni, choć domaga się przedstawienia. Myślimy skrótami i przedstawiamy sobie rzeczywistość w skrótach, nie mamy bowiem dostępu do całości, ale także rzeczywistość sama ulega skróceniu, gdy wciela się w różne formy.“ MARKOWSKI, Michał Paweł. *Powszechna rozwiąźłość. Schulz, egzystencja, literatura*, op. cit., s. 23.)

pouhým zlomkem dokonalosti původního Božího stvoření. Princip, jímž se Schulzův literární svět řídí, zůstává tentýž.

„Nevyslovitelnost“ Schulze lákala: „Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźalne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźalnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracja reprezentowania ‚wszystkiego‘ – jest najsilniejszą podniętą twórczą.“<sup>567</sup> Odtud také plyne jeden ze základních schulzovských paradoxů: to podstatné je slovy nevyjádřitelné, ale zároveň jsou slova jediným nástrojem, který máme k dispozici. Jak slovy vyjádřit nevyjádřitelné? S podobným dilematem se potýkala i židovská mystika – kabalisté svoje mystické zkušenosti mnohem spíše vykládali, než přímo popisovali.<sup>568</sup> I k tomu však byli nuceni využívat běžného, konvenčního jazyka – jiný ani k dispozici neměli, nechtěli-li se hereticky zcela vzdálit náboženské doktríně, v jejímž rámci se sami pohybovali.

„Centrum“ zůstává nevyslovitelné. Nelze je pojmenovat (tedy nazvat cele a přesně), lze je pouze poodhalit za pomoci „jazykových zlomků“, náznaků, proudu perifrází. Jen citlivý komentář a pokus o jeho výklad nás tomuto smyslu může alespoň přiblížit.

V povídce *Druga jesień* využívá Schulz metaforu, která je dobře známá i z nejrůznějších kabalistických spisů. Sefirotický systém, tedy konfigurace deseti *sefirot*, deseti božských aspektů, bývala v židovské mystice znázorňována různými způsoby, mimo jiné jako jakási soustava dokonalých kruhů, jejichž struktura připomíná cibuli (podobně jako ořech jeden z oblíbených kabalistických obrazů). Mystikovo pronikání touto strukturou či její kontemplace pak evokovalo proces loupání cibule, odloupávání jedné vrstvy slupky po druhé.<sup>569</sup> V povídce *Druga jesień* Bruno Schulz píše: „*Ta druga jesień naszej prowincji nie jest niczym innym, jak chorą fatamorganą, wypromieniowaną w wyolbrzymionej projekcji na nasze niebo przez umierające, zamknięte piękno naszych muzeów. Jesień ta jest wielkim, wędrownym teatrem klamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą.*“ (Schulz 1964, s. 290.) Pravda se za znaky skrývá, každá slupka odhaluje jiný její aspekt, ale přesto zůstává neuchopitelná; řetězce zdánlivostí nedocházejí konce, svět je jedním velkým „rejem masek“. Podobnost s tradiční kabalistickou metaforou je velmi zajímavá. Vzápětí Schulz dodává: „*Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie*

<sup>567</sup> SCHULZ, Bruno. W pracowni pisarzy i uczonych polskich. In: *Szkice krytyczne*, op. cit., s. 9.

<sup>568</sup> Srov. SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 14.

<sup>569</sup> SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*, op. cit., s. 77.

*perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy, zapach więdniących kulis, zapach wielkiej garderoby, pelen szminki i kadzidla.*“ (Schulz 1964, s. 290.) Schulzovy perifráze a variantní metafory jako by připomínaly právě vrstevnatou strukturu cibule – všechny jsou si navzájem podobné, neboť jsou součástí téhož celku a opakují jeho strukturu, všechny svého „čtenáře“ přibližují, vrstva po vrstvě, k „jádro“, avšak centrum samo zůstává nedosažitelné. V logice schulzovské grotesky pak každá taková odhalená („odloupnutá“) vrstva nakonec stejně připomene pouhou papírovou a kaširovanou kulisu.

Włodzimierz Bolecki konstatuje mimo jiné, že „slovo w jego [Schulzově – pozn. M. B.] narracji staje się znakiem semantycznie pustym, tj. takim, który można wykorzystać do określenia każdego zjawiska, do opisu każdego elementu rzeczywistości.“<sup>570</sup> Každé slovo lze zopakovat v podstatě v libovolném kontextu (což také Schulz s oblibou činí) a taková „sémantická polyfunkčnost“ zbavuje slova významové ostrosti. Polský badatel ale zároveň upozorňuje, že to není v rozporu s touhou dobrat se jednoty, skutečné identity a podstaty slova. Rozlišuje totiž „mysl“ [„sens“] a obecně jazykový „význam“ [„znaczenie“] slova. Prostřednictvím vzdálení se všednímu, ustálenému významu slov se lze přiblížit jejich hlubšímu smyslu. „Znaczenie“ zatem to ogół konotacji, jakich słowo nabywa w procesie komunikacji społecznej i wedle jakich jest rozpoznawane w mowie potocznej. „Sens“ natomiast to „prawo własne“ słowa (...), polegające na możliwości włączania się jednostek leksykalnych w różne konteksty (w „związki“) i na zdolności „do uzupełniania się“ (...) – rozumiane jako negacja zasad „praktyki życiowej“. Słowo zatem partycypuje w „sensie“ (a także, zgodnie z tym, co zostało powiedziane wcześniej, w „micie“, w „pierwotności“ i w „poezji“) tylko wówczas, gdy zostaną rozluźnione związki słowa z jego znaczeniem ogólnojęzykowym.“<sup>571</sup> Skrze narušení „profánních“ pravidel běžného mluveného jazyka se tedy lze – teoreticky – dobrat jeho smyslu „sákrálního“. V praxi však zůstává pomyslný střed cibule nedosažitelný.

---

<sup>570</sup> BOLECKI, Włodzimierz. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, op. cit., s. 266.

<sup>571</sup> *Ibidem*, s. 266–267.

## 6.12 „Słowo dąży do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens“

### Schulz a dědictví avantgardy?

V kapitolách věnovaných tvorbě Aleksandra Wata jsme měli mnohokrát příležitost konfrontovat jeho texty s premisami a východisky avantgardy, zejména pak futurismu. V případě Bruna Schulze je situace komplikovanější. Schulz byl autorem originálním a svébytným, nikdy se nehlásil k žádné škole ani literárnímu směru. Přesto je zajímavé srovnat některé z jeho konceptů s těmi, z nichž vycházel a jichž využíval Aleksander Wat. Umožní nám to zároveň lépe pochopit některé z nuancí Schulzovy tvorby, zejména ve vztahu k tématu jazyka.

Podobně jako futuristé, i Schulz uvažoval o opozici próza – poezie, respektive prozaické – poetické užití jazyka. Ani jemu přitom nejde o prostou opozici veršovaný text – neveršovaný text. Próza je v Schulzově podání metaforou nudné šedivé každodennosti, zatímco poezie představuje svět magie, svobodné imaginace. Poezie jakožto synonymum umění je s to přiblížit se prvotnímu smyslu: „W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu.“<sup>572</sup>

„Prvotní slovo“ přitom není jiným jazykem, je jen původnější fází jeho vývoje.<sup>573</sup> Proto pak lze uvažovat o návratu k němu, motivu, který se jak v Schulzových prózách, tak jiných jeho neuměleckých textech objevuje velmi často. Představa o „prvotnosti“ slova a jeho návratu ke kořenům se u Schulze výrazně promítá i do roviny tematické. Prvotní jednota slova byla rozbita, ale nezůstala zcela zapomenuta, opuštěna a zatracena. Dokud je možný pohyb vpřed („evoluce“), lze uvažovat o návratu. Aleksander Wat se vydal cestou „revoluce“. Bruno Schulz není tak radikální, vydává se „proti proudu“ evoluce. Slovo v jeho podání touží po návratu ke kořenům: „Życie słowa, jego rozwój sprowadzony został na nowe tory, na tory praktyki życiowej, poddany nowym prawidłowościom. Ale gdy jakimś sposobem nakazy praktyki zwalniają swe rygory, gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny,

<sup>572</sup> SCHULZ, Bruno. Do St. I. Witkiewicza, *op. cit.*, s. 19.

<sup>573</sup> Włodzimierz Bolecki uvažuje o této „prvotnosti“ či „původnosti“ jako o „mytičnosti“ (a chápe tyto dva pojmy jako pojmy synonymní). Prvotní jednotné slovo je, respektive bylo mýtem; stavem, kdy byl znak cele totožný s významem, respektive oba tyto aspekty byly nejen od sebe neoddělitelné, ale i neoddělené. Pohybujeme se tedy ve fázi jakési „předznakovosti“, o které psal i Schulz ve své eseji *Mityzacja rzeczywistości*. (BOLECKI, Włodzimierz. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, *op. cit.*, s. 230–231.)

slovo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją.<sup>574</sup> Osvobozené slovo je pro Bruna Schulze slovom osvobozeným od „životní praxe“, od běžného praktického užití. Osvobozené slovo (v Schulzově pojetí) se vrací k původnímu smyslu a k původní jednotě (a tato cesta je zároveň cestou zpět v čase). „Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością.“<sup>575</sup>

Pokud se dokážeme navrátit do stavu, kdy je znak identický s významem, bude to svět ovládnutý jazykem. Nic mimo jazyk nebude podstatné, skutečnost bude mít plně jazykový charakter. To je vize, která je židovské představě o jazykové podstatě světa i stvoření velmi blízká. Filosofie se pak stává filologií, jak píše Schulz v eseji *Mityzacja rzeczywistości*.<sup>576</sup> Tento stav však zůstává jen stavem ideálním, nelze jej skutečně realizovat. Dobře o tom svědčí všechny porážky Schulzových hrdinů v okamžiku, kdy se o něco takového pokusí.

V témže eseji Schulz dodává: „Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny.“<sup>577</sup> Podstatou skutečnosti je smysl. Smyslu se může přiblížit pouze to, co je pojmenováno, respektive nazváno, avšak jazykem onen „univerzální smysl“ přesto cele obsáhnout nelze (ačkoli on sám je bytostně jazykové povahy). I to je jeden ze Schulzových paradoxů.

Zejména poezie má však pro Bruna Schulze schopnost alespoň se smyslu přiblížit, navracet slovům jejich váhu prostřednictvím nových „kombinací“, jež jim mohou dát nový význam, mohou slova „rozpohybovat“ a oživit: „Mowa jest metafizycznym organem człowieka. Jednakowoż słowo z biegiem czasu sztywnieje, ustala się, przestaje być przewodnikiem nowych sensów. Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe

<sup>574</sup> SCHULZ, Bruno. *Mityzacja rzeczywistości*, *op. cit.*, s. 11.

<sup>575</sup> *Ibidem*.

<sup>576</sup> „Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa. Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa.“ (*Ibidem*, s. 12.) Srov. STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, *op. cit.*, s. 42: „Jesteśmy opanowani i przeniknięci przez język, którego węzły: mity, archetypy, symbole splatają ukrytą, zepchniętą energię, zapomniane wzory kulturowe, językowe matryce ludzkiego doświadczenia.“ Stala vřazuje Schulze do méně často zdůrazňovaného „směru“ [„nurt“] modernismu, a sice toho, v němž jsou „já“ a důraz na subjektivitu výpovědi (charakteristické pro onen „směr“ první, častěji akcentovaný) zastoupeny jazykovou hrou. („...[psychologická přítomnost subjektu – pozn. M. B.] zostaje zastąpiona podmiotowością gry językowej, odczytywaniem śladu, „pismem“...“; *ibidem*, s. 43.)

<sup>577</sup> SCHULZ, Bruno. *Mityzacja rzeczywistości*, *op. cit.*, s. 11.



spięcia, które z kumulacji powstają.<sup>578</sup> Text, který nechce zcela ztratit svoji metafyzickou rovinu, musí být textem živým. Autor *Skořicových krámů* chápe „život textu“ obdobně, jako k posvátnému textu přistupovali kabalisté. Tóru si představovali – mimo jiné – jako mnohvrstevnatý organismus: „W jej wnętrzu pod zewnętrzzną powłoką dosłownego sensu pulsuje ukryte życie w niezliczonych warstwach tego organizmu, a każda taka warstwa odpowiada nowemu, głębszemu sensowi Tory.“<sup>579</sup>

Vztah Bruna Schulze a jeho prózy k dědictví avantgardy (přesněji: Krakovské avantgardy) a symbolismu podrobněji zkoumal Włodzimierz Bolecki. I on přitom vyzdvihuje Schulzem exponovanou „kategorii návratu“. Naráží však přitom na další rozdíl, který Schulze vzdaluje od Wata – jde o jejich pojetí novátorství: „Działalność ‚poetycka‘ przypomina zatem zabiegi **renowacyjne** i **reanimacyjne**, polega bowiem na przywracaniu starym i zużyтым elementom pierwotnej energii znaczeniowej i brzmieniowej. Paradoks tego zabiegu (jak i całej koncepcji) polega na tym, że **nowatorstwo** zostało przez Schulza utożsamione z **powrotem** do stanu minionego i że ruch naprzód okazuje się ponowieniem tego, co istniało ‚pierwotnie‘.“<sup>580</sup> Zatímco novátorství Aleksandra Wata-futuristy je založeno na bourání starého a je zahleděno primárně do budoucnosti, Bruno Schulz „renovuje“, respektive oživuje minulé, usiluje o návrat k minulému. I pro něj to znamená „zpreházet písmena“ a hledat původní významy kdesi mezi nimi, i on přeskupuje původní a zjevné znění textu. Nepracuje však s kategorií destrukce, nehledá radikálně nová spojení písmen a slov, jež by rozbíjela tradici. Zajímají ho kontexty „staré“, avšak ukryté (ztracené?). Slova a věty nelze jen rozbít (do tohoto stavu už ostatně vývoj jazyka dospěl sám),<sup>581</sup> je naopak třeba usilovat o jejich „scelení“.<sup>582</sup> Nejen Bolecki upozorňuje na to, že taková představa je v ostrém kontrastu s východisky Krakovské avantgardy (a dodejme, že v podstatě i avantgardy jako takové).

Na příkladu Aleksandra Wata jsme mohli pozorovat, nakolik byl futuristům blízký živel slova – právě slovo považovali za klíčový stavební prvek. Bruno Schulz si za výchozí

---

<sup>578</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>579</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 26.

<sup>580</sup> BOLECKI, Włodzimierz. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, op. cit., s. 232 (zvýraznil autor).

<sup>581</sup> „Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki.“ (SCHULZ, Bruno. *Mityzacja rzeczywistości*, op. cit., s. 11.)

<sup>582</sup> „Kryzys języka oznacza w jego poglądach rozpad ‚słowa pierwotnego‘ na pojedyncze cząstki, które w języku użytkowym straciły świadomość swej przedkomunikacyjnej wspólnoty.“ (BOLECKI, Włodzimierz. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, op. cit., s. 236.)

bod a elementární prvek vybírá nikoli jednotlivé slovo, ale větu.<sup>583</sup> Jednotlivá slova je třeba vsadit do širšího kontextu. Smysl se objeví až ve chvíli, kdy hranice slova jako základní lexikální jednotky překročíme a posuneme se na rovinu věty. Osamocené, „izolované“ slovo je slovem podobně zmrzačeným jako mnohé Schulzovy postavy – právě proto, že ztratily kontakt s původní jednotou, s vlastními kořeny.

Představa návratu (ke kořenům, k mýtu, k Bohu...) podléhá u Schulze profanizaci v mnohem menší míře, než je tomu například u Wata. Schulz – přestože s groteskou, ironií a parodií pracuje – nebyl přesvědčen o tom, že světu vládne panironie (jak by snad chtěl Michał Paweł Markowski) podvažující jakoukoli snahu o nalezení smyslu; slovo tíhne k naplnění smyslu, neboť jeho rozbitá, roztráštěná identita touží po jediném – opětovném scelení. „Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węzła z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności.“<sup>584</sup> V tomto bodě je tentokrát třeba přiznat nejen efektní, ale i přesvědčivou argumentační logiku Władysława Panasovi: Schulzova snaha restituovat původní jednotu slova jako by skutečně připomínala *tikkun*, luriánský proces obnovy světa – a „rozkouskování“ slova, které Schulz ve své eseji připomíná, zase „rozbití nádob“, vesmírnou katastrofu *ševirat ha-kelim*, rozpad původní Boží jednoty a rozptýlení jisker Božího světla spolu s prvky zla ve světě. Panas tento motiv analyzuje především na mesiášské problematice, ale stejně tak se odráží i v Schulzově práci se slovem a v jeho chápání jazyka. (Obrazy, které Panas čte jako obrazy vztahující se k procesu *tikkun*, zde podrobněji analyzovat nebudeme, zejména proto, že tak již vyčerpávajícím způsobem učinil sám Panas; v míře podstatné pro naše analýzy jsme tak již učinili výše, zejména v případě motivů návratu k „prvotnímu smyslu“ a „jednotě slova“. Pro další příklady proto odkažme na Panasovu *Księgu blasku*).

### 6.13 „Wyrzebuje się, odwija z wolna jądro, wyluszcza się rdzeń“

#### Schulzovy obrazy stvoření

Část z předchozích kapitol jsme věnovali Schulzovým golemovským postavám. Stvoření, respektive oživení „golema“ ale není jediným obrazem stvoření, jaký ve *Skořicových krámech*

---

<sup>583</sup> Włodzimierz Bolecki zdůrazňuje, že právě zacílení na větu je naopak tím, co Schulzovu koncepci s programem Krakovské avantgardy sblíží ( *ibidem*, s. 234).

<sup>584</sup> SCHULZ, Bruno. Mityzacja rzeczywistości, *op. cit.*, s. 11.

najdeme. Podívejme se proto na závěr části věnované Brunu Schulzovi na problematiku stvoření v jeho prózách podrobněji.

V Schulzových povídkách lze zřetelně vyzorovat řadu na sebe navazujících obrazů: prvotní hloubka, jádro (beroucí na sebe často podobu prvotní prázdnoty) – vnitřní pnutí, iniciální vnitřní pohyb – první shluky hmoty šířící se prostorem – narůstající bohatství forem.<sup>585</sup> Jednotlivé fáze schulzovského obrazu stvoření lze dobře ilustrovat hned na prvním textu otevírajícím *Skořicové krámy*, povídkce *Sierpień*:

*„Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia. Cierniste akacje, wyrosłe z pustki żółtego placu, kipiały nad nim jasnym listowiem, buketami szlachetnie uczłonkowanych filigranów zielonych, jak drzewa na starych gobelinach. Zdawało się, że te drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic. Stare domy, polerowane wiatrami wielu dni, zabarwiały się refleksami wielkiej atmosfery, echemi, wspomnieniami barw, rozproszonymi w głębi kolorowej pogody. Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy, objijający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamiwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz. Teraz okna, oślepięte blaskiem pustego placu, spały; balkony wyznawały niebu swą pustkę; otwarte sienie pachniały chłodem i winem.“* (Schulz 1964, s. 48–49.)

Na počátku je náměstí<sup>586</sup> „prázdné a žluté žářem“. Schulz se navíc odvolává na biblickou pustinu, ovšem nikoli v explicitní narážce na křesťanskou tradici, ale spíše jako na obecnější obraz genesis, zrození (řec. γένεσις = „zrod“, „vznik“). *Genesis* je ostatně první knihou jak křesťanské, tak židovské bible. Obraz (prvotní) prázdnoty je zde spojen s barevnou, respektive světelnou symbolikou – s barvou žlutou, symbolizující záři, záblesk světla. (Připomeňme základní představu židovské mystiky o světlené podstatě procesu stvoření: z Boha prýští a emanuje božské světlo, které následně formuje svět.)

---

<sup>585</sup> Srov. koncept Władysława Panase (PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., zejména kap. Stworzenie świata, czyli cimum, s. 7–106). Panas k podobnému schématu přidává ještě moment sebestažení Boha, tzv. *cimum*, známý z luriánské kabaly. Podle našeho názoru však v Schulzově díle nesehrává zdaleka tak podstatnou roli, jakou mu přisuzuje Panas, a ani není Schulzem využíván konsekventně. K této otázce se vrátíme ještě v další části výkladu.

<sup>586</sup> Náměstí je jakýmsi symbolickým „centrem světa“ Schulzových próz, řada klíčových scén se odehrává právě na náměstí. Zároveň je to místo, které bytostně souvisí s tematikou stvoření – onen zmiňovaný obraz centra, jádra, prvotní hloubky, je mnohdy konotován právě s prostorem náměstí, centrálního bodu městského prostoru.

Pak dojde k prvnímu pohybu, k prvnímu pnutí. V původní prázdnotě se najednou objevují „trnité akáty“. Jde o jakési prvotní shluky hmoty, prvotní formy, jež „vykypí“ z původní prázdnoty. Od tohoto okamžiku začíná kypět vše; i staré domy, dosud šedé a bezbarvé, získávají barvu – „zabarwiały się refleksami wielkiej atmosfery, echami, wspomnieniami barw, rozproszonymi w głębi kolorowej pogody“ (Schulz 1964, s. 49). Nepodstatné není ani ono odvolání se na minulé („...echami, wspomnieniami barw...“). Pozvolna se rodí skutečná podoba starých domů, ty nabývají jasnějších kontur i barev. Tento proces, respektive pohyb zároveň vychází „zevnitř“, z oné hloubi směrem navenek, a připomíná tak emanaci, postupné vyjevování, vyzářování a krystalizování forem. Současně jako by se takovýto proces stvoření později opakoval na dalších, méně komplexních úrovních – novou prázdnotou se stávají stvořená okna a balkóny a čekají, až se i z nich vynoří první tvary, až se i jejich prostor zaplní.

Velmi podobně příběh i pokračuje. Při líčení divokého světa slabomyslné dívky Tłuji si Schulz ve druhé části povídky pomáhá obdobnou obrazností: dívka žije na smetišti, které svou divokostí evokuje divokou živočišnost samotné Tłuji. I tady je místo, z něhož se rodí svět, „zdivočelé žarem“, září sluncem a světlem. Až najednou se z původně nehybné kupy smetí začne pozvolna vynořovat pohyb, nejprve skrytý uvnitř: „*Ale z nagła ta cała kupa brudnych galganów, szmat i strzępów zaczyna poruszać się, jakby ożywiona chrobotem lęgających się w niej szczurów.*“ (Schulz 1964, s. 51.) (Autor *Sierpnia* zároveň i tady sahá po obrazu jádra, jakéhosi kořenu bytí, z něhož se teprve vyjeví plný tvar: „*I podczas gdy galgany zsympują się na ziemię i rozbiegają po śmietnisku, jak spłoszone szczury, wygrzebuje się z nich, odwija z wolna jądro, wyluszcza się rdzeń śmietniska (...).*“ Schulz 1964, s. 52.) Z tohoto prvotního pohybu a pnutí se „zrodí“ (doslova vynoří) právě bláznivá Tłuja, jakási groteskní verze (a navíc genderově převrácená) prvotního stvořeného člověka, Adama. Zároveň ale připomíná pohanského bůžka. Anebo je Tłuja spíše divokým zvířetem? „*(...) na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich, dziecinnych nóżkach, a z napęczniałej napływem złości szyi, z poczerwieniałej, ciemniejcej od gniewu twarzy, na której, jako malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiiałych żył, wryrywa się wrzask zwierzęcy, wrzask chrapliwy, dobyty ze wszystkich bronchij i puszczalek tej półzwierzęcej-półboskiej piersi.*“ (Schulz 1964, s. 52.) Tłuja je napůl zvířetem a napůl bohyní. Jako by se stále jen zpola vynořovala z chaosu, její postavení v hierarchii stvoření je dáno její nedokonalostí (kterou může i ona vzdáleně připomenout „nedokonalého golema“). Tłujino postavení kdesi na hranici mezi chaosem a řádem stvoření, mezi

posvátností takového stvoření a barbarstvím jeho ne zcela dokonalé podoby se promítá i do dívčina tělesného vzezření: Tlujiny nohy jsou ještě nevyvinutými dětskými nožkami, tvář připomíná barbarské malby... Následuje ještě expresivnější obraz sexuálního sebeuspokojení Tluji, jenž lze rovněž číst jako obraz stvoření, tentokrát otevřeně parodický, s jasnou aluzí na pohanskou religiozitu: „*Bodiaki, spalone słońcem, krzyczą, łopuchy puchną i pysznią się bezwstydnym mięsem, chwasty ślinią się błyszczącym jadem, a kretyńska, ochrypla od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności.*“ (Schulz 1964, s. 52.)

#### 6.14 „Było w tych gniazdach zacisznie i ciepło“

##### Hnízda, jádra, zahuštění a první pohyby

V úvodu povídky *Ptaki* komentuje dětský vypravěč výstřelky svého otce, jenž v pokoji chová nejrůznější exotické ptactvo a nasazuje ptačí vejce, slovy: „*Nie rozumieliśmy wówczas jeszcze smutnego tła tych ekstrawagancj, oplakanego kompleksu, który dojrzewał w głębi.*“ (Schulz 1964, s. 67.) Cosi dozrává v hloubi? V hloubi čeho? Jak si takovou hloubi představit nebývá – ani v jiných podobných momentech – explicitně řečeno. Podobně jako kabalistické *Ejn Sof* zůstává i Schulzova hloubka („nitro“) čímsi nedefinovaným, zahaleným tajemstvím.

Strukturálně i sémanticky analogické obrazy prázdných náměstí (jako v povídce *Sierpień*) a hloubky, z níž se rodí cosi nového, se jinde (například v povídce *Genialna epoka*) spojují do obrazu jednoho. Taková hloubka je pak – na první pohled paradoxně – prázdná. Prázdnota ovšem nemusí být vždy znakem negace. V tradici židovské mystiky je Bůh označován za „čisté a absolutní Nic“ (*Ejn Sof*), tedy prázdnotu, pro člověka nepředstavitelnou, jež v sobě zahrnuje nekonečno potencialit.<sup>587</sup> Bůh je Ničím. Avšak z této Nicoty povstává svět – a Bůh je tedy zároveň vším. I Schulzovy obrazy „prázdné hloubky“, respektive „hluboké prázdnoty“ jsou spíše obrazem absolutní potenciality než skutečné, nic neobsahující

---

<sup>587</sup> Srov. PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 69: „Nicość“ bowiem nie jest tu jakąś kompletną pustką, ale raczej pewnym stanem rzeczywistości, w którym wszystkie byty są właściwie już obecne bądź w formie przypominającej platońskie idee, bądź też przebywają po prostu w ukryciu.“

prázdnoty.<sup>588</sup> To podstatné je nepředstavitelné a nepopsatelné, proto se zdá prázdné. Neuchopitelné, nedosažitelné sémantické centrum, o němž jsme psali v předchozích kapitolách, je analogií těchto a podobných obrazů. „(...) świat okazuje się nawarstwieniem wyglądów nie sankcjonowanych żadnym środkiem, żadnym sensotwórczym, transcendentnym centrum. Transcendencja – znaczy tu nieskończoność możliwości ujmowania świata w jego zjawiskowej nieprzeliczalności. Pełnia świata zdaje się być gwarantowana jedynie przez jego pusty środek. Tylko ‚wypadnięcie‘ środka – utrata Księgi, porażka Króla, odejście Ojca – umożliwiała twórcze widzenie i doświadczenie świata.“<sup>589</sup>

*Genialna epoka* přináší podobný obraz, jakým začíná i povídka *Sierpień*. Když zlodějček Szloma vyjde z jara z vězení, připomíná stav „světa na počátku“ vše – nejen samo jaro jako symbol nového zrození a obnovy, ale především oblíbený obraz pustého náměstí, prázdného centra čekajícího na zaplnění. Náměstí sice nese jméno svaté Trojice a evokuje tak křesťanskou tradici, hlouběji však může být skryta i aluze na tradici jinou. „*Plac Św. Trójcy był o tym czasie pusty i czysty. (...) zwłaszcza wieczorami, kiedy zmierzch przedłużał się bez końca, pusty jeszcze w swej głębi, daremny i jałowy w swym ogromnym oczekiwaniu.*“ (Schulz 1964, s. 185.) Minimálně slovník, jaký zde autor využívá (ale i obrazy, jež chce pomocí těchto výrazů evokovat a jež stojí v pozadí mnoha pasáží ze *Skořicových krámů*), připomene slovník kabalistický. „Nekonečný soumrak“, „niterně prázdný“... Svět, jak jej v této scéně Schulz líčí, je světem otevřeným stvoření, světem „otevřeným do čisté hlubiny stinné klenby nebeské“, je novým počátkem. Zlodějček Szloma je zároveň – paradoxně, neboť málokomu připomene právě on člověka vyvoleného – tím, komu Bůh dává znamení; Szlomovo mocné kýchnutí je takovým znamením („*Bóg dawał znać przez wstrząs jego nozdrzy, że wiosna nastala.*“ Schulz 1964, s. 187) a současně (v rámci originálního mikrokosmu náměstí sv. Trojice a nadcházejícího jara) oním prvním, iniciálním pohybem, jenž odstartuje proces stvoření („*...i odtąd dni miały być przetykane tymi detonacjami...*“ Schulz 1964, s. 187; „detonace“ Szlomova kýchnutí jsou pak metaforou následného množení forem a tvarů, zde podaného opět v groteskní podobě). Svět je v ten okamžik tak prázdný, že by šel rozdělit a pojmenovat nanovo. Je to svět ještě před aktem pojmenování (na tento

---

<sup>588</sup> I proto Krzysztof Stala tvrdí: „Nie istnieje topos głębi, idea głębi w prozie Schulza. Istnieje zwielokrotniona siatka odbić, które zawężają się w pewnych miejscach, tworząc dynamiczną opcję wobec rzeczywistości, rodzaj spłotu, poprzez który świat ukazuje się w specyficznym, jednorodnym rysunku, uchwycie-pojęciu. W tym sensie temat-motyw głębi przekracza sam siebie, tkając w tej niepowtarzalnej modalności pewien styl odbioru świata.“ (STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, op. cit., s. 66–67.)

<sup>589</sup> *Ibidem*, s. 61.

lingvistický aspekt, jenž jsme podrobněji analyzovali v předcházejících kapitolách, nesmíme ani v tomto případě zapomínat). Svět stojící na počátku čeká na nazvání. V takový den může přijít Mesiáš, jak ještě uvidíme. (Obraz nového stvoření Schulz ještě umocňuje konotacemi upomínajícími na představu očištění, smytí hříchů, katarze, kterou nové stvoření přináší, respektive umožňuje: „*Tylko raz w roku, w dniu wyjścia z więzienia, czuł się Szloma tak czystym, nieobciążonym i nowym. Dzień przyjmował go wówczas w siebie umytego z grzechów, odnowionego, pojednanego ze światem (...)*.“ Schulz 1964, s. 186.)

Obrazy jádra jsou v Schulzových prózách někdy – avšak nikoli konsekventně – konotovány s temnotou, černí.<sup>590</sup> V povídce *Sklepy cynamonowe* se dětskému vypravěči zdá, že městský park je v noci navíc plný jakýchsi zárodečných míst nejhustší černě: „*W tej czarnej gęstwinie parku, we włochatej sierści zarośli, w masie kruchego chrustu były miejscami nisze, gniazda najgłębszej puszystej czarności, pełne płataniny, sekretnych gestów, bezładnej rozmowy na migi. Było w tych gniazdach zacisznie i ciepło.*“ (Schulz 1964, s. 115.) Metafora hnízda ještě umocňuje symboliku počátku; stvoření zároveň započíná v jednom konkrétním bodě, v místě, kde je čern nejhlubší a nejtemnější – teprve odtud se posléze život šíří dále. Je to ale také „místo s tajemstvím“, kde vládou „tajná gesta“, člověku nesrozumitelná, a „bezladné posunkové rozmluvy“ – počátek stvoření a kořen bytí nelze poznat, je zahalen tajemstvím, jak nás učí i židovská mystická tradice. (Variantami takových zárodečných míst jsou u Schulze časté obrazy jádra, matečnicku, kořene apod.)

V povídce *Wichura* se z prvotní temnoty rodí titulní vichřice. I tato scéna je u Schulze podbarvena groteskou, současně však prozrazuje, nakolik byly podobné obrazy „zrození z temnoty“ pro Schulze důležité (rovněž vzhledem k frekvenci, s jakou se ve *Skořicových krámech* objevují): „*Tej długiej i pustej zimy obrodziła ciemność w naszym mieście ogromnym, stokrotnym urodzajem. (...) Tam w tych spalonych, wielobelkowych lasach strychów i dachów ciemność zaczęła się wyradzać i dziko fermentować. Tam zaczęły się te czarne sejmy garnków, te wiecowania gadatliwe i puste, te belkotliwe flaszkowania, bulgoty butli i baniek. Aż pewnej nocy wezbrały pod gontowymi przestworami falangi garnków i flaszek i popłynęły wielkim stłoczonym ludem na miasto.*“ (Schulz 1964, s. 138.) Podobně jako hmota v jiných obrazech, i temnota v tomto případě fermentuje, kvasí a rodí nové formy. Schulzova vichřice se však nakonec ukáže být jen na okamžik probuzenou explozí

---

<sup>590</sup> Kabalistické *Ejn Sof* bylo často charakterizováno jako prvotní temnota, kterou prozářily teprve první emanující sefiry. („*Sefiry* představují světy světla, projevující temnotu Ejn Sof, které zůstává v neproniknutelné nepoznatelnosti.“ ARMSTRONGOVÁ, Karen. *Dějiny Boha*. Praha: Argo, 1996, s. 291).

nevykrytalizovaných potencialit, jistým pokusem o bytí, jenž nemá šanci na úspěch, je dokladem tragické „kosmické vyhoštěnosti a osiřelosti“.

Podobně je tomu také v povídce *Noc lipcowa*. Titulní červencovou noc přibližuje vypravěč obrazem „živé temnoty“, z jejíž vnitřní dynamiky a nahromaděné potenciality se rodí tvary, které ale záhy znovu upadají v nicotu (jde o jakési pokusy o bytí?): „*Noc lipcowa! Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca! (...) Powietrze nocy, ten czarny Proteusz formujący dla zabawy aksamitne zgęszczenia, pasma jaśminowej woni, kaskady ozonu, nagle bezpowietrzne głusze rosące jak czarne banie w nieskończoność, potworne winogrona ciemności, wezbrane ciemnym sokiem.*“ (Schulz 1964, s. 273.) O něco dále pak následuje fragment, v němž červencová noc doslova „dýchá pomalým pulsem“. Teprve světlo pronikne touto temnotou – ranní světlo, které ve stejném tempu pravidelné pulzase, jež do značné míry řídí pohyb v Schulzových prózách (na různých úrovních), alespoň na okamžik rozežene temnotu.<sup>591</sup>

Pasáž věnovanou počátku schulzovského procesu stvoření lze uzavřít signifikantní scénou z povídky *Martwy sezon*. Tu otevírá obraz sukna uloženého (v hloubi!) otcova obchodu, tedy (podstatná je i topografie prostoru) v místě, k němuž je třeba sestoupit ze schodů. Pohyb směrem dolů, do hloubi, do centra, je ještě podtržen „ucouvnutím nabručené tmy“ panující v prostoru obchodu, jež se před závanem světla stahuje jakoby sama do sebe: „*Gdy otwieral to ciężkie, okute żelazem skrzydło drzwi sklepowych, mrukliwy mrok cofał się o krok od wejścia, odsuwał się o piędź w głąb sklepu, przemieszczał się i ukladał leniwie w głębi.*“ (Schulz 1964, s. 294.) „V hloubi“ obchodu leží nastřádané sukno (rozumějme: hmota, látka stvoření), uložené ve vrstvách a ještě nerozbalených štůčkách, jež se směrem k centru (jádro) stávají stále méně zřetelné a deiferencované, až připomínají jakousi „prahmotu“. Tam leží skutečný počátek stvoření. Otec ve chvílích, kdy zůstává sám v obchodě, „*po tych głuchych stopniach piłśni (...) zstępował w głąb genealogii, na dno czasów*“ a doufal, že tam objeví „smysl krámu“ (Schulz 1964, s. 306.)

Tím prvním, co v Schulzových obrazech stvoření obvykle vzniká, jsou jakási zahuštění. Pozorovali jsme to již v povídce *Noc lipcowa*: „*Powietrze nocy, ten czarny Proteusz formujący dla zabawy aksamitne zgęszczenia, pasma jaśminowej woni, kaskady*

---

<sup>591</sup> Podobný obraz „pulzující noci“ najdeme i v povídce *Mój ojciec wstępuje do strażaków*: „*Noc oddychała w czystych pulsach i nagle zrzucała przezrystą zaslonę gwiazd, zaglądała z wysoka w mój sen swym starym i wiecznym obliczem.*“ (Schulz 1964, s. 280–281.)



*ozonu, nagle bezpowietrzne gusze rosnaće jak czarne banie w nieskończoność, potworne winogrona ciemności, wezbrane ciemnym sokiem.*“ (Schulz 1964, s. 273–274.) Jde o prvotní svazky a shluky hmoty, koncentrovaný čas i prostor, jádra věcí, jež se teprve chystají uspořádat v určité konstelace a konkrétní tvary.

Takováto místa zahuštění hmoty mívají v Schulzových prózách podobu tu skladu látek (v povídce *Martwy sezon*), tu barokního umění namačkaného („stlačeného“) v muzeích, jako v povídce *Druga jesień*. (I toto umění vystává „z hlubin dokonalosti“; opět jde tedy o naznačení pohybu z centra, respektive hloubi směrem navenek, z prvotní vysoké koncentrovanosti a nasycenosti, ale i jisté nediferencovanosti, v postupné uvolňování forem a tvarů. Jak praví otec ve svém vývodu na téma fenonému „druhého podzimu“, tato dokonalost barokního umění skrytého v muzeích byla natolik přesycena, že se dříve či později musela „vyzářit“ [„wypromnieniować“], emanovat i do okolního světa, „na naši oblohu“. Jako jinde ve *Skořicových krámech*, i tady se sice ukáže, že jde mnohdy o pouhé kulisy a papírové prospekty, takže svět se mění v jakýsi karneval masek, princip však zůstává nezměněn.)

Když otec s malým Josefem procházejí v novele *Wiosna* večerním opuštěným náměstím, ztraceni v „pustých prostorách atmosféry“, obklopují je pouze nesčíslná zhuštění, napůl jen tušená, ještě však nevytvářející žádné konkrétní tvary a hotové formy. V pozadí této scény čtenář vytuší „jen“ nekonečný soubor potencialit. Jde o obraz světa stojícího na počátku, a tedy schopného se ještě vytvarovat (nebo být vytvarován). Ještě nenastalo jaro, je předjaří; svět ještě nemá svůj plný tvar, teprve čeká na vyjevení.

Když už má vypravěč Josef později k dispozici Rudolfovo album s poštovními známkami, jedno ze vtělení Knihy, a tedy jakýsi návod ke stvoření, objevují se nové formy bytí podobně – tvary a formy vystupují, krystalizují a šíří se z prvotních zahuštění: „*Coś chce się sfermentować ze zgęszczonego szumu tych dni spochmurniałych – coś rewelacyjnego, coś ponad wszelką miarę ogromnego. (...) Gdzieś już rośnie i potężnieje to, na co w całej naturze naszej gotuje się ta zakłęsłość, ta forma, ten rozziw bez tchu, którego parki nie mogą wypełnić upojnym zapachem bzów.*“ (Schulz 1964, s. 248.)

## 6.15 „I kraj cały rozgałęził się wędrowkami“

### Narůstající bohatství forem

Dosud jsme sledovali Schulzovy obrazy „jádra“ a prvotních stvořitelských pnutí. Jak ale následně vypadá proces krystalizace forem? Schulz několikrát přímo zmiňuje proces emanace.<sup>592</sup> Podobnými obrazy se snaží vystihnout jednu ze svých klíčových představ – pomalé a postupné vyjevování věci a forem z jádra, respektive z prvotní prázdnoty/temnoty. Souvisejí s tím i četné obrazy bujení a fermentace hmoty, jimiž se takováto emanace v dalších fázích stvoření projevuje. Zároveň jsou to obrazy neobyčejně dynamické (viz také již zmíněné obrazy pulzace). Bůh, sám o sobě skrytý a nedostupný, se v kabale zjevuje (pokud vůbec) pouze prostřednictvím své stvořitelské moci, tedy právě božskou emanací; zpřítomňuje se v podobě deseti aspektů či manifestací (*sefirot*), jež však v sobě obsahují, respektive zahrnují nekonečnou mnohost.<sup>593</sup> Tento proces, strukturující komos, kabalisté chápali jako několik postupně se projevujících aspektů Božství. Zároveň tímto způsobem vznikl svět: „(...) [Svatý, budiž požehnán] nemá žádnou vlastnost, žádné zpodobnění ani žádný tvar. Podobá se to moři, protože voda, která z moře vytéká, nemá žádný objem ani tvar. Teprve když se mořská voda rozšíří v nádobě, kterou je země, získá jisté zpodobnění a my ji tam dokážeme změřit. Řekněme, že Původ Moře [skryté Božství, *Ejn Sof* – pozn. M. B.] je číslo jedna. Z něho pak vytéká Pramen, který se šíří v okrouhlé Nádobě *Jod* [symbol nejvyšší sefiry Keter a zároveň první písmeno Božího jména – pozn. M. B.]. Ten Původ je jednička; ten Pramen, který z něho vytéká, je dvojka. Pak byla učiněna veliká Nádoba, jako když někdo vykope hlubokou jámu, která se plní vodou z toho vytékajícího Pramene. Ta Nádoba se nazývá Moře a je třetí nádobou. A ta veliká Nádoba se dělí do sedmi Potoků ve tvaru podlouhlých Nádob. Ty rozvádějí vodu z Moře těmi sedmi Potoky. Máme tedy Původ, Pramen, Moře a sedm Potoků, což je celkem deset [deset *sefirot*, struktura světa a všeho stvořeného – pozn. M. B.].“<sup>594</sup>

Z hloubi se v rámci takového emanačního procesu vynořuje i město (literární verze Schulzovy rodné Drohobyče) z povídky *Ulica Krokodyli*. Z velké nástěnné mapy, kterou otec schovává ve svém psacím stole, pomalu vyvstávají jednotlivé čtvrtě a ulice, rostou směrem

<sup>592</sup> „(...) *stare mieszkania, przesycone emanacjami wielu żywotów i zdarzeń (...)*“ (povídka *Traktat o manekinach (dokończenie)*; Schulz 1964, s. 90); „*Nieobciążone splotem egotycznych interesów, mącących stosunki międzyludzkie, otwierało się serce pełne sympatii dla obcych emanacyj wiecznego życia, pełne miłosnej, współpracującej ciekawości, która była zamaskowanym głodem samopoznania.*“ (povídka *Nemrod*; Schulz 1964, s. 96) aj.

<sup>593</sup> Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Mistyctw żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 233.

<sup>594</sup> *Zóhar. Svata kniha kabaly*, op. cit., s. 61.

vpřed a pozvolna nabírají tvaru a konkrétní podoby. Původní nezřetelné kontury a „nediferencované komplexy“ se krůček po krůčku mění v konkrétní čtvrti, ulice, domy, sloupy... – až vzniká skutečná trojrozměrná struktura města. „Z tej zwiędlej dali peryferii wynurzało się miasto i rosło ku przodowi, naprzód jeszcze w nie zróżnicowanych kompleksach, w zwartych blokach i masach domów, poprzecinanych głębokimi parowami ulic, by bliżej jeszcze wyodrębnić się w pojedyncze kamienice (...).“ (Schulz 1964, s. 121.)

V povídce *Genialna epoka* je proces emanace přiblížen pomocí metafory stromu: když malý Josef blouzní a zjevují se mu vize, které kresbou okamžitě převádí na papír, píše Schulz, že se celá země „rozkošatěla“ („...i kraj cały rozgałęził się wędrówkami, rozbiegł się ciągnącymi defiladami...“ Schulz 1964, s. 182). Kabala, například ve spise *Zohar*, ale i ve starší knize *Bahir*, si svět deseti božských aspektů – *sefirot* – představovala mimo jiné jako strom. Každá ze *sefirot* měla být jednou z větví jakéhosi kosmického stromu, přičemž jeho kořeny zůstávají (v intencích kabalistické představy o skrytém Bohu, respektive Božství) neznámé a nepoznatelné. Takový strom zároveň představuje strukturu všech světů. Jednalo se patrně o nejoblíbenější zobrazení sefirotického systému. Když pak Josef stojí ve svém pokoji spolu se Szlomou, v okamžiku, kdy situace evokuje představu světa stojícího na samém svém počátku, nabývá proces stvoření podoby jakési pulzace: „Staliśmy w tym na pół ciemnym, głębokim pokoju, wydłużającym się perspektywicznie ku otwartemu oknu na rynek. Stamtąd dochodziły aż do nas fale powietrza w łagodnych pulsach, rozpościerając się ciszą.“ (Schulz 1964, s. 188.) Náměstí je centrem, bodem, v němž proces stvoření začíná, a z něj se dále šíří v podobě jakýchsi vln, respektive pulzů (jiným oblíbeným kabalistickým zobrazením sefirotického systému byly soustředné kruhy). Takto stvořený svět je přitom odrazem toho, co se nachází v centru. V rámci přesvědčení o korespondenci světů (kabalistického „horního“ světa Boha a „dolního“ světa člověka a jiných stvořených forem) odráží jeho strukturu: „Ciemny ten pokój żył tylko refleksami dalekich domów za oknem, odbijał ich kolory w swej głębi, jak camera obscura.“ (Schulz 1964, s. 188.)

Ve chvíli, kdy se proces stvoření dá do pohybu (a to mnohdy doslova, jako v novele *Wiosna*: „Świat leżał głuchy, rozwijał się i rósł gdzieś w górze, gdzieś z tyłu i w głębi – błogo bezsilny – i płynął.“ Schulz 1964, s. 208), svět se pomalu začíná zaplňovat. Nejprve jarem, antropomorfizovaným, které je v tomto případě prvním z řady forem existence a teprve jehož prostřednictvím se mohou začít objevovat formy další. Podobné Schulzovy obrazy představují zajímavou analogii kabalistických představ postupné, „rozfázované“ emanace. Sefirotický systém (tedy deset *sefirot*) se člení do tří triád (k nimž přináležejí ještě poslední sefira, Šechina,

vybavená zvláštním statusem). První triáda, jež se také projevila nejdříve, je tvořena sefirami *Keter* (Koruna), *Chochma* (Moudrost) a *Bina* (Intelligence, Rozmysl). Právě v nich se Bůh projevuje jako nejvyšší rozumová entita. *Keter*, první a nejvyšší Boží manifestace, je pro člověka sice stále nepoznatelná, ale už alespoň představitelná. Druhá sefira, *Chochma*, už má i jistý vliv na lidský svět, neboť z ní vyvěrá Zákon, tedy základ Tóry. My si povšimněme především třetí sefiry, *Biny*, díky jejímuž spolupůsobení s *Chochmou* začíná z původní jednoty a nediferencovanosti vznikat mnohost. Z *Biny* pak emanuje sedm dalších sefir.<sup>595</sup>

Nezvykle dynamické obrazy rozrůstání se, postupného zaplňování prostoru novými odnožemi a tvary jsou u Schulze velmi časté a objevují v nejrůznějších podobách a variantách (nejen při popisu vegetace, mimochodem ve *Skořicových krámech* také frekventovaného motivu). Objevují se v souvislosti s tapetami,<sup>596</sup> popisem vnitřků domů, s jarem (nejen ve stejnojmenné novele), a nakonec i se zmiňovanou vegetací jako takovou.<sup>597</sup>

Ne všechny takto stvořené světy však nakonec dojdou naplnění; tak jako se v Schulzových prózách setkáváme s nedokonalými formami bytí, jež (z různých důvodů) nemohly dojít svého naplnění, nejsou ani všechny naznačené světy „dotaženy do konce“, ne všechny započaté „stvořitelské procesy“ bývají završeny.<sup>598</sup>

---

<sup>595</sup> Základní informace o sefirotickém systému i způsobech jeho zobrazení lze ve stručné, leč přehledné podobě najít u Sadka (SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*, op. cit., s. 67–91.)

<sup>596</sup> Srov. oblíbený Schulzův motiv tapet ve fragmentu z povídky *Traktat o manekinach (dokończenie)*, kde z nich doslova tryskají nové formy bytí, respektive hmoty: „*Tapety muszą być w takich mieszkaniach już bardzo zużyte i znudzone nieustanną wędrówką po wszystkich kadencjach rytmów; nic dziwnego, że schodzą na manowce dalekich, ryzykownych rojeń. Rdzeń mebli, ich substancja musi już być rozluźniona, zdegenerowana i podległa występnym pokusom: wtedy na tej chorej, zmęczonej i zdziczałej glebie wykwita, jak piękna wysypka, nalot fantastyczny, kolorowa bujająca pleśń.*“ (Schulz 1964, s. 90.) Podobné obrazy pučení, zahušťování a fermentace se přitom v této povídce několikrát v různých podobách opakují. Schulz nás tak i tady přesvědčuje o klíčovém významu této figury ve svých prózách.

<sup>597</sup> Srov. kabalistickou představu, podle níž je postupná diferenciací světa božských *sefirot* rovněž základem řady dalších symbolických paradigmat (SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 241).

<sup>598</sup> Krzysztof Stala si tohoto fenoménu všimá v rámci analýzy poněkud odlišně nahlížené Schulzovy poetiky. Stala sleduje určité „figury a matrice“ charakteristické pro „architekturu schulzovské imaginace“. I on si přitom povšiml vzniku určitých míst, bodů v schulzovském časoprostoru, v nichž dochází k maximálnímu nasycení smyslem (tedy, parafrázujeme, k určitému „zahuštění smyslu“); ty se však vzápětí po chvíli znovu rozpadají a nedávají tak povstat ničemu trvalému: „W pewnych punktach czasoprzestrzeni zawężła się forma, osiąga nasycenie sensem – obraz doskonałej kuli, głębokiego jądra, aby gdzieś dalej rozsypać się, rozpaść w przebrania, imitacje, złudne wyglądy.“ (STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, op. cit., s. 48.) Ani v tomto případě ani v jiných podobných přitom Stala neuvádí možnou souvislost takovýchto obrazů se židovskými, respektive kabalistickými představami. Ne vždy proto například dostatečně rozlišuje mezi dvěma „figurami“, respektive pohyby – snahou proniknout k jádru na jedné a bujným rozrůstáním se, bujením a rozvětčováním na straně druhé. (Srov. např. *ibidem*, s. 54.) Obrazy

## 6.16 „Świat zbliżał się powoli i z treścią do jakiejś granicy“

### Cesta ke kořenům a hranice poznání

Syntézou výše zmíněných obrazů, které se skládají na schulzovskou vizi stvoření, je povídka *Noc wielkiego sezonu*. Jak už jsme uvedli v jiné souvislosti, zahrnuje tato povídka i ucelenou vizi kosmogonie, znovu v lehce groteskní rovině (ale také v jednoznačném kontextu židovské tradice, nejen té religiózní, ale obecně kulturní – vždyť se celý příběh odehrává v otcově obchodě a právě otec, jako strážce tradice, je jeho hlavním hrdinou, „sekundárním stvořitelem“). Svět na začátku oné zvláštní noci připomíná „nový prázdný byt“, kde se vše zkouší nanovo, kde se vše teprve pokouší stát. Existence pokoje, v němž otec pracuje, je – jak už bylo uvedeno dříve – zároveň existencí vpravdě textovou; svět se rodí „v zadní účtárně za krámem“ (tedy: kdesi daleko, v hloubi známého prostoru) z šelestění listů papírů, stránek a „lejster“. Díky tomu: „*Głęb wielkiego sklepu ciemniała i wzbogacała się z dnia na dzień zapasami sukna, szewiotów, aksamitów i kortów. W ciemnych półkach, tych spichrzach i lamusach chłodnej, pilśniowej barwności, procentowała stokrotnie ciemna, odstala kolorowość rzeczy, mnożył się i sycił potężny kapitał jesieni.*“ (Schulz 1964, s. 147.)

Postupné „temnění“ a obohacování, které zmiňuje Schulz, je současně prvním vnitřním pohybem, prozatím v onom nejzazším bodě. Hmota, v tomto případě doslova „textilní“, se v onom nejzazším bodě nasycuje, soustředí, hromadí – aby mohla posléze expandovat dále. Je to zároveň impuls, který dodává Schulzovu vyprávění nezvyklou dynamiku. Rychle se totiž tento prvotní pohyb, toto postupné „nasycování“ a „zúročování“ začíná projevovat i na jiných úrovních. Jako by hmota, z níž je svět stvořen (v Schulzově groteskní vizi má podobu látek a pláten), obsazovala stále nová území, zaplňovala postupně prostor a hledala pro sebe formu, v níž by se mohla projevit. Tento proces má přitom charakter emanace, takováto hmota se postupně šíří do míst stále vzdálenějších od „centra“: „*Tam rósł i ciemniał ten kapitał i rozsiadał się coraz szerzej na półkach, jak na galeriach jakiegoś wielkiego teatru, uzupełniając się jeszcze i pomnażając każdego rana nowymi ładunkami towaru, który w skrzyniach i pakach wraz z rannym chłodem wnosili na niedźwiedzich barach stękający, brodaci tragarze w oparach świeżości jesiennej i wódki. Subiekci wyladowywali te nowe zapasy sycących bławatnych kolorów i wypełniali nimi, kitowali starannie wszystkie szpary i luki wysokich szaf.*“ (Schulz 1964, s. 147.) Tady už

---

rozprostírání, rozrůstání a bujení pak vnímá jako antitezi obrazů hloubky, jádra, soustředění se hmoty do jednoho bodu (centra), nikoli jako pohyby na sebe navazující, jak lze tyto obrazy číst podle nás (srov. *ibidem*, s. 68).

přítom Schulz dává prostor bohatému popisu barev jednotlivých textilních materiálů. Bohatství forem i barev narůstá.

Otec, majitel obchodu, plní roli strážce; on je tím, kdo – takřka jako stvořitel – dohlíží na obchod (jakýsi mikrokosmos), na „své dílo“. „*Chciał jak nadłużej utrzymać w całości te rezerwy zamagazynowanej barwności.*“ (Schulz 1964, s. 148.) Nechce dopustit, aby se mu stvořitelské dílo vymklo z rukou, aby se stvoření vymklo kontrole (rovněž tento moment jsme již vytkli i v souvislosti s golemovským motivem). Zejména luriánská kabala vytvořila ucelenou vizi světa před a po (vesmírné) katastrofě, *ševirat ha-kelim*; Bůh, přes veškerou snahu, nakonec nedokázal sebou stvořený svět udržet pohromadě, došlo k „rozbití nádob“ zadržujících Boží světlo, proces stvoření se dostal mimo kontrolu a svět Božích jisker se smísil s elementy zla. Jako by takové nezápečí stále viselo i nad světem Schulzových hrdinů.

Obraz postupné emanace je v Schulzově povídce završen skutečným živelným výtryskem skladovaného zboží, rozumějme: nesčetného bohatství forem, barev a tvarů. To vše pod dohledem „stvořitele“ Jakuba, připomínajícího v tomto případě i starozákonního Mojžíše, rozhněvaného na svůj lid, tedy nezvedené příručí, a snažícího se dokázat jim váhu vlastního stvořitelského díla: „*Wtedy mój ojciec dał za wygraną, zeskoczył z wysokiego gzymsu i ruszył z krzykiem ku barykadom sukna. Wyolbrzymiony gniewem, z głową spęczniałą w pięść purpurową, wbiegł, jako walczący prorok, na szanice sukienne i jął przeciwko nim szaleć. Wpierał się całym ciałem w potężne bale wełny i wyważał je z osady, podsuwał się pod ogromne postawy sukna i unosił je na zgarbionych barach, by z wysokości galerii strącać je na ladę z głuchym łomotem. Bale leciały, rozwijając się z łopotem w powietrzu w ogromne chorałwie, półki wybuchały zewsząd wybuchami draperii, wodospadami sukna, jak pod uderzeniem Mojżeszowej laski.*

*Tak wylewały się zapasy szaf, wymiotowały gwałtownie, płynęły szerokimi rzekami. Wypływała barwna treść pólek, rosła, mnożyła się i zalewała wszystkie lady i stoły.*“ (Schulz 1964, s. 153.)

Tato „soukenná kosmogonie“ je vizí počátku stvoření, která nejen čerpá inspiraci z klasického starozákonního příběhu, ale je – v méně zjevné rovině – čitelná i v kontextu tradice židovské mystiky. Závěr příběhu čtenáři přesto prozradí, že ani tento otcův pokus o stvoření se nezdařil. Završením otcova stvořitelského díla má být přílet ptáků, jejichž rodiče kdysi doslova vypiplal z vajíček – uvedl je v život. Ptáci se však ukážou být pouhou nápodobou, „umělým“ a „degenerovaným potomstvem“. „*Ale te papierowe, ślepe ptaki nie mogły już poznać ojca. Na darmo wołał na nie dawnym zaklęciem, zapomnianą mową ptasią,*

*nie słyszały go i nie widziały.*“ (Schulz 1964, s. 157.) Příručí, reprezentanti přizemního světa světských radovánek, nakonec umělé ptactvo pobijí kameny. *„I ptaki spadały. Ugodzone pociskiem, obwisały ciężko i wędły już w powietrzu. Nim doleciały do ziemi, były już bezforemną kupą pierza.*“ (Schulz 1964, s. 157.)

Podobně shrnuje schulzovské představy na téma stvoření i novela *Wiosna*, v mnoha směrech Schulzův klíčový text. Psali jsme o emanaci z hloubi, o prvotní temnotě, o jaru jako jednom ze symbolů nového počátku, o tvůrčí síle slov a textů, o paprscích světla, jež proces stvoření provázejí, respektive jsou jeho podstatou. To vše najdeme i v této próze.

Scéna z druhé kapitoly novely, v níž otec jedné noci těsně předcházející příchodu jara vezme malého Josefa na večeri do zahradní restaurace, opět přivolává známé obrazy: oba kráčeji po prázdném náměstí, v jehož prostoru (respektive v prostoru nad nímž) se začínají objevovat první „zahuštění“, první shluky čehosi nového, ještě nediferencované, nemající žádný konkrétní tvar (*„Ojciec podnosił do nieba twarz oblaną nikłą poświatą i patrzył z gorzką troską w ten żwir gwiazdny rozsiany po mieliznach szeroko rozgałęzionych i rozlanych wirów. Nieregularne ich i nieprzeliczone zagęszczenia nie porządkowały się jeszcze w żadne konstelacje, żadne figury nie opanowywały tych rozległych i jałowych rozlewisk.*“ Schulz 1964, s. 193).

Jarní dny jsou zprvu dlouhé, nudné a prázdné, avšak hlavní hrdina příběhu cítí, že svět přesto směřuje k rovnováze, k jakémusi ideálnímu stavu. Nicméně právě proto, že Schulzovy „stvořené světy“ nebývají dokonalé, takový okamžik nikdy nenastane: *„Wtedy świat nieruchomiał na chwilę, stawał bez tchu, olśniony, chcąc wejść cały w ten złudny obraz, w tę prowizoryczną wieczność, którą mu otwierano. Ale szczęśliwa oferta mijala, wiatr łamał swe zwierciadło i czas brał nas znów w swe posiadanie.*“ Schulz 1964, s. 198). Takový svět je světem „bez definice“, jeho znamením je jakési beztvaré očekávání. *„(...) świat zbliżał się powoli i z tremą do jakiejś granicy, dobijał za wcześnie do jakiejś mety i czekał.*“ (Schulz 1964, s. 198.) Čekal na co? Nebo na koho?

Autorem, který se v rámci interpretace Schulzových próz výrazně zaměřoval na analýzu „kategorie očekávání“ (a s tím spojenou mesiášskou problematiku), byl Władysław Panas.<sup>599</sup> Interpretuje ji povětšinou v kontextu luriánské mesiášské vize jako čekání na příchod Spasitele, který završí proces *tikkun* – nápravy světa. My ji však nacházíme ve *Skořicových krámech* i v jiných souvislostech a pojmáme ji nejen v oné (dalo by se říci) eschatologické rovině, ale taktéž v rovině vpravdě kosmogonické. Takové očekávání není

<sup>599</sup> PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 171–223.

statickým obrazem, ale silně, byť skrytě dynamickým. Jakémukoli „vnějšímu pohybu“ světa nejprve předchází obdobný pohyb vnitřní. Svět se ocitl v očekávání, nicméně to je vnitřně dynamické, panuje v něm určité napětí. Poznenáhlu se začínají rýsovat první nejasné obrysy čehosi nového. Hranice, k níž tento stav světa směřuje, totiž není hranicí konečnou... Zdají se tu stýkat Schulzovy mytologické inspirace, pracující s ideou cyklického času (podle něhož může být konec zároveň počátkem a naopak), s možnou inspirací kabalistickou.

Ve zmíněné scéně se už už zdá, že se svět zastaví a dojde k události náležející k tomu druhu událostí, které se běžně nestávají. Avšak – a souhlasíme v tomto konkrétním případě s Panasem – k překročení této hranice nakonec nedojde. Schulzovi dětští hrdinové z novely *Wiosna*, Josef a Rudolf, se vracejí k obyčejným „světským“ radovánkám, k běžné všední nudě. Kategorie očekávání zůstává u Schulze nenaplněna, vztahuje se jen k velmi volně a široce pojaté budoucnosti.<sup>600</sup>

S podobným obrazem (možného) příchodu Mesiáše na svět se setkáme i v povídce *Genialna epoka*. Vraťme se ještě na okamžik k ní a připomeňme si slova, která napadají malého Josefa v onen jarní den, po setkání se Szlomou, kdy před nimi svět „leží otevřený, bezbranný a ničí“: „*W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzia białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię. I ziemia nawet nie zauważy w swej zadumie tego, który zszedł na jej drogi, a ludzie obudzą się z popołudniowej drzemki i nie będą nic pamiętali. Cała historia będzie jako wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje.*“ (Schulz 1964, s. 187.) Opět se jedná o obraz světa směřujícího k hranici, jejíž překročení může přinést zásadní zvrat. Avšak ani v tomto případě nedojde k jejímu překročení. V židovské tradici, zejména té ovlivněnou luriánskou kabalou, má příchod Mesiáše svá specifika. Mesiáš není chápán jako výjimečný jedinec, který svět přinese spásu. Mesiáš je „pouze“ tím, kdo celý proces nápravy světa završí, de facto anonymní jedinec. Má namnoze symbolickou funkci, jak píše Gershom Scholem.<sup>601</sup> I Władysław Panas upozorňuje na zvláštní specifikum mesiášské představy mezi kabalisty: Mesiáš přijde zcela nepozorovaně. To člověk

<sup>600</sup> *Ibidem*, zejména s. 208–216. („Mesjasz przybywa, ale go jeszcze nie widać. I w rysunkach, i w prozie pokazuje Schulz tylko oczekiwanie. Ludzie o czymś z wielkim ożywieniem rozprawiają przy długim stole, na coś lub raczej na kogoś czekają, widać już objawy radości: obejmują się, spoglądają w niebo, ktoś podnosi rękę do góry w geście oranta, wieści, wici, zwiastowanie, ogłoszenie, lecz samego Mesjasza nadal nie ma. (...) Pustka ta, czy też raczej nieobecność jest nader znacząca, albowiem wprowadza perspektywę nieskończonego znaczenia.“ *Ibidem*, s. 211–212.)

<sup>601</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 107.



má v rukou moc napravit svět. Schulzovi hrdinové jako by se o to pokoušeli, Mesiáše potajmu vyhlížejí, ale neuspějí; svět nadále setrvává v hříchu.

Přesto – nenašli bychom u Schulze alespoň nějaký moment, který by toto překročení hranice alespoň do určité míry nahrazoval? Chlapci z novely *Wiosna* se sice vrátí ke svému nicnedělání, ale v tu chvíli prozáří jejich svět (a to doslova!) album s poštovními známkami. Právě tato variace na Knihu je tím, co nakonec zaplní prázdnotu. Kniha jakožto posvátný text je přitom matricí stvoření, jež bude následovat.

„*Zrozumiałem wtedy [v okamžiku, kdy vypravěč objeví album-Knihu – pozn. M. B.], dlaczego ta wiosna była dotychczas tak pusta, wkleśła i zatchnięta. Nie wiedząc o tym, uciszała się w sobie, milkła, cofała się w głąb – robiła miejsce, otwierała się cała w czystą przestrzeń, pusty błękit bez mniemania i bez definicji – zdziwiona naga forma dla przyjęcia niewiadomej treści.*“ (Schulz 1964, s. 199.) Není divu, že právě kolem tohoto fragmentu vystavěl Władysław Panas svoji interpretaci *Skořicových krámů* v optice luriánské kabaly. Kdo má alespoň základní povědomí o kabale, tomu aluze na koncepty luriánské kabaly nemůže (v tomto konkrétním případě) nepřijít na mysl. Jde o luriánskou myšlenku *cimcum*, božské seberedukce, stažení se do sebe, sebeomezení samotného Boha, díky němuž vzniká prvotní prázdnota, tedy prostor, v němž teprve může dojít ke stvoření hmotného světa, prostor, který sice obsahuje Boží stopu, ale Bohem není.<sup>602</sup> Tento první projev Boží aktivity je současně podmínkou stvoření. Bůh se doslova stahuje sám do sebe, odchází do vyhnanství do hloubi sebe sama, jak píše Gershom Scholem.<sup>603</sup>

Stojí za povšimnutí, že podobné obrazy naznačující pohyb směřující dovnitř předcházejí pohybu směrem navenek, ba dokonce ho vůbec umožňují. Nejsou však podle našeho názoru ve *Skořicových krámech* tak časté, jak by tomu mohl nasvědčovat například Panasův výklad.

Schulzovo jaro se tedy stahuje do hloubi sebe sama, vytváří místo a zároveň se tak otevírá věcem, jež mají teprve nadejít. Je to okamžik, kdy je svět připraven na veškeré možnosti, kdy ještě není zabydlen. (A jak se ukáže, svět vyjde z Rudolfova alba se známkami.) Nechceme z takovéto analogie vyvozovat natolik dalekosáhlé závěry, k jakým došel Władysław Panas (neboť jeho interpretace silně zavání nadinterpretací, o které sám píše

---

<sup>602</sup> „Żeby zaistniał początek, musi nastąpić coś, co umożliwi jego zaistnienie. Dlatego też progresywny ruch – ‚do przodu‘ – wyprzedzany jest przez ruch regresywny – ‚do tyłu‘. W tej sytuacji, to, co postrzegamy jako przejście od bezruchu do ruchu, okazuje się jedynie zmianą jakościową i zmianą kierunku (...).“ (PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 74.)

<sup>603</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 290.

– oprávněně – právě v souvislosti s novelou *Wiosna* a snahou jejího vypravěče vyložit si svět podle sebe). Chceme jen upozornit na to, že blízkost těchto Schulzových obrazů s některými koncepty luriánské kabaly je zarážející a v několika, byť nemnoha místech Schulzových próz, i velmi nápadná.

Vraťme se však k samotné novele a k otázce, proč je právě ona syntézou Schulzových představ na téma stvoření. Poté, co Josef získá album se známkami, nastupuje další fáze příběhu – svět, obdařený nyní „posvátným textem“, jenž v sobě obsahuje „recepty na civilizace“, vybuchuje barvami a novými tvary. Svět, který již má k dispozici prostor i recept na to, jak jej zaplnit nejrůznějšími formami bytí („klíč ke stvoření“), se začíná rozrůstat a zaplňovat. Roste a proniká stále dál: „*Świat leżał głuchy, rozwijał się i rósł gdzieś w górze, gdzieś z tyłu i w głębi – błogo bezsilny – i płynął. Chwilami zwalniał i przypominał coś mglisto, gałęził się drzewami, oczkował gęstą, lśniącą siatką ćwierkania ptasiego, narzuconą na ten dzień szary, i szedł w głąb, w węzowanie podziemne korzeni, w ślepe pulsowanie robaków i gąsienic, w głuche zamroczenie czarnoziemiu i gliny.*“ (Schulz 1964, s. 208.) Schulzovo jaro vzniká v jednom bodě v prostoru, za jakýchsi „poupat“, z prvotního zhuštění hmoty.<sup>604</sup> A najednou je jarní svět plný lidí, ptáků, života, původní prázdnota je definitivně zaplněna.

Vzápětí však přijde cosi neočekávaného. Běh stvoření se v Schulzově vyprávění – minimálně na první pohled – obrací. „*Co to jest zmierzch wiosenny?*“ ptá se autor (Schulz 1964, s. 214). Jsou příběhy, které hlavní hrdina sruje na základě receptů, jež našel v Rudolfově albu, definitivní odpovědí na otázky po smyslu bytí? Nevyvolává album-Kniha více otázek než nabízí odpovědí? Když už malý Josef ví, jak funguje princip stvoření a sleduje jeho první efekty, začne se ptát i po tom, kde leží skutečné kořeny procesu, jenž mu probíhá pod rukama. Proto se najednou mění směr pohybu, který jsme do této chvíle sledovali – od procesu emanace stvořených forem bytí z původního centra (z prázdnoty vzniklé onou „jarní autoredukci“) se teď vracíme jakoby proti proudu stvoření směrem k centru, ke kořenům bytí, „pozpátku“ průběhem stvoření. Čeká nás regresivní pohyb, stahujeme se do hloubi podobně, jako to počátku učinil Bůh. Stvoření postupuje od prvotního a nejhlubšího jádra přes jakési emanační vlny a pulsace až k zaplnění veškerého prostoru; v novele *Wiosna*, ale nejen tam, hrdinové postupují proti směru stvoření, právě proto, že se krok po kroku

---

<sup>604</sup> I kabala znala koncepci jakéhosi kosmického „prabodu“, centra, z něhož vycházejí všechny kosmogonické procesy. Jde o místo přerodu Boha z nicoty do bytí. Zatímco v tomto „prabodu“ bytí zatím jen dřímá, v dalším procesu emanace, na nižších úrovních, se stává zjevným a rozvíjí se, rozrůžňuje. (*Ibidem*, s. 242–244.)

pokoušejí rozkrýt jeho mechanismus a smysl. Proto sestupují do hlubin, proto se zapouštějí mezi kořeny.

Na podobné situace, kdy Schulz upozorňuje na regresivní pohyb jako možnost dobrat se skrytého smyslu, narazíme ve *Skořicových krámech* častěji. V povídce *Manekiny* se podobnému typu pohybu oddávají „věci“ poté, co přijdou do styku s otcem – právě proto, že jeho výjimečné postavení mezi schulzovskými hrdiny a jeho zvláštní schopnosti (viděno očima jeho syna) umožňují zpětně rekonstruovat podstatu věcí a událostí: „*Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji.*“ (Schulz 1964, s. 79.) Jde tu o obrácení směru pohybu, o zpětný pokus dobrat se skrytého smyslu – sám Schulz užívá spojení „metafyzické jádro“ a „prvotní idea“, takže existenci takového vztažného bodu v jeho prózách (jak se někdy pokouší naznačovat například M. P. Markowski) nelze popřít. (Jiná věc je, nakolik je takový cíl dosažitelný. Sám autor píše o záležitosti „pochybné a riskantní“ ...) Schulzovi hrdinové navíc vědomě hledají cesty, jak se k tomu metafyzickému jádru přiblížit a – přes veškerou grotesknost svého snažení – tak dávají najevo, že tato myšlenka stojí v samém základu Schulzovy poetiky.

Musíme přitom opustit i sféru slov, neboť smysl bytí leží kdesi za nimi, respektive před nimi. Na počátku stvoření bylo slovo (text, Kniha), ale chceme-li se, podobně jako hrdina *Wiosny*, dobrat skutečné podstaty, je třeba ponořit se ještě hlouběji. „*Słowo rozkłada się tu na elementy i rozwiązuje, wraca w swą etymologię, wchodzi z powrotem w głąb, w ciemny swój korzeń.*“ (Schulz 1964, s. 214.) Co víc, tuto hloubku chápe Schulz doslovně, takřka hmatatelně, fyzicky, jako bychom sestupovali do jeskyní, podzemí, do sklepů – „*Jak to w głąb? Rozumiemy to dosłownie: Acheront, Orkus, Podziemie... Czy czujecie, jak mrocznieje od tych słów, jak sypie się kretowiskiem, jako powiało głębią, piwnicą, grobem?*“ (Schulz 1964, s. 214.)

A pak se to stane: „*(...) staje się przez chwilę całkiem ciemno, głucho i bez tchu jak pod wiekiem. Trzeba wtedy przystawić oczy jak pijawki do najczarniejszej ciemności, zadać im lekki gwałt, precyzyjnie się przez nieprzeniknione, przepchać na wskroś przez głuchą glebę – i oto nagle jesteśmy u mety, po drugiej stronie rzeczy, jesteśmy w głębi, w Podziemiu. I widzimy...*“ (Schulz 1964, s. 215.) Jaké překvapení však člověka čeká, když projde touto strastiplnou cestou za poznáním (v Schulzově podání jde opět o groteskně zdeformovaný

obraz jakéhosi mystického putování, během něhož se člověk musí doslova lopotně prodírat půdou, kořeny stromů a temnotou připomínající medvědí srst): „*Nie jest tu wcale ciemno, jak można by przypuszczać. Przeciwnie – wewnątrz pulsuje całe od światła. Jest to, rzecz oczywista, wewnętrzne światło korzeni (...)*“ (Schulz 1964, s. 215.)

Klíčem k tomuto obrazu je mimo jiné vnitřní pulsace, vnitřní dynamika, která je hybným motorem veškerého stvoření. Podstatou světa, skrytou hluboko pod kořeny, je u Schulze „*gwar, bezlik nieskończonych historyj*“ (Schulz 1964, s. 216). Podobné obrazy lze jistě spojovat nejen s nejrůznějšími mytickými představami zászvětí či podzemí (symbolika smrti hraje i u Schulze podstatnou roli), ale stejně tak s některými představami mystickými. Tento obraz zároveň naznačuje, že podstatou „kořenů bytí“, božské sféry, je překypující světlo. Pouze člověku se zvnějšku jeví jako neproniknutelná temnota.

Cesta k „centru“ však nekončí na úrovni počátku světelné emanace ani v oné změti kořenů připomínající zásobárnu forem; dá se sestoupit ještě hlouběji, ke „skutečným kořenům“: „*Ale nie tu koniec jeszcze, zstępujemy głębiej. Tylko bez strachu. Proszę mi podać rękę, krok jeszcze i jesteśmy u korzeni i natychmiast staje się gałęzisto, mrocznie i korzennie jak w głębokim lesie. Pachnie darnią i próchnem, korzenie wędrują w ciemności, płaczą się, wstają, soki wstępują w nich w natchnieniu, jak w pijących pompach. Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforescencją.*“ (Schulz 1964, s. 217.)

Pokud každému stvoření, podobně jako v představách židovských mystiků, předchází silná vnitřní dynamika a vnitřní pohyb, je logické, že i zde nacházíme obrazy plné pohybu: „*Co za krążenie, ruch i ciżba. Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiąckrotnie rozmnożone biblie i iliady. Co za wędrówka i tumult, płatanina i zgiełk historii.*“ (Schulz 1964, s. 217.) Sám Schulz říká, že dále už cesta nevede („*Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek.*“ Schulz 1964, s. 217). Co to však znamená? Že hlouběji již nic neexistuje, nebo že jen člověku není dáno sestoupit o další krok dál? Že zkrátka existují sféry bytí, které jsou člověku nedostupné, a proto nepopsatelné, nezachytitelné již ani symboly či metaforami?

Nacházíme se v místě, které Schulz popisuje slovy „temné fundamenty“. Je to však zároveň místo, kde se rodí příběhy. Ještě jednou se vraťme k motivu slova – je natolik důležitý, že i autor dodává: „*Teraz wreszcie rozumie się ten wielki i smutny mechanizm wiosny. Ach, ona rośnie na historiach.*“ (Schulz 1964, s. 217.) Schulzovo „dno“ je matečnickem příběhů a fabulí. „*Wszystko, cośmy kiedykolwiek czytali, wszystkie zasłyszane*

*historie i wszystkie te, które się nam majaczą od dzieciństwa – nigdy niezastyszane – tu, nie gdzie indziej jest ich dom i ojczyzna.*“ (Schulz 1964, s. 217.) Jaro ve stejnojmenné novele je tedy jedním z mnoha světů upředěných z jazyka, jedním z mnoha příběhů, které v našem světě existují, respektive mohou existovat. Svět je zaplněn těmito příběhy, ale zároveň není jejich prostým součtem. Má v sobě ještě něco navíc – právě to, co již slovy popsat nelze, skryté tajemství. Proto Schulz v tomto momentu příběhu konstatuje: „*Dalej już ta droga nie prowadzi.*“ De facto má pravdu Władysław Panas, když píše: „Dlaczego (...) narrator mówi: „Dalej już ta droga nie prowadzi“? I dlaczego oświadcza: „Jesteśmy na samym dnie“? Sądzimy, że mówi tak, gdyż podjęta przez niego wyprawa w głąb czasu ma jeden cel: dojść do „kosmogonii“ fabuł. Wydaje się, że dla narratora Wiosny porządek wyłaniania się świata i porządek wyłaniania się fabuł są od siebie odseparowane i odsunięte na pewien dystans. Początek świata nie oznacza początku opowieści, narracja nie rodzi się w tym samym czasie, co stworzenie – pojawia się nieco później.“<sup>605</sup> Jak však s tímto tvrzením usouvztažnit již dříve analyzovanou ideu stvoření světa pomocí jazyka a bytostně jazykového charakteru takto stvořeného světa? Opět další (zdánlivý?) paradox?

Slovo není totéž co příběh. Stejně jako Kniha má jistou vnější, viditelnou formu, avšak kdesi za ní se skrývá její skutečný, esoterní obsah a smysl, je i příběh (zejména ten „kosmogonický“) tím, co lze v rámci „viditelného“, uchopitelného světa vysledovat jako nejhlubší strukturu. „Za ním“ už leží pouze to, co se lidskému uchopení vymyká. Zpřeházená písmena, nesrozumitelná prajazyková matérie. Vracíme se tak k úvodnímu Schulzovu paradoxu: jak nazvat nenazvatelné? Tváří v tvář tomuto dilametu zůstává i každý z hrdinů *Skořicových krámů* sám. Je oním absolutním počátkem ono *signifié*, jehož se nelze dobrat?

Schulz nám nedává jasnou odpověď. Tady, u kořenů, jeho vyprávění končí. Kdybychom však přivolali na pomoc židovské mystiky (a koneckonců se i vrátili k některým Schulzovým motivům, které jsme analyzovali dříve), mohli bychom nastolit hypotézu: dá se vrátit se ještě hlouběji, ale pak jde o sféry, které jsou plně v moci Boha, Demiurga, Stvořitele, *Ejn Sof*, jakkoli ho nazveme, a ty zůstávají člověku nedostupné. Byť je stále zdůrazňováno, že v Schulzově poetice neexistují pevně dané a nepřekročitelné hranice (neboť jedním ze základních principů, na nichž Schulzovo dílo stojí, je skutečně téměř (!) absolutní propustnost a difúznost, překračování všemožných hranic a bariér), jedna hranice – zdá se – přetrvává. Hranice mezi sférou člověka, respektive sférou, kam až může člověk za určitých podmínek

---

<sup>605</sup> PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 48.

proniknout, a sférou Božství (nejvyššího tajemství), která leží již zcela mimo jakoukoli lidskou zkušenost a zcela mimo její jazykové, potažmo literární vyjádření.

## 7. Bolesław Leśmian

### 7.1 Jak číst Bolesława Leśmiana?

Bolesław Leśmian zůstal po celý svůj život básníkem rozkročeným mezi dvěma významnými epochami v dějinách polské literatury – Mladým Polskem a meziválečným dvacetiletím.<sup>606</sup> Leśmian byl sice židovského původu, jeho vztah k židovské tradici je však zásadně odlišný od situace, v níž se o něco později ocitnou Aleksander Wat i Bruno Schulz. Zdánlivě – a na první pohled – představuje pro badatele zkoumající literární reflexe židovské mystiky poměrně snadný úkol. Hned ve své debutové sbírce *Sad rozstajny* (1912) vítá Leśmian své čtenáře básní nazvanou bez ostýchání – *Kabala*. Interpretům, kteří v Leśmianově tvorbě pátrají po ohlasech židovské kultury a tradice, tím však práci nikterak neulehčuje. Spíše naopak. Co totiž v takto explicitně nazvané básni ve skutečnosti najdeme? Aluze na židovskou mystiku? Přiznání se autora k vlastním židovským kořenům? Poetickou vizi duchovní tradice, jež – i díky své originální obraznosti – oslovovala i ty, kteří měli jinak k ortodoxnímu judaismu rezervovaný postoj? Nic z toho. Kabala se v Leśmianově podání ukazuje být prostou okultní vědou, vykládáním karet na principu zlidovělého tarotu.

#### *Kabala*

*Oto pragnę odgadnąć bieg życia strumieni –  
Dni przyszłe, dni wysiłkiem godzin rozszalałe –  
W dłoni mam karty zżółkłe jak liście jesieni  
Od wichru wróżb trawiących. Układam kabałę...*

---

<sup>606</sup> Debutovou sbírku vydal Bolesław Leśmian v roce 1912 (*Sad rozstajny*). Většina jeho tvorby však spadá do období meziválečného, kdy postupně, byť s dlouhým odmlčením, vydává sbírky *Ląka* (1920), *Napój cienisty* (1936) a *Dziejba leśna* (1938, vyšla již po autorově smrti). Ona „rozkročenost“ Leśmiana mezi oběma zmíněnými epochami se týká především autorovy specifické poetiky, která v mnohém čerpá z mladopolské obraznosti, respektive na ni navazuje, ale v mnohém je zároveň zakořeněna v období mezi válkami. Zároveň byl však Bolesław Leśmian básníkem natolik svébytným a originálním, že ani do jedné ze zmíněných epoch plně nezapadl. Srov. vyjádření Aleksandra Wata z rozhovoru s Czesławem Miłoszem: „Kiedy Leśmian przyjeżdżał ze swego rejentostwa z prowincji, Tuwim całował go w rękę, nikt jednak Leśmiana nie traktował poważnie – nikt z nas, literatów, powiedzmy, młodych, młodzieży literackiej, właśnie tej, która coś odkrywała, czegoś szukała. Nikomu z nas nie wpadło do głowy traktować wiersze Leśmiana poważnie, czytać wiersze Leśmiana jako coś nowego. Na odwrót. (...) Czytaliśmy go jako drugi front, drugą falę ‚moderny‘, secesji, umieściliśmy go w tym świecie.“ (WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. I. 3. vyd. Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 45).

*I gdy duch mój prastarą z życiem strudzon waśnią  
W ogniach jasnowiedzenia pali snów obiataę.  
Pokój się roześlaca w zamkową komnatę.  
Ja – i wszystko poza mną wnet się staje baśnią!*

*Z kart głębi, gdzie się tają portrety odwieczne  
Czterech dworów królewskich, zaświatowych dworów,  
Wychodzą do odklętych podobne upiorów  
Króle, damy i pазie – cztery sny słoneczne!*

*Zmarłych dawno czarownic widziadlane syny,  
W turkusach i topazach, w jedwabiach i złocie,  
W stroju sennych, zawiłym – ku mojej tęsknocie  
Zwracają martwe oczy i ust koral siny.*

*I unosząc w swych berłach wieczności promienie,  
W kabalistycznym tańcu wirują o sali –  
Damy jak tulipany – pазie jak złocenie,  
Królowie jak lotosy, które żądza pali!*

*Do tańca gra im zwiewna, dalsza od miesiąca  
Muzyka wywołana ich stóp wirowaniem,  
Melodia nie wiadomo skąd wypływająca.  
Melodia, co trwa kędyś poza własnym trwaniem.*

*Trwa i śpiewa o bramach, gdzie w progach u celu  
Nic nas jeszcze nie czeka prócz oczekiwania,  
O krainach przebrzmiałych, kędy w harf weselu  
Sam taniec bez tancerzy upojnie się ślania!...*

*Sam taniec bez tancerzy, sam szal bez przedmiotu –  
Trwa i śpiewa, i nagle w oddaleniu kona.  
Wraz z nim pierzcha i moja baśń nie dokończona,  
Sen wysnuty z niczego albo z gwiazd obrotu!*



*I znowy dawny pokój widzę pelen cieni,  
Co przed chwilą krył zamku zaklętego chwałę –  
W dłoni mam karty zżółkle jak liście jesieni  
Od wichru wózb trawiących. Układam kabałę...*

(Leśmian 1957, s. 67–68.)<sup>607</sup>

Přestože Leśmian svou báseň nazval takto explicitně, *Kabala*, bude mezi třemi námi analyzovanými autory představovat toho, jenž (respektive jehož dílo) má k tradici židovské mystiky a k možné interpretaci jeho textů touto optikou nejdále. Přesto jde o zajímavé srovnání nastiňující různé a značně odlišné přístupy autorů meziválečného období k vlastním židovským kořenům i k tradici, kterou tyto kořeny reprezentují.

Kabala jako lákavá esoterní disciplína, obdařená navíc specifickou a originální imaginací, respektive obrazností, se poměrně záhy stala fenoménem, který přitahoval nejrůznější pseudomystiky a pseudovědce, včetně zástupců tzv. okultních věd. Zejména po proniknutí kabalistických konceptů do lidových hnutí typu chasidismu, ale i díky popularitě myšlenek luriánské kabaly, se řada z nich stala součástí jakéhosi korpusu zobecněných představ, do značné míry zbavených svého původního hlubšího významu. I židovská mystika, podobně jako jiné „tajné vědy“, se posléze stala předmětem zájmu četných okultistů, jakými byli Papus (vl. jm. Gérard Encausse) nebo Eliphas Lévi (vl. jm. Alphonse Louis Constant), které znalec židovské mystiky Gershom Scholem označuje přímo a bez servítek za šarlatány. Byl to právě Lévi, kdo ostatní okultisty přivedl k zájmu o tarot, na nějž ve své básni naráží Bolesław Leśmian, a výklad tarotových karet se stal oblíbenou součástí zvláštní směsi magie, okultismu a esoteriky, jež si na Západě získala velkou oblibu.<sup>608</sup> Zájem okultistů o kabalu

---

<sup>607</sup> Leśmianovy básnické texty citujeme podle: LEŚMIAN, Bolesław. *Poezje zebrane*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1957. V rámci celé této kapitoly se přitom soustředíme především na Leśmianovo básnické dílo, neboť právě ono je podle našeho názoru nejvhodnějším materiálem pro čtení optikou židovské mystické tradice. Podobně jako v případě citací z primárních zdrojů v kapitolách o Aleksandru Watovi a Bruno Schulzovi vycházíme i zde z tzv. harvardského systému. (V českém překladu jsou dostupné tři výbory z Leśmianovy poezie: LEŚMIAN, Bolesław. *Zelená hodina*. PILAŘ, J., přel. Praha: Mladá fronta, 1972; LEŚMIAN, Bolesław. *Druhá smrt*. MIKEŠOVÁ, I., přel. Olomouc: Votobia, 1995; LEŚMIAN, Bolesław. *Rostla viševň na královském sadě*. DVOŘÁČKOVÁ, V., přel. Jinočany: H & H, 2005.)

<sup>608</sup> Jak zdůrazňuje Gershom Scholem, o spojování židovské mystiky s numerologií, jednoduchou magií, ale i alchymií se do značné míry přičinil již v 16. století jiný okultista, Cornelius Agrippa z Nettesheimu, a jeho spis *De occulta philosophia* (1534). (SCHOLEM, Gershom. *Kabala chrześcijańska*. *Kronos*. 2013, č. 1, s. 44.) Opět šlo o svérázné a dosti volně promyšlené některých východisek tzv. praktické kabaly. Zasluhou jiných „křesťanských kabalistů“, například Guillaumea Postela, však byla řada kabalistických textů převedena z hebrejštiny do latiny a mohl se tak s nimi seznámit širší okruh čtenářů. Zájem o autentické zdroje mezi

(jenž našel svůj ohlas i v Polsku přelomu 19. a 20. století, zejména mezi autory Mladého Polska) však přinesl četné dezinterpretace. Ačkoli se tato specifická, silně pozměněná a zároveň synkretická představa o židovské mystice dostala v Evropě díky své popularitě do širšího povědomí, šířila i řadu mýtů a zkrslených či zjednodušených představ. Jedním z důsledků – na který naráží i Leśmian – se stalo rovněž ztotožňování kabaly s tarotem, jenž měl sloužit věštění budoucnosti.

Podobným výkladům vyšlapávala cestu i tradice tzv. křesťanské kabaly, jakkoli ji nelze jednoduše ztotožňovat s okultismem. „Křesťanská kabala vznikla v době renesance a humanismu v 15.–16. století. Souvisí se zvýšeným zájmem renesance o platonismus a novoplatonismus, který postupně vytlačil středověký aristotelismus z jeho pozic. Přijímání některých prvků kabaly se proto dalo souběžně s přijímáním novoplatonismu a hermetických textů.“<sup>609</sup> Již Giovanni Pico della Mirandola ve druhé polovině 15. století se ve své snaze o propojení prvků vycházejících z nejrůznějších religiálních tradic nechal otevřeně inspirovat kabalou.<sup>610</sup> Bylo to však spojení, které si ze židovské mystické tradice vybíralo jen některé motivy, a ty navíc poměrně volně reinterpretovalo, namnoze na základě obecných analogií s křesťanstvím. „U żydowskich mistrzów szukali tedy pojęć mających choćby powierzchowne chrześcijańskie analogie, a następnie odpowiedniki te interpretowali zgodnie z przejętym nauczaniem. W rezultacie tych poczynań narodziła się hybryda, która nie tyle dowodziła, że żydowska kabala zawiera w sobie zasady chrześcijaństwa, więc Żydzi bez obaw mogą się nawrócić, ile świadczyła, że zasady chrześcijaństwa można interpretować w nowy sposób, de facto zmieniając dotychczasowe ich znaczenie.“<sup>611</sup> K podobnému synkretickému přístupu má poezie Bolesława Leśmiana blízko, a to včetně tendencí vztahovat se k určitým zobecněným náboženským představám, dosti svobodně reinterpretovaným.

Křesťanská kabala sahala zejména po vybraných konceptech kabalistické hermeneutiky, ale například i po představě o putování duší (*gilgul*), jak o tom svědčí kupříkladu nejznámější dílo křesťanské kabaly, latinský spis *Kabbala Denudata* Christiana Knorra von Rosenrotha vydaný v roce 1677 (1. díl), respektive 1684 (2. díl). I touto cestou se

---

křesťanskými kabalisty však postupně klesal a místo toho se stále intenzivněji rozvíjely „esoterické křesťanské spekulace“ (*ibidem*, s. 45) vzdalující se původním kabalistickým představám a různě je modifikující.

<sup>609</sup> SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*. Praha: Fra, 2003, s. 17.

<sup>610</sup> Význam Pica della Mirandoly pro šíření kabalistických myšlenek v křesťanském prostředí vyzdvihuje Gershom Scholem: „Nagle odkrycie ezoterycznej tradycji żydowskiej stanowiło sensację dla świata intelektualnego chrześcijaństwa, a kolejne pisma Pica na temat kabaly przyczyniły się do pogłębienia zainteresowania chrześcijańskich platoników tymi nowo odkrytymi źródłami, szczególnie we Włoszech, Niemczech i Francji.“ (SCHOLEM, Gershom. *Kabala chrześcijańska*, *op. cit.*, s. 45.)

<sup>611</sup> OTOROWSKI, Michał. Kabala chrześcijańska – między nauką a profesją. *Kronos*. 2013, č. 1, s. 6.

vybrané kabalistické představy, byť v pozměněné podobě, šířily i mimo původní uzavřené kruhy mystiků, a de facto i mimo židovský svět jako takový. My je pak můžeme, jistě v pozměněné podobě, identifikovat i ve vybraných textech Bolesława Leśmiana. V básni *Kabala* je přitom kabalistického motivu využito právě v jeho degradované, „okultní“ podobě. „Karty kabaly“ (bezesporu nonsens, pokud bychom chtěli být důslední – sami kabalisté v rámci svých mystických technik karty, nota bene jako prostředek k věštění budoucích událostí, nepoužívali) slouží v básni k vyvolávání jakýchsi oživlých postav (oživených tarotových symbolů?) vířících v rytmu d'ábelského tance. Autor však takovou představu současně zesměšňuje jako prázdnou a bezobsažnou („*Trwa i śpiewa o bramach, gdzie w progach u celu / Nic nas jeszcze nie czeka prócz oczekiwania*“ Leśmian 1957, s. 68). Šílený tanec nakonec utichá a ukazuje se, že šlo o chiméru („*Sen wysnuty z niczego albo z gwiazd obrotu*“), v ruce zůstanou je zežloutlé karty... Přesto, že Leśmian v těchto verších kabalu spíše dehonestuje a vysmívá se její zlidovělé, pokroucené podobě, může nám pohled na jiné jeho básně optikou židovské mystické tradice podhalit i jiné zajímavé aspekty poezie autora *Louky*.<sup>612</sup> *Kabala* totiž nemusí být jediným textem, jenž takový kontext evokuje – a v případech jiných textů se nemusí jednat jen o výsměch či povrchní analogie.

## 7.2 „Egzotyczność tonu i kolorytu...“

### Exotické židovství Bolesława Leśmiana

Odborných prací věnovaných dílu Bolesława Leśmiana vyšla v Polsku řada (viz také závěrečná bibliografie). Jen minimum badatelů se však pokoušelo podrobněji rekonstruovat Leśmianův vztah k židovství či vykládat jeho básně touto optikou. Jde-li o židovskou mystiku, našli bychom podobných prací ještě méně. Upozornit je třeba zejména na studii Anny Czabanowské-Wróbel nazvanou „*Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?*“ *Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana*,<sup>613</sup> jakkoli se autorka věnuje dané tematice jen

<sup>612</sup> O básni *Kabala* se většina badatelů vůbec nezmiňuje. Podrobněji ji nerozebírá ani Anna Czabanowska-Wróbel, která se jinak židovským motivů u Leśmiana věnovala nejsoustavněji. Podobně je tomu v případě dvou dosud zřejmě nejobsáhlejších monografií věnovaných Leśmianovi (TRZNADEL, Jacek. *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*. Warszawa: PIW, 1964 a GŁOWIŃSKI, Michał. *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa: PIW, 1981). Trznadel nezmiňuje báseň *Kabala* vůbec, Głowiński sice ano, ale zcela marginálně – a především nikoli v kontextu židovské tradice. Podobně se jí vyhýbá řada dalších autorů.

<sup>613</sup> CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?“ *Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana*. *Pamiętnik Literacki*. 2003, č. 3, s. 85–101. (Text vyšel později i v knize

výběrově, stručně, a navíc poněkud neuspořádaně. Jinak však zůstává tato problematika namnoze stranou zájmu badatelů. Potíž spočívá již v komplikovaném vztahu samotného básníka k židovské kultuře a k jeho vlastním židovským kořenům, ale také v nezvyklé originalitě jeho básnického díla, které se spíše vzpírá interpretaci v kontextu jedné určité (nejen té židovské) tradiční formy víry. I my jsme se při analýze Leśmianových básní museli potýkat s tímto problémem. Leśmianova poezie nám však může zajímavě dokreslit obrázek vztahu polských meziválečných autorů k židovské mystické tradici.

U Leśmiana nenajdeme mnoho přímých odkazů na židovskou tradici, ať už kulturní či religiozní. Většinou jsou narážky na ni zašifrovány v textech, na první pohled zůstávají skryté a projevují se daleko spíše v rovině jakýchsi obecných principů, na nichž Leśmianovo básnické dílo stojí (motivy prázdnoty, nicoty, metamorfózy, specifické ontologické dynamiky autorova básnického světa, vztahu člověka k Bohu apod.). Czabanowska-Wróbel to vysvětluje mimo jiné lákavostí kabalistických konceptů, například i v podání lidového chasidského hnutí,<sup>614</sup> či originální a smělou imaginací židovské mystiky, jež mohla autora sbírky *Louka* lákat. Navíc je Leśmianovo dílo (podobně jako to Schulzovo) synkretické, prolínají se v něm nejrůznější vlivy a inspirace a mnohé z motivů proto nelze vykládat pouze a jedině prizmatem židovské mystiky (v tomto ohledu jde o rys snad ještě zřetelnější než u autora *Skořicových krámů*). I proto je čtení Leśmiana kabalistickou optikou záležitostí nesnadnou. To, co na druhou stranu mají jak Leśmian, tak Wat a Schulz ve vztahu ke způsobu reflexe a zpracování tzv. židovských témat a motivů (jistěže v obecné rovině) společné, shrnuje Anna Czabanowska-Wróbel právě na Leśmianově příkladu: „Nie trzeba dodawać, że jeśli motywy takie już się u Leśmiana pojawiają – to na całkowicie XX-wieczny sposób, stanowiący nieco ironiczną, zdystansowaną reinterpretację dawnych wątków.“<sup>615</sup>

I Leśmianův biograf Piotr Łopuszański (jakkoli jsou literární interpretace a úvahy spíše slabou stránkou jeho práce) konstatoval, že Leśmian se k tzv. židovským tématům (přes svůj židovský původ) příliš nevracel a že inspirace židovskou kulturou namnoze nezajímala ani leśmianovské badatele („Nie mamy jednak świadectw, które świadczyłyby o związkach Leśmiana ze światem Żydów. Krytycy nie zajmowali się badaniem ewentualnej inspiracji

---

CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków: Universitas, 2009.)

<sup>614</sup> CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana. In: *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków: Universitas, 1996, s. 232–234.

<sup>615</sup> CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?“ Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, *op. cit.*, s. 85.

Leśmiana religią czy filozofią żydowską. Poetę inspirowala raczej myśl Żydów zasymilowanych: Bergsona, Husserla, Freuda czy Einsteina.“<sup>616</sup>

Explicitně se k židovské tradici Bolesław Leśmian vztahuje jen v několika málo textech. Kromě již výše zmíněné *Kabały* jde kupříkladu o básně *Eliasz*, v podobě méně explicitní *Pan Błyszczczyński*, *Batwan ze śniegu* a některé další. K židovské tematice se Leśmian výrazněji vrací ještě ve dvou textech neuměleckých – v recenzi románu Sholema Asche *Městečko* a v eseji věnované *Pisni pisni*.<sup>617</sup> Začneme náš krátký exkurz do židovské problematiky v Leśmianově díle právě u recenze Aschova románu, prozradí nám na úvod mnohé o básníkovi vztahu k židovství.

Text věnovaný Aschově *Městečku* vznikl již v roce 1911. Jedná se o krátkou recenzi, v níž se autor vyjadřuje nejen k Aschově románu samotnému, ale také k židovské tradici, kterou Asch reflektuje – na příkladu Asche si Leśmian uvědomuje, nakolik je pro něj svět tradičního židovského štetlu cizí: „Ze zdziwieniem czytamy tę książkę pełną niespodzianych obrazów, które się tuż, obok nas, tały po rozmaitych zakamarkach i głuszach, a które p. Asz po raz pierwszy wydobył na światło.“<sup>618</sup> Autor zdůrazňuje cizost takového světa (v každém případě pak odcizenost Leśmianovi – Židovi původem, jenž sám sebe považoval za Poláka). O světě židovského štetlu píše jako o fenoménu, který je mu cizí. Sám čte Aschův román „s údivem“, svět, který v něm autor představuje, považuje za takřka exotický, ač nikoli neautentický: „Mamy wrażenie, iż rzecz się dzieje nie w Europie lub że jakiś barwny miraż azjatycki, przywędrowawszy do Europy, utrwalił się tu w swych barwach, osiadając swymi mgłami na naszych brzozech, ruczajach i łąkach... (...) Niespodzianość scen obyczajowych, egzotyczność tonu i kolorytu, dosadnie przerywana głęboko niekiedy wyczutymi opisami znanej nam dobrze natury, czyni z opowiadań p. Asza baść tym dziwniejszą, iż zupełnie rzeczywistą.“<sup>619</sup> Židovský svět je světem exotiky, zatímco Leśmian se zdá zdůrazňovat „naše“ (polské?) břízy a louky...

---

<sup>616</sup> ŁOPUSZAŃSKI, Piotr. *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*. Warszawa: Twój Styl, 2006, s. 73.

<sup>617</sup> Tomuto textu se podrobněji věnovat nebudeme, nemá totiž v Leśmianově podání žádný vztah k židovské mystické tradici. Připomeňme však poznámku Anny Czabanowské-Wróbel, která spatřuje vliv *Pisně pisni* v Leśmianových erotických verších, v nichž je zdůrazňováno to, co je tělesné a smyslové. „Ten rys można wyprowadzić z biblijnego prawzoru.“ (CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?“ Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, *op. cit.*, s. 93.) Badatelka také zmiňuje topos „láska jako smrt“, podle ní rovněž přejatý z *Pisně pisni*.

<sup>618</sup> LEŚMIAN, Bolesław. Szalom Asz: „Miasteczko“. In: LEŚMIAN, L. *Szkice literackie*. Warszawa: PIW, 1959, s. 371.

<sup>619</sup> *Ibidem*.

Je však třeba podotknout, že Leśmiana zároveň fascinuje ono zvláštní společenství štetlu, specifický duch tamějšího židovského společenství, jeho pospolitost. I mezi samotnými Židy – zejména těmi asimilovanými – byl štetl svébytným fenoménem. „Postaci poszczególne błakają się tu niby cienie rubaszne i zgiełkliwe, na wpół tylko wynurzone z ogólnej toni dziwnego istnienia. Ich cechy indywidualne tak są zmieszane i splątane z cechami gatunku czy też gminy, że w tej gmatwaninie trudno rozróżnić częstokroć człowieka od człowieka. Istnieją tu domy zapadłe i na wpół zrujnowane, których właścicielami są wszyscy na raz i nikt z osobna. Istnieją tu ludzie, którzy wszyscy razem stanowią całość nierozzerwalną i niepodzielną. Lecz każdy z osobna, oderwany od tej całości, przeraziłby się swym nagłym bezkształtem i nadaremnie szukałby w sobie potwierdzenia swej własnej istoty.“<sup>620</sup> Jako by Leśmian Aschovým hrdinům vyčítal jejich nedostatek individualismu (a zcela jistě jim vytýká „monotónnost života“), ale současně jej tento cizí „exotický“ svět přitahuje.

Władysław Panas píše v knize *Pismo i rana* o motivu židovského městečka-štetlu jako o „zástupné vlasti“, jakési „náhražce“ Erec Izrael. Zatímco obraz města v evropské kultuře (především v období před druhou světovou válkou) se podle něj pojí především s otevřeností a modernitou, štetl asociuje uzavřenost a tradicionalitu, kterou se zdá akcentovat i autor *Louky*.<sup>621</sup> Leśmian ve své recenzi *Městečka* – zdánlivě na okraj – ještě doplňuje, že tento exotický (a díky tomu i lákavý) svět stojí kdesi na pomyslné hranici bytí a nebytí (ostatně obdobně jako mnohé z Leśmianových postav), že mu hrozí zánik, že se jedná o „życie widmowe“. Je si tedy vědom historického ohrožení takového světa. Jako by tradice neměla v našem světě své místo a jako by byl hořkým dokladem tohoto jevu básník sám, uvědomující si nad Aschovým textem svoji neznalost světa štetlu, svoji odcizenost vlastním kořenům.

Leśmianovo „židovství“ je záležitostí komplikovanou. Básník sice pocházel z židovské rodiny, avšak ta měla k judaismu jen volný vztah. Leśmianova rodina byla německého původu, básníkovi předci přišli do Polska patrně z Berlína z kraje 19. století.<sup>622</sup> Leśmianův pradědeček, Antoni Eisenbaum, patřil k aktivním zastáncům židovské asimilace, podobně jako básníkův dědeček Bernard Lessmann.<sup>623</sup> Oba spolu působili ve varšavské „Škole rabinů“, instituci, již Eisenbaum vedl (později se Bernard Lessmann oženil

---

<sup>620</sup> *Ibidem*.

<sup>621</sup> PANAS, Władysław. *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin: Dabar, 1996, s. 133.

<sup>622</sup> ŁOPUSZAŃSKI, Piotr. *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, op. cit., s. 11.

<sup>623</sup> Podle vzpomínek dcery Bolesława Leśmiana si Bernard Lessmann později popořil příjmení, nejprve na Lesman, „bo czuł się Polakiem“ (*ibidem*). Bolesław Leśmian (sám narozený ještě jako Lesman) tuto podobu příjmení později ještě pozměnil.

s Eisenbaumovou dcerou) a jež měla vzdělávat budoucí rabíny a učitele v židovských školách, ovšem v duchu moderních asimilačních tendencí a židovského osvícenství (proto paradoxně nikdy žádného rabína nevychovala, jak ironicky poznamenává Piotr Łopuszański).<sup>624</sup>

Bolesław Leśmian si byl vědom svých židovských kořenů, avšak považoval se – v duchu zmíněných asimilačních tendencí – za Poláka. Již jako dítě, v roce 1887, byl pokřtěn a od té doby udával jako své vyznání náboženství římskokatolické. K židovské kultuře a tradici se veřejně vyjadřoval jen minimálně. „Leśmian, wywodzący się z rodziny zasymilowanych i postępowych Żydów, stał się jednym z tych artystów, pisarzy i uczonych polskich XX wieku, którzy opowiedzieli się za polskością i praktycznie zerwali z tradycją żydowską. Nasuwają się tu nazwiska Szymona Askenazego, Henryka Kuny, Mieczysława Grydzewskiego, Mieczysława Jastruna. Kultura polska okazała się dla nich bliższa i ważniejsza. Korzenie żydowskie stały się często źródłem przykrości, natomiast religia mojżeszowa i obyczajowość Żydów były dla nich egzotyczne, niczym baśnie z tysiąca i jednej nocy.“<sup>625</sup>

Zdá se, že mnohem blíže měl ke kultuře ruské či ukrajinské (na Ukrajině, konkrétně v Kyjevě Leśmian vyrůstal a později rovněž studoval) než k té židovské. Jarosław Marek Rymkiewicz ve své „leśmianovské encyklopedii“ poznamenává, že ač musel Leśmian čelit antisemitským útokům ze strany některých polských publicistů, sám nikdy necítil potřebu se k tomuto tématu – na rozdíl od jiného básníka židovského původu, Juliana Tuwima – veřejně vyjadřovat. „Židovská otázka“ ve své politicko-sociální rovině (na niž mimochodem Rymkiewicz Leśmianovy vztahy k židovství a židovské tradici, alespoň jde-li o hesla své encyklopedie, nemístně redukuje) nechávala básníka zcela chladným, což kritizoval například mladopolský prozaik Waław Berent.<sup>626</sup> Piotr Łopuszański, Leśmianův životopisec, nicméně poznámává, že část básnickovy rodiny zůstávala věrná judaismu a Bolesław Leśmian se tak se židovskou vírou a tradicemi s ní spojenými mohl seznámit.<sup>627</sup>

---

<sup>624</sup> *Ibidem*, s. 13 (Łopuszański se odvolává na práci FUKS, Marian. *Żydzi w Warszawie. Życie codzienne. Wydarzenia. Ludzie*. 2. vyd. Poznań – Daszewice: Sorus, 1997, s. 103).

<sup>625</sup> *Ibidem*, s. 33. Srov. motiv exotičnosti tradičního světa židovského štetlu, jak jej Leśmian vyzdvihuje v recenzi románu *Městečko Sholema Asche* (LEŚMIAN, Bolesław. Szalom Asz: „Miasteczko“, *op. cit.*, s. 371–372).

<sup>626</sup> RYMKIEWICZ, Jarosław Marek. *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa: Sic!, 2001, s. 141–143.

<sup>627</sup> ŁOPUSZAŃSKI, Piotr. *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, *op. cit.*, s. 73.

### 7.3 „Tak mnie wzrusza ten niebyt, cudny niebyt dziewczyn!“

#### Ontologie Leśmianových stvořených světů

V kapitole o golemovských postavách z próz Bruna Schulze jsme již naznačili, že i v poezii Bolesława Leśmiana se objevují postavy, které se vyznačují specificky pojatou nedokonalostí („invaliditou“) či zmrzačeností. Na rozdíl od Schulzova literárního světa však u Leśmiana nabývají odlišných, mnohdy velmi specifických podob a forem. Zároveň jsou Leśmianovi „invalidé“ nedokonalí na různých úrovních: tělesné, duševní, společenské, metafyzické...<sup>628</sup> Kladl-li si Schulz otázku, nakolik může být taková postava sama sebou, jak má naplnit svoji formu či jakou roli (a jak) má plnit, Leśmiana zajímá primárně cosi jiného: kolik mezistupňů existuje mezi „být“ a „nebýt“, jak široká je ontologická paleta světa?

Tvorba Bruna Schulze a Bolesława Leśmiana má ještě jeden společný rys: ani jeden z nich nevěří v reálnost volby „být či nebýt“. Leśmianovy postavy mohou různým způsobem a v různé míře být (anebo nebýt). „Stupňovatelnost“ bytí, o níž jsme se zmiňovali již v souvislosti se Schulzem, platí i u Leśmiana, ba dokonce ještě výrazněji.

Než se vrátíme k otázce, zda i vybrané Leśmianovy postavy mohou být postavami „golemovskými“, podívejme se blíže na problematiku stvoření v Leśmianově poezii. Mnohé nám totiž může napovědět.

Jednou z neoriginálnějších Leśmianových básní je *Pan Błyszczczyński* ze sbírky *Napój cienisty*, poslední, kterou Leśmian sám redigoval. Právě *Pan Błyszczczyński* spolu s dalšími poémami *Eliasz* a *Dwaj Macieje* sbírku uzavírají a jsou tak rovněž jistým shrnutím Leśmianovy poetiky 30. let. Zmíněný text lze interpretovat v kategoriích známých již z díla Bruna Schulze – hrdina básně se snaží konkurovat Bohu, respektive napodobit Boha. Zatímco Schulzovi hrdinové (v čele s otcem) ožívují hmotu s pomocí slova a jazyka (a pokoušejí se tedy o „jazykové stvoření“), autor *Louky* k tomu využívá jiné prostředky.

Báseň je příběhem (sekundárního, máme-li parafrázovat Schulze) stvoření. Lze ji vykládat i jako příběh o zrodu poezie, uměleckého díla<sup>629</sup> (zahradu, o níž se v básni píše, lze

---

<sup>628</sup> Srov. Owczarského poznámku k básni *Karczma*: „Całą gromadę dziwołagów, outsiderów egzystujących na marginesie (w sensie społecznym i... metafizycznym) przedstawił Leśmian w wierszu *Karczma*.“ (OWCZARSKI, Wojciech. *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006, s. 15–16).

<sup>629</sup> Tak čte báseň například Jacek Trznadel (viz TRZNADEL, Jacek. *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, op. cit., s. 357–361). Připomíná sice také Leśmianovu obeznámenost s nejrůznějšími „mysterijními“ a magickými koncepty, možný židovský, respektive mystický kontext však opomíjí. My jsme přesvědčeni, že báseň lze číst jako příběh o stvoření světa – příběh, v němž si konkurují Bůh s panem Błyszczczyńským jako „sekundárním



pak vnímat jako „zahradu poezie“). Autor zároveň rámuje svoji báseň motivem snu.<sup>630</sup> Zahrada, v níž se ocitáme v úvodu básně, je stvořeným světem, jakýmsi mikrokosmem – a jeho stvořitelem není Bůh, ale sám pan Błyszczczyński:

(...)

*Ogród pana Błyszczczyńskiego zielenieje na wymroczu,  
Gdzie się cud rozrasta w zgrozę i bezprawie.  
Sam go wywiódł z nicości błyszczadłami swych oczu  
I utrwalił na podsnionej drzewom trawie.*

(...)

(Leśmian 1957, s. 473.)

Zahrada pana Błyszczczyńskiego se zelená „na wymroczu“, tedy na pozadí čehosi temného (jedná se o jeden z Leśmianových neologismů); sám Błyszczczyński ji „vyvedl z nicoty“, a to nikoli jazykovým aktem jako stvořitelským gestem, ale „*błyszczadłami swych oczu*“ (další z neologismů, opakující se navíc ve jméně hlavního hrdiny, čímž autor podtrhl jeho stvořitelskou roli – pan Błyszczczyński se dívá, a tím tvoří).<sup>631</sup> Zatímco hrdiny Bruna Schulze fascinuje moment stvoření (a způsob, jímž k němu dochází), Bolesław Leśmian pojímá tuto fázi stvořitelského procesu dosti macešsky. Ve chvíli, kdy se začteme do básně, „je již hotovo“, zahrada pana Błyszczczyńskiego je stvořena a básníka zajímá mnohem spíše to, jak se ke světům o různé „ontologické nasycenosti“ jeho hrdinové stavějí a jak se tyto světy prostupují. Zatímco Schulz oživuje hmotu, Leśmian, respektive jeho hrdinové vytvářejí svět „z ničeho“, z nicoty. O něco dále hlavní hrdina praví: „*Przebacz smutkom i widziadłom*

---

demiurgem“, stvořitelem nedokonalého světa. Přípodobnění k procesu vzniku uměleckého díla pak funguje na principu analogie mezi dvěma stvořitelskými akty – aktem stvoření vesmíru a hmotného světa na jedné a aktem vytvoření uměleckého díla na straně druhé. Střízlivější stanovisko, než je to Trznadłowo, zastává Cezary Rowiński: „Zjawisko twórczości w poezji autora *Łąki* ma znaczenie o wiele szersze niż to, które kojarzy się wyłącznie z twórczością poetycką, artystyczną. Twórczość, tworzenie stają się u niego – jak i u Bergsona – kategoriami metafizycznymi czy też ontologicznymi. Jeżeli Leśmian przyznaje poecie stanowisko wyjątkowe, to dlatego, iż jego działalność stanowi jakby kwintesencję aktu twórczego.“ (ROWIŃSKI, Cezary. *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*. Warszawa: PWN, 1982, s. 256–257.) O jistou syntézu se pokouší Michał Paweł Markowski, který světem rozumí poezii a „nebytím“, v němž uvízla dívka, jež se v básni zjeví panu Błyszczczyńskému, nepoetickou realitu. (MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas, 2007, s. 125–126.)

<sup>630</sup> K motivu snu více viz WALCZAK, Małgorzata. Świat snu w poezji Bolesława Leśmiana. In: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. CIEŚLAK T. a B. STELMASZCZYK, eds. Kraków: Universitas, 2000, s. 219–232.

<sup>631</sup> Jacek Trznadel přesto podotýká, že pan Błyszczczyński ve své prométheovské snaze konkurovat Bohu „tvoří slovem“ (TRZNADEL, Jacek. *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, op. cit., s. 360).

*nieznającym rodowodu, / I opacznym kwiatom, com je snuł z niczego...*“ (Leśmian 1957, s. 474.) Můžeme v podobných obrazech spatřovat Leśmianovu poetickou vizi *creatio ex nihilo*?

Člověk, jenž si sám uzurpuje moc stvoření, respektive je stvoření schopen (v jisté podobě – v jaké, a kde leží hranice takového stvoření, k tomu se vrátíme za okamžik), se stává konkurentem Boha. (Zároveň v Leśmianově světě platí, že jen Bohu a člověku je vyhrazeno právo stvoření; tím je člověk vyzdvižen nad jiné formy bytí, podobně jako v prózách Bruna Schulze.) V Leśmianově básni dochází dokonce k přímé konfrontaci ústředního hrdiny s Bohem – když Bůh prolétává nad zahradou pana Błyszczczyńskiego, je udiven tím, kdo stvořil takový svět („*«Kto te szумы narzucił moim dumnym przestworom? / Kto ten ogród roznicestwił tak liściato?...»*“ Leśmian 1957, s. 473). Ptá se, kdo „jeho“ prostoru vnutil tuto formu, tedy – kdo si dovolil Bohu konkurovat, přisvojit si jeho výsadní právo, respektive kdo se snaží ingerovat do Božího stvořitelského díla. Ukazuje se, že zahrada („stvořený svět“), výsledek „sekundární demiurgie“ pana Błyszczczyńskiego, je splněním jeho snu („*«Był w zaświatach – sen i wicher, i zaklętej burzy rozgruch! / Boże, snów spełnionych już mi dziś nie ujmuj!*“ Leśmian 1957, s. 474), ale také výrazem pýchy člověka, který je hrdý na své stvoření a nehodlá se tvářit v tvář Bohu vzdát, jak se dozvídáme hned z následujících veršů, v nichž se prvotní respekt před Bohem mění v hrdý protest: „*Jam te drzewa powcielal! To – mój zamysł i odruch... / Moje dziwy... Moje rosy... Dreszcz i znój mój!*“ (Leśmian 1957, s. 474.) Jako by se pan Błyszczczyński s Bohem přetahoval o moc nad světem. Tento motiv lze číst i v širším kontextu sporu s Bohem, tedy motivu, který Władysław Panas řadí k těm charakteristicky „židovským“ a považuje jej za výraz specifické židovské zbožnosti. Jde v něm současně o zvláštní vyjádření vztahu k Bohu, o mezní zkušenosti hraničící namnoze s herezí – spor s Bohem jakožto nejvyšší autoritou může být v judaismu, a v kabale zejména, také způsobem, jak s Bohem vstoupit do přímého kontaktu.<sup>632</sup>

Tatáž rozpolcenost mezi respektem z Boha a snahou být mu rivalem a zdůraznit své vlastní schopnosti je zřejmá i z následující strofy, jež má velmi podobnou stavbu i vyznění:

(...)

*Przebacz smutkom i widziadłom nieznającym rodowodu,  
I opacznym kwiatom, com je snuł z niczego...  
Moja wina! O, Boże, wejdz do mego ogrodu!  
Do ogrodu!... Do – mego!... Do – mego!...*

<sup>632</sup> PANAS, Władysław. *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, op. cit., s. 123.

(...)

(Leśmian 1957, s. 474).

Člověk je připodobněn Bohu (oba tvoří „z ničeho“), avšak každý si uzurpuje své stvořitelské právo, každý brání své vlastní stvoření, z čehož pramení (přinejmenším potenciální) konflikt.

Člověk si je však současně vědom nedokonalosti svého vlastního stvoření; chce konkurovat Bohu, avšak ví, že zůstává „nedokonalým stvořitelem“, jehož dílo je efemérní, chvilkové, nestálé. Nepřilíš si z toho však dělá: „*I cóż z tego, że czary!... / I cóż z tego, że ułuda nikłej chwili!...*“ (Leśmian 1957, s. 474.)<sup>633</sup> Postava pana Błyszczczyńskiego zároveň připomíná magika, jehož stvořitelské dílo se ukazuje být kouzlem, možná i iluzí? V jiném místě píše Leśmian obdobně: „*Pan Błyszczczyński sprawdzał ogród, czy dość czarom jego uległ...*“ (Leśmian 1957, s. 475), čímž se autor *Sadu na rozcestí* znovu vrací k motivu známému již z básně *Kabala* – mnohé z nejrůznějších religiózních, duchovních či přímo mystických tradic se mu zdají připomínat spíše jakousi „mainstreamovou“, zobecnělou, s esoterikou hraničící představu, kde je stvořitel především mágem.

Svět, jenž si pan Błyszczczyński stvořil, se mu však zároveň neustále vzpírá<sup>634</sup> (jde o další analogii se světem stvořeným skutečným Bohem – i jemu se jeho stvoření, tak jako pan Błyszczczyński se svými demiurgickými experimenty, čas od času staví na odpor):

(...)

*Badał jeszcze, czy ptak-lilia dość skowrończo w przyszłość śpiewa*

*I czy wąż-tulipan wiosny jest oznaką...*

*I spojrzeniem przymuszał przeciwiące się drzewa,*

*By do zwykłych podobniały jako tako...*

(...)

(Leśmian 1957, s. 475.)

---

<sup>633</sup> Nedokonalost takového světa je naznačena i v jiných místech, např. „*Sporo było w gałęziach – cisz zbląkanych i sowiąt, / Lecz nie było ani świerszczy, ani szczygląt*“ (Leśmian 1957, s. 474) nebo „*Pod stopami przechodniów piach niepewny i miałki / Tyleż istniał, ile istnieć zaprzestawał*“ (Leśmian 1957, s. 475). I hrdina básně si je vědom, že jeho svět vznikl „*oderwany od przyczyny*“ a v některých okamžicích „*wolałby – bezlistnieć...*“ (Leśmian 1957, s. 476).

<sup>634</sup> Cezary Rowiński komentuje tento motiv slovy: „Pan Błyszczczyński stworzył swój ‚ogród oderwany od przyczyny‘, tak jak Bóg stworzył świat i życie; lecz nieugiętym prawem twórczości jest to, że twórca nie panuje już nad swoim dziełem z chwilą, gdy zostaje ono ukończono.“ (ROWIŃSKI, Cezary. *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, op. cit., s. 250.)

Leśmianův hrdina trpí – trpí tíží vlastního stvoření a vlastní zodpovědnosti, ale také soucítí s bytostmi jen napůl stvořenými; bolest jejich existence je i jeho vlastní bolestí: „*Znam niedolę wniebowstąpię! Znam wskrzeszonych ust niedolę! / I płacz wśród zieleni... I zgon sierociński... / I to wszystko mnie boli!... Ja – sam siebie tak bolę!*“ (Leśmian 1957, s. 477.)

Hrdina básně vchází do bezprostředního kontaktu s Bohem. Vidí jej, komunikuje s ním (Barbara Stelmaszczyk doplňuje, že je „otevřený transcendenci“).<sup>635</sup> Jako by se v Leśmianově básni splnila nejen touha subjektu z Watova *Piecyku*, ale i sen mnoha mystiků. „*Sami byli teraz. Oko w oko – sami. / Nic do siebie nie rzekli i ciemniejąc, szli razem. / Alejami – alejami – alejami!*“ (Leśmian 1957, s. 474.) Setkání s Bohem mají v Leśmianových básních velmi různorodý charakter. V některých případech s ním člověk vstupuje do dialogu, v některých případech se s Bohem pře. V básni *Pan Błyszczczyński* se člověk s Bohem sice setkává, ale ke skutečné rozmluvě nedochází. Pan Błyszczczyński se sice obrací na Boha, ale Bůh (až na jednu výjimku) neodpovídá. Nestojí tak na stejné rovině, avšak propast mezi Bohem a člověkem díky tomu zůstává stále otevřena, není překlenuta zcela. Bůh a člověk se spolu mlčky procházejí. Až tu narazí, „*w mrzonce zagęstwionej i niczyjej*“ (tedy opět v místě, které je ničí, respektive ničím, tedy v místě potenciálního stvoření – budeme-li pro tuto chvíli uvažovat o stvoření *ex nihilo* jako Leśmianově klíčovém tématu), na stín dívky, tajemnou postavu, jejíž ontologický status se zdá být ještě mnohem problematičtější než u pana Błyszczczyńskiego či jím stvořeného světa:

(...)

*Bóg w nią spojrział, kiedy właśnie wynurzona z mgieł spowicia*

*Urojone oczy w modre nic rozwarła.*

*»Kto ją stworzył?« – zapytał. »Nikt, bo przyszła bez życia*

*I bez śmierci, więc nie żyła i nie zmarła...*

*Próżno szukam w jej warkoczu źdźbeł istnienia, snu okruszyn,*

*Próżno chcę ugłaskać pozłocisty kędzierz!*

*Tak mnie wzrusza ten niebyt, cudny niebyt dziewczuszn!...*

*Bądź miłościw niebytowi... Wiem, że będziesz...*

(...)

---

<sup>635</sup> STELMASZCZYK, Barbara. *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2009, s. 163.

Dívka je tedy figurou nebytí, respektive bytostí kdesi na hranici mezi bytím a nebytím. Je jedním z mnoha příkladů těch z leśmianovských postav, jež se pohybují na pomyslné ose bytí – nebytí kdesi mezi oběma jejími póly. Ani nežije, ani není mrtvá. Nikdo ji nestvořil (tím narušuje stabilitu světa pana Błyszczczyńskiego i samotného Boha, neboť ani jeden z nich není jejím stvořitelem), nikdy nežila ani nezemřela. Jak tedy postihnout její způsob existence? Vždyť oba protagonisté básně ji vidí. Nebo se i Bůh stává svědkem přeludu? Dívčino „nebytí“<sup>636</sup> je současně čímsi, co hrdinu básně přitahuje a fascinuje (neboť se vymyká známému a vysvětlitelnému, dívka je „postavou s tajemstvím“). Fascinuje i Boha (jenž by měl být přeci tím, před nímž nemá svět žádná tajemství) – jde o jedinou situaci, která jej donutí promluvit. „Kdo ji stvořil?“ ptá se udiven.

Svět Leśmianových básní je světem ontologicky rozechvělým, obydleným bytostmi, jež zaplňují prostor mezi bytím a nebytím. Fascinoval už Adama Ważyka: „Miałem o Leśmianie wyobrazenie jako o poecie wybitnie baśniowym, który brał ze świata baśni motywy, urodę, magię i ontologię. W kręgu czarodziejskim zjawiska zjawiają się znikąd i znikają donikąd. W baśniach opowiada się o czymś, co było i nie było, co może było, a może nie. Leśmian umetafizycznił to dzianie się niedzianie, zonglując antynomią istnienia i nieistnienia.“<sup>637</sup> I dívka z básně *Pan Błyszczczyński* existuje jen „napůl“. Na originalitu této Leśmianovy postavy upozorňuje Michał Paweł Markowski: nicota, z níž dívka vychází (ona není stvořena, ona se pomalu vynořuje z „nebytí“), není totální prázdnotou, ale spíše oblastí potenciality [„sferą możliwości“]. Ono „nebytí“ je jakýmsi zárodečným stavem, čistou potencialitou, z níž cosi může povstat, ale také nemusí (a pokud povstane, jako dívka v *Panu Błyszczczyńském*, zůstává stvořením efemérním, nestálým, jež se může stejně rychle znovu rozplynout v nebytí nebo změnit svoji formu). „Nicość bowiem jest dla Leśmiana czystą potencjalnością, pierwotnym miejscem, w którym mogą pojawić się i ucieleśnić rzeczy (...).“<sup>638</sup> Z beztvare nicoty („Podoba, kterou lze nazvat Nic, je nepopsatelně prorostlá beztvarostí.“)<sup>639</sup> postupně vyvstávají tvary a formy.

---

<sup>636</sup> Podobná postava „neexistující dívky“ se objevuje i v jiných Leśmianových textech, například v básních *Ballada bezludna* nebo *Sen wiejski*.

<sup>637</sup> WAŻYK, Adam. *Kwestia gustu*. In: WAŻYK, A. *Eseje literackie*. Warszawa: PIW, 1982, s. 119.

<sup>638</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, op. cit., s. 126.

<sup>639</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*. Praha: Malvern, 2011, s. 39.

Pokus o zhmotnění, jaký v básni reprezentuje tajemná dívka, je způsobem existence značně paradoxním: „*I w tych strasznych beczasach taka nagła dziewczyna / Tak niebacznie poza życiem – cielesnieje!*“ (Leśmian 1957, s. 476.) Nenáleží plně do sféry života, ale zároveň nabývá jisté formy; „tělesní“, avšak nedočká se ztělesnění. „*Nie zaczęłaś dotąd istnieć w żadnym pólśnie, w żadnym grobie, / Dotąd stóp twych śladu nie stwierdziły kwiaty.*“ (Leśmian 1957, s. 477.)

V jistém okamžiku se ukáže, že promluva pana Błyszczyńskiego adresovaná Bohu se z dialogu (jakkoli Bůh převážně mlčí) stává definitivně monologem – „*Ale Boga już nie było... Pustka padła wzduż na kwiaty.*“ (Leśmian 1957, s. 477.) Ve chvíli, kdy Bůh mizí, ztrácí se definitivně naděje – nic už nemůže dívku udržet ve světě pana Błyszczyńskiego: „*Lecz cień w jego objęciach wciąż samotniał i marniał (...) Mrok zaskomlał w pustym dębnie, zagwizdała nicość w klonie / I rozbłysła w księżyc – śmierć i pajęczyna... / Pan Błyszczyński zrozumiał i zalamal swe dłonie, / I pomyślał: «W nic rozwieje się dziewczyna!»*“ (Leśmian 1957, s. 479.) Dívka se znovu rozplývá v nicotě, z níž vzešla. To ještě posiluje osamocenosť a zoufalství pana Błyszczyńskiego. Opustil ho Bůh, jakkoli se mu Błyszczyński snažil být konkurentem, opustila ho i tajemná dívka. Má-li pravdu Barbara Stelmaszczyk a pan Błyszczyński je postavou otevřenou transcendenci, nemá tato transcendence, toto překročení smyslové skutečnosti dlouhého trvání.

#### 7.4 „Poobciosam niebyt, tak że będzie gładki“

##### *Eliasz aneb Creatio ex nihilo?*

Dívka v básni *Pan Błyszczyński* vystupuje z „nebytí“, hlavní hrdina zase tvoří „z ničeho“. Jde však v podobných případech skutečně o stvoření *ex nihilo*? V samotné židovské tradici se dlouho vedly spory o to, zda starozákonní Bůh skutečně stvořil svět „z ničeho“, nebo zda je třeba rozlišit skrytou „podstatu Božství“ (tedy ono nepopsatelné a nekonečné „Nic“) a „Boha stvořitele“ – a toho pak považovat za demiurga (Boha, jenž tvoří), jakéhosi prostředníka mezi dokonalým a zcela transcendentním Bohem na jedné a světem na druhé straně. Koncept *creatio ex nihilo* se zároveň dočkal svého mystického výkladu.

V kabalistické tradici bývaly „nicotou“ označovány sféry dokonalého Božství, tedy oblast rozumem neuchopitelná, nevyjádřitelná žádnými slovy a pojmy. „Ejn-Sof mřící ke Stvoření manifestuje sám sebe jako ajin ha-gamur (naprostá nicota) či v jiné verzi ,B-h, který

sám o sobě je zván Ejn-Sof, nazývá se Ajin, pokud jde o Jeho první zjevení Sebe.<sup>640</sup> V rámci židovské mystiky totiž postupně koncept *creatio ex nihilo* nabral zcela jiné podoby, než jak jej známe například z křesťanské tradice. Představu o stvoření *ex nihilo* silně problematizuje především kabalistická vize stvoření světa jako emanačního procesu. Stvoření z ničeho v podání kabaly bylo spíše procesem postupné emanace z „Ničeho“ – a toto „Nic“ bylo jedním ze jmen Boha, bylo synonymem dokonalosti. Takové „Nic“ v sobě, podobně jako Lešmianovo chápání pojmu „nicota“, zahrnuje nekonečné množství potencialit; není negací, je spíše dokonalou potencí, a právě proto čímsi neuchopitelným, nepojmenovatelným jiným výrazem než „Nic“. V esoterním pojetí kabaly lze *creatio ex nihilo* vykládat jako stvoření ze samotného Boha, respektive z jeho nitra, z oné skryté podstaty, a nikoli jako stvoření „z ničeho“ v doslovném znění tohoto slovního spojení. „(...) Nicosć to sam Bóg w swym najbardziej ukrytym aspekcie, toteż często mistycy, mówiąc o ‚stworzeniu z Niczego‘, mówią w istocie, że stworzenie zaistniało w samym Bogu i z niego.“<sup>641</sup>

Pan Błyszczynski sice deklaruje, že svůj svět stvořil „z nicoty“, krucíální však je, jak budeme této nicotě rozumět. Pokud vyjdeme z teze, že taková nicota je u Lešmiana světem absolutní potenciality, nemá v sobě zároveň cosi božského? S odpovědí na otázku, jak Lešmian přistupoval k ideji *creatio ex nihilo*, nám může pomoci jiná z jeho básní, jež ve sbírce *Napój cienisty* z roku 1936 následovala hned za *Panem Błyszczynským* – poema *Eliasz*.

*Eliasz* je originálním Lešmianovým zpracováním biblického příběhu proroka Elijáše (jenž s Boží pomocí přesvědčil Izraelity o pomýlenosti uctívání Baala) a jeho nanebevzetí. Jak jinak u Lešmiana, jedná se o zpracování svébytné. Prorok Elijáš je v židovské tradici hrdinou řady příběhů, legend a midrašů, jeho postava je rovněž spojena s mnoha zvyky, například se zvykem ponechávat během svátku Pesach pootevřené dveře, aby jimi mohl Elijáš projít a navštívit tak každou rodinu. Při rituální obřízce chlapců je jedna ze židlí symbolicky ponechána volná, právě pro proroka Elijáše, o němž Židé věří, že asistuje tomuto obřadu a je mu symbolicky přítomen. (Obřízka je podle židovské tradice stvrzením smlouvy mezi Bohem a lidem Izraele. Podle některých legend byl Elijáš Bohem potrestán za svoji pomýlenost, když si myslel, že jako jediný zůstal této smlouvě věrný, a proto musí být každé obřízce přítomen.)

<sup>640</sup> *Encyclopaedia Judaica* [online], [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: [olam.cz/aktuality/sidry/5769/semot/vaera.doc](http://olam.cz/aktuality/sidry/5769/semot/vaera.doc)

<sup>641</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Warszawa: Aletheia, 2007, s. 38. Karen Armstrongová explicitně upozorňuje na to, že představa emanace Božího světla z nejvyšší sefiry *Keter* (v některých kabalistických pramenech rovněž označované jako „Nic“, neboť jde o „nejvyšší formu božství, jakou dokáže pojmut lidská mysl“) je de facto mystickou interpretací tradičního učení o stvoření *ex nihilo*, neboť ostatní sefiry v takovém pojetí „vynořují z lůna Nicoty“ (ARMSTRONGOVÁ, Karen. *Dějiny Boha*. Praha: Argo, 1996, s. 294).

Báseň začíná okamžikem opuštění pozemského světa, z něhož se Leśmianův Elijáš dostává na ohnivém voze veden touhou poznat Boha, respektive Boha dokonce překonat. (Leśmian zde mimo jiné navazuje na tradiční motiv letu jako duchovní cesty směrem vzhůru, k vyšším světům – motiv dobře známý z řady mystických tradic, nejen té židovské.) „*Wziął go wicher i uniósł na ognistym wozie. / Leciał rozzuchwalony w powietrzu i w grozie, / Płaszcz swój zrzucił na ziemię, by z wyżyn rozstania / Płaszczem ziemi dosięgnąć na znak pożegnania. / I odtąd już go nigdy na ziemi nie było.*“ (Leśmian 1957, s. 480.) Ocitá se v nebi důsledně vyličeném jako kosmos, vesmírný prostor. Nachází se v hraniční sféře, která Bohem ještě není, ale zároveň cosi z Boha (již? ještě?) obsahuje („*Stąd już blisko do Boga!*“ Leśmian 1957, s. 482), například v podobě jakýchsi „nedovtělení“, forem ne zcela stvořených: „*(...) gdzie z nicością zmieszane na polu, / Włóczą się niedowcieleń pelzliwe męcioły.*“ (Leśmian 1957, s. 481.) Leśmian v tomto kontextu používá výraz „zaświat“. A tento „zaświat“ není prázdný, přestože v témže kontextu operuje básník i slovem „niebyt“. Markowski píše: „*(...) zaświat jest nicością, ta zaś nie jest pustką...*“<sup>642</sup> Prázdnotou není proto, že absolutní prázdnota, respektive nicota ve světě Leśmianovy poezie jednoduše neexistuje. Nicota je pro Leśmiana pozitivní hodnotou (ve smyslu ontologickém) – i nicota „je“, byť odlišným způsobem než člověku známý hmotný svět. Je zaplněná „nedovtěleními“, jak píše Leśmian v dalším ze svých neologismů, tedy bytím, které zůstává spíše možností bytí, jeho náznakem, než jeho plnou realizací (podobně jako v básni *Pan Błyszczczyński*, kde je „nebytí“, z něhož se vynořuje tajemná dívka, sférou nekonečných potencialit).

Také v básni *Eliasz* se Bůh hlavnímu hrdinovi nakonec ukazuje:

(...)

*Stąd już blisko do Boga! Już Eliasz zobaczył,  
Jak Bóg Smugą świetlistą w chmurze się zazaczył.  
Oczom była dostępna tej Smugi połowa,  
Resztę blednąc zgadywał, a Bóg rzekł te słowa:  
»Chcę ci wyznać to, czego nie wyznam nikomu.  
Świat mój mija się ze mną! Źle mi w moim domu!  
Mogłem niegdyś przymusić nicość jeszcze młodą  
Do uśmiechu w mrok inny! Mrok nie był przeszkodą...*

<sup>642</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, op. cit., s. 123.



*Gdybym dał inny rozkaz, innych snów narzędzie,  
Czy byłoby inaczej, niż jest i niż będzie?...«  
(...)*

(Leśmian 1957, s. 482.)

Nejen tradiční Boží atribut, tedy světlo („smuga świetlista“), může být v tomto fragmentu básně vodítkem. Při setkání s člověkem, jakkoli svým způsobem vyvoleným, zůstává Bůh napůl skrytý („*Oczom była dostępna tej Smugi połowa*“). Nezjeví se člověku zcela – podobně jako v *Panu Błyszczczyńském*, kde Bůh rovněž zůstává tajemným, mimo jiné proto, že mlčí. Elijáš musí napůl odhadovat, s kým se setkává (přestože Elijášovu „vyvolenost“ naznačuje sám Bůh slovy o tom, že mu prozradí tajemství, která nezná nikdo jiný). Bůh zde však není oním všemocným božstvem vládnoucím světu; svět, který stvořil, „se s ním mjí“. Bohu není dobře v jeho vlastním stvoření, pochybuje o svém stvořitelském díle (podobně jako u Leśmiana pochybují i ti, kteří se jeho stvořitelský akt pokoušejí napodobovat, například pan Błyszczczyński ze stejnojmenné básně). Především však Bůh říká „*Mogłem niegdyś przymusić nicosć jeszcze młodą / Do uśmiechu w mrok inny!*“ (Leśmian 1957, s. 482.) Bůh tvoří z „nicoty“. Jak těmto slovům rozumět?

Do jisté míry má pravdu Michał Paweł Markowski, když (primárně v souvislosti s jinou Leśmianovou básní *Chalupa*) píše: „Ciosanie lub gładzenie niebytu nie może być stwarzaniem *ex nihilo*, albowiem niebyt podlega kształtowaniu, a jeśli tak, to musi mieć wprzódy jakąś bezforemną postać (kanciastą lub szorstką), która – być może – równa się temu samemu Chaosowi, będącemu, jak wierzyli niektórzy mistycy żydowscy, podstawą, na której wzniesiony został świat. Niebyt równa się ‚niepochwytności świata‘, z czego wynika, że niebyt to świat, który nie daje się pojąć, ująć.“<sup>643</sup> *Chalupa* je další z Leśmianových básní pojednávajících o aktu stvoření. I tentokrát je jeho hrdinou, ač anonymním, nedokonalý demiurg, který se snaží nápodobou Božího aktu stvoření konkurovat Bohu. (O pýše tohoto demiurga svědčí slova „*Oczom twym przywłaszczę wszystkie las i pole, / Ustom podam w szepcie moją wolną wolę!*“ Stejnou pýchu, ale i náznak jakési „falešné demiurgie“, snad blouznění subjektu, v sobě nesou slova „*Niech panuje światu moje widzimię!*“ Leśmian 1957, s. 449). Co je však podstatnější – tento „demiurg“ tvoří „z nebyti“: „*Poobciosam niebyt, tak że będzie gładki, / I wryję na nim wzorzyste zagadki.*“ (Leśmian 1957, s. 449.) Právě k těmto veršům se vztahuje Markowského tvrzení. Toto „nebyti“ [„niebyt“], nicota, je

---

<sup>643</sup> *Ibidem*, s. 124.

současně sférou Boha, jak se zdá naznačovat poslední strofa básně: „*Bylebym w nicości nie brzęczał jak komar! / Bylebym się w słońcu do Boga nie domar!*“ (Leśmian 1957, s. 449.) Docházíme tedy k paradoxu: nicota může být božská. Možná bychom měli Leśmianově nicotě rozumět právě jako sféře absolutní potenciality, tedy sféře dokonalosti (dokonalé je to, co v sobě zahrnuje možnost všeho).

Gershom Scholem píše o tom, že kabala si postupně vypěstovala až jakýsi „heretický dualismus“ mezi skrytým *Ejn Sof* (Boží podstatou) a osobním Bohem-stvořitelem (navíc s řadou přechodných stádií), přičemž se stále jednalo o jednoho a téhož jediného Boha. Židovská mystika poměrně často operovala s pojmem „Nicota“, jenž se v chápání mnohých kabalistů stal jedním z Božích jmen.<sup>644</sup> Nicota v tomto smyslu byla chápána jako absolutní dokonalost. I mezi jednotlivými směry a školami v rámci židovské mystiky se samozřejmě vedly diskuse a vnitřní spory o tom, jak vlastně koncepci *creatio ex nihilo* chápat. Nakonec došlo k paradoxnímu stavu: představa o *creatio ex nihilo* byla „postavena na hlavu“, ono „nic“ se stalo samotnou Boží podstatou.<sup>645</sup> Paradoxnosti Leśmianova chápání pojmu „nicota“, respektive paradoxnosti jeho představy o *creatio ex nihilo* lze porozumět právě v podobných kontextech.

## 7.5 „I czy jest On w niebiosach, czy też nie ma Go wcale?“

### Leśmian ateista?

Tragika Leśmianova Elijáše tkví v jeho touze překonat samotného Boha, poznat, co se nachází „za jeho břehy“. „*Chcę lecieć w Twoją przyszłość! O, daj mi lot taki!*“ (Leśmian 1957, s. 483.) Dostane se mu výsady rozmlouvat s Bohem „z očí do očí“, využije jí však k tomu, aby se pokusil Boha trumfnout v jeho stvořitelském konání a stvořit lepší svět, dostat

---

<sup>644</sup> Uvedme alespoň jeden příklad, slova rabiho Jicchaka z Berdičeva vztahující se k možnosti absolutního sjednocení lidského v Božském: „Když se *caddik* přimyká k Nicotě a projde vlastním zánikem, pak [on samotný] slouží Stvořiteli mocí všech *caddikim*, neboť tam neexistuje, Bůh uchovej, vůbec žádné dělení atributů ... Existuje *caddik*, který se přimyká k Nicotě, a přesto se potom navrácí ke své podstatě. Náš učitel Mojžíš, budiž požehnána jeho památka, se však odevzdával zániku neustále, neboť bez ustání kontemploval majestát Stvořitele, budiž požehnán, a již se vůbec nevrátil ke své podstatě. Je totiž známo, že náš učitel Mojžíš, požehnána budiž jeho památka, byl nepřetržitě přimknut k Nicotě, a proto dosáhl svého zániku ... neboť když kontemploval Stvořitele, budiž požehnán, nebylo v něm žádné vlastní podstaty, vždyť zanikl ... kontemploval Nicotu a zanikl ... Mojžíš byl neustále přimknut k Nicotě.“ (Jicchak z Berdičeva, *Sefer K'dušat Levi*; cit. podle IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 104.)

<sup>645</sup> Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*. Praha: Volvox Globator, 1999, s. 94–97.

se až tam, kde ani Boha není („*Tak, mogło być inaczej! (...) Chcę iść w tę Innotę, / Chcę być tam, gdzieś nie bywał! Chcę walczyć sam na sam!*“ Leśmian 1957, s. 484). V rivalizaci s Bohem a vytváření vlastních světů spatřuje jedinou šanci jak přežít („*Niech czuję, że zwyciężam, lub wiem, że wygasam! / Chcę wzburzoną swobodą przekroczyć mą dolę!*“ Leśmian 1957, s. 484). Podobné obrazy zarazí, zejména pokud si uvědomíme, že Elijáš je ve Starém zákoně vyličen jako ten, který předznamenává příchod Mesiáše;<sup>646</sup> patří mezi vyvolené – vždyť jako jediný (kromě Henocha) doznal zázraku nanebevzetí, v apokryfní *Elijášově apokalypse* je navíc právě spolu s Henochem představen jako ten, kdo se postaví „synovi bezpráví“, jenž bude chtít zabránit Mesiáši v sestoupení na tento svět. Touha Leśmianova Elijáše překonat Boha a poznat to, co se nachází za hranicemi božského (a Bohem stvořeného) světa, se zdá být spíše polemikou se židovskou tradicí, která vnímá Elijášovu pouť jako předznamenání šťastného příchodu Mesiáše.<sup>647</sup>

Leśmian nedává jednoznačnou odpověď, jde-li o naplnění (či nenaplnění) Elijášova cíle, konec básně zůstává otevřený („*I spełniło się... Eliaszczył przez jedną chwilę, / Że spełniło się właśnie... I czuł tylko tyle... / Pochłonęła go drętwa i pilna Ciszczyna.*“ Leśmian 1957, s. 484). V každém případě však setkání s Bohem (v této básni, ale i v mnohých jiných Leśmianových) nelze vnímat jako obraz mystické zkušenosti, ani té groteskně podbarvené, jako tomu bylo u Aleksandra Wata. Pro Leśmianovy hrdiny (a pro Elijáše zejména) je to pouze jeden z kroků na jejich cestě, který je třeba překonat.

Elijášovým cílem je „bezbožyzna“, místo, kde už ani Bůh není přítomen – anebo svět, nad nímž už Bůh nemá kontrolu. „*A on pędził na oślepi i Zgasłą [„Zgasłą Smugę“], tedy Boha – pozn. M. B.] ominął. / Wolny, Bogu zbyteczny – sam teraz popłynął / Wyżej i niebezpieczniej w ten zmierzch ponadniebny, / Gdzie już nie ma stworzenia i Bóg – nieporzebnny!*“ (Leśmian 1957, s. 484.) Je to tedy zároveň báseň „ateistická“?

Leśmianova poezie vyjadřuje nejen pochybnosti ohledně moci či samotné existence Boha; obsahuje také přímá zpochybnění jeho existence. Bůh je často buď nepřítomen, mizí („*Znika mi słońce w załomach wzgórz, / Bóg znika – w brzozie...*“ báseň *Niewiara*; Leśmian

---

<sup>646</sup> MI 3,23, Syr 48,10.

<sup>647</sup> Jacek Trznadel čte Leśmianova *Eliasze* i v kontextu balkánského a ruského folkloru, kde se objevuje postava Elijáše jako hromovládce, snad v návaznosti na Perunův kult. „W tym świetle spór Eliasza z Bogiem nabiera nowego charakteru, święty bowiem reprezentuje całą potęgę przekazaną przez władnego pogańskiego bożka. O mocy Eliasza świadczy ludowa pieśń serbska, w której występuje on jako jeden ze świętych, którzy wymogli na Bogu podział władzy nad światem.“ (TRZNADEL, Jacek. *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, op. cit., s. 191.) I tato Trznadlova slova doplňují obraz Leśmianova Elijáše jako postavy, jež si chce uzurpovat část Boží moci a velikosti.

1957, s. 450) nebo se o něm přímo praví, že není. Báseň *Jadwiga* ze sbírky *Napój cienisty* je sama o sobě svojí obrazností odvážná – osamělá Jadwiga prosí o prožitek fyzické blízkosti, jinak je ochotna „*ciało (...) wilkom rzucić w bór za borem*“. Vtom se ze země vynoří červ a nabídne se, že Jadwižinu prosbu splní. „*I przenikał piesszczotami bezpowrotnie aż do kości – / Nie – nie było na świecie tak niesytej miłości!*“ (Leśmian 1957, s. 388.) Když se ho posléze Jadwiga ptá, zda si Bůh všiml jejího trápení (a zda tedy červa poslal sám Bůh, jenž vyslyšel Jadwižinu prosbu), sama vyjádří pochybnost o Boží existenci: „*»Powiedz, czerwiu, czy Bóg widział moje męki, moje żale? / I czy jest On w niebiosach, czy też nie ma Go wcale?*«“ (Leśmian 1957, s. 388.) Zatímco Jadwiga ještě pochybuje, červ ví: „*A on zadarł pysk ku niebu i mackami wzruszył dwiema, / I pokazał na migi, że Go nie ma, bo – nie ma!*“ (Leśmian 1957, s. 389.) Bůh není – protože není. Vyslovit tuto hříšnou myšlenku nechce (nemůže?) nahlas, ale pravdu nezastírá. Bůh není, ale zůstává nicota jako – přeci jen – pozitivní hodnota. „*Więc ku snowi wieczystemu uchylila nieco czola / I spojrzala w zaświaty, a tam nicość dokoła! // A tam – nicość rozścierwiona od padolów aż do wyżyn! / I tańcował, i śmiał się biały szkielet Jadwiżyn...*“ (Leśmian 1957, s. 389.) V nicotě tancuje Jadwiga, již v podobě mrtvolky, respektive kostry; ze stejné nicoty k ní ostatně přišel červ-milostný partner. Pokud bychom navíc nicotu chápali jako sféru čisté potenciality, jak bylo naznačeno, ani prázdná být nemůže. Ontologicky není taková nicota prázdnotou. I tady Leśmian symbolicky „překračuje Boha“ – stvrdí přitom jeho neexistenci, není to však nejvyšší meta, jaké se člověku může dostat (a takové konstatování proto není katastrofou). Eliáš překonává Boha, aby poznal to, co se nachází „za ním“; Jadwiga si uvědomí neexistenci Boha a současně vstupuje do světa („zásvětí“), který je rovněž mimo Boží dosah.<sup>648</sup>

Iluzornost představy (dokonalého) Boha odkrývá i báseň *Jam – nie Osjan* ze sbírky *Dziejba leśna*. Setkáváme se v ní se dvěma „mystifikacemi“ (jak psal Trznadel)<sup>649</sup> – se dvěma maskami, které lyrický subjekt – na principu paralelismu – přejímá. Tou první je maska Ossiana, bájného pěvce, údajného autora epických skotských zpěvů. Tak, jako bájný Ossian ve svých písních zpíval o jiných hrdinech a symbolicky (neboť jen v písních) je uváděl v život, hovoří Leśmianův subjekt jménem Ossiana – neexistujícího ovšem. „*Jam – nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu / Bezpiecznie śpiewam moją ze światem niezgodę!*“ (Leśmian 1957, s. 513.) Druhou maskou je sám Bůh. Rovněž neexistující? „*Jam – nie Bóg!*

<sup>648</sup> Zajímavou interpretaci této básně předložil Jacek Trznadel – spatřuje v ní spojení motivu „dívky-mrtvolky“ (u Leśmiana častého) s motivem *danse macabre*. Jadwiga se totiž po fyzickém spojení s červem (symbolem smrti) stává mrtvolou, respektive kostrou tančící v nicotě leśmianovského zásvětí. (*Ibidem*, s. 291–296.)

<sup>649</sup> *Ibidem*, s. 274–275.

*Twarzy mojej spragniony zatraty, / Maskę Boga przywdziałem – zdradziecko pokrewną –*“ (Leśmian 1957, s. 513.) I tady najdeme motiv rivality s Bohem, a přesto i jeho následování skrze opakování původně božského stvořitelského aktu: „*I za Niego stworzyłem bezrozumne światy, / Tak jak On by je stworzył... Na pewno! Na pewno!*“ (Leśmian 1957, s. 513). To vše i za cenu toho, že subjekt (v masce Boha) musí sám sebe přesvědčovat, že se Bohu dokáže vyrovnat. Možná je Bůh jen pouhou konstrukcí, jak se zdá závěr básně nasvědčovat.

Pokud ovšem Bůh skutečně neexistuje, pokud se ukazuje být pouhým konstruktem či maskou, kde vezmeme jistotu, že tomu tak skutečně je: „*Za Niego, jakby rozpacz gnała Go po niebie, / Placząc – w próżnię uchodzę, by marnieć – odłogiem! / Nikt się nigdy nie dowie, czym byłem dla siebie! / Dla was, co się modlicie, jestem tylko – Bogiem.*“ (Leśmian 1957, s. 514.) Jacek Trznadel upozornil svého času na to, že v Leśmianově poezii nenajdeme ani modlitbu, ani pocity viny či hříchu.<sup>650</sup> Pokud už se Leśmianovi hrdinové modlí, jako v básni *Jam – nie Osjan*, zdá se básník naznačovat, že je taková modlitba vírou v chiméru – člověk věří v Boha, který je maskou, který není autentický, není sám sebou. Jak pak ale v takového Boha opravdu uvěřit? Trápí Leśmianovy hrdiny svět bez Boha (případně svět s Bohem, jenž se ukazuje být pouhou maskou)? Aleksander Wat ve svých futuristických textech adoroval svět bez Boha, ale zároveň absenci Boha, respektive odmítnutí z jeho strany bolestně prožíval. V básních Bolesława Leśmiana podobně hořký pocit ztráty Boha schází. Leśmian nebyl ani mystikem, ale ani ateistou. Bůh se v jeho poezii objevuje jako epifenomén,<sup>651</sup> je „jen“ jedním ze „způsobů existence“, projevuje se vždy jen v jednom ze svých aspektů, je dalším článkem Leśmianova ontologicky bohatého a mnohvrstevnatého světa.

Jde-li o podobné „ateistické“ motivy obsažené v Leśmianových verších, nesmíme je brát za jednoduchou danost, a už vůbec ne za výpovědi či stanovisko samotného autora, které by bylo možné vztáhnout na jeho poezii jako celek.<sup>652</sup> Minimálně stejně často, jako se v Leśmianových básních o Bohu pochybuje (nebo je přímo negován), se v nich Bůh zjevuje –

---

<sup>650</sup> *Ibidem*, s. 280.

<sup>651</sup> ROWIŃSKI, Cezary. *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, op. cit., např. s. 174–181. („Dla poety Bóg jest istotą całkowicie autonomiczną – mimo iż potrzebuje człowieka jako swego zwierciadła – jest on jak gdyby na zewnątrz bytu, chociaż pojawia się w świecie. Człowiek może go uchwycić jako pewien epifenomen, ale za każdym razem objawia się mu w innym aspekcie w zależności od różnych sytuacji, nastawień i stanów psychicznych. Natomiast istota Boga jest nie do uchwycenia, rzecz można, że Bóg jest ujmowany jako zjawisko, nigdy zaś jako rzecz sama w sobie.“ *Ibidem*, s. 174–175.)

<sup>652</sup> Varoval před tím již Michał Głowiński v polemice s přístupem Jacka Trznadla: „Nawet wówczas, gdyby ów czerw-ateista [z básně *Jadwiga* – pozn. M. B.] ‚informował‘ w sposób maksymalnie autorytatywny [o neexistenci Boha – pozn. M. B.], krytyk nie miałby prawa traktować jego wypowiedzi jako deklaracji ideowej poety.“ (GŁOWIŃSKI, Michał. *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, op. cit., s. 316–317.)

a dokládá tak svoji existenci. Mnohem podstatnější je fakt, že se u Leśmiana objevuje v tolika různých podobách. Tady ostatně leží i jeden z rozdílů mezi třemi námi analyzovanými autory – poezie Aleksandra Wata (a právě zejména jeho poezie, včetně té futuristické) je bytostně spjata s autorovými osobními prožitky a stává se výrazem jeho vlastních vnitřních přesvědčení, ale i pochybností; prózy Bruna Schulze jsou naopak koherentní a ucelenou vizí univerza, která směřuje ke scelení, a to i jde-li o představy o Bohu, respektive nejvyšším, prvotním smyslu. Naproti tomu Bolesław Leśmian předestírá čtenáři poezii natolik mnohvrstevnatou a „mnohohlasou“, že se v ní ať už určité (auto)biografické hledisko nebo ucelená vize univerza hledají je s obtížemi. I u Leśmiana najdeme jisté „mnohohlasí“, opět ale v jiné podobě než u Wata či Schulze. Autor *Sadu na rozcestí* dává ve svých básních promlouvat nejrozličnějším pohledům na svět i na Boha; jeho hrdinové reprezentují tyto různorodé postoje a autor je nechává navzájem konfrontovat (byť ne vždy explicitně). (Důsledkem je mimo jiné rafinovaná hra s paradoxy.)<sup>653</sup> „Dopiero w ramach (...) całości staje się widoczna świadomie przez poetę realizowana zasada wielogłosowości przenikającej całe dzieło, które z wielkim impetem otwiera się na dialog i objawia swoją dialogiczną substancję na różnych poziomach artystycznej organizacji.“<sup>654</sup>

## 7.6 „Maskę Boga przywdziałem – zdradziecko pokrewną“

### Podoby Boha v Leśmianově poezii

Ještě jednou se vraťme k Elijášovi. Bůh z básně *Eliasz* není spokojen se světem, který stvořil, nepřijde mu dostatečně dokonalý: „*Świat mój mija się ze mną! Źle mi w moim domu! (...) To wszystko. Twór skończony. Nic nad to nie mogę!*“ (Leśmian 1957, s. 482–483.) Snad z tohoto motivu vyvozuje Anna Czabanowska-Wróbel svoji interpretaci *Eliasz*e. Konstatuje totiž: „Niedoskonałość tamtego aktu wymaga odnowienia ‚starego świata‘, restytucji. Współpraca człowieka z Bogiem traktowana była przez kabalistów jako niezbędný element tego

---

<sup>653</sup> Srov. Głowińskiego slova o roli oxymoronu v Leśmianově poezii: „Oksymoron nie znosi przeczenia, wprowadza je zaś w kontekst pozytywny; jako figura poetycka łączy się jeszcze z charakterystyczną dla poety metodą budowy świata poetyckiego, z kształtowaniem takiej ontologii poetyckiej, w której na równych prawach współwystępują elementy niejednorodne, o różnym statusie, w której granice między tożsamością a przeciwieństwem mogą ulec zatarciu.“ (*Ibidem*, s. 130.)

<sup>654</sup> STELMASZCZYK, Barbara. *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, op. cit., s. 122. Autorka na následujících stránkách své práce rovněž srovnává dialogičnost Leśmianovy poezie s bachtinovskou představou o roli dialogu v literatuře.

procesu.<sup>655</sup> Měl by člověk Bohu pomoci? Nejde o nic jiného než o narážku na kabalistický, zejména luriánský pojem *tikkun*, nápravy světa. Není však zcela jasné, co badatelka rozumí oním „starým světem“, jenž má být (s pomocí Elijáše) obnoven, ani to, jak si v tomto konkrétním případě představuje spolupráci člověka s Bohem<sup>656</sup> – vždyť Leśmianův Elijáš s Bohem mnohem spíše rivalizuje, snaží se mu dokázat, že svět lze stvořit lépe, že lze poznat více (a dostat se výše), že existuje ještě cosi „za Bohem“ (Bůh je naopak tím, kdo o stvoření pochybuje a navíc si sám stěžuje, že „dílo je již završeno“, že s jeho nedokonalostí již nic nezmuže). Nebo je snad v Leśmianově podání Bůh z procesu nápravy světa přímo vyloučen? Jako by se Leśmianův Elijáš pokoušel napravit Bohem stvořený svět bez Boha samotného, bez jeho stvořitele. To by jistě byla myšlenka, kterou by kabala akceptovat nemohla – a kterou lze v jejím kontextu vyložit jen obtížně.

Jak tedy autor *Louky* vnímá Boha? V poezii Bolesława Leśmiana se kromě obrazů, v nichž Leśmian pro Boha nenachází místo, setkáme i s takovými verši, v nichž se Bůh objevuje v mnoha nejrůznějších podobách a nikdy jej nelze jednoduše ztotožnit s Bohem určitého konkrétního náboženství. U Leśmiana se neustále prolínají ohlasy křesťanského i židovského pojetí Boha s inspiracemi východními náboženstvími či pohanskými vlivy. Ve všech případech je však Bůh někým, koho může člověk za určitých okolností potkat, koho lze spatřit, s kým lze hovořit. Není to – a tady můžeme dát zapravdu Michału Pawłu Markowskému – Bůh transcendentní, zcela skrytý.<sup>657</sup>

---

<sup>655</sup> CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?“ Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, *op. cit.*, s. 94–95.

<sup>656</sup> Autorka snad vychází z motivu nespokojenosti Boha s jeho stvořením. Tento moment rozvíjí Czabanowska-Wróbel v takřka panasovském duchu – stížnost Boha na nedokonalost jeho vlastního stvoření chápe jako důkaz „rozbití nádob“, aktu vesmírné katastrofy známého z luriánské kabaly. Během tohoto neštěstí mělo dojít k rozptýlení prvků zla ve světě. Leśmianův Elijáš se pak podle badatelky pokouší přispět k nápravě světa: „Pęknięcie to, ukazywane przez kabalistów poprzez mit ‚rozbitych naczyń‘, powinno zostać naprawione i odkupione. Idea owego odkupienia (*tikkun*) to właśnie ryzykowne, ale konieczne dzieło, które pragnie przyspieszyć Eliasz.“ (*Ibidem*, s. 95–96.)

<sup>657</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, *op. cit.*, s. 146. Cezary Rowiński upozorňuje pro změnu na konkrétnost leśmianovského Boha: „U Leśmiana mamy natomiast postawę przeciwną [než u Rudolfa Bultmanna – pozn. M. B.]; poeta – poprzez swych bohaterów – ciągle zdąży na spotkanie z Bogiem i dlatego nigdy nie chce wymknąć się konkretnej rzeczywistości. To jest też powodem, że jego postawa wydawać się może bluźnierczą lub areligijną, jeśli będziemy rozważać ją w kategoriach tradycyjnej religijności. Innymi słowy: Bóg nie może być ujmowany jako żadna abstrakcja, przejawia się tylko jako konkret i poprzez konkret oraz w konkretnej sytuacji w bycie. I właśnie takie ujęcie jest charakterystyczne dla Leśmiana.“ (ROWIŃSKI, Cezary. *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, *op. cit.*, s. 177.) Představa zcela transcendentního Boha, proti níž se Leśmian svými konkrétními obrazy vymezuje, vyprazdňuje pojem Boha natolik, až tento přestává být živým a životným. Tomuto nebezpečí se v rámci judaismu snažila právě kabala, esoterní mystická tradice, vyhnout – a činila tak mimo jiné jak návratem k velmi konkrétním, i antropomorfním obrazům Boha (viz například tzv. mystika merkavy), tak využitím

Pravdu se zdá mít Jacek Trznadel ve své polemice s Jerzym Kwiatkowským, když píše, že Leśmianovu poezii nelze vztáhnout k žádné institucionální formě víry.<sup>658</sup> Když už se zdá Bůh básnickových veršů připomínat například křesťanského Boha, objeví se znenadání bůh (psaný s malým písmenem), jenž se ukáže být „bohem falešným“,<sup>659</sup> nebo připomene Buddhu (například v básni *Śmierć Buddy*) či dávného slovanského Svantovíta (Światowid). Podobných příkladů bychom našli celou řadu.

Najdeme u Leśmiana vyznání víry? Věří jeho hrdinové v Boha, nebo o něm spíše pochybují? Bůh je mnohdy spíše předmětem diskuse, polemiky, zejména s tradičními formami víry. Leśmianovy vize Boha jsou silně synkretické, ale důležitý je především postoj člověka k Bohu, různé způsoby vnímání Boha. O Bohu se tak mnohem častěji přemýšlí, spekuluje, stává se předmětem intelektuálně-umělecké disputace, i kdyby jen v náznacích. Jacek Trznadel analyzuje Leśmianovy básně v kontextu široce pojatého teismu (tedy uznání existence Boha a jeho působení ve světě, respektive zasahování do něj). Dovojuje, že Leśmianův Bůh není ani bohem deistickým, ani nemá Leśmian sklony k panteismu. „Bóg Leśmiana jest więc także Bogiem filozofów, przy czym teizm jest tu bardzo często tą przyjętą postawą, z której wychodząc dokonuje się jednocześnie polemiki z nią.“<sup>660</sup> Zároveň však dodává, že Leśmiana zajímal teismus zejména jako „kulturní mýtus“, tedy to, jak – a jak různě – si člověk Boha představuje.

Leśmian nevěří v možnost „návratu ke kořenům“, jak v ni věřil Bruno Schulz, neblíží se ani Watově bolestné rozlomenosti mezi negací Boha a zoufalou snahu jej najít. Wat sice o Bohu pochybuje, a v jisté životní fázi jej přímo neguje, avšak stále u něj najdeme nutkání,

---

symbolických obrazů mytického charakteru (viz SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 83–84).

<sup>658</sup> TRZNADEL, Jacek. *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, op. cit., s. 266–267. Kwiatkowski v jedné ze svých studií psal: „Wiersze Leśmiana zakładają atmosferę wiary religijnej – i wtedy dopiero, konfrontując Boga z postaciami swych symboli i wizyj, konkretyzując go – zyskują ów efekt pokonania nadludzkiego dystansu, ową siłę poetyckiej śmiałości, którą poezja dwudziestolecia potrafiła ukazać jedynie w formie żartobliwej groteski (Pawlikowska, Liebert), a którą w wielkiej filozoficznej liryce wyraził jeden Leśmian.“ (KWIATKOWSKI, Jerzy. Leśmian – artysta. In: *Szkice do portretów*. Warszawa: PIW, 1960, s. 62–63; cit. podle TRZNADEL, Jacek. *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, op. cit., s. 266.) Podobně jako Trznadel se proti části Kwiatkovského tvrzení ohrazuje i Cezary Rowiński: „Otóż z opinią Kwiatkowskiego możemy się zgodzić tylko częściowo: w poezji autora *Łąki* pojawia się pewien nastrój religijności, ale – rzecz paradoksalna – jest to religijność bez wiary, pełna wahań i wątpliwości, religijność wolna od żarliwości, którą postulują nie tylko zinstytucjonalizowane religie, lecz i wszelki mistycyzm.“ (ROWIŃSKI, Cezary. *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, op. cit., s. 161.) O Leśmianově rezervovaném vztahu k víře svědčí mimo jiné jeho obrazy Boha váhajícího, slabého, pochybujícího, zesměšňovaného apod.

<sup>659</sup> Více viz *ibidem*, s. 167–169.

<sup>660</sup> TRZNADEL, Jacek. *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, op. cit., s. 271.



respektive touhu v Boha uvěřit. Wat chce zakusit Boží přítomnost (anebo tuto touhu podrobuje groteskní deformaci – stále je však v jeho tvorbě přítomná); i jeho literární hrdinové usilují o prožitek kontaktu s božskou sférou, ačkoli (jen zdánlivě paradoxně) se nutnou podmínkou takové zkušenosti stává uvědomění si zásadní propasti dělící Boha a člověka. Například Leśmianův Elijáš si totiž ničeho takového vědomí není (Schulzův Jakub si ve své snaze o „sekundární demiurgii“ naopak velmi dobře uvědomuje, že je jeho stvoření je a bude nedokonalé, neboť akceptuje onu rudimentární odlišnost Boha a člověka). Leśmian navíc nechává své „bohy“ plakat, stěžovat si na vlastní stvořitelství dílo či pochybovat o světě, čímž propast mezi člověkem a Bohem ještě umenšuje. Tato propast přesto nemizí zcela – vstupuje-li Bůh s člověkem do dialogu, nutně musí přistoupit na lidský „komunikační kód“, současně však stále reprezentuje ontologicky zcela jiný svět a pořádek. Nic z výše uvedeného nepřeje mystické zkušenosti, jakkoli přefiltrované uměleckým ztvárněním. Nepřeje jí ani ono umenšení vzdálenosti mezi Bohem a člověkem. Mystika totiž předpokládá hlubokou propast existující mezi světem lidským a světem božským. Pokud by se totiž člověk s Bohem běžně setkával, jak se nezřídka děje v Leśmianově poezii, padá základní předpoklad mystiky: usilovat o překlenutí nepřeklenutelného, usilovat o zakušení čehosi dokonalého, a proto de facto nedostupného (a pokud dostupného, tak jen výjimečně a v podobě fragmentu, záblesku, pouhého naznačení). Proto byla mystika navýsost esoterní záležitostí. Jestliže propast mezi Bohem a člověkem neexistuje, stojíme mnohem blíže mýtu než mystice.<sup>661</sup>

Přestože se tedy v Leśmianově podání jedná o silně kacířský přístup k mystice a jeho básnické dílo má ve srovnání s Watem a Schulzem jak k obecně mystickým, tak specificky kabalistickým konceptům a představám vztah nejvolnější, není takový pohled na jeho texty zcela neopodstatněný. I Jacek Trznadel, který jinak nesouhlasí s označováním autora *Louky* za mystika, poukazuje na některé možné inspirace učením Angela Silesia, vlastním jménem Johannese Schefflera, barokního básníka a mystika ze 17. století, jakkoli pravděpodobně zprostředkované, především polskou romantickou tradicí a dílem Adama Mickiewicze.<sup>662</sup>

Právě Trznadel se ve své interpretaci silně staví proti vnímání Leśmianovy poezie prizmatem mysticismu (mimo jiné proto, že čte Leśmiana jako autora, který zdůrazňoval spíše váhu toho, co je zemské, než toho, co je „božské“, jakkoli mu to nijak nezabraňovalo o Bohu

---

<sup>661</sup> Podobné debaty se vedou i mezi badateli zabývajícími se židovskou mystikou. Gershom Scholem trval na názoru, že v židovské mystice není propast mezi člověkem a Bohem nikdy zcela překlenuta a žádná forma absolutní jednoty člověka s Božstvím není možná. Oponuje mu jeho žák Moše Idel, který poukazuje na řadu obrazů mystického spojení Boha a člověka v kabale, byť jako obrazů představujících extrémní formu mystiky.

<sup>662</sup> TRZNADEL, Jacek. *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, op. cit., s. 272–273.

psát, a to dokonce ve velmi originálních kontextech). Podobně píše Cezary Rowiński: „Lecz próba zniesienia dystansu nie dokonuje się u Leśmiana w atmosferze wiary religijnej, sugerującej mistyczne zlanie się z Bogiem, ale poprzez wysiłek twórczej wyobraźni, odsłonięcie pokładów „Ja – głębokiego“ – że użyjemy tu tego bergsonowskiego terminu – poprzez które dotrzeć można do aż do prawdy bytu.“<sup>663</sup> Ve vztahu ke kabale se tento odstup a rezervovaný postoj vůči Bohu projevuje například tím, že Leśmian prakticky nikde neobdařuje Boha znaky Boha dokonalého, jak jej chápala židovská mystika i judaismus jako takový.

Na druhou stranu, právě ona různorodost podob „leśmianovského Boha“ sugeruje cosi, co je židovské mystice (nikoli zcela paradoxně) blízké – jako by Boha nebylo možné nahlédnout v jeho úplnosti, jako by byl fenoménem natolik neuchopitelným, že se člověku může zjevit jen v konkrétních, pokaždé jiných podobách, jež jsou však pouhým zlomkem či odleskem jeho pravé podstaty. Jistě, Leśmian se vyhýbá vyznáním víry a jeho poezie není prodchnuta touhou po mystickém prožitku sblížení s Bohem, ten ale zůstává nedílnou součástí Leśmianovy básnické ontologie. Postoj, podle něhož lze Boha nahlédnout právě a jen ve zlomku, v náznaku, který lze mnohem spíše vymezit negativně (čím Bůh není) než pozitivně, Leśmiana nicméně vzdaluje všem „pozitivním“ představám o Bohu známým z tradičních náboženských systémů (a svým způsobem jej naopak přibližuje „negativnímu“ vymezení Boha známému z kabaly). Čtení Leśmianových básní o Bohu ve světle kabaly spíše dokazuje, nakolik stál jejich autor nad všemi náboženskými systémy a doktrínami, ovšem i to, nakolik byl sám „nekonsistentní“, respektive plný paradoxů. Paradox tvoření jako nápodoby Boha (nota bene cestou stvoření *ex nihilo*) ve světě, kde Bůh mnohdy není, je jen jedním z příkladů.

## 7.7 „Ktoś go ulepił z tego śniegu, co mu na imię: biel i nic...“

### Leśmianovy golemovské postavy

Dívka z básně *Pan Błyszczczyński* je formou bytí, které nedošlo své plné realizace; je tedy bytím nedokonalým, omezeným, svým způsobem „zmrzačeným“. Pan Błyszczczyński je sice pseudodemiurgem, jemuž se podařilo stvořit si svůj vlastní svět (zahradu), jakkoli rovněž nedokonalý, ale jeho stvořitelské umění zcela selhává ve chvíli, kdy stane tvář v tvář tajemné

---

<sup>663</sup> ROWIŃSKI, Cezary. *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, op. cit., s. 162.

dívce. Není jejím stvořitelem, ale ani ji nedokáže uchránit před návratem do nicoty (stejně jako Bůh, druhý z protagonistů básně). Nejen postava dívky z této básně je příkladem nedokonalé, „invalidní“ formy bytí, která může upomenout na židovský koncept golema, podobně jako některé postavy z próz Bruna Schulze.

Jiný příklad najdeme v básni *Balwan ze śniegu* ze sbírky *Napój cienisty*:

*Tam – u samego lasów brzegu,  
Gdzie kruk – jedyny pustki widz,  
Ktoś go ulepił z tego śniegu,  
Co mu na imię: biel i nic...*

*Na głowę śmieszna wdział czapulę,  
A w bok żebraczy wraził kij –  
I w oczy spojrzal mu nieczule,  
I rzekł na drwiny: »Chcesz – to żyj!«*

*I żył niezgrabny, byle jaki,  
A gdym doń przyszedł śladem trwóg –  
Już weń wierzyły wszystkie ptaki,  
Więc zrozumiałem, że to – bóg...*

(...)

*A kiedy poblask wziął od słońca  
I w nicość zalsnił – błędny wskaz –  
Pojąłem wszystko aż do końca  
I uwierzyłem jeszcze raz!*

(Leśmian 1957, s. 359.)

V těchto verších Leśmian dokonce překonává troufalé hereticko-stvořitelské pokusy Jakuba ze Schulzových *Skořicových krámů*. Zatímco Schulzův Jakub o takovém stvoření jen „přednáší“ (a pokud už se je někdo ve *Skořicových krámech* pokouší zrealizovat, tak jsou to jiné postavy než otec), v Leśmianově básni se nespekuluje, ale koná. Tajemný stvořitel tu vytváří jakéhosi golema ze sněhu, postavu, která zaplňuje prázdnotu – a nakonec se ukazuje být bohem (Leśmian záměrně užívá malého písmena, jež avizuje, že se v tomto případě jedná

o falešného boha, neboť stvořeného člověkem v podobě jakési modly). Leśmianův „golemovský bůh“ zaplňuje prázdnotu, jeho stvořitel však zůstává neznámý („*Ktoś go ulepił z tego śniegu*“). Zatímco Bruno Schulz vyzdvihoval sám akt, respektive moment stvoření a zajímalo ho, kdo všechno a za jakých okolností se může stát stvořitelem, Bolesława Leśmiana nechává identita stvořitele chladným. Zajímá ho stvořené dílo a jeho vztah ke světu, proto věnuje tolik pozornosti i popisu „božského sněhuláka“.<sup>664</sup>

Židovská tradice oživovala golemy s pomocí jazyka, ať už kombinacemi písmen hebrejské abecedy, nebo prostřednictvím oslovení takové umělé bytosti, aktem udělení mu jména. Na podobné koncepty navazuje ve svých prózách i Bruno Schulz, jenž ze židovské tradice přejímá i onen jazykový aspekt stvoření umělé bytosti. Bolesław Leśmian naopak píše: „*Ktoś go ulepił z tego śniegu, / Co mu na imię: biel i nic...*“ (Leśmian 1957, s. 359.) Běl a nic... Leśmianova slova jsou sice díky syntaktické hře dvojznačná (viz pozn. č. 664), avšak v jednom z možných výkladů lze konstatovat: jménem Boha je Nic. Skryté Nic, *Ejn Sof*, bylo kabalistickým vyjádřením víry v absolutního, dokonalého Boha, jenž se činně projevuje až ve svých emanacích. V kabale z Nic vychází vše (stvořený svět) a tím se toto Nic, samo nestvořené, stává stvořitelem. Leśmianovo „nic“ je ale současně výsledkem (jakkoli tajemného a blíže nespecifikovaného) stvořitelemského aktu; samo se pak stává „jménem boha“, avšak boha s malým „b“, boha falešného, omezeného, spíše bůžka a modly. Kabalistické Nic je totiž jinak nestvořené, nemá žádný počátek – Leśmianova báseň je proto (vědomou?) degradací kabalistického konceptu stvoření, jeho groteskním převrácením (v principu bližším poetice Aleksandra Wata než Bruna Schulze), neboť ono „nic“ v básni *Bałwan ze śniegu* stvořeno je, a nabývá dokonce – hereticky – konkrétní podoby. Tato podoba je přitom přesně onou groteskní deformací, již Leśmian využívá podobně jako Wat: bůh je připodobněn ke sněhulákovi (mimo jiné čemusi nestálému, pomíjivému),<sup>665</sup> navíc vybavenému směšnými rekvizitami („*Na głowę śmieszna wdział czapule, / A w bok żebraczy wraził kij*“ Leśmian 1957, s. 359). Takový bůh je uctíván jako modla, idol, tedy způsobem, proti němuž judaismus

<sup>664</sup> Auru tajemství, jež v této básni obestírá stvořitele, analyzuje Paul Coates: „Pisze [Bolesław Leśmian – pozn. M. B.] o ‚Bałwanie ze śniegu‘: ‚Ktoś go ulepił z tego śniegu. / Co mu na imię: biel i nic...‘, i ten tajemniczy ‚ktoś‘ jest tak samo nieznanym i ‚bielą i niczym‘ dla naszej wyobraźni jak opisany bałwan; luźność składni, wskutek której ‚mu‘ odnosi się i do twórcy, i do bałwana, podkreśla to podobieństwo. Przez zrodzenie stwora posiadającego jego własne, bezosobowe cechy, twórca upodabnia się do tautologicznych, pozornie samoafirmujących, mieszkańców innych wierszy Leśmiana.“ (COATES, Paul. *Identyfikacja i nieidentyfikacja w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoksie i lustrze*. Warszawa: PIW, 1986, s. 21–22.)

<sup>665</sup> Sněhulák však zároveň připomíná člověka, lidskou postavu; podobně jako golem je nestálý, je jakousi prozatímní formou existence (omezenou i časově), má ale podobu člověka. Leśmian zde zaměňuje jednu vizuální metaforu za jinou, strukturálně podobnou, avšak zdůrazňující komičnost celé situace.

jako monoteistické náboženství vždy vystupovalo. Toho si musel být autor básně vědom a jeho text lze proto chápat rovněž jako polemiku s judaistickým konceptem Boha.

Leśmianova představa „falešného“ (stvořeného) boha tedy podléhá antropomorfizaci. Ještě jednou narážíme na tradiční paradox, jenž vývoj židovské mystiky doprovázel na každém kroku (a často na něj naráží i Leśmian): antropomorfizaci Boha jako nejvyššího dokonalého, nepřipustnou pro ortodoxní rabínský judaismus, ale vždy do jisté míry přítomnou v kabale. V poezii autora *Louky* obvykle nabývají stvořené formy podoby člověka, avšak nestojí na stejné rovině jako člověk, to jest: nejsou obdařeny všemi vlastnostmi a schopnostmi člověka jako nejdokonalejší z Bohem stvořených forem. Takto přibližuje Leśmianův princip antropomorfizace Barbara Stelmaszczyk, ačkoli ve své argumentaci nikde explicitně neuvádí analogii s konceptem golema (a vztahuje své postřehy spíše k charakterizaci Leśmianova pojetí přírody, respektive k její personifikaci): „Rzecz w tym, że animizując twory przyrody lub wytwory wyobraźni, poeta posługuje się z konieczności antropomorfizacją, jednak nadaje swoim kreaturom status nietożsamy z człowiekiem, odmiennych od niego i posiadających inną niż on perspektywę poznawczą ‚person‘, działających całkowicie odrębnie.“<sup>666</sup> I to obohacuje širokou otnologickou škálu bytostí, jež zaplňují Leśmianovy básně.

Leśmianův „golemovský bůh“ z básně *Bałwan ze śniegu* připomíná židovského golema jednak způsobem svého stvoření (jeho tajemný stvořitel jej ze sněhu musel „uplácat“, podobně jako byl židovský golem, přinejmenším v části legend, vymodelován z hlíny a vody), jednak i on zůstává jen napůl oživeným, je bytostí postrádající „vyšší duši“, schopnost mluvit a cítit, jeho oči zůstávají „nieczule“. Jeho bytí je bytím nedokonalým. Zároveň je Leśmianův falešný sněhový bůžek – podobně jako židovský golem – stvořením efemérním, vzniklým, respektive oživeným jen pro jeden okamžik. Ovšem už i jen sám fakt, že není Bohem, ale pouhým „bůžkem“, odkazuje čtenáře na zásadní groteskní přetvoření golemovského konceptu. Také naznačený moment oživení takové bytosti („*I rzekł na drwiny: »Chcesz – to żyj!« // I żył niezgrabny, byle jaki...*“ Leśmian 1957, s. 359) je podán groteskně – „žij si, chceš-li“...

---

<sup>666</sup> STELMASZCZYK, Barbara. *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, op. cit., s. 62. V poznámce k uvedenému citátu autorka upřesňuje: „Używam zatem terminu *personifikacje* w sensie umownym. Leśmianowskie ‚personifikacje‘ innych niż człowiek bytów natury nie mają służyć retorycznemu nadaniu tym bytom cech reprezentatywnie ludzkich, nie są więc personifikacjami w tradycyjnym sensie. Leśmianowski zabieg ‚personifikacji‘ jest sposobem na ukazanie ontologicznej (i osobniczej) odrębności i niezależności tych istot. Zainimizowane i upsychnione – stają się one pełnoprawnymi ‚personami‘ Leśmianowskiego ‚epicko-tragicznego‘ świata, równorzędnymi wobec człowieka (choć różnymi od niego) bohaterami i jego partnerami w ‚królestwie istnień‘ natury.“ (*Ibidem.*)

Závěr básně je podobně – jak v řadě jiných případů u Leśmiana – otevřený: „*A kiedy poblask wziął od słońca / I w nicość zalsnił – błędny wskaz – / Pojąłem wszystko aż do końca / I uwierzyłem jeszcze raz!*“ (Leśmian 1957, s. 359.) „Dwuznaczne zakończenie wiersza (...) zachęca do równorzędnych odczytání, w których mówi się albo o całkowitej pustce, albo o nicości pojmowanej pozytywnie.“<sup>667</sup>

Kromě ontologicky nevyhraněných postav přebývajících na hranici mezi bytím a nebytím (jako v případě dívky z básně *Pan Błyszczynski*) tak u Leśmiana najdeme i podobně „hraniční“ postavy, jež ale zároveň připomínají bytosti umělé, blízké zejména zobecnělé představě o židovském golemovi jako „umělém člověku“. Originální syntézou těchto představ i Leśmianova neustálého metamorfického přecházení od bytí k nebytí a naopak (v různých formách, respektive stupních), je báseň *Lalka* (z oddílu *Postacie* ze sbírky *Napój cienisty*):

*Jam – lalka. W mych kolczykach szkli się zaświat dżdżysty,  
Suknia jawą atlasu ze snem się kojarzy.  
Lubię fajans mych oczu i zapach kleisty  
Farby, rumieńcem śmierci młodzącej mat twarzy.*

*Lubię leżeć, gdy pokój słonecznieje czynnie,  
Na strojnego dywanu narożnej purpurze,  
Gdzie irys obok sarny kwitnie bezroślinnie,  
A z wieczności pluszowej unoszą się kurze.*

*Dziewczynce, co się moim bawi nieistnieniem,  
Wdzięczna jestem, gdy w dłoń moją niebyt porywa*

---

<sup>667</sup> CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?“ Mistyka żydovská v poezji Bolesława Leśmiana, *op. cit.*, s. 91. Michał Głowiński čte tento závěr jako radikální obraz prostorově chápané nicoty, jež je synonymem smrti, kterou ovšem Leśmian nechápe staticky jako definitivní konec žití: „Formuly, w których występuje nicość, stają się peryfrazami określającymi śmierć. Nacisk w nich pada nie na wynik, ale na dzianie się, na sam proces. Nicość Leśmianowska, mimo że uprzestrzenniona, nigdy nie ma charakteru statycznego, nieustannie się dzieje, częstokroć podlega animizacji – i w tej dynamicznej postaci wchodzi w związki ze śmiercią, która w poezji Leśmiana nie była jakby zakończeniem, ale zmianą stanu, ogniwiem w ciągłym procesie.“ (GŁOWIŃSKI, Michał. *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, *op. cit.*, s. 135–136.) Zajímavě uvažuje nad závěrem básně Cezary Rowiński: „Ten bałwan ze śniegu staje się bogiem etnologii; bogiem, którego dawni etnologowie wyjaśniali jako projekcję trwóg człowieka, jako wytłumaczenie tego, co dla człowieka było niewytłumaczalne, jak to, ‚co było we mnie – tylko mną‘. Bóg ten funkcjonuje w świecie skłonnym do bałwochwalstwa jako przyczyna tłumacząca wszystko, co nie ma przyczyny.“ (ROWIŃSKI, Cezary. *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, *op. cit.*, s. 168.)

*I mówi za mnie wszystko, różowa natchnieniem,  
I udaje, że wierzy w to, iż jestem żywa.*

(...)

*Ubezdrożyć się muszę na ziemi i niebie,  
By w chwili, kiedy najmniej spodobam się losom,  
Znaleźć się niespodzianie, na przekór niebiosom,  
W położeniu – bez wyjścia – bez śmierci – bez siebie.*

(...)

(Leśmian 1957, s. 372.)

Subjekt sám sebe přirovnává k panence, respektive promlouvá k nám ústy panenky, která sama schopností mluvit obdařena není („*I mówi za mnie wszystko, różowa natchnieniem, / I udaje, że wierzy w to, iż jestem żywa*“ Leśmian 1957, s. 372). Panenka je umělou bytostí („*fajans mych oczu*“, „*zapach kleisty farby*“; „*Mam stały wyraz twarzy niby Człowiek Śmiechu.*“ Leśmian 1957, s. 373), jejíž pasivní existence je postavena do protikladu k okolnímu světu, jenž je dynamický, činný a neustále se proměňující („*Lubię leżeć, gdy pokój słonecznieje czynnie, / Na strojnego dywanu narożnej purpurze*“ Leśmian 1957, s. 372). Způsob existence takové bytosti vystihuje Leśmian slovy „nieistnienie“ a „niebyt“. Aby taková bytost skutečně ožila, je zapotřebí rukou a úst dívky, která si s panenkou hraje – hýbe s ní, mluví za ni a „věří, že je živá“. Taková bytost je loutkou v rukou člověka, nástrojem, do jisté míry analogicky ke golemovi pojímanému v duchu pozdějších legend jako sluha člověka. Podobně jako židovský golem je i Leśmianova panenka němá, její „loutková identita“ je pasivní, závislá na okolí, uvnitř pustá a vyprázdňená („*W położeniu – bez wyjścia – bez śmierci – bez siebie.*“ Leśmian 1957, s. 372).

Na rozdíl od židovského golema, který se tradičně vyznačoval absencí duchovního rozměru či aspektu, a jeho aktivita tedy nebyla dána jeho vlastní vůlí, se Leśmianova panenka projevuje naopak právě jen jistou duchovní aktivitou – psaním románu, vytvářením příběhu o ztracené panence –, avšak samostatného pohybu, na rozdíl od golema, schopna není. Zatímco v básni *Batwan ze śniegu* Leśmian golemovského bůžka jednoznačně zesměšňuje, v *Lalce* pracuje spíše s jemnou ironií, respektive (auto)ironií – panenka ironicky nahlíží sama na svůj osud (včetně výčitky, že za ni Bůh na kříži neumíral), a autor na podstatu existence podobných „neživých-nemrtvých“ bytostí.

Leśmian – na rozdíl od Bruna Schulze – spíše opomíjí motiv stvořitelského záměru (a pak logicky i motiv zničení golema). Leśmianovi „golemové“ vznikají jakoby samovolně, nebo minimálně bez konkrétního záměru; pokud už jsou stvořeni, zůstává jejich stvořitel skryt. Vazba na koncepty židovské mystiky je v Leśmianově případě mnohem slabší než u Schulze; obecnou analogii s představami o golemovi známými ze židovské tradice jistě vysledovat lze, Leśmian je nicméně v tomto ohledu příkladem autora, jenž do svého díla zapracovává spíše ony obecné, respektive zobecnělé představy, které navíc v duchu uměleckého synkretismu propojuje s představami vycházejícími z jiných kulturních či religiózních tradic. Společnými prvky jsou – v obecné rovině – zejména nedokonalost takového stvoření a jeho ontologická nestálost (související i s principem metamorfózy, jemuž se budeme věnovat v jedné z dalších kapitol).

## **7.8 „Buty na miarę stopy Boga, co mu na imię – Nieobjęty!“ Szewczyk aneb Jak si představit nepředstavitelné?**

### *Szewczyk*

*W mgłach daleceje sierp księżyca,  
Zatkwiony ostrzem w czub komina,  
Latarnia się na palcach wspina  
W mrok, gdzie już kończy się ulica.  
Oblędny szewczyk-kuternoga  
Szyje, wpatrzony w zmór odmęty,  
Buty na miarę stopy Boga,  
Co mu na imię – Nieobjęty!*

*Błogosławiony trud,  
Z którego twórczej mocy  
Powstaje taki but  
Wśród takiej srebrnej nocy!*

*Boże obłoków, Boże rosy,  
Naści z mej dłoni dar obfity,*



*Abyś nie chadzał w niebie bosy  
I stóp nie ranił o błękity!  
Niech duchy paląc gwiazd pochodnie  
Powiedzą kiedyś w chmur powodzi,  
Że tam, gdzie na świat szewc przychodzi,  
Bóg przyobuty bywa godnie!*

*Błogosławiony trud,  
Z którego twórczej mocy  
Powstaje taki but  
Wśród takiej srebrnej nocy!*

*Daleś mi, Boże, kęs istnienia,  
Co mi na całą starczy drogę –  
Przebacz, że wpośród nędzy cienia  
Nic ci prócz butów dać nie mogę.  
W szyciu nic nie ma oprócz szycia,  
Więc szyjmy, póki starczy siły!  
W życiu nic nie ma oprócz życia,  
Więc żyjmy aż po kres mogiły!*

*Błogosławiony trud,  
Z którego twórczej mocy  
Powstaje taki but  
Wśród takiej srebrnej nocy!*

(Leśmian 1957, s. 244–245.)

Báseň ze sbírky *Łąka*, z cyklu *Pieśni kalekujícíe*, představuje jednoho z typických leśmianovských hrdinů. Malý, obyčejný člověk, řemeslník, švec; podobně jako jiné postavy z tohoto cyklu básní člověk „na okraji“, outsider, jak se tyto postavy nebál nazvat Wojciech Owczarski.<sup>668</sup> V životě nemá víc než život sám, „w szyciu nic nie ma oprócz szycia“. Přesto je ochoten věnovat cosi Bohu, z vděčnosti za jeho dar bytí a života, jakkoli klopotného.

---

<sup>668</sup> Více viz OWCZARSKI, Wojciech. *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, op. cit., s. 13–35.

Ukazuje se, že tím jediným, co může Bohu darovat, jsou boty. Ne však ledasjaké. „*Buty na miarę stopy Boga*“, boty, které by Bohu padly. Jak však Boha „změřit“?

S podobným motivem jsme se již setkali v případě vybraných básní Aleksandra Wata. V nich je Bůh znázorněn v absurdních, obrovských rozměrech, podobně jako v mystickém spise *Šiur koma* z 5. století, jenž uvádí popis postavy, kterou spatřil prorok Ezechiel na Božím trůně, a jenž s pomocí člověku nepředstavitelných rozměrů naznačuje „nezměřitelnou“ velikost Boha. „Rozměry“ Boha v tomto případě korespondují s hluboce zakořeněnou kabalistickou představou o Bohu jako o dokonalosti neobsáhnutelné žádnými lidskými mírami. „Nieobjęty“ – „neobsáhnutelný“, tak si subjekt Leśmianovy básně Boha představuje. Leśmianův švec ví, že Bůh je nedostupnou a absolutní dokonalostí, avšak neumí si jej představit jinak než jako lidskou bytost obrovských rozměrů. Bytost, které lze ušít boty. Opět zde narážíme na paradoxnost představ o Bohu vycházejících z judaistické tradice – nesmíme-li na základě příkazů monoteistického judaismu Boha uctívat v žádné konkrétní, vizuální podobě, je to tak, že Bůh sám skutečně žádnou podobu nemá? Jak si má člověk představit nepředstavitelné? Gershom Scholem zdůrazňuje, že tuto rozpolcenost, ne nutně nepřekonatelnou, si kabala udržela po celou dobu svého vývoje; antropomorfismus podle něj nijak nevylučuje přesvědčení o Boží netělesnosti a kabala pracovala s oběma představami – jak s představou o naprostém zduchovění Boha, tak s vizí Boha v antropomorfizované podobě.<sup>669</sup>

Zveličená antropomorfizovaná představa Boha z textů typu *Šiur koma* jako by nacházela ohlas i u Bolesława Leśmiana. I Bůh v očích jeho ševce je vzdálený, skrytý a nepochopitelný, avšak jediný způsob, jak je člověk schopen jeho fenomén uchopit, je představit si ho jako sobě rovného (jde-li o vizuální podobu), tedy jako lidskou bytost – ovšem obrovských rozměrů, jež naznačují, že stojí výš než člověk. Představa je to absurdní, groteskní, ale hluboce lidská zároveň. Vypovídá o upřímné víře prostého člověka, které většina Leśmianových hrdinů schopna není.<sup>670</sup> Bůh je pro Leśmianova ševce zárukou řádu světa, nezpochybnitelnou autoritou, světlým bodem jeho ubohé existence. Právě akcentem položeným na autentickou víru je tato báseň v kontextu ostatních Leśmianových výjimečná.

<sup>669</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 12.

<sup>670</sup> Elżbieta Sidoruk komentuje tuto báseň (v kontextu celého cyklu *Pieśni kalekujące*) podobně, jako text, v němž groteskno ustupuje do pozadí před upřímnou, prostou vírou hrdiny: „Brzydota [v cyklu *Pieśni kalekujące* – pozn. M. B.] (...) jest tylko jednym z wyznaczników groteski, która w *Szewczyku* i *Żołnierzu* wyraźnie podporządkowuje się liryzmowi. Nieco komiczna w zapamiętaniu, a piękna w pełnej prostoty modlitwie postać szewczyka bardziej wzrusza niż pobudza do śmiechu.“ (SIDORUK, Elżbieta. Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana. In: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, op. cit., s. 133.)

Ševcova představa o Bohu je však současně oslavou Boha, projevem úcty. Šití bot „na Boží míru“ je činností naplňující život nuzného ševce, činností dávající smysl jeho existenci. A stejně jako je Bůh „bez konce“, je nekonečné i ševcovo šití, je bytostně tvůrčí aktivitou.

Přes upřímnou ševcovu víru však tato postava patří paradoxně k těm, jimž se Bůh nezjevuje. Těm, kteří v něj nevěří, kteří s ním rivalizují nebo kteří touží Boha překonat, se Bůh v Leśmianových básních ukáže. Pro ševce s jeho upřímnou vírou ale zůstává nedostupným. Podstatou mystických představ, z nichž vycházel i text *Šiur koma* a jemu podobné, byl prožitek zbožného člověka, jenž se během určité vize či extatického zážitku dostává blíže Bohu a posléze ostatním popisuje, co během takové vize spatřil. Leśmianův švec si Boha představuje velmi podobně jako dávní židovští mystikové, avšak extatický prožitek nepřichází, Bůh se nezjevuje, švec zůstává ve své modlitbě osamocen. V básni je sice zdůrazněna ševcova „tvůrčí moc“, jež je schopna ušít boty nekonečnému Bohu, ale odpovědi ze strany Boha se nedočká. Zkouší snad takto Bůh – svým mlčením – ty, jejichž víra je autentická? Leśmianova báseň může být svědectvím určitého metafyzického prožitku, jenž naplňuje ševcův život smyslem („Jego trud, jego czyn twórczy spełnia się w entuzjastycznym działaniu, które przenosi go ponad własne kalectwo i nadaje tym działaniom metafizyczny sens.“),<sup>671</sup> ale – i kvůli tomu, že Bůh mlčí a zůstává utajen – není výrazem prožitku mystického.

Anna Czabanowska-Wróbel upozorňuje ve své studii na ještě jednu možnou souvislost s idejemi židovské mystiky. Čte totiž Leśmianova *Szewczyka* mimo jiné v kontextu původní německé chasidské legendy o Henochovi, pradědovi Noeho, kterou uvádí například Martin Buber:<sup>672</sup> Henoch byl ševcem, který „(...) při každém vpichu šídla spojoval nejen svršek se spodkovou usní, ale nýbrž i vše horní se vším spodním a tak v každém jednotlivém kroku doprovázel práci svých rukou meditací, skrze kterou stahoval proud emanace z horního na spodní (takže profánní jednání se měnilo v rituální), až byl sám transfigurován z pozemského Henocha v nadpozemského Metatrona, jemuž byly jeho meditace určeny.“<sup>673</sup> Jako by Leśmianův švec následoval symbolicky Henocha a svým šitím „božského obutí“ sjednocoval

---

<sup>671</sup> STELMASZCZYK, Barbara. *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, op. cit., s. 109. Jinde autorka doplňuje: „Tylko tak, tylko uruchamiając jakiś przewyższający człowieka zamiar czynu ponad własną, ograniczoną miarę, wyrwa się ów człowiek z tragicznej obręczy tego ograniczenia i przenosi w metafizyczną sferę spełniania ‚zamyślu ducha‘. Dla szewczyka jest to przeznaczony Bogu nieobjęty but, dla Leśmiana zaś – niezwykły świat poezji.“ (*Ibidem*, s. 203.)

<sup>672</sup> CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?“ *Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana*, op. cit., s. 89.

<sup>673</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 121.

horní a dolní svět, spojoval sféru lidskou a sféru božskou. Židovská mystika byla přesvědčená o korespondenci, respektive vzájemném propojení světa božského („horního“) a lidského („dolního“). „V době, kdy Svatý, budiž požehnán, stvořil svět, stvořil sedm Obloh nahoře, stvořil sedm Zemí dole, sedm Moří, sedm Řek, sedm Dní, sedm Týdnů, sedm Let, sedm Dob a sedm tisíc let tohoto světa. (...) Sedm Obloh je nahoře a v každé z nich jsou hvězdy a planety, stejně jako služebníci, kteří každou Oblohu obsluhují. (...) A veškeré ty Oblohy jsou jedna na druhé jako slupky cibule, jedna dole, jedna nahoře. (...) Podobně je i sedm Zemí dole. Všechny jsou osídleny, s výjimkou těch nejvýše a nejnižší. A Země izraelská je nejvýše ze všech a Jeruzalém je nejvýše ze všech sídel. Naši kolegové sídlící na jihu spatřili v dávných knihách a v knize Adamově, že všechny ty Země jsou od sebe oddělené, neboť se všechny nalézají dole, podle vzoru těch Obloh, které jsou nahoře, jedna na druhé a druhá na třetí, přičemž mezi každým párem Zemí se nalézá Obloha, která je vzájemně odděluje. (...) A všechno na sobě vzájemně závisí, všechno je podle horního vzoru. A ve všech světech vládne nade všemi jedině člověk a nad ním Svatý, budiž požehnán.“<sup>674</sup> *Zohar* zdůrazňuje, že veškeré „horní dění“ potřebuje podnět prostřednictvím „světa dolního“. K tomu slouží rituál, jenž je chápán jako kosmický úkon a má už jasně mystický charakter, jak tvrdí Scholem.<sup>675</sup> Šití bot Lešmianovým ševcem tak lze chápat jako rituál, jako aktivitu udržující svět v chodu.

Víra a její projevení v rituálu bylo v podání židovských mystiků činností, jež zároveň posilovala Boha; zvláštní postavení mezi těmito mystiky měli tzv. spravedliví, v některých případech považovaní za symbolické sloupy, na nichž spočívá svět.<sup>676</sup> Právě k přirovnání Lešmianova ševce k jednomu ze třiceti šesti spravedlivých dle židovské tradice dovádí v podobné interpretační lince Anna Czabanowska-Wróbel motiv šití jako specifického rituálu vztahujícího se k zemskému i božskému pořádku: „Lešmianowski szewczyk jest, być może, jednym z owych trzydziestu sześciu sprawiedliwych, kimś, kto swoim życiem i szyciem podtrzymuje świat w istnieniu. Tradycja wyprowadzona z talmudycznej formuły o trzydziestu sześciu, którzy codziennie stają w obliczu Szechiny, mówiła o tym, że sprawiedliwi, nie rozpoznani, trudnią się rzemiosłem [podobně jako Lešmianův švec – pozn. M. B.], znoszą niedolę wygnania, a gdy któreś pokolenie na to zasłuży, jeden z nich stanie się Mesjaszem.“<sup>677</sup> Tito spravedliví v podání kabaly byli tzv. skrytými mystiky (*nistar* – „skrytý

<sup>674</sup> *Zohar. Svätá kniha kabaly*. Praha: Dobra, 2003, s. 97–99.

<sup>675</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 115–116.

<sup>676</sup> Viz např. IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*, op. cit., s. 209.

<sup>677</sup> CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?“ Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, op. cit., s. 89

spravedlivý“), kteří – na rozdíl od jiných mystiků – nepředávali své mystické zkušenosti a prožitky ostatním, zůstávali anonymní a neznámí.<sup>678</sup> „V každé generaci existuje, jak praví stará tradice z talmudských dob, šestatřicet spravedlivých, na kterých spočívá trvání světa. V mystickém smyslu této věty se tedy stávají ‚skrytými spravedlivými‘, to znamená těmi, jejichž podstata je jejich bližním (a možná někdy i jim samotným) skryta. Nikdo neví, a ani vědět nemůže, kdo jsou tito původní světci, na nichž stojí svět. Pokud by jejich anonymita, která patří k jejich podstatě,<sup>679</sup> byla narušena, nebyli by už ničím. Jedním z nich je možná Mesiáš a jen proto, že doba ho není hodna, zůstává skryt. (...) ‚Skrytým spravedlivým‘ je vlastně ten, kdo učiní náboženství ve smyslu vpravdě velkolepém soukromou záležitostí, a tím, že je mu uzavřena cesta ke společnosti *per definicionem*, zůstává také zproštěn problematiky, která je s tím nerozlučně spojena.“<sup>680</sup> Leśmianův švec jako by svojí upřímnou, avšak před světem utajenou vírou připomínal právě skrytého židovského spravedlivého, jenž zároveň šitím pozvedá svoji vlastní existenci.

Pokud by se Leśmian držel chasidské legendy, měl by být švec za svoji snahu a upřímnou víru odměněn nanebevzetím (vedle proroka Elijáše, jenž se v Leśmianově poezii rovněž objevuje, je právě Henoch v židovské tradici jediným, kdo se dočkal za svého života nanebevzetí, stal se nejvyšším z andělů a přijal jméno Metatron). Tak se ale nestane, švec ani netuší, zda Bůh jeho slova vyslyší a dar „nezměřitelného obutí“ přijme. (Kdybychom ho chtěli označit za „spravedlivého“, zůstane jeho vyvolenost skryta i před ním samotným.) Opět jsme tak svědky toho, jak Leśmianova poezie na některé vybrané kabalistické koncepty navazuje, respektive ji lze v jejich kontextu alespoň zčásti interpretovat, avšak obvykle si z nich vybírá jen určitý aspekt, který propojuje s představami zcela jiného typu, anebo jej zásadním způsobem přetváří.

## 7.9 „Strój bogaty, malowany w rózne światy“

### ***Gilgul* – koloběh proměn**

Leśmianův básnický svět je – jak jsme viděli – zaplněn nejrůznějšími typy bytostí s velmi různorodým ontologickým statutem. Takové bytí je současně výrazně hierarchizované – ve

---

<sup>678</sup> Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 12.

<sup>679</sup> Ani Leśmianův švec nemá jméno ani není ničím blíže charakterizován.

<sup>680</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*, op. cit., s. 12–13.

smyslu jakési „zahuštěnosti“ bytí, podobně jako jsme obdobný znak pozorovali v prózách Bruna Schulze, v jehož prózách je zdůrazněn koloběh forem hmoty, která je nekonečně tvárná. Stejně, jako je Schulzův svět řízen principem metamorfózy, je tomu tak i u Bolesława Leśmiana.<sup>681</sup> Přístup obou autorů k motivu proměny se však ukazuje být odlišný.

Básnický svět Bolesława Leśmiana je neobyčejně dynamický – název jeho sbírky z roku 1938 (*Dziejba leśna* – „Lesní dějba“) není náhodný. Metamorfózy v Leśmianových básních jsou jedním z prostředků, které slouží dynamizaci, které zdůrazňují neustálé „dění se“. Podstatný není ani tak výsledek proměny, tedy to, jaká (dočasná) forma existence na jejím základě vznikne, ale fakt, že k ní vůbec dochází. Metamorfóza je principem ovládajícím Leśmianův svět – veškerá ontologická bohatost a různorodost v ní vychází právě z předpokladu neustálé proměny, změny jedné formy existence v jinou.

Marian Pankowski byl leśmianovským motivem metamorfózy fascinován a interpretoval jej především v kontextu barokní poetiky, již měl být Leśmian výrazně ovlivněn. Podle Pankowského lze k momentu proměny u Leśmiana zařadit i některé z básní, respektive jejich hrdinů, které jsme zmínili i my – ať už se snaží vzniknout, anebo naopak překročit danou hranici bytí v rámci známého hmotného světa: „Eljasz, Pururawa, Dwaj Macieje, na czele legionu tworów, kalek i strzępów istnienia, dążą dokądś, usiłują dotrzeć do Tajemnicy, pragną wyjść za granicę Boga i Rzeczywistości. Inne znów twory pragną po prostu powstać. Cały więc świat leśmianowski tęskni do innej formy bytu. Owa tęsknota jest zasadniczym dowodem przynależności aury leśmianowskiej do niestałego, wiecznie przemieniającego się świata baroku.“<sup>682</sup> O tom, nakolik je poezie Bolesława Leśmiana významově bohatá, svědčí interpretace téhož motivu metamorfózy z pera Jacka Trznadla. Ten ji totiž čte zejména v kontextu Leśmianovy „lidovosti“ a jeho inspirace lidovým folklorem, respektive mytologií.<sup>683</sup> Edward Boniecki shrnuje: „Prawo metamorfozy rządziło bowiem tak samo

---

<sup>681</sup> Włodzimierz Bolecki považuje takový rys za znak grotesky. Leśmian podle něj originálně navazuje na modernistickou grotesku. „W świecie Leśmianowskiej liryki zdestabilizowane zostały naturalne relacje czasowe i przestrzenne, wypełniły się twory kalekie, ułomne i hybrydyczne oraz żywioł metamorfóz, obejmujący wszystkie sfery bytu i niebytu. Oryginalność Leśmianowskiej groteski ujawniła się także z niezwykłą siłą na poziomie języka poetyckiego (słowotwórstwo, semantyka).“ (BOLECKI, Włodzimierz. Groteska. In: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. BRODZKA, A. a kol., eds. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 357.)

<sup>682</sup> PANKOWSKI, Marian. Leśmian. Bunt poety przeciwko granicom (III). Estetyka Leśmiana. *Wiadomości*. 33/959; 47/973, London, 16. 8. 1964; 22. 11. 1964; cit. podle: *Zwoje*. 1999, č. 3 [online], [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje16/text12p.htm>.

<sup>683</sup> TRZNADEL, Jacek. *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, op. cit., s. 232–242. („...mitologia ludowa pozwalala na ukazanie jednoczesności bliskich związków z przyrodą i niezależności od niej. Artystycznym tego

wyobraźnią mityczną utrwaloną w starych baśniach, wyobraźnią romantyczną, ożywiająca świat archaicznych fantazmatów, jak i we współczesnym Leśmianowi folklorze ludowym, z przypisanym mu zespołem wierzeń. (...) Metamorfoza bowiem jest zasadą spajającą świat i zaświat w jedność, o którą wszakże chodziło Leśmianowi. (...) Śmierć jako unicestwienie nie ma do niego dostępu, nic bowiem nie ginie. Króluje życie i nieustająca przemiana.<sup>684</sup>

Podívejme se na několik příkladů.

Téměř programovou básní, respektive básní-konceptem, v níž si autor vyzkoušel práci s metamorfózou, jsou *Przemiany* ze sbírky *Łąka*. Mák se v této básni proměňuje v kohouta s rudým hřebínkem, ječmen ve zlatého ježka. Principem proměny se stávají barvy – a rostliny se proměňují ve zvířata:

(...)

*Mak, sam siebie w śródpolnym wykrywszy bezbrzeżu,  
Z wrzaskiem, który dla ucha nie był żadnem brzmieniem,  
Przekrwawił się w koguta w purpurowym pierzu  
I aż do krwi potrzasał szkarłatnym grzebieniem,  
I piał w mrok rozdzierając dziób trwogą zatruty,  
Aż mu zinał prawdziwe odpiały koguty.*

*A jeźmień, kłos pragnieniem zazłociwszy gęstem,  
Nasrożył nagle złością zjątrzone ościory  
I w złotego się jeża przemiazdżył ze chrzęstem  
I biegł klując po drodze ziół nikle zapory,  
I skomlał, i na kwiaty boczył się i jeżył,  
I nikt nigdy nie zgadnie, co czuł i co przeżył?*

(...)

(Leśmian 1957, s. 188.)

Podstatnější než citovaná druhá a třetí strofa se však zdá být strofa čtvrtá, závěrečná:

---

wyrazem w poezji Leśmiana jest przede wszystkim nawiązanie do ludowego i mitologicznego motywu metamorfozy.“ *Ibidem*, s. 234.)

<sup>684</sup> BONIECKI, Edward. *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008, s. 90.

(...)

*A ja – w jakiej swą duszę sparzyłem pokrzywie,  
Że pomykam ukradkiem i na przelaj miedzq?  
I czemu kwiaty na mnie patrzą podejrzliwie?  
Czy coś o mnie nocnego wbrew mej wiedzy – wiedzą?  
Com czynił, że skroń dłońmi uciskam obiema?  
Czym byłem owej nocy, której dziś już nie ma?*

(Leśmian 1957, s. 188.)

Lyrický subjekt není s to nalézt v neustálém koloběhu přeměn světa, jenž ho obklopuje, sám sebe. Strofa sestává pouze z otázek. Otázek bez odpovědí. Kde hledat identitu člověka, když se vše kolem mění? Mimo jiné i zde leží důvod zřetelné konkrétnosti Leśmianovy poezie – pokud je vše podrobena koloběhu proměn, lze svět zachytit pouze ve výseku, v jedné z jeho konkrétních možných „realizací“, jen na okamžik ho zastavit.

Motivy proměny samozřejmě zásadním způsobem souvisejí s motivem smrti. Leśmianovy básně jsou doslova zalidněny bytostmi, které nezemřely. Smrt není, respektive nemusí být skutečným koncem, může se stát „pouze“ změnou formy. Většinou vede smrt Leśmianovy hrdiny do zászvětí, tedy do „světa za světem“ – i proto je ontologická paleta jeho postav tak bohatá. Není-li smrt definitivním koncem bytí, vede k jiné formě existence. Může být procesem (leśmianovskou „dějbou“), rozfázovaným do několika etap (zejména patrné je to v Leśmianových baladách).

Nastíněný motiv metamorfózy v poezii Bolesława Leśmiana lze ovšem číst rovněž v kontextu židovské tradice. Židovská mystika věřila v převtělování duší, jehož podstatou není nic jiného než právě metamorfóza.<sup>685</sup> Proces putování duší světem (a různými těly, konkrétními fyzickými manifestacemi) nazývala *gilgul*. Poprvé se o tomto fenoménu (v židovském kontextu) zmiňuje kniha *Bahir* z 12. století. Nikdy se sice nestal součástí židovské věrouky, oficiální židovská teologie *gilgul* neuznávala, byl však vnitřně tolerován (jak píše Sadek)<sup>686</sup> a doznal velké obliby právě mezi kabalisty. Původně ani nebyl univerzálním principem, jemuž by podléhaly všechny duše. Například kniha *Zohar* praví, že k převtělení duše (jako svého druhu trestu) dochází především při porušení prvního příkazu Tóry, příkazu

<sup>685</sup> „Tím se kabala výrazně odlišuje od křesťanské mystiky, poněvadž křesťanství učení o převtělování zásadně vyloučilo ze své struktury (...).“ (SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*, op. cit., s. 16.)

<sup>686</sup> *Ibidem*, s. 17.



prokreace, tedy v okamžiku, kdy člověk nezplodí potomka.<sup>687</sup> Později v 16. století kabalisté věřili, že ty duše, které splnily všechny Boží příkazy, jsou z dalšího koloběhu putování osvobozeny a čekají na definitivní završení procesu *tikkun*, tedy nápravy světa.<sup>688</sup> Převtělení však nebylo považováno jen za trest. V některých případech se naopak stávalo pozitivním fenoménem, jenž umožní duši zdokonalit se. Vedle *gilgulu* znala totiž kabala i jiný typ převtělování – tzv. *ibur*. K tomuto typu převtělení mohlo dojít až v dospělosti, kdy duše zesnulých spravedlivých mohla vstoupit do těla dospělého člověka, aby tak pomohla jeho slabší duši na cestě vzhůru, například v dosažení vyššího, dokonalejšího stupně duše.

Kabala totiž rozlišovala několik duší: *nefeš*, nejnižší z nich, byla jakousi duší živočišnou, vitální, s níž se každý člověk narodí; *ruach* byla duší vyšší a *nešama* duší nejvyšší, nebeskou, vyhrazenou pouze zbožným mužům, mystikům, kteří jí mohli dosáhnout studiem Tóry a konáním dobrých skutků.<sup>689</sup>

V již připomenuté knize *Bahir*, která se o putování duší v rámci židovské mystiky zmiňuje poprvé, stojí: „Král měl služebníky a oblékal je podle svých možností do oděvů z hedvábí a s výšivkami. Sešli na scestí, tak je propustil, vyhnal je od sebe, svlékl jim své oděvy a oni odešli. Pak šel a vzal ty oděvy a dobře je vypral, takže na nich již nezůstaly žádné skvrny, a znovu je uložil. Najal si jiné služebníky a oblékl je do oněch oděvů, aniž by věděl, zda ti služebníci budou dobří nebo ne. Tak měli podíl na oděvech, které již přišly na svět a jiní je nosili před nimi... A to je smysl verše: ‚Prach se však vrátí do země, jak byl, a duch se vrátí k Bohu, jenž ho dal‘ (Kazatel 12,7).“<sup>690</sup>

Srovnajme s tímto fragmentem židovského mystického textu úryvek z Lešmianovy balady *Strój*:

(...)

*Miała w sadzie strój bogaty,  
Malowany w różne światy,  
Że gdy w nim się zapodziała,  
Nie wędrując – wędrowała,*

<sup>687</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyzyzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 269.

<sup>688</sup> *Ibidem*, s. 312. Mesiáš – jak se píše v knize *Bahir* – zároveň mohl sestoupit na zem právě až v okamžiku, kdy všechny duše dojdou definitivního konce svého putování (srov. SCHOLEM, Gershom. *Počátky kabaly*. Praha: Malvern, 2009, s. 129).

<sup>689</sup> Viz např. SCHOLEM, Gershom. *Mistyzyzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 267.

<sup>690</sup> Cit. podle SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 165.

*Strój koloru murawego,  
A odcienia złocistego –  
Murawego – dla murawy,  
Złocistego – dla zabawy.  
(...)*

(Leśmian 1957, s. 217.)

Balada je – v jedné z možných interpretačních rovin – příběhem dívky, která podlehne svodům „planetníků“, démonických bytostí zosobňujících ve slovanském folkloru atmosférické jevy („*Zbiegło się na te dziwy aż stu planetników, / Otoczyli ją kolem, na szczerząc okrzyków.*“ Leśmian 1957, s. 217), za což je prokleta vlastní rodinou a smíření nachází až po smrti v setkání s Bohem („*Tylko Bóg jej nie zdradził i ślepo w nią wierzył, / I przez łzy się uśmiechał, że ją w niebie przeżył.*“ Leśmian 1957, s. 218). Druhá rovina interpretace však může upomenout i na motiv putování duší: dívka, hlavní hrdinka balady, měla „*strój bogaty, malowany w różne światy*“. Oblečena do tohoto oděvu „*nie wędrując – wędrowała*“, putovala a během tohoto putování měnila podoby. Oděv se zde stává metaforou duše, která putuje různými světy, vtěluje se do nejrůznějších fyzických podob. Barvy, rovněž důležitý prvek Leśmianovy poezie, pak tyto jednotlivé světy, respektive formy bytí symbolizují.<sup>691</sup>

Představa o duši jako o symbolickém oděvu, který se sebe – obrazně řečeno – oblékají lidská těla (oni „služebníci“ z knihy *Bahir*), současně koresponduje s velmi starou představou židovských mystiků, podle níž je počet všech duší na světě omezený. Duše, přirovnávaná v *Bahiru* k šatu, musí být vždy očištěna („vyprána“), než může být znovu (v dalším životě) obléknuta. Tato „(...) nápadná metafora (...) by byla v souvislosti ovlivněné novoplatónským myšlením asi zcela nesrozumitelná. Objasňuje se však podobenstvím z Talmudu, který má za základ a v němž se duch či duše, jež mají být vráceny Bohu v čistotě, srovnávají s těmito královskými oděvy; jenže v *Bahiru* je namísto trestu a odměny v příštím světě aplikováno na stěhování duší.“<sup>692</sup> I v Leśmianově básni *Strój* se střídá tento symbolický oděv – dívka, ať už „v sadě“ (v úvodu básně) nebo „v rakvi“ (na jejím konci), má k dispozici několik šatů, které střídá a samu sebe ta proměňuje, respektive prochází fázemi smrti a nového zrození.

<sup>691</sup> Ryszard Nycz interpretoval tuto Leśmianovu baladu naopak v kontextu gnostickém, jako příběh o pádu duše do osidel hmoty (NYCZ, Ryszard. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Universitas, 2000, s. 131–137).

<sup>692</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 165.

(Explicitně je myšlenka putování duší vyjádřena v Leśmianově pozdní dramatické poémě *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, publikované Jackem Trznadlem v roce 1998:<sup>693</sup> „*Nikt na świat nie przychodzi – lecz tylko powraca. / To praca wszystkich zmarłych, umówiona praca...*“)

Anna Czabanowska-Wróbel poukazuje ještě na jeden aspekt *gilgulu* – na představu o tzv. nahých duších, tedy duších, jež nejsou vtěleny. Jde přesně o ty postavy, které u Leśmiana tkví v „nebytí“, leśmianovské „duše bez těla“, duše, které nemohou zemřít, „neexistující dívky“ apod. Takové duše se nemohou podílet ani na kabalistickém putování duší, neboť nemají tělo, do něhož by se mohly převtělit.

Svět obydlený podobnými „dušemi bez těla“ připomíná scéna z básně *Ballada bezludna*. Lyrický subjekt doslova volá: „*Gdzież me piersi, Czerwcami gorące? / Czemuż nie ma ust moich na łące? / Rwać mi kwiaty rękami obiema! / Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?*“ (Leśmian 1957, s. 223). Podobně trpí neúplnou existencí „bez těla“ i dívka, respektive jakási „dívčí mlha“, jež se objevuje na scéně ve druhé strofě: „*(...) A to jakaś mgła dziewczęca chciała dostać warg i oczu, / I czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić, / Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić – / I czuć było, jak się zмага zdyszanego męką łona, / Aż na wieki sił jej zbrakło – i spoczęła niezjawiona! (...)*“ (Leśmian 1957, s. 223.) Leśmian nikde nepraví nic o životě dívky před tím, než se v básni „objevila“; nevíme, zda jde o duši, která se nedokáže vtělit, anebo převtělit. Princip „duše bez těla“ však reprezentuje podobný způsob bytí jako dívka z básně *Pan Błyszczynski* nebo různá „nedovtělení“, s nimiž se na své cestě „za hranice Boha“ setkává Leśmianův *Eliasz*. Nejen *Ballada bezludna*, ale i jiné Leśmianovy básně pojednávají o těch, kteří neexistují, v místech, která nejsou („*Niedostępna ludzkim oczom, że nikt po niej się nie błąka, / W swym bezpieczu szmaragdowym rozkwitała w bezmiar łąka*“ Leśmian 1957, s. 223). I tyto „bytosti“ ale touží po nějaké formě existence, trpí tím, že se dosud nezhmotnily. Tato jejich touha se stává motorem pohánějícím Leśmianův dynamický svět neustálých proměn. Michał Głowiński hovoří v této souvislosti o radikálním příkladu „negativní fabule“.<sup>694</sup> Jde o obraz bytí, které se nedokáže plně realizovat – tj. realizovat v obou rovinách existence, jak té duševní, tak

<sup>693</sup> LEŚMIAN, Bolesław. *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. TRZNADEL, J., ed. Kraków: Arcana, 1998.

<sup>694</sup> Nevýstižnějším dokladem je podle Głowińského *Ballada bezludna*. „Istnieją w dorobku Leśmiana wiersze, w których zasadą naczelną stało się opowiadanie o rzeczach niedostępnych poznaniu. (...) Paradoks ten jeszcze dobitniej dochodzi do głosu w *Balladzie bezludnej*. Łąka jest ‚niedostępna ludzkim oczom‘, nie było na niej nikogo, ‚kto by widział, kto by słyszał‘, a wszystko, co się dzieje, jest najradykałniejším u Leśmiana przykładem fabuły negatywnej, opowieścią o tym, czego nie było, co się nie zdarzyło.“ (GŁOWIŃSKI, Michał. *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, op. cit., s. 146.)

fyzické. Leśmianova báseň je v podstatě dramatem nerealizovaného vtělení, dramatem neúplného bytí. Leśmian nastiňuje čtenáři metamorfózu, která není v úplnosti možná, není realizovatelná. Bytosti („duše“), jež se nedokáží (pře)vtělit, tak narušují koloběh převtělování, kabalistické putování duší.

Je-li možno chápat duši jako oděv, do něž se postupně oblékají různé generace, různí „boží služebníci“ (a duše takto tedy putuje světem), pochopíme lépe i dilema, jaké zažívá další z originálních Leśmianových hrdinů – krejčí z *Klechd polskich*. (Postava povšimnutí hodná i z jiného důvodu – autor o něm totiž výjimečně explicitně píše, že je židovského vyznání.) Tento krejčí dostane za úkol ušít oděv pro rusalku Majku. Stojí však před podobným dilematem jako švec z básně *Szewczyk* – jak ušít oděv pro bytost, která není materiální povahy? Jde o pokus usouvztažnit dva ontologicky zcela odlišné světy, který musí skončit, ostatně podobně jako v *Szewczykovi*, neúspěchem.

Úvahy o putování duší však i ve vývoji židovské mystiky následovala představa, kterou už ani Czabanowska-Wróbel nezmiňuje. Gershom Scholem se ptá: pokud kabala akceptovala ideu putování duší, jak pak zachytit *principium individuationis* každého jednotlivého člověka, cosi, co koloběhu stěhování duší odolává? A vzápětí si odpovídá: ano, kabala znala pojem *celem*, vykládaný obvykle jako jakési astrální tělo, prostředkující prvek mezi tělem a duší.<sup>695</sup> Leśmianovy nevtělené (či ne v úplnosti vtělené) bytosti, respektive duše mohou připomenout i tuto představu jakéhosi éterického těla, jež není ani plnohodnotným fyzickým tělem, ani tímtež co putující duše, a jež i v mnohých kabalistických spisech myšlenku putování duší organicky doplňuje.

Podobně „éterické“ jsou i postavy z básně – nazvané ostatně výmluvně – *Postacie* otevírající stejnojmenný cyklus básní ze sbírky *Napój cienisty*. Řada badatelů tuto báseň interpretovala v kontextu oneirismu, jinak častého leśmianovského motivu snu, respektive snových vizí. Snová poetika však v tomto případě nemusí být jediným vodítkem.

### *Postacie*

*W marzeniu moim puste na przestrzał komnaty,*

*Wbrew nocy rozjarzone spiekotą południa.*

*W lustrach się dwoją i troją złe kwiaty.*

*Bije północ. Snu próżnia nagle się zaludnia.*

---

<sup>695</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*, op. cit., s. 205–206.

*Idą z mroku, na oślepe, śpiesznie i kolejno  
Postacie, co swym chodem i bladością czynną  
Przypominają kogoś, co zmarł w beznadziejną  
Noc, gdy wszystko, prócz niego, umrzeć było winno.*

*Czarną na białych płaszczach znakowane kresą,  
Twarz ode mnie ku snowi odwracają pilnie,  
Stąpając po podłodze wiernie i usilnie,  
Jakby chciały pokazać, że są tym, czym nie są...*

*I nie tylko zwierciadła, ale ślepe sprzęty  
Odbijają niejasno i niecałkowicie  
Owych ludzi, co, idąc z odmętów w odmęty,  
Chętnie starliby ślad swój i swoje odbicie...*

*Wiem, że boją się chwili, która zewsząd kroczy,  
A w której dłoń wyciągnę i pierwszego z brzegu  
Wytrącę, jak sen jeden z reszty snów szeregu,  
I zapytam o imię i zajrzę mu w oczy!*

*Ale który to będzie — nikt nie wie, nie zgadnie...  
Przechodzą, los nieznanym tłumiąc w płaszczów bieli.  
A ja dłoń opóźnioną wyciągam bezradnie  
Do tych, co już mijają i już przeminęli...*

(Leśmian 1957, s. 354–355.)

Postavy, jež se v Leśmianově básni zjevují, jsou – pro básníka charakteristicky – bytostmi z pomezí bytí a nebytí, uvízlé kdesi mezi životem a smrtí. Jako by nechtěly poodhalit vady své nedokonalé existence, kterou lze snadno bagatelizovat, ba dokonce zničit („*Wiem, że boją się chwili, która zewsząd kroczy, / A w której dłoń wyciągnę i pierwszego z brzegu / Wytrącę, jak sen jeden z reszty snów szeregu, / I zapytam o imię i zajrzę mu w oczy!*“ Leśmian 1957, s. 354). Symbolickým gestem, které by mohlo odhalit falešnost, respektive nedokonalost jejich existence, se stává moment pojmenování. Okamžikem, kterého se tajemné postavy obávají, je chvíle, kdy se jich někdo zeptá na jméno. To, po čem mnohdy

marně touží golemové (být pojmenován a vejít tak alespoň v nějakou formu života), by mohlo Leśmianovy postavy definitivně zahubit...

## 7.10 „Słowa do pieśni bez słów“

### Leśmianův jazyk

Zastavme se na závěr – obdobně jako u Aleksandra Wata a Bruna Schulze – ještě stručně u vztahu Bolesława Leśmiana k jazyku. Aleksandra Wata zajímá primárně živel slova, Bruna Schulze věty, a Bolesław Leśmian klade důraz především na specifika básnického jazyka, respektive jeho organizace, zejména na rytmus. Włodzimierz Bolecki nicméně upozorňuje na fakt, že Leśmiana a futuristy spojuje právě zaostření na slovo jako základní prvek, s nímž umělec pracuje – zatímco pojítkem mezi Leśmianem a Schulzem je idea návratu do stavu „prvotnosti“, původní jednoty a komplexnosti.<sup>696</sup> Podobně se i Michał Głowiński, aniž by všechny tři autory explicitně srovnával, zdá hájit tezi, že Leśmian stojí – zejména ve své básnické praxi, nikoli teorii – kdesi mezi Watem a Schulzem: „(...) liczą się nie tyle izolowane słowa, ile to, co się dzieje między nimi.“<sup>697</sup>)

Také Leśmian vnímal skutečnost primárně prizmatem jazyka. Podobně jako Schulz přitom rozlišoval všední jazyk „prózy“ a poezii, která je živlem skutečného života. Ani u autora *Louky* nenajdeme přesvědčení o hranici oddělující jednoznačně skutečnost, jež nás obklopuje, a jazyk (jazykem je v tomto případě myšlen právě jazyk poezie). Podstatou básnického jazyka je přitom podle Leśmiana rytmus („...pierwiastek upojeń, oszołomień i uczuciowych, nielogicznych nakazów, którym się stają posłuszne – oddzielne słowa...“).<sup>698</sup> Díváme-li se na svět okem básníka (jehož pero se nechává vést právě rytmem), můžeme se přiblížit pravdě: „Świat, badany myślą rozspiewaną i upojoną, bliższy jest może prawdy niż ów drugi, postrzeżony myślą suchą, ubiegającą się o zaszczytne miano ścisłej.“<sup>699</sup>

Leśmianův důraz kladený na rytmus (a rovněž tak rým) bývá často vysvětlován poněkud zjednodušeně vlivem mladopolské poetiky, respektive inspiracemi lidovým folklorem a ústní slovesností. S tím však – oprávněně – nesouhlasí Michał Paweł Markowski:

<sup>696</sup> BOLECKI, Włodzimierz. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. 2. vyd. Kraków: Universitas, 1996, s. 233–235.

<sup>697</sup> GŁOWIŃSKI, Michał. *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, op. cit., s. 71.

<sup>698</sup> LEŚMIAN, Bolesław. Rytym jako światopogląd. In: *Szkice literackie*, op. cit., s. 66.

<sup>699</sup> *Ibidem*, s. 67.

„Powody były zgoła odmienne niż tylko literacki anachronizm czy też – jak często trafnie podkreślano, zgodnie zresztą z wyznaniaми samego poety – silne wpływy ludowego folkloru. Dla Leśmiana, idącego tu zresztą za rosyjskimi symbolistami, rytm poetycki był nie tyle chwytem konstrukcyjnym utworu, ile sposobem widzenia świata.“<sup>700</sup> Také Leśmian, podobně jako Schulz, uvažuje v tomto kontextu nad návratem (básnického) slova k jeho kořenům, k jeho původní jednotě a celistvosti. Tu ještě nenarušovala logičnost a abstraktnost „prozaického“ jazyka. Jazyk v očích Leśmiana nemá plnit pouhou komunikační funkci. Jazyk má člověku umožnit návrat do ztraceného ráje, má přispívat k tomu, aby svět znovu nabył své někdejší jednoty.<sup>701</sup> Právě ono obecné směřování k dokonalé harmonii a jednotě pomocí oživení básnického jazyka je u Leśmiana tím, co jej – byť velmi volně – pojí se židovskou tradicí slova.

Ještě jednu zajímavou paralelu bychom však při srovnání Leśmianova přístupu k jazyku a jazykových spekulací kabalistů odhalili: je-li jazyk neoddělitelný od skutečnosti, je tato skutečnost de facto jazykové povahy. Stvoření existujícího světa a užití slov jako nástroje takového stvoření spolu musí souviset. Jazyk je tedy tím, co umožňuje vytvářet i nové světy, plní zásadní „stvořitelskou“ funkci. Nejlepším dokladem takové představy jsou Leśmianovy neologismy. Již v souvislosti s tvorbou Aleksandra Wata jsme připomněli sklon židovské mystiky využívat k popisu, respektive výkladu specifických duchovních prožitků nezvyklého jazyka, či přímo nejrůznějších novotvarů, jež měly takovou – člověka (ale i sám běžný jazyk) dalece přesahující – zkušenost zachytit a přiblížit druhým. Tzv. numinózní slova, o nichž v tomto kontextu píše Gershom Scholem, charakteristická zejména pro ranou židovskou mystiku, například mystiku merkavy,<sup>702</sup> vyrůstají v podstatě z téhož přesvědčení: svět stojí na jazykové invenci, která jediná se dokáže přiblížit podstatě skutečnosti, je s to zachytit jeho smyslovou bohatost. Právě smysly jsou pro Leśmiana autentickým svědectvím o prožívání světa.<sup>703</sup>

---

<sup>700</sup> MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, op. cit., s. 95.

<sup>701</sup> LEŚMIAN, Bolesław. Rytm jako światopogląd. In: *Szkice literackie*, op. cit., s. 68. (Srov. *ibidem*: „Oddzielne, pochwycone w godzinie śpiewu przedmioty zatracają narzucone sobie życiem codziennym znaczenia, wypełniając się nagle treścią, która je splata razem w jedną nierozzerwalną harmonię.“)

<sup>702</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyctzm żydowski i jego główne kierunki*, op. cit., s. 74–76.

<sup>703</sup> Michał Paweł Markowski staví proti Leśmianově důrazu na smyslovou zkušenost tvorbu Tadeuze Peipera, představitele tzv. Krakovské avantgardy, který naopak vycházel z předpokladu primárně intelektuální zkušenosti („Biegun pierwszy (Leśmian) to biegun muzycznej epifanii. Biegun drugi (Peiper) to biegun intelektualnej konstrukcji. Opozycja Leśmiana i Peipera powtarza podstawową opozycję poezji nowoczesnej: doświadczenia zmysłowego i intelektu.“ MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, op. cit., s. 112.)

Je-li Leśmianova básnická ontologie v zásadě negativní (zajímají jej různé formy „neexistence“),<sup>704</sup> je i jeho jazyk namnoze „negativní“ (a v tomto bodě se v mnohém stýká s podobným fenoménem v rámci židovské mystiky, která například sféru Božství, i vzhledem k jejímu zcela odlišnému ontologickému statusu, charakterizuje právě „negativně“, neboť pro popis „pozitivní“ neoperuje adekvátními slovy). Michał Głowiński, který věnoval Leśmianově práci s jazykem velkou pozornost, charakterizuje Leśmianův „negativní slovník“ jako slova privativní, jejichž základní sémantickou strukturu popisuje slovy „coś jest pozbawione czegoś“.<sup>705</sup> Proto je poezie Bolesława Leśmiana zaplněna „bezsvěty“, „bezčasím“ atd. To vše přitom vrcholí v již analyzovaném pojmu nicoty.

Za Leśmianovými jazykovými experimenty, zejména v rovině slovtvorby, stojí totéž přesvědčení, jaké zakládá jeho obrazy nicoty – potencialita, jež se v jazyce skrývá.<sup>706</sup> Zmíněné Leśmianovy neologismy slouží jednak sémantickému obohacení (k postižení neobyčejně ontologicky bohatého a různorodého světa Leśmianovy poezie), jednak v sobě skrývají tvůrčí potenciál. Klade-li i Bolesław Leśmian důraz na váhu aktu pojmenování, stává se právě jazykový novotvar tvůrčím prvkem – a básník se tak zároveň stává stvořitelem.

V Leśmianově poezii najdeme básně, které pracují především s hláskovou instrumentací (například *Przemiany*), obdobně jako v případě některých futuristických textů Aleksandra Wata, ačkoli samozřejmě nikoli v tak radikální podobě. Tato instrumentace přitom slouží (možná překvapivě) i podobnému účelu: zachytit „dějbu slov“, bytostně jazykový charakter dynamického světa, proměnlivou skutečnost, již se stal běžný konvenční jazyk příliš těsný. Na rozdíl od Wata – a to rovněž v rovině využití neologismů – však Leśmian zůstává věrný svým modernistickým, respektive mladopolským kořenům a spíše se podřizuje gramatickým pravidlům polštiny, nerozbíjí je, nedovádí svoji hru s jazykem k tak radikálním závěrům jako autor *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego*

---

<sup>704</sup> Srov. GŁOWIŃSKI, Michał. *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, op. cit., s. 136: „Nicość, ujmowana w kategoriach przestrzennych i skojarzona ze śmiercią, jest podstawowym czynnikiem w Leśmianowskiej ontologii negatywnej.“

<sup>705</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>706</sup> Sylwia K. Jurkowska klade podobnou představu i do souvislosti s bergsonovskými inspiracemi: „Wszechogarniająca, twórczą zmienność, uważaną przez francuzkiego filozofa za istotę świata, Leśmian przypisuje sferze poezji, a ściślej mówiąc – jej języka. (...) autor *Łąki* dąży do stworzenia takiej poezji, która – podobnie jak natura – byłaby domeną wolności i dynamizmu. Miałyby to być rzeczywistość naśladowująca kreacyjność samego bytu i – tak jak on – wolna w swym twórczym działaniu.“ (JURKOWSKA, Sylwia K. *Autonomizacja języka poetyckiego Leśmiana*. In: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, op. cit., s. 366.)



*piecyka*.<sup>707</sup> Zejména zůstává Leśmianovo slovo vázáno na designát, jakkoli by ten byl pojímaný netradičně, například v podobě nekonečně potenciální nicoty či ontologicky originálních forem bytí, nejrůznějších leśmianovských „nevtělení“ apod., jež však v autorově podání zůstávají současně nezvykle konkrétní. Leśmian sice svoji poezii zalidňuje bytostmi, jejichž status neodpovídá tradiční ontologii, avšak jeho slovo (i to nově vytvořené) jako jazykový znak se stále jednoznačně vztahuje k této „nové realitě“. Básník tvoří nové světy – a tyto zároveň okamžitě („novým slovem“) pojmenovává.

### *Słowa do pieśni bez słów*

*Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny? Sam się przeinacz!*  
*Razem z chmurą się splomien w zórz szkarlatnej zagęście.*  
*A ja – obłądny nie istniejących zdarzeń wspominać –*  
*Bywam tobie najbliższy tylko we śnie i w kłęsce...*

*Nie było dolin – a jednak smutek stał w dolinie...*  
*I choć wrózek nie było – w mgłach mówiono o wrócce...*  
*Brzegiem obłoków fiolet płynie. Myśli, że płynie.*  
*Sen się boczy na tego światel w nicość rozprószcę.*

*W odmętach nocy niech ciał się strzeże bezbronne ciało,*  
*Niech swe losy przesłania byle jakim błękitem.*  
*W moim ogrodzie coś się znagliło i zaszemrało –*  
*Zaszemrało, jak gdyby ktoś się rozstał z niebytem.*

*Znam ja na pamięć jedną dziewczynę... Znam jej westchnienia*  
*I mym ustom uległość pieszczotliwie zawilq.*  
*Nic w niej nie było, oprócz uśmiechu i przeznaczenia –*  
*I kochałem ją za to, że więcej nie było.*

---

<sup>707</sup> Výjimka nicméně potvrzuje pravidlo. Takovou výjimkou je u Leśmiana jazyková figura, kterou Michał Głowiński nazývá „modelováním spojovatelnosti výrazů“. Viz GŁOWIŃSKI, Michał. *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, op. cit., s. 75–90. Neustálá oscilace mezi respektováním pravidel a libovolností v nakládání s jazykem je přitom podle Głowińského nejpodstatnější charakteristikou Leśmianova básnického jazyka (*ibidem*, s. 64).

*Znam taką duszę, co cmentarniejąc nie do poznania,  
Sztuczną różę w śmierć niosła... Była niegdyś różystką...  
Skąd ten świat cały? – I róże sztuczne?... I czyjeś łkania?  
I ja – w świecie – i ptaki – i pogrzeby – i wszystko?*

*Znam ja zlocistość, co śni się niebu w imię rezedy...  
Dla snów błędnych jest człowiek – lada bożą ustronią.  
Grał niegdyś wieczór – i łódź się moja rozbiła wtedy  
O tę zgubną zlocistość. Tak się stało, że o nią.*

*Zorza dokrwawia swój żal do nieba w czerwieniach pustych,  
A obłoki gasnące chcą w bezludny świat urósć.  
Czymże jest dla mnie – albo dla jezior – albo dla brzóz tych  
Głuchoniemej wieczności zaraźliwość i burość!*

*Czym tajemnicę w niepowtarzalnych dreszczach roztrwonil,  
Gdym twe ciało w ciemnościach pieszczotami przejaśnił?...  
Świat się już dla mnie dość nanicestwił i nastronił –  
I jam dość się dla świata naczłowieczył i naśnił!*

*Śpieszno mi teraz do zmartwychwstania kilku topoli,  
Co szumiały w pobliżu zanikłego w snach domu!  
Śpieszno mi teraz do zatajonej w gwiazdach niedoli,  
Którą muszę sam przeżyć, nic nie mówiąc nikomu.*

*I co ja zrobię po śmierci z sobą i całym światem?  
Czy w twych łzach się zazłocę? Czy się we mgle – zniebieszczę?  
Mrok nieodparty zszedł się w ogrodzie z bezwolnym kwiatem –  
Myśmy byli w tym mroku i będziemy tam jeszcze!*

(Leśmian 1957, s. 468–469.)

Michał Głowiński spatrjuje v básni *Słowa do pieśni bez słów* ze sbírky *Napój cienisty* shrnutí básníkova uměleckého programu. Píseň podle něj nemá slova právě proto, aby se nestala jasně definovanou a přísně logickou záležitostí – až píseň beze slov má podle názoru polského badatele schopnost aktivovat imaginaci člověka, jeho intuici. Opět se tak vracíme

k otázce „nedořečeného“, nepojmenovatelného, k obrazům potenciálně nekonečně aktualizovaným („konkretizovaným“) ve slovech, která však musí čtenář nejprve najít, pokaždé v jiné podobě, respektive konfiguraci. „Pieśń bez słów – jak z samej formuły wynika – jest bytem pozasłownym („pozasłownym trwaniem“), jest dziedziną pierwotności tak w człowieku, jak w naturze, jednakże musi ujawniać się w słowach, dzięki nim może zostać oswojona i wyrażona. Podstawowy problem poetycki Leśmiana to nie ‚odpowiednie dać rzeczy słowo‘, ale odpowiednie dać pieśni bez słów – słowo.“<sup>708</sup> *Słowa do pieśni bez słów* tak zároveň vyhrocují leśmianovské dilema: slovo je primárně tvůrčím prvkem sloužícím k nazývání (a poezie se tak i v Głowińskiego očích přibližuje magii), ale také cestou jak se dobrat tajemství, navrátit se k původnímu Slovu, jež stálo na počátku stvoření. Celá báseň je jakýmsi proudem vjemů, pokusů zachytit cosi z tohoto tajemství, ač si je básník vědom nezvladatelnosti takového úkolu. Co básník slovy nazve, to se na okamžik zjeví (máme-li parafrázovat Głowińskiego).<sup>709</sup> Ale zjeví se právě jen na okamžik. Proto mohou věci současně být i nebýt („*Nie było dolin – a jednak smutek stał w dolinie... / I choć wróżek nie było – w mgłach mówiono o wróżce...*“ Leśmian 1957, s. 468).

*Słowa do pieśni bez słów* jsou jedním z pokusů odkryt adekvátní podobu „posvátného textu“, nejvyššího tajemství, jehož symbolem zůstává píseň beze slov, respektive píseň, jejíž pravá slova zůstávají skrytá, člověku neodostupná. Princip je podobný schulzovskému hledání skrytého textu světa. V básni *Słowa do pieśni bez słów* se Leśmian pokouší zachytit alespoň útržky takového skrytého textu. Jak uzavírá Anna Czabanowska-Wróbel: „Sposób, w jaki poszczególne słowa łączą się w tym wierszu ze sobą, pozwala na odkrywanie nowych, dopiero potencjalnych znaczeń, które wyłonią się z nowych związków pomiędzy słowami, a zarazem dostrzeżenie starych, które spod nich prześwitują. Jakby podkładanie pod stare struktury rytmiczne nowych słów było właśnie procesem odnawiania świata“.<sup>710</sup>

---

<sup>708</sup> *Ibidem*, s. 60.

<sup>709</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>710</sup> CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?“ Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, *op. cit.*, s. 98.

## 8. Závěr

V předložené práci jsme vyšli z tezí hermeneuticky orientované literární vědy, jež staví do popředí porozumění textu, ale i interpretativní zkušenost člověka. Zásadní pro nás byly nejen otázky kladené textu (a následné hledání odpovědí na ně v širším kontextu tvorby daných autorů i v kontextu tradice židovské mystiky), ale také vztah vznikající mezi literárním textem a tradicí, v našem případě židovskou religiózní tradicí (včetně nejrůznějších – širě pojímaných – intertextuálních vazeb či toho, jak tyto vazby fungují v rámci daných literárních děl a jak se podílejí na konstituování jejich smyslu). Přihlédnuto bylo i k vybraným konceptům tradiční židovské mystické hermeneutiky, které mnohdy představují zajímavou paralelu k myšlenkám moderní literární hermeneutiky (a jejichž ohlasy se zdají být přítomny i v řadě z analyzovaných textů).

Aleksander Wat, Bruno Schulz i Bolesław Leśmian měli židovské kořeny, avšak každý z nich je reflektuje odlišným způsobem – analýza jejich meziválečného díla v kontextu židovské religiózní, respektive mystické tradice tak přináší pokaždé jiný pohled na tuto problematiku. Aleksander Wat se narodil v rodině zbožného kabalisty, který však své děti k víře nevychoval a Wat tak (i díky své politické a světonázorové orientaci) od počátku směřoval spíše k ateismu, jak sám často zdůrazňoval. Přesto absenci určitého duchovního ukotvení hořce prožíval<sup>711</sup> a čím dál tím častěji takové ukotvení i vyhledával, jak posléze naznačuje zejména jeho poválečná tvorba. Přispět k tomu mohly i jeho zvláštní duchovní prožitky, jím samým označované za „mystické“, z doby věznění v sovětských vězeních za druhé světové války. Jako aktivní futurista se tradici, včetně té židovské, oficiálně vysmíval, i v raných textech se k ní však často vrací, jakkoli ještě v podobě parodované. I to je však jedna z poloh, v níž se židovská duchovní tradice v meziválečném období v polské literatuře projevuje. Wat navíc v řadě svých textů na židovskou tradici jednoznačně a vědomě odkazuje (příkladem Watovy erudice v otázkách židovských reálií, judaismu i židovské mystiky může být kupříkladu povídka *Żyd wieczny tułacz* ze souboru *Bezrobotny Lucyfer*).

Bruno Schulz vyrostl rovněž v židovské rodině, nijak aktivně se však do náboženského života svého rodného města a místní židovské komunity nezapojoval (a na rozdíl od Wata se k vlastnímu „židovství“ explicitně nevyjadřoval). Neznamená to však, že

---

<sup>711</sup> Víra byla pro Wata neustálým bojem: „(...) obcowanie z Bogiem to walka najcięższa z wszystkich, ciągle, dusz, umysłów.“ (WAT, Aleksander. WAT, Aleksander. Kartki na wietrze. In: WAT, A. *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 263.)

čtení Schulze touto optikou nemá své opodstatnění a že nemůže nabídnout podnětné úvahy. Lublinský literární historik Władysław Panas byl sice přesvědčen o zásadní Schulzově inspiraci konceptem tzv. luriánské kabaly, ve skutečnosti jsou však narážky na židovskou mystiku a některé její základní, namnoze zobecnělé představy poměrně rafinovaně ukryty pod vrstvou Schulzova specifického synkretismu a různými způsoby modifikovány.

Bolesław Leśmian reprezentuje ještě jiný pohled – právě jeho dílo má k tradici židovské mystiky a k možné interpretaci jeho textů touto optikou nejdále (básník sice pocházel z židovské rodiny, avšak ta měla k judaismu jen volný vztah). V některých básních (*Kabala*) se Leśmian vysmívá zlidovělé, pokroucené představě o kabale, blízké spíše okultním naukám, jinde jsou možné narážky na ni hlouběji zašifrovány, na první pohled zůstávají skryté a projevují se spíše v rovině jakýchsi obecných principů, na nichž Leśmianovo básnické dílo stojí (motivy prázdnoty, nicoty, metamorfózy, specifické ontologické dynamiky autorova básnického světa, vztahu člověka k Bohu apod.). Čtení těchto motivů v kontextu židovské mystické tradice nabízí jejich nové nasvícení.

I naše závěry tak korespondují s tezí Władysława Panase, podle něhož lze vyčlenit dvě roviny „židovské topiky“ – jednak rovinu určitých stereotypů a klišé, obecně tradovaných, a jednak reálné vlivy judaismu.<sup>712</sup> Zatímco Aleksander Wat by se vřazoval do roviny druhé, Schulz a Leśmian se zdají využívat spíše jistých zobecněných představ, respektive si vybírají některé jejich aspekty a prolínají je s jinými (Schulz propracovaněji, Leśmian spíše na okraj svého díla).

Aleksander Eliaz Chwat vešel pod jménem Aleksander Wat do širšího povědomí především jako futurista, básník, který se svým příznačně znějícím debutem – *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* (tzv. *Piecyk*) – zařadil mezi nejvýznačnější představitele radikální polské avantgardy. Již Watovým debutovým dílem však probleskuje cosi, co prostupuje celou autorovou tvorbou a ještě silněji se projevuje v jeho pozdějších dílech: více či méně skryté prvky židovské religiozity, včetně její polohy mystické. Textem *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsoželaznego piecyka* (a nikoli pouze jím) se proplétají odkazy na celou řadu představ a symbolů z okruhu gnóze, mystiky (nejen židovské) či alchymie. Autor se mezi nimi s lehkostí pohybuje a hraje si s nimi. Stejně tak si pohrává s mozaikou významů skrytou za nimi. Taková představa může

---

<sup>712</sup> PANAS, Władysław. *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin: Dabar, 1996.

vyrůstat i z židovské mystické tradice, v níž je svět vnímán jako šifra, zakódovaný a skrytý komunikát, k němuž je třeba najít klíč.

Přes Watův „antináboženský“ postoj, deklarovaný v raném futuristickém období (který lze ostatně chápat i jako postoj ve své podstatě religiózní, pouze založený na negaci – viz koncept „nihilistického mystika“, jak jej formuluje kabala), je judaismus jedním (ačkoli jistěže nikoli jediným) z kontextů, k němuž se Watovo pojetí *sacrum* (tedy toho, co člověka spojuje se sférou transcendentna) vztahuje. O využití topiky a obraznosti z okruhu židovské religiózní, respektive mystické tradice svědčí kupříkladu raná báseň *Policjant*, v níž se ústřední postava policisty-ochránce pořádku proměňuje v mocného vládce jednoznačně vybaveného atributy starozákonního Boha (mj. odkazy na Tóru, motiv „třetího oka“ – symbolu prozřetelnosti, vědoucečnosti a moudrosti, představa Boha jako dárce Zákona apod.).<sup>713</sup> I tady, podobně jako mnohdy v textu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka*, je přitom taková obraznost podrobována parodickému a grotesknímu přetvoření (Bůh-policista, groteskně zveličelý, tak například cinká želízky, zlomyslně trestá člověka za sebemenší přestupek, ale zároveň se mu člověk skrze naději v jeho záhubu vysmívá). Watova koncepce poezie je záměrně natolik heterogenní, že se zdá jednoznačně vyzdvihovat svou „parodickou linii“ na úkor linie „sakrální“. Jednu polohu však nelze oddělit od druhé.

Lidské vědomí je u Wata implicitně vymezeno, ohraničeno kulturními kódy,<sup>714</sup> klíčovým rysem se stává intertextualita („svět utkaný z jazyka“), specifické „mnohohlasí“ čerpající z různých tradic (mj. právě kabaly, ale i alchymie, světových mytologií apod.),<sup>715</sup> hermetické pojetí textu (viz experimentální básnická próza *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka*, v níž sledujeme poněkud chaotický proud obrazů sjednocený povětšinou jen postavou hlavního hrdiny a vypravěče v jedné osobě, v nichž se projevuje postupný rozpad jeho osobnosti vrcholící v závěrečném obraze „rozdvojeného Já“, které si symbolicky prohlíží samo sebe ve dvířkách titulních „mopsoželezných kamínek“).

---

<sup>713</sup> Bůh je v této básni líčen jako surový dohlížitel nad člověkem, a to navíc obrovských, de facto nepopsatelných rozměrů (Wat se tak vrací ke kontroverznímu fenoménu antropomorfního jazyka, jímž býval Bůh i v některých kabalistických textech líčen). Takové obrazy lze číst například v kontextu mystického spisu *Šiur koma* („Měření postavy“) z 5. století, jenž uvádí popis postavy nepředstavitelných rozměrů, kterou spatřil prorok Ezechiel na Božím trůně.

<sup>714</sup> VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazoburca*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997, s. 305–320.

<sup>715</sup> „*Piecyk* nie jest utworem, który mógłby powstać na ulicy. Miejscem jego narodzin jest oczywiście Biblioteka.“ (BOLECKI, W. *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*. In: BOLECKI, W. *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 104.)

V rámci kapitol věnovaných Aleksandru Watovi jsme analyzovali vybrané watovské motivy zakořeněné v judaistické tradici, jež jsou podstatné i pro širší kontext autorovy tvorby (kromě zmíněného okruhu motivů souvisejících se slovem a textem se jedná například o obrazy nicoty, protikladu světla a temnoty, sexuální symboliku nebo o motiv zrcadla jako místa prostupování různých světů, metaforu mystických prožitků či jako symbol uspořádání vesmíru aj.). Velmi zajímavou se ukázala být Watova práce s jazykem (srov. futuristický koncept „osvobozených slov“). Právě ve Watových futuristických experimentech se slovem (jejichž specifika zdůrazňovaly už futuristické manifesty, na nichž se i Wat podílel) se již v této rané fázi autorovy tvorby, zdánlivě zavrhuující vše, co do té doby kultura přinesla, zračí jistá analogie s kabalistickým přístupem k jazyku. Avantgardní princip osvobozených slov a snaha nejprve rozbít veškeré existující struktury a na jejich ruinách potom vybudovat nový svět může upomenout mimo jiné na kabalistické permutace písmen, jež také nejprve „bořily“ původní strukturu textu, aby posléze – téměř jako zásahem demiurga – sestavily z jednotlivých osvobozených prvků nový celek. (Podobný je i specificky subversivní vztah k tradici.<sup>716</sup>) Znak přitom odkazuje k dalšímu znaku a autor využitím tohoto postupu komplikuje sémantickou situaci textu. Watova specifická textová kombinatorika má pak své důsledky i pro pojetí subjektu promlouvajícího v textu, pro způsob, jímž je ono výše zmíněné rozdvojení subjektu v *Piecyku* charakterizováno. Čím více využívá autor postupy a figury opakování, přeskupování a kombinování (a tím je zároveň tematizuje), tím výrazněji se ono Já rozpolcuje, rozpadá, štěpí.

Zajímavým doplněním Watovy rané básnické tvorby jsou jeho prozaické texty z 20. let. Jsou-li Watovy futuristické básně (*JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsozelaznego piecyka* nevyjímaje) voláním po světě bez Boha, jakkoli bolestně prožívaným, pak jeho povídky ukazují důsledky takového aktu odstříhnutí světa od Boha. Wata se zdá fascinovat problematika světa zbaveného Boha i důsledků, jaké má absence Boha jako základního duchovního ukotvení pro člověka. Například v povídce *Bezrobotny Lucifer* se i d'ábel – vedle Boha – stává nepotřebným. Povídka *Żyd wieczny tułacz* je zase svéráznou antiutopickou groteskou odehrávající se v budoucnosti, v níž dojde ke zvláštnímu smísení židovství a katolicismu (navíc s jasnými odkazy na židovskou pseudomesiášskou tradici, například učení Jakuba Franka).

---

<sup>716</sup> LIPSZYC, Adam. Mesjanizm i awangarda, czyli fantazja historiozoficzna na motywach frankistowskich. *Tekstualia*. 2009, č. 3, s. 112.

Watovo dílo současně představuje originální syntézu vybraných židovských a křesťanských představ či motivů. „(...) coraz głębiej w jestestwie swoim czuję się Żydem, dalekim potomkiem XI-wiecznego filozofa z Troyes, Raszi, komentatora *Biblii*, potomkiem pokoleń rabinów, z kasty kapłanów (...)“<sup>717</sup> „(...) szukałem ratunku w chrzcie, wierzyłem gorąco, chciałem wierzyć, że ten akt sakramentu, chociaż nie wyleczy mnie z moich bólów, ale da mi łaskę i siłę, i radość ich znoszenia.“<sup>718</sup> Tyto dvě poznámky Aleksandra Wata z jeho deníkových vzpomínek představují dva póly jeho (nejen literárního) hledání *sacrum*. Watova tvorba má tak svůj nepopiratelný religiózní rozměr, jenž se vztahuje především k tradici židovské, ale i křesťanské (po válce se nechal Wat pokřtít, ale ani v křesťanské víře nakonec nenalezl zakotvení; na postavě Ježíse Krista jej přitom fascinoval moment utrpení, psychologie člověka-Mesiáše opuštěného Bohem v okamžiku největší bolesti).

Také literární dílo Bruna Schulze prozrazuje možné inspirace židovskou mystikou, řada motivů, s nimiž Schulz pracuje, nachází svoji obdobu či paralelu v kabalistické vizi světa a jeho stvoření. Jedním ze základních východisek je Schulzova klíčová metafora světa jako textu, respektive knihy (Schulzova metaforika nezvykle často sahá po slovní zásobě ze sémantického pole pojmů „text“ či „psaní/čtení“). Schulzovi hrdinové – v řadě textualizačních metafor – neustále čtou svět kolem sebe a originálně si jej interpretují. Sledovali jsme v naší práci podobné hermeneutické motivy: princip konstruování „světa textu“ jako zašifrovaného komunikátu (v tomto kontextu je zajímavá především novela *Wiosna*: čtenář se v ní stává svědkem toho, jakým způsobem – s pomocí údajně posvátného textu – interpretuje svět kolem sebe její hlavní hrdina a vypravěč v jedné osobě, a spolu s ním pak pátráme po smyslu celého příběhu; jen neustálá interpretace znaků, jež nás obklopují, dává skutečnosti smysl – život je neustálou exegezí), důležitost komentáře či figuru palimpsestu/apokryfu (momenty, kdy dochází k prolnutí dvou či vícera textů, které krom jiného zakládá originální intertextualitu Schulzových próz), poukazující na skryté aspekty bytí. Ústředním bodem Schulzova literárního světa je pak Kniha (tajemný „Autentik“), symbol nedosažitelné dokonalosti, jakási obdoba židovské Tóry jako nejvyšší autority. Tóra byla pro židovské mystiky obdobným „*corpus symbolicum*“, <sup>719</sup> jakým je Kniha pro dětského vypravěče Schulzových próz. Stejně jako v jiných případech se i u těchto Schulzových motivů neustále proplétají odkazy na takřka posvátnou váhu textu a psaného slova s groteskními obrazy falešných či přizemních nápodob

---

<sup>717</sup> WAT, Aleksander. WAT, Aleksander. *Dziennik bez samoglosek*. In: WAT, A. *Dziennik bez samoglosek*. Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 231.

<sup>718</sup> *Ibidem*.

<sup>719</sup> SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*. Warszawa: Aletheia, 2007, s. 234.



takového textu („Autentik“ tak Schulzovi hrdinové nalézají ve zbytcích starého obrázkového katalogu plného absurdních reklam...).

Na stejném principu rozlomení mezi jakýsi stesk po posvátne a jeho váze na jedné straně a groteskní deformaci na straně druhé fungují u Schulze i jiné motivy, například motiv sekundárního stvoření (ergo nádoby božského konání – a současně rivalizace s Bohem), dovedený až k – opět originálně pojatému – obrazu stvoření, respektive oživení golema. Koncept „umělého stvoření“ je přitom u Schulze mnohem bližší starším židovským mystickým představám o jazykovém stvoření světa skrze akt pojmenování (i v kabale byl golem obvykle oživován kombinací písmen hebrejské abecedy), respektive stvoření golema jako jistého magického úkonu, než pozdějším modifikovaným legendám o umělé bytosti jakožto sluhovi člověka, respektive hrozbě, jakou takové stvoření pro člověka představuje. U Schulze se v něm dají odhalit dvě základní roviny: 1. fascinace hmotou jakožto prazárodkem všeho potenciálně existujícího („stvořitelného“)<sup>720</sup> i otázkou, jak lze hmotu formovat (viz otcovy demiurgické teorie i motiv tzv. fermentace hmoty, výrazný například v povídce *Traktat o manekinach*, ale projektovaný i do řady podobných obrazů rozrůstání a bujení) – a 2. motiv „ilegálního, heretického stvoření“, jisté konkurence Bohu, zahrnující v sobě i důraz kladený na demiurgické ambice člověka (Schulzovi hrdinové si libují v laciné, nedokonalé nápodobě Božího aktu stvoření, jenž tak podléhá groteskní deformaci). Výsledkem jsou pak nejrůznější nedokonalé, zmrzačené a „invalidní“ postavy, výplody těchto stvořitelských snah (například oživené voskové figuríny z novely *Wiosna*). S podobnými motivy úzce souvisí také princip metamorfózy. Schulze totiž fascinují nejrůznější momenty proměny, okamžiky, kdy se jedna forma či fyzická manifestace mění v jinou. To se týká jak jeho představy o golemovi (jehož příběh v sobě zahrnuje i moment zničení, tedy proměny zpět v nehybnou hmotu), tak například groteskní proměny postavy otce v nejrůznější podřadné formy bytí. Hmota není pro Schulze mrtvá, lze ji neustále tvarovat. Princip metamorfózy zakládá rovněž nezvyklou dynamiku Schulzova literárního světa.

Na Schulzově golemovském motivu je pak podstatný i moment pojmenování – dokud různé formy bytí nedostanou jméno, neexistují. Stejně tak si je ale Schulz vědom faktu, že to podstatné obyčejnými slovy nazvat nelze. Absolutní, respektive prvotní smysl člověku neustále uniká. Schulz se přitom „centru“, tedy onomu univerzálnímu smyslu, přibližuje

---

<sup>720</sup> Srov. např. jeden z původních významů slova golem v židovské tradici – golem byl chápán jako „pralátka“, zárodečná hmota, která teprve může nabýt různých konkrétních podob (viz např. IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*. Praha: Vyšehrad, 2007, s. 58–59; SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*. Praha: Fra, 2003, s. 145–146).

tematizací a prohlubováním poměrně uzavřené množiny obrazů, respektive metafor (v jeho prózách bují perifráze, řetězí se metafory a množí znaky, de facto na stejném principu jako v nich fermentuje hmota), avšak Schulzovo „mnohosloví“ je zúženo na minimální sémantické pole, dochází u něj k nezvyklé sémantické kondenzaci. Zatímco Watovy texty jsou silně heterogenní, u Schulze znamenají podobné variace v podstatě neustálý návrat k podstatnému (v různých podobách). „Centrum“ však zůstává nevyslovitelné a zároveň nedosažitelné. Nelze je pojmenovat (tedy nazvat cele a přesně), lze je pouze poodhalit za pomoci „jazykových zlomků“, náznaků, proudu perifrází. Jen citlivý komentář a pokus o jeho výklad nás tomuto smyslu může alespoň přiblížit.

Rovněž obrazy (s)tvoření ve *Skořicových krámech* lze číst v kontextu židovské mystiky. *Skořicové krámy* v sobě mají zakódovanu jak originální vizi kosmogonie, tak také eschatologie. Onu druhou rovinu podrobně analyzoval již Władysław Panas, zejména v podobě tzv. mesiášského motivu.<sup>721</sup> Jde-li o obrazy stvoření, nabízí Bruno Schulz poměrně konzistentní vizi opakující se v různých drobných variacích v mnoha jeho prózách. Lze v nich vyzorovat řadu na sebe navazujících obrazů: prvotní hloubka, jádro (beroucí na sebe často podobu prvotní prázdnoty) – vnitřní pnutí, iniciální vnitřní pohyb – první shluky hmoty šířící se prostorem – narůstající bohatství forem (často doprovázené světelnou symbolikou). Taková představa se zdá v základu korespondovat s kabalistickou představou o stvoření světa. I tam najdeme obraz prvotní prázdnoty (představa o dokonalém Božství, jež nelze opsat slovy, a proto bylo vykládáno jako Nicota) a následné světelné emanace směrem od „centra“ formující a strukturující stvořený svět.

Bolesław Leśmian je mezi třemi námi analyzovanými autory tím, v jehož tvorbě jsou ohlasy židovské mystiky nejméně zjevné. Pohled na jeho texty touto optikou však dokáže odhalit řadu podnětných aspektů a představuje zajímavé srovnání s autory výše uvedenými (rovněž v kontextu komplexnějšího pohledu na problematiku reflexe židovské mystiky u polských autorů meziválečného období). Jak již bylo řečeno, na první pohled zaujme Leśmianova báseň *Kabala*, která však nabízí namísto hlubší reflexe židovské mystiky obraz kabaly jako okultní vědy založené na vykládání karet na principu zlidovělého tarotu. (Může tím však upomenout na ještě další rovinu reflexe tradičních kabalistických představ, a sice tu stereotypní, zjednodušenou do podoby jakýchsi obecných, zlidovělých představ, jak je od 15. století tradovala mimo jiné i tzv. křesťanská kabala.)

---

<sup>721</sup> PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1997.

Vzhledem k širšímu kontextu židovské tradice zaujme básnická tvorba Bolesława Leśmiana, stojícího na pomezí modernistické poetiky Mladého Polska a meziválečného dvacetiletí, svým důrazem na zobrazování „neexistujících světů“, světů na pomezí mezi bytím a ne-bytím, svými obrazy nedokonalých forem existence (viz také „golemovská“ představa nedokonalého stvoření, např. v básních *Lalka* nebo *Bałwan ze śniegu*, kde se takovým „golemem“ stává falešný bůžek v podobě sněhuláka). Jako by se básník ptal: kolik mezistupňů existuje mezi „být“ a „nebýt“? Jak široká je ontologická paleta světa? Podobně jako u Schulze, ale ještě výrazněji, se zde projevuje určitá hierarchizovaná modalita bytí. Leśmianovy „heretické“ představy o možnostech zmnožit původně božský akt stvoření a vdechnout život nejrozmanitějším zmrzačeným formám bytí na okraji světa, jaký běžně zakoušíme, dovolují interpretovat jeho poetiku jako pokus o stvoření nových světů. Svět je přitom prezentován jako prostor porůznu roztroušených aspektů bytí, snad střípků původní dokonalosti, jejichž „posbírání“ nám teprve umožní nahlédnout celek. Například Leśmianovu báseň *Szewczyk* lze číst jako komentář k chasidské legendě o Henochovi, ševci, který „(...) při každém vpichu šidla spojoval nejen svršek se spodkovou usní, ale nýbrž i vše horní se vším spodním (...).“<sup>722</sup> Jako by Leśmianův švec, který chce Bohu ušít boty, následoval symbolicky Henocha a svým šitím „božského obutí“ sjednocoval horní a dolní svět, spojoval sféru lidskou a sféru božskou, neboť rituál chápala mystika jako kosmický úkon, jenž udržuje svět v chodu (a možná i pomáhá posbírat ony střípky původně dokonalého světa, tedy realizovat *tikkun*, nápravu světa po nepodařeném stvoření známém z luriánské kabaly, jež do světa rozšířilo prvky zla). Báseň *Szewczyk* mimochodem ještě jednou připomene tradici textů *štur koma* (viz pozn. 713) – i zde je Bůh líčen jako nedostupná a absolutní dokonalost, avšak hrdina básně si jej neumí představit jinak než jako lidskou bytost obrovských rozměrů. Bytost, které lze ušít boty...

Časté Leśmianovy motivy „nebytí“ (v různé jeho „hustotě“ a intenzitě) nabývají specifického významu v kontextu židovské mystiky. Leśmianova nicota a různé formy „neexistence“ totiž nejsou totální prázdnotou, ale spíše oblastí potenciality. Z beztvare nicoty („Podoba, kterou lze nazvat Nic, je nepopsatelně prorostlá beztvarostí.“)<sup>723</sup> postupně vyvstávají tvary a formy. Leśmian se zdá narážet mimo jiné na koncept stvoření *ex nihilo*, známý i ze židovské tradice. Židovská mystika jej však chápala specificky – rozlišovala totiž

---

<sup>722</sup> SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*. Praha: Volvox Globator, 1999, s. 121.

<sup>723</sup> SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*. Praha: Malvern, 2011, s. 39. Citát se vztahuje k charakteru dokonalého a nepoznatelného, skrytého Božství v kabale.

skrytou „podstatu Božství“ (tedy ono nepopsatelné a nekonečné „Nic“) a „Boha stvořitele“. Stvoření z ničeho v podání kabaly tak bylo spíše procesem postupné emanace z „Ničeho“ – a toto „Nic“ bylo jedním ze jmen Boha, synonymem dokonalosti. Takové „nic“ je v obou těchto případech spíše absolutní potencialitou, jež i u Leśmiana umožňuje plynulý přerod forem z jedné podoby do jiné. Vracíme se tak ještě jednou k principu metamorfózy, jenž se silně projevuje i u autora sbírky *Louka*. Metamorfózy v Leśmianových básních jsou jedním z prostředků, které slouží dynamizaci, zdůrazňují neustálé „dění se“. Motiv metamorfózy v poezii Bolesława Leśmiana lze číst rovněž v kontextu jiné židovské tradice, která věřila v převtělování duší (nazývané *gilgul*), jehož podstatou není nic jiného než právě metamorfóza.

Leśmianova specifická práce s jazykem (například řada neologismů) vybízí rovněž k zamyšlení nad postavením jazyka a slova vzhledem k jeho kreativnímu potenciálu (obdobně jako u Schulze; zatímco ten však hledá ukryté roviny „textu světa“, Leśmian experimentuje s nazýváním). Je-li jazyk neoddělitelný od skutečnosti, je tato skutečnost de facto jazykové povahy; jazykem – a z jazyka – pak lze vytvářet i nové světy a formy bytí, u Leśmiana také okamžitě pojmenovávané, právě nejrůznějšími novotvary. Navíc i Leśmian, podobně jako Schulz, uvažuje v kontextu svých jazykových experimentů nad návratem (básnického) slova k jeho kořenům, k jeho původní jednotě a celistvosti, již ještě nenarušovala logičnost a abstraktnost jazyka „prozaického“. Leśmianův „negativní slovník“ („bezčasí“, „bezsvěty“, „nebytí“ apod.) pak odpovídá jeho v zásadě negativní ontologii (zajímají jej různé formy „neexistence“).

Leśmianovu poezii nelze jednoznačně vztáhnout k žádné institucionalizované formě víry – možná byl Leśmianův vztah k víře obecně chladnější, jak o tom mohou svědčit například jeho obrazy váhajícího, pochybujícího, bezradného či zesměšňovaného Boha, nejrůznějších falešných bůžků či model apod. Bůh se u něj objevuje v mnoha různých podobách a nikdy jej nelze jednoduše ztotožnit s Bohem určitého konkrétního náboženství. I u Leśmiana přitom najdeme básně, v nichž se člověk snaží konkurovat Bohu (například *Pan Błyszczczyński*, kde si chce titulní hrdina stvořit vlastní svět, byť se opět – podobně jako u Schulze – stává stvořitelem nedokonalým, nebo poema *Eliasz*). Mnohým Leśmianovým hrdinům to zároveň umožňuje vstoupit s Bohem do přímého kontaktu. Protipólem jsou pak básně, v nichž Leśmian vyjadřuje pochybnosti ohledně moci či samotné existence Boha, respektive básně, ve kterých je Boží existence přímo zpochybněna. Bůh je často buď nepřítomen, mizí nebo se o něm přímo praví, že neexistuje (jako v básni *Jadwiga*). I pokud se

však Leśmianovi hrdinové setkávají s Bohem, nelze tyto obrazy vnímat jako zápis mystické zkušenosti, ani té groteskně podbarvené, jako tomu může být u Aleksandra Wata. Leśmian nebyl ani mystikem, ale ani ateistou. Bůh se v jeho poezii objevuje nejčastěji jako epifenomén,<sup>724</sup> je „jen“ jedním ze „způsobů existence“, projevuje se vždy jen v jednom ze svých aspektů, je dalším článkem Leśmianova ontologicky bohatého a mnohvrstevnatého světa.

Renate Lachmann, jak již bylo zmíněno v teoretickém úvodu, rozlišuje tři modely intertextuality: tzv. participaci, tropiku a transformaci. Žádný z námi analyzovaných autorů, respektive jejich textů se plně neblíží oné participaci, tedy „psaním vykonávané dialogické účasti na kulturních textech“ založené na principu opakování,<sup>725</sup> v tomto případě tedy účasti na textech (v širokém smyslu tohoto slova) reprezentujících židovskou mystickou tradici. Dáno je to zejména synkretickým a heterogenním charakterem jejich uměleckého díla. Pokud s touto tradicí všichni tři vstupují do dialogu (což namnoze činí), přetvářejí ji tak, že se ona stává organickou součástí jejich originální vize skutečnosti. Zejména dílo Aleksandra Wata se zdá blížit spíše tzv. tropice, tedy „tragickému boji proti cizím textům, nutně vepsaným do textu vlastního.“<sup>726</sup> V případě tropiky se podle Lachmann neopakuje, ale maže. Watovo dílo je však současně příkladem neúspěšného boje proti cizím textům a důkazem, že smazání stop po tradici není v úplnosti možné. Transformace, tedy „přivlastnění cizího textu, uskutečňující se prostřednictvím distance, suverenity a zároveň uzurpujícího gesta přivlastnění, které tento text skrývá, zastírá, hraje si s ním,<sup>727</sup> se tak nakonec stává organickou součástí literárního světa Wata i Schulze, a do jisté míry také Leśmiana. Právě transformace má totiž v pojetí Renate Lachmann za důsledek jistý synkretismus, ba přímo „esoteriku textu“. Watova hra s tradicí je přitom řízena primárně bouráním starého, respektive jeho parodizací, zatímco Schulz usiluje spíše o „návrat ke kořenům“, o jakousi renovaci, o scelení.<sup>728</sup>

Všem třem je pak společný specifický vztah ke slovu a k jazyku, fascinace slovem a jazykem jakožto tvůrčím prvkem. Reflexe jazyka a jeho vztahu ke světu i nejrůznější

---

<sup>724</sup> ROWIŃSKI, Cezary. *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*. Warszawa: PWN, 1982, s. 174–181.

<sup>725</sup> LACHMANN, Renate. Mnemotechnika a simulakrum. In: LACHMANN, R. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 39.

<sup>726</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>727</sup> *Ibidem*.

<sup>728</sup> Kdybychom měli navázat ještě na Homoláčovo pojetí intertextuality (HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996), jsou zejména texty Aleksandra Wata dobrým příkladem skutečné intertextuality (jak ji Homoláč v kontrastu k tzv. architekturní a metatextualitě vymezuje), neboť ta v sobě podle autora zahrnuje i tematizaci vztahu příslušného textu k pretextu.

hermeneutické motivy a jazykové experimenty najdeme u každého z nich. Právě důraz kladený na otázky jazyka, slova (včetně slova „osvobozeného“), potažmo textu nás vedly k úvaze o možných souvislostech mezi tvorbou těchto autorů a myšlenkovým světem židovské mystické tradice, v níž koncept slova, respektive textu sehrává klíčovou roli. Domníváme se, že právě topoi vztahující se ke slovu a textu představují zastřešující kontext pro řadu dalších motivů a obrazů, které se v tvorbě Wata, Schulze i Leśmiana vyskytují, včetně například často mylně vykládaného motivu golema (viz také například schulzovský motiv *Knihy*, „estetika hry s písmeny“<sup>729</sup> a mozaika významů skrytá za nimi v díle Aleksandra Wata apod.). Zejména Aleksandru Watovi a Bruno Schulzovi je pak společná snaha hrát si s textem, přeskupovat jej (svým způsobem analogicky k textové kombinatorice či písmenné permutaci známé z kabalistické hermeneutiky), podrobovat jej nejrůznějším metamorfózám, abychom se dobrali podoby, která se co nejvíce přibližuje „pravdě“ (či schulzovským „kořenům bytí“). Futuristické dílo Aleksandra Wata je příkladem radikálního experimentu směřujícího k desémantizaci, zejména v tzv. namopanikách, básnických textech, v nichž hlavní roli plní hlásková instrumentace, podtržená navíc netradiční futuristickou ortografií demaskující konvenčnost zápisu. Již ve Watově *Piecyku* hrála podstatnou roli redukce logické syntaxe do podoby „svatého blábolení“,<sup>730</sup> zbavení syntaxe racionality,<sup>731</sup> psaní ve stavu „přistínění vědomí“, osvobození temných, hlubinných slov a významů.<sup>732</sup> Oslabená referenční funkce a jistá deformace běžného, zažitého jazyka je nejzřejmější právě u Wata. Jistou paralelou mezi Watem a Leśmianem pak může být časté využívání novotvarů. Schulzův literární svět je pak mimo jiné i praktickým příkladem prolínání světa a textu: víra Schulzových hrdinů v transcendentní pravdu (jejíž zárukou byl v judeokřesťanské tradici Bůh, dávající „textu světa“ smysl) trvá jen do okamžiku, než je nahrazena neméně autentickou vírou ve smysl, jenž „textu světa“ dávají (namísto Boha) sami hrdinové *Skořicových krámů* a jejich vlastní interpretace světa. Role čtenáře a stvořitele („sekundárního demiurga“) se tak neustále prostupují.

Snad se nám podařilo doložit, že každý ze tří námi analyzovaných autorů nabízí jiný pohled na problematiku reflexe židovské mystické tradice v literatuře. Dílo všech tří je však originálním dialogem s touto tradicí. Intertextuální navázání na kabalistickou tradici se přitom

---

<sup>729</sup> LACHMANN, Renate. Mýtus nebo parodie. In: LACHMANN, R. *Memoria fantastika*, op. cit., s. 103.

<sup>730</sup> WAT, Aleksander. Coś niecoś o *Piecyku*. Brulion. In: WAT, A. *Wybór wierszy*. Wrocław: Ossolineum, 2008, s. 308.

<sup>731</sup> *Ibidem*, s. 311.

<sup>732</sup> *Ibidem*, s. 311–312.

mnohdy (zejména u Wata, zčásti i u Lešmiana) nevyhýbá ani kritickému či polemickému vymezení. I zde však platí, že jakékoli využití podobných intertextuálních vazeb (v širším pojetí) přináší obohacení a oživení dané tradice, její zasazení do nového kontextu, podnětnou konfrontaci založenou na dialogu a komentáři.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### Primární literatura:

*Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. JAROSIŃSKI, Z., ed. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.

LEŚMIAN, Bolesław. *Poezje zebrane*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1957.

LEŚMIAN, Bolesław. *Szkice literackie*. TRZNADEL, J., ed. Warszawa: PIW, 1959.

LEŚMIAN, Bolesław. *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. TRZNADEL, J., ed. Kraków: Arcana, 1998. ISBN: 83-86225-12-2.

SCHULZ, Bruno. *Księga listów*. FICOWSKI, J., ed. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.

SCHULZ, Bruno. *Proza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964.

SCHULZ, Bruno. *Szkice krytyczne*. KITOWSKA-ŁYSIAK, M., ed. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2000. ISBN: 83-227-1520-X.

WAT, Aleksander. *Bezrobotny Lucyfer i inne opowiadania*. BOLECKI, W. a J. ZIELIŃSKI, eds. Warszawa: Czytelnik, 1993. ISBN: 83-07-02219-3.

WAT, Aleksander. *Bezrobotny Lucyfer*. Warszawa – Kraków: Fundacja Zeszytów Literackich – Austeria, 2009. ISBN: 978-83-60046-96-8.

WAT, Aleksander. Coś niecoś o Piecyku. Brulion. In: WAT, A. *Wybór wierszy*. Wrocław: Ossolineum, 2008, s. 292–313. Biblioteka Narodowa, Seria I, sv. 300. ISBN: 978-83-04-04940-6.

WAT, Aleksander. Dziennik bez samogłosek. In: WAT, A. *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 85–237. ISBN: 83-07-02112-X.

WAT, Aleksander. Kartki na wietrze. In: WAT, A. *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 239–313. ISBN: 83-07-02112-X.

WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony, t. I*. 3. wyd. Warszawa: Czytelnik, 1990. ISBN: 83-07-02054-9.

WAT, Aleksander. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony, t. II*. 3. wyd. Warszawa: Czytelnik, 1990. ISBN: 83-07-02054-9.



WAT, Aleksander. *Moralia*. In: WAT, A. *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 11–84. ISBN: 83-07-02112-X.

WAT, Aleksander. *Publicystyka. Pisma zebrane, t. V*. Warszawa: Czytelnik, 2008. ISBN: 978-83-07-03152-1

### **České překlady:**

LEŚMIAN, Bolesław. *Druhá smrt*. MIKEŠOVÁ, I., přel. Olomouc: Votobia, 1995. Malá díla, sv. 40. ISBN: 80-7198-028-5.

LEŚMIAN, Bolesław. *Rostla višěň na královském sadě*. DVOŘÁČKOVÁ, V., přel. Jinočany: H & H, 2005. Poesis, sv. 21. ISBN: 80-7319-035-4.

LEŚMIAN, Bolesław. *Zelená hodina*. PILAŘ, J., přel. Praha: Mladá fronta, 1972. Květy poezie, sv. 104.

SCHULZ, Bruno. *Republika snů. Skořicové krámy. Sanatorium Na věčnosti. Fragментy*. BARTOŠ, O., E. SOJKA a V. DVOŘÁČKOVÁ, přel. Praha: Odeon, 1988.

SCHULZ, Bruno. *Skořicové krámy*. JECHOVÁ, H., E. SOJKA a O. BARTOŠ, přel. Praha: Odeon, 1968. Světová četba, sv. 394.

### **Sekundární literatura:**

ADAMCZYK-GARBOWSKA, Monika. *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004. ISBN: 83-227-2282-6.

ARMSTRONGOVÁ, Karen. *Dějiny Boha*. Praha: Argo, 1996. ISBN: 80-7203-050-7.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Promluva v románu*. In: BACHTIN, M. M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 40–186.

BANIECKA, Ewa. *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008. Wokół Literatury, sv. 4. ISBN: 978-83-7453-801-5.

BARTHES, Roland. *Kritika a pravda*. Praha – Liberec: Dauphin, 1997. Studie, sv. 4. ISBN: 80-86019-53-5.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Praha: Garamond, 2007. Francouzské myšlení, sv. 2. ISBN: 978-80-86955-73-5.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

BERNACKI, Marek. *Hermeneutika fenomenu istnienia: studia o polskiej literaturze współczesnej (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szymborska)*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, 2010. Rozprawy Naukowe – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej, sv. 28. ISBN: 978-83-62292-36-3.

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003. Teoretická knihovna, sv. 8. ISBN: 80-7294-080-5.

BÍLIK, René. *Interpretácia umeleckého textu*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2009. ISBN: 978-80-8082-289-7.

BŁOŃSKI, Jan. On the Jewish Sources of Bruno Schulz. *Cross Currents*. 1993, č. 12, s. 54–68. ISSN: 0011-1953.

BŁOŃSKI, Jan. Świat jako Księga i komentarz (O żydowskich źródłach twórczości Brunona Schulza). *Polonistyka*. 1993, č. 4, s. 198–204. ISSN: 0551-3707.

BOLECKI, Włodzimierz. Modernizm w literaturze polskiej XX wieku – rekonesans. In: BOLECKI, W. *Modalności modernizmu. Studia – analizy – interpretacje*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012, s. 51–96. ISBN: 978-83-61750-29-1.

BOLECKI, Włodzimierz. Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne. In: BOLECKI, W. *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. 2. wyd. Warszawa: PWN, 1991, s. 102–158. ISBN: 83-01-12689-2.

BOLECKI, Włodzimierz. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. 2. wyd. Kraków: Universitas, 1996. ISBN: 83-7052-321-8.

BOLECKI, Włodzimierz. *Poławanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999. ISBN: 83-08-03020-3.

BONIECKI, Edward. *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008. ISBN: 978-83-7453-798-8.

BÖNISCHOVÁ, Helena. *Ma'ase merkava. Starověká židovská mystika*. Praha: P3K, 2012. ISBN: 978-80-87186-74-9.

- BOROWSKI, Jarosław. „*Między bluźniercą a wyznawcą*“. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1998. Literatura Współczesna – Pisarze i Problemy, sv. 4. ISBN: 83-87703-19-2.
- BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Od mýtu k logu*. Praha: Herrmann a synové, 1994.
- BUBER, Martin. *Já a Ty*. 3. vyd. Praha: Kalich, 2005. ISBN: 80-7017-020-4.
- BUDZYŃSKI, Wiesław. *Szulz pod kluczem*. 2. vyd. Warszawa: Świat Książki, 2013. ISBN: 978-83-7799-753-6.
- BUKWALT, Miłosz. *Literackie portrety żydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Kiša*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003. Slavica Wratislaviensia, sv. 125. ISBN: 83-229-2416-X.
- COATES, Paul. *Identyczność i nieidentyczność w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoxie i lustrze*. Warszawa: PIW, 1986. ISBN: 83-06-01333-6.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?“ Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana. *Pamiętnik Literacki*. 2003, č. 3, s. 85–101. ISSN: 0031-0514.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków: Universitas, 1996. ISBN: 83-7052-421-4.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków: Universitas, 2009. Modernizm w Polsce, sv. 29. ISBN: 97883-242-0839-5.
- DOHMEN, Christoph a Günter STEMBERGER. *Hermeneutika židovské Bible a Starého zákona*. Praha: Vyšehrad, 2007. ISBN: 978-80-7021-874-7.
- DZIADEK, Adam. Psychoanaliza tekstu Aleksandra Wata. In: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*. BOROWSKI, J. a W. PANAS, eds. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2002, s. 275–291. Literatura Współczesna – Pisarze i Problemy, sv. 7. ISBN: 83-7363-070-8.
- DZIADEK, Adam. *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, sv. 1824. ISBN: 83-2226-0931-0.
- ECO, Umberto, Richard RORTY, Jonathan CULLER a Christine BROOKE-ROSEOVÁ. *Interpretácia a nadinterpretácia*. COLLINI, S. (ed.). Bratislava: Archa, 1995. Filozofia do vrecka, sv. 25. ISBN: 80-7115-080-0.

ECO, Umberto. *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Utváření Evropy, sv. 3. ISBN: 80-7106-389-4.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010. Možné světy, sv. 3. ISBN: 978-80-200-1828-1.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN: 80-246-0740-9.

ECO, Umberto. *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět*. Praha: Moraviapress, 2000. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97, sv. 2. ISBN: 80-86181-36-7.

ELIADE, Mircea. *Traktat o historii religii*. 2. vyd. Łódź: Opus, 1993. ISBN: 83-7089-007-5.

EYSTEINSSON, Astradur. Awangarda jako/czy modernizm? In: *Odkrywanie modernizmu*. NYCZ, R., ed. Kraków: Universitas, 1998, s. 155–227. Horyzonty Nowoczesności, sv. 4. ISBN: 83-7052-900-3.

FICOWSKI, Jerzy. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Sejny: Pogranicze, 2002. ISBN: 83-86872-37-3.

FIK, Ignacy. Literatura choromaniaków. In: FIK, I. *Wybór pism krytycznych*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1961, s. 126–134.

GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásneho. Umenie jako hra, symbol a slávnosť*. Bratislava: Archa, 1995. ISBN: 8071150789.

GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filozofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010. Paprsek, sv. 18. ISBN: 978-80-87256-04-6.

GADAMER, Hans-Georg. *Problém dějinného vědomí*. Praha: Filosofía, 1994. Parva philosophica, sv. 6. ISBN: 80-7007-062-5.

GAZDA, Grzegorz. *Awangarda, nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.* Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1987. ISBN: 83-218-0582-5.

GŁOWIŃSKI, Michał. *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa: PIW, 1981. ISBN: 83-06-00195-8.

GRYSZKIEWICZ, Bogusław. Ironia i mistycyzm. *Miesięcznik Literacki*. 1980, č. 3, s. 84–92. ISSN: 0026-3567.

GUTOWSKI, Wojciech. Literatura wobec sacrum. Wątpliwości i propozycje. In: GUTOWSKI, W. *Wśród szyfrów transcendencji: szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu M. Kopernika, 1994, s. 5–23. ISBN: 83-231-0536-7.

- GYTOWSKA, Magdalena. Z schulzologii polskiej. *Midrasz*. 2003, č. 3, s. 46–50. ISSN: 1428-121X.
- HABERMAS, Jürgen. Uniwersalne roszczenia hermeneutyki. In: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. ORŁOWSKI, H., ed. Warszawa: Czytelnik, 1986, s. 35–60. ISBN: 83-07-01144-2.
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 10. ISBN: 80-7298-048-3.
- HERTZ, Aleksander. *Žydzi w kulturze polskiej*. 2. vyd. Warszawa: Biblioteka „Więzi“, 2003. Biblioteka „Więzi“, sv. 57. ISBN: 83-88032-56-9.
- HODROVÁ, Daniela a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN: 80-7215-140-1.
- HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H & H, 1993. Ars poetica, sv. 2. ISBN: 80-85787-34-2.
- HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. Acta Universitatis Carolinae. Philologica, Monographia, sv. 138. ISBN: 80-7184-201-X.
- HROCH, Jaroslav, Magdalena KONEČNÁ a Lukáš HLOUCH. *Proměny hermeneutického myšlení*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2010. ISBN: 978-80-7325-231-1.
- HROCH, Jaroslav. K pojetí interpretace ve filosofické a hlubinné hermeneutice. In: *Studia Humanitatis – Ars Hermeneutica: metodologie a theurgie hermeneutické interpretace II*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2006, s. 7–13.
- CHWIN, Stefan. *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*. Bydgoszcz: Pomorze, 1989. ISBN: 83-7003-085-8.
- IDEL, Moshe. *Absorbing perfections: Kabbalah and Interpretation* [online]. New Haven: Yale University Press, 2002 [cit. 2014-11-17]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/detail.action?docID=10176368>
- IDEL, Moše. *Golem. Židovské magické a mystické tradice o umělém člověku*. Praha: Vyšehrad, 2007. ISBN: 978-80-7021-664-4.
- IDEL, Moše. *Kabala. Nové pohledy*. Praha: Vyšehrad, 2004. Světová náboženství. ISBN: 80-7021-663-8.
- JANKOVIČ, Milan. Literární dílo jako trvajícím spor dvou diskurzů. *Česká literatura*. 2003, č. 5, s. 562–569. ISSN: 0009-0468.

JANUSZKIEWICZ, Michał. *W-koło hermeneutyki literackiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007, s. 153–168. ISBN: 978-83-01-15270-3.

JANUSZKIEWICZ, Michał. *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1998. Biblioteka Literacka Poznańskich Studiów Polonistycznych, sv. 11. ISBN: 83-909138-4-4.

JAROSIŃSKI, Zbigniew. Wstęp. In: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. JAROSIŃSKI, Z., ed. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978, s. III–CXXV.

JARZĘBSKI, Jerzy. Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza. In: JARZĘBSKI, J. *Powieść jako autokreacja*. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 170–226. ISBN: 83-08-01229-9.

JARZĘBSKI, Jerzy. *Prowincja – Centrum. Przypisy do Schulza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005. ISBN: 83-08-03812-3.

JARZĘBSKI, Jerzy. *Schulz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999. ISBN 83-7023-741-X.

JARZĘBSKI, Jerzy. Wstęp. In: SCHULZ, B. *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław – Kraków: Ossolineum, 1989, s. III–CXVIII. Biblioteka Narodowa, Seria I, sv. 264. ISBN: 83-04-02717-8.

JOCZ, Artur. Bruno Schulz, czyli o gnostycznej pokusie literatury. In: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. KITOWSKA-ŁYSIAK, M. a W. PANAS, eds. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003, s. 275–288. Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego, sv. 99. ISBN: 83-7306-166-5.

JURKOWSKA, Sylwia K. Autonomizacja języka poetyckiego Leśmiana. In: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. CIEŚLAK T. a B. STELMASZCZYK, eds. Kraków: Universitas, 2000, s. 365–378. ISBN: 83-7052-738-8.

KALIN, Arkadiusz. Księga heretycka – Schulzowski model kultury literackiej. In: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. KITOWSKA-ŁYSIAK, M. a W. PANAS, eds. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003, s. 289–320. Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego, sv. 99. ISBN: 83-7306-166-5.

KANIA, Ireneusz. Kabała, czyli ku resakralizacji sakralnego. In: KANIA, I. *Opowieści Zoharu. O Kabale i Zoharze*. 2. wyd. Kraków: Homini/Tyniec, 2012, s. XV–XXXVIII. ISBN: 978-83-7354-429-1.

KARKOWSKI, Czesław. Poezja na śmietniku. *Poezja*. 1978, č. 6, s. 64–68.

- KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*. Praha: Sofis, Pastelka, 1999. ISBN: 80-902439-3-2.
- KUŹMA, Erazm. „Nieświęty bełkot“ we wczesnej twórczości Aleksandra Wata. In: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. CZYŻAK, A. a Z. KOPEĆ, eds. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2011, s. 13–28. ISBN: 978-83-7177-818-6.
- KWIATKOWSKI, Jerzy. *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa: PWN, 2003. ISBN: 83-01-13851-3.
- LACHMANN, Renate. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann a synové, 2002. ISBN: 80-238-9565-6.
- LEGIERSKI, Michał. *Modernizm Witolda Gombrowicza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1999. Badania Polonistyczne za Granicą, sv. 3. ISBN: 83-87456-44-6.
- LINDENBAUM, Shalom. Lektury Schulza. *Midrasz*. 2003, č. 3, s. 26–28. ISSN: 1428-121X.
- LIPSZYC, Adam. Mesjanizm i awangarda, czyli fantazja historiozoficzna na motywach frankistowskich. *Tekstualia*. 2009, č. 3, s. 111–118. ISSN: 1734-6029.
- LIPSZYC, Adam. Najoryginalniejsza książka o Schulzu, jaką do tej pory napisano (Michała Pawła Markowskiego „Powszechna rozwiążłość. Schulz, egzystencja, literatura“). *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ*. 2013, č. 1, s. 91–98. ISSN: 1897-1962.
- LOOBY, Robert. Mit golema w twórczości Brunona Schulza. *Pamiętnik Literacki*. 2007, č. 2, s. 93–105. ISSN: 0031-0514.
- ŁOPUSZAŃSKI, Piotr. *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*. Warszawa: Twój Styl, 2006. ISBN: 83-7163-491-9.
- ŁUKASZUK-PIEKARA, Małgorzata. [Tej znów nocy, dobrze po północy...] Aleksandra Wata. In: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji“. O twórczości Aleksandra Wata*. BOROWSKI, J. a W. PANAS, eds. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2002, s. 121–143. Literatura Współczesna – Pisarze i Problemy, sv. 7. ISBN: 83-7363-070-8.
- MACKIEWICZ, Tomasz. Zmierzch i trwanie awangardy. *Tekstualia*. 2009, č. 3, s. 13–26. ISSN: 1734-6029.
- MARKIEWICZ, Henryk. *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa: PWN, 1989. ISBN: 83-01-09583-0.
- MARKOWSKI, Michał Paweł. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków: Universitas, 2007. ISBN: 97883-242-0732-9.

MARKOWSKI, Michał Paweł. *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012. ISBN: 978-83-233-3412-5.

MATOUŠEK, Jaroslav. *Gnose čili Tajné učení náboženské poslední století pohanských a prvních křesťanských*. 2. vyd. Praha: Herrmann, 1994.

MATYWIECKI, Piotr. *Twarz Tuwima*. Warszawa: W.A.B., 2007. ISBN: 978-83-7414-041-6.

MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989. ISBN: 80-207-0804-9.

MIKULÁŠEK, Miroslav. *Hledání „duše“ díla v umění interpretace: genologicko-hermeneutická anamnéza „vnitřní formy“ artefaktu a mytopoidních forem narace*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004. Universum, sv. 5. ISBN 80-7042-669-1.

MIŁOSZ, Czesław. *Historia literatury polskiej*. 2. vyd. Kraków: Znak, 2010. ISBN: 978-83-240-1449-1.

MITOSEKOVÁ, Zofia. *Teorie literatury. Historický přehled*. Brno: Host, 2010. Teoretická knihovna, sv. 24. ISBN: 978-80-7294-332-6.

MOŁĘDA, Edyta. *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*. Kraków: Universitas, 2001. ISBN: 83-7052-650-0.

NALEWAJK, Żaneta. *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010. ISBN: 978-83-7453-975-3.

NAPIERSKI, Stefan a Kazimierz WYKA. Dwugłos o Schulzu. In: WYKA, K. *Stara szuflada*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967, s. 259–271. ISBN: 83-08-03091-2.

NEUBAUER, Zdeněk. Legenda o Golemovi – mýtus o náboženství vědy (Software of Golem – Hard Core of Science). In: *Golem v náboženství, vědě a umění. Golem en la religion, la ciencia y el arte*. POJAR, M., ed. Praha: Židovské muzeum v Praze, 2003, s. 38–69. ISBN: 80-85608-67-7.

NEWMAN, Ja'akov a Gavri'el SIVAN. *Judaismus od A do Z. Slovník pojmů a termínů*. Praha: Sefer, 1992. Judaika, sv. 1. ISBN: 80-900895-3-4.

NYCZ, Ryszard. Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy. In: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. ZIOMEK, J., J. SŁAWIŃSKI a W. BOLECKI, eds. Warszawa: PWN, 1992, s. 79–109. ISBN: 8301104791.

NYCZ, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. 3. vyd. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013. ISBN: 978-83-231-3072-7.



NYCZ, Ryszard. *Sylwy współczesne*. 2. wyd. Kraków: Universitas, 1996. ISBN: 83-7052-335-8.

NYCZ, Ryszard. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Universitas, 2000. ISBN: 83-7052-691-8.

OLEJNICZAK, Józef. *W-Tajemniczanie. Aleksander Wat*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999. ISBN: 83-226-0881-0.

ORSKA, Joanna. *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków: Universitas, 2004. *Modernizm w Polsce*, sv. 6. ISBN: 83-242-0327-3.

OTOROWSKI, Michał. Kabala chrześcijańska – między nauką a profecją. *Kronos*. 2013, č. 1, s. 5–10. ISSN: 1897-1555.

OWCZARSKI, Wojciech. *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006. ISBN: 83-7453-718-3.

PANAS, Władysław. „Antykwariat anielskich ekstrawagancji“ albo „święty bełkot“. Rzecz o Piecyku Aleksandra Wata. In: *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji“. O twórczości Aleksandra Wata*. BOROWSKI, J. a W. PANAS, eds. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2002, s. 5–22. *Literatura Współczesna – Pisarze i Problemy*, sv. 7. ISBN: 83-7363-070-8.

PANAS, Władysław. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1997. *Literatura Współczesna – Pisarze i Problemy*, sv. 3. ISBN: 83-86668-85-7.

PANAS, Władysław. „Mesjasz rośnie pomału...“. O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza. In: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1992*. KITOWSKIEJ-ŁYSIAK, M., ed. Lublin: Wydawnictwo FIS, 1992, s. 113–129.

PANAS, Władysław. *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin: Dabar, 1996. ISBN: 83-901671-0-7.

PANAS, Władysław. Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie“ Brunona Schulza. In: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. KITOWSKA-ŁYSIAK, M. a W. PANAS, eds. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003, s. 35–46. *Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego*, sv. 99. ISBN: 83-7306-166-5.

PANKOWSKI, Marian. *Leśmian czyli bunt poety przeciw granicom*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999. ISBN: 83-227-1378-9.

PANKOWSKI, Marian. Leśmian. Bunt poety przeciwko granicom (III). *Estetyka Leśmiana. Wiadomości*. 33/959; 47/973, London, 16. 8. 1964; 22. 11. 1964; cit. podle: *Zwoje*. 1999, č. 3 [online], [cit. 2014-11-17]. Dostępne z: <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje16/text12p.htm>.

PAVLÁT, Leo. Golem. In: *Golem v náboženství, vědě a umění. Golem en la religion, la ciencia y el arte*. POJAR, M., ed. Praha: Židovské muzeum v Praze, 2003, s. 16–27. ISBN: 80-85608-67-7.

PIETRYCH, Krystyna. W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata. In: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*. LIGEZA, W., ed. Kraków: Universitas, 1992, s. 67–84. ISBN: 83-7052-059-6.

POKORNÝ, Petr. *Hermeneutika jako teorie porozumění. Od základních otázek jazyka k výkladu bible*. Praha: Vyšehrad, 2006. ISBN: 80-7021-779-0.

POSLEDNÍ, Petr. Stanisław Lem překračuje hranice. Sebereflexivní potenciál žánru. In: KUDLÁČ, A. K. K. a J. STUDENÝ, eds. *Pop & brak. Populární literatura v kontextu proměn literární kultury*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2014, s. 27–32. ISBN: 978-80-7395-725-4.

PROKOP-JANIEC, Eugenia. *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków: Universitas, 1992. ISBN: 83-7052-070-7.

RICOEUR, Paul. *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*. Warszawa: PAX, 1975.

RICOEUR, Paul. *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*. Praha: Filosofia, 2004. Parva philosophica, sv. 14. ISBN: 80-7007-185-0.

RICOEUR, Paul. *Život, pravda, symbol*. 2. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993. OIKOYMENH. ISBN: 80-85241-32-3.

RITTER, Martin. *Filosofie jazyka Waltera Benjamina*. Praha: Filosofia, 2009. ISBN: 978-80-7007-301-8.

ROJEK, Przemysław. „*Historia zamącana autobiografią*“: zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata. Kraków: Universitas, 2009. Modernizm w Polsce, sv. 23. ISBN: 97883-242-0925-5.

ROWIŃSKI, Cezary. *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*. Warszawa: PWN, 1982. ISBN: 83-01-03030-5.

RYMKIEWICZ, Jarosław Marek. *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa: Sic!, 2001. ISBN: 83-86056-95-9.

SADEK, Vladimír. *Židovská mystika*. Praha: Fra, 2003. ISBN: 80-86603-05-9.

SANDAUER, Artur. Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu). In: SCHULZ, B. *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*. 3. vyd. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985, s. 5–33. ISBN: 83-08-01175-6.

- Sefer Jecira (Pražská)*. Přeložil Jaroslav MOUČKA. 2. vyd. Praha: Půdorys, 1993. ISBN: 80-900791-3-X.
- SCHOLEM, Gershom. *Alchymie & kabala*. Praha: Malvern, 2010. ISBN: 978-80-86702-73-5.
- SCHOLEM, Gershom. *Kabala a její symbolika*. Praha: Volvox Globator, 1999. Alef, sv. 29. ISBN: 80-7207-315-X.
- SCHOLEM, Gershom. Kabala chrześcijańska. *Kronos*. 2013, č. 1, s. 43–49. ISSN: 1897-1555.
- SCHOLEM, Gershom. *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*. Warszawa: Aletheia, 2007. ISBN: 978-83-61182-04-7.
- SCHOLEM, Gershom. *O mystické podobě Božství. Studie k základním pojmům kabaly*. Praha: Malvern, 2011. ISBN: 978-80-86702-97-1.
- SCHOLEM, Gershom. *Počátky kabaly*. Praha: Malvern, 2009. ISBN: 978-80-86702-52-0.
- Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*. MAJMUREK, J., ed. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012. Przewodniki Krytyki Politycznej, sv. XXXVI. ISBN: 978-83-63855-13-0.
- SIDORUK, Elżbieta. Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana. In: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. CIEŚLAK T. a B. STELMASZCZYK, eds. Kraków: Universitas, 2000, s. 123–154. ISBN: 83-7052-738-8.
- SIENKIEWICZ, Barbara. Młodzieńczy Wat. Między anarchizmem i katastrofizmem. In: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*. CZYŻAK, A. a Z. KOPEĆ, eds. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2011. ISBN: 978-83-7177-818-6. s. 50
- ŚLIWIŃSKI, Piotr. *Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004. ISBN: 83-08-03609-0.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. BRODZKA, A. a kol., eds. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. ISBN 83-04-03942-7.
- Słownik schulzowski*. BOLECKI, Włodzimierz, Jerzy JARZĘBSKI a Stanisław ROSIEK, eds. 2. wyd. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006. ISBN: 978-83-7453-744-5.
- SMUSZ, Aleksandra. Schulz i kalecy. Figury ułomności w opowiadaniach Schulza. *Czas Kultury*. 2014, č. 1, s. 38–45. ISSN: 0867-2148.
- ŚNIECIKOWSKA, Beata. „Nuż w uhu“? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008. Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna. ISBN: 978-83-229-2915-5.

SOBOLEWSKA, Anna. Czytanie kabały. In: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa: Open, 1992, s. 189–222. ISBN: 83-85254-17-X.

SOUSEDÍK, Stanislav. *Úvod do rekonstruktivní hermeneutiky*. Praha: Triton, 2008. ISBN: 978-80-7387-239-7.

STALA, Krzysztof. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995. ISBN: 83-85605-68-1.

STAŃCZAK, Renata. *Elementy Kabały żydowskiej w twórczości Tadeusza Micińskiego*. Warszawa: Semper, 2009. ISBN: 978-83-7507-066-8.

STEINOVÁ, Iva. *Maceva/Matzeva. Židovský náhrobek a symbolika jeho výzdoby ve světle tradice. The Jewish Tombstone and the Symbolism of its Decoration in the Light of Tradition*. Praha: Národní památkový ústav, 2011. ISBN: 978-80-87104-65-1.

STELMASZCZYK, Barbara. *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2009. ISBN: 978-83-7525-306-1.

ŚWIĘCH, Jerzy. Czy czeka nas nowa periodyzacja literatury współczesnej? In: ŚWIĘCH, J. *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa: PWN, 2006, s. 27–67. ISBN: 978-83-01-14863-8.

ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace: úvod do studia literatury*. Praha: Akropolis, 2005. ISBN: 80-86903-09-5.

*Teorie literatury XX wieku: podręcznik*. BURZYŃSKA, A. a M. P. MARKOWSKI, eds. Kraków: Znak, 2006, s. 173–190. ISBN: 83-240-0737-7.

TOKARSKA-BAKIR, Joanna. *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*. Wrocław: Leopoldinum, 1997. Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna. ISBN: 83-85220-70-4.

TOMEK, Vratislav Václav. *Pražské židovské pověsti a legendy*. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 2007. ISBN: 978-80-7207-635-2.

TRZNADEL, Jacek. *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*. Warszawa: PIW, 1964. Historia Literatury, sv. 10.

UMLAUF, Václav. Hermeneia Aischylovy trilogie. *Aluze*. 2008, č. 1, s. 60–71. ISSN: 1803-3784.

VENCLOVA, Tomas. *Aleksander Wat. Obrazburca*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997. ISBN: 83-08-02742-3.

WALCZAK, Małgorzata. Świat snu w poezji Bolesława Leśmiana. In: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. CIEŚLAK T. a B. STELMASZCZYK, eds. Kraków: Universitas, 2000, s. 219–232. ISBN: 83-7052-738-8.

WAŻYK, Adam. *Eseje literackie*. Warszawa: PIW, 1982.

WOJDYŁO, Marek. Malarstwo i kolor w poezji Aleksandra Wata. *Ruch Literacki*. 1985, č. 2, s. 109–125. ISSN: 0035-9602.

WYKA, Kazimierz. *Młoda Polska, t. 1. Modernizm polski; t. 2. Szkice z problematyki epoki*. 3. wyd. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003. ISBN: 83-08-03406-3.

WYSKIEL, Wojciech. *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980. ISBN: 83-08-00246-3.

ZAGAJEWSKI, Adam. Drohobycz i świat. In: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1992*. KITOWSKA-ŁYSIAK, M., ed. Lublin: FIS, 1992, s. 19–24. ISBN: 83-85671-01-3.

ZALESKI, Marek. *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1996. ISBN: 83-85605-69-X.

ZIOMEK, Jerzy. Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej. In: *ZIOMEK, J. Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa: PWN, 1994, s. 17–62. ISBN: 83-01-11268-9.

*Zóhar. Svatá kniha kabaly*. BENEŠ, M., přel. Praha: Dobra, 2003. ISBN: 80-86459-30-6.

ŻUKOWSKI, Tomasz. *Obrazy Chrystusa w twórczości Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013. ISBN: 978-83-61757-39-9.

ŻUREK, Sławomir Jacek. Aleksandra Wata wędrówka ku wyższym światom (od nihilizmu do judeochrześcijaństwa). In: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. BRZOZOWSKI, J. a K. PIETRYCH, eds. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1999, s. 163–184. ISBN: 83-87456-39-X.

ŻUREK, Sławomir Jacek. *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2004. ISBN: 83-7363-143-7.

ŻUREK, Sławomir Jacek. *Zastygłe w polszczyźnie. Szkice o świętach w poezji polsko-żydowskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2011. Studia – Pracownia Literatury Polsko-Żydowskiej KUL, sv. 3. ISBN: 978-83-7306-515-4.