

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Radka Divíšková

Barokní motivy v české moderní poezii
(Jirous, Krchovský, Šiktanc)

Baroque motifs in modern Czech poetry (Jirous, Krchovský, Šiktanc)

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.

Poděkování

Děkuji Mgr. Blance Činátlové, Ph.D. za cenné rady a připomínky, které mi pomohly při psaní této práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 5. 8. 2015

Radka Divíšková

Abstrakt

Tématem této bakalářské práce je analýza barokních motivů v české moderní poezii, konkrétně v dílech *Magorovy labutí písně* (I. M. Jirous), *Noci, po nichž nepřichází ráno* (J. H. Krchovský) a *Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel* (K. Šiktanc). Úvodní část práce se zabývá teoretickým vymezením barokních motivů a barokní formy, interpretační část se pak věnuje odrazu těchto barokních motivů a témat v daných dílech, jejich významu pro poetiky daných děl a vzájemnému porovnání těchto motivů v jednotlivých dílech.

Abstract

The theme of this bachelor thesis is the analysis of baroque motifs in modern Czech poetry, namely in works *Magorovy labutí písně* (I. M. Jirous), *Noci, po nichž nepřichází ráno* (J. H. Krchovský) and *Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel* (K. Šiktanc). The first part of this bachelor thesis deals with theoretical specification of baroque motifs and baroque form, the interpretative part deals with reflection of these baroque motifs and themes in given works, their importance for poetics of these works and comparison these motifs in particular works.

Obsah

Úvod.....	6
1. Baroko.....	7
1.1 Barokní motivy.....	7
1.1.1 Zápasení dvou protikladných sil.....	7
1.1.2 Dynamika a pohyb.....	8
1.1.3 Poznání Boha skrze tento svět, smyslovost a tělesnost.....	8
1.1.4 Kult smrti.....	9
1.1.5 Neskutečnost tohoto světa.....	10
1.1.6 Nevyslovitelnost a mlčení.....	10
1.1.7 Skrytost a ambivalence.....	10
1.2 Barokní forma	11
2. Ivan Martin Jirous.....	14
2.1 Ivan Martin Jirous a kontext jeho tvorby.....	14
2.2 Poetika Magorových labutích písní	15
2.3 Barokní motivy v Magorových labutích písních.....	18
2.4 Barokní forma v Magorových labutích písních.....	23
3. J. H. Krchovský.....	26
3.1 J. H. Krchovský a kontext jeho tvorby.....	26
3.2 Poetika Nocí, po nichž nepřichází ráno	26
3.3 Barokní motivy v Nocích, po nichž nepřichází ráno.....	29
3.4 Barokní forma v Nocích, po nichž nepřichází ráno.....	34
4. Karel Šiktanc.....	36
4.1 Karel Šiktanc a kontext jeho tvorby.....	36
4.2 Poetika Tance smrti aneb Ještě Pámbu neumřel.....	36
4.3 Barokní motivy v Tanci smrti.....	38
4.4 Barokní forma v Tanci smrti.....	43
5. Porovnání barokních motivů.....	46
Závěr.....	48
Seznam pramenů.....	50
Seznam odborné literatury.....	50

Úvod

V bakalářské práci se budeme zabývat barokními motivy v české poezii druhé poloviny dvacátého století, a to konkrétně v dílech *Magorovy labutí písně* I. M. Jirouse, *Noci, po nichž nepřichází ráno* J. H. Krchovského a *Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel* K. Šiktance. Hlavním cílem bude najít „ozvěny“ baroka v těchto sbírkách a vzájemně je porovnat.

Baroko jako umělecký sloh začalo být hlouběji zkoumáno ke konci devatenáctého a na počátku dvacátého století. Do této doby jsou také kladeny první snahy zpřítomňovat baroko v literatuře (ačkoli některé barokní ohlasy se objevují již dříve – v české literatuře například už u Máchy v rámci romantismu). Mezi dvacátým stoletím a dobou barokní (tj. 17. a 18. stoletím) jsou potom nalézány jisté historické podobnosti. První a druhá světová válka jsou pak například Gadamerem¹ označovány jako „třicetiletá válka 20. století“.

Přestože takovéto srovnání je nadsazené, je zřejmé, že jisté paralely (např. kruté války, vysoká emigrace atd.) je možné mezi těmito dvěma epochami vidět. Tyto podobnosti pak jistě působily na celkové klima obou období, na jejich „životní pocit“, který se pak odráží právě v literatuře.

Sbírkami, kterými se zabýváme, jsou sbírkami, jejichž původní verze nebyly vytištěny oficiálně, ale byly vydány v samizdatu. Dva ze tří autorů byli navíc autory undergroundovými, vyhraňujícími se vůči vládnoucímu režimu. V těchto faktech nacházíme právě onu historickou paralelu mezi českými disidenty v druhé polovině dvacátého století a „disidenty“ doby barokní, doby rekatolizace, představované především českými bratry, jejichž tiskárny můžeme v jistém směru považovat za předchůdce samizdatu.

V první kapitole se pokusíme definovat barokní motivy a předestřít, jak se baroko projevuje v literatuře po stránce obsahové i formální. Při určování těchto motivů vycházíme z teoretických literárně (umělecko) vědných studií.

V dalších kapitolách pak přistupujeme k hledání baroka v konkrétních sbírkách, interpretaci jeho významu a nastínění toho, jak funguje v rámci poetik těchto děl.

Na závěr porovnáme funkci barokních motivů v jednotlivých dílech mezi sebou.

¹ Vojvodík, J.: *Tělo: krize jeho reprezentace v umění 19. a 20. století*, in *Slovo a smysl* 1, 2004, č. 1, s 316.

1. Baroko

V této kapitole se pokusíme vymezit motivy, které jsou charakteristické pro barokní životní pocit a které tento pocit odrážejí v umění, především v literatuře. Budeme se také věnovat barokní formě.

1.1 Barokní motivy

1.1.1 Zápasení dvou protikladných sil

Jedním ze základních témat, se kterými se v baroku setkáváme, je střet dvou protichůdných sil, střet boha a člověka, dobra a zla, víry a pochybnosti, duše a těla. „Barok je dualistický: stojí na velikém otřesu, na sopečné půdě životné krise, je v něm vnitřní pojmový svár: na jedné straně přitakávání životu a přírodě, žízeň poznání i požitků z něho, na druhé straně popírání života, útěk od něho, askése...“²

Pro baroko je charakteristický svár dvou mocí – pozemské a nadpozemské. Nadpozemská síla se často projevuje jako boží síla, boží zásah. Z dnešního pohledu mnohdy až nepřiměřené upínání se k Bohu je pro baroko typické. Zdeněk Kalista o tomto problému píše: „...současníci veliké války chtějí přímo postihnouti přítomnost boží v tomto světě, postihnouti ji viditelně, zachytiti se ruky boží jako jediného pevného bodu v zlých časech...“³ Můžeme tedy říci, že Bůh, víra, Absolutno je pro barokního člověka tou nejvyšší hodnotou. Zároveň ovšem pociťuje svoji ukotvenost v pozemském, pomíjivém světě – Josef Vašica tento princip nazývá “barokní antithes[í], spínající nebe se zemí“.⁴

² Šalda, F., X.: *O literárním baroku cizím i domácím*, in *Šaldův zápisník VIII.*, Praha, Český spisovatel 1994, s. 105.

³ Kalista, Z.: *České baroko*, Praha, Průmyslová tiskárna 1941, s.18.

⁴ Vašica, J.: *České literární baroko*, Praha, Atlantis 1995, s. 12.

1.1.2 Dynamika a pohyb

Právě onen střet protikladů, boj dvou sil je tím, z čeho pramení další prvek charakteristický pro barokní životní pocit – dynamičnost. Pohyb je tím, co odlišuje baroko od jiných slohů – vzpomeňme na zvlněný plášť soch, který se pro pozorovatele stává příznakem barokního stylu. Již F. X. Šalda upozorňoval na skutečnost, že dynamika je jedním z podstatných prvků barokního umění: „Je to pohyb pro pohyb, spění bez cíle a bez závěru, pouhé vlnění. Proto v baroku není vývoje – stále se antiteticky vedle sebe klade výboj proti výboji, výkřik proti výkřiku, afekt proti afektu. Čisté umění diskontinuity!“⁵

Barokní pohyb vychází z touhy člověka dostat se výš, z neustálého směřování vzhůru, k Bohu, k transcendentnu. Avšak Bůh je v tomto světě nedosažitelný, čímž se tento vzmach stává nekonečným a touha po vyšších sférách neuspokojitelnou: „V baroku je pohyb jedinou pravou skutečností, klid je zdáním z mylného vidění, zastávka je ne hledaným definitivním stavem, ale pouhou okolností a náhodností pohybu, a forma, pevný tvar, je nanejvýš umělou momentkou pohybu“.⁶

1.1.3 Poznání Boha skrze tento svět, smyslovost a tělesnost

Jako charakteristika barokního umění je často uváděna teze, kterou formuloval Zdeněk Kalista ve své knize *České baroko*, poprvé vydané v roce 1941, teze popisující základní barokní životní pocit jako „pocit přiblížení se Bohu skrz tento svět“.⁷ Základem této myšlenky je (již výše formulovaná) představa o existenci dvou světů – pozemského a božského, přičemž onen božský svět je možno vnímat pouze skrze jeho „odraz“ v tomto světě.

K tomuto poznání transcendentního, nadpozemského, pak baroko přistupuje skrze výraznou smyslovost, tělesnost – „zvýšený sensualism, životná kypivost a

⁵ Šalda, F., X.: *O literárním baroku cizím i domácím*, in *Šaldův zápisník VIII.*, Praha, Český spisovatel 1994, s. 169.

⁶ Černý, V.: *O básnickém baroku*, Praha, Orbis 1937, s. 82-3.

⁷ Kalista, Z.: *České baroko*, Praha, Průmyslová tiskárna v Praze 1941, s. 9.

vášnivost“.⁸ Tato touha po hmatatelném a smyslovém se odráží např. v Komenského požadavku po názornosti učení, ale také v extázích Terézie z Ávily, zde se jedná o snahu splynout s Bohem, „podrobit mu beze zbytku svou tělesnost a skrze ni dojít jeho poznání, plného a podstatného“.⁹ Kalista v souvislosti s Rembrandtovým obrazem *Porážka* upozorňuje na barokní „tíži hmoty, měřenou duchovně, tj. jak se obráží v duši umělcově, jak se mu jeví v jeho vnitřním životě. [...] Snad bychom i místo o tíže hmoty mohli hovořit o hrůze hmoty“.¹⁰

Posedlost hmotou se pak v některých aspektech projevuje jako ryzí naturalismus, ve kterém „pozdější barok stavěl silně do popředí ukrutnost a děsivost; ukrutnost jako stimulans smyslového požitku“.¹¹

1.1.4 Kult smrti

Dalším fenoménem, kterého se barokní kultura zmocňuje, je smrt a vše, co s ní souvisí. Je tu patrná až jakási fascinace smrtí, její vzývání: „Smrt není už přijímána barokním člověkem s oním úděsem, s jakým přijímal ji člověk renesanční. Spíš s úsměvem zří barokní hrdinové, přemožitelé její v ustavičném boji života jí vstříc. Ba – smrt mučednická byla dokonce jistým vábidlem...“.¹²

Uctívání smrti a její neustálé zpřítomňování v umění vychází z historických skutečností – barokní člověk byl nucen se smrtí počítat jako s každodenní záležitostí – baroko je dobou třicetileté války, morové epidemie, inkvizice apod.

Neméně podstatnou příčinou tohoto uvažování, je představa smrti jako brány mezi oněmi dvěma světy, jako brány mezi přítomností a věčností, mezi prostorovostí a nekonečnem, jako brány, která otevírá cestu k Bohu: „Barokní člověk vystihl rozpornost a nebezpečí, do kterého jej uvádí kult Smrti, tj. jeho příliš hluboké zahledění do jejich problémů, a absolutních hodnot v její oblasti vznikajících a obracejících se k hodnotě, resp. k existenci stejně absolutní jako Nic, Nekonečno a Věčnost – k Bohu“.¹³

⁸ Šalda, F., X.: *O literárním baroku cizím i domácím*, in *Šaldův zápisník VIII.*, Praha, Český spisovatel 1994, s. 105.

⁹ Kalista, Z.: *Tvář baroka*, Praha, Garamond 2005, s. 37.

¹⁰ Tamtéž, s. 25.

¹¹ Šalda, F., X.: *O literárním baroku cizím i domácím*, in *Šaldův zápisník VIII.*, Praha, Český spisovatel 1994, s. 122.

¹² Kalista, Z.: *České baroko*, Praha, Průmyslová tiskárna v Praze 1941, s. 35.

¹³ Kalista, Z.: *Tvář baroka*, Praha, Garamond 2005, s. 66-67.

1.1.5 Neskutečnost tohoto světa

Všudypřítomnost smrti vedla barokního člověka k vnímání pozemského světa jako divadla, jako zrcadla onoho opravdového, nadpozemského světa, připomínající odraz v platónovské jeskyni. Světový život je zpochybněn a zrelativizován jedinou opravdovou jistotou – smrtí, která otevírá dveře k dokonalosti a vykupuje z vězení tohoto života: „Běda, jak je život dlouhý! / Jaké kruté vyhnanství! / V žaláři má duše dlí, / kde zří světla odlesk pouhý“.¹⁴

Právě kvůli tomu, že barokní člověk zažívá jakousi permanentní existenciální úzkost, stává se Bůh dlící mimo tento nejistý a neskutečný svět nejvyšší hodnotou. Na jedné straně jistota v Bohu, na druhé straně dojem snovosti a nereálnosti pozemského je tím, co činí tragický barokní životní pocit přijatelnějším: „V baroku rozšířená představa neautentičnosti a neskutečnosti pozemského života vezdejší svět radikálně znehodnocuje, ale na druhé straně dělá jeho negativitu snesitelnou“.¹⁵

1.1.6 Nevyslovitelnost a mlčení

Neméně nosným barokním motivem, který bývá často tematizován, je mlčení a nevyslovitelnost. Vzpomeňme na našeho světce Jana z Nepomuku uctívaného v barokní době, který byl umučen, a v konečném důsledku i svatořečen, především proto, že mlčel. Problém mlčení v baroku bývá často spojen s extází, s tak hlubokým prožitkem, který už je běžným jazykem nesdělitelný (srovn. Terézie z Ávily).

Pocit nevyslovitelnosti v baroku vede ke snaze vyjádřit myšlenku jinak než racionálně, k potřebě co největší smyslovosti poezie, která se snaží zapojit naši představivost. Barokní básník je pak nucen, aby „hledal způsoby, jak *sugerovat* to, co se necítil mocen *vyslovit*“.¹⁶

1.1.7 Skrytost a ambivalence

V poslední době se barokní motivikou zabýval literární historik Josef Vojvodík. Ve své knize *Povrch, skrytost, ambivalence* nachází pojetí mezi poetikou manýrismu,

¹⁴ Černý, V.: *Kéž hoří popel můj*, Praha, Mladá fronta 1967, s. 10.

¹⁵ Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha, Argo 2008, s. 73.

¹⁶ Černý, V.: *Až do předsíně nebes*, Praha, Mladá fronta 1996, s. 98

baroka a avantgardy. Pracuje s teorií antikanonických slohů – slohů, které stojí v protikladu ke klasickým slohům. Do antikánonu je zahrnuto právě baroko, ale i manýrismus, romantismus a ve dvacátém století potom na tyto slohy navazuje avantgarda.

Vojvodík upozorňuje na problém skrytosti a zahalenosti pravé podstaty věcí: „Je to fenomén povrchu, obalu, tkaniva, závoje, textilie a textovosti, masky, draperie, ‚kůže‘, které halí podstatu, substanci, dimenzi hloubky, nitro.“¹⁷ Dimenze hloubky a povrchu se pak neustále prostupují, vytvářejíce „barokní záhyby, řasení“. Baroko Vojvodík vnímá ve shodě s teorií Gillesse Deleuze jako „svět o dvou poschodích“, která na sobě závisejí, ale přesto jsou rozdělené „na vnější a vnitřní svět, svět těla a svět duše, povrchu a hloubky“.¹⁸

Barokní svět je pak určován dvěma ambivalentními tendencemi: „klesáním do hloubky a tíhnutím nahoru“.¹⁹ Antitetičnost a představa „dvojlomnosti“ baroka jsou spatřovány i v dalších aspektech: v tíži tohoto světa a nehmotnosti světa transcendentního, představuje je také „ambivalence symetrie a asymetrie, hloubky a povrchu, plastičnosti a plošnosti...“.²⁰

1.2 Barokní forma

Baroko z hlediska výrazových prostředků vychází z renesance, typické renesanční formy ovšem rozrušuje svým tíhnutím k zdůrazňování dualistického životního principu a snahou o pohyb vzhůru.

Touhou barokního umělce je především citově zasáhnout recipienta, působit na jeho emoce a smysly. „Metodou tu je *náhlé oslnění, náhlý obrat a zvrát v duši*, provázený gestem úžasu a děsu“.²¹

Tato tendence „ā movere“ je uskutečňována prostřednictvím nového pohledu na věci, který by ruský formalismus nazval snahou o „ozvláštnění“: „Umělce baroka [...] charakterizuje moderní, velmi silné vědomí uměleckosti také ve smyslu zásadního zpochybnění, „ozvláštnění“ (smyslově vnímatelné skutečnosti) uměleckými

¹⁷ Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha, Argo 2008, s. 76.

¹⁸ Tamtéž, s. 94.

¹⁹ Tamtéž, s. 94.

²⁰ Tamtéž, s. 43.

²¹ Rotrekl, Z.: *Barokní fenomén v současnosti*, Praha, Torst 1995, s. 125.

prostředky“.²²

Toto pojetí umění se často projevuje v potřebě „zvěčňovat“ umělecké dílo: „...báseň má být vnímána jako artefakt ve smyslu proměny textu ve vizuální nebo akustický objekt“.²³

Důležitým tvůrčím záměrem barokních autorů je vzdělávání čtenáře: „projevem erudice jest [...] silný prvek mythologický, nejrůznější se v básni uplatňující: narážkou, metaforou, personifikací, perifrází“.²⁴ S tím také souvisí i jeden ze směrů španělské barokní literatury – konceptismus. Tzv. *conceito* je charakteristické „hledáním a tvorbou myšlenky jemné, výrazné a vtipné, jejíž břitké vypointování děje se pravidelně složitou metaforou, důmyslným dvojsmyslem nebo přímo krkolomnou hádankou.“²⁵

Václav Černý upozorňuje na lexikální zvláštnosti barokní literatury – frekventovanějšími se dle něho stávají neologismy, latinismy a lexikální poetismy. Barokní syntax podle Černého pracuje především se snahou striktně rozlišit básnický jazyk a lidovou mluvu. Básnický jazyk pak mnohdy ve své snaze o velkolepost působí až nepřirozeně: „Předmět, a často několikerý, v čele věty před slovesem a podmětem, podmět až na jejím konci, přívlastek odtržený od svého substantiva, vynechávání členu, vlnivá délka periody, přetížení větnými vsuvkami, to jsou ukázky násilné, jehož se – nejčastěji po latinském vzoru – dopouští na své mateřštině barokní básník...“²⁶

Mezi základní tropy používané barokní literaturou Václav Černý řadí básnické přirovnání, metaforu, hyperbolu, perifrázi, básnickou zkratku a antitezi. Podle Zdeňka Rotrekla můžeme rozlišovat dvojí barokní metaforu – rozvinutou a zkratkovitou: „Zkratkovitou metaforu barokní bych nazval genitivní. Je tvořena neshodným přívlastkem, dvěma substantivy, jejichž genitivní spojení značí zkratku konkrétna s abstraktnem, smyslovosti a supranaturálnosti: ‚hnůj hříchů‘, ‚smrad chlípnosti‘, ‚pravdy stín‘, ‚kostí závory‘, ‚pevnost hlubokosti‘ (Bedřich Bridel), ‚d’áblův hluk‘, ‚slunce spravedlnosti‘ (Šteyer), ‚kalich smrti‘, ‚otec světel‘ (Třanovský), ‚hrdlo smrti‘ (Komenský) atd.“²⁷

Rozvinutá metafora pak koresponduje s barokním tíhnutím k přebujelosti:

²² Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha, Argo 2008, s. 75.

²³ Tamtéž, s. 75.

²⁴ Černý, V.: *O básnickém baroku*, Praha, Orbis, 1937, s. 119.

²⁵ Tamtéž, s. 120.

²⁶ Tamtéž, s. 117.

²⁷ Rotrekl, Z.: *Barokní fenomén v současnosti*, Praha, Torst 1995, s. 118.

„Barokní poesie, zvláště pozdní a úpadková, si přímo libovala v básních, jež nebyly leč řadou metafor a obrazů, tryskajících z ohniska jediné představy a znásilňujících ji jakýmsi ‚obrazovým šílenstvím‘, nebo ‚metaforickou křečí‘, aby vydala všechnu svou možnou krásu“.²⁸

Barokní touhu po absolutnu v rovině formální ztělesňuje hyperbola, často používaným typem tropu byla také perifráze: „Perifrásí barokní poezie milovala, uvádějíc ráda pevné, ztrnulé jméno věci do pohybu věty slovesné nebo naznačujíc alespoň účinek, to jest možné působení, možný děj, vyvolávaný opisovanou věcí“.²⁹

Kontrastně k přebujelé barokní metafoře baroko často užívá i kouzla pomlky, básnické zkratky, související s již dříve zmíněným barokním pocitem nevyslovitelnosti. Josef Vojvodík³⁰ píše v této souvislosti o apoziopezi, elipse, exklamatiu, katachrézi a hyperbole a tuto tendenci vysvětluje právě snahou o narušení běžného syžetu, což má za následek vytvoření onoho dojmu nesdělitelnosti.

Antiteze, trop, který má svůj původ v gotice, odpovídá z figur asi nejlépe barokní touze po smířování protikladů: „Baroko samo je ustavičné přemáhání antitez: nebytí – bytí, zlo – dobro, hřích – milost boží, peklo – nebe, tělo – nebe, nenávisť – láska, život-věčnost, řeč užitková – řeč básnická, atd.“.³¹

²⁸ Černý, V.: *O básnickém baroku*, Praha, Orbis 1937, s. 127.

²⁹ Tamtéž, s. 130.

³⁰ Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha, Argo 2008, s. 17.

³¹ Černý, V.: *O básnickém baroku*, Praha, Orbis 1937, s. 132-3.

2. Ivan Martin Jirous

2.1 Ivan Martin Jirous a kontext jeho tvorby

Ivan Martin Jirous začíná do českého kulturního dění pronikat během svých studií dějin umění na FF UK, kdy působí zejména jako člen umělecké skupiny *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*. Na konci šedesátých let pak Jirousovo jméno zaslechneme ve spojitosti s působením rockové skupiny *The Primitives Group*, a především spolu se jménem kapely *The Plastic People of the Universe*.

Jako literární tvůrce – básník se Jirous začíná profilovat až v roce 1975, a to svým debutem *Magorův ranní zpěv*. Již v této sbírce se projevují tendence charakteristické i pro Jirousovu pozdější tvorbu – snaha o vtipnou, výstižnou pointu, velmi často založenou na jazykové hře: „Chiliasta / chlastá“ (Jirous 1998: 19), hojné využívání vulgarismů v neobvyklých kontextech: „K 30. výročí / strčím prsty do pičky“ (Jirous 1998: 20), zabydlenost textu proprii. „[J]iž efemeridy debutu *Magorův ranní zpěv* svědčí o Jirousově schopnosti evokovat přítomný okamžik prostřednictvím slov či slovních spojení přistižených v choulostivém stadiu zrodu“.³²

Hravostí a spojováním motivů zdánlivě spolu nesouvisejících Jirous navazoval na první vlnu českého undergroundu působící v padesátých letech, představovanou především Egonem Bondym a Ivem Vodsedálkem a na jejich projekt trapné poezie a totálního realismu.

Spolu s další sbírkou – *Magorovou karabičkou* (1979) – se do Jirousovy poezie dostávají dvě témata, která jeho tvorbu význačně ovlivnila – jedná se o tematiku náboženskou a vězeňskou. Lehkost dřívějších slovních hříček a provokací se přetavuje a vyvěrá v závažnější, existencionální témata: „Boží oko se kundě podobá / Ty v Staré Říši spíš / možná že z Valdic ještě blíž / je k Bohu nežli z Ostrova“ (Jirous 1998: 43).

V Jirousových sbírkách je patrná jistá žízeň po komunikaci. Například v *Mládí nevykouřeném* (1980) a *Magorovu borágu* (1980) nalezneme spoustu zvolacích vět, oslovení a otázek, které se obrací ke konkrétním jedincům z Jirousova okolí.

V *Magorově borágu* se objevují také motivy, které Jirous využívá i v dalších

³² Vajchr, M.: *Magorův tah*, in *Výložené knihy*, Revolver revue, Praha 2007, s. 154.

sbírkách (d'ábel, sarančata, andělé atd.)³³. „Rozhodným gestem Magorova borága je to, že zde za kompoziční a významovou soudržnost básní počíná ručit v daleko výraznější míře než v předchozích sbírkách lyrický subjekt, který zadržuje smyčkami reflexe tkanivo obrazných pojmenování“.³⁴

Poezie působí svou zdánlivou naivitou, u které se zdá, že vychází z tradice poetismu a jeho snahy dívat se na svět dětskýma očima. Tato optimistická forma ovšem často vytváří kontrast k tragičnosti obsahu, prosyceného existenciálními otázkami: „A jak nám pokračuje jaro // Z Petru ještě sedí / Petr Uhl. / Hanička sama v plotě kůl“ (Jirous 1998: 239).

Dalším aspektem, kterým se Jirousova poetika vyznačuje, jsou propracované metafory a personifikace, časté je i synestetické spojování významů: „Sotva se dokončila noc, / začalo stavení svítat, / rozsvítilo se světlo, / vylezla ze zásuvky denní můra // A kostel sv. Víta kokrhal“ (Jirous 1998: 300). Objevují se i náznaky makarónské poezie: „Na Smíchově je háven / tam bude moje nebe / na Smíchově je háven / Heaven“ (Jirous 1998: 277).

2.2 Poetika *Magorových labutích písní*

Magorovy labutí písně charakterizuje již jejich samotný název – spojení adjektiv „Magorovy“ a „labutí“, které působí svým způsobem oxymorónně. Labutí píseň označuje poslední zpěv před smrtí, vytváří tedy dojem čehosi vznešeného a tragického. To je zpochybněno právě onou kombinací se slovem „Magorovy“ – toto slovo se vztahuje nejen k autorově alteregu, ale také k charakteru této poezie. Autor se svou tvorbou staví do pozice blázna, který hledí na svět naivními očima, a staví vedle sebe zdánlivě neslučitelné skutečnosti.³⁵

Důležitým aspektem *Magorových labutích písní* je důraz na konkrétno, který je ve sbírce uskutečňován skrze nápadné užívání proprií, a to jak antroponym, tak toponym. Co se týče postav vyskytujících se ve sbírce, můžeme je rozdělit do několika skupin: Jirousovi nejbližší, především manželka Juliana a dcery; přátelé z okruhu skupiny Plastic people of the Universe a z undergroundu (Zajíček, Vráťa atd.); dále se

³³ Vajchr, M.: *Magorův tah*, in *Výložené knihy*, Revolver revue, Praha 2007, s. 155.

³⁴ Tamtéž, s. 155-6.

³⁵ Kromě samotného názvu je pozoruhodné také nadepsání knihy: „Ivan M. Jirous“, kde iniciála M. může mít dvojí význam – autorovo druhé jméno Martin nebo opět alterego Magor.

jedná o autorovy současníky (prof. Černý, Škvorecký, Hutka atd.). Četné jsou také různé kulturní narážky: objevují se různé historické postavy (Jan Hus, Hašek, Komenský atd.), i postavy mýtické (Marsyas, Panna Marie atd.). Zvláštní skupinu tvoří literáti, k jejichž osudu lyrický mluvčí připodobňuje své strádání: „já cítím se jak Mandelštam“ (Jirous 1998: 373).

Snad nejčastěji se ovšem v textu vyskytuje postava, která je díky odloučení lyrického mluvčího od blízkých vězni Jirousovi v popisovaných chvílích nejbližší – Bůh: „Františka ještě mávala mi / teď už jsme zase s Bohem sami“ (Jirous 1998: 383). Bůh je tu přivoláván, oslovován v krátké modlitbě či v blasfemickém výkřiku: „Víš ty, Bože vůbec o mně, žes mě zavřel v tomhle domě?“ (Jirous 1998: 321). Kromě Boha se lyrický mluvčí upíná i k celé plejádě světců (sv. Bruno, sv. Hugo atd.).

Další konkrétní entitou ve sbírce jsou toponyma: na rozdíl od postav se tu jedná především o místa nacházející se právě v bezprostředním okolí lyrického mluvčího – ve vězení. Nacházíme se tu tedy např. v Kartouzích, v Klášterci nad Ohří, ve Stráži pod Ralskem. Genius loci vězení je v *Magorových labutích písních* dvojího typu – buď je přirovnáváno k peklu: „Kartouzy podobné infernu“ (Jirous 1998: 395) nebo k sakrálním místům, ve kterých se básník stylizuje do role mnicha: „Na Mírově jsem makal v kapli. / Když teď po čtvrtý mě lapli, / šoupli mě dělat do kostela / a v klášteře je moje cela“ (Jirous 1998: 322).

Toponyma se také vyskytují spolu s vlastními jmény osobními, vězeň Jirous si představuje, kde se nejspíš nachází jeho přátelé a známí: *ti druzí na Dobříši, Vráta v Prátru, Karásek ve Švýcarsku*. Tím je opět o něco posílena konkrétní složka ve sbírce, což vytváří ještě větší dojem autentičnosti. Kromě toho má tato nasycenost konkréty i jinou funkci – čtenáři, alespoň trochu znalému kulturního kontextu Jirousovy tvorby, se ztrácí hranice mezi reálným autorem a lyrickým mluvčím, který se stylizuje jako vězeň Jirous.

Kromě „komunikace“ s různými postavami a místy se *Magorovy labutí písně* také vztahují k jiným dílům české i světové literatury. Již jsme se zmínili o odkazech k jiným vězněným literátům: „V té krátké chvíli usínání / než spánek padnul na víčka / vzpomněl jsem na Jana Zahradníčka / co musel milá snést“ (Jirous 1998: 410). Takto svůj úděl Jirous srovnává jak s básníky uvězněnými komunistickým režimem (zmíněný Zahradníček, Kalandra,...), tak s literáty z jiných dob (Villon, Wilde).

Celým textem se prolínají intertextuální narážky na díla Jirousových současníků („Mám tomu rozumět jako vzkazu / že jsem tu uvíz v kremelském mrazu?“ (Jirous 1998: 455)) i autorů starších („K narozeninám dal mi nakladatel / dřevěnou lžici...“ (Jirous 1998: 397)). V parafrázích se ozývají různé historické osobnosti a filozofové: „nade mnou nebe / ve mně hřích“ (Jirous 1998: 356).

Avšak dílem, ke kterému sbírka nejčastěji odkazuje, je Bible. Kromě zmíněného obracení se básníka k Bohu, je nám Bible připomínána aluzemi na biblické příběhy: „Jako by moje rodná zem / byla nešťastným Jonášem / v útrokách kytovce“ (Jirous 1998: 479).

Skrze prvky, které vytvářejí zdání formální nedokonalosti, je nám připomenuta Jirousova návaznost na koncept totálního realismu a trapné poezie Egona Bondyho a Ivo Vodseďálka. Jirous se nebrání užívat výrazy z obecné (přelíz), hovorové češtiny (okukuje) apod. V kontrastu k těmto jazykovým prostředkům nižší formy jsou zde užívány výrazy knižní a básnické, časté jsou také slova cizího původu, nejčastěji převzaté z latiny, ale i celé latinské verše vytvářející makarónskou poezii: „Rorate coeli desuper, povětrí svěží bez příšer...“ (Jirous 1998: 433).

Formální nedokonalost se v *Magorových labutích písních* projevuje také v rýmech, které často klopýtají, jsou nelibozvučné. Objevují se tu – jak na to upozorňuje např. Jiří Trávníček – především dva typy rýmů: gramatický (rouhat – krouhat) a rým připomínající asonance (věšel – vesel). Oba typy rýmů působí svou prostotou, naivní jednoduchostí, místy i jakousi formální nedokonalostí: „...primitivnost těchto postupů, v celku sbírky podporovaná i jejich neproměnlivostí, současně ‚zplebejšťuje‘ všechny Jirousovy artistní a intelektuální okruhy. Syntaktická a rýmovaná jednoduchost a bohatá hra parafrází se tak v *Magorových labutích písních* vzájemně ‚komentují‘ a tím vypřahující se ze svých významových drah a zavedených souvislostí, jedna druhou osvěžují“.³⁶

Kromě nelibozvučnosti rýmů je často Jirousem využívána také kakofonie v hláskové výstavbě: „Třpytí se slunce na ostří. / Třpytí se slzy na řasách vás tři.“ (Jirous 1998: 415). Těmito „znepřístupňujícími“ aspekty se Jirous řadí nejen mezi následovatele Bondyho a Vodseďálka, ale také mezi básníky českého undergroundu, pro něž je snaha o nelibozvučnost, až drásavost veršů typická.

³⁶ Trávníček, J.: *Běsy a stesky kajicníkův*, in *Poezie poslední možnosti*, Torst, Praha 1996, s. 192.

2.3 Barokní motivy v *Magorových labutích písních*

Magorovy labutí písně se ve shodě s barokním životním pocitem často upínají k entitě, kterou zároveň považují za jediný pevný bod tohoto světa – k Bohu. Bůh je tu neustále osloven, básník se k němu modlí a vzývá jej v blasfemickém výkřiku: „Ó Bondy! Ó Bože! Ó Jesu!“ (Jirous 1998: 497). Stejně tak jsou často připomínáni různí světci barokem oblíbení (Jan Nepomucký, Martin z Tours atd.). Jirous svými modlitbami také odkazuje ke kultu Panny Marie, který bývá často spojován s barokní zbožností: „Poprosím vroucně Marii Pannu / ať ochraňuje Julianu...“ (Jirous 1998: 411). Tematizace modliteb ke světcům či samotnému Bohu či jen upomínka na jejich osudy („leknu se že jak Vavřinci / svatému rošt mi chystají“ (Jirous 1998: 348)) je tím základním, díky čemu nám Jirousovy verše baroko zpřítomní.

V souladu s barokem je nám ovšem také předestřena Jirousova cesta k Bohu, kdy jsou všechny jistoty ztraceny, člověk se nachází uprostřed existencionální krize (o které jistě v dobách třicetileté války / v době normalizace nebylo nouze), a právě tam se mu východiskem stává víra v Boha. U Jirouse je pak tím, co ho přibližuje Bohu, pobyt ve vězení: „V neštěstí se vždycky hbitě / vracím k religiozitě...“ (Jirous 1998: 329). Bůh je tu postaven do pozice jediné jistoty, jediné rozhodující hodnoty v pomíjivém světě nejistot: „Určují pobyt / jsou to bloudi / kde budu bydlet jenom Pán Bůh / nakonec rozsoudí“ (Jirous 1998: 377).

Okolní svět se jeví jako nestálý, neskutečný, až nereálný: „...třímám autogenu plamen. / Je to plamen pekla Pane?“ (Jirous 1998: 328) Pozemský svět připodobněn ke karnevalu je vnímán jako cosi pomíjivého, neskutečného: „K poslednímu se strojí reji / kremelské maškary Andreji“ (Jirous 1998: 492). Pozemskost a tento hmatatelný svět v kontextu děsu a hrůzy, převážně vyvolané prostředím vězení, ale také při upomenutí si morálního selhání vlastního či úpadku někoho jiného, se nám zjevuje jako nejasné bludiště, ve kterém se vězeň Jirous sám nemůže vyznat.

Je to právě Bůh, kdo je často tázán na to, zda není skutečnost pouze fikcí. Lyrický mluvčí se k Bohu upíná jako k jediné bytosti, která je schopná posoudit, co je a co není sen: „Bože je teprv poledne / nebo pad na svět soumrak už? Je bomba jenom velký nůž? / Poslední listí vítr rve / na dvoře z hlochů nebo se / zelenají poznovu? řekni mi“ (Jirous 1998: 329).

Fikce a realita se neustále mísí v atmosféře hrůzy: „...V noci se živé sny mi zdají / na dnešek s Julianou / mluvili jsme o emigraci / Ráno přijeli estébáci / a málem duši svou / dal jsem jim ke kremaci“ (Jirous 1998: 342). Prostředí vězení se proměňuje v jiné světy: buď v části pekla a očištění: „Málo je líbezný / svět tady v předpekli...“ (Jirous 1998: 360) nebo naopak v sakrální prostory, ve kterých je sám lyrický mluvčí „komunismu mnich“. Hrůza uvěznění je snesitelnější díky fantaziím transformujícím skutečnost v jinou realitu: „Zas pruty mříží na oknech / a ruce v pouta dané / to abych aspoň v těchto zdech / sepjaté měl je Pane“ (Jirous 1998: 430).

Barokní ambivalence se v *Magorových labutích písních* projevuje skrze střetávání se dvou protikladných motivů – světla a tmy („Ze zrcadla se loupe rtuť / světlo v tmách čeká na ráno“ (Jirous 1998: 341)), mrazu a horka („Mrazivý sever horký jih“ (Jirous 1998: 330)), vážnosti a smíchu („Ptám se Tě, Pane, vážně zcela, / ač trochu s potlačeným smíchem...“ (Jirous 1998: 322)), zbožnosti a hříchu („nade mnou nebe / ve mně hřích“ (Jirous 1998: 356)), života a smrti („v Čechách kde suicidálně žiji“) apod.

Nejvíce se ovšem snaha o přiblížení protikladů projevuje v kontrastu, do kterého je postaven lyrický mluvčí vězeň Jirous, jako chybující a hříšná lidská bytost, a Bůh, který je všemohoucí, dokonalý a odpouštějící. Jistota „malosti“ lyrického mluvčího – stejně jako všech lidských bytostí a vlastně i tohoto světa – a velikosti Boha a „království nebeského“ je tím, co tento svět znehodnocuje, činí jej ne tak důležitým, ale zároveň vězni Jirousovi ulehčuje v jeho těžkosti. Je to právě toto poznání, které těm, co „určují pobyt“ (Jirous 1998: 377) nebylo dáno, díky kterému je Jirous „výš“, „ačkoli sedí[-] přímo na dně“ (Jirous 1998: 362).

Skrze tuto dvojpólovost se dostáváme ke konceptu dvojího světa a poznání Boha a „druhého“ světa skrze tento svět, jak ho popsal Kalista. „Membrána ráje“ (Jirous 1998: 385) je vstupem do onoho druhého světa, který spolu s Bohem poznáváme skrze tělesnost („skrytý je Bůh jenž čeká v hostiích / ještě ne krev v kalichu bílé víno...“ (Jirous 1998: 438)). Tělesnost a sexualita bývají spojeny s onou (Kalistou také zmiňovanou) „hrůzou hmoty“, dalo by se říci také hrůzou hříchu: „Špatně se skládá elegie / když kolem cucají si pyje / a každý rým je na to chudý / popsat jak kouří si zde údy...“ (Jirous 1998: 335), ale milostný akt je opět v kontrastu k hrůznému dojmu z předchozích veršů vnímán také s určitou něhou a hřejivou vzpomínkou na domov: „U

Telče v kupce sena / byla jsi moje žena / vzpomínat na to měl bych vkleče / v době senoseče“ (Jirous 1998: 408).

Při líčení tělesných prožitků je ovšem věnován větší prostor především těm, které jsou bolestné, mučivé: „Jako by rdousila mě krajta / kolik zde máme Fahrenheita“ (Jirous 1998: 358), úzkost se projevuje tělesnou bolestí: „Ledové svírají srdce kry“ (Jirous 1998: 370). Tělesnost je prožívána právě v pocitu tíže tohoto světa, která je spíše duševním projevem básníka, ale často je vnímána až fyzicky: „Zmáčknutý jak snop pod povřísem / strnulý jako bych byl tříslem / celičkový prostoupen“ (Jirous 1998: 338). Zhnusení a děs jsou naturalisticky vyjádřené právě skrze tělesné projevy: „Chuť nemám ani inspiraci / psát o tom nad čím tiše zvracím“ (Jirous 1998: 394).

V těchto motivech tělesnosti a v naturalistických obrazech se někdy také projevuje – kontrastně k hrůze hmoty – hrůza z prázdnoty: „Vykušaný jako prase / skví se tady kostel v base“ (Jirous 1998: 326). Tato prázdnota bývá naplněna „duchovním“ obsahem, nepřítomnost hmoty je ztotožňována s oním „odhmotněným“, vyšším světem: „Je oheň v srdci prázdnoty? / Jsi v prázdnotě to Bože Ty?“ (Jirous 1998: 330). Právě prázdnota, potažmo samota, je tím, co nakonec vězně Jirouse přibližuje Bohu a uvolňuje mu prostor v jeho duchovním rozjímání.

Dále tu nacházíme i motivy „ztělesnění“ duše, psychické projevy jsou metaforou připodobněny k tělesným: „Ráno přijeli estébáci / a málem duši svou / dal jsem jim ke kremaci“ (Jirous 1998: 342). Vězeň Jirous uvažuje, zda jde ránu duše léčit stejně jako ránu na těle: „Sv. Martine, přímluvče mocný, / tys líbal rány malomocných, / já mám nemocnou duši, víš? / Zdali ji také zahojíš?“ (Jirous 1998: 429). Tělo a tělesnost je ale také tím, co odráží to, co je jinak skryto, tím, co nám alegoricky v náznamech zpřístupňuje duši: „Naštěstí není vidět duši / bohatě stačí tvary uší“ (Jirous 1998: 334).

V *Magorových labutích písních* se kromě tendence prostupování tělesného a duševního, uplatňuje dále snaha o uchvácení recipienta skrze smyslové prožitky, touha čtenáře zaujmout skrze vsugerování hmatového, čichového, zrakového či sluchového dojmu: „Z úst věřících se pára sráží / a slova stydnou na vitráži“ (Jirous 1998: 485). Tento aspekt působí na recipienta nejsilněji v básních využívajících synestezie: „má svatý Hugo lucernu / umkl plamen v ní“ (Jirous 1998: 395).

Jirousova poezie je značně expresivní. Právě díky barvitému popisu vlastních prožitků autor dochází k působení na city posluchače. Tato tendence pak právě působí

jako „[e]mocionalizace prožívání světa (a sebe sama) prostřednictvím umění, vnímání uměleckého díla jako ‚machine à é mouvoir‘“³⁷, kterou Vojvodík řadí mezi jednu ze základních tendencí manýrismu, baroka a avantgardy. Tato emocionalizace a expresivita se projevuje neustálým vyjadřováním pocitů vězně Jirouse, který se táže: „Jak dlouho Bože ještě snesu / že žiju v ustavičném stresu?“ (Jirous 1998: 317). Je obklopen hrůzou a děsem, který překonává vztahováním se ke svým blízkým, k Bohu a světcům, ale někdy taky expresivním, až vulgárním vyjádřením emocí. V kontextu této drsnosti a surovosti, vztahující se k prostředí vězení či k establishmentu, působí vzpomínka na rodinu svou prostou něžností kontrastně (v této rovině naopak Jirous často užívá deminutiv: „Ve vykropeném domečku / svěcenou vodou / čekáš na mne, můj miláčku.“ (Jirous 1998: 412)). V tomto aspektu opět nacházíme motiv barokního střetávání se protikladů založené na antitezi něha – hrubost.

Celým dílem prostupují barokní motivy zmaru, pomíjivosti a marnosti: „A tak vychutnám si zas / co je to ta vanitas“ (Jirous 1998: 323). Tato barokní vanitas je u Jirouse překročena právě oním důrazem na odkaz baroka – ten pracuje s nadsázkou, která tíživý barokní pocit nadlehčuje. Dalším důležitým tématem je pro Jirouse vina, odpuštění, naděje a spasení: „Až koukol od pšenice budeš chtít oddělit / Pověz kam bych se schoval / až přijdeš misky vah svých hříšníky naplnit“ (Jirous 1998: 343).

Kulisy tohoto světa znázorňují onen svět v podobě pekla a d'ábla: „když už jsem málem málem vlez / do rudého jícnu šelmy“ (Jirous 1998: 347). D'ábel je u Jirouse většinou v tomto světě ztělesněn vládnoucí mocí, establishmentem. Jirous nás pak před d'áblem varuje: „Píseň si zpívám má jeden takt / s d'áblem se nesmí sjednat pakt“ (Jirous 1998: 345).³⁸ Opět v kontrastu k motivům pekla a d'ábla působí přírodní lyrika připomínající idylickou krajinu ráje: „Když uléhají beránka / za obzor na západ, / půjdeš Františko taky spát. // Když vítr, který pásl je / ulehne na souvratě, / zavřou se oči Martě, / usne a spí“ (Jirous 1998: 413). Jirous bývá literárními kritiky často považován právě za básníka tzv. selského baroka, které nám zpřítomňuje obrazy andělíčků, božích muk, připomínku mariánského kultu, ale také pohanskou mytizací tohoto světa, ve kterém se vyskytují motivy vlkodlaků, „ohně z dračí tlamy“ apod. I tento odraz baroka je prostoupen ironií, která k těmto motivům přistupuje s jistým odstupem v podobě

³⁷ Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha, Argo 2008, s. 16.

³⁸ Motiv d'ábla jako ztělesnění establishmentu nebyl v době normalizace neobvyklým, projevuje se například také v Havlově *Pokoušení* či v textech Svatopluka Karáska.

něžné a úsměvné hravosti: „Markétka po biřmování / ve valdické stojí bráně / já však nejsem jaksi k mání / přijela sem za mnou marně“ (Jirous 1998: 393).

Barokní atmosféru v *Magorových labutích písních* také vyvolává neustálé „memento mori“, které je explicitně vyjádřeno i v refrénu jedné básně: „Za údolími lesy / jinde než kde jsi nejsi / v dálce kde modré hory // memento mori...“ (Jirous 1998: 472), ale také motivy apokalypsy a posledního soudu: „Teď Pán Bůh hubí jilmy / po nich půjdeme my“ (Jirous 1998: 499).

Zjistili jsme, že „odrazy“ baroka jsou v Jirousově sbírce notně zastoupeny. Přestože nám verše z *Magorových labutích písní* – jak sám Jirous píše – vnukají pocit barokní, mnohé z těchto motivů jsou modifikovány autorovým osobitým stylem, nejedná se o zcela „čisté“ baroko.

Je to především ironie a sebeironie, co „odlehčuje“ onen děsivý barokní pocit, krutý smích spojovaný s barokem. Humorná stránka tu působí jako úleva od nezvratného běhu osudu. Tak blasfemický výkřik „Ó Bondy! Ó Bože! Ó Jesu!“ (Jirous 1998: 497) nepůsobí ani tak jako urážlivé rouhání, ale spíše jako hříčka snažící se vyvolat úsměv nad zboštěním gurua Bondyho.

Jirous k „odrazu“ baroka také často přistupuje s jistou parodií – barokně tíživá témata posluchači předsouvá s ironickým odstupem: „A tak vychutnám si zas / co je to ta vanitas“ (Jirous 1998: 323). K humorné stránce veršů přispívají také verše, ve kterých Jirous využívá jisté „vážnosti“ víry a liturgických úkonů v kontrastu s všedními a „pokleslými“ tématy: „do divokého světa flašek / vrací se konvertita Vašek / a lahve zvoní mu Te Deum“ (Jirous 1998: 327).

Kulturní odkazy jsou dávány na odiv, lyrický mluvčí na nás působí svou vzdělaností, která je ovšem takto performována také s jistou ironií: „Zřejmě je Bože Tvojí vůlí / abych žil mezi homunkuly“ (Jirous 1998: 396). Jinde naopak směšnou složku veršů tvoří prezentovaná „nedoučenost“, aspekt, ve kterém autor využívá formální nedokonalosti a nižších lexikálních prostředků pro vyjádření vážných témat (např. Oslavných veršů či modlitby): „Bez tebe byl bych bez poetiky / seděl jak vůl / a lepil jen pytlíky“ (Jirous 1998: 511).

Expresivita Jirousovy poezii se té barokní výrazně přibližuje. Všimáme si především snahy o uchvácení recipienta za pomoci využití neobvyklých prvků. Užití vulgarismů a jazykových prvků nižších forem si ovšem u barokních tvůrců jen stěží

dokážeme představit. Některá expresivní vyjádření jsou také užita s jistou sebeironií, která jejich konečné vyznění transformuje v projev, který nakonec i děs a hrůzu existenciální zkušenosti přetváří v ne tak tíživou skutečnost: „S radostí vjedno spleten hnus / pěkně to Pán Bůh navlík“ (Jirous 1998: 380).

Obrazy ďáblů a pekla se od těch barokních liší právě v tom, že za motivem ďábla se většinou skrývá ďábel na tomto světě, není tedy tak hrůzný jako ďábel barokní. Opět cítíme i jisté odlehčení a ironický odstup, například když ďábla Jirous nazývá „kreatur[ou] hydří“ (Jirous 1998: 409).

Podobným způsobem je přetavena také hrůza z apokalypsy, která najednou nevyznívá jako cosi fatálního, pokud je nám připomenuta skrze to, jak „Saranče z Apokalypsy / Iritovalo tě kdysi“ (Jirous 1998: 489) – minulý čas a použití slovesa „iritovat“, které si jinak s mnohem méně závažnými událostmi, apokalypsu až znevažují (stejně tak použití slova saranče místo obvyklejšího kobylky, kde hláska „č“ vytváří expresivnost tohoto slova).

2.4 Barokní forma v *Magorových labutích písních*

V *Magorových labutích písních* nacházíme také formální prostředky, které připomínají tendence barokní poezie. Ve sbírce je hojně uplatňován barokní princip „*à movere*“ či formalistická snaha o ozvláštňení – a to skrze míchání prostředků vyššího a nižšího stylu za účelem čtenáře překvapit a pohnout: „Jestli mě ještě po páté / nedopust' Bože líznou / dopřej mi aspoň ve vazbě / setkání s Františkem Líznou“ (Jirous 1998: 391). Vyzývání boha postavené do kontrastu s hovorovým výrazem „líznou“ recipienta donutí přinejmenším se pozastavit nad neobvyklými prostředky.

Dále: „Na Mírově jsem makal v kapli. / Když teďka po čtvrtý mě lapli, / šoupli mě dělat do kostela / a v klášteře je moje cela. / Ptám se Tě, Pane, vážně zcela, / ač trochu s potlačeným smíchem: / Nechceš mě nakonec mít mnichem?“ (Jirous 1998: 322). V této básni navazují na první čtyřverší, ve kterém se vyskytuje spousta lexikálních prostředků hovorových (makal, lapli...), tři verše zcela spisovné, s knižními výrazy (ač) a vytváří tak nečekanou pointu. Nejcitelněji je však zastoupen kontrast nižších a vyšších lexikálních prostředků v následující básni: „Když jsme se blížili k Valdicím alejí, / na Tebe myslel jsem, Andreji / Stankoviči, do píči, raději.“ (Jirous 1998: 320).

Dalšími lexikálními prostředky, které v recipientovi vyvolávají barokní dojem, jsou časté latinismy, někdy i v podobě celých veršů či básní: „Na průčelí cygnus olor / uvnitř hrůza je a horor“ (Jirous 1998: 326).

Barokní forma se v *Magorových labutích písních* ozývá i skrze básně s nečekanou pointou, připomínající principy barokního konceptismu: „Tytam jsou s milenkami strasti / Upad jsem mezi pederasty“ (Jirous 1998: 336).

V *Magorových labutích písních* bychom mohli vyhledat i – podle Václava Černého – pro baroko typickou funkci erudiční, ačkoli je většinou zastřena snahou o pobavení či překvapení čtenáře: „už se i bojíme / ještě nekradem“ (Jirous 1998: 366). Je uskutečňována skrze různé kulturní narážky a aluze na historická fakta: „Komenský po požáru v Lešně / jevil se možná lidem směšně“ (Jirous 1998: 361). Často jsou ovšem tyto kulturní odkazy především snahou o sebeidentifikaci se s historickou osobností, která prožívala podobný osud jako lyrický mluvčí: „Ach nejsem nejsem Oscar Wilde...“ (Jirous 1998: 364).

Barokní formální prostředky nacházíme v *Magorových labutích písních* skrze různé způsoby vyjádření pomlky, skrze různé eliptické prostředky, nejčastěji vynecháním slovesa: „Na kůře olší choroše / ve stěnách domů plíseň“ (Jirous 1998: 430). V rámci těchto způsobů „zamlčování“ v *Magorových labutích písních* často objevujeme i zkratkovitou metaforu genitivní. Příklady jsou např.: „od hořáků jde pekla zář“ (Jirous 1998: 330), „když už jsem málem málem vlez / do rudého jícnu šelmy“ (Jirous 1998: 347), „komunismu mnich“ (Jirous 1998: 372). Lyrický mluvčí se „v říši stínů“ (Jirous 1998: 360) tajně učí latinu, zatímco „Cibule kostelů zlátnou a zrají“ (Jirous 1998: 378). „[M]embrána ráje chvěje se tenká“ (Jirous 1998: 385) mezitímco „[a]nděl smrti si prohlíží / skvrny na veřejích“ (Jirous 1998: 426). Objevuje se tu „[r]ozetnutý plášť nebes báně“ (Jirous 1998: 423), věžeň Jirous si prohlíží „pruty mříží“ (Jirous 1998: 430) a „[v] neklidu nocí v hrůze dní“ (Jirous 1998: 435) prosí Beránka. Samotné mlčení je někdy také tematizováno: „Kartuziáni se slibem mlčení / už odebrali na věčnost...“ (Jirous 1998: 357).

Dalšími barokními tropy, které Jirous hojně užívá, jsou tropy vyznačující se slučováním, či postavením vedle sebe dvou protikladných entit. Nalézáme zde katachreze („bílá tma“) a oxymoróny: „Na průčelí cygnus olor / uvnitř hrůza je a horor“ (Jirous 1998: 326).

Nejčastěji jsou ovšem Jirousovy verše založené na antitetickém spojení. Tyto antiteze ovšem nejsou moc rozvité, mají povětšinou formu jednoho verše: „Ne věčná lampa zemní plyn“ (Jirous 1998: 329).

Jirous v *Magorových labutích písních* také pracuje s tradičními církevními žánry. Nacházíme u něho například ozvěny litanie, které se projevují v oslovování Boha a neustálých prosbách a modlitbách k Bohu i jiným světcům: „Sv. Martine, přimluvče mocný, / tys líbal rány malomocných, / já mám nemocnou duši, víš? / Zdali ji také zahojíš? / Sv. Martine, vojáku, / pomoz mi, pomoz žebráku. / Sv. Martine z Tours, / zbav mě od nočních můr!“ (Jirous 1998: 429). Kupení oslovení a proseb ke svatému Martinu působí skutečně dojmem liturgické litanie. Forma litanie je ovšem „překročena“ přívětnou konstrukcí „víš?“, kromě toho, že tím se světcem navozuje ještě bližší kontakt, také přerušuje tok modlitby, odbočuje od neustálého vzývání světce.

Jirous ve své sbírce dále využívá žánru žalmu, ve kterém se obrací k Bohu s prosbou o pomoc: „V úzkostech volal jsem Beránka / těsná je moje skořápka / V neklidu nocí v hrůze dní / prosil jsem ať ji uvolní“ (Jirous 1998: 435). Často tak zde využívá typického projevu žalmů – paralelismu, ve kterém se opakuje jeden a týž motiv.

Objevujeme také prvky barokního kazatelství – exempla. Ty připomínají například verše ze čtvrté části sbírky, zabývající se problémem emigrace. Lyrický mluvčí tu většinou na příkladu svých známých kritizuje emigraci: „Za velkou louží / Hutka se souží / hubu špulí jak ryba: / odjíždět byla chyba“ (Jirous 1998: 450).

Tyto odkazy ke klasickým barokním žánrům jsou projevem Jirousovy snahy o reaktualizaci. Při této reaktualizaci a pokusu autora naplňovat staré formy se zajímavě střetává autostylizace vězně Jirouse s onou formální autostylizací, mající tendenci působit na recipienta s veškerou vážností liturgických žánrů. Jirous na nás působí právě onou snahou naplnit a dodržet kritéria formy – vytváří dojem, že se jako kající hříšník snaží napravit i v tomto aspektu – že se teprve učí se modlit. Překvapivé lexikum, ale také pro modlitbu či jiný liturgický útvar nepatřičně působící obsah, jsou tím, co vytváří onu humornou stránku a působí dojmem jako by verše psal nezkušený žáček, urputně se snažící být „správným křesťanem“: „Jestli mě ještě po páté / nedopust' Bože líznou / dopřej mi aspoň ve vazbě / setkání s Františkem Líznou“ (Jirous 1998: 391).

3. J. H. Krchovský

3.1 J. H. Krchovský a kontext jeho tvorby

Jiří H. Krchovský, vlastním jménem Jiří Hásek, se řadí k druhé generaci českého undergroundu. Jako tvůrce se představuje v druhé polovině osmdesátých let, kdy byly jeho básně šířeny v samizdatu. Publikoval například v *Revolver revue* nebo ve *Vokně*, jeho poezie vycházela také v *České expedici* či v *Pražské imaginaci*.

První oficiálně publikovanou knihou byl výbor *Noci, po nichž nepřichází ráno* (1991), obsahující poezii z let 1978-1989. Tímto dílem se budeme zabývat níže.

K používání jiného jména Jiřího Háška inspiroval Egon Bondy, od roku 1982 začíná tedy vystupovat pod jménem J. H. Krchovský. Tento pseudonym později vykládá různým způsobem, např. iniciály J. H. mají symbolizovat to, že je autor na tomto světě „jako host“. Příjmení Krchovský pak prý vychází z autorova bydliště, které se nachází hned vedle hřbitova. Neměli bychom ovšem opomenout ani archaizující vyznívání pseudonymu, které připomíná obrozenecká jména, ale i dekadentní snahu o estétství.

Pseudonymem počínaje je vyjádřena snaha autora o autostylizaci, ta se projevuje také v podobě zastarale působící fotografie od Ivana Pinkavy, kterou autor opatřuje obálky svých knih. Tato autostylizace v podobě dekadentního dandyho se pak jako červená niť prolíná celou autorovou tvorbou.

Krchovský se mezi autory druhé generace českého undergroundu řadí nejen provokativními tématy básní, neotřelostí a agresivitou, ale také postojem k oficiálnímu proudu české literatury dob normalizačních, který – jak sám přiznává – také výrazně formoval jeho poezii: „Naopak jsem cíleně psal tak, aby moje básně byly oficiálně zcela nepřijatelné či alespoň nepoužitelné. Jejich nepublikovatelnost mi byla výchozí normou a kritériem; čím houšť, tím líp. Což kauzálně spoluvytvářelo můj styl po stránce tematické i lexikální“.³⁹

3.2 Poetika *Noci, po nichž nepřichází ráno*

Dílo *Noci, po nichž nepřichází ráno* představuje výbor z 9 ineditních sbírek: *Procházka urnovým hájem* (1978–1979), *Neklid* (1980), *Bestiální něha* (1981–1982),

³⁹ Krchovský, J., H.: *Autoři* (anketa Terezy Pokorné), in (ed.) Beníšková, E., *U nás ve sklepě*, Praha, Revolver Revue 2013, s. 208.

Jarní elegie (1982), *Valčík s mým stínem* (1982), *Poslední jaro* (1983–1984), *Zamilovaný dement* (1984–1985), *Nové valčíky* (1984–1985) a *Mé lebky stín* (1989–1991). Autor nám tímto předkládá chronologicky uspořádaný průřez svou více jak desetiletou tvorbou.

Přestože kniha obsahuje autorovy básně vznikající v tak dlouhém období, představuje logický celek, který sjednocuje postava lyrického mluvčího. „Já“ je tu performováno v různých podobách, kterým vévodí „ani ne dvacetiletý ironický stařec“.⁴⁰ Tato postava cynika, který nás vždy dokáže překvapit nějakou morbidní pointou, se ovšem neustále proměňuje v nových sebepojetích. Tak se jednou setkáváme s paranoidním ustrašencem („ – mám strach, když zvedám petlici / že někdo s dlouhou jehlicí / se právě dočkal chvíle vhodné / kdy vrátím se, a teď mi bodne / tu jehlu okem do hlavy / až o lebku se zastaví...“ (Krchovský 1991/97: 53)), s trpítelem (KŘÍŽ NA MÝCH ZÁDECH NEJVÍC VADÍ / těm, co mne pod něj zahnali...“ (Krchovský 1991/97: 54)), s *gotickým maskaronem*, se *zoufalým*, *vychrtlým vlkodlakem* či s bohémským alkoholikem („dnes ožeru se sám, a do němoty! / a bezdůvodně, – tedy právě proto“ (Krchovský 1991/97: 100)).

Lyrický mluvčí si před námi neustále nasazuje masky, neustále provokuje bezbřehým cynismem, agresivní perverzí, aby ukryl své zranitelné já, úzkostlivě se děsící konce vlastní existence, marnosti bytí či vlastního stínu. Tento úkryt však není dokonalý a i za básněmi prezentujícími se snahou vzbudit hnus a odpor je často cítit pouhý strach z absurdity života: „VŠICHNI JSOU ZÁKEŘNÁ HLADOVÁ KLÍŠŤATA / jsou na svých prdelích vzájemně přisátá / a když se poslední na první zavěsí / pak z jeho prdele vlastní krev saje si“ (Krchovský 1991/97: 79).

Tento strach také často ústí v zhnusení si vlastního já, vlastního odrazu v zrcadle. Toto zhnusení často přechází až v sebeodcizení a rozdvojení vlastního já: „RANIL MNE, URAZIL, NAKRŘK MĚ! / Ten sviňák v zrcadle zas se mi smál! / rád bych ho konečně viděl už na prkně / – pak ať se posmívá, že chci žít dál!“ (Krchovský 1991/97: 60). Tato schizofrenie, často vrcholící snahou o sebepoškození či sebedestrukci, někdy přechází i do podob popírání vlastní existence: „zrcadlo slepne, amalgam se loupe / a tak jak obraz můj v něm je jen zdáním / jsem přeludem i já, před ním i za ním...“ (Krchovský 1991/97: 96).

⁴⁰ Peňás, J.: *Sám sobě zdál se sen*, in *Deset procent naděje* (výbor z publicistiky 1995-2001), Praha, Dokořán 2002, s. 79.

Dekadentní póza vyhrocená do extrémů se uplatňuje především v autorových erotických verších: nacházíme tu motivy „zneuctění“ sakrálních památek (báseň Boží Hod v chrámu sv. Mikuláše), znásilnění („JDU S VLČÍ MLHOU PO SÍDLIŠTI / a s celkem slušnou erekcí / rvu šaty z dívek, které chci / jen nechápu, proč tolik piští...“ (Krchovský 1991/97: 75)), autoerotiky a impotence („ruce mám ke stolu hřebíkem přibité / jinak bych zoufale sáhnul hned po pyji / a to mě pokaždé velice vysílí / – zbytečná námaha! Obzvláště visí-li...“ (Krchovský 1991/97: 64)). Dekadence se také projevuje v básních s „hřbitovní“ tematikou („PROČ SE MÁM STÁŘÍ BÁT, NEŘKULI STAROBY? / Že bych svým přátelům chodil srát na hroby?! / neznám své přátele, — snad oni znají mne... / ve světle bez konce počkám si na jiné“ (Krchovský 1991/97:85)) či ve verších libujících si v alkoholismu („JEN PIVEM BYCH SE SOTVA UPIL... / dnes pro změnu jsem sed k vínu...“ (Krchovský 1991/97:49)). Právě díky této dandyovské masce bývá často Krchovský považován za následovníka Jiřího Karáska ze Lvovic či pokračovatele odkazu Wildeova požadavku umění pro umění. Tento aspekt ovšem autor často překračuje sebeironií, která vytváří odstup od vážně míněné dekadence.

Dalším literárním slohem, za jehož následovníka můžeme Krchovského považovat, je romantismus. Veškeré jeho verše jako by se odehrávaly napůl ve snu – sny a preludy básníka provázejí tak, že sám není někdy schopen rozeznat, co je a co není sen, je neustále děšen nočními můrami, které se prolínají se skutečností: „SPÍM A SNY MÁM SAMÉ HNUSNÉ / proč, když vedle sebe usnem / proč se nezdáš v mých snech ty? / denně křičím ze sna: Pojď sem! / přesto vstávám sám a zpocen / s vlastní kůží za nehty...“ (Krchovský 1991/97: 36). Všednost spánku bývá často narušena děsem z „usnutí navěky“: „Chci prostě jenom usnout a spát sladce / a zítra vstát; rád, že mě budí drozdi / chci spát, spát sladce jako dítě v matce / nebo jak v hrobě mrtvý, – jaký rozdíl...“ (Krchovský 1991/97: 93).

Romantické gesto se také projevuje v oblibě hřbitovního prostředí, básník tematizuje své procházky po hrobech jako cosi přirozeného, jako prostředí mu vlastní: „Bylo mi dneska tak smutno z mých vlastních slov / jimiž furt naříkám, jak žiju stěží / tak jsem si v podvečer zašel sám na hřbitov...“ (Krchovský 1991/97:66).

Osamělého básníka, stylizovaného do romantického bouřlivce i snílka, zastihujeme v temnotě noci (*Nocí, po nichž nepřichází ráno*), uvězněného ve vlastním

pokoji či stíhaného přeludy lidí či vlastním stínem: „V PODIVNÉM, CHVĚJIVÉM PŘÍŠERĚ TONE BYT / má tvář se bojácně noří ven z šera / měsíc jde velikým obloukem po nebi / úplně jinudy, než jak šel včera“ (Krchovský 1991/97: 59).

Mezi další básnickovy inspirační zdroje můžeme zařadit avantgardu a její program nového pohledu na svět. Ten u Krchovského spočívá v dívání se na svět skrze důkladnou pózu cynika, který téma smrti a lásky shazuje svým ironickým úsměškem, v humoru, který má svůj základ v přetavení všedních témat v morbiditu: „Dneska je Štědrý den / postavil jsem si betlémské jesle / usínám, jde na mne sen / usínám, houpu se v elektrickém křesle“ (Krchovský 1991/97: 13).

V neposlední řadě si můžeme u Krchovského všimnout vlivu Bondyho a Vodsed'álkovy koncepce trapné poezie a totálního realismu. Některé verše působí dokonce jako ozvěna Bondyho básní zaznamenávající prostá fakta upozorňující tak na absurdnost a trapnost skutečnosti: „Vím jen, že z rypáku krev proudem tekla mi / pak ještě jeden z nich kopnul mě do rtů / uleh jsem do stínu lákavé reklamy / s nabídkou zákusků, zmrzlin a dortů“ (Krchovský 1991/97: 63).

3.3 Barokní motivy v *Nocích, po nichž nepřichází ráno*

Stopy baroka ve výboru *Noci, po nichž nepřichází ráno* nacházíme především v znehodnocení skutečnosti a opravdovosti tohoto světa a v pojmání tohoto hmatatelného světa jako divadla. Krchovský to někdy vyjadřuje zcela explicitně: „SVĚT, V KTERÉM ŽIJÍ, BEZTAK VŮBEC NENÍ / tak jako vše, s čím mám co do činění / – spoléhat jenom na svůj zrak – jak hloupé! / zrcadlo slepne, amalgam se loupe / a tak jako obraz můj v něm je jen zdáním / jsem přeludem i já, před ním i za ním...“ (Krchovský 1991/97: 96). Svět, tak jak nám ho zpřístupňují naše smysly, je pouhým klamem, ale Krchovský jde ještě dál – i jeho vlastní existence je neskutečným přeludem. Tento pocit je tematizován v podobě vlastního odrazu v zrcadle, který lyrický mluvčí nepoznává, případně vůbec nevidí: „PŘISTAVIL JSEM SI ZRCADLO / od té doby se nenávidím / včera mě ale napadlo / že se v něm vůbec neuvídím...“ (Krchovský 1991/97: 11).

Vidění tohoto světa tu bývá často komplikováno znejistěním vlastní identity, která se často transformuje v odraz sebe sama, ve vlastní stín, přelud, se kterým se básník identifikuje, až není jasné, zda je reálný přelud či skutečný lyrický mluvčí:

„VIDÍM SE V ZRCADLE... NE, – ONO VIDÍ MNE [...] chtěl bych být zrcadlem, chtěl bych se vidět!“ (Krchovský 1991/97: 70).

Jinde básník zpochybňuje jistotu toho, kde se nachází: „OTÁZKA VRÁSKAMA / čelo mi brázdí: / jsem tady, nebo tam / nebo zde za zdí?“ (Krchovský 1991/97: 30). Nejděsivěji však působí pochyby o tom, zda je lyrický mluvčí stále naživu: „Slyším však hrobníka: – Hej, pane, zamykám / mrtví chtěj taky spát, běžte už domů! / ... poslušně odcházím, – proboha, ale kam?! / – vracím se k aleji hřbitovních stromů“ (Krchovský 1991/97: 66).

Tyto motivy znehodnocení skutečnosti, světa i vlastního já můžeme považovat za odraz barokní „představ[y] neautentičnosti a neskutečnosti pozemského života“⁴¹. Je ovšem patrné, že Krchovský s nimi zachází s jistým odstupem – v zdůraznění světa jako zrcadla je velmi důsledný, nadsazuje a právě tato hyperbola na recipienta působí jako estétská póza, jako dekadentní maska pohrávající si se skutečným světem pro vytvoření maximálního uměleckého dojmu.

Realita bývá často také zpochybněna oxymorónním sloučením dvou momentů: „NARÁŽEJE DO LIDÍ / jdu liduprázdnou ulicí“, „Zatím mne však drtí / skutečnost tíživá / že ač nejsi po smrti / tak přesto nejsi živá!“ (Krchovský 1991/97: 26).

Ambivalence se také projevuje v protikladných vlastnostech, které jsou přisuzovány jedné věci: například dítě je jednou chápáno na pozadí kladných vlastností („náhle si připadám bezbranný, naivní / čistý a bezelstný jak malé děcko...“), ale o pár řádků dál je proměněno v přesný opak („dupaje vztekám se a kopu do hraček / zákeřný, krutý a zlý jako dítě“) (Krchovský 1991/97: 62). Tato paradoxnost je zdůrazněna s jistotou až „zvrácenou“ zálibou, s ironickým úšklebkem, kterým se autor snaží působit na recipienta, uváděje tak v kontext pózu pohrdající reálným světem.

Dalším barokním tématem je dojem marnosti z lidského bytí. Ten u Krchovského vychází z pocitu „věčného návratu téhož“, z věčného koloběhu, z kterého nelze nikterak vystoupit: „kam jít?! Tam, kam mě to jít nutí, kam / utíkám za tím, před čím utíkám“ či „VŠICHNI JSOU ZÁKEŘNÁ HLADOVÁ KLÍŠŤATA / jsou na svých prdelích vzájemně přisátá / a když se poslední na první zavěsí / pak z jeho prdele vlastní krev saje si“ (Krchovský 1991/97: 79). Tento motiv barokní vanitas se u Krchovského střetává s neustálou potřebou lyrického subjektu veškerá témata prezentovat s

⁴¹ Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha, Argo 2008, s. 73.

dekadentním, „znehucujícím“ příděchem. Expresivní vyjádření překračuje motiv „pouhé“ marnosti, zdůrazňuje ji a dodává jí ještě silnější dojem nesnesitelnosti. Vulgarismy ovšem fungují také jako prvky snižující závažnost těchto pocitů marnosti a nesmyslnosti tohoto světa. Barokní tíže se opět nachází v kontrastu s dekadentním nezájmem o tento svět.

Krchovský dále do své poezie uvádí motivy barokního kultu smrti. Zastihujeme ho nad konceptem s vlastním epitafem, procházející se po hřbitovech či volajícího na umrlce v domněnku, že je to on sám. Smrt básníka provází jako jeho vlastní stín: „v mém strašném domě, kam jde s náma / nám v patách jak stín Morana“ (Krchovský 1991/97: 77), jindy je jí fascinován a přitahován: „slast v mrtvém bodě! Ještě větší za ním...“ (Krchovský 1991/97: 101). Smrt a mrtvolnost (často vlastní) tvoří témata, ke kterým se autor neustále vrací, často v překvapivé pointě na závěr básně: „...kocour mi chápavě přikývne s povděkem / a dál spí, zahříván neživým člověkem...“ (Krchovský 1991/97: 61). Někdy je to dokonce smrt, co básníka vykupuje z nekonečné marnosti: „blíž ke smrti než ke stáří / blíž do rakve než do kolébky / blíž rozpadu než srůstu lebky / však o to blíže úniku...“ (Krchovský 1991/97: 43).

Básník sám sebe vnímá jako „živého mrtvého“, donekonečna si připomíná vlastní konečnost: „JSEM HRSTKA PRACHU ZE SVÝCH KOSTÍ / jsem chladný popel bez urny / a průvan, přízrak nestvůrný / mne rozfoukává po místnosti“ (Krchovský 1991/97: 78). Neustále si připomíná, že je bytostí směřující ke svému zániku: „Hrůzami přežraná má duše hladová / po klidné plavbě tmou do říše Hádovy / už jsem si pomalu v posledních dobách zvyk / usínat s korunou vloženou pod jazyk“ (Krchovský 1991/97: 83).

I odraz barokního kultu smrti je u Krchovského spojen s onou dekadentní pózou, či spíše ironicky pojímanou ozvěnou dekadence, s neodekadentní parodií. To je možné sledovat především na příkladu této básně: „NECHTĚ JSEM SI POLIL KAFEM“ / koncept se svým epitafem / zapomněl jsem jeho znění / a text už je k nepřčtení“ (Krchovský 1991/97: 39) – zde je patrná dekadentní snaha zapojit morbidní téma. To ovšem vyznívá v kontextu všední situace, kdy lyrický subjekt popisuje nechtěné ušpinění závěti, jako parodická performance, jako snaha zironizovat tento postoj ke světu. Na závěr básně se mluvčí táže: „Něco vzkázat? – Co a komu?! / ty pitomče, směj se tomu! / – u konce až budeš s dechem / skončí s tebou život všečen!“ A zde se opět

objevuje ozvěna barokních motivů zániku a barokní vanitas – ovšem i tyto motivy Krchovský překračuje nadsázkou a ironickým odstupem, když oslovuje sám sebe expresivním výrazem „pitomec“ a popisuje smrt jako okamžik, kdy je člověk u konce s dechem.

Kromě smrti a mementa konce vlastní existence se v *Nocích, po nichž nepřichází ráno* často vyskytují také motivy apokalypsy („DNES POPRVÉ MŮJ PES UVIDĚL SNÍH / sníh, který dosud mohl znát jen z knih / z knih starých; z dob, kdy ještě žili psi / psi v stopách jezdců apokalypsy...“ (Krchovský 1991/97: 94)), které někdy překlenují až v touhu po konci světa: „tu uviděl jsem padat přes dům / buď úlomek či celou hvězdu / tak začal jsem si honem přát / ať střetne se nák s naším světem / ať celou Zemi s sebou smete!“ (Krchovský 1991/97: 45).

Za barokní ozvěnu můžeme také považovat naturalisticky prožívanou tělesnost. Několikrát se objevují motivy svlékání z kůže, ve kterých jako by básník toužil po odhalení vlastní podstaty, která je skryta kdesi uvnitř jeho těla: „Stáhni mi tu kůži s těla / jako svetr přes hlavu / vysvleč mě, a kdybys chtěla / projdeme se ke splavu...“ (Krchovský 1991/97: 33). Těchto motivů je používáno právě v intencích barokního zaujetí tělesnem, ale objevuje se zde i jiný aspekt, který opět souvisí s celou sbírkou pronikající snahou autora o sebestylizaci, o masku cynického dandyho. Básník se pokouší recipienta zaujmout svou až zvrácenou touhou vysvléct se z vlastní kůže, ta je ovšem prezentována s jistou hyperbolou, která dodává celkovému vyznění ironického dojmu. Básník tu opět v zajímavých kombinacích zapojuje prvky neodekadentní parodie a barokních motivů.

Skrze tělesnost a tělesné projevy nám básník zprostředkovává svůj duševní stav: „denně křičím ze sna: Pojd' sem! / přesto vstávám sám a zpocen / s vlastní kůží za nehty...“ (Krchovský 1991/97: 36). Stejně tak, když lyrický mluvčí popisuje svou vlastní mrtvolnost či děs z ní, nemluví ani tak o smrti těla, jako spíše o smrti duše. Děs z vlastní duševní mrtvolnosti a prázdnoty je pak metaforicky transponován a performován skrze tělo: „PRÁZDNOTOU UVNITŘ MNE BYL JSEM AŽ ZDRČEN / když jsem si na hrudník pod levý prs / přitiskl konzervu s hovězím srdcem / a obsah protlačil přes žebra skrz...“ (Krchovský 1991/97: 55). Tyto motivy „ztělesnění“ duševna souvisí s barokní potřebou „stupňovat smyslnost emocí“⁴², díky čemuž zpřítomňují onu barokní

⁴² Šalda, F., X.: *O literárním baroku cizím i domácím*, in *Šaldův zápisník VIII.*, Praha, Český spisovatel 1994, s. 122.

představu o „dvojposchodovém“ světě, kde se za tělesným nachází, vyšší, nehmotný svět duševní. Krchovský ovšem s touto tendencí pracuje opět s jistým odstupem. Tím, že představu o vlastní prázdnotě rozpracuje do detailu a konfrontuje s všednostmi (typu konzerva s hovězím masem), vytváří humornou scénu založenou na absurditě této představy, která barokní tíži prázdnoty uvádí do méně skličujícího kontextu.

Za další aspekt baroka u Krchovského bychom mohli považovat „střetávání se dvou protikladných sil“. Je to především již výše zmiňované střetávání se života se smrtí, tělesna a duševna („postavy bez rukou, bez nohou / postavy bez těla, bez hlavy / jenom s duší / jenom s duší...“ (Krchovský 1991/97: 43)). Častá je ovšem také konfrontace světla a tmy či stínu: „STÍN ZVĚTŠUJE SE VZDÁLENOSTÍ... / čím blíže mám hlavu u svíce“ (Krchovský 1991/97: 52), dne a noci („ZDI MÉHO DOMU – GENIA LOCI / všech prohýřených dnů a děsných nocí“ (Krchovský 1991/97: 106)). Ambivalence a oxymorónnost se ovšem projevuje především v autorových prožitcích a pocitech: „a je mi blaze, tolik blaze / že už snad nemůže ani být hůř“ (Krchovský 1991/97: 12).

Barokní motivy jsou u Krchovského často představovány v kontextu autostylizace tvůrce jako dekadentního autora zaujatého morbidními motivy a erotikou, ale především vlastním „já“. Onen „dekadentní úšklebek“ i pocity barokní marnosti či neskutečnosti tohoto světa jsou ovšem uvedeny v rámci konceptu Bondyho totálního realismu a trapné poezie, který obě tyto reaktualizační tendence přehodnocuje, dodává jim ironického přídechu a ubírá na jejich závažnosti. Tím, co vytváří jistý odstup od děsivých témat smrti a marnosti, které by jinak na čtenáře působili s veškerou tíživostí baroka, je také častá hyperbola, která často vytváří humornou složku básně, a baroko tak „odlehčuje“.

Parodie a ironické nadsazení je tím, co vytváří humornost veršů. Krchovský využívá barokního konceptu „ā movere“ především ve snaze pobavit čtenáře. Toho docílí např. pomocí kontrastu dvou situací, které bývají k sobě připodobňovány. Tato srovnání pak působí směšně svou absurditou: „...že na zádech se tahám s křížem / namísto pytle s cementem...“ (Krchovský 1991/97: 54).

Recipienta se Krchovský také snaží rozesmát prostřednictvím mystifikace, které hojně užívá. Některé básně čtenáře matou až k závěrečné pointě, ve které Krchovský často vyhrocuje onen „dekadentní úškleb“ - například když báseň o Štědrém dnu

zakončuje slovy: „usínám, houpu se v elektrickém křesle“ (Krchovský 1991/97: 13).

Směšnost v *Nocích, po nichž nepřichází ráno* také dotváří metafora (či personifikace) přistupující k přirovnání s jistým ironickým přidechem: „vždyť chudák postel – stará panna“ (Krchovský 1991/97: 51) či metafora propracovaná do parodické hyperboly.

Prvkem, který upozorňuje na to, že se tu neseťkáváme s oním „tíživým“ barokem, jsou častá expresivní (i vulgární) vyjádření, která mají funkci (kromě upozornění na autenticitu textu a snahu emocionálně zaujmout recipienta, jak ji popisujeme níže) zdůraznění emocionálního prožitku lyrického mluvčího. Použití prvků nižší jazykové vrstvy (vulgarismy, obecná čeština atd.) v kontextu krásné literatury, nota bene poezie, pak na recipienta působí jako prvek, který daná témata zlehčuje a vyjadřuje tak ironický postoj lyrického mluvčího.

3.4 Barokní forma v *Nocích, po nichž nepřichází ráno*

Autor pracuje s barokní touhou náhle oslnit a překvapit recipienta, a to skrze využívání prostředků nižší formy, například hovorové (furt, flaška, chlast...) nebo obecné češtiny (celej, bejt, hospodskej ...), ale také vulgarismů („Jestli se naseru“ (Krchovský 1991/97: 88)), „až nasráno má v peřinkách“ (Krchovský 1991/97: 44)). Tyto prvky působí v kontrastu s celkem pravidelným rýmovým schématem i veršem, jako prvky oživující a „ozvláštňující“ danou formu. Je to ale také nezvyklé téma (vyjadřující přílišnou intimitu či morbiditu), co působí kontrastně k pravidelným, zpěvným veršům a má za cíl citově zasáhnout recipienta.

Z formálních prvků baroka jsou u Krchovského asi nejvýraznější časté prvky nedořečenosti a přerušení toku textu v podobě apoziopeze či pomlky: „Vydávám dnes jenom skřeky / mluvit už mě uráží / jdu se na most napít z řeky / žízeň mám, i závaží...“ (Krchovský 1991/97: 26). To také souvisí s jistou dialogičností autorových básní. Básník se často zmítá v rozhovoru se sebou samým: „Něco vzkázat? – Co a komu?! / ty pitomče, směj se tomu! / – u konce až budeš s dechem / skončí s tebou život všečen!“ (Krchovský 1991/97: 39), kde sám sebe přerušuje či na sebe navazuje.

Některá čtyřverší založená na jazykové hříčce připomínají formu barokního concetta: „MARASMUS? ASKEZE?! UŽ MĚ TO NEBAVÍ! / stejně tak celibát, ten mne sral po léta / nevím, proč Březina nezůstal Jebavý / může snad krásnější jméno chtít

poéta?“ (Krchovský 1991/97: 82).

Často se také vyskytují prvky oxymorónní, založené na protimluvu: „...vůbec si nevěřím a tudíž věřím si“ (Krchovský 1991/97: 81). Jedná se např. o prvky připomínající katachréze: „zahříván neživým člověkem...“ (Krchovský 1991/97: 61). Autor často své verše uspořádává jako antiteze: „a já zjistil / že nejsem tady / ale za stěnou / že nejsem odlítkem / ale formou / že nejsem uvnitř / ale vně“ (Krchovský 1991/97: 20-21), „nejsem zde ani tam / – jsem do zdi zazděný!“ (Krchovský 1991/97: 3É). Antitetická jsou již samotná témata, která autor slučuje: smrt a láska / erotika, tělo a duše, život a smrt, světlo a tma apod.

Další barokně formální prvky, které v *Nocích, po nichž nepřichází ráno* nacházíme, jsou časté metafory, a to jak barokně rozvinuté, vztahující několik obrazů k jedné myšlence, tak i zkratkovité. Příkladem rozvinuté metafory by mohla být tato báseň, kdy autor přirovnává své duševní stavy k tělesným, toto přirovnání rozvíjí až v děj: „NECÍTÍM SE VE SVÉ KŮŽI / ve své kůži bezpečně... / chci si s tebou trochu užít / – buď tak hodná, vysvleč mě // Stáhni mi tu kůži s těla / jako svetr přes hlavu / vysvleč mě, a kdybys chtěla / projdeme se ke splavu...“ (Krchovský 1991/97: 33). Tyto rozvíté metafory jsou jakýmsi „zkonkrétněním“ nějakého abstraktního pocitu, ty bychom pak mohli nazvat právě onou „metaforickou křečí“, o které psal Václav Černý v souvislosti s barokem: „PRÁZDNOTOU UVNITŘ MNE BYL JSEM AŽ ZDRCEN / když jsem si na hrudník pod levý prs / přitiskl konzervu s hovězím srdcem / a obsah protlačil přes žebra skrz...“ (Krchovský 1991/97: 55).

4. Karel Šiktanc

4.1 Karel Šiktanc a kontext jeho tvorby

Karel Šiktanc začíná jako tvůrce působit již v padesátých letech a jeho práce je spojena především s časopisem Květen a generací, která kolem něho působila a jejímž hlavním literárním programem byla tzv. poezie všedního dne. V době normalizace byl nucen publikovat pouze ineditně.

Po prvotinách, které směřovaly k ideologickému a budovatelskému typu poezie, svou tvorbu přehodnocuje a vzniká tak jeho osobitý styl. Ten spočíval především ve „vyzdvížení mnohorožměného života proti schematizujícím interpretacím“⁴³, shodující se s programem Květnáků.

K obecným charakteristikám Šiktancovy poezie patří důraz na konkrétno, zaměření se k detailu, který rozpracovává do mozaikovitého obrazu, vytvářeje tak dramatický příběh.

Miroslav Červenka hodnotí Šiktance jako básníka naivního „tj. ze skutečnosti vycházejícího“ a sentimentálního („pramenícího z ideje“). Ve své stati vyjadřuje myšlenku, že Šiktanc píše o archetypálních hodnotách ne proto, aby nás poučil, ale pouze, aby nás nechal pocítit jejich přítomnost: „Pokládám za skutečný básnický čin, jestliže Šiktanc – zcela v duchu usilování své generace – prokázal, že krev, paměť, víra, věčnost a šílenství jsou tady, v nás a kolem nás, a že abychom vstoupili ve styk s nimi, nemusíme vykračovat za hranice zkušenosti nás, obyčejných lidí: stačí, abychom ji uchopili a žijíce ji, pronikali k jejímu srdci.“⁴⁴

4.2 Poetika *Tance smrti aneb Ještě Pámbu neumřel*

Dílo *Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel* byla napsána v letech 1974–1975, vydána byla poprvé samizdatově roku 1977, oficiálně poté až roku 1992.

Šiktanc i v této sbírce vychází z konceptu poezie všedního dne generace, ze které vzešel – „Květnáků“. V *Tanci smrti* se ocitáme v prostředí, kde se *z rádia ozývají*

⁴³ Červenka, M: *K srdci skutečnosti*, in *Obléhání zevnitř*, Praha, Torst 1996, s. 261.

⁴⁴ Tamtéž, s. 266.

nářky, potkáváme *lodi letadlové* a dokonce i Bůh podléhá běžným všedním úkonům, když *spí, rozdělává oheň, myje se...*

Tato snaha vykládat svět z hlediska všednosti je překročena Šiktancovou neustálou tendencí mýtizovat skutečnost. Ta se projevuje i v jazykové stránce sbírky. Šiktanc se snaží hovořit k nám „lidovým jazykem“ – ten se projevuje jak v rámci morfologickém, tak lexikálním. Výrazy typu z *vejšky*, *bejvával*, *prej* či (z hlediska lexikálního) *šacovali*, *filcmajórek*, *zagroškudla* plus často používaná deminutiva vytvářejí atmosféru „lidové“ moudrosti. Šiktanc zde vyvolává dojem, jako by skrze jeho slova k nám promlouvala lidová tradice připomínající různá pořekadla, přísloví či bajky. K mýtizaci z formálních prvků také přispívá úsečnost Šiktancova jazyka, úspornost jeho veršů, ve kterých krátké věty či slovní spojení dávají jeho slovům větší důraz a vytvářejí dojem, že se jedná o vyjádření typu *pars pro toto*, kde všední událost má odkazovat k obecnějším skutečnostem.

Báseň využívá rámcové kompozice, podobné verše otevírají i uzavírají báseň: „Tady ta zem, / to je srdeční krajina světa. / Tady to bolí, jak by zamrzala krev.“ (Šiktanc 1992/2000: 109). Mezi tyto úvodní a závěrečné verše je střídavě vloženo 11 sporů smrtelníků se smrtí (uspořádáno v dialogích se závěrečným zpěvem chóru) a 10 celků přibližujících nám Boha (Bůh se myje, Bůh jde za pláčem, Bůh vchází do domu). Toto uspořádání v sobě nese základní kontrast, na kterém se Tanec smrti odehrává – střetávání se cyklického a lineárního času.

Cykličnost je tu také zastoupena jistým bezčasím, ve kterém se Čechy nacházejí a atmosférou posledního soudu, ale také činnostmi, u kterých zastihujeme samotného Boha – i Bůh se věnuje všednostem, každý den se opakujícím (budí se, vstává, myje se atd.). Onu lineární, až teleologickou stopu potkáváme spolu s Bohem, který je popisován jako vetšý stařec, o čemž vypovídá i druhá část názvu básně „Ještě Pámbu neumřel“. Symbolem naděje, který by mohl zahnat tragiku toho, že i samotného Boha nacházíme sešlého a směřujícího k smrti, je dítě objevující se na konci poémy. Dítě, kterému Bůh předává svou moc: „Tumáš. Zde je slunce, / hrom a klíče k nebi“ (Šiktanc 1992/2000: 157). Ovšem i tento moment je překonán cykličností bezčasí, kde ani boží moc nemá smysl: „Co s tou marnou mocí, / již tu sotva komu ještě zapotřebí?“ (Šiktanc 1992/2000: 157).

4.3 Barokní motivy v *Tanci smrti*

Již samotný název „*Tanec smrti*“ připomíná, že báseň vychází ze středověké tradice, následované tou barokní, zakládající se na lidové představě konečného zúčtování smrti s lidmi, zúčtování, ve kterém jsou všichni postaveni na roveň a kde smrt nebere ohledy na společenské postavení, bohatství a krásu, ale zachází se všemi stejně – všem bere život.

Smrt je tu oním faktorem, který znehodnocuje veškerý pozemský svět, uvádí v něj zmatek a chaos a je tou jedinou jistotou na tomto světě: „Jenom smrt tu v Čechách / všehovšudy jedna.“ (Šiktanc 1992/2000: 139). Šiktanc ve své poémě tento barokní koncept uvádí do rekvizit své současnosti, která se ovšem mísí s atmosférou lidového světa. Tímto gestem uvádí v kontext princip neustálého se opakování téhož – smrt je tu postavou, která nejenom že přistupuje ke všem lidem stejně, ale přistupovala k nim stejně „kdysi“ jako dnes.

Personifikovaná Smrt je tu dokonce postavena nad Boha, který „ze sna pláče“ (Šiktanc 1992/2000: 109), zatímco smrt je líčena jako „žena všemohoucí“ (Šiktanc 1992/2000: 109). Smrt tu vymezuje, co je skutečné a co ne. Skutečnost poznáváme právě při setkání se se smrtí, kdy klamy tohoto světa se jeví jako pomíjivé a kdy „[t]i dva u zdi s lebkou v hrsti, / ti už nejsou z Hamleta.“ (Šiktanc 1992/2000: 126).

Smrt Šiktanc zobrazuje na pozadí kontrastu země – nebe. K nebi se člověk neustále vzpíná s nadějí a touhou, je ovšem neustále překonáván tíží vlastní existence, která směřuje k zemi, k hrobu: „Takže se nestrachuj, má hvězdo / ve hvězdách! / Let! Já ti ohlídám / dřívíčko / na rakev!“ (Šiktanc 1992/2000: 109). Bývá to i ona touha po něčem vyšším, po nebi odrážejícím se na zemi, co člověka nakonec dovede do náruče smrti: „Zběř se dole vraždí / pro paběrek nebe“ (Šiktanc 1992/2000: 123).

Na pozadí antiteze země – nebe se odráží další dvě střetávající se síly, a to láska – smrt. Láska jako síla povznášející a smrt jako princip stahující člověka do hlubin, jsou tu ovšem také spojeny v jedno: „To je zem, ta, co s ní padá. / Tak to měla / vždycky ráda – / skočit střemhlav, letět potmě / do něčího objetí“ (Šiktanc 1992/2000: 131). Jinde se smrt a láska střetávají s antitezí věčnosti a pomíjivosti: „Ach, stokrát bít se / a pak po stoprvé / padnout pro družku – je všední. // Souboj trvá / jen do první krve. // Ale láska – // láska do poslední“ (Šiktanc 1992/2000: 181).

Pakliže jsme se zmínili o antitezi země – nebe, musíme připomenout eseje Vladimíra Papouška *Imaginativní linie české poezie a dílo Karla Šiktance*⁴⁵. Papoušek tu uvažuje o vertikalitě jako o principu, který dle něho vytváří onu barokní atmosféru básně. *Tanec smrti* tak připomíná slova Václava Černého o baroku, pro které je podle něj charakteristický „mocně zvlněný pohyb vzhůru, mohutný a úporný povznes duše, elán k nebesům, rozmach bytosti dychtící po absolutnu“.⁴⁶ Veškerý život jako by tu toužil dostat se stále výš a výš: „Stromy se derou k nebeskému trůnu“ (Šiktanc 1992/2000: 118).

V protikladu k výši ztělesňované nebem nacházíme motivy hloubky, která se vyjevuje spolu s pocity tíže a neúnosnosti. Hloubka je tu temným symbolem, který lidským bytostem hatí sny: „Macocho propast potmětmoucí / roztlouká Popelkám oříšky / na padrt’.“ (Šiktanc 1992/2000: 109). Hodnoty, které bývají spojovány s hloubkou / výškou jsou také někdy záměrně zkříženy: „Dřímá svět u kamen, nohy má v pekličku – / a mžourá skrz komín, / kde v nebi prázdná klec.“ (Šiktanc 1992/2000: 162). Zde je to nebe, které tíží svou prázdnotou, naopak peklo a hloubka jsou tím, co zahřívá. Tradiční barokní schéma, kde nebe je tím, po čem člověk touží, o co usiluje, peklo místem, kterého se bojí, je narušeno, čímž autor vytváří další antitezi.

Směřování dolů bývá také někdy směřováním k něčemu vyššímu, k Bohu: „Pláč se řítí z výšky, / jako by ho vezly // k Bohu / saně samotížky.“ (Šiktanc 1992/2000: 142). Výška a hloubka jsou také postaveny do přímého kontrastu: „Kdosi dole v kapli / převysoko zpívá.“ (Šiktanc 1992/2000: 152).

Právě v souvislosti s překonáváním výšky, snahou o vzlet vzhůru se pojí motivy tíže tohoto světa, kde „[p]sům // těžká srst. A zmijím kůže“ (Šiktanc 1992/2000: 114). Motiv lehkosti a tíže je opět spjat s motivem smrti: „Buď ti země lehká za to, / žes jí bejval na obtíž“ (Šiktanc 1992/2000: 111). Někdy se tíha zjevuje jako nevysvětlitelný princip, který nemůže překonat ani Bůh: „Nekřtěňátko // jako peří. / Starý Pán však cítí, / že je nedonese ani přes práh domu“ (Šiktanc 1992/2000: 153).

Tyto motivy výšky, hloubky a nepřekonatelné tíže představují odraz barokního světa, který je plný dynamiky, který se snaží „přerůst“ sám sebe neustálým pohybem vzhůru: „Před čtenářem prostřednictvím básnickovy obraznosti vyvstává jakýsi opakující

⁴⁵ Papoušek, V.: *Imaginativní linie české poezie a dílo Karla Šiktance*, in (eds.) Bauer, M. - Šťástka, V., *Reflexe baroka v české literatuře XX. Století*, České Budějovice, Jihočeská univerzita 2003, s. 145-152.

⁴⁶ Černý, V.: *O básnickém baroku*, Praha, Orbis 1937, s. 14.

se obraz pohybu, v němž roste lidský projekt a zároveň podléhá krachu, pohyb signující úsilí pozdvihnout se z aktuální limitované existence, přičemž je zároveň vždy viditelné to, co tento zdvih fatálně znemožňuje.“⁴⁷

V *Tanci smrti* nacházíme také motivy barokní tělesnosti, projevující se například ztělesněním duše: „Ten hlt plísňe na jazyku – / to je duše. To ti zbylo / na památku ze světa“ (Šiktanc 1992/2000: 126) a uvádějící tak v kontext barokní dvojlomnosti světa, kdy vyšší, nehmatatelné se projevuje skrze tělesno. Duše je také vnímána jako zvěčnělá entita: „Který duši z těla // zobrací ti narub // jako rukavičku“ (Šiktanc 1992/2000: 128). Tělesnost se projevuje také skrze motivy krve („Slyšet krev, // jak rozmazaná / po křepelčí trávě, / mazlivě se lepí střelcům mezi prsty.“ (Šiktanc 1992/2000: 132)), které jsou především symbolem životnosti a životní síly, ale i vyprchávaného života: „Konec, šašku! / Na kolínka! / To je krev... To není šminka...“ (Šiktanc 1992/2000: 126). Tělesno je tu často oním faktorem, který představuje barokní tíži, která duši váže k tomuto světu, nedovolí jí podlehnout oné touze po vzletu vzhůru. Dokonce i hvězdy jako symbol vyššího světa podléhají této tíže, jsou stahovány dolů: „Slyšíš? Hvězdy viklají se / jako mlíčné zuby“ (Šiktanc 1992/2000: 152).

Šiktanc v *Tanci smrti* důsledně využívá také prostředků rozehrávajících dojem smyslovosti jeho poezie. Často v nás vyvolává pocity obraznosti jeho veršů, například kontrastem barev: „Zde bílá duše / bděla v černém bezu“ (Šiktanc 1992/2000: 119), ale také prostřednictvím důvtipných metafor: „a země jak sukně / k ňadrům vykasaná“ (Šiktanc 1992/2000: 127). Smyslovost je vyvolaná i paradoxními spojeními jako například „hebký houští“ (Šiktanc 1992/2000: 131). Největší působivost ovšem mají motivy zahrávající si se synestezii, ve kterých Šiktanc směšuje hmatové a sluchové: „[v]atové výstřely“ (Šiktanc 1992/2000: 109) či zrakové a sluchové počítky: „modře bije“ (Šiktanc 1992/2000: 123). Touto smyslovostí své poezie Šiktanc uvádí v kontext barokní snahu tvořit umění jako „machine á é mouvoir“, kde touhou umělce je především vzbudit emocionální odezvu recipienta.

Mezi další aspekty, přibližující Šiktancovu poezii baroku, řadíme motivy mlčení a nevyslovitelnosti prolínající se *Tancem smrti*. Hvězdy tu „[s]tojí, mlčí o všem, // co po Boží vůli“ (Šiktanc 1992/2000: 117), dokonce i Bůh někdy není mocen slova: „A stařec zmlká. /Neboť napadne ho, / že co zmilováno, darmo proklínati“ (Šiktanc 1992/2000:

⁴⁷ Papoušek, V.: *Imaginativní linie české poezie a dílo Karla Šiktance*, in (eds.) Bauer, M. - Štáštka, V., *Reflexe baroka v české literatuře XX. století*, České Budějovice, Jihočeská univerzita 2003, s. 147.

124). Mlčení je projevem toho, co člověka přesahuje, čehosi nehmotného, co nelze zhmotnit ani vyřčením, je nevyslovitelné. Setkáváme se tu také s touhou prolomit ticho, uvést slovem svět v život: „Bij. Nebýti větru – / jsou němý i stromy!“ (Šiktanc 1992/2000: 159). Ale patrná je také hrůza z promluvy: „zděšena prvním rybím slovem / se atlantická nebesa / hotují nad jezírky“ (Šiktanc 1992/2000: 118). Mlčení a nevyslovitelnost se také odráží ve formě (viz. níže).

Jako barokní se také jeví obraz Šiktancova pozemského světa, ten tu – v souladu s Vojvodíkovým konceptem barokního slohu – „je pociťován jako téměř d'ábelský systém slepé brutální moci a násilí, trvale ohrožován anarchií a ztrátou všeho smyslu, smrtí a zánikem“.⁴⁸ Pozemská moc je vyložena jako síla, která při kontaktu se smrtí postrádá veškerého smyslu, úplatky řezníka či maskování herce se obrací před smrtí v prach. Tento hmotný svět se pak jeví jako pomíjivý a ireálný: „Svět – / jen dlouhá promenáda!“ (Šiktanc 1992/2000: 151). Země se zmítá v atmosféře děsu, kde „[n]a hrdle všech svatých / visí zuby šelem“ (Šiktanc 1992/2000: 134). Země je především krajinou běsnící, nesmyslné války, která nemá nic společného s válkou spravedlivou, jelikož „Svět / jsou jedny velký jatka!“ (Šiktanc 1992/2000: 116).

Motivy pomíjivosti tohoto světa se často obrací v motivy marnosti, která je tou největší hrůzou na tomto světě: „Z plané lidské něhy // větší strach než z bití“ (Šiktanc 1992/2000: 142). Nadějí a útěchu člověk nenachází ani u Boha, který je popisován jako starý, unavený muž, který již nemá sílu: „Starej Pámbu, starej sluha – / jedna marnost / jako druhá“ (Šiktanc 1992/2000: 156). Barokní vanitas se však nejvíce odráží v gestu, kterým Bůh svou „marnou moc“ předává nemluvněti.

Z motivů vycházejících z baroka si všímáme také apokalypsy, kterou jednou přivolává Bůh, když „bije kolem sebe, / jak by chtěl mít na kost nádvoří i lesy“ (Šiktanc 1992/2000: 138). Jindy konec smrti chystají lidé: „a my stlali matce zemi / na minovém kanapi“ (Šiktanc 1992/2000: 146). Motiv apokalypsy je vztažen ne k zániku celého světa, ale k symbolické smrti země: „Jako by se v zemi / zazmítalo srdce. // Jak by na ni sáhla // smrt všema deseti“ (Šiktanc 1992/2000: 138).

V Šiktancově *Tanci smrti* se důkladně projevuje ambivalence – neustále se tu střetávají dvě protichůdné síly, konfrontující se v boji nebo se spolu spojující. Kromě již výše zmiňovaných antitezí, ve kterých se prolíná země a nebe, láska a smrt, výška a

⁴⁸ Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha, Argo 2008, s. 73.

hloubka, nacházíme další motivy, ve kterých se spojují vnitřně protikladné principy. V katachrézi se setkává protikladné principy krásy a neštěstí: „[n]ádherná // lidská mizérie“ (Šiktanc 1992/2000: 113), smutku a štěstí: „[z]de tyto slzy, / co se smějí“ (Šiktanc 1992/2000: 112), mlčení a promluvy: „rybím slovem“ (Šiktanc 1992/2000: 118). Šiktanc nám ukazuje atmosféru jakéhosi „bojovného“ klidu: „[j]e vlčí mír“, ve kterém „[k]deco plá - // a je tu zima“ (Šiktanc 1992/2000: 123). I pocity se jeví jako ambivalentní: „Nahý starý člověk / sám sobě až k vzteku. // Nahý starý Pámbu // sám sobě až k pláči“ (Šiktanc 1992/2000: 128). Antitetičnost se ovšem nejintenzivněji projevuje v protikladu života a smrti: „Tak zem jak v dětství u pravěké skály / tře kámen o kámen... / a větří u psích děr / svých trhlých básníků, / jak přežít // svou smrt“ (Šiktanc 1992/2000: 162).

U Šiktance si můžeme všimnout „odrazu“ barokního krutého smíchu – ten se projevuje především v pasážích, ve kterých Smrt odvádí smrtelníky „na věčnost“. Samotná Smrt tu ke svým „svěřencům“ promlouvá s jistým posměchem: „Jdu vás jenom doprovodit...“ (Šiktanc 1999/2000: 150). Výsměch ovšem zaznívá také z úst chóru ztělesňující jakousi „vůli lidu“, která pocítuje zadostiučinění kdykoli si Smrt odvede dalšího člověka: „Alou, / alou, hrdlořízku! / Už tě táhnou / na řetízku, / co ti vodil sem tam voly, / sem tam lidi ke špalku“ (Šiktanc 1992/2000: 116).

Odlehčujícím a humorným dojmem působí neobvyklá přirovnání: „Spasitel / je smutnej amant“ (Šiktanc 1992/2000: 131) či časté užití deminutiv: „do neciček Páně“ (Šiktanc 1992/2000: 127). Jistá ironicky využitá „lidovost“ je obsažena v lexikálních prostředcích – např. ve výrazech typu *Pámbu*, *tajtrlík* apod. - tím je humornost Šiktancových veršů dále posílena.

Šiktancova poezie především neustále odkazuje k tradici. Nacházíme tu odkazy k tradici barokního světa – narážky na barokní „nebeklič“⁴⁹, již zmiňovaný koncept „tance smrti“, představa „lidového“ Boha. Některé verše připomínají lidovou mytologii: „Zvoní! / Já to věděla – / lítala tu sova. / Něčí duše bez těla / stojí u hřbitova!“ (Šiktanc 1992/2000: 110). Šiktancův vesmír ovšem není přesným odrazem barokního vesmíru – Bůh tu není entitou, která je všemohoucí, není tu středobodem světa. Boha odklání v pozadí pustý děs ze smrti a nesnesitelná úzkost z prázdnoty.

Šiktanc v *Tanci smrti* vytváří alegorii barokního světa v kulisách světa

⁴⁹ Papoušek, V.: *Imaginativní linie české poezie a dílo Karla Šiktance*, in (eds.) Bauer, M. - Šťáпка, V., *Reflexe baroka v české literatuře XX. Století*, České Budějovice, Jihočeská univerzita 2003, s. 145-152.

současného. Postavy charakterizované svým povoláním a hovořící „lidovou mluvou“ připomínají barokizující lidové literární útvary. Tato tendence kontrastuje s použitím reálií současného světa (rádio, letadlo, tajný policista). Tento aspekt směřující v sobě dvě historické epochy působí jako princip odlehčující „vážnost“ básně, ale zároveň přenášející tíhu baroka k současnému světu. Prolínání se těchto dvou dob uvnitř básně zároveň dává větší důraz na cykličnost koloběhu vesmíru, vytváří dojem, že vše se vrací ve více či méně pravidelných periodách, marnost – jednou již v historii poznaná – nemůže být pomínuta tak snadno, pokud ji člověk reflektuje po tak dlouhé době, ve které navíc byl tento pocit odsunut a nahrazen neustálým směřováním člověka k pokroku, výš. Barokní vanitas právě proto v Šiktancově poezii zaznívá v celé své neneutišitelné hrůze.

4.4 Barokní forma v *Tanci smrti*

Barokní forma se v Šiktancově poezii odráží v nápodobě lidového jazyka. Často se objevují dnes hovorové koncovky -ej: „masnej kráme!“ (Šiktanc 1992/2000: 115), lidová mluva se projevuje také v lexiku, ve výrazech typu *zagroškudla*, *papuče* apod.

Barokní básnictví připomínají také často se vyskytující deminutiva, ty Šiktanc používá také v rámci jisté paradoxnosti vzhledem k významu daných slov – zdrobňuje ta slova, která by jinak vyvolávala hrůzu, slova v kontextu jisté děsivé skutečnosti: „Konec, šašaku! / Na kolínka!“ (Šiktanc 1992/2000: 125), „nebožtíček“, „fizlátko“ (Šiktanc 1992/2000: 136) apod.

V protikladu k deminutivům se vyskytují výrazy expresivní a vulgární: *čubka*, *prevít*, *huba*, které ovšem v kontextu lidové mluvy nepůsobí nepřirozeně. Šiktanc své verše také oživuje, v rámci barokního principu „ā movere“ častými neologismy (*hrdlořízek*).

Faktorem, který vytváří zvláštní sluchový dojem, je u Šiktance snaha o hláskovou instrumentaci, ta většinou působí kakofonně: „Hřmí, skřípá zuby // český křišťál“ (Šiktanc 1992/2000: 114).

Dojem barokní formy vyvolávají především časté prostředky vyjadřující mlčení. Mezi tyto prostředky řadíme krátké věty, často jedno- či dvouslovné. Tyto věty mají často formu zvolání, které dotvářejí pocit naléhavosti vysloveného. Šiktanc také často

užívá neslovesných konstrukcí: „Konec, šašku! Na kolínka!“ (Šiktanc 1992/2000: 126). Krátké věty, kupené za sebou a často anaforicky propojené (většinou v partu chóru) dodávají sdělení důrazu a závažnosti: „Už tě drží, / už tě láme / už ti žehná, / masnej kráme!“ (Šiktanc 1992/2000: 115).

Mezi další aspekty vytvářející dojem nevyslovitelného patří častá apoziopese: „Už ti nesou křížek z chrámu...“ (Šiktanc 1992/2000: 115). K projevům mlčení také řadíme časté pomlčky vyjadřující „mlčky“ jistý předěl: „Ale láska – // láska do poslední“ (Šiktanc 1992/2000: 118).

Dalším formálním prostředkem zpřítomňujícím v Šiktancově poezii baroko jsou časté oxymorónní konstrukce. Ty se projevují například katachrézemi: „rybím slovem“ (Šiktanc 1992/2000: 118), „vlčí mír“ (Šiktanc 1992/2000: 119), „[n]ádherná lidská mizérie“ (Šiktanc 1992/2000: 113). Často se také objevují antiteze: „To je krev... / To není šminka...“ (Šiktanc 1992/2000: 126).

Barokní dualismus vyjadřují ve formální rovině dialogy, do kterých jsou jednotlivé zpěvy uspořádány a které bývají završeny chórem. Šiktanc tu využívá původně středověké formy sporu, ve kterém vítězí vždy ta samá postava – smrt. Je to právě onen dialog a různé pohledy dvou postav, co vytváří v básni napětí a paradoxnost: „Policajt: Chudák, / je jak z porcelánu. // Domovnice: Z malejch drahot. / Z velkejch pánů.“ (Šiktanc 1992/2000: 130). Dialogy vytvářejí dynamičnost daného textu a také znesnadňují tendenční pohled na skutečnost – právě tím, že zobrazují skutečnost alespoň ze dvou pohledů.

Dalším žánrem, kterého Šiktanc ve své poémě využívá, je litanie. Její ozvěny slyšíme právě díky naléhavosti častých zvolacích vět, častých oslovení, otázek: „Teď se dušuj! / Teď si spílej! / Ámen, / špíno sněhobílej! / Bud' ti země lehká za to, / žes jí bejval na obtíž. // Bud' ti země lehká za to, / žes jí bejval na obtíž“ (Šiktanc 1992/2000: 111). Litanické formě u Šiktance dodává na apelu také fakt, že místo kněze jsou výzvy, které chór opakuje, vyvolávány samotnou smrtí – v tom se opět odráží onen aspekt, ve kterém je v *Tanci smrti* smrt postavena nad Boha.

Papoušek ve své eseji také upozorňuje na staccatovitý rytmus Šiktancových veršů a formu fugy.⁵⁰ Fuga se projevuje v rámci celé poémy, kdy se nám nakonci vrací opět to stejné téma, které bylo uvedeno na začátku. Její ozvěny slyšíme ovšem také v

⁵⁰ Papoušek, V.: *Imaginativní linie české poezie a dílo Karla Šiktance*, in (eds.) Bauer, M. - Šťáпка, V., *Reflexe baroka v české literatuře XX. Století*, České Budějovice, Jihočeská univerzita 2003, s. 145-152.

rámci jednotlivých úseků, kdy se také navrací motivy, kterými jsou tyto celky uvedeny. Tato „rámcovost“ na recipienta působí opět oním důrazem na cykličnost všeho dění a vytváří dojem, že vše se vrací, dokonce i jednotlivé verše.

5. Porovnání barokních motivů

Viděli jsme, že u všech tří autorů se objevují motivy typické pro barokní poetiku – kult smrti, tělesnost, smyslovost, ambivalence, barokní vanitas apod. Přesto se tyto ozvěny baroka u jednotlivých autorů objevují vždy v jiných intencích.

V Jirousově sbírce nalézáme jedinou jistotu – a to je jistota v Bohu, který je všemohoucí, autor se k němu upíná jako k jedinému pevnému bodu. U Šiktance je naopak tato jistota zpochybněna, Bůh je zastíněn jinou jistotou – smrtí. U Šiktance Bůh již není tím, co člověka utěšuje v posmrtném životě, místo toho je do popředí postavena hrůza z prázdnoty a smrti. Smrt ovšem v člověku vyvolává jistý klid tím, že vždy a ke každému přistupuje rovným dílem. U Krchovského ovšem nemůžeme nalézt žádný pevný bod, realita se neustále proměňuje, lyrický mluvčí si není jist ani svým vlastním já, které se často proměňuje v přelud, realita je neustále konfrontována s fikcí a rozdíl mezi fikcí a realitou se stírá.

Motivy tělesnosti se také vyskytují ve všech třech dílech: v *Magorových labutích písních* si všímáme tělesnosti jako prostředku exprese, vyjadřující hluboký citový prožitek. Podobné motivy nacházíme také u Krchovského, kde tyto motivy mají navíc aspekt dekadentního zhnusení si tělesna, zaujetí morbiditou a erotikou. Šiktanc pak uvádí v kontext především zobrazení tělesna jako toho, co člověka táhne níže, co mu zabraňuje uskutečnit svou touhu po povznesení se výš, tělesno představuje barokní tíhu.

U všech tří autorů si můžeme povšimnout snahy o „ztělesnění“ duše a snahu působit na smysly recipienta, které odrážejí jednak barokní „svět o dvou poschodích“, kde skrze tělesné, které představuje pozemský, nižší svět, se dostáváme k vyššímu nehmotnému světu „za závěsem“. Smyslovost poezie těchto tvůrců pak zpřítomňuje barokní koncept *ā movere*, jehož hlavním cílem je především citově zasáhnout recipienta.

Expresivita je dalším společným aspektem všech tří děl – v Jirousově sbírce si všímáme expresivity především jako snahy po ironickém či sebeironickém odstupu, u Krchovského má pak expresivita funkci zvýraznění oné dekadentní pózy a je také výrazem snahy o co největší „znehucení“. Šiktancova expresivita vychází z lidové mluvy, z přirozeného jazyka jeho postav.

Odraz barokní vanitas se u jednotlivých autorů také proměňuje – u Jirouse je to obraz marnosti pojatý s jistou nadsázkou, která tíživost tohoto motivu odlehčuje, Krchovský pak pojímá marnost s dekadentní touhou zobrazit svět jako nesmyslné divadlo, co nejvíce tak zdůraznit své znechucení světem. U Šiktance je vanitas zakotvena v přirozeném chodu světa, v kontextu jeho cykličnosti, zmaru, který se opakuje.

Všeobecně můžeme říci, že u Jirouse je tím, co barokní motivy přehodnocuje a „odlehčuje“, jeho snaha o ironii, sebeironii a tendence převrátit i ty nejtíživější momenty ve vtip. Krchovského *Noci, po nichž nepřichází ráno*, pracují s barokem na pozadí dekadentních motivů, při čemž se obě tyto reaktualizace (jak barokní, tak dekadentní) obracejí v parodii a slouží především jako inspirace pro vlastní osobitý styl. S největší vážností pak přistupuje k odkazu baroka Šiktanc – na pozadí cykličnosti času a života nám zde vyjevuje pravou barokní tíži, která zasazena do kontextu současného světa, působí stejně (někdy i více) naléhavě jako baroko 17. a 18. století.

Závěr

V bakalářské práci jsme se věnovali především interpretaci děl moderní české poezie na základě jejich odkazu k baroknímu umění a vidění světa. Vymezili jsme si barokní motivy tak, jak je pojímá česká literární věda. Zabývali jsme se také barokní formou.

Jako základní barokní motivy jsme definovali zápasení dvou protikladných sil, dynamiku, poznání Boha skrze tento svět, tělesnost a smyslovost, kult smrti, nevyslovitelnost a mlčení a skrytost a ambivalenci.

Dále pak sledujeme „odraz“ těchto motivů ve vybraných dílech. V Jirousově *Magorových labutích písních* si všímáme především pocitu existencionální úzkosti, který člověka přibližuje Bohu, a barokního konceptu, ve kterém je Bůh nejvyšší mocností, ke které se člověk přibližuje také skrze tělesno. Objevujeme také motivy ambivalence, pekla a ďábla. Tyto motivy bývají často spojeny s ironií a sebeironií, která překračuje barokní tíži a činí ji tak snesitelnější.

Krchovského *Noci, po nichž nepřichází ráno* pracují především s barokními motivy znehodnocení skutečnosti, nereálnosti pozemského světa, marnosti a v morbiditě a erotice se projevující zbytnělé tělesnosti. K těmto motivům Krchovský přistupuje prostřednictvím dekadentního odstupu a neodekadentní parodie, kde tyto prvky baroko v jeho poezii nejen odrážejí, ale také výrazně přehodnocují – baroko tu vytváří základ pro autorovu autostylizaci.

Šiktancův *Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel* uvádí v kontext barokní kult smrti, motivy barokní vertikality spojené s tíhou hmotného a tematizaci tělesnosti, která představuje bránu duševna. Baroko Šiktanc také zpřítomňuje skrze motivy pozemského světa jako karnevalu a tematizaci pozemské moci jako ďábelské síly. Šiktanc nám představuje barokní svět v kulisách světa moderního, čímž uvádí v kontext barokní vanitas, která působí právě svým věčným návratem.

Shledali jsme tedy, že barokní motivy se do české moderní poezie (v daných dílech) promítají podstatnou měrou, ačkoli jsou mnohdy vnímány s odstupem, ironií či parodií. Toto barokní vidění světa se ve vybraných dílech proměňuje a je zobrazováno na pozadí stylu a poetik jednotlivých autorů.

Vybraní autoři působili v době normalizace, jejíž tíživé klima se odráží i v jejich

dílech. Pro zprostředkování atmosféry bezčasí a marnosti využívají barokní poetiky a přenášejí tak barokní vanitas do své současnosti. Příčinou této aktualizace barokního životního pocitu mohou být mimo jiné i jisté souvislosti mezi oběma epochami – normalizace jako doba „obnovení pořádku“⁵¹ připomíná v našich dějinách například dobu pobělohorskou a její snahu o rekatolizaci, v „podzemním“ působení umělců můžeme vidět podobnost s činností jednoty bratrské, která také po většinu své existence působila v ilegalitě, paralelu mezi oběma dobami tvoří také vysoká emigrace z politických příčin.

Tyto okolnosti byly jistě tím, co přispívalo k tíživému životnímu pocitu jak v době baroka, tak v období normalizace. Právě proto je u vybraných autorů inspirace barokem nejen pochopitelná, ale je zároveň i tím, co dodává těmto dílům na důrazu a působivosti.

⁵¹ Šimečka, M.: *Obnovení pořádku*, Brno, Atlantis 1990.

Seznam pramenů

- Jirous, I., M. (1998): *Magorova summa*, ed. M. MACHOVEC (Praha: Torst), 878 stran.
- Krchovský, J., H. (1997): *Noci, po nichž nepřichází ráno*, ed. W. CZERNY (Brno: Host), 110 stran.
- Šiktanc, K. (2000): *Český orloj, Tanec smrti*, (Praha: Karolinum), 165 stran.

Seznam odborné literatury

- Beníšková, E., *U nás ve sklepě*, Praha, Revolver Revue 2013.
- Černý, V.: *Až do předsíně nebes*, Praha, Mladá fronta 1996.
- Černý, V.: *Kéž hoří popel můj*, Praha, Mladá fronta 1967.
- Černý, V.: *O básnickém baroku*, Praha, Orbis, 1937.
- Červenka, M.: *K srdci skutečnosti*, in *Obléhání zevnitř*, Praha, Torst 1996, s. 261-266.
- Kalista, Z.: *České baroko*, Praha, Průmyslová tiskárna 1941.
- Kalista, Z.: *Tvář baroka*, Praha, Garamond 2005.
- Papoušek, V.: *Imaginativní linie české poezie a dílo Karla Šiktance*, in (eds.) Bauer, M. - Šťástka, V., *Reflexe baroka v české literatuře XX. Století*, České Budějovice, Jihočeská univerzita 2003, s. 145-152.
- Peňás, J.: *Sám sobě zdál se sen*, in *Deset procent naděje* (výbor z publicistiky 1995-2001), Praha, Dokořán 2002, s. 79-82.
- Rotrekl, Z.: *Barokní fenomén v současnosti*, Praha, Torst 1995.
- Šalda, F., X.: *O literárním baroku cizím i domácím*, in *Šaldův zápisník VIII.*, Praha, Český spisovatel 1994, s. 71-77, 105-126, 167-182, 232-246.
- Šimečka, M.: *Obnovení pořádku*, Brno, Atlantis 1990.
- Trávníček, J.: *Běsy a stesky kajícíkovy*, in *Poezie poslední možnosti*, Torst, Praha 1996, s. 185-198.
- Vajchr, M.: *Magorův tah*, in *Vyložené knihy*, Revolver revue, Praha 2007, s. 153-162.
- Vašica, J.: *České literární baroko*, Praha, Atlantis 1995.
- Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha, Argo 2008.
- Vojvodík, J.: *Tělo: krize jeho reprezentace v umění 19. a 20. století*, in *Slovo a smysl 1*, 2004, č. 1, s. 316-319.