

BOHEMISTYKA

1/2005

Rocznik V – ISSN 1642–9893

Redaktor naczelny
Mieczysław Balowski

Komitety Redakcyjne:

Mieczysław Basaj (Warszawa), Neil Bermel (Sheffield), Marie Čechová (Praga), Jiří Damborský (Ostrawa), Ernst Eichler (Lipsk), Jaroslav Hubáček (Ostrawa), Marie Krčmová (Brno), Jan Kořenský (Praga), Eduard Lotko (Olomuniec), Svatava Machová (Praga), Alena Macurová (Praga), Margerita Mladenowa (Sofia), Walery Mokijenko (Greifswald), Dobrava Moldanová (Ústí nad Labem), Galina Nieszczimienko (Moskwa), Teresa Zofia Orłoś (Kraków), Janusz Siatkowski (Warszawa), Hana Sodeyfi (Wiedeń), Jiří Svoboda (Ostrawa), Józef Zarek (Katowice)

Sekretarz Redakcji
Anna Zura

Spis treści

Artykuły i studia

Andrzej Babuchowski, <i>Wieża skowronka. Czeska poezja katolicka w latach 1945–1989</i>	1
Aleksandra Pająk, <i>Poezja więzienna Jana Zahradnička («Dům Strach» i «Čtyři léta»)</i>	11
Anna Piechuta, <i>Doświadczenie domu i więzienia w biografii i twórczości Františka Daniela Mertha</i>	35
Alena Zachová, <i>Iniciace a její tematizace v umělecké próze 20. století</i>	50
Jiří Svoboda, <i>Hra jako jeden z tvůrčích principů Nezvalovy »Pantomimy«</i> . . .	58
Josef Prokeš, <i>Specifičnost poetiky písní Karla Kryla</i>	65

Recenzje, omówienia, noty

Eva Mrhačová, Renáta Ponczová, <i>Lidské tělo v české a polské frazeologii a idiomatice. Česko-polský a polsko-český slovník, Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě a Nakladatelství Tilia v Šenově u Ostravy, Ostrava 2004, 412 s., ISBN 80–7042–644–6 (przez Jiřego Damborskiego)</i>	73
--	----

Kronika

Mieczysław Balowski, <i>Doktorat honoris causa dla Profesora Milana Jelínka</i>	77
Joanna Maksym-Benczew, <i>VII Ogólnopolskie Dni Bohemistów w Opolu</i> . . .	79

Informacje dla Autorów „Bohemistyki”

Ze względu na konieczność ujednolicenia strony graficznej tekstów drukowanych w „Bohemistyce” podajemy poniżej zasady opracowania tekstu maszynopisu:

1. Objętość artykułu nie powinna przekraczać 15 stron normalizowanego maszynopisu (format A4, 30 wierszy na stronie po 60 znaków w wierszu), objętość recenzji i pozostałych tekstów (np. informacji, artykułów jubileuszowych itp.) – do 8 stron.
2. Przypisy należy podawać po artykule.
3. Tablice, wykresy i inne obiekty graficzne powinny być dołączone na końcu tekstu na oddzielnych kartach. Natomiast w tekście Autor powinien zaznaczyć miejsce, do którego się one odnoszą.
4. W cudzysłowie podajemy tytuły czasopism, konferencji, cytaty (o ile nie są inaczej wyodrębnione w tekście, np. inną wielkością czcionki).
5. Kursywą wyodrębniamy wszystkie omawiane wyrazy, zwroty, zdania, ponadto tytuły prac zwartych i ich części (np. rozdziały), tytuły artykułów, zwroty obcojęzyczne wplecione w tekst. Na wydruku należy te fragmenty oznaczyć linią falistą.
6. Podkreślenia tekstowe oznaczamy spacją, na wydruku – podkreśleniem linią przerywaną.
7. Znaczenia wyrazów, idiomów czy innych zwrotów podajemy w łapkach ‘ ’.
8. Prace należy przesłać na dyskietce (wpisane do komputera w programie WORD v. 6.0 i wyższa) z jednym wydrukiem.
9. Autorów prosimy o dokładne podanie imion, nazwisk, stopni i tytułów zawodowych lub naukowych, nazw miejscowości, adresów prywatnych i numeru telefonu lub e-mailu.
10. Tekstów nie zamówionych Redakcja nie odsyła.

Warunki prenumeraty

1. Wpłaty na prenumeratę są przyjmowane na okresy roczne.
2. Cena prenumeraty na cały rok wynosi 20 zł.
3. Wpłaty na prenumeratę przyjmuje Wydawnictwo „Pro”, skr. poczt. 7, 59–230 Prochowice.
4. Terminy przyjmowania prenumeraty: na kraj do 10 listopada, na zagranicę do 31 października.

Wydawca: Wydawnictwo „Pro” i PWSZ w Raciborzu (47–400), ul. Juliusza Słowackiego 55, tel. (+ 48 32) 415 50 20, e-mail: mieczyslaw.balowski@uni.opole.pl

Wieża skowronka. Czeska poezja katolicka w latach 1945–1989

Kto choć trochę interesuje się powojenną literaturą czeską, z pewnością wymieni kilka znaczących nazwisk, takich jak: w prozie – Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký, Milan Kundera, Ota Pavel, Ladislav Fuks, w poezji – František Halas, Vladimír Holan, noblista Jaroslav Seifert, Miroslav Holub, Vítězslav Nezval, czy w dziedzinie dramatu i eseistyki – Václav Havel. Czy jednak na tym kończy się lista zjawisk literatury czeskiej po roku 1945 noszących znamiona artystycznej wybitności? Skądinąd wiemy, że w okresie międzywojennym w wyniku działalności przekładowej i edytorskiej Josefa Floriana¹ narodziła się w Czechach niezwykle prężna i płodna intelektualnie nowoczesna literatura katolicka. Jak pisze Slavík:

Wszystko, co w czasach Pierwszej Republiki, Protektoratu, a także w okresie powojennym miało jakąś wagę, otarło się o jej wpływ, czy będzie to Jakub Deml, Bohuslav Reynek lub Jaroslav Durych, czy młodszy: Jan Zahradníček, Jan Čep, Karel Schulz, František Křelina, František Lazecký, Josef Knap. Wartość ich dzieła była tak wielka, że zdobyli sobie uznanie w środowiskach dominującej kultury lewicowej. W opinii Františka Xavera Šaldy, który uchodził wówczas za swego rodzaju wyrocznię w sprawach literatury, zajmowali oni miejsce na równi z tak wielkimi postaciami, jak Josef Hora, František Halas, Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Vilém Závada, František Hrubín (Slavík 1998, s. 11).

Słowa te pochodzą ze wstępu Ivana Slavíka, wstępu napisanego na specjalne zamówienie, do opracowanej przeze mnie antologii czeskiej poezji metafizycznej *Na ostrzu płomienia*, która ukazała się

¹ Ivan Slavík nazywa ją wręcz działalnością misyjną, por. Slavík 1998.

w roku 1998 nakładem Wydawnictwa „W drodze” w Poznaniu. Nie ukrywam, że moim zamiarem było przełamanie stereotypu, wedle którego powojenna poezja czeska rzekomo zatraciła zupełnie wymiar duchowy, religijny, a jej prawdziwa wielkość polega głównie na zrozumieniu oraz heroicznej akceptacji skończoności i przemijalności ludzkiego losu. Starałem się pokazać, że jest inaczej, prezentując ponad 120 wierszy 48 autorów wszystkich pokoleń na przestrzeni XX wieku. Chodziło mi bowiem także o ukazanie pewnej ciągłości. Jeden z polskich recenzentów, Włodzimierz Paźniewski, po lekturze książki stwierdził, że podkłada ona ładunki wybuchowe pod jednostronny obraz poezji czeskiej (Paźniewski 2000, s. 151). Piotr Śliwiński również nie kryje swego zaskoczenia, pisząc, że opublikowane utwory robią „tak wielkie wrażenie, jakby jakaś podziemna rzeka wypłynęła w pewnym miejscu i teraz, uspokojona, mieniła się w świetle dnia” (Śliwiński 1999). Jego zdaniem, poetów różnych generacji, takich jak Zahradníček, Slavík, Vokolek czy Zelenka, łączy „wspólny zasób przeżyć i szczególnie mądrość, która otacza ludzi zdecydowanych na współistnienie z rzeczami ostatecznymi, zarówno w sensie filozoficznym, jak i w najprostszym znaczeniu życiowym” (Śliwiński 1999). Dlaczego w takim razie wymieniani tu autorzy nie przebili się do powszechnej świadomości czytelniczej i już sam fakt ich istnienia niejednokrotnie dziwi, zaskakuje?

Otóż, tylko przez pierwsze trzy lata cały ten rozległy nurt twórczości mógł się rozwijać w miarę normalnie – swoje tomiki wydają: Václav Renč, Klement Bochořák, František Lazecký, Zdeněk Řezníček, Jan Dokulil, Jan Zahradníček, Vladimír Vokolek, Ivan Slavík, František Daniel Merth, Antonín Bartůšek, Josef Suchý, Jan Kameník. Prawie połowa to debiuty! W tym czasie Zahradníček wydaje jedno ze swoich największych dzieł – słynny poemat *La Saletta* (1947). Literatura o chrześcijańskiej orientacji miała też w tamtych latach swoje silne, niezależne zaplecze prasowe – czasopisma: „Vyšehrad” w Pradze, „Akord” w Brnie, „Archa” w Ołomuńcu.

Cechą charakterystyczną czeskiej literatury w latach 1945–1948 jest – oprócz wysokiego poziomu artystycznego – żarliwa obrona tych

samych wartości, które przed wojną zapewniły jej niekłamany autorytet społeczny. Nie bez racji mówi się też o rustykalnym, czyli wiejskim rodowodzie tej literatury, choć jednocześnie czerpała ona bardzo obficie z chrześcijańskiej myśli Zachodu i była otwarta na różnego rodzaju eksperymenty. Jeśli zajrzemy do metryk znanych pisarzy, stwierdzimy, że wielu z nich pochodzi ze wsi lub małych miasteczek, w dodatku położonych blisko siebie – na przykład niedaleko morawskiego Třebíča urodzili się: Miloš Dvořák, Bedřich Fučík, Jakub Deml, Jan Dokulil czy Jan Zahradníček. W epoce szerzącej się dechrystianizacji wieś, konkretnie wieś morawska, owa kraina „łagodnych pagórków pokrytych lasami” stanowiła silną enklawę kulturalną i odegrała wyjątkową rolę w dziejach literatury czeskiej.

Jednak nad literaturą katolicką niemal od razu pojawiły się też pierwsze ciemne chmury: ostre polemiki, coraz bardziej zmasowane nagonki ze strony, jak to ktoś określił, „samouków socjalizmu”. Od katolickiego widzenia rzeczywistości w stronę *stricte* laickiej konfrontacji starego i nowego świata zaczynają odchodzić twórcy sympatyzujący dawniej z katolicyzmem, a teraz zauroczeni nową rzeczywistością, np. František Hrubín. Z kolei Vladimír Holan, przejęty wizją rewolucyjnego człowieka rzuca wyzwanie wprost:

Je bůh? A je-li, proč si schází? Proč dovoluje, by jenom vráží zřelí svým okem všude tam, kde chybí neosleplé?

Zdaniem Jaroslava Meda, taka łatwość przechodzenia od nadziei eschatologicznej do nadziei na sprawiedliwy rozwój społeczny świadczy o doraźności i powierzchowności niektórych wcześniejszych tendencji spirytualistycznych w poezji czeskiej (Med 2000), jak gdyby dążenie do absolutu miało jedynie charakter emotywny i nie wynikało z prawdziwego i głębokiego, osobistego przeżywania wiary chrześcijańskiej. Ale to tylko część prawdy, w dodatku niewielka.

Całą powojenną twórczość o inspiracji religijnej Zdeněk Rotrekl nazywa „ukrytym obliczem literatury czeskiej” (taki jest zresztą tytuł jednej z jego książek o charakterze dokumentarnym – *Skrytá tvář české literatury*). Żeby zrozumieć sens tej metafory, trzeba przede

wszystkim przypomnieć kontekst historyczno-polityczny, w jakim kultura czeska znalazła się po roku 1948, czyli po komunistycznym puczu. A to, co wtedy nastąpiło, wydaje się dziś wręcz niewyobrażalne.

Mam przed sobą imienną listę twórców represjonowanych z przyczyn ideologicznych i światopoglądowych: *Perzekuce v oblasti kultury*. Podtytuł: *Poúnorový kulturní hřbitov je děsivý* (*Polutowy cmentarz kulturalny napawa przerażeniem*). Nie jest to oczywiście lista pełna, ponieważ zawiera nazwiska głównie tych, którzy otrzymali wyroki w jawnych procesach. Lista intelektualistów skazanych po tajemnicie musiałaby być wielokrotnie dłuższa. Obliczono, że suma wszystkich wyroków wynosi 8 244 lata!²

Po komunistycznym przewrocie w lutym 1948 roku z obszaru czeskiej kultury zniknęło na prawie dwadzieścia lat mnóstwo wybitnych indywidualności reprezentujących wszystkie gałęzie nauki i sztuki. Na podstawie materiałów udostępnionych w okresie Praskiej Wiosny udało się ustalić, iż zakazem publikacji objętych zostało 356 osób – poetów, prozaików, eseistów, dramaturgów, autorów książek dla dzieci, zwłaszcza twórców literatury skautowskiej i wielu, wielu innych.

W ciągu jednej nocy, jednym pociągnięciem urzędniczego pióra zlikwidowano najbardziej znaczące (o wieloletnich tradycjach!) czasopisma kulturalne, religijne i polityczne – od „Akordu” przez „Kritický měsíčník” po „Vyšehrad”. Na makulaturę przeznaczono – uważa! – 27 500 000 książek, podręczników i wszelkich publikacji, głoszących odmienne poglądy od oficjalnie obowiązujących.

W kwietniu i lipcu 1952 roku na ławie oskarżonych zasiadło ponad dwudziestu nie-komunistycznych czeskich pisarzy, artystów, profesorów uniwersytetu, krytyków literackich itd. o różnej orientacji politycznej. Kary były niezwykle wysokie – od najwyższego wymiaru, przez dożywocie, 25 lat, 22 lata, po najniższą – 11 lat! Procesom towarzyszyła masowa histeria w zakładach pracy. Jednym z dwóch naj-

² Perzekuce v oblasti kultury, za: <http://protikomunisticke.misto.cz/svedectvi/7b.htm>.

głośniejszych był proces tzw. zielonej międzynarodówki (*zelená internacionála*). Jan Zahradníček został oskarżony m.in. o to, że pochodził z kułackiej rodziny, w której – *nota bene* – było 17 dzieci, i został skazany na 13 lat więzienia.

Antonín Kratochvíl we wstępie do wydanej w Toronto małej antologii trzech poetów (Renča, Palivca i Rotrekla) *Via Dolorosa* stwierdził, że polityka kulturalna partii komunistycznej spowodowała całkowity zastój literacki, intelektualny. Niepodzielnie królował wówczas dogmat realizmu socjalistycznego, najpełniej wyrażający się poronionymi utworami o frezarkach i szlifierkach. Prawdziwe indywidualności twórcze – jeśli nie znalazły się w więzieniach czy w kopalniach rudy uranowej – zamilkły same: František Langer, Václav Černý, Jaroslav Durych, Jaroslav Seifert, Jakub Deml... O Durychu pisano w Czechosłowacji, że znajdzie się „na gnojowisku historii, akurat w czasie, gdy w Polsce wydano jego trylogię o wojnie trzydziestoletniej (*Zblákní*) i uznano go za jednego z największych żyjących pisarzy czeskich.

Tragiczną nieobecność „ukrytego oblicza” poezji czeskiej, oblicza odsłanianego powoli dopiero w ostatnich kilkunastu latach, najlepiej oddają tytuły czeskich książek i opracowań emigracyjnych. *Tváře ve stínu* Zdeňka Kalisty, *Čtrnáctero zastavení* Bedřicha Fučíka – prezentacja czternastu wybitnych postaci czeskiej literatury i krytyki literackiej, czy *Básníci ve stínu šibenice* (*Poezi w cieniu szubienicy*) Antonína Kratochvíla – wybór utworów trzydziestu więzionych pisarzy; wspomniana już antologia *Via Dolorosa*, poprzedzona wstępem o znamionym tytule *Poezie za mřížemi* (*Poezja za kratami*). Już sam przegląd tytułów uzmysławia nam, z jakim sposobem bytowania literatury, a raczej, z jaką formą jej niebytu mamy do czynienia. Czesi dla tego zjawiska mają bardzo trafne określenie *umlčená literatura*, to znaczy literatura z m u s z o n a d o m i l c z e n i a, w pewnym sensie u n i c e s t w i o n a.

Jednym z głównych rysów przedwojennego dziedzictwa literatury czeskiej była miłość do przyrody i całej natury, pojmowanej jako dzieło Stwórcy, nostalgia za utraconym rajem dzieciństwa, przy-

wiązanie do obyczaju, tradycji oraz większe wyczulenie na nadchodzące zagrożenia, nieomal prorocze przewidywanie katastrof i tragedii ludzkości. I dlatego zaraz po zakończeniu wojny wielu pisarzy nurtu katolickiego poczuwało się do obowiązku wymierzania sprawiedliwości obydwu totalitaryzmom – temu, który już się dokonał (hitleryzm), i temu, który dopiero zawisł nad Czechosłowacją (komunizm). Szczytowe osiągnięcie w tej mierze stanowi poemat Zahradníčka *Znamení moci* (*Znak mocy*), który, mimo że powstał w roku 1948, ukazał się dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, za granicą.

W latach pięćdziesiątych „niemarksistowski” nurt w literaturze czeskiej zupełnie zamiera. Mogłoby się wydawać, że wszelki – nazwijmy to – spirytualizm raz na zawsze został z literatury czeskiej wyrugowany. Wystarczyła jednak kilkuletnia „odwilż” polityczna 1965–1969, by ujawnił się on na nowo, z dużą intensywnością, wzbogacony o dodatkowe wątki tematyczne i pogłębiony intelektualnie. Prześladowani twórcy wcale nie zaniechali pisania. W niektórych wypadkach mamy wręcz do czynienia z erupcją, z jakimś gwałtownym nadrabianiem wieloletnich „zaległości”.

W krótkim okresie liberalizacji Václav Renč publikuje nowe tomiki poezji, zawierające m.in. wyraźne ślady więziennych przeżyć: *Setkání s Minotaurem* (*Spotkanie z Minotaurem*), *Popelka nazaretská* (*Kopciuszka z Nazaretu*) oraz obszerny wybór całej swej twórczości poetyckiej *Skřívání věž* (*Wieża skowronka*).

Wielu pisarzy nawet w więzieniu nie pozostawało bezczynnymi. Wiersze Rotrekla, Renča, Palivca czy Zahradníčka uchowywały się nie raz tylko dlatego, że sami autorzy recytowali je swoim kolegom-współwięźniom, którzy uczyli się tych tekstów na pamięć. Czasami utwory zapisywane na papierze toaletowym, ukrywane były w celi pod podłogą. Zahradníček zapisywał przez pewien czas swoje wiersze w małym kajeciku, który udostępnił mu litościwy strażnik nazwiskiem Stejskal. Dzięki temu ocalały najwybitniejsze osiągnięcia owej „epoki więziennej”, m.in. wydane po śmierci ostatniego z wymienionych autorów tomiki *Čtyři léta* (*Cztery lata*, 1969) oraz *Dům Strach*

(*Dom Strach*, Toronto 1981). Dla wielu twórców chrześcijańskich doświadczenie więzienia, paradoksalnie, zaowocowało jeszcze większym poczuciem wewnętrznej wolności. Przepięknie wyraził to Josef Knap w wierszu *Setkáni s pampeliškou* (*Spotkanie z dmuchawcem*):

[...]

Dmuhawiec kwitnie sobie
dziękując słońcu a kiedy przekwitnie
nasionko lżejsze niż oddech wyfruwa,
aeronaauta nie do zestrzelenia,
z dziedzińca na zewnątrz,
i co mu tam wieża, straż z karabinami –
w majowym wietrze nasionko wiernie płynie
ze świętym przesłaniem do portu, do portu
w szeroki i wolny kraj.

(Knap 1998, s. 61)

Lata 1965–1969, lata „odwilży” związanej z Praską Wiosną, to czas wzmożonej aktywności poetów, którzy, choć nie trafili do więzień, objęci byli całkowitym zakazem publikacji, a także czas przypominania wcześniejszego dorobku twórców już uznanych, jak Durych czy Deml. Poezję bardzo wysokiego lotu zaprezentował w swoich trzech tomikach Ivan Slavík – *Stín třtiny* (1965), *Osten* (1968), *Hlohový vítr* (1968).

Inwazja wojsk Układu Warszawskiego i upadek Praskiej Wiosny przerwały w sposób radykalny nie tylko wszelkie działania reformatorskie w sferze kultury, nauki i oświaty, ale również brutalnie zahamowały proces duchowego odradzania się społeczeństwa czeskiego. Rozpoczął się okres tzw. „normalizacji”, nazywany przez niektórych okresem „duchowej Biafry”. Jednak twórczość inspirowana chrześcijaństwem istnieć nie przestała. W jej podtrzymaniu i rozwijaniu nie małą rolę odegrały wydawnictwa książkowe i czasopisma emigracyjne działające m.in. w Londynie, Paryżu, Monachium, Rzymie, czy Toronto.

Tak więc, mimo iż skutki normalizacji epoki Husaka okazały się dla kultury czeskiej fatalne, nie zdołała ona zniszczyć wszystkiego.

Pisze o tym Ivan Slavík w przywoływanym już wstępie do antologii *Na ostrzu płomienia*:

W tej sytuacji wydaje się niemal cudem, a jednocześnie źródłem nadziei, fakt, iż średnia generacja, która nastąpiła po owej „rozproszonej”, np. Zbyněk Hejda, Jiří Černoš, Věroslav Mertl, Pavel Švanda, Karel Křepelka, Jiří Kuběna, a także najmlodszy, zwłaszcza grupa skupiona wokół czasopisma „Host”, nie tylko nie zatraciła poczucia wartości metafizycznych, ale wręcz dąży do ich przywrócenia, dzięki czemu duchowa ciągłość nie sprawia już wrażenia przerwanej (Slavík 1998, s. 14).

Powojenna czeska poezja o inspiracji chrześcijańskiej odznacza się wielkim bogactwem treści i różnorodnością form wersyfikacyjnych. Odsłania nowe możliwości języka i nowe perspektywy obrazowania, wskazując – za pośrednictwem symboliki oraz muzycznych walorów wiersza – na metafizyczny wymiar ludzkiej egzystencji, który kryje się także w zwyczajnych, codziennych jej przejawach.

Martyrologia twórców kultury, niewątpliwie obecna jako temat literacki, nie przerodziła się jednak w obsesję czy kompleks cierpiętnictwa. Nawet tak okrutnie doświadczony przez system Jan Zahradníček pisząc o bólu eliminuje krzyk, a jeśli pojawiają się u niego tony patetyczne, to są one zawsze łagodne, pozbawione hysterii.

Niedawno w „Perspektivach”, dodatku do wychodzącego w Pradze pisma „Katolický týdeník”, znany krytyk Jaroslav Med ciekawie pisał o poetyce nienawiści towarzyszącej ogólnonarodowym kampaniom okresu stalinowskiego oraz procesom politycznym, w których skazywano czeskich twórców. Uważam, że jednym z największych zwycięstw moralnych, a w konsekwencji także artystycznych, represjonowanej poezji czeskiej jest fakt, iż nie zaraziła się ona tym propagandowym jadem i nie uległa chęci odgrywania się na prześladowcach za pomocą podobnej poetyki. Stało się wręcz odwrotnie – poetyce zoologicznej nienawiści ze strony komunistów autorzy katolicycy przeciwstawili poetykę miłości i przebaczenia (Med 2004, s. 5). Piękne gesty chrześcijańskiej wielkoduszności pojawiają się w wielu utworach, a swój szczególnie subtelny wyraz znajdują w wierszach Václava Renča.

Zdarzenie

Z zawstydzonej zmarszczki
(wstydzi się swej zbędności
jak uderzona twarz wstydzi się ręki bluźnierczej)
tysiącookkie zdziwienie. Bracie opravco,
myśmy się gdzieś widzieli!
Nie, nie chcę przypominać,
skoro tak lubisz jeść i spać
i z kart nadpalonych książek
robić sobie jaskółki,
to tylko przypadek, że twoja ręka nie dokończyła wtedy
swego dzieła. Więc jest uboższa o wspomnienie
jednego zduszonego karku.
Nie, na tę zmarszczkę nie patrz,
to od wybuchu.
Świst był wtedy tak potężny, że oddech zamarzł
w parawan sopli.
Widzisz, teraz wejdziemy
do przepełnionego autobusu
i będziemy sobie oddychać prosto w twarz.
Świat jest taki piękny, mówimy, obydwaj –
a każdy z nas ma co innego na myśli.
Spóźniony autobus sapie jednak wesoło
ku radości mojej i twojej.
Przy rozkopanej drodze
dzieci budują zamek z piasku
wbijając weń chorągiewkę dmuchawca.
Więc obaj jednakowo uśmiechamy się do nich
ku naszej i ich radości.

(Renč 1990, s. 93)

Literatura

- B a b u c h o w s k i A., 1998, *Na ostrzu płomienia. Czeska poezja metafizyczna XX wieku*, Poznań.
- B á s n í c i v e s t í n u š i b e n i c e. Antologie z děl českých spisovatelů-politických vězňů stalinské éry, 1976, sestavil A. Kratochvíl, Řím.
- F u č í k B., 1992, *Čtrnactero zastavení*, Praha.
- K n a p J., 1998, *Spotkanie z dmuchawcem*, [w:] *Czeska poezja metafizyczna XX wieku*, Poznań.

- M e d J., 2000, *Spiritualně orientovaná literatura 1945-1948*, maszynopis autora.
- M e d J., 2004, *Uchovat víru v největších hruzách*, „Katolický týdeník”, č. 9, 29.02., dodatek „Perspektivy” (też w: „Česká literatura” 2003, č. 6).
- P a Ź n i e w s k i W., 2000, *Metafizyczni Czesi*, „Twórczość”, nr 10.
- R o t r e k l Z., 1991, *Skrytá tvář české literatury*, Brno.
- S l a v í k I., 1998, *Krajobrazy lásky*, [w:] *Na ostrzu płomienia. Czeska poezja metafizyczna XX wieku*, Poznań.
- Ś l i w i ŋ s k i P., 1999, *Szukanie*, „Kurier Czytelniczy”, nr 50.
- Z a h r a d n í č e k J., 1992, *Śpiew niedokończony. Wybór poezji*, Warszawa.

Poezja więzienna Jana Zahradníčka (*Dům Strach* i *Čtyři léta*)

Uvažujeme o spisovatelích uvězněných,
mysleme na jejich lidský osud...

(J. Seifert)

Jeho myšlenky samozřejmě byly skoro
stále u ženy, u synka a u mrtvých dcerek.

(Z. Kalista)

Sylwetki jednego z najwybitniejszych poetów debiutujących w dwudziestoleciu międzywojennym – Jana Zahradníčka (1905–1960) nie trzeba bohemistom bliżej przedstawiać. Polski czytelnik może się z nią zapoznać na podstawie wyboru Andrzeja Babuchowskiego pt. *Śpiew niedokończony* z 1992 roku (*Śpiew niedokończony...* 1992, s. 231) oraz z wielu tekstów opublikowanych w rozmaitych czasopismach (zob. Pająk 2000). W niniejszym tekście chciałabym zatrzymać się nad tzw. twórczością więzienną, na którą składają się dwa tomiki *Dům Strach* i *Čtyři léta*¹. Ze względu na warunki, w jakich powstawały oraz drogę wydawniczą, jaką przeszły (przez długie lata były do-

¹ Jak podkreśla M. Trávníček było wykluczone, by poeta w areszcie śledczym i większości kryminalów, w których przebywał, mógł zapisywać swoje wiersze. Zatem pozostaje domysł, że większość utworów po prostu zapamiętywał i przechowywał w pamięci od czasu powstania, aż do chwili, gdy nadarzyła się okazja, by je utrwalić na piśmie. Możliwość taką miał na przykład w więzieniu na Pankracu. Po napisaniu powierzył rękopisy strażnikowi Václavowi Sislowi, a ten zakopał je w ogródku przy domku letniskowym. Gdy je wydobyto, okazało się, że prawie wszystkie wiersze były zapisane na odwrocie formularzy więziennych. Sisl dopiero podczas praskiej wiosny zdecydował się ujawnić przechowywane teksty.

stępnie jedynie w formie samizdatów lub w wydaniach emigracyjnych) wpisują się na listę, na której znajdziemy nazwiska np. J. Kostohryza (*Jednorozec mizí, Přísný obraz*), V. Renča (*Skřivani vež, Popelka nazaretská*), Z. Rotrekl (*Malachit*), Z. Kalisty (*Vězeň kamení*) J. Palivca (*Via dolorosa*, antologia wspólna z V. Renčem i Z. Rotrekle) i wielu, wielu innych.

Zahradníčka aresztowano w roku 1951. W procesie, który miał miejsce rok później, został skazany na 13 lat więzienia, a w akcie oskarżenia możemy przeczytać m.in.:

Obviněný Jan Zahradníček pochází z kulacké rodiny a po absolvování filozofické fakulty se stal básníkem, který vybroušenou formou propagoval ty nejreakčnější názory vatikánské. Obviněnému J. Zahradníčkovi byl trnem v oku socialismus, pokrok, on ve svých názorech byl věrný přísluchovačem Vatikánu, obdivoval se feudalismu a nenáviděl dělnickou třídu. Jestliže jeho básnické sbírky měly tento charakter již před válkou, jeho práce poválečné, jako *La Saletta*, nesou již výslovně a zřejmě protisocialistický a protipokrokový charakter (cyt. za: Rotrekl 1991, s. 155).

W 1956 roku sąd okręgowy w Pradze obniżył Zahradníčkowi wyrok na 9 lat. Stało się tak za sprawą J. Seiferta i jego interwencji u prezydenta A. Zápotockiego. Wówczas autor *Žurawí* odsiadywał wyrok na Mírovie. Tutaj zastała go wiadomość, że żona wraz z trójką dzieci znajduje się w ciężkim stanie w szpitalu po zatruciu grzybami. Poeta dostał przepustkę, by odwiedzić rodzinę. Niestety, gdy dotarł na miejsce okazało się, że córki Klárka i Zdislava już nie żyją, ale zdołano od-

Manuskrypty powierzył F. Křelinie, którego pamiętał jako współwięźnia Zahradníčka z Pankracu. Křelina zaś bez powiadomienia żony poety sprzedał je archiwum Památníku národního písemnictví, z tytułem *Žaláře dokořán*. Pieniądze zostały rozdzielone pomiędzy Sisa i wdowę, która dopiero wówczas dowiedziała się o losie wierszy. Z pomocą M. Zahradníčkovéj edytor pierwszego samizdatowego wydania B. Fučík ustalił mniej więcej kolejność, czas powstawania liryków i ich inspiracje. Zapewne ani jeden, ani drugi więzienny tom nie obejmuje wszystkich wierszy powstałych w czasie izolacji poety. Wspominany wcześniej zeszyt, w którym przez pewien czas mógł poeta pisać do dziś się nie odnalazł (został skonfiskowany przez władze więzienia). Podobnie nie odnaleziono nigdy rękopisów ukrytych w okładkach książek biblioteki więziennej, pochodzących z okresu, gdy Zahradníček pracował w intrologatorni. Por. Trávníček 1992, s. 466–468.

ratować syna i żonę. Wychodząc na tzw. urlop, otrzymał obietnicę, że nie będzie musiał wracać z powrotem, odbył bowiem już ponad połowę kary. Stało się jednak inaczej. Najpierw, po pogrzebie dzieci miał wrócić tylko na dwa tygodnie, by można było dopełnić formalności związane z ostatecznym wyjściem na wolność, w końcu pozostał za kratami na aż cztery kolejne lata (do roku 1960), kiedy opuścił więzienie na podstawie tzw. pierwszej amnestii dla więźniów politycznych z dnia 12 maja 1960 r. Niedługi czas, jaki pozostał do śmierci, wypełniło mu porządkowanie dorobku, „łapczywa” lektura człowieka, pozbawionego dostępu do słowa drukowanego, i pisanie dziennika, gdzie między innymi zanotował:

Ale přesto nelze říci, že tamto nebyl život, že těch devět let je v mém životě devět prázdných ztrouchnivělých oříšků, jimiž veveryky pohradají, jak je to napsáno v jedné básni [chodí tutaj o wiersz *Poslední růže* – przyp. A. P.]. Był to život svého druhu a snad někdy intenzivnější než ten normální život venku, a především – patří to už k mému životu. Kdyby mi někdo nabízel, že mohu těch devět let ze svého života vyškrtnout a být takový, jaký jsem byl předtím, myslím, že bych odmítl, protože bych nechtěl za žádnou cenu už být takovým člověkem, jaký jsem byl před svým uvězněním (Zahradníček 1996, s. 297)².

Oficjalnie został zrehabilitowany 16 czerwca 1966 r. wyrokiem brnieńskiego sądu, w którym proces Zielonej Międzynarodówki określono jako sztucznie spreparowany. W 1969 roku B. Fučík wydał tom jego wierszy *Cztery lata*, obejmujący utwory z lat 1951–1956. Drugi *Dom Strach* ukazał się dopiero 1981 r. w Toronto i zawiera wiersze napisane od czerwca 1956 r. do września 1960 r., które przez edytora zostały rozdzielone na części (por. Fučík 1976, s. 61–62): *Skrze mříže* (liryki powstałe za pobytu na Mírovie i w Leopoldovie), *Zase doma* (między wyjściem na wolność a śmiercią) oraz *Epitaf* (ostatni wiersz, jaki w ogóle Zahradníček napisał). Oba tomiki łączy postawa podmiotu lirycznego, więźnia-męża i więźnia-ojca oddzielonego od rodziny, którego dramat sięga szczytu po śmierci dwóch córeczek, co stało się osią konstrukcyjną drugiego zbioru.

² Podobne refleksje są zawarte w liście do J. Seiferta, w którym poeta dziękował mu za interwencję w sprawie swojego uwolnienia.

Jak słusznie zauważył J. Benáček w tytule pierwszego z nich, doszło do znaczącego zbliżenia dwu wyrazów, których pola semantyczne są bardzo odległe (por. Benáček 2000, s. 1). Dom, będący symbolem bezpieczeństwa, ciepła i ochrony został zestawiony z tym, co człowieka przeraża i obezwładnia, ze *s t r a c h e m*. Przestrzeń wolności i swobody stała się miejscem lęku i trwogi, co więcej, została nawet z nimi utożsamiona, bo przecież nie „dům strachu”, ale „dům strach”. Człowiek jest skłonny nazwać obszar, w którym przyszło mu dłużej przebywać domem, choćby z jego typowym wyobrażeniem i funkcją nie miał on nic wspólnego. Jak zatem wygląda taki dom w wierszach poety?

Pierwsza refleksja po lekturze brzmi następująco: świat został podzielony na dwie części. Rozpadł się w obu zbiorach na dwie odrębne całości: TUTAJ, rzeczywistość bezpośrednia, otaczająca podmiot liryczny, w znacznej mierze, wypowiadający się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, oraz TAM – rozpościerające się za progiem czy lepiej za kratami, skąd dochodzą jedynie odgłosy oraz promienie słońca.

Pośród paru kręgów tematycznych, których obecność warto odnotować, ważne miejsce zajmuje próba charakterystyki tej przestrzeni, która stała się dla osadzonego w niej podmiotu lirycznego, niewątpliwie *alter ego* poety, domem. Obrazy takie pojawiają się w wielu utworach, najbardziej zaś są czytelne w lirykach: *Co zpíval kos zatčenému?*, *Slunce v cele*, *Dům Strach*, *Procházka po cele*, *Samovazba* itp. Podmiot znalazł się w owym miejscu wbrew sobie, próbuje zatem o s w o i ć czas i przestrzeń. Noc straciła swój sens; normalnie będąc okresem odpoczynku, tutaj stała się czuwaniem i wsłuchiwaniem się w odległe sygnały z tamtej, drugiej strony, jak w wierszu *Noc poslední v roce*³:

Ležím a bdím noc poslední v roce. Čas od času
vápno světla nás polévá tmou milostnou zahánějíc.

³ Wszystkie cytaty pochodzą z: Zahradníček 1991–1995.

A já ztrátu a zisk, ztrátu a zisk přehořce srovnávám si,
jak bez rukou hladím děti své.

U člověka majácego ograniczone pole obserwacji, znacznie wy-
ostrza się zmysł sluchu. Mur, krata potrafią odgrodzić ludzi od siebie,
ale nie staną się dźwiękoszczelne. Podobnie sprawa wygląda z zapa-
chem miasta, przyrody. W wielu momentach poeta wykorzystuje sy-
nesteżję, oddziałując na oba zmysły (podkr. moje):

Ve dvě hodiny v noci vlak z Brna vyjíždí.
S l y š í m jeho vzdalující se dusot, vzduch čistý je.
Večerní bouře přešla a tráva a obilí mokré v o n í opojně
podél trati [...]

(*Ve dvě hodiny v noci*)

Czas zdaje się być odmierzany biciem dzwonów, dobiegającym
gdzieś z oddali, którego ludzie stamtąd nie są w stanie usłyszeć:

Nevidím. V tom velikém zatmění lásky jak spravedlivo
očíma ke zdí slyším zvon. Zikmund Kajčnik z Hradčan
rozkolébán těžkými křídly bije v to staré zdívo
a kovově propěvuje žalm žalu, jak začal

(*Zvon*)

Świat, ten po drugiej stronie, trwa dalej, ale tutaj trudno uwierzyć
np. w zmianę pór roku. Zakratowane okno bowiem pokazuje tylko
skrawek horyzontu:

Daleko k živým a daleko k mrtvým
jen z doslechu víme o sladké střídě ročních časů
v té zemi zahradníků a rybářů,
odkud jsme vyhnáni

(*Poslední růže*)

Pozbawiony ziemi, „wygnany” z niej, niczym ludzkość u swego
zarania z raju, podmiot zmuszony jest żyć „zde dole – głęboko pod
ulicí”. Metaforyka „dolu”, „podziemia” jest konsekwentnie zachowy-
wana w obydwu zbiorach. Wystarczy podać parę przykładów: *já z hlubin žaláře svého, tam dole, suchý důl žalu, my sestoupili v dny bez hodin*. Dół przyjmuje też niekiedy kształt i funkcję grobu, w którym

jest się za życia pogrzebanym. Pojawiają się określenia *v břiše hrobu, z hrobu kobky své, my dosud živí nájemníci hrobů*, a społeczność więź-
niów jest porównana do górników zasypanych wieleset metrów pod
ziemią. Kieruje to w stronę pesymistycznej interpretacji świata, pro-
ponowanej przez podmiot liryczny. Również za tym przemawiają in-
ne opisy i próby scharakteryzowania tego antyświata, niejako prze-
czuwanego w *Znamení moci*. Świata, gdzie „všechno je naruby,
všechno je vzhůru nohama”, świata tak niemożliwego do pojęcia, że
nawet podmiot liryczny zaczyna być zdezorientowany, co istnieje re-
alnie, czy aby na pewno jest jeszcze na ziemi, czy tkwi w zamknięciu,
czy może odwrotnie: cały kosmos jest uwięziony, a on sam jest wol-
ny? Człowiek jest w tym świecie zagrożony, bo nieustannie odbywają
się przesłuchania (*Vyslýchá se*), a jedyną rozrywkę może stanowić na-
miastka spaceru „wygnańca z raju przestrzeni”. Spacer i jego mono-
tonia i bezcelowość mają ukazać poddanie w wątpliwość funkcji
objektów rzeczywistości, stanowiących namiastki normalności (okna,
drzwi):

Na jednom konci to okno ne okno
na druhém konci ty dveře nedveře,
a mezi nimi celé hodiny, celé věky
sem a tam

(*Procházka po cele*)

Obrazowanie takie jest dosyć częste, ale nie sposób nie zauważyć,
że Zahradníček próbuje się wydobyć z tego dna rozpaczy i domi-
nującego w wielu utworach poczucia osamotnienia. Ciągłe mu ono
jednak doskwiera, co wyraźnie widać w liryku *Samovazba*, gdzie pod-
miot liryczny wyznaje, że „každy jest sam”, mimo że:

Mám sousedy vpravo a sousedy vlevo.
A také pod nohama a nad hlavou. Tak blízko
a propasti mezi námi těch stropů, těch stěn.

Tony osobiste, autobiograficzne, możemy odnaleźć w wielu wier-
szach obu tomów. W centrum niektórych stoi postać opuszczonej żo-
ny (*Dopis žene, Návrat, Dopis z listopadu, Cesta na hřbitov, Pozdrav*,

Ruce ženy, Na první dopis z domova, Řeknou, že život...). Inne odwołują się do pozostawionych w domu dzieci (*Své dceři, Chlapečkovu ráno, Dceři, Velikonoce mých dětí*). W pierwszym przypadku często przybierają formę poetyckiego dialogu między małżonkami, jak np. w wierszu *Dopis ženě*, która pozostała w domu bardziej odległym niż Wyspy Wielkanocne:

Nevíš, kde jsem, a nedovedeš si představit,
jak zde sedím s rukama prázdnýma.

Ale na końcu tegoż liryku znajdziemy zaskakujący fragment. Ten, który wydawałoby się potrzebuje umocnienia i podtrzymania na duchu, zwraca się ze słowami pociechy, wprowadzającej w zdumienie:

Považ, nejsme jen sami na tom tak.
[...]
Neslušelo by se nosit velká štěstí,
když trpí Bůh a byla tak zhanobena
podobá člověka.

Ostatnie trzy wersy pobrzmiewają niczym przestroga starotestamentowego proroka. Poeta przekracza horyzont osobistej tragedii. Próbuje ją pojąć jako część dramatu, w którym nie jest jedynie zagrożone szczęście rodzinne. *žal* Zahradnička nie jest tylko bierną rezygnacją, ale świadomym współudziałem w tej tragedii daleko wykraczającej poza własny dom i rodzinę (Benáček 2000, s. 8).

O ile w pierwszym tomie przeważa tęsknota skazanego na rozłąkę z najbliższymi, o tyle w drugim dochodzi do tego jeszcze jeden, boleśnieszniejszy ton – śmierć dzieci. Tragedię, jaka spotkała rodzinę, poeta zawarł w cyklu wierszy. Ogniskują się one wokół liryku *Přehráno na varhanách*. Bez wątpienia należy do tej grupy (nigdy przez poetę nieuporządkowanej) zaliczyć wiersze *Epitaf*, *Housle a flétna*, *Cesta na hřbitov*, *Sen mého syna*, *Usměj se ještě*, *Vezmi a jez*, *Obet Abrahámo-va*. Odpisując je swoim przyjaciółom już po powrocie z więzienia, zaznaczył w zapisie dziennikowym z 26 czerwca 1960 r.:

Byla to práce potěšující, jsou to nepochybně dobré verše, zachycující nekdy celou hloubku té hrozně skutečnosti, kterou ovšem nevyčerpávají.

Drogą przynoszącą ostateczne *consolatio* dla poety okazała się droga modlitwy i kontemplacji. Spróbujmy zatem przyjrzeć się jej bliżej. Jej konsekwencją będzie odnalezienie radości, nawet pośród tak niesprzyjających warunków. Przez liczne, rozbudowane obrazy domu strachu i rodzinnego nieszczęścia dochodzi do *confessio*, zawartego w wierszu *Řeknou, že život*:

Nikdy také bez slávy Zmrtvýchvstání,
bez té veliké slávy Zmrtvýchvstání
bych si nevěděl rady s tím žalem žaládním
nebo proč dítě bolest má...

Fakt *ressurrectio*, nigdy niepoddawany przez poetę w wątpliwość, staje się jedyną możliwą do akceptacji interpretacją świata. Tego wokół niego, którego istotę zawiera w aliteracyjnym zestawieniu *žal žaládní*, ale nie jedynie (na to niezwykle zestawienie oraz na dominujące w całym zbiorze słowo *žal* zwraca uwagę Benáček 2000, s. 4). Zahradniček poprzez to *mysterium* odpowiada również na pytanie o sens cierpienia w ogóle.

Motyw zmartwychwstania powraca również w liryku *Velikonoční*, gdzie podmiot liryczny utożsamia się z Łazarzem (cela = grób). Niezwykła niedziela w rzeczywistości więziennej nie różni się od pozostałych. Strażnicy niczym pomocnicy Piłata, jak co dzień przyszli do pracy, skazańcy dostaną nędzny obiad, a *ja* liryczne wyznaje:

Ležím na podlaze před sebou prázdnou zeď bílou,
po níž jeden jak druhý přecházejí mé dni.

Poeta jednak przyjmuje swój los na wzór Chrystusa, co więcej, niczym mistyk chce zostać ukrzyżowany po to, aby zmartwychwstać. Chce swoim życiem naśladować Jego życie. Trudna to droga, bo „niezależnie od poszczególnych form, naśladowanie pozostaje zawsze życiem, które nie wznosi się ku bożemu przykładowi, lecz się do niego zniża” (Leeuv 1997, s. 420). Udziałem w tej boskości nie jest triumf, ale krzyż:

A mezi zemí a hvězdami já na kříži s Kristem jsem.
(*Uctívání kříže*)

Podmiot akceptuje te ciężkie warunki, a nawet oksymoronicznie definiuje się: *svou bezmocí mocný*. Staje sam z Chrystusem na Kalwarii lub odwraca sytuację i zaprasza Go do swojej rzeczywistości, modląc się słowami:

Pojď Pane.
Jak vězeň k vězni
Mé srdce dokořán!
(*Návšteva*)

Nie chce przyjąć postawy obwiniania kogokolwiek za to, co go spotkało. Wręcz sam siebie niejako ostrzega przed dosłowną interpretacją świata:

Abych si nevyčítal, abych se nemusel stydět
Jedenkrátě,
že jsem odepřel účast v té hrozně hře,
hle v hrobě své kobky pochován zaživa
co venku tou nedělí dubnovou plnou zvonů
prochází vzkříšený Kristus. Aleluja, kříž prázdný je.
(*Velikonoční*)

Nie wątpi w ostateczne zwycięstwo i zwraca się z tym przesłaniem sam do siebie:

[...] o tom nepochybuj. Ty vykročíš svoboden
Z hrobu své kobky na ten hlas
Lazare veni foras⁴.

Fakt *ressurrectio* pozwoli mu ostatecznie przyjąć i głosić, że obok żalu istnieje wielka radość. Ale zanim do niej dojdzie, czeka go ogród Getsemani i Golgota stanowiące kwintesencję chrześcijaństwa (por. Szymik 1996, s. 303). Musi przejść przez *mysterium passionis* i z nim się skonfrontować. Powraca soteriologiczna refleksja nad tajemnicą krzyża, np. w rozległym wierszu pt. *Uctívání kříže*. Obrazowaniem,

⁴ Ciekawie motyw Łazarza przedstawił też V. Závada: „Lazare probud’ se a vstaň | Lazare slyšíš! Probud’ se a vstaň | Proč věšíš hlavu jak vrba smuteční? | proč jsi tak skleslý jak by tě přešel mráz?” Cyt. za: *Krajiny milosti...* 1994, s. 98–99.

poetyką przypomina on dosyć wyraźnie *Znamení moci*. Refleksja snuta w podobnej scenerii rozwija się w tym samym kierunku: czas zatrzymał się gdzieś między Wielkim Piątkiem a Niedzielą. Nad światem wznosi się ten *znak moci*, ogarniając wszystko i wszystkich (również *uctíváče ohně. Buddhisty, marxisty, šintoisty [...], sektáře americké a křesťany katolické*). Fragment ten, według M. Exnera (1991, s. 61)⁵, świadczy o tym, że w ostatnich, więziennych zbiorach Zahradníček przywdział na siebie habit jezuickiego misjonarza; już nie chodzi o Chrystusa, ale o Kościół. Jednak wobec kolejnych wersów – „Celé dejiny jsou návratem do té náruče děsivé čekající. | Celé dejiny jsou útekem před tou náručí děsivé čekající” – trudno się z tym zgodzić. Powraca raczej skłonność do chrystocentrycznej czy raczej krzyżocentrycznej historiozofii. Krzyż bowiem został metaforycznie określony przez podmiot jako:

[...]
Harpuna věčnosti prorazivší bok světa, jenž potápí se
a potopit nemůže se. A zachránit nemůže se
leda jím
tím dobrým křížem, jež matka dělá
dítěti večer před spaním

Urywek ten dopuszcza do głosu nadzieję, bo w tym geście, powtarzanym od dawna jest zawarte wszystko. Kreślony ręką matki na czole dziecka, odwołuje się do momentu chrztu, kiedy dokonuje się symboliczne współkrzyżowanie (w aspekcie śmierci i zmartwychwstania; por. Lurker 1994, s. 391). Adoracja przekracza czas piątku. Likwiduje poczucie beznadziei, choć nie jest to wcale łatwe. Podmiot nie chce się jej poddać, wręcz przeciwnie, jak mówi: „Zuby, nehty já naděje držím se Veř mi. Tma přejde. K vám vrátím se zas” (*Velikonoční*). Eschatologia nadziei zaczyna przezwyciężać rzeczywistość. Dialektyczne ścieranie się przeciwieństw (Benáček 2000, s. 8) pokazuje cały dramat:

⁵ Faktycznie jednak wizja Kościoła będzie powracać w obu tomach stosunkowo często.

A mezi zemí a hvězdami, já na kříži s Kristem jsem.
v této hodině konců a v této hodině začátků,
v tom zoufalství plném naděje [...]
Jak je to kruté s Kristem být.
jak sládké...

W liryku *Uctívání kříže* niczym mistyk roztopia się w apostroficznym wezwaniu, jakie kieruje do krzyża i obecnego nań Chrystusa, określanego symbolicznie jako Pelikan. Już sam tytuł, a raczej jego pierwszy człon wskazuje na pewien fenomen. *Adoracja* bowiem jest ponad modlitwą. Kto wierzy ten adoruje, nie tylko się modli. „Kto adoruje, zapomniał swej modlitwy i zna już tylko wspaniałość Boga” (Leeuv 1997, s. 462). Krzyż nie jest jedynie wspomnieniem faktu sprzed wieków tak, jak „męka Chrystusa nie jest przedmiotem wspomnienia w czasie nabożeństw wielkotygodniowych” (Eliade 1993, s. 377). Poeta jest współczesnym świadkiem, a nawet więcej – jest uczestnikiem tych transhistorycznych wydarzeń. Czas teofaniczny się powtarza, staje się czasem aktualnym.

Ciągle obecny w poezji Zahradníčka motyw krzyża i próba zrozumienia tego misterium, mającego miejsce zarówno na Golgocie, jak i we współczesnym świecie, przywodzi na myśl rozważania Simone Weil (1909–1943), której, nie przypadkiem, poeta poświęcił wiersz *Ó Simone Weilová*. W jej pismach temat i postać Ukrzyżowanego zawsze znajdowały się w centralnym miejscu. *Theologiae crucis* jako sedno i *leitmotiv* poezji Zahradníčka-katolika są widziane momentami przez pryzmat, pozostającej poza Kościołem S. Weil, według której Bóg dał się ukrzyżować z powodu zła. Krzyż jest jedyną możliwą do akceptacji odpowiedzią na obecny w świecie skandal bólu. U czeskiego poety w symbolicznej wizji taką odpowiedzią staje się krzyż z Čichošti, który interweniuje, wykraczając poza naturalny stan trwania, czego poetycki opis znajdziemy w wierszu *Dopis z listopadu*.

Poeta przeżywający całe swoje życie *sub speciae aeternitas* (Kališta 1988, s. 14), również i tutaj nie odstępował od błagalno-litanijskiego wezwania, wyrażonego na końcu adoracji, wierząc w boski paradoks krzyża-śmierci, dającej życie, niewoli, wiodącej ku wolności:

O zdvihni nás, Kriste, do svobody slávy své!

Golgota była dla Weil odpowiedzią na ból. Chrystus pozostał zaś na świecie w sakramencie ołtarza⁶. I poeta przywołuje ten obraz w niezwykle sugestywnym liryku *Návšteva*, gdzie dopuszcza się metaforycznych zestawień, wynikających niejako z więziennej wyobraźni. Wiersz ten jest niemal zapisem doświadczenia mistycznego:

Pane,
jenž vstupuješ dveřmi zavřenými... Bud' vítán.
Vezni nespoutatelný věci pouhé. Drochytko chleba,
již kladou na jazyk umírajícím a zdíhají nad zástupy.
Postrachu Herodesů. Divím se, že tě ještě nechávají
v samovazbě tvých svatostáneků –

W refleksjach S. Weil jeszcze jedna kwestia zajmowała wiele miejsca. Odwieczny problem niezawinionego cierpienia i sprawiedliwości Bożej, uosobiony w Hiobie⁷, którego autorka uważała za prefigurację Chrystusa, staje się centralnym w wielu wierszach, zawierających elementy autobiograficzne. Paralelna sytuacja skłoni poetę do licznych odwołań, a wreszcie do rozwiązania zagadki w świetle tego poetycko-filozoficznego dramatu. Jest on kluczem do wspomnianego wcześniej całego cyklu, a także wzorem dla niedokończonego już przez Zahradníčka tytułowego poematu drugiego więziennego tomu. *Čtyři léta* brzmią niczym „skarga współczesnego Hioba” (Babuchowski 1985, s. 6). Jest to rozległa kompozycja, której osią konstrukcyjną pozostają rozważania podmiotu lirycznego – ojca wracającego z więzienia. Cztery lata minęły od pogrzebu dwóch córeczek. Pierwsze jego myśli są kierowane właśnie ku ich nieobecności. Jest ona tym bardziej uciążliwa i tragiczna, bo nieustannie przypomina ją upływ czasu.

⁶ Elle croyait profondément en la présence réelle et non pas symbolique du Christ dans l'Eucharistie; Miłosz 1987, s. 118.

⁷ Francuska myślicielka tak określa Księgę Hioba: „[...] jest cudem, bo w doskonałej formie wyraża myśli, jakie w ludzkim umyśle mogą powstać tylko pod torturą bólu nie do zniesienia, ale które wtedy są bezkształtne i rozwiewają się tak, że nie da się ich odtworzyć, kiedy ból ustaje” (Weil 2000, s. 140).

Przyroda trwa nadal, nie chce się zatrzymać, nie chce czy nie potrafi
współczuć:

[...]
Čtyřikrát trávník se zazelenal a zrudl zase,
čtyřikrát, vždy jinak, vždy hlouběji zmodraly hlasy ptáků
[...]
Čtyři léta
A ony se nevracejí. Zato já jsem se vrátil.

Podmiot powrócił i już od pierwszej części, będącej poetyckim odpowiednikiem *laudatio funebris* ciągle na nowo pyta się dlaczego, przywołuje wspomnienia i obrazy zmarłych. Dlaczego śmierć (*neurvalá bořitelka*) ma władzę na tym świecie, dlaczego wkracza w *kościół dziecięcego ciała*. Porównuje życie ludzkie do przebiegu prac na roli od narodzin (siew) do śmierci (żniwo). Tę ostatnią nazywa *panią żniwa* – jest ona nieubłagana, nieugięta, nienasycona. S. Weil pisała:

[...] śmierć kochanej istoty jest tak straszna dlatego, że odsłania prawdę o naturze miłości, jaką się do niej żywiło. Bo pokazuje, że nie miało się dla niej miłości silniejszej niż śmierć (Weil 2000, s. 78).

Stąd płynie też głębokie wyznanie tego elegijnego lamentu:

[...]
ale já se nestydím ani se neomlouvám,
že ze všech těch smrtí mě nejvíce dojíká smrt těch dvou.
Byla to krev z mé krve, viděl jsem její pramének, jak zdihá se dvojmo.

Ale pomimo tego podmiot liryczny, niczym Hiob nie daje posłuchu szyderczym radom („aby przeklął Boga i umarł”, Hb 2, 10). Również w dalszej części stara się przyjąć to doświadczenie, próbuje je zrozumieć i wpisać je w szerszy kontekst. Nie jest to łatwe, bo każdy dzwon pogrzebowy kieruje jego myśli ku chwilom sprzed czterech lat:

[...]
Je poledne,
[...]
zas hrana zvoní

a já je vidím, jak ubírají se spolu dvě
po to chodníčku, jež všírá má znova a znova
z pochyb a nejistot odvažuje se rozklenout.

Tu pojawia się klucz do ostatecznego *consolatio* – wiara. Od lamentacji nad śmiercią istot najbliższych, przez rozważania o naturze śmierci („smrt pořád sbírá mezi dětmi a skrývanky na světle, ve tmě”), dochodzi do rozwiązania tej odwiecznej zagadki – obecności bólu na świecie w świetle postawy swego biblijnego pierwowzoru. „Wiara, bowiem jest ryzykiem osobistego zaufania, zawierzenia obietnicom Boga w obliczu wszelkich pozornie sprzecznych z nimi zjawisk” (Harrington 1977, s. 53). Przyjmuje to doświadczenie, ale i sam sobie dwukrotnie w zdaniu warunkowym wypisuje swoiste *memento*:

Hned bych se přidal k rouhačům štekajícím na Boha jako psi na mesíc
kdyby smrt nebyla nic jiného než převálení se z hlíny do hlíny.
Pak právem mohl bych Bohu vyčítat proč je vzal
ty dvě a všechna ta děťátka, jež zašla za panování Herodova,
jež pořád trvá.
[...]
V právu bych byl, kdyby smrt nebyla nic jiného nežli to.
Ale smrt je to skok, tygrí skok **víry** přes propast nejistoty a rozkladu,
Skok tolikrát opakovaný až vzpíná se jako most.

Tylko uznając inną rzeczywistość, ku której odsyła nas ów wspomniany na końcu most, jest on w stanie zaakceptować cierpkie doświadczenie i nie wyliczać niedopatrzeń w dziele stworzenia. Można tu znów zacytować S. Weil, która w dwóch zdaniach podsumowała trud i heroizm wybrany przez biblijnego protoplastę podmiotu lirycznego:

Tylko ten, kto jak Hiob, pogrążony w nieszczęściu stara się jeszcze kochać Boga (zawierzyć Mu), czuje w pełni, samym rdzeniem duszy, całą gorycz nieszczęścia. Gdyby wyrzekł się miłości do Boga nie cierpiałby tak (Weil 2000, s. 81).

Ale wówczas stałby się, jak mówi podmiot liryczny, jednym z bluźnierców. Dlatego idzie trudniejszą drogą akceptacji również takiego cierpienia, traktuje bowiem śmierć jedynie jako przejście z jednego wymiaru w drugi. Przestała być ona, w świetle *Nowego Testamentu*, karą za grzechy. Symbolika mostu-łuku, na którą zwraca uwagę

A. Babuchowski (1985a, s. 3), zdaje się tu grać niebagatelną rolę. Most jest łącznikiem między tymi dwoma wymiarami. Co prawda nie można się po nim fizycznie wrócić (obowiązuje zatem na nim tylko jeden kierunek), ale jest on niezbędny. Tak jak pisał poeta w wierszu skierowanym jeszcze z więzienia do żony, idącej na grób dzieci:

Po hrozném zabloudění tam schoulili se,
tam spí
když ze zvědavosti a jen tak za rozmaru
po mostě smrti přešly přes strž zmaru
a cesty nenašly zpět ku slunečnicím.
(*Cesta na hřbitov*)

Mimo ciągłych sygnałów braku, nieobecności (*odešli, nejsou, nevracejí se*) dochodzi znów do takiego samego rozwiązania, jak i w innych lirykach:

čekají spolu s kohouty a zvony,
až v slávě velké noci od mlh a potoků
den Vzkříšení vstane z jizvou slunce v boku
(*Cesta na hřbitov*)

Na uwagę zasługuje z całą pewnością fakt, że śmierć, będąca *leit-motivem* całej twórczości poety (pierwszy zbiór to przecież *Kuszenie śmierci*) zostaje zaakceptowana, nawet więcej, jest afirmowana i uznana za matkę. Niczym echa ostatniej zwrotki *Pieśni słonecznej* św. Franciszka brzmi końcowa apostrofa wiersza *Přebráno na varhanách*:

Nad všechny, nad vše buď pozdravena. Smrt smrti. Matka.
Neboť jen skrz tělo její se nebesa zalidňují.
Neboť jen branou ženina těla do vchází se.

Ta symbolika porodu pozostaje w zgodzie z uznawaną przez poetę koncepcją, wedle której śmierć stanowi początek nowego życia i, która pozwoliła mu ten fakt zaakceptować. Tony elegijne pozostają przełamane. *Mysterium resurrectionis*, stojące w centrum świata pojmowanego i interpretowanego kategoriami wiary i religii, daje nadzieję.

Typowym dla poety zabiegiem interpretacji świata jest przekładanie doświadczeń osobistych na pytania, a raczej odpowiedzi o charakterze uniwersalnym, powszechnym. Tylko przyjęcie takiego punktu wyjścia pozwoliło autorowi przekroczyć horyzont doświadczeń osobistych i, jak sam to określił, wydobyć się ponad tę *poušť žalární*. Nawet wówczas, gdy porównuje sytuację swoją i innych do sytuacji opuszczonego Hioba:

Ale my se dál ubírali tou prastarou stezkou žalu,
[...]
k těm Jobům na hnojoviskách slavníků v koutech cel
(*Víno trestanců*)

to obok ścieżki żalu, pojawia się symbolika soku opuszczającego przed zimą pień drzewa czy obumierającego ziarna oraz stale powracający motyw winorośli biblijnej proveniencji. Te ewangeliczne prawdy pozwolą mu na końcu wyznać:

[...]
A ty sám
nechováš zášť k pranikomu.
Tolik jsme všichni ztratili.
Tolik doufáme
(*Návrat*)

Obok Hioba patronem tych dwóch zbiorów pozostaje jeszcze inna postać, wywodząca się ze Starego Testamentu, także poddana próbie – Abraham. Abraham, który został postawiony przed bardzo trudnym wyborem egzystencjalnym: zawierzenia bądź odmowy. Wersja biblijna nie pozostawia wątpliwości, co do rozwiązania przezeń wybranego. Wbrew wszystkiemu „Abraham jednakże ślepo wierzy [...]”. Jest rycerzem wiary, który [...] idzie za Głosem” (Kłaczowski 1990, s. 113). Zahradniček rozwija ten motyw w wierszu zatytułowanym *Obeť Abrahámová*, będącym jedną z wielu literackich interpretacji. Czyni patriarchę niejako patronem wykreowanego w wielu elegijnych wierszach, podmiotu lirycznego – ojca, borykającego się z problemem niezrozumiałej śmierci dzieci. Poeta kładzie nacisk głównie na warstwę psychologiczną – kolejnymi wersami próbuje odtworzyć

uczucia ojca, mającego za chwilę złożyć w ofierze tak oczekiwanego „syna Obietnicy”. Abraham pozostaje prawie niedościgłym wzorem zawierzenia i nadziei (w tradycji jest przecież uznawany za „ojca wiernych”), nawet więcej, jest określony jako rodzic wszystkich, znajdujących się w podobnej sytuacji:

Abrahám otec doufajících však naděje držet se nepřestává.
A za ty všechny, co na rukou jedenkrát
budou držet chrám dětského těla horečkou zpustošený,
za ty, jimž s posledním dětským dechem naděje odlétá,
modlí se vytrvale,
proti naději doufá

Ale jest też i drugi plan tego wiersza – wszystko to, co się jeszcze wydarzy w przyszłości („Pochody, stehování, požáry měst, to všechno ještě | nepřišlo dosud”). Tymczasem jednak:

Těch pár kroků od Edenu
bylo pořád tak blízko k prazrnu
bylo tak blízko k praslovu
k Jménu.

Za chwilę ma się rozegrać dramat. Dramat rozpoczęty jeszcze przed narodzeniem Izaaka, kiedy Sara, nie wierząc obietnicy, głośno się roześmiała, a ten śmiech stał się znakiem wywoławczym⁸ dla mającego się narodzić chłopca:

To tenkrát tichý a rozpačitý smích Sářin slyšel,
že porodí syna, jak zvěstoval vzácný host.
Bylo to k nevíře. Oba v letech pokročili a synáček přišel.
Izák, smích Sářin, opora stáří a budoucnost,
jež obětovat teď má.

Nie jest Abraham Zahradnička pozbawiony rozterek, które symbolizują nam dwie jego ręce. Jedną ściska rączkę synka, w drugiej trzy-

⁸ Sama Sara uznała Izaaka za *powód do śmiechu* (Rdz, 21,6). Zahradniček idzie tutaj za etymologią imienia Izaaka: hebr. *Sahaq* = zaśmiał się. Forma Jishaq – imię to skrót od zdania *Jishaq-‘el* = *Niech Bóg się uśmiechnie* [łaskawie do mnie w moim utrapieniu] (Albright 1967, s. 200–201).

ma nóż, narzędzie, którym ma wykonać ów, nie do końca dłań zrozumiały, rozkaz:

Abrahám tiskne tu drobnou dlaň teplotou a tepající
ten pramének krve,
který v proud dvanácti pokolení se rozlít má [...]
Zatímco v druhé ruce svírá nůž obětní
a krok za krokem blíží se chvíle, kdy zdvihne jej

Również Izaaka krótko charakteryzuje pióro poety, zestawiając jego wędrówkę pod górę z drogą innego Ofiarnika, podobnie jak on, niosącego na swoich barkach krzyż. Jest w wierszu przedstawiony jako prototyp ofiary Chrystusa (Ziółkowski 1994, s. 188–189):

Izák s otepí dřeva – muž bolesti s křížem svým
jde napřed svou cestou za Beránkem budoucím.

Nadzieja, zawierzenie, ufność – słowa powtarzające się i rozlegające niczym *de profundis* więzienia tutaj nabierają szczególnego sensu. Abraham zostaje wynagrodzony – po raz drugi został mu dany syn. Bóg Starego Testamentu, wystawiwszy na próbę swego sługę, zadowolił się ofiarą z baranka, a poeta po raz kolejny skonstrastował Go z Molochem⁹, żądającym ofiar ludzkich (i tym biblijnym, i tym współczesnym):

A Hospodin obet’ přijal, aniž si konec žádá
aniž má zalíbení v lidských mukách jak Moloch,
jak Montezuma,
v smrti Ifigenie pro zdar cesty...

W postawie Abrahama autor podkreślił jego kurczowe trzymanie się nadziei, która także jemu samemu pozwoliła pogodzić się z rzeczywistością i zachować równowagę tak, jak o tym pisał inny poeta:

⁹ Moloch – chtoniczne bóstwo, czczone zwłaszcza w Kanaanie, gdzie składano mu całopalne ofiary z dzieci. Król Jozjasz „kazał zbezcześcić palenisko znajdujące się w Dolinie Synów Hinnona, aby nikt już nie oddawał dzieci na spalenie dla Molocha” (Ks. Król., 23, 10), a prorok Jeremiasz grzmiał przeciw temu kultowi wśród Izraelitów; przen. nienasycona, tyrańska potęga, żądająca coraz nowych ofiar (Kopaliński 1996, s. 707).

Kiedy tracimy nadzieję tracimy równowagę
na linie rozpiętej między życiem a śmiercią
(Vokolek 1998, s. 101)

Zahradniček niejednokrotnie wyrażał się, że taka postawa nie jest prosta, ale równocześnie sam siebie upominał i przestrzegał:

Však běda, běda
jestli v té chvíli zpěv naděje neozve se
Tichounce
jak poprchávání sýkorek v zimním lese.
(*Přiliš rychle*)

Przez obydwa tomiki przewija się również motyw pozaosobisty, gdzie do głosu dochodzi troska poety o „łódź Kościoła”, jak metaforycznie go określa w jednym z liryków. Swoistą *eklezjologię literacką* (termin J. Szymika), wyznanie wiary *in una sancta ecclesia*, możemy odnaleźć zarówno w publicystyce Zahradnička¹⁰, ale także w wierszach więziennych takich, jak *Noc poslední v roce*, *Pozdrav*, *Kneží v žalářích*, *Spalený kostel*. Wielokrotnie poeta próbuje zdefiniować ten fenomen, istniejący nieprzerwanie od przeszło dwóch tysięcy lat:

Vždycky a všude kdosi prosí, kdosi dik vzdává a to je církev,
ta každou chvíli začínající slavnost, jež konce nemá.
A to je církev přesahující všechny hranice, všechny břehy.

Pojmuje go przede wszystkim jako strukturę dynamiczną, stale się rozwijającą (mimo chwilowych trudności, które też mają głęboki sens i przyczynią się do jego wzrostu). Kościół jest dla Zahradnička wspól-

¹⁰ W eseju *O básnické svobodě* pod wpływem wojennej rzeczywistości spróbował zawrzeć swą definicję Kościoła, splatając ją z refleksją metapoetycką: „Naštěstí pro básníky a naštěstí pro celé pokolení lidské je zde ještě jedno společenství, v němž se uschovávají všechny veliké hodnoty minulosti, v němž možno dýchat zhluboka a volně – a je to Církev. Její učení přiznává každému člověku svobodnou vůli, zbraň úžasnou proti nízkosti prostředí a dědičných sklonů [...]. Církev [...] od každého svého syna žádá za to stejné: aby plnil své povinnosti k Bohu, k lidem a k sobě, aby poctivě a svědomitě konal své povolání. Jestliže je to básník, aby dobře dělal svou poezii” (Zahradniček 1995, s. 11).

notą, skupiającą ludzi wierzących, zaś jego funkcją jest przede wszystkim ogarnąć i przyjąć w swoje progi jak największą liczbę ludzi (tak, jak Chrystus jego głowa, nakazał po zmartwychwstaniu swoim apostołom głoszenie ewangelii między *wszystkimi narodami*; Mat 28, 15–20):

Její hranice jsou pořád na postupu. Krok za krokem
postupuje evangelizace těch temných prostorů
zamořených malomocenstvím pýchy a zoufalství
(*Spalený kostel*)

Jest to *ecclesia* niejako misyjna i pielgrzymująca, która wypełnia swe zadanie, mimo niesprzyjających warunków, a która przede wszystkim ciągle trwa: „nepřetržitě zdrávas za zdrávasem [...] vznášející se ze všech stran”. Poeta podobnie jak w *Apokalipsie* opisuje jego drogę, kreśląc obrazy prześladowań (*hodina ponížení*, *hodina katakomb*) i walki, ale też ostatecznego zwycięstwa. Od pustego, opuszczonego, spalonego budynku przechodzi do profetycznej wizji, rozrastającego się ciągle:

Nová světla se rozžijají. Nové hlasy se přidávají
k těm dávným...

W końcu zatrzyma się, sam zafascynowany, i zakończy swój traktat eksklamacją:

Jaký div, jaký div,
[...]
Nenávisti ji neudusí, peklem ji neudupou.
Je vždycky...
Je všude...

Ten rozwój nieustanny już u samego swego zarania był naznaczony martyrologią, ale to właśnie pomaga zrozumieć otaczającą poetę rzeczywistość. Teraz jest bowiem czas wzrostu (pomiędzy nasieniem a żniwem), który napotyka na liczne przeszkody i trudności. Powraca motyw winorośli (Kościół = winnica), która w ostatecznym czasie oplecie sobą cały świat. Jednocześnie kładzie poeta nacisk na funkcję sakramentalną, jaką spełnia wobec ludzi:

Petr v Římě byl umučen hlavou dolů.
 Je to hlava révy, jejíž úponky obrůstají už celý svět.
 Nachýlená zeď světa obrostlá révou církve.
 V jejím stínu národy přiklekají, jak Hostie zdvíhá se
 A hlasy nové se přidávají ke zpěvům dávným.
 (Uctívání kříže)

Ecclesia jest dla niego, podobnie jak dla św. Augustyna, jedynym skutecznym narzędziem odrodzenia i ludzkiego indywiduum, i całej ludzkości (Miłosz 1985, s. 223). Głos dzwonów (bardzo często przywoływany), stanowiący *pars pro toto* nieustannie o tym przypomina:

Slyším zvon. Poledne. Anděl Páně.
 Hlas církve, hlas andělský dosud zní,
 abych nezapomínal, na čí straně
 zápasím tady v tmě žalární.
 (Kněží v žalářích)

Co więcej, podmiot liryczny znajduje w tym nieustannym trwaniu, mimo tylu przeszkód, także pewien wzór, model dla siebie. Przecież tak samo znajduje się w grobie, ale jest to grób, w który wpada ziarno. Ziarno zaś, by wydać plon, musi najpierw obumrzeć. Dla Kościoła doświadczenia prześladowań wnoszą odnowę, również dla niego jest zapowiedź konsolacyjna:

Aleluja. Dík zvonů, dík ratolestí.
 Církev, jež z katakomb vystupuje a zpívá
 omládla utrpením. Já na ten hlas hlavu zvedám.
 Svou hlavu poníženou, plod uzrálý v slunci cel.
 (Noc poslední v roce)

Obraz ten powraca również w liryku zatytułowanym *Pozdrav*¹¹. Tutaj poeta przywołuje całą hierarchię, tworzącą strukturę *ecclesiae* (biskupy, jáhny, akolyty), zmuszoną do zejścia w podziemia (znów paralela do losu więźniów, którzy przebywają „na dně potopy, na dně

¹¹ Wiersz ten Zahradníček zadedykował swojemu wieloletniemu przyjacielowi i krewnemu J. Dokulilowi, który zdołał uciec przed uwięzieniem ze swojej plebanii i przez parę lat był ukrywany przez swoich parafian. Ostatecznie jednak nie chcąc

všeho”). Przywołany jednak motyw potopu niesie w sobie nadzieję. Jego wody, oprócz zniszczenia, przyniosły także nowe życie. Oprócz kary za grzechy – zapowiedź nowego trwałego przymierza (Langkammer 1989, s. 129). Na to podmiot, zwracając się do adresata wiersza liczy, tego oczekuje:

až potopy této dnů čtyřicet převalí se,
 až archa církve tak ohrožená, tak bezpečná
 přistane k břehům budoucnosti
 plným pokoje.

Mimo wielu bolesnych doświadczeń, przez jakie poeta przeszedł w ciągu tych dziewięciu lat, powrócił do swego programowego wyznania, zawartego w tomie *Jeřáby*, gdzie w liryku *K jaru* wyznawał:

K slavení však já zrozen jsem
 a vsazen ve svět ještě nehotový
 Fontána, ž a l a vítr v nem
 i r a d o s t budu – a ta poví.

Choć teraz miał dużo więcej do powiedzenia ów *žal*, to autor nie zapomniał i o radości, którą dostrzegał, nawet w tym podziemnym świecie – Jerychu Molochowym (pogłos Jeremiasza, grzmiącego przeciw tyranowi, żądającemu coraz to nowych ofiar ludzkich), co powraca w wierszu *Co zpíval kos zatčenému*¹²:

Je radost, je radost, je radost
 i tady dole, kde žal světa dno má.

ich dalej narażać na niebezpieczeństwo ujawnił się i został aresztowany. Zahradníček, zestawiając swoją (*já lapen*)i przyjaciela (*ty štván*) sytuację kreśli w pierwszej części obraz dwóch twarzy strachu, w drugiej zaś wizję szczęśliwej przyszłości, którą znów zapowiadają dzwony, tym razem wzywające na pasterkę.

¹² Uwagę na ten wiersz zwrócili O. Nytrová i M. Balabán, autorzy antologii *Ohlasy Starého zákona v české literatuře 19. a 20. století*: „Zahradníčkův kos zpívá zatčenému o ráji, o radosti, jež nepřestává. I tady je to rájský pták, biblický posel nadeje, která sestupuje až na dno, k tem nejubožejším k nespravedlivě vezneným, kteří nesou ksistovský kříž. Kdo dokáže lepe zazpívat o nadeji než právě ptačí posel?” (*Ohlasy...* 1997, s. 54).

I mezi tím smutným nábytkem vězněnským
ze dřeva getsemanského.
(Co zpíval kos zatčenému)

Často też kieruje takie apele zarówno do samego siebie, jak i innych współwięźniów, zwracając uwagę np. na niesamowite zjawisko, jakie rozgrywa się na tym skrawku nieba, który mogą obserwować za oknami. Cud powstającego i kończącego się dnia, pozwala, choć na chwilę wznieść się, niczym do obiecanego Jeruzalem:

Sundej, bratře tu korunu z trní. Vydechni. Narovnej se.
Otevři. Je radost v tom větru modrém a studeném
s horkostí uvnitř. Je radost hledět oknem v to divadlo
šarlatové. I my hrajeme spolu, i my si nasazujeme
zlatou masku. Je radost oken, je radost dveří.
Oken, jež vedou na oblohu, dveří, jež vedou na zem.
(Divadlo v mračnech)

Ostatecznie sam przyznał, że jest ona inna, bo wyrosła z bólu, cierpienia i osamotnienia, które wnoszą w nią nowy wymiar. Tym bardziej jest cenna „Dosud neznámá radost uchvacuje mé srdce, zpívám si”. Droga do tego *confessio* była skomplikowana, ale to pozwoli mu po powrocie ułożyć coś w rodzaju imperatywu kategorycznego¹³, zawartego w wierszu *Zpěv návratu*:

Plný hlasů a kroků
jak město osvobozené trhej na kousky,
odhazuj závoj za závojem ta krutá léta
ze srdce, z myslí. Proti nikomu
záští už neohříváš.

¹³ Podobnie wysokie wymagania stawiał sobie w dzienniku: „Každý den mi musí být dnem obrození, bez kterého bych nemohl prostě existovat [...]. Musí tu být práce každodenní, urputná, třeba i protivná a někdy smyslu nemající. Jen tak se dostanu do kolejí, které vedou k budoucnosti. Každý den se pokoušet o nějaký verš, prózu, a když nic jiného, aspoň nějaký záznam do deníku pořídit!” (Zahradníček 1995, s. 154).

Literatura

- Albright W. F., 1967, *Od epoki kamiennej do chrześcijaństwa*, Warszawa.
- Babuchowski A., 1985a, *Cierpienia łuk triumfalny*, „Gość Niedzielny”, 27.10.
- Babuchowski A., 1985b, *Z blizną słońca w boku*, „Katolik”, nr 3.
- Benáček J., 2000, *Zamyšlení nad sbírkou »Dům Strach«*, maszynopis.
- Eliade M., 1993, *Traktat o historii religii*, Łódź.
- Exner M., 1991, *Kříž a poezie*, „Host”, č. 6.
- Fučík B., 1976, *O Zahradnickových verších z vězení*, [w:] *Básníci ve stínu šibenice, antologie sestavil A. Kratochvíl*, Řím.
- Harrington W., 1977, *Teologia biblijna*, Warszawa.
- Kalista Z., 1988, *Vzpomínání na Jana Zahradníčka*, Mnichov.
- Kłaczowski J. A., 1990, *A myśmy się spodziewali*, Poznań.
- Kopaliński W., 1996, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
- Krajiny milosti. Antologie české duchovní lyriky*, 1994, uspořádali I. Slavík, J. Hauber, Kostelní Vydří.
- Langkamer H., 1989, *Słownik biblijny*, Katowice.
- Leeuw G. van der, 1997, *Fenomenologia religii*, Warszawa.
- Lurker M., 1994, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków.
- Miłosz Cz., 1985, *Prywatne obowiązki*, Paryż.
- Miłosz Cz., 1987, *Empereur de la terre*, Paris.
- Ohlasy Starého zákona v české literatuře 19. a 20. století*, 1997, Praha.
- Paják A., 2000, *Zahradníček a Polsko*, „Česká literatura”, nr 5.
- Rotrekl Z., 1991, *Skrytá tvář české literatury*, Brno.
- Szymik J., 1996, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Cz. Miłosza*, Katowice.
- Śpiew niedokończony. Poezje wybrane*, 1992, wyboru dokonał i wstępem opatrzył A. Babuchowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Trávníček M., 1992, *Vydavatelské poznámky*, [w:] J. Zahradníček, *Dílo*, díl II, Praha.
- Vokolek V., 1998, *Krzyż i skrzydło*, [w:] *Antologia czeskiej poezji metafizycznej*, wybór, wstęp i opracowanie A. Babuchowski, Poznań.
- Zahradníček J., 1991–1995, *Dílo*, d. I–III, Praha (díl I – 1991, díl II – 1992, díl III – 1995).
- Ziółkowski Z., 1994, *Najtrudniejsze stronicie Biblii*, Warszawa.

Doświadczenie domu i więzienia w biografii i twórczości Františka Daniela Mertha

W związku z literaturą czeską okresu komunizmu mówi się o tzw. rozproszonym pokoleniu. *Rozptýlená generace* to termin Ivana Slavíka utworzony na początku lat czterdziestych XX w. na określenie grupy pisarzy o chrześcijańskim światopoglądzie, urodzonych w latach 1915–1925. Autorów tych wiązała bliskość wiekowa, spotykali się na uczelni, w redakcjach, zawierali przyjaźnie. Niektórzy starsi zdążyli zadebiutować jeszcze przed drugą wojną światową, większość jednak wstępowała do literatury w roku 1945. Programowym wystąpieniem był *Velikonoční almanach poezie* z 1947 roku, przygotowany przez Zdeňka Rotreкла, z przedmową Miloša Dvořáka.

Członkowie „rozproszonego pokolenia” publikowali m.in. w miesięczniku „Akord”, redagowanym wówczas przez Jana Zahradníčka i w dwutygodniku „Vyšehrad”, którego redaktorem był Ivan Slavík. Wszyscy musieli zamilknąć w roku 1948, po dojściu komunistów do władzy. Niektórym udało się coś opublikować w krótkim okresie „odwilży”, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, większość jednak wydawała swoje utwory wyłącznie w drugim obiegu lub w wydawnictwach emigracyjnych.

Na początku lat czterdziestych, po upadku komunizmu, niektórzy żyjący jeszcze pisarze „rozproszonego” pokolenia zaczęli wydawać swoje, dotychczas zakazane, książki. Jednak jeszcze w 1995 roku I. Slavík stwierdza:

Stav rozptýlení víceméně trvá. Tvorba tu více tu méně, spíš méně nachází cestu na světlo Boží, často v okrajových nakladatelstvích. Někteří, živí i mrtví dokonce čekají na vyvolání jménem (Slavík 1995, s. 123).

Jednym z poetów tego pokolenia był František Daniel Merth. Urodził się 18 października 1915 r. w miejscowości Jindřichův Hradec. Maturę zdał w roku 1934 w jindřichohradeckim gimnazjum, następnie rozpoczął studia na uniwersytecie Masaryka w Brnie. W tym czasie poznał twórczość francuskich pisarzy katolickich. Po czterech semestrach studiów językowych (język czeski i język francuski) przeniósł się do Czeskich Budziejowic, na studia teologiczne. W roku 1942 przyjął święcenia kapłańskie, miał już wtedy za sobą pierwsze publikacje w czasopismach „Jitro”, „Studentský časopis”, a przede wszystkim w miesięczniku „Akord”, którego był współredaktorem.

Wiersze publikowane w „Akordzie” miały wyjść w brneńskim wydawnictwie „Typos”, ale wybuch wojny spowodował przesunięcie publikacji na rok 1947. Po święceniach Merth dwa lata pracował w parafii w Pelhřimovie, po czym, jeszcze przed końcem wojny, został przeniesiony do Czeskich Budziejowic, gdzie miał więcej sposobności pracy wśród młodych ludzi. W krótkim czasie zyskał wielu słuchaczy i przyjaciół. Brał udział w wielu konferencjach, na których mówił o nowoczesnej sztuce chrześcijańskiej oraz o literaturze, prowadził też kursy życia duchowego.

Od samego początku poświęcił się pracy wśród młodzieży, zwłaszcza wśród studentów. Był doskonałym kaznodzieją, jego osobowość przyciągała młodych. Jeszcze w czasie wojny organizował dla swoich słuchaczy ukrywane przed nazistami rekolekcje. Napisał także dla nich książkę – rachunek sumienia dla narzeczonych. Po wojnie nawiązał znowu kontakt z „Akordem” (funkcję redaktora naczelnego przejął po nim Zahradníček). Zdążył także jeszcze wydać swój pierwszy zbiór wierszy, zatytułowany *Refrigerium* (1947). Od lutego 1948 śledzony był przez służbę bezpieczeństwa, a 30 września tego roku został aresztowany. W publicznym procesie został skazany na pięć lat pracy w obozie pracy. Pracował w kopalni węgla w Dolnym Jiřetínie oraz w kopalni uranu w Horným Slavkove u Jáchymova.

Po opuszczeniu więzienia nie otrzymał zgody władz państwowych na wykonywanie posługi kapłańskiej. Wrócił więc do rodzinnego domu i zamieszkał z matką. W latach 1955–1967 pracował w fabryce

produkującej okulary lotnicze (ponieważ istniał ustawowy obowiązek pracy). Po wypadku, w którym stracił część palca, mógł rozpocząć pracę w instytucie dla upośledzonej młodzieży. Pracował tam z zaangażowaniem, jednocześnie uzupełniając zaocznie studia.

Choć nie mógł publikować, nie zapomniał o poezji. Dzięki pośrednictwu byłego współwięźnia, Zdeňka Kalisty, nawiązał kontakt z bibliofilem z Kladna, Josefem Ciprou. W czasach „odwilży”, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, dzięki niemu wydał Merth (prywatnie) trzy tomiki jako egzemplarze bibliofilskie. Przy pomocy przyjaciół wydał także kolejne zbiory poetyckie, inspirowane przeżyciami więziennymi – *Den Madian* (1968) i *Kahany* (1969). Po powrocie biskupa J. Hloucha z internowania Merth otrzymuje zgodę na wykonywanie posługi kapłańskiej i na krótko przybywa do Czeskich Budziejowic. Wtedy, w 1970 roku, wyszedł drugi oficjalnie wydany tomik Mertha: *Orančina píseň*. Zaraz potem rozpoczęła się normalizacja, która dla księdza-poety oznaczała przeniesienie go daleko od wszelkich centrów życia kulturalnego, do małej szumawskiej wioski Strašín. Zamieszkał tam przy zaniedbanym kościele na wymagającej solidnego remontu plebani.

Pobyt w Strašinie początkowo odczuwał on jako wygnanie. Jednak szybko nawiązał bliski kontakt ze swoimi parafianami. Przeżycia z tego okresu znajdują także odbicie w poezji, w której ogromną rolę odgrywa przyroda Szumawy. Lata straszyńskie – właściwie całe ostatnie ćwierć wieku życia F. D. Martha – to na początku dla „człowieka z miasta” opuszczenie i wygnanie. Z czasem jednak stają się one latami ogromnej koncentracji twórczej, mimo że jego poezja nadal nie mogła być publikowana (szczególnie po tym, jak ksiądz-poeta na zjeździe pisarzy w roku 1977 został określony jako „szkodnik literatury socjalistycznej”).

W latach osiemdziesiątych XX wieku, kiedy system socjalistyczny słabł, Strašín stawał się celem pielgrzymek nie tylko czcicieli tamtejszej figury Matki Bożej, ale także wielbicieli talentu jej proboszcza. W samizdatowej edycji *Kde domov můj* wyszedł w 1980 roku duży

zbiór wierszy Mertha zatytułowany *Rukopisy*, a zaraz po nim także mniejsze tomiki.

W roku 1992 wychodzi oficjalnie kolejny zbiór wierszy *Ne krvi býků*, a później dalsze tomiki¹. W roku 1994 Merth zostaje nagrodzony przez konferencję biskupów czeskich, a 17 stycznia 1995 roku otrzymuje nagrodę Jana Zahradníčka. W tym samym roku umiera (11 kwietnia).

Życie F. D. Mertha znajduje odbicie w jego poezji. W wierszach tych można znaleźć kilka grup obrazów, dających się powiązać z poszczególnymi okresami jego życia. Podstawowym motywem jest *domov*, rozumiany przede wszystkim jako dom rodzinny (silnie związane z *domovem* postaci rodziców, szczególnie matki), dalej samotność, więzienie (i rozłąka z rodziną) oraz przyroda. Chciałabym zwrócić uwagę szczególnie na dwa z tych motywów – obraz domu rodzinnego i matki oraz życie więzienne. Temat domu i matki wybrałam dlatego, że jest to jeden z najważniejszych motywów twórczości Franciszka Daniela Mertha, a także dlatego, że jest to temat często pojawiający się w poezji kapłańskiej. Nawiązania do przeżyć więziennych zaś pozwolą pokazać szczególną rolę tego doświadczenia w życiu Mertha, tak często pojawiającego się w biografii wielu katolików komunistycznej Czechosłowacji.

W poezji Mertha *domov* jest rozumiany przede wszystkim jako dom rodzinny. Z *domovem* w tym znaczeniu łączy Merth sprawy i wartości, które tradycyjnie z domem zwykło się kojarzyć: rodzinę (rodzice i dzieci), dzieciństwo, kształtowanie dziecka, spokój, pewność, oparcie i – po opuszczeniu domu – tęsknotę oraz próbę stworzenia domu dla siebie. W tej twórczości *domov* towarzyszy człowiekowi od narodzin do śmierci, a może nawet dłużej, bo tworzenie domu zaczyna się już przed pojawieniem się dziecka, kiedy kształtują się stosunki między przyszłymi rodzicami. Wspomnienia domu towarzyszą człowiekowi także jeszcze w drodze na drugi świat.

¹ Dorobek literacki F. D. Mertha pozostał w rozproszeniu. Podobno jedno z czeskich wydawnictw zamierzało w ostatnich latach wydać wiersze zebrane Mertha, ale nigdzie nie udało mi się trafić na jakiegokolwiek ślady jego istnienia.

Początkiem rodziny jest zawsze „Zaslibením dívky a hocha zavřený poklad” (*Zápisy z prodlévání u kříže*; *Zápisy*, s. 78), ukoronowanie znajomości, krok wymagający przygotowań. Skarbem, który stąd bierze początek, jest rodzina i dom. Motyw ten najczęściej pojawia się w pierwszym zbiorze Mertha, w *Refrigerium*. Znajdujący się tam wiersz *Domove* pozwala określić, czym jest dom rodzinny i jakie ma znaczenie w życiu człowieka:

Cesty mé jak srdce tažných ptáků
luk křídel jejich v duši mé je zlomen
ó domove, bez tebe nikde se nepoznáme

v cizí šat obléknut na cestách čas
list padá touhou list pada dálku
ó domove, tvé krovy rozlomené

zem koní zpěněných země mé srdce plamen
v nejtvrďší červny doutnáky nad zahradami
domovem kotven a domovem zlomen
(*Refrigerium*, s. 47)

Na miejsce i znaczenie domu w życiu szczególnie wyraźnie wskazuje tu wers: „ó domove, bez tebe nikde se nepoznáme”, w którym poeta wyraża, że dom jest miejscem, gdzie człowiek poznaje świat i siebie, a więc zostaje w jakimś stopniu ukształtowany na całe życie. Posiadanie domu pozwala „zadomowić” się także w życiu – człowiek jest „domovem kotven”. Czym jest – według F. D. Mertha – dom rodzinny, kto i co go tworzy?

Poza samym słowem *domov* w wierszach Mertha znaleźć możemy wiele innych leksemów-synonimów, za pomocą których autor tworzy obrazy związane tematycznie z kręgiem rodziny. Jest to przede wszystkim *matka* i *dziecko*, rzadziej *ojciec*. Przywoływane są także przedmioty i zjawiska związane z okresem dzieciństwa – pojawia się *kołyska* i *kołysanki*. Dom to także *dach* (tak, jak w cytowanym powyżej wierszu *Domove*) lub *izba*.

Taki dom będzie człowiekowi potrzebny przez całe życie. Choć nadejdzie dzień, kiedy (w sensie dosłownym) będzie trzeba opuścić dom swojego dzieciństwa, to będzie się tu powracać przynajmniej we

wspomnieniach. Noce spędzone na wspominaniu domu są bardzo cenne, dlatego podmiot liryczny wiersza *Dech domova* prosi, aby zatrzymać światło, zatrzymać świt, przedłużyć jeszcze noc:

ó ponech rozsvítit, Ty, jenž jsi Dech
ó nedej zdvihnout noc, v níž hoří naše krev
tak tiše tichnouce kěž odejde
stín nad domem ztraceným domovem
(*Refrigerium*, s. 36)

Dom, który się straciło, będzie wracać przez całe życie, będzie się go odtwarzać we własnym wnętrzu. W wierszu *Pastel*, zamykającym tomik *A zůstává domov* podmiot liryczny wyznaje:

Jen v sobě mám svůj dům
A je to prázdné pole
(*A zůstává domov*, brak numeracji stron)

Takie budowanie jest bardzo trudne, wymaga wysiłku, poświęcenia i znoszenia bólu. Z wierszy wiemy, że *domov* we wnętrzu człowieka rodzi się z łez, powstaje jako tarcza czy pancerz mający chronić przed ranami duszy.

To, co człowiek zapamiętał jako swój dom rodzinny, kiedyś jeszcze zostanie mu na chwilę zwrócone (może dlatego, że tkwi w sercu jak pieczęć), powróci w chwili śmierci. Tak, jak dom przygotował nas do życia na ziemi, tak też pomoże nam przejść przez śmierć, niejako po raz drugi przygotowuje do życia, tym razem do życia w światłości:

Až najednou bylo to: voněl chléb a světlo stolu bylo u tebe
To odemykals byt a ticho vykřiklo
To rychleji, než blesk tvůj pravý domov na vteřinu vrátil se

A na niti jsi přešel nad smrtí a ani nevěděl, žeš proměněný ve světlo
(*Sedm písní*, s. 19)

Taki obraz domu występuje także w innych wierszach Mertha. Jest on w dużym stopniu ukształtowany przez chrześcijańską wizję śmierci jako powrotu do domu Ojca, wizję opierającą się na słowach Jezusa z Ewangelii według świętego Jana:

W domu mego Ojca jest mieszkań wiele. Gdyby tak nie było, to bym wam powiedział. Idę przecież przygotować wam miejsce. A gdy odejdę i przygotuję wam miejsce, przyjdę ponownie i zabiorę was do siebie, abyście i wy byli tam, gdzie Ja jestem (J 14, 2–3).

Dom ziemski jest w tym świetle tylko czymś czasowym, choć porównanie, wzięte z Ewangelii, a bardzo ważne i częste w chrześcijaństwie, wskazuje na podobieństwo między domem, który mamy tu, na ziemi, a mieszkaniem, które jest przygotowane w domu Ojca. Zresztą w poezji Mertha odwołania do Biblii są czytelne i bardzo częste, pojawiają się w różnych postaciach i pełnią rozmaite funkcje. Obok wspomnienia domu i matki, pojawianie się motywów biblijnych jest kolejną cechą charakterystyczną poezji kapłańskiej.

Być może rola domu rodzinnego w twórczości Mertha jest konsekwencją jego życiowych wyborów i jego losu. Przeżycia więzienne, trudna sytuacja księdza, niemogącego pełnić swej posługi, i poety, skazanego na milczenie, wreszcie samotne życie kapłańskie w małej wiosce sprawiły, że dom zapamiętany z dzieciństwa do końca pozostał jednym – obok *Ewangelii* – prawdziwym domem, zdolnym dać mu oparcie w życiu doczesnym. Decydując się bowiem na kapłaństwo, Merth zdawał sobie sprawę z tego, że nie będzie mógł w swoim dorosłym życiu stworzyć domu takiego, jak ten zapamiętany z dzieciństwa. Teraz zostanie mu już tylko „dom” zbudowany w sobie², wciąż wspomagany słowami Pisma Świętego, dlatego dla księdza szczególnie ważny jest ów „wewnętrzny” *domov*, dla księdza i – o tym będzie mowa poniżej – dla przemocą odłączonego od rodziny więźnia. Jednak nawet dom zbudowany we wnętrzu człowieka, choć tworzony z takim wysiłkiem, nie w każdej sytuacji może być jedynym oparciem. Zależy to nie tylko od niego.

² Należałoby tu przytoczyć wypowiedzi księży na ten temat. Posłużę się jako przykładem wypowiedzią ks. Tischnera, który stwierdza: „[...] ksiądz w zasadzie nie ma domu. Przyjrzyjcie się mieszkaniom księży. Są czymś z pogranicza zakrystii, biura, biblioteki i hotelu. Widać, że to pomieszczenie zamieszkuje istota przelotna – na chwilę przysiadła, zanim poleci dalej” (*Przekonać Pana Boga...* 2001, s. 53).

Wyeksponowanie domu rodzinnego nie jest niczym niezwykłym w poezji pisanej przez księży. Wypowiada się na ten temat B. Chrzastowska:

Bohaterów tej [pisanej przez kapłanów – przyp. A.P.] poezji widzimy w różnych sytuacjach ukazujących samotną egzystencję [...]. Suchość i szarość tej egzystencji rozświetlają i ocieplają wspomnienia z rodzinnego domu, a szczególnie miłości matki (Chrzastowska 1997, s. 240).

To stwierdzenie można odnieść także do twórczości Mertha, w której obraz domu jest często powiązany z osobą matki i relacją „matka – dziecko”. Matka jest ważna dla całego życia swego dziecka już od okresu jego niemowlęstwa (a nawet wcześniej). W wierszu *Vítr v listopadu* matka „nemluvňátko uspává | Do síly zdvihnout tíhu dní” (*Strašně lidský hlas*, s. 15).

To właśnie matka kształtuje dziecko, dzięki niej będzie ono mieć siłę, aby przejść przez całe życie. Toteż rola, jaką w życiu człowieka odgrywa jego matka, nie kończy się wtedy, kiedy dziecko uniezależnia się od jej opieki. Nie kończy się także wraz z jej śmiercią. Matka jest przy swoim dziecku do jego śmierci, przez całe życie będzie – tak jak kiedyś niemowlęciu – pomagać oswajać świat. Kiedy ludzie z jego otoczenia odchodzą do wieczności i człowiek czuje się coraz bardziej samotny, matka przychodzi, by dać mu oparcie. Przez całe życie jej wspomnienie jest dla człowieka tym, czym dla niemowlęcia była jej obecność. Na końcu życia Merth napisze:

Hle, jako strom ve větru a dešti je poutníkovi úleva, že není sám – tak v těchto chvílích samoty přichází matka. Mluví mlčením, které je výživné našemu vyčerpání, mluví silou, která se podobá zítra rozkvetlé růži. Přebaluje nahou tkáň duše a bere do ruky sopku ze slovy: ty hloupý! A potom odchází, aby byla stále s tebou v prostické kráse květu vedle tvé cesty (*Sbírání pokladu*, Merth 1994, s. 407).

Podobnie, jak *domov* stoi na początku życia człowieka, by potem powrócić na jego końcu, tak z matką wiąże się opozycja „narodziny – śmierć”, „kołyska – grób”. Nad trumną matki powracają człowiekowi najstarsze jego wspomnienia z dzieciństwa, stojąc przy katafalku znowu słyszy się kołysanki, nawet jeśli dawno już nie były one śpiewane.

Merth, choć nigdy nie założy własnej rodziny, chce pomóc innym, aby ich rodziny mogły pozostawić w pamięci swoich dzieci wspomnienia takie, jak on sam wyniósł z domu. Dlatego młody ksiądz napisał katechizm dla narzeczonych, w którym przedstawił tradycyjny obraz rodziny. Ten sam obraz małżeństwa i rodziny możemy stworzyć także na podstawie poezji Františka Daniela Mertha.

Miłość młodych ludzi oraz związek mężczyzny i kobiety ukazuje wiersz *Léto* ze zbioru *Strašně lidský hlas* (s. 10), gdzie „Naboso chlápci s dívkami jsou píseň | Naboso píseň” a „Muž prochází ženou. V ní sebe poznává”. Miłość młodych ludzi ukazana jest jako piękno, a związek dwojga umożliwia im nie tylko poznanie i uszczęśliwianie siebie nawzajem, ale także prowadzi do lepszej znajomości samego siebie.

W poezji księdza Mertha znajdują odbicie także doświadczenia czasów, kiedy posługa kapłańska była mu zabroniona. Nie był to okres krótki. Trwał bowiem ponad 20 lat. Ten długi okres znalazł także swoje odbicie w twórczości. W wierszach wówczas napisanych można znaleźć zarówno nawiązania do realiów więziennych (tomiki poświęcone pracy w kopalni), jak i obraz niepełnosprawnych dzieci z zakładu opiekuńczego. Wiele nawiązań do rzeczywistości więziennej i pracy w kopalni zawiera przede wszystkim zbiór wierszy *A zůstává domov*.

Powiązanie wspomnień z więzienia z motywem domu rodzinnego pokazuje w wyżej wspomnianym tomiku, że świadomość posiadania swojego miejsca na świecie, kochającej rodziny i wszystkiego tego, co w poezji Mertha wiąże się z *domovem*, pomaga przetrwać więznom, pokazuje też, że bez tego oparcia człowiek staje się pusty, swoje czynności wykonuje mechanicznie, bezmyślnie. To chyba przed tym najbardziej bronią się więźniowie, a może to jest cel tych, którzy ludzi posyłają do więzienia:

Než vyjde slunce hvězdy loučí se
Než ukrojíme chléb v nás rozsvěcují se
U tebe, domove

Jsou i dny bez světla hvězd
Dolů do dolu z kahanem
Myšlenky zhasnuté ze dne na den
(*A zůstává domov*, brak numeracji stron)

Z domem rodzinnym związane są również momenty: aresztowania i powrotu z więzienia. W wierszu *Malá elegie* z tomiku *A zůstává domov* aresztowanie ukazane jest oczami dziecka, które nie rozumie odejścia ojca:

Začalo září, školáček: proč tatínek odešel?
Ten pán měl zelené oči, co ho zatýkal.

Zdziwienie dziecka potęguje komentarz, wyrażający jego uczucia i strach:

Domov nám podplavil žal.

Odejście ojca narusza przestrzeń domu rodzinnego. Aby to lepiej zrozumieć, można przypatrzeć się temu, jak w twórczości Mertha zmienia się wizja roli ojca: w katechizmie dla narzeczonych, powstałym w pierwszych latach jego kapłaństwa, zadaniem ojca jest przede wszystkim zapewnienie rodzinie odpowiednich warunków materialnych, toteż można przypuszczać, że spędza on wiele czasu poza domem. Ale już w wierszach widzimy, jak ważna jest całość rodziny, wzajemna miłość męża i żony, obcowanie wszystkich członków rodziny w domu. Z obydwu zresztą punktów widzenia – czy patrząc na to od strony czysto materialnej, czy też od strony więzi uczuciowych – odejście któregoś z rodziców musi naruszyć strukturę domu. Toteż dla rodziny „zniknięcie” ojca jest ogromnym nieszczęściem, które będzie trwać aż do dnia jego powrotu. Może ten powrót także nie będzie łatwy, ale wzajemna miłość pomoże rodzinie pokonać trudności, sprawi, że nawet sprawy proste i codzienne będą miały moc nadzwyczajną, oddech rozpuści łańcuchy:

„Pojd”, objímá žena muže, když přišel z vězení
Dech řetězy rozpustí
(*Zápis o růži; Záписy*, s. 21)

Takie odejścia i powroty pamięta też pewnie Merth z opowieści swoich współwięźniów.

Powróćmy tu jeszcze na chwilę do tomiku *A zůstává domov*, aby zwrócić uwagę na sam tytuł: słowa *pozostawać* i *dom* pojawiają się w tytule, mimo że wiersze opisują przede wszystkim doświadczenie człowieka wyrwanego z domu. Tytuł ten pokazuje, że dom pozostaje oparciem nawet wtedy, kiedy jest daleko lub – w znaczeniu laickim lub fizycznym – go nie ma. Wówczas oparciem jest dom już zbudowany „w sobie”, jak o tym mówi cytowany już wiersz *Pastel*, albo dom rodzinny, w którym na powrót więźnia czekają żona i dzieci.

Tomik poetycki *Dopisy z dolu Pluto* prawie w całości został poświęcony tematowi pracy w kopalni, autor w nim ujmuje przemysł człowieka, wykonującego ciężką pracę fizyczną. *Dopisy...* są dedykowane jednemu ze współpracowników jako epitafium:

Vzácnému Miloši Švamperkovi, důlnímu na dole Pluto, Louka u Mostu kytičku na jeho hrob jeho směna.

Ponadto w *Dopisech...* jest wiele motywów przyrodniczych. Na tle ciemnej nocy, która jednak „widzi” i „przemawia”, na tle nowego dnia, „śpiącego lasu”, kwiatów, o różnych porach dnia i różnych porach roku widzimy kopalnię, którą podmiot liryczny kilkakrotnie personifikuje, by ukazać jej stały związek z otoczeniem. A otoczeniem kopalni jest przyroda, w której podmiot liryczny wierszy Mertha zawsze potrafi dostrzec piękno. Obcowanie z przyrodą jest źródłem zachwytu, prowadzącym do refleksji nad sobą. Opisy przyrody zawarte w tym tomiku nie stanowią dominanty, bo nie przyroda jest tu najważniejsza. Stanowią tło i porównanie do świata duchowego. Wiersze zawierają doświadczenia podmiotu lirycznego pracującego w kopalni. Ostatni wiersz cyklu ukazuje paralelnie pracę w kopalni i taniec córki Herodiady przed Herodem (por. Mt 14, 3–12 i Mk 6, 17–29), taniec, za który dziewczyna zażąda głowy Jana Chrzciciela. Porównanie to prowadzi do pytania:

Byla to kobka Janova jako ten prostor teď?

Kiedy opowieść o córce Herodiady dotyka rozmowy dziewczyny z matką na temat daru, podmiot liryczny zastanawia się, „Kdyby teď náhle sloj zavalila?” Jednak tym razem historia kończy się inaczej – dziewczyna przełamie się, nie będzie żądać życia więźniów, zostaną oni uratowani:

Salomé sebe prolomila

Fáráme vzhůru. Lanovka mlčí
V kleci se bratr pousmál
Zbyl král a sebe sřal!

(X)

Inne skojarzenia praca w kopalni nasuwa w cytowanym już tomiku *A zůstává domov*:

Bylo to na dně. Ticho. A lampa zhasla
Ryche sjely oči přátel. Odešli
Vysoko byla oblaka a žasla
Jak Cháron otvíral jim ústa: peníz je falešný
(Často přechásto)

Ten fragment został oparty na skojarzeniu kopalni ze światem podziemnym, takim, jak go rozumieją niektóre inne religie świata: ze światem zmarłych, do którego odchodzą przyjaciele. I nawet trudno rozstrzygnąć, czy to opis otchłani, czy opis kopalni. Jest to jakiś świat podziemny, w którym przebywają zarówno żywi, jak i umarli. Jednak nawet dla tych, którzy przeżyją więzienie i wrócą do domu, czas pracy w kopalni zostanie wspomnieniem, które będzie wracało do końca życia, będzie boleśnie odczuwane, jak tkwiąca w sercu drzazga:

Ač ten den už není, přece žije jako tehdy žil
Jen neztratil vzdor
Běžec z Thermopyl
Maratonec opuštěných hor
(Tříska v srdci; *A zůstává domov*)

Do przeżyć więziennych nawiązują też wiersze z zbiorów *Kahany* i *Den Median*. Autor bowiem cztery tomiki wierszy poświęcił pobyto-

wi w więzieniu. Świadczy to o wielkiej wadze, jaką przywiązywał do tego okresu swojego życia.

Po opuszczeniu więzienia, jak już o tym była mowa, Merth nie mógł wrócić do posługi kapłańskiej, musiał szukać pracy. Pracował w tym czasie między innymi w zakładzie dla upośledzonej młodzieży. Również ta praca pozostawia ślady w poezji. Chciałabym przytoczyć wiersz *Slabomyslný chlapec* z tomu *Ne krvi býků*. Tytuł wiersza kieruje uwagę czytelnika na jego bohatera. Po przejrzeniu wszystkich 59 wierszy tego tomiku zauważymy, że tylko dwa mają tytuł. Dodatkowo nadaje to im szczególną wagę w całym zbiorze poetyckim. Przyjrzymy się wierszowi *Slabomyslný chlapec*:

Oči jeho jsou přívál cizích hříchů

A unese i smrt.

Nic neměl a přece mne pohládl.

Jak oblaka jej zachycovala v svou krásu ve svém tichu

On prvý. Já za ním. A tak jsme šli

Tolik zbytečné hlíny když není květ

Ústa stále nesoucí Proč

A lítost celý život zpět

Z čela snu tobě tíhou na čelo

Neuskutečněný sen snad jenom zvířata znají ráj přes svoji bídu

Jak palmeta mapy těch jeho cest kdy země je líbána

A nečitelně očí jež do úst Tvůrci podávají z nesmírného klidu

Svá bezedna a svá zápalna

To už se koreluje vrah i dárce krve se světlem nového rána

Sklánění tvé chce budit i kámen protože se mu dáváš zcela

Křídlo netopýra a tma Hvězdy a rýhy úst Marihuana

A přece z jeho čela sen si bere obklad z tvého čela

(*Ne krvi býků*, s. 49)

Wiersz ten pozwala rozumieć niepełnosprawność chłopca jako uczestnictwo w ofierze odkupieńczej Chrystusa (wskazują na to „cudze grzechy”, o których mówią jego oczy i to, że może unieść śmierć). Wskazuje na to fakt, że chłopiec nie ma nic, a mimo to potrafi coś ofiarować („přece mne pohládl”). W wierszu zaczynającym się od słów

„Čas sněhu vánoc” widzimy „Svět očí dětí postižených v ústavní péči” (*Ne krvi býků*, s. 13). Istniejąca w tym wierszu opozycja, którą można by określić jako przeciwstawienie z jednej strony prywatności, zdomowienia (czy *domova* właśnie), a z drugiej „wielkiego świata”, łączy go z pierwszym, podstawowym i przeplatającym się przez całą twórczość motywem domu. Z jednej strony bowiem mamy świat dzieci z zakładu opiekuńczego, które w tym kontekście stają się częścią *domova*, a z drugiej „Rotace kol všech aut a letadel a mačet | Lež je jen hluk a nečitelně lěčí” (*Ne krvi býků*, s. 13). Czy są to dwa światy? Chyba tak. Świat bezpiecznego domu i świat pełny pułapek, czyli towarzysząca przez całe życie F. D. Merthowi opozycja zdomowienia i wyobcowania.

W czasie, kiedy w życiu księdza Mertha szczególnie zagrożone były wartości związane z *domovem* – spokój, bezpieczeństwo, obecność bliskich, w jego poezji coraz częściej pojawia się dom jako coś, co daje oparcie w życiu, a jednocześnie coraz wyraźniej przeciwstawia się otaczającemu światu. Wówczas *domov* coraz wyraźniej staje się częścią życia wewnętrznego. Może to być spowodowane dwoma czynnikami zewnętrznymi: trudnymi okolicznościami życia, które sprawiają, że poeta żyje daleko od tego wszystkiego, do czego był i jest przywiązany, oraz faktem, że starzeje się, a ludzie z jego otoczenia (ci, z którymi był bardzo związany), także starzeją się i umierają. Jak już wspomnieliśmy, w tym okresie coraz większego znaczenia nabiera obraz matki, który pozwala oswoić się z odchodzeniem bliskich. Szczególne znaczenie ma ten obraz dla księdza, dla którego dom zapamiętany z dzieciństwa jest jedynym prawdziwym obrazem rodziny, z jakim się blisko stykał i do którego później przez całe życie powracał.

Wspomnienie rodzinnego domu pozwala oswoić świat, przetrwać zetknięcie z tym, co obce, i pogodzić się z wybraną na resztę życia drogą (czy jest to samotność księdza, czy wybór budowniczego ziemskiego domu, domu rodzinnego). W ten sposób wracamy do punktu wyjścia, do tego, od czego zaczęliśmy naszą analizę głównych motywów twórczości księdza-poety, co raz jeszcze pokazuje, jak ważny

w poezji F. D. Mertha jest domov. Właściwie analizując którykolwiek z głównych motywów poezji księdza-poety, zawsze odnajdujemy jego związek z motywem domu rodzinnego w postaci albo wspomnienia rodziny, albo odwołania do „domu”, który człowiek buduje we własnym wnętrzu, albo opisu „domu tu i teraz”, „domu-przetrwania”, „domu-oczekiwania” na powrót do domu rodzinnego i do domu Ojca. Zawsze będzie to dom, w którym człowiek znajdzie schronienie i spokój. Každý ten obraz ma bardzo silny związek z biografią księdza Mertha, przede wszystkim z dobrowolnie wybraną samotnością kapłana i przymusową rozłąką więźnia z rodziną.

Literatura

- Chrzastowska B., 1997, »Wierzę wierszem« *O poezji kapłańskiej*, [w:] *Religijne aspekty literatury polskiej XX w.*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, J. Świąch, Lublin 1997.
- Med J., 1996, *Bánsnik František Daniel Merth*, [in:] *Znovuobjevená Šumava. Příspěvky literárního sympozia, Klatovy 28–30 září 1995*, Klatovy, s. 9–11.
- Przekonać Pana Boga, 2001, Z ks. Józefem Tischnerem rozmawiają Dorota Zańko i Jarosław Gowin, Kraków.
- Merth F. D., 1947, *Refrigerium*, Brno.
- Merth F. D., 1978, *Strašně lidský hlas*, Strašín.
- Merth F. D., 1992a, *Ne krvi býků*, [b.m.].
- Merth F. D., 1992b, *Zápisy*, Brno.
- Merth F. D., 1994a, *A zůstává domov*, Strašín.
- Merth F. D., 1994b, *Dopisy z dolu Pluto*, Strašín.
- Merth F. D., 1994c, *Sbírání pokladu*, „Akord”, č. 8, s. 404–408.
- Slavík I., *Osud »rozptýlené« generace křesťanských autorů*, [w:] *Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech*, Praha 1995, s. 123–125.
- Z korespondence F. D. Mertha*, 1995, „Proglas”, č. 5, s. 38–39.
- Strípky vzpomínek. F. D. Merth očima přátel*, 2000, Strašín.

Alena ZACHOVÁ
Hradec Králové

Iniciace a její tematizace v umělecké próze 20. století

Kritéria, jimiž je umělecká tvorba poměřována a hodnocena, se proměňují v závislosti na estetických dobových konvencích a ideálech i teoretických požadavcích kladených na umělecká díla v daném období. Jedním z uplatňovaných hledisek pro zkoumání literárních žánrů, tematických okruhů či literárních děl s obecně platnou – nebo archetypální tematikou – může být způsob vertikální, zabývající se prostupováním sledovaného jevu řadou literárních žánrů a typů textů až k samotným počátkům psané umělecké literatury. Tímto způsobem lze přistoupit i k literatuře s tematikou iniciací.

S iniciací – uvedením do tajemství, přijetím, obřadným zasvěcením, představujícím především významný kulturní fenomén, se opakovaně setkáváme i v průběhu dějin literatury v nejrůznějších variantách, žánrech a typech, které sjednocuje právě společné téma. Přes všechny proměny, jimiž iniciace v kulturní i literární rovině procházela, zůstává její fundamentální význam stále stejný.

V původně ústních slovesných dílech, jakými jsou především mýty a pohádky, probíhá iniciace formou zkoušek a následnou proměnou obrozeného hrdiny téměř schematicky (viz např. Campbell 2000). Hlavní hrdina opouští – dobrovolně či nedobrovolně – domov, představující místo bezpečí a jistoty. Přestoupením hranic tohoto známého prostoru se ocitá v nové, často kritické situaci, setkává se se „strážcem prahu”, „stínovou postavou”, s níž se musí vypořádat. Na další cestě potom zažívá dobrodružství, podstupuje zkoušky, sestupuje do podsvětí a za statečnost získává dary, nové vlastnosti nebo schopnosti,

pomocníky i nevěstu a navrací se zpět. Vrací se však jako jiný člověk, zralý, přinášející pomoc a dobrodruží pro sebe, rodinu nebo obec.

S klasickým schématem iniciačního příběhu tohoto typu se můžeme setkat již v antických tragédiích, první dochovaný autorský iniciační román, Apuleiův *Zlatý osel*, pochází z 2. století a představuje jednu z významných tematických variant až do současnosti.

Pro iniciaci je nezbytná rituální smrt a znovuzrození, probíhající rovněž rituální formou. Tyto zásadní proměny však zahrnují i přechody z jednoho věkového období do druhého, např. z dětství do dospívání, z mládí do dospělosti či do stáří. I v těchto případech se jedná o iniciaci, protože jde vždy o radikální změnu ontologického řádu a sociálního statutu. Z tohoto důvodu iniciaci rozumíme nejen mystické zasvěcení, realizované obvykle v chrámu nebo jiném posvátném prostoru a vyhrazené pro mimořádné jedince, ale i kvalitativní přechody z jedné životní etapy do druhé (Eliade 1994).

Archaický člověk hledal vzory lidství v nadlidské úrovni, hrdinové se proto museli přiblížit božskému ideálu. V moderní společnosti jediný hledá ideál především uvnitř sebe, prožívá nové existenciální situace a literatura tyto proměny vnímání sebe sama – svojí identity – také nově tematizuje. Vedle klasických iniciačních příběhů, v nichž dochází k setkávání s božským principem, jsou v současné próze více zastoupeny iniciační texty, v nichž hrdinové podstupují cestu do svého nitra a do své minulosti. Tímto způsobem se utkávají se svými traumaty, psychickými „příšerami“ nebo „strážci prahu“ a skrze tyto sestupy poznávají hranice svých možností a dospívají k plnohodnotnému nebo vícerozměrnému lidství. V těchto textech již iniciace nemá klasicky schematickou podobu, ale umělecká literatura tohoto typu tematizuje osobní krize, významné životní zvraty, kvalitativní proměny hrdiny – často s využitím iniciační symboliky, kterou i současný člověk prožívá ve svých snech, fantaziích a vizích. Pro moderní literaturu (pod tímto označením rozumíme pro zjednodušení literaturu 20. století) je také typické, že iniciace obvykle netvoří ústřední motiv, ale pouze jednu z rovin často mnohovýznamových textů.

Z umělecké literatury s iniciační tematikou ve 20. století připomeneme především tři typy, které se ukazují jako určující (co do kvality i do početního zastoupení).

První typ představuje variantu klasického iniciačního textu, který se však v naší domácí literatuře vyskytuje poměrně sporadicky. Modelovou podobu tohoto typu můžeme sledovat především v románové tvorbě německy píšícího autora Gustava Meyrinka, patřícího k okruhu pražské německé literatury. Děj většiny jeho povídek a románů se v Praze také odehrává. Meyrink jako novoromantik upřednostňuje příběhy s tajemstvím, které umisťuje do historicky známých míst Prahy (jako je židovská čtvrť, Staroměstské náměstí nebo Daliborka ap.), avšak za dobrodružnými syžetami a konkrétními pražskými reáliemi lze odhalit klasické iniciační schéma s pravidelně rozvrženými postavami adeptů zasvěcení, jejich pomocníky i zkouškami, které musejí adepti absolvovat.

Meyrinkovi hrdinové jsou v první řadě stigmatizováni svým původem (nalezcenci, sirotci, v *Golemovi* trpí hlavní hrdina ztrátou paměti ap.), ve všech případech po události, která jejich příběh uvede do pohybu (např. výměna klobouku v chrámu sv. Víta v *Golemovi*), potkávají svého učitele – zasvětitel (jako byl rabi Hillel v *Golemovi* nebo bílý dominán ve stejnojmenném románu) a pannu, představující ženský princip. Po překonání všech vnějších i vnitřních zkoušek zažívají hrdinové setkání s božským principem a stávají se „bytostmi středu“, jak jejich výsledný přerod charakterizuje v naší odborné literatuře např. Daniela Hodrová (1993), nebo také ucelenou bytostí – hermafroditem. Kvalitativní proměnu prožívají hrdinové Meyrinkových románů v přímé souvislosti s pochopením božské podstaty lidské existence (autorovi byla tato tematika blízká, zajímal se o různé duchovní systémy a je o něm také známo, že byl členem několika evropských esoterních řádů).

Tento typ klasické iniciační literatury zastupují dále např. některé moderní autorské pohádky s výraznými filozofickými přesahy, pro něž je typické, že hlavním hrdinou je dětská postava, prožívající přechod od nevinného dětství k bolestnému dospívání. Nejde však

většinou o texty intencionální, zaměřené primárně na dětského čtenáře, ale pohádkový žánr je v těchto případech určen pro recipienty různých věkových kategorií. Klasické iniciační schéma se objevuje také v řadě biografických textů – ať již jde o hrdiny biblické, mýtické nebo skutečné postavy s mimořádným osudem.

Druhý typ literatury s iniciační tematikou představuje žánr, který se ve 20. století teprve nově utvářel, avšak získal již značnou popularitu. Kvalitativně zahrnuje texty velmi různorodé, od uměleckých až po texty, které bychom mohli označit jako zábavné nebo relaxační, bez větších uměleckých ambicí. Je jím fantasy literatura, založená na mýtotvorbě, umělé mytologii. Fantasy literatura, na rozdíl od *sci-fi* (čerpající náměty především z nových poznatků vědy a techniky a exponující děj nejčastěji do budoucnosti nebo na jiné planety) modeluje v rámci prostoru textů světy, které můžeme označit jako paralelní nebo alternativní. Jejich zakladatelé, J. J. R. Tolkien a C. S. Lewis, vytvořili dnes již klasickou formu fantasy literatury se dvěma základními typy – Tolkien zkonstruoval zcela nový, imaginární svět, zatímco Lewis využívá ve svých dílech prostupnosti více světů (jinými slovy zná prostředky, jak překročit dimenze jedné reality a vstoupit do jiné, např. vstupem do děje obrazu se hrdinové stávají součástí jeho příběhu nebo zadními dveřmi skříně projdou do mýtického prostoru).

Ve svých dílech vytvořili tito autoři specifický mýtický svět, který nebyl konstruován na základě konkrétních mýtů, ale na základě obecné struktury mýtů a mytologie vůbec. Oba jako filologové obeznámeni dokonale zejména s mytologií keltskou a severskou, vytvořili nový žánr, který má v dnešní době množství variant. Klasické fantasy texty jsou iniciační, např. Tolkienův *Hobit* nese podtitul *Cesta tam a zase zpátky* a pojednává o putování, o vnější i vnitřní cestě hrdiny a o změně jeho postoje ke světu.

Českých autorů, píšících fantasy literaturu, je dnes již celá řada, i když svým významem obvykle nepřesahují domácí prostředí (na rozdíl např. od Poláka Andrzeje Sapkowského). Typ fantasy literatury, vytvářející umělý mýtický svět, reprezentuje např. Adam Andres (1992; blíže k problematice viz: Zachová 2004) a jeho sága o mnoha

dílech nazývajících se *Wetemaa*. Jde o rytířský dobrodružný příběh artušovského typu vyprávěný kronikářem země Éllady a zachycující život a příhody krále Gudleifa a jeho družiníků. Knihu vyplňují osudy jednotlivých rytířů a jejich společná dobrodružství. Iniciace má podobu známou z pohádek, hrdina se musí vydat na cestu, aby zachránil svou zem, po splnění úkolů umírá, jak mu bylo předpovězeno osudem, a na trůn nastupuje jeho syn. Éllada má vlastní historii, mytologii, bohy, staré i nové jazyky, vlastní písmo, kniha je doplněna mapou země, ukázkou písma i poznámkami k výslovnosti.

Jisté proslulosti v tomto typu literatury (informace lze zjistit z periodik a časopisů zabývajících se touto problematikou, např. „Dech draka“, časopis pro ctitele fantasy a her na hrdiny) získala Vilma Kadlečková (známá je i další ženská autorka Františka Vrbenská). Románová trilogie Vilmy Kadlečkové *Meče Lorgan* (Brno 1993) vychází také z mýtů, avšak využívá výše zmíněné prostupnosti světů. Vypravěčka zaznamenává legendy o prvních lidech země Lorgan a o pronikání různých bytostí z jiných dimenzí, narušujících řád v Lorganu. Opět jde o dobrodružný příběh pohádkového typu s využitím tajemných motivů a symbolů, sloužících především k vyvolání napětí, bez hlubšího významu.

Na rozdíl od zakladatelů Tolkiena a Lewise, jejichž texty tematizují kvalitativní přerod hlavního hrdiny i se všemi těžkostmi a peripetiemi, většina dnešních fantasy textů je orientovaná na efektní dějovost a iniciace zůstává v pokleslé rovině (to znamená, že tato literatura nevyužívá iniciační symboliku jako ambivalentní a polysémantickou, ale pouze ve významu dobrodružné zápletky, bez nároků na skutečnou proměnu hrdinů). Zajímavým faktem zůstává skutečnost, že tento druh literatury vytváří alternativní světy a paralelní společnosti, což jsou témata v současné době často diskutovaná v nejrůznějších souvislostech a disciplínách.

Posledním typem, který stojí za připomenutí, jsou umělecké texty, které iniciaci, osobní krizi nebo přerod hrdiny pojednávají především reflexivně, to znamená, že obvykle nejde v pravém slova smyslu o texty iniciační, jako spíše o texty o iniciaci. Také tento typ má řadu va-

riant, příkladem může být tvorba Daniely Hodrové, která se problematikou iniciace zabývá jak v teoretické, tak umělecké rovině.

Zvláště v trilogii *Kukly* (Praha 1991), *Podobojí* (Ústí nad Labem 1991) a *Théta* (Praha 1992) místem, v němž se její hrdinové – přesněji řečeno nejčastěji hrdinky – pohybují, již není les, v němž číhá nebezpečí, a zámek, v němž probíhá zasvěcení, ale město, chápané jako labyrint. Bloudění městem, sestup do jeho „podsvětí“, tj. do traumatizujících míst jeho současnosti i historie, vytváří paralelu s blouděním hlavní hrdinky a jejího *alter ega*, pátrající po své identitě sestupem do svého dětství, do své rodiny a rodu.

Pro iniciační prostor, v němž se hrdinka pohybuje, je charakteristické, že přesahuje práh života a smrti, mezi živými hrdiny se tak pohybují bytosti, které už nežijí (postavy známých umělců i neznámých lidí z olšanského hřbitova se mísí s obyvateli dnešního města), postavy z reálného světa (především autorský subjekt vystupující pod jménem samotné autorky – jako Daniela Hodrová i její rodina – otec Zdeněk Hodr nebo manžel) se volně stýkají s postavami fiktivními, lidé se mění v loutky a naopak sochy ožívají a vytvářejí tak nové možné situace a neobvyklé eventuality. Cesta do podsvětí nebo do sebe sama neprobíhá jako přímá vnitřní zkušenost, typická pro klasické iniciační texty, ale formou intertextových paralel, např. sestup branou do trýznivého města je zářmován motivy z Dantova *Pekla*, vyrovnávání se s otcovou smrtí, ztrátou a hledáním otcovského principu připomínají motivy Telemachose hledajícího Odyssea. Přímý prožitek je nejčastěji nahrazován metaprožíváním, což je typické pro dnešní umění vůbec. Veškerá iniciační symbolika (včleňovaná do textu právě pomocí cizích textů) je v těchto románech vystavěna na stejném principu, především na principu opakování motivů a různých typů parafrází v návaznosti na jiné texty či žánry.

Podstatným rysem tohoto typu literatury je i jeho antiiluzivnost, autorka – přesněji autorský subjekt – tvoří samostatnou rovinu textu (rovinu textu o textu), psaní příběhu průběžně hodnotí a seznamuje čtenáře se svými pocity a záměry:

Štucl přechází od jedné postavy k druhé, já po něm ze skutečnosti do románu marně sahám. Jakou cestu bych musela podstoupit, abych se zvířátka ze svého dětství znovu zmocnila? [...] Už začínám tušit, že hledání tohoto ztraceného rouna bude možná splývat nejen s hledáním dětství, trýznivého stejně jako místo, na němž se odbývalo a stále v mých vzpomínkách a románech odbývá, ale i s hledáním románu. Bude to román o sestupu... (Hodrová 1992, s. 31).

Autorské vstupy jsou časté a dílo se tak stává diskusí o svém vlastním vzniku, těžiště textu se přesouvá ke genezi tvorby jako procesu a ke hře díla se sebou samým.

Přestože je poetika literárních děl Daniely Hodrové shodná ve všech jejích doposud vydaných uměleckých textech (je jich sedm), jistou změnu, můžeme říci variaci, představuje její předposlední román nazvaný *Ztracené děti* (Praha 1997). I v tomto případě podstupuje hrdinka svoji iniciační katabázi prostřednictvím symbolických paralelních příběhů, avšak jde o paralely související s osudy jejich ženských předků. Hlavní hrdinka se se ztrátou vlastního dítěte vyrovnává pomocí poznání a pochopení ženského údělu ve vlastní rodině, navrácí se ke starým babiččiným zápiskům, matčiným dopisům a dceřiným deníkům a dochází k poznání, že osudy její prababičky, babičky i matky se nápadně podobají a snaží se odhalit důvody neuspokojivých partnerských vztahů, které ve všech případech vedly v rodině i k narušování vztahů s vlastními dětmi. Modelově se opakující vzory chování, v jejichž koloběhu se ocitla i samotná hrdinka, přestává postupně vnímat jako epizody z rodinné historie, a začíná je chápat jako souvislý příběh s vlastní vnitřní logikou. Teprve po tomto zjištění má hrdinka šanci z koloběhu osudu vykročit. Vnitřní i vnější rovinu sjednocují snové pasáže, vize a intertextové paralely, avšak reflexivnost není v tomto případě vyjádřena explicitně, jako tomu bylo v předcházejících textech, ale tím, že hrdinka dokázala pochopit svůj vlastní příběh (prostřednictvím osudů babičky, matky ap.) a jeho reflexí nalézt řešení. Obrazně můžeme říci, že předchozí romány jsou především romány o iniciačním sestupu, řečeno s *Hobitem* – cestě tam, a *Ztracené děti* jsou iniciačním románem o cestě zpět.

Množství textů s iniciační problematikou i jejich různorodost svědčí o závažnosti tohoto tématu v umělecké literatuře.

Literatura

- Andres A., 1992, *Wetemaa. Golem Říša*, Praha.
- Campbell J., 2000, *Tisíc tváří hrdiny (Archetyp hrdiny v proměnách věků)*, Potrál, Praha.
- Eliade M., 1994, *Posvátné a profánní*, Česká křesťanská akademie, Praha.
- Hodrová D., 1989, *Hledání románu (Kapitoly z historie a typologie žánru)*, Československý spisovatel, Praha.
- Hodrová D., 1991a, *Podobojí*, Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem.
- Hodrová D., 1991b, *Kukly*. Práce, Praha.
- Hodrová D., 1992, *Théta*, Československý spisovatel, Praha.
- Hodrová D., 1993, *Román zasvěcení*, H + H, Praha.
- Hodrová D., 1997, *Ztracené děti*, Hynek, Praha.
- Kadlečková V., 1993, *Meče Lorgan*, Návrat, Brno.
- Zachová A., 2004, *Mýty a mýtotočivé příběhy v četbě dětí a mládeže*, [in:] S. Urbanová a kol., *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století*, Votobia, Olomouc, s. 240–259.

Jiří SVOBODA

Ostrava

Hra jako jeden z tvůrčích principů Nezvalovy *Pantomimy*

Nezvalova *Pantomima* (1924) patří k těm básnickým sbírkám, které mají v české poezii dvacátých let 20. století zvláštní postavení. Je reprezentativní sbírkou českého poetismu, podobně jako Seifertova sbírka *Na vlnách T.S.F.* (1925); je však na rozdíl od ní mnohem těsněji spojena se vznikem poetismu jako avantgardního uměleckého směru i s jeho základními programovými postuláty, polarizuje v ní teze o revoluční proměně světa tak typická pro tehdejší nastupující generaci, stejně jako její vůle po svobodném, ničím neomezeném tvůrčím projevu. Obsahuje Nezvalovy básně a texty napsané v letech 1921 až 1924, můžeme ji označit jako dílo nejen básnické, ale i teoreticky vymezující tvůrčí možnosti poetismu; neomezuje se jen na literaturu, ale reflektuje podněty z ostatních uměleckých oborů a v duchu poválečné utopické vize chápe umění jako iniciativu podílející se na zápasu o novou skutečnost. Poznamenává ji napětí, které bude provázet Nezvalovu tvorbu i v dalších letech a které můžeme zjednodušeně charakterizovat jako svár ideologické teze s vlastním duchovním obsahem poezie. Nezval chce být jako básník zcela svobodný, i když se ostentativně hlásí do služeb revoluce. Tvorba jako proces, v němž vzniká umělecké dílo, je u něho bezvýhradně spojena s osobností básníka, s jeho rozhodující úlohou při vzniku díla. Nově objevené poetické kouzlo žije z podnětů, které přicházejí nejen z oblastí umělecké tvorby, ale i ze všední skutečnosti; navzdory své výlučnosti se stoupenci poetismu často otevírají vnějším podnětům každodenního života. Nezval v duchu těchto zásad neodmítá „spolupráci” s tvůrci různých uměleckých žánrů, protože ho s nimi spojuje program moderního umění. Ne-

jen on, ale i ostatní stoupenci poetismu okouzlení vidinou umění, které od základu změnilo poslání umělce ve společnosti, byli přístupni inspiraci moderního malířství, filmu, hudby, divadla nebo lidové zábavy. Zde nemůžeme nevidět iniciativu Karla Teiga, který jako teoretik umění ovlivnil svými názory v nejednom směru právě Nezvalovu poetiku. Poetismus podle něho „není literatura“, ale patří k němu všechny aktivity, obohacující život člověka:

[...] excentrický karneval, ... harlekynáda citů a představ, opilé filmové pásmo, zázračný kaleidoskop. Jeho múzy jsou laskavé, něžné a smavé, [...] je to hra krásných slov, kombinace představ, [která vyžaduje] svobodného a žonglérského ducha.

Nezvala a jeho druhy (např. Jaroslava Seiferta) nejvíce oslovovalo pojetí umění, které se otevíralo všem radostem života, především však fenoménům, jako je „fantazie a komika, vzdušná a lehká hra“¹.

Začneme-li se zabývat *Pantomimou*, především její žánrovou a tematickou strukturou, nemůžeme pominout její těsnou vazbu právě na tvůrčí atmosféru první poloviny dvacátých let; současně však musíme Nezvalovi přiznat podíl jeho vlastní invence vycházející z Apollinairovy poetiky a z jejího přímého vlivu, který měla na českou poezii po publikování legendárního Čapkova překladu *Pásma*². *Pantomimu* otevírá básnická skladba *Podivuhodný kouzelník*³ a vedle *Abecedy* a básní žánrově zřetelně odlišných, v nichž komediální prvky se prostupují s lyrickými nebo písňová forma střídá formu baladickou (*Pierot cyklista*, *Panoptikum*, *Komedianti*, *Týden v barvách*, *Múzy*, *Kokteily*...), obsahuje tvůrčí vyznání *Papoušek na motocyklu*, divadelně pojatou *Depeši na kolečkách*, satirický text *Historii vojáka* a pokus o filmovou báseň v obrazech *Raketa*. Nemluvě o ukázkách, které Nezval do prvního vydání *Pantomimy* zařadil z Baudelaira, Tzary, Rimbauda, Malarméa aj., aby zdůraznil vlastní bytostné sepětí s moderním umě-

¹ Karel Teige, *Poetismus*, „Host“ 3, 1924, č. 9–10, citováno podle vyd. *Stavba a báseň, studie z 20. let*, Praha, Československý spisovatel 1966, s. 121–128.

² „Červen“ 1, č. 21–22 (6.2.1919), s. 291–304.

³ Poprvé vyšel v *Revolučním sborníku Devětsil*, 1922.

ním. Sbírka jako celek přes svoji pestrost a extenzitu je promyšleně strukturovaná; děje se tak díky schopnosti integrovat do knižní podoby nejen literární, ale i výtvarné, filmové nebo dokonce i hudební prvky⁴. Zde nezbyvá než opět připomenout Karla Teiga, který při grafické realizaci básnických sbírek obvykle zdůrazňoval nutnost „splynutí obrazu a básně“; v knižní úpravě Nezvalovy *Pantomimy* anebo Seifertovy sbírky *Na vlnách T.S.F.* se snažil o to, aby typografická úprava „dobásnila tyto poezie a transponovala je do vizuální sféry“⁵. První vydání *Pantomimy* tedy naplňovalo program poetismu a, aniž by znamenalo oslabení Nezvalova autorského postavení, bylo v konečné podobě ovlivněno podílem několika umělců, spojených konkrétní představou o podstatě a smyslu moderního umění. Jde o jedinečný čin, který se mohl zrodit jen ve zvláštní, neopakovatelné situaci nadšeného poetistického tvoření, které se začalo dynamicky vyvíjet od počátku dvacátých let.

Nezbývá tedy než si položit otázku: v čem spočívala ona neobvyklá integrující síla *Pantomimy*? Její počátek můžeme spatřovat v Nezvalově vnímavosti pro podněty přicházející především z moderních uměleckých směrů. *Podivuhodný kouzelník*, který sbírku otevírá, předznamenává svou netradiční obrazností vznik poetismu. Je zcela v zajetí magického vidění, jehož zdrojem je poezie Apollinairova; Nezval buduje svou výpověď na asociativnosti, pohybuje se ve své skladbě v odlišných rovinách času i místa, rozehrává motivy náhody a dobrodružnosti, které vnášejí do jeho textu prvek hravosti. Rozmani-

⁴ Nezvalovým poetistickým obdobím se již zabývala řada badatelů, ať už v pracích monografického charakteru nebo zaměřených na Nezvalovu poetistickou tvorbu: A. Jelínek, *Vítězslav Nezval*, Praha, Československý spisovatel, 1961; K. Chvatík, Z. Pešat, *Poetismus*, [in:] *Poetismus*, Praha, Odeon 1967, s. 363–383; M. Blahynka, *Vítězslav Nezval*, Praha, Československý spisovatel, 1981; M. Kubínová, *V magických zrcadlech poetismu*, [in:] *Magická zrcadla. Antologie poetismu*, Praha, Československý spisovatel 1982, s. 11–25; M. Mravcová: *Postup a montáž v poezii poetismu*, „Česká literatura“ XXXV, 1987, č. 4, s. 289–305.

⁵ Karel Teige, *Moderní typy*, „Typografia“ 1927, č. 7–9, s. 189–198; *Svět a básně*, Praha 1966, s. 220–235.

tost obrazů, proměny kouzelníkovy, tajemné putování a pronikání do prostoru skutečnosti, ukazuje na polaritu všedního a nevšedního, známého a neznámého, jeho „nový zrak“ signalizuje vznik nového umění, ale současně i bezvýhradné přijetí ideje vyhlášující neodvratnost vzniku nového světa. Ryze imaginativní charakter Nezvalovy skladby nacházel tak určitý protiklad ve svém ideovém zakotvení, které jeho svobodný tvůrčí rozlet spíše omezovalo. To potvrzuje hra *Depeše na kolečkách*, vzniklá v listopadu 1922 a Nezvaletm zařazena do *Pantomimy*; vize revoluce proměňující svět v ní utlumila obraznost a potlačila zčásti také prvek hravosti. Naproti tomu *Papoušek na motocyklu* (o řemesle básnickém) představuje výklad poetiky založené důsledně na principu svobodné obraznosti. Odmítání popisu a uplatňování asociativnosti umožňuje Nezvalovi spojovat v jednom obrazu jevy nejrůznější provenience, měnit tradiční seskupení věcí a objevovat jejich nové významy.

Za těchto okolností dochází k proměně samotné funkce obraznosti, nejde již o pouhé zachycení jevové skutečnosti, ale o zobrazení zcela původní a nové podoby věcí. Báseň se stává svébytným obrazem, vyjadřujícím autorovu svobodnou vůli, jejím zákonem je „neustálé pronikání“ do nových oblastí, její tvůrce je představen jako „kouzelník, jenž z nekonečnosti možností vybral vždy jedinou“. Pod jeho dotekem vše mění svoji tvář, metafora je nástrojem „básnické transfigurace“ a poetistická báseň není ničím jiným než „Zázračný pták, papoušek na motocyklu. Směšný, prohraný a zázračný. Věc jako mýdlo, perleťový nůž či aeroplán“. Metaforičnost se už nezakládá na jevové podobnosti, ale akcentuje jedinečnost pojmenování, založenou hlavně na vnitřních vztazích mezi básnickým obrazem a skutečností. Spojování odlišných jevů slouží k umocnění básnické výpovědi. Básnická tvorba se vydává na neobvyklé cesty, stává se „uměním ekvilibristiky“, vyžaduje od básníka „maximální výkon“ a uskutečňuje se jako „hra“. Cestu k nové obraznosti otevírá především „nová senzibilita“, umožňující rozvíjet všechny složky tvůrčovy fantazie a vtělovat je do uměleckého díla. Básník se osvobozuje od starých forem a myšlenkových schémat, otevírá se světu „magických zrcadel“ a podřizuje

se bezvýhradně „zákonnosti snu“⁶. Tyto programové postuláty, které mají všechny znaky nově se formujícího avantgardního umění, vytvářejí jeden z podstatných rysů *Pantomimy* a současně zakládají tvůrčí linii, která bude Nezvala provázet nejen po celé poetistické období, ale i v jeho dalších vývojových etapách. Nutno dodat, že některé Nezvalovy experimenty nebyly vždy úspěšné, především tam, kde opouštěly prostor básnického sdělení. Skladba *Historie řadového vojáka* (libreto pro pantomimu) pomocí gest a náznaků se pokusila o vytvoření netradiční obraznosti, ale nepřekonala v podstatě konvenční příběhové schéma o vojáku, válce a jeho milé; podobně dopadl i pokus o scénář obrazové básně *Raketa*. Potvrzuje se poznatek, že skutečným zdrojem obraznosti byl Nezvalovi jediné básnický text. Pokud se pokoušel o jiný žánr, princip hry v něm sice fungoval jako integrující prvek a vytvářel prostor, v němž bylo možno aplikovat postupy třeba výtvarné, filmové nebo hudební, nebyl však vždy dostatečně produktivní.

Hra jako tvůrčí fenomén vystupuje v *Pantomimě* hned v několika rolích. Především naplňuje básníkovu vizi svobody, osvobozuje ho od všeho, co je spojeno s minulostí, vytváří prostor pro uplatnění asociace, umožňuje vykročit do neznámých krajín. Například v *Abecedě* tvary písmem podněcují vznik metaforické řady založené na neobvyklých významech a souvislostech. Verše k písmenu *K* „jak v optikově skříni viděl jsem | Paprsek letí tam a zase zpět | Zrcadlo Moje podobizna? Býti básníkem | je být jak slunce býti jak led“ zakládají svoji metaforičnost na zjevné podobnosti lomeného paprsku a písmena *K*, v zápětí ale směřují k paralele podstatně hlubší, dotýkají se smyslu a poslání básníkovy tvorby. Musíme rozlišovat: tam, kde se Nezval spokojuje s transpozicí písmena do obrazu a vystačí s okamžitým nápadem, inklinuje nezřídka k vtipnému poetickému říkadlu; tam, kde se pokusí o proměnu obraznosti a hledá analogie sice vzdálené, ale významově bohatší, vytváří básnický účinnější výpověď. Písmena

⁶ Všechny citáty jsou z *Papouška na motocyklu. Pantomima*, 1924; *Poetismus*, Praha, Odeon 1967, s. 86–91.

Abecedy se stala nejvlastnějšími aktéry jeho hry, Nezval objevil v jejich tvarech symboly vypovídající o veselých i smutných stránkách života, o jeho všednosti i svátečnosti. *Abeceda* promlouvala k němu pestrými škálami pocitů, nálad i životních situací, jejich melancholií i mladistvou rozverností. Přijal její pravidla, ale jako každý hráč navzdor svému zaujetí pro hru je často také porušoval. Řídil se především vlastním tvůrčím instinktem, jak sám doznává, byl zcela „zaujat pro svůj způsob”. *Pantomima* našla takto své jedinečné kouzlo v poetické hře a jako každá hra chtěla zaujmout, bavit čtenáře, oslovovat ho a vyvolat v něm „maximum emocí za vteřinu”⁷.

Hra jako tvůrčí princip se u Nezvala neomezovala jen na spojování odlišných věcí a jevů nebo na provokativní narušování zavedených postupů a zvyklostí. Hra v *Pantomimě* se realizovala v konkrétním prostředí, kde nacházela svoje kulisy, svoji scénu a své protagonisty; řada jejích textů přirozeně inklinovala k příběhu. Třeba připomenout, že princip hry se nezrodil až v básnickově poetistickém období, jeho zárodky najdeme už v prvotině *Most* (1922), dvě básně (*Vápenicí* a *Cukrová balada*) přešly z *Mostu* do *Pantomimy* a tam organicky zapadly do jejího kontextu. Byla-li *Abeceda* především hrou asociací, prostupuje prvek hravosti i ty texty *Pantomimy*, v nichž převládla tendence k dějovosti. V *Komediantech* předvedl Nezval dokonale bizarní svět, komedianti z Texasu se objevují i v básnickově Třebíči a ožívují jeho dávný dětský úžas (stejně tak *Colombina* i *Pierot*). Zjevení *Komediantů* znamená nejen osvobození z každodenní všednosti, ale především otevírá příběh, v němž se vyjevuje sláva i bída jejich údělu a dává zaznít tragickému životnímu pocitu. Hra už není pouze zábavou, ale přibližuje nám absurdní situace, v nichž do krajní polohy je doveden odvěký konflikt života a smrti („Tak dobří byli Smutná věc | a po smrti klidu v nich není | Mrtví jdou nemocným na konec | zahrát pro obveselení”). Hned v dalších textech se však v *Pantomimě* vrací spontánní hravost naplněná svěžím optimismem; v *Týdnu v barvách*, v *Múzách* i jinde se prosazují romantizující akcenty milostných inspirací a dobrodružných prožitků.

⁷ Tamtéž, s. 91.

Hra tedy zůstává zdrojem Nezvalova poetična, bezpečně ho vede z iluzivních světů do reálných, aby mu v zápětí otevírala nové, ještě iluzivnější. Hra ho spojovala s aktuálním prožitkem, umožňovala překonávat čas přítomnosti a otevírala mu pohled do budoucnosti. V její existenci nacházel nejen něco pomíjivého, ale také trvalého, co patřilo osudově k člověku, co bylo součástí jeho života a provázelo ho z jedné dějinné epochy do druhé.

V prvním vydání *Pantomimy* najdeme obrazovou báseň *Adé*, její výtvarné provedení tvoří obrázek stylizovaný jako smuteční oznámení (parte), v textu se však paradoxně opakuje tento verš „Hraji dál | svoje karty” a v závěru k němu Nezval připojil sdělení „jako bych se loučil”. Ten podmiňovací způsob nebyl náhodný, ve skutečnosti nic nekončilo, básnickova hra pokračovala dále a byla pro něho i v dalších poetistických básních zdrojem jedinečné tvůrčí invence. Tuto nezbytnost hry prosazované stoupenci poetismu nejen v básnické tvorbě, ale i v životě vůbec, si uvědomil jistě ne náhodou Jindřich Honzl. V doslovu k prvnímu vydání *Pantomimy* se vyznal ze svého zaujetí pro hru, která překonává všechno pomíjivé, dokonce existenci států omezených daným historickým časem:

Hrejme si! Státy se rodí a vymírají revolucemi, hvězdy padají. Nuže dobře! Vezměme jednu a pomalujme její cípy⁸.

Ve hře byl pro stoupence poetismu zdroj nezničitelné tvůrčí síly, která umožňovala začínat stále znovu a zůstávat trvale v zajetí básnické tvorby, řečeno s básníkem hrát „dále svoje karty”. Princip „hry” díky své spontánní obraznosti byl velmi nakažlivý a naplnil nejen poetistické období Nezvalovo, ale poznamenal ve dvacátých letech tvorbu mnoha jeho generačních druhů (J. Seiferta, K. Biebla, K. Schulze, V. Vančury, K. Konráda a dalších). Nenadsadíme, řekneme-li, že hra jako tvůrčí fenomén má zde platnost mnohem hlubší, otevírá cestu k poznání jedné z podstatných etap české poezie meziválečného období a pokud jde o samotného Nezvala, náleží k základním genetickým znakům jeho básnické osobnosti.

⁸ J. Honzl, *Doslov k Pantomimě*, 1924, *Poetismus*, Praha, Odeon 1966, s. 99.

Specifičnost poetiky písní Karla Kryla

Od úmrtí Karla Kryla uplynulo již více než deset let, což je časový odstup přiměřený k tomu, abychom mohli z nadhledu posoudit specifičnost poetiky jeho písní a snad se i zamyslet nad přínosem celého jeho díla české kultuře.

Z jakých zdrojů písně Karla Kryla čerpají? V dětství to jistě bylo kulturní klima otcovy a dědovy knihtiskárny, z níž vzcházely básnické sbírky Františka Halase, Jakuba Demla, Jana Zahradníčka, Zdeňka Rotreкла..., tedy publikace, které i po násilné likvidaci živnosti zůstaly v rodinné knihovně a chlapec tyto knížky četl. Zde je možno hledat pramen jeho celoživotní úcty, lásky a citlivosti ke slovu.

Z Krylových českých inspiračních zdrojů dále uveďme:

- moderní českou písňovou tvorbu (Osvobozené divadlo sdělností a sociální naléhavostí svých písní; Jiří Suchý v Semaforu neobvyklými rýmy, smyslem pro vynalézavý detail a vůbec prací s jazykem, s formální stránkou slova, s porušováním jeho slovníkového vymezení, se stylovým kontextem sousloví a ustálených slovních obrátů);
- trampské písničkáře (Miki Ryvola byl jeho spolužákem z keramické průmyslovky a ovlivnil Kryla co do kytarového doprovodu písní);
- domácí lidovou píseň (jako dítě Karel Kryl zpíval spolu se sourozenci a s maminkou, rok dokonce ve valašském kroužku Javorníček);
- jazzovou poezii určenou k recitování na jam sessions (Václav Hrabě a Jaromír Hořec svébytnou atmosférou jednotlivých písní i celých vystoupení);

- zejména pak linii zpěvné poezie vůbec (František Gellner protispo- lečenskou revoltou, nesmiřitelností s pokrytectvím a maloměšťáctvím, formálně pak písňovostí veršů s převahou přímých pojmenování, vzdorným sarkasmem – Gellner i Kryl byli navíc oba výtvarně nadaní a na dně jejich často silácké pózy lze nalézt nenaplněnou touhu i měkkou něhu. Třeba podotknout, že Karel Kryl má s Gellnerem podobnou spíše „odvrácenou stranu“ své tvorby, tu, která na živých vystoupeních tvořila protiváhu a odlehčení vážných písní).

Legitimním a nesporným předchůdcem Karla Kryla byl pak především Petr Bezruč, třebaže to sám Kryl tvrdošijně popíral. Karel Kryl se s jistou nadsázkou v závěru svých *Amoresek* k četným básnickým inspiracím dobrovolně přiznal:

Prý z Máchy kradu. Z Vrchlického, Sovy,
Seiferta, Hory, Čecha, Nezvala,
z Havlíčka, Sládka, Kainara – a kdo ví,
z koho snad ještě. Kradu Holanovi,
Diviše včetně, Šrámka, Skoumala,
Kabeše, Racka, Hála s Listopadem,
Nerudy s Brouskem, Biebla s Vodňanským.

[...]

Ortena, Grušu, Neumanna a Tyla,
Skácela, Reynka, Mertu, Halase:
okrad jsem všechny. Poezie zbyla.
Zítra snad jiní budou krásti z Kryla.
A zaplaťpánbůh! Bylo načase.

Ze zahraničních inspiračních zdrojů sám Kryl přiznával pouze francouzský šanson (přitom dokázal zpívat neokázale a vyhnout se šansoniérským manýrám).

Anglosaský folk jej vůbec nepoznamenal, ruskými písničkáři typu Bulata Okudžavy či Vladimíra Vysockého byl ovlivněn pouze nepatrně (v textu písně Rakovina kupř. verše „kůň běží bez udidla | kouř štípe do očí“ – což je ovšem básnická evokace ducha „ruskotatarské okupace“).

Věnujme se nyní poetizaci v textové výstavbě písní Karla Kryla.

Jeho slovní zásoba byla bohatá a mnohotvárná. Na pozadí spisovné a obecné češtiny využíval nerůznější archaismy i knižní výrazy, rovněž osobité expresivní novotvary, často v kontrastu s argotem, dále slova biblického původu, latinská rčení...

Jako jediný z našich písničkářů pracoval znale s přechodníky (přechodníků tu i tam užili ve svých textech rovněž jiní čeští písničkáři, nevyhnuli se však nesprávným tvarům – kupř. Plíhal, Hutka). (Mimo chodem: přechodníky Kryl hojně používal i v běžném hovoru; dalšího takového znám pouze básníka Zdeňka Rotrekla.)

Karel Kryl s oblibou v eufonii vzájemně zrcadlil význam slov (drnění hlásky *r* ve verších „to hraní s kostrami | má jméno Rakovina | a voní astrami [...] hrajem si na pravidla”).

Do svých písňových textů nechával vtrhnout mluvený svět, který se kontrastně odrážel od filozofujících reflexí, popisů či smyslových vjemů. Kromě reprodukce mluvené řeči to byly apostrofy („Moniku, Moniko | jsem jen tvůj”) nebo začlenění úryvků rozhovorů sebe sama s lyrickým objektem, což dokreslovalo specifickou atmosféru písně, navazovalo kontakt s posluchačem a posilovalo zdání autentičnosti.

Hovorovou stylizaci zdůrazňoval užitím souřadnicích, zejména slučovacími spojkami, aby tak navodil dojem spontánní, postupně nastavované, doplňované a prodlužované promluvy. Někde toho využil rovněž k navození litanického charakteru písně („a sám si hřeby ková | a král je křížový nebo jinde i sádrou bystu | i slova jež slycháš | i vzduch který dýcháš | i radost | i slzy | i hlad”).

Syntax prvků z mluveného světa byla v jeho písních příznaková změnami v aktuálním větném členění výpovědi, neukončenými větnými útvary, opakováním slov a vsuvkami.

Poetizaci v estetické výstavbě svých písňových textů dosahoval Kryl také účinnými významovými aktualizacemi, propojením nízkého s vysokým, abstraktního s konkrétním („když hrdost s prasaty | se válí na kompostě”).

Jeho písňové texty pracovaly s kontrastem, detailem, zkratkou („zástupce pro týl šlápl na bělásku; písmena rozmazala | zbytek umyl déšť; zmrzlináře dětem zabili”).

Jako jeden z mála našich písničkářů uměl napsat text i z pohledu ženy: hořce, drsně. O to účinněji pak vyzněla jímavá pointa, pointa navíc umocněná skutečností, že sám neměl děti:

Jsi kumpán tchořů, nul a ničemu
a ve sněmu
si povídají štěkny
žes mužskej k ničemu
jsi k ničemu
– však děti děláš pěkný

Jeho písně využívaly sémantické aktualizace, byly protkány parafrázemi, úryvky známých rčení, přísloví, básní, písní, odkazy, významovými přesahy mezi jednotlivými verši (to ovšem jen zřídka, aby nerozbil formální pravidelnost plynoucí z dominující hudební složky), porušováním gramatických kategorií, metaforami... A pochopitelně především účinně využíval možnosti, které poskytuje rým.

Dokázal nacházet originální, významem protikladné rýmy, ve kterých vstupují do rýmových dvojic slova z odlehlých tematických oblastí, slova odlišných stylových rovin a slova z různých jazykových vrstev („v sále hrají pár dalších premiér – štěká teriér”). Rýmy banální uměl v nečekaných kontextech posunout do nové sémantické roviny, někdy nečekaně porušil rýmovou pravidelnost a vyprovokoval tak posluchačovo očekávání.

Navzájem rýmově propojoval jednotlivé sloky, v jedné přirozeně stavěné větě rozložil několik rýmů, přičemž nevybočil z daných strofických schémat, jimiž si nemálo komplikoval tvorbu.

Snad formální preciznost jeho písňových textů svou nápadností někdy odváděla od obsahu sdělení a znesnadňovala tvorbu i vnímání primárního vyjádření.

Nejčastěji pracoval s postupným rýmem, se strukturou dvakrát čtyř veršů. Výjimkami nebyla ani struktura 2 x 5 veršů a téměř ekvilibristicky působí postupně se rýmující šestice veršů (abcdef abcdef), kupř. v písní *Znemení doby*:

Zástupy lidí
jdou pozpátku vpřed

tak jako raci
zbabělost – hostii
každý si pozvedá
pálí ho dlaň
mnozí se stydí
že stavěli svět
některý zvrací
dávaje bestii
ze svého oběda
povinnou daň

Ústupkem za dodržení takto obtížné formy byla u Kryla občas sémanticky hluchá, jako kdyby někam mimo text směřující vyjádření („Cesta... má v ruce štítky | v pase staniol; cesta je... mosazná včelka od vlkodlaka”); podobné formulace ovšem pro recipienta mohou působit dráždivě enigmaticky – vždyť imaginární svět písně se přece nemusí zcela poddávat racionálnímu vysvětlení, nýbrž si může uchovat významovou otevřenost, nedopovězenost, může poskytnout posluchači prostor pro jeho vlastní aktualizace.

Vybroušenou sevřenost formy Karel Kryl ovšem – ať již záměrně či intuitivně – rozrušoval svým zpěvem: sám text na jedné straně a jeho autorská interpretace na straně druhé u něj byly v neustálém napětí. Naprostá shoda přízvuku s rytmičným důrazem totiž může působit strojově přesně, fádně, esteticky indiferentně.

Kryl proto při interpretaci svých písní rozrušoval mechaničnost metra nejružnějšími posuny, kupř. vložení jedné slabiky navíc, zdůrazněním „drnčivosti” souhlásky *r*, zrušením délky závěrečné samohlásky, kolísáním rytmu...

Celek přesto „držel pohromadě”, smysl písně plynul v celistvosti významové i významotvorné, stmelen citovou vroucností.

Za zvláštní zmínku možná stojí patos, jež bývá některým Krylovým písním vytýkán. V této souvislosti bych si dovolil srovnat písničkáře Kryla s básníkem Petrem Bezručem.

Oba svůj individuální osud prolnuli s osudem širšího společenství, oba symbolicky hovořili za větší celek, jejich rebelství bylo osobní a současně kolektivní, bylo místně i časově ukotvené a přitom směřo-

valo nad prostor i čas. Jejich patos totiž nespočíval v nabubřelých gestech, nýbrž v intenzivní emocionalitě lásky a nenávisti.

Pro Petra Bezruče i Karla Kryla byl společný sociální akcent jejich veršů, obdobná byla rovněž zarputilá svéráznost jejich osobností. Oba ve svých textech užívali latinská rčení (Bezruč *ius noctis primae*, Kryl *inter arma silent musae*). Bezruč v básni Michalkovice popisuje gladiátorský zápas perspektivou gladiátora (*Habet iam habet*, řve lůza), Kryl postupuje obdobně v písni *Morituri te salutant* (zmíněná píseň překvapivě u mladých recipientů zarezonovala v nedávné aktualizaci Daniela Landy, třebaže mnozí nynější Landovi ctitelé vůbec nechápou, o čem že se v textu vlastně zpívá). Marginální poznámka: na rozdíl od Petra Bezruče si Karel Kryl ve svých textech nevytvořil osobitý typ ideální dívky.

Ještě jedna poznámka na okraj. Tak jako byla před lumírovci oblíbená rýmová dvojice *láska – páska*, tak jako lumírovci milovali rým *láska – maska*, jako se u Máchy některé rýmové dvojice mnoh násobně opakují (*stín – klín* údajně dvacetkrát, *zář – tvář* údajně devatenáctkrát), rýmové dvojice charakteristické pro Karla Kryla se mi nalézt nepodařilo. Zajisté by to bylo možno exaktně prokázat pomocí počítačového zpracování.

V Krylově případě se dnes stále více projevuje, jak textařské dílo opírající se o jazyk, tedy o jev historicky proměnlivý, podléhá významovým posunům. Některé jevy, jež byly Krylem míněny jako esteticky účinné (kupř. expresivita jeho pojmenování), mohou zamýšlené účinnosti časem zvolna pozbýt. (Obdobné problémy měl kdysi Jan Neruda s „drsností” některých svých výrazů.) Naopak zase mohou nabýt estetické účinnosti složky, které původně nebyly míněny příznakově (již dříve zmíněné přechodníky či změny lexika).

Karel Kryl jiné básníky nezhudebňoval. Napsal-li však kupř. *Baladu Manoně*, parafrázoval a citoval celé pasáže původní Nezvalovy předlohy. Až z melodie písně, z jejího hudebního doprovodu, z Krylova zpěvu a v neposlední řadě – při živém vystoupení – z jeho mimiky se mohl recipient dohadovat, nakolik je píseň míněna vážně.

Za samostatné a velice podstatné zamyšlení by stála Krylova nezhudebňovaná básnická tvorba – napsal a vydal 11 básnických sbírek. Sám si své básnické tvorby velice cenil a kladl ji přinejmenším na roveň tvorby písňové. Velmi přesně rozlišoval své zpívané texty od svých veršů určených pro čtení a byl si vědom emotivnosti a sdělnosti zpívaného slova.

Podle mého názoru však jeho čistá poezie v době svého vzniku nedosahovala účinnosti jeho písní, což platí dodnes. Karel Kryl byl a stále je podle mého mínění jednoznačně větší písničkář nežli básník.

Po hudební stránce jsou některé písně Karla Kryla i pro akademicky vzdělané hudební badatele podnětné (*Rakovina*, *Deštivý den*). U jiných písní jejich hudební výstavba nepřevyšuje běžná písničková klišé, teoretikové v souvislosti s ním hovoří třeba i o málo hudební psalmodické poezii (psalmodie = žalmový zpěv). Vůbec: Kryl podle ortodoxních muzikologů vlastně ani nebyl hudebník, neboť nenapsal velkou partituru (hudebník = autor symfonie a výše). Vrcholná čísla jeho repertoáru každopádně mají originální, snadno rozpoznatelnou i zapamatovatelnou melodii i rytmus a nejde pouze o neinvenční podložení textu převzatým nápěvem. Ostatně migrace melodií v písních je záležitostí výsostně problematickou již od středověku až do žhavé současnosti. Je třeba přiznat, že Kryl po stránce hudební českou píseň nijak formálně neobohatil (kupř. Jaromír Nohavica je v tomto směru invenčnější).

Poetika Karla Kryla se vyhranila velmi záhy, do věku jeho čtyřia-dvaceti let. Potom se již nijak podstatně nevyvíjela. Ani po stránce slovesné (jak tomu kupř. bylo u Jaroslava Seiferta), ani po stránce hudební (srovnávat v této souvislosti Kryla třeba s Leošem Janáčkem by bylo neadekvátní).

Karel Kryl v naší kultuře konstituoval typ písničkáře, jehož umělecké sdělení ve své nadčasovosti slučuje jednotu individuálního a společenského osudu. Nenavazoval bezprostředně na žádné zahraniční vzory a vládl schopností anticipovat svými písněmi společenský vývoj (synchronie vývojových přeměn ve společnosti a v písni ovšem nikdy není naprostá, píseň může na společenské změny reagovat, ale

může je také předznamenat). Jeho písně byly tematikou, textovou i hudební výstavbou bytostně české (kromě domácího prostředí Čech, Moravy a Slezska se prosadily pouze na Slovensku a v Polsku).

Z hlediska formální výstavby byly texty jeho písní koncizní, citlivé k mateřskému jazyku, měly neotřelé, významově kontrastující rýmy a složitá strofická schémata. V sémantické oblasti se usiloval vyhnout výrazům ostře ohraničeným a užíval spíše lexika implikujícího citové a představové konotace. Forma významově mnohvrstevných písní v celé své složitosti byla recipienty akceptována až po několikerém poslechu, avšak vlastní smysl výpovědi posluchači intuitivně vycítili a procítili bezprostředně.

Text písní byl uveden do pohybu melodiemi schopnými unést neobvyklou rozlohu významů. Hudební nápaditost Kryl podkládal srozumitelně artikulovanou, vroucnou a pěvecky skvělou interpretací, která převážila nedokonalost kytarového doprovodu. Nikdy se neopíral o instrumentálně zdatné spoluhráče a jeho autorská interpretace byla charismatická.

Písně Karla Kryla měly výrazný sociální rozměr, staly se katalyzátorem etických hodnot své doby a pro dvě desítky let byly normotvorné. Dokázal překlenout generační okruh posluchačů, jeho písně znali a stále znají noví mladí recipienti. Lze předpokládat, že jeho vrcholné písně se vřadí do širších souvislostí naší poválečné kultury.

Literatura

- Černý J., 1995, *Albové milníky českého folku: Karel Kryl – bratříčku, zavírej vrátka*, „Folk a country”, č. 2, s. 14–15.
- Černý J., 1999, *Karel Kryl – Básník, zpěvák, Čechoslovák*, „Folk a country”, č. 11, s. 10–12.
- Huvar M., 2004, *Kryl. Carpe diem*, Brumovice.
- Kryl K., 1997, *Básně – spisy Karla Kryla II.*, Torst, Praha.
- Kryl K., 1998, *Texty písní – spisy Karla Kryla I.*, Torst, Praha.
- Matzner A., Poledňák I., Wasserberger I. a kolektiv, 1990, *Encyklopedie jazzu a populární hudby*, Supraphon, Praha.
- Prokeš J., 2003, *Estetická výstavba české folkové písně v 60.–80. letech XX. století*, Masarykova univerzita, Brno.

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

**Eva Mrhačová, Renáta Ponczová, *Lidské tělo v české a polské frazeologii a idiomatice. Česko-polský a polsko-český slovník*,
Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě
a Nakladatelství Tilia v Šenově u Ostravy,
Ostrava 2004, 412 s., ISBN 80-7042-644-6**

Jeden z našich největších anglistů, žák Viléma Mathesia, autor a spoluautor dodnes nepředstižených anglojazyčných slovníků, profesor Ivan Poldauf, označoval práci na lexikonech přilehavě jako *g a l e j e*. Můj nezapomenutelný učitel a promotor docent František Kopečný, jenž měl významný podíl na sestavování jedněch z nejlepších slovanských etymologických slovníků, měl pro lexikografickou práci, již zasvětil posledních dvacet let svého života, nejdříve v pražském slovníkovém pracovišti Ústavu pro jazyk český a později v téměř brněnském pracovišti ústavu, oblíbený expresivní *r o b o t á r n a*. Oba lexikografové Poldauf i Kopečný nespojovali s označením *g a l e j e* a *r o b o t á r n a* jen negativní konotace. Ano zajisté, pro toho, kdo se ve svém životě pustil do nějaké slovníkové práce (a já to mohu potvrdit z vlastní bohužel nedobré zkušenosti), lze i takto o práci na slovnících hovořit. Ale oba pánové tím mysleli něco jiného: této práci je třeba se zcela oddat, vyžaduje benediktýnskou trpělivost a důslednost, mnohdy rezignaci na vlastní (soukromý) čas, na rodinu i na rekreaci.

Galeje slovníkové mají arciť rozmanitou podobu a mnoho stupňů. Za prvé je třeba začít promyšlením koncepce, což je snazší v případě jednojazyčných slovníků, neboť se lze spolehnout na mateřský jazyk, komplikovanější je to v případě slovníků dvojjazyčných a zvláště choulolistivé je to v případě příbuzných jazyků. Máme-li tedy promyšlenou a zformulovanou koncepci, vizi slovníku, pak za druhé neprodleně musí začít shromažďování a vytváření materiálové báze a na jejím základě přistoupit k složitému úkolu neboli k excerpci. Ta nemůže být mechanická, pouhé vypisování, nýbrž systematické vyhledávání ilustračních hesel a neustálé rozhodování se pro to, co pojmout, co vypustit. Za třetí, na řadu přijde zvolení základního (výchozího) hesla a rozhodnutí, jak hesla seřazovat, zda abecedně nebo podle věcných okruhů. A pak následuje to nejzajímavější a nejnáročnější: zpracování hesel, což znamená jejich výklad neboli definování jejich významů. V případě dvojjazyčného slovníku jde ovšem o úkol nad jiné komplikovaný, totiž nalezení odpovídajícího vhodného (pokud možno přesně korespondujícího) ekvivalentu a při jeho absenci výstižného výkladu

nebo popisu, to vše věrohodně doložit buď z tištěných pramenů nebo z úzu. A to nehovořím o výrazné grafické úpravě hesla, explikačních event. gramatických poznámkách, o souboru nezbytných, velmi důležitých na sebe navazujících odkazů jak pro rychlou orientaci uživatelů, tak z praktických důvodů, aby se ušetřilo místa. V posledku pak to předložit v podobě, která zaujme, poučí, stane se užitečnou pomůckou, ale také potěšující četbou. Pravda, můžete namítnout, že slovníky, kterých je dnes na knižním trhu hotová záplava, nejsou už žádná *terra intacta* nebo *ignota*, tedy neprobádaný terén, lexikograf se může opřít o rozličné dobré vzory, respektive vymezit se vůči stávajícím slovníkům, například originálním netradičním pojetím, jež ve své realizaci dokáže doplnit a rozšířit náš obzor o poznání určité stránky, určitého okruhu slovní zásoby jazyka, což nám zase umožní odhalit nové zajímavé a mnohdy i netušené vazby v ní existující. A právě takové netradiční pojetí máme před sebou v případě lexikonu, předkládaného dnes na veřejnost k pokřtení, autorské dvojice, sportovním termínem bychom nejspíš řekli tandemu – učitelky Evy Mrhačové a její žákyně Renáty Ponczové. Zdůrazněný velkými kapitálkami a také obrázkovým podkladem na obálce titul *Lidské tělo* pokračuje rozvedením: *v české a polské frazeologii a idiomatice*. Podtitul pak dopovídá, že se jedná o česko-polský a polsko-český slovník zobrazující vytčenou tematiku. Chybí mi na titulní straně ještě jeden podstatný údaj, který ale hned Eva Mrhačová nabídne v úvodním slově, totiž že se jedná už o druhý díl zamýšlené trilogie. Připomeňme, že její první část vyšla v roce 2003 s názvem *Zvířata v české a polské frazeologii a idiomatice* a chystá se tedy třetí slovník *Příroda v české a polské frazeologii a idiomatice*, který uzavře tento tematický celek, jak je poznamenáno i na zadní straně obálky.

Bylo by teď pro mne nejsnazší zopakovat to, co bylo vyloženo autorkou Evou Mrhačovou již v prvním svazku, totiž jaká jsou teoretická východiska pro volbu tohoto typu slovníku. Mohl bych dále prostě konstatovat respektive opsat z úvodu, jak se jeví v pouhém statistickém ohledu rozsah křtěné publikace (jen považte přes 400 stran), jaká je struktura a charakter hesla, jak je heslo vybaveno, interpretováno a kvalifikováno, myslím si, že to všechno si může přečíst čtenář nebo zájemce sám. Dostane se mu zhuštěného, přitom vyčerpávajícího poučení v hojně míře na prvních 15. stranách publikace v autorské předmluvě Evy Mrhačové. A také ovšem prolistováním knihy snadno odkryje, jaká je její skladba, co mu nabízí, respektive co může od ní očekávat, čím rozšíří jeho znalosti z frazeologie mateřského i polského jazyka.

Rozhodl-li jsem se podat nikoliv obsahovou informaci a už vůbec ne recenzi tohoto díla, musím to něčím kompenzovat, to znamená ukázat, jak se publikace konkrétně jeví v čtenářském kontaktu, jak si autorky počínají v konkrétních heslech. Z časových důvodů se omezují na hrst příkladů. Pro první vybírám písmeno *H*, pod nímž je uvedeno heslo *hlava*, s polským ekvivalentem *głowa*. K tomuto výchozímu heslu je citováno maličkost, celkem 169 dokladů frází a idiomů, v nichž se *hlava* vyskytuje. Tak třeba v dokladu označeném 2. čteme polotučným tiskem **jako oko v hlavě někoho/něco opatrovat/střežit** apod., kurzívou je připojeno polské heslo obsahující

informaci *strzec jak oka w głowie, jak źrenicy oka/w oku, pilnie strzec, ciągle pilnować czegoś lub kogoś* (Biblia, Stary Testament, V Księga Mojżeszowa) a petitem je citován doklad *Svěřuji vám svého syna, svůj největší poklad. Opatrujte ho jako oko v hlavě*. Počet dokladů s *hlavou* doplňují samostatná hesla s expresivními synonymy: *kebule, kokos, lebka, palice, šiška*. Slovníkárky neváhají sáhnout i po tzv. *mots obscures*, vulgarizmech, pokleslých výrazech, které, pokud jde o tělo, mají, jak jistě víme nebo tušíme arcibohatou frazeologii. Přesně to koresponduje s dnešní realitou – expresivního, pokleslého vyjadřování, ať v mluvené nebo psané každodenní komunikaci. Slovník zdůrazňuje, má-li být obrazem *s o u č a s n é* živé frazeologie, nemůže se této vrstvě depreciativních výrazů vyhnout. Kontextové výklady neboli, jak daný frazeologizmus nebo idiomatizmus funguje v úzu, nepochybuji, že jejich šťavnatost (expresivnost) v mnoha případech prozrazuje jako autorku Evu Mrhačovou, se vyznačují vynalézavou stylizací, kolokviální hovorovostí. Příklad takového kontextového dokladu z úzu nacházíme např. u hesla *mandle*: *Představ si, že bytná chce po mně od prvního tisíc korun víc, to mi teda zvedlo mandle*. Nebo jiný u hesla *mozek* s frazeologizmem *mít švába na mozku*: *Karel má švába na mozku, představ si, že chce teď, v době inflace, prodávat dům! Vedle těchto hovorových dokladů jsou vybírány přirozeně doklady literární. Tak k heslu *noha* k frazeologizmu *položit k nohám* je toto zasazení do kontextu: *A vše, co mám, ti k nohám položím a světa kraj, můj pane, půjdu s tebou říká Julie Romeovi ve vynikajícím Saudkově překladu*.*

Podobně jsou formulovány kontextové výklady v polsko-české části. Některé mají nesporný literární původ, jak např. tento u hesla *dłoń* ve frazeologizmu *silna/żelazna dłoń*: *Batorego żelazna dłoń już i na dalekich kopcach granicznych czuć się dawala*. U jiných nedokážu dešifrovat autorku či autora, v každém případě i tyto uzuální, neliterární konexy jsou přiléhavé. Příklad trochu drsný u hesla *krew*, u frazeologizmu *pójdzie komuś krew z nosa*: *Zamknij gębę, inaczej oberwiesz, aż pójdzie ci krew z nosa*.

Co říci na závěr? Jsem potěšen, že v mé knihovničce děl Evy Mrhačové přibyla další položka, která mne utvrzuje už nevím pokolikáté v tom, jak úžasný nástroj máme v naší mateřštině, jaký je to fenomén, velká kulturní hodnota, jejíž váha je znásobena konfrontací s jiným, neméně úžasným ve své tvořivosti jazykem, jakým je polština. Neskrývám proto, že mne polichotilo čestné pověření, abych ke knížce *Lidské tělo v české a polské frazeologii a idiomatice* Evy Mrhačové a Renáty Ponczové přičinil pár poznámek. Doprovázím je výzvou, abyste se otevřenými očima a srdcem začetli do výsledku velkého pracovního nasazení, které vedlo ke zrodu tohoto originálního lexikonu, jehož cílem není jenom obohatit konfrontativní česko-polské bádání o nové znalosti, nýbrž obohatit především čtenáře, potěšit ho, dát mu poučení, které v tak kompaktní a soustředěné podobě by jinde sotva našel. Eva Mrhačová může s uspokojením až bude její slovníková trilogie dokončena, o ní prohlásit s Horatiem: *exegi monumentum aere perennius*, což by nebylo vůbec přehnanou autoreklamou. Když jsme již u latinského citátu, tak mi dovoluť ještě je-

den, tentokrát z Plutarcha: *ex ungue leonem pingere*, volně přeloženo: mistra poznáte podle lvího spáru, který otiskl na svém díle.

A ještě malá douška či postscriptum: Neúmorná dřička Eva Mrhačová si vlastně pro své potěšení i potěšení, ale především poučení jiných vytvořila svět, který odhaluje půvab jazykového hledačství, nebo spíše dychtivosti po nových poznatcích v oblasti české a polské frazeologie, přičemž si sama přisuzuje jen skromnou úlohu jejího mapování.

Jiří Damborský, Ostrava

K R O N I K A

Doktorat honoris causa dla Profesora Milana Jelínka

14 października 2004 r. aula Uniwersytetu Śląskiego w Opawie zappełniła się po brzegi. W tym dniu bowiem uchwałą Senatu Uniwersytetu został przyznany tytuł doktora honoris causa jednemu z najwybitniejszych językoznawców czeskich, profesorowi Milanowi Jelínkowi. To wyróżnienie profesor Milan Jelínek otrzymał za pracę naukową w zakresie czeskiej stylistyki i standaryzacji oraz kodyfikacji języka czeskiego.

Laudację wygłosił doc. PhDr. Jiří Urbanec, CSc., kierownik Katedry Bohemistyki i bibliotekoznawstwa Wydziału Filozoficzno-Przyrodniczego, na którym w latach 1992–2001 prof. M. Jelínek pracował. Następnie odbyła się ceremonia wręczenia dyplomu doktorskiego, którego dokonał prorektor do spraw nauki, doc. PhDr. Rudolf Žáček, DrSc. Akt nadania tytułu doktora honoris causa, napisany tradycyjnie po łacinie, odczytał dr Artur Sommer, pracownik Instytutu Języków Obcych. W dalszej części prof. M. Jelínek wygłosił wykład na temat rozwoju i kodyfikacji języka czeskiego w XIX i XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem zagrożeń demokratycznego rozwoju języka. Swoją uwagę poświęcił w nim głównie problemowi konfrontacji celów i błędów puryzmu językowego (wywodzącego się z dziewiętnastowiecznego tzw. brusiectví) z wymogami swobodnego rozwoju języka, jego pełną demokratyzacją (poniżej podajemy obszernie fragmenty wystąpienia prof. Milana Jelínka), której język czeski „doczekał się” dopiero po 1989 roku^{*}.

Warto tu dodać, że profesor M. Jelínek przyczynił się także do powstania Uniwersytetu Śląskiego w Opawie. Jak sam powiedział: „założenie uniwersytetu w Opawie był jeden z najstarszych návrhů na vysoké učení mimo Čechy, ale prvotní snahu prof. Höniga z Vysokého učení technického komplikovala po listopadu 1989 nedomluva s místními. Věci se hnuly teprve tehdy, kdy byla starost o vznik Slezské univerzity přenesena na Masarykovou univerzitu”.

Vývoj spisovné češtiny v 19. a 20. století jasně ukazuje na pochybenost puristického směru v jazykové kultuře. I když puristé měli na mysli prospěch spisovné češtiny, svými zásahy do její kodifikace i svou jazykovou kritickou činností jazyku škodili. Skutečnost, že čeština patřila v Evropě k jazykům, které byly vystaveny silné purifikaci, vysvětlujeme si nepříznivou geopolitickou situací našeho národa. Až do roku 1918 byl náš kulturní život vystaven silným vlivům německým, a proto není divu, že se český purismus obracel zvláště proti germanizmům. Po zřízení samostatného státu sice nebezpečí postupné germanizace našeho jazyka sláblo (stranou ponechávám období 1938–1945), ale pokračující purismus byl živěn snahou zbavit se německých vlivů minulosti. „Čistý” jazyk měl posilovat sebevědomí Čechů.

Český purismus se dopustil několika základních chyb. První spočívala v tom, že často určoval germanizmy jen srovnáváním češtiny s němčinou, a našel-li shodu obou

jazyků, vysvětloval je německými vlivy. Zapomínal přitom na značnou svébytnost české kultury do počátku 17. století a na nutnost důkladně prozkoumat dějiny češtiny až do tohoto období. K tomu nabádala historická škola Jana Gebauera, a proto ta také zaujala k puristickým snahám umírněné stanovisko.

Druhým omylem puristů bylo, že neodlišili germanizmy od evropeizmů. Značná část jazykových prostředků vymycovaných puristy měla svůj původ v klasických jazycích, ve francouzštině i v jiných západoevropských jazycích a do střední Evropy byla němčinou jen prostředkována. Tyto společné prostředky podávaly důkaz o kulturní pospolitosti Evropy, jejich potlačování vlastně zastaralo integrační proces, který je bezesporu pozitivní.

Třetí chybou puristického „napravování” jazyka bylo nerespektování úzu. Ze spisovného jazyka měly být vymýceny všechny germanizmy, i ty, které už srostly s domácími výrazivem. Znamenalo to ochuzování jazyka a v četných případech vytlačování prostředků stylově neutrálních prostředky knižními a archaickými. Prosazování takových náhražek za uzuální germanizmy nebo dokonce za pseudogermanizmy ovšem labializovalo spisovné povědomí uživatelů spisovné normy.

Čtvrtým omylem puristů bylo přesvědčení, že je možné místo germanizmů nabízet významové a stylově adekvátní synonyma. Ve skutečnosti se doporučované náhražky v mnoha případech lišily od nahrazovaných prostředků jak svým významem, tak stylem.

Pražský strukturalismus navrhl principy jazykové kultury, které se brzo osvědčily. Jejich účinnost ovšem brzdila politická situace v letech 1938–1945 a pak ideologické útoky proti strukturalismu po roce 1948. Přesto se tyto principy staly základem kultury spisovného jazyka už v době komunistického režimu a otevřeně byly uznány v období po roce 1989. Několik lingvistických konferencí pak bylo věnováno jednak prozkoumání účinnosti strukturalistických zásad, jednak jejich zpřesnění podle zkušeností z uplynulých desetiletí.

Na zakončení dodajmy, že przyznanie prof. Milanowi Jelínkowi tytułu doktora honoris causa była dla niego pełnym zaskoczeniem, ponieważ – jak się wyraził – „Člověk nepočítá s tím, že bude v pokročilém věku dostávat tituly. Odbyl jsem to si v šedesátých letech” XX wieku, a tym bardziej, że po zakończeniu pełnienia funkcji rektora Uniwersytetu im. T. G. Masaryka w Brnie uvažal tę kwestię za zamkniętą. Tym czasem 81-letni czeski językoznawca został zaproszony na szczególnie ważną (również dla niego) uroczystość. Życzymy więc Panu Profesorowi nie tylko zdrowia, ale także dalszych tytułów akademickich.

VIVA ACADEMIA, VIVA PROFESORES!!!

Mieczysław Balowski, Opole

^{*} Więcej informacji zawiera artykuł Ivana Augustina pt. *Čestný doktorát prof. Milanu Jelínkovi*, zamieszczony w „Novinách Slezské univerzity”, roč. 10/2, s. 1–2, z którego zaczerpnąłem także fragmenty tekstu prof. Milana Jelínka.

VII Ogólnopolskie Dni Bohemistów w Opolu

VII Ogólnopolskie Dni Bohemistów odbyły się tym razem w Opolu i trwały od 25 do 27 kwietnia 2004 r. Zostały zorganizowane przez Katedrę Slawistyki Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego przy współpracy Czeskiego Centrum w Warszawie, Ambasady Republiki Czeskiej, Ministerstwa Edukacji Republiki Czeskiej, Departamentu Współpracy Międzynarodowej MENiS, Wyższego Seminarium Duchownego w Opolu oraz Teatru im. Jana Kochanowskiego i Miejskiego Ośrodka Kultury w Opolu.

W pierwszym dniu rozstrzygnięto Konkurs Przekładowy i Literacki, w którym wzięli udział studenci ze wszystkich ośrodków bohemistycznych w Polsce. Na obrady konkursowego jury oprócz pracowników opolskiej bohemistyki przybyli lektorzy języka czeskiego i wykładowcy z Warszawy, Krakowa, Wrocławia, Torunia, Poznania i Katowic. Zwycięzcami przekładowych i filologicznych zmagani zostali: w kategorii *prozy*: I miejsce – Kamila Szymańska z Krakowa, II – Jacek Orłowski z Torunia, III – Elżbieta Ćwiklińska z Torunia; w kategorii *poezji*: pierwszego miejsca nie przyznano, II – zajęła Marta Skibniewska z Warszawy, III – Dominika Katarzyna Gowik z Warszawy; w kategorii *eseju*: I miejsce przyznano Agnieszce Janiec z Warszawy, II – Magdalenie Jakubowskiej z Warszawy, III – Monice Mialik z Wrocławia.

VII Ogólnopolskie Dni Bohemistów zainaugurowano 26 kwietnia 2004 r. o godz. 10⁰⁰ w Auli Błękitnej Collegium Maius. Podczas uroczystego otwarcia wystąpili: prof. dr hab. Stanisław Kochman, dziekan Wydziału Filologicznego, prof. dr hab. Mieczysław Bałowski, pracownik Katedry Slawistyki oraz Monika Machová, sekretarz Ambasady Republiki Czeskiej. Oficjalnego otwarcia zaś dokonał Prorektor Uniwersytetu Opolskiego, prof. UO dr hab. Leszek Kuberski. Następnie odbyło się seminarium naukowe „Czeska literatura katolicka w latach 1945–1989”, którego celem było przybliżenie literatury katolickiej i trudnych losów jej twórców w powojennej Czechosłowacji. Swoje referaty przedstawili: Andrzej Babuchowski – redaktor „Gościa Niedzielnego”, tłumacz i popularyzator czeskiej literatury (*Wieża skowronka. Czeska poezja katolicka 1945–1989*), Aleksandra Pająk, absolwentka opolskiej bohemistyki, obecnie lektor języka polskiego na Uniwersytecie Karola w Pradze (*Poezja więzienna Jana Zahradnička »Dům strach« i »Čtyři léta«*) i Anna Piechuta również absolwentka Uniwersytetu Opolskiego, która omówiła twórczość księdza-poety Františka Daniela Mertha.

Po seminarium odbyło się otwarcie wystawy *Jan Ámos Komenský*, na którym z krótkim wykładem wystąpiła pani Kateřina Zdanowiczová, dyrektor Czeskiego Centrum w Warszawie, po nim zaś wręczono nagrody zwycięzcom konkursu przekładowego. Laureaci pierwszych miejsc otrzymali dokumenty uprawniające do wyjazdu na letni kurs Szkoły Języków Słowiańskich w Republice Czeskiej, ufundowane przez czeskie ministerstwo edukacji i kultury fizycznej.

Popołudniowa część programu odbyła się w Auli Wyższego Seminarium Duchownego w Opolu, gdzie goście i uczestnicy VII Ogólnopolskich Dni Bohemistów mieli okazję obejrzeć jednoaktówkę Václava Havla *Protest* w wykonaniu „Teatru Propozycji” Wyższego Seminarium Duchownego, program poetycki poświęcony poezji Miłosa Dołęży przygotowany przez studentki IV roku opolskiej bohemistyki, po którym rozpoczęło się spotkanie z poetą. Wieczorem w sali kameralnej Miejskiego Ośrodka Kultury studenci bawili się na koncercie grupy *Psychonaut* z Opawy.

Drugi dzień spotkań bohemistycznych rozpoczęła prezentacja przygotowana przez studentów III roku opolskiej specjalizacji bohemistycznej i uczniów III klasy Publicznego Gimnazjum nr 3 w Opolu, którzy wspólnie realizują projekt „Język czeski w gimnazjum – młodzi bohemiści uczą”. W tym dniu w programie znalazły się także: spektakl oparty na motywach sztuki Jana Drdy *Igraszki z diablem* w Teatrze im. Jana Kochanowskiego i projekcja filmu *Zapomenuté světlo*. Uroczyste zamknięcie VII Ogólnopolskich Dni Bohemistów odbyło się w Sali Plafonowej Collegium Maius.

W dniach 25–27 kwietnia 2004 r. Uniwersytet Opolski gościł studentów z Warszawy, Krakowa, Wrocławia, Torunia, Poznania, Katowic, Szczecina i Bielska Białej, a także wykładowców i lektorów języka czeskiego, fascynatów nie tylko literaturą, ale także językiem czeskim.

Ogólnopolskie Dni Bohemistów są doskonałą okazją do zaprezentowania kultury czeskiej w polskich ośrodkach akademickich, wymiany doświadczeń, nawiązywania kontaktów między bohemistami z całej Polski. Trzeba pamiętać, że spotkania te tworzą konkursowi przekładowemu, który od wielu lat cieszy się coraz większym zainteresowaniem. Zatem do zobaczenia w przyszłym roku na Uniwersytecie Warszawskim, który będzie gospodarzem kolejnych Ogólnopolskich Dni Bohemistów.

Joanna Maksym-Benczew, Opole