

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky

Básnické dílo Františka Hrubína pro dospělé

Disertační práce

Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, Ph. D.

Obor: Česká literatura

OLOMOUC 2021

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a použila jsem přitom jen uvedené prameny a literaturu.

V Olomouci 2. 7. 2021

Děkuji Mgr. Petru Komendovi, Ph. D. za vedení práce, cenné rady, podněty a kritické připomínky. Za všestrannou podporu děkuji všem prarodičům a praprarodičům svých dětí, Pavle a Lukášovi Vyhnálkovým, Markétě Letákové, Tereze Dvořákové a Jiřímu Filipiovi.

Obsah

Úvod.....	5
1 Metodologická východiska.....	6
2 Harmonizace, její negace a přesažení v básnickém díle Františka Hrubína.....	17
2.1 Zpíváno z dálky.....	17
2.2 Meziválečné sbírky.....	31
2.2.1 Vývoj obrazu dálky.....	33
2.2.2 Rodná krajina.....	42
2.2.3 Eschatologičnost.....	45
2.2.4 Polemika s romantismem.....	50
2.3 Sbírkky z válečných let.....	54
2.3.1 Včelí plást.....	54
2.3.2 Válečné verše po <i>Včelím plástu</i>	71
2.3.3 Zařazování Františka Hrubína ke katolické poezii.....	91
2.4 Sbírkky vydané v letech 1945-1948.....	93
2.4.1 Chléb s ocelí.....	95
2.4.2 Jobova noc.....	107
2.4.3 Řeka nezapomnění a Nesmírný krásný život.....	122
2.4.4 Hirošima.....	136
2.5 Verše z padesátých a šedesátých let.....	150
2.5.1 Melancholie.....	150
2.5.2 Proměna.....	169
2.5.3 Romance pro křídlovku.....	179
2.6 Černá denice a Lešanské jesličky.....	186
2.6.1 Černá denice.....	186
2.6.2 Lešanské jesličky.....	197
ZÁVĚR.....	218
PRAMENY.....	222
LITERATURA.....	223

Úvod

František Hrubín je od svého vstupu do literárního života v meziválečné době považován za představitele katolické poezie. Analýza básnické obraznosti, a především srovnání konkrétních obrazů s tím, jak s nimi pracují autoři katolického okruhu, však toto zařazení problematizují. Do nového světla se tak dostává i radikální transformace Hrubínova díla na konci druhé světové války a následně vnímání tvorby poválečné.

Potřebě kontrastovat odlišné významové odstíny básnických obrazů u jednotlivých autorů nejvíce odpovídala lingvoliterární metoda Alexandra Sticha, i když nepatří k jediným metodologickým inspiračním zdrojům předkládané práce. Klíčová je pro nás Stichem popsaná autonomie básnického obrazu, díky níž může obraz vnášet do díla obsahy a významy související s celou jeho historií, která přesahuje rámec konkrétního díla, a dokonce celku tvorby daného autora. Ona metoda se tak stala nástrojem ke sledování dobově, kulturně atd. podmíněných proměn obraznosti veršů, neboť umožnila vnímat jednotlivé obrazy diachronně.

V textu opakovaně srovnáváme básnické obrazy Hrubínovy s obrazy jiných autorů. Tato komparace umožňuje postihnout různé důrazy a sémantické nuance, a tak nahlédnout Hrubínovu specifičnost vzhledem k autorům katolického okruhu, k nimž bývá řazen. Velkou pozornost věnujeme především obraznosti spojené s křesťanstvím, neboť skrze její analýzu a srovnání s díly jiných básníků lze pozorovat dynamiku proměn sémantické výstavby verše. Kupříkladu obrazy odkazující na fenomén křížové cesty čteme jak ve verších Hrubínových, tak v díle Jana Zahradníčka. Podrobnější pohled odlišující od sebe různá zastavení křížové cesty, k nimž se oba zmínění vztahují, umožní vnímat osobitý charakter poměru Hrubína ke křesťanské inspiraci.

Text práce postupuje od první básnické sbírky Františka Hrubína k poslední, přičemž je členěn do kapitol vymezujících různé tvůrčí etapy. Určitým stmelujícím hlediskem se zdá být pro Hrubína typická touha po harmonii, úsilí harmonie dosáhnout, reflexe selhávání této snahy a její přesažení. Zvolené hledisko vede k přehodnocení vžitého zařazování Hrubínova díla a k hlubšímu porozumění dynamice jeho proměn.

1 Metodologická východiska

Jak bylo předestřeno v úvodu, práce si klade za cíl důkladněji prozkoumat zařazení básnického díla Františka Hrubína pro dospělé čtenáře a osvětlit jeho výrazné proměny. Nyní obrátíme pozornost k tomu, jak se ke zmíněnému cíli přiblížit. Vyjdeme ze sledování proměny obraznosti. Nástroje pro toto sledování nám poskytne především, nikoli však výlučně, lingvoliterární historie, jak ji prezentuje Alexandr Stich. Zastavíme se však také u dalších přístupů, jimž je společný důraz na intertextualitu.

Začněme však samotným básnickým pojmenováním. Jeho odlišnost vzhledem k pojmenování sdělovacímu spatřuje Jan Mukařovský v tom, že u básnického pojmenování je oslaben vztah k realitě ve prospěch sémantického zapojení takového pojmenování do kontextu. Autor dále zdůrazňuje oslabení praktických funkcí jazyka, jejich podřízení funkci estetické.¹ Ovšem vztah k realitě a ony praktické funkce jazyka nejsou zcela eliminovány. Obrazné pojmenování si, jak píše Marie Kubínová, uchovává dvojnásobnou intencionalitu.² Jeho podstatou je zjevování, přičemž obrazné pojmenování současně dodržuje i porušuje pravidla jazykového úzu, přičemž se mu nikdy zcela nevymaňuje.³ Kubínová rovněž reflektuje skutečnost, která bude pro naši práci velice významná a motivující, a sice že obraznost vyvolává pohyb určitých komplexů lidského nazírání, prožívání a hodnocení. Tyto komplexy je možné zobecnit a spojit s několika základními lidskými situacemi, tématy a otázkami, takže v nich můžeme spatřovat jakési relativně ucelené, dílčí lidské „světy“.⁴ Badatelka jde ještě dále, když upozorňuje na moc básnické obraznosti přetvářet základní parametry empirického světa, čas a prostor.⁵ Sledování proměn básnické obraznosti se může stát prostředkem k nahlédnutí vývoje, jímž prošlo dílo básníka, ale také jeho pohledu na svět, a v konečném důsledku dokonce proměn, kterými prošel svět mimoliterární.

Jak již bylo řečeno, nástroje pro pozorování oněch proměn v díle Františka Hrubína budeme čerpat především z lingvoliterární metody Alexandra Sticha. Stich se původně věnoval lingvistice, konkrétně spisovnému jazyku.⁶ Zkoumání jazyka obrození a 17. – 18. století jej postupně vedlo též k problematice literární, a dalo tak vzniknout řadě

¹ Srov. Mukařovský, Jan: *Studie II*. Host, Brno, 2007, s. 81.

² Srov. Červenka, Miroslav – Jankovič, Milan – Kubínová, Marie – Langerová, Marie: *Pohledy zblízka*. Torst, Praha, 2002, s. 255.

³ Srov. Tamtéž. s. 235–236.

⁴ Srov. Tamtéž. s. 324.

⁵ Srov. Tamtéž. s. 327.

⁶ Jako první lingvista se podrobněji a soustavněji zabýval barokní češtinou, přičemž zpochybnil názory o jejím úpadku. (Srov. Pleskalová, Jana – Krčmová, Marie – Večerka, Radoslav – Karlík, Petr: *Kapitoly z dějin české jazykové bohemistiky*. Academia, Praha, 2007, s. 487.)

lingvoliterárních analýz barokních děl. Analýzy vycházejí z možnosti vykládat kulturu dané doby pomocí motivické vrstvy literárních, ale i neliterárních textů.⁷

Jak dokládá mimo jiné Stichova kniha *Seifertova Světlem oděná*, je lingvoliterární metoda přínosná i pro texty mladší. My se nyní zaměříme na uvedenou publikaci a pokusíme se vystihnout některé významné prvky daného postupu. Vždyť jak uvádí samotný autor, smyslem knihy je nastínit možný obsah termínu lingvoliterární historie chápaný coby jeden z eventuálních způsobů, jak se přibližovat k esteticky orientovanému uměleckému textu. Za velké pozitivum tohoto přístupu Stich považuje schopnost vrátit našemu prožívání slovesné kultury diachronní rozměr.⁸

Posledně zmíněná skutečnost je pro nás zvláště podnětná a ústřední místo má i ve Stichových úvahách, v nichž je literatura považována za systém pohybující se v čase, kdy nové dílo vstoupivší do tohoto systému uvede v pohyb všechny vztahy a souvislosti v něm přítomné, a proto nelze pochopit dílo samo o sobě, aniž by byly vyloženy jeho vazby k literární současnosti i minulosti.⁹ Přítomnost se otevírá a získává smysl skrze minulost.¹⁰ Toto výchozí stanovisko je připomenuto i v *Seifertově Světlem oděné*, a to prostřednictvím citátu z T. S. Eliota, v němž se praví, že žádný básník ani jiný umělec nezískává význam sám o sobě, nýbrž jeho hodnota spočívá ve vztahu k básníkům a umělcům mrtvým. Vznikem nového uměleckého díla se dle Eliota stane něco i se všemi již existujícími díly. Tak tedy minulost určuje přítomnost a přítomnost zase mění minulost.¹¹

Tyto teoretické předpoklady Stich vztahuje i na jednotlivé básnické obrazy (či motivy, prostředky atd.) a dále je zkonkrétňuje, když uvádí dva možné způsoby, jimiž se básnický obraz (či motiv, prostředek atd.) zapojuje do vývojové řady. První způsob se týká případu, kdy jde o obraz (či motiv, prostředek atd.) zcela nový, jenž se aditivně přičleňuje k těm již existujícím. Umělecká řada je rozmnožena o nový znak a sekundárně dochází též ke vzniku nových vazeb uvnitř ní. Druhý způsob spočívá v novém a originálním užití obrazu (či motivu, prostředku atd.) starého, již tradičního, čímž se dostává celá dílčí struktura do pohybu, aktualizují se konotační významy a vztahy, dochází k přeskupování. Čím starší je daný prvek, tím mohutnější je vyvolaný pohyb. Stich sám teoretické teze dokládá například poznatkem,

⁷<http://www.slovníkeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=StichAlexandr+> (30. 6. 2012)

⁸ Srov. Stich, Alexandr: *Seifertova Světlem oděná*. Argo, Praha, 1998, s. 101.

⁹ Zde je patrný vliv Oldřicha Králíka, který například v souvislosti s Březinovou sbírkou *Tajemné dálky* napsal, že vznik nové básnické struktury není jen záležitostí individuální, ale naopak záleží na kontextu celé literatury. (Srov. Králík, Oldřich: *Otokar Březina (1892–1907)*. Melantrich, Praha, 1948, s. 23.)

¹⁰ Srov. Stich, Alexandr: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (Lingvoliterární studie)*. Torst, Praha, 1996, s. 6–7.

¹¹ Srov. Stich, Alexandr: *Seifertova Světlem oděná*. Argo, Praha, 1998, s. 9.

že Seifert názvem své sbírky *Světlem oděná* odkázal, ať už vědomě či podvědomě, k starozákonnímu Žalmu č. 104, verši 1–2: „Dobrořeč duše má Hospodinu. Hospodine, Bože můj! Velmi jsi veliký, velebnost a krásu jsi oblekl. Přioděls se světlem jako rouchem, roztáhlš nebesa jako kortýnu.“¹²

Jak napovídá titul publikace, autor se zaměřuje právě na sousloví *Světlem oděná*, jehož užil Seifert coby názvu pro svou válečnou sbírku. Těžiště Stichovy práce tedy tkví v analýze těchto dvou slov. Z označení metody (lingvoliterární) lze snadno vyčíst, že se analýza bude skládat ze dvou složek: lingvistické a literární, přičemž jsou tyto dvě propojeny v jeden celek, pojednány dohromady. My je nyní pro názornost na okamžik oddělíme.

Nejprve ke složce lingvistické: autor jazykově analyzuje titul sbírky a dochází k poznání, že se jedná o dvouslovné spojení, determinační syntagma složené ze substantiva a dějového adjektiva. Spojení je eliptické, jelikož postrádá primární, nezávislý větný člen, který by jím byl rozvíjen, z čehož pramení sémantické napětí dané neznalostí substance. Text signalizuje, že má funkci tuto chybějící substanci doplnit, a dešifrovat tak název. Syntakticky je *oděná* člen řídicí a *světlem* je člen závislý, předmětové doplnění členu řídicího. Sémanticky je závislostní orientace právě opačná.¹³

Dokazují to i jiné pasáže výkladu. Naše tvrzení může ilustrovat například pozornost věnovaná slovu „grál“. Stich uvádí jeho podobu ve staré francouzštině, v latině doby střední a také význam, který slovo v historických epochách mělo. Zde se začíná ukazovat propojení lingvistického elementu metody s literárním. Po uvedení podoby slova a výkladu významu totiž následuje připomenutí tradice svatého grálu a pověstí, které jej opřádají. Autor si z těchto pověstí odnáší spektrum významů, jichž grál nabýval, a používá je, aby vyložil význam obrazu grálu u Seiferta.¹⁴ Lingvistické poznatky se doplňují s literárními a tvoří dohromady jeden celek usilující postihnout smysl interpretovaného díla. Proto nelze vnímat lingvistickou a literární část odděleně, jak to nyní pro názornost činíme my.

Co se literární složky týče, sleduje Stich jednotlivé motivy a obrazy vážící se k ústřednímu sousloví *Světlem oděná* v kontextu sbírky i v kontextu celého Seifertova díla, což jej vede například k tomu, že považuje Seifertovu sbírku z roku 1940 za první část diptychu, jehož pokračováním je sbírka *Kamenný most* z roku 1944. Je však třeba pokračovat ještě dále. Badatel totiž musí obsáhnout i kontext, snad lze říci přímo kultury. Při hledání zdrojů konkrétních obrazů se pochopitelně dostává až k Bibli.

¹² Srov. Tamtéž. s. 68.

¹³ Srov. Tamtéž, s. 46.

¹⁴ Srov. Tamtéž, s. 58–63.

Stich nás učí diachronnímu pohledu na básnický obraz. Jeho pojetí vychází ze zkoumání básnického obrazu v kontextu díla, z něhož pochází, dále v souvislostech daných tvorbou daného autora, následně ve spojitosti s literárními díly jiných autorů, a to snad překvapivě i s díly mladšími než to výchozí. Současně odhaluje kulturní základ obrazu. V našem civilizačním okruhu se toto „kulturní podloží“ nachází nejhojněji v biblické či antické tradici. Rozčlenění analýzy na zmíněné vrstvy reflektuje sám autor, když hovoří o zkoumání jednak syntagmatického plánu a jednak plánu paradigmatického. Syntagmatický plán zahrnuje výchozí dílo spolu s celkem básnickovy tvorby, dále pak díla, na která autor navazoval (v případě Stichovy práce se jedná kupříkladu o vztah Seifertových textů s texty Jaroslava Vrchlického). Plán paradigmatický zasazuje dílo do kontextu vývoje literatury a kultury vůbec.¹⁵

Zmíněný diachronní pohled nám umožňuje postihnout proměny, jimiž ztvárnění básnického obrazu prošlo. Analýza totiž zahrnuje též interpretaci významů, které daný obraz nesl. Příkladem může být Stichův rozbor motivu lebky. Motiv lebky byl v době baroka symbolem zmaru, zanikání, pomíjivosti lidské existence. Seifertovy verše znamenají radikální zvrat smyslu tohoto prastarého motivu v pravý opak.¹⁶ Modifikace sémantiky obrazu s sebou nese též proměnu jeho axiologické výpovědi.¹⁷

Básnický obraz je považován za prvek do jisté míry autonomní, jenž má svou vlastní historii. Lze v něm rozlišit mnohé vrstvy. Základní, nejhlubší vrstvou je v naší kultuře zpravidla židovsko-křesťanská tradice reprezentovaná především biblickými texty nebo tradice antická. V některých případech jí ještě předchází obecně antropologická dimenze, například v chápání světla jakožto jedné ze základních složek lidské axiologické soustavy. V tomto kontextu je pozornost věnována též frazeologii.¹⁸ Reflexe dalších vrstev, domníváme se, závisí na interpretově erudici a rozhodnutí. Tak je pozornost věnována ztvárnění obrazu světla v české literatuře 19. století, ale také dílům, která vznikla až po výchozím Seifertově textu, tedy např. Hrubínově *Romanci pro křídlovku*.¹⁹

Básnickému obrazu je vlastní určitý soubor významů, které přináší do básnického díla nezávisle na tvůrci a jeho záměru. Například náboženské motivy nelze podle Sticha považovat pouze za poetické prostředky posvěcené tradicí, nýbrž vždy (i v případě, že je užijí autoři nevěřící) si uchovávají konotace směřující k nadosobnímu a transcendentnímu pojmání lidského života. Podobně je tomu dále například s tradicí antickou. Z tohoto důvodu nelze

¹⁵ Srov. Tamtéž, s. 67–68.

¹⁶ Srov. Tamtéž, s. 37.

¹⁷ Srov. Tamtéž, s. 19 (pozn. 9).

¹⁸ Srov. Tamtéž, s. 46–47.

¹⁹ Srov. Tamtéž, s. 48–71.

rozhodně považovat za náhodné, ze které z právě zmíněných tradic (křesťanství a antika) umělec čerpá, byť se na první pohled může zdát, že některý antický obraz vyjadřuje totéž co křesťanský.²⁰ Přiznání určité míry autonomie básnickému obrazu (či motivu, prostředku atd.) umožňuje Alexandru Stichovi dojít k tomuto poznatku: „Ale bereme-li vážně myšlenku, že literatura je struktura struktur, dynamicky se proměňující v proudu času, a vystoupíme-li nad hranice jednotlivého izolovaného textu, spatříme náhle skutečnost vyššího řádu, že totiž motiv světla vrcholí v *Světlem oděné* mimo její vlastní text, že vrcholí v hymnu Vrchlického na svatováclavskou korunu, v jeho oslavě světelné koruny ukazující cestu ke svobodě.“²¹ Jedná se o velice pozoruhodný a inspirativní postřeh, který rozšiřuje horizont uvažování o básnické sbírce.

Zkoumání vývoje obrazů se však v některých momentech dle našeho názoru pouští na tenký led, a staví nás tak před otázku, jak rozsáhlý kontext je badatel oprávněn do svých analýz zahrnout, v jakých hranicích a dle jakých pravidel se pohybovat? Na první pohled je totiž opodstatněné hledat kořeny obrazů v antice a biblické tradici, ale srovnávání obrazu užitého Seifertem s tím, jak jej pojímá například Petr Chelčický, je již problematické, neboť předpokládá velice výjimečnou čtenářskou erudici. Stich svůj postup obhajuje tvrzením, že bez poznání díla Petra Chelčického by chybělo něco pro výklad Seiferta.²² Vyřešit předložený problém není rozhodně snadné a my se o to nebudeme pokoušet. Poznamenejme jen, že je třeba brát ohled na to, je-li pro interpretaci podstatné a přínosné danou souvislost zmínit. V tomto smyslu se lze obrátit k dílu, k němuž se dostaneme v našem výkladu později, a sice k *Evropské literatuře a latinskému středověku* Ernsta Roberta Curtia. Curtius totiž uvádí, že kontinuita literární tradice je zanikání a obnovování, kdy zapomínání je stejně nutné jako vzpomínání.²³ Z tohoto postřehu vyvozujeme, že nelze zpřítomňovat a uchovávat vše relevantní: tradice, která je v básnické obraznosti uchovávána, předpokládá nejen připomínání, ale také zapomínání, vynechávání, takže některé souvislosti spíše odvádí na scestí, než by vedly k osvětlení obrazu. Tím ovšem stále neřešíme otázku kritérií, které souvislosti jsou ty pravé, hodné připomenutí, a které naopak směřují k zapomenutí. Curtius navíc neměl na mysli vědomé zpřítomňování souvislostí badatelem.

Hledání kořenů a objasňování historie básnických prvků má nicméně navzdory zmíněné pochybnosti význam, jelikož poskytuje nástroj pro sledování vývoje a proměn obrazu, které nám zase umožňuje postihnout proměny epoch. Určité motivy jsou

²⁰ Srov. Tamtéž, s. 17–18.

²¹ Srov. Tamtéž, s. 62.

²² Srov. Tamtéž, s. 101.

²³ Srov. Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*. Triáda, Praha, 1998, s. 423–426.

signifikantní pro některý umělecký směr či třeba autorský styl, a proto je jejich výskyt v díle jiným důvodem ke zvýšení pozornosti. Za příklad může posloužit třeba motiv pomsty, který je dle Sticha typický pro „byronovský romantismus“ a hojně se s ním setkáme v díle Karla Hynka Máchy, ale také ve Smetanově *Šárce*, což je velice pozoruhodné, protože v klasických zpracováních příběhu Šárky a Ctirada se motiv pomsty nevyskytuje. Pro zmíněné rozdíly mezi epochami mají veliký význam posuny, k nimž při ztvárnění motivů dochází. V *Šárce* od Vrchlického se například setkáme s motivem padajících kapek, který použil Mácha. Zatímco u Máchy navozují padající kapky hrůzu z plynoucího a neuchopitelného času, u Vrchlického nevyjadřují metafyzickou úzkost, ale tělesné unikání života.²⁴

Dalším důležitým poznatkem, který nám čtení Stichových textů přineslo, je, že dílo neaktualizuje celou historii obrazu (či motivu, prostředku), nýbrž jen některé její části.²⁵ Proto obraz Týnského chrámu jakožto gesta vzdoru souvisí například s rolí Týnského chrámu během husitské revoluce, ale zřejmě pro něj nemá žádný význam okolnost, že je v Týnu pohřben Tycho de Brahe, který je spojen s dobou rudolfínskou.²⁶ Při interpretaci možných souvislostí a vazeb je tedy třeba obezřetnosti a rozlišování.

Posledně zmíněný příklad ukazuje, že se Stichova pozornost neobracela pouze k literárním textům. Podobně jako literární texty (a odkazy na ně) fungují například i historické budovy, takže když taková budova vstoupí do literárního textu, nese si s sebou celou řadu asociativních významů, které bývají společenství, jemuž je dílo určeno, bezpečně známé.²⁷ Podobně je tomu v případě výtvarného umění atd. Kupříkladu v pojednání o obrazu-motivu pelikána v poezii Františka Halase se Stich věnuje nejen jeho kořenům a vývoji v dílech slovesné kultury, nýbrž reflektuje také tradici výtvarnou, byť ne systematicky: uvádí pouze ilustrativní příklady z českého prostředí – jako třeba zobrazení pelikána na domovních znameních, na titulních stránkách kramářských písní, v chrámech atd.²⁸

Zkoumání vazeb mezi texty je vlastní ještě dalšímu přístupu bádání o literatuře: teorii intertextuality, jež rovněž patří k metodologickým inspiracím této práce. Teorie intertextuality s výše pojednanou lingvoliterární metodou, jak se v náznaku již ukázalo a jak, doufáme, vyvstane během dalšího výkladu, v ledasčem souvisí. Jiří Homoláč definuje

²⁴ Srov. Stich, Alexandr: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (Lingvoliterární studie)*. Torst, Praha, 1996, s. 131.

²⁵ Podobně při zkoumání intertextových vztahů může nastat situace, že existuje více možných pretextů, z nichž ovšem ne všechny jím skutečně jsou. Jiří Homoláč uvádí příklad Halasova obrazu pelikána, jehož pretextem není starší orientální legenda, nýbrž křesťanská tradice, která ji přejala. (Srov. Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum, Praha, 1995, s. 44.)

²⁶ Srov. Stich, Alexandr: *Seifertova Světlem oděná*. Argo, Praha, 1998, s. 42–44.

²⁷ Srov. Tamtéž, s. 42.

²⁸ Srov. Stich, Alexandr: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (Lingvoliterární studie)*. Torst, Praha, 1996, s. 281.

intertextualitu jako vztah, jehož podstatu spatřuje v tom, že se vazba k jinému textu podílí na konstituci smyslu. V básnických textech (stejně jako v prozaických) se mnohdy setkáme s „cizími elementy“, tedy s elementy, které pocházejí z jiného textu a v navazujícím textu se uplatňují jako části pretextu, nebo coby jednotky kulturního kódu.²⁹

Souvislost s metodou Alexandra Sticha se ukazuje v tvrzení Mojmíra Otruby, který ve své knize *Znaky a hodnoty* připomíná, že literatura se rodí z literatury, a proto každé dílo sestává z komponent nových i starých. Právě řečené platí pro všechna literární díla, ovšem zřetelně to vystupuje na povrch při zkoumání intertextuality. Vždyť literatuře je vlastní zpřítomňování a replikování toho, co již bylo dříve vytvořeno a stalo se součástí historického kulturního fondu.³⁰ Intertextualitu lze přitom vnímat jako vztah konkrétního textu k jinému konkrétnímu textu či textům, nebo jako vlastnost každého textu, jelikož každý text sestává z mozaiky citátů, kteréžto poznání vedlo Barthesa a Kristevu, badatele, jež se problému věnovali, ke zpochybnění role autora a čtenáře.³¹

Znaky existují v historické kultuře a tuto kulturu v sobě obsahují, a proto jsou naplněny i danou historickou axiologií, čímž se dostáváme k dimenzi hodnot. Mojmír Otruba pojmem hodnoty rozumí jev podmíněný historickým a druhovým bytím člověka. Hodnoty jsou entitou relační a představují specifickou formu, s jejíž pomocí se člověk zmocňuje skutečnosti tím, že ji vztáhne k sobě. Dají se rozlišit hodnoty věčné a hodnoty proměnlivé, tedy ty měnící se vlivem kulturního a historického vývoje. Oba typy dohromady tvoří hodnotový fond, což je fenomén intersubjektivní, jehož tvůrci a nositeli jsou konkrétní lidé. Hodnotový plán jedince svědčí o čase, kulturním i společenském místě jeho bytí a současně je obrazem jeho osobní jedinečnosti. Hodnotové propozice postoje literatury k tradici vycházejí z historické situace národní kultury. Jaký je vzájemný vztah intertextuality a axiologie? Intertextualita má axiologicky dynamizující efekt, působí axiologický neklid, jelikož se při ní střetávají více či méně se lišící hodnotové plány, dochází k rozšíření hodnotového repertoáru, z čehož právě onen axiologický neklid pramení, a současně roste napětí mezi axiologií díla a hodnotovými světy vnětetovými. Hodnotovou pozici díla přitom ustaluje nově vznikající text.³²

Dodejme ještě, že proměna hodnot souvisí s proměnami témat, motivů či prostředků, takže též intertextualita se může stát cestou ke sledování proměn ve ztvárnění motivů v návaznosti na dějinný vývoj. Oba přístupy (lingvoliterární a intertextuální) mají

²⁹ Srov. Homoláč, Jiří, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum, Praha, 1995, s. 48–108.

³⁰ Srov. Otruba, Mojmír: *Znaky a hodnoty*. Český spisovatel, Praha, 1994, s. 7–9.

³¹ Srov. Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum, Praha, 1995, s. 39.

³² Srov. Otruba, Mojmír: *Znaky a hodnoty*. Český spisovatel, Praha, 1994, s. 38–161.

určité styčné plochy a v mnoha ohledech se zase doplňují. Oběma společný je zjednodušeně řečeno důraz na vztahy mezi texty, přičemž oba přístupy se snaží souvislosti nějakým způsobem postihnout. Stich sleduje vývoj a proměny konkrétního obrazu či motivu, který prochází různými texty a jehož ztvárnění se proměňuje. Intertextualita zase nabízí možnost analyzovat vztah mezi texty, zaměřit pozornost na prvky, které přešly z jednoho textu do druhého, a na související rozpořádání hodnotového systému.

V tomto kontextu se nám zdá užitečné zmínit Gastona Bachelarda, badatele, jehož přístup k básnické obraznosti se mnohokrát měnil. Ve svém díle *Voda a sny* (1942) píše, že se obraznost pohybuje na dvou osách: první se vyznačuje novostí, druhá směřováním k prapůvodnímu a věčnému,³³ v čemž spatřujeme podobnost se zjištěními Alexandera Sticha i badatelů zabývajících se intertextualitou, podobnost spočívající v postřehu, že literární dílo se skládá z komponent starých a nových. Náznak shody lze spatřovat i v akcentaci toho, že obraz nese určitý význam sám o sobě. Bachelard ve zmiňované knize píše: „Když básník použije obrazu Charona, myslí na smrt jako na cestu. Prožívá znovu prapůvodní pohřeb.“³⁴ Obraz Charona má tedy sám o sobě určitý význam. V citovaných slovech se však ukazuje i výrazná odlišnost Bachelardova přístupu, která se ještě prohloubí v následující etapě jeho díla, která bude již zcela ve znamení fenomenologie. Na mysli máme skutečnost, že to není obraz, který by nezávisle na básníkovi nesl určitý význam, nýbrž básník obrazu užívá k tomu, aby tento význam sdělil. Bachelard neříká: „obraz znamená“, nýbrž „básník jím říká“. Kniha *Voda a sny* náleží do období, v němž se Bachelard počíná odklánět od psychoanalýzy směrem k fenomenologii.³⁵

Knihy *Poetika prostoru* a *Poetika snění* jsou pracemi fenomenologickými. Jejich přístup k problému je od našeho již značně odlišný, což dokazují slova z úvodu k *Poetice prostoru*, která říkají, že ten, kdo chce studovat problémy související s básnickou obrazností, musí nechat stranou minulost kultury, neboť tato nehraje žádnou roli, a zaměřit se na přítomnost, snažit se být přítomný: „přítomný obrazu, v momentu obrazu“³⁶. V souvislosti s básnickou obrazností je nyní akcentována zcela jednoznačně novost. Bachelard sice stále ví o vazbě básnického obrazu k minulosti, ovšem odmítá, že by byl básnický obraz ozvěnou minulosti, kauzalitu obrací: minulost rezonuje v obrazu. Bachelardův přístup je fenomenologický, což znamená, že uvažuje o východisku obrazu v individuálním vědomí, kteréžto pojetí může posloužit k obnově subjektivity obrazů a změření rozsahu, síly a smyslu

³³ Srov. Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Mladá fronta, Praha, 1997, s. 7.

³⁴ Tamtéž, s. 97.

³⁵ Srov. Hrdlička, Josef: „Kosmos a obraz. Ke dvěma Bachelardovským poetikám. Bachelard, Gaston: *Poetika snění*. Malvern, Praha, 2010, s. 214.

³⁶ Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*. Malvern, Praha, 2009, s. 7.

transsubjektivity obrazu. Bachelard je fascinován schopností obrazu být počátkem řeči, vždyť dle něj je obraz před myšlenkou a svou novostí uvádí do pohybu jazyk.³⁷

Obraz je dle Bachelarda fenoménem bytí. Fenomenologie ze svého principu odsouvá minulost a obrací se k novému.³⁸ V *Poetice snění* píše autor, že se fenomenologická metoda snaží ukázat uvědomění subjektu naplněného úžasem z básnických obrazů. Nový básnický obraz je přitom považován za absolutní počátek, počátek vědomí.³⁹ Tedy zatímco náš zájem je zaměřen na proměny obraznosti v závislosti na proměnách dějinných epoch, a tak věnuje pozornost historii obrazů, jejich zdrojům atd., fenomenolog Bachelard si sice uvědomuje, že básnické obrazy nevznikají vždy zcela znovu, ovšem i v oněch variantách akcentuje původnost. Jeho hlavní zájem je totiž zaměřen fenomenologicky a fenomenologie bere básnický obraz v jeho vlastním bytí, bez ohledu na nějaké bytí předchozí.⁴⁰

Viděli jsme, že pojetí Gastona Bachelarda se do jisté míry shoduje s naším pojetím, v otázce fenomenologie se s ním však rozchází. Poté se příliš neslučuje s přístupy, které zde uvádíme coby metodologická východiska práce. Přesto bylo užitečné krátce se u něj zastavit, jelikož jsme mohli lépe porozumět vlastnímu stanovisku. Nechceme však tvrdit, že náš přístup je dobrý a Bachelardův špatný. Vždyť oba akcentují jiný rozměr básnického obrazu, každý se k němu snaží přiblížit z jiného úhlu. Domníváme se dokonce, že znalost Bachelardova pohledu naše pojetí osvěží a obohatí o dimenzi, která není v rámci námi preferovaných metodologických východisek samozřejmá.

Mnohem blíže k našemu přístupu má pojetí literární historie, s nímž se setkáme v životním díle Ernsta Roberta Curtiuse, *Evropská literatura a latinský středověk*. Od bachelardovského fenomenologického důrazu na aspekt novosti se liší akcentací kontinuity přítomnosti s minulostí. Curtius napsal svou knihu (pracoval na ní v letech 1932 až 1945) z obavy o zachování západní kultury.⁴¹ Pro naši snahu postihnout v proměnách obraznosti vývojové posuny v Hrubínově díle je inspirativní Curtiusova snaha vyzdvihnout a doložit klíčový význam kontinuity, kterou vnímá nejen jako přebírání určitých prvků, ale současně jako jejich přetváření.⁴² Tak i my při sledování jednotlivých básnických obrazů zaměříme pozornost, poučení v tomto již Alexandrem Stichem, nejen na to, odkud pocházejí, jaký je jejich vlastní význam, který s sebou do díla přinášejí, nýbrž také na to, v čem je jejich ztvárnění novátorské. Obojí má, domníváme se, nesmírnou vypovídací hodnotu.

³⁷ Srov. Tamtéž, s. 8–11.

³⁸ Srov. Tamtéž, s. 22–91.

³⁹ Srov. Bachelard, Gaston: *Poetika snění*. Malvern, Praha, 2010, s. 7.

⁴⁰ Srov. Tamtéž, s. 9.

⁴¹ Srov. Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*. Triáda, Praha, 1998, s. 11.

⁴² Srov. Tamtéž, s. 30.

Náš přístup se dále do značné míry podobá postupu literární komparistiky, jak je prezentován v knize Claudia Guilléna *Mezi jednotou a růzností*, jehož opodstatněnost je dle Guilléna motivována snahou překonat kulturní nacionalismus.⁴³ Zmíněný autor několikrát připomíná, že úzké zaměření například pouze na písemnictví jednoho národa či jednoho období znemožňuje dosáhnout adekvátního náhledu.⁴⁴ Oproti tomu srovnávací literární věda usiluje zkoumat literaturu napříč prostorem a časem. Pro nás je zajímavá především v tom, že kombinuje synchronní a diachronní pohled, kdy synchronní řez umožňuje nahlédnout koexistenci různých časových křivek a přístup diachronní zkoumá nadnárodní celky coby diachronní struktury. Metodologický nástroj nachází srovnávací literární věda v námi rovněž připomínané intertextualitě.⁴⁵

Právě kombinaci synchronního přístupu, jenž je vlastní strukturalismu, a přístupu diachronního, který představuje lingvoliterární metoda Alexandra Sticha, považujeme za velice důležitou.

Zmíněné metodologické impulzy jsme zatím nahlíželi z hlediska básnické obraznosti. Jelikož se však budeme zabývat poezií, což je složitá, avšak současně jednotící strukturou, jejímiž součástmi jsou všechny složky díla i jejich vzájemné vztahy,⁴⁶ musíme postoupit ještě o krok dál. Pamětliví toho, že estetično činí účelem věc samu,⁴⁷ budeme věnovat pozornost i tvárným aspektům děl, přestože tyto nejsou v centru našeho zájmu. Bezvýhradná separace jednotlivých složek díla by totiž vedla k celkovému ochuzení pohledu. Jedna jediná složka může přivodit pohyb celé struktury díla.⁴⁸ Materiálem poezie je řeč, jež má, na rozdíl od materiálů jiných odvětví umění, znakovou povahu. Jazykový systém přitom poskytuje jednak složky vnímatelné smysly (zvukové) a jednak složky smyslovou vnímatelnost postrádající, tedy složky významové, k nimž počítáme například i gramatické kategorie. Stále však musíme mít na paměti, že jazykový znak je jednotný.⁴⁹

Zdánlivě navzdory právě zmíněné jednotnosti mají i dílčí složky díla své vlastní vazby mimo toto dílo. Imanentnímu rozboru díla coby celku tak musí předcházet „transcendence“ při výkladu jeho jednotlivých složek. Význam té které složky může být stanoven jedině, když

⁴³ Srov. Guillén, Claudio: *Mezi jednotou a růzností*. Triáda, Praha, 2008, s. 14.

⁴⁴ „Literatura se nepoddává úzkému pohledu kritika omezeného na jednu metodu a jednu teorii; ani pohledu znalce jediné epochy, jediného žánru.“ (Guillén, Claudio: *Mezi jednotou a růzností*. Triáda, Praha, 2008, s. 30.

⁴⁵ Srov. Guillén, Claudio: *Mezi jednotou a růzností*. Triáda, Praha, 2008, s. 265, 340–346.

⁴⁶ Srov. Mukařovský, Jan: *Studie I*. Host, Brno, 2007, s. 250.

⁴⁷ Srov. Tamtéž, s. 217.

⁴⁸ Srov. Mukařovský, Jan: *Studie II*. Host, Brno, 2007, s. 25.

⁴⁹ Srov. Tamtéž, s. 22–30.

se obrátíme ke kolektivnímu kódu, tedy mimo dílo.⁵⁰ V kontextu naší práce tak půjde nejen o to věnovat pozornost proměnám obraznosti, přestože to je hlavní záměr, ale upozornit též na nejméně výraznější a nejméně významnější tvárné proměny. Při tom se skutečně nelze vyhnout začlenění těchto proměn do kontextu vývoje napříč literárními díly.

Prvek diachronie a synchronie bude při analýzách poezie Františka Hrubína uplatněn též na úrovni rozboru jediné sbírky. Celek díla představuje v tomto ohledu synchronii. V jeho rámci je časový prvek dán pouze následností částí. Diachronní dimenzi přináší interpretace složek díla,⁵¹ tedy jak básnických obrazů, tak tvárných prostředků.

Primární zaměření se na básnickou obraznost, na posuny, k nimž v jejím rámci dochází, a na sémantické příčiny a důsledky těchto posunů, je skutečně nutné doplnit studiem tvarových proměn. V básnictví nacházíme nejen sdělení, ale ještě další významy. Důležitou roli v tomto ohledu hraje kontext. Včleňování slova do kontextu v případě obrazného pojmenování převládá nad věcným vztahem vlastním každému slovu. Prostředky, skrze něž k tomuto včleňování dochází, jsou právě prostředky tvárné, tedy například veršový rytmus či eufonické seskupení hlásek.⁵²

Sdělovaný význam nelze v případě literárního uměleckého díla oddělit od kódu, kterým je tento význam sdělován. Samotný výběr kódu je totiž významově relevantní, přináší určitou informaci.⁵³ Výpověď díla, vyšší významová jednotka, může plynout nejen ze souhry různých skupin složek, nýbrž také z jejich nesouladu.⁵⁴ Specifičnost literárního díla spočívá mimo jiné také v typu vztahu, jež mezi sebou navazují prvky díla. K významové konfrontaci prvků dochází například na základě jejich analogického postavení v kompozičních celcích nebo třeba shodou jejich polohy v rytmických řadách atd.⁵⁵ S odkazem na Jana Mukařovského můžeme doplnit, že básnické pojmenování není určeno v první řadě vztahem k mýtné skutečnosti, ale způsobem svého zasazení do kontextu. Přitom je hodnota básnického pojmenování dána úkolem, který plní v celkové významové výstavbě daného díla.⁵⁶

⁵⁰ Srov. Červenka, Miroslav: *Významová výstavba literárního díla*. Univerzita Karlova, Praha, 1992, s. 31.

⁵¹ Srov. Tamtéž, s. 31.

⁵² Srov. Mukařovský, Jan: *Studie II*. Host, Brno, 2007, s. 83.

⁵³ Srov. Červenka, Miroslav: *Významová výstavba literárního díla*. Univerzita Karlova, Praha, 1992, s. 45.

⁵⁴ Srov. Tamtéž, s. 49.

⁵⁵ Srov. Tamtéž, s. 69–70.

⁵⁶ Srov. Mukařovský, Jan: *Studie II*. Host, Brno, 2007, s. 75–76.

Pro úplnost je třeba ještě poznamenat, že pohled na poslední Hrubínovo básnické dílo bude doplněn výběrovou analýzou textových pramenů, které se k *Lešanským jesličkám* dochovaly v Památníku národního písemnictví.

2 Harmonizace, její negace a přesažení v básnickém díle Františka Hrubína

Napětí mezi touhou po harmonii a jejím rozrušováním můžeme v básnickém díle Františka Hrubína pro dospělé pozorovat od samých počátků. Je tedy možné učinit z něj perspektivu sledování proměn fikčního světa v různých etapách vývoje. Miloš Dvořák zmíněnou touhu nazývá výstižně potřebou životní jistoty.⁵⁷ Doklady nacházíme rovněž v Hrubínově korespondenci. O pro Hrubína typické harmonii, které se vždy stavěly věci samy o sobě do cesty, hovořil dle svědectví z dopisu Hrubína Ladislavu Fikarovi z 23. 8. 1969 Ludvík Kundera.⁵⁸ Touhu po harmonii zmiňuje v rámci své analýzy též Věra Karfíková. Píše, že se projevuje neustále, a to v obsahu, v přísném zřeteli k tvaru, melodii.⁵⁹ Stranou její pozornosti však zůstává skutečnost naznačená již námi i Kunderou, a sice že je harmonie neustále z vnějšku, můžeme dokonce říci navzdory autorově vůli, narušována. Básník sám nicméně tento vracející se svár harmonie s disharmonií refleктоval. Svědčí o tom jeho slova publikovaná v knize Ivy Málkové *František Hrubín z archivních fondů*: „Mám rád harmonii a život mě už přes padesát let z té náklonnosti vyvádí, ale já se nechci dát. Na druhé straně ‘každý vraždí, co má rád.’ Tak tu harmonii vybíjím, ale zase se k ní vzpínám a dávám to dohromady. Je to možná trochu směšný zápas, ale všechno, co jsem napsal, vzniklo z něho.“⁶⁰

2.1 Zpíváno z dálky

Pro katolickou literaturu plodná třicátá léta jsou dobou básnických počátků Františka Hrubína. Před druhou světovou válkou psal přesně metrické, rýmované a do strof organizované verše. Básníka v souvislosti s tvárnou stránkou jeho rané tvorby zmiňuje

⁵⁷ Srov. Dvořák, Miloš: *Svítání kritikovo*. Jan Majcher –Cherm, Praha, 2017, s. 408.

⁵⁸ LA PNP Hrubín František Fikarovi Ladislavu, č. inv. 168–200, ze dne 23. 8. 1969.

⁵⁹ Srov. Karfíková, Věra: „Hrubín“. Brabec, Jiří: *Jak číst poezii*. Československý spisovatel, Praha, 1969, s. 205.

⁶⁰ Málková, Iva: *František Hrubín z archivních fondů*. Host, Brno, 2011, s. 175.

Miroslav Červenka coby typický příklad toho, že se debutanti z přelomu dvacátých a třicátých let vůbec nezajímali o volný verš. Hrubín ve svých metrických verších obnovuje umění ad hoc koncipované strofiky, a posléze se též pouští do komplikovanějších strof tradičních.⁶¹ Řadí se tak po bok již etablovaným básníkům své doby, kteří se obraceli k pevné formě.⁶²

Některé básně shromážděné do prvotiny *Zpíváno z dálky* (1933) vyšly původně časopisecky. Pětkrát si mohly Hrubínovy verše přečíst čtenáři *Práva lidu*, dvakrát tiskl své básně v časopise *Poesie* a dvakrát v *Českém slově*.⁶³ Je zajímavé, že se Hrubín v podstatě v žádném z těchto periodik nesetkal s Janem Zahradníčkem⁶⁴, s nímž byl od dob své knižní prvotiny spojován. Titul *Zpíváno z dálky* totiž uspěl spolu se Zahradníčkovými *Jeřáby* v soutěži vypsané nakladatelstvím Melantrich, a to v konkurenci přibližně 180 dalších rukopisů. Nejedná se ovšem pouze o náhodu, jež způsobila, že byly zmíněné knihy vnímány ve vzájemné souvislosti: jeden z porotců, F. X. Šalda, upozornil též na strukturální souvislosti mezi *Zpíváno z dálky* a *Jeřáby* tkvící v barokní pohnutosti rámované abstraktností. Spolu s ním se úlohy porotců zhostili kritikové Bedřich Fučík a Albert Vyskočil. Není divu, že byl Hrubín od svého vstupu do literárního života přiřazován ke katolickému literárnímu okruhu. Takto byl chápán až do konce druhé světové války.⁶⁵

Kniha *Zpíváno z dálky* obsahuje verše mladistvého okouzlení, okouzlení milostnou láskou a poezií.⁶⁶ Básně jsou však také plné napětí a úzkosti, jež s těmito základními tématy souvisí. Napětí pramení ze střetávání a prolínání různých dimenzí lásky i poezie. Zjednodušeně je lze rozdělit na dimenze světlé spojené s vědomím, vůlí, individualitou a na dimenze temné, které se váží k pudovosti, živelnosti a jako takové se vymykají kontrole lidského rozumu. Významy zneklidnění a tísně pramenící z uvedených ambivalencí se koncentrují v obraze dálky.

⁶¹ Srov. Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno, 2001, s. 102.

⁶² Srov. Wiendl, Jan: „Syntézy v poločase rozpadu. In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2*, Academia, Praha, 2014, s. 355.

⁶³ Málková, Iva: „Komentář“. Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010, s. 370–374.

⁶⁴ Ten verše zařazené do sbírek *Pokušení smrti* a *Návrat* tiskl v těchto periodících: *Archy*, *Host*, *Kvart*, *Plán*, *Rozpravy Aventina* a *Tvar*. Básně sbírek následujících, které vyšly v letech třicátých, potom publikoval v *Kvartu*, *Poesii* (zde tiskl i Hrubín), *Lumíru*, *Řádu*, *Akordu*, *Listech pro umění a kritiku*, *Životě*, *Jitru*, *Hovorech o knihách* (Srov. Wiendl, Jan a Wiedlová Zdena: „Komentář“. Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 787–831.).

⁶⁵ Srov. Málková, Iva: *František Hrubín z archivních fondů*. Host, 2011, Brno, s. 59–68.

⁶⁶ Z Hrubínových literárních vzpomínek zachycených v knize *Lásky víme*, že se mladému básníku láska s poezií mísily, že je objevoval společně. Proto vzpomínající subjekt díla hovoří o poezii takto: „milujeme se vášnivě, bez rozumu s poezií: úsvity nás drtí, slunce je vždycky kruté a z luny jde strach.“ (Hrubín, František: *Lásky*. Československý spisovatel, Praha, 1967, s. 33–34.) Jeho slova vyjadřují okouzlení podobné zamilovanosti, které není založeno na rozumovém zkoumání. Tento pól vnímání poezie lze pozorovat také v první autorově vydané knize.

Živelné dimenzi básnického umění (a přeneseně také lásky) lze částečně porozumět prostřednictvím tezí Henriho Bremonda, dle něhož je opravdová poezie poezí pro poezii čili nemá žádné další určení (didaktické, rétorické, ...). K Bremondovu pojetí se hlásili redaktoři shromáždění kolem čtvrtletníku *Poesie*, v němž Hrubín některé své verše publikoval. Polemicky se vůči této koncepci stavěli Bedřich Fučík a Miloš Dvořák,⁶⁷ jejichž názorům Hrubín v dalších letech popřával sluch, jak dokládá např. jeho korespondence s Janem Zahradníčkem.⁶⁸ Náзор na Bremondovu koncepci však nelze brát jako jednoznačné kritérium příslušnosti k určitému okruhu. Pro naši interpretaci je významné, že jak v Hrubínových verších, tak v Bremondově pojednání má poezie moc sama o sobě⁶⁹, není zcela kontrolována člověkem, je spojena se sférou temna, s oblastí pudů, ale je též sférou zrodu nejvyšších vznětů. Bremond deklaruje, že poezie není záležitostí rozumu, není vázána na povinnost mít nějaký význam. Důležité je rovněž jeho tvrzení, že jednohlasnost, souzvuk, rytmus probouzejí v člověku vzpomínku na nedokonalý a těkavý obraz vesmírné harmonie. Ona temná nevyzpytatelnost nevyznívá nikterak děsivě, naopak je snad paradoxně útěšná.⁷⁰ V tom se situace fikčního světa Hrubínovy prvotiny liší. Verše totiž nechávají zaznít především úzkost z živelné neuchopitelnosti.

U Hrubína je onen živelný rozměr poezie doplněn dimenzí, pro níž je klíčový důraz na slovo. Poezie se totiž váže též k rozumovému poznání. (srov. s. 10). Není jen živlem, který rytmem vládne slovům, ale i paměti. Tuto dimenzi můžeme v intencích Hrubínových veršů nazvat světlou. Její spojení se slovy ji přibližuje okruhu autorů a kritiků (zejména kolem časopisů: *Tvar a Listy pro umění a kulturu*), jejichž duchovní základnou byl katolicismus s jeho světonázorovým rámcem. Pro tyto umělce a kritiky nabývalo básnické slovo mytické platnosti. Můžeme zmínit již připomínané Bedřicha Fučíka a Miloše Dvořáka, kteří chápali básnické slovo jako nadané duchovní mocí. Vymezovali se v tomto ohledu vůči pojetí *Devětsilu*. Teige považoval za základní jednotku poezie nikoli slovo, ale písmeno, čímž odkazoval k dadaistické hře se znaky.⁷¹ Zatímco pojetí mytologizující slovo básníkově nám pomůže porozumět oné světlé dimenzi poezie z Hrubínovy prvotiny, Teigeho náhled nelze vzít v potaz. U Hrubína jde totiž o živelnost odlišnou, vzdálenou nezávazné hře.

⁶⁷ Srov. Bauer, Michal: „Prostor spásy i prázdna.“ In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny* 2. Academia, Praha, 2014, s. 203–204.

⁶⁸ Srov. Windel, Jan a Windlová, Zdena: „*Ve znamení jadis...*“. Pisotorius a Olšanská, Příbram, 2018.

⁶⁹ Srov. Šalda, František Xaver: „Henri Bremond“. Bremond, Henri: *Čistá poezie*. Orbis, Praha, 1935, s. 19.

⁷⁰ Srov. Bremond, Henri: *Čistá poezie*. Orbis, Praha, 1935, s. 28–98.

⁷¹ Srov. Wiendl, Jan: „Syntézy v poločase rozpadu.“ In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny* 2. Academia, Praha, 2014, s. 361–366.

Napětí mezi různými podobami lásky a poezie vede nezřídka k pocitu úzkosti. Jejich temná stránka může mít posvěcující (Bremond), ale též demonizující dopad. Předestřená sémantická ambivalence souvisí s tím, jak jsou aktualizovány biblické obrazy. Ty jsou zdrojem zneklidnění. V tomto smyslu předznamenává celou sbírku velice vhodně motto vzaté z Apokalypsy: „A jméno hvězdy té je Pelyněk.“ (s. 5) Neklid pramení mimo jiné ze zapojování biblických obrazů do nezvyklého, axiologicky ne zcela kompatibilního, kontextu. Proto vyjdeme z analýzy biblické obraznosti. Jejím prostřednictvím se pokusíme nahlédnout na ony protichůdné dimenze lásky a poezie.

Způsob zapojení biblického obrazu do celku básnického textu lze ukázat na příkladu básně Po potopě:

„Kladu svou lítost na tvůj klín a ústa,
když blízkostí tvou ožívá,
ona tvé ruce zapouští a vrůstá
v radostnou noc, jež lásce radívá.

A tělo mé, tak horoucí, až chřadne,
již na tvůj souhlas nečeká
a chce to tvé – to, jež mou krví vládne
tak jako luna mořem zdaleka.

Až po potopě, sladší čím dál více,
vlna mých rukou opadne,
tvé ňadro nám jak bílá holubice
bezpečnost všeho světa uhádne.“ (s. 8).⁷²

Báseň čerpá svou obraznost mimo jiné z biblického vyprávění o potopě. Sám název nás k tomuto závěru ještě neopravňuje. Až do konce druhé strofy se navíc nesetkáme s ničím, co by připomínalo jakoukoli potopu či třeba jen vodu. Přirovnání z konce druhé strofy připodobňující přitažlivost ženy pro muže k závislosti pohybu mořských vod na měsíci také neevokuje biblický kontext. K němu zřetelně poukáže až poslední strofa, kde je zmíněna opadnuvší potopa a bílá holubice. Každý motiv či obraz je do jisté míry autonomní a má sám o sobě nějakou historii, s níž vstupuje do nového kontextu, takže bytí je užít v jiném významu, vždy si v sobě nějakým způsobem uchovává i význam původní, čímž výrazně dynamizuje sémantiku nového textu. V Hrubínově básni je potopa, v Genesi chápaná coby následek lidských hříchů, zjednodušeně řečeno negativně, charakterizována adjektivem sladká. Na první pohled se může zdát, že motiv potopy je užít pouze ornamentálně, bez sémantického dopadu na vyznění textu. Při důkladnějším čtení však zjišťujeme, že tomu tak není. Výrazným

⁷² Tímto způsobem odkazujeme k vydání Hrubínových veršů: Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010.

rysem biblického obrazu potopy je souvislost s proviněním. Bůh ztrestal lidstvo potopou, smetl hříšníky z povrchu zemského. Před smrtí zachránil pouze spravedlivého Noema s rodinou a zástupce živočišné říše (Gn 6-10). Obraz obohacuje téma milostné lásky o rozměr viny.

Příznačně je třetí strofa, v níž jsou opadání vod a bílá holubice zmiňovány, v budoucím čase, zatímco předchozí dvě strofy, které nás staví do situace viny, jsou v přítomnosti. Rozdíl v užití gramatického času se podílí na stupňování napětí, které do textu vnesl starozákonní obraz potopy. Jedná se totiž o radostnou milostnou báseň, jejíž axiologii zdynamizoval právě biblický obraz. Jeho ztvárnění lze vnímat ve dvou etapách, přičemž první – potopa samotná – je pouze náznaková, vyjádřena v přítomném čase, zatímco druhá – opadání potopy – je vyjádřena explicitně, zato však ve futurum, které zakládá určitou distanci fikčního světa od významu smíření. Závěr básně Po potopěsoučasně relativizuje možné spojení milostné lásky s motivem hříchu. K bílé holubici, která přinesla do Noemovy archy radostnou zvěst o opadání vod, je přirovnáno ňadro milenky. Lyrický subjekt je vnímá jako ujištění o bezpečnosti světa.

Toto rozštěpení tématu lásky, které je patrné již z výše řečeného, se zřetelněji ukazuje např. v básni Průchod hvězdy. Nacházíme zde obraz skály, v němž lze rovněž rozpoznat biblické východisko. Skála může v biblické tradici nést význam kamene úrazu, místa ztroskotání. Ve verších psaných ve druhé osobě jednotného čísla lyrický subjekt vyzývá svou milenku:

„Roztříšti se o skálu únavy,
spánkem bys zasněžila jako pěnou,
vždyť jinak vlna těl nám vyplaví
znova tu hořkost, bárku potopenou.“ (s. 14)

Ono roztříštění, navzdory tomu, jaký význam evokuje slovo jako takové, představuje únik před hořkostí. Obraz skály zde figuruje jako součást genitivní metafory. Ke skále je přirovnána únava, ovšem užití genitivní metafory převrací sémantickou hierarchii tím, že ona únava, která se nabízí jako výchozí zkušenost, pouze rozvíjí substantivum skála. Toto substantivum také svou sémantikou koresponduje se slovesem „roztříšti“. O genitivních metaforách budeme hovořit později. Nyní zůstaňme u gramaticky akcentovaného obrazu skály, konkrétně u jeho biblického základu. Skála je ve starozákonním kontextu nositelem významu bezpečí, úkrytu. Proto k ní bývá přirovnáván Hospodin. V citované básni je nicméně situace komplikovanější. Skála je sice symbolem úkrytu před hořkostí, ovšem milenka je vyzývána, aby se o skálu únavy roztříštila. Roztříštění se o skálu má přitom odlišné biblické

konotace: v popředí se nyní ocitají významy pevnosti. Bůh je připodobňován ke skále či kameni, o který se ten, kdo jej odmítne, roztříští.⁷³ V jediném Hrubínově obraze se propojují dvě krajnosti vyrůstající z biblického zdroje: skála jako útočiště a skála jako kámen úrazu. Vzniklé sémantické napětí se podílí na ambivalenci ztvárnění tématu milostné lásky. Spánek je jednak útočištěm milenců, v němž se mohou skrýt před hořkostí, kterou by bdíce pocítili,⁷⁴ ovšem současně je kamenem úrazu hrozícím odcizením, neboť ve spánku zůstává každý sám.

Obrazu skály v souvislosti se spánkem užil i Jan Zahradníček ve svém *Návratu*: „spánek mě zalévá jak moře skálu“.⁷⁵ Skála zde znamená pevné útočiště. Člověk se propadá do spánku, ale neztrácí se v něm. Na rozdíl od Hrubínova textu, v němž byly biblické souvislosti zdrojem axiologického neklidu, ve zmiňované básni Zahradníčkově nedochází k aktualizaci ambivalencí přítomných v daném obraze.

Vraťme se však k obrazu skály a tématu lásky v Hrubínově sbírce. Láska má různé podoby:

„Řekni nocím, které po závratí
zavřem do srdce jak do skály,
ať nám aspoň trochu lásky vrátí
z vášně, s kterou jsme je počali!“ (s. 16)

Zatímco v těchto verších je noc živlem lásky, na jiných místech je den se svým světlem vnímán jako zlý (srov. s. 12), kteréžto pojetí je v literatuře přítomno již od antických dob, kdy své výčitky jitřence přednášel milenec z Ovidiovy básně.⁷⁶ U Hrubína je situace komplikovanější. Noc není vnímána jednoznačně pozitivně ani pouze negativně. Vždyť je živlem vášně, která zanechává úzkost, tmu v srdci, vášně, v níž se může láska ztratit. Je proto třeba odlišit lásku erotickou spojenou s nocí a vášní a lásku přátelskou. Nejedná se o opozici v přísném slova smyslu, neboť jak ukazují citované verše, jedna podoba lásky s tou druhou úzce souvisí: Láska erotická vyrůstá z přátelské, avšak její živelná síla lásku přátelskou ohrožuje.

S tematizací různých dimenzí lásky se setkáváme též ve *Tvém hlasu* Josefa Hory, přestože v této sbírce není milostné téma tolik akcentováno. I u Hory je kontrast dvou podob milostného citu ztvárněn opozicí světla a tmy. Tento kontrast však není tak striktní, jako

⁷³ Prorok Jeremiáš vyzývá obyvatele Moábu, aby opustili svá města a před hrozící zkárou se skryli na skalisku (Jer 48, 28). Srov. Léon–Dufour, Xavier a kol.: *Slovník biblické teologie*. Velehrad–křesťanská akademie, Řím, 1991, s. 426–427.

⁷⁴ Připomeňme podobnou výpověď veršů Zahradníčkovy prvotiny: „Studně spánku plné balzámu zvolna se otvírají“ (Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 33).

⁷⁵ Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 103.

⁷⁶ Srov. Ovidius: *O lásce a milování*. Svoboda, Praha, 1990, s. 50–52.

u Hrubína. Světla dimenze lásky souvisí s rukou a tváří, které charakterizují konkrétní lidskou jedinečnost. Proti nim stojí láska vášnivá, pudová vážící se ke krvi, spojená s temnotou a nocí. Příznačně tato erotická láska zastírá tvář, tedy individualitu.⁷⁷ To nám pomůže porozumět obavě lyrického subjektu v Hrubínových verších, obavě, že láska ve své komplexnosti předpokládající jedinečnost konkrétního člověka, může být překryta vášní akcentující pudový rozměr individualitu stírající.

Erotická láska se v Hrubínově (podobně jako v Horově) sbírce často pojí s obrazy krve,⁷⁸ jež mají silný archetypální základ, který je koncentrován ve vědomí, že vyteče-li nějaké živé bytosti krev, umírá. Krev se v myšlení člověka staré doby váže k fyzické síle, nikoli k intelektu či emocionalitě. V biblických vrstvách obrazu krve je pro náš výklad podstatný rozměr smiřování.⁷⁹ V řeckém myšlení byla krev spojována s plozením a lidskou citovostí.⁸⁰

Ve *Zpíváno z dálky* se obrazy krve váží k lidské tělesnosti, k tělesnému rozměru milostné lásky (např. srov. s. 8.). Jejich výraznou vlastností je dynamičnost: krev proudí, tepe, pění, je horká. Navíc se pojí s temnotou. Jsou tak akcentovány staré vrstvy obrazu krve: její spojení se životem, tělesností. Podobné sémantické působení pozorujeme u obrazů krve rozvíjejících téma poezie: je skrze ně vyjádřen živelný rozměr básnického umění. Prostřednictvím motivu tepu krve je poukazováno k rytmu,⁸¹ je zdůrazněna představa rytmu jako živlu, jenž se vymyká básníkovu raci, které vládne sféře slov. Rytmus vychází z předvědomých vrstev člověka, uplatňuje se emotivně a je spojen s tělesností.⁸²

Motivy krve vyjadřují unikavost poezie. Básník ji nemá zcela ve své moci. Z tohoto vědomí pramení úzkost, ovšem v určitých momentech také pocity útěchy. Nevědomý rozměr poezie se může jevit jako útočiště. (srov. s. 39) Za znepokojivou lze naproti tomu v určitých ohledech považovat onu se slovy spojenou světlou dimenzi, která předpokládá vědomí plynutí času a neodvratnosti zániku.

Dalším biblickým obrazem, který se podílí na axiologické dynamizaci veršů, je obraz „vyhnaných synů Evy“:

„Na spící domovy,
vyhnaní synové,

⁷⁷ „Nad rukou zdráhavou / plá žádostivá zář / a plachty krve jdou / přes ozářenou tvář.“ (Hora, Josef: *Struny ve větru. Tvůj hlas. Domov*. Vyšehrad, Praha, 2017, s. 67.)

⁷⁸ „A tělo mé [...] chce to tvé – to, jež mou krví vládne“, „Slyšíš krev, milý můj?“, (s. 8, 9)

⁷⁹ Srov. Heller, Jan: *Tři svědkové*. OIKOYMENH, Praha, 1995, s. 20–25.

⁸⁰ Srov. Léon–Dufour, Xavier: *Slovník biblické teologie*. Velehrad–křesťanská akademie, Řím, 1991, s. 186.

⁸¹ „Buď pozorná a nepřevrhni tmu / na bílý papír skrání, / temný tep jejich složí do rytmu / má slova, jež se brání.“ (s. 35).

⁸² Srov. Sokol, Jan: *Rytmus a čas*. OIKOYMENH, Praha, 1996, s. 245–246.

ve váňku kovovém
nasadíte teskné struny,

ty, čase hladový,
rozlom chléb marnosti
nad černým hřbitovem,
nad džbánem s pěnou luny!“ (s. 20)

Obraz „vyhnaných synů“ pochází z líčení prvního hříchu lidí, ovšem konkrétní slovní spojení, odkazuje ke staré a hojně užívané křesťanské modlitbě, jejíž latinský incipit zní *Salve Regina*⁸³: „Zdrávas Královno, matko milosrdenství, živote, sladkosti a naděje naše, buď zdráva! K tobě voláme, vyhnaní synové Evy, k tobě vzdycháme, lkajíce a plačíc v tomto slzavém údolí. A proto orodovnice naše, obrať k nám své milosrdné oči a Ježíše, požehnaný plod života svého, nám po tomto putování ukaž, ó milostivá, ó přívětivá, ó přesladká Panno Maria!“. Text modlitby rozvíjí starozákonní obraz vyhnání lidí z ráje. Modlící se charakterizuje jako potomek Evy, který žije ve světě plném utrpení. V kontrastu k němu je zmiňována Panna Maria, jejíž vznešenost je vyznávána hned na počátku modlitby. Mluvčí Marii prosí, aby mu po skončení neveselého pozemského života, který je označen jako putování, dala pohledět na Ježíše. Hrubínova báseň tematizuje smrt, jejíž vědomí je posilněno i odkazem k citované křesťanské modlitbě. Svět se v této básni skutečně jeví jako „slzavé údolí“. Atmosféra básně koresponduje s lidskou perspektivou přítomnou v *Salve Regina*. Příznačné je, že v Hrubínově textu schází oslavování Bohorodičky a prosba k ní, dokonce jakákoli zmínka o ní. Verše postrádají nadějnou perspektivu. Vyhnanství coby trest Adama a Evy, který dopadl na celé lidské pokolení, není vyváženo příslibem vykoupení. Z této situace se však, dle Hrubínovy básně, rodí poezie, jež není modlitbou ani reflexí hříchu člověka, nýbrž melancholickým pohledem na ztrátu.

S obrazem vyhnaných synů Evy se setkáme v mladší básni Josefa Hory ze sbírky *Tonoucí stíny*. I u Hory se pojí s melancholickým ohlédnutím:

„Plačte jen, oči jediné vy,

⁸³ Autorství modlitby není bezpečně známo. Španělskou kronikou z 12. století je biskupu Petru z Compostelly připisováno její přeložení z řečtiny. Přičítána bývá svatému Atanášovi či svatému Janu z Damašku. Dle středověkých legend zase kupříkladu naučili text modlitby svatého Bernarda přímo andělé. Její úplné znění však nacházíme již ve starších rukopisech. Největší nárok na autorství má mnich Hermannus Contractus. Ve 12. století byl tento hymnus zpíván v klášteře v Cluny, později cisterciáci zavedli dodnes platný obyčej zpívat jej po skončení recitace večerních žalmů. V období reformace se pochopitelně ozývaly hlasy také proti této modlitbě. Dokonce je doložená snaha převést ji do mužského rodu, aby se stala modlitbou k Ježíši Kristu. V době barokní byla oblíbeným námětem rozjímání a kázání. V roce 1884 zavedl papež Lev XIII. zvyk modlit se jí po mši. V době moderní napsal úvahy na slova modlitby Jaroslav Durych. (Srov. Špidlík, Tomáš: *Prameny světla*. Refugium Velehrad–Roma, Velehrad, 2000, s. 515–516.)

my radujem se z vašich želů,
mstivými meči archandělů
vyhnání synové my Evy
v svět,
jenž jenom z krve snů a matek zkvet.“⁸⁴

K Salve Regina se verše zase hlásí oním vžitým souslovím „vyhnání synové Evy“, které básník aktualizoval vložení „my“, čímž zdůraznil svou přináležitost k takto pojímanému lidstvu. Horovy verše však vstupují s židovsko-křesťanskou tradicí, z níž daný obraz pochází, do polemiky. Oproti biblickému textu, který hovoří o plamenném meči (srov. Gn 3, 24), zmiňují verše meče mstivé, čímž negativně hodnotí Boží rozhodnutí člověka do zahrady již nepustit. Trestem pro zhřešivší ženu byly bolesti spojené s porodem. Lyrický mluvčí je naproti tomu vnímá jako cestu rozvoje lidstva. Snad až provokativně klade paralelu mezi mateřskou roli žen a sféru snů. Vidíme, že Hora polemizuje s významy lidského provinění, které v sobě obraz vyhnání synů nese.

Přesto se ve sbírce následující (*Dvě minuty ticha*) knihou Genesis znovu inspiroval. Lyrický mluvčí se rozpomíná na své mládí, nakonec si vzpomene také: „na praskot tmy, a na jablka pád / do zahrady, v níž syčel černý had.“⁸⁵ Z biblické scény zůstává v básni pouze samo od sebe padající jablko a had. Verše můžeme opět chápat jako polemiku s židovsko-křesťanským pohledem na dědičný hřích. Skutečnou vinou je v Horových sbírkách provinění bohatých vůči chudým.⁸⁶

Můžeme shrnout, že ačkoli čerpali Hrubín i Hora svou obraznost ze stejného pramene, vyjádřili skrze ni různé významy. Zatímco Horovy verše polemizují s biblickým pojetím viny, ve verších Hrubínových užitý biblický obraz obohacuje ztvárňovaná témata (poezie a láska) o význam provinění.

Provinění s láskou i poezií pojí na více místech Hrubínových veršů. Za povšimnutí v tomto kontextu stojí postoj lyrického mluvčího:

[...]
„Ať se krev naše zaposlouchá v růst,
ať podle něho pění,
ty tmavá hvězdo, dívkou světlých úst
smlč naše provinění!

Opři se naším slovem o závrať
zlátnoucí ve vínech,
z horkého nitra dále svých nám vrať
naš zadržovaný dech!“ (s. 38)

⁸⁴ Hora, Josef: *Tonoucí stíny*. Československý spisovatel, Praha, 1964, s. 74.

⁸⁵ Hora, Josef: *Dvě minuty ticha*. Fr. Borový, Praha, 1934, s. 30.

⁸⁶ Srov. např. Hora, Josef: *Tonoucí stíny*. Československý spisovatel, Praha, 1964, s. 21, 117.

Téma milostné lásky je v těchto verších zastoupeno obrazem dívky se světlými ústy, téma poezie zase obrazem slova. U obou je zmiňována jejich dimenze vážící se ke světlu. V opozici k ní stojí dimenze živelná spojená s krví a vinou, kterou lyrický subjekt touží překonat. V této snaze se obrací ke „tmavé hvězdě“, oslovuje ji, čímž odkazuje k melancholickému obrazu „černého slunce“ – s jemu podobnými se setkáme v Hrubínově poezii mnohem později. V kontextu této básně je melancholie spojena s poezií a milostnou láskou, ale také s obrazem dálky. Příznačný je postoj lyrického mluvčího k vině: lyrický subjekt se nekaje, nežádá odpuštění a neslibuje nápravu, nýbrž pouze touží vinu zatajit.

Smlčení viny je tematizováno prostřednictvím působivého obrazu dívky světlých úst. Podobný obraz nacházíme také v prvotině Jana Zahradníčka, v *Pokušení smrti*:

„Kající světlo velké lítosti vkrádá se do paměti
A dívky pod závoji míšenky zrozené z našich nocí a dní
strašně změněné procházejí soumrakem spánku
pečetí rtů střežíce chmurná tajemství.“⁸⁷

U Hrubína předchází zmínce o oné dívce výzva krvi, již lze rozumět, coby výzvě živelnosti, aby se ztišila k reflexi. Zahradníčkovy verše pocházejí z básně Krev.⁸⁸ Krev se vztahuje k životu člověka, souvisí s obrazy plynutí času, dále s obrazy zkaženosti a hniloby („Má pokažená krev nenasytně střebá zhoubné jedy“)⁸⁹. Podobně jako u Hrubína i u začínajícího Zahradníčka odkazuje krev k temným stránkám lidské existence. U Zahradníčka rovněž nacházíme vyjádření těchto temných rozměrů bytí skrze opozici světla a tmy. Vraťme se však k výchozím obrazům: u Hrubína souvisí ona dívka s temnou hvězdou, u Zahradníčka se dívky váží k soumraku a spánku. V básni Hrubínově má dívka smlčet provinění, u Zahradníčka zase střeží „chmurné tajemství“. V obou případech je zřejmá souvislost dívky či dívek s nocí a s možností nevyslovení viny. Obraz mladé dívky coby symbolu chudoby, pokory, čistoty, ale též milostné lásky až smyslůstnosti je typický pro literární dílo Jaroslava Durycha.⁹⁰ Podobnou rozpolcenost, byť ne tolik akcentovanou, shledáváme též

⁸⁷ Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 15.

⁸⁸ Doplníme, že obraz krve je u raného Zahradníčka skutečně hojný. V básni, z níž jsme citovali, je vyjádřen dokonce prostřednictvím výrazu spojeného s tělesností v lékařském slova smyslu (krvinky). Právě užívání fyziologismů spolu s přítomností nekrofilních motivů lze přičíst vlivu expresionistického básníka Georga Trakla. Srov. Bednářová, Jitka a Trávníček, Mojmir: „Komentář“, Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 789–790.

⁸⁹ Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 15.

⁹⁰ Srov. Bauer, Michal: „Prostor spásy i prázdna.“ In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny* 2. Academia, Praha, 2014, s. 194.

ve verších Hrubínových i Zahradníčkových. Dívka či dívky v nich totiž stojí „nad“ či „mimo“ vinu, a současně se pojí s temnotou, tedy s živlem milostné lásky.

Vyjděme ze skutečnosti, že v obou případech je mlčení chápáno jako vlastnost dívčiných rtů, které jsou v případě Zahradníčkových veršů přirovnány k pečetí. V biblické tradici pečeť jednak vyjadřuje vlastnictví osoby, která ji otiskla, a jednak signalizuje zákaz vstupu na území. Otisk pečeti je podpisem, který slouží k ověření dokumentu či k vyjádření jeho nedotknutelnosti. Boží pečeť je symbolickým i poetickým vyjádřením Hospodinova panování nad lidstvem i dějinami. V našem kontextu je významné, že zapečetit může Bůh též hříchy: „než bude skoncováno s nevěrností, / než budou zapečetěny hříchy, / než dojde k zproštění viny, / k uvedení věčné spravedlnosti, / k zapečetění vidění a proroctví, / k pomazání svatyně svatých.“ (Dan 9, 24)⁹¹ V citovaných verších rezonuje především moment odpuštění hříchů. Starozákonní obraz zapečetění hříchů přitom vyjadřuje ono odpuštění vin v podobných významových nuancích jako verše obou básníků. Domníváme se totiž, že ukrytí viny pod pečeť se více podobá touze po smlčení než například obrazu obmytí od hříchu beránkovou krví, který v sobě nese naději na úplné překonání viny, na její vymazání. Pečeť, explicitně zmíněná Zahradníčkem, má přikrýt provinění, explicitně pojmenované Hrubínem. V obou případech vyjadřují verše touhu po překonání provinění spojovaného s obrazy temnoty a krve.

V pojednávaných básních nacházíme ještě další, pro Hrubína klíčový, básnický obraz: obraz dálky. Hrubínova báseň vrcholí prosbou: „ty tmavá hvězdo [...] z horkého nitra dálek svých nám vrať / náš zadržovaný dech!“ (s. 38) Báseň Zahradníčkova končí slovy: „Mé ruce napodobují slavnostní záchvěv umírajících / laskajíce zimomřivé květiny dále.“⁹² Hrubínovy verše vyjadřují na rozdíl od Zahradníčkových distanci od „dálků“. Jedná se o zásadní odlišnost. Bude proto nezbytné věnovat se podrobněji obrazu dálky ve verších obou básníků.

S obrazem dálky se v rané tvorbě Jana Zahradníčkasetkáme hojně. V *Pokoušení smrti* se váže k otevřené volné krajině.⁹³ Častěji se však stává symbolem odloučenosti, oddělenosti, zakrytosti. Dálka je v procesu zakrývání a oddělování většinou aktivním činitelem: to ona odděluje např. lyrický subjekt od ostatních lidí.⁹⁴ Tento obraz též funguje jako člen opozice domov vs. dálka, přičemž lyrický subjekt sám sebe situuje do dálky.⁹⁵ Slouží dále k vyjádření

⁹¹ Srov. Léon–Dufour, Xavier a kol.: *Slovník biblické teologie*, Velehrad–křesťanská akademie, Řím, 1991, s. 316–317.

⁹² Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 15.

⁹³ Srov. Tamtéž, s. 54.

⁹⁴ „jejich obličej byly zakryté dálkou“. (Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 16.)

⁹⁵ Srov. Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 40.

pocitu smutku.⁹⁶ V následující sbírce *Návrat* přetrvává sémantické vyznění obrazu dálky coby distance. Objevuje se však také paralela dálek a krve: obé svým ubíháním symbolizuje uplývání lidského života.⁹⁷ Dálka je spojena s blouděním, ovšem lyrický subjekt si od tohoto jejího významu udržuje odstup. Již není bloudícím, ale tím, kdo se za ahasvery modlí.⁹⁸ Vidíme tak, k jakému posunu mezi první a druhou sbírkou Jana Zahradníčka došlo. Klíčová je skutečnost, že ve druhé Zahradníčkově knize je obraz dálky výrazněji spojen s krajinou, jejíž ztvárnění doznává změn, které se pochopitelně promítají i do tohoto obrazu. Autorský subjekt začíná budovat později rozvinutý koncept sakrální krajiny, čemuž odpovídá i pojetí dálky: „a dálky klekající jdou se pomodlit“.⁹⁹ Obraz dálky se také stává součástí ztvárňovaných ambivalencí (otevřeného a uzavřeného prostoru, vnějšího a vnitřního světa, povrchu a hloubky, hmoty a nehmotnosti, ...) coby výrazu paradoxně ambivalentního prožitku a pocitu stvořeného světa a člověka v něm.¹⁰⁰

Pro Hrubínův debut: *Zpíváno z dálky*,¹⁰¹ je obraz dálky, jak dokládá název samotný, skutečně klíčový. První slovo titulu je součást přísudku (být zpíván), zatímco slovo druhé je přísně lingvisticky vzato příslovečné určení místa. Naší interpretaci by však spíše odpovídalo příslovečné určení způsobu. Obraz dálky je spojen, tak jako u Zahradníčka, s otevřenou krajinou a širým nebem (srov. s. 26). Nejsou zmiňovány žádné meze této krajiny, nýbrž pouze její „nitro“ (srov. s. 38). Limitem dálky je smrt. (srov. s. 40) Ukazuje se tedy, že význam obrazu překračuje jeho krajinný aspekt. Dálka souvisí s temnotou a živelností (srov. s. 10). Pojí se také s hříchem a vyhnanstvím, které do veršů vnesl obraz vyhnaných synů Evy. Obrazu dálky lze rozumět coby obrazu člověkem nepodmaněné krajiny, která je okouzlující a nebezpečná. Krajiny, do níž raně křesťanští poustevníci odcházeli zápasit s démony, krajiny, kterou křesťané pozdějších dob postupně sakralizovali (stavby kaplí, božích muk, ...).

V Hrubínově debutu je překonání dálek vyjádřeno v titulní básni, a to ne prostorově, ale existenciálně: verše jsou situovány do noci, ovšem nikoli do noci milostné lásky, ani ne do noci poezie, nýbrž do noci úzkosti, k níž se však lyrický subjekt staví odhodlaně. Ve verších se opět setkáme s opozicí světla a tmy vážící se na různé dimenze poezie a milostné lásky. Motiv viny je nyní doplněn motivem očisty:

⁹⁶ Srov. Tamtéž, s. 53.

⁹⁷ Srov. Tamtéž, s. 67, 71.

⁹⁸ Srov. Tamtéž, s. 94.

⁹⁹ Tamtéž, s. 100.

¹⁰⁰ Srov. Vojvodík, Josef a Wiendl, Jan: *Jan Zahradníček (Poezie a skutečnost existence)*. Institut pro studium literatury, Praha, 2018, s. 85.

¹⁰¹ Z Hrubínova vzpomínkového díla *Lásky* se dovídáme, že sbírka autorem pojmenovaná *Slib*, dostala tento nový titul od nakladatele Viléma Závady. (Srov. Hrubín, František: *Lásky*. Československý spisovatel, Praha, 1967, s. 68.)

„Co to z nás smýval
ten světlý přival,
že vody tekoucí,
u kterých poutník dálku zpíval,
stanuly horoucí.“ (s. 34)

Motiv poutník je spojený s krajinou a v této básni s poezií. Dálka přitom neodkazuje pouze k vnějšku, ale také do nitra člověka, kde podobně jako v krajině probíhá zápas s démony, ale též s temnou stránkou poezie a lásky. Báseň pokračuje:

„Za zlatým zrnem létavice
syčí jen dlouhá osina.
I ten, kdo měl a nemá více,
tak jako jiní usíná.

Jak jiní spáči
svá vína stáčí,
a kdo z nich upije,
ach tomu dálky nepostačí,
ach ten je přežije!“ (s. 34)

V reáliích krajiny (zrno a osina) lze spatřit létavici, kometu odkazující k novozákonnímu vyprávění o narození Ježíše Krista: hvězda upozornila pohanské mudrce, že se v Izraeli narodil spasitel světa. Současně báseň vrcholí existenciálně vyjádřenou vizí překonání dálek.

Vidíme, že rozdílné vyznění básní Jana Zahradníčka (laskání dálky) a Františka Hrubína (touha vymanit se dálce) odpovídá odlišnému vývoji tohoto obrazu v jejich dílech. U obou souvisí obraz dálky s vinou. Lyrický subjekt Hrubínův hovoří o možnosti existenciálního překonání dálky, zatímco ve verších Zahradníčkových se, byť zatím pouze útržkovitě, setkáváme s tím, že je dálka spolu s krajinou sakralizována, její axiologická výpověď je změněna.

Vraťme se ještě k Hrubínovu obrazu létavice. Z možných synonym oné betlémské hvězdy (např. kometa, vlasatice, ...) je užito právě ne zrovna tradičního slova „létavice“, jehož kořen „lét“ jej spojuje s dalšími slovy, která v sobě nesou význam létání. Obraz létavice, který přináší do veršů motiv naděje, překvapivě neakcentuje vlastnost světla, s kometou jednoznačně spojenou, nýbrž možnost pohybu, a to dokonce dosti dynamického. To odpovídá jeho novozákonnímu základu. V evangeliu sv. Matouše totiž čteme: „A hle, hvězda, kterou viděli na východě, šla před nimi, až se zastavila nad místem, kde bylo to dítě.“ (Mt 2, 9) Význam naděje se v Hrubínově básni objeví jen na okamžik, vzápětí je zpochybněn. Tato

naděje, kterou do textu vnáší obraz létavice, má charakter cesty, vedení k cíli, čímž je významově podtrženo označení básníka coby poutníka.¹⁰² Motiv poutníka neodkazuje pouze k máchovskému dědictví, ale též ke křesťanské tradici poutí.

Téma milostné lásky (srov. s. 16) i poezie rozvíjí též obraz pramene ze skály:

„Marně noc, skála, pramen poezie
chce uvolnit ze svého sevření
tomu, kdo stéblem úzkosti z něj pije,
a pro nás, kteří jsme mu zapřeni.
[...]
zticha noc, skálu, rozmělnují světla,
jen naše černá srdce zůstanou
a do nich z dálky, jež náš pohled hnětla,
sáhne lítost pro tmou žádanou.“ (s. 10)

Tento obraz pochází z knihy Exodus (17, 1-7). Izraelité, kteří vyšli z Egypta, putovali pouští a žíznil. Naléhali proto na Mojžíše, aby jim dal pít, a reptali proti němu. Mojžíš jim vyčetl, že pokoušejí Hospodina, nicméně jej o vodu pro lid prosil. Bůh mu řekl, ať udeří holí do skály. Když tak učinil, ze skály vytryskl pramen a lid utišil žízeň. Pramen ze skály vypovídá o Boží milosti na pozadí lidské slabosti. V Hrubínově básni je vodou poezie, skálou noc. Sledujeme prolínání různých konceptů poezie, onoho spojovaného se světlem a slovy a toho, který souvisí s tmou, živelností, a také s vinou. Na rozdíl od biblického zdroje obrazu voda ze skály netryská, zůstává v ní zavřena.

Z mnoha úhlů se nám otevřel pohled na opozici temné a světlé dimenze básnického umění. Výklad však zatím sledoval především onu dimenzi temnou, případně její vztah k dimenzi světlé. Na závěr jej musíme doplnit. K onomu rozměru básnického poslání, který se váže ke světlu a slovům, neodmyslitelně patří reflexe dějin. V pojednávané sbírce zaznívá pouze ojediněle, a navíc je její znepokojivost vždy vzápětí potlačena. V básni Zpěv doby čteme:

„Já ve vás někde zaúpěla
i chcete přeslechnout, [...]
Jen zvíře, pták a modré listí

¹⁰² S obrazem komety (létavice či vlasatice) se setkáváme také v prvotině Jana Zahradníčka. Zde však zcela postrádá rozměr naděje, naopak stává se prostředkem k vyjádření neuspokojivého stavu duše lyrického subjektu: „Má účes děsných vlasatic / jež věštívají neštěstí“ (Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 51). Ačkoli při prvním čtení vyvstane podezření na podobnost obrazu Hrubínovy „létavice“ se Zahradníčkovými „vlasaticemi“, již skutečnost užitého gramatického čísla napovídá, že se jedná o pouhé zdání. Jednotné číslo v Hrubínových verších posiluje odkaz na evangelní vyprávění, v němž mudrcům ukazovala cestu jediná a zcela jedinečná hvězda. Množné číslo u Zahradníčka nabízí souvislosti s lidovou tradicí, která vnímala určité úkazy na noční obloze jako předzvěst neštěstí.

neví o ničem.
Dávejte si jim písně čísti,
zkoušejte ke kráse klíč za klíčem“ (s. 43).

Vyčítavý osten je však v závěru básně otupen.¹⁰³ Sledujeme vzájemné vyvažování harmonie nevědomé přírodní krásy, pevnosti formy a lidského vědomí. Příznačně obviňuje promlouvající „doba“ své lidské posluchače, že se jí snaží přeslechnout. Podobně toužil lyrický subjekt po smlčení viny, nikoli po jejím odpuštění či snad odčinění. V těchto detailech se vyjevuje významný rys Hrubínových veršů: od samého počátku se vyhýbají přímému střetu.

Na rovině tematické můžeme v Hrubínově prvotině sledovat axiologicky dynamické procesy, které vnáší do ztvárněných témat napětí prostřednictvím obrazů kořenících v biblické tradici. Viděli jsme, že ačkoli jsou často užity v kontextech netypických a mohou působit jako básnická dekorace, podílejí se významně na sémantické dynamizaci veršů. Přinášejí totiž obsahy konvenující s křesťanskou axiologií, které se však nekryjí s axiologickým vyzněním celku sbírky. Jejich hodnotová výpověď však není negována, z čehož pramení napětí až úzkost. Tato tematická ambivalence je vyvažována harmonií na rovině tvárných prostředků.

2.2 Meziválečné sbírky

Před vypuknutím druhé světové války vydal František Hrubín ještě dvě knihy: sbírku *Krásná po chudobě* (1935) a *Zemi po polednách* (1937). Setkáváme se v nich se stroficky členěnými básněmi, s užíváním rýmů. Melodičnost veršů opět vyvažuje napětí v rovině tematické. Tíha událostí směřujících k nové světové válce se totiž promítá i do těchto titulů. Problém dějinnosti se v nich oproti debutu zintenzivňuje. Tím Hrubín zcela zapadá do kontextu poezie své doby. Ve druhé polovině třicátých let totiž většina básníků přechází od subjektivizační, reflexivní perspektivy své lyriky k objektivaci, ke společně sdíleným tématům, z nichž do popředí vystupuje zejména obava o osud vlasti.¹⁰⁴

V souvislosti s tím se u Hrubína objevuje téma chudoby a chudých. Téma dějin s sebou tedy nese tíži a utrpení lidských životů. Proto lyrický subjekt charakterizuje svůj čas slovy: „nevěrná doba, širá tmou, / hladová po plameni“ (s. 50). Téma chudoby a chudých bylo akcentováno nejen levicovými autory, ale též katolíky, jak podrobněji doložíme v následující

¹⁰³ „však vlna svárů mých, jež pění, / až přiložíte srdce – zdůvěrní!“ (s. 43)

¹⁰⁴ Srov. Wiendl, Jan: „Metamorfózy básnického obrazu“ In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny* 3. Academia, Praha, 2017, s. 334.

kapitole. Chudoba však není ztvárněna ve své drásavé konkrétnosti, ale z perspektivy naděje vkládané do křesťanské víry (srov. s. 63). Dalším nástrojem harmonizace možného napětí souvisejícího s tématem chudoby se stává motiv písně odkazující k poezii. Tíživost doby je personifikována chudými, kterým na šaty stříhá vítr, tedy neohraničitelný a nezachytitelný živel. Na utrpení chudých však lyrický subjekt reaguje písní o zemi krásné po chudobě a po naději. Tedy před problematičností se uchyluje k rodné zemi a chudobu estetizuje. Tento klíčový princip je zvýrazněn názvem sbírky – *Krásná po chudobě* –, jenž odkazuje spolu s máchovským mottem¹⁰⁵ k rodné zemi. Tíživost tématu chudoby je tedy eliminována jeho vazbou na téma rodné krajiny, jehož důležitost tkví mimo jiné právě ve skutečnosti, že v sobě nese harmonizační potenciál. Zesilující ohrožení přináší také stupňování harmonizace, která se výrazněji posouvá do tematické roviny.

Vyvažován je stále znatelnější tlak dějin: „Bůh nad námi jde dobou zlou“ (s. 74). Dále jsou od úzkosti oprošťována mnohá témata, která ve sbírce *Zpíváno z dálky* působila tíseň (kupříkladu plynutí času, srov. s. 49). Báseň Chvalozpěv zase harmonizuje napětí pramenící ze střetávání různých dimenzí milostné lásky a konceptu poezie. Dříve temná, s krví spojená vášeň je nyní ztišená. Ukazuje se, že určující jsou slova a ostatní složky básně mají za úkol připravit pro ně adekvátní konstrukci či je snad dokonce vyvážit. Básník se tak důrazem na sílu slova staví po bok katolických tvůrců.

Významy napětí se v debutu koncentrovaly v obraze dálky. Sledování jeho vývoje nám umožní postihnout výrazné proměny fikčního světa. Nyní je dálka podmaňována či negována. Děje se tak jednak skrze uzavírání a ohraničování nekonečného, otevřeného prostoru a jednak prostřednictvím ztvárnění toposu rodného kraje, čímž se Hrubínova tvorba výrazně přibližuje poetice autorů katolického okruhu. Tyto dva zmíněné způsoby harmonizace jsou pro interpretaci Hrubínova meziválečného díla velice významné, jelikož nám umožňují nahlédnout je v širších souvislostech, např. ve vztahu k romantismu a Karlu Hynku Máchovi. Setkáme se s nimi především ve sbírce *Krásná po chudobě*. Již v následující knize, *Země po polednách*, začíná být oproti tomu zřejmá jejich nedostatečnost. Básník přimknutím se ke křesťanskému pohledu na svět čelí nejistotě a úzkosti, které sémanticky modifikují oba zmíněné postupy. Klíčové jsou přitom eschatologické obrazy vycházející z biblické tradice. Závěr této kapitoly bude věnován vyrovnávání se s máchovskou tradicí.

¹⁰⁵ „Ach zemi krásnou, zemi milovanou –“

2.2.1 Vývoj obrazu dálky

Obraz dálky si podržuje sémantickou platnost známou z autorovy prvotiny. Znepokojivost dálavy je však potlačována tím, že je její nezměrnost „spoutávána tělem či stavbou“, tedy přirovnávána k částem lidského těla, případně obydlí. Než tomuto postupu věnujeme pozornost, musíme osvětlit termín genitivní metafora. Lingvisticky se jedná o situaci, kdy je substantivum v syntaktické pozici neshodného atributu. Základním prostředkem pro takové spojení je vyjádření genitivní, které bývá označováno jako genitiv adnominální. Významy genitivu adnominálního jsou v širokém slova smyslu kvalifikující. Další sémantické třídění je pak závislé na povaze vztahů mezi entitou kvalifikovanou a kvalifikující: např. vztah přivlastňovací (dům mého tchána), vztah části a celku (strop pokoje), vztah mezi původcem a výsledkem (zpěv ptáků) atd. Spíše než právě zmíněné třídění genitivů adnominálních je pro nás důležité poznání, že se ony zřetele zakládají na těsných věcných vztazích daných sémantických entit, popřípadě na komplexnějších větnésémantických vztazích, jejichž transformací genitivu adnominálního vznikly.¹⁰⁶

My se budeme věnovat především genitivům adnominálním, které spojují dvě věci bez jiných zjevných souvislostí, tedy genitivním metaforám. Ve verších předválečných sbírek se vyskytují v hojném počtu (například: pramen poezie, oblázky slov, skála únavy, chléb marnosti, vítr skutků, loď písní, práh zanikání, v boku tmy, na křídlech strání, prstů teplé praménky, dlaň větru, zvon měst atd.). Stranou ponecháme jejich možné zařazení k některým položkám vyčleněným *Mluvnici češtiny*. Zamysleme se naproti tomu nad tím, co daný způsob syntaktického spojení působí. Dle našeho mínění umožňuje postavit vedle sebe dvě slova s odlišnou sémantikou, slova, jejichž vzájemné spojení je překvapivé, jelikož tato spolu nijak zjevně nesouvisí (propast lásky). Tyto vazby dynamizují sémantiku veršů, a to výrazněji, než kdyby byla daná slova spojena například tak, že by jedno coby adjektivum rozvíjelo druhé (propastná láska), takže by syntaktický vztah jasně hierarchizoval významy slov, byť by samozřejmě docházelo k vzájemnému ovlivnění dvou sémantik, nebo kdyby se jednalo o básnické přirovnání (láska jako propast), které rovněž hierarchizuje, neboť jedno slovo je zde pouze proto, aby přiblížilo charakter druhého. Určitá míra hierarchizace je přítomna i v genitivním spojení dvou substantiv, ovšem ve značně oslabené formě. Velice pozoruhodné je, že oproti spojení substantiva a adjektiva či básnickému přirovnání je ve vazbě s genitivem adnominálním hierarchie mezi slovy převrácena. Syntakticky tedy slovo propast nerozvíjí slovo láska, přestože bychom to vzhledem k sémantice očekávali, nýbrž slovo láska rozvíjí

¹⁰⁶Srov. Komárek, Miroslav a kol.: *Mluvnice češtiny II. (Tvarosloví)*. Academia, Praha, 1986, s. 55–56.

slovo propast. Syntaktická a sémantická hierarchie se rozcházejí, což rovněž dynamizuje strukturu veršů.

Napětí plynoucí z takového spojení slov s různými významy je na mnoha místech umocněno slovoslednou inverzí, která odsouvá slova rozvíjející substantiva spojená genitivní vazbou stranou, takže se ona dvě podstatná jména ocitají v těsné blízkosti, čímž jejich nesourodost vystupuje do popředí. Tak je například běžný pořádek slov: šedý popel tvých tváří, kdy substantiva odděluje zájmeno rozvíjející druhé z nich, přetvořen tak, aby se ona dvě podstatná jména ocitla vedle sebe: „šedý popel tváří tvých“ (s. 51).

Genitivní metafory slouží v pojednávané Hrubínově lyrice k ohraničení nezměrného a uzavření otevřeného. Výrazně se tato tendence projevuje zvláště ve sbírce *Krásná po chudobě*. Dominuje dvojitý způsob: nezměrné je de facto přirovnáváno k domu či k jednotlivým jeho částem, čímž je nekonečný prostor přehrazen, nebo je přirovnáno k rovněž ohraničenému lidskému, popřípadě zvířecímu (srov. s. 60), tělu, přesněji k některé jeho části, přičemž tato personifikace slouží k negaci možné úzkosti. Vrcholným příkladem předestřené postupy je báseň *Jízda po dešti*:

„Když kraj v šedi srážných dešťů
mramor oblohy
vytesal v svítivé stěny,
roztřásl se ruce větví
a z nich do hloubky
jako nástroj upuštěný

ptáci padají. A nyní
plátna nebeská
slunce nadouvá a suší
a meze v zeleném spěchu
vítr ztrácí
z keřů jak z dřevých nůsí.

Sloupy vzduchu kácejí se
na tekoucí zem
a do šatů, jež se lehce
blýskají na loktech lesů,
na kolenou vln,
krajina, jež s námi nechce,

utrmácená se choulí
a v té závratí
tančí výška bez chodidel –
O koho tu bojujete,
vášni oddechu,
větrný osude křidel?“ (s. 48)

V citované básni jsou plně potlačeny elementy, jimiž by mohla líčená krajina vyvolávat v člověku tíseň, tíseň z nezměrného otevřeného prostoru. Nekonečná obloha je mramorem, tedy snad mramorovým stropem, evokujícím uzavřenost, pohybující se větve stromů jsou ruce, lesy, jež by mohly symbolizovat divokost, odkazovat k bloudění, jsou charakterizovány tím, že mají lokty sugerující představu chování dítěte. Autorský subjekt tak harmonizuje protikladné principy vnějšku a vnitřku, přesněji neutralizuje možnou úzkost z vnějšku tím, že jej vztáhne k vnitřku.

Genitivní metafory s podobnou sémantickou platností nacházíme kupříkladu též v poezii Jana Zahradníčka z let třicátých. Krajina je u něj připodobňována k lidskému tělu, oděvu, nebo částem obydlí také skrze jiné prostředky. Zajímavá je shodná souvislost oblohy s mramorem: „kde bouře jdou nad hlavou klasů a v blankytné stráni / dolují na mramor.“¹⁰⁷ Zatímco u Hrubína je nedohledný prostor krajiny genitivními metaforami a dalšími prostředky spoutáván, u Zahradníčka vystupuje do popředí nikoli význam uzavřenosti, ale pohyb a procesualnost. Na jiných místech zase buduje autorský subjekt Zahradníčkových veršů skrze genitivní metafory topos sakrální krajiny.¹⁰⁸

Vraťme se však zpět k obrazu dálky u Františka Hrubína. Řekli jsme už, že je neutralizován připodobněním otevřeného prostoru k lidskému tělu a jeho částem, popřípadě k domu. Jedná se o reflektovanou tendenci.¹⁰⁹ Toto „spoutávání“ znepokojující dálky je tematizováno: „Krajino má, domove, / tvoje roucho borové / cestami ti přepásali / ti, co dávno přede mnou / dálku zlou a příjemnou / slabým větrům z ramen sňali.“ (s. 68) Verše evokují v předchozí kapitole zmiňované očišťování krajiny poustevníky, kteří odcházeli do pustiny zápasit s démony. Oné Hrubínovské dálce lze totiž rozumět coby poušti, na níž dle biblického podání sídlí moc zla. S ní zápasili nejen poustevníci, ale též mniši, kteří pro svůj život hledali právě opuštěná místa, která považovali za zlem okupované prostory, jež toužili osvobodit. Tato humanizace světa pokračovala též ve středověku, kdy jsou vytrvalým úsilím proměněny divoké lesy na obyvatelnou krajinu s úrodnou půdou.¹¹⁰ Také v době barokní byla krajina zabydlována a jaksi pokřesťanšťována stavbami božích muk atd. Příznačné je, že to není lyrický subjekt, kdo by takto dálku podmanil, naopak on těží z toho, co učinili jiní. Lze v tom spatřovat tematizaci Hrubínova přiblížení se Zahradníčkovskému konceptu sakrální krajiny či obecněji ke křesťanskému básnickému kódu.

¹⁰⁷Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*. Blok, Brno, 1991, s. 50.

¹⁰⁸Např.: ornáty pažitů, pluvíál luhů (Srov. Zahradníček, Jan: *Žíznivé léto*. Blok, Brno, 1991, s. 37.

¹⁰⁹„Dnes jako před rokem, / když obzory jsou bližší“ (s. 47).

¹¹⁰Srov. Ventura, Václav: „Úvod“. Atanáš: *Život sv. Antonína poustevníka*. Refugium, Velehrad, 1996, s. 6.

Povšimněme si dále, že krajina osvobozená od znepokojivých dálek je, jak dokládá název básně *Večer na Běsné*, konkrétní krajinou básníkovy dětství. Tvoří rámeček vztahu duše člověka k Bohu, a dále je základem, z něhož vyrůstá poezie: „V hlíně ticha, písni má, / slovo tvé se ujímá“ (s. 68). Posláním poezie je, zcela v duchu již zmíněné mytizace básnického slova křesťanskými autory, odhalovat Boží tajemství. (srov. s. 68)

Podobný proces můžeme ve sbírce *Krásná po chudobě* sledovat i u motivu noci a tmy. V Hrubínově debutu byla noc spojena s temnou dimenzí poezie a lásky. Odtud pramení její znepokojivost, která je tematizována např. takto: „Opadla noc [...] její mdlý jazyk, kterým mámí / při políbení žárlivém, / kdy smrtelností nasycena / drtí náš čas a sama sténá.“ (s. 52) Citovaná báseň hovoří o přechodu noci v denní světlo: „Opadla noc a již se těla / v boku tmy, ještě zmatené, / jak vzácné rány otevřela / u světelného pramene, / jenž vymývá z nich sladké jedy / pečlivě jako naposledy.“ (s. 52) Úzkost plynoucí z noci a tmy je zde eliminována tím, že je beztvářá temnota popsána slovy odkazujícími k lidskému tělu. Klíčové přitom je, že je ze všech částí těla zmíněn právě bok. V boku tmy se otevírají těla přirovnávaná k vzácným ranám, zmiňován je pramen nesoucí kvalitu světla a schopnost vymývat „sladké jedy“. Zmínky o boku a ranách evokují mrtvé tělo ukřižovaného Krista. Ježíš bývá zobrazován právě se svými ranami, přičemž nás vzhledem k Hrubínově básni zajímá především rána v boku: „Když přišli k Ježíšovi a viděli, že je mrtev, kosti mu nelámali, ale jeden z vojáků mu probodl kopím bok; a ihned vyšla krev a voda.“ (J 19, 33-34) V dějinách křesťanství, křesťanského umění i teologie má z citovaného evangelia pocházející obraz rány v boku, z něhož tryská krev a voda, významné místo. Kristus je tak mimo jiné představen jako pravý chrám, v němž se člověk může setkat s Bohem. Evangelium totiž aktualizuje text z knihy proroka Ezechiela, v němž se dočítáme o vodě tryskající z chrámu na jeho pravé straně. (srov. Ez 47, 1-12) V Hrubínových verších je užito netradičně v tom smyslu, že Kristus není přímo zmíněn. Nicméně sémanticky Hrubínův obraz koresponduje s obrazem evangelijním. Rána v boku je totiž spojena se světlem, vodou a s očistou od provinění, které je vzhledem k debutu příznačně označeno jako „sladké jedy“. Podobně čteme v *Pozdravení slunci*: „Ó země, [...] kolébko vod, jež z boků tvých tryskají hojně, pelikáne, vlahou své hrudi svět zavlažující!“¹¹¹ Jan Zahradníček užívá stejného obrazu jako František Hrubín: v zemi spatřuje obraz Krista s proboděným bokem, z něhož tryská voda. Zem, z níž pramení vody, je dále přirovnána k pelikánu, který ze své hrudi sytí mladé, což je také obraz odkazující k postavě Nazaretského mistra. Básník mimo jiné skrze tyto obrazy rozvíjí svůj koncept sakrální krajiny. Jedná se o krajinu, která člověka vede ke Kristu. Oproti tomu u Hrubína vyjadřuje obraz axiologické zjednoznačnění v otázkách

¹¹¹Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*. Blok, Brno, 1991, s. 67.

konceptu poezie. Vždyť přechod noci v den ztvárněný skrze obraz odkazující, byť neokázale a nikoli explicitně, k ukřižovanému Kristu se stává východiskem pro konstatování role básníka: „po písních vratkým slovem plynu / zpět k noci“ (s. 52). Přitažlivost živelného rozměru poezie je stále přítomna, ovšem akcentována je ona světlá dimenze spojená se slovem.

Východiskem mnohých Hrubínových básnických obrazů je smysly uchopitelná skutečnost. Přerod noci v den se tímto východiskem stává opakovaně: „kdo z tvého boku zlaté žebro řeky, / má noci, vyňal k ránu?“ (s. 61) Noc je opět „ohraničena“ tělem, přičemž je opět zmiňován bok. Tentokrát však nikoli v souvislosti s ranami, čímž by se obraz hlásil k ukřižovanému Ježíši, nýbrž v kontextu vyjmutí žebra. Tato slova se na první pohled vztahují ke starozákonnímu vyprávění o stvoření ženy: „I uvedl Hospodin Bůh na člověka mrákotu, až usnul. Vzal jedno z jeho žeber a uzavřel to místo masem. A Hospodin Bůh utvořil z žebra, které vzal z člověka, ženu a přivedl ji k němu.“ (Gn 2, 21-22) Den povstává z noci, tak jako žena byla utvořena z muže. Biblický text invertuje běžnou lidskou zkušenost rození ze ženy. Stvořitel není zákony přirozenosti omezen, může proto utvořit ženu z muže, přestože v celých dějinách se budou muži rodit z žen. Podobně den spojený ve verších se světlem, ale také s vodou, vychází z noci. Významy evokované starozákonními vrstvami výchozího obrazu jsou ještě umocněny tím, že je vše podáno jako otázka lyrického subjektu po hybateli dění, můžeme v intencích Bible doplnit po Stvořiteli. Znalost starozákonního východiska obrazu nám pomáhá pochopit dosah této otázky. Tak jako Bůh utvořil ženu z muže navzdory zákonitostem lidské plodnosti, podobně má moc proměnit tmu noci, a doplníme, že vše, co s ní bylo ve verších Františka Hrubína spojené, ve světlo.

Byť oba obrazy „boku tmy“ vyrůstají z různých kořenů (evangelní příběh o ukřižování Ježíše z Nazareta a starozákonní vyprávění o stvoření ženy), jejich význam je v podstatě shodný: Hospodin může tvořit neomezen přirozenými zákony. Není také bez významu ona souvislost mezi Ježíšem a Adamem, kterou verše sugerují. Křesťané totiž chápou Krista jako nového Adama.

Situace přechodu noční tmy v denní světlo se stala východiskem básnického obrazu též v Zahradníčkových *Jeřábech*: „Noc Atlantida do dne propadá se“.¹¹² Báseň, jejíž počáteční slova jsme právě citovali, je jitřním chvalozpěvem. Tma se v něm pojí se špatnými stránkami člověka, které jsou za denního světla potlačeny. Toto jasné axiologické rozvržení korespondující s křesťanským pohledem na svět a celkovým vyzněním je snad překvapivě uvozeno obrazem čerpajícím z antické tradice o potopivší se pevnině. Atlantida zde však

¹¹²Zahradníček, Jan: *Jeřáby*. Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 62.

reprezentuje onu sféru tmy a špatnosti, a proto se potápí do „vod světla“, které mají očistnou moc.

Při srovnání těchto tří básnických obrazů těžících ze zkušenosti svítání je patrný rozdíl mezi fikčními světy dvou básníků. U obou je klíčovou křesťanská inspirace, která poskytuje axiologické zázemí. Zatímco pro fikční svět *Jeřábů* a dalších Zahradníčkových sbírek z té doby je určující vzdávání chvály, opěvování Stvořitele, vzmach ze země k Bohu, ve fikčním světě veršů Hrubínových je stále tematizováno napětí mezi temnými a světlými stránkami nejen lásky a poezie, ale života vůbec. Na rozdíl od debutu je nyní jednoznačně přitakáno světlým dimenzím, což je ovlivněno těsnějším příklonem ke křesťanské inspiraci, ovšem ony temné si podržují své již známé významy: nebezpečí, ale také svůdnost.

Novinkou oproti předchozí tvorbě, přičemž tato novinka plně odpovídá právě zmíněnému přiblížení se křesťanskému kódu, je rovněž tematizace pokory člověka-básníka. Děje se tak vyznáním hříšnosti: „Zvážil jsem hvězdy, spoutal jsem / vítr, jenž zkrehlé kraje provál, / dálky, jež vydala mi zem, na železe jsem ukřižoval –“ (s. 100). Verše odkazují k Izajášovi, který upozorňuje, že moudrost a velikost Stvořitele člověk není sto vystihnout: „Kdopak svou hrstí odměřil vodstvo / a pídí nebesa změřil? / Kdo shrnul v odměrku všechen prach země / a hory odvážil na vahadlech, / pahorky na vážkách?“ (Iz 40, 12). V pozadí slov lyrického subjektu slyšíme právě citovaná slova prorokova, na něž Hrubínova báseň intertextově navazuje. Aluzi na citované starozákonní verše nacházíme též ve *Vyznáních* svatého Augustina: „Jsi blízko těm, kdo mají zkroušené srdce, a pyšní tě nenajdou, ani kdyby za pomoci znalostí a zvědavosti spočítali hvězdy i zrnka písku, vyměřili hvězdné prostory a probádali dráhy planet.“¹¹³ Posuny mezi těmito třemi texty jsou pro porozumění Hrubínově básni nesmírně podnětné. Starozákonní prorok ilustruje lidskou nemohoucnost. Svatý Augustin ve svém textu uvádí do kontrastu člověka pokorného srdce, kterému je Hospodin blízko, a toho, kdo je pyšný a Bohu se nepřiblíží, ani kdyby ony „izajášovské“ nemožnosti překonal.¹¹⁴ Hrubínovy verše nás poté staví do situace, kdy člověk Izajášem vytčené meze překročil, čímž se dopustil hříšné vzpoury proti Bohu, vzpoury vedené pýchou. (srov. s. 100) Ačkoli mezi jednotlivými texty došlo k posunu perspektivy, axiologická platnost zůstala nezměněná. Ukazuje se tak Augustinovo i Hrubínovo přitakání výchozímu biblickému textu, které však ani u jednoho z nich nevylučuje vlastní tvořivost. Při větším odstupu můžeme posuny mezi textem z proroka Izajáše, textem svatého Augustina a Hrubínovou básní chápat také jako ilustraci proměny postavení člověka vzhledem ke stvoření a Stvořiteli.

¹¹³Augustin: *Vyznání*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2015, s. 116.

¹¹⁴Augustin zde míní konkrétní příklady např. výpočtu zatmění slunce. (Srov. Augustin: *Vyznání*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2015, s. 117.)

Vraťme se ještě k Hrubínovým veršům. Zaujal nás především obraz ukřižovaných dálek. Na první pohled se v něm uplatnil stejný princip, který jsme pozorovali v případě obrazu „boku tmy“. Vzhledem k pretextu z knihy proroka Izajáše je onomu výčtu, který vrcholí obrazem ukřižovaných dálek, třeba rozumět coby lidské snaze vymanit se ze zla. Další strofy básně však, jak ostatně vyznění prorokova textu napovídá, dokládají její neúspěch. V kontrastu k lidské bezmoci stojí moc Boha, k němuž se lyrický subjekt v závěru básně obrací. To, co je možné pro Boha (přeměnit tmu ve světlo), je nemožné pro člověka. Báseň tak doplňuje ony dvě dříve zmiňované, v nichž jsme se setkali s obrazem „boku tmy“. Až barokně kontrastní je zde postavení mocného Hospodina a bezmocného člověka. Básnické obrazy kořenící v biblické a křesťanské tradici jsou axiologicky ústrojně k fikčnímu světu Hrubínových veršů tohoto období.

Povšimněme si, že zatímco ve sbírce *Krásná po chudobě* byla v centru pozornosti schopnost Hospodina tvořit a napravovat, podobný obraz ze sbírky *Země po polednách* je zaměřen na neschopnost dosáhnout nápravy svým úsilím. Jedná se o jeden z velice významných rozdílů, který mezi zmíněnými sbírkami můžeme pozorovat.

Tento posun vyvstane velmi zřetelně také při analýze tendence uzavírat nezměrné a znepokojující dálky. Ve sbírce *Země po polednách* nese uzavřený prostor stále význam bezpečí. Hojně se však setkáme s básnickými obrazy vypovídajícími o narušování bezpečného interiéru (tenká stěna, křehké zdi, slabé hráze, ...). Jejich společným významem je nemožnost ukrýt se před ohrožením.

Ve sbírkách *Krásná po chudobě* a *Země po polednách* si obraz dálky podržuje potenciál rozrušovat harmonii, ovšem tato jeho schopnost je doslova spoutána. V Zahradníčkově *Návratu* jsme sice také svědky proměny vypovídací hodnoty obrazu dálky, ovšem v jiném smyslu než u Hrubína. Znepokojivost dálky je totiž eliminována zcela. Obraz dálky se podílí na rodícím se konceptu sakrální krajiny. Hrubínovy verše může připomenout připodobňování dálavy lidskému tělu. Příznačně však není zmiňována žádná jeho část, nýbrž schopnost dálky pokleknout, pokleknout k modlitbě.¹¹⁵ Znovu se tak ukazuje odlišná vypovídací hodnota básnických obrazů přenášejících na krajinu charakteristiky lidského těla či domu u těchto dvou básníků.

Po *Návratu* následovala další etapa Zahradníčkovy tvorby. Tvoří ji sbírky *Jeřáby* (1933), *Žíznivé léto* (1935) a *Pozdravení slunci* (1937). Obraz dálky je v nich součástí tématu krajiny, konkrétněji představuje její horizontální rozměr, který je však doplněn rozměrem

¹¹⁵Srov. Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 100.

vertikálním a také aspektem času, jenž je evokován např. střídajícími se ročními obdobími.¹¹⁶ Obraz dálky vyjadřující horizontálu je dynamický, spojený s pohybem, jehož kvalitu do veršů často přináší motiv větru.¹¹⁷ V těchto Zahradníčkových sbírkách se rovněž setkáváme s motivem cesty. U Hrubína byl motiv cesty prostředkem eliminace znepokojivosti spojené s obrazem dálky. U Zahradníčka propojuje horizontální rozměr krajiny s vertikálním, pozvedá člověka vzhůru.¹¹⁸ Toto vzhůru lze vyložit jako pozvednutí k Bohu, ale také coby výstup z času do věčnosti.¹¹⁹ Vidíme, že obraz dálky i motiv cesty jsou součástí ztvárnění tématu sakrální krajiny. Ona sakralita spočívá v tom, že se krajina stává obrazem Krista, vede člověka k Bohu, podílí se na bohoslužbě. S tím souvisí ztvárnění opozice vnitřku a vnějšku. U Zahradníčka se setkáme s obrazy interiéru či uzavřenosti, které nesou význam intimity a bezpečí.¹²⁰ Současně však čteme verše tematizující otevření se exteriéru, kteréžto znamená svobodu a povznesení související s básnickým posláním: „Ať s praskotem se zřítí krov, / ať sníh se sype na můj chléb, / tím svobodněji, bez kleteb / pak rozletí se ptáci slov. // Až zobat budou z blankytu, / hukotem lesů, povodní, / ó srdce mé, ať hlas tvůj zní, / však samo zůstaň v úkrytu.“¹²¹

Zatímco u Zahradníčka je obraz dálky přetvořen v duchu radikální proměny fikčního světa, u Hrubína je mu ponechána dřívější sémantická působnost, básník se jí nezřídka tak jako Zahradníček. Proměna fikčního světa Hrubínových veršů totiž přichází nikoli z jeho nitra, jako u Zahradníčka, ale z vnější touhy přimknout se k nějaké koncepci, která by pomohla postavit hráz sílícímu znepokojení a úzkosti, což je básnický ztvárněno tím, že je disharmonizační potenciál obrazu dálky omezován zvnějšku. Tato skutečnost se také odráží v rozdílné reflexi máchovského romantického dědictví, jak ještě zmíníme dále.

Obraťme na okamžik pozornost k veršům Josefa Hory z konce 20. let (*Struny ve větru, Tvůj hlas*). Je v nich totiž zastoupen nejen obraz dálky, ale také kontrast vnějšku a vnitřku. Obraz dálky lze konkretizovat coby rozlehlou krajinu, pro niž můžeme najít přesné jméno: step, či ještě přesnější: Rusko.¹²² Básník staví dálku do opozice vůči uzavřenosti obydlí či ulic.¹²³ Častým obrazem nesoucím význam interiéru je obraz domu. Uzavřenost domu

¹¹⁶ „Však dálko, výško, podzime“ (Zahradníček, Jan: *Jeřáby*, Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 19.)

¹¹⁷ Srov. např. Zahradníček, Jan: *Jeřáby*, Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 30, 62.

¹¹⁸ Lze uvést velké množství příkladů. My vybíráme pouze některé: „ó kroky mé z propastí na výšiny. [...] kde vzlétly jste – vás zdržet lze jen stěží.“ (Zahradníček, Jan: *Jeřáby*, Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 12.) „Cesta se ztrácí do vesmírné trati“ (Zahradníček, Jan: *Jeřáby*, Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 68) „v nebeské dvorstvo krásné míří cesta má.“ (Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*, Blok, Brno, 1991, s. 30.)

¹¹⁹ Srov. Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*, Blok, Brno, 1991, s. 59.

¹²⁰ Srov. Tamtéž, s. 69–70.

¹²¹ Zahradníček, Jan: *Jeřáby*, Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 37.

¹²² Srov. Hora, Josef: *Struny ve větru. Tvůj hlas. Domov*. Vyšehrad, Praha, 2017, s. 24.

¹²³ Srov. Tamtéž, s. 14, 46.

evokující intimitu a bezpečí je však vnímána negativně jako klamně uzavírání se skutečnému světu. Hranicí mezi světem a interiérem je stěna. Očekávanou, leč důležitou úlohu zde hraje motiv okna, skrze něž proniká vnějšek do vnitřku. Tato role je podobná roli očí vzhledem k srdci: „Z rámu na stěně / luna ve vlnách svítí. / Z tmy očí zavřených / zní sladký šept, slyšíš srdce býti, / dálko a láska!“¹²⁴ Charakteristikou vnějšku je dálka, jejímž ekvivalentem na rovině člověka je láska. Opozice vnitřku a vnějšku však nezakládá v Horových verších intenzivní napětí, jelikož je téměř neustále přítomná perspektiva otevírání se exteriéru. Je vyjádřena různými motivy. Kromě již zmíněného motivu okna a jeho otevírání,¹²⁵ se jedná například o motivy skleněných stěn, střech, ulic.¹²⁶ Interiér evokuje nejen intimitu a bezpečí, ale také stabilitu. I tato jeho charakteristika je Horovými verši narušena: „domy dětí, dům nemocí / jdou, jdou a za nimi step, / step, step.“¹²⁷ Čím je exteriér (totožný s dálkou, konkrétněji se stepí odkazující k ruské krajině) tak významný? Stává se prostředkem pro vyjádření ideologického přesvědčení básníka. Dům symbolizující uzavřenost a stabilitu totiž odkazuje ke starému společenskému řádu hodnocenému negativně,¹²⁸ zatímco revoluční kvas se svým dynamickým pohybem je vztažen k vnějšku: „Klátí se ve větru, skučí, / hu-u-ů, starý bůh. / Přílivem dálavy pučí / mi v očích však jaro a pluh.“¹²⁹ Pluh značí úrodnost, můžeme říci plodnost revoluce, o níž čteme v jiné básni: „k porodu pracuje step.“¹³⁰ Zrodit se má nový svět: „svět bez jména.“¹³¹ Z Horových veršů číší jistota plynoucí z komunistického pohledu na skutečnost.

V pozdějších verších Josefa Hory však doznává obraz dálky proměny. Ve sbírkách *Tonoucí stíny* (1933) a *Dvě minuty ticha* (1934) se sice setkáme s ozvuky významů známých již ze sbírek předchozích,¹³² ovšem častěji tento obraz tlumočí obsahy nové. Mizí jeho výrazný symbolismus poukazující k ideologickým východiskům někdejšího proletářského básníka a do popředí vystupuje distance.¹³³ Proměňuje se také obsah obrazů exteriéru a interiéru: Interiér získává v opozici k exteriéru smysl bezpečí.¹³⁴

¹²⁴Tamtéž, s. 14.

¹²⁵Srov. např. Tamtéž, s. 85.

¹²⁶Srov. např. Tamtéž, s. 17, 46.

¹²⁷Tamtéž, s. 23.

¹²⁸„prohnilé střechy ston“ (Hora, Josef: *Struny ve větru. Tvůj hlas. Domov*. Vyšehrad, Praha, 2017, s. 24).

¹²⁹Hora, Josef: *Struny ve větru. Tvůj hlas. Domov*. Vyšehrad, Praha, 2017, s. 24.

¹³⁰Tamtéž, s. 27.

¹³¹Tamtéž, s. 32.

¹³²Srov. Hora, Josef: *Tonoucí stíny*. Československý spisovatel, Praha, 1964, s. 93.

¹³³„Všecko, vše chtěla věděti / o dále, z níž jsem za ní jel.“ (Hora, Josef: *Tonoucí stíny*. Československý spisovatel, Praha, 1964, s. 23.)

¹³⁴Srov. Hora, Josef: *Tonoucí stíny*. Československý spisovatel, Praha, 1964, s. 84–85.

Proměna fikčního světa Horovy poezie není tak významná jako proměna fikčního světa meziválečné poezie Františka Hrubína, což dokládá právě intenzita, s níž jsou u Hrubína dálky spoutávány. Pozorovat to můžeme na motivu cesty. U Hrubína je jedním z prostředků podmanění nespoutané krajiny, a proto znamená smysl a zpřístupnění. Oproti tomu u Hory čtete verše: „ale cesty nazdařbůh, // se vinou v dál.“¹³⁵ Spoutání znepokojujících dálek je u Josefa Hory zpochybněno, což souvisí s tematizací sociální nespravedlnosti.¹³⁶

Zjednodušeně lze říci, že u Zahradníčka i Hory nacházíme pozitivní pohled na otevírání se exteriéru kontrastující s ideálem ohrazenosti a uzavřenosti z Hrubínových veršů. Domníváme se, že je to umožněno pevným ideovým zázemím veršů Hory i Zahradníčka. U Hrubína je přimknutí se ke křesťanské inspiraci do určité míry účelovým gestem (viz náš výklad o obrazu spoutávání dálky cestami), jímž je stavěna hráz úzkosti ze soudobého dění. Hrubínovy verše se tak primárně pokoušejí čelit ohrožení a nikoli rozvíjet nějaký vlastní koncept, a proto je pro ně otevírání se ohrožujícímu vnějšku nemyslitelné.

2.2.2 Rodná krajina

Druhý způsob harmonizace (typický hlavně pro sbírku *Krásná po chudobě*) se opírá o topos rodné krajiny, který je hojně rozvíjen katolickými autory té doby. Bedřich Fučík začal svou esej *Píseň o zemi* stručnou historií tohoto tématu. Klíčová je teze, že místo, kde je člověk doma, je považováno za dobrou zemi již v biblických textech, ale též u starých Řeků a Římanů, podobně též v nám vzdálenějších tradicích (čínské, indické), dále v kultuře gotické či barokní. Fučík zdůvodňuje veliký význam rodné země tendencí ztotožňovat dobro a krásu, která pochází z biblického a antického vnímání.¹³⁷

V meziválečných verších Františka Hrubína je rodná krajina člověku zpřístupněna cestami. Je ohraničená, ba uzavřená, což navozuje pocit bezpečí. (srov. s. 63) Skýtá útočiště tím, že harmonizuje dřívější napětí.¹³⁸ Ve shodě s *Jeřáby* Jana Zahradníčka (ale i s dalšími díly autorů katolického okruhu) se jedná o krajinu převážně zemědělskou, (srov. s. 59) která odpovídá významům bezpečí a řádu. Podstatný je její vertikální rozměr. Rodná krajina se vztahuje k Bohu, modlí se a Bůh jí odpovídá (srov. s. 56, 106). Ke katolickému pojetí odkazuje také provázanost krajiny se svatými (srov. např. s. 106-107).

Topos rodné krajiny je u Hrubína jednoznačně odlišen od dálky:

¹³⁵Tamtéž, s. 124.

¹³⁶Báseň, z níž pocházejí citovaná slova, prezentuje opozici žebráků a boháčů.

¹³⁷Srov. Fučík, Bedřich: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha, 1994, s. 401.

¹³⁸„roznějnější je tu smrt i láska“ (s. 56)

„a zemím, v nichž chraptí zbraně,
milosrdně trhá hrud'.
Z dálky voní jejich pláň
jako vypálený vřes,
v koutku svém se modlí za ně“ (s. 106-107).

Dálka se opět pojí s ohrožením, které je vyjádřeno motivem války. Proti tomu rodná země souvisí s intimitou, bezpečím, ale též se sférou křesťanské víry. V těchto verších explicitně proti sobě kladoucích rodnou zemi a dálku můžeme nalézt odpověď veršům Josefa Hory, v nichž je naděje – chápaná v revolučních komunistických konturách – situována právě do rozlehlých dálek ruských stepí.

Ovšem současně lze na citovaných slovech ilustrovat rozdílnost fikčního světa veršů Hrubínových a Zahradníčkových. U Zahradníčka byla proměna fikčního světa mnohem radikálnější, přetvořen byl také obraz dálky. Přesněji řečeno proměna fikčního světa Zahradníčkových veršů vyšla z jeho jádra, z pevného axiologického zakotvení, které umožnilo integrovat protikladné principy blízkosti a dálky. U Hrubína není onen vzmach k vertikále nijak jednoznačný, není samozřejmý, je provázen tematizací rozhodnutí a nutnosti volit, což vede k tomu, že si obraz dálky podržuje svou sémantickou platnost. Znepokojivost dálky je pak vyvážena mimo jiné toposem rodné krajiny. U Zahradníčka představuje obraz dálky horizontální rozměr sakrální krajiny, a proto se modlí dálka, a ne země za dálku.

Význam posvátnosti rodné krajiny u Františka Hrubína se váže především ke krajině venkovské kladené do protikladu vůči městskému prostředí. Města jsou situována do dálky a nepojí se s pozitivními konotacemi.¹³⁹

Proti tomu Josef Hora nachází dálku spojenou s pozitivní vizí nové budoucnosti nejen ve stepi, ale též v prostoru města, konkrétně Moskvy.¹⁴⁰ Horovy verše se tak liší nejen od Hrubínových, nýbrž obecněji řečeno od pojetí katolického okruhu. U Jana Zahradníčka není sice opozice krajina vs. město nijak vyhraněná, přesto se setkáme s verši, které kontrastují profánní městský prostor a sakrální prostor krajiny.¹⁴¹ Podobné rozdělení můžeme pozorovat v prózách Jana Čepa. Čepovi hrdinové se po zkušenosti oddělení od rodné půdy zase k ní navracejí, přičemž je jejich návrat spojen také s duchovním obrácením.¹⁴² Rodná krajina kontrastuje s nepřátelským světem představovaným městem, kam hrdina odchází. Prostor

¹³⁹ „Bído měst dalekých!“ (s. 59)

¹⁴⁰ Srov. Hora, Josef: *Struny ve větru. Tvůj hlas. Domov*. Vyšehrad, Praha, 2017, s. 26.

¹⁴¹ „Ó město [...] dnes dálka / vzkříšených polí se prostřela pod okny tvými“ (Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*, Blok, Brno, 1991, s. 63.)

¹⁴² „Do Jakubových pitek se mísila závrať neznámé propasti. Vydával se sám na dlouhé toulky krajinou, pozoroval s láskou něžné zákruty cest v boku strání.“ Čep, Jan: *Letnice*. Melantrich, Praha, 1932, s. 108.

města je hrdinovi cizí, nerozumí mu, je to místo svodů. Pokušení, jemuž je vystaven, vyvažuje hlas rodného kraje.¹⁴³ V Čepových pozdějších prózách, třeba v *Tváři pod pavučinou* nebo v *Polní trávě*, je patrná určitá změna či spíše otřes, který však nevede ke zpochybnění posvátného charakteru rodné krajiny.

Duchovní význam rodné země je klíčový také ve sbírkách Jana Zahradníčka z let třicátých. Akcentována je sice také horizontální dimenze krajiny, tedy její vztah k lyrickému subjektu a lidem vůbec, přičemž se jedná o vztah obousměrný, ovšem určující je právě vertikálnost. Krajina je přístupná smyslům člověka,¹⁴⁴ svědčí mu o Bohu a vede jej k němu.¹⁴⁵ Podobně zase člověk svou písní pozvedá krajinu k nebi.¹⁴⁶ Nejen člověk, ale rovněž krajina koná svou bohoslužbu.¹⁴⁷ Rodný kraj je zárukou kontinuity v čase, neboť zprostředkovává vazbu mezi pokoleními.¹⁴⁸ V neposlední řadě je pak rodná krajina ztotožňována s vlastí, kdy je chápána jako země svatého Václava.¹⁴⁹

Ve ztvárnění toposu rodného kraje u Františka Hrubína nacházíme opět předěl mezi v této kapitole pojednávanými sbírkami. V *Krásné po chudobě* je rodný kraj bezpečnou záštitou lyrického subjektu (srov. s. 56, 68), přestože se setkáme i s verši, v nichž reflektováno jeho ohrožení (srov. s. 66). Ve sbírce *Země po polednách* je oproti tomu tematizována dokonce porušenost země (srov. s. 79, 92). Charakter tohoto posunu je vidět například na následujících verších:

„[...]
země, pro niž svatí pláč!

Když ti vichr dveřmi třás,
hejno krajin shánělas
pod bezpečná křídla neděl,
Boha ptala ses a včas
na všechno ti odpověděl.
[...]“ (s. 106).

Citovaná slova ukazují nejen rozpad ochranného charakteru toposu rodné země, ale také způsob, jenž postupujícímu ohrožení čelí. Těžiště harmonizace v tematické rovině se nyní zcela přesouvá do oblasti obrazů souvisejících s křesťanstvím.

¹⁴³Srov. Čep, Jan: *Letnice*. Melantrich, Praha, 1932, s. 134–135.

¹⁴⁴Srov. Zahradníček, Jan: *Jeřáby*, Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 16.

¹⁴⁵Srov. Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*, Blok, Brno, 1991, s. 60.

¹⁴⁶Srov. Tamtéž, s. 54.

¹⁴⁷Srov. Zahradníček, Jan: *Žiznivě léto*, Blok, Brno, 1991, s. 37.

¹⁴⁸Srov. Tamtéž, 1991, s. 54.

¹⁴⁹Srov. Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*, Blok, Brno, 1991, s. 54.

2.2.3 Eschatologičnost

Křesťanská inspirace se ve sbírce *Země po polednách* projevuje především užíváním obrazů apokalyptických a eschatologických. Dominuje při tom jednoznačně obraznost vycházející z reality sklizně.¹⁵⁰ Ohrožení je spojováno s eschatologickou úzkostí, k níž odkazují především obrazy vína či žerovu. Vazba k biblickému kontextu evokujícímu žeň či vinobraní poukazuje k završení a posouzení života. Víno je v biblické tradici zdrojem opojení, ale také nebezpečné svůdnosti. Nápoj z révy hrál roli v obětních obřadech Starého zákona. Významnou úlohu má poté v oběti nové smlouvy. Na mnoha místech Bible čteme výzvy ke střídmosti v jeho požívání, ovšem nikde se nesetkáme s jeho zákazem. V běžném životě člověka víno symbolizuje přátelství a vzájemnou lásku. Pro nás je neméně důležitý symbolismus vína v náboženské oblasti. Zde má totiž víno eschatologický dosah.¹⁵¹

S obrazem sklizně se setkáváme také ve verších Josefa Hory: „Pluh popisuje řádky rovným písmem / a tvoje verše zrají pšenici. // Vinohrad v stráni, sluncem opilý, / slibuje žencům perlivý chlad sklepa.“¹⁵² Tyto obrazy nesou významy požehnání, které přináší úroda, přičemž toto požehnání, byť naprosto zbaveno transcendentních konotací, je vztaženo také k poezii.

Sémanticky bohatší jsou obrazy vína a vinobraní u Františka Hrubína. Evokují totiž obsahy eschatologické, jak můžeme doložit na příkladu básně *Víno chvály*, v níž se lyrický subjekt hlásí k Bohu. Svůj život a své dílo přirovnává k zrajícímu lánu a vinohradu, které spějí ke sklizni pro Boha. Do Božích lisů klade lyrický subjekt své hrozny a stáčí víno chvály. (srov. s. 93) Ukazuje se zde významná souvislost obrazu vína s poezií, neboť ono víno chvály lze považovat za poezii, s níž se neodmyslitelně pojí lis Boží čili utrpení. Na rozdíl od citovaných veršů Josefa Hory, které poukazují spíše k původu označení verše, tedy k vyryté brázdě, verše Františka Hrubína tlumočí katolíky sdílenou vizi básnického umění coby poslání od Boha, v němž má chvála své nezastupitelné místo.¹⁵³

Tuto vizi velice dobře reprezentuje debut Vladimíra Vokolka: *Poutní píseň k dobrému lotru* (1938). Jak uvádí a dokládá Martin Lukáš, tato básnická sbírka nese zřetelné stopy vlivu

¹⁵⁰Krajina se totiž ocitá pod bičem blesků a: „mdlá stáda vesnic k stříži táhnou dnes.“ (s. 79).

¹⁵¹Srov. Léon-Dufour, Xavier a kol.: *Slovník biblické teologie*. Velehrad–křesťanská akademie, Řím, 1991, s. 548–549; srov. Kunetka, František: *Eucharistie v křesťanské antice*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2004, s. 99–100.

¹⁵²Hora, Josef: *Struny ve větru. Tvůj hlas. Domov*. Vyšehrad, Praha, 2017, s. 18.

¹⁵³Lyrický subjekt *Zahradníčkových* veršů shrnuje toto poslání slovy, která ukazují, že je v dané vizi místo nejen pro plnění Boží vůle, ale také pro tvůrčí aktivitu člověka: „K slavení já však zrozen jsem / a vsazen ve svět ještě nehotový“ *Zahradníček*, Jan: *Jeřáby*, Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 23.

Josefa Floriana, barokní tradice poutí a zapadá do kontextu katolické poezie třicátých let, v jejímž rámci má blízko především k dílu Jana Zahradníčka.¹⁵⁴ Verše představují pouť, na níž se vydávají lidé obtíženi vinou toužící po pokání, ve kterém spatřují naději na spásu.

Pro náš výklad je podstatné, že se člověk pokáním stává znovu schopným plnit své poslání, což je vyjádřeno slovy: „jsem zase hlasem němému slovu“.¹⁵⁵ Martin Lukáš v tomto rozlišení spatřuje dualismus těla aduše.¹⁵⁶ Ačkoli se s prvky dualismu v dané básnické skladbě skutečně setkáme, domníváme se, že ono oxymoronické spojení „němé slovo“ v souvislosti s hlasem člověka je třeba chápat jinak. Je jím Ježíš Kristus, na něhož se vztahují slova z prologu Janova evangelia: „Na počátku bylo Slovo, / to Slovo bylo u Boha / to Slovo bylo Bůh. ... A Slovo se stalo tělem“ (J 1,1-14), která hovoří o vtělení Ježíše Krista.¹⁵⁷ Vtělení je definitivním Božím slovem k lidem. Toto slovo je však paradoxně němé a potřebuje hlas člověka, aby mohlo zaznít. Tím připomínají Vokolkovy verše mimo jiné slova proroka Izajáše, která jsou tradicí vztahována právě na Krista: „Byl trápen a pokořil se, / ústa neotevřel; / jako beránek vedený na porážku, / jako ovce před střihači / zůstal němý, ústa neotevřel“ (Iz 53,7).¹⁵⁸

Poslání lyrického subjektu se váže ke smrti Ježíše z Nazareta. Jeho hlas se má opřít o něj, o Slovo, a zvěstovat je lidem, a tak se připodobnit k poslednímu z proroků, Janu Křtiteli (Mt 3, 1-3), a stát se hlasem volajícího na poušti. Obraz hlasu a slova jakožto vztahu člověka-proroka a Ježíše Krista nepochází od Vokolka. Setkáme se s ním také v textu svatého Augustina: „Jan byl hlas, Pán však na počátku byl Slovo.“¹⁵⁹ Posláním hlasu je zprostředkovat slovo. Hlas samotný dozní a zanikne, oproti tomu slovo, které zvěstoval, zůstane v srdci naslouchajícího. Je ovšem nesnadné odlišit od sebe slovo a hlas, v čemž Augustin spatřuje příčinu toho, že současníci považovali Jana Křtitele za Krista. On se ovšem nestavěl do pozice, jež mu nenáležela, a popravdě přiznal, že není tím slovem, na něž čekají, ale že je: „hlasem volajícího na poušti“ (Mt 3, 3).¹⁶⁰ Lyrický subjekt Vokolkových veršů se staví do pozice onoho hlasu, bere tak na sebe zodpovědnost hlásat Krista a současně se s pokorou upozaduje za hlásané slovo.

¹⁵⁴Srov. Lukáš, Martin: *Poezie Vladimíra Vokolka*. Magisterská diplomová práce, obhájena 2011 na FF UPOL, s. 11–12.

¹⁵⁵Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, 14.

¹⁵⁶Srov. Tamtéž, s. 12–13.

¹⁵⁷Srov. *Jeruzalémská Bible*. Krystal OP a Karmelitánské nakladatelství, Praha a Kostelní Vydří, 2009, s. 1839

¹⁵⁸Naši interpretaci podporují i některé další okolnosti. Ono slovo se totiž zrodilo z rybí kosti Velkého Pátka, která uvízla lyrickému subjektu v krku a následně se stala páteří onoho slova (Srov. Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 13.).

¹⁵⁹*Denní modlitba církve, Lekcionář pro modlitbu se čtením 1*. Česká liturgická komise, Praha, Vatikán, 1988, s. 57.

¹⁶⁰Srov. Tamtéž, s. 57–59.

U Hrubína nacházíme ozvuky právě pojednané podoby básnického umění coby posláni od Boha, které člověka zavazuje. Na rozdíl od Vokolka a podoben tak Zahradníčkovi akcentuje tvůrčí potenciál člověka: „Čím budoucnost jako včelí plást / naplníme, dnové rodní?“ (s. 54). Tvůrčí posláni lidí je však vymezeno hranicemi, které stále korespondují s rozdělením na světlou a tmavou dimenzi poezie, přičemž význam příklonu k té světlé je zdůrazněn skrze stupňující se úzkostnost z reality. Pozorovanému zlu totiž fikční svět čelí důslednějším přimknutím se ke křesťanské hodnotové sféře:

„Vyslechni, příteli, tu sladkou blahozvěst,
vínem je duše má a tělo révou jest,
pod nebem letícím nám bída hrozny sbírá,
v hodinách úzkosti je lisuje má víra

a jím se přelévá do hlasu našeho,
jen jeho silou Bůh vše stvořil z ničeho“ (s. 89).

Citované verše ilustrují vše řečené. Poukazují k aspektu přátelství, který v sobě obraz vína nese. Současně lze ono oslovení vnímat jako tematizaci určité vnějškovosti či nesamozřejmosti křesťanské inspirace. Verše dále zmiňují bídu světa, která však není ani na okamžik ponechána beze smyslu. Působí totiž utrpení, skrze něž je člověk schopen účastnit se svým hlasem na tvořivém počínání Hospodina.

Toto pojetí klade na básnickou tvorbu měřítko a nároky vzhledem k lidskému životu absolutní. V Hrubínově poezii nicméně neustále cítíme určitý odstup od této vize básnického posláni. Lyrický subjekt se nepovažuje za spravedlivého před Bohem. Utíká se však k naději, že i selhávající se smí k Hospodinu obrátit.¹⁶¹ Utrpení, k němuž odkazuje obraz lisu, je s takto pojatým básnickým posláním neodmyslitelně spojené, ovšem je vyvažováno vědomím smyslu (jde o službu Bohu).

Obrazy související s vínem (hlavně zrající vinohrad) spolu s obrazy lánu obilí jsou typické pro katolické básníky té doby. Setkáváme se s nimi ve verších Jana Zahradníčka, kde podobně jako u Hrubína odkazují k eschatologickému očekávání.¹⁶²

¹⁶¹ „Tma žádná nás dost nezahaluje / před zrakem lásky milosrdné, / kéž pruty ostrými mráz bičuje / náš bludný krok, až v kámen ztvrdne! // Vítr nám všechny písně od úst vzal, / jak váží světlo, zvažil slova / a v krámcích marnosti je rozprodal – / a naše ústa prosí znova!“ (s. 91).

¹⁶² Například: „Pod strašným burácením slunce, světla tíží / hle, krajiny jak ovce jdou teď k stříži / a zlaté rouno pšenic, ovsy stříbrné / ohnivá ocel ženců rozhrne. ... To chvíle ta, kdy úpím v stejném tlaku / vysokých pecí krajín bez oblaků, / pod dechem strašlivého Pána žhnu, / sám vydávám se ke stříži svých snů. ... nemilosrdí žárů zlých jsem vydán napospas, / bych naposled v myšlenku ztuh, vydal klas.“ (Zahradníček, Jan: *Jeřáby*. Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 68–69.)

Opomenout bychom neměli ani Václava Renče, který v roce 1938 vydal sbírku, která měla sklizeň vína přímo ve svém názvu: *Vinný lis*. Skutečnost, k níž titul odkazuje, se stala zdrojem mnoha obrazů s mírně odlišnými konotacemi. Na název byl povýšen ten z nich, který evokuje utrpení, z něhož má vzejít, tak jako z drcených hroznů, dobré víno. Sklizeň je chápána zcela v duchu křesťanské tradice jako účtování Boha se svým stvořením. Zrání lze vnímat jako metaforu bolestného zkoušek plného procesu naplňování lidského úkolu ve světě. Obrazy spojené se zráním a sklizní vyznívají místy apokalypticky a vždy eschatologicky. Toto dovršení lze přitom vztáhnout ke třem oblastem. Počet ze svého života má na prvním místě vydat člověk jako takový.¹⁶³ Úrodu dále žádá hospodář Bůh od básníka.¹⁶⁴ Plody má přinést také celá země, tedy Čechy, vlast lyrického subjektu. Verše přitom proti sobě staví Čechy knížete Václava, které jsou Bohu věrné, a Čechy selhávající první republiky. Rozdíl je vyjádřen právě obrazy z oblasti vinobraní: „Jen zkusmo bylo víno lisováno, / i ronilo se kalné z hroznů těch. // Zatím co z noci přicházelo ráno, / temnělo marně víno starých Čech. // Krev otců prolitá v něm hučí, svítí“.¹⁶⁵

Renčovy verše tematizují názor rozšířený mezi katolickými spisovateli a publicisty, kteří vnímali moderní liberální společnost protikladně vůči křesťanské spiritualitě. Postava svatého Václava se v tomto kontextu stala, jak píše Jaroslav Med, ikonou boje proti liberální demokracii masarykovského typu.¹⁶⁶ Obrazy spojené s lisováním vína tak u Renče vyjadřují dokonce témata politická.

Při celkovém pohledu se ukazuje, že *Vinný lis* Václava Renče, ač plný eschatologických obrazů, nenastoluje otázku po tom, zda u evokovaného Božího soudu člověk, básník či národ obstojí. Naopak z veršů lze vyčíst jistotu, že útrapy člověka mají smysl, jenž je ozřejmován skrze přirovnání ke zrání.¹⁶⁷

Vědomí smyslu utrpení je v Hrubínových verších krajním pólem harmonizace vyvažujícím úzkost působící obrazy. Sledovat můžeme také harmonizování dalších polarit: paměť spojená se slovy a němota, smrt a odvádění pozornosti od ní atd. Toto úsilí je motivováno snahou vyhnout se utrpení. V některých případech nastoluje popsaná tendence otázku po morální přípustnosti: kdo jednou poznal, že vše živé musí zemřít, kdo pochopil

¹⁶³ „lidská sklizeň sládné léty.“ nebo „Kdo však zde na této zemi nevzal svou chvíli / od Boha danou a nevzdělal naděje sad, / nezapřáh spřežení odvahy své“ (Renč, Václav: *Vinný lis*. Novina, Praha, 1938, s. 14, 65.)

¹⁶⁴ „Věci jsou srovnány, svár hlasů zpevněl v písni, / sad tiše uložen do srdce jablečného. / Jen v zrnech průsvitných se zrání ještě tísni / a slova děkovná se zlatě roní z něho.“ (Renč, Václav: *Vinný lis*. Novina, Praha, 1938, s. 26).

¹⁶⁵ Renč, Václav: *Vinný lis*. Novina, Praha, 1938, s. 46.

¹⁶⁶ Srov. Med, Jaroslav: *Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939)*. Academia, Praha, 2010, s. 52, 132.

¹⁶⁷ Srov. Renč, Václav: *Vinný lis*. Novina, Praha, 1938, s. 43.

nebezpečí života a nedostatečnost úkrytu před úzkostí, a kdo navíc ví, že by mělo jeho snažení přinést užitek, nemůže se vrátit před toto poznání, ale může je zapřít. Právě toto zapření je pokušením lyrickému subjektu.

Podoba harmonizačního úsilí se postupně proměňuje. Ve sbírce *Krásná po chudobě* byly jeho prostředkem genitivní metafory, které překvapivě spojují syntaktickým vztahem dvě slova. Tento princip funguje i ve verších knihy *Země po polednách*, ovšem mění se jeho vypovídající hodnota. Častěji se vyskytují spojení, která harmonii ruší a skrze něž do veršů vstupuje obávaná úzkost:

„Žernovem válek, který katedrály
rozdrtil na prach, prošlo srdcí dost
jako zrn ohnivých, jež prosévaly
vichřice zdvíhající budoucnost.

A kolikrát hlas dětský beze jména
v rachotu nebes propast lásky zdvih
pro závrať vaši, vojska rozprášená
šlehnutím noci do domovů svých.

Hněv krve prolité a slabé hráze
životů našich sténajících dnes
rameno věčné drží v rovnováze
a ani kapka nevyšpláchne přes!“ (s. 95)

V básni nacházíme tři klíčové genitivní metafory: „žernov válek“, „hněv krve“ a „slabé hráze životů našich“. V posledně jmenovaném spojení je vyslovena úzkost ze selhávání harmonizační tendence spočívající v ohraničování. Hráz životů evokující uzavřený prostor a tento prostor vymezující a chránící před děsivými masami vody je slabá. Jen stěží odolává vnějšímu tlaku dějinných otřesů (žernov válek, rachot nebes) a marně podmaňované živelnosti (hněv krve, ...). Ačkoli v básni zaznívá úzkost, přece jen končí deklarací z víry plynoucí jistoty, důvěry v možnost zachování harmonie.

Závěrečný verš citátu nás obrací k biblickým obrazům, o nichž jsme v souvislosti s Hrubínovým debutem konstatovali, že vnáší do textu básní sémantické napětí eschatologického charakteru. Genitiv adnominální ve sbírce *Krásná po chudobě* působil v mnoha případech opačně: harmonizačně. Zdá se, že v citované básni z poslední před válkou vydané Hrubínovy sbírky je situace jiná. „Rameno věčnosti“ reprezentující biblickou obraznost se stává zárukou harmonie, zatímco skrze jiné genitivy adnominální se vkrádá vědomí nestability a ohroženosti.

V prvotině *Zpíváno z dálky* byla úzkost přítomna a nebyla popírána, neměla však ještě dějinný charakter. Ve sbírce následující, *Krásná po chudobě*, se dějinná podoba úzkosti projevila výrazněji, ovšem v reakci na to se intenzivněji uplatnila harmonizace. To platí i pro knihu *Země po polednách*, kde však harmonizační úsilí ztrácí svou účinnost. Dějiny se do veršů přece jen dostávají. Vrcholným okamžikem jejich prolomení je závěrečná báseň Barbarský zpěv, v níž na první pohled nenacházíme jediný pokus harmonizovat hrůzy, které postihly lidstvo, nevidíme jedinou hráz čelící vichřici smrti. Selhává zde ochranný charakter toposu rodného kraje, čímž se ukazuje účelovost tohoto konceptu u Hrubína. Země zde již není bezpečným rodným krajem, ale hrozí otevřenými hroby. Lyrický subjekt se s hrůzou ptá: „Není tu již hlasu, který poprosil by, / když stěnamí nebes prosakuje hněv?“ (s. 109) Odpověď však nenachází. Na nebesích vidí jen smrt. Dříve přítomné uzavírání nezměrného prostoru skrze genitivní metafory je nyní zcela explicitně popřeno. Stěny nebes jsou jen iluzorní ochranou. Celá báseň končí slovy, v nichž je spojena eschatologická úzkost s hrůzou z dějin, slovy, která snad paradoxně nesou též význam naděje: „Hrozny měst se hrnou pod strašlivý lis, / budeme tě, krvi, stáčet jako kdys“ (s. 109–110). Ona naděje je skryta v biblickém apokalyptickém obraze ze samotného závěru. Naznačená naděje je intenzifikována skutečností, že se jedná o obraz oblíbený u soudobých katolických spisovatelů. Jak již bylo řečeno, utrpení křesťansky viděné apokalypsy není beze smyslu a bez naděje.

2.2.4 Polemika s romantismem

Na závěr této kapitoly se ještě zastavme u vztahu Hrubínových veršů k odkazu romantismu a Karlu Hynku Máchovi. Vrátit se musíme k již citované Hrubínově básni navazující na text z knihy proroka Izajáše. Její lyrický subjekt se titánsky holedbá, že překonal ony nemožnosti, jimiž Izajáš dokazoval malost člověka vzhledem k Bohu. Úspěch však není opojeně slaven, nýbrž problematizován. Tím se polemizuje s romantickým titánstvím.

S posuny ve ztvárnění máchovského motivu poutníka souvisí mimo jiné proměna obrazu dálky.¹⁶⁸ Není již poutníkem (jako tomu bylo ve *Zpíváno z dálky* a jak to odpovídá Karlu Hynku Máchovi), nýbrž jeho pohyb vystihují slovesa bloudit, toulat se, která v sobě nesou významový odstín bezcílnosti. Poutník naproti tomu směřuje z nějakého výchozího bodu k dopředu známému cíli. Bloudící jsou ti, kteří nemají ani onen výchozí bod, ani cíl. Dočítáme se, že jsou: „Od domácích ohňů zahnání“ (s. 69). Neznalost cíle je pak vyjádřena tím, že se po

¹⁶⁸Máchovská báseň *Tvář bez podoby* (1836–1936) jasně dokládá, že je slovu poutník v poezii Františka Hrubína skutečně třeba rozumět jako poukazu k dílu Karla Hynka Máchy.

něm lyrický subjekt táže (srov. s. 69). V onom „zahnání od domácích ohňů“ můžeme slyšet ozvuky obrazu vyhnání z ráje. Motiv viny je přitom přítomen již v samotném slově bloudění, opět skrze souvislost s biblickým textem z knihy proroka Izajáše. Význam úryvku, v němž se praví: „Všichni jsme bloudili jako ovce, / každý z nás se dal svou cestou“ (Iz 53, 6), umocňuje skutečnost, že se čte při obřadech Velkého pátku. Je součástí textu o „služebnickově utrpení“, jehož naplnění křesťané spatřují v příběhu Ježíše Krista. Kristovo utrpení vykoupilo člověka, který sešel ze správné cesty, zbloudil.¹⁶⁹

Odkaz Karla Hynka Máchy je tematizován v básni *Tvář bez podoby*, jejíž podtitul (1836-1936) upřesňuje, že se jedná o reflexi sto let po básníkově smrti. Přestože jde o hold Máchovi, již název sděluje odstup mezi romantickým básníkem a soudobou poezií, odstup, který naplno vyvstane ve verších básně stylizované jako promluva mrtvého: „kolikrát noha poutníkova / jen stínem vešla do mých stop“ (s. 77). Máchovo tvůrčí gesto nelze opakovat, pouze tvořivě rozvíjet. Opěvovaný básník se propadá do nicoty/věčnosti,¹⁷⁰ zkáže naopak nepodléhá živel jeho poezie, kterým je dle Hrubínova podání noc, stejná za všech dob (srov. s. 77). Motiv noci ve verších spojen s melancholickými obrazy (např. města vytesaná v prach) odkazuje k oné živelné, člověku unikající dimenzi poezie, jak jsme o ní hovořili v souvislosti se sbírkou *Zpíváno z dálky*. V nyní pojednávané etapě díla se Hrubín výrazněji přiklonil k dimenzi světlé, což pomůže pochopit jeho mírný odstup od obdivovaného básníka.

K máchovskému dědictví se svou sbírkou *Máchovské variace* (1936) přihlásil též Josef Hora. Zatímco v básni Hrubínově promlouvá lyrický subjekt v první osobě, stylizován tak do samotného Máchy, Horovy verše jsou povětšinou v osobě druhé, která vyjadřuje rozhovor básníka s mrtvým předchůdcem. Navzdory tomu, co užité osoby evokují, je to právě Hrubínova báseň, která vyslovuje určitou distanci k romantismu, zatímco imaginární dialog z básně Horovy je oslavou a přihlášením se k postavě romantického tvůrce. *Máchovské variace* totiž hovoří o Máchovi jako o někom, kdo má co říci každé době a jakékoli situaci lidské společnosti.¹⁷¹ Lyrický mluvčí Horových veršů reflektuje proměnu světa, ale na rozdíl od Hrubína z ní nevyvozuje pochybnosti ohledně inspirace romantismem: „Přes hanbu světa, trosky dnů / zas kvete máj a červ v něm hlodá“.¹⁷² Jak jsme viděli, stává se tato reflexe

¹⁶⁹Náš výklad dokresluje také skutečnost, že zatímco ve *Zpíváno z dálky* byl poutník spojen s principem poezie, slova bloudících se s ideálem poezie, jak je nyní chápán (tedy slovo ve vztahu k Bohu), míjejí. (srov. s. 69). I motiv bloudících a bloudění spojené s vinou (srov. s. 96), má však své harmonizační vyvážení, je jím princip víry v dobrého Boha, který se stará i o ty, kteří sešli z cesty. (srov. s. 69).

¹⁷⁰Zcela v duchu názoru Bedřicha Fučíka, dle něhož je máchovské „nic“ alternativním označením věčnosti. (Srov. Fučík, Bedřich: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha, 1994, s. 402.)

¹⁷¹Srov. Hora, Josef: *Máchovské variace*. Fr. Borový, Praha, 1936, s. 33.

¹⁷²Tamtéž, s. 23.

východiskem konstatování stálé platnosti Máchova odkazu. Proto je v Horově sbírce člověk jdoucí krajinou stále poutníkem. Zmiňme ještě, že v souvislosti s poutnictvím se objevuje též obraz dálky, která je k poutníku vztažena.¹⁷³

Inspirace romantismem a dílem Karla Hynka Máchy, ale také například Georga Gordna Byrona, je významná též v díle Josefa Kostohryze, který ve třicátých letech psal a publikoval verše, jejichž architektoničnost na rovině tvárné se na rovině sémantické projevovala romantickým pojmáním některých témat. Ve čtyřicátých letech můžeme v jeho verších pozorovat přehodnocování romantické inspirace. Romantický kód se váže k pojetí poezie, které chápe uměleckou tvorbu jako vzpouru proti Bohu. Odmítnutí titánství se opírá o reflexi jeho důsledků. Podobně jako u Františka Hrubína i u Kostohryze je proměna postoje k romantickému dědictví patrná na posunu obrazu poutníka a putování: Putování přestává být cestou k cíli, mění se v bloudění.¹⁷⁴ Klíčovým důvodem odmítání romantismu je totiž právě reflexe hříšnosti vzpoury.¹⁷⁵

Máchofský motiv poutníka nacházíme také v *Pozdravení slunci* Jana Zahradníčka. Zahradníček se však vůči romantickému dědictví nevymezuje, naopak chápe je jako stále plodný zdroj inspirace.¹⁷⁶ I u něj nacházíme obraz bloudění, jeho sémantické působení je však relativizováno vědomím existence cíle.¹⁷⁷

Hrubínovy verše na rozdíl od Zahradníčkových či Horových rozvíjejí dědictví romantismu tvůrčím způsobem. Patří k něm též vnímání problematičnosti. Nedosahují však takové míry nesmiřitelnosti jako Kostohryzovy verše ze čtyřicátých let odmítající romantické titánství. Proto u Hrubína vedle motivu poutníka stojí též pocestný. Toto slovo odkazuje k cestě, což je, jak bylo řečeno výše, jeden z prostředků eliminace znepokojivé dálky: Cesta činí krajinu přístupnou.

Doplňme ještě, že pojednávané Hrubínovy sbírky vyšly v letech, kdy byla pozornost literární veřejnosti na Karla Hynka Máchu zaměřena velmi intenzivně. Bylo to dáno výročím Máchovy smrti v roce 1936. Toto výročí zastihlo mnohé české básníky v plném rozmachu

¹⁷³ Srov. Tamtéž, s. 27.

¹⁷⁴ „Tak v sobě skryju též, co mohlo plamenem rozbořit den i noc, / a bludným v sobě snem ovinu jitra dech i soumrak večerní, / jak v pustých hrobky zdech uzavřu tváře své, podoby zhroucení, / a zhasnu, co mě zve k těm snadným dětským hrám, a zmařím všechn čas, / [...] a lépe v hrobě tlít než věčně o nic hrát, [...] a píseň horoucí se prázdňem dusí v prach, krví mi uniká, / kdes nikde na horách jen rozbořený hrad s mrtvými v základech, [...] I půjdu k hrůze hor, kde slávu zřícenin začíná tma a pád, / až k růžím v hloubce vin, i kolem nich jak spáč, jenž propadá se v snách / a zmrhám čas i pláč a zbortím slova svá a v popel ukryju“ (Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 38–39.

¹⁷⁵ Srov. Letáková, Michaela: *Básnické dílo Josefa Kostohryze*, diplomová práce, 2011 FF UPOL.

¹⁷⁶ „Dost, poutníku, pod oblohou tvé hvězdné řeči / cest pro krok můj i pro všechny, kdo tobě svědčí,“ (Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*. Blok, Brno, 1991, s. 52.

¹⁷⁷ „Ať si bloudím, jen když najdu / nový záchvěv harmonie, / z které krása věčně pije“ Zahradníček, Jan: *Jeřáby*, Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 54.

tvůrčích sil. Jan Wiendl zmiňuje Josefa Horu, Františka Halase, Vladimíra Holana, Konstantina Biebla, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Jana Zahradníčka a nejmladšího z nich Františka Hrubína, u něhož můžeme rozpoznat echa a rezonance na pozadí máchovské básnické řeči. Velcí básníci inspirovaní Máchovým dílem získali z tohoto zdroje přesně to, co potřebovali pro formování vlastní tvorby. Bylo tomu tak i u Hrubína.¹⁷⁸ K Máchovi poukazuje již motto sbírky *Krásná po chudobě*: „Ach zemi krásnou, zemi milovanou – “. Je příznačné, že je z máchovského poetického dědictví vyzdvihována právě vazba k zemi, jelikož rodná země se stává jistotou fikčního světa Hrubínových veršů, která vyvažuje úzkost a ohrožení. Jak psal Jan Wiendl, podílela se máchovská inspirace na utváření originální podoby fikční reality. U Hrubína slouží navazování na dědictví tohoto romantického básníka k vystižení proměny světa, kterou ilustruje uzavírání znepokojujících dálek.

S dědictvím romantismu se vyrovnával také již připomínaný básník Vladimír Vokolek. Zastavme se nyní u jeho sbírek *Tolikrát obětovaná* (1939), *Žiněné roucho* (1940) a *Tichý a temný* (1941). V návaznosti na proměnu obrazu země se i v jeho verších transformuje charakter putování: To je místy dokonce charakterizováno jako lživé. O větší komplexnosti změn ve Vokolkových verších svědčí též posun hodnocení lidského utrpení. Mizí jeho pozitivní rozměr a je nahlíženo coby marné.¹⁷⁹

Vokolek s Máchou polemizuje, a to kupříkladu souslovím „lživé putování“, zřetelněji potom v básni, která se nachází jak ve sbírce *Žiněné roucho*, tak nepatrně upravena ve sbírce *Tichý a temný*, kam je zařazena pod jménem Nad zlomenou lípou. Obraz zlomené lípy se stává východiskem odmítnutí máchovského dědictví:

„Po tobě ztich náš dusný důl,
po tobě, lípo osiřel, po písni v květu ztracené
můj osamělý úl,
mé duše prázdný plást – v něm roztříštěný akord včel
v doznění ještě slyším třást
se z tvojí harfy zborcené...“¹⁸⁰

Máchovský tón zborcené harfy již pouze doznívá. Co je však klíčovým faktorem pro opuštění romantismu? Domníváme se, že podobně jako v případě Josefa Kostohryze či Františka Hrubína, rozhodlo vědomí viny v citované básni označené jako pád. Dříve hrál na „máchovskou harfu“ líbeznými vánky Bůh, nyní se strun zmocnila „vichřice harfenice šílená“. Můžeme tomu rozumět tak, že dříve bylo možno rozvíjet odkaz máchovského romantismu

¹⁷⁸Srov. Wiendl, Jan: „Metamorfózy básnického obrazu“ In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 3*. Academia, Praha, 2017, s. 324–334.

¹⁷⁹Srov. Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 42.

¹⁸⁰Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 56.

nevinně, nyní, snad vlivem válečných otřesů, je přihlášení se člověka k němu vnímáno jako hříšné.

2.3 Sbírký z válečných let

PokroĹme nyní ke sbírkám, které František Hrubín vydal v období druhé světové války. První z nich se jmenuje *VĹelí plást* (1940) a podle Putny představuje vrchol Hrubínovy religiozity. PříznaĹně je oddíl této knihy, Torzo mariánského sloupu, v němž se Hrubín dle zmíněného badatele projevuje poprvé jako básník církevně angažovaný,¹⁸¹ věnován Janu ZahradníĹkovi. Následuje sbírka *Země sudiĹka* (1941), po ní *Cikády* (1943) a *Mávnutí křidel* (1944). Stručně připomeneme rovněž sbírku *Rezekvítek*, která přináší verše za války netištěné.¹⁸²

2.3.1 VĹelí plást

ZaĹněme *VĹelím plástem*, v němž se snoubí formální virtuoza (zmínit musíme především sonety) s ideovou vyhraněností. V kompozici se totiž dle Jiřího Brabce odráží touha vytvořit dílo pevného a přísného řádu,¹⁸³ jímž se Ĺelí tlaku aktuální situace. Vždyť sbírka vyšla v době, kdy bylo ohrožení básnickovy vlasti a Evropy drasticky vystupňováno. Tlak dějinných otřesů vedl v Hrubínově poezii ke gradaci harmonizaĹních tendencí. KlíĹovým se pro vyvažování tíhy vnějších dějinných skuteĹností stala křesťanská inspirace, kterou předešle zmíněný interpret a vydavatel Hrubínova díla vnímal jako příklon ke konstantám, jež mají potenciál začlenit jedince do nadosobních vztahů. Tomu odpovídá přesun těžiště dříve spoĹívajícího ve smyslové inspiraci do oblasti duchovní kontemplace, což se odráží také ve skuteĹnosti, že rytmické jednotky přestávají být organizovány hudebně.¹⁸⁴ Tradice a její využití totiž vytváří osu pevného řádu umělecké kontinuity, jemuž je tvůrce zavázán.¹⁸⁵ Domníváme se, že důvodem těsnějšího přimĹnutí se básníka Hrubína ke křesťanské inspiraci (jež se v této sbírce stala explicitně katolickou) byla potřeba záštity. Naše tvrzení lze podpořit

¹⁸¹Srov. Putna, Martin C.: *Ĺeská katolická literatura 1918–1945*. Torst, Praha, 2010, s. 1058–1059.

¹⁸²Srov. Brabec, Jiří: „EdiĹní poznámka“. Hrubín, František: *Země sudiĹka*. Ĺeskoslovenský spisovatel, Praha, 1968, s. 214.

¹⁸³Srov. Brabec, Jiří: „Zpěv hrobů a slunce.“ Hrubín, František: *Země sudiĹka*. Ĺeskoslovenský spisovatel, Praha, 1968, s. 207–208.

¹⁸⁴Srov. Tamtéž, s. 208–209.

¹⁸⁵Srov. Wiendl, Jan: „Syntézy v poloĹase rozpadu.“ In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2*. Academia, Praha, 2014, s. 367.

těž postřehem Miloše Dvořáka. Kritik v souvislosti se sbírkou *Země sudička* oceňuje, že Hrubínovi je poezie prostředkem hlubšího poznání, jež má utvářet a upevňovat život člověka. Právě v tomto pak spatřuje příčiny jeho příklonu ke katolicismu.¹⁸⁶ Dvořák vystihl podmíněnost křesťanského impulsu Hrubínovy poezie. Ta se na rovině tvárné projevila potlačením dříve typické písňovosti a inklinací k pevně dané struktuře verše, básně i sbírky.

Knihu uvozuje báseň *Tíha země*, po níž následují tři větší celky: cyklus sonetů *Město v úplňku*, skladba *Torzo mariánského sloupu* a následně opět soubor sonetů *nesoucí název Včelí plást*. Sbíрка je tedy komponovaným celkem, v němž dominují delší útvary, což dle našeho mínění odpovídá ideovému zjednoznačnění na rovině tematické. K již dříve přítomné melodičnosti veršů se nyní připojuje kázeň vyžadovaná pevnou formou.

Příznačné jsou dedikace. Kniha je věnována manželce Jarmile, soubor *Město v úplňku* Bedřichu Fučíkovi, *Torzo mariánského sloupu* Janu Zahradníčkovi a *Včelí plást* J. N. (míněn je dědeček z matčiny strany Jan Novotný)¹⁸⁷ a profesoru Františku Novotnému. Básník se vědomě hlásí ke katolickému literárnímu okruhu a současně ke své rodině.

Františka Hrubína lze v této etapě jeho tvorby skutečně chápat coby katolického autora. Martin C. Putna, jenž interpretoval autorův debut v linii demlovsko-zahradníčkovské invokace rodné krajiny, rodových tradic a země, píše, že každou další sbírkou náboženská dimenze Hrubínových veršů sílila, až vyvrcholila ve skladbě *Torzo Mariánského sloupu* otištěné původně v *Akordu* a zařazené následně do sbírky *Včelí plást*. Po dosažení tohoto vrcholu je náboženský rozměr poezie oslabován. Jestliže je ještě ve verších napsaných za války uchováván obraz světa, v němž náleží centrální místo Bohu, sbírky vydané po roce 1945 přinášejí radikální změnu.¹⁸⁸

Báseň *Tíha země* (srov. s. 113) předznamenává celou sbírku. Nastoluje téma rodné krajiny s její horizontalitou i vertikálitou. Verše však tematizují proměnu obou těchto dimenzí, proměnu, již lze vystihnout slovem „tíha“. Země má moc pozvednout člověka vzhůru, ale současně jej též upomíná na jeho konečnost. Lyrický mluvčí zemi poznává skrze ženu.

Motiv tíhy nacházíme i ve věnci sonetů nazvaném *Město v úplňku*. Skrze něj je přehodnocen bezpečný charakter interiéru. Metafora „mramor světla“¹⁸⁹ (srov. s. 120) nyní vyjadřuje tíži a úzkost, jimž se lyrický subjekt snaží vymanit. Noční město ozářené svitem luny se stává časoprostorem reflexe smrti. Úzkost relativizuje útěšný potenciál motivu domova:

¹⁸⁶ Srov. Dvořák, Miloš: *Svítání kritikovo*. Jan Majcher-Cherm, Praha, 2017, s. 408–409.

¹⁸⁷ Srov. Málková, Iva: *František Hrubín*. Host, Brno, 2011, s. 15.

¹⁸⁸ Srov. Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1918–1945*. Torst, Praha, s. 1058–1061.

¹⁸⁹ Vzpomeňme na dříve užitou metaforu mramor oblohy.

„Pro slavné vyhrávání
mráz napjal struny cest, že skřípe až
hlas domova, jak hejno krajin shání –

a vysoko v něm, smrti dozníváš –“ (s. 121).

Všimněme si souvislosti motivu cesty zpřístupňující nedozírnou dálku krajiny s poezií. Podmaňování dalek bylo v dřívější etapě Hrubínova díla jedním z klíčových témat, nyní je problematizováno.

Časoprostorem věnce sonetů je noční město, které odkazuje k básníkovu již minulému mládí (s. 114). V tomto kontextu stojí v opozici k zemi, která se pojí s dětstvím, a je mimo jiné proto charakterizována též jako matka (srov. s. 115). Toto rozdělení se promítá i do básnických obrazů založených na vztahu k vánočnímu a velikonočnímu příběhu z evangelií. Město spojené s nocí a zimou se stává východiskem obrazů aktualizujících utrpení Ježíše Krista, krajina se spolu s městem váže k evokacím jeho narození v Betlémě.

Začneme městem a zmínkami o Kristově smrti. Nacházíme básnický obraz kladoucí paralelu mezi město a kříž: „a klesám, s městem na ramenou svých“ (s. 115). V citaci klesá pod tíhou kříže, jímž je mu město, lyrický subjekt. Paralela mezi městem a křížem není vyslovena explicitně, ale je ukryta do obrazu odkazujícího k pobožnosti křížové cesty. Tím se pro interpretaci otevírá širší spektrum významů, než kdyby bylo např. užito frazeologismu „mám s městem kříž“. Skrze daný obraz je tematizována slabost člověka, která však tím, že je nahlížena z perspektivy celku křížové cesty a Kristova příběhu, není člověku hanbou, nýbrž nadějí. Město lze mimo jiné díky tomuto obrazu chápat jako místo či snad dokonce nástroj zkoušky a utrpení lyrického subjektu. Nadějí je mu však Ježíš: „ale včas, luno, mrazy zasklily tě / a do ráhnoví větrů, časům svítě, / zdvíhá tě Pán: z tmy vykrojený sníh.“ (s. 115). Citovaná slova přináší obraz pozvedání, jehož aktérem je Ježíš, a kterému lze rozumět jako protiváze onoho klesání. Jak se ukazuje dále, je spojeno se světlem, zatímco město samo o sobě bylo městem nočním, byla v něm tma.¹⁹⁰ Obraz luno, kterou pozvedá Pán, současně připomíná též vrcholný okamžik liturgie, při němž kněz pozvedá proměněnou hostii. Jednoznačnou vypovídací hodnotou všech konotací pojednávaného obrazu, jehož „materiálním“ základem je vysvitnutí měsíce nad nočním městem, je poselství naděje.

Reflexe tíže vede v Hrubínových verších k otázkám po původci zla, které nabývají až rouhavé podoby: „Zdali tys to, Pane [...] kdo zatajil nám rozhodnutí svá / a k lačným ústům

¹⁹⁰ „nevidím pro tmu, která v ulicích / pro zátaž velké hrůzy klade sítě, / a klesám, s městem na ramenou svých“ (s. 115)

temnot nahýbá / džbán, do něhož se trochu slunce vešlo.“ (s. 116). Lyrický subjekt zde hovoří o bezradnosti člověka. Ta je vyjádřena s nesmírnou naléhavostí právě skrze motiv oněch pochyb o Bohu. Nás zaujal především obraz úst temnot, k nimž je nahýbán džbán slunce. Vyrůstá z kontrastu světla a tmy a na první pohled vyjadřuje pohlcování světla tmou, opačný proces než ten, který se stal východiskem obrazů odkazujících ke Kristu a Adamovi v meziválečných verších. Tento význam je však modifikován následujícím sonetem:

„Džbán, do něhož se trochu slunce vešlo,
houba, jež krví nasákla – a v ní
žluč léta, které ještě neodešlo,
podáváš zemi, než se rozední“ (s. 117)

Zde se ocitáme v okamžiku přerodu noční tmy ve světlo dne, přesněji těsně před ním. „Sluncem ve džbánu“ lze rozumět víno. Váží se k němu obrazy houby nasáklé krví a žlučí. Houba nasáklá sluncem a žlučí odkazuje k evangelním textům, v nichž Kristus na kříži odmítl na tyči mu podávanou houbu napuštěnou onou tekutinou. V některých biblických překladech je podávané pití označováno jako ocet. V poznámkách k *Jeruzalémské bibli* se uvádí, že se jednalo o mírně okyselený nápoj, který pili římsí vojáci.¹⁹¹ V biblickém slovníku se dočítáme, že pravděpodobně šlo o víno smíchané s myrhou, přičemž evangelisté omylem uvedli, že se žlučí. Člověk nabízející Ježíši víno chtěl zmírnit jeho utrpení. Bylo to gesto milosrdenství. Odsouzcům byl totiž někdy podáván omamný nápoj, jenž měl zmírnit jejich nesmírné bolesti.¹⁹² V Hrubínově básni je ona houba podávána zemi, což sděluje jistou vznešenost utrpení země.

O něco dále nacházíme další obraz odkazující k novozákonnímu vyprávění o utrpení Božího syna: „a mrazy svlékají nás k bičování“ (s. 117). V evangeliích se dočítáme o tom, že než Ježíše odvedli, aby byl ukřižován, svlékli ho ze šatů (Mt 27, 28) a bičovali (J 19, 1), jiní evangelisté hovoří o bití holí. Skrze tento obraz biblického původu je pojednáno utrpení lidstva, které se skrývá za oním mluvnickým „my“.

Tyto tři obrazy kořenící v evangelním podání Kristova utrpení a na ně navazující tradici křesťanských pobožností nesou význam trýzně. Ta se týká člověka, země i celého lidského pokolení, všech stejně závažně, jelikož je sdělována skrze obrazy téhož druhu. Významné přitom je, že pozadí, můžeme říci „materiální“ základ, těchto obrazů je tvořeno krajinnými či přírodními motivy. Houbu nasáklou vínem a žlučí spatřuje lyrický mluvčí

¹⁹¹ Srov. *Jeruzalémská bible*. Krystal OP, Karmelitánské nakladatelství, Praha, Kostelní Vydří, 2009, s. 1754.

¹⁹² Srov. Journet, Charles: *Sedm Kristových slov na kříži*. Krystal OP, Praha, 2020, s. 103. a srov. Léon-Dufour Xavier: *Biblický slovník*. Kalich, Praha, 1987, s. 299–300.

v končícím létě, k bičování svlékají mrazy. Křížem je lyrickému subjektu město. Společné je těmto obrazům také vytržení z kontextu Kristova příběhu. Chybí perspektiva smrti i vzkříšení, čímž je akcentován okamžik bolesti, do něhož se fikční svět noří.

Zmínky o Kristově vzkříšení u Hrubína nenacházíme. Naděje je v jeho verších spojena s obrazem dítěte a týká se básníkovy vlasti: „že se už pod královským srdcem hradu / pohnulo dítě, dítě naděje.“ (s. 123) Vlast, jejímž srdcem je hrad, je těhotná nadějí. Zatímco tento básnický obraz vychází z lidské skutečnosti těhotenství, další verše jej prohlubují o biblické dimenze: „můj rodný kraji, dáno je ti též, / sluneční slámu z patra nebeského / už dávno jsi do jeslí zimy snes // a teplo chlívů“ (s. 124). Je evokován vánoční příběh, poukazuje se k jesličkám. Základem obrazů je přitom opět přírodní dění (sluneční jas je slámou, zima jeslemi).

Musíme ještě doplnit, že kromě hrůzy ze smrti nacházíme v Městě v úplňku také ohlas skličujícího soudobého dění, reflexi podobnou té z *Vinného lisu* Václava Renče. Tíseň je však vyvažována toposem země, v jehož rámci je zdůrazňován koloběh fyzického života, dále poukazy k slavné historii básníkovy národa, motivy chrámů a svatých patronů (srov. s. 120, 125, 127).

Obrazem propojujícím topos země s ozvuky témat národních a také s obrazy křesťanskými, kdy vzniká zvláštní druh sémantické vazby mezi obrazy Kristova utrpení a obrazy odkazujícími k jeho narození, je motiv pouti: „Táhne sem zástup krajín bez noclehu / a jejich pouti prostřena je zem.“ (s. 125) Krajina/zem je aktivním činitelem. Její aktivita přitom překonává aktivitu krajiny známou třeba z veršů Jana Zahradníčka, kdy se např. modlí či pokleká. V Městě v úplňku vede stupňované ohrožení a vychýlenost z běžného řádu světa tak daleko, že krajiny opouštějí svá odvěká místa: relativizují charakteristiku stability.

Podobně vyjádřil devastaci řádu světa ve své sbírce *Národ na dlažbě* (1945) ve stejnojmenné skladbě napsané v roce 1942 Vladimír Vokolek: „když pod nohama pádí zem.“¹⁹³ Zatímco u Vokolka se jedná o obraz drásavě neútěšný, u Hrubína má toto vybočení z normálního chodu věcí též rozměr naděje, neboť krajiny se vydávají na pouť. Nejsou prostorem pouti, nýbrž jejími aktivními účastnicemi. Na této skutečnosti se ukazuje, že obraz pouti nelze chápat jako aluzi na máchovské putování.

Poutí obecně se rozumí nábožensky motivovaná návštěva svatých míst a jako taková je pouť rozšířena ve všech náboženstvích. Křesťanské pouti směřují především k místům, kde se Ježíš narodil, byl ukřižován a pohřben a kde vstal z mrtvých. K tomu se posléze přidává fenomén putování na místa spjatá se svatými mučedníky. Další motivací je později důraz na

¹⁹³ Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 144.

zážitek vnímatelné přítomnosti nadpřirozených skutečností (např. Lurdy). Pouť má vést k zintenzivnění prožitku víry, případně k obrácení. Status poutníka vyjadřuje postavení křesťana na zemi. Křesťan totiž zemi nevnímá jako svůj definitivní domov.¹⁹⁴

Ve fikčním světě Hrubínových veršů je akcentován právě nejistý status poutníka jako někoho, kdo opustil své místo, a je vystaven nebezpečí.¹⁹⁵ Verše aktualizují první, nejstarší zacílení pouti, neboť směřují k Betlému, místu narození Ježíše Krista:

„Po malé řece chvátá peřejemi
i můj kraj, aby též byl mezi všemi,
[...] S úzkostí naslouchat u srdce jeho,
můj rodný kraji, dáno je ti též,
sluneční slámu z patra nebeského
už dávno jsi do jeslí zimy snes“ (s. 123–124).

Skrze obraz pouti na místo Kristova narození je však vyjádřena naděje ohrožovaného autorova národa, proto je onen Betlém situován do města, v němž můžeme poznat Prahu.

Téma pouti a putování nacházíme též v soudobých verších Vladimíra Vokolka. Je skrze ně vyjadřována existenciální situace člověka ve světě. V tomto kontextu je s putováním spojena samota a touha po setkání, putování je vnímáno jako náročné lidské poslání.¹⁹⁶ Poutníka vystihuje pocit ztráty země a domova, bezdomoví ve světě.¹⁹⁷ Tyto významy v sobě implicitně nesou též Hrubínovy obrazy vážící se k pouti. Těžiště jejich výpovědi však spočívá jinde. Je jím právě ona zacílenost k místům spojeným s životním příběhem Ježíše z Nazareta, a proto nejsou tak neútesné jako ve verších Vokolkových, jejichž lyrický subjekt touží po skončení svého úkolu, když prosí: „a cestou poslední již dopiš poutníka“,¹⁹⁸ což akcentuje namáhavost putování zbaveného perspektivy dosažení cíle. Naopak u Hrubína je podstatnou významovou složkou naděje.

Axiologické rozkolísání, které dříve do Hrubínových textů obrazy biblického či obecněji křesťanského původu vnášely, v daném cyklu sonetů nenacházíme. Co se vypovídací hodnoty oněch obrazů týče, primární nejsou významy náboženské, ale národně aktuální.

¹⁹⁴ Srov. Berger, Rupert: *Liturgický slovník*. Vyšehrad, Praha, 2008, s. 376.

¹⁹⁵ „na podpal ohně pro zem bez noclehu,“ (s. 114)

¹⁹⁶ „Pod těžkým krokem mým, když teskním po setkání, [...] hloub tehdy hlava má se pod jhem cesty sklání, / neb vím, že pro mne jít je drsným příkazem.“ (Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 69.)

¹⁹⁷ „hledáme zem, / chceme být zase její. / Ale ta sama už není svá [...] a v žádném domě nejsme doma [...] Vypadlí ven bloudíme v bezdomém, / hledáme byt, hledáme zem“ (Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 121.)

¹⁹⁸ Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 69.

Autorský subjekt skrze ně vyslovuje ohrožení své vlasti a současně naději na záchranu. Tyto obrazy vnášejí do textu aspekt naléhavosti a významnosti jak ohrožení, tak naděje.

Název další Hrubínovy skladby, *Torzo mariánského sloupu*, k problematice národních dějin poukazuje přímo. Nad to je evidentním přihlášením se ke katolicismu v kontextu dobových kulturních, politických či společenských diskusí. Název skladby totiž odkazuje k události z 3. 11. 1918, kdy byl stržen Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze. Lidé tehdy vzhledem k blížícímu se výročí bělohorské bitvy oslavovali konec poroby. Čin samotný byl motivován mylnou představou, že vybudování sloupu mělo připomínat bitvu na Bílé hoře. Zničení sloupu se pro katolíky stalo symbolem distance, kterou mezi sebou a novou republikou pociťovali. Stalo se publicistickým námětem. Dokonce byly pořádány výstavy trosek sloupu. V mnoha domácnostech, například též u Vladimíra Holana, bylo možno nalézt kopie hlavy sochy Panny Marie ze zničeného artefaktu. Událost rezonovala skutečně intenzivně. Pro náš výklad je významné, že v době zániku první republiky bylo stržení sloupu katolíky připomínáno coby zlé znamení, špatný základ, na němž byl stát vystavěn.¹⁹⁹ Básnická skladba *Torzo mariánského sloupu* tak vyrůstá nejen z křesťanské inspirace čistě spirituální, nýbrž také z podnětů společenských.

Nepřekvapí proto, že lyrický mluvčí této skladby opět reflektuje ohrožení své vlasti a že příčinu vidí v odvratu od křesťanské víry, který je symbolizován zbořením mariánského sloupu.²⁰⁰ V básni se opakuje motiv modlitby k Matce Boží. K obrazu Matky Boží se modlí bohatý i chudý. Lyrický mluvčí se ztotožňuje s chudákem a prosí Marii, aby shlédla na chudé, které charakterizuje jako ty, kteří jsou lidem na obtíž. (srov. s. 129) Narovnění sociální nespravedlnosti očekává až za hranicí pozemského života. (srov. s. 133) Význam právě řečeného se plně ukáže až v následujících kapitolách.

Věnujme pozornost obraznosti básně. Začněme motivem Jezulátka, které je vnímáno prizmatem budoucího utrpení. Toto utrpení připomíná obraz nesení kříže a pěti ran, jimiž byly Kristu probodnuty ruce, nohy a bok. (srov. s. 131) Jedná se o obrazy, které se v souvislosti s postavou Krista u Hrubína objevily již dříve.

Betlémské dítě je nahlíženo s vědomím budoucího utrpení. Toto pojetí má hlubokou tradici sahající až k teologii Otců a tradici ikon. Dle evangelních textů zavinula Maria dítě do plenek a položila jej do jeslí, kterýžto obraz čtou teologové jako předzvěst Ježíšovy smrti. Ježíš je tak v Novém zákoně představen jako Obětovaný, a to od samého začátku svého

¹⁹⁹ Srov. Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1918–1945*. Torst, Praha, 2010, s. 172–173.

²⁰⁰ „Tvůj sloup jak stěžeň, jenž drží loď, / jak tenkrát padal, strhl s sebou / zem, která stála s tebou / na kraji hrůz“ (s. 133).

pozemského života.²⁰¹ Daná problematika byla aktualizována též v jiných odvětvích umění: kupříkladu již ve středověku, kdy se ve 13. či 14. století začal z Francie či Německa šířit nový typ piet znázorňující Pannu Marii držící na kolenou mrtvé tělo svého syna tak, jako kdysi držela Jezulátko. U nejstarších soch daného typu se dokonce setkáváme s tím, že je mrtvé Kristovo tělo zmenšeno do rozměrů dítěte. Snad nejznámějším artefaktem tohoto druhu je Pieta z římského chrámu sv. Petra, kterou vytesal Michelangelo Buonarroti.²⁰²

Zmíněný aspekt zdůraznil ve své poezii z oněch neklidných let konce první republiky a druhé světové války – *Setba samoty* (1936), *Pieta* (1940), *Podzimní motýli* (1946) – Bohuslav Reynek. U něj nacházíme obraz, který aktualizuje vnímání jeslí coby předobrazu kříže tak, že obrací perspektivu a hledí na kříž jako na nové jesle.²⁰³ Takto převrácené hledisko stojí také v pozadí obrazu kříže coby vrcholného zjevení. Původní slavnost Zjevení Páně, v našich zemích lidově nazývána „tři králové“, totiž připomíná událost, kdy tři mágové doputovali vedeni hvězdou k Betlému. Ve fikčním světě Reynkových veršů je hvězdou zjevení právě kříž.²⁰⁴ Vánoční motivy v sobě nesou význam naděje. Ta má však daleko k povrchní útěše, neboť je jednak nadějí touženou, přičemž tento její adventní charakter sdělují odkazy k liturgii (fialová barva či text z Izajáše o kořeni Jesse), ovšem také k celku lidského života s jeho strážněmi, a jednak je provázena tematizací utrpení („Krvácejí Nemluvňátka.“)²⁰⁵. U Hrubína je Kristus přiřazován k těm, kteří jsou na obtíž. U Reynka jsou adresáty naděje bední a lační, které můžeme vnímat také jako lidi okraje, jež spatřují onu betlémskou hvězdu v prostých reáliích běžného života.²⁰⁶

Souběžnost naděje i ohrožení nacházíme ve verších Františka Hrubína, v nichž můžeme rozeznat hned několik vyprávění biblického původu:

„Rákosím světla pluje zem
jak košík s posledním děťátkem,
nasáklý bahnem, břehům ráje
chvílemi uhýbaje,
než ruka tvá

to děťátko, už křehnoucí
tak blízko u lásky horoucí,
jež k pláči nabíralo prve,
pozvedne v plenkách krve

²⁰¹ Srov. Ratzinger, Joseph: *Ježíš Nazaretský (Prolog)*. Barrister a Principal, Brno, 2013, s. 49.

²⁰² Charles de Tolnay, 1975. Citováno dle: Buonarroti, Michelangelo: *Oheň, jímž hořím*. Mladá fronta, Praha, 1999, s. 38.

²⁰³ Srov. Reynek, Bohuslav: *Básnické spisy*. Archa, Zlín, 2009, s. 403.

²⁰⁴ Srov. Tamtéž, s. 344.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 377.

²⁰⁶ Srov. Tamtéž, s. 339.

a pohoupá.“ (s. 131).

V citovaných verších se ukazuje Hrubínův postup kombinující a propojující několik biblických textů. Předně je odkazováno k dětství proroka Mojžíše. Narodil se během egyptského otroctví Izraele. Faraon dle podání knihy Exodus nařídil házet izraelské novorozené chlapce do Nilu, a tak je zabíjet. Když se narodil Mojžíš, viděla jeho matka, jak je půvabný, a po tři měsíce jej ukrývala. Když už to nebylo déle možné, vymazala ošatku asfaltem a smolou a dítě dala do rákosí řeky Nilu, kde jej našla faraonova dcera. Ta si jej vzala, našla mu kojnou z hebrejských žen (byla to Mojžíšova vlastní matka) a později jej přijala za svého syna. (srov. Ex 2) Mojžíš vyvede svůj lid z Egypta. Jeho role je však ještě významnější. Je prostředníkem mezi Hospodinem a lidem, nejvýznamnějším z proroků. Nový zákon užívá titulu prostředníka pouze pro Krista a Mojžíše, přičemž Mojžíšova role je omezena na vyvolený národ, zatímco Ježíšovo poselství směřuje ke všem národům.²⁰⁷ Autorský subjekt Hrubínových veršů příznačně akcentuje právě onen počátek mojžíšovského příběhu, v němž nachází naději ztělesněnou dítětem. K ošatce/košíku s malým Mojžíšem, tak totiž rozumíme slovům o posledním dítěti (ostatní chlapci byli přece zabíjeni), je přirovnána zem, k rákosí pak světlo. Ukazuje se, že se sémantická platnost aludovaného příběhu vztahuje k aktuální situaci básnickovy vlasti. Ta se stává ústředním tématem, které je rozvíjeno též prostřednictvím dalších biblických aluzí. Košík plující po řece – básnickova vlast – uhýbá možné záchraně (břehům ráje), nese díl odpovědnosti za tíži, která na ni doléhá. Nadějí je však mimo samotný poukaz ke starozákonnímu příběhu o Mojžíšovi, který navzdory úkladům faraona přežije a vyvede svůj lid z otroctví, mateřská ruka Panny Marie. Ona košík-zem vyloví – podobna tak starozákonní faraonově dceři – a ohrožené dítě zachrání. Daný básnický obraz vyrůstá z kombinace obrazu Madony (v náručí má malé dítě) a Piety (k utrpení odkazuje krev). Celá Hrubínova báseň vrcholí modlitbou k Panně Marii a k Jezulátku, které je nahlíženo s vědomím budoucího utrpení a oběti, kterou přinese.

Velice pozoruhodné je implicitní naznačení souvislosti mezi Mojžíšem a Ježíšem. Aktualizuje totiž ne příliš známou spojitost obou postav reflektovanou v křesťanské teologii. V knize Deuteronomium se totiž nachází příslib, který nehovoří o příchodu krále Izraele, nového Davida, jak je Kristus evangelii představován, ale o příchodu nového Mojžíše.²⁰⁸ Verši evokovaný vztah mezi největším starozákonním prorokem a Mesiášem tedy zapadá do

²⁰⁷ Srov. Léon-Dufour, Xavier a kol.: *Slovník biblické teologie*. Velehrad–křesťanská akademie, Řím, 1991, s. 138–240.

²⁰⁸ Srov. Ratzinger, Joseph: *Ježíš Nazaretský*. Barrister a Principal, Brno, 2007, s. 15.

biblického zdroje obrazu podstatněji, než se může při prvním čtení zdát, podstatněji, než by čtenář Hrubínových veršů očekával.

S příběhem Kristova ukřižování souvisí také postava dobrého lotra. V evangeliu čteme, že spolu s Ježíšem byli toho dne ukřižováni ještě dva zločinci. Jeden z nich se Kristu rouhal: „To jsi Mesiáš? Zachraň sebe i nás!“ (Lk 23, 39) Druhý, onen dobrý lotr, jej napomenul s tím, že oni trpí po právu, zatímco Ježíš nevinně. Následně se obrátil ke Kristu s prosbou: „Ježíši, pamatuj na mne, až přijdeš do svého království.“ (Lk 23, 42) Dostalo se mu příslibu: „Amen, pravím ti, dnes budeš se mnou v ráji.“ (Lk 23, 43). Vidíme, že za souslovím dobrý lotr stojí celý příběh, příběh o pokání v poslední hodině. Odsouzený připouští, že žil špatně, dopouštěl se zlých věcí, dokonce si zasloužil tak strašlivý trest, jakým ukřižování bylo. Přesto je mu pro jeho postoj těsně před smrtí přislíben přístup do Kristova království.

U Hrubína se zmínka o dobrém lotru nachází v básni, jejíž obraznost čerpala z vyprávění o Mojžíšově dětství, a byla dále budována na prolínání vánočních a velikonočních událostí Ježíšova příběhu.²⁰⁹ Tato báseň vrcholí prosbou k Marii, aby požehnala našim rodičkám, ba prosí i za ty, které rodí v smrti. (srov. s. 131) V závěrečné strofě potom čteme o onom dobrém lotru:

„Kéž láska oči naše protře:
Ženy, jež rodí bezradné
zloděje a vrahy úkladné,
babí tvá matka, dobrý lotře!“ (s. 132).

Obraz dobrého lotra je zde skutečně symbolem naděje. Poté, co lyrický subjekt prosil Pannu Marii za ochranu pro rodící ženy, reflektuje tíživost lidské situace, kdy rodičky přivádějí na svět „zloděje a vrahy“, aniž to mohou ovlivnit. Uschopnit k nahlédnutí situace však může láska, která je nazvána babí matkou pomáhající na svět dobrému lotru, z jehož nastíněného příběhu text básně čerpá významy naděje.

Obraz dobrého lotra je klíčový pro básnický debut Vladimíra Vokolka, který plně vystihuje název *Poutní píseň k dobrému lotru* (1938). Poutí, o níž Vokolkovy verše hovoří, směřuje k dobrému lotru, k němuž se v refrénovitě se opakujících verších poutníci obracejí: „Jdem písni chléb svůj vyžebrot, vyslyš nás dobrý Lotře, / jak žebrák o veřej vrat, o slovo hlas

²⁰⁹ „Dnes narodí se Kristus Pán. / Dříví, jež otec štípá ve stodole, / počítá sílu nespočetných ran, / které svět schoval pro Pachole.“ (148). Kromě předtuchy utrpení, která se opět vznáší již nad jesličkami, vyzdvihneme též aspekt slavení. Fikční svět nás uvádí do situace přípravy na slavení Vánoc, přičemž lyrický subjekt v běžném úkonu štípání dřeva nachází symbolické vyjádření budoucího utrpení betlémského dítěte.

se opře.²¹⁰ Skladba poté vrcholí modifikací těchto slov: „Chléb zpěvem šli jsme vyžebrot, slyšels nás dobrý Lotře?“²¹¹ Vidíme, že podobně jako u Hrubína je obraz dobrého lotra zdrojem naděje v situaci nejistoty.

Přejdeme k básni, jež dala sbírce jméno, ke Včelímu plástu. Tato skladba je mimo jiné věnována dědečkovi Františka Hrubína z matčiny strany.²¹² S vědomím této dedikace je třeba číst úvodní verše: „Nad hrobem tvým se modlím.“ (s. 135) Naznačují též, že rodové vazby jsou vnímány coby součást křesťanského řádu světa (modlitba za zemřelého předka). Důležitým tématem je kontinuita víry, která se vztahuje k lidskému rodu – předává se z pokolení do pokolení – a také k básníkově vlasti (srov. s. 148).

Tato víra se koncentruje zvláště ve velikonočním tajemství, které je ve skladbě tematizováno ve své historicky podložené vrstevnatosti:

„Než se sluncem se včely roztančí,
než tíhu s křídel setřesou si střechy,
dřív zbarví se nůž krví beránčí,
u pecí třesknou zamoučněné plechy.

Už je tu soused, tluče na vrátka
a dům dnes patří s talíři a džbánky
ženám, jež počítají housátka
na prstech s vůní majoránky.“ (s. 140).

Verše připomínají židovský svátek Paschu, hod beránka (Ex 12–13), kterého zabíjela a pekla každá izraelská rodina. Krví zabitého zvířete pomazávala veřeje svých příbytků na znamení, že v domech žijí Izraelité. Takto označeným obydlím se následně vyhnula Hospodinova ruka trestající Egyptany. Zamoučené plechy lze zase chápat jako poukaz na pečení nekvašených chlebů, které se rovněž se svátkem pojí. Málo početná rodina, pro niž by byl beránek příliš, si dle nařízení dochovaného v biblických textech musí přibrat lidi ze sousedství. Odkaz na toto ustanovení spatřujeme ve zmínce o přicházejícím sousedovi, která snad rovněž poukazuje k tradičním vazbám vesnické pospolitosti. Hrubínovy verše zachycují diachronii velikonočních svátků. V právě připomenutém slavení židovského svátku Pascha lze odhalit prvky staršího, pravděpodobně nikoli výlučně izraelského původu. Jednalo se o obřady pastevců, jejichž význam pro velkou časovou vzdálenost již nejsme s to plně pochopit. Na jaře bylo obětováno jehně, čímž se lidé snažili vyprositi ochranu pro svá stáda. Izraelité vnímali tyto rituály jako předobraz vlastního svátku, který měl již konkrétní obsah:

²¹⁰ Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 8, 10, 12, 14, 15.

²¹¹ Tamtéž, s. 16.

²¹² Srov. Málková, Iva: *František Hrubín*. Host, Brno, 2011, s. 15.

vysvobození z Egypta. Tato událost byla později křesťany vyložena opět jako předobraz, tentokrát Velikonoc, při nichž umírá pravý beránek, Ježíš Kristus. Můžeme ještě doplnit, že beránek byl ve starozákonním kontextu symbolem nevinnosti, ale též trpělivé tichosti Služebníka JHWH. Pozoruhodně dokládá provázanost zmíněných aspektů skutečnost, že v aramejštině nacházíme stejný výraz jak pro služebníka, tak pro beránka. Křesťané nicméně vnímají oběť Ježíše Krista jako zcela jedinečnou, přesahující všechny metaforické interpretační modely z oblasti starozákonního kultu.²¹³

V jediném Hrubínově básnickém textu se snoubí všechny aspekty zmiňovaných jarních svátků. Prvotní rovinou je oslava země, z níž vzhází úroda, a lidu, který zemi obdělává. Základní je však rovina druhá, židovský svátek vyjití z Egypta, což dokládá mimo jiné zmínka o sousedovi, který přichází k připravované hostině. Verše ovšem poukazují i k rovině třetí, a sice ke křesťanským Velikonocům.

Tyto náznaky se rozvíjejí na ploše celé skladby *Včelí plást*. K první rovině odkazuje vnímání kontinuity rodu a jeho spjatosti se zemí, proto lyrický subjekt mne v rukou hlínu země, prochází se zrajícími poli a loukami, provázen svými předky, s nimiž jej pojí právě zem. Druhou rovinu nacházíme ve výše citovaných verších o beránku, pomoučňených pleších atd. Následuje zpochybnění rodu:

„Jen poodešla žena tvá a čas
vyhasnout nechala časně za večera ...
Snad ukryla se dětem za studní –
ještě se pohnul její stín, kde stála prve,
brod hledáš v šumění své krve,
jímž přešel bys na druhou stranu k ní,
a břehu země marně ptáš se, ví-li,
kde její dřeváčky se zachytily.“ (Brabec, s. 47).

Svazek muže a ženy je vnímán jako výjimečný a jedinečný. Muž kvůli své ženě opustí otce i matku, vykročí ze svázanosti s vlastní rodinou (srov. Gn 2, 24). Proto, když lyrický subjekt usiluje dostat se ke své ženě, musí překročit brod své krve vyjadřující pokrevní rodovou svázanost. V tomto aspektu se židovské pojetí, jinak akcentující genealogické souvislosti, vymykalo v dané době běžným zvyklostem,²¹⁴ a snad tak již předjímal tvrdá Ježíšova slova, že kdo pro něj neopustí otce i matku, není jej hoden. Třetí rovina velikonočních svátků je zmiňována explicitně (kříž, Kristovy rány, ...) a také v kontextu proměny života

²¹³ Srov. Pospíšil, Ctirad Václav: *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*. Krystal OP – Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2010, s. 389–395. a Srov. Bič, Miloš: *Výklady ke Starému zákonu*. Kalich, Praha, 1991, s. 239–242.

²¹⁴ Srov. Tamtéž, s. 34.

člověka. Dává totiž nové oprávnění a nový základ zpochybněné rodové posloupnosti, kterou již nestmeluje vazba k obdělávané zemi. Tímto novým základem je předávání víry: víra zakládá novou rodinu.

Všemi třemi rovinami prostupují obrazy úzkosti, již jen na okamžik střídá ujištění: „Žízniví, pijte, pijte ze svého, / daleko je čas čepobití“ (s. 141). Úzkost vyvolává vědomí zodpovědnosti, k níž bude jednou člověk volán, ale také relativizace někdejších jistot: kontinuita rodu se nyní ukazuje jako vazba k zemřelým. Toto eschatologické napětí se promítá do každé ze jmenovaných rovin. Snad mu lze dokonce rozumět jako rovině čtvrté, kdy můžeme tři předešlé číst jako poukazy na blížící se dovršení času.

Tematizace eschatologické perspektivy pochopitelně není cizí také jiným katolickým básníkům té doby. Ve verších Vladimíra Vokolka se váže na motiv viny a nabývá formy apokalyptických vizí. Lyrický subjekt je reflektuje s obavou i očekáváním současně: „ó vzplañ již, Ohni spravedlivý ...“;²¹⁵ podobně jako konec času a příchod soudu vyhlížel León Bloy a Josef Florian.²¹⁶ Vždyť na konci času se má lidem ukázat dosud skrývaná tvář Boha.²¹⁷ Myšlenka na eschaton však naplňuje člověka děsem, neboť završení času s sebou nese také konec lidského snažení, a nadto odhalení podstaty tohoto snažení. Proud, který se ještě nyní valí dravě vpřed, strne, zkamení, gesta ztuhnou, zůstanou patrný stopy po zločinech, a toto vše získá věčnou platnost. Přímluvy země (reprezentované větrem a deštěm) již nic nezmožou.²¹⁸ Lyrický subjekt je ovšem konfrontován rovněž s tím, že očekávaný soud nepřichází, žije v úzkostech i v naději, jež se mu začíná jevit marnou, vyhlídí katastrofy ohlašující konec, ale: „nic se neděje“.²¹⁹ V posledku je však přece jen vděčen za oddálení soudu, na němž se rovněž podílí on, básník: „V předtuše blízkých katastrof, / jež dlaň Tvá oddálila, / když sevřela se do mých slov - -“.²²⁰

Člověk však musí čelit tušení blížícího se individuálního eschatonu, smrti, která je rovněž důsledkem hříchu.²²¹ Přestože souvisí s vinou, je Vokolkovými verši často představována jako skutečnost pozitivní, coby velké usebrání, které odhalí člověku dosud skryté hloubky.²²²

²¹⁵ Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 30.

²¹⁶ Srov. Lukáš, Martin: *Poezie Vladimíra Vokolka*. Magisterská diplomová práce, obhájena 2011 na FF UPOL, s. 18.

²¹⁷ Srov. Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 69.

²¹⁸ Srov. Tamtéž, s. 33–34.

²¹⁹ Tamtéž, s. 50.

²²⁰ Tamtéž.

²²¹ *To smrt je, z dávna Příbuzná / po matce vině blízká* (Vyprodaný čas, s. 67).

²²² Srov. Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 86–87.

Na rozdíl od veršů Hrubínových, v nichž se eschatologická úzkost jeví jako nezbytná složka lidského života, verše Vokolkovy ji pojednávají ve větší šíři a s větším nasazením lyrického subjektu, takže se stává jedním z ústředních témat. Příznačně u Hrubína nenacházíme heroismus, s nímž se k danému tématu staví lyrický subjekt básní Vladimíra Vokolka. V určitých momentech se eschatologická úzkost ve fikčním světě Hrubínových veršů jeví jako skutečnost nevyhnutelná, již se lyrický mluvčí vyhnout touží, přesto snad překvapivě její ztvárnění rezonuje poměrně intenzivně s biblickou tradicí a křesťanským pojetím.

Všechny tři skladby *Včelího plástu* vyjadřují ohrožení lyrického subjektu a jeho vlasti skrze obrazy odkazující k utrpení Ježíše Krista, zatímco nadějnou perspektivu přinášejí obrazy spojené s dítětem, s očekávaným potomkem obecně, s děťátkem Mojžíšem, a především s nemluvnětem betlémským. Fikční svět sbírky je tak napjat mezi pól ohrožení a pól naděje.

2.3.1.1 *Včelí plást, Korouhve Jana Zahradníčka a poezie Vladimíra Vokolka*

V témže roce, kdy vydal Hrubín *Včelí plást*, vyšla sbírka *Korouhve* Jana Zahradníčka, která rovněž vyslovovala úzkost doby a tíži dějin doléhající na básníkovu vlast. Josef Vojvodík s Janem Wiendlem ji hodnotí jako nejkomplexnější vyslovení katolické, vlastenecké národní rezistence, které bylo v našich zemích v prvních letech druhé světové války vydáno.²²³ Hrubínův *Včelí plást* navíc vyšel u profesora Vilímka v Praze jako druhý svazek Edice poesie Tvar redigované Bedřichem Fučíkem a Vilémem Zavadou,²²⁴ přičemž prvním svazkem zmíněné edice byly právě Zahradníčkovy *Korouhve*. Před knižním vydáním *Korouhví* vyšly některé básně též časopisecky. Publikovány byly v *Akordu*, *Jitru*, v revue *Na hlubinu*, *Našinec*, *Praporec*, *Řád* a ve sborníku Umělecké besedy *Země krásná*.²²⁵ Také František Hrubín publikoval své verše zařazené do *Včelího plástu* v periodících. Jednalo se o časopisy *Řád* a *Akord*.²²⁶

Obě sbírky tlumočí ohrožení prostřednictvím obrazů vyrůstajících z evangelního vyprávění o utrpení Ježíše z Nazareta, a dále z pobožnosti křížové cesty. Pozadí těchto obrazů je mnohdy, u Zahradníčka stejně jako u Hrubína, tvořeno krajinnými reáliemi.²²⁷

²²³ Srov. Vojvodík, Josef a Wiendl, Jan: *Jan Zahradníček (Poezie a skutečnost existence)*. Institut pro studium literatury, Praha, 2018, s. 183.

²²⁴ Srov. Málková, Iva: „Komentář“. Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010, s. 386.

²²⁵ Srov. Bednářová, Jitka, Trávníček, Mojmír: „Komentář“. Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 850.

²²⁶ Srov. Málková, Iva: „Komentář“. Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010, s. 394.

²²⁷ Např. v básni *Lítostné povodně čteme*: „Hle naše zem, ta Maří Magdalena, / ta kněžna krajín kající a v blátě po kolena, / líčidlo sněhu s tváří stírajíc a nahá zcela, / jen s ranami svých cest a měst, vran křikem ochraptělá“ (Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 276.)

U Hrubína čteme: „a klesám s městem na ramenou svých“ (s. 115). Sebeoslovující lyrický subjekt Zahradníčkův vyjadřuje souvislost svého životního údělu se svou rodnou krajinou těmito slovy: „to v kraji pramenném svůj úděl na ramena / v sevření moře jiného ti vzítí je.“²²⁸ Zatímco Hrubínovy verše odkazují ke třem zastavením křížové cesty připomínajícím Kristův pád cestou na Golgotu, Zahradníčkovy verše vycházejí ze vztahu k druhému zastavení této pobožnosti: Ježíš přijímá kříž. Verše obou básníků hovoří o údělu člověka. Shodně se pro vyjádření významů s ním spojených obrazejí k obrazům vyrůstajícím z křížové cesty. Přesto každý akcentuje jiné skutečnosti. Hrubínovy verše reflektují selhání a slabost lyrického subjektu. Verše Zahradníčkovy zase vyjadřují vznešené odhodlání jedince, který se dobrovolně chápe údělu spojeného s bolestí, podoben tak Kristu, který (jak nám klade před oči křížová cesta) přijal svůj kříž dobrovolně. Navíc Zahradníček deklaruje jistotu, že Kristus dá člověku sílu kříž unést: „papeži Pie, stádo tvé, jimž ústa drsně prašná / hruď Krista Pelikána zkrápí svěžestí. / Kdo napili se, silni jsou kříž unést.“²²⁹ Vidíme, že je tato síla spojována s přináležitostí k církvi reprezentované též hierarchií. Jakkoli se Hrubínovy verše hlásí ke křesťanství, které pro ně znamená společenství s lidmi a záštitu ve světcích, ve verších není nijak tematizován institucionální rozměr církve.

Blíže k oné hrubínovské reflexi vlastní slabosti mají soudobé verše Vladimíra Vokolka. I ony tematizují ohrožení člověka a země. Klíčovým motivem, skrze který tak činí, je motiv hříchu. Již v *Poutní písni* se ukázalo, že vina člověka zasáhla též zemi. Sbírky z přelomu třicátých a čtyřicátých let – *Tolikrát obětovaná* (1939), *Žiněné roucho* (1940) a *Tichý a temný* (1941) – v podstatě pokračují v těchto intencích, a místy je dokonce prohlubují. Porušení země je stále přičítáno na vrub člověku.²³⁰

Setkáme se však i s básní Džbán a hlína, v níž je naznačena opačná kauzalita: Bůh jakožto stvořitel je v ní hrnčířem a člověk hlínou, jíž se tvůrce snaží dát tvar. Hlína je materiál do značné míry nestálý, a tak je i výsledek nejistý. Stále zůstává otázka: „Zda nepopraská zase svárem / ve mně ta prokletá prst' rodná...“²³¹ Vyzdvihněme skutečnost, že prokletá je půda rodného kraje, jelikož se jedná o posun, ba přímo proměnu, ve ztvárnění rodné krajiny. V citované básni se dle Martina Lukáše setkáme s aristotelskou dualitou látky a formy, kdy hrnčíř Bůh tvoří z hlíny, tedy z jakési „lidskosti“, člověka.²³² Kromě takto připomenuté antické souvislosti má přirovnání Boha k hrnčíři a člověka k jím vytvarované hliněné nádobě biblické

²²⁸ Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 279.

²²⁹ Tamtéž, s. 290.

²³⁰ Srov. Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 70.

²³¹ Tamtéž, s. 54–55.

²³² Srov. Lukáš, Martin: *Poezie Vladimíra Vokolka*. Magisterská diplomová práce, obhájena 2011 na FF UPOL, s. 37.

kořeny. Pro jejich odhalení musíme znovu sáhnout po knize proroka Izajáše (srov. Iz 64, 7). Toto přirovnání se dokonce implicitně objevuje ve zprávě o Bohu Stvořiteli. Jan Heller uvádí, že jsou ve Starém zákoně užity tři různé termíny označující Boží tvoření a jedním z nich je právě hebrejské „jácar“, což původně označovalo činnost hrnčíře na hrnčířském kruhu, když dával nádobě tvar. Vedle významu dávat tvar znamená daný termín také dávat funkci, což opět souvisí s činností hrnčíře, který tím, že tvaruje hlínu do podoby nádoby, určuje jí vlastně funkci.²³³ Vokolek rozvíjí základní impulz stvoření člověka Bohem, přičemž součástí stvoření rozumí i určení funkce, můžeme říci poslání. Přítomno je i vědomí viny a případného trestu za ni. Hrnčíř má přece právo rozbít nepovedenou nádobu, není však ke svému dílu lhostejný, a proto země, z níž tvoří a která mu vzdoruje, svou vzpourou trhá jeho srdce.²³⁴ Přijetí Boží vůle znamená vzdání se vůle vlastní, což odkazuje k básnickému poslání.²³⁵

Člověk po hříchu povstává proti Bohu, vzdoruje mu. Součástí či snad důsledkem tohoto vysilujícího a marného vzdoru je výčitka Hospodinu, který má přece moc znemožnit člověku hřešit.²³⁶ Jaký je nyní postoj lyrického subjektu Vokolkových veršů k Bohu? Bůh mu nepřestává být jistotou, víra v něj, v jeho existenci otřesena není, přesto se do vztahu k Hospodinu vkrádají pochybnosti a vyvstávají zřetelně například právě ve zmíněných výčitkách. Lyrický subjekt Bohu vytýká netečnost k utrpení člověka, oslovuje jej jako Spícího a prosí, aby se probudil.²³⁷ Lyrický subjekt čeká, až se Bohu zželí člověka. Bůh je pro něj děsivě mocný, bezmocný člověk je na něho odkázán. Navzdory strachu však touží Boha poznat, přiblížit se mu a překonat onu trýznivou nejistotu, tíživé neznámo. Bůh nicméně zůstává skrytý.²³⁸

I u Vokolka nacházíme obraz odkazující na tradici křížové cesty. Je jím přibíjení Ježíše na kříž (11. zastavení), z něhož je akcentován zvuk. Zvuk zatloukání se ozývá v tlukotu lidského srdce. Tlukot lidských srdcí zní vinou, proti tomu tlukot srdce jejich spasitele se ozývá ve zvuku zvonů. Velice zajímavé je, že totožný obraz – tlukot lidského srdce jako zatloukání hřebů – užil i autorský subjekt *Staré země*.²³⁹ V této Zahradníčkově sbírce vyjadřuje tlukot srdce také vazbu člověka k zemi, která je přirovnána ke vztahu snoubeneckému.²⁴⁰ Utrpení Krista je u Vokolka svázáno s dědičným hříchem a, jak ukazují i verše zmiňované básně, znamená naději

²³³ Srov. Heller, Jan: *Hlubinné vrty*. Kalich, Praha, 2008, s. 250.

²³⁴ Srov. Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 54.

²³⁵ Srov. Tamtéž, s. 55, 89.

²³⁶ Srov. Tamtéž, s. 106.

²³⁷ Srov. Tamtéž, s. 38–39.

²³⁸ Srov. Tamtéž, s. 69.

²³⁹ Srov. Zahradníček, Jan: *Stará země*. Akord, Brno, s. 50.

²⁴⁰ Srov. Tamtéž, s. 79.

na odpuštění. Země je ztotožněna s Evou, které oběť Krista přinesla světlo a pozvedla ji opět k tváři Boha.²⁴¹

Vokolkovy verše užívají podobných obrazů k vyjádření podobných témat jako verše Františka Hrubína. Na obrazu přibíjení na kříž vidíme, že je ono tematizované utrpení u Vokolka vnímáno v souvislosti se svou příčinou (lidská vina), ale též s důsledky, můžeme říci plody (vykoupení, oslavení). Proti tomu obraz pádu pod křížem z veršů Hrubínových tematizuje slabost a tím, že je de facto vytržen z kontextu Kristova života, akcentuje současný okamžik bolesti.

Oproti veršům Františka Hrubína nacházíme v těch z *Korouhví* pestřejší škálu obrazů sdělujících význam naděje. Jedním z jejich zdrojů jsou události spojené s narozením Krista v Betlémě. Zatímco u Hrubína čteme vrstevnaté obrazy dítěte, v nichž lze mimo jiné rozlišit též vrstvu „betlémskou“, u Zahradníčka je narození Spasitele představováno jako světodějný okamžik, kdy bylo naplněno proroctví.²⁴² Zatímco v Hrubínových verších byl obraz betlémského dítěte podán s vědomím jeho budoucího utrpení, Zahradníčkovy verše představují bezbranné betlémské novorozeně s vědomím jeho slávy a moci. U Hrubína se nesetkáme s tematizací Kristova vzkříšení, ani s tím, že by se stalo zdrojem obraznosti. Naopak u Zahradníčka je naděje hojně tlumočena právě skrze odkazy na Ježíšovo zmrtvýchvstání.²⁴³

Podobně jako u Hrubína i u Zahradníčka nacházíme motiv pouti. Verše odkazují k poutním místům v Česku,²⁴⁴ čímž aktualizují nejmladší vrstvu fenoménu poutí. U Hrubína obraz pouti slouží k tematizaci nejistého postavení ve světě, které pramení z opuštění svého místa, takže akcentuje aspekt cesty, přesunu. Je vztahováno k básnickové vlasti. U Zahradníčka zcela v souladu s výše řečeným slouží obraz pouti k vyzdvížení posvátného charakteru vlasti.

Zahradníček také na rozdíl od Hrubína tematizuje slávu náležející Kristu,²⁴⁵ ale také jeho církvi. Proto jsou svatí vnímáni nejen jako přímluvci a nebeští ochránci (tato role náleží Panně Marii v Hrubínově Torzu mariánského sloupu), ale současně jako chloubka církve, důkaz její vznešenosti a slávy. O Cyrilovi s Metodějem se praví: „Jak světlny světa vysoko zdvihl jsi pastýře naše, / jak drahokamy na hranách skvoucí je vložils do koruny Církve“.²⁴⁶

²⁴¹ Srov. Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 49.

²⁴² Srov. Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 272–3.

²⁴³ Srov. Tamtéž, s. 270, 277.

²⁴⁴ Srov. Tamtéž, s. 294, 301.

²⁴⁵ „Kristus Pantokrator se k Moravě blíží“ (Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 308).

²⁴⁶ Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 311.

Můžeme shrnout, že Hrubín i Zahradníček čerpají svou obraznost ze stejného zdroje křesťanské tradice. Oba skrze ni vyslovují ohrožení jedince i národního kolektivu. Přesto však srovnání obrazů z veršů obou básníků ukázalo významné odlišnosti fikčních světů.

Včelí plást Františka Hrubína souvisí s tematizací eschatologické úzkosti, kdy včelař-Bůh má právo být na člověka náročný, žádat plody jeho života. Autorský subjekt v souvislosti s obrazem včelího plástu a Hospodina-včelaře vyjadřuje úzkost ze smrti, ale též ze života, který na něj klade nároky. Ona úzkost vzhledem k nárokům implikuje vědomí vlastní slabosti, která byla tematizována.

Popsaný typ úzkosti u Jana Zahradníčka nerezonuje. Verše jsou shrnuty pod titul *Korouhve*, který sugeruje představu bojovného odhodlání toho, kdo si je svou pozicí jist. Nejedná se ovšem o ideologicky zaslepenou jistotu, neboť je doplněna tematizací ohrožení. Dnešní interpreti *Korouhví* vedou diskuse o tom, zda nezašel Zahradníček v církevní angažovanosti příliš daleko. Dojem bojovnosti je nejvýraznější v závěrečném oddílu nesoucím právě název *Korouhve*. Autoři Komentáře k vydání Zahradníčkova básnického díla nacházejí souvislost mezi těmito verši a tisíciletou tradicí českého hymnu. Monumentalita daktylského verše současně připomíná rozklenutost starých antických meter.²⁴⁷

Básnickou obrazností i tematizací lidské slabosti se *Včelímu plástu* blíží verše Vokolkovy. U Vokolka je však vědomí nedokonalosti člověka včleněno do širšího rámce křesťanského pojetí viny a naděje na spásu.

2.3.2 Válečné verše po *Včelím plástu*

Sbírka *Včelí plást* tvoří v celku básnického díla Františka Hrubína skutečně svébytnou kapitolu, byť je, tak jako vlastně všechny autorovy knihy, provázána též s tituly předcházejícími i následujícími. Byla jí proto věnována pozornost v samostatné části práce. Rozdělení válečných sbírek na *Včelí plást* a ty ostatní odpovídá charakteru veršů. Sbírkou, které po *Včelím plástu* následují totiž nesou určité společné rysy. Patří k nim oslabování ideového apriorismu, které jde ruku v ruce se zjednodušováním formální stránky veršů, kdy se stále častěji setkáváme s písňovou formou. Opětovně je položen důraz na oblast subjektivního prožívání.²⁴⁸ První knihou z této řady je *Země sudička* (1941), následuje sbírka *Cikády* (1943), po ní *Mávnutí křídel* (1944), dále *Rezekvítek* (knihy za války netištěná, jejíž verše, byly

²⁴⁷ Srov. Bednářová, Jitka, Trávníček, Mojmir: „Komentář“. Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001, s. 851–854.

²⁴⁸ Srov. Brabec, Jiří: „Zpěv hrobů a slunce.“ Hrubín, František: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968, s. 210–211.

zařazeny do souborného vydání Hrubínova díla)²⁴⁹ a nakonec ještě sbírka *Mávnutí křídel* (1948). Posledně jmenovaná publikace vyšla sice až po skončení druhé světové války, ovšem přináší básně napsané v roce 1944 jako doprovod ke kresbám Maxe Švabinského,²⁵⁰ které svým charakterem zapadají do námi pojednávaného období.

Začněme významným tématem chudoby, jehož vypovídací hodnota pro vystižení počínající proměny Hrubínovy poezie se zřejmě ukáže právě díky komparaci s díly jiných autorů. Význam chudoby v autorových verších daného období pozoroval již Miloš Dvořák, jenž ve své recenzi pro časopis *Akord* na Hrubínovu sbírku *Země sudička* psal o novém oživení tohoto prastarého motivu.²⁵¹

Kontext básnických předchůdců evokuje věnování titulního oddílu *Země sudičky* „Památce Jana Nerudy“. Některé básně oddílu (Kosmická, Mléčná dráha) odkaz k slavnému spisovateli konkretizují poukazem na *Písně kosmické* (1878). Neruda zmíněnou sbírkou započal novou etapu své tvorby, která se vyznačuje historickým optimismem a hrdostí na lidské možnosti.²⁵² Kromě již zmíněné dedikace a názvů některých básní nacházíme u Hrubína též přímé aluze na Nerudovy verše:

„Leže si naznak v trávě, jež se blyští,
co vidíš a co slyšíš mezi snem?
– Hemžení hvězdná jako v mraveništi
a ticho jako v úlu vymřelém.“ (s. 81).

Srovnejme je s Nerudovými:

„Ach jaké je to blaho: poležet
zde na drnu poblíž boru,
a s zlatými dát se hvězdami
do šeptného rozhovoru!“²⁵³

Verše obou autorů vyjadřují situaci blahého spočinutí člověka na trávě (drnu), která je provázena pohledem vzhůru ke hvězdám. Významné je rozdílné vyznění: u Nerudy se subjekt dává s hvězdami do rozhovoru, zatímco u Hrubína hovoří o tichu, které přirovnává k vymřelému úlu.

²⁴⁹ Hrubín, František: *Země Sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968.

²⁵⁰ Srov. Brabec, Jiří: „Ediční poznámka“ Hrubín, František: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968, s. 214–215.

²⁵¹ Srov. Dvořák, Miloš: *Svítání kritikovo*. Jan Majcher-Cherm, Praha, 2017, s. 409.

²⁵² Srov. Pohorský, Miloš: „Básník a malíř – Hvězdy a země.“ In: Neruda, Jan: *Písně kosmické*. Československý spisovatel, Praha, 1979, s. 40.

²⁵³ Neruda, Jan: *Písně kosmické*. Československý spisovatel, Praha, 1979, s. 3.

Již na zmíněném příkladu se ukazuje, že se Hrubín vůči svému předchůdci, přes zjevný obdiv, vymezuje. Problematizován je zmiňovaný vývojový optimismus, který autorský subjekt *Písní kosmických* vyjádřil mimo jiné slovy: „Před žádnou, žádnou záhadou / své šíje neskloníme, / o nebes klenby nejzazší / svým duchem zazvoníme!“²⁵⁴ Proti těmto slovům klade Hrubín: „Daleké hvězdy umí člověk zvážit, / ale svou lásku nikdy nezávází – // a jako před smrtí je před ní němý. / Noc za něho však sama zvedá zpěv / a mlékem hvězd omývá spící zemi / kolena hor, na kterých zaschla krev.“ (ZS, s. 89)²⁵⁵ Verše opět reflektují nemožnost překonání skutečností, jimiž starozákonní prorok Izajáš ilustroval lidskou nemohoucnost vzhledem k všemoci Boží, nyní již na konkrétním pozadí romantického titánství *Písní kosmických*. Uvedli jsme, že výchozí obraz neprohlédnutelných tajemství použil a modifikoval ve svém textu sv. Augustin, když popsal kontrast člověka pokorného srdce blízkého Hospodinu s člověkem, který se Bohu nepřiblíží, ani kdyby ony Izajášem vytčené meze překročil. Hrubínův text nás pak uvádí do situace hříšného překročení hranic, překonání nemožností. Obraz z nynějších veršů rozvíjí dál starozákonní impulz, když do protikladu k prohlédnutým tajemstvím stvoření (zvážení hvězd člověkem) klade neproniknutelné tajemství lásky a smrti. Před smrtí i před láskou zůstává člověk němý.

Mlčení může v biblických souvislostech nabývat různých významů: výraz pokory, ale také hanby za hřích, důvěry ve spásu. Vše zmíněné určitým způsobem rezonuje v Hrubínových verších, které však nejzřetelněji odkazují k významu pokorného mlčení. V Bibli takto mlčí lidé, když zakouší velikost Hospodina. Např.: „pro velikost tvé paže zmlknou jako kámen“ (Ex 15, 16). U Hrubína lyrický subjekt mlčí před tajemstvím lásky, jehož neproniknutelnost přirovnává k neprobádatelnosti smrti.

Zatímco Neruda rozvíjí optimistickou vizi poznávání světa i vesmíru, díky čemuž je dokonce hvězdný prostor noci člověku přiblížen, Hrubín trvá na existenci neuchopitelného tajemství. Tento rozdíl lze vnímat také se zřetelem k dějinným událostem, které mezi Nerudovou a Hrubínovou sbírkou proběhly a postupně i zlomově proměňovaly pohled člověka na své vlastní možnosti.

V jiných ohledech ovšem Hrubín na dědictví Nerudových *Písní kosmických* navazuje. Klíčovým impulzem je Nerudovo materializování transcendentních skutečností, kdy je tázání se po přesahujícím ovlivněno přírodními vědami.²⁵⁶ Pohled Nerudova lyrického subjektu vzhůru totiž směřuje, jak napovídá samotný název sbírky, k hmatatelnému, lidským úsilím

²⁵⁴ Tamtéž, s. 37.

²⁵⁵ Takto odkazují na: Hrubín, František: *Zpíváno z dálky*. Československý spisovatel, Praha, 1967.

²⁵⁶ „A i to velké Slunce zas / kolem většího vede nás – / a toto slunce jeho / kde jde? – a kolem čeho?“ (Neruda, Jan: *Písně kosmické*. Československý spisovatel, Praha, 1979, s. 7).

odhalovanému vesmíru. Podobně v Hrubínových verších ústí vertikála k transcendentnu, které ovšem připomíná spíše neprobádatelný vesmír než křesťany ctěného Boha.²⁵⁷

Země sudička představuje Jana Nerudu jako básníka, který má blízko k chudým. Jeho vztah k nim je přitom kontrastován s kosmickými vizemi.²⁵⁸ Význam tématu chudých spolu s tendencí materializovat transcendentno lze vnímat jako signály blížící se transformace Hrubínovy tvorby podložené proměnou jeho světonázoru.

Signály této proměny můžeme postřehnout právě v souvislosti s tématem chudoby. Samotný titul *Země sudička* vystihující již dříve tematizovanou provázanost člověka se zemí pochází z veršů srovnávajících bohaté a chudé: Zatímco ke kolébce boháčova dítěte směřují tři sudičky (Závist, Lakota a Nádhera): „Chudému rosa padá na víčka / a jeho dětem žehnat ke kolébce přispěchá blátem Země-sudička.“ (ZS, s. 92). Chudí představují ideál lidství. Vyzdvižen je přitom jejich vztah se zemí. Země je jim záštitou, přičemž současně nacházíme doklady jistého paralelismu mezi člověkem-chudým a zemí. Utrpení obou vyjadřují stejné obrazy, které však již nevyrůstají z odkazů na utrpení Ježíše Krista, jako tomu bylo ve sbírce předešlé. Křesťanskou obraznost nahrazuje obraznost spojená s fenoménem chudoby: „Zemi se ještě nechce do té zimy“ (ZS, s. 83), „a člověku se nechce do zimy.“ (ZS, s. 91) Kontext obou citátů ukazuje, že je jim třeba rozumět právě v souvislostech s chudobou, která se projevuje opozicí vůči bohatým a bezdomovectvím.

Stejný posun můžeme pozorovat též na dalším příkladu. Dříve byl smyslovým základem významných biblických obrazů (Kristus, Adam) přerod noci v den. V *Zemi Sudičce* ze stejného základu vyrůstají obrazy odkazující k opozici bohatých a chudých: noc reprezentující svět bohatých (obloha lakomství, vesmír peněz) je osvětlena jitřenkou almužny. (Srov. ZS, s. 79–80). Na tomto srovnání se ukazuje závažnost motivů spojených s chudobou. Je tak do jisté míry anticipována blížící se transformace, kdy bude křesťanský ideový rámec nahrazen socialistickým.

Jedná se vsutku o dílčí proměny, neboť sféra křesťanské inspirace jako taková odmítána není, autorský subjekt se dokonce snaží harmonizovat ji s rodící se novou osou fikčního světa, jíž se stává problematika chudých. Sbírkou *Cikády* uzavírá báseň *Proba a dík*, v níž promlouvá lyrický subjekt-básník k Bohu, přičemž vztah k němu se jeví jako úhelný kámen poezie. Sám sebe přirovnává ke třtině a k píšťalce hrozící popraskáním, aby tak vyjádřil vlastní křehkost, která spočívá v neschopnosti pomoci chudým. Závěrečná strofa přináší onu

²⁵⁷ „ach, jak se šlape v prachu cest – /a kdybych trochu přidal, věřte, / došel bych jednou po špičkách / v nebeských silnic měkký prach. // – Tak zdoláváje hory, řeky, / poutníku pozemský, se tuž, / k prvnímu prášku půjdeš věky, / k druhému nedošel bys už.“ (s. 85)

²⁵⁸ „Sem k chudým země přišel spát a s nimi / trápení drobná pod hlavu si dal [...] Jak usíná se po těch cestách perných, / daleko od hvězd, mezi živými,“ (s. 91).

zmíněnou harmonizaci: „Nepraskla ještě – Bože dík! / A praskne-li, ať ještě zbude / pro jeden přeradostný vzlyk, / žes vyslyšel své chudé!“ (ZS, s. 129) Básník sice není schopen přispět k nápravě situace chudých, avšak jeho nedostatky má doplnit oslovovaný Bůh.

V budoucnu se téma chudých stane jedním z pilířů odmítnutí křesťanské inspirace: V *Jobově noci* bude uchopeno v odlišném duchu blízkém soudobým levicovým idejím. Přesto ztvárněním tématu chudých Hrubínova poezie tištěná během druhé světové války zapadá do katolického milieu. Dokládá to obraznost sbírky *Země sudička*, především obraz sestry chudoby.²⁵⁹ Podobně se v díle Jana Zahradníčka, ale třeba rovněž Vladimíra Vokolka, setkáváme s obrazem manželství s personifikovanou chudobou. Jsou tak aktualizovány odlišné aspekty odkazu sv. Františka z Assisi.

Prvotina Vladimíra Vokolka z roku 1938, *Poutní píseň k dobrému lotru*, je určena dynamikou hříchu a pokání. Proměna pramenící z pokání je vystižena těmito slovy: „Pojal jsem za ženu chudobu tu vdovu“²⁶⁰ a vede až k uschopnění člověka pro přijetí svého poslání: „jsem zase hlasem němému slovu.“²⁶¹

Obraz manželství s personifikovanou chudobou pochází z legend o svatém Františku z Assisi. Pro Františka a jeho bratry byla chudoba jedním z úhelných kamenů jejich života, proto se o ní často hovoří ve františkánských legendách a spisech, kde je zmiňována jako paní Chudoba. V *Posvátné úmluvě svatého Františka s paní Chudobou*, textu vzniklém mezi lety 1227–1250, je paní Chudoba představena jako nevěsta Krista, jeho věrná snoubenka a sladká milovnice.²⁶² V jiném textu, ve *Druhém životopisu svatého Františka* od Tomáše z Celana z roku 1247, je snoubencem chudoby přímo svatý František: „...zřekl se úplně všeho, aby ke své ženě ještě pevněji přilnul a aby již nebyli dva, ale jeden“.²⁶³ Slova knihy Genesis o vztahu muže a ženy (srov. Gn 2, 24) vztahuje legendista na Františka a personifikovanou chudobu.

Tento obraz nacházíme i ve sbírce Jana Zahradníčka *Žíznivé léto*, konkrétně v básni *Bujará chudoba*, v níž se lyrický subjekt přihlašuje k chudým a se vskutku bujarým veselým připomíná pomíjivost věcí lidských, říší i států a konfrontuje ji se skutečností, že: „Jen chudí zbudou tady.“ Lyrický mluvčí chudobu oslovuje: „Bujará chudobo, já s tebou ženat, / už kosti světa slyším stenat.“²⁶⁴ Manželství s ní jej uschopňuje k poznání. Nastává zde podobná

²⁵⁹ „tu na chudobu voláš: Sestro“ (ZS, s. 65)

²⁶⁰ Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 14.

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² Srov. Štivar, Jiří Bonaventura: *Františkánské prameny II. (Legendy o svatém Františkovi z let 1226–1235)*. Ottobře 12, Velehrad, 2003, s. 28.

²⁶³ Štivar, Jiří Bonaventura: *Františkánské prameny III. (Legendy o svatém Františkovi z let 1240–1253)*. Ottobře 12, Uherské Hradiště, 2008, s. 149.

²⁶⁴ Zahradníček, Jan: *Žíznivé léto*. Blok, Brno, 1991, s. 50.

situace, jako později ve verších Vokolkových, v nichž je lyrický subjekt přijetím chudoby disponován plnit své poslání.

Obraz manželství s chudobou jakožto cesty k naplnění poslání a uschopnění k hlubšímu vhledu do věcí zůstává u těchto dvou katolických básníků v podstatě věren svému františkánskému původu. Mírnou modifikaci lze spatřovat v tom, že lyrický subjekt Vokolkových sbírek nenazývá chudobu paní, nýbrž vdovou. Substantivum paní totiž vyjadřuje, zvláště v rámci středověkého vnímání, vznešenost, oproti tomu společenský status vdovy je většinou nízký. V biblických textech se dočítáme, že jsou vdovy bezmocné, odkázané v mnoha ohledech na druhé. Již ve Starém zákoně byl život vdov a také sirotků považován za velice těžký, pročež byla zdůrazňována povinnost ujímat se jich, nevyužívat jejich bezmoci a nečinit jim příkoří. Skutečná situace byla ovšem od ideálu značně odlišná, jak dokládají slova proroků odhalující křivdy ovdovělým ženám působené. S vdovami se setkáme i v Novém zákoně, v evangeliích, kde se dočítáme, že jim Kristus prokazoval milosrdenství a ocenil dar chudé vdovy do chrámové pokladnice.²⁶⁵ V naznačeném kontextu spojení chudoba-vdova působí jako pleonasmus. Je však možné porozumět mu také jako historické narážce na sv. Františka, manžela chudoby, který již zemřel a po němž se k údělu chudého hlásí lyrický subjekt.

V době, kdy komunistická ideologie se svou interpretací chudoby počala dominovat veřejnému prostoru, mnozí katoličtí autoři téma opustili. Jedním z mála, ne-li jediným, který jej dále rozvíjel, byl Vladimír Vokolek.²⁶⁶ V jeho verších z přelomu třicátých a čtyřicátých let se k materiálně chápané chudobě přidávají motivy pokřivených mezilidských vztahů.²⁶⁷ Role chudých je významná, jejich žebrání je činností posvátnou. Umožňují totiž ostatním konat skutky milosrdenství, jsou jim výzvou k pokání, a dokonce je lze vnímat jako kající zástupce lidského pokolení, což je vyjádřeno pomocí obrazu kajícího gesta bití se v prsa: „Na vrata tlučem miserere, / bijeme v prsa každý dům,“²⁶⁸ jelikož zůstávají dveře domu zavřené, ruce žebráků se stávají klepadly, trvalým mementem. O vzájemné provázanosti lidí, kdy utrpení jedněch umožňuje štěstí jiných, čteme také u Florianova mistra Léona Bloye, konkrétně v jeho próze *Chudá žena*, kde je postaveno do kontrastu štěstí nevěsty a utrpení mnoha ubožáků, nevinných dětí atd. po celém světě.²⁶⁹ V tomto duchu vyznívá kupříkladu Hrubínova

²⁶⁵ Srov. Škrabal, Antonín: *Příruční slovník biblický*. Nakladatelství Kropáč a Kucharský, Praha, 1940, s. 630–631.

²⁶⁶ Srov. Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1918–1945*. Torst, Praha, 2010, s. 1012–1015.

²⁶⁷ *V keři práchnivý šat v cáry rozedraný, / v holém hlohu poblíž brány pobožené: / snad tu vyhledověl žebrák odehnaný, / snad tu žízni vzplálo srdce pokožené ...* (Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 36).

²⁶⁸ Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 44.

²⁶⁹ „Víte, z čeho je spředen sladký mír vašeho svatebního pokoje? Povím vám to. Je spředen z mnoha miliard žalostných výkřiků ...“ (Bloye, Léon: *Chudá žena*. Vyšehrad, Praha, 1969, s. 158.)

báseň *Zpívej* ze sbírky *Mávnutí křídel*, v níž je patrné poslání chudých jdoucích napříč generacemi. (srov. ZS, 162–163)

Vokolkovo pojetí chudoby představovalo alternativu marxistickému pohledu. Jedná se o alternativu katolickou, což dokládají také užívané básnické obrazy.²⁷⁰ Situace Hrubínovy poezie je odlišná v tom, že po válce sice neopouští téma chudoby, avšak ustupuje od křesťanství. Tento posun lze postřehnout již ve sbírkách vydaných během druhé světové války, počínaje *Zemí sudičkou*. Nepochází v nich k explicitnímu posunu axiologickému, ale některé obrazy již nastávající transformaci fikčního světa signalizují.

Zatímco Vokolek se Zahradníčkem píše o manželství s chudobou, Hrubínovy verše nazývají chudobu sestrou. Kořeny obrazu sestry chudoby nacházíme ve Chvalozpěvu stvoření (*Píseň bratra Slunce*) sv. Františka z Assisi. František v něm oslovuje různá stvoření jako bratry a sestry: chválí Pána např. za bratra Slunce, sestru Lunu, za bratra vítr a sestru vodu. Ke konci života připojil ještě poslední odstavec o smrti: „Bud' pochválen, můj Pane, za sestru smrt těla, / které žádný živý člověk nemůže uniknout. / Běda těm, kdo zemřou ve smrtelných hříších; / blaze těm, které nalezne [ve shodě s] tvou nejsvětější vůlí, / protože druhá smrt jim neublíží.“²⁷¹

Hrubín nazývá sestrou tíživou situaci chudoby podoben tak svatému Františkovi, který za sestru považoval dokonce smrt člověka. Smrt těla je totiž světců z Assisi momentem rozhodujícím o tom, zda člověk dojde do Božího království. Díky znalosti františkánské vrstvy obrazu tvrdíme, že Hrubínovy verše přiznávají danému fenoménu, navzdory jeho negativním konotacím, hodnotu. Toto ocenění chudoby můžeme stále spojovat se Zahradníčkovou lyrikou třicátých let (báseň *Výzvy* ze sbírky *Jeřáby*, která vyslovuje vizi dobrovolně přijaté radostné chudoby).²⁷² Hrubínův obraz sestry chudoby však již v sobě nese napětí: ačkoli je hodnocena kladně (souvislostí se štědrostí a nezištnou pomocí), počínají dominovat

²⁷⁰ Připomenout musíme také jednu nejasnost týkající se obrazu manželství s chudobou, respektive jeho proměny ve verších sbírky *Tichý a temný*: „Ty přece víš, / že býti chud / znamená žít svůdný blud, / jenž v mnoha přestrojeních / vždy jako krásný ženich / mou důvěřivou duši sved, / že mnoho, mnoho milovala / vždy jeden klamný svět, / a mnoho, mnoho odpouštět / jí jenom láska slibovala.“ (Vokolek, Vladimír: *Vyprodáný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 107). Život v chudobě je zde považován za blud a přirovnán k ženichovi–svůdci. Tak je popřen význam manželství s chudobou z *Poutní písně*, ale rovněž hodnota chudoby vyznávaná jinými verši z přelomu 30. a 40. let. Chudoba ztrácí jednoznačně pozitivní podobu, stává se prvkem ambivalentním. Lze si položit otázku, zda nemůže být daná ambivalence způsobena pozdní (1981) autorskou redakcí sbírky *Tichý a temný*, která v roce 1941 nemohla vyjít (Šulc, Jan: „Ediční poznámka.“ Vokolek, Vladimír: *Vyprodáný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 317.)

²⁷¹ Štivar, Jiří Bonaventura: *Spisy sv. Františka a sv. Kláry*, Ottobre 12, Velehrad, 2001, s. 146.

²⁷² „Jen se odhodlej a zřekni“ (Zahradníček, Jan: *Jeřáby*. Československý spisovatel, Praha, 1966, s. 53.)

významové odstíny její sociálně konkrétní tíživé podoby.²⁷³ Dokonce nacházíme verše, které kontrast chudých a bohatých vnímají jako opozici dobra a zla. (srov. ZS, s. 92)

Sestrou je v Hrubínově sbírce *Cikády* nazývána též plíseň, bratrem plamen. Skrze tyto obrazy odkazující k Chvalozpěvu stvoření je tematizován fyzický zánik knihy, v níž můžeme poznat dílo Karla Hynka Máchy.²⁷⁴ Obraznost poukazující k Františkovu Chvalozpěvu přičítá opouštění odkazu romantismu hodnotu. Příznačně je téma koncentrováno v melancholickém obraze zanikání. Lyrický subjekt se ohlížeje se zaměřuje též k dílu jiných autorů (kupříkladu Jaroslava Vrchlického) a formuluje vědomí předělu, jímž svět i poezie prošly: „že perem stačí lehce / o papír zavazit / a rým že tam je skryt / a zvoní, i když nechce. // Ach jak jsme těžcí dnes!“ (ZS, s. 100). Hrubín se tak nejen distancuje od romantismu, nejen, že počíná rozporovat „zahradníčkovské“ paradigma křesťanské poezie třicátých let, ale poukazuje k nutnosti hledat pro poezii nové cesty.

Velké téma předělu, proměny světa, naplno rozvinuté a konkretizované v Hrubínových knihách publikovaných po válce se tak hlásí již v titulech tištěných před rokem 1945. Jak podrobněji rozvedeme v další kapitole, rezonovalo toto téma také u jiných básníků. Nyní se zastavme pouze u *Potopy* Františka Halase, v níž je proměna světa vyjádřena mimo jiné skrze motivy přítomných i předchozích autorů. Sbírkou vznikala převážně v letech 1941–1942.²⁷⁵ Do značné míry ji určuje téma chudoby vnímané jako jazýček na vahách nastávající apokalypsy. Téma chudoby úzce souvisí s proměnou světa. Způsob jeho ztvárnění se stává kritériem pro odsouzení dřívější tvorby. Také Halasovi se podařilo vyjádřit bolest nad touto situací: „Kosti trčí z milovaných knih [...] Ne toho slova není v nich / a marně hledáš v básnících / tu kulku k pomstě hladových.“²⁷⁶ Lyrický mluvčí podoben lyrickému subjektu Hrubínovu se od starého písemnictví, jakkoli je dourčuje adjektivum „milovaných“, distancuje. Jeho slovo je angažované v otázce chudých. Také v *Potopě* je téma předělu vyjádřeno skrze obraz fyzického zániku knihy.²⁷⁷

Tak jako nám znalost historie obrazu sestry chudoby pomohla postihnout významové odstínění v pojetí tohoto fenoménu u Jana Zahradníčka, Vladimíra Vokolka a Františka Hrubína, ukázala také na odlišnost Hrubínových veršů od těch Halasových. Právě františkánský kontext totiž nepřipouští Halasovu nesmiřitelnost, k níž se přikloní později především *Jobova noc*.

²⁷³ Srov. ZS, s. 65.

²⁷⁴ „Jen plamen stranou snil / o rychlé smrti tvojí, / v níž kolébka i hrob / zaplanou slávou dvojí.“ (ZS, s. 113).

²⁷⁵ Srov. Kundera, Ludvík: „Zpěv předpekli“, Halas, František: *Potopa*. Opus, Zblov, 1999, s. 32.

²⁷⁶ Halas, František: *Potopa*. Opus, Zblov, 1999, s. 14.

²⁷⁷ „Až knihy hanbou všechny listy ztratí“ (Halas, František: *Potopa*. Opus, Zblov, 1999, s. 28.)

2.3.2.1 Země, rod a úzkost

Předzvěst velké transformace, která se v Hrubínově poezii odehraje bezprostředně po druhé světové válce, lze postřehnout také u dalších témat vnášejících do textů úzkost a napětí. Jejich společným jmenovatelem je vědomí pomíjivosti lidského života, které – vzhledem k válečnému kontextu překvapivě – přestává souviset primárně s dějinnými hrozbami. O zdrojích této úzkosti se můžeme poučit z obrazů, které svědčí o snaze čelit jí. Muž se ženou se kupříkladu tisknou k zemi, která jim má skýtat bezpečí (srov. ZS, s. 59). Významy jistoty jsou stále spojovány s tématem země, ovšem přestávají být jeho samozřejmou součástí, o čemž svědčí jistá křečovitosť patrná v jejich ztvárnění.

Zárukou stability je lyrickému subjektu vedle země též vědomí přináležitosti k rodové posloupnosti (souvisení s předky i potomky). Ale i zde můžeme postřehnout signály svědčící o rozkolísání významu jistoty: „V korunách kořenů svých neseme / plod mrtvých, který zraje [...] A pevně, Bože, dětmi svými / držíme v slunci.“ (ZS, s. 75) Citované verše před nás kladou převrácený obraz rodového stromu. Mrtví, pohřbení do hlíny, jsou spojeni s kořeny tohoto stromu, a potomci zase s jeho korunou. Mezi nimi se nachází společenství živých, k nimž se skrze mluvnické „my“ počítá též lyrický subjekt. Tradiční představě by odpovídalo spojení významů stability s kořeny a mrtvými předky a zodpovědnosti s potomky. Situace je však oproti čtenářskému očekávání obrácená. Obsahy zodpovědnosti se překvapivě vztahují na oblast minulosti reprezentovanou předky, zatímco jistota, o jejíž krajní potřebě svědčí motiv držení situuje báseň do budoucnosti spojené s potomstvem. Verše na první pohled rezonují s dříve i následně se vyskytujícím tématem naděje, která spočívá v počatém/narozeném dítěti. Ale skrze převrácenou perspektivu můžeme porozumět právě kontextu nastupujících axiologických proměn, kdy se těžiště přesouvá z jistoty spatřované v minulosti (tradice, předkové, ...) do naděje vyhlížené v budoucnu.

Ochranitelskou funkci rodu relativizuje ve svých verších z válečných let též Vladimír Vokolek. I u něj nacházíme obraz modifikovaného rodového stromu: „Mně prosychá žízní strom prastarých rodů / rozštípen v rozsochách rozpjatých paží, / v ústech mi zůstala chuť trpkých plodů / a hořkost kořenů krev moji sráží.“²⁷⁸ Ačkoli v citované Vokolkově básni nenacházíme onu melancholickou vyšinutost, i ona hovoří o selhávání konceptu rodu. Zatímco Hrubínovy verše na selhání reagují převrácením perspektivy, Vokolkovy mu čelí křesťanskou vírou (neutěšená situace je zvrácena díky zásahu Štěpaře, jímž lze rozumět Boha).

²⁷⁸ Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 24.

Problematizaci rodové kontinuity nacházíme v dílech různých katolických básníků, ale také v próze. Rozrušení tradičních rodinných svazků je ústředním tématem povídky Jana Čepa *Tvář pod pavučinou* publikované v Katolickém literárním klubu v roce 1941.²⁷⁹ Soudržnost uvnitř rodiny Dohnalových a její zapojení do kontextu širšího příbuzenstva trvaly pouze, dokud žila matka. Rámec tradiční rodiny a rodu se po její smrti rozpadá,²⁸⁰ což se zřetelně ukáže při krizi, kdy se vážně zraní jeden z jejích členů. Krize vede k reflexi a k navázání nových vazeb, které však stojí na jiné bázi: novým základem spojujícím členy rodiny je nyní křesťanská víra manifestující se mariánskou úctou.²⁸¹ V této Čepově próze je na pozadí tématu rodu reflektována proměna světa spočívající ve vytržení jedince ze vztahů určujících jeho život, ze vztahů, které činily svět srozumitelným. Nastupující devastace se týká nejen člověka a jeho vazeb k druhým, ale jak čteme v povídce *Polní tráva* (vydaná 1946),²⁸² také kontinuity lidského života jako takového, vědomí jeho směřování, které dává smysl prožívanému.²⁸³ I v této povídce je východisko spatřováno v křesťanské víře, o níž se opírá přesvědčení, že řád a smysl se ze světa neztratil, ale pouze člověk pozbyl schopnost jej nahlédnout.²⁸⁴

Posledně řečené nám osvětlí zásadní rozdíl mezi texty Jana Čepa a verši Františka Hrubína. U Hrubína tvoří téma země, rodu a křesťanské víry jeden celek, což se projevuje synchronní problematizací všech těchto témat. U Jana Čepa víra relativizována není, takže se může stát východiskem v situaci, kdy selhávají jistoty opřené o tradiční rodové vazby a rodnou zemi. V jeho povídkách totiž pozbývá významů pevné jistoty také země, což se projevuje v motivu poutnictví, kdy se člověk cítí být na zemi cizincem.²⁸⁵ Taková distance mezi světem a subjektem je oproti tomu v poezii Hrubínově založené na smyslovém prožívání nepředstavitelná. Jakkoli je určité axiologické rozkolísání patrné též na tématu země, ta je u Hrubína stále vnímána v souvislosti s člověkem. Uvedené se ukazuje například na motivu chudých, ale též ve spojitosti s milostnými motivy. Země a žena se prolínají, prostupují se též

²⁷⁹ Srov. Trávníček, Mojmír: Bibliografie. In: Čep, Jan: *Polní tráva*. Vyšehrad, Praha, 1999, s. 380.

²⁸⁰ „V rodině Dohnalově si žil každý od smrti hospodyně jaksi na svou pěst“ a „Dokud byla živa Mariina matka, mívali Dohnalovi na hody plno hostů: ženaté bratry a vdané sestry nebožčiny, bratry a strýce otcovy a jejich děti...“ (Čep, Jan: *Polní tráva*. Vyšehrad, Praha, 1999, s. 45, 48.)

²⁸¹ Např.: „Víš, že se rozcházejí se sestrou jenom zdánlivě – ve skutečnosti pracují jedna pro druhou, trpí a pracují pro všechny. Jaká závrať, moci si říci ve chvíli, kdy se všechno zdá rozpadat v atomy, že nic nemůže uniknout vůli a lásce boží!“ (Čep, Jan: *Polní tráva*. Vyšehrad, Praha, 1999, s. 96.)

²⁸² Srov. Trávníček, Mojmír: Bibliografie. In: Čep, Jan: *Polní tráva*. Vyšehrad, Praha, 1999, s. 380.

²⁸³ „náš život je rozdroben v malé šedivé úlomky, rozházené po zemi bez ladu a skladu. Naše dni plynou jednotvárně jeden za druhým, a my v své roztržitosti a slepotě nevnímáme, jaký obrazec za námi kreslí.“ (Čep, Jan: *Polní tráva*. Vyšehrad, Praha, 1999, s. 191.)

²⁸⁴ „Nějak to ovšem spolu všechno souvisí a nějaký smysl to má, ale ten je skryt našemu nepozornému zraku.“ (Čep, Jan: *Polní tráva*. Vyšehrad, Praha, 1999, s. 191.)

²⁸⁵ Srov. Čep, Jan: *Polní tráva*. Vyšehrad, Praha, 1999, s. 192.

motivy milostné s přírodními: „Já, země, se tu k lásce svlékám.“ (ZS, s. 137) Důležitý je vztah země k lidem a lidí k zemi. Objevuje se sice obraz, v němž shledáváme potenciál vnést do ztvárnění této vazby napětí, zůstává ovšem nerozvinut. Je jím opozice větru, volného prostoru, letu a křídla na jedné straně a země na straně druhé. Lyrický subjekt volí zemi, ovšem s lehkostí. Nesetkáváme se s bolestí nad ztrátou letu. (srov. ZS, s. 143) Touhu po křídlech má z ramen lyrického subjektu vytrhnout láska (srov. ZS, s. 147). Tedy žádné trýznivé dilema, zřeknutí se jednoho ve prospěch druhého, nýbrž jednoduchost, snadnost.

Srovnání s prózami Jana Čepa nám pomáhá vystihnout onu již dříve zmíněnou nejednoznačnost Hrubínova příklonu ke křesťanské inspiraci, který byl vždy součástí témat rodu a země, jež se z perspektivy válečných veršů jeví jako nerozrušitelné. Ve chvíli, kdy selhává koncept tradičního rodu a zástita hledaná v rodné zemi, problematizuje se též přilnutí ke křesťanství.

Také je třeba doplnit, že téma rodu není v Hrubínových válečných verších výsadním zdrojem významů příslušnosti k nějakému lidskému společenství. Významnou úlohu v tomto kontextu hraje také motiv přátel, s nímž se však rovněž pojí pochybnosti a nejistota. (srov. ZS, s. 68) V básni Mrtvým stolovníkům ze sbírky *Cikády* lyrický subjekt ve snech vzpomíná na zemřelé, s nimiž sedával u jednoho stolu. Střepey vzpomínek lyrického subjektu se postupně skládají v broušenou sklenici:

„Bojím se napít z vaší křehké sklenky,
z té sklenice, již brousil mráz,
když luna vydechla ji z deště
a starých vinic jas ji zakalil,
vždyť moje rty jsou plny krve ještě,
praskla by, jako bys tam oheň vlil.
Věřte mi, dávní stolovníci,
když tak s vámi mluvím v snách,
že váš rod po řeči i po sklenici
je dosud živ. A vašich poutí prach
roztírám nohou na trnoži
těch stolů se skvrnami let
vína, které přišlo vyprávět
do vašich srdcí o radosti boží.“ (ZS, s. 107-108)

Víno a řeč váže dohromady přátele i přes hranice smrti. Navíc se v citovaných verších objevuje opojení z vína jakožto zdroj okoušení Boží radosti, čímž jsou opět aktualizovány eschatologické obsahy s obrazem vína spojené. Nápoj z révy je také kladen do opozice vůči horké krvi poukazující k lidskému, pozemskému životu. Na rozdíl od krve odkazuje též k životu věčnému. Sémantika obrazů spojených s vínem se v citované básni objevuje v mírně protichůdných konturách. Víno lyrickému subjektu evokuje blízkost přátel, do souvislosti

s nimi klade mluvčí své básnické dílo. Současně se však vína děsí, jelikož je v tom okamžiku vnímá jako symbol věčnosti sice související s Boží radostí, ovšem předpokládající děsivou skutečnost smrti, v níž ho někdejší spolustolovníci předešli. Tak se sice hlásí do společenství s již zemřelými, ale zároveň si uvědomuje zásadní distanci, která mezi ním a jimi existuje. Tento předěl není nyní zdůvodněn proměnou světa, nýbrž existenciálně.

Podobná nesamozřejmost, o níž jsme právě hovořili v souvislosti s rodovou příslušností a společenstvím přátel, je patrná též u obrazu návratu domů:

„Kde bylo jasno našim snům,
tam nedošli jsme, vracíme se
nazpátek ke svým domovům,
jež země ve větvích cest nese
jak hnízda poztrácená v lese.“ (ZS, s. 62)

Neúspěch cesty vede k návratu domů a k poznání, že vrátit se v pravém slova smyslu nelze. Obraz země-stromu s větvemi cest a hnízdy domovů odkazuje k dřívějšímu napětí mezi nespoutanou dálkou a bezpečnou krajinou (zpřístupněnou cestami). Sémantický význam motivu hnízda můžeme shrnout slovy bezpečí, domov. Dříve se vyskytující spoutané dálky jsou upozaděny ve prospěch interiéru či bezpečné ohraničenosti: „Ten, kdo měl někde v dálce dům, / ve stohu se dnes chystá spáti.“ (ZS, s. 62) Dříve se s dálkou v raných verších pojila temná dimenze lásky a poezie. Dřívějšímu ohraničování krajiny a jejímu zpřístupňování cestami jsme mohli rozumět jakou poukazu k obratu ke křesťanské inspiraci. Citované verše podávají svědectví o selhání této harmonizační strategie. Jestliže vrcholem křesťanské inspirace byla sbírka *Včelí plást* (přihlášením se k víře v Ježíše Krista se snažil autorský subjekt – a na úrovni fikčního světa subjekt lyrický – čelit vnějšímu ohrožení), verše vydávané během válečných let po *Včelím plástu* lze číst jako melancholickou reflexi selhání tohoto pokusu.

Melancholický pohled poznamenává více témat. Tak se lyrický subjekt ohlíží též za uplynulým dětstvím:

„Tam hnízdo dětství našeho se drobí,
ze svého snad nám trochu přidají.
Sbírejme zatím hlínu po kraji,
ale už jenom na své hroby.“ (ZS, s. 117)

Hnízdo evokuje bezpečný útulek, domov, první jistotu člověka. Jak podrobněji vyložíme v souvislosti s obrazem hnízda ze sbírky *Černá denice*, vyvolává v člověku snění o bezpečí, vyjadřuje důvěru ve svět.²⁸⁶ V této básni je však něčím již nenávratně minulým.

²⁸⁶ Srov. Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*. Malvern, Praha, 2009, s. 113–116.

Povšimněme si, že ztráta bezpečí a dětství jsou vyjádřeny skrze rozrušení uzavřeného prostoru jako drobení hnízda. Dynamika lidského života však vede z této ohrožující otevřenosti do nového vnitřního místa, které však již význam bezpečí nenese: do hrobu.

Téma rodu v meziválečné katolické poezii (a tedy také u Hrubína) vždy souviselo s tématem země. Tematizaci porušenosti země, jejího utrpení, které souvisí s bolestí člověka, jsme již zmiňovali. Nyní připojme ještě další obraz vyjadřující jejich vzájemnou provázanost: „přetěžké zemi ulehčujeme / jen svými kroky.“ (ZS, s. 159) Vztah člověka a země se zde vyjadřuje motivem kroků, chůzí lidského jedince po zemském povrchu. S tím se setkáme také u Jana Zahradníčka a Vladimíra Vokolka. V *Poutní písni k dobrému lotru* druhého zmíněného je tematizováno pokání člověka. Vztah člověka a země se ukazuje v obraze kajícího gesta („bití se do prsou“), jehož význam ještě vzroste v pozdějších obdobích Vokolkovy tvorby. Kníže-lovec se „kamenem v prsa bije“²⁸⁷ a zemi bijí do prsou kroky poutníků.²⁸⁸ Kámen, součást země, tedy dopadá coby symbol pokání na hrud' člověka a lidské nohy zase na hrud' země, země se kaje s člověkem, člověk se zemí. Podobný princip se uplatňuje též v *Chudé ženě* Léona Bloye, kde je reprezentantem stvoření nikoli země, ale zvířectvo. Marchenoire vysvětluje Klotyldě utrpení zvířat jako důsledek pádu člověka,²⁸⁹ čímž je aktualizováno biblické prokletí země jako následek hříchu Adama a Evy.

Na rozdíl od veršů Vladimíra Vokolka je ještě v Zahradníčkových *Jeřábech* (1933) příroda lidským pádem nezasažena. V následujících sbírkách *Žíznivé léto* (1935) a *Pozdravení slunci* (1937) se již počínají objevovat příznaky porušení země,²⁹⁰ nicméně její posvátný charakter se rozhodně neztrácí zcela. I nadále totiž odkazuje rodná krajina k ráji, byť je již jen jeho *vrakem*. Lyrický subjekt nepřestává na zemi svolávat požehnání.²⁹¹ Zatímco u Vokolka se země kála s člověkem a člověk konal pokání spolu s ní, u Zahradníčka se člověk před zemí sklání: „chodidly nespočetnými zlíbána bylas“.²⁹² Citovaný verš zachycuje stejnou skutečnost

²⁸⁷ Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 12.

²⁸⁸ Srov. Tamtéž, s. 16.

²⁸⁹ „Musili bychom znát, co Bůh nikomu nezjevil: jaké místo má tato kočkovitá šelma v obecném rozvržení vzájemných závazků týkajících se Pádu. Jistě vás učili, i když třeba jen v hodinách náboženství, že Bůh, stvořiv člověka, dal mu vládu nad zvířaty. Víte, že Adam dal každému z nich jméno, a tak byla zvířata stvořena k obrazu jeho rozumu, jako on sám byl uhněten podle podoby Boží. Neboť jméno nějaké bytosti, to je bytost sama. Když náš praotec dával zvířatům jména, přivlastňoval si je nevyjádřitelným způsobem. Nepodmanil si je pouze jako císař; pronikla je jeho podstata. Upevnil, přivázel je k sobě navždy, když je přinutil ke své rovnováze, když je vmísil do svého osudu. ... Bylo řečeno, že zvířata se vzbouřila proti člověku, když se člověk vzbouřil proti Bohu. ... zvířata sdílejí osud člověka, který je strhl při svém pádu.“ (Bloye, Léon: *Chudá žena*. Vyšehrad, Praha, 1969.)

²⁹⁰ „smrtí přeorána hluboce“ (Zahradníček, Jan: *Žíznivé léto*. Blok, Brno, 1991, s. 24.)

²⁹¹ *Však ty můj rodný kraji, rajský vraku, / bud' požehnán od studní do oblaků!* (Zahradníček, Jan: *Žíznivé léto*. Blok, Brno, 1991, s. 37).

²⁹² Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*. Blok, Brno, 1991, s. 68.

jako připomínaný verš Vokolkův, a sice že lidé po zemi chodí. Dotyk jejich nohou je však vykládán rozdílně. U Zahradníčka se jedná o gesto úcty a lásky, u Vokolka ovšem o úkon pokání. Připojme, že ve válečných verších Jana Zahradníčka ze sbírky *Stará země* (1946) se situace mění, což se zřetelně projevuje objevením se motivu viny. Jednou z jejích podob (podobně jako v *Poutní písni*) je provinění se člověka vůči zemi:

„my po ní jdeme – tak málo jemní
polibky šlápot svých ... příliš drtíme ji,
že náruč její
často tak rozdrásána.“²⁹³

Chůze člověka po zemi je nyní vyložena jako příkoří zemi páchané. Lidé ji již nelaskají, tak jako v *Pozdravení slunci*, svými chodidly, ale šlapou po ní. Země samotná je nazývána matkou a pokornou děvečkou u Hospodinových nohou.²⁹⁴

U Vokolka je země spolu s člověkem zasažena vinou, a spolu s ním se také kaje. Jejich vztah je vzhledem k provinění a pokání rovnocenný. V *Jeřábech* Jana Zahradníčka je chůze vnímána jako výraz úcty a lásky člověka k zemi, což sugeruje představu, že země člověka převyšuje. Ve chvíli, kdy Zahradníčkovy verše připustí porušení země (ve sbírce *Stará země*), je vina za ně přičtena člověku. Ve fikčním světě Hrubínových veršů je situace opačná: Lidské kroky mají moc ulehčit zemi zasažené tíhou. Ona tíha však dopadá na zemi i na člověka. V tomto ohledu mají tedy Hrubínovy verše blíže k těm Vokolkovým.

I v těchto válečných sbírkách nicméně zůstává rodná zeměklíčovým toposem, v němž se horizontála setkává s vertikálou.²⁹⁵ Země má potenciál dovést člověka k posvátnému. Lyrický subjekt je jejím rytířem, deklaruje jí svoji věrnost. (srov. ZS, s. 59–60). Do určité míry si stále uchovává harmonizační potenciál, který se pojí se stále významnějším motivem chudých, jak ostatně osvětluje titulní báseň ze sbírky *Země sudička*. Další sbírce, *Cikády*, zase dal jméno častý motiv cvrčků, kteří jsou spojeni se zemí i se člověkem: jsou hvězdami, vesmírem země, ale též průvodci básníkovy života, z jejichž zpěvu se nejprve doslechl o lásce, později také o smrti (srov. ZS, s. 95). Krajina rodné země tak navzdory počínajícímu problematizování nepřestává vystupovat též jako záruka stability.²⁹⁶

²⁹³ Zahradníček, Jan: *Stará země*. Akord, Brno, s. 16.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 17.

²⁹⁵ „ach, jak se šlape v prachu cest – / a kdybych trochu přidal, věřte, / došel bych jednou po špičkách / v nebeských silnic měkký prach.“ (ZS, s. 85)

²⁹⁶ „Jetel je vřelý včelami, / šum jezů přetekl a voní / daleko od řek jako loni / a jako letos, jako za sto let.“ (ZS, s. 123).

2.3.2.2 Křídla

Zatímco sbírka *Včelí plást*, která představuje vrchol religiozity v Hrubínově díle, byla ve znamení tíhy, ve sbírkách nyní pojednávaných je hojně tematizována lehkost.²⁹⁷ V básni, z níž pochází tato citace, je dokonce popřen rozpor mezi letem a zemí. Lyrický subjekt se letu nezříká, ani neztrácí vazbu se zemí. Radostně se přihlašuje k životu a s lehkostí nahlíží dokonce na jeho nezadržitelné unikání: „A léta ani nevědí, že jdou.“ (ZS, s. 149).

Citovaná báseň *Dech z Mávnutí křídel* je protikladem Tíhy země otevírající a předznamenávající *Včelí plást*. V Tíze země dopadá na lyrický subjekt tíha „dřív nepovědomá“, jejíž překvapivost dokládá skutečnost, že rodnou zemi: „uzdvihne skřivan jednou písni“ (s. 113) Podobně jako v pozdější básni *Dech* je i v Tíze země reflektován vertikální rozměr, výška, která je však dostupná ptačímu křídlu, nikoli lidskému subjektu. Celá báseň vrcholí reflexí konečnosti lidského údělu: „a jedenkrát / nad námi zkamení!“ (s. 113) Lyrický subjekt básně *Dech* deklaruje pocit lehkosti, který souvisí se vztahem k vertikále: „Vzlétám.“

Pocit lehkosti se váže také k harmonizaci: „Vzduch nezkažení. [...] A léta ani nevědí, že jdou.“ (ZS, s. 149) Ve válečných knihách následujících po *Včelím plástu* se setkáváme jak s hrůzoplounou reflexí smrti, tak s harmonizačním vyvažováním této úzkosti, jež se projevuje bezstarostností ve ztvárnění tématu ubíhání lidského života a jeho neodvratného konce. (ZS, s. 155) Obrazem, který v sobě shrnuje právě zmíněné významy harmonizace úzkosti, překonání tíže, lehkosti, je opakující se obraz křídel a letu.

Obraz křídel se ve verších pojí s vyvažujícími motivy, které relativizují úzkostný pocit vyvolaný tlakem dějin nebo hojněji vědomím pomíjivosti a konečnosti lidského bytí. Lehkost spojená s obrazem křídel je ve fikčním světě Hrubínových veršů vlastní dětem, od nichž ji může člověk načerpat.²⁹⁸ Křídla také náležejí sféře snů, což evokuje iluzornost úniku k lehkosti:

„O křídlech se mi od malička zdálo [...]
A v ramenou mi šklublo po ránu
pocitem křídel, ještě teď mi škube
a křídlem napřed báseň má se klube,

kuřátko, s kterým sám tu zůstanu –
bez křídel, pro něž orlové se rodí,
na zemi, po níž moje dítě chodí.“ (ZS, s. 143)

²⁹⁷ „Je mi tak lehké“ (ZS, s. 149)

²⁹⁸ „Našeho rodu nejmladší tu dříme. [...] Tvým křídlem je, má tího!“ (ZS, s. 114).

Verše dokládají souvislost obrazu křídel se sférou snu, v tomto případě můžeme říci také touhy, a dále s poezií. Čteme však o opozici velikosti orlů zrozených pro křídla s kuřátkem básně, jež zůstává v rámci pozemského horizontu. Tyto verše lze chápat jako tematizaci básníkovy nesamozřejmého vztahu k transcendenci reprezentované křesťanskou vírou.

Obraz křídel nesoucí významový odstín nepravé naděje se setkává s obrazem, který je pro fikční svět Hrubínových veršů zdrojem naděje skutečné, a zůstane jím dokonce v dobách, kdy budou ostatní způsoby vyvažování zla zpochybněny: s obrazem dítěte, který je vzhledem k obrazu křídel protikladný, neboť se váže k zemi.

Připomeňme si biblické obrazy, které básník užívá: obraz dobrého lotra nebo marnotratného syna, ale též ve *Včelím plástu* přítomné obrazy odkazující k zastavením křížové cesty, které evokují Kristův pád. Svědčí o naději pro ty, kteří selhávají, můžeme říci v duchu předešle interpretovaných veršů, pro ty, kteří v otázce víry nejsou orli mohutných křídel, ale spíše kuřátky ponechanými náležejícími zemi. Vyslovení této naděje nacházíme také v kontextu motivu křídel. Lyrický subjekt o ně prosí zemi či lásku. V jedné z básní ze sbírky *Mávnutí křídel* následuje po explicitní reflexi komplikovanosti vztahu lyrického subjektu k Bohu prosba:

„O křídla prosím milovanou zem.
Oč prosím nebe?
Je prosím zase o zem. Hle, tu jsem
v blátě, jež zebe.

A z něhož můj zpěv přeradostný slyš,
že se i hlína,
když nocí hvězdnatou ji okřídliš,
zas rozpomíná.“ (ZS, s. 158-159)

Z kontextu básně je zřejmé, že křídla sloužící ke spojení země s nebem odkazují k básníkovu vztahu k transcendentnímu Bohu. Lyrický subjekt se snaží povznést k Bohu skrze svůj hluboký vztah k zemi: ji prosí o křídla, z její prsti vyrůstá jeho zpěv, kterým cílí vzhůru. Napravení vztahu s Bohem je symbolicky označeno jako rozpomínání se. Verš vrcholí nadějí: „A zpívám, zpívám, že zas vzlétneme – / na píрку třeba.“ (ZS, s. 161) Tato naděje tkví v přesvědčení, že k Bohu se lze povznést navzdory všem nedokonalostem, že cesta k němu je také pro ty, kterým z křídel zbylo jediné peříčko. Právě řečené souvisí s tím, že lyrický subjekt

často reflektuje vlastní slabost a nedostatečnost vzhledem k nárokům kladeným vztahem k Bohu, přátelům či poslání být básníkem.²⁹⁹

Vraťme se ještě k obrazu křídel. Váže se též na téma lásky, v kterémžto ohledu souvisí se zráním člověka, které je vyjádřeno obrazem výměny jedněch křídel za druhé. V tomto kontextu se setkáme též s paradoxní souvislostí obrazu křídel s významy tíhy a bolesti.³⁰⁰ Zmíněnou polaritu starých a nových křídel nacházíme též na jiných místech: „jak nová křídla cítí rodnou střechu, / když stará dálkou ohořelá svlék“ (ZS, s. 151). Z veršů je opět patrná náročnost oné výměny starých křídel za nová. Pro nás není bez zajímavosti, že se na destrukci těch starých podílela dálka, zatímco ona nová jsou spojena se sférou domova. Opakuje se tak situace, kdy je zrání člověka vnímáno jako rozpomínání se či návrat. Ve sbírce *Motýlí čas* je zrání člověka ztvárněno jako ztráta křídel,³⁰¹ která je mimo jiné velice působivě pojmenována jako jejich opadávání (srov. ZS, s. 194).

2.3.2.3 Dynamika biblické obraznosti

Obrazy, jejichž základ tvoří křesťanská, popřípadě židovsko-křesťanská vrstva, nacházíme ve verších stále. Vyznačují se vrstevnatostí, která má výrazný dynamizující efekt na sémantiku veršů. Zřetelně můžeme právě řečené pozorovat na příkladu básně Zpěv poběhlíce:

„Když jako dítě utíkala jsem
za hvězdou, která zmrzla nad lesem,
kaménkem ostrým, žíznivá má země,
chodidlo moje nařízla jsi jemně
a ústy prachu tenkrát poprvé
ochutnala jsi kapku krve mé.

Ale cos potom rozhodila štěrkou
po cestách mých, kde bála jsem se dřív!

²⁹⁹ „tak marnotratně jsem si ved! /Těch nocí a dní bezpočet / mi bylo dáno jako králi / a jiní za mě děkovali. [...] Před přáteli jsem nezamykal, / však nepomohl jsem jim nést, / když vrávorali v beznadějích, / ani peříčko z úzkosti jejich.“ (ZS, s. 68). Odkaz ke známému podobenství o marnotratném synu v sobě nese poselství naděje, které je explicitně vysloveno o něco dále: „ale tys, Bože, věděl o mně“ (ZS, 69).

³⁰⁰ „dotkne se často láska našich ramen / tam, kde jak ptáci cítiváme křídla. // Ach jak mne bolí dnes ta moje křídla, / jež nad životem rozpjala se s láskou, / až se mi vyvrátila, a z mých ramen / jak zplihlý vítr visí, a z mých kroků / odešla lehkost – a teď hledá láska / v mých vlastních krocích místo pro dvě nohy. // Jen zem mi zbývá, země, kterou nohy / unesou lehko, jako orlí křídla [...] a potkám-li tě láska [...] znovu dotkni se mých prázdných ramen! [...] Tak chválím život, protože mi láska / tíhu všech kroků bere sama z ramen, / v podobě křídel bolestných ji s láskou / vytrhne prudce, až poklesnou nohy, / a z nové tíhy rostou nová křídla [...] a nevíš – Bože, jsou to křídla, / jež zasadila bolest do mých ramen, / anebo tíha, tíha, kterou nohy / na každém kroku objevují s láskou?“ (ZS, s. 146–147).

³⁰¹ „A z času motýlího / a z času zlatých včel / jen člověk, krutá tího, / vrátí se bez křídel.“ (ZS, s. 193)

Nyní už paty mé jsou bez oděrků
a nahou rukou sáhnu do kopřiv
pro trpké pláňátko, jež cestou ztratil
strom, který se už ke mně nenavrátil.

Jen pro mne, luno, dnes, kdy všechno vím,
jsi napojila svitem kovovým
nůž bolesti, jenž pohroužen byl v Evě.
V životě cítím jeho žhavý smyk ...
Dnes narodí se malý poběhlík.
S hodinkou těžkou skryla jsem se v chlévě
a křeč, jež srdce matky stiskla mi,
zabořila mi ruce do slámy,
hvězdami staly se, jak chtěla láska,
a světlo stébel srší z nich a praská
do temnot chléva – a zem ústy plev
plnými doušky pije moji krev.“ (ZS, s. 71–72)

Obraznost citované básně na první pohled vyrůstá z konfrontace dvou biblických obrazů. Žena v básni vypovídá o ztrátě dětské nevinnosti jako o procesu, který vyvrcholí natažením ruky pro „pláňátko“, čímž je poukázáno k vyprávění o prvním hříchu lidí. Tím, že je přerod z nevinného dítěte v dospělého ztvárněn prostřednictvím obrazu navázaného na koncept dědičné viny, je nesen dynamikou této obraznosti, a proto prostý melancholie. Ona dynamika totiž znemožňuje melancholické uvíznutí, zkamenění při pohledu zpět. Podobně jako zmiňovaná pramatka Eva i zpívající poběhlice musí přijmout trest: „syny budeš rodit v utrpení“ (Gn 3, 16). Druhý biblický obraz je vzhledem k prvnímu kontrastní, pochází z novozákonního, přesněji evangelního textu z vyprávění o narození Ježíše Krista v chlévě (L 2, 1–20).

Obraznost Hrubínovy básně se tak dotýká prastaré paralely kladené mezi Evu a Pannu Marii. Tuto paralelu zakládající se na inspiraci evangelií podle Jana a podle Lukáše nacházíme v textech z konce druhého století. Načrtl ji svatý Justin (zemřel kolem roku 165) a rozpracoval svatý Irenej (zemřel kolem roku 202). Jedná se o důležité téma jednak vzhledem k dějinám křesťanského dogmatu a jednak vzhledem k tomu, že začleňuje Pannu Marii do dějin spásy. Otcové shledávají mezi Marií a Evou podobnost a rozdílnost zároveň. Obě se totiž ocitly v situaci, kdy měly učinit mravní rozhodnutí, na němž záviselo celé lidstvo. Eva se postavila proti Bohu a neuposlechla jeho nařízení, což mělo za následek hřích a smrt. Panna Maria naopak uvěřila a poslechla Boha, z čehož vzešla lidem spása a život. Tato paralela je pevnou součástí teologie spásy svatého Ireneje, který učí, že Boží plán naší záchrany nelze vnímat jako vyspravování prvotního díla, nýbrž jako nový počátek, kdy se vše znovu rodí. Tak na místě Adama stojí nový Adam, Kristus. Jeho kříž stojí na místě stromu v ráji. Panna Maria na místě Evy. Nahlédneme-li takto předestřené souvislosti, jeví se úloha Ježíšovy matky v logice Božího

plánu nezbytnou. Během dalších let a staletí byly v Marii postupně rozpoznávány všechny aspekty úlohy první ženy, Evy. Maria byla ve 4. století Epifanem nazývána „matkou živých“, což je titul Evy z knihy Genesis (Gn 3, 20). Tento proces byl dovršen ve 2. pol. 13. století, kdy byl na Kristovu matku přenesen zbytek pojednávání paralely: Maria jako Kristova „pomoc jemu rovná“, což jsou opět slova první knihy Mojžíšovi vztahující se na Evu (Gn 2, 18).³⁰² Vidíme, že obraznost Hrubínovy básně, umožňující v oné poběhllici zastupující člověka vůbec zahlédnout jak první ženu Evu spojenou s hříchem a vyhnáním z ráje, tak matku spasitele Pannu Marii, díky níž se dočkal svět spásy, má skutečně hluboké kořeny odkazující k počátkům dějin křesťanského myšlení.

Biblické konotace Zpěvu poběhllice jsme tím ovšem ještě nevyčerpali. Dalším vrstevnatým obrazem je pití krve ženy zemí. Základ obrazu lze najít v první knize Mojžíšově, ve vyprávění o bratrech Kainu a Ábelovi. Bůh zde vyčítá bratrovrahu Kainovi, že dal zemi vypít krev svého bratra. Kain se tím provinil proti Bohu, proti svému bratru i proti zemi. Jeho trestem je vyhnanství a nemožnost vydobýt si ze země potravu. (Srov. Gn 4, 10–12) V tomto kontextu má žena poběhllice blíže k zabitému Ábelovi než k jeho vrahu, neboť země pije její krev. V básni tak rezonuje též význam nevinně trpícího člověka. Nabízí se ještě další souvislost. Trest Kainův do určité míry opakoval potrestání Kainova otce Adama, jemuž Bůh řekl, že bude chléb ze země vydobývat s velkou námahou (srov. Gn 3, 17–19). Tušíme jistou analogii k trestu určenému ženě, analogii mezi plodností ženy a plodností země obdělávané mužem. Obojí je vlivem hříchu narušeno, spojeno s bolestí a utrpením. V citované Hrubínově básni je však krev, kterou země pije, krví rodičky, rodící své dítě v chlévě, v němž je sklizená úroda. Porod je spojen s bolestí, ale přesto přichází na svět nový člověk; země, byť s vynaložením lidské námahy, vydala úrodu. Báseň je tak plná naděje, v níž se skrývá touha po překonání důsledků hříchu, touha po obnově. Navíc poběhllice (již samotné slovo, kterým je označována žena i její dítě, připomíná pojmenování společného trestu prvních lidí: vyhnanství) přirovnávající se k biblické Evě rodí své dítě v noci a v chlévě tak, jak dle novozákonních líčení porodila svého syna Panna Maria. V člověku, jehož údělem je vyhnanství, je přítomen hřích i nevinnost, což se autorskému subjektu podařilo působivě vyjádřit propojováním obrazů čerpajících ze starozákonních výpovědí o hříchu s obrazy o prolití nevinné krve a narození Ježíše Krista. Z této konfrontace vyrůstá také ona zmiňovaná naděje. Na jednu stranu je připomenut první a dědičný hřích těžce doléhající na lidské pokolení, na stranu druhou také narození Krista, který lidstvo od hříchu vykupuje. Vědomí zla

³⁰² Srov. Laurentin, René: *Pojednání o Panně Marii*. Krystal OP, Karmelitánské nakladatelství, Praha, 2005, s. 38–40.

je nerozlučně propleteno s perspektivou jeho překonání. Pojednávanou báseň můžeme také chápat jako vyjádření situace lyrického subjektu a jeho vztahu ke křesťanské inspiraci, v němž přes nezpochybnovanou přínáležitost rozpoznáme také určitou míru distance.

K biblickému zdroji, ale též k soudobé křesťanské poezii odkazuje soubor obrazů souvisejících s vínem, jeho pěstováním a vyráběním. Obraz vína se u Hrubína váže k pozemskému životu v tom smyslu, že lyrický subjekt sebe coby součást společnosti přirovnává k vinici, která nemá ideální podmínky, přesto je od ní očekávána úroda. (srov. ZS, s. 66) Příznačný pro toto období Hrubínovy tvorby je s obrazy vína spojený motiv žízň. (srov. ZS, s. 66) Ve sbírce *Mávnutí křídel* čteme, že růst a zrání révy provází žízeň, která může být utišena jen díky lisu. (ZS, s. 144–145) V básni *Jiskřička vína* z téže knihy poukazuje motiv žízň za tento svět, k transcendentní naději: „jiskřička vína zbývá. Spasí / ty, kteří na zemi / nikdy svou žízeň neuhasí.“ (ZS, s. 164) Verše staví do opozice víno pozemské, jehož pití způsobuje jen stále větší žízeň, s vínem transcendentním, které je darem od Pána vinohradu: „A jdeme, stále žíznivější, / světe z tvých těžkých vín. / Až dopijeme víno zdejší / z bláznovstvím, s rmutem vin, / / jiskřička pro nás ještě zbude. / Jen dojít, dojít tam, / kde poděluje svoje chudé / Pán vinohradu sám!“ (ZS, s. 164–165).

Věnujme pozornost evangelním textům, které můžeme rozeznat jako základ obraznosti této básně. Hospodin je verši přirovnán k Pánu vinohradu, čímž je zcela zřetelně odkázáno k evangeliím, v nichž čteme též podobenství o najímání dělníků. Obojí zmíněné je potřeba vzít při interpretaci Hrubínova textu v úvahu. V evangeliu podle Matouše nacházíme podobenství o dělnících na vinici. Hospodář najímá dělníky a posílá je pracovat. Smluvil s nimi odměnu ve výši jednoho denáru za den. Během dne hospodář vyšel ještě několikrát a vždy zastihl nějaké další dělníky bez práce. I je postupně poslal na svou vinici. Večer vyplácel odměnu. Ti, kteří pracovali od rána, obdrželi smluvený denár, ovšem všichni další včetně těch, kteří pracovali pouhou hodinu, dostali stejnou mzdu. Na reptání těch, kteří pracovali nejdéle, hospodář odvětil mimo jiné: „Já chci i tomu poslednímu dát jako tobě [...] Tak budou poslední první a první poslední.“ (Mt 20, 14–16). Hned na začátku tohoto podobenství Ježíš deklaruje, že: „s královstvím nebeským je to tak“ (Mt 20, 1). Vidíme, že ono podobenství má podobnou vypovídací hodnotu jako příběh dobrého lotra, neboť toho lze skutečně vnímat jako dělníka poslední hodiny, kterému je slíbena stejná odměna jako těm, kteří se „lopotili celý den“. Verši tematizovaná naděje je spojena s touto velkorysou podstatou Božího příslibu. Lyrický subjekt se chce dostat tam, kde své chudé, čemuž lze rozumět v duchu citovaného podobenství, odměňuje sám velkorysý Pán vinohradu. Osobitost vyjádření naděje v této básni, podobně jako tomu bylo v souvislosti s obrazem dobrého lotra, souvisí s určitou nesamozřejmostí Hrubínova přimknutí se ke křesťanství.

Souhrnně lze říci, že autor užívá z biblické tradice pocházející obrazy osobitě, což ovšem neznamená, že by se jeho verše nějak zásadně vzdalovaly axiologii vyplývající z křesťanství. Druhý zmiňovaný způsob je v dějinách české poezie spojen především s Jaroslavem Seifertem a jeho sbírkou *Město v slzách*, kde se náboženské motivy, citáty Bible či modliteb atd. vyskytují velice hojně. Jak však uvedl Zdeněk Pešat, jsou tyto motivy zesvětšeny a jejich cílem je zintimnit děje. Méně často pak Seifert biblické obrazy travestuje.³⁰³ Ačkoli u Hrubína počínáme vnímat postupný posun těžiště z oblasti křesťanské inspirace do myšlenkové blízkosti marxistického výkladu společnosti, děje se tak jen částečně, spíše náznakově, přičemž primární není odmítání křesťanských východisek, nýbrž proměna tématu chudoby, což dokládá též způsob práce s biblickou obrazností, která si uchovává svou dynamiku i vazbu na původní hodnotové zázemí.

2.3.3 Zařazování Františka Hrubína ke katolické poezii

Na závěr této části se ještě zastavme u otázky zařazování Hrubína ke katolické poezii. Již před rokem 1945 se setkáme s reflexí odchylností Hrubínovy poezie vzhledem k dílům katolických tvůrců. Martin C. Putna cituje Arne Nováka a Bohumila Polana, kteří se snaží popsat Hrubínovu odlišnost. První zmíněný píše, že lyrické jádro života nachází Hrubín spíše v lásce k zemi a ženě. Druhý z Putnou citovaných autorů chápe Hrubínovo náboženské vnímání světa jakožto „starou božnost“ přibližující básníka Josefu Horovi.³⁰⁴ Na druhou stranu Putna nachází hned několik faktorů (vážících se ke společenskému prostředí i ke konkrétním textům), které svědčí pro Hrubínovu příslušnost ke katolickému okruhu. Jedná se o publikační základny Akord s Řádem a knižní nakladatelství Bedřicha Fučíka Melantrich. Příznačně také v roce 1939 přešel Hrubín s Fučíkem k nakladateli Vilímkovi. Pro nás je zajímavější, že Putna zmiňuje podobnosti v samotné poezii, a to formální (tradičně stroficky členěná poezie s rýmy, jež je imunní vůči vlivu avantgard) i obsahové (opěvání rodu, rodné krajiny, domova, venkova, konkrétního mytizovaného místa blaženosti).³⁰⁵ Hrubínův debut *Zpíváno z dálky* chápe v návaznosti na linii demlovsko-zahradníčkovské invocace rodné krajiny, rodových tradic a země. Každou další sbírkou dle něj náboženská dimenze veršů sílí. Její vrchol vidí Putna ve skladbě *Torzo Mariánského sloupu* otištěné původně v Akordu a zařazené následně do sbírky *Včelí plást*. Po dosažení tohoto vrcholu je náboženský rozměr Hrubínovy poezie oslabován. Ve verších napsaných za války je ještě uchováván obraz světa,

³⁰³ Srov. Pešat, Zdeněk: *Jaroslav Seifert*. Československý spisovatel, Praha, 1999, s. 37.

³⁰⁴ Srov. Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1918–1945*. Torst, Praha, s. 1057.

³⁰⁵ Srov. tamtéž, s. 1057–1058.

v němž náleží centrální místo Bohu. Radikální změnu poté přinášejí sbírky vydané po roce 1945.³⁰⁶

O obratu Františka Hrubína směrem k marxistickému pohledu na svět existují i mimoliterární svědectví. Martin C. Putna například zmiňuje dopis Jana Zahradníčka Janu Čepovi z roku 1944, v němž se praví, že se Hrubín v opilosti prohlašuje za bolševika.³⁰⁷ V roce 1946 pak kupříkladu připojil Hrubín svůj podpis pod: „Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu“. Tato výzva vyšla v tisku (např. v Rudém právu) a znamenala otevřenou podporu KSČ. Mezi 841 signatáři nalezneme kromě Hrubína též například Jana Mukařovského či Vladimíra Holana.³⁰⁸ František Hrubín se tak nejen literárně posunul do kontextu, který byl katolickému okruhu vzdálený či přímo protilehlý. Jak však uvidíme, nestal se nikdy básníkem socialistickým. Tomuto zařazení se jeho poezie bude vždy více či méně vymykat, podobně jako se mnohdy odlišovala od poezie katolických tvůrců.

K začleňování Hrubína k okruhu katolické literatury se vyslovila také Iva Málková. Ve své monografii počítá s tímto zařazováním,³⁰⁹ můžeme jej vyčíst z citovaných recenzí a dopisů. Jen výjimečně jsou citace doplněny autorčiným výkladem na toto téma. Příkladem může být text Jaroslava Červinky provázený upozorněním, že autor vnímá Hrubínovo dílo skrze křesťanskou spiritualitu.³¹⁰ Významnější je pro nás následně vyjádřená pochybnost o oprávněnosti tohoto pohledu: „Je podnětem k přemýšlení, nakolik pointa charakteristiky souvisí s křesťanstvím, a nakolik je motivována obecně dobou válečnou, nakolik je skutečně a trvale znakem tvůrčí osobnosti Františka Hrubína.“³¹¹ Naše interpretace Hrubínových veršů nás vede k názoru, že v době meziválečné a válečné byla křesťanská inspirace Hrubínovy tvorby vskutku něčím vnějším v tom smyslu, že přihlášení se k ní nebylo vedeno primárně potřebou víry, ale spíše touhou najít určitý „prostor“ bezpečí, komunitu lidí, k nimž se lze hlásit, a soubor hodnot, k němuž je možné se vztahovat.

Obdobně vyznívá srovnání Hrubínovy tvorby s dílem Vladimíra Vokolka z dopisu, který básníku napsal Emanuel Frynta: „Po setkání s Vokolkem, jehož básně, jakkoli poctivě jsou udělány, jsou vlastně úplná antilyrika a jehož názory jsou mnohde úplně opačné než Tvé. Je to nesporně velmi hodný a poctivý člověk, ale není v něm spontánnosti, bezprostřednosti

³⁰⁶ Srov. tamtéž, s. 1058–1061.

³⁰⁷ Srov. tamtéž, s. 1060.

³⁰⁸ Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 I*. Academia, Praha, 2007, s. 45.

³⁰⁹ „Na přelomu čtyřicátých a padesátých let se tedy Hrubín ocitá v nové, dosud nepoznané situaci, která v sobě, tak jak se literatura politizuje, skrývá i nebezpečí spojené s procesy, s vězením. Ohrožení je blízké, protože, jak je dnes zřejmé, právě Hrubínova lyrika byla vřazována mezi katolickou poezii.“ (Málková, Iva: *František Hrubín z archivních fondů*. Host, 2011, Brno, s. 139.)

³¹⁰ Srov. Málková, Iva: *František Hrubín z archivních fondů*. Host, 2011, Brno, s. 85.

³¹¹ Tamtéž, s. 87.

– nebo já nevím, jak to pojmenovat, prostě toho něčeho, co se u Tebe projevuje jako harmonie a jas.“³¹² Frynta tak již nedlouho po skončení druhé světové války reflektuje významný rys Hrubínovy poezie: spontánnost. U Hrubína se dle pisatele projevuje harmonií. Právě řečenému lze rozumět jako určité otevřenosti a nevyzpytatelnosti umění. V etapách tvorby, kterou v době vzniku citovaného dopisu Frynta znal, se tato otevřenost vskutku projevovala touhou po harmonizování.

2.4 Sbírkky vydané v letech 1945-1948

Nyní přesuňme pozornost ke sbírkám, které František Hrubín vydal v přechodných poválečných letech 1945–1948 a které ukazují na významnou proměnu jeho tvorby. Hned v roce 1945 vyšla kniha *Chléb s ocelí* (1945) a *Jobova noc* (1945), další rok následovala *Řeka nezapomnění* (1946) a opět po roce *Nesmírný krásný život* (1947). Roku 1948 byla publikována Hrubínova sbírka zvláštním způsobem završující tuto etapu, *Hirošima* (1948). Marginální je z našeho hlediska kniha zmíněná již v předešlé kapitole *Motýlí čas*, která byla napsána v roce 1944, nicméně poprvé tištěná až v roce 1948.³¹³ Na tomto místě musíme upozornit, že při vyčleňování jednotlivých etap v tvorbě Františka Hrubína se řídíme rokem vydání sbírky. Jak ve své monografii upozorňuje Josef Strnadel, může tento přístup pohled na Hrubína zkreslit.³¹⁴ Např. za války Hrubín publikoval pouze některé verše, k námětům jiných, v té době nezveřejněných, se vrátil později. Tak se mohlo stát, že psal současně básně *Včelího plástu* a ty, které později přešly do knihy *Jobova noc*.³¹⁵ Autorův vývoj proto nelze chápat, ač to rozvržení výkladu evokuje, čistě lineárně.³¹⁶ Limit našeho rozhodnutí zmiňujeme právě nyní, jelikož mnohé z této přelomové etapy napsal básník během válečných let. Tak kupříkladu verše *Řeky nezapomnění* vznikaly v letech 1941–1944, tedy první z nich Hrubín napsal v témže roce, kdy vydal sbírku *Země sudička*, pouhý rok po *Včelím plástu*, poslední pak v době publikování *Mávnutí křídel*.³¹⁷ Pohled na bibliografické údaje o časopisecky publikovaných básních nám nicméně ukazuje, že rozvržením našeho textu sugerovaný pohled

³¹² Z dopisu Emanuela Frynta Františku Hrubínovi, 12. 8. 1947 (Málková, Iva: *Adresát František Hrubín*. Host, Brno, 2010, s. 175.)

³¹³ Srov. Brabec, Jiří: „Ediční poznámka“. Hrubín, František: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968, s. 214–215.

³¹⁴ Srov. Strnadel, Josef: *František Hrubín*. Československý spisovatel, Praha, 1980, s. 63.

³¹⁵ Srov. Brabec, Jiří: „Zpěv hrobů a slunce.“ Hrubín, František: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968, s. 207.

³¹⁶ K tomu též: Pohorský, Miloš: „Hrubínovy verše z časů ‚Jobovy noci‘“. Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977, s. 7–41.

³¹⁷ Srov. Málková, Iva – Řehák, Daniel: *Tvůrčí osobnost Františka Hrubína*. Host, Brno, 2009, s. 11–12.

na dílo Františka Hrubína není vzdálen od toho, jak vývoj jeho tvorby mohl vnímat soudobý čtenář. Dovídáme se totiž, že Hrubín v letech 1941–1944 tiskl v časopisech básně ze sbírek publikovaných za války. V roce 1941 se jednalo většinou o básně ze *Země sudičky*, jednou vyšla báseň ze *Včelího plástu* a jednou z budoucí sbírky *Mávnutí křídel*. V dalších válečných letech vycházela v periodících Hrubínova poezie ze sbírek *Země sudička*, *Cikády* a *Mávnutí křídel*. Básně z titulů vydávaných po druhé světové válce se v tisku objevují až v roce 1945.³¹⁸ Zbývá ještě doplnit, že proměnu charakteru poezie v této době signalizuje i proměna verše. Hrubín po druhé světové válce píše nerýmovaným různostopým jambem, který se blíží veršům psaným básníky Skupiny 42.³¹⁹

Než obrátíme pozornost k jednotlivým Hrubínovým knihám vydaným po válce, poznamenejme, že bilancování spojené s přehodnocováním a inovováním tvůrčí cesty provázené či přímo motivované úsilím zapojit se do budování nové společnosti, po němž následuje vystřízlivění, je záležitostí také dalších spisovatelů. Pro nás je nicméně pozornosti hodné, že stranou tohoto proudu stanuli autoři křesťanské inspirace, jejichž díla v té době spojovalo úsilí nalézt nové formy spirituality.³²⁰ Dílo Františka Hrubína dosud počítané ke katolické literatuře prošlo snad nejvýraznější transformací. Ze spirituálního básníka, melancholika se stal chiliastický mluvčí nového světa.³²¹ Tato skutečnost se jeví méně překvapivou, připomeneme-li si výše zmiňovanou nesamozřejmost křesťanské inspirace v díle Františka Hrubína, nesamozřejmost, která byla ve verších dokonce nepřímo tematizována. Také jsme již upozornili na roli přátelských vztahů ke katolíkům, jejichž význam se rovněž promítl do Hrubínovy básnické tvorby. Nejednoznačnost vzhledem ke katolickému vyznání můžeme pozorovat i na rovině empirického autora. Výborným pramenem je vydaná korespondence s Janem Zahradníčkem, v níž nacházíme jednak Hrubínovu reflexi vlastní „nepevnosti“,³²² dále doklady významu osobního vztahu k Zahradníčkovi, jenž je pro Hrubínovu křesťanskou praxi zásadní.³²³ Změna axiologického zázemí fikčního světa, ačkoli nejviditelnější, není dle našeho mínění jádrem oné proměny. V závěru kapitoly upozorníme na méně nápadný, ovšem z našeho pohledu zásadnější posun, k němuž v Hrubínově poezii došlo.

³¹⁸ Srov. Tamtéž, s. 217–225.

³¹⁹ Srov. Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno, 2001, s. 170.

³²⁰ Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 I*. Academia, Praha, 2007, s. 131.

³²¹ Srov. Tamtéž, s. 148.

³²² „[...] člověk tak málo pevný jako já teprve není ušetřen otřesů [...]“ (Hrubínův dopis z června 1938, Wiendl, Jan a Wiendlová, Zdena: *Ve znamení „jadis“... Pistorius a Olšanská, Příbram*, 2018, s. 16.)

³²³ „Až se uzdravím, prosil bych Tě, kdybys šel se mnou k sv. Ignáci, ale před tím bych musil všechno říci nejdřív Tobě jako člověku, aby má zpověď nebyla nadarmo“ (Hrubínův dopis z 1. 12. 1938, Wiendl, Jan a Wiendlová, Zdena: *Ve znamení „jadis“... Pistorius a Olšanská, Příbram*, 2018, s. 23.)

2.4.1 Chléb s ocelí

Zmiňovaný tvůrčí přelom nacházíme v knize *Chléb s ocelí*. Proměna Hrubínovy tvorby pochopitelně neunikla pozornosti dobové kritické reflexe. Katolická kritika, reprezentovaná v tomto případě Milošem Dvořákem, totiž některé skladby sbírky (báseň Stalingrad) přijala kladně, zatímco při hodnocení dalších se neubránila rozpakům, které se později při posuzování knihy *Jobova noc* proměnily v odsouzení.³²⁴ V *Chlebu s ocelí* pronikají plnou vahou do Hrubínovy poezie dějiny, a to dokonce s velkou konkrétností. Věnujme postupně pozornost třem skladbám, z nichž sbírka sestává.

Báseň Stalingrad, napsaná již v roce 1942, je modlitbou za město, o něž se během druhé světové války tvrdě bojovalo. Její ohlas v poválečném Československu dokládá skutečnost, že jen v roce 1945 byla publikována třikrát.³²⁵ Bedřich Fučík ji srovnává se Zahradníčkovým Žalmem roku 1942, který vyjadřuje kosmický smysl válečného dění nalezený uprostřed nejhlubšího zmatku. Hrubínův Stalingrad shledává Fučík menším co do rozsahu i vůle. Báseň je ovlivněna úzkostí (Zahradníčkovým veršům neznámou).³²⁶

Skladby reflektující válku od různých soudobých autorů využívají žánry související s liturgií či rituály loučení s mrtvými a pohřbívání (litanie, modlitba, žalm, panychida, ...). Užití žánru modlitby je tedy u Hrubína třeba vnímat také v tomto kontextu.³²⁷ V Hrubínově básni se skutečně setkáváme s litanickým opakováním. Verše jsou koncipovány jako modlitba za město, které se ubránilo nacistickým vojskům, ovšem za cenu nesmírných obětí. Ona modlitba je explicitně vyslovena v refrénovitě se opakujícím verši: „Chraň, Pane, město Stalingrad!“. Tento refrén je během skladby vystřídán dalšími: „A umírá se v zástupech.“, „Tam neměří už počet ztrát.“ a „V útrokách pálí matku Rus.“ Každý z těchto veršů poukazuje k určitému souboru významů v textu básně přítomných.

„Chraň, Pane, město Stalingrad!“ je modlitbou k Bohu, konkrétně je oslovován Ježíš, o němž křesťané hovoří jako o Pánu. Na základě výše citovaných veršů by se dalo konstatovat, že se ke křesťanské inspiraci přidává vliv marxisticko-leninské ideologie, jenž s sebou zcela pochopitelně nese jiné básnické obrazy. Z povahy oněch obrazů, jak se ukáže dále, je však patrné, že se Hrubínův fikční svět ke zmíněné ideologii v určitých aspektech přiblížil svou vlastní vnitřní dynamikou. Patrné je to na verších, v nichž se prolíná obraznost křesťanská

³²⁴ Srov. Dvořák, Miloš: *Inflace slov v našem věku*. Cherm, Praha, 2009, s. 84–86.

³²⁵ Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 I*. Academia, Praha, 2007, s. 136.

³²⁶ Srov. Fučík, Bedřich: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha, 1994, s. 21.

³²⁷ Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 I*. Academia, Praha, 2007, s. 136.

s obrazností novou: „Dej sílu těm, co nepoklekli / a nikdy ruce neseponou: / je ztvrdnout nechals jako mlat. [...] A v jejich rukou meč jsi zvedl / a víru v jejich nevěře“ (JN, s. 46)³²⁸. Lyrický subjekt se modlí za nevěřící obránce Stalingradu, jejichž počínání dokonce považuje za dílo Boží. O uzavřenosti bojujících vzhledem ke křesťanství hovoří verš: „je ztvrdnout nechals jako mlat“, kterýžto lze číst na pozadí textů biblických, v nichž se nejednou praví, že Hospodin zatvrdil srdce člověka, aby skrze lidskou neposlušnost či vzdor ukázal svou moc.³²⁹ Pro lyrického mluvčího je však Bůh tak mocný, že může bojovat skrze nevěřící vojáky, jejich prostřednictvím šířit víru. Tento paradox nám připomíná, co jsme o charakteru křesťanské inspirace ve fikčním světě Hrubínových veršů konstatovali již dříve. Na mysli máme především nesamozřejmost víry spojenou s nadějí, že Bůh přijímá každého, což je dobře patrné např. na výše pojednaném obraze dobrého lotra, popřípadě dělníka poslední hodiny. I v nyní interpretované básni se křesťanský impulz projevil osobitým, Hrubínovi vlastním způsobem. Příznačně byla sympatie k oněm nevěřícím bojujícím vyjádřena skrze obraz s biblickými konotacemi.

Vystihnout Hrubínovu specifičnost nám pomůže srovnání. Podobný ideový vývoj totiž lze sledovat také v soudobých dílech Vladimíra Holana. Oba autoři vyjadřují své otřesení válkou, dospívají k odmítnutí křesťanství, slaví Sovětský svaz. Přesto nacházíme podstatné rozdíly. Již zmiňovanou vnějškovitost křesťanského impulzu v meziválečných Hrubínových sbírkách dokládá dle našeho mínění i to, že se ve verších o křesťanství nevede intenzivní polemika mající existenciální konotace. Častější je situace, kdy není neschopnost dojít skrze křesťanství k porozumění světu a reflektovanému dění nijak tematizována. Naopak Holanova *Panychida* je především nesena autenticky tíživým tázáním se po Boží existenci, a to právě se zřetelem k utrpení nevinných.³³⁰ Reflektované válečné hrůzy vedou v Holanově poezii k tematizaci překročení míry coby selhání antického i křesťanského způsobu pohlížení na svět. Výkladový klíč neposkytuje aischylovská tragédie,³³¹ ani křesťanství:

„Když hrozilo, že svět se zpíjí
jen zvůli vrahů a že snad
chce stvořit novou Kalvárii,
kde by byl vzýván a kde by vlád
sám lotr mezi dvěma Kristy.“³³²

³²⁸ Takto odkazujeme na: Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977.

³²⁹ Např. Srov. Ex 7, 3.

³³⁰ Citovat lze skutečně mnohá místa. Vybíráme jedno z nich: „Kdyby tak, strašno domyslití, / dech tento vzkřísil svaté žití / Toho, jenž ukřižován byl! / Řekl by něco o dnech ráje? / Nebo by, *nic už nechápaje*, / jen plakal, aby vůbec žil?“ (Holan, Vladimír: *Dokumenty*. Paseka, Litomyšl, 2001, s. 136.)

³³¹ Srov. Holan, Vladimír: *Dokumenty*. Paseka, Litomyšl, 2001, s. 182.

³³² Tamtéž, s. 126.

Jak se ukazuje z kontextu dalšího citátu, lidstvo prochází proměnou. O neschopnosti vyložit ji pomocí biblického kódu svědčí překroucený obraz Kalvárie, kdy v popředí není spasitel, nýbrž lotr. Naopak ukřižovaný Kristus ztrácí svou jedinečnost, je jedním ze dvou. U Hrubína se s podobným napětím nesetkáme. Jakýmsi rozhraním, na němž se protíná křesťanská inspirace s onou levicovou, je právě pojednávaná báseň Stalingrad, v níž nejsou příznačně obě východiska kladena proti sobě, nýbrž mísená, když jsou sovětští vojáci představeni jako nástroj Boží. Tato skutečnost dokládá, že přiblížení se k soudobému komunistickému diskurzu je dáno dynamikou fikčního světa, k jehož výrazným charakteristikám patřil a stále ještě patří křesťanský impulz promítající se do obraznosti veršů.

Protipólem Hrubína a Holana je v otázce možnosti dále rozvíjet křesťanskou inspiraci kupříkladu Vladimír Vokolek a jeho válečná básnická skladba *Národ na dlažbě*. Básník skutečně hojně tematizuje tíživou situaci lidstva i člověka zasaženého válkou, jejíž hrůzy však namnoze přetavuje do existenciálních rozměrů. Pro náš výklad je podstatné, že pro jejich pochopení stále užívá křesťanský kód – Lidé se snaží vyhnout Bohu, žijeme v časech Herodesů, kdy svou aktivitu rozvíjí ďábel:³³³ „a natírá nás křiklavě / na staré plátno umučení [...] Pod námi žízeň zmučeného, / Člověka ukřižovaného“.³³⁴ Ačkoli jsou reflektované události hrozivé a rozsáhlé, křesťanství zůstává zdrojem obrazů, a navíc stále umožňuje člověku pochopit, co a proč se děje. Tím se Vokolkovy verše liší nejen od těch Holanových, v jejichž fikčním světě křesťanství tuto schopnost ztratilo, ale také od veršů Hrubínových, v nichž se s podobným axiologickým napětím dosud nesetkáváme.

Opuštění křesťanského konceptu se projevuje také chápáním vývoje jako diskontinuitního. Zatímco u Vokolka je v základu všeho „staré plátno umučení“ (podobně je tomu u Zahradníčka),³³⁵ u Holana čteme o „stvoření nové kalvárie“, což sugeruje představu zlomu, vybočení z kontinua dějin. Vědomí předělu se stane zásadním v Hrubínově následující knize, v *Jobově noci*, proti jejíž nové zemi příznačně položí Jan Zahradníček zemi starou.

Vokolkův obraz vnímejme jako plátno, na němž je Kalvárie vyobrazena. V Hrubínově Stalingradu také nalézáme motiv plátna: „Na bílé plátno světlo kreslí / stín města, torzo domovů“ (JN, s. 49). Srovnání s verši Vladimíra Vokolka poskytuje další doklad toho, jak sémanticky významnou úlohu zastávají obrazy spojené s bitvou o Stalingrad ve fikčním světě Hrubínovy poezie. Tato úloha je, jak se dovídáme také z jiných míst, podobná úloze Kristovy

³³³ Srov. Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 139, 145, 148.

³³⁴ Tamtéž, s. 152–153.

³³⁵ Srov. Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničiny. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 126.

oběti, byť ve zcela nenáboženském slova smyslu. Proto je nám před oči kladeno plátno zachycující „atributy“ utrpení ruských obyvatel a vojáků.

Bojovníci, za něž lyrický subjekt Hrubínových veršů prosí, jsou oděni do pláště utkaného časem bídy a chráněni hladem ukovaným pancířem. (srov. JN, s. 46) Jejich ustrojení připomíná obraz bojovníka vyzbrojeného ctnostmi, který známe také z veršů sbírky *Řeka nezapomnění*, kde se praví, že bezbrannost chudých se má odít v prostranství nové země coby v pancíř.³³⁶ Tyto obrazy jsou biblického původu – V listu Efezanům jsou křesťané vybízeni, aby se vyzbrojili proti zlému: „Proto vezměte na sebe plnou Boží zbroj, abyste se mohli v den zlý postavit na odpor, všechno překonat a obstát. Stůjte tedy opásáni kolem beder pravdou / obrnění pancířem spravedlnosti, / obuti k pohotové službě evangelium pokoje / a vždycky se štítem víry, jímž byste uhasili všechny ohnivé střely toho Zlého. Přijměte také přílbu spasení a meč Ducha, jímž je slovo Boží.“ (Ef 6, 13–17). Vidíme, že součástí výbroje křesťana jsou v Pavlově listu významné ctnosti (pravda, spravedlnost, pokoj, víra), takto vyzbrojený je chráněn spasením a vyzván, aby bojoval mečem Ducha. Hrubínovy verše jsou vystavěny na obdobném principu, jen ctnosti jsou jiné, převoditelné na společného jmenovatele, jímž je chudoba. Chudí jsou pak chráněni novou zemí. Sledujeme tedy sakralizaci chudých, chudoby a jejich atributů, která se děje skrze biblické obrazy. Novozákonní pozadí daného obrazu přináší význam paradoxní síly v mírnosti, v případě Hrubínových veršů lze říci slabosti, který evokuje ony poslední, kteří budou prvními.

Ze stejného biblického zdroje vyrůstá též Zahradníčkův básnický obraz Quijotů z *La Saletty*: „rytířové oblečení v pancíř spravedlnosti blýskající / se štítem víry, obuti v hotovost zvěstování pokoje nevýslovného / tak jako nevykročili včera či před sto lety / vykročí dnes a mečem Ducha, co nezabíjí / rozpřahující se od západu na východ / rozbíjet budou větrné mlýny zlotřilosti“.³³⁷ Tento Zahradníčkův obraz je však v ideové i významové korespondenci s výchozím biblickým textem. Akcent je opět položen na skrytost síly takto vyzbrojeného bojovníka. Celá skladba ztvárňuje prorocké varování před ohrožením země a lidstva. Nebezpečí je přitom explicitně ztotožněno s oním zlým z novozákonních textů. List Efezanům nebylo těžké aktualizovat vzhledem k soudobé situaci, kdy křesťanům vskutku nezůstaly jiné zbraně a jiné obranné prostředky než ty, o nichž píše sv. Pavel. Hrubín i Zahradníček odkazují ke stejnému pretextu, skrze nějž vyjadřují závažnost situace. Oni bojovníci měli za úkol bojovat proti zlu jako takovému. Zásadní rozdíl však spočívá v tom, co je chápáno jako ono zlo a kdo jsou oni bojovníci.

³³⁶ Srov. Tamtéž, s. 165.

³³⁷ Srov. Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničiny. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 99.

Tvrdost bojovníků z Hrubínových veršů je stavěna do kontrastu s ubohostí živočišného lpění na životě a dále s ochranou klidu domova. Lyrický subjekt toto střežení života a klidu odsuzuje, což je vzhledem k předchozím veršům velebícím život a bezpečný útulek novinkou. (Srov. JN, s. 47) Lze si domýšlet, nakolik se do těchto pasáží promítá sebereflexe vlastní slabosti, o níž se dovídáme z Hrubínovy korespondence.³³⁸

Křesťanský kontext modlitby za město Stalingrad evokuje motto skladby:

„Ti, kteří se dnes potkávají,
na chvíli odloží svůj kříž,
tisíce křížů potězkají
v tom jménu, které šeptat smíš,
jen šeptat, šeptat, prozatím ...

Až do konce jsme všichni s ním!“ (JN, s. 43)

Poměrně hojně užívaný obraz nesení kříže, symbolu utrpení, má zcela evidentní novozákonní kořeny. Pro interpretaci veršů bude významné se u těchto kořenů zastavit. Ježíš Kristus v evangeliích vyzývá: „Kdo chce jít za mnou, zapři sám sebe, vezmi svůj kříž a následuj mne. Neboť kdo by chtěl zachránit svůj život, ten o něj přijde; kdo však přijde o život pro mne a pro evangelium, zachrání jej.“ (Mk 8, 34–35)

V mottu dále nacházíme obraz spočinutí: všichni, byť na okamžik, odkládají své kříže. Nacházíme zde podobnost s verši, které později napsal politický vězeň, někdejší básnický druh Hrubínův, Jan Zahradníček. Lyrický subjekt v nich ohlašuje sobě a svým spoluvězňům podobnou chvíli odpočinutí slovy:

„Jsme na chvíli na
v ulicích Jerusalema nebeského. ...
Na chvíli na
sundej, bratře, tu korunu z trní. Vydechni. Narovnej se.“³³⁹

I u Zahradníčka je ono spočinutí vyjádřeno skrze odložení atributů Kristova utrpení, které je stejně jako v případě staršího textu Hrubínova pouze záležitostí okamžiku. Mírně odlišné vyznění Zahradníčkova a Hrubínova obrazu je dáno mimo jiné tím, který z atributů Kristova utrpení je připomenut. Hrubínovy verše připomínají mučící nástroj, kříž, zatímco ty Zahradníčkovy trnovou korunu. V obraze trnové koruny se kromě utrpení skrývá též význam vznešenosti. Ač z trní, přece je to koruna. Tato nuance koresponduje s tím, že Zahradníčkovy verše mají výraznější eschatologické vyzněním. Zakoušené spočinutí je totiž předzvěstí

³³⁸ Srov. Wiendl, Jan a Wiendllová, Zdena: *Ve znamení „jadis“... Pistorius a Olšanská, Příbram, 2018, s. 16.*

³³⁹ Zahradníček, Jan: *Čtyři léta. Československý spisovatel, Praha, 1969, s. 53–54.*

spočinutí trvalého, dokonalého, které je spojeno s nebeským Jeruzalémem (srov. Zj 21, 9–27). Verše psané Hrubínem zůstávají naproti tomu pouze v rámci pozemského horizontu, přičemž sice nechybí vědomí, že se jedná o horizont omezený, ovšem není nijak připomínána skutečnost transcendentní. K imanentnímu horizontu poukazují verše ze závěru motta: „Až do konce jsme všichni s ním!“, která odkazují ke zkoušenému ruskému městu. V Hrubínově básni také ony kříže poukazují ke zcela konkrétnímu utrpení ruského lidu, které má opět zcela konkrétní plody, a tím je právě klid básníkovy závěť. Příznačné je také ono množné číslo: „tisíce křížů“, jenž nese význam kolektivnosti, když odkazuje k velkému množství lidí trpících bezprostředně válkou u města Stalingrad. Vznešenost jejich bolesti a dopad jejich oběti na ostatní je vyzdvížen skrze přirovnání k atributu Kristova utrpení.

Další básnický obraz pocházející z Bible nás zatím pouze implicitně staví před klíčovou problematiku Hrubínova díla: „Na tenké pásce celoidu / přeběhla hrůza – vteřinu. / Zda úzkým uchem času projdu, / či se všemi tu zahynu? / Zatěžko je nám umírat.“³⁴⁰ Lyrický subjekt zde vyslovuje obavu o svůj život, touhu uniknout smrti. Evokovaný biblický kontext³⁴¹ nicméně připomíná opozici bohatý vs. chudý, která není jinak než skrze znalost historie užitého obrazu dostupná. Hrubínovy verše tedy poučený čtenář vnímá na pozadí opozice bohatství a chudoby, ale současně též na pozadí posouzení lidského života. Ucho času je zde branou k záchraně, možností úniku před smrtí, ale také místem zkoušky, v níž ne každý obstojí.

V kontrastu k těm, kteří jsou v napětí, zda uchem k vysvobození projdou či nikoli, stojí ti, kteří brání Stalingrad: „neptají se: Projdem, projdu ...? / vždyť hrom je jistí: Neprojdeš!“ (JN, s. 50). Hrom v biblické tradici často doprovází teofanii.³⁴² Teofanií se rozumí mimořádné zjevení Boha, s nímž mnohdy souvisí právě přirozené i nadpřirozené jevy.³⁴³ V předešle citovaných verších je hrom zvěstovatelem smrti, je totiž hromem válečného běsnění. S hromem a bleskem se setkáme ještě několikrát, přičemž velmi často bude v duchu nastíněných biblických konotací provázet nějaké mimořádné sdělení. Ke hromu bývají signifikantně přirovnáváni chudí, jsou dokonce hromem nové země, jak čteme ve verších sbírky *Řeka nezapomnění*, (srov. JN, s. 165) čemuž můžeme rozumět tak, že nové zemi zprostředkovávají kontakt s transcendentnem, že svou existencí tvoří pozadí teofanie. To vše nicméně v redukované profanizované podobě, jelikož – jak se ukazuje již ve skladbě Chléb

³⁴⁰ Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977, s. 48.

³⁴¹ „Amen, pravím vám, že bohatý těžko vejde do království nebeského. Znovu vám říkám, snáze projde velbloud uchem jehly než bohatý do Božího království.“ (Mt 19, 23–24)

³⁴² Srov. Fouilloux, Danielle a kol.: *Slovník biblické kultury*. Ewa, Praha, 1992, s. 74.

³⁴³ Srov. Heriban, Jozef: *Průručný lexikón biblických vied*. Vydavateľstvo Don Bosco, Bratislava, 1998, s. 1005.

s ocelí – přestávají verše poukazovat k biblickému Bohu.³⁴⁴ V opozici k těm, kteří zkoumají svůj život a tážou se, zda onou úzkou branou projdou, stojí nevěřící vojáci. Hrom válečného běsnění jim říká „neprojdeš“. Ve verších je nicméně oslaben eschatologický rozměr obrazu. Sdělovaný význam se dle našeho mínění týká pozemské existence. V tom smyslu proti sobě stojí lidé ze Stalingradu, kterým hrom války zvěstuje smrt, a ti, kteří prožívají úzkost ze smrti, ale mají reálnou naději, že uchem času proklouznou, přežijí.

Další dva refrény: „A umírá se v zástupech“ a „Tam neměří už počet ztrát“ shodně nesou význam překročení míry. Podobně reflektoval druhou světovou válku v soudobých verších též Vladimír Holan: „Hrůzy, jež prožil, překročily mez jim určenou / a staly se nesmyslnými...“³⁴⁵ Holanova báseň tuto ztrátu smyslu danou překročením meze vnímá v kontextu kulturního dědictví antiky, ale též křesťanství, což jsme již zmiňovali.

Význam přesažení míry nesou též další obrazy z Hrubínovy básně. Válka je kupříkladu pojmenována jako požár, který „nemá nikde běh“ (JN s. 48). Znepokojivý obraz nespoutané a neohrazené dálky známý z dřívějších veršů, kde se pojil s abstraktními významy ohrožení, neuchopitelné živelnosti a podobně, nyní získává zcela konkrétní obsah: vyjadřuje hrůzu války.

V protikladu k bezměrnosti a otevřenému nekonečnému prostoru stojí ideál ohraničenosti znamenající bezpečí: „ale lid věrný praporu / položil ocelovou ruku / na stalingradskou závoru“ (JN, s. 48). Opět je onen bezpečný prostor zcela konkrétní. Velice důležitým ukazatelem proměny fikčního světa je rozrušení těsné vazby významu bezpečí na motiv uzavřeného prostoru. Jeho role nyní přechází na rudoarmějce. Oni se stávají záštitou.

Bezpečná uzavřenost současně přestává být jednoznačným ideálem. Dění v dalekém Rusku je podáváno z české perspektivy, která je připomínána v průběhu básně užívanými zájmeny (naše „zde“ a jejich „tam“). Bezpečí interiéru, ohrazeného prostoru, je spojeno s významem uchování života, ovšem proměňuje se jeho hodnocení:

„Zde zatuchly už domácnosti [...]
a život na hromádce kostí,
k nimž jenom zvyk jej připoutá,
žadoní: nech mne, smrti, nech!“ (JN, s. 47)

Podobně je ve sbírce *Rouška Veroničina* z pera Jana Zahradníčka rozporován ideál intimity domova. Okolnímu světu jej uzavírala okna a dveře. Prostor v interiéru jimi chráněném je však nově spojen s vinou, jejíž míra je tak veliká, že okna a dveře opouštějí svou

³⁴⁴ Srov. Tamtéž, s. 60.

³⁴⁵ Holan, Vladimír: *Dokumenty*. Paseka, Litomyšl, 2001, s. 165.

trpnou roli a stávají se aktivním činitelem: „prozrazují s drnčením / hanebnosti za nimi páchané“.³⁴⁶ Přestože se ideové zakotvení fikčního světa Hrubínových a fikčního světa Zahradníčkových veršů počíná výrazně odlišovat, proměna hodnocení uzavřeného prostoru je jim společná. Snad souvisí s ideovou jistotou promítající se do černobílého rozvržení zápasících sil. Nepřátele nazývá Hrubín běsy, sovětské vojáky oslavuje jako hrdiny. Ztělesněním zla je mu válka a smrt. (srov. JN, s. 45)

Poslední refrén, jemuž jsme zatím nevěnovali pozornost, před nás klade perspektivu přesahující druhou světovou válku: „V útrobach pálí matku Rus.“ Rudoarmějci mají záštitu ve své rodné zemi, která je jim matkou. Přestává však být pouze ochránkyní lidí, ačkoli tato její charakteristika rozporována není. Nově se objevuje i náročnost země vzhledem k člověku: „Země, své děti ještě zkus!“ (JN, s. 50). Jako pravá matka země-Rus trpí spolu se zkoušeným člověkem. (srov. JN, s. 50) Ona již dříve přítomná vazba člověka k zemi a tematizace jejich společného utrpení tím získává konkrétní obsah.

K obrazu „matky Rusi“ se váží obrazy utrpení dětí, nejen potomků této země, nýbrž nevinných dětí obecně. Vzhledem k tomu, jaké významy nesly obrazy spojené s dětmi v minulosti, musíme následujícím veršům rozumět jako obrazům krajního ohrožení:

„Běs touží z vosku dětských líček
hníst malé smrtky podobu
a přezimovat u rodiček,
jež mají rodit do hrobu“ (JN, s. 51)

S motivy dětského utrpení se setkáváme též v dalších dvou básních ze sbírky *Chléb s ocelí*. Na naléhavosti těchto a podobných Hrubínových obrazů nemění nic ani skutečnost, že se v kontextu české literatury té doby nejedná o výjimku. Zmínit musíme především již citovanou *Panychidu* Vladimíra Holana, v níž se obrazy dětské bolesti stávají podkladem pro polemiku s Bohem, či snad přesněji podkladem k otázce po Boží existenci.³⁴⁷ Opomenout nicméně nelze ani válečné verše Vladimíra Vokolka.³⁴⁸

Ve fikčním světě Holanovy poezie téma utrpení dětí znemožňuje porozumět válečnému běsnění v rámci anticko-křesťanského kulturního dědictví: tváří v tvář bolesti dítěte lyrický subjekt pochybuje o existenci dobrého Boha. U rovněž připomínaného Vladimíra Vokolka i u Hrubína toto utrpení smysl má. U prvního zmiňovaného jsou sice

³⁴⁶ Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničiny. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 23.

³⁴⁷ „Je Bůh? A je-li, proč se zdálo, / že spí a spí, když bdění lhalo? [...] a on by musil Němce zřítí, / jak v pouzdru na okuláry / měl oči dětem vyloupané.“ (Holan, Vladimír: *Dokumenty*. Paseka, Litomyšl, 2001, s. 141.)

³⁴⁸ Srov. Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 160.

soudobé útrapy ztvárněny s velkou intenzitou a naléhavostí, ovšem jsou chápány coby součást odvěkého zápolení. V básni *Bída* lyrický mluvčí oslovuje personifikovanou bídu a řečnický se jí táže:

„Kolik, ach, kolik je ti let,
jsi stará, Bído jako svět?
Tys byla při stvoření ženy,
nakukovalas do ráje,
jazyk jsi měla vyplazený
na žebro z hrudi Adamovy.
Bůh ti je hodil jako psovi.“³⁴⁹

Utrpení lidí za válečných časů se koncentruje v obraze personifikované Bída, která pojídá lidi, především chudé. Toto její řádění je však trvalou součástí dějin člověka.³⁵⁰ Počátek této Bída je „předdějinný“, jak dokládají výše citované verše. Vyhrocení situace v době, v níž tyto Vokolkovy verše vznikaly, tedy nijak nevybočuje z dřívějšího fungování světa. Z veršů lze navíc vyčíst přesvědčení, že naděje, kterou čeští intelektuálové vkládali do Sovětského svazu, je mylná.³⁵¹

Podobně v Hrubínových verších není běsnění války vnímáno jako dění chaotické, prosté smyslu, stejně jako biblická apokalypsa. Válečné útrapy mají světu přinést spravedlnost, spravedlnost chápanou zcela konkrétně jako urovnání špatného uspořádání společnosti. Sovětský lid bránící město Stalingrad umírá dle Hrubínova podání pro chudé. (JN, s. 53) Opět vidíme, že chudí získávají ve fikčním světě Hrubínových veršů centrální postavení. To je vyjádřeno mimo jiné i tím, že je posledně citovaný verš akcentován pomocí opakujících se refrénů.

S tématem chudoby se setkáme také v titulní básni sbírky (*Chléb s ocelí*), kde je ztvárnění nespravedlivého poměru chudých a bohatých velmi výrazné. Hlas lyrického subjektu místy nabývá dikce starozákonního proroka, který s osobním nasazením poukazuje na bezpráví a varuje před hrozícími tresty. Jedná se o hlas proroka zvěstujícího nové, konečně správné, uspořádání světa:

„vždyť oheň jiný svět
nám kreslí na obzorech
svět chudých, krásný svět
na lodích, na traktorech,
na křídlech, kolejích,

³⁴⁹ Tamtéž, s. 160–161.

³⁵⁰ Srov. Tamtéž, s. 164.

³⁵¹ „Kolikrát ti už zatloukali / do rakve hřeb [...] voněly věnce, vlály stuhy / s vyzlacenými nápisy / ,bratrství‘, ,rovnost‘ a tak dále, / ale ty jsi / ty jsi tu stále.“ (Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 162–163.)

svět tvůj a dětí tvých,
svět, který staví léta
pro všechny chudé světa
zem narozená z hrůz,
Sovětská Rus“ (JN, s. 57)

Ze závěru citátu je patrný posun. Tvůrcem nového světa není Bůh, který by promlouval skrze proroka. Oslavována je jiná zakladatelka: „Sovětská Rus“. Přesto musíme ke zdrojům obraznosti připočíst též Bibli, která se na ní podílí paradoxně snad výrazněji než dříve, ačkoli se axiologie fikčního světa Hrubínových veršů dostává častěji do zjevného protikladu k axiologii plynoucí z posvátných textů křesťanů. Ony dvě zmíněné axiologie se však v některých momentech též shodují, k čemuž se dostaneme později.

Položme si otázku, co vedlo k posunu ve ztvárnění tématu chudých a chudoby. Omezit odpověď na konstatování o proměně hodnot empirického autora se nám zdá nedostatečné. Ukazuje se spíše, že tomu bylo naopak, že intenzivní tematizace chudých byla jedním z vnitřních faktorů, které přiblížily Hrubínovy verše hodnotové sféře komunistických idejí. Jeho básně přitom chudobu tematizovaly již dříve. Tíživý dopad tohoto tématu na fikční svět vyvažovala spiritualizace chudoby, kdy byli chudí pojímáni jako ti, kteří jsou v důvěrném vztahu se zemí i s Bohem. Nyní pozorujeme výraznou konkretizaci tématu. Zmiňovány jsou dobové atributy chudoby: hlad, křivice, souchotiny, ...³⁵² Domníváme se, že tento posun je umožněn tím, že marxisticko-leninská ideologie přináší jednoznačné vysvětlení příčiny daného fenoménu i jasný recept na jeho překonání. Narovnání sociálních nespravedlností dokonce slouží k výkladu významu války. S hitlerovským Německem připomenutým symbolem hákového kříže je totiž ztotožněn celý „svět zoufalství, svět zlata“ (JN, s. 56). V černobíle nahlíženém rozložení bojujících sil proti tomuto jasně definovanému zlu stojí kolektiv v čele se Sovětským Ruskem, který „na lodích, na traktorech, /na křídlech, na kolejích“ (JN, s. 63–64) buduje nový svět pro chudé. Záštitou nově nastolované spravedlnosti je „Sovětská Rus“, charakterizovaná jako matka, která chudé sytí chlebem, dříve jim neprávem odíraným. (srov. JN, s. 58) Chudí získávají sebevědomí a stávají se špatnému uspořádání světa hrozbou. Jsou to oni, kdo přejdou ze starého zanikajícího světa do toho nového (srov. JN, s. 57, 60). Lyrický subjekt se sám řadí mezi chudé. Tato příslušnost však jde mnohem dále, než jak tomu bylo ve sbírkách publikovaných za války, v nichž jsme mohli pozorovat touhu patřit do společenství. Význam je totiž nově připisován *pouze* kolektivu. (srov. JN, s. 55) Již několikrát jsme zmiňovali, že se Hrubín socialistické optice přiblížil vnitřním

³⁵² Miloš Pohorský píše, že chudí postupně v Hrubínových verších nabývají sociálně určitější podoby. (Srov. Pohorský, Miloš: „Hrubínovy verše z časů ‚Jobovy noci‘“. Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977, s. 17.)

pohybem své poezie. Na podkladě právě řečeného můžeme tuto vnitřní tendenci specifikovat jako odedávnou touhu po harmonii, po vyvážení úzkosti a tíže. Události spojené s druhou světovou válkou vedly ke gradaci úzkosti, což dokládá např. konkretizace tématu chudoby, čímž se také vystupňovaly nároky na harmonizační strategie.

Axiologicky se Hrubínovy verše dostaly do těsné blízkosti ideálům, které ztělesňoval Sovětský svaz. Tento příklon lze považovat za novou harmonizační strategii, což nepřímo dokládá také vystupňování drásavosti přítomné v některých obrazech. Oproti předešlé básni sledujeme posun v motivu trpících dětí. Nejsou zmiňovány děti zasažené válkou, nýbrž ty, které trpí chudobou: „zatímco jejich nemluvnata / houpala na kolébce z bláta / pod duchnou vánice / bába křivice [...] houpy, hou, / spi, spi, až zmodráš, maličký, / a život vyschne / pod tebou“ (JN, s. 55–56). Čtenáře jistě zaujme ona až „nehrubínovská“ morbidnost ve ztvárnění dětského utrpení. Domníváme se, že ji umožnilo vědomí možnosti nápravy.

Ona proměna fikčního světa je velice dobře patrná na motivech otevřeného, volného prostoru. Vzpomeňme si na náš výklad věnovaný meziválečným sbírkám Františka Hrubína, v nichž byl akcentován ideál ohrazenosti a uzavřenosti. Hrubínovy verše jsme srovnávali s verši Jana Zahradníčka a Josefa Hory. Došli jsme k překvapivému závěru, že se oba právě zmínění navzdory odlišným ideálům shodují v pozitivním náhledu na otevírání se vnějšku. Vyslovili jsme domněnku, že je tomu tak právě proto, že oba mají pevné ideové zázemí, byť každý jiné. V případě poezie Františka Hrubína zůstalo přihlášení se ke křesťanské inspiraci do určité míry vnějším gestem, jímž se básník snažil čelit úzkosti, kterou do fikčního světa přinášely motivy soudobého dění. Jeho verše především čelily ohrožení, budovaly prostor bezpečí, a proto pro ně bylo otevření se ohrožující. V již analyzované básni Stalingrad se však situace počala měnit. Podobné motivy nacházíme i v titulní básni.

Konkrétně se jedná o přehodnocení významu interiéru. Ten již nenesl význam bezpečí a intimity, ale podobně jako u meziválečných veršů Josefa Hory dokonce význam negativní. Interiérem není dům, hnízdo atd., nýbrž díry, nora, hroby, šachty (srov. JN, s. 54, 60). Jedná se nikoli o prostory jistoty, ale úkrytu, jak dokládá sémantika jednotlivých výrazů, úkrytu v krajní nouzi. Pohybem zevnitř ven se otevírá celá báseň vrcholící holdem Sovětskému Rusku:

„Když nás válkou vykouřili, děti,
vyrazíme ven / ze svých děr [...]
Zapálíme tu svou černou noru,
vyrazíme již,
beztoho smrt míří na komoru,
jak se narodíš“ (JN, s. 54)

Lyrický mluvčí nejen reflektuje ztrátu interiéru krajní nouze (nory, díry), nýbrž současně vyzývá k jeho destrukci, k odvaze otevřít se vnějšku. V protikladu k těmto bídným malým prostorům jsou motivy otevřené krajiny, volného nedohledného prostoru: „Bezejmenní / jak zrní, z něhož klíčí / široký lán – /bezejmenní / jak vítr, který fičí / do všech stran“ (JN, s. 56). I v tomto ohledu verše korespondují s dříve zmiňovaným pojetím Josefa Hory, který revoluční naději kladl do otevřené ruské stepi. Nezměrný prostor se totiž stává obrazem nesmírného kolektivu, který je odhodlán bojovat proti zlu, postavit se za chudé. (srov. JN, s. 62)

V básni Pražský máj je fikční svět situován domů, do Prahy, do okamžiku pražského květnového povstání roku 1945. Jsou vypočítávána místa válečného utrpení (Lidice, Ležáky, Buchenwald, Terezín, ...) a s myšlenkou na ně se lyrický subjekt zavazuje pomoci své zemi, ubránit ji. (srov. JN, s. 66) Vyzývá Prahu, aby odložila klid, do kterého se šest let skrývala, burcuje k boji: „Pro slávu revoluce / pojď s námi, kdo máš zbraň, / i kdo máš holé ruce!“ (JN, s. 65) Proměna, kterou můžeme pozorovat mezi prvními dvěma básněmi sbírky *Chléb s ocelí*, je dokonána v této básni třetí, závěrečné. I ona je koncipována jako modlitba za ohrožené.³⁵³ Tento obraz má velice intenzivní apokalyptický náboj, protože se váže k biblické knize Zjevení svatého Jana, v níž se dočítáme o šelmách, které na konci časů sužují zemi a svaté.³⁵⁴ Lyrický subjekt se modlí, aby byla šelma poražena. Jeho prosby však nesměřují k Bohu, ale k jinému, zcela konkrétně pojmenovanému adresátu, který stanul na místě, jež dříve příslušelo Hospodinu. V básni se jeho jméno opakuje ve verších „Staline, pomoz“ (JN, s. 69) a „Staline, díky“ (JN, s. 70). Stalin zde slouží jako synekdocha lidu, kolektivu. Tyto verše jsou založeny na obdobném principu jako mnohé předchozí, tedy na tom, že je skrze obrazy pocházející z biblického kódu poukazováno k situaci od křesťanské hodnotové sféry vzdálené. Zatímco u nevěřících bojovníků jakožto Božího nástroje byla distance mezi původním axiologickým zázemím obrazu a jeho vypovídací hodnotou jen nepatrná, v závěrečné modlitbě ke Stalinovi zastupujícímu ruský lid je velice intenzivní až deklarativní.

Tentýž obraz šelmy nalézáme také v *Panychidě* Vladimíra Holana, v níž je jeho novozákonní dimenze ještě zdůrazněna adjektivem „satanizující“: „A oběti a mučedníci / té šelmy satanizující / pomstění budou a už jsou...“³⁵⁵ Zatímco výchozí biblický text akcentuje

³⁵³ Srov. Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977, s. 66.

³⁵⁴ „Tu jsem viděl, jak se z moře vynořila dravá šelma o deseti rozích a sedmi hlavách... A celá země v obdivu šla za tou šelmou; ... A bylo jí dáno, aby mluvila pyšně a rouhavě a měla moc po čtyřicet dva měsíce. A tak otevřela ústa a rouhala se Bohu, jeho jménu i jeho příbytku, všem, kdo přebývají v nebi. A bylo jí dáno, aby vedla válku proti svatým a aby nad nimi zvítězila. Dostala moc nad každým kmenem, národem, jazykem i rasou ...“ (Zj 13,1–10).

³⁵⁵ Holan, Vladimír: *Dokumenty*. Paseka, Litomyšl, 2001, s. 146.

svůdnost oné šelmy, Hrubínovy i Holanovy verše s ní spojují fyzické násilí, jehož bezprecedentní míru vyjadřují mimo jiné právě skrze obraz apokalyptické příšery.

2.4.2 Jobova noc

Je jistým paradoxem, že *Jobova noc*, stvrzující a sumarizující radikální proměnu fikčního světa Hrubínovy poezie, vznikla na zakázku. Zadavatelem byl Emil František Burian, který prosil básníka o dramatický text pro svou autorskou scénu D 46. Premiéra proběhla v září 1945.³⁵⁶ Scénické určení skladby se projevilo důrazem na slovo s jeho melodií a intonací.³⁵⁷ Básnický text záhy, ještě na podzim téhož roku, vyšel knižně v edici Klín nakladatelství Práce. Stejně nakladatelství v téže edici publikovalo v roce 1948 i druhé vydání. Vzhledem k prvnímu v něm došlo k některým úpravám. Iva Málková zmiňuje především vypuštění závěrečného pátého zpěvu, jenž oslavoval obdivovaného básníka Josefa Horu. Redukovány byly také některé další pasáže. Například ze 2. zpěvu autor vypustil 108 vstupních veršů, vynechal také citace z Verlaina atd. Z textu zmizela rovněž některá místa příliš poznamenaná původním určením pro scénické předvedení, konkrétně se jednalo o veršové řádky ze 3. zpěvu, které měly skandováním na jevišti podporovat dramatickost a patos. Málková zmiňuje i některé méně významné posuny, např. opravy v oblasti interpunkce či psaní malých a velkých písmen.³⁵⁸ Přestože charakter kompaktní filozofické skladby získala *Jobova noc* až po zmiňovaných zásazích ve svém druhém vydání roku 1948 a přestože teprve v tomto vydání byl vyzdvižen klíčový obraz zápasu staré a nové země,³⁵⁹ zařazujeme ji v našem výkladu za sbírku *Chléb s ocelí*. Domníváme se totiž, že ačkoli proměna díla určeného pro jeviště ve skladbu literární byla dovršena až ve vydání druhém, z hlediska vývoje fikčního světa Hrubínovy poezie je třeba ji pojednat v těsném sousedství se sbírkou *Chléb s ocelí*, což koresponduje s datem prvního vydání. Z dochované a vydané korespondence Hrubína s Janem Zahradníčkem³⁶⁰ a také z charakteru knihy *Hirošima* vysvítá, že v roce 1948 již básník nahlížel poválečný svět jinými očima.

Mnoho o charakteru *Jobovy noci* napoví již pohled na její versologickou stránku. Skladba je pravidelně rýmovaná, užívá obvykle sdruženého či střídavého rýmu, a to převážně

³⁵⁶ Srov. Málková, Iva: *František Hrubín z archivních fondů*. Host, Brno, 2011, s. 99–100.

³⁵⁷ Srov. Wiendl, Jan: „Metamorfózy básnického obrazu. In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 3*. Academia, Praha, 2017, s. 356.

³⁵⁸ Srov. Málková, Iva: „Komentář“. In: Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010, s. 395–397.

³⁵⁹ Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 I*. Academia, Praha, 2007, s. 149.

³⁶⁰ Srov. Hrubínův dopis z 9. 1. 1948. (Wiendl, Jan a Wiendlová, Zdena: *Ve znamení „jadis“... Pistorius a Olšanská, Příbram, 2018, s. 144.*)

na jambickém půdorysu. Nacházíme v ní pasáže psané jambem osmislabičným, který lze vnímat jako tradiční veršový útvar české poezie. Tyto konotace jsou využívány, takže se daná veršová forma váže k motivickému souboru básnickovy vlasti. Části textu tematizující vizi nové země mají pětislabičný rozměr, s šestislabičnou nepřízvučnou variantou. Jedná se o rozměr symbolicky půlící desetislabičnický, v němž jsou psány úseky věnované staré zemi. Již tento versologický nástin ukazuje, že se v celé skladbě střídají a sváří tři okruhy: tři slabičné systémy, jimž odpovídá prostupování tří významových oblastí.³⁶¹

Skladba *Jobova noc* tematizuje zánik starého světa, staré země a zrození země nové. V jejích verších se ocitáme v okamžiku zápasu mezi starou a novou zemí a jsme svědky vítězství té nové. Užití *Jobova* jména je ozřejmáno v mottu skladby:

„Prastará metafora venkova:
celou noc hřmí a celou noc se blýská,
běsové si nás prohlížejí zblízka.
Té noci říká se noc Jobova.

Jobova noc,

Jobova noc...“ (s. 153)

Zachycený zlom byl dlouho očekáván a prorokován verši dřívějšími. Událost zlomu je kladena do noci, která je vypořádána v apokalyptických konturách. Dle vlastního básnickova výkladu je právě onen bouřný charakter zdrojem titulu *Jobova noc*. Ve středních Čechách tak prý pojmenovávají noc, kdy se od večera do rána blýská a hřmí. K takovéto noci přirovnal Hrubín šest válečných let.³⁶² Význam daného frazému se však nepodařilo v odborné literatuře dohledat. Dále nicméně doložíme, že má postava Joba mnohem hlubší opodstatnění, než jí dává připomenuté lidové úsloví. Interpretace díla by totiž byla neúplná, kdybychom nepočítali s významy, které s sebou nese biblická postava Joba a celý příběh jí reprezentovaný, přestože sám básník píše, že se starozákonní postavou nemá jeho Job nic společného. Hrubín sám zdůrazňuje též jazykový aspekt svého titulu, přesněji jazykovou hříčku, kdy je jméno Job třeba rozumět jako opaku boje (boj čteno pozpátku).³⁶³ Na tomto příkladu lze totiž ilustrovat velice názorně v metodologické kapitole zmiňovanou autonomii básnického obrazu, kdy významy jím do textu přinášené mohou přesahovat autorský záměr

³⁶¹ Srov. Wiendl, Jan: „Metamorfózy básnického obrazu. In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny* 3. Academia, Praha, 2017, s. 356–358.

³⁶² Srov. Pohorský, Miloš: „Ediční poznámka.“ Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977, s. 208–209.

³⁶³ Srov. Pohorský, Miloš: „Ediční poznámka.“ Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977, s. 209.

či jej doplňovat. Zájem ostatně vzbuzuje již sama skutečnost, že je autorem samým odmítána přímo se nabízející interpretace skrze vazbu na starozákonní text. Podobně si rovněž Miloš Pohorský klade otázku, proč se autor sám vyjadřoval k tomu, jak má být jeho postava vnímána. Dle něj odmítl biblické souvislosti právě proto, že v určitých obdobích lze jeho vlastní verše vnímat jako jakési Jobovy zpěvy.³⁶⁴

Možné vazbě Hrubínova Joba na starozákonní postavu, respektive danou biblickou knihu jako celek, se věnovala ve své bakalářské práci Iva Nedomlelová. Její přístup vychází z teorií intertextuality. Srovnala text knihy Job s *Jobovou nocí* a konstatovala shodu v motivické oblasti: v obou textech se nacházejí motivy zkoušky a utrpení, jejichž podstata je existenciální. Zatímco rámec, v němž se postavy z těchto dvou děl pohybují, vykazuje zmíněné podobnosti, charakteristiky postav samotných už tak jednoduše srovnat nelze. Jejich vzájemný vztah pojmenovává autorka jako antitetické navazování, kdy je Hrubínův nečinný Job protikladem aktivně se hájícího Joba biblického. Nedomlelová potom vykládá titul skladby trojím způsobem. Jobova noc je nocí hromů a blesků, dále je to metafora druhé světové války, a nakonec negace postavy starozákonního Joba. Poslední interpretace vychází z předpokladu, že substantivum noc signalizuje popření v duchu antitetického navazování.³⁶⁵ Poslední závěr se nám zdá zjednodušující, neboť se postava Jobova v průběhu starozákonního textu proměňuje. Na počátku je skutečně tím, kdo vede svou při. Kniha však ústí do Jobova podřízení se nevyzpytatelnosti Božích úradků. (srov. Jb 42, 1–6). Antitetičnost navazování na biblickou předlohu lze spatřovat spíše v tom, že se Hrubínův Job vyvíjí opačným směrem. Jak podrobněji uvedeme níže, jeho počáteční neschopnost věnovat se zásadním, život ovlivňujícím tématům, je vystřídána aktivním vystoupením, v němž odsuzuje starou zemi.

Biblická kniha Job se zamýšlí nad lidským utrpením a přináší poselství, že tuto věc je možno řešit jen z hlediska víry. Lidský rozum nedokáže dát uspokojující odpovědi na otázku života a smrti. Skutečnost lidského soužení nás dovádí k problematice Boží spravedlnosti.³⁶⁶ Nevinně trpící Job totiž poukazuje na záhadu spravedlivého Boha, který dopouští, aby trpěli nevinní lidé. Poselství knihy v určitém ohledu předjímá Ježíšova blahoslavenství, jelikož nabourává tehdy tradiční představu o souvislosti časného utrpení a provinění člověka. Job se neprovinil, a přesto trpí. Zoufale se dovolává vysvětlení a Bůh mu skutečně odpovídá, ovšem jeho odpovědí je odmítnutí odpovědět. Bůh po skončení zkoušky vrací Jobovi, oč byl

³⁶⁴ Srov. Pohorský, Miloš: „Hrubínovy verše z časů Jobovy noci.“ Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977, s. 34.

³⁶⁵ Srov. Nedomlelová, Iva: *Typy intertextovosti v díle Františka Hrubína*. Bakalářská práce, Ústav české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, 2012, s. 28–36.

³⁶⁶ Srov. ČEP, s. 418.

připraven.³⁶⁷ Kniha tak povzbuzuje člověka, aby vytrval ve víře, i když z ní v současném okamžiku nic nemá.³⁶⁸ Problematika pojednávaná touto biblickou knihou se ukazuje v rozkolu Joba s přáteli, a především pak ve vyústění příběhu. Trpící Job se pro svou kritiku Boha ocitl ve sporu s těmi, kteří jej přišli navštívit, a zvítězil v něm. Když se však zjevil Bůh a sám vedl svou při, Job uznal porážku, byl Bohem přesvědčen a překvapivě došel smíření. Promlouvající Bůh se ve své obhajobě odvolává na podivnost přesahující všechny pojmy, tedy také pojem účelu. Poukazuje tak na mystérium v ryzím iracionálním tvaru. Setkání s tímto tajemstvím nepřináší logické vysvětlení, ale pokoj duše.³⁶⁹

Zdá se příznačné, že kniha Job inspirovala některé moderní autory k osobitě reflexi mimo rámec křesťanského výkladu. Na mysli máme Karen Armstrongovou a Carla Gustava Junga. První zmíněná chápe Joba jako de facto neúspěšný pokus smířit představu dobrotivého a všemohoucího Boha se skutečností utrpení lidstva.³⁷⁰ Jung aplikuje na postavy v knize vystupující, především na Hospodina, psychologické poznatky. I on dospívá k velice kritickým závěrům. Ke konci své knihy odhaluje kořen svých úvah na dané téma: člověku otřesenému strašlivými událostmi moderních dějin se stává velice naléhavou otázkou, zda se to, co se odehrálo, dá ještě nějak spojit s ideou dobrého Boha.³⁷¹ Můžeme si všimnout, že jádro problému, který s danou biblickou knihou zmínění autoři mají, je podobné: je to otázka všemohoucnosti a dobroty Hospodina. Událostmi druhé světové války je otřesen i František Hrubín a také on se snaží tuto zkušenost ztvárnit skrze postavu Joba. Zdá se však, že ačkoli se může blížit Jungem popsané motivaci, jeho vymezení se vůči poselství dané biblické knihy je jiného typu: zaměřuje se především na titulní postavu, nikoli na Hospodina, který stojí v popředí zájmu Armstrongové a Junga. Postihnout podstatu Hrubínova postoje k Jobovi nám nejlépe pomůže analýza biblických souvislostí.

Hrubínovy verše odmítají biblickou knihou tlumočený princip víry bez podmínek, odmítají se smířit s existencí nespravedlivého utrpení, byť jen jako okamžitého dopuštění, které bude v budoucnu napraveno. Nechtějí akceptovat onu zdánlivou bezúčelnost či nesmyslnost prožívaného. Po výčtu hrůz, které stihly svět, čteme klíčovou otázku, která jen opakuje otázku starozákonního Joba, a ukazuje tak, že jméno Job je třeba vnímat také v biblických souvislostech a že v tomto kontextu bylo použito zcela nevyhnutelně: „zač je to

³⁶⁷ Je třeba mít na paměti diskurs, v němž text vznikl. Z dnešního hlediska jsou noví potomci samozřejmě těžko akceptovatelnou náhradou zemřelých dětí.

³⁶⁸ Srov. *Jeruzalémská Bible*. Krystal OP a Karmelitánské nakladatelství, Praha a Kostelní Vydří, 2009, s. 809–811.

³⁶⁹ Srov. Otto, Rudolf: *Posvátno*. Vyšehrad, Praha, 1998, s. 81–84.

³⁷⁰ Srov. Armstrongová, Karen: *Velká transformace*. Academia, Praha, 2012, s. 184–189.

³⁷¹ Srov. Jung, Carl Gustav: *Odpověď na Jóba*. Vyšehrad, Praha, 2015, 104–105.

všechno, Bože, zač?“ (s. 176).³⁷² S řešením nabízeným biblickou knihou se ovšem lyrický subjekt odmítá smířit. Domníváme se, že zde leží jádro Hrubínova rozchodu s křesťanstvím. Děje se tak ve jménu snahy přinést okamžitou nápravu vlastní lidskou silou. Pro Hrubínovu novou zemi je klíčové, že člověk vzal do svých rukou zodpovědnost za okamžité nastolení spravedlnosti. Ono „do svých rukou“ vyjadřuje téma tvoření nové země člověkem. Otázku načasování akcentuje závěr skladby slavicí nastolení spravedlnosti, která je „poprvé [...] Navzdýcky“ (s. 191). Vztah k postavě biblického Joba se ve světle právě řečeného jeví jako osa celé skladby, přičemž je třeba ještě jednou připomenout a zdůraznit aspekt negativního vymezení se.

Text skladby je členěn na zpěvy, a i uvnitř jednotlivých zpěvů se střídají určitá pásma. Výše jsme zmínili versologicky signalizované rozlišení tří takových pásem. Nyní se zaměříme na otázku osob: která slova jsou kladena do úst které osobě. Jan Wiendl vykládá básnické postavy, jež se ve skladbě vyskytují, nejen Joba, ale též Verlaina/Leliana, jako určité autorovo alter ego. Text dle zmíněného badatele skrze tyto postavy tematizuje básníkovu vlastní proměnu.³⁷³ Zásadní transformace fikčního světa Hrubínovy poezie s sebou totiž nutně nese kritické přehodnocování dřívější tvorby. Tak nás *Jobova noc* uvádí do okamžiku přeměny celého známého světa a současně do chvíle tvůrčího bilancování a přehodnocování základů, z nichž vyrůstá Hrubínova poezie.

Klíčová postava Joba je spojená se starou zemí. Je určitým způsobem přiřazován k Verlainovi, ačkoli se místy zdá, že jde jen o vnější podobnost.³⁷⁴ Verlaine je přitom pro básníka Františka Hrubína autorem významným, spojeným s mládím. Hrubín se pokoušel Verlaina překládat již na střední škole, intenzivně pak od roku 1942.³⁷⁵ Do jisté míry se stal Hrubínovi symbolem oněch válečných let, což dokládá také báseň z *Nesmírného krásného života*, v níž jsme uváděni do situace nočního náletu. Protiváhou stísněného a tmavého prostoru krytu, v němž se lidé ukrývají, jsou Verlainovy verše, v nichž lyrický subjekt básně nachází prostor svobody. (Srov. NKŽ, s. 15–16)

Vraťme se nicméně k *Jobově noci*. Posláním básníka je sloužit společenství lidí. Básník Job v tomto ohledu selhává, protože lidem není s to svou poezií nijak pomoci: „já chudý chudým dobře na stůl vidím, / já hladového o hlad jeho neošidím, / já potulnému přidám

³⁷² Nesouhlasíme tedy ani s Josefem Strnadem, který tvrdí, že se starozákonním Jobem nemá Hrubínův Job nic společného. (Srov. Strnadel, Josef: *František Hrubín*. Československý spisovatel, Praha, 1980, s. 71.)

³⁷³ Srov. Wiendl, Jan: „Metamorfózy básnického obrazu. In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 3*. Academia, Praha, 2017, s. 357.

³⁷⁴ „a zahalen do Verlainova pláště, / bez jeho srdce, něhy lásky, záště, / jen aby zpíval, zpívá básník Job“ (s. 155).

³⁷⁵ Srov. Málková, Iva: *František Hrubín*. Host, Brno, 2011, s. 31–33.

ještě cest, / bosému prostřu dlažbu, která zebe“ (s. 165). Mezi básníkem a společenstvím lidí dochází k rozdělení, lidé přestali slyšet básníka a on zase je (srov. s. 158). Účelem jeho zpěvu je tak jenom zpěv samotný (srov. s. 155), přičemž autorský subjekt jednoznačně tuto lartpoulartistickou tendenci, jež mu dříve nebyla cizí, odsuzuje.³⁷⁶ Tento pól Hrubínova Joba lze dále vnímat jednak v souvislosti s autorským výkladem jména jako antiteze slova „boj“, ale také jako kritiku poselství starozákonní knihy, jejíž protagonista se se svou situací nakonec smířil, od sporu s Bohem upustil. (Jb 42, 1–6). Hrubín se tak přibližuje pro socialistickou kulturu typickému akcentu na společenský dopad umělecké tvorby, ovšem opět vnímáme autenticitu tohoto postoje ve fikčním světě jeho poezie.

Postava básníka-Joba se v průběhu skladby pozoruhodně vyvíjí. Pro celkové vyznění je dále významné reflektovat vztah roviny tvořené Jobovými promluvami s textovým okolím, které náleží do sféry lyrického mluvčího. V Prvním zpěvu se lyrický mluvčí vymezuje proti staré zemi i proti básníku Jobovi. Naproti tomu promluvy Joba, které jsou tvořeny překlady Verlainových básní,³⁷⁷ zemi – míněno onu starou zemi – opěvují. Posléze se v pásmu lyrického subjektu objevuje vize nové země, která je od počátku spojena s utrpením. Pasáže překladů z Verlaina jsou však místy kladeny do úst explicitně zmiňovanému autorovi, takže již není možné jednoduše ztotožnit Joba s prokletými básníky.

Ve druhém zpěvu se opět setkáváme se situací, kdy se lyrický subjekt vymezuje jak proti staré zemi, tak proti Jobovi. Jobovy promluvy lze stále vnímat jako opěvování staré země. Nově se však setkáváme s rychlým střídáním těchto dvou pásem. Po strofě okouzlených Jobových veršů následuje strofa lyrického mluvčího a po ní zase Jobova, což je v textu signalizováno graficky. Je tak gradováno napětí, neboť rychlé střídání navozuje dojem sváru. Příznačně se také v pásmu lyrického subjektu objevuje topos chudých. Střetává se tak de facto hlas země staré s hlasem té nové, přičemž téma konfrontace je přítomno i v některých motivech (např. motiv střelné zbraně).³⁷⁸ V následující delší pasáži lyrického mluvčího nacházíme téma kolektivu, a to v souvislosti s onou konfrontací, jejíž atmosféra byla výše navozena. Ve druhém zpěvu se objevuje zřetelná distance mezi básníkem Jobem, starou zemí a prokletými básníky. Určujícím momentem kritického vymezení se vůči staré zemi a jejímu básníku je právě topos chudoby. V promluvě Joba tak nacházíme verše slavicí

³⁷⁶ Připomeňme, že podle Henri Bremonda, jehož teorie čisté poezie měla na naše básníky veliký vliv, je vše mimo poezii pro poezii označováno jako nečisté. (Srov. Bremond, Henri: *Čistá poezie*. Orbis, Praha, 1935, s. 33.)

³⁷⁷ Srov. Nedomlelová, Iva: *Typy intertextovosti v díle Františka Hrubína*. Bakalářská práce, Ústav české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, 2012.

³⁷⁸ „Co pro svět z mozků zlata vyloudí / strašná sebeláska, / to nuž ať změří, puška rozsoudí, / ať už, ať už třaská.“ (s. 163).

venkovskou krajinu reprezentovanou obrazy pšeničného lánu, skřivání písňe atd., vedle nichž se nachází veršové řádky, kterým lze rozumět jako přiznání: „A vedle spali odraní / ve vůních pšeničného lánu.“ (s. 165) Citované verše podtrhují zásadní roli toposu chudoby. Je tematizován také dopad onoho rozkolu na poezii. Verše nás uvádějí do situace kontrastu poezie staré – krásného zpěvu – s poezií novou, jejíž věrnost skutečnosti je vystižena slovy o utrpení:

„Jako bys vyňal srdce dítěti
a dal je hrůze, dal je prokletí,
taková slova zoufalá a vroucná
nesla se z jejich srdcí do budoucna...“ (s. 166–167)

S novou zemí souvisí utrpení lidí – především ono válečné – což se nutně musí odrazit také v poezii.

Ve třetím zpěvu nejsou do Jobových úst kladena žádná slova. Že nejde o náhodu, nýbrž o cílený kompoziční záměr, napovídá přímá tematizace jeho mlčení.³⁷⁹ Téma utrpení je v tomto zpěvu konkretizováno například skrze obraz stalingradského meče vetknutého do zad běsu, jímž lze rozumět nacistické Německo, považované za masku staré země. (srov. s. 174) Z tohoto zápasu, který vedou „lidé krásní“, povstává země nová. (s. 175)

Čtvrtý zpěv nás uvádí do situace, v níž již všichni básníci náleží nové zemi. Opět se ukazuje pevná vazba motivu utrpení na topos nové země.³⁸⁰ Především však zde nacházíme vrchol celé skladby a svým způsobem též kondenzované vyjádření transformace Hrubínovy poezie. Spatřujeme jej v operaci slučující z předešlých zpěvů známá témata, na jejichž základě je odmítnut významový a axiologický komplex nadepsaný jako stará země. Jedná se o témata souhrnně vystihující zemi novou: téma poezie, chudých, bojovníků za svobodu a téma kolektivu:

„Z dálky sem nesou lidé krásní
nelidskou tíhu svobody,
dělem a automatem básní
za pronárody, národy,
chudí, slití v jedno tělo,
jež po staletí krvácelo,
dnes válčí mozkiem Stalina“ (s. 180).

Citované verše vedle sebe kladou jednotlivá témata, z nichž proměna poezie vyrůstá, a navíc je slučují do jediného významového komplexu. V rámci něho lze též porozumět

³⁷⁹ „Už nezpívá dnes její básník Job, / mlčí jak lunou obílený hrob,“ (s.175).

³⁸⁰ „obludní ptáci staré země, hyzdi / surovým křikem tiché šumění – / chtěje tu zpívat bez utrpení!“ (s. 178)

motivů Stalina. Hrubín jej totiž neopěvuje coby osobu, ale užívá jeho jména jako metonymie lidu bojujícího za spravedlivé uspořádání světa. Takto s daným motivem pracoval již ve sbírce *Chléb s ocellí*. Jméno Stalin se stává jakousi hlavičkou nového celku vytvořeného z provázání tématu bojujících rudoarmějců, nové podoby poezie vázané úzce na kolektiv a jeho potřeby, s tématem kolektivu a chudoby ale také svobody a utrpení. Těchto několik veršů lze považovat za charakteristiku nové země, vyjadřující podstatu transformace, jejíž počáteční fázi jsme mohli pozorovat již ve starších básních. Nová země se zde stala přítomnou skutečností, o čemž svědčí též užitý prézens. Je proto zcela příznačné, že následují verše ohlašující definitivní konec staré země. A snad překvapivě se právě nyní hovoří o zrození Joba, jehož existence je skutečná, což je dokládáno vazbou na čtenáře: Job poprvé promluví tak, že jej lidé slyší. Jeho promluva představuje odsouzení staré země k zániku. V pojednáváných verších ze čtvrtého zpěvu nacházíme jádro nejen Jobovy noci, ale všech veršů, v nichž se zásadní proměna Hrubínovy poezie ohlašovala a projevovala. Poté následuje Jobovými ústy pronesené odsouzení staré země k zániku.

Sám Job zaniká spolu s proklínanou starou zemí. Jeho pásmo končí působivě: „Buď vymazána z lidské paměti!“ (s. 182) V tomto aspektu nacházíme podobnost s biblickou předlohou hrdiny, který přece proklel den svého narození a chválil smrt (Jb 3, 1–19), byť to byla jen určitá fáze jeho zápolení o víru. Ukazuje se tak převrácenost Hrubínova Joba vzhledem k biblickému, neboť to, co je vrcholem starozákonního textu, tedy podřízení se do vůle Hospodina, konec vzdoru, je v moderní skladbě východiskem podléhajícím vývoji. Hrubínova postava dosahuje svého vrcholného okamžiku právě proklínáním. Mezi biblickým a Hrubínovým Jobem nacházíme nicméně též shodu. V obou případech se jedná o postavu poukazující k mezím nějakého diskurzu: Podoban biblickému Jobu, jenž překonal horizont světa staré smlouvy a poukázal na svět smlouvy nové, Job z Hrubínovy básně překonává starou zemi, s níž zůstává spjat, a poukazuje k té nové, do níž však, blížek i v tomto svému starozákonnímu vzoru, na jehož otázku dává v křesťanském kontextu odpověď až Kristus a novozákonní blahoslavenství, nevstupuje. Srovnání lze vést až k autorovi samotnému, který ve svých verších ztvárnil vznik nového světa v duchu socialistických vizí vázaných explicitně na Sovětský svaz, nicméně básníkem „nové éry“ se sám v pravém slova smyslu nestal, jak dokládá Vladimír Macura ve své knize *Šťastný věk*, o které bude řeč později. Transformace Jobovou nocí je, jak se ukáže dále, nevratná. Zbývá ještě doplnit, že výpověď Hrubínovy skladby není náboženská, paralela mezi starozákonní postavou a Jobem z *Jobovy noci* je formální, nikoli obsahová.

V pátém zpěvu se pochopitelně s Jobovými slovy již nesetkáme. Tento poslední zpěv lze vnímat jako jakousi reflexi proměny vztaženou na téma vlasti, jíž zastupuje též jméno

Josefa Hory. Tato reflexe vnímá druhou světovou válku jako událost překročení míry. Utrpení s ní spojené však nepostrádá význam, neboť se stane katalyzátorem změny, jejímž výsledkem je zrození nové země. Kromě již dříve tematizované zásadní vazby nové země na utrpení je zmiňována předešle rovněž naznačená skutečnost, že se jedná o svět, v němž nevyzpytatelné síly přírody (či působení Boha) nahradily zcela lidské síly.

S významy odkazujícími ke sféře víry a náboženství skladba hojně pracuje, ovšem referuje jimi o skutečnostech imanentních. Ukazuje se to na významném motivu hromu. Základem hřmění, průvodního znaku noci, do níž je skladba situována, je přírodní úkaz náležející do sféry člověkem neovládané živelnosti, která byla v dřívějších verších zdrojem úzkosti a také předmětem snahy o podmanění. Přestože hromobití nese ještě další významy, k nimž přejdeme vzápětí, vyzdvihneme nyní právě onu živelnost přírodních sil. Do popředí jasně vyvstane na začátku druhého a třetího zpěvu, kde jsou znovu a znovu opakována slova „blesk“, „dunivé hromobití“. Efektem je vnímání rytmu, který ke sféře nezkrotné přírody odkazuje rovněž. Proměna světa vyvolaná válečnými událostmi se tedy odehrává na pozadí běsnících živlů, jež se stávají metaforou války. Tím je vyjádřena na jiných místech přímo artikulovaná hrůza pramenící z přesvědčení, že ve druhé světové válce byla překročena únosná míra. Tento náhled se později zkondukuje v obrazu atomového výbuchu v Hirošimě.

Do podobné situace nás uvádí skladba Vladimíra Vokolky *Atlantis*, v níž je oblast živlů zastoupena především vodou, oceánem, k čemuž poukazuje evokovaný smyslový vjem, zvuk: „tlan, tlan“.³⁸¹ Rozumu nepodléhající moc přírody, k níž je poukázáno oním několikrát se v básni opakujícím citoslovcem, souvisí s tematizací zániku kultury a známého světa. Dostáváme se tak k zásadnímu rozdílu mezi skladbou *Atlantis* a *Jobovou nocí*. Obě vyslovují zánik starého známého světa. Vokolkovy verše však nenabízí perspektivu nového, dokonce ani vědomí smyslu dění. *Atlantis* jde v tomto ohledu dál než Zahradníčkova *Stará země*, v níž je vědomí smyslu stále spojeno s nezměněnou vizí světa, ale současně dál než Hrubínova *Jobova noc*, která usiluje vědomí smyslu uchovat, ačkoli tematizuje selhání dřívějšího rámce. Přestože je zánik staré země v *Jobově noci* vyvážen zrozením nové země a navzdory tomu, že je považován za pozitivní, je spojen s přírodní živelností, což podobně jako u Vokolky vede k pocitům úzkostné bezmoci člověka. Tyto pocity se s novou zemí již nespojují, neboť ta je dílem lidí, a tím ze své podstaty vylučuje úzkost z živelné nevyzpytatelnosti.

Ve Vokolkově *Atlantis* je další snadno rozpoznatelnou vrstvou obrazu živelnosti antický mýtus o zaniklé pevnině. Naproti tomu u Hrubína není onen kulturní rozměr obrazu hřmění přístupný na první pohled. Přesto jej nacházíme. Na mysli máme především blesk

³⁸¹ Vokolek, Vladimír: *Ke komu mluvím dnes*. Atlantis, Brno, 1998, s. 7, 8.

a hrom coby průvodní jev teofanie. Tento možný obsah je dle našeho mínění třeba mít na paměti, když je na začátku Druhého a Třetího zpěvu čtenář prostřednictvím mnohačetného opakování slova „blesk“ prokládaného slovy „dunivé hromobití“ vtahován do apokalyptické atmosféry oné noci. V profanizovaném fikčním světě *Jobovy noci* neprovází hrom zjevení Boha, nějaké jeho sdělení, jak to známe z biblických textů,³⁸² nýbrž zcela imanentní skutečnost zániku nespravedlivého uspořádání lidské společnosti, jeho nahrazení uspořádáním správným. Užitá obraznost se však podílí na tom, že je tematizovaný vznik antroposféry, tedy světa stvořeného člověkem, ztvárněn jako nový mýtus. Posun od nepodmaněných sil přírody k lidské aktivitě odráží právě motiv hřmění: „a budou dunět dynamy / a budou hřímat naše hromy.“ (s. 187) Verše pracují s různými významy obrazu hromu, konkrétněji s oním náboženským souvisejícím s teofanií a také s oním přírodním. Náboženská i přírodní dimenze obrazu v sobě nese znepokojivost a ohrožení. Tyto jsou ve verších negovány. Transcendentní rovina je odmítnuta, v centru dění se ocitá člověk, který nejen vyloučil náboženské interpretace, ale dokázal si podmanit přírodu. Posun ve ztvárnění obrazu hromu nám poskytuje jeden z možných pohledů na transformaci, již fikční svět Hrubínových veršů prošel: Definitivně je opuštěn topos rodné země tolik významný pro Hrubínovy předchozí verše. Na jeho místo je postavena země nová, kterou můžeme nazvat antroposférou. Hrubín se opět přiblížil akcentům budovatelské poezie, ovšem znovu se ukazuje, že k této blízkosti dospěl vnitřním pohybem a nikoli vnější inspirací.

Nejedná se o „mé“ hromy, nýbrž o hromy „naše“, neboť Hrubínovy verše s komunistickými idejemi sdílejí ideál kolektivity, který vztahují dokonce na biblický obraz prorockého vidění (srov. s. 186). Zatímco ve Starém zákoně vystupují proroci coby jedinci vyvolení Hospodinem, aby varovali svůj lid, vytýkali mu jeho poklesky a sdělovali Boží vůli, nyní „všichni, všichni / jsou tu polnicí / a všichni ohněm“ (s. 191). Obrat ke kolektivismu je dle Jana Tesaře v době konce druhé světové války typickým jevem,³⁸³ nelze jej tedy považovat za kritérium pro přiřazení Hrubína ke komunistickým básníkům.

Již několikrát zmiňovaná transformace je přímo tematizována, a to skrze opozici staré a nové země. Básník Job je opěvovatelem staré země, která degenerována odumírá (srov. s. 155), a zpívá „té ženě, v níž se stará země skryla“ (s. 155), v kterýchžto slovech můžeme spatřovat dokonce polemiku s předcházející etapou Hrubínovy tvorby opěvující zemi a ženu. Země je nyní dourčena adjektivem stará. Se „starou zemí“ se setkáváme již v Městě v úplňku ze *Včelího plástu*, ovšem přídatné jméno zde slouží antropomorfizaci. (Srov. s. 119) V *Jobově*

³⁸² V souvislosti se Starým zákonem píše Rudolf Otto, že děsivé jevy jsou schopné navodit a vyjádřit pocit posvátna. (Srov. Otto, Rudolf: *Posvátno*. Vyšehrad, Praha, 1998, s. 78.)

³⁸³ Srov. Tesař, Jan: *Traktát o „záchrane národa“*. Triáda, Praha, 2006, s. 167.

noci představuje „stará země“, jak píše Jan Wiendl, personifikovaný soubor obrazů světa, jenž vyústil do druhé světové války. Verše tlumočí přesvědčení, že tento svět je třeba opustit.³⁸⁴

Proměnu postoje básníka ke komplexu významů, které spojuje dříve klíčový topos rodné země, výstižně ilustrují antropomorfní atributy, které ukazují zemi coby ženu, jejíž ženství je překrouceno. Souhrnem znaků zemi připisovaných se Hrubín vypořádává též se svými dřívějšími verši. Děsivě proměněna je podoba země-milenky. Nejen, že je zrádná, ale: „klín a ňadra běsům obnažila“ (s. 155). Ještě důkladněji je popřen mateřský rozměr země, když se její charakteristikou stává neplodnost. Namísto kolébky s dítětem houpá jen prázdný člun nemocného rodu (srov. s. 155). Obraznost dále graduje, když k pasivnímu určení – neplodnosti – přidává aktivní roli: vystoupení proti životu (srov. s. 158). Negace země-milenky a země-matky se prolíná v básnickém obraze páření se s Herodesem, který je symbolem nepřítelů života. Jeho jméno totiž evokuje celý příběh s touto novozákonní postavou spojovaný. Sloveso „pářit“ pak vystihuje dehumanizaci země, její degradaci na zvířecí úroveň. Ztráta lidskosti bude ve verších následujících sbírek vztažena na člověka a lidstvo vůbec. Nyní se příznačně týká pouze staré země, neboť skladba kromě reflexe rozpadu či přesněji selhání a demaskování řádu světa usiluje nabídnout pozitivní vizi, jejímž základem je přesvědčení, že náprava věcí lidských – především nespravedlivého postavení chudých – je možná, dokonce na dosah.

Pro Hrubínovu starou zemi je klíčová ztráta atributu mateřství. Naproti tomu ve *Staré zemi* Jana Zahradníčka jsou mateřské rysy rodné země zdůrazňovány stále.³⁸⁵ I do fikčního světa Zahradníčkových veršů proniká vědomí porušení, ovšem nedotýká se podstaty toposu rodné země. Ten zůstává uchován, porušení je vzhledem k němu skutečností vnější. Země neztrácí charakteristiky nevinnosti a pokory, takže se vliv zla projevuje jejím utrpením.³⁸⁶ Výpověď Zahradníčkovy sbírky je taková, že křesťanstvím určený rámec života a světa jako takový neselhal, ovšem provinili se lidé. Vztah lidských chyb a toposu země, který k danému rámci odkazuje, vystihují verše:

„my po ní jdeme – tak málo jemní
polibky šlápot svých. ...
však nikdy nesteskne si, že příliš drtíme ji,
že náruč její
často tak rozdrásána.“³⁸⁷

³⁸⁴ Srov. Wiendl, Jan: „Metamorfózy básnického obrazu. In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny* 3. Academia, Praha, 2017, s. 356.

³⁸⁵ Čteme např.: kolébky krajin, poviján povětří (Zahradníček, Jan: *Stará země*. Akord, Brno 1945, s. 96.)

³⁸⁶ Srov. Zahradníček, Jan: *Stará země*. Akord, Brno 1945, s. 15.

³⁸⁷ Tamtéž, s. 16.

Kauzalita je právě opačná než u Hrubína, u něhož země, dříve trpící spolu s člověkem, nyní vše drtí svými lokty, ve svém objetí. Obraz drcení v loktech³⁸⁸ navazuje na dřívější motivy tisknutí se k zemi, které již signalizovaly znejistění konceptu. Srovnání se *Starou zemí* Jana Zahradníčka nám umožňuje nahlédnout míru proměny fikčního světa Hrubínových veršů. Transformace je u něj skutečně radikální, neboť se týká nejen subjektu, ale také rámce jeho bytí.

Zásadnost oné transformace se ukazuje také v tom, že nová země nestřídá jednoduše zemi starou, nýbrž přináší novou kvalitu. Projevuje se to mimo jiné tím, že milostné a mateřské atributy charakterizující zemi starou zanikají spolu s ní, na novou rodící se nepřecházejí. Obraznost veršů tak explicitně vyjadřuje proměnu rámce. Nová země není matkou a živitelkou lidí, naopak potřebuje být jimi živena, spíše než matkou je dítětem. (srov. s. 168) Spíše než zemí antropomorfizovanou je nový svět antroposférou, ačkoli pro vyjádření jeho podstaty je antropomorfizace užívána stále velice výrazně. Oproti staré zemi je ta nová živá, ovšem ve zcela živočišném slova smyslu: chce pít a sytit se, její obživou jsou přitom krev a hladomory. (srov. s. 158) Nová země neskýtá lidem útočiště, lidé se k ní neobracejí, aby spočinuli, naopak je k nim náročná, vysává je. (srov. s. 175) Musí si ji vydobýt, vytvořit a udržet při životě, a to za cenu nesmírných obětí. V tematizaci lidského utrpení, z něhož země povstává, nelze nevidět poukazy k hrůzám právě skončené války. Podstatné a pro fikční svět veršů naprosto rozhodující však je, že tato země přináší spravedlnost utištěným, chudým, poníženým (srov. s. 175). Její zrození tak dává smysl válečným hrůzám. Připomeňme, že tato transformace od prvních předzvěstí souvisela s konkretizací tématu chudoby. Již ve sbírce *Chléb s ocelí* byla přitom náprava sociálních nespravedlností vnímána v souvislosti s boji druhé světové války a také se sovětskými vojáky, jejichž účast byla vnímána jako oběť. *Jobova noc* tyto naznačené tendence završuje.

Obraz země-dítěte nacházíme také v Nerudových *Písniích kosmických*. Zde je však perspektiva, jak již název napovídá, kosmická. Děťství planety Země je vnímáno jako období, kdy lidé svou domovskou planetu považovali za střed vesmíru.³⁸⁹ Na první pohled není patrná žádná významová vazba mezi obrazem země-dítěte u Františka Hrubína a Jana Nerudy. Oba sdělují jinou skutečnost. A přece nacházíme určitý aspekt, který vyvstane právě srovnáním s *Písněmi kosmickými* a doplní interpretaci tohoto klíčového Hrubínova obrazu. Jedná se o dětskou sebestřednost, o primární narcismus lidského jedince, jenž je přesvědčen, že vše,

³⁸⁸ „Nestoudná stará země vydává, / co v loktech hrobů dávno rozdrtila,“ (s. 163)

³⁸⁹ „Zem byla dítětem, myslela, / ona že vesmíru pyšný střed / a kvůli ní Slunce i obloha / a celý širý Svět.“ (Neruda, Jan: *Písně kosmické*. Československý spisovatel, Praha, 1979, s. 14.)

dokonce celý svět, je tu pro něj a vzhledem k němu. Neruda přirovnává zemi k dítěti právě pro tento postoj. Hrubínovu zemi-dítě přitom vystihují bezohledné požadavky kladoucí velké nároky na lidstvo. Tato nová země je nevinná jako dítě a současně krutě sobecká, také jako dítě. Právě řečené implikuje rovněž oprávněnost oněch nesmírných požadavků na lidstvo kladených.

Ve sbírce *Včelí plást*, v níž vyvrcholila křesťanská inspirace, je tematizováno ohrožení světa. O jeho intenzitě vypovídá obraz krajiny opouštějící své místo, a tak ztrácející svůj dříve určující význam stability. Jak jsme uvedli výše, bylo toto vychýlení vyváženo cílem onoho pohybu – krajiny se vydávaly na pouť, kterýžto obraz byl zdrojem naděje a korespondoval s křesťanským charakterem celé knihy. V *Jobově noci* nacházíme verše, které obraz města modifikují podobným způsobem:

„Když rozptýlil se kouř všech požárů,
strašlivou malbu hrůzy odkryl nebi:
krajiny z listí stažené se šklebí
a z krve vije lidství bez tvarů

a města odcházejí z kamení
a celý svět má hrozné vidění – “ (s. 186)

Substantivum město má velmi intenzivní obsah stability, jedná se o pevný a ohrazený bod v krajině. Podobně jako vychýlenost světa relativizovala stabilitu krajiny, ztratilo charakter pevného ukotvení v prostoru též město. I nyní se ovšem obraz odcházejícího města ocitá v kontextu pozitivního očekávání, to naznačuje poslední verš našeho citátu a dále verše na něj navazující, kdy po výctu válečných hrůz čteme o naději. Nyní se jedná o naději spojenou se vznikem nového, sociálně spravedlivého světa. (Srov. s. 187)

Jobova noc je také jakýmsi meziprostorem mezi starou a novou zemí, meziprostorem, který je přirovnán k pústu, po němž může přijít nový začátek (s. 179). Jedná se o noc bolestného přerodu, kdy se svět ocitá „bez pomoci“ (s. 172). Tyto biblické inspirace jsou však důsledně zbavovány transcendentního obsahu, což koresponduje s axiologickou nekompatibilitou mezi biblickými dimenzemi obraznosti a celkem fikčního světa. Přesto jsou významy užívaných obrazů pocházejících z biblické tradice pro porozumění veršům klíčové. Podílejí se také na „mýtickém“ ovzduší tematizované transformace.

Ke zrození nové země skutečně dochází (srov. s. 187). Skladba vrcholí zvoláním:

„Práce je tu čest,
práce je tu čest –

poprvé, bratří!

Navždycky, bratří!“ (s. 191)

Jakkoli lze závěrečná slova vnímat jako přihlášení se k marxistické ideologii, při hlubším pohledu vyvstanou souvislosti posouvající interpretaci za toto vnější zdání. Tvrdá práce, s níž si člověk opatroval obživu, byla totiž trestem za hřích Adama a Evy (Gn 3, 17–19)³⁹⁰, na závěr *Jobovy noci* se ocitáme ve stavu, jenž tento rozsudek překonává. Námaha člověka a jeho utrpení mají v křesťanském pohledu na svět své místo. Jsou důsledkem hříchu. Člověk, jak ostatně sděluje též kniha Job, musí přijmout omezenost vlastního pohledu, co se vnímání smyslu trápení týče. Nastolení definitivní spravedlnosti je kladeno za hranice pozemského života. Tento ideový komplex *Jobova noc* explicitně odvrhuje. Shrnuje jej pod nadpis stará země a klade do souvislosti s rozpoutáním válečných hrůz. Válku vnímá jako katalyzátor proměny, proměny básnické i proměny světa. Zmíněný soubor významů je nahrazen zemí novou, která je za cenu velikých obětí stvořena člověkem a která má nastolit spravedlnost pro všechny teď a tady. Tato spravedlnost má podobu uznání k práci člověka, která je vnímána ne již jako nevyhnutelnost či v biblických intencích trest, ale jako účast na budování nového světa, světa spravedlnosti pro chudé. Tak dramatická skladba *Jobova noc* končí nadějí, že se konečně podaří nastolit harmonii, skrze níž se dá porozumět i tomu největšímu utrpení, veškerá námaha se jí dá ospravedlnit.

Posledně řečeným se již po několikáté dostáváme k problému vlivu či inspirace socialistickými ideály, přesněji řečeno k zařazení pojednávaných Hrubínových děl pod hlavičku socialistické kultury. Otázkou se již zabýval Vladimír Macura. Hrubínovy verše zapadají do kontextu emblematické tvorby spojené, a to na první pohled. Zmínit můžeme topos nové země, nového člověka, ale též třeba z *Chleba s ocelí* známé a Macurou rovněž připomínané oslovování Stalina coby příklad vnímání vůdce a jeho jméno jako znak.³⁹¹ Přesto jsme několikrát poukázali na to, že dané obrazy Hrubínova díla lze vyložit z logiky vnitřního vývoje fikčního světa. Tento dojem dokládá též Macura, když upozorňuje, že ačkoli byl již před rokem 1948 položen základ, z něhož mohla čerpat poezie padesátých let, nelze bezprostředně poválečné verše s těmi pozdějšími směřovat. Přestože v kultuře prvních tří poválečných let nalzáme utopické představy projevující se binárním viděním světa, atributy zmíněných utopismů zatím nevykazují onu unifikovanost a jednoznačnost, které se stanou příznačnými později. Zpětně toto rozlišení podporuje i to, že po roce 1948,

³⁹⁰ Křesťanské pojetí práce je pochopitelně komplexnější. Ony tresty určené Adamovi a Evě byli současně lékem, možností k nápravě. Tak jako porodní bolesti pomáhají ženě připravit se na mateřství, má též práce formační rozměr. Pro naši interpretaci Hrubínových veršů však nejsou tyto aspekty důležité.

³⁹¹ Srov. Macura, Vladimír: *Šťastný věk*. Academia, Praha, 2008, s. 23–24, 110.

kdy onen „ráj“, řečeno s Macourou, upevňoval své pozice, žádal si takové básníky, kteří již nebyli spojeni s minulostí ve smyslu moderního, „prokletého“ básnictví.³⁹² Hrubínova díla publikovaná v letech 1945–1948 skutečně nelze považovat za díla budující novou socialistickou literaturu, což dle našeho mínění ukazuje právě sbírka dané období završující, tedy *Hirošima*, k čemuž se dostaneme později.

Nepřímým dokladem tvůrčí svobody, z níž vzešla *Jobova noc*, je její působivost. Jak upozorňuje Jan Wiendl, bylo jen málo těch, kteří se vůči ní dokázali vymezit. Podařilo se to Janu Zahradníčkovi ve sbírce *Stará země*.³⁹³ V této knize je skutečnost polemiky s Hrubínem přímo tematizována: „Ó považ jen – / nemožno přece v jednu chvíli / opustit pro sběh nahodilý, / co zde jsme žili.“³⁹⁴ Výše jsme se věnovali srovnání obrazu země v této sbírce s tím, jak je pojmána u Hrubína. Nyní zaměříme pozornost ještě k některým dalším obrazům. Zahradníčkovy verše rovněž reflektují válečné hrůzy. Na rozdíl od těch Hrubínových je však stále vnímají v kontextu křesťanského pohledu na svět. To se projevuje jednak v tom, že soudobé utrpení není chápáno jako nějaká nová situace světa, která by implikovala radikální proměnu. Verše tlumočí naději, že přes veškerá lidská provinění lze začít znovu.³⁹⁵ Právě v souvislosti s motivem domnělého konce starého světa se objevuje pro *Jobovu noc* klíčový motiv hřmění: „Ó kohouti, ó hřmění, ó něho všeho, / drsnější křiku válečného, jak sládněš teď!“³⁹⁶ Název básně *Poslední žně* spolu s kontextem citace ukazuje, že je ono hřmění, které se i u Zahradníčka pojí s hrůzami světa, vnímáno jako součást zrání. Na rozdíl od *Jobovy noci*, v níž jsou blesky a hromy motivem vnášejším úzkost (ovšem spíše úzkost spojenou s proměnou světa), u Zahradníčka je v motivu blesku a hromu explicitněji přítomno ohrožení: „Tisíce blesků spí v jediném mračně. / Nás spasit už může jen Bůh.“³⁹⁷ Fikční svět *Staré země* se tak důsledně opírá o křesťanství. Hromy a blesky, které u Hrubína symbolizovaly porodní bolesti nového světa, chápe jako symboly ohrožení člověka. Nejvyšší záštitou mu zůstává Hospodin, který je ve verších nazýván též „Slitovníkem“,³⁹⁸ čímž je znovu podtržena spojitost světa a života. Neexistuje zlom či předěl. Zlo sice není popřeno, nicméně Bůh je představen jako ten, který odpouští, čímž umožňuje kontinuitu. Fikční svět Hrubínových veršů odpuštění

³⁹² Srov. Tamtéž, s. 26.

³⁹³ Srov. Wiendl, Jan: „Metamorfózy básnického obrazu. In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 3*. Academia, Praha, 2017, s. 359.

³⁹⁴ Zahradníček, Jan: *Stará země*. Akord, Brno, 1946, s. 14.

³⁹⁵ „Hle, vyzdvižen výš, až hořící dálky zaclání mi, / na konci brázdy, na konci dějin snad, / na požatém poli se obrátiv s koni svými / chlapec orač novou brázdou se chystá dokonat...“ (Zahradníček, Jan: *Stará země*. Akord, Brno, 1946, s. 19.)

³⁹⁶ Zahradníček, Jan: *Stará země*. Akord, Brno, 1946, s. 19.

³⁹⁷ Tamtéž, s. 75.

³⁹⁸ Srov. Tamtéž, s. 25, 39.

odmítá, starou zemi, kterou ztotožňuje s nespravedlivým uspořádáním, odsuzuje k zániku a situaci řeší založením nového světa, novým začátkem bez potřeby či možnosti odpouštět.

Neočekávanou blízkost fikčního světa veršů Hrubínových a Zahradníčkových nacházíme v možnosti vyložit prožívané válečné utrpení. Toto je v *Jobově noci* představeno de facto jako potrava rodící se nové země, tedy nutná podmínka nastolení sociální spravedlnosti. U Zahradníčka čteme verše: „já zdrčen dík vzdám ti za sestru válku, / jak učí nás obětem.“³⁹⁹ V předcházejících částech naší práce jsme se věnovali františkánskému původu obrazů označujících stvoření za bratry a sestry, připomínali jsme, že tak byly označovány též skutečnosti mající v běžném slova smyslu negativní zabarvení, např. smrt. Náročnost prožívaného je podobně jako v *Jobově noci* hodnocena vzhledem k tomu, co pozitivního z ní může vzejít. Tento princip se uplatňuje v obou sbírkách. Radikálně se však liší vnímání „onoho pozitivního“, tedy podoby cíle a smyslu.

2.4.3 Řeka nezapomnění a Nesmírný krásný život

V knize *Řeka nezapomnění* je proměna Hrubínovy tvorby rovněž patrná. Jak poznamenal ve svém dopise Emanuel Frynta, získává si Hrubín nové okruhy čtenářů.⁴⁰⁰ Dříve tematizovaná neurčitá úzkost byla vystřídána obrazy konkrétních dějinných tragédií (holocaust, vyvraždění Lidic atd.).

V meziválečných sbírkách, a ještě též ve verších publikovaných za války, se objevoval motiv zodpovědnosti básníka k Bohu. Nyní dochází k posunu: tvůrce je zodpovědný vůči lidem, k nimž promlouvá, a současně je vázán věrností vzhledem k událostem, jichž je svědkem. Přitom je povolán „zpívat“ i o věcech, o kterých by raději ani nevěděl. Vnímáním poezie coby svědectví se Hrubín přibližuje pojetí jiných autorů. Zmínit můžeme sbírku *Tobě* od Vladimíra Holana, v níž k principu svědectví poukazují často se vyskytující slova s významem vnímání, ať už smyslového či kognitivního (vidět, slyšet, vědět, pamatovat). Zmíněná slovesa ukotvují pozici básníka jakožto toho, který je ve vztahu k události, vnímá ji. Současně je sbírka působivá naléhavostí, s níž se její lyrický subjekt vyslovuje o událostech souvisejících s válkou i poválečným vývojem.

Lyrický subjekt Hrubínových veršů, podoben tomu Holanovu, chápe úkol básníka do určité míry jako povinnost připomínat křivdy. V návaznosti na tento postoj se nově objevuje motiv hanby, který ovšem ve sbírce *Tobě* nenacházíme: „Zpívám – a je mi hanba zpívat. //

³⁹⁹ Tamtéž, s. 73.

⁴⁰⁰ Srov. Dopis E. Frynty F. Hrubínovi z 19. 4. 1946. (Srov. Málková, Iva: *Adresát František Hrubín*. Host, Brno, 2010, s. 163.)

A mlčet – mlčet teprve!“ (JN, s. 130). Jedná se o pocit překvapivý, vždyť se lyrický subjekt ztotožňuje s chudými a trpícími, velice odhodlaně vystupuje na jejich obranu, zatímco stud souvisí s proviněním. Pocit hanby se netýká pouze lyrického subjektu-básníka, ale zachvacuje celou zemi, a dokonce i hvězdy. (srov. JN, s. 138)

Je na místě rozlišit dvě různé skutečnosti, k nimž můžeme slovy „stud“ a „hanba“ odkazovat. Na jedné straně je ta, již budeme s Jurijem Lotmanem nazývat stud. Lotman považuje stud spolu se strachem za regulátor kultury. Zatímco strach určuje poměr jedince k „ostatním“, stud vyplývá z přináležitosti ke kolektivu, k určitému „my“, jež má normy studu a cti.⁴⁰¹

Hrubínovy verše nyní chápou básnické poslání jako úkol připomínat tragédie. Básník cítí zodpovědnost k lidské společnosti. Nepochopitelnost studu, který se s takto prožívaným básnickým posláním pojí, pomůže ozřejmit termín Karla Jasperse: metafyzická vina. Metafyzická vina přesahuje vinu ve smyslu morálním. Pramení totiž z nedostatku absolutní solidarity s člověkem, přičemž právě tento požadavek solidarity přesahuje morální povinnost: „[...] jsem-li při tom a zůstávám naživu, zatímco druhý je vražděn, pak je ve mně hlas, díky němuž si uvědomuji: to, že ještě žiji, je moje vina.“⁴⁰² Ve svých textech ukazuje T. W. Adorno na souvislost pocitu studu s obdobím druhé světové války. Dle něj je výsledkem odvahy člověka rozumět a pramení též z podílu na univerzálním bezpráví.⁴⁰³

Takto pojatý stud odpovídá situaci zachycené v *Roušce Veroničině* od Jana Zahradníčka:

„Neboť všichni jsme nějak přispěli k tomu strašnému zhanobení

tváře člověka
všichni jsme ze sebe udělali
aspoň na čas
průchodní dům, kde obludy přespávaly
všichni jsme mlčeli
když bylo křičet
A tato vina
na kterou se tak zapomíná
to je společenství, jež pevně trvá.“⁴⁰⁴

Na pozadí těchto veršů se nabízí otázka, zda je stud u Hrubína právě tohoto druhu.

V *Řece nezapomnění* i v *Nesmírném krásném životě* nacházíme texty, pro jejichž výklad se termín stud zdá adekvátní: události, které připomínají, jsou strašlivé do té míry, že

⁴⁰¹ <http://www.advojka.cz/archiv/2006/51/stud-a-strach>

⁴⁰² Jaspers, Karl: *Otázka viny*. Mladá fronta, Praha, 1991, s. 44.

⁴⁰³ Srov. Adorno, Theodor W.: *Minima moralia*. Academia, Praha, 2009, s. 146.

⁴⁰⁴ Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, 62–63.

jen to, že o nich člověk ví, ale bezprostředně jimi netrpí, probouzí u něj pocit studu, jež lze chápat coby daň za odvalu rozumět. Lyrický subjekt se kupříkladu stydí, že žije, zatímco jiní umírají (srov. JN, s. 151). Podobně jako u Zahradníčka vystává kolektivní účast na dění (což dostoupí svého vrcholu ve sbírce *Hirošima*). Ačkoli je motiv studu rozhodně častější, vyskytuje se u Hrubína také druhý Lotmanův regulátor kultury, strach:

„Vzpomínáš...? Báł jsem se v básních svých
o zimě bělostné zpívat. [...]
Zazpívat bojím se také dnes
o zimě, víc nežli prve.“ (JN, s. 148)

Na rozdíl od veršů Jana Zahradníčka musíme u Hrubína odlišit pojem studu od pojmu hanby: Hrubínův lyrický mluvčí vztahuje pocit hanby ke své osobě i k vnějšímu světu. Hanbu spojuje s básnictvím: „Zpívám – a je mi hanba zpívat. // A mlčet – mlčet teprve!“ (JN, s. 130) Hanbě v tomto případě nelze uniknout:

„Je hanba hvězdám, hanba světu!
Než smrt bych přiznala,
raději k zešílení kvetu,
já, země zoufalá.“ (JN, s. 138).

Akcentována je právě možnost skrýt se, a tak se vyhnout nepříjemnému pocitu pramenícímu z odhalení. Země skrývající smrt pod květy je však zoufalá: zde promlouvá evropská tradice formovaná křesťanským pojetím viny.

Pohled lyrického mluvčího je upřen ke zlu přítomnému v současném světě. Stud i strach potom souvisí s tím, že člověk o zlu ví, je jeho svědkem:

„Nemluvně vkrátku dozrát viděl jsem
a vídám starce, trpké dosud [...]
touhou neužrát
pomalu přezrávají.“ (NKŽ, s. 19)⁴⁰⁵

Básník je ten, který vidí a o viděném podává svědectví.

2.4.3.1 Chudoba a bída lidství

Pro *Řeku nezapomnění* je velice významné téma chudých, které se po druhé světové válce stalo axiologickou osou Hrubínovy poezie. Na jeho proměně můžeme pozorovat

⁴⁰⁵ Takto odkazujeme na: Hrubín, František: *Nesmírný krásný život*. Československý spisovatel, Praha, 1970.

částečný rozchod s křesťanskou inspirací, která byla v předchozím vývoji s chudobou spojena (chudí byli chráněnci země a náleželi Bohu).

V samotném názvu sbírky je zakódována polemika s antickým mýtem o podsvětní řece zapomnění. Tuto polemiku vyjadřuje i motto:

„Krev chudých – řeka Nezapomnění,
na ní z mrtvých vory,
krev chudých teče, temnou červení
stříká na prapory.“ (JN, s. 128)

Lyrický subjekt odmítá zapomenout na utrpení chudých. Navzdory antickým souvislostem obrazu je polemika primárně namířena k novozákonnímu požadavku odpouštět. Autorský subjekt Hrubínových veršů odpuštění odmítá, čímž se přiblížil Jaroslavu Seifertovi, který ve své prvotině nazvané *Město v slzách* (1921) napsal:

„Ó Pane, opust' nás, hle, už se připozdívá.

Ve jménu lásky neodpouštíme
spáchaný hřích,
ve jménu lásky tvrdě mstíme
životy hladových
a příkoří,
jež člověk, stvořený k obrazu tvému,
činil bratru svému
na zemi, na nebi, na moři.“⁴⁰⁶

Seifertův lyrický subjekt se rozchází s Bohem a křesťanským učením, protože se mu právě ve jménu lásky, které se dovolává Ježíš, zdá neospravedlnitelné zapomínat na křivdy. Básník proto modifikuje slova učedníků (srov. L 24, 29). Lyrický subjekt Seifertových veršů s týmž zřetelem jako učedníci prosí, aby byl Kristem opuštěn: Seifert vede spor s křesťanským hodnotovým světem skrze biblické obrazy.

Také u Františka Hrubína lyrický subjekt například odmítá odpustit svému nepříteli, přestože si uvědomuje jistou sounáležitost, která je oba pojí.⁴⁰⁷ Ze srovnání Hrubína a Seiferta lze dovodit, že Hrubínova polemika s odpuštěním je vedena skrze antickou obraznost; jeho odmítnutí křesťanské inspirace tedy není tak radikální a bojovné jako v případě Seiferta. Může se zdát zvláštní, že je spor s biblickým hodnotovým světem patrný zrovna ve ztvárnění tématu chudého. Vždyť biblické texty jsou plné výzev na obranu chudých a bezmocných. Tato v nich obsažená tendence vrcholí v evangeliích, ve slovech Ježíše Krista. Kristus dokonce

⁴⁰⁶ Seifert, Jaroslav: *Dílo I*. Československý spisovatel, Praha, 1956, s. 35.

⁴⁰⁷ „Cítím – nás oba stejně ruce zebou, / jsme přece lidé, já i ty. / Così však leží mezi mnou a tebou – / můj bratr, bratr zabitý.“ (JN, s. 131)

převrací naruby vžitou představu, že bohatství je znakem Božího požehnání a chudoba naopak trestem za hřích.⁴⁰⁸ Svě poslání chápe jako kázání radostné zvěsti chudým. K rozhodujícímu obratu vůči starozákonní tradici došlo při Kázání na hoře, v řeči zvěstující blahoslavenství.⁴⁰⁹ Posluchači jsou svědky jednání Boha, který mění hodnoty a zpochybňuje vidění věcí: mocní jsou svrženi, poníženi pozvednuti.⁴¹⁰ Nejvýraznější odchylkou Ježíšova učení od knih Starého zákona je načasování odměny. Starozákonní knihy učí, že ctnost a dobré jednání dochází odměny již nyní. Novozákonní blahoslavenství naproti tomu slibují odměnu plnosti života v Božím království. Přísliby jsou eschatologické povahy. Tato zaslíbení tvoří rámec blahoslavenství v Matoušově evangeliu a odkazují ke konečnému soudu, k vítězství spravedlivých a k nastolení Božího dokonalého království.⁴¹¹ Autorský subjekt Hrubínových veršů, jejichž lyrický mluvčí se v pradávném sporu chudých a bohatých nejen staví na stranu chudých, ale dokonce sám o sobě hovoří jako o chudém,⁴¹² evangelní chválu chudých ironizuje skrze výzvu bohatých, aby se chudí obětovali, když si země žádá prolítí krve: „Ať vámi zas ji napojí, / když vámi zavšivilo ji / kdys nebe, vám prý pronajaté.“ (JN, s. 153) Tyto verše v sobě skrývají polemický osten vůči již zmiňovaným blahoslavenstvím, zvláště vůči prvnímu z nich: „Blaze vám, chudí, / neboť vaše je království Boží.“ (L 6, 20) Předmětem ironie se stává to, co je v Ježíšově zvěstování nové: že odměna za ctnostný život je kladena až za něj. Hrubínovy verše toto ve jménu okamžité nápravy odmítají: v mottu sbírky *Chléb s ocelí* se zřikají eschatologického pojetí spravedlnosti.

V *Řece nezapomnění* pozorujeme v souvislosti s tématem chudoby výraznou polarizaci. Zatímco např. verše Jana Zahradníčka interpretují válečné dění jako pokračování odvěkého zápolení dobra a zla, respektive jako další důsledek lidské hříšnosti, u Hrubína jsou válečné události rámovány odvěkým zápolením chudých s bohatými, které je zápasem chudých o přežití. (srov. JN, s. 159)

V *Jobově noci* má budoucnost patřit chudým, bolestná proměna světa přinese nápravu jejich postavení. Hrubín zde proměnu světa mytizoval. Vedle tematizace „realíí

⁴⁰⁸ Srov. *Jeruzalémská bible*, s. 1708.

⁴⁰⁹ „Blaze vám, chudí, / neboť vaše je království Boží. / Blaze vám, kdo nyní hladovíte, / neboť budete nasyceni. / Blaze vám, kdo nyní pláčete, / neboť se budete smát. // Blaze vám, když vás lidé budou nenávidět a když vás vyloučí, potupí a vymažou vaše jméno jako proklaté pro Syna člověka. Veselte se v ten den a jásejte radostí; hle máte hojnou odměnu v nebi. Vždyť právě tak jednali jejich otcové s proroky.“ (L 6, 20–23)

⁴¹⁰ Srov. Johnson, Luke T.: *Evangelium podle Lukáše*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2005, s.127–133.

⁴¹¹ Srov. Harrington, Daniel J.: *Evangelium podle Matouše*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2003, s. 100–106.

⁴¹² Ačkoli nacházíme též báseň, v níž promlouvá v první osobě plurálu z pozice těch, kteří se na chudých dopouštějí bezpráví. (Srov. JN, s. 153–155)

chudoby“ se i nyní setkáváme s mytizujícími prvky, např. s motivem hromu. (srov. JN, s. 165) Sémanticky poukazuje téma chudých k mytizovanému tématu zrození nové země také svým spojením s významy dynamiky a pohybu: chudí jdou, přenášejí, vstávají, obdělávají zemi. (srov. JN s. 145, 152, 154, 171). Dynamika pohybu poukazuje k vitalitě života, která se tak nepřímo podílí na utváření tématu chudých.

Ve sbírce *Řeka nezapomnění* se setkáváme také s druhou podobou tématu chudoby, již můžeme pro odlišení nazvat bídou lidství. Tato podoba se z počátku objevuje paralelně s chudobou materiální, ale postupně získává na naléhavosti, až zatlačí v *Nesmírném krásném životě* materiální nedostatek zcela do pozadí.

Bída lidství je u Hrubína pojednána mimo jiné také prostřednictvím biblické obraznosti. Život člověka je přirovnán k oblému džbánu. Stvořitelské dílo Boha je přitom, jak píše Jan Heller, ve Starém zákoně vyjádřeno třemi různými termíny, přičemž jedním z nich je hebrejské „jácar“, slovo původně označující činnost hrnčíře na hrnčířském kruhu, když dával nádobě tvar. Vedle významu dávat tvar znamená také dávat funkci, což opět souvisí s činností hrnčíře, který tím, že tvaruje hlínu do podoby nádoby, určuje, k čemu bude sloužit.⁴¹³ V Hrubínových verších je život člověka podoben džbánu, jenž je ohrožen rozbitím, nebo je již rozbitý:

„Napojte se jí dosyta,
životy, oblé džbány,
vy s malováním krásných let.

Sbírat vás budem k střepu střep
po velkém stěhování.
Na kterém střepu najdu střed
té malby starodávné.“ (JN, s. 133)

Činnost hrnčíře na hrnčířském kruhu v sobě zahrnuje, jak bylo řečeno, aspekt dávání funkce. Právě ten je v Hrubínově básni zpochybněn.⁴¹⁴ Proměna Stvořitelova díla je vyjádřena nejen obrazem rozbitého džbánu, nejen poukazem k modifikaci jeho funkce, můžeme říci lidského poslání, ale také tím, že džbán symbolizující člověka stvořeného Bohem vyzdobila smrt.⁴¹⁵

Intenzivněji je téma bídy lidství ztvárněno v některých dalších Hrubínových textech. Začneme básní *Nokturno vlků*, která odhaluje zvířecí, nekulturní stránku člověka. Samotný název v sobě kombinuje odkaz ke kultuře a náboženskému životu (nokturno jako noční hudba

⁴¹³ Srov. Heller, Jan: *Hlubinné vrty*. Kalich, Praha, 2008, s. 250.

⁴¹⁴ „vy džbány s pěnou na dně“ (JN, s. 133)

⁴¹⁵ „Už dnes jsem jeden střípek zved. // A na něm ryla smrt:“ (JN, s. 133)

nebo noční modlitba) a poukaz k říši zvířecích predátorů. Téma ztráty lidskosti vygraduje v závěru básně v působivých obrazech:

„Lidé živí, jednou bez hrobů,
které by jen hrůzou zarůstaly,
místo tváře vlčí podobu – [...]
lidé temní, temnější než běs,
z noci vlků po paměti táhnou
vlastním mrchovištěm bez nebes –“ (JN, s. 136).

Působivé obrazy básně reflektují hluboký regres vývoje lidského rodu. Jedním z projevů hominizace je přece uctivé nakládání se zemřelými, jejich pohřbívání. Tyto verše tak zpochybňují názor na postupující pokrok lidstva. Lidské směřování již není spěním k cíli. Chybí transcendentní perspektiva („bez nebes“) i perspektiva přirozeného plynutí lidského života nesoucí s sebou paměť rodu („bez hrobů“). Tento stav světa a lidí v něm je kladen do přímé souvislosti s událostmi druhé světové války. Na jiném místě je lidstvo nazýváno pokolením psím, které se pase na hrobech a „požářem Lidic hrubě líže / zdrcené domovy.“ (JN, s. 137) Hrob a domov tvoří pomyslnou osu civilizovaného světa a současně života konkrétního člověka v něm, obé je destruováno.

Báseň *Nokturno psů*, jejíž výchozí obraz opět propojuje odkaz na kulturu a sféru víry se zvířecí dimenzí člověka, explicitně pojmenovává degradaci lidského rodu: „zavýje to ve mně strašným vytím / lidství drceného bídou svou –“ (s. 149) V jednom konkrétním člověku je ohroženo lidství jako takové, přičemž se nejedná o ohrožení vnější. Domníváme se, že právě řečené koresponduje s proměnou vnímání uzavřených, ohrazených míst, jež ztrácejí vlastnost bezpečného prostoru.

V následující sbírce *Nesmírný krásný život* je pád lidského rodu na úroveň zvířat provázen melancholickými obrazy černého úplňku studní, čímž je evokováno šílenství. Ocitáme se v situaci převrácené perspektivy (nahore a dole). V jádru některých obrazů nacházíme vodní živel. Voda je zde pro naplnění živočišné potřeby pít:

„A na svět jeho padá tma
z černého úplňku všech studní,
jež vyhloubil pro svou žízeň,
a truchlící u pozemských vod,
k nimž mezi zvířaty už po věky se tlačí
a jenom lidským slovem odpadá
od chlemtajících stád.“ (NKŽ, s. 57)

Bída člověka a degradace jeho lidství souvisejí s porušením vnějšího rámce jeho bytí: znehodnocení se týká času i prostoru.⁴¹⁶ Svět a lidské pokolení v něm jsou vydáni smrti a utrpení, které spravedlivě i nespravedlivě zasahuje bohaté spolu s chudými. V bezmoci se jedni obracejí k nebi, druzí se naopak přimykají k zemi, ale počínání jedněch i druhých je stejně marné. (srov. JN, s. 140–141) Polarita mezi bohatými a chudými je tak oslabována či popírána, což nepřímo zpochybňuje smysl tragických událostí. Verše tak ztvárňují zánik známého světa, ovšem bez nadějně perspektivy známé z *Jobovy noci*.

Tematizací bídy člověka, ponížení jeho lidství, se Hrubín ocitá v blízkosti *La Saletty* a *Znamení moci* Jana Zahradníčka, ale kupříkladu též *Potopy* Františka Halase. U Halase i Hrubína se toto téma pojí s tematizací materiální chudoby. U Hrubína můžeme pozorovat postupné přesouvání akcentu z materiální chudoby na poměrně obecně formulovanou chudobu duchovní, pro jejíž vyjádření jsou užívány obrazy s kulturním či obecně antropologickým pozadím. Ve zmíněné Halasově sbírce jsou různé podoby chudoby tematizovány současně, chudoba materiální zdá se odrážet bídu lidství. Kromě obecně kulturně zakotvených obrazů nacházíme též takové, které vyrůstají z konkrétní reality („Prasata kšeftů“⁴¹⁷).

2.4.3.2 Touha po harmonizaci

Hrubínovo očekávání světa nového, lepšího, v němž konečně zavládne spravedlnost a tolik toužená harmonie, je nabouráváno. Do popředí se dostává vědomí hrůzy a bolesti, které zachvacují svět propadající se do chaosu. Pro Hrubínovy verše je příznačné, že se úzkosti snaží čelit nadějí. Dříve jsme tuto tendenci nazvali harmonizací, jež měla zmírňovat úzkost z otevřeného prostoru. Nyní se zdá, že je pocit ohrožení vystupňován až na samu mez únosnosti, a proto je autorem kladen jako protiváha motiv dítěte, který se stává symbolem naděje.⁴¹⁸ Avšak zmínka o Herodovi čtenáři připomíná, že tato naděje má daleko k neproblematické jistotě. Dříve důležité rodinné a rodové vazby si svůj význam podržují stále, nicméně čím dál zřetelněji je akcentována skutečnost již rovněž známá z dřívějších

⁴¹⁶ „Mluvíme šepem k čtyřem stěnám, / které už shořely. / A mlčíme-li, úzko je nám, / že tamti slyšeli. // Už dávno, dávno nejsme v čase – / a v dusném bezčasi / na hrobech se tu léta pase / to pokolení psí. // Ukryto za zkřivené kříže, ... Je hanba hvězdám, hanba světu! / Než smrt bych přiznala, / raději k zešílení kvetu, / já, země zoufalá.“ (JN, s. 137–138).

⁴¹⁷ Halas, František: *Potopa*, s. 11.

⁴¹⁸ „Vidím, jak se prudce žene / čas i kolem mne, / když ty střechy olověné / dítě nadzvedne.“ (JN, s. 142)

veršů, že souvisení rodu je z podstatné části vztahem živých k mrtvým.⁴¹⁹ Odhalují se tak meze možnosti harmonizovat.

Interiér ztrácí významy bezpečí, útulku, intimity, stává se prostorem ohrožení, toposem vězení (proto jsou střechy i nebe těžké jako olovo; srov. JN, s. 142, 145). Únik z této pasti se nachází ve zrození nové země. Z toho, co bylo o nové zemi v *Jobově noci* a podmínkách jejího vzniku řečeno, vyplývá, že se jedná o proces nikoli příjemný: „ve vichru, jenž stromy kácí, / střechy z domů rve“ (JN, s. 169). Novou zemi si musí lidé zasloužit svým utrpením, a toto utrpení je vyjadřováno obrazy nespoutané živelnosti destrující jistoty člověka.

Znovu se nabízí srovnání se Zahradníčkovými básněmi, v nichž je též ztvárněn rozpad bezpečí interiéru a problematizována intimita vnitřního místa. Vnitřní místo je spojováno s proviněním. Porušení jeho uzavřenosti vinu odhaluje.⁴²⁰ Může nás překvapit, že i u Zahradníčka čteme vizi nové země, byť se jedná o ojedinělý motiv. A také v tomto případě je nová země výsledkem nějakého úsilí:

„neb více než potopy a více než ocel krutá
nohy dětské jak nohy apoštolů
tvář země hnětou
k podobě nové, po níž se stýská všem.“⁴²¹

V přísném slova smyslu se ovšem nejedná o novou zemi, nýbrž pouze o zemi omlazenou, obnovenou skrze budoucí generace. V zásadě je topos země u Zahradníčka věrný určujícím konstantám jeho poezie, jimiž jsou rodové souvislosti, a především křesťanská víra, a navíc zmínku o potopě a kruté oceli lze číst coby polemiku s Hrubínovou *Jobovou nocí*.

Naproti tomu u Hrubína je topos rodné země radikálně proměněn. Zásadně přehodnocen byl již v *Jobově noci*. Země ve fikčním světě veršů přestala být útočištěm. Zatímco dříve byla zlem ohrožována a trpěla spolu s člověkem, nyní zlo proměnilo zem i člověka. (srov. JN, s. 135–6) Země byla zdrojem a záštitou života, nyní je spojena se smrtí, kterou tají pod svými květy.⁴²² Toto pojetí je vzdálené konceptu země v Zahradníčkově *Roušce Veroničině*.⁴²³

⁴¹⁹ Srov. Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977, s. 144–147.

⁴²⁰ Srov. Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 23.

⁴²¹ Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 32.

⁴²² „Než smrt bych přiznala, / raději k zešílení kvetu, / já, země zoufalá.“ (JN, s. 138)

⁴²³ „– Utíkající sami před sebou neutečete / utíkající před láskou vracíte se / o zbědování své moudřejší / abyste později či dřív / v andělském šatě krajin svých utrmácených / našli zapřenou podobu ráje / a radovali se s oráči / modlitbou dělnickou / synovství božího se doprošující“ (Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 40.

Hovoříme-li o toposu země u Hrubína, musíme zmínit její žíznění po krvi lidí (srov. JN, s. 153), tedy jednu z určujících charakteristik „nové země“ z *Jobovy noci*. Také v dalších sbírkách se rozlišuje stará a nová země. Stará země je prohlášena za mrtvou (srov. JN, s. 161), nová je nadějí. Jde o zemi spravedlnosti bez transcendentních konotací, což implikuje, že se týká výhradně právě žijících lidí, nikoli těch, kteří již zemřeli. Umírající se může do nové země dostat jen skrze své potomky. Nová země není zemí míru, vždyť se rodí z války, je to sestra kovu, který zabíjí (srov. JN, s. 166). Již mnoho válek mělo potenciál tuto zemi zrodit, ovšem zatím k tomu nikdy nedošlo. V této válce poslední, kterou symbolizuje hořící nebe, se očekávání příchodu nové země objevuje znovu. (srov. JN, s. 165–172).

Zánik světa je v Hrubínových verších provázený všeobecným porušením, které je vyjádřeno také skrze obrazy vína a chleba, čímž verše tohoto období navazují na verše období předcházejících. Člověku je nyní odepřeno víno a chléb (srov. JN, s. 158–160) symbolizující Boží požehnání. Ve starozákonní době bylo výrazem Boží přízně to, že člověk mohl pít víno svého vinohradu a jíst chléb z obilí, které vypěstoval. Situace, o níž hovoří Hrubínovy verše sbírky *Řeka nezapomnění*, je právě opačná, neboť chudí: „Aby umírali hladu, / sijí obilí, / zakládají vinohrady, / aby žíznil.“ (JN, s. 171) Odepření plodů vlastní práce však není důsledkem selhání chudých, ale, můžeme říci, v Ježíšově duchu, předstupněm lepšího života, v němž bude chudoba nahrazena hojností. Rozdíl je v tom, kam je onen lepší život situován, zda do nebe, nebo již a pouze na zemi.

Měníci se pohled na svět ve sbírce *Nesmírný krásný život* postřehli již Hrubínovi současníci. Proměnu verše reflektoval v dopise Jan Zahradníček: „Nechals být rýmování a přesného strofování, v kterých jsi dovedl dělat takové kousky, a vsadils všechno na slovo samo, nezdobené a tvrdé. [...] Neřekl bys nic, co nevidíš a nehmatáš, je to tak neliterární. Tvá obraznost se nikdy nedovede zastavit v polovině cesty, jdeš vždycky až na konec [...] jsi z těch básníků, kterým se říká kosmičtí, jak jsem se kdesi dočetl.“⁴²⁴ Na pozadí Zahradníčkových slov si můžeme připomenout napětí mezi různými významovými složkami v Hrubínově rané tvorbě.

Z dopisu přítele Emanuela Frynty je patrné, že si čtenáři uvědomovali Hrubínovu hodnotovou proměnu: „Hlavně to, že můžeš být klidný, velmi spokojený, a naprosto se neohlížet na to, nebude-li některému fanatikovi vhod ten nebo onen verš; pro básnické hodnoty ji bude musit nadšeně přijmout každý, kdo chce na básníkovi poezii. A ten, kdo Tě

⁴²⁴ Z dopisu J. Zahradníčka F. Hrubínovi 5. 12. 1947 (Wiendl, Jan a Wiendllová, Zdena: *Ve znamení „jadis“... Pistorius a Olšanská, Příbram, 2018, s. 140*)

bude chtít kárat proto, že se Tvé názory tu a tam nekryjí s názory jeho, jeho skupinky nebo kolegia, ten nemá ani právo poezii číst, natož ji soudit.“⁴²⁵

V Hrubínově sbírce je tíha dějin vyjádřena zcela explicitně, a stává se dokonce jednou z dominant. Symbolem zla zasahujícího svět je již nyní svržení atomových bomb na japonská města. Proměnu emblematicky vystihuje obraz slunce: zatímco nad domovem lyrického subjektu svítilo slunce „bezmála mírové“, „nad Hirošimou, Nagasaki / slunce se škvařilo a páchlo.“ (NKŽ, s. 21) Z citovaných veršů se může zdát, že se svět rozdělil na dvě části, na sféru domova, jež je v pořádku, a na část druhou, poničenou. Není tomu tak. Děj daleko na východě totiž, jak lze dovodit z jiných míst knihy, dopadá na všechny, neboť je symptomem proměny světa. Tato transformace se však již nepodílí na tvorbě nové země *Jobovy noci*, v níž lidé utvářeli nový svět svým úsilím i pomocí techniky. Nyní verše přinášejí deziluzivní pohled na lidské snažení a možnosti technického pokroku. Přímo problematizována je snaha nastolit spravedlnost lidskými silami. Zatímco *Jobova noc* tematizovala proměnu axiologie spojenou s opuštěním křesťanství (tedy změnu harmonizační strategie), právě pojednávané verše svědčí o proměně ještě dramatičtější, komplexnější, neboť přesahující axiologický rozměr. Nově je totiž zpochybněna možnost harmonizovat. Vrcholným příkladem tohoto posunu bude sbírka *Hirošima: moc nad světem*, která dříve patřila Hospodinu, vzal do svých rukou člověk. Připomeňme si onen obraz hromu z *Jobovy noci*, kdy se z přírodního jevu stal symptom lidské techniky. Jakkoli se člověk ujal vlády nad světem a k nepoznání jej proměnil – tak totiž rozumíme obrazu země kluzké naftou a olejem (srov. s. 22–23) – paradoxně se svět lidské kontrole vymyká a důsledky jeho ovládnutí dopadají zpětně též na člověka a mění jej. Dosah proměny je působivě vyjádřen tím, že zatímco ve starém světě toužili lidé po životě, nyní je jejich metou, mnohdy nedosažitelnou, přirozená smrt.⁴²⁶

Tematizací destrukce známého světa se Hrubínovy verše blíží knihám Jana Zahradníčka, *La Saletta* a *Znamení moci*. Země je v těchto sbírkách uchopena globálněji: jako planeta, jejíž odvěký řád byl však porušen (otáčí se nepřirozeně rychle, již ráno se stmívá atd.).⁴²⁷ Ale navzdory nesporné intenzitě ztvárněného poničení a porušení nemizí křesťanský smysl dění:

„Všechno hlasování

⁴²⁵ Z dopisu E. Frynty F. Hrubínovi 12. 8. 1947. (Málková, Iva: *Adresát František Hrubín*. Host, Brno, 2010, s. 175)

⁴²⁶ K podobnému poznání dospívá Theodor W. Adorno ve své knize *Minima moralia*, kde píše, že žijeme ve světě, v němž se již dávno musíme obávat horších věcí, než je přirozená smrt. (Srov. Adorno, Theodor W.: *Minima moralia*. Academia, Praha, 2009, s. 40.)

⁴²⁷ Srov. Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 81, 92.

děje se dosud mezi Kristem a Barabášem
a už napřed je postaráno
o výsledek týž

Ukřižuj! Ukřižuj!⁴²⁸

Podobných příkladů můžeme najít velké množství.

U Hrubína je situace jiná. Nenapravitelné porušení řádu světa způsobuje ve struktuře sbírek napětí, které se promítá i do harmonizačních motivů. Harmonizace se děje skrze motivy související se zemí, s milostnou láskou k ženě a s motivem života. Společným aspektem, který se v souvislosti s těmito obrazy často vyskytuje, je tisknutí se, držení, pevné sevření. Lyrický subjekt prosí zemi: „Nepuť mne“ (NKŽ, s. 62). Pevné objetí nacházíme i ve verších milostných: „Tak tiskli jsme se k sobě, / dvě křídla složená“ (NKŽ, s. 40). Podobné tisknutí se týká i života: „tisknu se k tobě, živote, a čekám.“ (NKŽ, s. 52) Lze je vnímat jako reakci na rozpad vnějších jistot a záštit člověka, jako projev gradujícího znejistění. Když Adorno píše o štěstí, říká, že je nemůže člověk mít, nýbrž může být v něm. Toto „bytí ve štěstí“ přitom chápe jako být štěstím obejmuto, což evokuje bezpečí, které zakouší dítě v matce.⁴²⁹ Podobně byla jistota v dřívějších verších hledána „uvnitř“. Nyní se ohrožení vystupňovalo natolik, že ono ukrytí se „uvnitř“, v pocitu bezpečí, jak o něm píše Adorno, již není možné. Lyrický subjekt Hrubínových veršů reaguje místy až vyhrocenou touhou po bezpečí, jíž vyjadřují právě slova o tisknutí a objímání, která v sobě nesou významový odstín vnějškovosti a unikání.

V Hrubínových verších můžeme pozorovat místy až zoufalou snahu udržet harmonizační potenciál toposu země, přičemž ona touha po udržení je patrná na úrovni subjektu díla (v oné křečovitosti) a také u lyrického subjektu (v tematizaci onoho pevného svírání). Lyrický subjekt žádá od země záruku, že jej nepustí a touto zárukou se má stát rodová kontinuita. (Srov. NKŽ, s. 63) Podobně rozporováno a ohroženo je téma života. Přichází vědomí, že život je v nebezpečí, ať už je člověk odvážný či bázlivý. Přejít od křesťanské inspirace k blízkosti komunistickým idejím se projevilo mimo jiné v tom, že směřování života jedince i kolektivu (např. národního, třídního atd.) převzal do svých rukou člověk. Verše nyní dosvědčují, že lidská autonomie je pouze iluzorní a rozhodování individua nemá patřičnou váhu. Ovšem rozpad křesťanského rámce světa trvá, takže tato lidská slabost není vyvažována vědomím transcendentního řádu, jímž by se řídil svět i lidský život. Na toto místo byla dosazena síla lidské tvořivosti, jíž se však dění vymklo z rukou.

⁴²⁸ Tamtéž, s. 126.

⁴²⁹ Srov. Adorno, Theodor W.: *Minima moralia*. Academia, Praha, 2009, s. 111.

Motivu tisknutí se k druhému lze rozumět jako krajní reakci na ohrožení, které překročilo všechny hranice, prolomilo všechny obranné valy a dosahuje již přímo k lyrickému subjektu. Tak jsou také milostné motivy užívány jako dočasný únik, záchrana v blízkosti milované osoby. (srov. NKŽ, s. 29–31)

Porušenost vstupuje do básní nejen skrze válečné utrpení, nýbrž také v podobě melancholického nahlížení na ztrátu: mládí a dětství (srov. NKŽ, s. 13–14), skrze reflexi pomíjivosti lidského citu (srov. NKŽ, s. 37–39), a také na uplývání lidského života:

„v dlani vážím
jablko mlhy, nakousnuté
světlem plynovým
až k jádru nevěstčímu,
druhou ruku zahřívá mi chlív
rodného dvora.“ (NKŽ, s. 54)

Jablko odkazuje k biblickému podání o prvním hříchu člověka. Jeho obraz je založen na smyslovém vjemu (mlha osvětlená lampou). Slova o „nevěstčím jádru“ pak zdůrazní biblické souvislosti: téma provinění. Spolu s ním je přítomen obraz naděje (chlív rodného dvora), který poukazuje ke sféře domova a k novozákonnímu líčení narození spasitele v betlémském chlívě. Vazba na novozákonní vyprávění je naznačena jen velmi jemně. Zmiňován je „chlív rodného dvora“, nicméně domníváme se, že vzhledem k předchozím a také k budoucím Hrubínovým veršům lze i tuto souvislost uvést.

Sbíрку *Nesmírný krásný život* uzavírá rozsáhlejší báseň, pojmenovaná *Za hvězdné noci*, která představuje vizi rozlétnutí se vzhůru do noční tmy plné hvězd. Vize je uvozena vzpomínkou na dřívější přitažlivost hvězdné noci, která zbavovala člověka zemské tíže. Ona tehdejší cesta k hvězdnému nebi je překvapivě označena jako padání:

„my v celých městech, v celých frontách tam
padali za těch třaskajících nocí.

Co zbylo v sítu padání,
tím víc se přimklo k zemi Bědě.“ (NKŽ, s. 62)

Citovaná slova zachycují závrať oné cesty k nebi, ovšem také její problematičnost. Ta se do textu dostává skrze obraz pádu a také prostřednictvím obrazu ztráty. Obraz pádu, pádu hvězdy známe z *Jobovy noci*, souvisí však také s pádem atomové bomby ze sbírky *Hirošima*. Pro právě interpretovanou báseň je podstatný moment převrácené perspektivy. Cesta vzhůru takto pozbývá významu povznesení se, do hvězdné oblohy se padá. Tím se dostáváme k obrazu ztráty, jehož konotace jsou vesměs pozitivní: pozornost je zaměřena na to, „co

zbylo“. Nejde tedy o melancholický pohled na ztrátu, ale dochází k reflexi lidského selhání a jeho následků.

Obraz pádu i obraz ztráty implikují další postup lyrického subjektu. Ten s vědomím chybného kroku a jeho následků reaguje přimknutím se k zemi. O tom, že topos země již není schopen plnit harmonizační funkci, svědčí již dourčení substantivem „Běda“, ale také ona zjevná křečovitost příklonu k zemi. Ta je ztvárněna skrze obrazy fyzického držení a prosby o ně.⁴³⁰ Záštitu v zemi je lyrickému subjektu podmínkou obrácení se k hvězdnému nebi: „Pak teprve smím se rozhlédnout. // A odrazím se do nesmírné noci ...“ (NKŽ, s. 63) Lyrický mluvčí z výšky vidí zpusťování země, to je však vyváženo poukazem k harmonizačnímu toposu rodové vazby (rodné teplo) a ke stejnému funkci plnící křesťanské inspiraci (hvězda nad Betlémem). Od pohledu dolů směřuje lyrický subjekt svou pozornost k prostoru hvězdného nebe:

„Nade mnou chladný prostor Neboží
a strašný náboj nelidského ticha,
hrom mezihvězda – hmota, jež je sama,
po vložce tvého tepla netoužíc.“ (NKŽ, s. 64)

Citovaná strofa popírá předešle zmíněné harmonizační toposy. Neboť nebe je prostorem bez Boha i bez člověka, jeho prázdnotu vystihuje obraz hromu, který však není spojen ani s Božím zjevením, ani s lidským úsilím podmanit si svět (viz náš výklad *Jobovy noci*). Zatímco poukaz ke sféře křesťanské víry je poměrně evidentní, odkaz na materialistické pojetí světa je snad méně nápadný. Nacházíme ho právě v obrazu hmoty, která je sama, nepotřebuje člověka a nijak mu nepomůže. Podmanění světa člověkem, kteréžto bylo dříve tematizováno obrazy, v jejichž jádru jsme odhalili impulz z knihy proroka Izajáše, a v jejich historii text svatého Augustina, je nyní vnímáno negativně. Řešením však není ani důvěra v Boha. Lyrický subjekt konstatuje selhání obou koncepcí. Na prázdné místo nemá co dosadit.

Tuto reflexi doplňuje opětovná zmínka poukazující na nejistotu záštity hledané v zemi.⁴³¹ Lyrický mluvčí však stále vnímá zemi jako protiváhu oněm ideálům a idejím, k nimž se toužil povznést, a jejichž selhání ve funkci harmonizátora fikčního světa verše reflektují: „na křídla má, jež vytlačím / v bolestné touze ze svých lidských ramen, / polož ty kopce žulové. // A drž mne, země! Drž mne, jak tu zpívám,“ (NKŽ, s. 64). Ve ztvárnění tématu země vystupují nyní do popředí fyzické aspekty, které propojuje pozitivně vyznívající motiv tíže.

⁴³⁰ „Do trávy kladu čelo úzkostné, / do hlíny z blízka hledě, / a prsty visím na nejkřehčích stéblech. / Slyš, země, prosbu mou: / – Nepust' mne“ (NKŽ, s. 62).

⁴³¹ „A když už bys mi, země, pod nohama / proběhnout měla jako malá myš“ (NKŽ, s. 64).

V pojednávané sbírce se nicméně setkáme také s harmonizujícími obrazy, které nejsou bezprostředně problematizovány. Tak kupříkladu čteme verše, v nichž se lidé přimykají k slunci, jehož žár není děsivý, ale hřejivý. (srov. NKŽ, s. 34) Tematizována je také poezie, která se stává možným únikem z tíživosti situace. V básni *Noc s Verlainem* čteme o tom, jak se daří lyrickému subjektu, který se ukrývá před náletem, vymanit ze svého ohrožení:

„Dunění v dálce. Zatímco se domy
na prach rozpadaly,
stoupal a zvedal klenutí
slavičí katedrály,
bělostný měsíc Verlainův,
vysoký, svobodný a tichý –

navěky mír.“ (NKŽ, s. 16)

Harmonizace se však již neděje systémově, ale pouze epizodicky. Těžiště Hrubínova vývoje spatřujeme naproti tomu ve verších tematizujících proměnu fikčního světa, která spočívá v nemožnosti harmonizovat motivy přinášející úzkost.

2.4.4 Hirošima

Poslední sbírka tohoto Hrubínova tvůrčího období, *Hirošima*, bývá kladena do souvislosti s básnickými výboji Skupiny 42, a to jednak při porovnání poetik a jednak pro zaměření na všednodennost v tematické rovině.⁴³² Struktura sbírky je pečlivě komponovaná. Čtenáře na první pohled upoutá provázanost jednotlivých oddílů, přičemž jejich název je klíčem k interpretaci: Prolog, Předznamenání, Právě to padá, Za časů Hirošimy, Stále to ještě padá, Epilog. Strofické uspořádání kontrastuje s absencí rýmu, tendencí k prozaizaci a fragmentarizaci. Jak kompozice sbírky, tak potlačování poetického charakteru jazyka přispívají k možnostem básnického ztvárnění přelomového okamžiku dějin (svržení atomové bomby) a k výpovědi o podobě světa po této katastrofě. V tomto smyslu se sbírka odlišuje od předchozích Hrubínových děl. Novost básnického vyjádření v *Hirošimě* zdůraznil ve svém dopise básníkovi již Josef Strnadel: „děkuju Ti pěkně za Hirošimu. [...] Verše jsem všechny znal, víš, že se mi některé moc líbily, jsou hodně jiné, než jaké jsi psával dřív (nejen formálně).

⁴³² Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 II*. Academia, Praha, 2007, s. 182.

Někdo možná bude v nich něco vykládat jinak (anebo správně) a jsem zvědav, jak se bude na to reagovat. Na tom Ti ale nemusí vůbec záležet.“⁴³³

Oficiální reakcí na Hrubínovu sbírku bylo zpočátku mlčení, což je dle Málkové u básníka, jehož tvorba byla vždy hojně recenzována, dobově příznačné. Badatelka zmiňuje recenzi Jaroslava Janů a otevřený dopis Jiřího Hájka,⁴³⁴ v němž mladý kritik *Hirošimu* odsoudil (autorovi vyčítal subjektivismus, dílo poměřoval kritériem jeho užitečnosti pro aktuální společenské dění, chybí mu aktivizace k boji proti jaderné hrozbě).⁴³⁵ Ve svém *Listu Františku Hrubínovi O právu básníků na smutek* z léta roku 1949 Hrubínovi vytýká, že nálady, které vyslovil, jsou tytéž, jež by rádi rozšířili noví dědicové německého fašismu, ale též američtí diplomaté, zbrojaři či bankéři. Málková proto píše o ostrakizaci básníka. Paradoxně to byl o šestnáct let později právě Jiří Hájek, kdo uspořádal výbor z Hrubínovy poezie s názvem *Hirošima*.⁴³⁶

Z dnešního odstupu se dobové výtky mohou jevit jako málo srozumitelné. Připomeňme proto emblematickou socialistické kultury padesátých let, kterou zanalyzoval Vladimír Macura. Začneme spojením představy ráje s obrazem slunce, jehož vypovídací hodnota byla v Hrubínově poezii proměněna událostí atomového výbuchu. Dále lze uvést skutečnost, že v rámci onoho šťastného věku existuje zlo již jen jako vnější element, přičemž Hrubín vidí vazbu mezi událostí v dalekém Japonsku a nitrem každého jednotlivce. Nejen tedy, že vnější čin vztahuje k neuchopitelnosti vnitřního světa člověka, ale také zlo spáchané na vzdáleném konci světa vztahuje k realitám své vlasti. Dále lze v kontextu socialistické emblematicky poukázat na důraz na provázanost lidí, ti jsou propojeni soucitem a zájmem. Hrubín proti tomu nachází implicitní vazbu mezi lidmi v podílu na tragice moderního světa, přičemž tento podíl nelze na první pohled odvodit z jejich životů. Dalším podstatným rysem a požadavkem na literaturu po roce 1948 byla radostná nálada, což lze chápat jako předem známou odpověď na otázku ohledně „práva na smutek“.⁴³⁷

Ve verších sbírek *Chléb s ocelí*, *Jobova noc* atd. jsme vyzorovali Hrubínovo přiblížení se komunistické ideologii. Nejednalo se ovšem o program. Axiologické směřování jeho díla bylo určováno vnitřním pohybem autorského vývoje. Sbíрка *Hirošima* je toho rovněž důkazem. Vyrůstá z Hrubínova otřesu vyvolaného událostí jaderného výbuchu. Název zničeného japonského města se objevuje i v pozdějších dílech coby symbol trvalého porušení

⁴³³ Dopis Josefa Strnadela F. Hrubínovi ze 17. 11. 1948. (Málková, Iva: *Adresát František Hrubín*. Host, Brno, 2010, s. 145.)

⁴³⁴ Srov. Málková, Iva: *František Hrubín z archivních fondů*. Host, Brno, 2011, s. 131.

⁴³⁵ Srov. Janouše, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 II*. Academia, Praha, 2007, s. 182.

⁴³⁶ Srov. Málková, Iva: *František Hrubín z archivních fondů*. Host, Brno, 2011, s. 131–137.

⁴³⁷ Srov. Macura, Vladimír: *Šťastný věk*. Academia, Praha, 2008, s. 20, 30, 31.

světa, jehož dějiny se dělí na před dopadem a po dopadu atomové bomby. Jak čteme např. v *Láskách*, jsou i vzpomínky na období, jež předcházelo této události, ovlivněny vědomím změněného světa.⁴³⁸ V *Romanci pro křídlovku* pak verše: „už dnes je mne víc o město, jež se octne / jen na vteřinu a samo v nitru slunce / a vyjde s ňadry upálenými, bez klína“⁴³⁹ rovněž dokládají nejen vědomí předělu, ale také ovlivnění minulosti. Sbírka *Hirošima* proto dělí básníkovu dílo: je mezníkem nabízejícím nový úhel pohledu na dřívější tvorbu a současně klade nové základy pro další autorský vývoj.

Sbírka vyjadřuje poznání destrukčních možností člověka technického věku a hrozby zničení života jako takového. Základní impuls celé knihy shrnuje Prolog ironizující přínos atomové výbušniny, která převrátila poměr mezi námahou vynaloženou na zničení a rozsahem zničení (srov. s. 195). Hned v úvodní části básně Právě to padá čteme: „výjevy člověčiny dotažené / vteřinou pohromy / až před první verš Geneze“ (s. 197). Verše situují fikční svět do okamžiku nového počátku, podobného tomu, jímž vrcholí básnická skladba *Jobova noc*, v níž pohroma války umožnila vznik nové země. Následuje přesné určení času (6. srpna 1945, 1 hodina a 15 minut letního času), ve kterém se odehrává několik dějství: žena počíná dítě, pozdní chodec se vrací domů a rozsvěcuje světlo, čímž vlastně poukazuje ke klíčovému ději, jenž zasahuje vše ostatní:

„V tu chvíli na Dalekém východě
je ráno, krásné ráno, osm hodin
a patnáct minut (japonského času). ...
tam v tu chvíli
právě to padá na Hirošimu“ (s. 199–200).

Důrazu položenému na přesné časové i místní určení lze rozumět jako autorské potřebě tento mezník zachytit.

Hrubínovo trauma všešlé z jaderného útoku na japonská města není nijak výjimečné. Jan Patočka píše v eseji *Války 20. století a 20. století jako válka*: „Mluvílo se po jistou dobu o komplexu Hirošimy – nebylo to nic než akutní shrnutí válečné zkušenosti, zkušenosti fronty, v spektakulární intenzitě ničivého konce světa.“⁴⁴⁰ Ve fikčním světě Hrubínových veršů neevokuje hirošimská tragédie konec světa, nýbrž zásadní změnu v oné nové právě zrozené zemi: hranici, která je podobná události z knihy Genesis (hřích Adama a Evy). Novou zemi, s nadějí vyhlíženou a zrozenou skrze nesmírné oběti, tak vlastně stihl osud země první.

⁴³⁸Srov. Hrubín, František: *Lásky*. Československý spisovatel, Praha, 1967, s. 169.

⁴³⁹Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010, s. 292.

⁴⁴⁰Patočka, Jan: *Kacířské eseje o filosofii dějin*. OIKOYMENH, Praha 2007, s. 115.

Harmonie, jež měla být nastolena, byla definitivně zpochybněna. V oddílu *Stále to ještě padá* čteme o důsledcích tragédie:

„A od té chvíle všemi těmi, kteří
zbyli tu po ní – tedy také mnou –
ať vědí nebo nevědí,
ať chtějí nebo nechtějí,
stále to ještě padá, stále ještě“ (s. 223)

Vina zasahuje každého bez ohledu na jeho vědomý postoj, na jeho vůli. Nyní se Hrubínovo pojetí provinění významně přibližuje biblickému konceptu dědičné viny a nejedná se přitom o shodu jedinou. Hřích prvních lidí poškodil jejich vztah k Bohu, k sobě samému, k druhým lidem i k ostatnímu stvoření. Podobnou destrukci vztahů způsobilo i hirošimské neštěstí: „trvalý pád, i holou skutečnost / úkonů, myslí srdcí našich / do jiné skutečnosti vychyluje, / lidi a věci nutí, aby našli / navzájem k sobě poměr obludný / a přitom tak pravdivý a pevný“ (s. 224–225). Jak dokládají citovaná slova, není akcentována vina samotná, ale proměna světa, kterou přinesla a jíž můžeme pojmenovat jako porušení.

Ačkoli je přesně uváděn čas a prostor výbuchu, i jméno města, které bylo zasaženo, není přímo ukázáno na viníka. Vina či přesněji její důsledky jsou přitom vztaženy na všechny, což je princip z biblického podání hříchu prvních lidí, jehož důsledky zasáhly veškeré potomky vzešlé z Adama a Evy. Současně lze tuto všelidskou účast na vině vnímat jako součást dobového obratu ke kolektivismu – ten byl dle historika Jana Tesaře jedním z typických rysů umění na počátku i na konci druhé světové války.⁴⁴¹ U Hrubína jej známe především z básní sbírky *Chléb s ocelí* a z *Jobovy noci*, jejichž verše tematizovaly záchranu přinášenou kolektivu a odsuzovaly subjektivismus v umělecké tvorbě. Tragickým vyvrcholením tohoto důrazu je dopad důsledků hirošimské tragédie na všechny. Současně je ovšem třeba uvést, že v *Hirošimě* dochází k posunu od kolektivu pojímaného jako jednohlasý celek (všichni jsou tu polnicí, ...) ke kolektivu jako seskupení konkrétních lidí s konkrétními osudy, které však pojí jeden úděl, čímž se Hrubín v určitém ohledu přibližuje Holanovým *Rudoarmějcům*. Proto mohl Jiří Hájek vytknout Hrubínově *Hirošimě* subjektivismus.

Nuanci mezi proviněním samotným a jeho následky nám pomůže lépe pochopit srovnání s verši Jana Zahradníčka, které tematizují hřích, na němž má podíl každý člověk. Zahradníčkovu pojetí je zcela ovlivněno křesťanskou vírou.⁴⁴² Na rozdíl od Hrubína zůstává zřetelněji vydělena pozice lyrického subjektu, jeho jedinečnost:

⁴⁴¹ Srov. Tesař, Jan: *Traktát o „záchraně národa“*. Triáda, Praha, 2006, s. 167–168.

⁴⁴² Tímto slovem poukazujeme na křesťanské pojetí společenství, které lze doložit též ze Zahradníčkových veršů, kdy jsou lidé vnímáni ve vztahu ke Kristu. Křesťané jsou jediným Kristovým

„Každý z nich bude ukřižován...
Teď ale hledí na mne
hvězdná lidnatost oblohy ozářené se upírá na mne
co tomu říkám
Všechny cesty se sbíhají u mých nohou“.⁴⁴³

Citát pochází z *La Saletty*, kde je pohled upřen na lidstvo, od něhož je i není lyrický subjekt oddělen: společně se všemi nese díl viny, ovšem vyčleňuje jej právě reflexe situace a schopnost pojmenovat dění. Jeho slova jsou stylizována do prorockých slov starozákonních postav, které rovněž, ač členy izraelské pospolitosti, byly díky svému poslání mnohdy vyděleny ze společnosti. Podobně je vztah subjektu a společenství v souvislosti s otázkou viny tematizován v pozdějších Kostohryzových verších, jejichž lyrický subjekt deklaruje svou příslušnost k lidem, ovšem z jeho slov je patrný důraz na identitu subjektu. Uvědomění si viny navíc zakládá určitou distanci mezi „já“ lyrického subjektu a oslovovaným „vy“.⁴⁴⁴

V *Hirošimě* je ono „já“ upozaděno, stává se součástí kolektivu. Důraz na spoluúčast lidí se může jevit jako společný rys poezie Hrubínovy na straně jedné a Zahradníčkovy a Kostohryzovy na straně druhé. Srovnání však ukazuje na odlišnosti, které jsou dány též různými ideovými východisky zmíněných básníků. Rozdíl je také v typu podání. Zatímco Zahradníčkovy i Kostohryzovy verše jsou inspirovány prorockými texty ze Starého zákona, pro Hrubínovu *Hirošimu* je podstatná vazba na vyprávění o prvním hříchu lidí z knihy Genesis. Zatímco Zahradníčkovy a Kostohryzovy texty tematizují vinu, která jim slouží jako prostředek k pochopení tragických válečných událostí, situaci Hrubínovy poezie daleko přesněji než pojem vina vystihuje pojem proměna, transformace. V centru Hrubínovy pozornosti nestojí vina samotná se svými morálními konsekvencemi, nýbrž proměna světa, která je daným činem vyvolána.

Hrubínovo pojetí atomového výbuchu v Japonsku coby přelomové události se blíží pojetí Karla Jaspersa, které známe z jeho knihy *Atomová bomba a budoucnost lidstva*. Filosof hned v úvodu píše, že atomová bomba vytvořila novou situaci, která je dána právě účinností výbušniny ohrožující poprvé v dějinách existenci lidstva jako celku. Jaspers pojednává téma existence atomové bomby ve veliké šíři politických, dějinných i filosofických souvislostí.⁴⁴⁵ Naproti tomu Hrubínovi se celá problematika zhušťuje v ústřední obraz jaderného výbuchu v Hirošimě. Právě v této události spatřuje mezník, pro jehož vystižení užívá též aluzí na knihu

tělem. (Srov. Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 113.)

⁴⁴³ Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 102.

⁴⁴⁴ Srov. Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 75–79.

⁴⁴⁵ Srov. Jaspers, Karl: *Atomová bomba a budoucnost lidstva*. Academia, Praha, 2016, s. 21–29.

Genesis. Dle jejího vyprávění totiž počínají hříchem dějiny lidstva. Adamův poklesek přitom nelze vnímat pouze jako vnější úkon neposlušnosti. Podstatnější je vnitřní postoj člověka, který se chce postavit na místo Boha a rozhodovat o dobru a zlu, s čímž souvisí také odmítnutí závislosti na Bohu. Hřešící člověk žálí na Boží nadřazenost (Srov. Gn 3,4–5). Roztržka s Bohem je iniciována člověkem a je bezprostředně následována rozsudkem svědomí, který předchází trestu: lidé se před Bohem ukrývají. (Srov. Gn 3,8) Tři počáteční kapitoly knihy Genesis pochopitelně nelze považovat za historii v přísném slova smyslu, ale podobně je nelze hodnotit jako pouhý mýtus. Historickou dimenzí onoho vyprávění je vědomí o počátku lidského rodu a také o tom, že existovalo prvotní překročení Božího zákona, které výrazně determinovalo následný život lidstva. Domníváme se, že posledně řečené osvětluje biblické aluze v Hrubínově *Hirošimě*. Na základě uvedeného rozlišení si lze povšimnout, že zatímco *Jobova noc* tematizuje počátek nové země, pro fikční svět *Hirošimy* je určující zcela konkrétní negativní událost, která zásadním způsobem ovlivní existenci celého lidstva i každého jednotlivého člověka. Když hovoříme o schématu dědičné viny, poukážeme vlastně k historické vrstvě biblického vyprávění. U Hrubína je toto schéma zasazeno do odlišného kontextu, pojednáno skrze jiné obrazy, než jaké nám klade před oči starozákonní text. Hrubínovy texty totiž zcela eliminují onu symbolickou rovinu vyjadřující teologické významy. Zde je však třeba doplnit, že ve Starém zákoně samotném, přesněji v jeho nejmladší vrstvě, nacházíme pouze náznaky pojetí, že jsou Adamovým selháním zasaženi všichni. Explicitní nauku o dědičné vině shledáváme až v Novém zákoně v rámci Pavlova učení o ospravedlnění nikoli skutky, ale vírou v Ježíše Krista. Současní teologové hovoří o prvotním hříchu jako o „hříchu světa“, jenž je předáván coby všeobecný rámec a projevuje se jako všeobecně scestný způsob života. Roztržka s Bohem vede také k rozkolu mezi lidmi, což je patrné i v samotném starozákonním příběhu, v němž Adam obviňuje Evu a distancuje se od ní. Hřích, který stojí na samém počátku dějin lidstva je neustále přítomný v historii Izraele, jak o ní čteme v dalších v knihách Starého zákona. Popis rajske zahrady z První knihy Mojžíšovy se nesnaží podat zprávu geografického charakteru, ale vystihuje stav mysli či duše, jež je v harmonii s Bohem, sebou samým, s druhými lidmi a také se vším stvořením. Hřích tuto původní harmonii ruší.⁴⁴⁶

Hrubínovy verše se konceptem dědičného hříchu osobitým způsobem inspirují. Děje se to formou navazování na jeho schéma, kdy sled událostí přesazují do jiného axiologického rámce. Můžeme však upozorovat též shodu sémantickou, která současně upozorňuje na

⁴⁴⁶ Srov. Pospíšil, Ctirad Václav: *I řekl Bůh (Trinitární teologie stvoření)*. Karolinum, Praha, 2019, s. 254–266. a srov. de Fiores, Stefano a Goffi, Tullo: *Slovník spirituality*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 1999, s. 302–324.

vazbu ke dřívějším básnickým dílům. Na mysli máme zmiňovaný hřích: touhu po bohorovnosti. V předešlých etapách tvorby Hrubín sledoval lidskou snahu o ovládnutí světa, čímž byla překročena míra. Dělo se tak skrze básnické obrazy, v jejichž jádru jsme rozpoznali text z knihy proroka Izajáše, jenž vyjadřoval všemoc Hospodina a bezmoc člověka, který není sto „na vahách zvážit hory“... V meziválečné sbírce *Země po polednách* je reflektováno překročení Izajášem jmenovaných a Hrubínem tematizovaných lidských mezí, podobně jako v *Zemi Sudičce*, vydané za války, v níž se překročení hranice lidské nemohoucnosti vzhledem k všemoci Boží odehrává na pozadí vzpoury Nerudových *Písní kosmických*. Nyní se fikční svět Hrubínovy sbírky vrací k situaci, která zapříčinila zmiňovanou disharmonii – k dědičné vině. Na rozdíl od dřívějších veršů ji však aplikuje pouze v její historické dimenzi, tedy jako určité schéma zbavené teologických obsahů, neboť usiluje o pojmenování situace proměny světa.

Připomeňme zásadní transformaci, již přinesla skladba *Jobova noc*, která usiluje o nastolení spravedlivého poměru mezi lidmi a přináší úlevu především chudým. Zde je změna poměrů výsledkem lidské aktivity. Právě řečené můžeme doložit na motivu hromu, který svou znepokojivostí odkazoval k neovládatelnému přírodnímu dění a nevyzpytatelnému Božímu konání, ovšem postupně byl vztažen k člověku a jím vytvořené technice. Člověk Izajášem vytčené hranice překročil a osoboval si právo uspořádat svět i společnost. V *Jobově noci* je uvedené vnímáno pozitivně. O vyvrcholení dané tendence svědčí sbírka *Hirošima*, v níž je však svržení atomové bomby selháním člověka, z čehož plyne deziluze z víry v techniku a schopnost lidstva řídit svět spravedlivě. Situace překročení mezí je výchozí situací „rajské nevinnosti“. V ní však záhy nastane událost svržení bomby, která ve schématu daném biblickým vyprávěním stojí na místě dědičného hříchu.

Do podobných souvislostí klade existenci jaderných zbraní též Karl Jaspers, když píše, že druhá světová válka se odehrávala mimo to, co je lidsky pochopitelné. Jejím důsledkem byla ztráta důstojnosti člověka. Proces, který dle filosofa začal technizací války překračující jakoukoli míru, dosahuje vynalezením atomové bomby svého cíle.⁴⁴⁷ *Jobova noc*, ale též další verše vydané po skončení druhé světové války se pokoušely vyložit bezprecedentní hrůzy s válkou spojené prizmatem nastolení nové spravedlnosti pro chudé a utiskované. Jinými slovy usilovaly nalézt v onom chaosu, o němž píše Jaspers, nějaký smysl. Jaspers, ale též námi již citovaný Jan Patočka, poukázali na to, že moderní války vyvrcholily použitím jaderných zbraní, a to nám pomůže pochopit Hrubínovu *Hirošimu* i její místo v celku básnických poválečných knih.

⁴⁴⁷ Srov. Jaspers, Karl: *Atomová bomba a budoucnost lidstva*. Academia, Praha, 2016, s. 97.

Svět Hrubínovy *Hirošimy* svržením atomové bomby zasahuje nový dědičný hřích, jinými slovy jaderný výbuch je novým přelomovým okamžikem nevratně proměňujícím člověka i celý svět. V tomto aspektu se Hrubínovy verše, přes motivické shody, odlišují od básní katolických autorů, například Zahradníčka či Kostohryze (zde je však třeba mít na paměti, že verše, na které odkazujeme, vznikly až s větším časovým odstupem od hirošimské události), kteří vnímají onu tragédii v souvislosti s dějinami lidstva, na jejichž počátku stojí pád Adama a Evy. Nepovažují ji za novou kvalitu, ale zařazují ji do výčtu podobně tragických událostí napříč dějinami.⁴⁴⁸ Hrubínovy verše se konceptem dědičného hříchu inspirovaly zcela odlišným způsobem. Vztahují se pouze k jeho historické dimenzi a vytrhují jej z jeho axiologických souvislostí. Tak jej užívají ke ztvárnění bezprecedentní proměny světa, ke zdůraznění přelomového charakteru události.

V rámci inspirace konceptem dědičného hříchu lze pochopit i důraz na událost samotnou, s čímž souvisí akcentace času i prostoru události. V daném aspektu můžeme také poukázat na odlišný charakter Hrubínovy *Hirošimy* a Zahradníčkovy *La Saletty* a *Znamení moci*. Všem třem knihám je společný určitý apokalyptismus. Hrubínovy verše podávají svědectví o pádu člověka a lidstva, o nevratném porušení světa. Zahradníčkova poezie také dosvědčuje negativní proměnu světa, ovšem vnímá ji jako čas před katastrofou, která se teprve blíží, a kterou chápe v rámci křesťanského pojetí v souvislosti s dědičnou vinou, ale také s Kristovou vykupitelskou obětí.

Zaměříme se nyní na důsledky, které zmiňované neštěstí, podobno biblické předloze dědičného hříchu, u Hrubína přineslo. Patrný jsou v každé z básní oddílu *Za časů Hirošimy*, který je umístěn mezi oba již pojednané oddíly sbírky, a jemuž lze proto rozumět jako ilustraci oněch důsledků. Hned v několika básních je kupříkladu ztvárněn rozkol mezi matkou a dítětem, radikální porušení jejich vztahu. V básni *Bystrozraká* se zase setkáváme s hrůzou člověka z toho, že je viděn. Může nám připomenout strach Adama a Evy, kteří se poté, co zhřešili, skryli před Hospodinem (srov. Gn 3, 8).⁴⁴⁹ Tato aluze je však opět oproštěna od původního axiologického rámce. Příznačně se strach z toho být viděn Bohem proměnil do neurčité úzkosti, že skrýt se už nelze a před vnějšími pohledy nelze uchránit ani vlastní nitro.

⁴⁴⁸ „Všeho bylo namále / jako v Ninive, jako v Hirošimě“ (Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 118). „Zapomeň! Snadno se řekne; já nemohu věřte: / plameny inkvizic házejí do snů mých popel, / Bastily čím dál tím pevnější na stráži stojí, / plynové komory, kremační ohnivá pece - / [...] A nad jedním japonským městem / dávno už starobou zešedl bláhový pomník,“ (Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 78.)

⁴⁴⁹ „Děti si hrají na schovávanou, / v pokoji, v kuchyni a všude. ... Je na něj pořád vidět ze všech stran, / z půlnocí, z lokálů a ze stok. / Oloupává se dosud z člověčího. / Je pod tím bezostyšně psí?“ (s. 207).

Vidíme, že pokroucenost světa je v některých případech ztvárněna skrze biblické obrazy, které však slouží jako podklad pro vyslovení vize odlišné od původního poselství. Například v básni *Nebe* se nabízí pohled na zedníky: „které najal Pán / protějších činžáků“ (s. 208). Tento obraz odkazuje k evangelnímu podobenství o pánu, který chodí v různou denní dobu najímat dělníky a když večer dojde na vyplácení, odmění všechny stejně bez ohledu na to, že někteří pracovali celý den a jiní jen hodinu. (Srov. Mt 20, 1–16) Podobenství hovoří o Božím království; závěrečné poselství v odpovědi hospodáře reptajícím dělníkům shrnuje: „Já chci tomu poslednímu dát jako tobě“. V Hrubínově básni však zedníky pozoruje opilec ležící hlavou do silnice. On evangelní naději postrádá, jeho nikdo nenajme. Zaznívá zde u Hrubína dosud nevídaná hořkost a beznaděj, verše totiž navazují na předchozí Hrubínovu báseň vyrůstající rovněž ze vztahu k tomuto novozákonnímu podobenství.

V příslušné kapitole jsme zmiňovali, že ve verších publikovaných v období druhé světové války se nacházely obrazy vystihující nesamozřejmost básníkovy příklonu ke křesťanství (obraz kajícího lotra, obraz vinaře odměňujícího stejně všechny dělníky). Oba obrazy spojovalo poselství naděje, že nikdy není pozdě dát se na cestu záchranu. V básni *Nebe* z knihy *Hirošima*, v níž se vyskytují konotace k novozákonnímu textu, se relativizuje naděje na sociální spravedlnost, čímž graduje vědomí bezvýchodnosti situace.

Podobně bezútešně vyznívá konfrontace biblického obrazu se situací zachycenou v básni, jež zpracovává námět kriminální novinové historky o nalezení mrtvolky novorozeněte zabaleného nelidskou matkou do vánočního papíru: „To ukáplu jen trochu / betlémské vlasatice“ (s. 214). Události Vánoc, ještě nedávno vyvažující zlo, nyní ztrácejí radostnou atmosféru, neboť jediné dítě, které je v souvislosti s nimi zmíněno, je dítě mrtvé, zabitě vlastní matkou. Tato báseň je vybudována na podobném principu profanizace a negace evangelního obrazu jako předešle interpretovaná báseň *Nebe*. Profanizace vede k tomu, že je vánoční výjev připomenutý zcela explicitně „betlémskou vlasaticí“ (srov. s. 214) zasazen do časoprostoru moderního světa. Negován je tím, že matka, která měla dle evangelního podání přinést své dítě jako Boží dar světu (význam daru je evokován vánočním balícím papírem), veškerou naději zhatila zabitím svého potomka. Báseň tak primárně sděluje rozklad základních lidských vztahů a sekundárně, skrze významy pramenící z historie daného obrazu (biblický kontext spolu s kontextem dřívější Hrubínovy tvorby), hovoří také o ztrátě naděje.

Porušení v pohirošimském čase zasáhlo též další dříve harmonizující témata: milostnou lásku (srov. s. 216) i přátelství. Ve snaze přiblížit se k druhému člověk ubližuje (srov. s. 220). Vidíme tedy, že jsou poznamenány mezilidské vztahy ve všech možných podobách (mateřství, partnerství, pracovní vztahy). Celý oddíl končí básní, která shrnuje lidské počínání: „sotva přeje dunění / válečných koles, pod nová se ženou“ (s. 221). Dané verše svou

cyklickou vizí vyjadřují vystřízlivění z naděje na nový počátek a vybočují z akcentace jedinečnosti reflektované proměny. Může nás překvapit ono napětí mezi osobní rovinou nejbližších vztahů a tužeb a rovinou nadosobní, dokonce nadnárodní, kterou evokuje zmínka o válce. Obě roviny propojuje motiv pádu atomové bomby.

Upnutí pozornosti právě na padání bomby, a ne kupříkladu k žáru či záři, které se stanou symbolem Hirošimy v *Romanci pro křídlovku* (srov. s. 292), má své opodstatnění. Na rovině empirického autora je to vysvětlitelné postupným pronikáním informací o tom, jak atomový výbuch vypadá. V rovině fikčního světa je možno onen důraz na pád bomby chápat v souvislosti s přesným časovým určením jako orientaci na okamžik předělu, proměny světa. Ta nenastala výbuchem samotným, ale již svržením bomby. Akt svržení se stal novým dědičným hříchem ve smyslu mezníku v dějinách lidstva.

Pád znamená pohyb shora dolů, který určitým způsobem spojuje nebe se zemí, což se odráží v častém motivu hvězd, hvězdného nebe či vesmíru vůbec. V tomto ohledu nacházíme další vazbu mezi *Hirošimou* a *Jobovou nocí*. Na mysl máme několikrát se opakující verše z *Jobovy noci*: „...ty padající – hvězda padat má – / a pak je tma a pak je jenom tma...“ (s. 162), jež se pojí se zanikající starou zemí a také s jejím básníkem Jobem: „poslední hvězdo, svítíš-li mu, zhasni“ (s. 167). Zánik staré země i jejího pěvce je ztvárněn jako pád poslední hvězdy. Existenci nově zrozené země sociální spravedlnosti ukončí také pád, již ne hvězdy, ale bomby.

Napětí mezi perspektivou kosmickou a pozemskou je v *Hirošimě* nastoleno již v básni Právě to padá: „Chci na vás, hvězdy, zpívat oslavu / a zespod jiné výjevy se derou.“ (s. 197) Můžeme mu rozumět též jako polemice s Nerudovými *Písněmi kosmickými*, jimž byl vlastní optimismus ohledně lidských možností a poznání. Již ve válečných sbírkách se Hrubín vůči tomuto nerudovskému stanovisku vymezil, když reflektoval jistou distanci mezi subjektem a hvězdným světem, s nímž lyrický subjekt *Písní kosmických* navazoval rozhovor.⁴⁵⁰ Skrze aluze na text knihy proroka Izajáše Hrubínovy verše problematizovaly lidské „dobývání“ vesmíru, odhalování jeho tajemství. Situace, v níž se ocitá fikční svět *Hirošimy*, je situací překročení vytčených hranic, neboť člověk se doslova vydal všanc neohraničené nekonečnosti:

„stále to ještě padá, obzor svůj
rozpínáme až za vesmír, a přitom
pouště v nás nestačíme přehlédnout, [...]

⁴⁵⁰ Připomeňme již jednou citované Nerudovy verše: „Ach jaké je to blaho: poležet / zde na drnu poblíž boru, / a s zlatými dát se hvězdami / do šeptného rozhovoru!“ (Neruda, Jan: *Písně kosmické*. Československý spisovatel, Praha, 1979, s. 3.)

a přesto že je nesmírná
prázdnota prostoru a bez hranic,
stačí ji pojmout lidská hrud“ (s. 223–224).

Obraznosti citovaných veršů lépe porozumíme skrze vývoj motivů dálavy a neohrazeného volného prostoru. Otevřený volný prostor byl původně zdrojem obav a úzkosti, proto byl v dřívějších verších eliminován. Odvaha otevřít se mu byla spojena s debutem a s *Jobovou nocí*, s níž souvisela radikalizovaným úsilím o harmonizaci znepokojivých prožitků. V citovaných verších z *Hirošimy* je tato dálka vztažena k hvězdnému nebi a k lidskému nitru současně a je prezentována jako nepodmanitelná. Novinkou této sbírky je absence pokusu vyvážit tíseň, postihnout smysl událostí.

S obrazem pádu se setkáme i v dílech dalších autorů té doby. Zmínit můžeme Jana Zahradníčka, v jehož verších jej nacházíme na dvou místech. Jednak v souvislosti s křížem, před nímž lidé utíkají a který na ně přesto padá z důvodu „neodvratnosti pádu“.⁴⁵¹ Daná slova jsou součástí meditace lyrického subjektu nad stavem světa, nad jeho i vlastní neradostnou budoucností. Společným rysem dvou zmíněných míst ze Zahradníčkovy poezie je nevyhnutelnost a pasivní role lyrického subjektu. Jeho aktivitu vystihují slova: „já jsem odcházel nesa na ramenou to nesmírné břímě / odkrývající prázdno, za kterým čekal Bůh“.⁴⁵² Jasně se tak ukazuje distance lyrického mluvčího od tematizované viny. Jeho identita je určena vztahem k Bohu.

Motiv pádu nacházíme rovněž ve Vokolkově skladbě *Atlantis* pojednávající zánik dosavadního světa. Ústřední metafora Atlantidy, zmizelé pevniny, je rozvíjena skrze motiv ptáků, kteří krouží nad oceánem a v zoufalství, které můžeme za čtenými verši vycítit, se uchylují k radikálnímu kroku: „a někdy střemhlavým pádem se vrhá tam / kde šuměl zelený ráj a nyní hučí oceán“.⁴⁵³ V kontextu zániku známého světa je reflektována též role umění související s pádem:

„Kdo slyší ten svist zachytí okamžik pádu
Umění není než závrtné opojení
obráceným letem do převráceného nebe
než v uších zahvízdá pronikavý signál
zděšené duše v které se anděl neotvívá.“⁴⁵⁴

⁴⁵¹ Srov. Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 34, 69.

⁴⁵² Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990, s. 68–69.

⁴⁵³ Vokolek, Vladimír: *Ke komu mluvím dnes*. Atlantis, Brno, 1998, s. 10.

⁴⁵⁴ Tamtéž, s. 11.

Hrubínovy verše hovořící o pádu atomové bomby doslovně naplňují tuto Vokolkem postulovanou funkci umění. Se skladbou *Atlantis* je pojí také představa znepokojivé neohraňčenosti světa po onom radikálním přelomu. U Vokolka je vyjádřena skrze obraz nekonečného oceánu, u Hrubína prostřednictvím obrazu hvězdného nebe.

Ani Hrubínova *Hirošima* však nadějnou perspektivu zcela nepostrádá. Lze dovodit, že podobně jako lidstvo po hříchu očekávalo s nadějí příchod Mesiáše⁴⁵⁵ přinášejícího vysvobození z děsivých důsledků viny, i Hrubínovy verše nachází podobnou formu naděje: početí nového života, k němuž dochází v podstatě přímo v okamžiku katastrofy: „Ona v tu chvíli počala.“ (s. 199) Jedná se však o naději skrytou, postřehnutelnou především zpětně z perspektivy budoucích Hrubínových knih.

Celá sbírka končí Epilogem obsahujícím jedinou báseň s názvem Ó tenkrát, která se celkovému vyznění sbírky mírně vymyká. Nová země v *Jobově noci* přinášela spravedlnost teď a tady, odmítla transcendentní dimenzi. Tato země nové nevinnosti byla ovšem, jak se ukázalo ve sbírce *Hirošima*, zasažena hříchem, což vedlo k novému prúniku zla a bezpráví. Transcendence se opět vrací do hry skrze Epilog,⁴⁵⁶ jemuž je možno rozumět jako obnovení zápasu mezi starou a novou zemí, ale i tak, že se ona nová země opět stala zemí starou, porušenou. Vize osvobození je však spojena se smrtí a v souvislosti s tím ztrácí konkrétně vytčené pozemské rysy (konec hladovění, uznání důstojnosti lidské práce atd.). Návrat určitých eschatologických kontur zase zpětně přibližuje Hrubínovy verše křesťanskému hledisku, jež bylo dříve právě pro svou eschatologičnost ve jménu okamžitého nastolení spravedlnosti odmítnuto.

Přítomnost naděje a otevření se transcenci pozoroval též Hrubínův přítel Emanuel Frynta. *Hirošimu* interpretoval jako vyslovení toho, co se vskutku týkalo všech.⁴⁵⁷ Na jiném místě píše: „Jsou to opravdu básně tohoto času, těchto měsíců a dní. Je v nich hrůza, úzkost je v nich, ale pořád jsou před ostatními (tím myslím Kainary, Koláře atd.) o veliký kus vpředu, totiž o naději. A právě toto je Tvé, právě tím jsi rázem dál, třeba to zní divně: jsi dál o svou minulost, o *Nesmírný krásný život* a o Boha, jehož účast je v poezii nezbytná, ať už ve formě jakékoli; prostě transcendentno, z jehož absence udělali tamti módu a na němž vystavěli svou poetiku, je u Tebe přítomno v poetice ještě novější.“⁴⁵⁸ Zatímco citovaný Strnadel vyzdvihl novost veršů, Frynta vnímá kontinuitu Hrubínova díla, jeho směřování.

⁴⁵⁵ „Hle, dívka počne a porodí syna“ (Iz 7, 14).

⁴⁵⁶ „Slyším, jak starý svět se rozpadá.“ (s. 227)

⁴⁵⁷ Srov. Dopis E. Frynty F. Hrubínovi z počátku r. 1948. (Srov. Málková, Iva: *Adresát František Hrubín*. Host, Brno, 2010, s. 178)

⁴⁵⁸ Srov. Dopis E. Frynty F. Hrubínovi z 25. 4. 1948. (Srov. Málková, Iva: *Adresát František Hrubín*. Host, Brno, 2010, s. 185)

Pravdu mají oba současně. Pro nás je dále zajímavé, že Frynta hovoří o stále přítomné náboženské inspiraci, byť je značně modifikována.

2.4.5 Proměny tvorby Františka Hrubína

V knihách Františka Hrubína publikovaných v letech 1945–1948 můžeme pozorovat dvojí transformaci. První spočívá v nahrazení křesťanské inspirace impulzem socialistických ideálů. Hrubín ovšem nikdy nepsal budovatelskou poezii. Přiblížení se její emblematické bylo dáno dynamikou autorského vývoje, který dále pokračoval až k přelomové sbírce: k *Hirošimě*.

Pro charakter Hrubínovy poezie je příznačné, že nebyl sváděn „boj“ o to, je-li možné uchovat křesťanství jako perspektivu vnímání skutečnosti. Na rozdíl od jiných básníků, kteří tematizovali pochybnosti i důvody odmítnutí víry, u Hrubína nacházíme, byť pouze z počátku, snahu o spojení křesťanství a ideologie komunistů (na mysli máme motiv Rudoarmějců doby nástroje Boží vůle z básně Stalingrad). V kontrastu s tím se ovšem axiologická proměna sama stala ústředním tématem. *Jobova noc* nás uvádí do okamžiku přechodu, jehož radikalita neposkytuje prostor pro vyjadřování pochybností či reflexi procesu proměny smýšlení. Onu transformaci lze vnímat jako krajní možnou podobu úsilí o harmonizování úzkosti a nejistoty, kterou přinášejí témata související s dobovým děním. *Jobova noc* byla vypjatým pokusem o novou harmonii v situaci, kdy se svět proměnil tak zásadně, že dřívější nástroje harmonizace selhaly. Harmonizace se již neděla prostřednictvím básnické struktury, jak tomu bylo dříve (např. uzavírání nezměrného prostoru prostřednictvím genitivních metafor, téma domova, ...), nýbrž skrze axiologii. Můžeme tak porozumět tomu, proč Hrubín, počítaný do té doby k autorům katolickým, začal psát verše blízké marxisticko-leninské ideologii.

O vypjatosti harmonizačního úsilí svědčí obraznost sbírek po *Jobově noci* následujících (na mysli máme především motiv držení, tisknutí se, který sémanticky ovlivňuje motivy nesoucí význam bezpečí, popřípadě úniku před ohrožením: lyrický subjekt se tiskne k milence, k zemi atd.).

Druhou velkou proměnou se stává selhání tvůrčího úsilí o harmonii. Autorský subjekt tuto proměnu reflektuje, ale nemůže ji ovlivnit. Sbíрка *Hirošima* přináší novou kvalitu v tom smyslu, že svědčí o situaci, kdy harmonizovat nelze.

Vědomí zla a porušenosti světa je spojeno s deziluzí, jež byla společným rysem básníků, kteří po druhé světové válce utvářeli svou tvorbu tak, aby sloužila nové společnosti.⁴⁵⁹ V dopise příteli Janu Zahradníčkovi reflektuje toto vystřízlivění sám Hrubín,

⁴⁵⁹ Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 I*. Academia, Praha, 2007, s. 131.

když píše: „[...] při té příležitosti mi proběhla hlavou má plytká Jobova noc. Je to tak dávno, co mne to opojilo, a tak dávno, co mne skutečnost zklamala!“⁴⁶⁰ Jak se ukázalo při interpretaci *Hirošimy*, nešlo pouze o vystřízlivění z nadějí vkládaných po válce do marxisticko-leninské ideologie jakožto konkrétního nástroje harmonizující vize světa, ale o zpochybnění možnosti harmonizovat úzkostné stavy subjektu.

Na Hrubínovo básnické dílo z poválečných let se lze dívat také prizmatem srovnání s verši jeho někdejšího souputníka Jana Zahradníčka. V dílech obou autorů totiž v dané době došlo k vyhocení již dříve přítomných tendencí, což vedlo k tomu, že se od sebe vzdálili. Domníváme se však, že příčiny onoho rozchodu je třeba hledat hlouběji než jen poukázáním na ideologické rámce, k nimž se vztahovali. Historik Jan Tesař totiž z hlediska své profese dělí umělce na dva typy. K prvnímu z nich řadí autory, jejichž poetika je poměrně neměnná, zatímco ke druhému typu přiřazuje ty, kteří jsou dobovými vlivy ovlivněni ve velké míře.⁴⁶¹ Poezie Jana Zahradníčka spadá do kategorie první. Vojvodík s Wiendlem dokonce považují Zahradníčka za výjimečný příklad nekompromisnosti prostý jakékoli úlitby době a politické situaci. Smyslem básnictví v Zahradníčkově pojetí je estetická svoboda neustálého vytváření a přetváření forem. Poezie má dle něj moc obnovit či dokonce zachránit heterogenitu skutečnosti světa.⁴⁶² Naproti tomu je František Hrubín básníkem, na jehož vývoji lze přesně ilustrovat vývoj kultury v daném období. Je tedy příkladem druhé Tesařem vyčleněné kategorie.

Ukáže se to již při srovnání dosavadního vývoje Hrubínovy poezie s obecnými rysy doby. Oživení katolicismu je dle Tesaře jedním z typických specifíků kulturního vývoje v raných letech okupace. V literatuře se tato tendence projevila užíváním biblické obraznosti, kdy křesťanské motivy nacházíme též v dílech autorů nekatolických. Významné obrody se dočkal pochopitelně především náboženský život. V katolictví se spojovalo češství s odporem k německému ateismu. Návrat ke křesťanství souvisel také se selháním racionalistického systému demokracie v Evropě.⁴⁶³ Jakkoli je Hrubínův příklon ke křesťanské víře vysvětlitelný jednak okolnostmi jeho osudu (např. velký význam přátelských vazeb), tak vnitřními dispozicemi fikčního světa (především harmonizační úsilí), je třeba jej vnímat také na pozadí dobového kontextu. Poezie Jana Zahradníčka sice koresponduje s touto celkovou tendencí, ovšem křesťanská víra je její skutečnou na proměnách dobových nálad nezávislou osou. U něj

⁴⁶⁰ Hrubínův dopis z 9. 1. 1948, Wiendl, Jan a Windlová, Zdena: „*Ve znamení jadis...*“. Pisotorius a Olšanská, Příbram, 2018, s. 144.

⁴⁶¹ Srov. Tesař, Jan: *Traktát o „záchráně národa“*. Triáda, Praha, 2006, s. 165.

⁴⁶² Srov. Vojvodík, Josef a Wiendl, Jan: *Jan Zahradníček (Poezie a skutečnost existence)*. Institut pro studium literatury, Praha, 2018, s. 14, 18.

⁴⁶³ Srov. Tesař, Jan: *Traktát o „záchráně národa“*. Triáda, Praha, 2006, s. 182–187.

nejde o vnějškově podmíněný příklon k motivickým okruhům souvisejícím s křesťanstvím. Další vývoj Hrubínovy poezie odrážel dobové nálady mnohem výrazněji, než tomu bylo v případě poezie Jana Zahradníčka, která se s postupem času ocitala spíše v opozici právě tím, že zůstala věrna svým dřívějším východiskům.

2.5 Verše z padesátých a šedesátých let

Po vydání přelomové knihy *Hirošima* se Hrubín na několik let odmlčel. Svůj básnický talent v této době věnoval literatuře pro děti a mládež.⁴⁶⁴ Důvody, proč několik let nevydal žádnou básnickou knihu určenou dospělému čtenáři, tkvěly v kulturním dění: veřejná ostrakizace Hrubína otevřeným dopisem Jiřího Hájka⁴⁶⁵ a celková atmosféra doby politických procesů. K tomu je však třeba vzít v úvahu též novost *Hirošimy* vzhledem k dosavadní autorově tvorbě. Na literární scénu se František Hrubín vrátil v roce 1956, kdy publikoval sbírku *Můj zpěv* (1956). Rok po ní vychází skladba *Proměna* (1957). Na začátku šedesátých let následuje kniha *Až do konce lásky* (1961) a dále verše napsané po smrti Františka Halase: *Svit hvězdy umřelé* (1967). Do této námi vyčleněné etapy patří také skladba *Romance pro křídlovku* (1962). Vzhledem k různému charakteru jmenovaných knih jsme kapitolu rozdělili na část zaměřenou především na obraznost spojenou s fenoménem melancholie, v jejímž rámci pojednáme Hrubínovu lyrickou tvorbu sbírek *Můj zpěv*, *Až do konce lásky* a *Svit hvězdy umřelé*; další část pojedná o skladbě *Proměna* a následovat bude podkapitola věnovaná *Romanci pro křídlovku*.

2.5.1 Melancholie

Nyní se zaměříme na lyriku sbírek *Můj zpěv* (1956) a *Až do konce lásky* (1961), více méně okrajově zapojíme do našich výkladů knihu *Svit hvězdy umřelé* (1967). Tato díla spojují nové ambivalence. Než však přiblížíme, oč se konkrétně jedná, zastavme se krátce u některých tvárných aspektů. Básně *Mého zpěvu* jsou psány volným veršem. Jak však uvedl

⁴⁶⁴ Srov. Janoušek, Pavel: *Dějiny české literatury 1945–1989 I*. Academia, Praha, 2007, s. 218.

⁴⁶⁵ Toto odsouzení zcela zapadá do naší interpretace klíčových knih *Jobova noc* a *Hirošima*. Současně je potřeba je vnímat, jak ostatně čteme i v *Dějínách české literatury 1945–1989* v kontextu proměny literárního kontextu v roce 1948. *Hirošima* sice přinášela dobově vítané téma, ovšem prezentované pocity musely být pro radikálního zastávce nového umění nepřijatelné. Jiří hájek útočil zejména na básníkův subjektivismus a též na tematickou rovinu cyklu. (Srov. Janoušek, Pavel: *Dějiny české literatury 1945–1989 I*. Academia, Praha, 2007, s. 182.)

Miroslav Červenka, jde o verš s nápadným daktylským spádem a rýmem, který je spíše než novátorským vykročením reminiscencí některých volných rytmů pozdního Březiny. Dále můžeme tento rytmus nalézt v některých pasážích z *Romance pro křídlovku*.⁴⁶⁶ Jak uvidíme dále, ohlížení se zpět není omezeno na rytmickou složku. Se sbírkou *Až do konce lásky* se poji odmítání písňovosti náležející přitom k Hrubínově básnické přirozenosti. Její verš tenduje k prozaizaci. S tím souvisí i otevření se dialogickému či přímo konfrontačnímu setkávání protikladů. Lyrický subjekt kupříkladu vstupuje do dialogu se sebou samým.⁴⁶⁷

Sbírka *Můj zpěv* následovala po u Hrubína dosud nevídané odmlice, která byla způsobena nejen vnějšími okolnostmi, z nichž jsme uváděli negativní přijetí sbírky *Hirošima*, nýbrž také okolnostmi vnitřního vývoje básnického světa, konkrétně otřesem, který pro něj právě jmenovaná kniha znamenala. Proměna fikčního světa, jak ji můžeme pozorovat v *Hirošimě*, je totiž nevratná, klade požadavek nového uchopení skutečnosti. Proto se ve sbírkách po *Hirošimě* následujících již nesetkáme s polaritou úzkostných motivů a úsilím po jejich harmonizování. Toto naše tvrzení na první pohled kontrastuje se závěry, které přináší II. díl *Dějiny české literatury 1945–1989*. Čteme zde, že přítomnost pochyb a stesku zapříčinily větší složitost, a především přesvědčivost prezentované harmonie.⁴⁶⁸ Při diferencovanějším pohledu ovšem nechápeme zmiňované tvrzení jako opak našich závěrů, nýbrž coby východisko nutného terminologického rozlišení: na straně jedné hovoříme o touze po harmonii projevující se harmonizací na různých úrovních struktury básnických textů, harmonizací, již jsme považovali za tendenci klíčovou pro autorovu poezii od sbírky *Krásná po chudobě* po *Hirošimu*, jež do dané řady již nepatří. Na druhé straně vnímáme, že v Hrubínově poezii vyvstala polarita nová: melancholie vs. život. Pozitivní perspektivu spojenou s pólem života lze nazývat též nadějí, a tak ji odlišit od jevu, který jsme dříve označovali slovem harmonie. Ačkoli si uvědomujeme určitý průnik sémantiky slov naděje a harmonie, jejich diferenciaci nám pomůže postřehnout novou kvalitu, odlišit ji od situace sbírek předcházejících.

Důležité je nicméně současně poukázat na aspekt kontinuity: na disharmonizačně působící obrazy spojené s melancholií je totiž možno pohlížet v souvislosti s pozbytím schopnosti harmonizovat, tedy v návaznosti na tematizovanou ztrátu scelujícího pozitivního pohledu na svět. Pochybnosti naproti tomu vzbuzuje tvrzení zmiňované příručky o větší uvěřitelnosti onoho pozitivního pólu. K této otázce se dostaneme později.

⁴⁶⁶ Srov. Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno, 2001, s. 170.

⁴⁶⁷ Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 III*. Academia, Praha, 2008, s. 179–188.

⁴⁶⁸ Srov. Janoušek, Pavel: *Dějiny české literatury 1945–1989 II*. Academia, Praha, 2007, s. 252.

Melancholie – negativní člen nové polarity – je Hrubínovi elementem znepokojujícím, což dokládá i zmínka v knize *Lásky*: „Poplatni království Saturnovu nebudeme už po probdělé noci vídat v jitřence klíčnici k novým láskám, ale hvězdu hanby.“⁴⁶⁹ Autor zde vystihl odlišnou dynamiku naděje a melancholie: zatímco pohled naděje směřuje do budoucna, melancholik se otáčí zpět, proto mu nová jitřenka neskýtá perspektivu obnovy, ale upomíná na minulé. Napětí pramenící z konfrontace pohledu vpřed a utkvění na minulém je pro pojednávané verše klíčové.

Fenomén melancholie má dlouhou historii. Prvně se melancholie dočkala reflexe v dílech antických myslitelů. Věnovali se jí dále též středověcí učenci. Pro současnou perspektivu moderního věku je zásadní pojetí z doby renesance.⁴⁷⁰ Vezmeme však v úvahu rovněž akcenty činěné v jiných obdobích (středověku, romantismu, moderny).⁴⁷¹ Ona již uváděná orientace na minulost se projevuje pro melancholiky typickým zaměřením na ztrátu. Melancholik totiž více než kdo jiný lpí na pozemském světě, přičemž současně nepřestává nahlížet jeho neúprosnou pomíjivost.⁴⁷²

V Hrubínových verších je napětí mezi melancholií a vitalitou života kladeno do nitra subjektu. Lyrický mluvčí hovoří o zoufalci ve svém těle, s nímž vede spor:

„Ale v tom boji mezi ním
a tím, kdo život chválí ve mně,
já budu soudcem, dokud smím
držet se, třeba zchromlý, země.“ (MZ s. 38–39)⁴⁷³

Citované verše nás upozorňují na posun ve fungování obrazu země, který byl dříve výrazným harmonizačním toposem. Útěšný potenciál toposu země je zcela vázán na vůli, sám o sobě sílu ztratil. Proto je také nová polarita Hrubínovy poezie situována do lidského nitra. Zatímco dříve narušovaly harmonii skutečnosti vnější (dějinné události a zvraty přinášející utrpení), nyní je protiváhou naděje melancholie. Poté, co byla v *Hirošimě* tematizována proměna světa, přičemž jedinec byl vnímán jako pevná součást kolektivu, otevírá se v *Mém zpěvu* pohled z perspektivy lyrického subjektu. Subjektivní hledisko vyjadřuje již samotný název knihy a místy je onen subjektivismus doveden do krajnosti, jíž je osamělost – opět odpradávná vyznačující melancholiky. (srov. MZ, s. 88–89).

⁴⁶⁹ Hrubín, František: *Lásky*. Československý spisovatel, Praha, 1967, s. 60.

⁴⁷⁰ Srov. Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013, s. 133.

⁴⁷¹ Tento přehled vychází z knihy: Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013.

⁴⁷² Srov. Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013, s. 85.

⁴⁷³ Takto odkazujeme na: Hrubín, František: *Můj zpěv*. Československý spisovatel, Praha, 1968.

Na lidské nitro se váže také s melancholií spojované specifické poznání. Je proto příznačné, že verše v podstatě netematizují vnější dějiny.⁴⁷⁴ Konkrétně je předmětem melancholického vhledu uvědomování si marnosti vzpomínání (srov. MZ, s. 53), omezenosti lidských možností a marnosti touhy po jejím překonání⁴⁷⁵. Důležité je poznání nemožnosti vyhnout se utrpení (srov. MZ, s. 38), které explicitně neguje alternativu úniku. Toto vědění vede k úzkosti. (srov. MZ, s. 56). Motiv melancholického poznání ovlivňuje obrazy, které rozvíjejí tematiku naděje a vitálního života. Projevuje se to kupříkladu uvědoměním si ohrožení potomstva. Motiv dětí je totiž spojen s významem budoucnosti, fyzického života, a tak se zastřešujícím obsahem naděje. Na jeho celkovém vyznění se však výrazně podílí též významový odstín ohroženosti: „[...] mám strach, / že jednou náhle vypučí / synku či dceři z mladých ramen / má křídla div ne na zabití.“ (MZ, s. 49). I vitální a radostné děti budou jednou konfrontovány s oním melancholickým poznáním. Melancholie se z uvedených veršů může jevit, jako nevyvratitelná sudba lidského pokolení. Poznání nahlodává též jistotu hledanou v přináležitosti k zemi, neboť útěsné chvíle kontaktu s ní jsou provázeny připomínkou, že země, jakkoli okouzlivá, jednou v sobě člověka zavře. (srov. MZ, s. 84) Podobně je princip života veleben s vědomím, že věčnou sudičkou světa je smrt. (srov. MZ, s. 92)

Poznání, byť nutně spojené s melancholií, však není odmítáno. Reflexivní verše sbírky *Až do konce lásky* jsou do značné míry nesené úsilím poznat vlastní lidství. Předmětem meditativního promyšlení je mimo jiné přicházející stáří (srov. s. 263). V určitých momentech nabývá reflexe podobu tvůrčí kritiky. Verše nekomentují jen Hrubínovu starší tvorbu, ale vztahují se též k dílům jiných autorů: k Ovidiovi či staročeské básni *Dřevo se listem odievá*. Jak části textů vlastních, tak úryvky z jiných děl jsou do textu sbírky zapojovány v podobě motta. Citáty z vlastních i cizích knih působí v textu kontrast a zneklidnění v poukazu k tématu lidského pokroku. Vzniklé intertextové napětí se podílí na vyjádření rozporuplnosti básnickovy současnosti, radikální proměny světa vzhledem k minulosti (ta je v textu reprezentovaná citací starých děl) i trvalosti určitých konstant, existence oblastí, jež se lidskému poznání a snahám o podmanění úspěšně vyhýbají.

Než se zaměříme na to, skrze jaké obrazy jsou téma melancholie a tematický komplex vitálního života ztvárněny, pokusme se načrtnout rysy básnickovy lyriky v padesátých letech. Situaci, do níž nás staví *Jobova noc* a následně *Hirošima*, jsme přirovnali k biblickému líčení

⁴⁷⁴ Zaměření na individualitu nacházíme již v renesančním pojetí melancholie. (Srov. Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013, s. 99.)

⁴⁷⁵ „Jaké to troufalé zoufalství: / po tisíci a po tisíci, / znovu a znovu / člověk dokazuje, že nemá křídla. / Komu?“ (MZ, s. 56)

stvoření světa a jeho narušení hříchem. V tomto kontextu není bez zajímavosti, že středověk vnímal melancholii coby následek prvotního hříchu.⁴⁷⁶ V případě Hrubínovy poezie s tím souvisí, že současného umělce k melancholii nepřivádí touha po výjimečnosti, což bylo typické pro renesanční chápání reprezentované především Marsiliem Ficinem. Moderní člověk je k ní doveden nedokonalostí reality: „Melancholie prostě na člověka *padá*, on jí naproti nejde.“⁴⁷⁷ Na pozadí právě řečeného si lze položit otázku po zdrojích melancholie. Pro melancholika je typické jednak to, že touží po ukotvení v řádu, a současně to, že jej nenalézá.⁴⁷⁸ Harmonie je proto v Hrubínových verších přítomna již jen ve svém „chybění“. Melancholii se autor rozhodl čelit tematickým komplexem vitality života.

Lyrický subjekt Hrubínovy poezie je proměnou světa k melancholii doveden. Ta se zdá dokonce být silou, jejíž působení na obraznost veršů se vymyká vůli básníka. Naproti tomu k naději spojované s opěvováním přirozeného života a lidské činorodosti se lyrický mluvčí hlásí velmi explicitně. Mnohé texty ukazují její přímou vazbu na vůli autorského subjektu. V jejím jménu totiž čelí odmítané melancholii. Kupříkladu pro melancholii typickou reflexi ztráty vyvažuje nadějným pohledem do budoucna:

„Nemám rád ztracenou zeleň třešní, [...] Mám rád tu zeleň, jež za hromovým přeletem ledů, zim – s kuráží a vesele završí, s jarem novým na mladých topolech vyráží.“ (MZ, s. 46)

Proti síle rašícího života, jíž lyrický subjekt přitakává, tak stojí ztracená zeleň třešní, na niž hledí životu vzdálený melancholik, jehož pohled utkvěl na něčem přechodném, co pominulo. Budoucnost je totiž melancholikům pomíjením.⁴⁷⁹ Melancholický pohled neakcentuje skutečnost dozrávání, která znamená též opuštění přechodné fáze ve jménu budoucích plodů, nýbrž vyzdvihne právě onu přechodnost, ustrne v ní. Můžeme shrnout, že fikční svět pojednávaných Hrubínových veršů je na reflexi ztráty a zanikání vystavěn.⁴⁸⁰ Stejně významné pro jeho utváření je však odmítnutí smířit se s pomíjením, snaha čelit mu. Děje se tak mimo jiné skrze pohled do budoucna, s čímž souvisí též motiv dětí.⁴⁸¹ Obraz dětí je v dějinách básnické tvorby Františka Hrubína nesmírně významný. Ve sbírkách tak odlišného

⁴⁷⁶ Srov. Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013, s. 76.

⁴⁷⁷ Tamtéž, s. 167.

⁴⁷⁸ Srov. Tamtéž, s. 102.

⁴⁷⁹ Srov. Tamtéž, s. 281–282.

⁴⁸⁰ „Je tady stále ono léto, / ty mimo nás je najít chceš, / a vzpomínkou se stále vracíš / tam, kde je nikdy nenajdeš. / Je opuštěna ona skála / u řeky, jež jí krajky tkala.“ (MZ, s. 53).

⁴⁸¹ „Podzim se chytá babím létem / i našich tvářích, vlasů, šál. / Pro teplo chodím ke svým dětem / a ty bys jenom vzpomínal.“ (MZ, s. 48).

vyznění, jako byl *Včelí plást* a *Hirošima*, nese význam naděje. Nyní je tento jeho obsah konkretizován ve smyslu vzdorování melancholii.

Melancholické uvíznutí v minulosti je Hrubínem vnímáno jako velké nebezpečí, které jde ruku v ruce s bláhovou (srov. MZ, s. 53) touhou člověka po tom, co jej přesahuje. Odmítána je též s melancholií se pojící nečinnost: „Mě nezvábíš! Já nechci ani jednu / propást z těch minut.“ (MZ, s. 65) Vzpomínání je vyvažováno, jak již bylo řečeno, motivem dětí: „Pro teplo chodím ke svým dětem, / ty jsou mi živým oním létem.“ (MZ, s. 48). Všimněme si souvislosti motivu dětí s obrazem tepla, který odkazuje nejen k létu, což je námět básně, ale též k fyzickému životu jako takovému. Aktivitou lyrického subjektu se čelí melancholické pasivitě.

Nyní věnujme pozornost některým typicky melancholickým obrazům. Mnohé z nich vyrůstají z konkrétního materiálního základu, jímž je voda (déšť, jezero, potopa). Dle Gastona Bachelarda je voda živlem melancholizujícím. Pojí se s ní sny o neblahém osudu a smrti. Ke každém z živelů se váže určitá možnost zániku. K vodě patří možnost naprostého rozpuštění, tedy velmi dokonalá forma konce. Příkladem může být rozpuštění krajiny v dešti.⁴⁸² V Hrubínově lyrice padesátých let se s obrazem deště setkáváme na mnoha místech. Příznačně jsou konfrontovány dva různé deště: černý déšť melancholie a vitální, oživující, přírodní déšť. Černý melancholický déšť souvisí s obrazem utopenců a také s podsvětními vodami (MZ, s. 80). Ústřední obraz tak vnáší do textu významy související se smrtí a zanikáním, ovšem ve specifickém melancholickém duchu. Voda totiž umožňuje nahlížet na smrt jako na živel.⁴⁸³ Opět lze připomenout určitou úzkost z neuchopitelnosti živelů, která se v různých podobách v Hrubínově díle vracela. I v jeho verších souvisí déšť se zánikem krajiny, ovšem nikoli tak, že by ji rozpíjel, smazával, ale skrze proměňující se obraznost vyrůstající z materiálu vody: Oslovovaná voda Hrubínových veršů hrozí záplavou. Proto se také na jiném místě hovoří o „dnu dešťů“ (srov. MZ, s. 133).

V cyklu *Z Jižních Čech* je proud melancholické obraznosti vázané na živel vody přerušen reflexí lyrického subjektu, která poukazuje na subjektivitu melancholie a zpochybňuje její sílu. (MZ, s. 80) Báseň pokračuje kontrastním obrazem vitálního deště, jenž je pojímán jako:

„prastarý dlouhý déšť [...]
starý déšť, déšť chlévů plných krav,
déšť, který roztáhne chvost duhy jako páv,
déšť, po němž užovky a kosy blýsknou z trav [...]

⁴⁸² Srov. Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Mladá fronta, Praha, 1997, s. 109–110.

⁴⁸³ Srov. Tamtéž, s. 111.

děšť, který odzvonit zná všemu malátnému“ (MZ s. 80–81).

Onen životodárný děšť je charakterizován jako prastarý, což je specifikováno jeho spojením s obrazy venkovské krajiny, ale též souvislostí s obrazem duhy, který má biblické konotace: Duha totiž ohlašovala novou smlouvu Hospodina s lidmi, jíž se Stvořitel zaručil, že lidstvo již nikdy nesmete z povrchu zemského potopou. (Srov. Gn 9, 1–17) „Básník“ aktivně vystupuje proti melancholii, zdůrazňuje nutnost bdělosti a činnosti. Cítí se totiž melancholií ohrožen: „Kdybychom jenom chvíli polevili, / čas by se navždy zavřel nad námi.“ (MZ, s. 66) Všimněme si opět materiálního základu obrazů melancholie a smrti, které se hrozí nad člověkem zavřít jako voda.

Také v básni *Děšť nad Chlumem* lze zmíněnou polaritu pozorovat. Živelně působící melancholická obraznost je lyrickým subjektem zpochybněna a nahrazena obrazy vitálního života. Podobně je tomu např. v básni *Děšť*, v níž po melancholických obrazech („děšť beze jména / jak z řeky vytažený sebevrah“, „bez konce smutný děšť“) následují obrazy založené na schopnosti vody přinášet očistu, (srov. MZ, s. 44) přičemž jak píše Bachelard, je čistota jednou ze základních kategorií valorizace.⁴⁸⁴ Pohled se tak posouvá ze subjektivního úhlu k objektivnějšímu.

Viděli jsme, že oba póly (melancholie i vitalita života) jsou v připomínaných básních tematizovány skrze obraznost vody. Obrazy vody se jeví jako jakási spodní vrstva, na níž teprve vyrůstají konkrétní motivy a témata, ať už melancholie či vitality. Současně lze pomocí Bachelardova postřehu ohledně toho, že voda láká též druhořadé básníky,⁴⁸⁵ podpořit čtenářův dojem o určité plochosti či vnějškovosti tematického komplexu vitálního života.

Na příkladech obraznosti vyrůstající z různých forem vodního živlu se ukázaly některé zásadní charakteristiky Hrubínovy lyriky padesátých let. V kontextu básní se mnohé obrazy vyjadřující melancholický pohled na svět zdají překračovat autorskou intenci, která se následně a s očividně menší uměleckou intenzitou snaží vůči melancholii vymezit. Tematický komplex nazvaný vitální život je kladen do popředí básníkem, ovšem místy příliš zjevně. Proto jsou dle našeho mínění nejpůsobivější melancholické obrazy, které se autorově vůli zdají vymykat. Ve svých lyrických básních dá Hrubín melancholii skutečný prostor až v *Černé denici*, kde potlačovaný potenciál melancholického pohledu doslova vyvře na povrch v obrazech šílenství.

⁴⁸⁴ Srov. Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Mladá fronta, Praha, 1997, s. 157.

⁴⁸⁵ „Fenomény vody ozářené jarním sluncem tak vedou ke vzniku běžných, snadných, vzletných metafor, jaké ožívují subalterní poezii. Zneužívají jich druhořadí básníci.“ (Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Mladá fronta, Praha, 1997, s. 29.)

Nyní si lze položit otázku po motivaci potlačování melancholie v 50. letech. Nabízí se zvážit vědomé přibližování se emblematické socialistické kultury: směřování do budoucna, tematizace dětí, mládí, radostných pocitů, aktivity pracujícího/tvořícího člověka.⁴⁸⁶ Současně je však možné, přičemž daná odpověď nevyklučuje tu předchozí, že se tak děje z nejnítěnějších umělcových pohnutek. Hrubínovu tvorbu od počátků vyznačovala reflexe živelné dimenze poezie spolu s obavou z ní a silnou touhou po harmonii. Básník došel k bolestnému poznání, že harmonie je provždy nemožná, ovšem *Můj zpěv a Až do konce lásky* lze do určité míry číst jako snahu toto poznání popřít. Daní však je oslabení umělecké intenzity.

Bylo by však redukcí vypořádat se s komplexem vitálního života poukazem na jeho vnějškovost, neboť navzdory řečenému přináší některé podnětné aspekty. Jedním z nich je důraz na celistvost člověka. Stav zachvácení melancholií u Hrubína mimo mnohé jiné vystihují tato slova: „ležím jak prázdné pouzdro bez houslí“ (s. 246), přičemž klíčovým sémantickým dourčením oné prázdnoty je bezúčelnost, zbytečnost. Podobnými charakteristikami vystihuje lyrický mluvčí posledních sbírek Jana Zahradníčka prostor vězení⁴⁸⁷ i životy vězňů uvnitř jeho zdí.⁴⁸⁸ Vypovídací hodnota těchto Zahradníčkových obrazů je, byť se nacházejí v odlišném motivickém kontextu, ekvivalentní. Prázdnotou se poukazuje na neužitečnost a zbytečnost, která byla spojována též s počínáním melancholiků. Proti této malátné nečinnosti melancholiků staví lyrický mluvčí Hrubínovy básně svou aktivitu. Postupně odmítá různé způsoby, jak se z melancholického zmrtnění vymanit, jak je překonat tvůrčím gestem: „Ve slovech však to není“, „není to v rondelu“, „vždyť to není v rytmu“, „v básni to není, v básni ne“ (s. 246–247). Po odmítnutí jednotlivých dílčích elementů poezie dochází lyrický mluvčí k poznání: „je to v člověku, je to v každém zdvihu, [...] v námaze, s níž dává tvar všemu, co mívá [...] je to v tom – život, jinde ne“ (s. 247). Melancholie je silou dezintegrující. Opravdovou protivahou melancholické dezintegraci lidského bytí i uměleckého úsilí je návrat k celistvosti člověka, k důrazu na kontinuitu jeho života a na komplexnost tvůrčího potenciálu.

Upřesnit, co míníme onou celistvostí, nám pomůže výklad Tomáše Špidlíka o fenoménu srdce ve spiritualitě křesťanského Východu. Špidlík klade termín srdce do centra svého pojednání. Upozorňuje, že se jedná o mnohoznačný výraz, přičemž on sám jej chápe právě jako označení celku lidské bytosti. Své stanovisko podpírá kupříkladu citací Teofána Zatvornika, jenž tvrdil, že srdce udržuje energii všech sil duše i těla. Srdce dle Zatvornika

⁴⁸⁶ Srov. Macura, Vladimír: *Šťastný věk*. Academia, Praha, 2008, s. 15, 26, 31.

⁴⁸⁷ Srov. Zahradníček, Jan: *Dům strach*, s. 67.

⁴⁸⁸ „naše roky prázdné jak oříšky ztrouchnivělé / jimiž veverka pohrdají“ (Zahradníček, Jan: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha, 1992, s. 367.)

vnímá vše, co se týká osoby člověka, tedy duši, tělo, ale též prožívané a vůbec celý tok života. S naším výkladem souvisí také téma odlišení života a smrti. Život a smrt považovaly starověké Východní kultury za opačné póly. Ve Starém zákoně se hovoří o říši smrti jako o šéolu, který je vnímán jako krajina pod zemí, ale současně jako nějaká obluda, která může aktivně vpadnout do světa živých. To je provázeno vědomím, že smrt nemá moc sama o sobě, že může konat pouze tam, kde jí Hospodin dovolí. Křesťané potom chápou smrt jednak coby trest za hřích a jednak jako znamení spásy. V. Solovjov ovšem zdůrazňoval, že smrt sama o sobě pozitivní hodnotu nemá.⁴⁸⁹

V pojednávané etapě Hrubínovy tvorby je obraz smrti podáván především v souvislosti s hříchem, byť nikoli v duchu křesťanské nauky, ale řekněme pouze v rámci kulturním. Tak je totiž chápán negativně. Příznačné rovněž je, že protiváhou života ve verších není vždy slovo smrt, ale namísto něj mnohdy melancholie, což dokládá její spojitost se smrtí. Tato spojitost platí, zdá se, rovněž obráceně: Aktivitou se čelí nejen melancholii, nýbrž také smrti: „a radost hluboká z díla rvaného smrti“ (MZ, s. 92). Ve sbírce *Svit hvězdy umřelé*, jejíž texty vznikly již v roce 1949⁴⁹⁰ pod dojmem skonu Hrubínova přítele Františka Halase, je smrt představena komplexněji: „Zatímco nám se život náš / zoufale nad stránkami novin drobí, / ty cestou mrazivou se ubíráš: / překročils hroby, to i naše hroby“ (MZ, s. 14). Proti sobě je kladen fragmentarizovaný život a celistvost existence zemřelého. Rozdrobenost života je dávana do souvislosti se zoufalstvím, čemuž lze rozumět jako poukazu ke spektru významů spojovaných s fenoménem melancholie. Zoufalství přistupuje k subjektu zvenčí, jako důsledek událostí z vnějšího světa. Proti pólu fragmentarizovaného života, který je dourčován s melancholií souvisejícími obrazy, stojí pól celistvosti lidského bytí překvapivě vázaný ke smrti. Existence zemřelého je dále spojena s cestou vpřed, na rozdíl od živých má jeho bytí smysl ve svém směřování. Zdá se, že se v analyzovaných verších naplňuje druhé možné vnímání smrti, o kterém nás poučil Tomáš Špidlík, tedy smrt jako znamení spásy. Opět ovšem musíme doplnit, že nikoli v náboženském slova smyslu.

Zůstaňme ještě u dezintegrující síly melancholie, jež se projevuje ve vzpomínkách: „Je tady stále ono léto, / ty mimo nás je najít chceš, / a vzpomínkou se stále vracíš / tam, kde je nikdy nenajdeš.“ (MZ, s. 47) Oslovovanému „ty“ je lyrickým subjektem vytýkáno, že se mu vzpomínka stává fetišem prožitého, které mylně nevnímá jako historii konkrétního člověka, v němž a vzhledem k němuž dochází k integraci minulých událostí, jak o tom psal Tomáš

⁴⁸⁹ Srov. Špidlík, Tomáš: *Spiritualita křesťanského Východu*. Refugium Velehrad-Roma, Velehrad, 2002, s. 143–161.

⁴⁹⁰ Srov. Brabec, Jiří: „Jen v liduprázdnu neznít!“ Hrubín, František: *Můj zpěv*. Československý spisovatel, Praha, 1969, s. 195.

Špidlík. Utkvění ve vzpomínce je proto vnímáno jako ohrožení: „Bláhový, vzpomínku, kdo dnes křísí, /ztracen, kdo zůstal v ní jednou stát. (MZ, s. 53)

Zastavení plynulého běhu života se neomezuje pouze na pohled zpět. Jak napovídá kupříkladu Dürerova Melancholie, souvisí s nečinným zahloubáním, jímž se člověk vzdaluje běžným starostem života. S melancholií spojené ustrnutí je tematizováno též básni Srpnové poledne (*Až do konce lásky*). Výzvu: „Živote, postůj,“ však střídá rozhodné: „Živote, díky, žes nestál!“ (s. 245). Ono spočinutí by totiž znamenalo smrt. Důkazem, že zadržení plynutí života spojujeme s melancholií oprávněně, je obraz černého pera: „dýmka dýmá, ruka ji drží jako kormidlo, / ruka ji drží, jako by držela život za křídlo, / či spíše jako by v ní z křídla ztracené černé brčko zbylo.“ (s. 249). Černá je barva melancholie.⁴⁹¹ Tento význam Hrubín vnáší též do dalších obrazů (např. černý déšť). Podstatnější však je, že obraz vyjadřuje neuchopitelnost, unikavost života. Melancholie v sobě totiž skrývá paradox klamně transformace z chybění na ztrátu. Obrazy vzešlé z tohoto principu jsou založeny na zdvojení, které plyne z toho, že je zobrazena ztráta i chybění od samého počátku. Takový obraz přitom ve své podstatě předvádí prázdno. Melancholik bere hmotný, smyslový objekt a povyšuje jej na absolutno, přičemž ovšem tento objekt podléhá zkáze, takže jej lze vlastnit jen v jeho ztrátě.⁴⁹² Obraznost citovaných veršů vyjadřuje ztrátu kontroly. Postupuje totiž od obrazu dýmky-kormidla, přičemž z dýmky vycházející kouř je melancholicky neuchopitelnou substancí a kormidlo evokuje řízení vlastního života, k obrazu křídla života, jenž je v prvním spatřován, a který modifikuje význam ovládnutí. Mít v ruce kormidlo totiž znamená skutečnou moc určovat směr. Svírat v ruce křídlo již značí pouze schopnost zadržovat, pohybu bránit. Řada obrazů poté vrcholí oním melancholickým černým brkem, které se stává zhmotněním ztráty. Báseň však pokračuje verši, které představují protiváhu melancholie: „z té ruky však vyšlo a někde na světě trvá dílo, / za tou rukou je člověk“ (s. 249). Melancholickému utkvění v pohledu na ztrátu konkuruje lidská bytost ve své celistvosti (nejen svírající ruka, ale celý člověk, který je za ní) reprezentovaná svým dílem, které trvá, nezaniká, není ztráceno.

Významná je souvislost fenoménu melancholie s šílenstvím, na jehož hranici (anebo také za ní) se melancholici pohybují. Šílenství se coby možný příznak melancholie objevuje již v antice. Bylo tehdy dáváno do kontextu s věštěním, jímž se rovněž melancholici vyznačovali. Za šílenství nesla odpovědnost bohyně Lyssa, jejíž matkou je tmavá noc a otcem Úranos, bůh

⁴⁹¹ Černá barva s melancholií souvisí od počátku, což dokládá již samotné slovo znamenající černou žluč. (srov. Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013, s. 11–13.)

⁴⁹² Srov. Langerová, Marie: *Hnízda snění (Kniha pasáží)*. Malvern, Praha, 2011, s. 214–215.

nebes.⁴⁹³ Ona aktivní podoba melancholie, již je šílenství, do díla Františka Hrubína vstupuje prostřednictvím specifických básnických obrazů:

„To srdce ve snu pak slýchával tlouci,
rozpřádal v kouzelný, opojný chór,
s nebožkou milenkou hovory vroucí,
jak obří kolébka houpal se bor,
zář desatera lun z oblaků dštíla,
vlas mrtvé smáčela, do kvítí bila,
slunce už nevyšlo, nenastal den...“ (MZ, s. 72–73).

Verše pocházejí z kratičkého cyklu nazvaného *Návrat do rodného kraje*, z jeho první básně. V jejím textu ústí melancholický pohled do minulosti vázaný na konkrétní místo básníkova dětství do veršů, které líčí snové setkání a rozmluvu s mrtvou milenkou.

Začneme přirovnáním lesa k obří kolébce, jež odkazuje k dřívější snaze harmonizovat úzkost z otevřeného prostoru uzavřením tohoto prostoru skrze jeho přirovnání či vztažení k částem lidského těla, domu, předmětu. Obraz z citované básně nepůsobí útěšně, naopak stojí na počátku řady úzkostných obrazů, neboť pohybující se stromy lesa jsou obří kolébkou, přičemž atribut „obří“ zbavuje obraz kolébky útulné bezpečnosti. To může vést až k šílenství, jak naznačují obrazy následující. I ve sbírce *Až do konce lásky* se setkáváme s genitivní metaforou ohraničující nekonečný prostor: „nekonečný mramor hvězdné oblohy“ (s. 268). Děje se zde něco obdobného jako v případě „obří kolébky“. Ona ohraničenost je negována adjektivem „nekonečný“, které ruší představu pevné uzavřenosti a kompaktnosti spojenou s mramorem. Sousloví mramor oblohy samo o sobě evokuje strop. Tato evokace je narušena, hvězdné nebe vytčené hranice překračuje. Překvapivě se však tento nekonečný prostor vejde pod čelo člověka. Tímto konstatováním není harmonizována potenciální úzkost z otevřeného prostoru, nýbrž nekonečný prostor, se svými záhadami, a také s tísní, kterou může vyvolat, je vztažen k vnitřnímu světu člověka. Daný obraz lze proto také vnímat v kontextu fenoménu melancholie, konkrétně jako tematizaci výjimečnosti jedince zahleděného do vlastního nitra. Nalézáme jej totiž v souvislosti s reflexí lidského údělu i lidských úspěchů při odhalování tajů vesmíru.

Vraťme se k analyzované básni *Návrat do rodného kraje z Mého zpěvu*. Úzkostné stavy lyrického subjektu prohlubuje obraz desatera lun dštících záři. Jeho znepokojivost pramení z vychýlenosti od běžného kosmického řádu, která se projevuje jednak nepřírozenou kvantitou, ale také tím, že je měsíční světlo prezentováno jako útočící, nebezpečné. Pojí se totiž se slovesy „dštít“, „smáčet“ a „bít“. Tato verba svou sémantikou příznačně evokují

⁴⁹³ Srov. Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013 21–24.

souvislost s vodou či deštěm. Navíc, především poslední jmenované, nese význam agrese. Úzkost je vygradována obrazem posledním, v němž je zpochybněna hvězda naší sluneční soustavy a s ní základ lidské orientace v čase, tedy střídání noci a dne.⁴⁹⁴ Zpochybnění existence Slunce přitom nacházíme již v antice, kdy byli adepti během zasvěcení do mystérií vystaveni prožitku takzvaného půlnočního Slunce. Ono vychýlení věcí z normálu se totiž během zasvěcovacích rituálů pojilo s negací „normálního Slunce“. V tomto kontextu je také třeba ozřejmit roli planety melancholiků, tedy Saturnu. Saturn např. zastupoval Slunce na noční obloze, byl jeho alternativou, jež nabízela novou perspektivu, ukazovala svět z odlišného zorného úhlu.⁴⁹⁵ Podobně jako v připomínaných rituálech i v Hrubínových verších následuje po šílené úzkosti poznání, jež je resumováno výrokem: „Kolikrát pod Běsnou horu se vracel... / -----/ Pokaždé někoho navěky ztrácel.“ Čteme-li Hrubínovu báseň na pozadí zmiňovaných zásvětních rituálů, můžeme závěrečné verše chápat jako vhled, k němuž lyrický subjekt po hranici mezi normalitou a šílenstvím došel. Je jím v pravdě melancholické nahlédnutí ztráty. Na jiných místech *Mého zpěvu* nacházíme verše reflektující poznání lidské omezenosti, nevyhnutelného spění člověka ke smrti.⁴⁹⁶

Již jsme uvedli, že matkou Lyssy, bohyně šílenství, byla tmavá noc, otcem pak Úranos, bůh nebe. Tento „rodokmen“ odhaluje hlubší souvislosti šílenství. Po otci se pojí se samotnými základy bytí, po matce s tmavou nocí, která jak věřili staří Řekové, nejen brání věci vidět, ale umožňuje vidět neviditelné, věštit. Od starověku byla schopnost věštit spojována s melancholií.⁴⁹⁷ Onen zvláštní náhled lze také nazvat možností pohledu z odlišné perspektivy, což je zakódováno již v obrazech půlnočního slunce ze zásvětních rituálů. Odlišnou perspektivu prezentuje dále planeta melancholiků Saturn, která se stává alternativním sluncem.⁴⁹⁸

V knize *Až do konce lásky* je proměna perspektivy pohledu jedním z klíčových témat. Pojí se s motivem odkazujícím na básnickou současnost, na vědecký úspěch, jímž bylo vyfotografování odvrácené strany Měsíce. Otřes, který Hrubínovi vždy lunou fascinovanému přinesl pohled na její dosud skrytou tvář, se hluboce promítl do fikčního světa sbírky. Stává se oním jiným hlediskem reality. Proto Hrubín konfrontuje historickou událost

⁴⁹⁴ S obrazem zhasnuvšího slunce se setkáváme rovněž ve sbírce *Dům strach* Jana Zahradníčka: „Pukají skály. Hroby otvírají se a slunce hasne.“ (Zahradníček, Jan: *Dům strach*. s. 60). Citovaným veršům je ovšem třeba rozumět na pozadí evangelních líčení Kristovy smrti. Spíše než situaci melancholického šílenství, vyjadřují univerzalitu spasitelského díla Ježíše Krista, který je nadřazen též přírodním zákonitostem.

⁴⁹⁵ Srov. Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013, s. 38–39.

⁴⁹⁶ Srov. Hrubín, František: *Můj zpěv*. Československý spisovatel, Praha, 1969, s. 56 a 58.

⁴⁹⁷ Srov. Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013, s. 22–24.

⁴⁹⁸ Srov. Tamtéž.

vyfotografování odvrácené strany naší oběžnice s verši ze staročeské lyriky. Tísňivému pocitu vyvolanému reflexí proměny světa čelí opět zdůrazněním celistvosti a komplexnosti existence člověka.⁴⁹⁹ Též další kosmické motivy poukazující k dobývání vesmíru člověkem vypovídají o pochybnosti přínosu takového počínání. Poznání vesmírných dálek nemá moc umenšit znepokojení z neuchopitelného. Svět, a především člověk zůstávají do značné míry tajemstvím. Vědecké pokroky tak paradoxně člověka spíše znejištějí. (Např. srov. s. 253)

Vesmírné motivy nacházíme překvapivě též ve vězeňské poezii Jana Zahradníčka. Překvapivě proto, že verše přinášejí odlišné téma, než je bezprecedentní zvětšení referenčního prostoru, jež tematizuje Hrubínova *Proměna* a s nímž se setkáváme také v souvislosti s motivem kosmických objevů. Verše sbírky *Dům strach* hovoří o deformaci prostoru opačným směrem: o jeho radikálním a násilném zmenšení. A kupodivu právě téma smrštění prostoru je ztvárněno pomocí kosmických obrazů. Například klepání na zeď ze sousední cely je přirovnáno k signálům z Marsu.⁵⁰⁰ Vesmírná obraznost se v dané Zahradníčkově sbírce dále podílí na vyjádření univerzality prožívaného, kdy je trestaneckou galériou poukazující k básníkově zkušenosti vězení celá planeta,⁵⁰¹ neblaze proslulá Bratislavská ulice je „dlouhá jak svět“.⁵⁰²

Zahradníčkův prostor vězení se odlišuje od ostatních míst: „ten vesmír se svým vlastním pohybem kolem své vlastní osy. / Jiný čas, jiná gravitace a jiný prostor“.⁵⁰³ Vězení je stavěno do kontrastu se světem vně žalářních mříží, jehož základní charakteristikou je opravdovost. Lyrický subjekt přitom prodlévá v prostoru, který byl přirozeného řádu zbaven: „Mezi námi je chaos, / mezi námi mráz prázdnoty mezihvězdné“.⁵⁰⁴ Citované verše netematizují úzkost člověka hledícího do dalekého vesmíru, nýbrž člověka, který se skrze obrazy k takovému pohledu odkazující pokouší vystihnout situaci vězňů a místo jejich nuceného pobytu. Vězeň se totiž, podoben melancholiku, ocitá ve stavu opuštěnosti, odloučenosti od ostatních, a dokonce melancholikům podoben nahlíží realitu světa z odlišného úhlu:

„Jsme mimo. A noc mrtvého světla, smrtihlavů noc pochmurná
nás oslepuje, nás unáší tam v tu stranu,
nás obyvatele Saturna,

⁴⁹⁹ „a čím citlivější stroje vyjdou z mých rukou a myšlenek, / tím jemnějšími tykadli musím ozbrojit své city / a pro moderní věk / rozvinout v sobě všechno, co mi do člověka ještě chybí.“ (s. 254.)

⁵⁰⁰ Srov. Zahradníček, Jan: *Dům strach*. s. 28.

⁵⁰¹ Srov. Tamtéž. s. 20.

⁵⁰² Tamtéž. s. 26.

⁵⁰³ Tamtéž. s. 24.

⁵⁰⁴ Tamtéž. s. 24.

kde slyšíme kroky v písku, smích blažených pozemšťanů.⁵⁰⁵

Tato slova vyjadřují oddělenost subjektu od zbytku světa a lidstva, s níž se pojí melancholické obrazy mrtvého světla, a především planety Saturnu. Zvláště vyhoceně se zde ukazuje pro moderní dobu typická nedobrovolnost vlivu melancholie. Toto přinucení k melancholii je tak radikální právě pro svoje spojení s toposem vězení. K posunu v oblasti kosmické obraznosti příznačně dochází v básních reflektujících propuštění na svobodu.⁵⁰⁶ Na rozdíl od básní uvádějících nás do situace vězněného jsou v po-vězeňských Zahradníčkových básních vesmírná tělesa vzdálena, náležejí do sféry označené slůvkem „tam“, zatímco lyrický subjekt je situován mezi předměty domácího interiéru a do pozemské krajiny.

Zahradníčkovy verše představují melancholii jako jev negativní, z jehož vlivu se subjekt snaží vymanit. Vzdoruje mu především z pozice křesťana, ačkoli se ve sbírce *Čtyři léta* setkáváme také s poukazy k budoucnosti i k vitálnímu životu.⁵⁰⁷ Východisko křesťanské je ovšem s motivem budoucnosti a vitality života propojeno, což působivě dokládá báseň *Sonata nočního deště*, v níž je déšť, obraz s melancholickým potenciálem, prezentován jako oživující, s přírodou a jejími procesy spjatý živel, který současně poukazuje ke sféře víry.⁵⁰⁸

Jak bylo řečeno, ve verších Františka Hrubína se na rozdíl do vězeňských veršů Zahradníčkových prostor děsivě zvětšuje. Poslední Hrubínova báseň proti sobě klade obraz člověka stojícího na prastarém obětním kameni uprostřed rodné země a člověka, jehož nohy se budou vbrzku dotýkat povrchu Měsíce. V této básni též graduje možnost změny perspektivy, když je z roviny duchovní posunuta na rovinu doslovně fyzikální: člověk stojí na Měsíci a dívá se na planetu Zemi. Tím je postoupeno ještě o krok dál vzhledem k *Proměně*, v níž se, jak uvidíme, referenčním prostorem stala celá planeta. Její horizont je totiž nyní překonán. Posunutí hranic lidských možností uvádí jedince do nové existenciální situace, kterou verše pojmenovávají jako rozdvojení: „Tak stojíme zde i tam, rozdvojení / mezi pozemskou noc a měsíční den“ (s. 266). Bezprecedentní překročení lidských limitů, které je obsahem melancholie a doslovně se děje v básníkově současnosti, se ovšem jeví malicherným tvář v tvář základním určením pozemské existence člověka, jimiž jsou nemoc a smrt. Vědomí smrtelnosti vede ke zpochybnění významu dobývání meziplanetárních

⁵⁰⁵ Tamtéž. s. 63.

⁵⁰⁶ „A skříň s chuchvalcem tmy na své lesknoucí ploše / šeptem vyzrazovala naše nesnáze / hvězdám, jež ryly svým démantem do skla oken, / žluté oběžnici, možná Venuši, možná Marsu, / visící klidně tam vzadu / nad starými lesy, kde ví o nás šelest třeslic / i dračí skřek.“ (Zahradníček, Jan: *Čtyři léta*. s. 89.)

⁵⁰⁷ „Jako už v jiný čas v tom žáru skrze stromy / budoucnost očí plničkou / zahlédl jsem – ty ruku svou / živote, podej mi přes rozvrat, přes pohromy.“ (Zahradníček, Jan: *Čtyři léta*. s. 11.)

⁵⁰⁸ „Stříkej, dešti. V tvé jediné kapce blaženost křestní skryta.“ (Zahradníček, Jan: *Čtyři léta*. s.83).

prostor (srov. s. 267): „Jaký to má smysl? // Kopřivy trpělivě okusovaly černý liják, / ze dna dešťů se prodíraly vodou / k slunečním azurům / a teď jim schnou a lámou se vršky.“ V citovaných verších poukazujících k melancholii je aktivita připisována kopřivám, které se stávají symbolem vitální síly. Přestože melancholii překonávají, jsou vystaveny porušení. Tázání se po smyslu se ještě několikrát opakuje. Báseň nabízí odpověď: smyslem je člověk, který je schopen nekonečný prostor hvězdné oblohy uzavřít pod své čelo (srov. s. 268). I v rámci této odpovědi ovšem zůstává místo pro ambivalenci. Ta vyrůstá z touhy po spočinutí, kterou jsme již dříve spojovali s melancholií. Toto spočinutí je opět provazováno s přírodně lyrickými obrazy a také s motivem vzpomínky: „kdybychom podlehli vašim vábničkám, / Země by se stala / mrtvým obětním kamenem“ (s. 269). S melancholickým spočinutím kontrastuje úsilí reprezentované obrazem úderů: úder dlaždiče, úder Michelangelova dláta atd. Lidskou aktivitu shrnuje proklamativní závěr básně: každou vteřinu / pro život, / každou vteřinu / proti smrti!“ (s. 270).

Význam aktivity čelící melancholii má obraz políček kradených běsům lesa.⁵⁰⁹ Ten má historii v Hrubínově díle samotném. Klíčovému motivu dálky z autorova debutu jsme totiž rozuměli jako obrazu člověkem nepodmaněné krajiny, která je současně okouzující i nebezpečná. Do takové krajiny se vydávali křesťané, aby ji „dobývali“ v zápasech s demony. V *Krásné po chudobě* (srov. s. 68) je evokováno očišťování krajiny poustevníky. Hrubínovskou dálku lze vnímat jako poušť, do níž je dle biblického podání situována moc zla. Humanizace a sakralizace krajiny pokračovala ve středověku, kdy nabyla podoby proměny divočiny v obyvatelné území s úrodnou půdou.⁵¹⁰ V době barokní se daný fenomén manifestoval stavbami božích muk atd. Verše z *Mého zpěvu* dále rozvíjejí historii obrazu dobývání krajiny a zpětně potvrzují naši interpretaci starších básní. Ona pustina je nyní explicitně spojena s běsy a její kultivace zase s budováním polí. Jsou akcentovány další konotace s obrazem spojené. Staví před nás totiž opozici běsů lesa, kteréžto lze přičíst významy pasivity, ale také šilenství, pohanství atd., a obdělané krajiny, pro kterou je klíčová aktivita lidí, jejich zápas proti prvnímu členu opozice. Překonání melancholie se projevuje i trvanlivostí díla, kontinuitou lidského úsilí, navazováním na předchůdce.⁵¹¹

Porozumět specifikům Hrubínovy poezie nám pomůže srovnání s pozdějšími verši Josefa Kostohryze. Fenomén melancholie ovlivňuje jejich obraznost, a v závěrečné etapě autorova díla se dokonce stává její určující silou. Poslední Kostohryzova sbírka se *Melancholie*

⁵⁰⁹ „přes hlavy mrtvých do starodávných časů, / kdy běsům lesa políčka kradl lid“ (MZ, s. 78).

⁵¹⁰ Srov. Ventura, Václav: „Úvod“. Atanáš: *Život sv. Antonína poustevníka*. Refugium, Velehrad, 1996, s. 6.

⁵¹¹ „Po celé zemi za polem pole zraje“ (MZ, s. 78).

(1985) přímo jmenuje. Opomenout však nemůžeme ani titul jí předcházející, *Eumenidy* (1981). Kniha *Melancholie* navazuje na básníkovo dílo v tom smyslu, že podobně jako sbírky vězeňské – *Jednorozec mizí* (1969) a *Přísný obraz* (1970) – a také jako ta bezprostředně předcházející – *Eumenidy* – nastoluje téma hledání identity. Toto téma se na rovině utváření textů projevuje rozvrstvováním, přičemž klíčový princip střídání různých osob – ze vztahu k nim a též k sobě samému se přitom lyrický subjekt snaží odpovědět na otázku, kdo je – je určující pro první tři jmenované tituly. V poslední sbírce je text vrstven na základě rozlišení jednotlivých vzpomínek a jejich reflexí či komentářů. Jak již naznačená souvislost ukazuje, melancholie je u Kostohryze úzce provázána s rozpomínáním se. Výrazně se též manifestuje skrze tvar jednotlivých textů. Kniha *Melancholie* sestává z básní v próze, takže mezi jednotlivými vrstvami žádná nevyniká jako určující, naopak jednotlivé vzpomínky i jejich komentáře jsou představeny ve vzájemných rozporech, z nichž není nabídnuto východisko. Vzpomínky mají podobu jakýchsi nehybných fragmentárních artefaktů, mezi nimiž se pohybuje lyrický subjekt hledající odpovědi na zásadní otázky svého bytí. Melancholie jednak souvisí se vzpomínáním jako takovým a jednak je sněním poskytujícím úlevu subjektu uvrženému do nejistoty ohledně vlastního života a smyslu svého usilování. Zatímco vzpomínkám je v textu ponecháno velké pole působnosti, s melancholií rovněž spojené snění je navzdory přiznané lákavosti odmítáno ve prospěch prorocky chápaného básnického poslání.⁵¹²

Podívejme se nyní na verše posledních dvou sbírek detailněji. Melancholie je v nich jednak přímo tematizována, jednak je přítomna skrze některé abstraktní motivy (motiv ztráty, unikavosti života, šílenství, věštění, ...), ale stojí také v pozadí dalších básnických obrazů. Co se přímé tematizace týče, uplatňuje se zde pro Kostohryzovy verše příznačná personifikace. Melancholie je tak kupříkladu představována jako svědkyně lyrického subjektu: „vždyť ona nebude jiná. [...] A ruku položí k srdci. Víš ještě? Věštila! [...] Snad právě proto bylo náhle tak pozdě; / obraz na tekoucí vodě, na vodě tekoucí stále jinam, / [...] všechno je za sklem a dál, než se mohu bát. [...] Vášnivě nastaví ústa a potom sama mě líbá: / už jsem zapomněl! Nevidím dále než na její víčka“.⁵¹³ Melancholie nabízí lyrickému subjektu zapomenutí, které pro něj znamená konec utrpení a zoufalé snahy odpovědět si na otázku po vlastní identitě. Personifikace melancholie umožňuje pokusit se vstoupit do dialogu s ní, o němž svědčí užívání různých mluvnických osob, např. osoby druhé, tedy oslovení.⁵¹⁴

⁵¹² Srov. Letáková, Michaela: *Básnické dílo Josefa Kostohryze*, diplomová práce, 2011 FF UPOL, s. 51–78.

⁵¹³ Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 175.

⁵¹⁴ „A každým smyslem mým mě vábíš, / rovnou v to prázdné nic.“ (Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 156.)

Z krátkého úryvku je také patrné očekávatelné spojení melancholie s vodou a věštěním, čemuž budeme věnovat pozornost vzápětí. Rovněž se ukazuje, že o melancholii není, podobně jako ve verších Františka Hrubína, usilováno, naopak se od ní lyrický subjekt více či méně distancuje. Přesto se melancholie ve fikčním světě Kostohryzových veršů, ve srovnání se situací, do níž nás uvádí poezie Hrubínova, jeví jako akceptovanější činitel, kterému lyrický subjekt navzdory odhodlání často podléhá. Téma melancholie je v *Eumenidách* a *Melancholii* pojato komplikovaněji a vrstevnatěji, což dokládá citovaná ukázka, v níž je daný fenomén personifikován do podoby svůdkyně, kdy sice zůstává patrná distance lyrického subjektu, ovšem jeho odhodlání nepodlehnutí je nahodáváno. V tomto ohledu se Kostohryzova poezie liší od té Hrubínovy, v níž vábivá podoba melancholie téměř nezaznívá. U Kostohryze souvisí s možností zapomenutí a vymanění se z tíživého údělu, který předpokládá právě kontinuitu životního příběhu a celistvost lidské existence. Na rozdíl od pojednávaného Hrubínova díla je pozadí životního příběhu, k němuž lyrický mluvčí poukazuje, výrazně spojeno s nezaviněnou bolestí a utrpením, jehož smysl člověk nenachází, proto se může únik do snění jevit tak lákavým.

I u Kostohryze se melancholie pojí s obrazy deště. Zatímco u Hrubína kontrastuje černý déšť melancholie s deštěm odkazujícím k oživující síle vody, u Kostohryze nacházíme tuto opozici postavenou jinak. Na jedné její straně stojí melancholický déšť,⁵¹⁵ na straně druhé déšť spojený s tématem víry:

„Vít to smazal a Parka má rukama lomí:
raději pohlédnu blíže – chudobo studené vody,
vždyť nejsou! dávno už bohové nejsou! [...]
Pohlédnu se vzdorem k nebi, a ještě tam prší
z příběhů Davida krále a jeho hříšnice loutny.“⁵¹⁶

Déšť z citované básně není živlem melancholie, ale ani život přinášejícím přírodním dějem. Tento obraz slouží k vyjádření trvání, které kontrastuje z předešle představeným míjením a je jím poukázáno ke sféře biblické víry. Ačkoli lze víru vnímat jako protiváhu melancholie, postoj lyrického subjektu k ní je problematický, jak ostatně vysvítá také z našeho citátu. Právě tázání se po možnostech víry tváří v tvář prožívanému je jedním z důležitých témat poválečné poezie Josefa Kostohryze. Současně jde o téma odlišující jej od díla Františka Hrubína, u něhož křesťanská víra stojí de facto mimo okruh zájmu, přestože

⁵¹⁵ „Melancholicky a jednotvárně ťukaly velké kapky řídkého deště do oken a tam dole (šikmo pod třetí a sedmou vrstvou mé bláhové myšlenky) hledaly své cesty čáry a křivky nesplněných podob, těch zapadlých či nezrozených i těch neuvěřitelných.“ (Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 205.)

⁵¹⁶ Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 139–140.

i u něj se objevují náznaky spojení melancholie s vinou. Tato vina je však vnímána velice mlhavě, bez přímých náboženských souvislostí. Melancholie je odmítána ve jménu vitality života a celistvosti lidské existence, a ne z pozice věřícího. U Kostohryze je naopak třeba onomu vědomí viny s melancholií spojenému rozumět právě jako zpronevěře vůči Bohu.

Vitalita života coby protiváha melancholie byla u Hrubína vyjádřena obrazem kopřiv čelících černému dešti. Také u Kostohryze nacházíme obraz kopřiv podílející se na budování protipólu melancholie, s nímž rovněž, byť mnohem nenápadněji než u Hrubína, souvisí síla přírodních dějů.⁵¹⁷ Mimo to ovšem čteme tato slova: „Venku za plotem se nepřírozeně leskly kopřivy, v paměti jsem hmatal drsnou jedovatost jejich listů. I vyšel jsem na zahradu a byl jsem sám.“⁵¹⁸ Obraz nepřírozeně se lesknoucích kopřiv gradovaný zmínkou o drsné jedovatosti listů uvozuje situaci melancholické samoty. Kopřivy zde nezastupují vegetativní sílu melancholii čelící, nýbrž melancholické překroucení běžného řádu věcí. Významy s tímto obrazem spojené se blíží těm, které nese Hrubínův obraz desatera lun, byť v mnohem jemnějším podání. Může se zdát, že u Kostohryze je vyzdvihována především melancholická zahloubanost, k níž poukazuje též opakující se obraz, jehož historie sahá k Dürerově rytině Melancholie, obraz opírání hlavy o ruku.⁵¹⁹ Tematizované melancholické zahledění je typicky spojeno se samotou, ale také s rezignací na porozumění minulému, které je vnímáno prizmatem ztráty a nevratného unikání života, s odevzdaností upouštějící od aktivního usilování. Takový pohled není s to nabídnout člověku odpověď na tázání se po vlastní identitě, neboť drobí prožitě do fragmentů, z nichž se lyrickému subjektu nemůže podařit poskládat smysluplný celek. V souvislosti s Hrubínovými verši zmiňovaný dezintegrující účinek melancholie na vzpomínky člověka se srovnáním s Kostohryzovou pozdní poezií ukáže zcela zřetelně.

Melancholické nahlížení ztráty a reflexe nezadržitelného unikání života, které znemožňují poznat v minulém příběh svědčící o identitě subjektu, jsou doplněny s melancholií rovněž spojeným věštěním. Výše jsme ukázali, že toto věštění je třeba vnímat v úzké souvislosti se šílenstvím. Jak u Hrubína, tak u Kostohryze jsme nacházeli obrazy nesoucí významový odstín šíleného vychýlení z normality.⁵²⁰ U Kostohryze je hojněji tematizováno věštění, přestože šílenství je zmiňováno také. Domníváme se, že tento aspekt nám pomůže nahlédnout rozdílný charakter melancholie u Hrubína a u Kostohryze. V *Eumenidách* a *Melancholii* je totiž věštění přítomno právě vzhledem k ústřední snaze lyrického subjektu

⁵¹⁷ Srov. Tamtéž, s. 203.

⁵¹⁸ Tamtéž, s. 193.

⁵¹⁹ Srov. Tamtéž, s. 147, 150.

⁵²⁰ „Ta nestará žena došla až k jilmům v koutě zahrady a tam do studny házela bazilišky. Že nesmím? Všechno smím! (Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 194.)

vyložit vlastní existenci. Melancholie na jednu stranu nabízí možnost úniku, na stranu druhou také určitý způsob nazírání. Rozumí se jí nahlížení do minulosti (však vzhledem k naprosté fragmentarizovanosti a neživotné ustrnulosti vzpomínek kýženému cíli neslouží), ale také věštění: „*Haruspex dixit*: I vzal jsem vránu a otevřel jsem ji střízlivým řezem. Její srdíčko se ještě párkrát sevřelo, potom ztichlo. Avšak obzor je volný a pod tuto klenbu se vejde víc příběhů, než se ve věčnosti smí stát. Spokoj se s tím, že je to tajemství“.⁵²¹ Citát vychází z explicitně připomenuté antické praxe předvídání budoucnosti z těl ptáků. Jediné, čeho se tímto způsobem lyrickému subjektu dostane, je pouze pohled na smrt zvířete. Věštění je, jako ostatně fenomén melancholie celkově (a to ve středověkém podání, u Hrubína i u Kostohryze), spojováno s hříchem.⁵²² Můžeme si též povšimnout rozdílného charakteru onoho věštění v dílech dvou básníků. Zatímco u Hrubína se váže především k možnosti pohledu z alternativního zorného úhlu, u Kostohryze je vnímáno primárně jako poznání, ovšem poznání nedostatečné či nepravé.

Je zřejmé, že u Kostohryze, tak jako u Hrubína, je melancholie výrazným leč odmítaným fenoménem. V Hrubínových verších je melancholie kontrastována s aktivitou a dílem člověka, ale také s akcentací jeho celistvosti. Posledně řečenému můžeme plně porozumět právě díky srovnání s poezií Josefa Kostohryze, která ukazuje nesmírnost dezintegrující síly melancholie. Lyrický subjekt se snaží porozumět svému životu, ale jednotlivé vzpomínky tříští pohled na minulost do nesmiřitelných ambivalencí. Přesto též u Kostohryze nacházíme výrazný protipól melancholie předpokládající celistvost lidského bytí. Je jí vztah:

„Vždyť všechny příběhy moje už dávno se staly,
krajiny, kudy jsem chodil, už strnuly dávno [...]
Potom jsi přišla. A úsměvem něžným
a slzou zářivou odmítlas uvěřit tomu,
co už se stalo. [...] A krajiny ožily znovu“.⁵²³

Vztah má moc vnést dynamiku života do toho, co se zdálo ustrnulým. Oproti Hrubínově lyrice působí toto vyvážení melancholie věrohodněji, a to pro komplikovanost ztvárnění tématu vztahů.

⁵²¹ Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 202.

⁵²² „Měli jsme na dolejší zahradě vysokou starou břizu. Stála u plotu a za plotem byla už pole a potom čára obzoru. Tam večer zapadalo slunce a přicházely odtamtud mraky, vítr, deště a v zimě sněhové vánice. Loupával jsem její lýko a četl jsem na něm znaky a věštby. Později jsem na ten pruh lýka napsal vlastní poselství. Podal jsem ten proužek nejbližšímu andělovi a on ihned změnil barvu křídla ...“ (Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 198.)

⁵²³ Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 133.

Navzdory distinkcím, které mají spíše charakter různé míry než odlišné kvality, nacházíme klíčovou shodu mezi poezií Hrubínovou a Kostohryzovou. Fragmentarizační působení melancholie se totiž na rovině utváření textů obou básníků manifestuje rozvolněním verše, který je výrazným strukturujícím prostředkem. U Hrubína je daná etapa tvorby spojena s volným veršem, ale také s prozaizací a odmítáním dříve typické písňovosti. U obou básníků se melancholická dezintegrace projevuje na rovině textu redukcí jeho organizovanosti. Míře toho, jaký prostor zaujímá melancholie a s ní spojená obraznost v tematickém plánu, odpovídá i intenzita rozvolnění tvaru. Zatímco u Hrubína je opouštěna písňovost, kterou můžeme vnímat coby scelující sílu veršů, u Kostohryze dospěje tvárné uvolnění až k opuštění verše.

Zatímco na tematické rovině je v Hrubínově poezii melancholie neustále odmítána a překonávána motivickým komplexem, který jsme označili jako naději či vitální život, prosazuje se na rovině tvárné rozvolněním veršové struktury. Daný postřeh nás opět upomíná na onu určitou apriornost motivů vitálního života, jimiž se melancholii čelí. Lze ji přičíst básníkovi touze začlenit se do literárního života své doby, kdy lze vést paralelu mezi mnohými konkrétními motivy námi shrnutými pod hlavičku vitálního života a emblematickou socialistické kultury, ale také jeho hlubší a od počátků tvorby patrné touze po harmonickém pohledu na skutečnost. Naopak motivy související s fenoménem melancholie působí umělecky přesvědčivěji, což je mimo jiné dáno korespondencí s vývojem tvaru verše. Ačkoli je na tematické rovině díla melancholie porážena vitalitou života, její převládnutí ve sbírce *Černá denice* již lze předvídat právě pro spolupůsobení dezintegrující melancholie na tematickou a tvárnou výstavbu díla.

2.5.2 Proměna

Melancholie obrátila Hrubínovu pozornost od dějin a dramata světa i lidstva zpět k lyrickému subjektu. V *Proměně*, psané pětistopým rýmovaným jambem (blankvers)⁵²⁴, se však dějiny na scénu vrací. Jsou přítomny skrze dva obrazy: Hirošimu, vzhledem k níž je počítán čas, a zkoušku atomové bomby, o které se píše v novinách. Téma tíže dějin a ohrožení subjektu je tak znovu gradováno. Skladba psaná civilním volným veršem⁵²⁵ je komponována z prolínajících se rovin: první vychází z antické báje o Daidalovi a Ikarovi, druhá se zakládá na

⁵²⁴ Srov. Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno, 2001, s. 170.

⁵²⁵ Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 II*. Academia, Praha, 2007, s. 252.

výjevu z koupaliště jedné letní neděle. K těmto rovinám je třeba připočíst reflektující hlas lyrického subjektu.

Rovinu antické báje zakládá intertextový vztah k básni z *Proměn* římského básníka Publia Ovidia Nasa (43 př. Kr. – asi 18 po Kr.). Hrubínova *Proměna* založená na Ovidiově básni je antické předloze značně věrná. V obou skladbách dominuje překročení míry, tedy úsilí o prolomení přírodních zákonitostí.⁵²⁶ Věnujme však nejprve pozornost nečetným odlišnostem. V antické básni jsou lidé udiveni, když Daidala s Ikarom zahlédnou:

„Nejeden rybář je spatřil, jenž chytal udicí ryby,
nejeden pastýř a oráč, jsa o hůl a radlici opřen,
užasl při podívané a věřil, že bohové jsou to“.⁵²⁷

Ve verších Františka Hrubína jsou naproti tomu lidé odděleni od počínání bájně dvojice: „Lidé / ho nevidí pro příliš žhavé slunce,“ (s. 237). V Ovidiově podání Daidalos překročil určitou mez, když se snažil překonat omezení přírodních zákonů. Ti, kteří byli tohoto počínání svědky, se domnívali, že vidí bohy, a tedy si překročení hranice uvědomovali. Situace, do níž nás uvádí *Proměna* je však odlišná: Lidé porušení rovnováhy, vymanění se zákonům přírody, od nichž se odvíjí též jejich život a smrt, nevnímají. Obraz Daidalova konání v Hrubínově básni poukazuje k atomové bombě, jejíž hrozbu si postavy z druhé roviny skladby, tedy návštěvníci koupaliště, nepřipouštějí, což je ovšem nevyvazuje ze zodpovědnosti ani z ohrožení.

Druhý rozdíl spočívá v doplnění antického příběhu o interpretační rovinu. Zatímco hrdina antické předlohy touží uniknout z vyhnanství na Krétě, počínání Hrubínova Daidala je motivováno touhou po volnosti:

„Daidalos poznal, že už není otcem.
Až za vesmír se rozprostřel
prostor v něm samém, znevážený jím,
prostor, jež zoufalý už nikdy nepřekona.
[...] Daidalos
nedojde nikdy volnosti tou cestou.“ (s. 239, 240).

Příběh antické báje se stává metaforou lidského pokroku, který (podobně Daidalovi) se vydal špatným směrem. Hrubínův Daidalos totiž touží po volném životě, ale onu dimenzi svobody nehledá v sobě samém, nýbrž mylně vně sebe, v živlu vzduchu. Vnitřní rozměr duševního sebezpytu ve jménu rozumu odmítá. Svůj omyl pozná až ve chvíli, kdy se jeho syn zřítí do moře. V tomto okamžiku se v něm toužený prostor otevírá, ovšem tragický hrdina

⁵²⁶ Srov. Ovidius: *Proměny*. Avatar, Praha, 1998, s. 177.

⁵²⁷ Tamtéž, s. 178.

chápe, že jej již nikdy nepřekoná. Podobně lidský pokrok přestal sloužit dobru člověka, a navíc ohrožuje jeho existenci i celou planetu.

Obraz vnitřního místa i vnějšku nacházíme též ve vězeňské poezii Josefa Kostohryze. Zatímco v Hrubínově básni ústí tento omyl do katastrofy, ve verších Kostohryzových je zdrojem naděje. Pro zkušeností vězení ovlivněné sbírky *Jednorožec mizí a Přísný obraz* jsou klíčové stylizace lyrického subjektu, stylizace do postav z antické mytologie a biblické tradice. Hnací silou těchto stylizací je snaha skrze ně a jejich příběhy porozumět soudobému dění. Tato snaha do značné míry selhává. Vnitřní místo se podobá vnějšímu prostoru a současně se od něj zásadně odlišuje. Z klíčových odlišností musíme jmenovat především uzavřenost charakterizující vnějšek (zde se uplatňuje básníkova vězeňská zkušenost) oproti otevřenosti spojené s nitrem. Důležitým rozdílem je také naděje na vítězství spojovaná s místem vnitřním kontrastující s bezvýhodnou situací vnějšího prostoru nesvobody: „To všechno provedli, znovu a znovu, / blázinec, kriminál byly mé hrady; / nevědí, hloupí, že hrad můj je jinde,“⁵²⁸. Hrubínův Daidalos sice dochází k poznání, že pravá svoboda je záležitostí nitra, dokonce se v něm onen nesmírný vnitřní prostor otevírá, současně je však konfrontován se skutečností, že jeho překonání je mu již navždy odepřeno.

Lyrický subjekt Kostohryzových veršů do vnitřního místa přechází z vnějšku: „v hukotu hroutím se dovnitř“⁵²⁹. Tomuto posunu lze rozumět jako obratu k podstatě zápasu, který verše tematizují, přičemž skutečnost, že se klíčové klání odehrává na rovině vnitřního místa je zdrojem naděje pro vězněného člověka a také naděje pro literaturu ohrožovanou diktátem ideologie. Ideologie je totiž záležitostí vnějšku, zatímco tvůrčí imaginace spadá do sféry nitra. Poučení těmito charakteristikami obrazu vnitřního místa můžeme dovodit, že Hrubínovy verše zachycují prohru na této vnitřní rovině. Kladou ji do souvislosti s proviněním, s přestoupením hranic, které má tragické následky. Na úrovni příběhu z Ovidiovi knihy jde o smrt syna a vinu otce, na úrovni lyrického subjektu se jedná o hrozbu smrti následkem jaderného výbuchu a selhání člověka, který není schopen se hrozbě účinně postavit. Můžeme tedy pozorovat společné charakteristiky obrazu vnitřního místa u Hrubína a Kostohryze, ovšem s vědomím, že oba básníci užili téhož obrazu pro ztvárnění odlišného tématu. Přesněji řečeno tématu podobného ovšem podaného z odlišné perspektivy (vítěz/nevinný/konkrétní člověk vs. poražený/viník/lidstvo).⁵³⁰

⁵²⁸ Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, 2009, Putim, s. 91.

⁵²⁹ Tamtéž, s. 75.

⁵³⁰ Srov. Letáková, Michaela: *Básnické dílo Josefa Kostohryze*, diplomová práce, 2011 FF UPOL, s. 41–44.

Druhou rovinou skladby *Proměna* je dění na koupališti, které k příběhu o Daidalovi a Ikarovi poukazuje (skrže vyskytující se postavy muže a chlapce). Významná je přitom oddělenost oněch rovin, neboť lidé na koupališti Daidala nevidí (srov. s. 237) a neslyší (srov. s. ??) a nemohou se tak z tragického příběhu poučit. Daidalův nebezpečný um, můžeme doplnit, že jemu podoben též technický pokrok reprezentovaný atomovou bombou, jim zevšedněl, stali se vůči němu lhostejnými.

Klíčová role obrazu Hirošimy se ukazuje také ve skutečnosti, že je podle dané události počítán čas: „sedm let po Hirošimě“ (s. 233). Tato funkce daného obrazu dopadá i na rovinu vyrůstající z intertextové vazby na Ovidiovo dílo, neboť Ikarův pád upomíná na ono „padání“ atomové bomby, které proměnilo svět. Navíc perspektiva atomového výbuchu skutečně zásadním způsobem rozšířila hranice. Lyrický subjekt nyní hovoří o rodné planetě, a ne pouze zemi. Nejedná se o událost minulosti, jaderná hrozba je stále přítomná: „[...] včera kdesi / na naší rodné planetě / zkoušeli novou atomovou bombu. / Čtli jsme to všichni...“ (s. 239). Netečností se lidé tomuto ohrožení nevyhýbají a neunikají ani zodpovědnosti.⁵³¹

Autorskému subjektu se podařilo vyjádřit současnou situaci světa skrže antický příběh. V závěru je však odhalena nedostatečnost takového příměru, neboť svět antické báje je s žitým světem dneška již nesouměřitelný. Zatímco otec z antické báje pohřbil svého syna, který zemřel vinou jeho touhy po volnosti a na památku této události bylo místo hrobu nazváno synovým jménem, v pohirošimském čase jsou všichni vystaveni riziku náhlé společné smrti. Otázka, kdo by po nich pojmenoval Zemi, je vskutku případná, a odpověď na ni bolestně zjevná. Vždyť zpuštění by se netýkalo nějaké země, nýbrž Země, celé rodné planety. Závěrečné tázání je ironickým upozorněním na děsivou proměnu, již prošel svět i lidstvo, na proměnu, která situaci moderního člověka navždy vzdálila světu antických bájí. Posledně řečeným je ozřejměn název skladby, který tak můžeme číst nejen jako nápadný odkaz k Ovidiovi a jeho *Proměnám*.⁵³²

Významný je v tomto kontextu též rozdíl singuláru v názvu Hrubínovy skladby a plurálu titulu Ovidiova. Tato odlišnost je na první pohled pochopitelná, neboť Hrubín se inspiroval jen jednou konkrétní Ovidiovou básní. Domníváme se však také, že použití jednotného čísla se vztahuje k obrazu atomového výbuchu. Zatímco antické dílo tematizovalo celou plejádu možných proměn, ve světě radikálně zmenšeném technickým pokrokem pluralita vymizela: všichni jsou na planetě Zemi podřízeni stejné hrozbě, a proto vázání stejnou zodpovědností.

⁵³¹ „ale nic neděje se bez nás...“ (s. 240)

⁵³² Srov. Karfíková, Věra: „Hrubín“. Brabec, Jiří: *Jak číst poezii*. Československý spisovatel, Praha, 1969, s. 203–204.

Odlišnost situace antického člověka od jedince ve světě básnickovy současnosti nám dále pomůže vystihnout pojem *sófrósyné*. Hrubínova skladba hovoří o ztrátě *sófrósyné* (uměřenost, správná míra, pravé místo)⁵³³ antického světa. Porušení této správné míry známe i z antických tragédií, tam však ústí do katarze přinášející obnovu. Solón se domníval, že pokud se podaří vyvážit jednotlivé složky obce, stane se polis harmonickým kosmem. K tomu je nutné vymezit hranice těm, které ovládá touha po nadřazenosti a současně odstranit otrocké ponížení lidu.

V antických příbězích se setkáváme s hrdiny, které – když překročí hranice – popadne šílenství (např. zuřivý Hérakles hubící své děti, jemuž hodila kámen na hlavu bohyně Athéna, čímž jej přivedla zpět ke správné míře). Antickou rovnováhu sil je třeba chápat dynamicky: vítězí síla zmocnivší se vlády po čase ustupuje síle jiné.⁵³⁴

Atomová bomba současného věku znamená překročení hranic, narušení onoho *sófrósyné*, ovšem bez možnosti katarze. Katastrofa, kterou může způsobit, neneset potenciál obnovy, je definitivní. Lidstvu tak hrozí, že zůstane uvězněno v jedné fázi antického dramatu, bez možnosti pokračování. Zatímco u antických myslitelů byla *sófrósyné* spojována s harmonií, porušení míry vede v Hrubínově poezii k situaci, kdy se harmonie stává nedosažitelnou.

Reflexi selhání výkladových schémat pocházejících ze starých příběhů (antických ale i židovsko-křesťanských), kdy se nedaří porozumět prožívané situaci skrze její vztahení některému z těchto příběhů, nacházíme rovněž v dílech Hrubínových současníků. U Josefa Kostohryze je například rozporován starozákonní příběh o Noemovi a potopě světa. U Vladimíra Vokolka je podobným způsobem použita inspirace evangelním podobenstvím o marnotratném synu, kdy je situace člověka chápána coby uvíznutí v určité fázi tohoto biblického příběhu, bez možnosti pokračování, které by přineslo odpuštění a smíření: „Jsme v půli příběhu, na útěku / daleko od sebe v ztraceném věku [...] Jsme v neuzavřeném / podobenství o Synu ztraceném a nenalezeném“.⁵³⁵ Situace lyrického subjektu je chápána coby podobenství o nepřítomnosti Syna (psáno s velkým S), Ježíše Krista. Jakkoli je tedy evokováno evangelní podobenství o marnotratném synu, lidé současnosti uvízli v bodě útěku, v místě odloučení od Krista, a ztratili spásnou naději. Podobným způsobem je zachycena proměna lidstva ve vztahu k Bohu. Odráží se mimo jiné ve verších o vypravěči příběhu, jehož lze s Bohem ztotožnit. K dřívější situaci se vztahují verše o pravidelném

⁵³³ Srov. Vernant, Jean-Pierre: *Počátky řeckého myšlení*. OIKOYMENH, Praha, 2012, s. 59.

⁵³⁴ Srov. Tamtéž, s. 59–83.

⁵³⁵ Vokolek, Vladimír: *Ke komu mluvím dnes*. Atlantis, Brno, 1998, s. 18.

odmlčení se vypravěče. Umlkal vždy na čtyřicet dnů. Poté se však pokaždé znovu rozhovořil, a tím začal: „nový svět“.⁵³⁶

Oněch 40 dnů odkazuje k počátku veřejného působení Ježíše Krista. Ten se, jak čteme v synoptických evangeliích, odebral na poušť, aby se tam 40 dnů postil a čelil pokušení (srov. Mt 4, 1–11). Po 40 dní zůstal také Mojžíš s Hospodinem na Sinaji, po celou dobu nejedl ani nepil. K Izraelitům se vrátil s deskami a jeho tvář zářila (srov. Ex 34, 28–30). Číslo 40 dále odkazuje k počtu let, po něž museli Izraelité putovat pouští. Tato cesta byla trestem za hřích, jehož se po vyjití z Egypta vůči Hospodinu dopustili (srov. Nm 14, 27–34). Pohrdli totiž zemí, kterou jim Hospodin přislíbil, a proto měli 40 let putovat pouští tak, aby se nikdo z dospělých mužů nedožil příchodu do zaslíbené země. Zůstala jim však naděje: Bůh jim přislíbenou zemi neodňal definitivně, takže jejich nesnadná cesta neztratila smysl. Vždyť potomci se v kýžené nové vlasti dle příslibu usadí.⁵³⁷

Díky tomuto stručnému biblickému exkurzu vidíme, jak je možno chápat onen dřívější stav, kdy po 40 dnech mlčení, postu či putování, začíná vypravěč znovu hovořit, zahajuje nový svět. Biblické konotace jsou zdrojem naděje, že utrpení spojené s mlčením vypravěče má smysl, neboť po něm přichází obnova. Odkazují ke schématu, kdy po vině následovalo pokání a po něm odpuštění umožňující nový počátek. Čteme-li nicméně Vokolkovu báseň dále, vidíme, že představené schéma přestává platit: „Ale teď spěchá, přeskakuje, / sotva je mu už rozumět. / Naprázdno ústy pohybuje, / neví dál nebo ztratil řeč / a pouze posunkuje vyprávěč.“⁵³⁸ To již není žádný půst, nýbrž opuštěnost od Boha a ztráta smyslu. Lidé Bohu nerozumí a vkrádá se podezření, že Bůh sám ztratil řeč, tedy kontrolu nad světem a člověkem. Čtyřicet dnů postu dávalo lidem zakusit strach, vystavovalo je nejistotě. Po nich se však začal: „nový svět“, řád byl obnoven. Nyní se tato nadějná perspektiva ztrácí, člověk zůstává uvězněn v přechodném stavu postu či putování. Schéma či řád přestávají platit.

V antických textech pozorujeme schéma: vina (překročení míry) – trest – katarze. V biblickém podání se jedná o podobnou sestavu: vina – pokání – odpuštění. Ačkoli Hrubín s Vokolkem čerpali inspiraci z odlišných kulturních komplexů, přesto se vyjadřují ekvivalentně: Narušení posloupnosti schématu vedoucí k nemožnosti překonat vinu a její důsledky, uvíznutí lidstva v situaci provinění a jeho ničivých důsledků.

Uvíznutí v určité fázi schématu, nemožnost pokračovat dál směrem ke katarzi či odpuštění souvisí s tím, jak lyrický subjekt Vokolkových veršů ze druhé poloviny čtyřicátých

⁵³⁶ Tamtéž, s. 20.

⁵³⁷ *Jeruzalémská Bible*. Krystal OP a Karmelitánské nakladatelství, Praha a Kostelní Vydří, 2009. s. 1706, pozn. a.

⁵³⁸ Vokolek, Vladimír: *Ke komu mluvím dnes*. Atlantis, Brno, 1998, s. 20.

let pojmenovává situaci soudobé lidské existence. Vystihuje ji jako bytí „mezi“. Ono „mezi“ se týká času i prostoru. Včerejšek od zítřka totiž dělí zející mezera po dnešku a namísto domova coby trvalého ukotvení člověk nachází jen přechodný mezidomov.⁵³⁹ Neúplnost a nespojitost se týká celého světa: „Mezerami jsme tak prostoupeni, / že jsme už venku ze hry na starý svět [...] a nikde svět a všude mezisvětí“.⁵⁴⁰ Podobně pojmenovává existenci člověka v průmyslové éře Jan Patočka, který píše o bezdomovectví moderních lidí, jimž se domov stává pouhým místem k přenocování. Člověk dle filozofa „bloudí mimo“.⁵⁴¹

Také lyrický subjekt Zahradníčkovy sbírky *Dům strach* vyjadřuje prožitek mezerovitosti, nespojitosti bytí člověka moderní doby. Svou existenci situuje do onoho vokolkovského „mezi“, což explicitně vyjadřují verše, v nichž je současně znát zásadní rozdíl oproti situaci Hrubína i Vokolka: „A mezi zemí a hvězdami já na kříži s Kristem jsem.“⁵⁴² Zahradníčkův básnický svět se totiž stále opírá o kontinuální příběh: příběh Kristova vykupitelského díla.

Navzdory právě řečenému není ani Hrubínova skladba prosta nadějně perspektivy:

„Tak se mi jevil svět v tu chvíli,
sedm let po Hirošimě.
Po jejích mrtvých běží planetou
třesení, které přešlo na nás,
to třesení však buď jen chvěním
železných pilin v poli magnetu,
který je pevný, buď jen chvěním
životů v mocném magnetickém poli
veškeré lidské naděje
a vůle držet v rovnováze
rozum a srdce...“ (s. 241).

Citované verše můžeme srovnat s těmi, s nimiž se setkáváme v předcházejících částech skladby:

„Tak se mi jeví svět v tu chvíli,
sedm let po Hirošimě.
V tu přeludnou a hypnotickou chvíli
z vrozené touhy po harmonii
pravšední představou chci zmizet všemu –
být stéblem, na němž hrají třpyty pěn,
jen být a zelenat se aspoň den
a jednou, když se z břehů vylil proud,
s ostatní trávou pod ním polehnout –

⁵³⁹ Srov. Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999, s. 248.

⁵⁴⁰ Tamtéž, s. 287.

⁵⁴¹ Srov. Patočka, Jan: *Kacířské eseje o filosofii dějin*. OIKOYMENH. Praha, 2007, s. 101.

⁵⁴² Zahradníček, Jan: *Dům strach*. s. 37.

ten klamný souzvuk hned se ve mně bortí,
všechno v něm volá po travestii
v tu přeludnou a hypnotickou chvíli,
sedm let po Hirošimě“ (s. 236).

O něco dále čteme v kontextu podobných veršů:

„z vrozené touhy po harmonii
vzpomínkou toužím zmizet všemu [...]
v tu přeludnou a hypnotickou chvíli
ten klamný souzvuk hned se ve mně bortí
všechno v něm volá po travestii
vždyť před chvílí jsem na kámen
odložil noviny, kde čtli jsme všichni [...]
že včera kdesi
na naší rodné planetě
zkoušeli novou atomovou bombu“ (s. 238–239).

Tyto rozsáhlé citace nás uvádějí do roviny reflektujícího lyrického subjektu, která je svorníkem celé skladby. Zatímco první citát představuje naději na rovnováhu, zbylé dva hovoří o selhání možnosti dosáhnout harmonie. Z reflexe lyrického subjektu *Proměny* vyplývá jednak, že touha po harmonii je pro básnický naturel Hrubínův vskutku určující, a dále, že není tváří v tvář děsivé události atomového výbuchu subjektem odmítána, ale stává se prostě nemožnou. Citované verše poukazují ke dvěma sférám znemožněné harmonizace: jednou z nich je příroda, přírodní lyrika, druhou vzpomínka, zahledění se do minulosti, jež by vyvázalo člověka z tíživé současnosti.

V čem se od harmonie liší ona naděje, vůle a rovnováha, o nichž hovoří závěr skladby? Klíčový rozdíl je v tom, že nejsou únikem. Naopak předpokládají vědomí zla, a to též ve vztahu k člověku. Jak dokládá citace, opírají se o fenomén víry – konfesně neutrální víry předpokládající existenci esenciálního dobra. Naděje se vztahuje k tomuto úběžníku, ovšem sama je charakterizována chvěním, nejistotou a kolísáním.

Zastavme se ještě u lyrického subjektu jako takového. V básni je jeho pohled určující, což je explicitně tematizováno.⁵⁴³ Jeho hlas upomíná na hrozby. Jeho reflexe postupně graduje od pouhé zmínky o novinách až po uvědomění si fatální ohroženosti celého světa. Lyrický subjekt se svým poznáním nevyvyšuje, nýbrž deklaruje svou přináležitost k davu lhostejných lidí. (srov. s. 240) Zatímco Hrubínova a de facto i Ovidiova (i když v jiném smyslu) Daidala charakterizovala oddělenost od lidí, lyrický subjekt je s lidmi v úzkém oboustranném kontaktu. (srov. s. 240) Ovšem ve srovnání s *Jobovou nocí* či *Hirošimou* musíme vyzdvihnout

⁵⁴³ „Tak se mi jeví svět v tu chvíli“ (s. 233).

právě jeho odlišnost od zbytku populace, větší důraz na individualitu. Nynější situace je bližší té, kterou známe např. z veršů Jana Zahradníčka, kdy je pozornost zaměřena na společenství lidí, ovšem oddělení a individuace subjektu zůstávají ostře patrné.

Srovnajme nyní dva obrazy: Hrubínovu „rodnou planetu“ a Zahradníčkovu „planetu naši“ ze sbírky *La Saletta*. Jejich vypovídací hodnota je dle našeho názoru ekvivalentní: v obou případech došlo k rozšíření perspektivy na celou zeměkouli. Zatímco ve sbírce *Hirošima* byl prostor kontrastován do protilehlých míst „tam“ (Japonsko) a „tady“ (Praha), nyní dochází v Hrubínově poezii k témuž jevu, k němuž došlo v apokalyptických sbírkách Jana Zahradníčka: ke globalizaci ohrožení. Lyrický subjekt se jak u Hrubína, tak u Zahradníčka definuje vztahem k celému světu.

Příběh Daidala a Ikaru se stal zdrojem obraznosti též některým dalším moderním básníkům. V *Atlantis* Vladimíra Vokolka rovněž nacházíme obraz Ikarova pádu. Tvůrčí imaginace je verši vnímána coby vzmach vzhůru, ale také a snad především jako opojení z pádu: „ze zaklínacích klínek skládá křídla hudby / a připíná je orchestru – roztržštěnému Ikaru / a rozladěnou symfonií zasvěští to postaru // Kdo slyší ten svist zachytí okamžik pádu“.⁵⁴⁴ Zatímco Hrubínova skladba přehrává znovu celý příběh, Vokolkovy verše nás, což je pro básníkovu poválečnou tvorbu příznačné, uvádějí do kritického momentu daného příběhu, do okamžiku po Ikarově pádu. Toto „uvíznutí“ v určitém bodě příběhu, který pozbývá svou celistvost, čímž je zbaven svého plynutí směřujícího ke katarzi, slouží k vystižení charakteru tvorby. Ta již není uměním příběhů, souzvuku a harmonie. Ocitla se uprostřed děje, izolována od vyhlídky na jeho pokračování. S reflexí situace je v tomto případě spojeno marné úsilí vyváznout. Tak totiž rozumíme obrazu připínání křídel již roztržštěnému Ikaru. Jak Vokolkovy, tak Hrubínovy verše vypovídají o ztrátě perspektivy katarze. Zatímco *Proměna* tak činí v rámci daného příběhu pomocí jeho modifikací a srovnáním se současností, a především skrze rovinu reflektujícího lyrického subjektu, *Atlantis* jde cestou dekonstrukce příběhu jako takového.

Příběhem Daidala a jeho syna z Ovidiových proměn byla inspirována i kniha Konstantina Biebla *Nový Ikaros* (1929). Podobně jako verše Vladimíra Vokolka také zmíněná sbírka vychází především z postavy Ikaru, kterou vztahuje k tématu básnického umění. V těchto ohledech se liší od *Proměny* Hrubínovy, v níž je v ohnisku zájmu postava otce přestoupivšího řád světa. Bieblova sbírka propojuje postavu antického hrdiny s tématem poezie explicitně v jediném verši, který lze vnímat jako výkladový klíč k celé knize: „Básník

⁵⁴⁴ Vokolek, Vladimír: *Ke komu mluvím dnes*. Atlantis, Brno, 1998, s. 11.

nový Ikaros lehce se vznáší v prostoru i čase“.⁵⁴⁵ Adjektivum nový na první pohled poukazuje na odstup od výchozího Ovidiova textu. Tento odstup je však jiného druhu než ve skladbě *Proměna*, v níž se autorský subjekt snaží vystihnout charakter své doby srovnáním s antickým příběhem. V případě *Nového Ikara* lze onomu adjektivu rozumět jako poukazu k originalitě subjektu, k vystižení jeho neohrazených tvůrčích možností, což odpovídá celkovému vyznění sbírky založené do značné míry na asociativním principu, který se podílí na vyslovení diskontinuity soudobého světa.⁵⁴⁶ Hrubínovým se v tomto ohledu podobající Bieblovy verše v posledku usilují vystihnout proměněnou podobu světa. Vnímání předělu je z nich ostatně doložitelné. Událostí, která tuto změnu přinesla, je první světová válka: „Jsme jiní lidé válka nás křtila znova“.⁵⁴⁷ *Nový Ikaros* i *Proměna* se zaměřují na transformaci světa prostřednictvím intertextového vztahu k dílu antického básníka Ovidia. Zatímco v případě Hrubínových veršů jsou vazby na Ovidiův text podstatné, u Biebla se inspirace omezuje na přirovnání k postavě Ikara.

Specifickou možností nahlédnout vztah mezi textem Ovidiovým, Bieblovým a Hrubínovým nám poskytuje Hrubínova báseň *Jaká to noc (Můj zpěv)*. Svým podtitulem nás orientuje na osud Konstantina Biebla, který v textu básně vykládá v souvislosti s jeho dílem:

„Jaké to troufalé zoufalství:
po tisíci a po tisíci,
zнову a znovu
člověk dokazuje, že nemá křídla.“

Poukaz k tragickému Bieblovu konci skokem z okna je následně potvrzen:

„Jaká to úzkost, že se prázdno
ohrazené rámem okenním
zdá nekonečnou volností...“ (MZ, s. 56).

Verše problematizují v *Novém Ikaru* tematizovanou tvůrčí svobodu, a to právě skrze motiv Ikarových křídel a letu. Jak již bylo řečeno, oba básníci se snažili vystihnout dalekosáhlou změnu, kterou si uvědomovali. Zatímco u Biebla byl svět představen ve své roztržiténosti, nad níž však stál se svou svobodou tvůrčí imaginace básník, u Hrubína je akcent položen na tragiku důsledků mylně pojaté touhy po volnosti. Tento rozdíl vystihuje právě zmíněná báseň, v níž je pád důsledkem pomýlené snahy po svobodě. Proto se také každý z básníků zaměřil na jinou postavu. Hrubínova postava Daidala totiž přináší význam

⁵⁴⁵ Biebl, Konstantin: *Nový Ikaros*. Československý spisovatel, Praha, 1978, s. 23.

⁵⁴⁶ Srov. Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2*. Academia, Praha, 2014, s. 338–339.

⁵⁴⁷ Biebl, Konstantin: *Nový Ikaros*. Československý spisovatel, Praha, 1978, s. 15.

zodpovědnosti a viny, naproti tomu je Bieblův Ikaros především obětí. Na srovnání Hrubína a Biebla si můžeme uvědomit, k jaké proměně došlo vlivem událostí spojených s druhou světovou válkou, které oddělují *Nového Ikara* od *Proměny*.

2.5.3 Romance pro křídlovku

Básnická skladba *Romance pro křídlovku* svým mottem odkazuje opět k Ovidiovým *Proměňám*, konkrétně k báji o Faëthonovi, který si, ač lidsky křehký, vynutil na svém božském otci Héliovi sluneční vůz. Tento dar přesahoval možnosti smrtelného člověka, a proto dovedl Faëthona ke smrti. Celou skladbu je možné vnímat jako podobenství o zasvěcení mladíka do dospělosti.⁵⁴⁸ V textu nacházíme pasáže psané rýmovaným daktylským rytmem, které lze číst, podobně jako ve sbírce *Můj zpěv*, coby ohlédnutí k opuštěné hymničnosti. Převažujícím veršovým útvarem je nicméně jamb bez rýmu navazující na skladbu *Proměna* a verše předcházející. Nejedná se o pouhé přejímání, jelikož verš *Romance* tenduje k větší volnosti. Skladba sestává z veršových řádek poměrně stabilního rozsahu. Vzhledem k dalšímu vývoji je důležité zmínit, že se ve skladbě rozchází rytmické a větné schéma, což se projevuje častým výskytem přesahů a systematickým významovým oslabováním konců veršů. Technika skladby je známa z veršované epiky, ale hlavně z dramatu, kdy promluvy postav a hranice výstupů nacházíme uvnitř veršů. V Hrubínově skladbě jsou tímto způsobem výjevy z různých časových fází příběhu vztaženy k jednomu zlomovému bodu, čímž se navozuje napětí mezi okamžikem a věčností.⁵⁴⁹

Tvárné charakteristiky nás orientují na napětí mezi melancholií a vitálním životem. K dezintegrujícímu vlivu melancholie poukazuje postupující rozvolňování veršové struktury. Epičnosti a dramatičnosti (s níž souvisí akcentace větného schématu, které zdá se vystupovat z rytmického, a současně zvýraznění promluv postav, k čemuž se váží veršové přesahy) se čelí melancholickému utkvění v minulosti. Básník usiluje vybudovat uvnitř rozvolňované veršové struktury řád jiného druhu, řád určený příběhovostí.

Veršová struktura skladby souvisí s jejím složitějším tematickým zvrstvením. Ve verších se prolínají vrstvy časové: různé fáze milostného příběhu, jehož hlavní hrdinkou je dívka od kolotočů, Terina. Jedna časová vrstva je základní, což signalizuje užití přítomného času: např. „Dnes v noci (28. srpna 1930)“ (s. 273). Vrstva přítomnosti je spojena s nočním bděním u zemřelého dědečka. Vzhledem k tomuto „dnes“ můžeme odlišit minulost,

⁵⁴⁸ Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 III*. Academia, Praha, 2008, s. 189.

⁵⁴⁹ Srov. Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno, 2001, s. 170–171.

signalizovanou užitím minulého času,⁵⁵⁰a dále budoucnost, s níž se pojí slovesné futurum. Budoucnost je přitom nejrozsáhlejší dále ještě diferencovanou časovou vrstvou. Skládá se z těchto partií: „Lešanská pouť (červen 1933)“ (s. 281), „Další lešanská pouť (červen 1934)“ (s. 295), a také z částí, které jsou formálně včleněny do pásma přítomnosti a jsou jakousi reflexí do budoucnosti (anticipací dalšího života vypravěče, vývoje a dějin lidstva, ale též pozdějšího setkání vypravěče s Viktorem).

K tomuto časovému rozvrhu, vystavěnému vzhledem k referenčnímu bodu přítomné chvíle, který je přesně označen datem 28. srpna 1930, musíme přičíst ještě dataci vzniku textu. Nacházíme ji na jeho konci: „Srpen–listopad 1961 (s. 307). Opakuje se situace známá ze sbírky *Hirošima*: velká pozornost je věnována časovému určení, což v tomto případě přesahuje hranice fikčního světa (na rozdíl od *Hirošimy*), když je do časového plánu de facto vtaženo též datum vzniku textu. V *Romanci pro křídlovku* datace vzniku textu umocňuje pocit kompaktnosti. Současně je možné jí rozumět jako vyjádření určité distance, kdy se relativizuje orientační úloha onoho „dnes“. Skladba se proto jeví jako vrstevnatý artefakt, jehož základní charakteristikou je vzpomínání a reflexe, což souvisí s fenoménem melancholie.

Z daného časového rozvrstvení vyplývá diference vypravěče v textu. Ve skladbě se nachází vypravěč-mladík, který prožívá příběh lásky a smrti, z jehož perspektivy a jehož hlasem je tento příběh podáván, a dále reflektující vypravěč. Reflektující vypravěč klade do souvislosti sebe teď a sebe budoucnosti:

„už dnes v té noci všech nocí,
kdy poprvé nesu břímě lásky a smrti
současně [...]
už dnes je mne víc o hrůzu, s níž jednou lidé
uvidí šílený negativ svého díla,
už dnes je mne víc o město, jež se octne
jen na vteřinu a samo v nitru slunce
a vyjde s řadry upálenými, bez klína“ (s. 292).

Zde musíme navázat na předešlé výklady o fenoménu melancholie. Časová rovina „dnes“ je totiž prezentována jako okamžik, kdy mladík plný vitality života čelí hrozbě melancholie:

„Musím bdít. Z propadlé světlice vane ven
takové prázdno a takové ticho,
že mých dvacet let, dvacet zlatoploutvých ryb,
kdykoli zabloudí v ten ponurý kout, zčerná.“ (s. 275).

⁵⁵⁰ Např. „Jednou to začalo: / to jsi mi tatínku, poprvé půjčil břitvu.“ (s. 274).

K melancholii poukazuje prázdnota či černá barva. Mluví se jí vědomě brání bděním, které kontrastuje se zasněným stavem melancholického utkvění. Výše jsme uvedli, že Hrubínovy verše staví proti melancholii pohled do budoucna. Tento aspekt se nyní projevuje specifickým způsobem již na rovině strukturování textu. Pohled do budoucna navíc mimo poukazy na ještě nenarozené potomky a jiné aspekty vážící se přímo k osobě mluvčího zahrnuje též tragické události dvacátého století, o čemž svědčí předchozí citace. Situace fikčního světa skladby je tak vychýlena nejen z hlediska rozložení časové osy. Melancholická vzpomínka na setkání s první velkou láskou a smrtí je prezentována na pozadí vědomého bránění se melancholii, které se děje nejen na rovině vypravěče, ale také na úrovni strukturování textu, tedy subjektu díla. Prézens totiž zbavuje děj charakteru vzpomínky. S tím kontrastuje pohled do budoucna, který lze vnímat jako směřování vpřed, jež melancholickému principu odporuje. Běžnému očekávání spojenému s anticipací budoucnosti se však vymyká právě akcentovaným vztahením k onomu „ted“ mluvčího, čímž je zvýrazněna kontinuita lidského života. Souhra všech jmenovaných vrstev textu má za úkol poskládat celistvý příběh lidského jedince.

Vraťme se ještě k prvnímu citátu, který předjímá budoucí tragické události v životě vypravěče. Následující totiž neovlivňuje pouze jej, ale celý svět. Proto jsme vybrali pasáž připomínající svržení atomových bomb na konci druhé světové války. Hirošimské „slunce“, symbolizující proměnu světa, vrhá své přízračné světlo do budoucna i do minulosti.⁵⁵¹

Tento aspekt ovlivňuje sémantiku obrazu světla. Alexandr Stich se mu věnoval v souvislosti s analýzou Seifertovy knihy *Světlem oděná*: poukázal na to, že jde o prastarý obraz s archetypálním základem. Světlo je členem axiologické soustavy, v opozici ke tmě je vnímáno jako veskrze pozitivní symbol. Dodejme, že tuto hodnotu má též v biblické tradici a podržuje si ji až do dvacátého století, kdy teprve doznává radikální proměny. Přehodnocení obrazu světla bylo vyvoláno konkrétní historickou událostí, svržením atomových bomb. Proto pro nás, jak píše Stich, již nemá obraz světla jednoznačně pozitivní konotace.

V *Romanci pro křídlovku* se setkáváme nejen s kladným vyzněním tohoto obrazu, ale též s jeho novou negativní podobou, která odkazuje k atomovému výbuchu. Událost v Hirošimě se do Hrubínova díla promítla již po několikáté. Nicméně informace o tom, jak jaderný výbuch vypadá, se mezi občany dostávaly postupně, proto je v Hrubínově *Hirošimě* klíčový obraz padání, a nikoli světla.⁵⁵² Teprve v *Romanci pro křídlovku* nacházíme obraz

⁵⁵¹ O závažnosti hrozby atomového či později vodíkového výbuchu pro Františka Hrubína svědčí i skutečnost, že je toto téma připomínána také v dílech nebásnických, například v dramatu *Srpnová neděle* (Srov. Hrubín, František: *Srpnová neděle*. Artur, Praha, 2011, s. 44.) či v próze *Zlatá reneta* (Srov. Hrubín, František: *Zlatá reneta*. Československý spisovatel, Praha, 1964.).

⁵⁵² Srov. Stich, Alexandr: *Seifertova Světlem oděná*. argo, Praha, 1998, s.47–50.

slunce, jehož záře je ničivá. Axiologická proměna obrazu světla se děje nejen vzhledem ke Stichem připomenuté mohutné tradici, ale také vzhledem k Hrubínově dřívější tvorbě, a tak souvisí s transformací jeho poezie.

Právě řečené ukazuje na hlubší souvislost s textem antického básníka Ovidia, k němuž je poukázáno mottem skladby. Motto samotné obraz světla neobsahuje: „Velké věci si žádáš, ten dar je nad tvoje síly, / Faëthone, tvůj chlapecký věk jej nemůže zmoci. / Smrtelný jsi, však není smrtelné, čeho si přeješ.“ (s. 271). Naopak představuje zobecněnou reflexi nebezpečí skrytého v touze překročit hranice, jež jsou vlastní lidské existenci. Touha překonat omezení byla v Hrubínově poezii tematizována již několikrát. V dřívějších etapách se tak dělo skrze obrazy nesoucí význam nemožnosti propátrat tajemství přírody. Z jejich historie jsme připomenuli text ze starozákonního proroka Izajáše, v němž lidská bezmoc kontrastuje s všemocí Hospodinovou, ale také dílo sv. Augustina, který posunul obraz o něco dál, když upozornil, že ani kdyby někdo ona Izajášem uváděná omezení překonal, Bohu se přiblížit nedokáže. To je možné pouze člověku pokorného srdce. V Hrubínově za války vydané poezii jsme našli reflexi situace, kdy došlo k překonání limitů. Tento pokrok byl hodnocen jako hříšná vzpoura člověka proti Bohu. Verše současně zdůraznily, že ač člověk dokázal „zvážit hvězdy“, před tajemstvím lásky a smrti zůstal němý.

V *Proměně* i v *Romanci pro křídlovku* se autor vrací k tématu pokroku lidstva, ovšem pro jeho ztvárnění volí nyní obrazy pocházející z antického kulturního okruhu, konkrétně z Ovidiových *Proměn*. Posun od židovsko-křesťanské tradice k tradici antické s sebou nese odlišné důrazy. Zatímco židovsko-křesťanské vnímání bylo typické akcentací viny, antické zase poukázalo především na důsledky. Přestoupení hranic je v antických příbězích bezprostředně následováno trestem, na což navazuje možnost katarze. Ta je ovšem Hrubínovými verši problematizována. Nelze si také nepovšimnout, že právě láska a smrt, které byly válečnými verši představeny jako nepřístupná tajemství, jsou námětem *Romance pro křídlovku*. Vlivem všech již zmiňovaných proměn básnickovy tvorby je nyní toto téma pojednáno sice v rámci dějin, ale přísně z perspektivy vypravěče.

Vraťme se k obrazu světla. Stichem nastíněná proměna vnímání kladená do souvislosti s atomovým výbuchem, což ostatně Hrubínova poezie dokládá velmi zřetelně, totiž není bezprecedentní. V *Ovidiově* básni je tematizována nesmírná a nezkrotná síla slunečního svitu, který je bezpečný pouze, zůstane-li ve vytčených hranicích: „Jeď uprostřed, toť bezpečná jízda.“⁵⁵³ V této souvislosti připomínáme náš předcházející výklad o sofrósyné. Ve chvíli, kdy je uměřenost porušena, tedy když sluneční vůz řídí smrtelník Faëthon, sluneční

⁵⁵³ Ovidius: *Proměny*, Avatar, Praha, 1997, s. 38.

záře se vymyká kontrole a ohrožuje celý známý svět: „Zhynou-li moře a země a nebes královský palác, / upadnem v pradávny chaos.“⁵⁵⁴ V antickém příběhu se setkáváme se zničující silou slunce, která se může kvůli lidské touze uniknout svému údělu, vymknout kontrole. Hrozbou je upadnutí do chaosu, z něhož dle řeckých představ povstal kosmos, uspořádaný svět. Antičtí bohové takový konec nedopustili. Faëthon byl sražen bleskem. Sám zaplatil životem, ale řád světa byl zachráněn.

Zánik uspořádaného světa, v němž má smysl nejen láska, nýbrž také smrt, tematizují i Hrubínovy verše: „(Je vůbec možné, aby se umíralo jinak? / Je možné, aby lidé umírali / hromadně, že jim smrt zevšední a že ztratí / úctu k její tiché a snivé podobě?)“ (s. 304). Vznikly totiž po druhé světové válce, jejíž hrůzy jsou kondenzovány v obrazu Hirošimské tragédie. Přirozená smrt je postavena do bolestného kontrastu s hromadným umíráním, se smrtí celého města v jedné vteřině. Též v Hrubínově vzpomínkové próze *U stolu* jsou konfrontovány dvě podoby smrti (smrt přirozená a smrt ve válce).⁵⁵⁵

Všem obrazům překonání lidských možností (těm starším židovsko-křesťanským i těm navazujícím na antickou tradici) je vlastní aspekt zodpovědnosti. V příběhu Faëthona nese zodpovědnost titulní hrdina, ovšem také jeho otec, bůh Helios, který mu sluneční vůz půjčil. *Romance pro křídlovku* rozvíjí z Ovidiova textu vycházející obraz „předávání daru nad synovi síly“.⁵⁵⁶ Je „zarámována“ do dvou obrazů. První z nich je básnický mluvčí-mladík, kterému otec poprvé půjčil břitvu, aby se oholil. Jedná se o symbolický okamžik vykročení mladého člověka do světa, v němž se setká s láskou a smrtí, ale také s mnohem horšími věcmi. Na druhé straně nacházíme obraz poprvé se holícího syna mluvčího. Nejedná se o pouhé opakování situace. Čas skladby rozhodně není cyklický, jak dokládá důraz na dataci. Chlapec se již neholí břitvou, nýbrž elektrickým strojkem, což symbolizuje pokrok, jehož přínos je však relativizován. V břitvě vidí mluvčí skrytě přítomnou možnost vraždy. Uvědomuje si však, že tato potencialita je spíše v člověku než v předmětu, že zlý lidský sklon nedokáže eliminovat žádná civilizační vymoženost. (srov. s. 298)

Na tyto části textu navazují jiné: „život je dar nad jeho síly?“ „nebude láska dar nad mé síly?“ „už dnes je mne víc o ty nejzoufalejší, / pro něž budoucnost vždycky bude dar / nad veškeré lidské síly.“ (s. 290, 291, 292) Zatímco v *Proměně* je překročením lidských hranic,

⁵⁵⁴ Tamtéž, s. 43.

⁵⁵⁵ „Ale to bylo v těch dobách, když ještě lešanská zvonička zvonila umíráčkem jen těm nebožtíkům, kteří leželi na doslech jejímu přátelskému klinkání.“ „[...] hroby všech bojišť, co jich je, hrnou se k živým, domácí hroby se ve vzpomínce otvírají a nebožtíkům, jimž dobré hroby domova odepřela vojna, znovu a znovu se vypravují pohřby z rodného stavení.“ (Hrubín, František: *U stolu*. Československý spisovatel, Praha, 1974, s. 46, 66–67.)

⁵⁵⁶ Srov. Ovidius: *Proměny, Avatar*, Praha, 1997, s. 36.

keré je poměřováno antickým příběhem, sestrogení atomové bomby, nyní jsou jimi překvapivě: život, láska, budoucnost. Lze v tom spatřovat další posun od vnějších událostí k subjektu samotnému. Pozornosti hodné je rovněž to, že se jedná o elementy již dříve vyjmuté z možnosti lidského poznání (viz válečné verše) a současně elementy čelící melancholii.

Přesto je melancholie s iniciačním momentem spojena:

„Jednou to začalo:
to jsi mi, tatínku, poprvé půjčil břitvu. [...] a tys v dobré náladě pozoroval popel doutníku, jak pevně drží tvar něčeho, co už není“ (s. 274).

Melancholický obraz zachycuje plynutí času, které s sebou nese ztrátu. Motiv popela držícího tvar nabízí pohled na již zaniklou skutečnost. Podobný čteme v závěru skladby:

„Navždy mne bude víc o tu noc,
kdy jsem tě vyvolával z měsíčných par
a popel na žhavém srdci chtěl držet tvar
něčeho, co už není, zatímco tys žila
a žiješ, ne přízrak, ne stín, jenž vstává z már,
ne bludička, ne bysta náměsíčně bílá,
ale láska, jež v krvi žil a cév
divoce tepá.“ (s. 308)

Zde je zachycena melancholická touha po uplynulém. Unikavost je vyjádřena skrze obraz, který je oproti předchozímu dokonce posunut tak, že je explicitně popřena jeho schopnost tužby subjektu naplnit. Proti falešné melancholické touze klade vypravěč opravdovou lásku. Vyjadřuje ji fyziologickým obrazem (krev tepající v žilách a cévách) poukazujícím k vitalitě života.

Zastavme se u tématu ztrácení dítěte otcem. Jako otec vypravěče ztrácí své dítě, přestože je vidí před sebou, tak jednou sám básník ztratí mnohé. Život, do něhož vstupuje, je ztrátami zásadně poznamenán. Napětí mezi minulostí a budoucností je přítomno v celé skladbě. Minulost je, jak již bylo předznamenáno obrazem popela z doutníku, spojena se ztrátou, a tedy s melancholií. Budoucnost zase se životem a radostí. Toto napětí můžeme číst v opozici dvou ženských postav Tonky a Teriny. Poté, co se lyrický subjekt zamiloval do Teriny, Tonku (láska k ní je prezentována jako nečistá) přestal vyhledávat:

„Už nikdy se nesejdu s Tonkou,
od včerejška večer leží a čeká
v modřínkách u Obor, a navěky zkamenělá
tam leží mezi ostatními balvany,
čeká a ze starých metlic vystrkuje

černý bok, tisíc let bude mě marně
a marně čekat.“ (s. 281).

Tonka se stala minulostí, kterou nelze pominout. Tím, že zkameněla, stala se fragmentem prožitého, a tak odkazuje k melancholii nejen svou nehybností a černou barvou. Lyrický subjekt se od ní osvobodil, což zachycuje slovy, která na předešlý citát navazují: „Jsem k zbláznění živý“ (s. 281). Opozicí k životu je smrt. Důvěrný vztah melancholie a smrti prostupuje myšlením všech dějinných období.⁵⁵⁷ Láska k Terině vede lyrický subjekt k životu, a tím jej také zaměřuje k budoucnosti, což je ovšem problematizováno její smrtí (srov. s. 299). Lyrickému subjektu se ztrácí Terinina podoba, čímž se dívka symbolizující vitalitu života dostává do sféry melancholie. (Srov. s. 300) Nadto i budoucnost je značně ambivalentní. Je v ní další láska (srov. s. 284), ale také válka (srov. s. 284), jsou v ní děti (srov. s. 291), ale i těžké noci bloudění (srov. s. 292) atd.

V úvodu kapitoly jsme napsali, že skladbu můžeme vnímat jako podobenství o uvedení mladíka do dospělosti. Určitá nutkavost opakování některých obrazů a důraz na přesné datování lze přitom číst jako signály, že je iniciace spojená s traumatem. Mladík jí vstupuje do dospělého života, v němž se poprvé doopravdy setkává se dvěma základními určeními lidského bytí: s láskou a smrtí. Ačkoli se básnický mluvčí-mladík bdící nad mrtvým dědečkem situuje na hranici, již lze rozumět právě jako rozmezí mezi životem – spojený s láskou k Terině – a smrtí – příběh dědečkova umírání – (srov. s. 273, 275, 279, 280), vztahuje obé ke sféře přirozeného světa, v němž se vše děje, jak má. (srov. s. 285) Traumatem se paradoxně nestává ani vědomí budoucí proměny světa. Nacházíme však situaci, která se jeví jako uzlový bod celé skladby. Je jí roztržka s Terinou, již nelze kvůli dívčině smrti odčinit. Je nepřímou vnímána jako selhání, jako důsledek slabosti člověka vzhledem ke vznešenosti toho, po čem podoben Faëthonovi toužil. Skladba je nesena snahou opět se Terině přiblížit, vypočítat si ji, zasadit prožité do příběhu básníkovy života. Vše zmíněné maří melancholie prolínající vzpomínkami na Terinu, melancholie tříštící integritu lidského příběhu.

Skladba jako celek se vyznačuje vůlí melancholii uniknout. Tímto postojem lze vysvětlit její vrstvení, důraz na dataci. Promítá se dále do četných obrazů a nacházíme jej formulován na rovině básnického mluvčího: „Sedím v okně a bdím. / Musím bdít.“ (s. 275). Bdění stavěli do protikladu k melancholickému zahloubání např. ve středověku, kdy byla melancholie považována za hříšnou a člověk jí postižený byl zobrazován obvykle jako spící. Od 15. století pak melancholik na vyobrazeních nespí, ale hloubá.⁵⁵⁸ Mluvčí mnoho let po

⁵⁵⁷ Srov. Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013, s. 145.

⁵⁵⁸ Srov. Tamtéž, s. 107.

situaci zachycené předešlým citátem rovněž deklaruje touhu vyhnout se melancholii spojené se smrtí a přihlásit se k životu:

„To moje duše řekne co nejtíšeji:
,Utečme, z luny jde zlověstný svit,
nevěř jí, pospěšme, utečme jí,
prchněme, utečme, máme-li žít!“ (s. 307)

Melancholický obraz zlověstného měsíčního svitu pochází z předchozích Hrubínových veršů. Proti němu klade básnický mluvčí život. Důležitá je aktivita. Citát ze závěru skladby vyslovuje její základní dynamiku. Svědčí také o posunu vzhledem ke sbírkám *Můj zpěv* a *Až do konce lásky*, v nichž byla melancholie popírána poměrně suverénně, což si místy vybralo daň v podobě menší umělecké přesvědčivosti veršů. Výzva „utečme“ přiznává melancholii sílu a svědčí o vypjatosti pokusu uniknout jí ve jménu života. Je tak otevřena cesta k předposlední Hrubínově knize.

2.6 Černá denice a Lešanské jesličky

Po dokončení *Romance pro křídlovku* se těžiště Hrubínovy tvorby přesunulo směrem k dramatu a próze.⁵⁵⁹ Několik let poté však následovaly dvě sbírky: *Černá denice* (1968) a *Lešanské jesličky* (1970). Tyto dvě knihy jsou vrcholem i završením básnickovy tvůrčí práce. Ačkoli se jedná se o díla značně odlišná, je třeba vnímat je ve vzájemné souvislosti – komplementární či lineární.

2.6.1 Černá denice

Černá denice (1968) vyšla v bibliofilské edici Bohemia nakladatelství Československý spisovatel.⁵⁶⁰ Je psána volným veršem, který je, hojněji než dříve, členěn do odstavců. Nacházíme dokonce náznaky pravidelných strof. Věty jsou úryvkovité. Rytmičtý slovník se shoduje s prózou. Tíživost atmosféry a napětí veršů jsou umocňovány veršovými přesahy.⁵⁶¹ Verše jsou oproštěny od dříve pro Hrubína příznačné písňovosti. Jejich prozaizované řádky jsou krutě věcné, detailní a současně snově monumentalizující.⁵⁶² Právě zmíněné

⁵⁵⁹ Srov. Brabec, Jiří: „Jen v liduprázdnu neznít!“. Hrubín, František: *Můj zpěv*. Československý spisovatel, Praha, 1969, s. 200.

⁵⁶⁰ Srov. Málková, Iva: „Komentář.“ Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010, s.428.

⁵⁶¹ Srov. Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno, 2001, s. 171–172.

⁵⁶² Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 III*. Academia, Praha, 2008, s. 190.

charakteristiky tvárné stránky knihy, především prozaizace, úzce souvisí s tematickou výstavbou.⁵⁶³ Tematické rovině dominuje melancholie, jejíž dezintegrující síla se projevuje prozaizací na rovině tvárné. Vzájemnou provázanost melancholie a prozaizace verše jsme výše ukázali na poezii Josefa Kostohryze.

Předešlou etapu Hrubínovy poezie vyznačovala synchronní přítomnost působivých melancholických obrazů a vůle melancholii uniknout. Do této linie tvorby sbírka *Černá denice* již nepatří, neboť nás uvádí do situace ztroskotání, jejímž je melancholie zásadním určením. S tím souvisí gradace obraznosti navázané na fenomén melancholie. Ve verších od padesátých let jsou přítomny oba póly melancholického bytí: onen pasivní projevující se utkvěním či přímo zmrtvěním, ovšem současně též pól aktivní mající podobu šílenství. V *Černé denici* se výrazně uplatňuje ona drásavější podoba manifestovaná obrazy negujícími běžné zákonitosti, jimiž je poukazováno k utrpení a zániku.

Nerozsáhlá sbírka je rozčleněna do tří částí. První tvoří krátká próza s názvem *Co mi vyprávěla nebožka maminka*. Název druhé tvořené sedmi básněmi se shoduje s titulem celé sbírky. Část třetí tvoří skladba nazvaná *V noci někdo zaklepal na dveře*. Kniha je příznačně věnována „Památce rodičů a sestry“ (s. 310). Lze ji číst jako úhrn dosavadní básnickovy tvorby v tom smyslu, že jsou v ní souhrnně zpochybněny různé motivy a obrazy, které v jednotlivých tvůrčích etapách působily harmonizačně. V tomto smyslu je dovršením proměny, kterou přinesla *Hirošima*, neboť základní osou fikčního světa *Černé denice* je tematizace ztráty možnosti harmonizovat. Zatímco strategie odmítání melancholie v lyrice padesátých let vedly ke zpovrchnění některých veršů, ona „kapitulace“ umocnila působivost Hrubínovy poezie.

Hojně tematizovanou problematiku rodu a rodiny nacházíme již v úvodní próze vyprávějící o počátcích vztahu otce a matky. Text je psán tak, aby evokoval ústní podání. Tok vyprávění je ukončen slovy: „Tatínek se najednou rozmáchl a hodil lucernu do vejšky, lucerna letěla a letěla, až z ní bylo vidět jen zlatej špendlíček, zařala jsem zuby, abych se nerozklepala.“ (s. 312). Překročení hranic běžné reality přichází nečekaně a přináší pocit úzkosti. Znepokojivost citovaných slov je podtržena úplným závěrem: „A jestli jsme neumřeli, jsme živi podnes.“ (s. 312). Věta připomínající šťastné konce pohádek se týká rodičů, jejichž památce je mimo jiné sbírka věnována. Vzniká tak napětí, jež dále intenzifikuje první osoba plurálu, skrze kterou je rozmazávána hranice mezi životem a smrtí. Nejistota vyprávěče ohledně toho, zda zemřel či nikoli, vnímaná navíc na pozadí věty typické pro vítězství dobra

⁵⁶³ Na to upozornil již F. X. Halas, když uvedl, že nerýmované nepravidelné verše podtrhují svou záměrnou nemelodičností melancholii. (Srov. Málková, Iva: *František Hrubín z archivních fondů*. Host, 2011, Brno, s. 123–124.)

v pohádkách, se přenáší i na čtenáře. Spolu s obrazem nereálného tatínkova gesta evokuje zpochybnění mezí racionálního uvažování.

V navozeném úzkostném duchu se nese celá sbírka, v níž je rodová příslušnost již jednoznačně vnímána z hlediska smrti: pro lyrický subjekt znamená především souvisení s těmi, kteří její práh již překročili, což jej upomíná na nevyhnutelný fakt blížícího se vlastního konce. Proto se milovaní členové rodiny proměňují v noční můry. S tím souvisí také tematizace uzavřeného prostoru, jenž je vnímán prizmatem ztráty útulné intimity, ztráty atributu bezpečí.⁵⁶⁴ Příznačně tyto charakteristiky nepřecházejí na exteriér.

Proměnu fungování tématu rodiny i uzavřeného místa způsobuje působivý a sémanticky bohatý obraz hnízda splétaného z trní: Mrtvý otec přichází za svým synem a láká jej k následování. Ten si zouvá střevice symbolizující vazbu k zemi a vzduchem se vydává za otcem. Důležitá je touha po návratu na zem a dále hrůza, s níž pozoruje, jak pro něj otec splétá trnité hnízdo. (Srov. s. 318–319). Verše tak aktualizují a zveličují paradoxnost dle Gastona Bachelarda v obraze hnízda vždy přítomnou: navzdory svému nejistému postavení v nás hnízdo spouští snění o bezpečí. Pro nás je významná Bachelardem nastíněná souvislost obrazu hnízda s obrazem starého domu coby poukazu ke ztracené intimitě.⁵⁶⁵ Hrůze lyrického subjektu Hrubínových veršů lze mimo jiné rozumět jako děsu z nevyhnutelnosti.

Obraz hnízda známe již z Hrubínovy válečné poezie, v níž jeho sémantika souvisela s motivem dítěte i dětství vůbec. Vycházela z napětí mezi nejistotou vnějšího prostoru a bezpečnou útulností vnitřního místa.⁵⁶⁶ Nacházíme však také verše, jež modifikují předestřené základní charakteristiky. V básni Zpěv hrobů a slunce ze sbírky *Země sudička* se převrací čtenářská představa rodového stromu: plody jsou spojeny s jeho kořeny, jimiž jsou míněni zemřelí, zatímco větve související s potomstvem jsou zdrojem jistoty. Ve stejném duchu je modifikován též následující obraz hnízda: „a hnízda hrobů stele prach“.⁵⁶⁷

Na jiných místech válečných sbírek nacházíme dvojici hnízdo–hrob coby opozici, již lze vnímat jako variování máchovského kolébka–hrob. Hnízdo je očekávatelně spojováno s dětstvím. Dospělý člověk touží po návratu do jeho bezpečí. Očekávat však může již jen hrob.⁵⁶⁸

⁵⁶⁴ „Sedím v komůrce. Sám. Už dvakrát pootevřel dveře [...] Až tatínek potřetí otevře dveře, vím, / že strachy začnu křičet, protože to už vejde dovnitř.“ (s. 314).

⁵⁶⁵ Srov. Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*. Malvern, Praha, 2009, s. 113–116.

⁵⁶⁶ Srov. Hrubín, František: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968, s. 114.

⁵⁶⁷ Hrubín, František: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968, s. 75.

⁵⁶⁸ „Jak hejno jiskřiček, jež vítr zdvih, / na bosých nohou bláto snášejí si / na hnízda, která jako hvězda visí, / až u zápraží nebes, v oblacích. // Tam hnízdo dětství našeho se drobí, / ze svého snad nám trochu přidají. / Sbírejme zatím hlínu po kraji, / ale už jenom na své vlastní hroby.“ (Hrubín, František: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968, s. 117.)

Podobné poznání rezonuje i v básni Třetí sen z *Černé denice*. Obrazu hnízda je třeba rozumět nejen coby prostoru bezpečí a intimity, ale v souvislosti s právě řečeným též ve vazbě na motiv dítěte. Pro obraznost sbírky je typické překračování hranic reality, které se nyní děje posunutím obrazu hnízda, běžně situovaného „nahoru“, až do oblak, k zápraží nebes. Je tak překonána sféra běžné zkušenosti symbolizovaná zemí. Proto se člověk k hnízdu dostává jen za cenu odpoutání se od ní.

Válečné verše evokují hnízdo spleené z bláta, čímž navozují představu harmonického vztahu se zemí. V *Černé denici* naproti tomu čteme:

„Dívám se vzhůru. Tíží mě střevíce obalené hlínou. [...] Abych mu stačil, shodím střevíce a jenom v ponožkách běžím studenou trávou. [...] Nohy se mi pomalu začínají zvedat od země.“ (s. 318).

Verše explicitně popírají možnou souvislost hnízda s hlínou poukazující ke sféře země. Hnízdo splétané z trnitého akátu otcem a určené pro potomka nemá upomínat ani na bezpečí a útulnost dětství, na záštitu v příslušnosti k rodině, ani na jistotu spatřovanou v zemi. Popřením vztahu k zemi se člověk ocitá mimo běžné souřadnice přírodních zákonů. Trnitost nového hnízda současně poukazuje k drásavé podobě melancholie spojené s utrpením a šílenstvím.

Některé básně z *Černé denice* svým názvem od počátku upozorňují na vykročení za hranice reality. (První sen, Druhý sen a Třetí sen). Tyto tituly kladou nárok na terminologické uchopení fenoménu snu a jeho odlišení od snění. Gaston Bachelard ve své *Poetice snění* chápe snění jako paměti prostý únik mimo realitu, jenž člověku nabízí chvíli uvolnění. Na rozdíl od snu připouští snění zásah vědomí snícího. Od snění odlišuje noční sen, pro nějž je typická nepřítomnost vědomí.⁵⁶⁹ Pro výklad Hrubínových veršů je důležité zdůraznit, že Bachelard chápe snění coby možnost útulku a jistoty.⁵⁷⁰

Obraz hnízda spouštějící snění o bezpečí proto můžeme vnímat jako typický obraz s útěšným sněním spojený. Nachází se však v básni, jejíž situací je sen spícího, přesněji noční můra. Její děsivost je dána několika skutečnostmi, přičemž jednou z nich je právě zřejmá negace možnosti dosažení pocitu bezpečí skrze snění. Hrubínova poezie se tím liší od té Kostohryzovy, v níž lyrický subjekt lákavé útěšné snění odmítá.⁵⁷¹ V pojednávaných verších Františka Hrubína se naproti tomu ocitáme v situaci ztráty možnosti útěšně snít. Sny

⁵⁶⁹ Srov. Bachelard, Gaston: *Poetika snění*. Malvern, Praha, 2010, s. 11–141.

⁵⁷⁰ Srov. Tamtéž, s. 142.

⁵⁷¹ „Nechci nic vědět. [...] A úsměvem obestřu lesy i vody“, „A hoře zůstane hoře i za tou nevěrnou clonou“ (Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009, s. 122, 140.)

vztahující se k milovaným a již zemřelým členům rodiny nenaplňují potenciál působit útěchu, naopak vzbuzují ve snícím hrůzu, která souvisí s nahlédnutím charakteru bytí, které je vnímáno prizmatem neodvratného konce vlastního života.

Všechny tři básně, mající ve svém názvu slovo sen, nás uvádějí do situace noční můry, v níž hraje hlavní úlohu zemřelý otec, který se žijícímu synu stává upomínkou blížící se smrti. Ve dvou případech je popsáno účinku dosaženo prostřednictvím negace bezpečí spojovaného s interiérem. (srov. s. 314,318–319). Ve zbylé básni se tak děje skrze ad absurdum dovedený obraz odlišné perspektivy, kdy otec zavede lyrického mluvčího do převráceného světa, v němž se dýchá hlína, ovoce nesou kořeny atd. (srov. s. 316). Motiv světa v hlíně specifickým způsobem tematizuje alternativní perspektivu, která byla (jak jsme uvedli v předchozí kapitole) považována za výsadu melancholiků. Planeta Saturn symbolizovala tuto možnost, když se stávala variantou slunce, které osvětluje svět, dává člověku možnost pohlížet na věci.⁵⁷² Hrubínova báseň odlišnou perspektivu zbavuje původní hvězdné dimenze. V kontrastu s ní nachází verše možnost pohledu z „opačné strany“ vnořením se pod zemský povrch, což je pojednáno skrze velice konkrétní obrazy (pod trávou, dýcháme vzduch, vytáhnout někoho dolů pod kořeny, ...).

Melancholický pohled na skutečnost se vyznačuje akcentací ztráty, marnou snahou o zpřítomnění minulého. V pojednávané Hrubínově sbírce se tato tendence ukazuje v intertextové provázanosti veršů s dřívější tvorbou. O jaký druh vztahu se jedná, můžeme pozorovat na příkladu motivu cvrčka:

„Už přechází práh. Prsty přejíždí
po tvých prázdných šatech. Chcípavý cvrček
pod oknem napodobuje vrzání
postele, na niž už nikdo neulehne.“ (s. 315).

Abychom mohli plně porozumět tíži, kterou verše vyjadřují, musíme připomenout již dříve uvedený citát ze sbírky *Cikády*:

„Cvrček mých nocí srpnových
přežije všechny – slyšíš? –
ach, toho neutíšíš,
chlév ztich, včelín ztich,
jen cvrček láskou k zemi zpilý
les, kopce vřesové
pod okno v noci zve –
a jeho píseň sílí,

⁵⁷² Srov. Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013, s. 38–39.

jako by hvězdy ticho zde
pod patou rozdrtily.“ (Brabec, s. 128).

Těmito verši vyvrcholila báseň reflektující rodovou kontinuitu, přičemž zde bylo naznačeno i její přesažení, které v sobě nesla láska k zemi. V básni z předposlední Hrubínovy sbírky se ocitáme v situaci, kdy je záštita rodu jakožto určení místa člověka ve světě, jeho bytostného ukotvení, zpochybněna smrtí těch, kdo lyrickému subjektu rodové vazby prostředkovali. V tuto chvíli se navíc bortí i rámec rodových vazeb, který byl v připomenutých verších sbírky *Cikády* s biblickou dikcí veleben: vztah k zemi. Cvrček, jehož píseň drtící ticho měla přežít všechny, je nově charakterizován adjektivem *chcípavý*. Kontinuitu lze spatřovat v tom, že motiv cvrčka nepřestal poukazovat k abstraktním skutečnostem určujícím fikční svět. Ovšem nyní to znamená, že upomíná na fenomén ztráty a zmarnění.⁵⁷³

Tematizovány jsou nejen ztráty poznamenávající ukotvenost lyrického subjektu ve světě a vlastním životě (ztráta bezpečných míst a různých možností harmonizovat), ale též ztráty zcela konkrétní. Ve verších je několikrát evokovaná událost smrti básníkovy sestry. S tímto tématem se pojí melancholické obrazy, jejichž společným rysem je akcentace ztráty, snaha vystihnout okamžik, kdy k ní došlo, a zahleděnost na ni:

„Naposled jdeš přes dvůr k vrátkům
a pokládáš ruku na kliku.

Tvé prsty se na ní zmenšují, úží,
až zmizí.“ (s. 313).

Ztráta se zpředměťňuje ve věcech:

„A na všem potom vidím
tvé černé brýle proti slunci.

Držel jsem je v ruce,
když přede mnou rozložili věci,
jež zbyly po tobě.

Tvé černé brýle se mnou umřou v tutéž vteřinu.“ (s. 317).

Tematizací ztráty je zásadně určena poslední sbírka Jana Zahradníčka, *Čtyři léta*. Smrt básníkových dcer je vyjadřována mimo jiné také tematizací předmětů patřících zemřelým: „jejich hračky najednou pohozené“.⁵⁷⁴ Můžeme však pozorovat zásadní rozdíl. Navzdory

⁵⁷³ Jeho zpěv j již jen uboze napodobuje vrzání postele, která smrtí člověka ztratila význam.

⁵⁷⁴ Zahradníček, Jan: *Čtyři léta*. Československý spisovatel, Praha, 1969, s. 20.

jednoznačnému vědomí ochuzení pozůstalých i celého světa⁵⁷⁵ nesetrvává pohled lyrického mluvčího pouze na tematizovaném chybění, nýbrž vnímá život v jeho metafyzických souvislostech daných křesťanskou vírou:

„Jen jako vlaštovky v letu se mihly kolem nás.
Ony to nejčistší, nejvzácnější z nás obou,
jež mají teď místo
mezi hvězdami [...]
Jak byly načrtnuty
v mysli Boží,
jejich cesty zůstanou přímé a čisté.“⁵⁷⁶

Hrubínovým veršům chybí transcendentní dimenze, která by dala životu širší rámec, což se projevuje ulpěním pohledu lyrického subjektu na věcech, které se stávají zpředmětněním ztráty.

Melancholie se vždy pojila s poznáním. V *Černé denici* je jím nahlédnutí konečnosti věcí i lidských životů. Toto poznání má charakter pohledu pod povrch, což je vyjádřeno působivými obrazy, které možnost poznat skryté ztvárňují s brutální doslovností. Zmínit lze motiv oloupaných jablek rostoucích na jabloni. Ovšem skutečnou hrůzu budí obrazy spojené s postavou otce. V průběhu básně se perspektiva posouvá od: „Jeho něžné modré oči / blaženě mě ujišťovaly, že všechno je v pořádku.“ (s. 314) po: „Vchází. // Má cizí temné oči / jako vyvržené spekliny ze sopky, na tváři / praská mu napjatá brunátná kůže.“ (s. 314). Podobně jako jsou jablka zbavena svrchní ochranné vrstvy, puká též kůže otcovy tváře. Lyrický mluvčí je pozorovatelem šíleného děje, který mu dává nahlédnout pod povrch běžné reality.

Takové poznání není spojeno s úsilím člověka, naopak s melancholickou pasivitou:

„Sedím v komůrce. [...]
Zahrada mi oknem nastrkuje až k očím
větev neznámé jabloně.
Je obsypaná oloupanými jablky.
Ta nahá jablka se mě stydí.“ (s. 314)

Není to lyrický subjekt, kdo pohlíží na jabloň, nýbrž zahrada mu ji nastrkuje k očím. Aktivita se neváže na člověka, ale na svět, který jej obklopuje (zahrada nastrkuje větve). Podobně člověk nezaujímá postoj k viděnému. (stydí se jablka, nikoli on). Melancholické

⁵⁷⁵ „Je chudší svět, je chudší svět o soucit vřelý / vašich rukou, jež nedozrálý v horké dlaně žen. / A psáno není, že těch ran, jež zhojit měly, / svět bude ušetřen.“ (Zahradníček, Jan: *Čtyři léta*. Československý spisovatel, Praha, 1969, s. 19.)

⁵⁷⁶ Zahradníček, Jan: *Čtyři léta*. Československý spisovatel, Praha, 1969, s. 23.

utkvění, krajní pasivita a distance od okolního světa přerůstají v šílenství, k němuž poukazuje obraz větve obsypané oloupanými jablky.

Domníváme se, že lze tyto verše vnímat, byť v nenáboženském slova smyslu, také na pozadí starozákonního líčení hříchu Adama a Evy. Pozornosti hodné jsou přitom právě odlišnosti. Příkladem je rozdíl v kvantitě. Zatímco kniha Genesis hovoří o jablku, Hrubínovy verše naproti tomu zmiňují velké množství plodů jabloně, čímž je klíčový příběh o jediném jablku rozostřen. Obraz jablka, v jehož základech lze rozlišit vrstvu z knihy Genesis, přitom nenacházíme v Hrubínově tvorbě poprvé. V básni *Zpěv poběhlíce z válečných let* čteme vizi lidského života, snad přesněji existence lidstva. Tato vize je podána s vědomím kontinuálního příběhu a výrazně se opírá o křesťanskou víru: „a nahou rukou sáhnou do kopřiv / pro trpké pláňátko, jež cestou ztratil / strom, který se už ke mně nenavrátil.“ (Brabec, s. 71–72). S jablkem se i nyní pojí motiv nahoty odkazující k líčení Genese. Signifikantní jsou rozdíly: Ve *Zpěvu poběhlíce* je aktivní člověk, on sahá po jablku, jeho ruka je nahá. V *Černé denici* je člověk melancholicky pasivní, nahá jsou jablka a on se po nich nenatahuje, nýbrž jsou mu nastrkována před oči.

Vraťme se k básni *První sen*. Sloka s motivem oloupaných jablek tvoří předěl: předchází jí strofa, kdy do komůrky nahlíží otec, jehož oči jsou něžně modré a blaženě ujišťují: „že všechno je v pořádku.“ Po ní následuje: „Až tatínek potřetí otevře dveře, vím, / že strachy začnu křičet, protože to už vejde dovnitř.“ (s. 314). Adam a Eva z knihy Genesis pojedli plod ze stromu poznání. Zvláštního vzhledu do věcí toužili dosáhnout také melancholici a dostává se ho i lyrickému subjektu, což je vystiženo užitím slovesa: „vím“. Na rozdíl od zmiňované básně *Zpěv poběhlíce*, kde je provinění ztvárněné jako vztažení ruky pro jablko vnímáno v kontextu celku příběhu, v jehož rámci je evokováno též narození Spasitele, v básni *První sen* tvoří obraz oloupaných jablek zlom, který posouvá vnímané směrem k hrůze a šílenství. Provinění evokované jablky je ztvárněno jako něco vzhledem k člověku vnějšího, co však přesto zásadním způsobem modifikuje jeho pohled.

Podobnou překroucenost přírodního děje můžeme pozorovat na obrazu poupat růží hniјících do sebe (srov. s. 313) či židovských višně plných krve (srov. s. 320). Poupata se v běžném čtenářském očekávání pojí s významy budoucnosti a naděje. V této sbírce je namísto expanze ven, jejich rozkvetení, popřípadě namísto vize tohoto procesu, tematizováno jejich zmarnění, a tak je zpochybněna naděje i smysluplná vize budoucnosti. Poupata z Hrubínovy básně se vlivem hniloby hroutí dovnitř, čímž opisují dráhu melancholického zájmu, jenž se od věcí vnějších obrací k vlastnímu nitru, a to jej vede k nahlížení zániku a ztráty.

Obraz višňi nám připomene dřívější motiv třešňové zeleně, skrze niž byla odmítána melancholická ulpívavá zahleděnost na přechodné stádium. Nynější pohled na zralé plody, které mají potenciál významů sjednocujícího završení, je zásadním způsobem poznamenán připomínkou holocaustu. Na tomto příkladu lze sledovat, jakým způsobem poznamenává obraznost veršů fenomén melancholie:

„U tvé komůrky usychají z nočního deště
židovské višně a slunce jim do tobolek
lije krev.“ (s. 320).

Obraznost je založena na inverzi běžných přírodních zákonů. Zmiňovaný déšť je deštěm melancholickým, nikoli oživujícím, a to ne pouze pro své spojení s nocí, nýbrž především pro převrácenost svého smyslu. Vždyť nezalévá, ale vysušuje. Podobně se substantivum slunce pojí s verbem lít. Melancholická převrácenost se projevuje tím, že zatímco déšť vysušuje, slunce zalévá. Následuje poslední verš negující veškerý pozitivní potenciál, který obraz dozrávajícího ovoce může mít.

Podobně bezútešný pohled nabízí závěrečná báseň V noci někdo zaklepal na dveře. Představuje vizi života, podobenství o neodvratném spění ke smrti. Můžeme ji vnímat jako pokračování úvodní prózy (pojednávající o počátcích vztahu otce a matky) a coby souhrn života jejich potomka, který promlouvá v první mluvnické osobě. Veškeré jeho bytí je představeno jako noční cesta světnicí ke dveřím, na které někdo klepe. Ústřední je hrůza, kterou „běžný život“ pouze přerušuje:

„mezitím jsem kdesi rostl,
mezitím jsem se kdesi toulal a miloval,
mezitím jsem kdesi šťastně snil,
ale zároveň jsem se pomalu sunul světnicí...
mezi tím jsem kdesi žil s lidmi,
důvěřoval jim a nechal se klamat,
klamal je a klamal sebe,
ten někdo zde však nepřestával klepat [...]
mezitím kdesi byly revoluce a dvě velké války
a malých válek bylo k nespočtení,
mezi tím jsem chodil na pohřby,
mezitím jsem se oženil a měl děti [...]“ (s. 321).

Můžeme sledovat, jak se obrazy související s vitalitou života, celistvostí lidského životního příběhu, ale také se vztahovostí člověka a prožívanými dějinnými událostmi, zkrátka obrazy, jimž podobné byly v dřívějších knihách protiváhou melancholii, nyní jeví jen jako pouhé pozadí hlavního děje: směřování ke smrti. Takový pohled sice předpokládá kontinuitu

bytí, ovšem děsivě ji zjednodušuje, když všechny epizody životního příběhu zbavuje významu. Výsledkem je poznání bezvýznamnosti prožívaného.

Na své životní pouti světnicí je lyrický subjekt sám. Volal na pomoc Boha, ale odpovědělo mu jeho mlčení (srov. s. 321), volal lásku a poezii, ženu a přátele, ovšem marně. Nahlédl, že: „zde je ti věrný jenom strach“ (s. 322). V tomto bilancujícím souhrnu můžeme spatřovat také rekapitulaci dosavadní básnické tvorby, která se obracela k Bohu, vzývala milostnou lásku, poezii, upínala se k přátelům i k manželskému a rodinnému životu.

Tváří v tvář poznání, že všechny pokusy vnést do fikčního světa potažmo života harmonii, vyvážit zlé, zklamaly, že byl lyrický subjekt ponechán v samotě napospas svému strachu, zkouší poslední možnost: dětským hlasem volá: „Maminko! / Maminko, někdo klepá!“ (s. 322). Ani naivní přihlášení se k matce záchranu neskýtá: Za dveřmi totiž čeká obrovská a nehybná, tedy již mrtvá matka (srov. s. 323). Lyrický subjekt smrti unikne, ale zůstane mu vědomí, že se jedná jen o odklad. Hrůzu z poznaného stupňuje spojení vědomí o neodvratnosti konce života s postavou matky. Interiér, který snad měl největší potenciál stát se prostorem bezpečí – světlice domova – je místem úzkosti.

Podobný sumarizující pohled na život nabízí báseň Jana Zahradníčka ze sbírky *Pozdravení slunci*, která se jmenuje *Odchod* a nese podtitul „Za F. X. Šaldou“.⁵⁷⁷ Hrubínovu pohledu se podobá reflexí nevyhnutelného konce a připomínáním limitu lidského života. Vyznění básně je však naprosto odlišné. Čas mezi narozením a smrtí totiž není vnímán pouze jako cesta ke konci, ale jako prostor života charakterizovaný možností dozrát, který má význam přesahující hranici smrti. Hrubínovo pojetí je melancholické, Zahradníčkovo zase vychází z křesťanské víry. Ačkoli užívají podobné obraznosti (dveře a práh, matka), vyjadřují verše těchto dvou básníků odlišný pohled.

Pro melancholii, a tedy i pro předposlední Hrubínovu sbírku, je typické, že ztrátu zpředměťňuje. Dokladem tohoto postupu může být neúroda vyjádřená obrazem „jediného zparchantělého hroznu“ (s. 317), v němž se chybění hroznů zhmotňuje. Člověk obracející svou pozornost k tomuto fetiši ztráty propadá melancholii.⁵⁷⁸

Na závěr této kapitoly se dostáváme k ústřednímu obrazu z názvu knihy. Jak vnímat sousloví *černá denice*? Jeho melancholičnost je patrná na první pohled, upomíná na ni zmínka o černé barvě. Slovo *denice* znamená jitřenka, takže adjektivum nerozvíjí substantivum, nýbrž zásadně modifikuje jeho sémantiku. Podstatné jméno *jitřenka* totiž souvisí se světlem, a to

⁵⁷⁷ „Mezi výdechem prvním a škytnutím smrti už hotový zcela / se prostírá život jak na dlani rýhy, jak vrásky čela, / kdosi ve dveřích stojí a hlasem tak matce podoben / jménem jen křestním za práh dechu volá jej ven...“ (Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*. Blok, Brno, 1991, s. 26.)

⁵⁷⁸ „Réva se mrzácky kroutí po dřevě altánku. / Letos neurodila. Utrhl jsem si zrnko / z jediného zparchantělého hroznu a kousl do něho. / V ústech mám trpkou jako před pláčem.“ (s. 317).

hned dvakrát: jednak se světlem hvězdy, jednak se světlem vycházejícího slunce, nového dne, jehož blízkost ohlašuje. Tento sémantický obsah je přídavným jménem popřen, čímž je poukázáno k beznaději a temnotě bez konce. Melancholičnost titulu vyplývá též z toho, že zpředměťuje ztrátu.

Právě řečené samo o sobě vyjadřuje charakter fikčního světa sbírky, ovšem nahlédneme-li do historie daného obrazu, otevřou se před námi širší významové konotace. Substantivum denice lze vnímat jako méně obvyklou variantu slova jitřenka. Setkáváme se s ním v neznámějším díle Jakuba Jana Ryby (1765–1815), v jeho *České mši vánoční*. Ryba je autorem hudby i textu skladby, která je organizována na pozadí liturgického slavení mše. Jejím textovým podkladem nicméně není mešní text, nýbrž výjev z jesličkových her. *Mše* si získala oblibu bezprostředně po svém vzniku a šířila se v opisech. Navzdory omezení možností církevního života v období komunistické vlády v naší zemi se *Česká mše vánoční* stala symbolem svátků, v jejichž době byla k slyšení v kostelích, na koncertech, ale také v domácnostech.⁵⁷⁹

S pro nás klíčovým podstatným jménem se setkáváme již na začátku skladby: „Hvězdy jsou dnes krásnější, obloha tuť jasnější, měsíc krásně plápolá, světlí ním sad stodola, denice již vychází, z hájů zůve zvěř, cvrlikáním přelibým ptáčků zvučí keř, rozlívá se keř.“⁵⁸⁰ Z kontextu citátu je patrné, že se zde slovo denice, zcela podle čtenářského očekávání, pojí se světlem, což je důležitý motiv celé skladby situované do končící noci, která je však jasná jako den.⁵⁸¹ Klíčové téma, narození Spasitele, je také spojeno s motivem světla,⁵⁸² což koresponduje s církevní tradicí vycházející z biblických textů. Pro text Rybovy skladby je zásadní připomenout evangelní líčení klanění pastýřů: „Náhle při nich stál anděl Páně a sláva Páně se rozzářila kolem nich.“ (Lk 2, 9) Světlem je Ježíš Kristus (srov. J 1, 1–8). Zjevení se Mesiáše bylo starozákonní knihou proroka Izajáše předpovídáno takto: „Lid, který chodí v temnotách, / uvidí velké světlo; [...] Neboť se nám narodí dítě, / bude nám dán syn,“ (Iz 9, 1–5). Rybovo dílo tak ústrojně navazuje na biblickou obraznost. Domníváme se, že lze Hrubínovu titulu rozumět na pozadí právě řečeného coby negaci vánoční křesťanské naděje.

Rybovu skladbu dále vyznačuje aktivita, důraz na pohyb a reakci člověka. Proto čteme opakující se výzvy k bdělosti a přesunu k Betlému. Povšimnout si můžeme též akcentu na

⁵⁷⁹ Srov. Spruný, Vojtěch: „Jakub Jan Ryba“. Ryba, Jakub Jan: *Česká mše vánoční*. Vydavatelství a nakladatelství Český rozhlas, Praha, 2018, s. 3.

⁵⁸⁰ Ryba, Jakub Jan: *Česká mše vánoční*. Vydavatelství a nakladatelství Český rozhlas, Praha, 2018, s. 6–7.

⁵⁸¹ Srov. Tamtéž, s. 15.

⁵⁸² Srov. Tamtéž, s. 21.

společenství lidí i jednotu stvoření.⁵⁸³ Rybův text v tomto ohledu opět koresponduje s křesťanskou tradicí, z níž lze připomenout třeba spěch pastýřů k Betlému (srov. Lk 2,16). O svornosti mezi lidmi a harmonii v přírodě hovoří již zmiňovaná kniha proroka Izajáše: „Vlk bude pobývat s beránkem, / levhart s kůzlem odpočívat [...] Nikdo už nebude páchat zlo a šířit zkázu“ (Iz 11, 6.9) Citát přímo navazuje na verše ohlašující narození Spasitele. Rybův text vychází z křesťanské tradice, inspiruje se různými biblickými texty, které jsou touto tradicí vztahovány k vánočním svátkům. Motivy lidské aktivity, sounáležitosti a spolupráce všeho stvoření lze současně vnímat jako antitezi k melancholické pasivitě a opuštěnosti, které jsou tematizovány v Hrubínově sbírce. Sousedství *Černá denice* tak velice dobře reprezentuje celé dílo.

2.6.2 Lešanské jesličky

Vztah *Lešanských jesliček* (1970) a *Černé denice* lze chápat dvojím způsobem: Obě sbírky můžeme vnímat komplementárně (po sbírce melancholicky beznadějně přichází skladba tematizující naději), nebo lineárně (temnota a beznaděj *Černé denice* jsou podkladem, z něhož může vyrůst věrohodná naděje *Lešanských jesliček*).

Obě knihy spojuje prostor Lešan, ačkoli je k němu ve sbírce první poukázáno pouze implicitně. Můžeme se domýšlet, že světnicí symbolizující život lyrického subjektu je světlice lešanské chalupy atd. *Lešanské jesličky* pak na místa spojená s básníkovým dětstvím poukazují přímo, především svým názvem. Hrubínovy Lešany mohou být vnímány jako zobecnění všelidské potřeby pevného bodu domova. Ve svém dopise, psaném dvacet let před vydáním poslední Hrubínovy knihy, vystihl tuto situaci Jan Zahradníček: „Ale jednou se tam musíme vrátit, každý do těch svých Lešan [...]“.⁵⁸⁴

Vánoční balada *Lešanské jesličky* přináší dosud nevídanou naději, odlišnou od dřívější touhy po harmonii. Nová naděje není pouhým únikem před zlem, nýbrž perspektivou na jeho překonání, jež nemá podobu okázalého vnějšího vítězství. Na některá harmonizující témata z dřívější tvorby skladba tvořivě navazuje a posouvá je na vyšší rovinu. Snad nejmarkantnější je to na příkladu motivu rodiny. Podobně se vyvíjí i Hrubínovo staré téma: země. Především však zde získává novou a opět zcela osobitou podobu téma křesťanské víry.

⁵⁸³ Srov. Tamtéž, s. 58,127–129.

⁵⁸⁴ Zahradníčkův dopis z 5. 2. 1950, *Ve znamení „jadis“... Pistorius a Olšanská, Příbram, 2018, s. 149.*

Výjimečnost *Jesliček* neunikla Hrubínovi ani jeho současníkům. Sám autor ji vystihl slovy: „Už dávno jsem nic nepsal s takovou chutí.“⁵⁸⁵ Hovořil též o radosti provázející práci na skladbě.⁵⁸⁶ Na kontinuitu s předchozí tvorbou poukázal Ludvík Kundera. Spatřoval ji v tom, že se Hrubínovi podařilo dosáhnout pro něj typické harmonie, které se vždy stavěly věci, dle Kundery samy o sobě, do cesty. Vedle kontinuity hovořil též o „zcela novém tónu“.⁵⁸⁷ Kundera brilantně vystihl určitou lehkost, která je v Hrubínových verších napříč časem patrná a již si uvědomoval básník sám, když v rámci srovnání s poezií Františka Halase v *Láskách* napsal: „Rveš z poezie kůži, hádáš se sní, já s ní tancuji, ty z ní chceš vytlouci to, co neřekne nikomu, já lehkovážně přijímám její krásná vyznání, nemám zkušenost jako ty, že je v ní tisíce úskoků a úlisností.“⁵⁸⁸ Novost *Lešanských jesliček* akcentoval též Ladislav Fikar.⁵⁸⁹ Za povšimnutí stojí, že skladba působila na své čtenáře jako završení Hrubínova díla ještě dříve, než jí tuto roli přiřkla autorova smrt. Příkladem může být hodnocení Bedřicha Fučíka, který psal o dojetí při pohledu na to, jakou zkušeností básník v životě prošel.⁵⁹⁰

Horizont Hrubínova literárního vývoje překračuje svým hodnocením Vladimír Vokolek, když píše, že v této skladbě česká poezie dosáhla jednoho ze svých vrcholů. Zdůrazňuje především prokomponovanost *Jesliček*. Vzhledem k naší interpretaci stojí za zvláštní zmínku poukaz na vazbu mezi poslední Hrubínovou knihou a *Jobovou nocí*. Domyslíme-li totiž Vokolkova slova: „Ale matky z hlubin svého mateřství, de pro fundis života, neustanou volat: Chci ho! Ze stejných hlubin volá Job k Bohu: 'I kdyby mě měl zabít, doufati budu v něho!“⁵⁹¹, můžeme poslední Hrubínovu skladbu chápat též jako polemiku s určitými hledisky *Jobovy noci* odmítající utrpení bez viny ve jménu okamžité spravedlnosti. Vokolek vyzdvihuje paradox lásky a oddanosti nehledící na sebe, ani na vlastní strádání, paradox na konci 40. let Hrubínovými verši odmítaný⁵⁹², jímž ovšem vrcholí jedna rovina jeho *Jesliček*.

⁵⁸⁵ LA PNP Hrubín František Fikarovi Ladislavu, č. inv. 168–200, ze dne 22. 7. 1969.

⁵⁸⁶ „A teď něco řeknu o dvojí radosti: o té, s kterou jsem se propadal do tmy pochyb a kterou jsem cítil, když jsem o skladbě pracoval a rouhal se melodii, vroucně mě žádající o sluch; a o té, která se pojí s přípravami k provedení básně.“ (Málková, Iva: *František Hrubín z archivních fondů*. Host, Brno, 2011, s. 283.)

⁵⁸⁷ LA PNP Hrubín František Fikarovi Ladislavu, č. inv. 168–200, ze dne 23. 8. 1969.

⁵⁸⁸ Hrubín, František: *Lásky*. Československý spisovatel, Praha, 1967, s. 157.

⁵⁸⁹ „Kundera to krásně vystihl, je to opravdu tak – narazil jsi nový způsob a ta česká zima s tou tragedií je nádherná.“ (Srov. Málková, Iva: *František Hrubín (z archivních fondů)*. Host, Brno, 2011, s. 280.)

⁵⁹⁰ Fučík poukazuje na kontinuitu *Lešanských jesliček* s předchozí tvorbou a na jejich odlišnost současně, když v poslední skladbě nachází něhu, která vyznačovala rovněž ranou tvorbu, ovšem nyní nově něhu drsnou. (LA PNP Fučík Bedřich Hrubínovi Františku, č. inv. 1855–1889, ze dne 27. 12. 1970).

⁵⁹¹ LA PNP Vokolek Vladimír Hrubínu Františkovi, LA PNP, č. inv.: 7176–7188.

⁵⁹² Připomínáme např. verše z *Jobovy noci*: „Krev chudých, řeka Nezapomnění, / na ní z mrtvých vory, / krev chudých teče, temnou červení / stříká na prapory.“ (s. 163) Zmíněné dokládají též slova kladená do úst básníku staré země, která jsou ironizací diskurzu staré poezie. Tato poezie je totiž odmítána pro svou bezmocnost vzhledem k trpícím: „já třtina se tu s vichrem potýkám, / já chudý

Novost skladby jde ruku v ruce s její návazností na celek Hrubínova díla, které se při zpětném pohledu z vrcholu, jímž *Lešanské jesličky* bez pochyby jsou, jeví jako překvapivě kompaktní. Vrstevnatý ústřední obraz rodiny nesoucí dítě od křtu v sobě zahrnuje též obraz betlémské rodiny. Motiv jezulátka jsme přitom našli už ve *Včelím plástu*,⁵⁹³ kde je naděje kladená do novorozeného Krista pojednána v souvislosti s nadějí rodovou, jíž je dítě.⁵⁹⁴ Početí nového života je dále jediným pozitivním horizontem sbírky *Hirošima*, ačkoli na rovině jejího textu není potenciál daného obrazu rozvinut. Význam naděje je zakódován v obraze matky a dítěte. Jak píše Joseph Ratzinger, matka a dítě patří k praobrazům lidské naděje vůbec. Teolog uvádí, že se takovéto praobrazy dostávají do popředí především v dobách krizí. Jejich naplnění spatřuje v narození Ježíše Panně Marii v Betlémě.⁵⁹⁵ V Hrubínově díle vedla krize k aktualizaci očekávání naděje spojené s početím/narozením dítěte. V jeho poslední skladbě je tato naděje dovedena z dimenze lidské až do roviny přímého odkazování k textu evangelií.

Než věnujeme pozornost obraznosti skladby, zaměříme se na dochované prameny a jejich komparaci s konečným textem. Textologická analýza totiž podloží některé interpretační závěry, z nichž budeme následně vycházet při analýze jednotlivých obrazů a které by se mohly bez této analýzy jevit málo průkaznými.

2.6.2.1 Textologická analýza⁵⁹⁶

Analýzou pramenů vázících se ke vzniku *Lešanských jesliček*, získáme možnost zachytit sémantické dění v jeho procesualitě. Ukáže se tak, že ono „nové“, o němž hovořili již mnozí Hrubínovi současníci, se do textu skladby dostávalo postupně, během procesu psaní.

Zkoumané prameny jsou uloženy v Památníku národního písemnictví. Nejstarším z nich je strojopisná povídka provázená rukopisnými poznámkami. Následují dva výrazně mladší strojopisy veršů s rukopisnými poznámkami a dále několik rukopisů a rukopisných

chudým dobře na stůl vidím, / já hladového o hlad neošidím, / já potulnému přidám ještě cest, / bosému prostřu dlažbu, která zebe, / a milenku, jež ve mně našla sebe, / přitlačím po polibcích na pelest.“ (165).

⁵⁹³ Srov. Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1918–1945*. Torst, Praha, 2010, s. 1062.

⁵⁹⁴ „Jezulátko, jež neslo kříž, / jež bylo bratřím svým na obtíž, / jež probodli ranami pěti – / Ochraňuj naše děti / a naši krev!“ Nebo na jiném místě: „Dnes narodí se Kristus Pán. [...] Tvé jméno bude Jan – už ví je sad / a paměť rodu ve vánici tváří / vločku tvé tváře chvátá vyhledat. [...] Padá tvůj čas a jako mladé víno / napájí tvá krev srdce prabábino“ (Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010, s. 131 a 148–149.)

⁵⁹⁵ Srov. Ratzinger, Joseph: *Ježíš Nazaretský. Prolog*. Barrister a Principal, Brno, 2013, s. 40.

⁵⁹⁶ Podstatná část této kapitoly byla již publikována v článku: Srov. Filipi, Michaela: *Lešanské jesličky Františka Hrubína ve světle textových pramenů*. *Bohemica Olomucensia*. 2013, roč. 5, č. 3. ISSN 1803–876X, s. 181–195.

poznámek či náčrtů. Datován je pouze prozaický text povídky, a to do roku 1950. Dle Ivy Málkové ovšem nelze prokázat, zda se skutečně jedná o původní text z tohoto období.⁵⁹⁷ Pro další zmiňované prameny lze uvést relativní chronologii. Ve strojopise, který jsme vyhodnotili jako starší, jsou prováděny rukopisné úpravy, jež jsou zapracovány ve strojopise dalším, který se proto jeví jako mladší atd. Srovnáme definitivní znění⁵⁹⁸ se dvěma strojopisy (starší označujeme číslem 1, novější číslem 2), do nichž jsou vepsány rukopisné poznámky. V úvahu vezmeme též tzv. pracovní materiály: různorodý soubor dokumentů obsahující jak stručné poznámky, tak delší veršové oddíly. Vesměs jde o texty předcházející č. 1 a 2, toliko jeden zlomek vykazuje významnou shodu s definitivním zněním, takže pravděpodobně po č. 1 a 2. následuje. Míra podobnosti s konečným zněním je tak veliká, že posledně zmíněný text nebude v našich analýzách figurovat.

Podobně není relevantní věnovat pozornost ukázkám publikovaným v tisku. V roce 1969 vyšly tři úryvky v *Divadelních novinách*, jejich komparace s výsledným textem ovšem nepřináší podnětné výsledky. V téže době otisklo část *Lešanských jesliček* rovněž *Svobodné slovo*. Z odlišností tohoto znění a výsledného textu stojí za zmínku pouze posun sémanticky významného slova z konce jednoho na začátek dalšího řádku. Daná změna otevírá důležitou problematiku práce s veršovými přesahy, které bude věnována pozornost dále.⁵⁹⁹

Začněme nejstarším textem: strojopisnou povídkou s rukopisnými zásahy. Proměny textu povídky pro nás nejsou podstatné. Lze se zastavit u několikerého přepisování názvu: původní strojopisnou verzi *Křtiny* nahrazovaly varianty: *Romance ze staré vsi (Filmová povídka)*, *Příběh ze staré vsi*, *Křtiny filmová povídka ze staré vsi*.⁶⁰⁰ Důležitější je položit si otázku po vztahu povídky k pozdější básnické skladbě. Nabízí se vnímat ji jako inspiraci k jedné (můžeme říci výchozí) rovině *Lešanských jesliček*. Iva Málková upozorňuje na základní témata: manželé nesoucí v mraze a větru dítě od křtu, hostinský a jeho bezdětná žena, nemluvně nechané venku, spánek matky dítěte a opilost jejího muže, obavy o život sněhem zavátého chlapečka, radost z jeho přežití.⁶⁰¹ Tyto sémantické obsahy nacházíme též v konečném textu básnické skladby.

⁵⁹⁷ Srov. Málková, Iva: *František Hrubín (z archivních fondů)*. Host, Brno, 2011, s. 287.

⁵⁹⁸ Vycházíme zde z nejnovější edice připravené Ivou Málkovou (Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010.)

⁵⁹⁹ Ukázka z novin: „Až si přišedši, stála nad místem, kdež bylo děťátko / A uzřevše hvězdu, radostí“ (Hrubín, 1969, s. 11). Knižní vydání: „Až i přišedši, stála nad místem, kdež bylo / děťátko. A uzřevše hvězdu, radostí“ (s. 336).

⁶⁰⁰ Srov. Málková, Iva: *František Hrubín (z archivních fondů)*. Host, Brno, 2011, s. 287.

⁶⁰¹ Srov. Tamtéž, s. 287–289.

V textu povídky nejsou manželé pojmenováni – na rozdíl od *Lešanských jesliček* – (na což upozorňuje též Málková).⁶⁰² Povídka tematizuje rozdílnost tužeb muže a ženy. Žena se těší domů, kde zatopí a nakrmí dítě. Mužův vnitřní zrak směřuje dále do budoucnosti, v níž učí svého syna zednickému řemeslu. Sny muže a ženy souvisejí s jejich dítětem. Právě ono je záhy ohroženo, čímž se otřásají i sny rodičů. Na rozdíl od pozdější básnické skladby zazní v prozaickém textu konkrétní jméno dítěte: Jaroušek. Vysloví je matka v okamžiku zoufalého hledání nemluvněte v závějích sněhu. V *Lešanských jesličkách* se muž se ženou stávají Josefem a Marií, kdežto z Jarouška je pouze obecně jmenované dítě či syn. Určitým způsobem je však totožnost syna odhalena ve stejném bodě děje jako v povídce, a to ve chvíli, kdy si Marie v hospodě vzpomene na dítě a vybíhá do závějí sněhu venku, aby je hledala. Křičí: „*Kam jste mi dali to moje jezulátko?*“ (s. 338) Marie označuje své dítě coby jezulátko ve stejné situaci, v níž v povídce jedinkrát zaznělo jméno Jaroušek. Z provedeného srovnání textu povídky s výsledným textem *Lešanských jesliček* vyvstává zvláštní důraz, jímž je substantivum jezulátko zatíženo.

Dále můžeme vyjít ze skutečnosti, že dvě ústřední postavy povídky jsou zmiňovány pouze obecně jako muž a žena:

„Hostinský postavil na stůl láhev sladké kořalky a nalil do dvou sklenek. ‘Než bude polévka,’ řekl, jazyk mu přitom chtěl utéci z úst.

Žena zařala pod stolem ruce.

‘Pij!’ pobídl ji muž. Ruka se sklenkou se mu zatřásla. Hostinská přestala loupat brambory a podívala se na něj. Vstala a pro nic za nic zvedla pokličku s hrnce.

Žena pozorovala každý pohyb hostinské. Vypiju to najednou a bude pokoj. Když dopila, muž jí nalil druhou. Sám do sebe zvrátil třetí. Žena otočila hlavu k oknu. Trochu vstala a nahnula se, jako by chtěla vidět víc než prázdný dvorek a zeď chlívku. Muž jí stíkl rameno. Zavřela oči a vypila naráz i druhou sklenku.“⁶⁰³

Citované věty nás uvádějí do situace evokující příběh z knihy Genesis o tom, jak had svedl ženu v ráji, jak ji přiměl, aby ochutnala zakázané ovoce. Hadem pokušitelem se stal hostinský. To on přinesl láhev alkoholu, a dokonce mu „utíká jazyk z úst“. Obraz hada z vyprávění o prvním hříchu člověka byl spojen se Satanem teprve v nejmladších vrstvách Starého zákona, a to pouze náznakově. Výklad hada jakožto ďábla plně zdůraznila až křesťanská interpretace. V době vzniku knihy Genesis původně had znamenal symbolické vyjádření modloslužby, s čímž souvisí skutečnost, že v okolních národech byl považován za

⁶⁰² Srov. Tamtéž, s. 288.

⁶⁰³ LA PNP Hrubín František Křtiny (povídka ze staré vsi), č. inv. 11964.

posvátné zvíře.⁶⁰⁴ Při modloslužbě člověk věnuje svou poctu nepravému, spoléhá se na to či toho, co či kdo jej není schopen vyslyšet. Tato nejstarší biblická vrstva obrazu hada pokušitele slouží v Hrubínově textu k vystižení skutečné existenciální hloubky problému alkoholismu. Pokušitelovým nástrahám podléhá, podoben tak biblické Evě, muž v hospodě. Nejen že zakázané požije sám, ale ještě k tomu přiměje svou ženu, tak jako Eva dala ochutnat Adamovi. V první knize Mojžíšově jsou protagonisté zmiňováni obecně: muž jako Adam, což znamená člověk, a žena získává jméno Eva až po hříchu. (srov. Gn 1–3, 21) Nadčasový charakter Hrubínovy povídky spojované rovněž dalšími prostředky s vyprávěním o prvním hříchu lidí je dán především obecným označením postav.

Vzhledem k právě řečenému se datování vzniku textu povídky do roku 1950 jeví oprávněné, neboť povídka Křtiny reflektuje podobné téma jako *Hirošima*, téma „dědičného hříchu“.⁶⁰⁵ Ač zbaven transcendentních obsahů a prostý náboženské vypovídací hodnoty, stal se koncept „dědičného hříchu“ základem pro vystižení situace fikčního světa po selhání posledního výrazného pokusu o harmonizaci, jejíž vypjatou podobu představuje *Jobova noc*. Na rozdíl od *Hirošimy*, která čerpala z historických aspektů biblického vyprávění (počátek dějin, konkrétní událost prvního hříchu), ale pomíjela symbolickou část vyjadřující obsahy teologické povahy, čerpá povídka i z této druhé části příběhu, což se zřetelně projevuje kupříkladu v obraze hada-hostinského. Další shodu lze spatřovat v tom, že jak v *Hirošimě*, tak v nepublikované povídce je nadějí, byť křehkou a nejistou, dítě: v *Hirošimě* teprve počaté,⁶⁰⁶ v povídce Křtiny zase na životě ohrožené. Tak oba texty dále rozvíjejí biblický impulz, neboť překonání viny je na některých místech Starého zákona spojováno s narozením dítěte.⁶⁰⁷

Než pokročíme k dalším dochovaným textovým pramenům, bude nutné věnovat pozornost vrstevnatosti *Lešanských jesliček*. Na pozadí tohoto výkladu budeme teprve schopni porozumět posunům, k nimž mezi jednotlivými verzemi došlo. Základní rovinu tvoří příběh Josefa a Marie Padevětových, který známe již z povídky *Křtiny*. Druhá vrstva vyrůstá z odkazů na biblické podání narození Ježíše Krista, kterážto událost se v příběhu manželské dvojice určitým způsobem ukazuje. Další rovinu skladby utvářejí odkazy na Kristovu smrt a vzkříšení z mrtvých. Posledně zmiňovaná rovina je pouze fragmentární. Dvě intermezza

⁶⁰⁴ Srov. Pospíšil, Ctirad Václav: *I řekl Bůh (Trinitární teologie stvoření)*. Karolinum, Praha, 2019, s. 257–258.

⁶⁰⁵ Toto sousloví uvádíme v uvozovkách, jelikož jím míníme skutečnost kopírující schéma onoho biblického dědičného hříchu, jak o tom bylo pojednáno výše. Prosté uvedení sousloví by bylo zavádějící, neboť situace fikčního světa se nevztahuje přímo k danému biblickému termínu. Princip dědičného hříchu je interpretačním nástrojem snažícím se pojmenovat situaci.

⁶⁰⁶ „je v nás však touha – zaskočit ten pád / alespoň v požehnané / vteřině početí“ (s. 226)

⁶⁰⁷ „Hle dívka počne a porodí syna / a dá mu jméno Immanuel (to je S námi Bůh)“ (Iz 7, 14), nebo: „Lid, který chodí v temnotách, / uvidí velké světlo; ...Neboť se nám narodí dítě, / bude nám dán syn“ (Iz 9, 1–5).

vztahují text skladby k podhoubí, jímž jsou vzpomínky na dětství vázané na oblast Lešan. Intermezza obsahují také přemítání lyrického subjektu nad životem.

Odlišení jednotlivých vrstev skladby bylo nutné, neboť jedním ze zásadních procesů, který můžeme díky komparaci textových pramenů postřehnout, je posilování biblických dimenzí skladby a zároveň omezování přímých citací z evangelia. Daný proces se váže k postavě Herodesova žoldnéře. Začneme jeho vývojem. V pomocných materiálech je označen jako „Herodesův voják“, z čehož vyplývají určité konotace dále podporované např. detailem, že si poručí grog. K této jeho podobě se váží také Hrubínovy poznámky, dle nichž se voják s Josefem v hospodě opijí a opilý voják začne zvěstovat evangelium. V č. 1, 2 i v definitivním znění se jedná o Herodesova žoldnéře. Domníváme se, že posun od vojáka k žoldněři je motivován úsilím odpoutat tuto postavu od potenciálně redukované roviny skladby, která je tvořena odkazy na probíhající první světovou válku a vojáky na vánoční dovolené. Podstatné jméno žoldněř je těchto konotací prosto. Současné jsou v č. 1, 2 i v definitivním textu odstraněny zmínky, že žoldněř v hospodě něco konzumoval. Ale je ponechán úlek hostinské, že odešel bez placení (srov. s. 343). A rovněž není explicitně uváděno, že by byl opilý. V pomocných materiálech naznačená vazba mezi Herodesovým vojákem a Josefem (oba jsou opilí a hádají se), je v č. 1, 2 a v definitivním textu vypuštěna ve prospěch jiných vazeb: vztah mezi Herodesovým žoldněřem a postavou hostinské, ale především vztah vojáka k Marii. Společným prvkem spojujícím Marii se žoldněřem je vztah k dítěti: žoldněře s ním pojí smrt, matku zase narození a život.

S Herodesovým žoldněřem (jinak též netvorem, vandrákem, cizím) se setkáváme hned v prvním zpěvu, v němž křičí za Marií a Josefem. V definitivním textu manželé slyší, že za nimi volá, jestli nejdou do Egypta, a ptá se: „Kolikpak je tomu vašemu / parchantovi?“ (s. 328). Stejně se táže v č. 1 a v č. 2, ovšem v pomocných materiálech se zajímá, jestli jde dobře do Betléma. Otázka po věku dítěte je formulována bez expresivity prozrazující negativní naladění: „Jak je staré to dítě, co nesete?“. Zmíněné změny přibližují verše logice evangelního příběhu, v němž Marii a Josefa při cestě do Betléma nikdo nepronásledoval. Naopak do Egypta utíkali před hrozícím nebezpečím. Podobně posun od neutrálního substantiva dítě k expresivnímu „parchant“ je sémanticky opodstatněný. Parchant je totiž hrubý výraz pro nemanželské dítě.⁶⁰⁸ Tím, že je žoldněři vloženo do úst právě toto slovo, je poukázáno k tomu, že je obeznámen s tajemstvím početí.

V č. 1 Josefa přítomnost podivné bytosti pouze znepokojí. V závěrečném čtrnáctém zpěvu čteme: „Josef / cítí mrazení v páteři a musí sám / sobě to rozmluvit: „Hloupá, je to ta

⁶⁰⁸ Srov. Kraus, Jiří: *Nový akademický slovník cizích slov*. Academia, Praha, 2006, s. 598.

skála, / co jí narostl hrb a na něm blázní vítr!“ V č. 2 a rovněž v definitivním znění však pocítí ohrožení výrazněji, a je dokonce odhodlán rodinu bránit:

„Josef se obrátil a prudce
rozběhl se proti stínu a narazil
prsama na hrbolatou skálu. Vrátil se:
„Co strašíš? Je to přece Dalibábova
skála a na ní blázní vítr!“ (s. 344).

V č. 2 a v definitivní verzi vnímá Josef možné ohrožení mnohem intenzivněji.

Na příkladu pojednávané postavy Herodesova žoldnéře můžeme sledovat proces oddělování českého zimního prostoru a prostoru biblického. V pomocných materiálech nacházíme přirovnání, že vandrák „ustupuje balvanům / jako velbloudí karavaně“, v č. 1 žoldněř uhýbá karavanám velbloudích balvanů, v č. 2 stejně jako v definitivním znění se vyhýbá přímo velbloudím karavanám. Uvedený trojstupňový proces směřuje k potlačení možného „přirozeného“ vysvětlení a ke gradaci napětí. V české zimní krajině se ocitají velbloudí karavany, a ne kameny, které by je připomínaly.

Podobným směrem se text posouvá také v případě popisu žoldněřova ustrojení. Modifikuje se způsob, jak vyjádřit jinakost dané postavy. V pomocných materiálech se tak děje skrze nejistotu, zda je oblečený, či nahý, či snad oděný do železa. V č. 1 na jiném místě skladby čteme pochybnosti, zda měl na sobě neznámý v hospodě brnění, nebo jenom usmolený kalmuk, měl-li na hlavě přilbu, nebo tvrdák olezlý od plžů, jelikož nocoval v lese. V č. 2 doplňuje tuto pasáž verš zpochybňující variantu, že se jednalo o v lese přespavšího špinavého tuláka: „Ale vždyť tenkrát přece mrzlo! Kdepak plži!“. Popsaná úprava je přijata i do definitivního znění (srov. s. 334) a vede opět ke zpochybnění „přirozeného“ vysvětlení.

Můžeme shrnout, že daná postava ve všech verzích osciluje mezi póly vandrujícího chudáka a Herodesova žoldnéře. Zatímco v nejstarší variantě tulák pouze připomíná Herodesova vyslance, v č. 1 jsou již atributy odkazující k postavě z dob krále Heroda vzhledem pomocným materiálům zdůrazněny, v č. 2 i v konečném znění oproti tomu převažuje pól žoldnéře, který se zdá být v postavě vandráka skryt.

Překvapivě je to právě Herodesův žoldněř, kdo v muži a ženě s nemluvnětem objeví obraz svaté rodiny. K této skutečnosti poukazuje též velké písmeno ve slově „Dítě“ v rámci žoldněřovy přímé řeči. Jedná se o důsledek opravy nahrazující původní strojopisné písmeno malé, které nacházíme jak v č. 1, tak v č. 2 před rukopisným zásahem. Definitivní text skladby uvádí slovo dítě s počáteční majuskulí.

Popsané posilování biblické vrstvy s sebou nese změny v jiných vrstvách skladby, jejich redukci. Ta se týká kupříkladu postavy neplodné hostinské,⁶⁰⁹ která má potenciál vytvořit protiváhu mateřskosti Marie. Proces psaní směřoval k akcentaci protikladnosti matky symbolizující odhodlání k životu a žoldnéře reprezentujícího smrt tím, že byla potlačena jiná nabízející se vazba.

Podobného charakteru je též vypuštění veršů vyskytujících se v č. 1. V č. 2 tak již nenacházíme pasáž dopisu od synovce hostinských z války. Tato změna opět směřuje k odstranění určitých souvislostí mezi postavami. Nyní se jedná o redukci možných významů, sémantických vazeb mezi postavou Herodesova vojáka/žoldnéře a vojáky z 1. světové války. Z vypuštěných veršů zůstává příznačně jen hostinského otázka, zda by pro mladíky odváděné do světové války nebylo lepší, kdyby si je k sobě vzal Bůh ještě jako děti. Tím je kontext válečného dění jednoznačně vztažen k ústřednímu ději, neboť otázka hostinského evokuje tu, již se později pokusí žoldněř převrátit mateřskou lásku Marie v sobecké jednání. Marie na žoldněřovo rouhavé našeptávání, že zachrání-li své dítě, bude kvůli němu trpět, odpovídá: „Chci ho, chci svého synáčka, i kdyby měl / zabít mě, svou matku!“ (s. 342). Její promluvou vyjadřující nezištnost lidské, mateřské lásky vrcholí základní rovina skladby. Nalezení živého dítěte tento vrchol stvrzuje.

Přestože jsou eliminovány také další připomínky první světové války, některé v textu zůstávají. Ponechána byla zmínka situující fikční svět skladby do začátku roku 1915 a také dotaz hostinského, kdy bude Josef rukovat. Snad překvapivě byl zachován zrovna letopočet, zatímco zmínky o narukovavším synovci, které jsou na první pohled sémanticky bohatší a vnášely do struktury textu nové vazby, byly vyškrtnuty. Domníváme se, že zmíněné změny vedou opět k posilování biblické dimenze skladby. Pevné časové a místní zakotvení se podílí na nadčasovosti výpovědi veršů. Daný princip je vlastní též evangeliím. Jak upozornil Joseph Ratzinger, Ježíšovo narození není kladeno do nějakého mytického „kdysi“, nýbrž do přesně datovatelné doby a do přesně označeného geografického prostoru. Časový i geografický horizont prolamuje Ježíš až svým vzkříšením.⁶¹⁰ U Hrubína se konkrétní časoprostorová situovanost podílí na věrohodné osobitosti básnické výpovědi. Vždyť básníkovo dílo z Lešan a okolní krajiny (jakož i z období, které zde Hrubín jako dítě prožil) opakovaně čerpalo svou inspiraci.⁶¹¹

⁶⁰⁹ Je vypuštěna pasáž jejího dopisu synovci na frontu a zůstávají pouze verše: „ze studené tváře / staré hostinské světýlko teď vyvolává / mateřské rysy: „My jsme děti neměli“ (s. 331).

⁶¹⁰ Srov. Ratzinger, Joseph: *Ježíš Nazaretský (Prolog)*. Barrister a Principal, Brno, 2013, s. 46–47.

⁶¹¹ Připomeňme, že do krajiny básníkova dětství, „pod Běsnou horu“ jsou situovány též melancholické obrazy šílenství z *Mého zpěvu*. Vzpomenout však můžeme i *Romanci pro křídlovku*, nebo vzpomínkovou prózu *U stolu*, v níž nacházíme text svědčící o dávné fascinaci zimní podobou

Významnou opravu nacházíme v č. 2. V jedenáctém zpěvu čteme verše o hledání dítěte na čerstvě zasněženém dvoře. Zatímco ve strojopise obviňuje hostinská z umrznutí dítěte Josefa i Marii, po rukopisné opravě směřuje výčitka jen k Josefovi: „Pro trochu kořalky / nechal jsi, necito, svý vlastní dítě zmrznout!“. Uvedené čteme také v definitivním znění (srov. s. 340). Zmíněná oprava osvětluje posun, k němuž došlo od prvního textového pramene: od povídky Křtiny (v němž je významná biblická rovina tvořená aluzemi na vyprávění o prvním hříchu lidí, za nějž nesli odpovědnost oba). Vypuštění náznaku Mariiny spoluviny přibližuje text křesťanskému pojetí Panny Marie, ženy bez hříchu, nové Evy.

Již jsme řekli, že redukcí jiných nabízejících se sémantických vazeb je poukázáno k určující opozici matky a žoldněře. Jejich určitá propojenost se ukazuje též v klíčovém okamžiku, kdy žoldněř citující evangelium o narození Krista dospěje k místu o hněvu krále Heroda a k vyslání žoldněřů, kteří měli za úkol pobít betlémské děti. V tomto okamžiku se dosud tajemná postava přiznává ke své identitě: „Já jsem jeden / z Herodesových žoldněřů!“ (s. 337). Bezprostředně poté je líčeno Mariino probuzení a následně zoufalé hledání dítěte. V č. 1 je Mariino probuzení položeno za žoldněřovo vyznání. Užit je neutrální spojovací výraz „a“, který netvoří žádnou zvláštní vazbu mezi dvěma spojovanými ději. V č. 2 ovšem na místo „a“ čteme „tu“: „Já jsem jeden / z Herodesových žoldněřů!“ Tu Marie / zvedla hlavu“ (s. 337). Mezi žoldněřovým přiznáním a Mariiným probuzením je tak naznačena souvislost ne pouze časová, ale i příčinná. Zoufalá matka o něco dále poukazuje k možné totožnosti dítěte, když křičí: „Kam jste mi dali to moje / jezulátko?“ (s. 338). Slovo jezulátko má dva významy: označuje se jím malý Ježíš, ale jedná se též o obecné pojmenování roztomilého dítěte.⁶¹² Vzhledem ke kontextu určenému poměrně rozsáhlou citací evangelního textu o narození Ježíše Krista a s poukazem na nejstarší textový pramen, v němž je ve stejné situaci jedinkrát zmíněno jméno hledaného dítěte, které je na rozdíl od obecného označování rodičů jako muže a ženy naprosto konkrétní, je opodstatněné počítat s možností, že je tímto způsobem poukázáno k Ježíši Kristu. Významná je sama dvojznačnost korespondující s rázem celé skladby, v níž se biblický příběh vyjevuje v příběhu rodiny Padevětových a ve které se Herodesův žoldněř jeví střídavě jako mýtická postava procházející dějinami od doby počátku našeho letopočtu a zase jako podivínský tulák přespávající v lese. Skrytá totožnost této postavy je navíc v Lešanských jesličkách pojmenována téměř ve stejném okamžiku jako totožnost onoho dítěte.

hory Běsné: „Ale v říjnu, když je zoroáno, Běsná ztemní a oddělí kraj od nebes jako zkamenělé křídlo. Strašná je za zimních nocí: jako by zasněžený hnát, v koleně ohnutý, vystrčila ze země starodávná obryně. Vítr se nad ním točí, sbírá na něm to běsné a roznáší na komíny a vršky zahrad.“ (Hrubín, František: *U stolu*. Československý spisovatel, Praha, 1974, s. 68.)

⁶¹² Kraus, Jiří: *Nový akademický slovník cizích slov*. Academia, Praha, 2006 s. 373.

Mimo vrstvu skladby odkazující k událostem vážícím se k evangelnímu líčení narození Ježíše Krista, útěku do Egypta a Herodova vražedného počínání lze ve skladbě, byť pouze fragmentárně, postřehnout ještě další vrstvu tvořenou odkazy na Kristův velikonoční příběh. Fragmenty této vrstvy se do textu dostávaly postupně, během aktu psaní. Příklad můžeme nalézt ve třetím zpěvu, v němž Marie s Josefem a dítětem přijdou na hospodský dvůr. Ve strojopise č. 2 je daný prostor zachycen takto:

„Dvorek je ze všech stran uzavřen a je volný
jen k nebi, ale teď i tuhle cestu odtud
zahradil temný mrak“.

Danou pasáž modifikuje rukopisný zásah:

„Dvorek je ze všech stran uzavřen a je volný
jen k nebi, ale teď i tuhle cestu odtud
zalehla velryba, kterou sem shůry vmetly
vlny ztraceného azuru z loňska“.

Úpravu přejímá též definitivní text (srov. s. 329). Oproti strojopisné verzi č. 2 přibyl odkaz k příběhu starozákonní knihy Jonáš: Prorok byl z vln moře zachráněn velrybou. Tři dny strávil v jejích útrokách, než byl vyvržen na pevninu. (Jon 2) Podstatné je, že tato scéna byla evangeliu pojímána jako předobraz Kristova třídního spočívání v hrobě.⁶¹³ Uzavřenost hrobu evokuje již samotné líčení prostoru dvora. Tato souvislost je však explikována a k evangelní zvěsti vztažena obrazem velryby. Ve stejném duchu se nese také oprava pomocných materiálů, v nichž se uvádí, že Josef položil dítě na bedničku. V dalších verzích čteme, že vložil syna do bedničky, čímž je připodobněn jinému biblickému Josefovi, který pohřbil zemřelého Ježíše (Mt 27, 59). Dítě je po dramatickém hledání z „hrobu“ vyzdviženo živé, podobno Kristu, jenž živý vystoupil z hrobu.

Rovina založená na velikonočních událostech je však skutečně fragmentární a náznaková. Její klíčová místa se v procesu psaní objevují až poměrně pozdě, později než rovina vztahující se ke Kristovu narození, přesněji až v rukopisných zásazích do č. 2, které se již téměř vždy shodují s publikovaným textem. Textologická analýza nám umožnila pozorovat, že se tato vrstva nacházela v textu již dříve, ovšem jen jako možnost čekající na své rozvinutí. Jeden ze zárodečných momentů, který lze k rovině vyrůstající ze vztahu k příběhu o Kristově

⁶¹³ „Pokolení zlé a zpronevěřilé si hledá znamení; ale znamení mu nebude dáno, leč znamení proroka Jonáše. Jako byl Jonáš v břiše mořské obludy tři dny a tři noci, tak bude Syn člověka tři dny a tři noci v srdci země.“ (Mt 12, 39–40)

smrti a vzkříšení vztáhnout, je připomínka smrti ukřižováním v žoldněřových slovech k zoufalé Marii:

„Blázne, povím ti to tedy,
co by tě čekalo, kdyby tvůj synáček
zůstal naživu: Jednou tě opustí navždy, [...]
jednou večer
už nevstaneš a muž si lehne vedle tebe, [...]
a tvůj synáček nebude u toho, dávno
ho ukřižovali, byl to veselý lotr!“ (s. 342).

Podobným fragmentem náznakově odkazujícím velikonočním událostem je obraz „Piety“ ukrytý ve verších zachycujících neplodnou hostinskou, jež houpá na svém klínu bezvládné tělo zoufalé Marie. V okamžiku hledání dítěte se také odhaluje jeho význam pro všechny přítomné: „všichni se cítí pohřbení“ (s. 341). Vrstva založená na křesťany připomínaných velikonočních událostech byla v textu potenciálně přítomná a aktivovaly ji pozdní autorské zásahy. Básnické obrazy totiž v sobě skrývají možnosti, které básník může a nemusí rozvinout.⁶¹⁴

Pokročíme nyní k intermezzům skladby. Obě začínají veršem situujícím lyrický subjekt do ohraničeného prostoru bezpečí, který tvoří „lešanské světnice“. V případě druhého z nich jsou výrazně omezeny životopisně-vzpomínkové pasáže. Vynechány jsou verše o tom, jak syn napodobuje matku vykládající si sen. V č. 2 jsou rukou připsány verše, jež jako jediné přejdou do definitivní podoby textu: „zkouším se dorozumět s ustaranýma / očima maminky“ (s. 339). V č. 2 je oproti č. 1 po verších „budu stále na něco vzpomínat a stále / na něco čekat“ přidána reflexe, převzatá též do definitivního znění: „bát se věčně o někoho, / čekat pohromy, a když přijdou zase čekat, / kdy skončí, zoufat a doufat.“ (s. 340). Lze shrnout, že jsou tak redukovány verše vzpomínkové a posilovány verše meditace nad údělem lyrického subjektu.

Vzhledem k předchozí tvorbě je důležitý motiv rozloučení s předky, který čteme na konci vzpomínkového intermezza. Rodové vazby byly tematizovány v různých etapách Hrubínovy tvorby a v *Černé denici* se staly děsivou připomínkou nevyhnutelnosti konce lidského života. Zmiňovanému rozloučení rozumíme jako osvobození se z tísnících a úzkost budících svazků. Signifikantní je v těchto souvislostech změna podoby rozloučení. V č. 1 se lyrický subjekt s předky rozžehná slovem: „Nashledanou“, v č. 2 i v definitivním textu je užito mnohem radikálnějšího: „Sbohem!“ (s. 340).

⁶¹⁴ Srov. Stich, Alexandr: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (Lingvoliterární studie)*. Torst, Praha, 1996, s. 6–7.

Zatím jsme ponechali stranou nejvýraznější, na první pohled patrnou proměnu, kterou text prošel od prvního textového pramene do své definitivní podoby. Je jí posun od prózy k poezii. Nejstarším dochovaným pramenem je totiž povídka. Publikované *Lešanské jesličky*, podobně jako všechny další prameny, jsou básnickou skladbou, přičemž organizace textu do veršů s sebou nese větší míru pevnosti a řádu. Na jednu stranu tak můžeme prostřednictvím textologické analýzy sledovat poměrně dynamický vývoj textu, především jeho sémantického plánu, na stranu druhou je ovšem rozhodnutí se pro verš třeba rozumět též jako touze po stabilitě. Skladba je psána alexandrinem, jehož vznešenost však autorský subjekt záměrně narušuje, nejvýrazněji již zmíněnými větnými přesahy.⁶¹⁵ Rozhodnutí se pro verš poměrně pevné struktury znamená obrat vzhledem k dosavadní tendenci pozorované v Hrubínově díle, tendenci k větší volnosti tvaru, která je viditelná na proměnách verše i na skutečnosti, že autor stále častěji tvořil též díla prozaická či dramatická. Zmiňovanou tendenci k rozvolňování tvaru lze chápat v souvislosti s tematizovaným fenoménem melancholie coby dezintegrující síly. Posun k veršům pevnější struktury lze vnímat jako paralelu k tematické rovině, v níž sledujeme odmítnutí melancholického pohledu na svět a život člověka.

Vývojem Hrubínova verše se zabýval Miroslav Červenka. Od počátku 60. let u něj rozeznává příklon k volnému verši, jenž však není výrazně kontrastní s předchozí tvorbou. Básnickova poválečná poezie je napsána nerýmovaným různostopým jambem, který v *Proměně* (1957) nabývá na pravidelnosti a stává se opět nerýmovaným pětistopým jambem. Volným veršem jsou psány básně *Mého zpěvu* (1956). Tento volný verš se nicméně vyznačuje daktylským spádem a rýmem, takže je možno považovat jej za ohlas pozdního Březiny. Zmiňovaný daktylský rytmus spolu s rýmy se vyskytuje jen coby připomínka dřívější, nyní opuštěné hymničnosti v několika nedlouhých pasážích *Romance pro křídlovku* (1962). Zde převažuje nerýmovaný jamb známý již z *Proměny* nyní směřující k větší volnosti. Stabilita rozsahu veršové řádky související s nezávislostí větného a rytmického členění je z *Proměny* přejata do *Romance pro křídlovku*. František Hrubín věnoval po publikování zmíněných sbírek své tvůrčí úsilí především próze a dramatu. K poezii se vrátil až básnickou knihou nevelkého rozsahu, *Černou denicí* (1968), jejíž verš evokuje dřívější verš volný. Básnický text je ovšem častěji členěn na odstavce, vyskytují se náznaky pravidelných strof. Rytmický slovník sbírky se shoduje s prózou. Autorský subjekt v *Černé denici* pracuje s přesahy. Dostali jsme se tak až k podobě verše v *Lešanských jesličkách*. Vyznačuje se stálým, dokonce stabilnějším než v *Romanci pro křídlovku* rozsahem rytmické jednotky (12–13 slabik); upoutá pozornost výraznými přesahy. Zmiňovaná přesnost působí na Miroslava Červenku jako z vnějšku

⁶¹⁵ Srov. Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 III*. Academia, Praha, 2008, s. 189.

vložený rastr, prostřednictvím něhož jsou členěny dlouhé věty. Badatel uvádí, že věta je veršovým předělem přerušena tam, kde to vyjde, kde nejbližší proponovanému veršovému předělu je předěl mezislovní, bez ohledu na to, o jakou syntaktickou pozici se jedná.⁶¹⁶

Veršové přesahy jsou skutečně výrazným tvárným znakem básně. Domníváme se, že dynamizují text, a dokonce ovlivňují jeho sémantické vyznění. Z hlediska významového jsou totiž akcentována slova na koncích a začátcích veršových řádek. Nesoulad mezi veršovým a syntaktickým členěním projevující se větnými přesahy tak vyzdvihuje slova, která by se jinak na zvýrazněné pozici začátku či konce veršové řádky neocitla. S právě zmíněnou funkcí přesahů autor cíleně pracoval. Nesouhlasíme s tím, že by byly předěly umísťovány náhodně dle toho, jak to vychází vzhledem k počtu slabik. Zkoumání pramenů totiž ukázalo, že autorský subjekt slovoslednými změnami nově obsazoval exponované pozice veršů. Kupříkladu v pátém zpěvu jsou posledním slovem druhého verše „neviňátka“: „kdyby si je Pánbůh k sobě zavolal / mezi andělíčky už jako neviňátka?“ (s. 332) Užití tohoto substantiva a jeho akcentace umístěním na sémanticky závažné pozici posiluje odkaz k zabíjení neviňátek na příkaz krále Heroda, ačkoli promlouvající hostinská má na mysli vojáky umírající ve válce. V č. 1 i 2 byl slovosled odlišný: „už jako neviňátka mezi andělíčky“. Významné slovo „neviňátka“ propojující dvě vrstvy skladby se ve starších verzích nachází na méně významné pozici. Zdůrazněno je naproti tomu spojení „mezi andělíčky“, které odkazuje k andělíčkům s ohořelými „prdýlkami“ ze ztraceného obrazu hostinské. Druhá zmiňovaná vazba je oslabena změnou slovosledu, která současně vede k vyzdvižení vztahu s biblickou rovinou vycházející z vánočního příběhu.

Podobnou situaci můžeme sledovat například ve čtrnáctém zpěvu mezi č. 1 a č. 2. V č. 1 čteme: „uprostřed Čech, stále se musí vyhýbat / karavanám velbloudích balvanů ...“ V č. 2 potom: „uprostřed Čech, a vyhýbá se velbloudím / karavanám, vypovězen z času...“. Podoba z č. 2 je přijata i do definitivního znění. Závažnost sousloví „velbloudí karavany“ je zvýrazněna roztržením této syntaktické jednotky mezi dva verše, což současně vede k tomu, že se oba členové této jednotky ocitají na významném místě konce, respektive začátku veršové řádky. Daná změna opět slouží posílení biblické dimenze skladby.

Mnohé změny, které nám dochované textové prameny umožňují zachytit, vedou k dynamizaci skladby a ke zvýraznění její dramatickosti. Nejčastější úpravou s tímto účinkem je vypouštění veršů, čímž dochází ke zrychlení děje. Patrné je to především při srovnání pomocných materiálů s pozdějšími verzemi, nicméně také při komparaci č. 1, 2 a definitivního

⁶¹⁶ Srov. Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno, 2001, s. 170–173.

textu. Výrazně redukovány byly verše citující evangelium⁶¹⁷ a verše věnující se dobovému kontextu, do něhož je skladba zasazena. Míjíme pasáže tematizující válku a synovce hostinských, které zakládaly další linii skladby. Zrušením této linie se *Lešanské jesličky* stávají koncentrovanější, výrazněji zaměřené k poukazům na novozákonní líčení vánočních událostí. Vypouštěny jsou však i některé další pasáže. Kupříkladu jsou rukou přeškrtnuty verše z č. 2, pojednávající snění Marie jdoucí zimní krajinou, snění o tom, jak doma zatopí, postaví na polévku, nakrmí dítě. V č. 2 jsou dále rukou přeškrtnuty strojopisné řádky rozvádějící Josefovo hledání dítěte na zasněženém dvoře, podobně jako byly vypuštěny verše zachycující Josefovo pátrání po místě, kam položit nemluvně. Josefova nevědomost je zhuštěna do jediného gesta, jímž je tření si zátylku sněhem. Příčinu jeho nejistoty se nově dovídáme pouze z jeho přímé řeči k manželce. Uvedenými výpustkami je zrychlen spád událostí a současně je upozaděna postava Josefa. Dynamizaci skladby slouží také škrty dalších několikaveršových pasáží popisného charakteru. Děj skladby je dále dynamizován přechodem z minulého času do času přítomného, který pozorujeme v prvním zpěvu.

Podívejme se nyní na výše řečené ještě jinou optikou. Východiskem tohoto pohledu budou první dvě kapitoly knihy Ericha Auerbacha *Mimesis*. Autor se v tomto svém díle snaží analyzovat, jakým způsobem literatura zachycuje realitu. První kapitola nazvaná „Odysseova jizva“ se zaměřuje na Homérovo líčení osudů krále Odyssea, zvláště na onu pasáž, kdy stará chůva pozná dle jizvy na noze vracejícího se hrdinu. Toto je srovnáno s víceméně soudobým vyprávěním biblické knihy Genesis o obětování Izáka. Druhá kapitola se jmenuje „Fortunata“ a zaměřuje se na epizodu – hostinu u bohatého propuštěnce Trimalchiona – z Petroniova románu, kterou komparuje se zhruba stejně starým příběhem z Markova evangelia pojednávajícím o Petrově zapření. V potaz je bráno také historické dílo Tacitovo. Auerbachovy postřehy jsou velice podnětné, proto nejprve věnujme pozornost jim. Následně vyložíme, jak přispívají interpretaci *Lešanských jesliček*.

V první kapitole se dočítáme, že vlastností Homérova vyprávění je rovnoměrné osvětlení „scény“, které souvisí s tím, že se vše odehrává na povrchu, takže se příběh neskládá z různých rovin. Situace, kdy služebná pozná při mytí nohou podle jizvy v neznámém poutníku Odyssea, je přerušena poměrně rozsáhlým vyprávěním o tom, jak hrdina k jizvě přišel. Auerbach upozorňuje, že tato vysvětlující vsuvka nemá za cíl stupňovat napětí, jelikož zcela odvádí čtenářovu pozornost od pojednávané krize. Netvoří nějakou další rovinu příběhu, nýbrž ve chvíli, kdy se v textu objevuje, posouvá se do popředí upozadujíc tak předchozí děj.

⁶¹⁷ Dle Hrubínova dopisu Ladislavu Fikarovi doporučoval omezit citace z *Písmo* Ludvík Kundera. (LA PNP Hrubín František Fikarovi Ladislavu, č. inv. 168–200, ze dne 23. 8. 1969)

Cílem je skutečně vysvětlit původ jizvy, jelikož Homér sděluje původ a popis každého člověka, boha či třeba předmětu, který se na scéně objevuje poprvé. Nic nezůstává fragmentární či náznakové, vše je vysloveno. S tím dále souvisí, že postavy vyjadřují (ať již skrze promluvy adresované jiným postavám, či skrze vnitřní monology) všechny své postoje a city, nic z jejich nitra nezůstává utajeno. Události zde probíhají bez napětí.

Oproti tomu ve starozákonním líčení obětování Izáka jsou zdůrazňovány jen rozhodující vrcholy příběhu. To, co leží mezi nimi, zůstává skryto. Místo a čas nejsou určeny. Čtenář příběhu je vystaven napětí, které směřuje k cíli. Postavy zde vystupující nejsou na rozdíl od homérských hrdinů téměř vůbec charakterizovány. Jediná charakteristika je uvedena v souvislosti s Izákem, když je označen za jediného a milovaného syna Abrahámovy, nicméně jak badatel poznamenává, slouží především probíhajícímu ději, nikoli přiblížení postavy. Bůh zůstává ve starozákonním příběhu skrytý, čtenář se nedovídá, odkud Abraháma oslovuje, a nejsou mu plně známy pohnutky jeho jednání. Z tohoto nastavení mimo jiné vyplývá, že postavy ve Starém zákoně mají na rozdíl od těch homérovských složitě pozadí. Nejvýraznějším příkladem je totiž právě samotný, v přítomnosti neuchopitelný, Bůh. Výrazné odlišnosti lze pozorovat i v otázce přístupu ke dvěma pojednávaným textům. Zatímco Homérův příběh lze číst a vychutnat i s historicko-kritickými pochybnostmi, Abrahámovu příběhu nelze bez víry adekvátně porozumět. Homér se snaží vloudit do čtenářovy přízně a na určitou dobu jej vytrhnout z jeho světa a přenést do světa své báje. Biblické vyprávění naproti tomu usiluje podrobit si člověka, ovlivnit jeho život. Velice významnou odlišností biblického vyprávění od onoho antického je míšení povýšení s ponížením. Starozákonní příběhy jsou také výjimečné tím, že se v nich počíná stále zřetelněji prosazovat vývojový prvek a dějinný charakter.⁶¹⁸

Ve druhé kapitole Auerbachovy knihy je nejprve porovnán mladší Petroniův text se starším Homérovým. U Petronia se rovněž setkáme s tím, že na obraz dopadá jasné, rovnoměrné světlo, a nic nezůstává schováno v pozadí. Na rozdíl od Homéra je však Petroniovo vyprávění podáno ze subjektivního úhlu. Jeho subjektivismus má však objektivní cíl. Tím je popsat skrze osobní hledisko společnost. Tento popis je navíc vložen do úst přímo členu společnosti, čímž se zorný úhel ocitá uvnitř obrazu, a tak jej prohlubuje. U Petronia je zachycen historický pohyb, ovšem aniž by přesáhl rámeček obrazu. Z dnešního pohledu můžeme říci, že Petronius dospěl ke krajní mezi antického realismu. Antika totiž vyznávala pravidlo stylové diference, které přikazovalo, že vše triviálně realistické, vše týkající se

⁶¹⁸ Srov. Auerbach, Erich: *Mimesis*. Mladá fronta, Praha, 1998, s. 9–26.

každodenního života, smí být ztvárněno výhradně komicky bez náznaku problematičnosti. Antická literatura tak nebyla schopna postihnout všední život z jeho problémové stránky.

Auerbach dále věnuje pozornost antickému dějepisectví. Pro nás je podnětné, že rétoričnost a moralismus, které byli antickým historickým dílům vlastní, generovaly řád, jasnost a dramatický účinek. Petronius a antický historik Tacitus se společně vyznačovali tím, že na ztvárňovanou látku pohlíželi shora. Od evangelních výjevů se tak lišili zcela zásadně, neboť ty byly psány lidmi z centra právě se rodících jevů. Evangelia nemají umělecký záměr a jsou, na rozdíl od zmiňovaných antických děl, určena všem. Pro nás je dále významné, že (dle Auerbachova názoru zákonitě) ruší pravidlo stylové difference, když vypráví příběhy zcela realisticky, přičemž jsou tyto příběhy prostoupeny problematičností a tragičností. V Novém zákoně je na nejzazší mez vystupňována souvislost, ba vzájemná podmíněnost ponížení a povýšení. Bůh se totiž stává člověkem, a to člověkem nízkého společenského statusu, a dokonce umírá nejpotupnějším možným způsobem. Podobný princip pozoruje badatel na příběhu Petrova pádu. Petr byl statečný, jelikož se jako jediný odvážil následovat Krista po jeho zatčení. Jeho hrdinství je však provázeno totálním selháním: zapřením. Nicméně právě tento Petr se stává hlavou vznikající církve. Čtenář novozákonních příběhů se nemá zaměřovat na obsah, ale na význam. Z toho pramení rozpor mezi smyslovým jevem a interpretací. Tento rozpor byl klasické antice neznámý, křesťanský pohled na skutečnost však ovlivňuje zásadním způsobem.⁶¹⁹

Hrubínova poslední básnická skladba je, jak již bylo řečeno, výrazně ovlivněna evangelními příběhy. Poučení Alexandrem Stichem také víme, že obraz s sebou do díla přináší určité prvky sám o sobě. Tak se v našem případě s evangelními obrazy pojí i určitý způsob vyjadřování a určitý pohled na svět. Analýza textových pramenů ukazuje, že když byla posilována sémantická vazba na evangelia, docházelo současně k proměnám způsobu vyjádření. Hovořili jsme o dramatinaci, dynamizaci a růstu koncentrovanosti skladby. Tyto procesy jsou zcela protilehlé duchu homérské epiky, která dramatickostí krizí oslabuje a předkládá události bez napětí. Stupňování dramatinace přibližuje text spíše pojetí starozákonnímu, v němž se setkáváme s gradovaným napětím směřujícím k cíli. I toto směřování je v případě *Lešanských jesliček* doložitelné. Rovněž již bylo uvedeno, že ona dramatinace probíhá mimo jiné redukcí popisných pasáží, kdy je například vypuštěno několik veršů zachycujících Josefovo zoufalé počínání při hledání dítěte. Z celé této scény zůstává jen

⁶¹⁹ Srov. Tamtéž, s. 27–47.

jediné gesto objasněné pouze přímou řečí, která je rysem rozhodně bližším novozákonním textům než textům antickým.⁶²⁰

Postavy starozákonních příběhů mají dle Auerbacha složitější pozadí než postavy Homérovy. I v tomto ohledu jsou *Lešanské jesličky* bližší spíše biblické než antické tradici, jelikož za postavami, které se v nich vyskytují, můžeme tušit pozadí, které není plně dokresleno. Ukažme to na příkladu staré, neplodné hostinské. Domýšlíme si za ní tragiku bezdětnosti, která se plněji ukazovala ve vypuštěných verších jejího psaní synovci na vojnu. Podobně se dá uvažovat také o Josefovi, kterého skladba zachycuje v určité výseči, přičemž však naznačuje prostory mimo ni, například jeho skrovné živobytí, sklon k alkoholismu, hrozbu, že bude rukovat atd. Zásahy autorského subjektu do textu vznikající skladby vedly k omezení až zrušení různých možných linií skladby, a tím k většímu zaměření na vazbu k textu evangelií. Lze v tom vidět souvislost s biblickým stylem, který na rozdíl od antického soustředil pozornost výhradně na ústřední děj a vše, co bylo okolo tohoto děje, pomíjel.

Antické texty usilovaly vytrhnout svého čtenáře na okamžik z jeho světa, naproti tomu biblické texty si osobují právo čtenářův vlastní svět ovlivňovat. Čtenářův svět a text nejsou a nemají být odděleny. Popsaný princip se odráží ve skutečnosti, že se biblické vyprávění zpřítomňuje v životě mladé rodiny. Evangelia jsou dále psána ze středu dění, zatímco soudobé antické texty z nadhledu. V intermezzech *Lešanských jesliček* se ke slovu dostává lyrický mluvčí a je vztažen k ústřednímu dění. Podobný princip pozorujeme též na rovině postavy Herodesova žoldnéře, která je součástí událostí, o nichž podává svědectví.

Nabízí se samozřejmě zmínit ještě další okolnosti, jež by svědčily pro blízkost skladby biblickému stylu, kupříkladu orientaci na prosté lidi a všednodenní situace. Zde se však již ocitáme v oblasti, kdy je třeba odlišit prvky, kterými se Hrubínova skladba skutečně přibližuje biblickému podání, od prvků daných tradicí evropské literatury, v jejímž základě mimo jiné toto biblické podání stojí. Domníváme se, že ono právě zmíněné spadá do druhé kategorie.

2.6.2.2 Klíčové básnické obrazy

Začněme důležitým obrazem světla-záře kontrastujícím s titulem předcházející sbírky. Komparace s *Českou mší vánoční*⁶²¹ ukázala, že popření významů světla lze rozumět též v křesťanských souvislostech. Klíčové substantivum denice totiž propojovalo Hrubínův text s textem Rybovým. Rybova skladba ústrojně navazuje na křesťanskou tradici vyrůstající

⁶²⁰ Srov. Tamtéž, s. 44.

⁶²¹ *Lešanské jesličky* srovnává s Rybovou *Českou mší vánoční* také Martin C. Putna, o čemž se zmíníme dále. (Srov. Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1918–1945*. Torst, Praha, s. 1059.)

z biblických textů o narození Ježíše v Betlémě. Jedním ze zásadních motivů je v této souvislosti (u Ryby, ve starozákonních i novozákonních textech) motiv světla. Negace světla se pojí též s postavou Herodesova žoldněře: „a tvář jako střep bludné hvězdy odnikud / černá se proti přivalu sněhové běli,“ (s. 328). Empirický základ – tmavost tváře na pozadí zasněžené krajiny – se stává východiskem obrazu černající se bludné hvězdy, který přibližuje postavu žoldněře k titulu předešlé knihy.

Herodesův žoldněř poukazuje k celé předešlé sbírce. V *Lešanských jesličkách* jsou právě do jeho úst kladena slova melancholicky bagatelizující běh lidského života:

„a ty chceš, aby ti synáček
dospěl a mužem utratil to děťátko,
z něhož vyšel, a co prázdný bez duše stařec, [...] se opovážil seschlé nohy pomalu
nořit do jezu smrti.“ (s. 339).

Relativizace života, který je představen prizmatem ztráty a ústí do ztráty největší, do smrti, nám totiž právem připomene vizi z básně předchozí sbírky V noci někdo zaklepal na dveře.

Proti melancholicky rezignující vizi stojí nadčasový obraz zoufající, neutěšitelné matky (srov. s. 339). Její mateřské odhodlání, které nehledí na možnou bolest ze ztráty (srov. s. 342), kontrastuje s žoldněřovým melancholickým pohledem. Proti melancholii tak opět stojí téma života, ovšem nově není zdůrazňována jeho radostná vitalita, nýbrž vědomé přijetí utrpení, které s sebou nese. *Lešanské jesličky* tematizují na jedné straně drásavě melancholický pohled na lidské bytí, a na straně druhé odhodlání žít navzdory možné bolesti. Tak je protipól melancholie – život – pojednán s větší hloubkou. Obrazy s ním spojené jsou ve srovnání s lyrikou padesátých let věrohodnější a umělecky působivější.

Postava Herodesova žoldněře je nicméně ambivalentní. Pojí se sice s melancholií, s významy ohrožení (srov. s. 344). Ovšem na druhou stranu je to právě žoldněř, kdo je schopen v konkrétní lidské rodině nesoucí dítě od křtu spatřit obraz svaté rodiny: „Jsou to oni, co tu přede mnou utíkají, / Josef a Maria s Dítětem, jsou to oni,“ (s. 328). Poznání tlumočené verši je v opozici k melancholickému vědění. To se v textu ohlašovalo několikrát uvedeným slůvkem „vím“ (s. 341), které svou sémantikou i mluvnickými kategoriemi poukazuje na určitou sebestřednost. Ono druhé poznání je naproti tomu zcela zaměřeno na obraz a to, co je skrze něj nahlíženo. Navíc je to právě žoldněř, v jehož přímé řeči čteme rozsáhlé citace z evangelia líčící Ježíšovo narození v Betlémě. V okamžiku zvěstování evangelia se žoldněř melancholii vzdaluje, což dokládá motiv světla: „Helejte, když mluví, z huby mu svítí“ (s. 336).

Na postavě vojáka krále Heroda se ukazuje, že hranice mezi melancholií a životem vede nitrem člověka. Žoldněřova bludná cesta napříč prostorem a časem je současně motivována snahou splnit úkol, zabít Mesiáše, ale také doputovat za pravým poznáním. Symboličnost a ambivalenci postavy vojáka, která v sobě propojuje protilehlé možnosti naplnění lidského údělu, lze srovnat s „poběhlicí z válečných veršů (srov. Brabec, s. 71–72), která rovněž poukazovala na to, že se v jediném člověku setkává dokonalost se slabostí.

Postavu žoldněře je dále možné zařadit do kontextu biblických obrazů, které v předešlých etapách básnickovy tvorby vyjadřovaly specifický vztah ke křesťanské inspiraci, pro nějž bylo typické vědomí lidské nedokonalosti (např. obraz dobrého lotra či pádu pod křížem). Herodův voják dané obrazy završuje explicitně přítomným významem křesťanské naděje: člověk má možnost (navzdory vlastní nedostatečnosti, či snad navzdory zlu a melancholii) nahlédnout, byť jen na okamžik, tajemství víry.

Motiv světla v *Lešanských jesličkách* slouží zdůraznění pravého charakteru poznání. Kromě příkladu s hlásáním evangelia se tato jeho funkce ukazuje v závěru skladby, kdy jsme uvedeni do všednodenních reálií (dveře světnice, plotna, ...), které jsou propojeny (odkazem na motto knihy vzaté ze staré české legendy) s vánoční tematikou: „a jasnost veliká zaskví se od děťátka.“ (s. 345). *Jesličky* vrcholí nadějí vyjádřenou skrze motiv světla. Pointa, jíž můžeme díky obraznosti rozumět též jako překonání úzkostných veršů *Černé denice*, propojuje různé dimenze skladby: přirozeně lidskou i křesťanskou. Explicitnost ve vyjádření křesťanské naděje je v Hrubínově díle novinkou.

Z právě řečeného je patrný zásadní rozdíl mezi dle Putny⁶²² idylickou Rybovou *Českou mší vánoční* a *Lešanskými jesličkami*. Ačkoli obě skladby vycházejí z evangelního příběhu o narození Mesiáše, rozvíjejí tento základní impulz odlišným způsobem. Rybův text nám před oči klade betlémskou stáj, klanění se novorozenému Jezulátku. To vše je rámováno harmonií stvoření. Hrubínův vánoční příběh se naproti tomu koncentruje na motiv útěku betlémské rodiny před vražednými plány krále Heroda. Tato odlišnost vystihuje specifičnost Hrubínova přístupu ke křesťanskému zdroji inspirace. Významy naděje spojované s vánočními událostmi jsou totiž ve fikčním světě věrohodné vzhledem k akcentaci významů nejistoty či přímo ohrožení.

Od idyličnosti Rybova textu se *Lešanské jesličky* liší zaměřením na útěk do Egypta. Tomu odpovídá rovina zobrazených lidských vztahů. Zatímco v *České mši vánoční* jsou harmonické, v *Lešanských jesličkách* jsou pojednány ve své komplikovanosti (alkoholismus, válka, bezdětnost, ...) Tento rozdíl vyplývající z rozličnosti žánrů se podílí na sémantice

⁶²² Srov. Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1918–1945*. Torst, Praha, s. 1062.

Lešanských jesliček v tom smyslu, že idyličnost Rybova textu zakládá čtenářovo vědomí porušenosti harmonie ve fikčním světě Hrubínovy skladby.

Ohrožení a porušenost jsou evokovány již na počátku skladby skrze obraz vraždění betlémských neviňátek:

„‘Bezhlavý děti vystrkují ze závějí
krvavý prsty,‘ řekl. ‚Dnes takhle nemluv,‘
lekla se. Rudé šípky vroubí hlubokou
cestu mezi vrchy Běsnou a Šiberným;“ (s. 327)

Po přímé řeči Josefově následuje replika jeho ženy: „Dnes takhle nemluv“, která poukazuje na moc slov a sílu obraznosti. Navazují krajinné motivy, v nichž můžeme rozpoznat výchozí bod obrazů bezhlavých dětí. Hned na úvod je nastoleno napětí mezi tím, co se lidskému oku nabízí na první pohled, a tím, jaké další významy může obraz nést. Tuto dynamiku vystihuje ostatně samotný titul, *Lešanské jesličky*, propojující „reálné podloží“ – Lešanské – s tím, co je zobrazováno – jesličky. Skladba před námi otevírá otázku možnosti poznání skrze obraz, přičemž se jedná o poznání odkazující ke křesťanské víře. Verše nás vybízejí k zamyšlení nad silou obrazu, k zamyšlení, které nás vrací k metodologickým východiskům práce. Na mnoha příkladech jsme mohli pozorovat nesmírnost vypovídací síly básnického obrazu vztahující text k textům a významům dalším. Poslední skladba se jeví jako završení tvorby mimo jiné proto, že obraz přímo tematizuje. Věnujme se nyní obrazu v obraze.

V *Lešanských jesličkách* se setkáváme především se dvěma obrazy, jež tvoří jakousi paralelu. Prvním je obraz hostinské – „očouzené nebe“ – a druhým obraz svaté rodiny, který v Padevětových rozezná žoldněř. Marie s Josefem již při vstupu do hospody slyší:

„Kam s mi dal
to očouzený nebe, nechals ožraly,
aby na něj vyklepávali popel z fajfky!
Není ti líto těch andílků? Chudinky,
prdelky mají dočista ohořelý!“ (s. 330).

V citátu je nastolen zásadní problém hledání obrazu. Posléze se dovídáme, že šlo o obraz nebe, který má neplodná hostinská po své matce (srov. s. 332). Příznačně je na něm zachycena Panna Maria s dítětem. (srov. s. 342–343) Jeho nalezení proběhne v těsné souvislosti se zvěstováním evangelia žoldněřem. Žoldněř je navíc jediný, kdo se, byť zdánlivě, o obraz „nebe“ zajímá. Na druhou stranu právě hostinská upozoruje, že vojákově zvěstujícímu evangelium svítí z úst. Souznění těchto dvou postav je ovšem iluzorní: hostinská myslí, že

žoldněř projevili zájem o její obraz, přičemž on je přesvědčen, že její žena poslouchá, a proto pokračuje ve zvěstování směrem k ní.

Oba obrazy se ukazují jen na chvíli: Hostinský při první příležitosti „očouzené nebe“ své ženy opět skrývá, obraz svaté rodiny žoldněři po chvíli uniká. Dalším společným rysem je nedokonalost obrazů. „Nebe“ hostinské je „očouzené“. Obraz, který v mladé rodině rozezná žoldněř, je pokřivený.⁶²³

Skrze tyto obrazy v obrazech je tematizována dynamika, která stojí v pozadí celé skladby: v životních příbězích konkrétních lidí se odhaluje evangelní obraz svaté rodiny. Je tak přiznána hodnota prostému životu, jehož běh byl dříve melancholicky znevažován. Současně tematizovaná porušenost a unikavost obrazu v obrazech je zdrojem naděje: posvátné se může alespoň na okamžik ukázat i v lidské nedokonalosti. Z tohoto hlediska lze tyto obrazy vnímat jako originální vyslovení křesťanské naděje.

Naše výklady problematizují závěr Martina C. Putny, že nejkatoličtější Hrubínovým dílem je sbírka *Včelí plást*.⁶²⁴ Křesťanská inspirace se totiž v dané knize jeví do značné míry jako povrchní sdílení obraznosti příznačné pro určitý kolektiv básníků. Ačkoli se vskutku ve jmenované sbírce křesťanská obraznost axiologicky zklidňuje, slouží k vyjádření obsahů s náboženskou vírou primárně nesouvisejících. Naproti tomu v *Lešanských jesličkách* – v kontextu tohoto díla Putna hovořil o sekularizaci ústředního náboženského motivu⁶²⁵ – jsou křesťanstvím inspirované verše napsané s tvořivou autorskou invencí, jejímž cílem je vyjádřit zcela konkrétní, jedinečnou naději odkazující k základním otázkám lidského bytí. Zmiňovanou tvořivost lze vnímat jako příznak autenticity a osobní angažovanosti v otázkách víry. Putnovu hodnocení dle našeho soudu pomíjí vrstevnatost skladby i jejích jednotlivých obrazů. To, co Putna chápe jako sekularizaci ústředního motivu *Jesliček*, lze spíše interpretovat jako obraz evangelia nalezený ve všednodennosti.

ZÁVĚR

Analýza básnické obraznosti (v duchu lingvoliterární metody Alexandra Sticha) nám spolu s komparací s díly vybraných básníků poskytla východisko pro zkoumání poezie Františka Hrubína pro dospělé a umožnila poukázat na některé jeho konstanty. Klíčovou je tendence harmonizovat úzkost. Touha po dosažení harmonie motivuje mnohé proměny

⁶²³ „jsou to oni, / ale v pokřiveném obraze“ (s. 345)

⁶²⁴ Srov. Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1918–1945*. Torst, Praha, s. 1058–1061.

⁶²⁵ Srov. Tamtéž, s. 1062.

Hrubínovy poezie v průběhu času. Básník opakovaně a různými způsoby vyvažuje tíseň, ale také tíživé dějinné motivy. Jeho poezie velice citlivě reaguje na dobové dění. Vyhrocující se situace před první světovou válkou, válka samotná i poválečný vývoj vedli k tomu, že se počáteční neurčitá úzkost zkonkrétnila a vystupňovala. Spolu s tím se proměnil postoj básníka k tísní. Dokud souvisela s milostnou láskou a poezií (s jejich různými podobami), do značné míry ji přijímal, otevíral se jí. Gradace pocitu ohrožení a jeho návaznost na historické dění vedla k jednoznačnému zintenzivnění harmonizačního vyvažování. Touha po harmonii z veršů již nikdy nezmizela.

Pozornost věnovaná různým harmonizačním strategiím nám umožnila porozumět jedné ze zásadních otázek, jež jsme si nad Hrubínovým dílem kladli: otázce jeho zařazování ke katolické poezii. Byl k ní počítán od svého debutu až do konce druhé světové války. Radikálnost rozchodu s křesťanskou inspirací v knihách vydaných po roce 1945 však vynesla pochybnosti ohledně této klasifikace.

Analýza básnické obraznosti spolu s jejím srovnáváním s díly jiných, převážně katolických básníků, ukázala, že osou fikčního světa Hrubínových předválečných i za války vydaných prací nebylo křesťanství (jako například u Jana Zahradníčka), nýbrž zmiňovaná touha po harmonii. Zatímco na počátku Hrubínovy tvorby se biblická obraznost podílela na budování významů úzkosti, později se stala nástrojem harmonizace. Rostoucí pocit ohrožení následně vedl k axiologickému zjednoznačnění křesťanských motivů. Křesťanská víra byla ovšem „pouze“ harmonizační strategií. V centru stály motivy národně obranné, nikoli náboženské.

Přesto však v předválečných i válečných verších nacházíme jednotlivé básnické obrazy vyrůstající z křesťanské tradice, které se popsanému fungování vymykají. Naproti tomu dokládají básníkův osobní postoj k otázce víry. Jmenovat můžeme například motiv dobrého lotra či pádu pod křížem. Oba svědčí o naději tváří v tvář slabosti ve víře. Řadu těchto obrazů završí některé motivy z *Lešanských jeslíček*.

Proměna Hrubínovy tvorby po druhé světové válce spočívající v axiologickém přeznačení se z perspektivy právě řečeného přestává jevit jako nepochopitelná či příliš dramatická. Určující zůstala touha harmonizovat. Pozornost se zaměřila na události spojené s druhou světovou válkou. Harmonizace se stále děla skrze axiologii. Došlo jen ke změně hodnotového zdroje. Nově obraznost čerpala ze socialistických ideálů. Hrubín nicméně nikdy nepsal budovatelskou poezii. Přiblížení se její emblematické bylo totiž jen novou harmonizační strategií, nikoli cílem.

Roli katalyzátoru sehrály události druhé světové války, vnímané jako bezprecedentní překročení míry. Hrubínovy verše se snažily vyvážit tíži tím, že hledaly v nesmyslném

válečném běsnění význam. Z počátku jsme mohli pozorovat dokonce snahu kombinovat křesťanství se socialismem. *Jobova noc* však konstatovala (skrže polemiku s biblickým Jobem) selhání křesťanství coby výkladového klíče a přiklonila se k pojetí socialistickému: druhá světová válka přinesla sociální spravedlnost. Tematizace zla i pocitu ohrožení dosáhla v *Jobově noci* pro Hrubína překvapivé intenzity. Domníváme se, že to bylo umožněno radikalitou nové harmonizační strategie. Následovaly verše, v nichž byla socialistická axiologie oslabována, s čímž souvisely posuny ve vnímání dopadů války na společnost.

V Hrubínově díle se totiž hlásila radikálnější proměna. Byla spojena s knihou *Hirošima* a spočívala v poznání o selhání možnosti harmonizovat. Sbíрка nás uvedla do situace, kdy ústřední tragédie (svržení atomové bomby) zasáhla neblahými důsledky celé lidstvo, přičemž jsme nenalezli žádnou snahu vyložit smysl této události. Pro Hrubínovu poezii bylo od počátku příznačné, že se vyhýbala konfrontaci. Proto jsme se neseťkali s tím, že by bylo harmonizování odmítáno např. z mravního hlediska. Stalo se zkrátka, bez úsilí básníka a bez ohledu na jeho vůli, nemožným.

Touha po harmonii však z veršů nezmizela. Spolu s vědomím o nemožnosti dosáhnout jí se projevila melancholií. Analýza poukázala na to, že melancholie ovlivnila obraznost nad rámec autorského záměru. Naproti tomu motivický komplex vitálního života byl proti melancholii kladen s očividnou vehemencí oslabující uměleckou působivost příslušných veršů.

Melancholie spočívala v nahlížení na ztrátu. V básnických skladbách z padesátých a šedesátých let se Hrubín inspiroval antickými příběhy. Skrže intertextové navazování na Ovidiovy texty se mu podařilo odhalit ztrátu antického dědictví (uměřenosti) vzhledem k současné situaci. Důsledkem těchto snah bylo vyhocené vědomí ztráty smyslu ústící do melancholie.

Podobně přešel od křesťanských obrazů k antickým Josef Kostohryz. I on se snažil najít v nich cestu k pochopení událostí. Ani jemu se to nepodařilo, což podobně jako u Hrubína vedlo k melancholii. U Kostohryze byla tematizována snaha melancholii čelit, jí navzdory dosáhnout celistvého pohledu na vlastní život. Tato snaha je však patrná především na rovině lyrického subjektu. Na rovině subjektu autorského se melancholie stává dominantní silou. Dokládá to název poslední sbírky (*Melancholie*), ale především skutečnost, že se melancholie projevila na všech rovinách díla: rozbíjela koherenci textů v tříšť nespojitých obrazů, dezintegrovala veršovou strukturu.

Hrubínovy lyrické verše se proti melancholii stavěly usilovněji, což si místy vybralo daň na jejich umělecké hodnotě. Působivější byly melancholické obrazy, jejichž fungování ve verších připomínalo živelnost překračující autorskou invenci. S melancholií spojená obraznost

vyvrcholila motivy šílenství ve sbírce *Černá denice*. Zde básník ztratil vůli i sílu melancholii čelit.

V následujících *Lešanských jesličkách* byl melancholický pohled spojen s postavou Herodesova žoldněře. Hrubín jí navázal na řadu obrazů vyjadřujících osobitý vztah ke křesťanské víře, jenž se vyznačoval vědomím nesamozřejmosti a vlastní slabosti. Žoldněř v sobě totiž spojoval protilehlé možnosti: melancholický pohled (poukazující k antice) i křesťanskou víru. Celá skladba vyvrcholila křesťanskou nadějí. Její explicitnost jakož i komplexnost ztvárnění nemají v Hrubínově díle obdoby. Můžeme ji vnímat jako komplementární doplnění *Černé denice*, ale též jako překonání její melancholичnosti. Herodesův žoldněř ovšem zůstává postavou ambivalentní, čímž vystihuje situaci člověka: hranice mezi melancholickými vizemi života a radostnou křesťanskou nadějí je těžko vymežitelná, neboť prochází lidským nitrem.

Rozcházíme se s hodnocením M. C. Putny, který v souvislosti s *Lešanskými jesličkami* hovořil o sekularizaci náboženského motivu. Domníváme se, že skladba svědčí o opaku: o snaze najít křesťanský obraz v obrazech lidské každodennosti. Křesťanskou nadějí hledala a nacházela tvář v tvář základním otázkám lidského bytí, s vědomím jeho ohroženosti a lidské slabosti (alkoholismus, neplodnost, válka). Tvůrčí přístup, odlišující křesťanský impulz v *Jesličkách* od *Včelího plástu* (Putnou hodnoceného jako „nejkatoličtější“ Hrubínovo dílo), je důsledkem i důkazem osobní angažovanosti v otázkách víry a naděje, a především primárního zaměření na ně.

Poučení Janem Tesařem můžeme odlišit dvě skupiny básníků. Poetika těch prvních je poměrně neměnná. Naproti tomu básníci skupiny druhé ilustrují svým dílem vývoj kultury dané doby. Jako příklad prvního básnického typu jsem uvedli Jana Zahradníčka, jehož poezie vyrůstala z křesťanství, byla bez něj nemyslitelná, a to bez ohledu na společenský kontext, v němž vznikala. I Zahradníčkovou poezií otřásly události související s druhou světovou válkou. Díky svému pevnému ideovému zakotvení je však básník dokázal pochopit. Křesťanská víra mu dokonce poskytla rámec pro vyložení vlastní zkušenosti vězení a smrti dvou dcer. Lyrický mluvčí Zahradníčkových posledních sbírek ztvárnil své utrpení jako následování Kristova kenóického sestupu.

Proti tomu procházela poezie Františka Hrubína mnoha proměnami, jejichž hnací silou byla touha po harmonii a reflexe selhání možnosti harmonického vyvažování. Ovšem při vnějším pohledu lze na Hrubínově poezii ilustrovat dobové proměny kultury. Tak se křesťanská inspirace zvláště válečných sbírek jeví jako součást obecnější tendence spisovatelů, kteří na ohrožení vlasti reagovali mimo jiné právě křesťanskou obrazností. Dále tendování ke kolektivismu po druhé světové válce překračovalo hranice socialistické literární

emblematicky. Pokračovat lze vývojem poválečným, kdy podoben jiným (Kostohryz, Vokolek) Hrubín prověřoval možnosti antického kulturního dědictví jakožto kódu pro kulturně-sémiotickou interpretaci žitých událostí. Jako díla jiných básníků, byla i Hrubínova poezie poznamenána fenoménem melancholie.

Toto rozdělení ovšem nelze vnímat jako hodnocení uměleckých kvalit. Ty jsou na něm nezávislé. Nevyzpytatelnost poezie, kterou svým způsobem Hrubín tematizoval ve *Zpíváno z dálky*, a již se navíc v určitých etapách své tvorby obával, se projevuje kupříkladu tím, že ačkoli neusiloval o obhajobu křesťanství tváří v tvář dobovým událostem (jako např. Kostohryz, Vokolek) dospěl v *Lešanských jesličkách* k přesvědčivé formulaci křesťanské naděje. Hrubín tak bez zápasů dosáhl toho, oč jiní s takovou námahou a většinou bez pointy, kterou můžeme v tomto smyslu v *Lešanských jesličkách* pozorovat, usilovali. Na závěr se nám proto nabízejí slova Žalmy, že „Marně je časně vstávat, / dlouho vysedávat u práce, / jíst chléb námahy; / neboť svým miláčkům dává ho ve spánku“. (liturgický překlad: Žl 127, 2) František Hrubín se zdá být miláčkem poezie. Ideová východiska jeho veršů totiž nestála téměř nikdy v cestě svobodné básnické obraznosti.

PRAMENY

Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010. (Odkazují v textu pouze číslem stránky)

Hrubín, František: *Zpíváno z dálky*. Československý spisovatel, Praha, 1967. (Odkazují v textu: ZD)

Hrubín, František: *Země Sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968. (Odkazují v textu: ZS)

Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977. (Odkazují v textu: JN)

Hrubín, František: *Nesmírný krásný život*. Československý spisovatel, Praha, 1970. (Odkazují v textu: NKŽ)

Hrubín, František: *Můj zpěv*. Československý spisovatel, Praha, 1968. (Odkazují v textu: MZ)

LA PNP Hrubín František Fikarovi Ladislavu, č. inv. 168–200, ze dne 23. 8. 1969.

LA PNP Hrubín František Fikarovi Ladislavu, č. inv. 168–200, ze dne 22. 7. 1969.

LA PNP Hrubín František Fikarovi Ladislavu, č. inv. 168–200, ze dne 23. 8. 1969.

LA PNP Fučík Bedřich Hrubínovi Františku, č. inv. 1855–1889, ze dne 27. 12. 1970.

LA PNP Vokolek Vladimír Hrubínu Františkovi, LA PNP, č. inv.: 7176–7188.

LA PNP Hrubín František Křtiny (povídka ze staré vsi), č. inv. 11964.

LA PNP LA PNP Hrubín František Fikarovi Ladislavu, č. inv. 168–200, ze dne 23. 8. 1969.

LITERATURA

Adorno, Theodor W.: *Minima moralia*. Academia, Praha, 2009.

Armstrongová, Karen: *Velká transformace*. Academia, Praha, 2012.

Auerbach, Erich: *Mimesis*. Mladá fronta, Praha, 1998.

Augustin: *Vyznání*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2015.

Bachelard, Gaston: *Poetika snění*. Malvern, Praha, 2010.

Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*. Malvern, Praha, 2009.

Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Mladá fronta, Praha, 1997.

Bauer, Michal: „Prostor spásy i prázdna.“ In Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2*. Academia, Praha, 2014.

Bednářová, Jitka a Trávníček, Mojmír: „Komentář“, Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001.

Benedictová, Ruth: *Chryzantéma a meč*. Malvern, Praha, 2013.

Berger, Rupert: *Liturgický slovník*. Vyšehrad, Praha, 2008.

Bible. (Český ekumenický překlad), Česká biblická společnost, 1995.

Biebl, Konstantin: *Nový Ikaros*. Československý spisovatel, Praha, 1978.

Bloye, Léon: *Chudá žena*. Vyšehrad, Praha, 1969.

Brabec, Jiří: „Ediční poznámka“. Hrubín, František: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968.

Brabec, Jiří: „Jen v liduprázdnu neznít!“ Hrubín, František: *Můj zpěv*. Československý spisovatel, Praha, 1969.

Brabec, Jiří: „Zpěv hrobů a slunce.“ Hrubín, František: *Země sudička*. Československý spisovatel, Praha, 1968.

Bremond, Henri: *Čistá poezie*. Orbis, Praha, 1935.

- Buonarroti, Michelangelo: *Oheň, jímž hořím*. Mladá fronta, Praha, 1999.
- Curtius, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*. Triáda, Praha, 1998.
- Čep, Jan: *Letnice*. Melantrich, Praha, 1932.
- Čep, Jan: *Polní tráva*. Vyšehrad, Praha, 1999.
- Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno, 2001.
- Červenka, Miroslav: *Významová výstavba literárního díla*. Univerzita Karlova, Praha, 1992.
- Červenka, Miroslav – Jankovič, Milan – Kubínová, Marie – Langerová, Marie: *Pohledy zblízka*. Torst, Praha, 2002.
- de Fiores, Stefano a Goffi, Tullio: *Slovník spirituality*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 1999.
- Denní modlitba církve, Lekcionář pro modlitbu se čtením 1*. Česká liturgická komise, Praha, Vatikán, 1988.
- Dvořák, Miloš: *Inflace slov v našem věku*. Cherm, Praha, 2009.
- Dvořák, Miloš: *Svítání kritikovo*. Jan Majcher-Cherm, Praha, 2017.
- Filipi, Michaela: Lešanské jesličky Františka Hrubína ve světle textových pramenů. *Bohemica Olomucensia*. 2013, roč. 5, č. 3. ISSN 1803–876X, s. 181–195.
- Fouilloux, Danielle a kol.: *Slovník biblické kultury*. Ewa, Praha, 1992.
- Földényi, László F.: *Melancholie*. Malvern, Praha, 2013.
- Fučík, Bedřich: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha, 1994.
- Guillén, Claudio: *Mezi jednotou a růzností*. Triáda, Praha, 2008.
- Halas, František: *Potopa*. Opus, Zblov, 1999.
- Harrington, Daniel J.: *Evangelium podle Matouše*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2003.
- Heller, Jan: *Hlubinné vrty*. Kalich, Praha, 2008.
- Heller, Jan: *Tři svědkové*. OIKOYMENH, Praha, 1995.
- Heriban, Jozef: *Průručný lexikón biblických vied*. Vydavateľstvo Don Bosco, Bratislava, 1998.
- Holan, Vladimír: *Dokumenty*. Paseka, Litomyšl, 2001.
- Homoláč, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum, Praha, 1995.

- Hora, Josef: *Dvě minuty ticha*. Fr. Borový, Praha, 1934.
- Hora, Josef: *Máchovské variace*. Fr. Borový, Praha, 1936.
- Hora, Josef: *Struny ve větru. Tvůj hlas. Domov*. Vyšehrad, Praha, 2017.
- Hora, Josef: *Tonoucí stíny*. Československý spisovatel, Praha, 1964.
- Hrdlička, Josef: „Kosmos a obraz. Ke dvěma Bachelardovským poetikám. Bachelard, Gaston: *Poetika snění*. Malvern, Praha, 2010.
- Hrubín, František: *Lásky*. Československý spisovatel, Praha, 1967.
- Hrubín, František: *Srpnová neděle*. Artur, Praha, 2011.
- Hrubín, František: *U stolu*. Československý spisovatel, Praha, 1974.
- Hrubín, František: *Zlatá reneta*. Československý spisovatel, Praha, 1964.
- Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 I*. Academia, Praha, 2007.
- Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 II*. Academia, Praha, 2007.
- Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989 III*. Academia, Praha, 2008.
- Jaspers, Karl: *Atomová bomba a budoucnost lidstva*. Academia, Praha, 2016.
- Jaspers, Karl: *Otázka viny*. Mladá fronta, Praha, 1991.
- Jeruzalémská Bible*. Krystal OP a Karmelitánské nakladatelství, Praha a Kostelní Vydří, 2009.
- Johnson, Luke T.: *Evangelium podle Lukáše*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2005.
- Journet, Charles: *Sedm Kristových slov na kříži*. Krystal OP, Praha, 2020.
- Jung, Carl Gustav: *Odpověď na Jóba*. Vyšehrad, Praha, 2015.
- Karfíková, Věra: „Hrubín“. Brabec, Jiří: *Jak číst poezii*. Československý spisovatel, Praha, 1969.
- Komárek, Miroslav a kol.: *Mluvnice češtiny II. (Tvarosloví)*. Academia, Praha, 1986.
- Kostohryz, Josef: *Básně*. Kalina, Putim, 2009.
- Králík, Oldřich: *Otokar Březina (1892–1907)*. Melantrich, Praha, 1948.
- Kraus, Jiří: *Nový akademický slovník cizích slov*. Academia, Praha, 2006.
- Kundera, Ludvík: „Zpěv předpeklí“, Halas, František: *Potopa*. Opus, Zblou, 1999.
- Kunetka, František: *Eucharistie v křesťanské antice*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2004.

- Langerová, Marie: *Hnízda snění (Kniha pasáží)*. Malvern, Praha, 2011.
- Laurentin, René: *Pojednání o Panně Marii*. Krystal OP, Karmelitánské nakladatelství, Praha, 2005.
- Léon-Dufour, Xavier a kol.: *Slovník biblické teologie*. Velehrad-křesťanská akademie, Řím, 1991.
- Letáková, Michaela: *Básnické dílo Josefa Kostohryze*, diplomová práce, 2011, FF UPOL.
- Lukáš, Martin: *Poezie Vladimíra Vokolka*. Magisterská diplomová práce, obhájena 2011 na FF UPOL.
- Macura, Vladimír: *Šťastný věk*. Academia, Praha, 2008.
- Málková, Iva: *Adresát František Hrubín*. Host, Brno, 2010.
- Málková, Iva: *František Hrubín z archivních fondů*. Host, Brno, 2011.
- Málková, Iva: „Komentář“. Hrubín, František: *Básně*. Host, Brno, 2010.
- Málková, Iva – Řehák, Daniel: *Tvůrčí osobnost Františka Hrubína*. Host, Brno, 2009.
- Med, Jaroslav: *Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939)*. Academia, Praha, 2010.
- Mukařovský, Jan: *Studie I*. Host, Brno, 2007.
- Mukařovský, Jan: *Studie II*. Host, Brno, 2007.
- Nedomlelová, Iva: *Typy intertextovosti v díle Františka Hrubína*. Bakalářská práce, Ústav české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, 2012.
- Neruda, Jan: *Písně kosmické*. Československý spisovatel, Praha, 1979.
- Ovidius: *O lásce a milování*. Svoboda, Praha, 1990.
- Otruba, Mojmír: *Znaky a hodnoty*. Český spisovatel, Praha, 1994.
- Otto, Rudolf: *Posvátno*. Vyšehrad, Praha, 1998.
- Ovidius: *Proměny*. Avatar, Praha, 1998.
- Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2*. Academia, Praha, 2014.
- Paříková, Marie: „Doslov“ in Ovidius: *Proměny*. Avatar, Praha, 1998, s. 365–368.
- Patočka, Jan: *Kacířské eseje o filosofii dějin*. OIKOYMENH, Praha 2007.
- Pešat, Zdeněk: *Jaroslav Seifert*. Československý spisovatel, Praha, 1999.

Pleskalová, Jana – Krčmová, Marie – Večerka, Radoslav – Karlík, Petr: *Kapitoly z dějin české jazykovědné bohemistiky*. Academia, Praha, 2007.

Pohorský, Miloš: „Básník a malíř – Hvězdy a země.“ In: Neruda, Jan: *Písně kosmické*. Československý spisovatel, Praha, 1979.

Pohorský, Miloš: „Ediční poznámka.“ Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977.

Pohorský, Miloš: „Hrubínovy verše z časů ‚Jobovy noci‘“. Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha, 1977.

Pospíšil, Ctirad Václav: *I řekl Bůh (Trinitární teologie stvoření)*. Karolinum, Praha, 2019.

Pospíšil, Ctirad Václav: *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*. Krystal OP – Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří, 2010.

Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1918–1945*. Torst, Praha, 2010.

Ratzinger, Joseph: *Ježíš Nazaretský*. Barrister a Principal, Brno, 2007.

Ratzinger, Joseph: *Ježíš Nazaretský (Prolog)*. Barrister a Principal, Brno, 2013.

Renč, Václav: *Vinný lis*. Novina, Praha, 1938.

Reynek, Bohuslav: *Básnické spisy*. Archa, Zlín, 2009.

Ryba, Jakub Jan: *Česká mše vánoční*. Vydavatelství a nakladatelství Český rozhlas, Praha, 2018.

Seifert, Jaroslav: *Dílo I*. Československý spisovatel, Praha, 1956.

Sokol, Jan: *Rytmus a čas*. OIKOYMENH, Praha, 1996.

Spruný, Vojtěch: „Jakub Jan Ryba“. Ryba, Jakub Jan: *Česká mše vánoční*. Vydavatelství a nakladatelství Český rozhlas, Praha, 2018.

Stich, Alexandr: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (Lingvoliterární studie)*. Torst, Praha, 1996.

Stich, Alexandr: *Seifertova Světlem oděná*. Argo, Praha, 1998.

Strnadel, Josef: *František Hrubín*. Československý spisovatel, Praha, 1980.

Šalda, František Xaver: „Henri Bremond“. Bremond, Henri: *Čistá poezie*. Orbis, Praha, 1935.

Škrabal, Antonín: *Příruční slovník biblický*. Nakladatelství Kropáč a Kucharský, Praha, 1940.

Špidlík, Tomáš: *Prameny světla*. Refugium Velehrad-Roma, Velehrad, 2000.

- Špidlík, Tomáš: *Spiritualita křesťanského Východu*. Refugium Velehrad-Roma, Velehrad, 2002.
- Štivar, Jiří Bonaventura: *Františkánské prameny II. (Legendy o svatém Františkovi z let 1226–1235)*. Ottobre 12, Velehrad, 2003.
- Štivar, Jiří Bonaventura: *Františkánské prameny III. (Legendy o svatém Františkovi z let 1240–1253)*. Ottobre 12, Uherské Hradiště, 2008.
- Štivar, Jiří Bonaventura: *Spisy sv. Františka a sv. Kláry*, Ottobre 12, Velehrad, 2001.
- Šulc, Jan: „Ediční poznámka.“ Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999.
- Tesař, Jan: *Traktát o „záchráně národa“*. Triáda, Praha, 2006.
- Trávníček, Mojmír: Bibliografie. In: Čep, Jan: *Polní tráva*. Vyšehrad, Praha, 1999.
- Ventura, Václav: „Úvod“. Atanáš: *Život sv. Antonína poustevníka*. Refugium, Velehrad, 1996.
- Vernant, Jean-Pierre: *Počátky řeckého myšlení*. OIKOYMENH, Praha, 2012.
- Vojvodík, Josef a Wiendl, Jan: *Jan Zahradníček (Poezie a skutečnost existence)*. Institut pro studium literatury, Praha, 2018.
- Vokolek, Vladimír: *Ke komu mluvím dnes*. Atlantis, Brno, 1998.
- Vokolek, Vladimír: *Vyprodaný čas*. Atlantis, Brno, 1999.
- Von Allmen, Jean-Jacques: *Biblický slovník*. Kalich, Praha, 1987.
- Wiendl, Jan a Wiedlová Zdena: „Komentář“. Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001.
- Wiendl, Jan a Windlová, Zdena: „Ve znamení jadis...“. Pisotorius a Olšanská, Příbram, 2018.
Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001.
- Wiendl, Jan: „Metamorfózy básnického obrazu“ In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 3*. Academia, Praha, 2017.
- Wiendl, Jan: „Syntézy v poločase rozpadu. In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2*, Academia, Praha, 2014.
- Zahradníček, Jan: *Čtyři léta*. Československý spisovatel, Praha, 1969.
- Zahradníček, Jan: *Jeřáby*. Československý spisovatel, Praha, 1966.
- Zahradníček, Jan: *Pozdravení slunci*. Blok, Brno, 1991.
- Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničiny. La Saletta. Znamení moci*. Vyšehrad, Praha, 1990.
- Zahradníček, Jan: *Knihy básní*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2001.

Zahradníček, Jan: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha, 1992.

Zahradníček, Jan: *Dům strach*, Sixty-Eight Publishers, 1981.

Zahradníček, Jan: *Stará země*. Akord, Brno.

Zahradníček, Jan: *Žíznivé léto*. Blok, Brno, 1991.

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=StichAlexandr+> (30. 6. 2012)

<http://www.advojka.cz/archiv/2006/51/stud-a-strach>

ANOTACE

Mgr. Michaela Filipi

Katedra Bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Básnické dílo Františka Hrubína pro dospělé

Mgr. Petr Komenda, Ph. D.

603072 znaků

151 titulů použité literatury

Klíčová slova: František Hrubín, lingvoliterární metoda, básnický obraz, biblická obraznost, touha po harmonii, rodná krajina, melancholie, proměna tvorby

Key words: František Hrubín, lingvoliterary method, poetic image, biblical imagery, desire for harmony, native landscape, melancholy, transformation of creation

Interpretace poezie Františka Hrubína vychází z analýzy básnické obraznosti v duchu lingvoliterární metody Alexandra Sticha. Pozornost věnuje především obraznosti související s křesťanskou tradicí. Tato analýza spolu s komparacemi s díly jiných básníků poukazuje na účelovost křesťanského impulzu Hrubínových meziválečných veršů. Určující je pro ně touha po harmonii. Dále se zaměříme na dvojí transformaci Hrubínova díla. První je proměna harmonizační strategie v Jobově noci. Zásadnější změnu přináší sbírka Hirošima svědčící o situaci, kdy již není možné harmonie dosáhnout. Z tohoto poznání pramení melancholie, která výrazně ovlivňuje obraznost veršů z druhé poloviny 20. století. Práce sleduje také obraznost spojenou s negací melancholie. Součástí poslední kapitoly je textologická analýza dochovaných pramenů ke vzniku Lešanských jesliček, jež přináší osobitě vyjádřenou křesťanskou naději.

The interpretation of František Hrubín's poetry is based on the analysis of poetic imagery in the spirit of Alexander Stich's lingvoliterary method. He pays particular attention to imagery related to the Christian tradition. This analysis, together with comparisons with the works of other poets, points to the purposefulness of the Christian impulse of Hrubín's interwar verses. The desire for harmony is decisive for them. We also focus on the double transformation of Hrubín's work. The first is the transformation of the harmonization strategy in Job's night. A more fundamental change is brought about by the Hiroshima collection, which testifies to a situation where it is no longer possible to achieve harmony. From this knowledge melancholy stems, which significantly affects the imagery of verses from the second half of the 20th century. The work also follows the imagery associated with the negation of melancholy. Part of the last chapter is a textological analysis of the preserved sources for the origin of the Lešany manger, which brings a distinctly expressed Christian hope.