

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**KATEDRA BOHEMISTIKY**

**Martin Lukáš**

Česká filologie

**POEZIE VLADIMÍRA VOKOLKA**

**(The Poetry of Vladimír Vokolek)**

Magisterská diplomová práce

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

**2011**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, ze kterých jsem čerpal.

V Olomouci dne 12. 8. 2011

.....

Děkuji Mgr. Petru Komendovi, Ph.D. za důsledné vedení a cenné připomínky.

Děkuji také Mojmiru Trávníčkovi za vzácnou příležitost pohovořit s ním o díle Vladimíra Vokolka.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	5
<b>1 Rané dílo (konec 30. let)</b> .....	11
1.1 <i>Poutní píseň k dobrému Lotru</i> (1938) – Osvojení si florianovského „logu“ .....	12
1.2 <i>První blahoslavenství</i> (1940) – Výměr údělu básníka .....	21
<b>2 Na cestě k reflexi (počátek 40. let)</b> .....	28
2.1 Otázka Březinova vlivu.....	30
2.2 Spříznění s Janem Zahradníčkem.....	31
2.3 Pochybnost a poutník .....	32
2.4 Dvojakost a výměr člověka.....	36
2.5 Otázka času v dějinách.....	38
<b>3 Poválečné básnické skladby (1945–1949) – Alegorizace světa</b> .....	39
3.1 Odlišnosti Vokolka a Zahradníčka v poválečných letech .....	40
3.2 Národ na dlažbě – Poválečná proměna Vokolkova díla .....	42
3.2.1 „Pout“ jako <i>theatrum mundi</i> .....	44
3.2.2 „Národ na dlažbě“ a „Bída“ .....	47
3.3 „Atlantis“ – Cyklické opakování dějin .....	50
<b>4 „Ke komu mluvím dnes...“ (50. léta) – Řeč a komunikace</b> .....	55
4.1 Povaha Vokolkovi tvorby v 50. letech.....	56
4.2 Proměna Vokolkova verše v 50. letech.....	57
4.4 Úloha básníka, smysl poezie a úskalí slova .....	59
4.5 Bezvýznamovost řeči a selhání komunikace.....	63
4.6 Samota.....	66
4.7 Ztráta individuality člověka a ztráta Božské trpělivosti.....	67
<b>5 Oidipovský mýtus (60. léta)</b> .....	69
5.1 Sofoklova tragédie ve své době a v pozdějších interpretacích.....	71
5.2 Vokolkův Oidipús .....	77
5.2.1 Smysl dějin.....	80
5.2.2 Rozum .....	83
5.2.3 Náboženství.....	85
5.3 Interpretace oidipovské básně .....	86
<b>6 Hledání přirozenosti (70. a 80. léta)</b> .....	89
6.1 Anaximandrov zlomek .....	92
6.2 „Bytí mezi“ I – Kyvadlo .....	94
6.3 „Bytí mezi“ II – Vlák .....	97
6.4 Osmičky v dějinách a otázka viny .....	99
6.5 „Poezie chrlí krev“ aneb Proč básník píše .....	103
6.6 Kroužení vs. Cesta podél řeky .....	106
<b>ZÁVĚR</b> .....	108
<b>ANOTACE</b> .....	113
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	114

## ÚVOD

Literární historie se často soustřeďuje na hledání spojitostí mezi jednotlivými vývojovými liniemi, které v daném období vymezují tu či onu národní literaturu, její příznačné projevy, žánry nebo témata. Oporu pro takové hledání nacházejí literární historici zejména v osobnostech, jejichž dílo tvoří pomyslnou páteř literatury své doby. Nepochybně je vždy obtížné rozhodnout, které z celé řady literárních osobností v daném období představují tuto páteř. Mohou to být, a nejčastěji také jsou, básníci, prozaici či dramatici, kteří se těší největšímu ohlasu jak ze strany čtenářů, resp. diváků, tak ze strany kritiků. Takový pohled na existenci a fungování literatury nicméně může být poněkud zkreslující, neboť přece jen zůstává na povrchu a nemusel doposud projít zkouškou času.

Zdá se, že literární dění se mnohem spíše podobá schématu, s nímž přichází v eseji „Okraj a střed“ Josef Jedlička (2009: 75–80). Jeho text z konce 70. let minulého století byl zřejmě psán s ohledem na někdejší stav literatury, čili respektoval její rozčlenění na tři různou měrou zastoupené komunikační okruhy (oficiální, exilový a samizdatový). Model podle toho předpokládá dělení literatury na centrum a periferii a jejich vzájemnou výměnu témat a tvůrčích postupů, kdy nelze uvažovat o jakémisi lineárním rozložení umělecké kvality či brát oficiálnost, publicitu nebo široký ohlas *a priori* jako známky hodnoty.

Stále častěji se stává, že literární hodnotu pro dané období představují také díla autorů stojících mimo tzv. oficiální okruh.<sup>1</sup> O to pozoruhodnější je, když mezi vyloučenými či (po)zapomenutými autory naleznou literární historikové svébytné, celoživotní dílo, jemuž nechybí vnitřní celistvost, ať už je tato odvozována od autorovy morální integrity nebo od objevné tematické či tvarové stránky jeho díla.

Vladimír Vokolek (1913–1988), o němž je zde řeč, nikdy nepatřil mezi autory, kteří by se těšili pozornosti čtenářů. Za svého života se dočkal oficiálního vydání jen několika málo svých básnických sbírek. Bylo to za války, nebo těsně po ní,<sup>2</sup> a potom v 60. letech, kdy se mu v uvolněné společensko-politické atmosféře podařilo vydat

---

<sup>1</sup> Srov. například nedávné znovuobjevení Josefa Kocourka.

<sup>2</sup> Nepočítáme-li skromná vydání *Poutní píseň k dobrému lotru* (1938), *Tolikrát obětovaná* (1939) a esej *První blahoslavenství* (1940), tak Vokolkovi vyšly za války básnické sbírky *Žiněné roucho* (1940), *Národ na dlažbě* (1945) *Cesta k poledni* (1946) a *Vyprodaný čas* (1949), který ovšem už nebyl distribuován. Viz 1., 2. a 3. kapitola.

sbírku *Mezi rybou a ptákem* (1967).<sup>3</sup> V důsledku tohoto uvolnění pak ještě stačil vydat výbor z několika svých dřívějších sbírek nesoucí název *Cesta k poledni* (1971).<sup>4</sup> V psaní dále pokračoval a od počátku 70. let začal pořádat strojopisné Dílo Vladimíra Vokolka. Pracoval na něm s Mojmírem Trávníčkem, který mu mimo jiné pomáhal rozmnožovat jednotlivé svazky Díla i samostatné sbírky.<sup>5</sup> K oficiálnímu vydání některých autorových děl došlo opět až po jeho smrti.<sup>6</sup> V 90. letech pak vyšly *Spisy Vladimíra Vokolka*.<sup>7</sup>

Nabízí se jednoduchá otázka: Proč Vladimír Vokolek nepřestal psát, když šance na publikování jeho textů byly tak mizivé? Spatřoval snad v kontinuitě své literární tvorby mimo oficiální okruh nějaký hlubší smysl, anebo šlo o pouhou setrvačnost a následně o prosté chronologické pořádání textů, které považoval za hodnotné a hodné zachování? Usiloval o to stát se pomyslným svědomím pohnuté doby, básníkem, který píše proto, aby podal svědectví pozdějším generacím, jak ostatně svoji pozici umlčeného autora pojímal již zmiňovaný Josef Jedlička,<sup>8</sup> nebo snad cítil povinnost, či přesněji potřebu, zachovat si tvář před druhými a před Bohem?

Už jen při zběžném pohledu na básníkovu dosti rozsáhlé dílo dojdeme k závěru, že Vokolek své psaní nevnímal jako kratochvíli ani jako estetické rozjímání. Ve svých básnických sbírkách se kriticky vymezoval vůči společnosti a vnímavě reflektoval společenské i politické události bezprostředně poválečné i pozdější doby.<sup>9</sup> I když se tato angažovaná poloha týká jen menší části jeho básnického díla, lze snad, třebaže s jistými výhradami, souhlasit s Jaroslavem Medem, který tvrdí, že Vokolkova poezie „svou

<sup>3</sup> I v tomto období vyšel Vokolkovi soukromý tisk skladby *Atlantis* (1972) a později v exilu (Mnichov) ještě sbírka *Ke komu mluvím dnes* (1984), obsahující též sbírku *Jak dlouho*. Viz 3. a 4. kapitola.

<sup>4</sup> Výbor byl pořízen z raných sbírek *Žiněné roucho* (1940), *Cesta k poledni* (1946) a *Tichý a temný* (1941). Viz 2. a 6. kapitola.

<sup>5</sup> O přátelském i pracovním vztahu těchto dvou osobností svědčí jejich vzájemná korespondence, kterou jako diplomovou práci uspořádala Zuzana Resslerová (2005). V recenzi na dva svazky Vokolkovy poezie Trávníček poukazuje na hodnotu Vokolkových dopisů; poznamenává, že „byly podobně závažnými průlomovými čtyřmi stěnami izolace a samoty, jaké představovaly jeho básně a eseje“ (1999: XII).

<sup>6</sup> Soukromý tisk *Zapomenutý pramen* (1989), soubor *Kroužení* (obsahuje sbírky *Kroužení* a *Na hrotu plamene*; Vokolek 1991) a výbor esejů *Obrana básníka* (Vokolek 1992). Viz 6. kapitola.

<sup>7</sup> *Spisy Vladimíra Vokolka* vyšly v nakladatelství Atlantis v následujících svazcích: 1) *Absurdanda* (prózy 1948–1958; Vokolek 1994), 3) *Oidipovské variace* (eseje; Vokolek 1996), 4) *Vyprodaný čas* (básně 1940–1948; Vokolek 1999), 5) *Ke komu mluvím dnes* (básně 1947–1960; Vokolek 1998a), 6. *Mezi ohněm a vodou* (básně 1960–1988; Vokolek 1998b). 2. svazek *Tak pravil Švejk* („švejkovský paramýtus“; Vokolek 1995) vyšel v nakladatelství Mladá fronta. Zbývající 7. svazek (soubor esejů pod názvem *Živá paměť obrázkového písma*) byl ohlášen spolu s ostatními svazky v 90. letech, nicméně tehdy nevyšel. Podle posledních informací by měl vyjít na podzim tohoto roku.

<sup>8</sup> Viz Jedličkův román *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1994; psáno 1954–1957). Vybrané repliky vypravěče: „Ano, moje poetika je poetikou policajta; shromažďuju fakta: nepíšu příběh, ale podávám svědectví. A říkám, že je to pravda, že tomu tak bylo...“ (s. 36–37); „Já vím a dosvědčuji to...“ (s. 91); „Nepsal jsem nadarmo tuto prózu...“ (s. 111).

<sup>9</sup> Srov. například básnický cyklus *Hic iacet* (psáno 1948–1950; Vokolek 1998a: 41–83), který obsahuje skladby *Únor*, *Rekviem za Jana Masaryka* a *Kašpar Hauser*. Všechny tři reagují na přelomové události okolo února 1948. Viz 3. a 4. kapitola

zdůrazněnou političností i strukturou veršů navazuje na macharovsko-dykovskou tradici české politické poezie“ (Med 2000: 49). Rovnou však dodejme, že si pod pojmem političnost nepředstavujeme plytké agitační veršování, ale naopak kritický, otevřený postoj, kterému ovšem nechybí potřebný apel a expresivní proklamativnost, který však na druhé straně oslabuje reflexivní, meditativní povahu veršů. Vokolkovo angažované období tedy nemá nic společného s hurá kolektivismem tzv. frézistů 50. let, koneckonců už jen proto ne, že se básník nedovolává jedné ideologii na úkor druhé, nýbrž, vycházejí z obecně humanistického myšlenkového podloží, stojí *nad* tehdejšími časovými spory.

Jeho pohled nicméně nepostrádá zaujetí, i když si básník uchovává, především ve vztahu k politice a ideologii, jistý odstup, který se podobá „nehybné[mu] hledisk[u], odkud bychom se dívali na zvířené věci, jak jsou, a podle něhož bychom je měřili absolutně“ (Vokolek 1996: 23). Nabízí se v této souvislosti samozřejmě otázka, nakolik lze vnímat básníkovo katolické vyznání jako svého druhu ideologii či nakolik lze vůbec uvažovat o vztazích mezi básníkovou vírou a jeho dílem, jeho pojetím skutečnosti a postoji k ní.

Z rozborů autorových textů, jež budou následovat, jistě vyplyne, že Vladimír Vokolek není básníkem nálady či obrazu, nýbrž především básníkem myšlenky. Jeho verše jsou vystavěny v závislosti na sjednocující myšlence či pojmu, tedy nikoliv jako sled nečekaných obrazů a metafor, spoléhající zhusta na princip asociace, i když i ten, jak uvidíme, má své místo v autorově poetice. Vokolek tedy není typem básníka, který by se spokojil se zachycením ozvláštňené podoby skutečnosti a čekal, zda ve verších vysvitne nějaký její nový rozměr. Není čistokrevným lyrikem, který by usiloval o to „učinit jeden okamžik bytí nezapomenutelný a hodný nesnesitelného stesku“ (Kundera 1993: 33). Mnohem spíše, když už bychom přistoupili na Kunderovu příležitostnou definici poezie, se na Vokolka hodí její předcházející část, ono „oslnit myšlenkou“.<sup>10</sup>

V závislosti na filosofující povaze svého autora<sup>11</sup> odvíjí se podoba Vokolkovy poezie od nápadné, někdy přímo zarputilé snahy sdělovat určitá poselství. Tím spíš nás nepřekvapuje, že ústředním tématem jeho poezie je člověk a jeho osud. Palčivý zájem o člověka s sebou nutně nesl reflexi jeho podstaty, kterou básník citlivě vnímal na pozadí společnosti a kultury 20. století. Téma člověka a jeho údělu bylo pro něj tématem

---

<sup>10</sup> Celá myšlenka zní: „Smyslem poezie není oslnit nás překvapující myšlenkou, ale učinit jeden okamžik bytí nezapomenutelný a hodný nesnesitelného stesku.“ (1993: 32–33)

<sup>11</sup> Mojmír Trávníček v osobním rozhovoru vzpomínal na Ivana Slavíka, který o Vokolkovi prohlásil, že setkání s ním byla velmi příjemná, jen při nich nesměl začít mudrovat.

myšlením o člověku, uvažování nad dějinami lidského sebe-uskutečňování. Tím se také Vokolek pochopitelně nevyhnul hodnocení, které převádí lidského chování na dobré a špatné. Tento etický rozměr tématu lidství byl nadto posilován i básnickovou vírou.

Vokolek přesto není filosofem, neboť jeho zájem se obracel primárně ke slovům samotným, nikoliv k idejím.<sup>12</sup> Tato domněnka platí zejména pro jeho eseje, u nichž bychom mohli snadno podlehnout pokušení považovat je za filozofické v přísném slova smyslu. Filozofickými samozřejmě také jsou, ale nikoli ve svém prvotním záměru. Vokolek je jistě nepsal s tím, aby položil svůj vlastní filozofický výklad světa, ale mnohem spíše proto, aby se zamyslel – resp. protože se zamýšlel! – nad situací člověka 20. století. Tedy zejména proto, aby v úvaze nad jeho každodenní existencí hledal východiska z krize, v níž se (nejen) podle Vokolka moderní člověk západního světa v důsledku zásadní proměny životních podmínek ocitl.

Předně se moderní člověk zřekl Boha a, ať už vědomě, či nevědomě, postavil na jeho místo sebe sama. Jenomže myslel-li to skutečně vážně, pak ovšem ideového otce bohovraždy nepochopil do důsledku. Nietzsche (1967) si představoval smrt Boha v těsné souvislosti se zrodem nového, dokonalejšího člověka. Tím však moderní člověk podle Vokolka v žádném případě není a se svou náhle nabytou absolutní svobodou si jednoduše neví rady. Podobá se tak, jak tvrdil Nietzsche, nikoliv nadčlověku, jenž jediný měl být schopen plně pochopit novu situaci bez Boha a vyvodit z ní pro sebe správné důsledky, ale jeho protipólu, oslovi, který sice schvaluje vůli k moci a svět bez Boha, ale není s to svůj úděl reflektovat, tudíž jen slepě přitakává životu.<sup>13</sup>

Moderní člověk má za sebou také hned dvojí zkušenost světové války, kterou řada katolických intelektuálů vnímala jako hlavní příčinu toho, proč člověk pochybuje o Bohu, ba proč jej přímo zavrhuje. Vedle toho znamenala tato zkušenost obrovskou morální deziluzi, kterou prožíval celý svět, tedy nejen věřící. Kořeny lidského selhání v dějinách 20. století však lze najít už ve století 18. a 19., kdy moderní člověk vyrazil v čele průmyslové revoluce a všeobecné racionalizace života i světa na cestu za dovršením descartovského paradigmatu novověké racionality. Důraz na vědecký přístup k realitě, který se postupně rozšířil do všech sfér lidského poznání, a v konečném důsledku také bezbřehá snaha o změřitelnost světa, ne-li samotného kosmu, stojí v přímém rozporu k nedostatečnosti moderního člověka, který se náhle ocitá v

---

<sup>12</sup> Zde parafrázujeme deníkový zápis Alberta Camuse, který si roku 1945 poznamenal: „Proč jsem umělec a ne filosof? Protože se v myšlení řídím slovy a ne idejemi.“ (1999: 125)

<sup>13</sup> Nietzsche nazývá tento typ člověka „oslem“, neboť odvozuje německý souhlas *ja* od citoslovce oslího projevu *í-á* (1967: 282).



osamocení uprostřed netečného, jím umrtveného světa. Moderní člověk totiž už nedokáže prožívat svět neproblematicky, natožpak bytostně; nestačí svými smysly vnímat výsledky komplexního vědeckého bádání, kterému dal sám kdysi vzniknout. Svět tedy pro něj přestal být dále přehledný (Guardini 1992). Životní prostor, kterého moderní člověk prakticky užívá, se dávno nekryje s prostorem světa, o němž se člověk ze všech stran zprostředkovaně dovídá. Člověk ví mnohonásobně víc, než je schopen sám postihnout a v záplavě informací se ocitá ve stavu rezignace před možností volit. Dává tak vzniknout ústřednímu pocitu moderní společnosti, odcizení, jehož prožitku se nevyhnul ani Vokolek: „[Ž]ivot kdysi tak bohatý opadal na holou existenci, kultura na holou civilizaci a umění chtít nechtít na holou pravdu.“ (Resslová 2005: 22)

Od pocitu odcizení vede souvislost k dalšímu závažnému problému moderního člověka, kterým je ztráta kontaktu s přirozeným světem (Husserl 1996; Patočka 1992), jež by bylo možné prožívat jako protiváhu světa vědy. Svou daň za instrumentální, panský přístup k přírodě platí člověk také nepopíratelným zhoršováním stavu životního prostředí. Toto všechno Vokolka osobně hluboce znepokojovalo, neboť se sám za moderního člověka počítal a cítil spoluzodpovědnost. Někdy se zdá, jako by se snažil vlastní vinu na podobě světa odčinit právě psaním.

V souvislosti se zmíněnými problémy Vokolek respektoval moderní umění jakožto reakci na bezvýhodnou situaci lidstva. Když se v jednom dopise Mojmíru Trávníčkovi zmiňuje o povaze moderní hudby, píše: „Jde nám to na nervy, ale musíme tomu umění dát za pravdu. A tu hned jsme v jádru problému: co je vlastně podstatou umění, iluze nebo pravda? Kontinuita, skladebnost, osobnost se pokládá za mýtus, nebo mírněji řečeno: nejsou podmínky, není čas k něčemu takovému ‚krásnému‘, iluzotvornému. Je-li však toto vše podstatou umění – a já jsem o tom přesvědčen –, pak tu nová hudba, která je avantgardou všeho umění, vlastně manifestuje konec umění, a v tom spočívá její pravdivost.“ (Resslová 2005: 21)

Vrátíme-li se ještě k otázce, nakolik je filozofické uvažování zastoupeno ve Vokolkových textech, pak právě úsilí o pravdivost a důraz na ni sblíží básníka opět s filozofem, resp. prostřednictvím tohoto úsilí se v básníkovi projevuje filozof. S tím ovšem souvisí také téměř povinná pochybnost, která ve jménu dosažení pravdy a možného smyslu postihla i Vokolkovu osobní víru. Nejvíce se však básník trápil zřejmě s otázkou po smyslu poezie: Proč básník píše? Může ovlivnit směřování společnosti, anebo je nezbytné, aby přijal úděl útrpného (s)vědomí věčné lidské nedostatečnosti?

Na závěr metodologická poznámka. Při vymezení jednotlivých období Vokolkova básnického díla se pokoušíme o vypracování krátkého a výběrového přehledu těch nejtypičtějších témat a motivů, přičemž u některých z nich sledujeme jejich vývoj napříč časem. Všímáme si také proměny Vokolkova verše, případně souvislosti jeho tvaru s jeho významovou složkou.

A nyní ještě jednou Jedlička, jehož slova mají potvrzovat důležitost autorů, jakým byl právě Vladimír Vokolek: „Kultura, která nebude mít svůj korektiv v outsiderství, stagnuje, neboť její míra životnosti je mírou odvahy těchto outsiderů. Oni jsou to, kteří mají této odvahy vždycky více než klasici“ (2009: 80).

## 1 Rané dílo (konec 30. let)

Literární počátky Vladimíra Vokolka jsou silně poznamenány osobností a dílem Josefa Florianova. Mladý Vokolek, v době vydání své básnické prvotiny představitel nejmladší generace meziválečných katolických intelektuálů, se s knihami Florianova Dobrého Díla<sup>14</sup> seznámil ještě před svou první návštěvou Staré Říše.<sup>15</sup> Vokolkův otec Václav, zakladatel rodinného vydavatelství a majitel tiskárny, a později též bratr Vlastimil, knihtiskař, tiskli Florianovi v Pardubicích v letech 1928–1941 některé jeho publikace.<sup>16</sup> Vokolek sám, třebaže časopisecky debutoval v *Akordu* (1937) a v téže době přispíval také do *Řádu* či *Kvartu*, publikoval záhy své verše ve Florianových *Arších*.<sup>17</sup> Pokud jde o jeho esejistický debut *První blahoslavenství* (1940), na jeho věnování – Vokolek jej připsal Metoději Florianovi<sup>18</sup> – měl Florian reagovat dopisem, který autora podnítil k odpovědi, jež poté vyšla pod názvem *Otroctví mysliti (Via cogitandi)* v posledním svazku *Archů*.<sup>19</sup> Jak esej, tak básnická prvotina *Poutní píseň k dobrému Lotru* (1938) představují Vokolka jako relativně svébytného básníka a myslitele, i když autor ještě zůstává poplatný dobovému kontextu katolicky orientované poezie.

---

<sup>14</sup> Více než 400 svazků Florianova nakladatelského působení ve Staré Říši vycházelo postupně v několika různých edicích (Studium, Nova et vetera, Kursy, Archy), po jeho smrti pak navázali na předválečné edice jeho děti (1945–1949). K jednotlivým edicím a bibliografii Dobrého Díla viz Stankovič 2008; Bednářová 2006: 625–717; Putna 1998: 390–426.

<sup>15</sup> Vokolek prvně zavítal k Florianovi v roce 1938, kdy mu bylo pětadvacet let (Putna 1998: 427), náležel tedy až do tzv. poslední florianovské „žně“ (Putna 2010: 1011).

<sup>16</sup> Srov. Putna 2010: 1011; Med 1999: 143.

<sup>17</sup> Poprvé v č. 41/1938.

<sup>18</sup> Grafík a řezbář, syn Josefa Florianova.

<sup>19</sup> Na tuto skutečnost upozorňuje Mojmir Trávníček (1992: 78). Odpověď vyšla v *Arších* č. 64.–65. roku 1941. Už v samotném textu věnování se téma eseje odráží pro básníka typickým vyhraněným způsobem. „Chvála ‚blbečků‘“, odvíjející se od výkladu verše „blaze chudým v duchu“ (Mat. 5, 3), který Vokolek provokativně chápe doslovně, je zde postavena do protikladu k literatuře a kultuře vůbec, přičemž autor poukazuje na nesmyslnost této chvály v rámci panujícího kultu gramotnosti; o to nápadněji ovšem vystupuje také nesmyslnost upřednostňování písma vzdělaných před obrazností negramotných (srov. Vokolek 1996: 6).

## 1.1 *Poutní píseň k dobrému Lotru* (1938) – Osvojení si florianovského „logu“<sup>20</sup>

Vokolkova prvotina *Poutní píseň k dobrému Lotru*<sup>21</sup> nese (1) výrazné stopy Florianova vlivu<sup>22</sup> jak po stránce motivické, tak i pokud jde o některé obecnější rysy skladby, kterými jsou naléhavost, vyostření eschatologických prvků až k jednoznačně apokalyptickému vyznění nebo více či méně explicitní výzva ke čtenáři, který může být přeneseně chápán jako účastník procesí poutníků vedených ke spáse. Dané téma náboženské pouti dále (2) souvisí s tradicí české barokní pouti jako specifického žánru českého národního dědictví, a konečně (3) náleží tato skladba do kontextu katolicky orientované poezie třicátých let, kam se Vokolek vřazoval, zřejmě nejprůkazněji, jako blíženec Jana Zahradníčka, jemuž také věnoval svou básnickou druhotinu *Tolikrát obětovaná* (1939).<sup>23</sup> V následujícím textu se pokusíme *Poutní píseň k dobrému Lotru* vyložit s ohledem na první dva inspirační zdroje, přičemž třetí zahradníčkovský si ponecháme na později.<sup>24</sup>

*Poutní píseň k dobrému Lotru* se skládá ze šesti různě dlouhých básní, které jsou vždy zakončeny refrémem: „*Jdem písni chléb svůj vyžebrot, vyslyš nás, dobrý Lotře, / jak žebrák o veřeje vrat, o slovo hlas se opře*“ (kurziva původní; Vokolek 1999: 8), s výjimkou básně závěrečné, kde refrén nabývá podoby otázky: „*Chléb zpěvem šli jsme vyžebrot, slyšels nás dobrý Lotře?*“ (Tamtéž: 16) Již v refrénu se ohlašuje téma skladby, kterým je náboženská pouť kladoucí si za cíl spásu lidské duše. Účelem pouti tak není dílčí pohnutka, jako např. touha po uzdravení, nýbrž úkol z hlediska věřícího člověka nejdůležitější. Podle toho lze také chápat „chléb“ jako sám život, „hlas“ jako samotnou víru, niternou touhu člověka vztahovat se k Bohu, a „slovo“ jako nástroj, kterým lze v motlitbě, „zpěvu“, k Bohu promlouvat. Takto symbolicky je možné skladbu bez rozpaků vykládat, neboť takřka každé její slovo prokazatelně zastupuje minimálně dva významy, doslovný a symbolický. Co se týče nápadného rozlišení „hlasu“ a „slova“,

<sup>20</sup> Tento výstižný obrat přebíráme z Putnova podnětného výkladu Vokolkova díla (2010: 1012).

<sup>21</sup> *Poutní píseň k dobrému Lotru* vyšla v rodinné knihtiskárně v Pardubicích v prosinci 1938 jako první svazek edice Lis tří bratří, dřevoryty vyryl bratr Vojmír. Citujeme podle znění ze 4. sv. Spisů Vladimíra Vokolka (dále jen SVV) (Vokolek 1999: 7–16).

<sup>22</sup> Mluvíme-li o vlivu Josefa Floriana, máme na mysli – jak bylo ostatně i shora řečeno –, jednak vliv Florianovi osobnosti, jednak intertextuální vazby na jeho dílo. Srov. výklad dále.

<sup>23</sup> Sbíрка s podtitulem „Pět básní za soumraku“ vyšla v Pardubicích v srpnu 1939, opět s Vojmírovými dřevoryty. Viz Vokolek 1999: 15–28.

<sup>24</sup> O Zahradníčkově vlivu pojednáme v 2. kapitole, jelikož nápadnější a častější stopy jeho tvorby nesou až básně z následujících Vokolkových sbírek, krom zmíněné druhotiny je to především *Žiněné roucho* (1940), méně pak už *Tichý a temný* (1941), sbírka, která za války nemohla vyjít. V průběhu naší práce se pak ještě několikrát k Zahradníčkovi vrátíme, to už však při nastínění rozdílů mezi ním a Vokolkem (srov. 3. a 4. kapitolu).

zdá se, že by mohlo – minimálně jako analogie – souviset s křesťanským dualismem „těla“ a „duše“, jež Vokolek ve skladbě užívá.

Jednotlivé básně skladby rozvádějí dané téma prostřednictvím sledu několika důležitých motivů náboženského putování, opisující tak pomyslnou cestu od počáteční váhavosti či nedůvěry až k dosažení účinného pokání. V první básni promlouvá lyrický subjekt, stylizující se postupně do role mluvčího, předzpěváka či instruktora poutníků, za sebe i za druhé k Bohu, žádaje na něm s příznačným odhodláním, aby jim požehnal na cestu: „Jen přitáhni řeménky cesty mé, Pane / ať noha má z ní v rozcestí nevypadne.“ (Tamtéž: 7) Jak básník vyjmenovává jednotlivé atributy náboženské poutě, rozvrhuje vlastně výchozí modelovou situaci poutníků, kterou lze bez nadsázky označit za chiliastickou, neboť veškeré její obrazy jsou vystavěny na motivech radikálně pojímané víry, která se v očekávání Božího soudu a možné spásy stává tím jediným, na čem skutečně záleží. Jsme tak od počátku vrženi do situace posledních věcí člověka; pohybujeme se v intencích viny, osobní zodpovědnosti a možného odpuštění, přičemž motiv chudoby a předpoklad utrpení jsou zde něčím zcela samozřejmým. Určitým předznamenáním pozdějšího motivu ukřižování s jeho příznačnou neodbytností je v této básni motiv v patě „zadřené z ráje třísky“, která se poutníkům během cesty neustále připomíná jako bolestná vzpomínka na ztracenou nevinnost.

V druhé básni akcentuje autor nerovnoměrný vztah člověka a přírody prostřednictvím motivu včelího společenství.<sup>25</sup> Člověk, zde na Zemi ztracená a osamocená bytost, touží se připodobnit přírodě, která se mu jeví jako harmonická jednota prodchnuta Božským řádem světla-slunce: „Před sluncem klekněte, vroucně je proste, / ať křivý stín s věcí svou rovně zas sroste.“ (Tamtéž: 9) V dané souvislosti je zde člověk na jedné straně připodobňován k roji včel či k úlu, kterému schází „Královna“ (víra, naděje, touha), přitom žádá Boha, aby prázdný plást jeho duše naplnil medem své vůle. Na druhé straně je člověk ztotožněn se samotnou včelou-dělnicí, která pracuje na Božském plánu: „Skláníš se k poslednímu, skloň se i k nám, / ať moje dělnice budují chrám.“ (Tamtéž: 10)

Třetí báseň představuje přetlumočení smyšlené legendy o zlém knížeti. Ten během lovu zabloudí v temném houští, kde jej přepadne náhlá úzkost; jeho duše, *odloučená od těla*, se za něj pomodlí k Bohu, kníže se kaje a prosí za odpuštění, až je

---

<sup>25</sup> Obdobně využívá Vokolek motivu včel a přidružených obrazů („prázdný plást duše“, „můj osamělý chudý úl“ apod.) i v dalších raných sbírkách, např. ve třetí básni ze sbírky *Tolikrát obětovaná* (1939) (Vokolek 1999: 23) nebo v téže upravené básni převzaté do sbírky *Žiněné roucho* (1940) (Tamtéž: 56) či v básni „Kvetoucí sad“ ze sbírky *Tichý a temný* (1941) (Tamtéž: 93).

nakonec vyslyšen a vysvobozen. Potomci knížete, poučení legendou, nacházejí pravou míru pro život v jednotě ctnostné duše a pozemského těla, které se nikdy nesmí vychýlit z mezí, jež mu duše jakožto svědomí člověka stanovuje. Legenda zde zastupuje modelový příběh o překročení meze<sup>26</sup> a následném trestu, který však může být upřímným pokáním vykoupen. Kníže tak prodělává cestu od zaslepenosti „loveckou vášní“ až k pokornému obrácení se k Bohu: „Dočkala se věrná duše, / plachý pastýř stal se z lovce. / Smečka smyslů za ním kluše, / proměněna v krotké ovce.“ (Tamtéž: 12) Navzdory šťastnému konci připomíná tento příběh Čelakovského *Tomana a lesní panu*, kde porušení zákazu, překročení meze, hraje také důležitou významotvornou roli ve struktuře básně, tj. přináší zvrát v ději. Rovněž některé baladické prvky a rytmická dikce osmislabičných veršů odkazují k *Tomanovi*.<sup>27</sup>

Čtvrtá báseň přenáší ponaučení, které si poutníci odnášejí z legendy o knížeti, na jejich vlastní situaci. Prostřednictvím „písně o hladu a žízni“, k níž jsou poutníci vybudnuti, mají tito konečně nastoupit cestu svého pokání: „Teď pokořte svůj hrubý sluch, / ať hloub má píseň ke rtu přilne, / jak v brázdu křivou přímý pluh, / jež pevně drží ruce silné. // Ať prohloubí víru, ať čistě hlas vyzní, / zpívejte píseň o hladu a žízni.“ (Tamtéž: 13) V písni, která následuje, se objevuje zcela zásadní motiv „rybí kosti Velikého Pátku“. Ta jako symbol ukřižování nedává poutníkům spočinout, neboť je v podstatě jejich bolestným svědomím, které jim připomíná, kdo a proč za ně zemřel na kříži. Svou bolest nemohou poutníci potlačit ani překonat, mohou ji pouze přijmout; teprve pak, proměněna v lítost, bolest sama odezní a na ní vyroste kýžená pokora beroucí si „kost Velkého Pátku“ za svou „páteř“.<sup>28</sup> Báseň pokračuje několika obrazy, které odkazují k Ježíšovu ukřižování a nakonec opět ústí do úpěnlivé prosby k dobrému Lotru: „Pro moji bídu a pro oheň / své trýzně, v níž hořím, se rozpomeň!“ (Tamtéž: 14)

<sup>26</sup> Tou je v básni vstup do temné sluje, před níž jako výstraha stojí kříž. Kníže jej nedbá a pokračuje hlouběji do houštin, čímž na sebe nevědomky bere trest za překročení hranice v podobě bloudění, strachu a osamění uprostřed neznámého lesa. V té chvíli se duše jakoby odlučuje od těla (podle principu dualismu) a prosí Boha o záchranu knížete. Lze to chápat tak, že duše na rozdíl od těla je schopna nápravy a kaje se navzdory knížeti, svému nositeli. Tato skutečnost nabývá na důležitosti v další básni *Poutní písně*.

<sup>27</sup> Čelakovského báseň je psána střídavě sedmi- a osmislabičným veršem převážně trochejského metra. Podobnost s Vokolkovou skladbou je zřejmě spíše náhodná, ostatně jsou mezi nimi také mnohé rozdíly, v *Tomanovi* je například užito sdruženého rýmu, zatímco rým *Poutní písně* je střídavý.

<sup>28</sup> Celá pasáž o rybí kosti je psána s neobvyklou naléhavostí. Jednotlivé obrazy jsou vykresleny pomocí zvukově i významově nelibých výrazů sugerujících intenzivní bolest („Jednou mi v hrdle uvázla / rybí kost Velikého Pátku“) a palčivost („Ostrými ostny však bolest bodá / nepovolí – až pýcha se poddá“). Tvarová složka verše koresponduje se složkou významovou, umocňujíc celkové vyznění veršů. Tvrdost, ostrost a údernost nejen této, ale i jiných částí skladby upomíná na pověstné halasovské skřípání verše. Vokolkovi interpreti (Putna 2010; Píša 1991; Med 1999; Trávníček, osobní rozhovor) se shodují na tom, že básník od počátku odmítal psát melodické verše, vyhýbaje se dekorativnosti a sentimentalitě; Putna (2010: 1013) dokonce mluví o „nevůli ke zpěvu“, kterou dokládá právě na verších o „rybí kosti“.

Báseň pátá, o poznání kratší než ty předchozí, stvrzuje postoj lyrického subjektu, a tedy i ostatních poutníků, v jejich upřímnému odhodlání nastoupit cestu pokání. Opakuje se zmíněná žádost o přitažení „řeménků“, tentokrát však naléhavěji: „Jen přitáhni drsně a pevně, Pane, / ať noha z ní [cesty] na scestí nevypadne.“ (Tamtéž: 15) Nejdůležitější je však proměna poměru „hlasu“ a „slova“. Zatímco v předcházejících básních se obě slova objevovala pouze v shora citovaném refrénu, a to ve vztahu do budoucna žádoucího spojení, na tomto místě již dochází k jejich skutečnému propojení: „jsem zase hlasem němému slovu.“ (Tamtéž) Připraveni a odhodláni mohou poutníci konečně vykročit do posledního úseku své pouti.

Závěrečná, šestá báseň je uvedena vyzvou k vykupitelskému zpěvu: „Jednohlasně a vroucně teď zpívejž chór, / vám v písni jen hříchy se odpouští, / hlas váš zde počala ozvěna v lůně hor / volajícího na poušti.“ (Tamtéž: 16) Následuje několik obrazů apokalyptického ražení, „zvonice zrají už na poplach“ či „v popel se obrátí Babylon měst“ (Tamtéž), které ohlašují konec světa a Poslední soud. Dominantním živlem budoucího zániku je oheň, což, jak ještě uvidíme, má svůj důvod. Báseň i celá skladba končí otázkou: „*Chléb zpěvem šli jsme vyžebrať, slyšels nás dobrý Lotře?*“ (Tamtéž)

Zaměření skladby ke spáse člověka skrze pokání je podmíněno už samotnou volbou přímluvce. Dobrý Lotr, ukřižovaný spolu s Ježíšem na Golgotě, bývá církví tradičně chápán a uctíván jako patron dobré smrti. Obdobně byl uctíván i v barokní lidové zbožnosti, na níž Vokolek implicitně navazuje.<sup>29</sup> *Poutní píseň* s barokní liturgickou tradicí žánrově i tematicky souvisí. Napodobuje výstavbu poutních písní i typické prvky,<sup>30</sup> jakými byly především (1) strukturovanost písně, která v sobě zahrnuje také návod k putování, (2) průvodní prosby žádající na Bohu ochranu během putování, jakož i požehnání ke zdaru celé pouti, (3) odhlížení od světských záležitostí v námětu písní čili zaměření se výhradně na náboženský účel pouti, (4) proniknutí světa vezdejšího Božskou přítomností čili pokus o spojení – nikoliv ztotožnění – Boha se světem, (5) motiv daru či oběti přinášené Bohu při vstupu na poutní místo,<sup>31</sup> (6)

---

<sup>29</sup> Jaroslav Med (1999: 144) upozorňuje i na mimoliterární barokní souvislost: V roce vydání básníkovy prvotiny kulminoval u nás všeobecný zájem o baroko také rozsáhlou výstavou Pražské baroko 1600–1800. Srov. též studii Jiřího Brabce „Bádání o baroku v čase moderny“; například zmínku o baroku věnovaném monotematickém čísle *Kritického měsíčníku*, opět z roku 1938 (2009: 77).

<sup>30</sup> V následujícím vymezení některých typických rysů barokní pouti čerpáme z knihy Zdeňka Kalisty *Česká barokní pout'* (2001).

<sup>31</sup> U Vokolky se tento bod volněji a přeneseně naplňuje snad v třetí básni skladby, kde duše knížete naříká, že nemá, co by Bohu obětovala: „Jak se já ubohá káti mám, / ovečku nemám, nemám laň. /

přímluvce, vedle Lotra typicky také Panna Maria či sv. Barbora, patronka smrti, (7) „modlitebně písňový tón“<sup>32</sup> čili zřetelná rytmizace skladby zakládající její deklamační potenciál a usnadňující její přednes, (8) vybrané jazykové rysy, dnes velmi archaické.<sup>33</sup>

Některé z vyjmenovaných rysů barokní pouti jsou u Vokolka výraznější, jiné méně. Na druhé straně existují mezi oběma kontexty určité rozdíly. Nic například nenavádí k tomu, že by Vokolek pojímal pouť jako protiváhu každodenní lopoty, tedy jako svého druhu estetický svátek. Jeho pojetí pouti naopak dovádí každodenní utrpení člověka na tomto světě až do důsledku, neponechávajíc žádný prostor pro to, co Zdeněk Kalista nazývá školou estetického lidového citění. Podobně Vokolek potlačuje běžné lokální zasazení pouti, namísto konkrétního místa či oblasti se ocitáme v anonymní modelové situaci, která se vztahuje bez rozdílu na každého věřícího. Posouvá tím význam pouti spíše k metaforickému pojetí Komenského, který ji po svém chápal jako „pouť život[em], pouť jeho úzkostmi a starostmi“ (Kalista 2001: 75). Musí však být zřejmé, že ani vágní a mnohdy bezúčelné vymezení pouti jako metafory života na zemi neodpovídá Vokolkově náboženské angažovanosti a apokalyptickému prožitku světa.

Nastíněné rozdíly mezi Vokolkem a barokní tradicí nás dovádějí k Josefu Florianovi, nejsilnější inspiraci mladého básníka.<sup>34</sup> Staroříšský vydavatel choval k postavě dobrého Lotra hluboký obdiv, k němuž jej přivedl jeho mistr Léon Bloy, jenž v osudu ukřižovaného Lotra spatřoval samotný princip křesťanské spásy spočívající v projevení opravdové lítosti a radikálním přimknutím se k Bohu, dokud na to člověk má stále ještě čas.<sup>35</sup> Bloy o Lotrovi píše: „Bůh dává víru nikoli těm, o nichž se můžeme domnívat, že si ji zaslouží, nýbrž těm, kdo po ní *touží*, a dává ji zdarma, kdy se mu zlíbí a komu se mu zlíbí, dokonce i těm, kdo po ní *netouží*. Vzpomeňme na Dobrého Lotra, který Ho [Krista] z počátku – stejně jako druhý lotr – tupil na kříži.“ (Bednářová 2006:

---

Všechny je pochytil kníže sám, / jak se mám ubohá modlit zaň. // Ovečku nemám již k oběti / bez laně hlad musím trpěti“ – (Vokolek 1999: 12)

<sup>32</sup> Výraz jsme si vypůjčili od Meda (1999: 144), který takto označuje zpěvnost Vokolkovy prvotiny.

<sup>33</sup> U Vokolka se odpovídající jazyková charakteristika vedle obecně vzletných výrazů a slovních spojení prosazuje například ve tvaru „zpívejž“, který kopíruje barokní podobu imperativu s příklonnou částicí.

<sup>34</sup> Na tomto inspiračním zdroji se Vokolkovi interpreti, ale i florianovští badatelé, shodují. Srov. např. Bednářová 2006; Fučík 1994, 2000; Med 1999, 2004; Putna 1998, 2010; Trávníček 1992.

<sup>35</sup> Skutečnost, že se dobrý Lotr v blízkosti Boha (Ježíše Krista) obrátí na víru a před samotnou smrtí upřímně projeví lítost nad svými skutky a životem, který vedl, – za což mu Kristus přislíbí: „Amen, pravím ti, ještě dnes budeš se mnou v ráji“ (Lukáš 23, 43) –, je Bloyem i Florianem chápána jako jasná výzva k neodkladnosti spasení, jako milosrdné gesto, pro něž je nejlépe rozhodnout se ihned. S tím souvisí též často citované Bloyovo heslo „do ráje vstupujeme dnes“, které Floriana (podle jeho vlastního výkladu) přimělo k tomu, aby zanechal učitelování v Náchodě a věnoval se smysluplnější práci, vydávání a překládání knih. Srov. Bednářová 2006: 524–526; Putna 1998: 356; Pecka 1948: 191.



526) Gesto Božího milosrdenství, nezávislé na pozemské logice, je právě tím, oč se chtějí poutníci ve Vokolkově skladbě opřít. Také Florian se z úcty k dobrému Lotru vyznává, děje se tak v předmluvě k českému vydání teologického spisu Alfreda Parenta *Očistec končí rájem pozemským*, který vydal ve vlastním překladu roku 1912.<sup>36</sup> Dobrý Lotr je zde chápán jako prostředník mezi rájem pozemským a rájem nebeským, souvisí tak stejně jako Vokolkova skladba „s eschatologickým očekáváním konce časů“ (Tamtéž: 525).<sup>37</sup>

Vokolek vnímal situaci moderního člověka – další jeho dílo to jen potvrzuje – tak jako Florian v intencích apokalyptičnosti a osobní zodpovědnosti, kterou má věřící před Bohem. V jistém ohledu je mu Florian bližší, než byl některým jiným básníkům, kteří se k němu sami hlásili, inspirující se jím však pouze literárně, vnějškově. Vokolek naproti tomu s Florianem souzní nejen v rovině myslitelské (filozoficko-teologické), ale i v rovině osobní, neboť stejně jako on klade důraz na opravdovost náboženského prožitku, jenž nemá nic společného s klerikálstvím či úzkoprsou morálkou, nýbrž je pro věřícího nakolik přínosem, že je pocíťován jako zcela autentická potřeba. Vokolek tímto navazuje na to opravdu podstatné, „to jest na životní gesto, na Florianovu nekonformitu a jeho víru“.<sup>38</sup>

Na druhou stranu lze souhlasit s Martinem C. Putnou, který píše o riziku „příliš doslovného přejímání florianovských tezí“ (2010: 1012–1013). Vokolek ve své rané tvorbě Florianovy myšlenky skutečně přejímá v podobě tezí, přičemž asi nejpatrněji se to projevuje v jeho esejistické prvotině *První blahoslavenství*. Tím ovšem nechceme říci, že by jeho počátky byly výrazně nepůvodní. To, na co poukazujeme, je skutečnost, že jeho dílo je už od začátku (a vlastně po celou dobu jeho tvůrčí dráhy) ohrožováno právě tezovitostí, která zapřičiňuje, že mnohé jeho básně se stávají pouhými ilustracemi určité myšlenky. Problém nevězí v originalitě a šíří Vokolkova myšlení, v plodném uchopení florianovské metody důkladného promýšlení a zároveň prožívání otázek náboženské víry, ale v samotném faktu, že své básně staví převážně na myšlence a o poznání méně, jak by se zdálo pro básníka příhodnější, například na impresi či

---

<sup>36</sup> Parent, Alfred: *Očistec končí Rájem pozemským*. Edice Studium, sv. 47. Stará Říše na Moravě 1912. Text předmluvy začíná slovy: „K povznesení úcty Dobrého lotra ukřížovaného s Pánem na pravici, jenž potěšil Krista v největší opuštěnosti a za to ještě téhož dne přišel s ním do ráje...“ (Bednářová 2006: 525)

<sup>37</sup> Také Jitka Bednářová vyslovuje domněnku o pravděpodobné souvislosti Vokolkovy prvotiny s Florianovým zájmem o postavu dobrého Lotra (srov. Bednářová 2006: 526).

<sup>38</sup> Putna 1998: 432–433. Vokolkova tvůrčí i životní dráha je v důsledku takto radikálně pochopené víry a prožívání světa jako prostoru vesměs cizího a nepřátelského poznamenána obdobnou nesnadností, s níž se při své vydavatelské i životní „anabázi“ potýkal Florian (srov. Bednářová 2006).

vzpomínce.<sup>39</sup> Jan Zahradníček nicméně jeho myšlenkový potenciál záhy chválí, třebaže sám krouží kolem shora naznačeného úskalí: „Nevycházíte nikdy ze sterilního prázdna nějaké ideologie, nýbrž z plodného chaosu věcí zpřeházených a proti sobě vzpříčených, které čekají na Váš povel, aby se seřadily. Minulé s přítomným, to, co je, s tím, co není, mísíte a ždímáte, až z toho teče víno veršů. ... Ta tíha s Vámi zůstane, jenom odměna za námahu bude bohdá čím dál bohatší...“<sup>40</sup>

V *Poutní písni* se ohlašují také další dva výrazné motivy Vokolkova raného období, jež úzce souvisejí s „apokalyptickou naukou“<sup>41</sup> Josefa Floriana. Prvním je tzv. „potopa ohněm“, jíž Florian, v rámci své koncepce dějin spásy běžně nazývané jako „Kruhy“,<sup>42</sup> označuje druhou celosvětovou katastrofu, kterou přežijí jen vyvolení. Na rozdíl od první katastrofy-potopy, která zaplavila celý svět s výjimkou Noemovy archy, projeví se tato ohněm,<sup>43</sup> přičemž „[a]rchou záchrany budou tentokrát ‚koráby pouště‘ čili velbloudi a zemí zaslíbenou, kde budou zachráněni žít, bude ETIOPIE“ (Putna 1998: 386).<sup>44</sup> Florianův propracovaný koncept dějin, využívající složitých paralel a analogií mezi jednotlivými událostmi a osobnostmi světa, se doposud nepodařilo uspokojivě vyložit. Řada náčrtů, které posílal v dopisech svým přátelům (o náčrt „Kruhů“ žádal také Vokolek<sup>45</sup>) se bohužel nedochovala a z těch, které mají florianovští badatelé k dispozici, lze celý koncept vyložit jen částečně. Ať tak či onak, „potopa

---

<sup>39</sup> Jak podotýká Mojmir Trávníček, v básnickových esejích se dočteme, že své básně staví na „motivech a jejich rozvíjení“ (1992: 78). Otázkou však zůstává, nakolik Vokolkovi tyto motivy přerůstají či tvrdnou v pojmy a koncepty.

<sup>40</sup> Cit. částečně podle Borkovec 1990: 5, částečně podle Med 1999: 7. Zahradníčkův dopis Vokolkovi pochází z 2. října 1939.

<sup>41</sup> Označení přebíráme od Putny (1998: 386).

<sup>42</sup> Jindy též jako „Kruh času“, „Ráj syntézy“ či „Syntéza času“. Florianova koncepce člení dějiny podle prvního týdne stvoření světa a podle pašijového týdne od Květné neděle po Bílou sobotu na sedm částí, přičemž každá z nich je reprezentována určitou významnou událostí a osobností. Potopa ohněm vychází na šestý den neboli na Velký Pátek, v němž se podle Floriana nachází svět na počátku 20. století. Stojíme tedy „ve dni největší krize, dni ‚zatmění‘ (motiv, na který Florian často naráží). Blížící se potopa ohněm vyčistí svět a přinese velké spočinutí – Bílou sobotu dějin, ‚velký sobotní úklid‘, před Posledním soudem, který odpovídá neděli Vzkříšení“ (Putna 1998: 387). Pro širší souvislosti a detailnější výklad viz Bednářová 2006: 470–479; Putna 1998: 386–389.

<sup>43</sup> Není jistě bez souvislosti, že jedna z posledních Vokolkových sbírek, vracející se k apokalyptickému pohledu na svět, se jmenuje *Mezi ohněm a vodou* (1983).

<sup>44</sup> Volba Etiopie, do níž chtěl Florian ve dvacátých letech přesídlit, má podle florianovských badatelů různé důvody. Florian vnímal Etiopii, obklopenou ze všech stran muslimskými zeměmi, jako oblast zachovalého křesťanství a domníval se, že v ní dokonce vládnou potomci biblického krále Šalamouna. Přestože od úmyslu přestěhovat se do Etiopie později upustil, bral zpočátku svůj záměr zcela vážně a zdůvodňoval jej také jako způsob, jak zachránit své knihy před „potopou ohněm“, resp. své knihy vydával přímo za tímto účelem, aby byly zachráněny jen ty, které jsou toho hodny, ostatní aby lehly popelem (srov. tradiční rubriku Vykliženo v staroříšských tisících). K etiopskému „mýtu“ se pojí také známá anekdota o výrobě bedýnek pro přepravu knih Dobrého Díla na hřbetech velbloudů, která opět jen podtrhuje Florianovo svérázné životní gesto a hluboké náboženské přesvědčení (Bednářová 2006: 513–519; Putna 1998: 388–389 a 426).

<sup>45</sup> Na tuto skutečnost poukazuje Bednářová (2006: 470).

ohněm“ jako nadcházející světová událost zůstává stěžejním prvkem jeho rozvrhu dějin spásy. Podle toho také Florian, a spolu s ním i Vokolek, tíhnuli k apokalyptice vycházející ze Zjevení Sv. Jana, jež „ztělesňuje pocity člověka, jehož Bůh je vzdálen, a on sám si je palčivě vědom blízkého konce časů, sám je nucen vyhlížet znamení na nebi i na zemi“ (Bednářová 2006: 513). Naopak linie starozákonních proroků, kteří vykládají konec světa jako logické a nevyhnutelné završení dějin spásy a člověka, jenž se odevzdává do rukou Božích s důvěrou a klidem, jim oběma příliš blízká nebyla.

Shora vzpomenuté obrazy ze závěru *Poutní písně* navozují obdobnou situaci „potopy ohněm“. Motivy plamene, popelu, prachu a pouště se zde střetávají s úpěnlivou prosbou poutníků o odpuštění jejich hříchů. Obdobně se tu také očekávaný akt milosrdenství ze strany Boha potkává s děsivou a pro řadu „vlažných katolíků“<sup>46</sup> jistě nepřijatelnou vizí konce světa. Na rozdíl od svých pozdějších sbírek zůstává Vokolek ve své prvotině motivicky stále do značné míry tradiční, i co se týče běžných obrazů apokalypsy coby spáleníšť a pohřebišť, nicméně zmiňovaná naléhavost jazykového výrazu, hloubka prožitku či absence liturgické dekorativnosti, pro daný žánr poutní písně jinak zcela příznačná, činí z něj autora, který svým zaujetím pro tvorbu a myšlenkovou přesvědčivostí mohl sám působit na své druhy, jak dosvědčuje dopis Františka Hrubína z konce 30. let: „Tvou básní se mnou prohnal průvan, přišel jsi ke mně, nechal otevřené dveře, zvyrážels okna a obrátil se ke mně, který se choulím studem. Proč jsi nepřišel dřív?“ (Cit. podle Borkovec 1990: 5)

Druhým florianovským motivem, který se na několika místech *Poutní písně* ohlašuje, je chudoba.<sup>47</sup> Některé verše skladby zdůrazňují, místy až s barokní zálibou v expresivním zpodobování tělesných strastí a utrpení, nuznost, zanedbanost a nemajetnost poutníků (srov. obraty jako „hlouček pobudů pokrytých sněti“ či „dosyta nouzi večerel / a obíral ji trpělivě“ apod.). V kontextu skladby je chudoba pojímána jednak jako popud k tomu, proč se na pouť vůbec vydat, totiž abychom žádali Boha o pomoc, jednak jako implicitní předpoklad pokání, neboť budeme-li právě takto chudí a nemajetní, tím spíše nás Bůh vyslyší, jestliže uvidí, že to jediné, na čem nám záleží, je naše vlastní spása. Ukázkovým zobrazením takového úsilí setrvat v odříkání je první báseň autorovy druhotiny *Tolikrát obětovaná*, kde je chudoba představována takřka jako samozřejmost: „Ó, v samotě jak v dlani žebrákově / se zmítám věčně chud a bohatství

---

<sup>46</sup> Obrat odpovídající Bloyově postoji ke katolíkům, kteří dávají přednost Lurdám před La Salettou. Lurdy jsou podle něj „svatyní vlažných křesťanů, kteří touží jen po fyzickém zdraví a na apokalypsy ani nepomyslí“ (Putna 1998: 378; srov. též Bednářová 2006: 551–567).

<sup>47</sup> Motiv chudoby souvisí také s poznáním člověka. Viz dále výklad *Prvního blahoslavenství*.

se zřikám / jen sevři tvrdě prsty, hlas můj v pevném slově / at' nevyklouznu snad a ztracen nenařikám“ (Vokolek 1999: 19). Pozoruhodné na tomto úryvku je to, jak se v něm vracejí, usouvztažněny v takřka totožných souvislostech, klíčové motivy *Poutní písně*, především „hlas“ a „slovo“.

Souvislost chudoby a Boží přítomnosti, zdá se, odkazuje opět k Florianovi, který však k této jinak relativně tradiční figuře přidává své specifické významy. Je známo, že Florian v rámci vydávání a distribuce svých knih prováděl tzv. darem dávání, jeho knihy koneckonců neměli nadlouho stanovenou pevnou cenu. Přesto dokázal živit nakladatelství, početnou rodinu i své spolupracovníky, aniž by disponoval rodinným kapitálem. Tato prapodivné strategie, která vlastně spoléhala jen na to, zda čtenáři Florianovi za jeho velkorysé dávání darem něco dají, zda se objeví nějaký mecenáš a zda jeho věřitele projeví nadměrnou shovívavost, odpovídala jeho dobrovolné chudobě a nadto souvisela s jeho prožitkem Boha ve světě, resp. se snahou Boha probudit a učinit jej aktivním. Florian si totiž svými „křičícími dluhy“<sup>48</sup> chtěl na Bohu vynutit zázrak,<sup>49</sup> který by jednak manifestoval jeho všemohoucnost, jednak také potvrdil jeho přítomnost v tomto světě. „Ano, Bůh je povinen nám pomoci“ (Bednářová 2006: 432), říká a spoléhá na to, že Bůh skutečně pomůže potřebným. Byla to od něj jistě lest, jakási hra o Boha či přímo usilování o ontologický důkaz Boží existence, neboť od bídy si mohl velmi dobře pomoci sám, kdyby býval byl zavedl pevné ceny svých knih, což také nakonec v 30. letech udělal. To by však znamenalo ztratit naději, že se Bůh ukáže: „[M]á naděje roste s mými dluhy.“ (Tamtéž) Ve stavu vědomého odřikání analogicky roste také cena peněz, které, když konečně dorazí, mohou opravdu působit jako zázrak a pro jejich příjemce představovat takřka metafyzický prožitek.

Srovnáme-li s výkladem florianovského principu chudoby následující verš z *Poutní písně*: „chléb slz chutná jen, zkynutý hladem“ (Vokolek 1999: 7), promluví k nám jeho smysl zřetelněji. Není samozřejmě jisté, zda jeho smysl takto autor skutečně

---

<sup>48</sup> Obrat Jitky Bednářové odvozený z Florianova dopisu R. Martineautovi (18. 8. 1910): „Občas musím zaplatit tu či onu částku... ale nikde žádná půjčka! Co víc, mrak věřitelů se stává stále těžším a nebezpečnějším... A tu náhle velice zjevným zásahem Božím, v nečekané chvíli a cestami lidského rozumu nezbadatelnými mohu uspokojit alespoň tiskaře, knihkupectví, papírny atd., všechny dělníky... ale jen v případě, že zadržované platy už křičí do nebe“ (Bednářová 2006: 433).

<sup>49</sup> O jednom takovém zázraku se zmiňuje P. Ludvík Vrána: „Kdysi dolehla taková bída, že se zdálo, [že] bude konec vydávání. Nebylo už možno nikde vypůjčit. Jedly už jen děti. Pan Florian a Stříž, kteří jídávali klečice u stolu, a dp. J. Deml, každý v jednom koutě schouleni, čekali, co bude dál. Vtom však zahrčel před okny kočár, z něhož se vyhoupne hraběnka Attemsová, zajímala se o Dílo, a když odcházela, zanechala v obálce tisícovku. Bylo po bídě, ale zase byly první tiskárny, aby se mohlo dál pracovat a neaktuálnější dluhy uplatit“ (cit podle Bednářová 2006: 432).

zamýšlel či zda vůbec byl s finanční praxí Dobrého Díla obeznámen tak obšírně jako dnes my, nicméně toto srovnání nadále potvrzuje hluboké spříznění s Florianem.

O potřebě přihlásit se k odkazu Josefa Floriana nakonec svědčí i Vokolkova vzpomínková úvaha „Mlčení s mrtvým“, jíž přispěl do monotematického čísla *Akordu*, které vyšlo po Florianově smrti.<sup>50</sup> V tomto poněkud stylizovaném textu, jak bývá u mýtotvorných nekrologů zvykem, jsou zmíněny některé důležité rysy jeho osobnosti, které podle všeho básníkovi imponovaly. Například právě Florianovo tíhnutí k chudobě, které Vokolek přenáší do svého díla: „[T]ouha držet věci v jejich svobodě byla podstatou jeho chudoby, řečeno přesněji: paradoxu jeho chudoby (držet a přece nemít). Byla podstatou jeho lásky k věcem i bytostem, oné pravé lásky, která dle slov sv. Pavla nehledá ‚své‘ (non quaerit quae sua sunt), která si nepřivlastňuje, ale má jen v držení dočasném, ponechávajíc jim jejich svobodu“ (Vokolek 1992: 5). Dodejme, že svoboda jako vnitřní stav člověka dosažitelný skrze chudobu je dalším důležitým motivem Vokolkových raných veršů. Lyrický subjekt se zde stylizuje do podoby žebráka a kajícíka, který svou chudobou může vykupovat štěstí druhých (srov. 2. kapitolu).

Vymezení Florianova vlivu na Vokolkovo rané dílo shrnuje zcela prostě a přesně Mojmir Trávníček, který o básníkově vzpomínkovém textu píše: „**Mlčení s mrtvým** se hlásí k prvnímu mistru a učiteli, inspirátoru a iniciátoru, od něhož Vokolek převzal směr a smysl životního usilování a umělecké dráhy.“ (1992: 81) Třebaže se po roce 1948 Vokolek odchýlí od náboženské tematiky a některých výše vzpomenutých motivů, až do poslední sbírky je možné v jeho díle „původní florianovský vtisk“ postihnout.<sup>51</sup>

## 1.2 *První blahoslavenství* (1940) – Výměr údělu básníka

„Je to básník, ale neumí psát.“ Věta, jíž Vokolek nadepsal svůj krátký, ale hutný esej *První blahoslavenství*.<sup>52</sup> Už v této větě se ozývá paradox, který prostupuje nejen celým esejem, ale skrytěji i celým pozdějším autorovým dílem. Říká se tu, že básník, který píše, ještě nutně není básníkem. Ale kdo je tedy básník? A může existovat bez toho, aniž by psal? Na tyto otázky se Vokolek ve svém eseji, který je svérázným

---

<sup>50</sup> S Florianem se jeho přátelé rozloučili na počátku roku 1942 řadou vzpomínkově laděných textů, které vyšly v monotematických číslech *Akordu* (9, 1941–1942, č. 7) a *Řádu* (8, 1942, č. 1). Viz také Bednářová 2006: 54n.

<sup>51</sup> Obrat vypůjčený z Putnova výkladu florianovské inspirace ve Vokolkově tvorbě (2010: 1012).

<sup>52</sup> Esej vyšel v prosinci 1940 v Pardubicích, opět jako součást edice Lisu tří bratří a opět s ilustracemi bratra Vojmíra. Viz 3. sv. SVV (Vokolek 1996: 5–29).

výkladem známého biblického verše z Kázání na Hoře, pokouší odpovědět. Projdeme jeho argumentaci a poukážme na možné intertextové souvislosti a inspirační zdroje.

Básníkově uvažování v *Prvním blahoslavenství* je založeno na ústřední pojmové dvojici. Na jedné straně stojí *hlas jakožto zpěv*, který bývá doménou skutečných básníků a představuje odlesk hlasu Božího, jemuž tito básníci naslouchají. Na straně druhé existuje *hlas jakožto řeč*, který je fixován písmem coby jediným znakem tzv. oficiálních básníků neboli, řečeno s Šaldou, spisovatelů. Podle Vokolka ovšem skutečné básnictví vymizelo s příchodem psaní: „Básník přestal zpívat, jakmile psal.“ (Vokolek 1996: 9) Písmo, s ním související (knih)tisk, četba a vzdělání zabraňují tomu, aby nejen básník, ale i sám člověk vnímal Boží hlas jinak než jako ticho či mlčení. Jsouce zahlceni vlastní řečí, vzdalujeme se od Božího hlasu, který na nás už od dob Ráje volá svým „Kde jsi?“. A my se před ním schováváme, neznáme se k němu, třebaže na nás volá z místa, kde jsme kdysi byli původní. A tak „slyšíce neslyšíme“ (Tamtéž: 10), jelikož slyšet nechceme. V takto rozvržené situaci je podle Vokolka skutečným básníkem ten, kdo vnímá onen dvojitý pohyb, kdo slyší hlas Boha i hlas lidské duše, jak se navzájem hledají, a uvědomuje si, že účelem tohoto hledání je nalezení rovnováhy. V okamžiku, kdy se to podaří, oba hlasy se sladí, a hlas duše stane se čistou ozvěnou hlasu Božího.

Vokolek si ovšem nedělá iluze o tom, že by se hlas moderního člověka a hlas Boha mohli snadno sladit. I přesto je nezbytné se o to pokoušet, protože není-li člověk ve spojení s principem, který ho přesahuje a souvisí s jeho původem, propadá smutku a úzkosti. Obdobně i lidé, navzdory vší výmluvnosti, nejsou s to se navzájem dorozumět, natožpak milovat: „[L]áska není v hlase, který mluví, ale v hlase, který zpívá, když řeč se odmlčí.“ (Tamtéž: 11) Analogicky vnímá Vokolek také současnou pozici básníka, který „dávno přestal být básníkem: básní jen o ztrátě básnictví“ (Tamtéž: 9). Vracíme se tak k výše naznačené dichotomii: „[H]las básníkův, který zpíval, tryskal chválou. Básník, který píše, píše o ztrátě tohoto hlasu.“ (Tamtéž) Všimněme si, že Vokolkovi básník do značné míry splývá s věřícím člověkem, ne-li s člověkem vůbec.

Nejdůležitější a nepochybně také velmi provokativní je Vokolkovo následující tvrzení, které vyjadřuje vpravdě zvrácenou situaci lidského pokolení: Těmi jedinými, kteří dokážou zcela přirozeně vnímat existenci Boha, jsou ti negramotní, „němáci“ a blbečci, všichni ti blahoslavení chudí duchem. V důsledku této teze je veškeré naše vzdělání odstaveno stranou jako to, co člověka nakonec pouze usvědčuje z nedokonalosti. S každým dosaženým poznáním přichází totiž touha po dalším poznání a podle toho sama tato touha nemůže být nikdy ukojena.

Vokolek ovšem na svých chudých duchem vyzdvihuje něco ještě jiného než jejich negramotnost. Předpokládá, že mají schopnost dorozumět se se světem a pochopit jej, aniž by museli cokoli vysvětlovat nebo poznávat. Tuto schopnost pak označuje jako „samo-zření“, projevující se ze všeho nejvíce mlčením, neboť tam, kde nazírání světa zůstalo neporušené a bezprostřední, není nutné cokoliv sdělovat. Až teprve sama potřeba poznání, svědčící o nedostatku, nás nutí, abychom si informace sdělovali a skutečnost nějakým způsobem chápali, abychom tedy naplňovali naši neukojitelnou touhu po věděni.

Distanci mezi poznávaným a poznávajícím, která se v principu našeho poznávání ohlašuje, Vokolek převádí na svou dichotomii: „[H]las se učí slabikovat, co duše zpívá.“ (Tamtéž: 12) Chudí duchem ji neznají, neboť jsou stále ještě součástí světa a disponují „naprostým věděním“. Zato my ostatní, poučení Descartesovým subjekto-objektovým rozštěpením skutečnosti, jsme v jistém smyslu otroky vlastního vědomí, protože poznáváme vždy až na základě reflexe své existence. Vokolek si velmi dobře uvědomuje nedostatečnost každé reflexe, která plyne z nevyhnutelného zpoždění *reflexe jakožto myšlení za samotným prožitkem jakožto existencí*. Descartesovo *cogito, ergo sum* proto překládá jako „myslím, tedy jsem (byl)“ (Tamtéž: 22).

Je-li každá reflexe vždy již minulostí prožitého, tedy stavem či vzpomínkou, pak můžeme pohyb descartovského vědomí vyložit jako „zpětný postup“: „[J]da kupředu vracím se.“ (Tamtéž) Tomuto paradoxu odpovídá také vztah vzájemné výlučnosti, v němž se existence a reflexe nacházejí. Jakmile se zpětně zamyslíme nad sebou či nad světem, neprožíváme už svoji existenci dynamicky a nezprostředkovaně. Vokolek tedy podle toho rozlišuje dvojí vědomí. První je neporušené, postrádající jakoukoli distanci mezi poznávajícím subjektem a poznávaným objektem, druhé je založené na reflexi a „zpětném pohybu“. Zatímco první lze podle něj vyjádřit slovesem *býti*, druhé je třeba vyjádřit rovnicí *uvědomiti si = býti*, jež má symbolizovat příznačné rozštěpení našeho vnímání.

V jádru Vokolkova uvažování o dvojím vědomí ve vztahu k lidskému poznání se odráží základní paradox věřícího člověka: Získali jsme poznání, ale byli jsme za to vyhnáni z Ráje, a od té doby se trápíme, neboť stále zjišťujeme, že poznání absolutní je nám odepřeno. Nezbyvá než hledat cestu zpátky k Bohu. Od tohoto paradoxu se odvíjí situace věřícího člověka a odtud také plyne poctivý nepokoj duše, který sužuje každého, kdo k sobě dokáže být upřímný.

Vokolek se domnívá, že hledání Boha se krom chudých duchem, kteří jej rovnou vidí, dotýká každého, tedy i ateistů. Ti prý v zásadě protestují proti existenci Boha, ale přitom si nechtějí připustit, že skutečnost je bez něj nicotná. Nevěřícím je pro Vokolka ten, „kdo *nemůže* věřit v nic (kdo nemůže věřit v nicotu) a ještě nenašel něco, a nikoliv ten (jak se klame často v polou cesty), kdo nevěří v nic. Nevěřit není stanovisko, konečný cíl, ale cesta, po níž se jde k cíli“ (Tamtéž: 21). Takto se ono hledání tolik vlastní modernímu člověku stává zárukou existence Boha. „[K]do jde, *usvědčuje* na každém kroku chtě nechtě Boha, popíraje ho na každém kroku: *neboť* jde... Usvědčuje ho z jeho nepřítomnosti zde a popírá jen nepřítomnost. Toho, který ho předchází. Který se skrývá před ním jako při hře na slepou bábu: to věci či bytosti, kterých se člověk dotýká, chápe, se zavazanýma očima, mu odpovídají: nejsem; nejsem ten, kterého hledáš. A člověk *popíraje přisvědčuje* a jde dál od věci k věci. Jen člověk slabý ustane v polou hry a z polopoznatků ‚čím není‘ vyvozuje závěr, ‚že není.‘“ (Tamtéž)<sup>53</sup>

Na druhé straně stojí věřící, kteří jsou náchylní k ustrnutí. Upínají se do formálnosti, majíce za Boha tu či onu věc nebo bytost. Když si například některý z nich myslí, že našel, co hledal, pak si to podle Vokolka jen přivlastnil a zůstal stát v půli cesty, neupřímný sám k sobě. V kritice náboženských pokrytců zachází Vokolek tak daleko, že je mu nevěřící, který hledá, milejší než věřící, který „našel“. A to proto, že nevěřící má nejbliže k chudým duchem, neboť sám se dobírá podstaty chudoby.

Princip chudoby, zde neschopnost a neochota cokoli vlastnit, se nachází v základě veškerého hledání. Kdo hledá, už z podstaty hledajícího nemůže nic vlastnit, protože jde neustále z místa na místo, od věci k věci. Pozice nevěřícího je tak nakonec v podstatě touhou po „Chudobě“ (Tamtéž: 22). Snadno v této myšlence rozpoznáme životní gesto Josefa Floriana, jeho představu o chudobě jako bráně k Bohu. Na rozdíl od *Poutní písňe* či jiných básní s námětem chudoby se však mohl Vokolek na poli eseje rozpráhnout k širšímu záběru a promýšlet florianovskou tezi o principu chudoby do místy až překvapivých důsledků a podrobností.

---

<sup>53</sup> Vokolkův výklad Boha v jeho skrytosti upomíná na Heideggerovu přednášku „Básnický bydlí člověk“, v níž se hovoří o odhalování, jež nechává zjevovat to, co je skryté (2006: 105). Vokolek, ve 30. letech student filosofie, měl jistě o Heideggerovi určité povědomí. Později na něj explicitně odkazuje ve svých esejích (Vokolek 1996: 142; 1992: 29), což svědčí o tom, že patrně znal některé jeho texty, které u nás v překladech vycházely na konci 40. let (proslulé 3. číslo prvního ročníku Chalupeckého *Listů*, jež bylo věnováno existencialismu, přineslo studii „Co je metafyzika“ [Heidegger 1947]) a v 60. letech (ve *Tváři* vyšla studie „Hölderlin a podstata básnictví“ [Heidegger 1965], v *Orientaci* „Zrození uměleckého díla“ [Heidegger 1968]). Podobnost jejich myšlení je v některých ohledech nápadná, i když zřejmě docházeli ke svým stanoviskům z odlišných pozic.



Na chudobě je do jisté míry založeno také „pravé“ poznání, které musí být provázeno vírou jako svým korektivem. Kdo dokáže nic nevlastnit, nemá problém smířit se s omezeností lidského poznání, třebaže ze své přirozenosti touží dospět až do bodu, kde je možné jen věřit. Máme-li mluvit o relativním poznání, musíme si tohoto „panství víry“ být vědomi. Vokolek tím ovšem nechce ani tak zdůraznit nepoznatelnost oblasti, v níž jsme odkázáni pouze na víru bez možnosti jakkoli ověřit své úsudky, jako spíše to, že přiznáním vlastní nevědomosti „dokazujeme existenci tohoto panství“ (Tamtéž: 24).<sup>54</sup> Do takto rozvržené situace lidského vědomí o světě vstupuje básník, který se navzdory nicotnosti písma pokouší slovy dorozumět a navzdory nemožnému návratu k nevinnosti přiblížit „uvědomění své původní existence“: „Tato nemožnost či relativní možnost jest existencí básníka. V tom spočívá jeho sláva i bída. Běda, pokládá-li se za ‚něco‘, neboť je ‚ničím‘. Je ztracen a je dobře, že je ztracen a že si to uvědomuje, neboť v tomto okamžiku se nalézá a jenom takto se nalézá (že jest ‚ničím‘). Miluje své umění, neboť je jeho životem, ale pohrdá i svým uměním, neboť je náhražkou jeho života.“ (Tamtéž: 26) Jinými slovy básník je básníkem právě proto, že se pokouší o nemožné, a přitom si je této nemožnosti dobře vědom.<sup>55</sup> Teprve ve vědomí své marnosti nachází sebe sama a svůj úděl jako možnost. V tomto principu nezbytné sebe-projekce člověka bychom snadno našli spojitost s myšlenkami francouzského a německého existencialismu 30. a 40. let, což je o to více překvapující, uvážíme-li, že o něm Vokolek v roce 1940 mohl sotva co vědět.<sup>56</sup>

Esej zakončuje autor řadou paradoxních tvrzení, která vyplývají z výše zmíněné dichotomie „hlasu“ a „řeči“ (jak nevzpomenout na *Poutní píseň!*) a které vyjadřují rozvrstvený dualismus křesťanského chápání a prožívání světa. Příznačnou beznaděj, která zvláště na počátku 40. let zachvacuje nejen věřícího člověka, vystihuje jeden

---

<sup>54</sup> Tato myšlenka nás upomíná na jiného myšlenkově blízkého filosofa, Karla Jaspersa. Vokolkovo chápání hranice mezi (racionálním) poznáním a vírou se přibližuje obdobnému pojetí této hranice u Jaspersa, zejména v jeho souboru přednášek *Filosofická víra* (1994). Oběma autorům, i když vycházejí z odlišných předpokladů a kladou si odlišné cíle, jde vlastně o totéž: kam až může jednotlivec dojít ve svém poznání a kde už musí nastoupit a respektovat (diskursivně) nepoznatelné. Jaspers považoval vyměřování této hranice za jeden ze základních úkolů filozofie, pro Vokolka je respekt k této hranici základním předpokladem věřícího člověka.

<sup>55</sup> Tento paradox odpovídá Vokolkovu oidipovskému schématu z pozdějších esejů. Viz 5. kapitola.

<sup>56</sup> Spojitost vidíme především v případě Camusova *Mýtu o Sisypovi* (1995). Francouzský prozaik hledá východisko z krize moderního člověka v marném překonávání nezvratného lidského údělu, třebaže ke svým tezím, obdobně jako Heidegger či Jaspers, dochází z odlišných názorových pozic. Tak jako Vokolkův básník nalézá sebe sama ve své vydědění, v okamžiku, kdy si připustí, že je ztracen, nalézá Camusův Sisyfos sebe sama v momentě, kdy právě svalil kámen dolů z hory a vrací se pro něj. Tehdy je skutečně volný a dosahuje svobody, která dává smysl jeho absurdní situaci. Je jisté, že Vokolek Camuse znal, zmiňuje ho ostatně ve svém eseji „Oidipovské variace“ z 60. let (Vokolek 1992: 29), ovšem v roce vydání *Prvního blahoslavenství* nebyly ještě ani Camusův *Mýtus* ani ostatní jeho známá díla napsána, natožpak přeloženy do češtiny.

z paradoxů následovně: „[J]sme možná všichni svou existencí závislí na ztrátě své existence. Ale takto jsme...“ (Tamtéž: 26) Nad touto formulací se nám opět může zdát, že čteme úryvek z textu existencialistického myslitele. Nicméně Vokolek, i když sám dokáže velmi dobře vystihnout, v čem spočívá úskalí existence člověka, který nechce, anebo nemůže věřit v Boha, či jaké jsou možnosti člověka, který se v moderním světě bez Boha nehodlá vzdát otázky po smyslu své existence, zaměřuje se zde přece jen na něco jiného, co se zčásti sice přibližuje analýze lidské existence, ale nemůže jí být, jelikož veškerá argumentace zde směřuje v posledku k Bohu. Zdá se tak, že svými provokativními úsudky autor apeluje zejména na ony „vlažné křesťany“, jejichž víra nemá nic společného s poznáváním Boha a světa, o němž je zde řeč.<sup>57</sup> V tomto ohledu tedy zůstává věrným žákem Josefa Floriana, stejně jako on usiluje se Bohu přiblížit – „číhá na něj“.<sup>58</sup>

Hlavním důvodem, proč Boha podle Vokolka „nevidíme“ ani „neslyšíme“, je právě naše vzdělanost; písmem i Písmem si jej stále zakrýváme: „Pro Písmo samé nepoznal toho, pro nějž bylo psáno. A tak mnozí přistupují k Písmu: pokládají Písmo za věc první, ale věc první je život, smrt a zmrtvýchvstání Ježíše Krista, pro nějž bylo psáno.“ (Tamtéž: 27)<sup>59</sup> Pouze chudí duchem tuto skutečnost dobře chápou, jelikož nemyslí, nýbrž se modlí: „Člověk vzdělaný vidí jenom obrazy a myslí na Boha. Prostřák vidí Boha přímo v obrazech a nemyslí na Boha. Co poustevníci? Ti, kteří bytují na samých oněch hranicích dvojího panství? Jistěže nečtli, nepsali a nehovořili. Mysleli? Ne. MODLILI SE. Můj Bože, hle, konečně poznání: má prostá duše, duše blbečkova, vše by věděla, vše by znala, vše by viděla, neboť by se od rána do večera modlila... Ale takto člověk vzdělaný i při motlitbě myslí...!“ (Tamtéž)<sup>60</sup>

Přestože byl esej *První blahoslavenství* napsán s výrazovou naléhavostí, která odpovídá jeho spíše pamfletické<sup>61</sup> nežli explikativní povaze, shrnuje v zhuštěné podobě Vokolkovo výchozí hodnotové zaměření a názorové rozpětí, přičemž v jistém ohledu

---

<sup>57</sup> Zaměření eseje na lidské poznání, které se může realizovat též prostřednictvím poezie, koresponduje jednak s Vokolkem-básníkem, jednak s Vokolkem-myslitelem, jemuž víra nikdy nebyla jen útěchou, ale také způsobem, jak svět poznávat, resp. jak hledat jeho pravou míru (srov. zmiňovanou rovnováhu, která nastane, když se spolu hlas člověka a hlas Boha sladí). Obdobný důraz na poznání skrze víru nacházíme i u Floriana. V dopise J. Skalickému definuje víru (náboženství) jako „světelné poznávání věcí skrytých“ (Bednářová 2006: 375).

<sup>58</sup> Oblíbený Florianův obrat, který přebírá z názvu sbírky polského básníka Juliana Tuwima *Czyhanie na Boga*. Srov. Bednářová 2006: 376.

<sup>59</sup> První větu citátu vztahuje Vokolek na Martina Luthera.

<sup>60</sup> Už v tomto raném textu lze spatřit náznak pozdější Vokolkovy nevole vůči myšlení, resp. rozumu. Viz 5. kapitolu.

<sup>61</sup> Vokolkův vášnivý, zaujatý styl psaní připomíná bloyovský pamflet (Trávníček 1992: 77).

také osvětluje jeho ranou básnickou tvorbu.<sup>62</sup> Ve srovnání s uměřeným stylem jeho pozdějších esejů se *První blahoslavenství* zdá být také o poznání osobnější. Mohli bychom se tak domýšlet, že text odráží nejen Vokolkovo niterné zaujetí tématem, ale také určitou osobní obavu o osud člověka, která se později stává typickým motivem jeho meditativních textů.

Pokud jde o samotné téma eseje, nabízí se několik otázek, které souvisí s dalším vývojem autorova pohledu na úděl a poslání básníka. Jestliže hned na počátku své tvorby dochází Vokolek k tvrzení, že pravým básníkem je ten, kdo vidí marnost lidského počínání, a přesto se jí pokouší překonat, a to, po vzoru oněch chudých duchem, prostřednictvím nezkresleného, původního nazírání skutečnosti, pak při pohledu na jeho pozdější dílo vyplyne najevo, že byl nucen svoji kategorickou tezi do jisté míry přehodnotit. Zatímco zde popírá – a jistě to nemyslí ani tak doslovně jako spíše přeneseně a pro provokaci samu –, že by (psané) slovo mohlo objasnit něco zásadního,<sup>63</sup> pak v dalším tvůrčím období, zejména pod vlivem vnějších okolností,<sup>64</sup> dochází k zcela opačnému postoji: Řeč a slovo mu náhle suplují sám život, skrze své verše se vztahuje k vnějšímu světu, skrze vidinu potenciálního čtenáře, kterému se jednou jeho slova dostanou do rukou, utěšuje se ve své samotě.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Mezi pojmoslovím *Prvního blahoslavenství* a ranými sbírkami lze nalézt řadu motivických shod. Viz 2. kapitola.

<sup>63</sup> „Chtěl jsem slovy něco objasnit, ale vidím, že je to mlčení, které něco objasňuje.“ (Vokolek 1996: 26)

<sup>64</sup> Máme na mysli především zákaz publikace, který s krátkou přestávkou na konci šedesátých let trval rovných 40 let.

<sup>65</sup> Viz např. pozdější sbírka *Monology do telefonu* (1957) (Vokolek 1998a: 201–234), jejíž název mluví za vše. Srov. také Med 2004.

## 2 Na cestě k reflexi (počátek 40. let)

Takřka v předvečer druhé světové války vydal Vladimír Vokolek – opět v rámci rodinné edice Lis tří bratří – v pořadí svou třetí knihu, útlý soubor pěti básní *Tolikrát obětovaná*.<sup>66</sup> Následující, rozsahem již regulérní básnická sbírka o dvou oddílech, *Žiněné roucho*,<sup>67</sup> vyšla v Praze roku 1940 v tehdy významné melantrišské edici Poesie. Další válečná sbírka, *Tichý a temný*,<sup>68</sup> kterou měl roku 1941 v Praze vydat J. R. Vilímek v jiné proslulé edici poezie Tvar už vyjít nemohla, zakázala ji protektorátní cenzura.<sup>69</sup>

Prvními dvěma knihami se podle dobových recenzentů Vokolek etabloval coby pozoruhodný básník nejmladší generace české meziválečné poezie, přičemž teprve *Žiněné roucho* bychom mohli považovat za jeho skutečnou prvotinu v tom smyslu, že se v ní autor poprvé představuje v plné šíři svého talentu a osobité tvůrčí polohy. Třetí vzpomenutá kniha *Tichý a temný* v lecčem sice navazovala na předchozí dvě, nicméně v rámci autorova díla značí určitý zlom v dosavadní poetice, zapříčiněný zčásti také tím, že byla do básnickových spisů (1999), kde vychází v úplnosti poprvé, zařazena v pozdní autorské redakci (1981). Původní verze, která nesměla za války vyjít, se ztratila.

Obecně lze na úvod říci, že tyto tři knihy na jedné straně prohlubují, resp. fixují typická témata Vokolkova raného díla (náboženský prožitek světa), na straně druhé se v nich vyskytují také témata nová (válka), případně se proměňuje pojmání témat již zavedených, při jejichž traktování jsou ovšem akcentovány odlišné motivy (jistota v Bohu je vystřídána pochybností). Nadto se ke slovu hlásí, zatím jen v prvotních

---

<sup>66</sup> Vokolek 1999: 15–28. Srov. též poznámku č. 23. Sbírkou byla věnována Janu Zahradníčkovi. Některé básně autor zařadil do *Žiněného roucha* (srov. ediční poznámku in Vokolek 1999: 320n). Pokud jde o název této sbírky, Jaroslav Staněk se domnívá, že jej lze chápat *též* jako symbol obsazení naší země Němci v březnu 1939: „Význam titulu je zřejmý, a přece se nemůžeme spokojit s jednoduchým výkladem politické aktualizace“ (Staněk 1991: 103). Opravdu se zdá, že není možné spokojit se s tímto průhledným alegorickým čtením, jelikož bez vnějších, mimotextových signálů bychom zřejmě tuto symboly výrazně zatíženou sbírku jen stěží takto chápali.

<sup>67</sup> Vokolek 1999: 29–72. Osm básní této sbírky vyšlo později v přepracované podobě ve výboru *Cesta k poledni* (Vokolek 1971), který opět ilustroval básníkův bratr Vojmír.

<sup>68</sup> Vokolek 1999: 73–131. První oddíl sbírky bez šesti básní vyšel ve výboru *Cesta k poledni* (Vokolek 1971). Původní rukopis nevydané sbírky je ztracený, verze z ŠVV se opírá o strojopisné vydání z roku 1981. Pozdní autorská redakce rané sbírky zanechala na textu básní své stopy, její nápadně civilní výraz upomíná na závěrečné básnickovo tvůrčí období.

<sup>69</sup> Vokolek v ediční poznámce k strojopisnému vydání sbírky cituje Fučíkův dopis (ten spolu s Vilémem Závadou redigoval edici, v níž měla sbírka vyjít), z něhož se dozvěděl o zákazu vydání: „Dopadlo to velmi zle. Před třemi dny (vidíte, jak se mi nechce Vám to napsat) nám vrátili Váš rukopis, v němž je vidět, jak hrozně řádili a co jim bylo všechno podezřelé. Nás to ovšem ani ve snu nenapadlo věc si takto vykládat, ale co se dá dělat. A k tomu rukopisu, který podivnou hrou osudu se vrátil zase do našich rukou, jsme dostali sdělení: Vydání knihy nepovolují. Proboha, co dělat, co dělat? Jsem z toho už celý bezradný. Totéž se stalo Demlovi. A co bude teď?“ (Vokolek 1999: 324)

náznačích, pozdější autorova témata (osud lidstva, dichotomie vidění a slepoty, variace jako princip prožívání světa i jako způsob postižení jeho podstaty aj.).<sup>70</sup> Sledovat lze konečně také proměnu básnického výrazu, který se vyznačuje postupným zcivilňováním básnické výpovědi,<sup>71</sup> úbytkem patosu i jazykových a rétorických stylizací, nárůstem reflexe a tázání, jakož i všudypřítomným pocitem nejistoty, prázdnoty a samoty vprostřed nesmyslného světa. Celý tento komplex proměn byl nepochybně zapříčiněn intenzivním prožitkem války, která prohloubila autorovu životní zkušenost a radikalizovala jeho pohled na svět.

Vokolek, kterému je v roce 1941 třicet let, nemá, zdá se, již zapotřebí výrazných gest, jeho vidění se individualizuje a zostřuje, vystačí si mnohdy s jedinou koncentrovanou myšlenkou-obrazem, opřenou o detail či osobní zážitek z každodenního života během války. Odtud pak odvozuje látku pro svá lyrická zamyšlení, jak bychom mohli básně daného období bez váhání označit. Poprvé dochází i k využití později hojně uplatňovaného principu *variace*, tedy jakéhosi ohledávání, obkružování<sup>72</sup> tématu či motivu z různých úhlů pohledu, které je pro svou neodbytnost, ba snad až umanutost příznačné pro básníkovu zralé dílo.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> (Ne)dostatečné vidění související s lidským poznáním je tématem básně „Efeta“ (Vokolek 1999: 112), zatímco sepětí motivu vidění, resp. slepoty, s osudem je zase tématem básně „Variace“ (Tamtéž: 127). Ve sbírce *Tichý a temný* se objevuje také báseň nazvaná „Atlantis“ (Tamtéž: 86), předchůdkyně pozdější a slavnější stejnojmenné skladby. Srov. 3. kapitolu.

<sup>71</sup> Na prozaizaci verše a zcivilnění výrazu během války bychom narazili v díle celé řady autorů, ať už jde o zavedené básníky typu Halase, Holana či Nezvala nebo o mladé básníky okolo Skupiny 42 a ostatní spřízněné autory.

<sup>72</sup> Později, roku 1968, Vokolek v souvislosti s obranou R. M. Rilka proti kritice R. Preisnera vyloží své vlastní chápání básnické tvorby takto: „...**pohyb**, ale reflektovaný, rytmizovaný, stáječící se v rytmický kruh myšlenky. ... [T]am, kde filozof tíhne je středu, básník existuje ve stavu kroužení, právě tak opojného jako mučivého; krouží v smyslovém obvodu jevů, i když neztratí z dohledu smysl tohoto obvodu v jeho bytostném středu. Jenom ho ustavičně proměňuje v pohyb, rytmus, melodii, v rytmickou řadu reflektovaných obrazů, stáječících se ku... Básník vám nikdy neřekne kam. ... Básník nezapře a vyzná upřímně, že neví. ... Ale – a to je třeba nanejvýš zdůraznit – v básníku se to ví“ (1992: 45–46).

<sup>73</sup> Na druhé straně existuje názor, že Vokolkova nápadná variantnost a přece jen i jisté vršení nadbytečných slov a opakování sebe sama, zejména v období po roce 1948, je vlastně důsledkem nedostatku „redaktorského posouzení a korekce“ či „lektorské odezvy“ (Zizler 2002: 210).

## 2.1 Otázka Březinova vlivu

Nejprve se zastavme u takřka obligatorního inspiračního zdroje katolických básníků 30. let, Otokara Březiny. Jak v básních ze sbírky *Tolikrát obětovaná*, tak také v některých číslech *Žiněného roucha* snadno nalezneme prvky pozdně symbolistní poetiky, odpovídající tehdejší tradici spirituálně laděné poezie. Někteří Vokolkovi kritici zmiňují ve svých textech březinovský vliv jaksi automaticky, a lze s nimi souhlasit hned v několika ohledech. Jednak v souvislosti s povahou Vokolkovy básnické obraznosti, která, opírajíc se o vcelku průhledné symboly z oblasti křesťanské (v Březinově případě pak volněji náboženské) motiviky, odráží autorův světonázor a způsob, jakým chápe a v důsledku i zobrazuje skutečnost, jednak v souvislosti s příbuzností některých témat (např. kolektivní úděl člověka), a jednak také, i když méně častěji, v souvislosti s využitím varianty tzv. březinovského verše.<sup>74</sup>

Všechny tyto rysy v sobě spojuje ryze březinovská báseň ze sbírky *Tolikrát obětovaná* – s ohledem na takto vysokou míru podobnosti je u Vokolka patrně jediná svého druhu –, jejíž úvodní verše okamžitě upomínají na svůj vzor: „Zapadá slunce nad spálenou zemí, kde nesídlí ptáci, / stromy již nevzrostou na skalách, květy již nevzkvétou na suchopáru. / A z mýtin jak z kostnice skácených lesů, zalité vápnem bílého žáru, / již nevstane krajina zašlá, hlas hvozdů již nezaburácí.“ (Vokolek 1999: 26) Prostor neurčité, neutěšené krajiny, v němž se rozvíjí drama osudu celého lidstva, představené dále v básni v jakési apokalyptické vizi, stejně jako dlouhý verš daktylského spádu či rytmicky se opakující obrazy prozrazují, že také Vokolek, podobně jako jeho katolicky orientovaní básničtí druhové, přirozeně navázal na březinovskou linii v české meziválečné poezii.

Vzpomenutý březinovský verš jakožto komplexní znak odkazující k relativně ucelenému souboru významotvorných prvků (patetická dikce či rozvolněná, mnohoznačná obraznost opírající se o rytmus) funguje v rámci Vokolkova díla jako jeden z prostředků zasazujících jeho básně do kontextu určité poezie, tj. té tvarem i obrazností relativně tradiční (v opozici vůči avantgardě) a tematicky se zaměřující

---

<sup>74</sup> Tímto označením míníme dlouhý, alespoň dvanáctislabičný verš (variantu alexandrinu), který byl poprvé používán symbolisty v 90. letech 19. století, přičemž za jeho průkopníka je u nás považován právě Otokar Březina. Verš se vyznačuje především tzv. daktylským spádem, tj. dominancí trojslabičných taktů, na jejímž základě bývají verši z hlediska jeho auditivního vnímání přisuzovány atributy patosu či majestátnosti, z hlediska významového pak souvisí verš s dobovou potřebou nové, rozvolněné obraznosti, kladoucí důraz na jednotlivá slova a začleňující samotný rytmus verše mezi významotvorné činitele, což znamená, že rytmus takového verše koresponduje s významy jím přenášenými (Červenka 2001: 26–37, 238 a 247).

na náboženský způsob prožívání světa a jeho důsledky pro tvorbu i život, nikoliv bez náznaků určitého osobněji laděného programu, tedy alespoň co se týče pokusu zdůvodnit smysl psaní a poezie vůbec. Nicméně, jak již bylo řečeno, takto výrazně březinovských básní, nalezneme u Vokolka opravdu jen několik. Mnohem spíše narazíme na dílčí strukturní podobnosti s Březinovým dílem, které v očích dobových kritiků dokládaly onu kontextovou charakteristiku katolicky orientovaných tvůrců. Je tak zcela na místě chápat Vokolka jako jednoho z dlouhé řady Březinou inspirovaných básníků, jak o tom píše například Bedřich Fučík.<sup>75</sup>

## 2.2 Spříznění s Janem Zahradníčkem

Jiným kontextujícím činitelem je často zmiňovaná souvislost Vokolkova díla s dílem a osobností Jana Zahradníčka, která se projevuje zejména na rovině významové, nicméně která je také důsledkem spříznění obou básníků v osobním životě (spojoval je hluboký náboženský prožitek světa i osobní přátelství).

První Zahradníčkovy sbírky z počátku 30. let se vyznačují fascinací zmarem, smrtí a bolestí; ta zejména jako by byla básníkem prožívána s pocitem jakési osobní účasti. Jako představitel tehdejší expresionismem ovlivněné spirituální linie v české meziválečné poezii (Halas, Holan, Závada, Reynek ad.) píše Zahradníček verše, které jsou poznamenány barokizující poetikou, nešetřící výrazově vypjatými obrazy, postavenými na principu antitetičnosti. Východiskem z všudypřítomné beznaděje je však básníkovi jeho víra, jejímž prostřednictvím si uvědomuje, že je součástí světa stvořeného Bohem. To mu přináší jednak útěchu, jednak možnost obrátit pozornost ze svého nitra ven.

Obdobně také Vokolek, v návaznosti na svou *Poutní píseň*, prohlubuje své sepětí s barokním dědictvím. Zejména nápadné jsou v jeho verších motivy pokání a pokory („už celý život můj je Bohu zadlužen“ [Vokolek 1999: 46]), které lze chápat jako výrazy oddanosti Bohu, zároveň však i jako předpoklady vyhoceného náboženského postoje, jehož obřadným, rozuměj na odiv dávaným, zaujetím hodlá věřící básník

---

<sup>75</sup> O Březinově „kmotrovství“ sbírky *Žiněné roucho* se Fučík – podle našeho názoru poněkud přemrštěně, pokud jde o zdůraznění novosti a původnosti – vyjadřuje následovně: „Březina ... stál při verších o světě, v němž jsme slepi“, o tíze práce, pro niž jsme zapomněli na „povolání své“, ale především tam, kde se vzpomíná na ztracenou zemi blaženství, na společenství živých, mrtvých, nenarozených. Ale je to jenom příbuzenství, Vokolek je článek v řadě a zpívá zcela po svém, kontext celého citění a vidění jeho je zcela nový a původní.“ (2002: 229)

odhalit zvrácenost moderního světa, za kterou by měl člověk převzít svou zodpovědnost a přiznat si svou vinu.<sup>76</sup>

V příznačně nazvaném *Žíněném rouchu*<sup>77</sup> nacházíme řadu básní vyznačujících se až dekadentní obrazností, s níž autor rýsuje svět jako nehostinnou krajinu: „V rozpadlých rouškách dávných vůní / mdlá mlha mrtvých pramenů / se zdvihá z vlhkých kamenů, / ze záhrobí zasutých tůní / se sráží v zástup zašlých snů“ (Tamtéž: 37). Obdobně zastřený a jakoby hluboko sklenutý, setmělý prostor vyplňuje většinu Vokolkových veršů daného období. Lyrický subjekt těchto básní na sebe ochotně bere úděl chudáka či žebráka, který však díky spoluzodpovědnosti za svět může svým utrpením vykupovat štěstí druhých (např. básně „Dva sny marnotratného syna“, „Žalm“ či „Pokolení“ [Tamtéž: 40, 47 a 46]).

Vokolek tak, podobně jako Zahradníček, nachází způsob, jak uniknout z kruhu sebestředných výlevů vnitřního zoufalství a beznaděje (ty však nejsou u Vokolka nijak časté), a svou pozornost zaměřuje na sepětí s druhými a na upevňování vztahu s Bohem. Tak se lyrický subjekt od počáteční nejistoty veršů: „Když samota mě večer úzkostlivě sevře / jak žebrák v drsné dlani peníz darovaný / snad okno žaláře se někde pootevře / a duši vykoupenu vysvobodí hrany.“ dopracovává, na poli jediné básně, k smíření a přijetí *statu quo*: „Ó v samotě jak v dlani žebrákově / se zmítám chud a přece bohatství se zříkám; / jen sevři tvrdě prsty, hlas můj v pevném slově, ať nevyklouznu snad – a ztracen nenaříkám.“ (Tamtéž: 61)

### 2.3 Pochybnost a poutník

Báseň, jejíž úryvek jsme citovali v závěru předchozího oddílu, Vokolek zařadil jak do knihy *Tolikrát obětovaná* (zde byla otištěna poprvé), tak do *Žíněného roucha* (zde v nepatrně upravené verzi). Zdá se tak, že jí přiřkl určitý význam, koneckonců je to báseň nesoucí zjevnou florianovskou pečeť. Staroříšská inspirace nachází totiž

---

<sup>76</sup> Tato kritičtější poloha některých Vokolkových sbírek, rovněž analogická Zahradníčkově tvorbě, se zřetelněji ohlašuje až v jeho po válce vydaných knihách (*Národ na dlažbě*, *Cesta k poledni*, *Vyprodaný čas*; viz dále). Přesto už zde, například v básni „Pokolení“, nalezneme poukaz na pokrytectví falešného pokání, které je postaveno do opozice vůči přísnosti a důslednosti, s níž se lyrický subjekt kaje: „Svá roucha roztrhli a hráli kajcíníky / a sytí zbožně ctili předepsaný půst – / já v hadrech nepoznan jsem tehdy přijal s díky / váš odřikáný krajíc do hladových úst. // A otevřeli dlaň a poslali své sluhy, / by laciný svůj hřích splatili z almužen – / já tehdy sevřel dlaň a přijal vaše dluhy, / už celý život můj je Bohu zadlužen.“ (Vokolek 1999: 46)

<sup>77</sup> *Žíněné roucho* jednoznačně odkazuje k chudobě a pokání, srov. např. trháni říz u Joba (2, 12).



uplatnění také v právě jmenovaných sbírkách, nejpříznačněji v podobě známého motivu apokalyptického ohně.<sup>78</sup> Na něj narazíme hned v motto *Žíněného roucha* (Tamtéž: 30), které v koncentrované podobě vyjadřuje nejen celkový charakter sbírky, ale do značné míry i charakter diskutovaného období Vokolkovy tvorby. Motto zní:

Než zhavý šepot skličěného,  
jímž od úst k ústům doutná svět  
k rozbušce slova soudu Tvého,  
hrozivým hlasem bude hřmět;  
než třesne v nebi, jež se klene  
jak tvrdá skála za náš trest  
nad žalář země podmíněné  
pokáním, skrytý zápal hvězd;

slyš hlas, jenž Tvoji žízeň živý:  
ó vzplaň již, Ohni spravedlivý...  
Pak vášnivěji mlčím, sním:  
vzlyk duše mé se na rty dere  
ó Milosrdný miserere...  
či stejně Tvému sluchu znám?

Domníváme se, že s ohledem na kontext celé sbírky lze motto vyložit následovně. Svět pomalu směřující do záhuby se podle básníka nachází v beznadějně situaci, do které jej uvrhl sám člověk (je to *náš trest*) a z níž je možné se vykoupit pokáním, kterým bychom snad katastrofu v podobě spravedlivého ohně odvrátili. Lyrický subjekt básně však tuto apokalypsu vyzývá – stejně jako o ni Boha prosil Josef Florian<sup>79</sup> – a činí tak svým hlasem jako nástrojem komunikace s Bohem, jinými slovy modlí se za ni. V básni s názvem „Žebráci za veder“ (Tamtéž: 44) se pak dokonce objevuje postava žháře, který obchází zemi a hledá alespoň oněch deset spravedlivých, pro jejichž víru by bylo možné svět uchránit před Božím soudem. I zde se lyrický subjekt, stylizovaný do role žebráka vykupujícího „spásu spících měst“, ztotožňuje s příchodem apokalypsy. Avšak na rozdíl od této básně nalézáme v motto *Žíněného roucha* jeden důležitý prvek, který představuje obrat v dosavadní Vokolkově tvorbě: Básník zde zapochybujeme. Není si totiž jistý, zda se skutečně odlišuje od ostatních, tedy od těch, co trest zavinili, a zda tak jeho pokání dostačuje k tomu, aby vykoupilo vinu druhých.

Tento pro Vokolka nový motiv osobní pochybnosti, která je v *Žíněném rouchu* pouze nadhozena, zatímco v *Tichém a temném* již plně prožívána, byl nepochybně vyvolán prožitkem války. Válka uspíšila básníkovo zranění a přechod k reflexi jako určujícímu znaku jeho poezie. Proměnu jeho díla lze vyjádřit v několika bodech.

<sup>78</sup> O souvislosti motivu ohně s válkou není třeba pochybovat. Srov. např. Zizlerův výklad (2002: 212).

<sup>79</sup> Florian v jedno z dopisů Martineauovi napsal: „Modlete se za ukrácení časů!“ (Bednářová 2006: 512)

(1) Několikerá tematizace vlastních třicátin<sup>80</sup> svědčí o autorově bilancování.

(2) Zniternění prožitku vede k tomu, že „já“ lyrického subjektu v básních pomalu nabývá na důležitosti, ovšem nikoliv jako sebestředné ego básníka či jako formálně scelující princip subjektivizace veršů, nýbrž jako znak osobního vidění skutečnosti a osobního ručení za vylíčené prožitky.<sup>81</sup> „Já“ má zde tedy funkci nositele mravního étosu a zároveň se stává úběžníkem autorových reflexí.

(3) Dochází k upuštění od výrazných rétorických gest a k celkovému zcivilnění výpovědi, což souvisí se zúžením záběru básně na opsání mnohdy jen jediného, často typicky válečného obrazu (např. nálet, zatemňování, stěhování, noční procházka, smrt či přítomnost okupantů).<sup>82</sup>

(4) Ve struktuře básní se vyskytují disharmonické prvky.<sup>83</sup>

Pochybnost, jak už bylo naznačeno, se jistým způsobem dotýká také víry v Boha, o níž samotné sice Vokolek nepochybuje, nicméně dovoluje si pochybovat například o smyslu boží prozřetelnosti, která zůstává pro člověka nepoznatelným tajemstvím. V básni „Satan“ (Tamtéž: 114–115) stejnojmenná postava snáší argumenty proti Bohu: „Proč mě se nezeptáte? Já vám hned / na každou otázku dám odpověď / a rád vám vyjdu v každé věci vstříc / a ukáži vám její rub a líc / a celý ten omšelý krám se zbožím / božihho tajemství vám vyložím.“ (Tamtéž: 115) V básni cítíme určité napětí mezi Vokolkovým vlastním přesvědčením, resp. jeho osobní vírou, a postavou Satana, která zde v epické distanci vede monolog vyjadřující pochybnosti o Bohu. Satan se takto stává mluvčím celé básně na úkor lyrického subjektu, jenž v básni vůbec nevystupuje. Jedná se tedy o tzv. „báseň rolí“ (Červenka 2003: 55n), kdy na základě zjevných signálů nelze mluvit o autorově stylizaci. Nicméně s ohledem na ostatní básně sbírky *Tichý a temný*, odkud „Satan“ pochází, chápeme, že básník tímto postupem vyjadřuje opačné

---

<sup>80</sup> „Jenom tím jsou, plné tři dny, / které jim může závidět / třicet mých let / řídkých jak síto.“ (Vokolek 1999: 93) Srov. dále Tamtéž: 122.

<sup>81</sup> Tento rys se více prohloubí v poválečných sbírkách a zejména pozdějším Vokolkově díle. S přibývajícimi básněmi se skutečně zdá, jako by byl básník, má-li promlouvat skrze „já“ lyrického subjektu, opatrnější. Může to být dáno tím, že Vokolek se jeví jako typ básníka, který by se neuchyloval k veršům, které by neměl takřikajíc „odžít“. Za sbírku *Tichý a temný* srov. např. básně „Okno“ a „Proč svítím zde“ (Tamtéž: 96 a 97).

<sup>82</sup> Srov. např. básně „Setkání s nepřítelem“, „Po náletu“ či „Černá hodinka“ (Tamtéž: 111, 121 a 128).

<sup>83</sup> Jde především o proklamovanou a z hlediska auditivního také realizovanou tvrdost či až jakousi „hranatost“ veršů, která je provázána s rovinou významu prostřednictvím motivů odříkání, rozpolcenosti a nejistoty, ale i naděje a pokání: „Mně prosýchá žizní strom prastarých rodů / rozštípen v rozsochách rozpjatých paží“; „V předtuše příštích neúrod, / aby mě ošálila, / má slova zrála v tvrdý plod“; „snad oko žaláře se někde pootevře / a duši vykoupenu vysvobodí hrany“; „A sám jsi vržen. Cítíš hrany, / v kterých jsi sevřen, do hry daný.“ (Vokolek 1999: 24, 50, 61 a 119)

stanovisko, které si takto připouští a tematizuje. Dalo by se říci, že v této distanci sám sobě klade (proti)argumenty a dynamizuje svou reflexi.

V jiné básni, „Nyní“, zase básník tematizuje poměr mezi lidskou svobodou a předurčeností osudu: „Jak bych mohl promluvit teď / a nemít strach, že řeknu něco svého / nenapověděného.“ (Tamtéž: 89)

Implicitní, jemnou polemiku s Bohem lze vnímat jako výraz autorovy nejistoty, způsobené otřesením smysluplnosti světa pod náporem válečné zkušenosti. Nicméně nechat se uchlácholit či nechat si cokoli zodpovědět by pro básníka Vokoleka znamenalo podlehnout přílišné snadnosti života, proti níž sám otevřeně vystupuje,<sup>84</sup> proto Vokolek klade důraz na hledání, přičemž takové úsilí o nalezení jistoty ve světě, jenž se vyznačuje postupujícím rozpadem ještě donedávna platných hodnot, je vtěleno do tradiční postavy *poutníka*, člověka hnaného vnitřním neklidem z místa na místo.

Zatímco postavy poutníků z *Žiněného roucha* symbolizují svou poutí ještě poněkud vágně pojímanou životní cestu směřující k překonání blíže nespecifikovaných překážek a nalezení pravé a pevné víry,<sup>85</sup> postavy poutníků v *Tichém a temném* mají, zdá se, reálný předobraz v motivu „nočních chodců“<sup>86</sup> válečných let, bloumajících a potácejících se jednak mezi dočasnými stanovišti na svých cestách, jednak mezi vratkými myšlenkovými konstrukty, stvořenými pro vlastní útěchu utýranou myslí. V básních, jako jsou „Odkud – kam“, „Stěhování“, „Ahasverův stín“ či „Pozdní příchod“ (Tamtéž: 78, 98, 123 a 125), se podle toho střídají dva způsoby pojmání poutnictví: (1) jako místní pohyb skutečného poutníka, který se stává lyrickým subjektem básně a (2) jako obrazná pouť světem, resp. hledání smyslu světa v řádu křesťanství. Tento druhý způsob se však na rozdíl od předchozí sbírky vyznačuje zřetelněji vymezeným významovým rámcem. Nově, i když zatím pouze implicitně, je v něm akcentován pozitivní význam neklidu a hledání, spočívající v nezbytnosti reflexe světa, v postižení dynamiky jeho nepřetržitého vývoje za pomoci veršů. Básník nesmí ustrnout, musí svět prožívat aktuálně. A třebaže je to úkol nesnadný, neboť, jak víme, reflexe vždy pokulhává za existencí,<sup>87</sup> je nutné o jeho splnění usilovat.

---

<sup>84</sup> Srov. báseň „Kvetoucí sad“ (Vokolek 1999: 94), v níž se lyrický subjekt – tak jako se dříve v jiných básních zřikal majetku – zřiká, nikoliv bez lítosti, krásy a pokušení, s poukazem na to, že se trápí myšlenkami, které jsou v příkrém rozporu s klidným vzezřením stromů kolem něj.

<sup>85</sup> Srov. např. básně „Cestou v cizím kraji“ a „Poutník“ (Tamtéž: 68 a 69).

<sup>86</sup> Srov. kresby Františka Hudečka (Pešat – Petrová 2000: 21) i báseň „Noční chodec“ (Vokolek 1999: 77).

<sup>87</sup> Srov. výklad *Prvního blahoslavenství* v 1. kapitole.

Vokolek tak poprvé přichází s principem, který je s to adekvátně zachytit mnohovrstevnaté, komplexní dění světa – s variací. S ohledem na stejnojmennou báseň odvodil tento princip přímo ze skutečnosti, lépe řečeno ze způsobu, jakým se člověku svět ukazuje a jak jej člověk vnímá svými smysly: „Co tady bylo k vidění? / Jen záblesk toho, co se ztrácí, / a v mžiku se zas promění, / seskupí v jinou variaci / na svět v kaleidoskopu rozbitý / v poplašné signály, barevné pocity“ (Tamtéž: 126). Princip variace zde ještě není využit jako kompoziční postup pro výstavbu básně či literárního textu vůbec, je však již chápán a uznán jako princip postihující uspořádání světa z hlediska reflektujícího subjektu.

Téma poutnictví jakožto hledání či tékání z místa na místo lze tedy přirovnat k minci o dvou stranách. Na té první nalezneme úzkost a nejistotu člověka, který je puzen k věčnému neklidu, cítí se ve světě, kterému nerozumí, ztracen, a třese se z obavy před Božím trestem: „Ze tmy se rozechvívám, do tmy zas dochvívám, / ze země unikám, na zem se vracím / tón za tónem k potulným variacím / na život – na smrt? Nevím sám.“ (Tamtéž: 77) Tato poloha prozatím ve Vokolkových verších dominuje. Na opačné stranu však najdeme opravdovost a upřímnost, s jejichž pomocí se člověk pokouší udržet krok se skutečností prostřednictvím reflexe vlastního postavení ve světě, neboť jedině tak je možné neustrnout, nepodlehnout klamu a přiblížit se k Bohu: „Neskrývej se mi do slibů / jako plášt', jemuž volnost sluší, / do povětrných záhybů. / Chci přilnout k nahé duši.“ (Tamtéž: 105) Tato druhá poloha nabude většího významu teprve v dalších básnickových sbírkách.

## 2.4 Dvojakost a výměr člověka

Motiv poutníka jako součást širšího tematického komplexu poznamenaného pochybností a reflexí odráží odpovídajícím způsobem Vokolkovo ústřední téma, které počínaje sbírkou *Tichý a temný* prostupuje celým jeho básnickým, prozaistickým i esejistickým dílem. Tímto tématem není nic jiného než určení výměru člověka jako bytosti rozlomené mezi lidský a božský princip: „neokřídlim se v anděla, / v člověka nevystřízlivím“ (Tamtéž: 81), jako bytosti ze své podstaty dvojdomé, která se neustále nalézá v zajetí dvou protichůdných extrémů, mezi nimiž těká nenalézajíc klidu. Tato dvojakost, v rámci křesťanského dogmatismu vyjádřená příznačně v dualismu těla a duše, se bude v básnickově díle neustále odrážet, bude se do tohoto díla promítat jako

strukturující činitel, neboť existuje v samotném základě pojmovým schémat, na jejichž pozadí básník problematiku člověka po celý život promýšlel. Tak budou jednotlivá témata básníkem nadále traktována v závislosti na této hybné síle, a i když se výraz i tematická složka veršů časem promění, princip dvojakosti na rovině kompoziční, korespondující s lidskostí na rovině tematické, už nikdy neopustí.

Pokud jde o sbírku *Tichý a temný*, nalezneme princip dvojakosti například v básni „Dvě sestry“. Objevují se v ní dvojice vzájemně se korigujících protichůdných pojmů (naděje vs. beznaděj, útěcha vs. zoufání), mezi nimiž se lyrický subjekt pokouší hledat střední cestu. K této střední cestě, resp. k pochopení toho, že skutečnost je z pohledu člověka složena z celé řady navzájem se podmiňujících párů věcí, prožitků, pojmů atd., nás může přivést nejen rozum, ale mnohem spíše také víra jako svébytný druh poznání. Třebaže se člověk často potácí mezi jednotlivými póly těchto korelací, mají ony i svůj pozitivní význam, který plyne ze schopnosti jejich pólu navzájem se osvětlovat.<sup>88</sup> To, na co tedy lyrický subjekt v básni poukazuje, je existence jakéhosi duchovního zření, jež stojí v protikladu k smyslovému poznání: „Ó zoufání, ó naděje, / co hořké je, co sladké je? / Chut' s čichem hádá – neuhádnou. / Jednou mi všechna vína sládnou, / podruhé hořknou jako pelyněk / a nedozvím se, co je lék, / dokud mi smysly vládnou.“ (Tamtéž: 118)

Klasickým příkladem dvojice pojmových korelátů je aristotelická dualita látky a formy. Vokolek se tímto filosofickým výkladem skutečnosti, který zjednodušeně řečeno předpokládá beztvarem materií a formující činitel, jímž je uskutečňována existence jednotlivých jsovcen, inspiruje v několika básních, u nichž tuto souvislost odhalíme už podle názvu, např. „Džbán a hlína“ či „Vítr a mrak“ (Tamtéž: 54 a 129). Zajímavé je sledovat, k jakým významům dvojice symbolů usouvztažněných vztahem látky a formy v básních odkazují. V případě „Džbánu a hlíny“ je oním šifrovaným významem člověk, jehož lidskost (hlína) je utvářena (vykružována) Bohem (hrnčářem) do podoby člověka (džbánu). Na toto základní schéma Vokolek v básni nabaluje další motivy, přetvářeje tak poněkud suchý ontologický princip v báseň.

---

<sup>88</sup> Srov. aforismus Léona Bloy: „Kdybych necítil bídu, jak bych mohl cítit radost, která je té bídy starší dcerou a podobá se jí až strach?“ (Bloy 2007: 348) či verše z *Tolikrát obětované*: „Neboť jsi uviděl bídu mou, Pane, / a rozštěpení mé, Štěpaři duší, / vzals ratolest z jabloně obětované, / v níž sestru bolest mé zrození tuší.“ (Vokolek 1999: 24)

## 2.5 Otázka času v dějinách

Na závěr této kapitoly se krátce zastavíme u doposud nezmíněného tématu časovosti světa, resp. u způsobu, jakým Vokolek zatím pojímá pro něj později tak důležité téma lidských dějin. Domníváme se, že nám v této souvislosti za zcela příkladnou báseň může posloužit „Osudová“, které si všímají i někteří Vokolkovi interpreti.<sup>89</sup>

V souvislosti se Zahradníčkem byla řeč o barokním dědictví, k němuž se oba básníci (tedy i Vokolek) ve svém díle hlásili. Tomuto dědictví odpovídá určitý způsob pojímání lidského osudu, který se v díle těchto básníků manifestuje v podobě nadčasových, univerzálně platných obrazů, zachycujících trvalý a nepřekonatelný rozpor mezi člověkem a Bohem. Pokud jde o křesťanské lineární pojetí dějin světa, to autoři tematizují pouze v souvislosti s očekáváním Posledního soudu jako jejich završením. Tato ne-dějinnost, korespondující s výraznou symbolikou a exemplárním, modelovým charakterem raných, v podstatě žánrových básní obou autorů, se však pod vlivem povýtce dějinné události, jakou byla druhá světová válka, pozvolna proměňuje. Čas začíná být náhle u Vokolka reflektován, třebaže ještě není chápán ve své konkrétní dějinnosti, nýbrž jako osudový vrh kostek směřujících nepoznatelně vpřed či jako cyklické opakování určitých po sobě následujících fází, vyústujících v apokalypsu.<sup>90</sup> Takto jej zachycuje i báseň „Osudová“: „Bůh přehrává si Osudovou. / Jsme na desce a pod hrotem<sup>91</sup> / stáčíme se do jejich kruhů. ... Ale ta úzkost: kruh se újí / a nový hlas se nepřidruží / leda jen výkřik ve víru / potápějícího se vesmíru. // Bůh se s námi loučí, / chystá se stranu obracet, / pozvedl jehlu na kotouči / a naprázdno se nyní točí svět?“ (Tamtéž: 120) Zde se tedy ještě neocitáme v konkrétní dějinné situaci, tolik typické pro poválečné Vokolkovo dílo, i když se k ní přes nadčasový, dalekozraký pohled lyrického subjektu, uvažujícího o osudu světa v pojmech „kruhu“, „kosmu“ nebo „černého prostoru“,<sup>92</sup> pomalu blížíme.

---

<sup>89</sup> Srov. Putna 2010: 1014, Zizler 2002: 213.

<sup>90</sup> Srov. florianovské kruhy v 1. kapitole.

<sup>91</sup> Jiří Zizler upozorňuje na báseň „Osudová“ v souvislosti s Holanovým vlivem na Vokolkovo dílo, mluví tak např. o „řezavé holanovské strofě“. Snad bychom našli určitou motivickou i výrazovou shodu mezi „Osudovou“ a Holanovými básněmi „Šel jsi kolem“ či „Gramofonová deska“ (Holan 1964: 24 a 102), ovšem na druhé straně existuje v tvorbě obou autorů také řada odlišností, na což koneckonců Zizler sám upozorňuje (Zizler 2002: 213).

<sup>92</sup> Srov. báseň „Variace“ (Vokolek 1999: 127).

### 3 Poválečné básnické skladby (1945–1949) – Alegorizace světa

V letech 1945–1948 publikoval Vladimír Vokolek tři sbírky básní<sup>93</sup> rekapitulující jeho válečnou zkušenost. Básník mohl nyní otevřeněji a ostřeji vyslovit svůj nesouhlas s nacismem a válečným stavem světa. Zároveň se tím dokonal jeho přerod v autora výrazně společensko-kritické poezie, která se však v některých rysech, o nichž se ještě zmíníme, odlišuje od převládajícího způsobu psaní v poválečných letech. Vokolkova myslitelská povaha a hluboké zaujetí smyslem světa našly svou látku v osudu moderního člověka. Právě skončivší válka tematizovala problém člověka s nebyvalou naléhavostí a uspíšila vývoj lidstva směrem, který Vokolek ve svých dřívějších básních nejasně cítil a svými florianovskými projekcemi „potopy ohněm“ také anticipoval. Válka byla pro křesťansky orientované básníky určitým mementem, neboť tito, volající ve svých verších po návratu člověka k Bohu, spatřovali v ní trpce přesvědčivý důkaz toho, jak daleko od svého určení člověk ve svém marném pokusu o samovládu nad světem již zašel. Válka pro ně byla trestem, projevem Božího hněvu. Nevnímali ji jako nesmyslnou a nepochopitelnou skutečnost, jak ji chápali jiní spirituálně orientovaní autoři (srov. za všechny Holanovo „Je Bůh? A je-li, proč si schází?“), nýbrž jako v podstatě logické a neblahé vyústění náboženské emancipace člověka za posledních několik staletí.

---

<sup>93</sup> *Národ na dlažbě* (jako 3. svazek Knihovny Lyra vydal B. Stýblo na podzim roku 1945, opět s Vojmírovými kresbami; Vokolek 1999: 135–169), *Cesta k poledni* (vydal Melantrich roku 1946; Tamtéž: 171–240) a *Vyprodaný čas* (jako 11. svazek edice Verše vydal Vyšehrad roku 1949, naklad byl však až na pár kusu zničen; Tamtéž: 241–309).

### 3.1 Odlišnosti Vokolka a Zahradníčka v poválečných letech

Výše načrtnutý pohled na válku, který přece jen komplexní problematiku postavení moderního člověka ve světě mohl poněkud zplošťovat, jelikož až příliš mnoho předpokládal, třebaže dobře cítil hloubku lidského provinění vůči světu a Bohu, našel svůj příkladný projev v několika pamfletických skladbách Jana Zahradníčka. Ten se ve své dřívější tvorbě z 30. let, podobně jako Vokolek, tematicky zaměřoval na rozpracování řádu světa podle křesťanské tradice. Bůh se tak u něj v důsledku stal modernistickým projektem, jehož účelem bylo také uchovat ve chvílích národního ohrožení specifické náboženské obrazy jako součást duchovní tradice naší země i křesťanského světa vůbec (Wiendl 2007: 228–237). Později během války se jistota vycházející z tohoto projektu – opět analogicky k dílu Vokolkovu – proměnila v pochybnost, kterou Zahradníček výmluvně vyjádřil ve *Staré zemi*, jež obsahuje pro tuto polohu zcela přízračnou skladbu *Žalm roku dvaadvacátého*. Situace po válce byla pak poněkud složitější. Vokolek, u něhož se v druhé půli 40. let začíná plně projevovat jeho básnický naturel směřující k reflexi jakožto základnímu modu jeho poezie, napsal do roku 1949 několik společensko-kritických skladeb, jejichž obdobu nacházíme v Zahradníčkových pamfletech *La Saletta* (1947) a *Znamení noci* (1951). Nicméně cesty obou autorů se nyní začínají rozcházet, což je dobře patrné právě na jejich poválečných básnických skladbách.

Jestliže byl Vokolek i ve svých poválečných skladbách schopen o některých aspektech božského řádu ve světě pochybovat, ovšem nikoliv proto, aby Boha zpochybnil, nýbrž aby našel pevnější základy pro náboženský prožitek moderního světa, Zahradníček svou pochybnost potlačuje, neboť jeho výrazně apelativní verše obou zmíněných skladeb chtějí přesvědčovat především silou proklamace, chtějí působit na emoce a kategoricky odsoudit zkaženost světa s pomocí vyhrocené rétoriky, jež se ovšem ve své struktuře podobá rétorice, proti níž se obrací. Oba autoři tedy sledují odlišný záměr.

Účinnost Zahradníčkových skladeb předpokládá uznání nedotknutelné jistoty Boha-vševládece, jehož se zdá být možné jaksi automaticky, bez pochybností následovat, aniž bychom tím jakkoli pochybili. V jádru takového konceptu ovšem leží předpoklad, že poznávat Boha znamená poznávat ihned a neomylně pravdu, ať jsou okolnosti sebenepříznivější a sebeodlišnější (srov. samotný námět zjevení v *La Salettě*).



Zahradníčkův koncept útěchy v Bohu zde tedy vlastní pochybnost přímo vylučuje, jinak by se zhroutil.

Bůh je jistě garantem pravdy také u Vokolka, ale ten postupuje odlišně. Otevřeně dává najevo, že si uvědomuje problém propasti mezi moderním člověkem a Bohem. Ví, že aby bylo možné Boží přítomnost ve světě opět pociťovat tak jako dřív, musí se způsob dobové religiozity proměnit. Nestačí mu proto obracet se dogmaticky k útěše a zjevení, chce nadto přesvědčovat a být přesvědčován. Proto se ve svých skladbách, jakož i ostatních básní nevzdává skutečné, byť na první pohled skryté argumentace. Burcuje rozum, i když si je vědom jeho mezí. Dobře ví o místu a úloze srdce v okamžiku víry.<sup>94</sup>

Jestliže tedy Vokolek svou pochybnost ve svém díle od jisté doby už prakticky neopouští, Zahradníček ji s ohledem na způsob, jakým postihuje krizi moderny ve svých pamfletech, ale i v ostatních básních daného období, jež jsou v podstatě polemikou s levicovými návrhy na uspořádání světa, potlačuje. Nicméně ke svým pochybnostem a vlastní bezradnosti se později opět vrací ve své vězeňské poezii, která je svědectvím jeho zápasu o osobní víru.<sup>95</sup>

Když využijeme Putnova výkladu (2010: 1015–1017), můžeme rozdílnost mezi Vokolkem a Zahradníčkem v poválečných dvou desetiletích – ovšem samozřejmě při vědomí jejich odlišných tvůrčích záměrů i životních okolností – shrnout do několika základních bodů, které Putna uvádí na protest proti dosavadnímu zjednodušujícímu ztotožňování obou básníků, zejména v textech Bedřicha Fučíka.<sup>96</sup>

(1) Silné sociální citění u Vokolka, jehož básně tematizují chudobu a bídu válkou stíženého obyvatelstva. Zahradníček, který ve svých pamfletech otevřeně polemizoval s levicí, patrně toto téma, právě vzhledem k tomu, že si je levice přivlastnila, nijak zvlášť nezdůrazňoval.

(2) Širší škála reakcí na dobovou skutečnost. Vokolek je tak jako Zahradníček rozhořčen nad poválečným stavem společnosti, ale v jeho sociálně-kritických skladbách z daného období se setkáme nejen s rozhořčením, nýbrž také s údivem nad absurditou a

---

<sup>94</sup> Srov. např. citát Pascala „Srdce má své důvody, o nichž rozum nemá tušení“ (2000: zlomek 277), který Vokolek několikrát zmiňuje ve svých esejích či jeho vlastní parafrázi: „Rozum chápe spravedlnost, milosrdenství nechápe.“ (Vokolek 1996: 129) Srov. dále Tamtéž 87n, 97n či 120n. Viz také Vokolkův dvojaký postoj k novověkému rozumu v 5. kapitole.

<sup>95</sup> Srov. např. Wiendl 2007: 238–253.

<sup>96</sup> Zejména v esejích „Píseň o zemi“ a „Exilové království samoty“ (Fučík 1994: 420–423 a 309–319).

groteskností světa, do níž se básník strefuje ironickými, parodickými či blasfemickými verši.

(3) Na rozdíl od Zahradníčka, který se přidržuje výlučně křesťanské symboliky v čele s La Salettou, se Vokolek obrací také k antice a starověkým motivům, kterých využívá k analýze dějinných krizí lidstva i k nastavování zrcadla moderní společnosti.

(4) U Vokolka nalezneme radikálnější a přímější reakce na dobové události, zejména v jeho sbírce politicky angažovaných básní *Hic Iacet* (1948–1950).

### 3.2 Národ na dlažbě – Poválečná proměna Vokolkova díla

Vokolek, jak už jsme předeslali výše, napsal po roce 1945 několik básnických skladeb,<sup>97</sup> které jsou patrně vrcholem jeho poezie 40. let. Tyto skladby bychom mohli označit za jakási motivická pásma opisující v sugestivních variacích dané téma.<sup>98</sup> Z hlediska tohoto pro něj nového žánru se jako klíčová jeví kniha *Národ na dlažbě* (1945), jež na rozdíl od regulérní sbírky básní *Cesta k poledni* (1946)<sup>99</sup> obsahuje pouze dvě básnické skladby, první stejnojmennou z roku 1942 a druhou o rok mladší nesoucí název „Bída“. Obě předkládají relativně komplexní, svébytně pojatou reflexi válečné situace, jež se vyznačuje přesunem autorovy pozornosti od osobního dramatu věřícího člověka ke kolektivní skutečnosti, prožívané prostřednictvím anonymního „my“, jež lze ovšem historicky vymezit. V obou skladbách se lyrický subjekt, pokud je explicitně vyjádřen, stává mluvčím tohoto dějinného „my“. V „Národu na dlažbě“ se tak děje především v řadě palčivých otázek: „Na čem jsme roky robotili, / na čem se v potu lopotili, / k čemu ta naše lopota?“ (Vokolek 1999: 139) V „Bídě“ zase lyrický subjekt vede pomyslný dialog s personifikovanou bídou, přitom je však zřejmé, že mluví za všechny, které bída postihuje.

---

<sup>97</sup> V daném období do roku 1948 jsou to „Národ na dlažbě“ (1942), „Bída“ (1943), „Pout“ (1949) a ve své době nevydaná „Atlantis“ (1947).

<sup>98</sup> Na úskalí těchto kvantitativně-aditivních kompozic upozorňuje Zizler (2002: 214), když o nejdlejší Vokolkově skladbě „Pout“ píše, že „báseň je přespříliš rozvleklá, motivy a nápady rozvíjené donekonečna, panuje nadbytečnost a skladba nabaluje další a další strofy, kupí verše, aniž by prohlubovala význam, zadýchává se, přetéká, bobtná, rosolovává. Vokolek se chce zorientovat v bludišti tím, že rází stále nové chodby vět s nadějí a touhou po východu a světle – je to věčná, sisyfovská práce, přinášející však i camusovsky chápané Sisyfovo štěstí.“ Zdá se, že Zizler navzdory trefnému popisu opravdu poněkud rozvleklé „Pouti“, nepředpokládá, že by tato těžkopádná, zmatečná skrumáž slov mohla představovat autorův záměr zachytit nepřehlednost samotného světa, včetně iritujícího dojmu, kterým moderní svět na člověka působí. Viz dále.

<sup>99</sup> Srov. Vokolek 1946.

Obě skladby jsou rovněž obdobně vystavěny. Jejich kompozice je založena na užití opakujících se jazykových vazeb a konstrukcí, kvantifikátorů, výčtů, sledů, frekvenčních výrazů apod. Prostřednictvím této výrazové hyperbolizace dosahuje Vokolek potřebného patosu, typického pro žánr kriticky zaměřené, rozhořčené, či přímo obžalovávající básně s tématem Mnichova nebo následného pokořování českého národa během okupace. Zároveň toto nakupení neplnovýznamového či sémanticky nebohatého slovního materiálu sugeruje zmechanizovanou, odsmyslněnou strukturu samotné (nejen bezprostředně válečné) skutečnosti. K tomu se dále připojuje užívání citoslovcí,<sup>100</sup> která ve Vokolkově podání představují plnohodnotnou výpověď o světě bez řádu a smyslu, resp. o světě nekontrolovatelného a nahodilého dění, v jehož rámci citoslovce ztrácejí metaforický (a tím spíše i druhotný poetický) potenciál a stávají se takřka doslovným znakem reality.<sup>101</sup>

Snaha vměstnat tuto paradoxní směs chaosu a racionalizace válečné vřavy do slov vedla k vytvoření primitivního skandujícího rytmu, jakési říkankovité dikce veršů, v nichž se opakují tytéž významotvorné morfémy svádějící k slovním hříčkám: „A všechno, všechno, všechno v chodu / za jazzového doprovodu / spuštěných píšťů, kol a pák / jak jedny boty s mnoha cvoky, / se cvoky-kroky, cvoky-kroky, / do taktu klape cvak cvak cvak.“ (Tamtéž: 142) Někdy, patrně pod vlivem tohoto valivého rytmu, objevuje se též (záměrně či intuitivně vytvořený?) výrazně hláskově instrumentovaný verš, který pro nápaditost svého zvuku potlačuje svůj význam, resp. jehož zvuk se stává samostatným významovým komponentem, srov. běhutý spád verše „plameny plemen zemi plení“ (Tamtéž: 148).

V důsledku se tak zdá, že nejen samotné téma, ale i kompozice a tvar těchto skladeb korespondují určitým způsobem se zobrazovaným výsekem světa. Jejich podoba odpovídá autorově vidění světa v tom smyslu, že struktura reality, jím nějak vnímaná, nalézá svou analogii ve struktuře básně. V souladu s Vokolkovým sklonem k analytičnosti se v těchto skladbách uplatňuje princip variace budující denotačně totožné obrazy na různých úhlech pohledu, při pokaždé jiném zvýraznění určité strukturní dominanty. Tento princip je pak mnohdy doplňován prostým principem

---

<sup>100</sup> Např. opakující se obrat „trrr bum bum“ z „Národu na dlažbě“ či, mimo válečnou souvislost stojící, tajemné „flan flan“ z „Atlantis“.

<sup>101</sup> Putna (2010: 1015) vnímá užitá citoslovce jako hesla doby, po válce pak jako ironickou reakci na „budovatelské hejrupáctví“: „Zhnusení a úmysl zachytit proces abdikace rozumu před komunistickým – ale i vůbec moderně-civilizačním – žvastem vedou básníka k jakýmsi smutným říkánkám, popěvkům, nesmyslným zvukům kladeným do rytmu básně.“

opakování či gradace,<sup>102</sup> jenž podporuje iritující účinek skladby a zdůrazňuje její jednotlivé motivy. Prodlévání u určitých motivů a kolokací vyvolává opět pocit všudypřítomného ohrožení a beznaděje, typického pro válečná léta.

Uvážíme-li toto všechno, pak musí být zřejmé, nakolik se Vokolkovy skladby odlišují od Nezvalových či Seifertových válečných dokumentů, psaných v podstatě v duchu žánrových obrázků.<sup>103</sup> Skladba „Národ na dlažbě“ se přitom také vztahuje tematicky k okupaci a vychází, tak jako sbírky ostatních autorů, záhy po skončení války, kdy znovunabytý mír pozvolna proměňuje přísný pohled na válečná léta a dává prostor pro glorifikaci a proklamativní vítězný patos, nicméně už její název předznamenává vážný, skeptický tón, u něhož Vokolek nadále zůstane, zatímco ostatní budou ještě po nějakou dobu poněkud mechanicky opěvovat mír, neschopni novou společenskou situaci nahlédnout jinak než jako jednoznačný protipól války.<sup>104</sup>

### 3.2.1 „Pout“ jako *theatrum mundi*

Navzdory silnému psychologickému účinku konce války zůstal Vokolek ke světu kolem sebe kritický, což nejlépe ukazuje jeho „Pout“ (1949) z *Vyprodaného času*, jež se bohužel ke čtenářům dostala až v přepracovaném druhém vydání v 2. polovině 60. let.<sup>105</sup> Poválečná situace je v ní zpodobena jako obrovské panoptikum přeplněné frázemi dne a přepjatými, křečovitě radostnými gesty, pod nimiž se skrývá neuvědomělá či nepřiznaná prázdnota a zoufalství.

Toto *theatrum mundi* se ohlašuje už v „Národu na dlažbě“, třebaže ten byl psán ještě během války, kdy autor nemohl vědět, kam bude poválečný vývoj směřovat. Mohl to však tušit,<sup>106</sup> neboť, jak víme, jeho výklad světa byl od počátku koncipován z širší, naddějinné perspektivy Božského řádu, do něhož se válka vřazovala jako jedna z mnoha jiných událostí svědčících o krizi lidstva. Aniž bychom chtěli válečnou zkušenost v rámci Vokolkova díla jakkoli bagatelizovat, nebyl pro něj fakt, zda se moderní člověk

---

<sup>102</sup> Srov. obměňující se refrén „Bídy“, jehož prostřednictvím se zvyšuje naléhavost básnické výpovědi, podtržená čím dál tím bolestnějšími otázkami, na které není možné odpovědět.

<sup>103</sup> Srov. např. Seifertovu *Přilbu hlíny* (1945) či Nezvalův *Historický obraz* (1945).

<sup>104</sup> Zcela v duchu schematizující úvahy, že pokud válka znamenala veskrze negativní zkušenost, musí přece její konec a nastolení míru znamenat příchod doby veskrze pozitivní.

<sup>105</sup> Přepracovaná „Pout“, spolu se skladbou „Atlantis“, vyšla jako součást sbírky *Mezi rybou a ptákem* (Vokolek 1967).

<sup>106</sup> Příznačné je v tomto smyslu básníkovy přiznání, že sám sebe vnímal jako Kasandru v české poezie. Viz poznámku č. 164

ocitá ve válce či nikoliv, až tak zásadní a šokující, jelikož zde byla důležitější věc, proti které se i sebestrašnější válka jevila jako dílčí záležitost – osud lidstva.

Díky tomuto širšímu pohledu mohl Vokolek přijít s plastičtějším a snad i autentičtějším obrazem válečné zkušenosti, navzdory tomu, že jeho jazyk postrádá bohatost a výrazovou podmanivost ostatních básníků píšících o válce. Někteří z nich, jako třeba výše jmenovaní Nezval a Seifert, sugestivně zpodobňovali detaily válečné atmosféry, ale z jejich všedních, děsivých i hrdinských momentů činili do značné míry též estetickou záležitost, i když jim, tak jako ostatním, šlo primárně o tlumočení patosu, jimž chtěli podepřít morální či ideologický rozměr svých veršů. Sklonem k estetizaci si realitu války v její komplexnosti poněkud zakrývali, protože se ji takto nepokoušeli přiměřeně postihnout či popsat, nýbrž pomáhali ji, částečně i nevědomky, spoluvytvářet v určité její dobově podmíněné verzi.

Vokolek naproti tomu od počátku cítil, že je třeba jít hlouběji do důsledků, neboť přítomnost války prozrazovala cosi zásadního o samotném stavu moderního člověka: Válka se lidstvu neděje, ono samo ji vytváří a vede. Byl více analytikem, než-li lyrikem poválečné lidské situace, v čemž ostatně spočívá jádro rozdílu mezi ním a jinými autory. Dodejme, že některým z nich se podařilo prolomit úskalí schematické a estetizující poetiky, a vytvořit tak hodnotné sbírky s válečnou tematikou opírající se o autentický patos a uměleckou hloubku. Nabízí se například srovnání Holanových originálních a přesvědčivých *Rudoarmějců* (1947) s jeho naopak poněkud černobílým *Díkem Sovětského svazu* (1945) nebo, analogicky, srovnání Hrubínova *Nesmírného krásného života* (1947), jehož si vysoko cenili básníci i kritici, s jeho schematickým *Chlebem s ocelí* (1945 či *Jobovou nocí* (1945). Je však především při takovém srovnání mít na vědomí, nakolik bylo obtížné vyhnout se v poválečném nadšení určité povrchnosti či černobílému vidění, jak o tom později napsal právě Hrubín:

Jsem často v pokušení zavzpomínat si bez patosu na ony dny před dvaceti lety, ale není to v našich silách. Byly to slavné dny, patos byl v jejich samém základu, nelze ho z nich vytrhnout. [...] Nebylo básníka, který by se patosu ubránil. Ale zrovna tak nebylo básníka, který by nezpíval z nejnitřnější potřeby, z nejpřímnějšího záměru, jak se mu v tu chvíli zazpívat chtělo. [...] Slova jako *krev, barikáda, máj, vlast* nebyla jen slova, za nimi byla hmatatelná skutečnost, za nimi kypěla velká zkušenost, a skládá-li se z těchto slov mnoho tehdejších veršů, skládá se z nich právem. [...] Jak už jsem řekl, patos byl nikoli vnějším gestem, ale jedním z vnitřních dynamických prvků všeho.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Cit. podle Pohorský 1977: 28–30. Text pochází z Hrubínovy vzpomínky „Patos veršů máje“.

Vraťme se zpátky k „Pouti“. Ve skladbě nalezneme celou řadu ironických, ba přímo blasfemických veršů, kterými se Vokolek ostře vymezuje vůči dobovému nadšení z poválečné skutečnosti, jež ze života činí nezadržitelný spektakl, nepozorovaně ustavující absurditu za svůj hybný princip. Jako by válečná mechanizace a přemrštěná racionalizace, stávající se již spíše iracionalizací, platily i v dobách míru za hlavní směrování lidského konání ve světě:

Dobry klaun Mr. Braun  
také se na celé kolo řehce.  
Kolega šašek-Vašek spolkl ohryzek,  
který mu v hrtanu uváz a sklouznouti nechce  
a je to k breku cucat svůj vztek,  
polykat sliny, nastavovat záda,  
však Mr. Braun jako nikdo jiný  
je si vědom svého dobrodiní  
a bum bác  
ze všech sil buší do kamaráda.  
Holka v publiku nastavuje ták.  
Nakonec několik drobných mincí  
vyrazí z nás a z Vaška – vztek.  
Vašek se kopancem děkuje dobrodinci  
za jeho lék.

...

Vám dobře známý chirurg profesor Du Bijé měl tu odvahu,  
že odumírající hlavu oddělil jinak zdravému děvčeti,  
aby zachránil jinak zdravé tělo  
a aby nevykrvácelo  
veškeré cévy zlatými svorkami spojil  
a stříbrnými spony  
takže otevřený jícen během jednoho roku se úplně zahojil  
co se zdálo nesmyslem či hříčkou fantazie  
za touhle plentou bez hlavy dál žije  
a jako všechno živé jísti chce  
dáváme jí vitamíny haše injekce  
takže se těší naprostému zdraví  
po smrti přijde do patologického ústavu do Varšavy  
zde račte vidět... (Tamtéž: 294 a 301–302)

Za senzačním líčením se skrývá zcela vážný druhý plán skladby, stačí pouze neztratit hlavu (rozum) jako ono děvče, číst verše doslova a všimnout si některých jemně naznačených válečných souvislostí (jména klaunů, chirurg, injekce, Varšava). V dalších částech „Pout“ postupně vážní, přičemž do jednotlivých čísel alegorického reje vstupují odkazy k tragickým momentům z dějin lidstva, včetně těch čerstvých, válečných. Vysoké a nízké, vážné a hravé je tak položeno vedle sebe:

Ah, maňáskové divadlo v dvacátém století  
tesklivě potřetí zvoní už na děti,  
na Barunku, na Vilímka a na Adélku –  
kdepak ty jsou, prázdno je po nich v divadélku.

Cililink, cililink, stol let už vynáší  
za smíchu sirotků smrt v rudém rubáši,  
do úzké rakvičky sto let ji pochovává,  
ona však zdvíhá kebulku a z mrtvých vstává. (Tamtéž: 295)

Obdobně jsou neškodné fráze a obraty kontaminovány válečným názvoslovím, takže verše pak těžknou v hoře ironické upomínky na nedávné hrůzy: „Gramofon proti gramofonu, / bouda proti boudě / s totálním nasazením žen a dětí / pracuje na vyhlazení protějšího programu“ (Tamtéž: 294). Tón celé básně balancující na hranici komiky a tragiky tuto nivelizaci hodnot dokonale podporuje, je proto jen na čtenáři, aby pochopil, na co chtějí verše poukázat. Úhrnem lze říci, že je to ironický tón, co dále odlišuje Vokolka od takřka všech ostatních básníků daného období. Výjimku tvoří snad jen František Halas, zejména jeho sbírka *A co?*, vydaná až roku 1957, a nedokončené projekty *Hlad* a *Potopa* (srov. Halas 1983).

### 3.2.2 „Národ na dlažbě“ a „Bída“

Jsou-li ukázky z „Pouti“ uměleckým zobrazením reality poválečného Československa, pak se příliš neliší od zobrazení reality válečného protektorátu ve skladbě „Národ na dlažbě“. Poté, co Vokolek opustil nadčasový horizont svých předválečných veršů a byl přiveden válkou k dějinné skutečnosti, na jejíž umělecké postižení se zaměřil, uvědomil si budoucí nesnáze mladé generace, které jí z pohledů meziválečné demokratické politiky připravila generace otců, důvěřující západním spojencům, z pohledu křesťanských intelektuálů pak lidstvo jako takové, nerespektující své meze. Z jeho hlediska se morální provinění i materiální zadlužení otců přenáší na syny, kteří přebírajíce v čase ne-vlastní vinu, nechtějí se k ní pochopitelně znát. Dávají raději přednost nepřirozené poválečné bezstarostnosti „Poutě“. Obraz její závratné rychlosti se ovšem zrodil již během války v „Národu na dlažbě“:

A všechno v tempu jízdy slepé  
jak v padoucnici sebou klepe  
a ubíjí se navzájem –  
těžko už najít princip viny,  
kde začal záchvat třaslaviny,

když pod nohama pádí zem.

...

Až za hrob zadlužení žijem,  
na čistou tvář svých dětí pijem,  
hej, nalívej, je tvá, je tvá!  
Pro větší žízeň vydědence  
připoutaného k lehké sklence  
šenkýřka víno nalívá.

Do tváře dětí dluhy píše,  
zazvoní prázdným smíchem číše,  
žízeň se v žízeň obrací –  
naděje perlí v beznaději,  
dopité číše dopíjejí  
píjáci halucinací. (Tamtéž: 144 a 150)

Ve skladbě „Bída“, jako v pozdější „Pouti“, se přechod od nadčasové perspektivy k dějinné skutečnosti projevil v proměně Vokolkova dosavadního náboženského symbolismu v alegorii společnosti. Tyto posuny v tvůrčím postupu jsou analogické a dohromady tvoří jádro básnickovy poetiky poválečných let. Pro dřívější tvorbu klíčové biblické motivy ještě stále představují důležitý prvek jeho veršů, motivace jejich užití však jako by se omezila na vytyčení určitých mement, na nichž se při srovnání vyjevuje a následně láme současná podoba světa.

Ústřední motiv a zároveň i téma skladby „Bída“ představuje na jedné straně skutečnou materiální bídu postihující obyvatelstvo sužované válkou – v této rovině je tedy báseň autentickým svědectvím o sociální situaci –, avšak na straně druhé je bída, apostrofovaná básníkem, vykreslena jako personifikovaný netvor požírající lidstvo, jako moloch ztotožněný s prostorem periferie a chudinských čtvrtí. Na této podvojnosti je pak založena celá řada přirovnání a metafor, např. výraz „párátka policajtů“ značí jednak nástroj k čištění zubů bídy-osoby, jednak instanci k zjednávání pořádku, provádění šťár apod. Bída se tak stává alegorickým obrazem doby, emblematickým znakem válečné zkušenosti.

Surový, naturalistický popis procesu konzumace, rozkladu a průvodních jevů umírání z nouze vyvolává místy až vpravdě nechutný obraz, dávající čtenáři tušit pravý význam sousloví „třít bídu“. Beznaděj je dokonána ve chvíli, kdy autor v závěru skladby, poté co se v samomluvu připomínajícím monologu zamyslel nad historickými pokusy o překonání bídy, představuje bídu jako svého druhu *perpetuum mobile*. Živí se hladem a sama hlad plodí:



Nemyslíš, že už ti praská  
na vráskách emailová maska,  
a poděsí se hodnostář,  
jenž s tebou žije prostopášně,  
až uvidí po noci vášně  
tvou starou tvář  
a v ní skvrny po tvé růži,  
tratoliště, vsáklé v kůži,  
Šarlatové líčidlo červců,  
pěstovaných na farmách,  
v kasárnách,  
v každém státě filiálka,  
velkovýrobci Mor a Válka.

Nemáš strach,  
že bude konec milování,  
růžového malování...  
co říkáš? že bude krach,  
nezaměstnanost, krize, ztráty,  
že položí se všechny státy,  
když odbytíště nenajdou  
pro zruinovanou kůži tvou,  
a co bude – he, zas bída! (Tamtéž: 166–167)

V úryvku narážíme též na jiný důležitý motiv skladby, kterým je sepětí bídy s penězi, resp. s bohatstvím jako jejím korelátem. Vzájemně se podmiňující existence bídy a majetku zakládá pole pro „levicově“ orientovanou sociální kritiku,<sup>108</sup> jež ovšem nemá nic společného s dobově aktuálním komunismem, nýbrž souvisí s evangelickým soucitem s bližními svými. Kritika společenských poměrů je nakonec převedena na kritiku člověka samotnému, který je odhalen jako strůjce vši bídy. Skladba tak vyznívá dosti bezúspěšně. V samotném závěru nasloucháme lyrickému subjektu, který se uchyluje k rezignujícímu doznání o vlastním neklidu a nepatřičnosti, ne-li přímo nevhodnosti pro tento svět, načež se vydává bídě všanc:

Kosti, co k sobě nepatřily,  
skloubily ve mně básníka,  
a věř mi, že se nesbratřily,  
stále to ve mně nařiká,  
jak v starém nábytku to praská,  
a nedá mi to v noci spát,  
když ležím v posteli jak v hrobě,  
a všechno to mám smířit v sobě,  
co touží po svém napořád.

...

---

<sup>108</sup> Srov. Putnův (2010: 1015) výklad: „Poema *Bída* v poválečné sbírce *Národ na dlažbě* (1945) a další básně ve sbírce *Cesta k poledni* (1946) je klidně možno nazvat ‚levicovými‘, a přece nemají nic společného s novodobými politickými trendy. Chudoba je v nich totiž skutečností jak hmotnou, tak náboženskou. Je připomenutím, že svět jako celek leží v hříchu a vině.“

A brzo mě již do márnice  
na vozejčku odvléče  
a překloubí mě v nové hlady,  
votravy, šmejdy, mrchy, smrady,  
jimž se též říká člověče. (Tamtéž: 168–169)

### 3.3 „Atlantis“ – Cyklické opakování dějin

Čtvrtá, nejvýznamnější Vokolkova skladba, „Atlantis“ (1947), bývá řazena po bok, a neprávem i do stínu, Zahradníčkových poválečných skladeb *La Saletta* a *Znamení moci*. Je tematicky širší než předchozí básnickovy skladby, především proto, že postihuje v relativně ucelené podobě Vokolkův pohled na osud lidstva a jeho dějiny, a také tvarově sevřenější, neboť se k ní básník po řadu let vracíval a její konečnou podobu postupně dopracovával.<sup>109</sup>

Antický mýtus o potopení Atlantidy<sup>110</sup> se u Vokolka objevuje již dříve ve stejnojmenné básni ze sbírky *Tichý a temný*. Tato krátká báseň o čtyřech šestiveršových strofách ovšem přebírá z mýtu pouze motiv náhlého potopení, resp. utonutí milenky, která básníka oslovuje a nabádá, aby ji stále hledal. Jedná se tedy spíše o báseň milostnou, což je u Vokolka dosti vzácný jev. A přesto lze už v této básni zachytit zárodek budoucího konceptu pozdější „Atlantis“, totiž cyklické opakování dějin, zánik a zrod civilizací.

Utopená milenka, možná také sama personifikovaná Atlantida, je zde přirovnávána k Neznámé ze Seiny,<sup>111</sup> tedy pro jeden denotát existuje v básni hned

---

<sup>109</sup> Skladba byla napsána v roce 1947, tato její první verze byla ovšem ztracena. Druhou verzi vydal Vokolek vlastním nákladem o 120 výtiscích v roce 1972. Širokému čtenářskému publiku se skladba dostala do rukou poprvé ve své třetí verzi jako součást sbírky *Mezi rybou a ptákem* (Vokolek 1967). Čtvrtá verze, která byla převzata do SVV (Vokolek 1998: 5–13), pochází z roku 1981. Viz ediční poznámka Tamtéž: 243.

<sup>110</sup> V Platónově výkladu (srov. jeho dialogy *Kritias* a *Timaios*) byla Atlantida bájným ostrovem, námořní mocností rozdělenou do deseti království mezi syny boha Poseidóna, jemuž byl ostrov přisouzen při dělení země. Vyznačovala se pokročilou uměleckou a řemeslnou kulturou a přepychovou architekturou, avšak její duchovní vzdělanost nebyla podle Platóna příliš vysoká. Ostrov byl pro svou pýchu, dobytčnost a mravní zkaženost postižen zemětřesením a propadl se během 24 hodin do moře (Svoboda 1973: 88–89).

<sup>111</sup> Tzv. Neznámá ze Seiny byla mladá dívka vylovená údajně na konci 80. let 19. století ze Seiny. Její identita nebyla nikdy zjištěna. Traduje se, že přivolaný patolog byl natolik dojat její krásou, že nechal sejmut její posmrtnou masku. Masku, resp. podoba a osud této ženy, se pak stala námětem celé řady uměleckých děl, mimo jiné též stejnojmenné Nezvalovy básně z *Básní noci* (1930).

Zdá se, že Vokolka osudy neidentifikovaných osob v dějinách lidstva, které zavdaly příčinu k mnohým výkladům, přitahovaly. Případ Neznámé ze Seiny připomíná jiný, známější a tajuplnější případ Kašpara Hausera (1812–1833), neznámého německého sirotka, o němž se spekulovalo, že byl vychován jako tzv.

několik časově i prostorově od sebe vzdálených pojmenování. Nejprve se zdá, že jde o Atlantidu, poté o neznámou milenku, nakonec o Neznámou ze Seiny, která je nadto, v souladu s tradicí, přirovnávána k Mona Lise.<sup>112</sup> Vedle toho má být identita této ženy nalezena též v hudbě období romantismu: „Zaposlouchej se v Chopina, / v němž bloudí moje ozvěna“ (Vokolek 1999: 86). To znamená, že v rozmezí více než deseti tisíce let, v průběhu historie lidstva, se stále opakuje určitý motiv touhy, utonutí, marného zápasu, stesku po kráse a hledání „ženy“ (symbolu, který vybízí k nejednomu výkladu). Všechny tyto motivy se v básni vyskytují usouvztažněny časovým horizontem dějin a stále se opakující typicky lidskou situací, oním hledáním, nacházením a ztrátou.

Nejinak je tomu v pozdější skladbě „Atlantis“. V její první části je samotný princip opakování vzniku a zániku tematizován nejprve prostřednictvím koloběhu narození a smrti člověka a záhy nato prostřednictvím dějin lidstva. Činitelem tohoto cyklického opakování je namísto apokalyptického ohně z dřívějších sbírek živel vody:<sup>113</sup> „Vlna ji [duši] zase navrátí kolíbavým pohybem / do mateřského klína a dítě v ústech oceán / začíná stejným žvatláním *tlan tlan*“ (Vokolek 1998: 7). Už v úvodních verších, které jsou na rozdíl od veršů předchozích skladeb stylizovány jako básnické sebeoslovení,<sup>114</sup> se dramaticky ohlašuje příchod nového cyklu, symbolizovaný (opět) citoslovcem *tlan tlan*. Toto citoslovce, evokující kapaní a šplouchání vody či přelévání mořských vln, je zjevně odvozeno od slabiky jména Atlantis, která představuje zástupný znak pro sérii katastrof v dějinách lidstva. Zároveň bychom citoslovce mohli vnímat jako enigmatické slovo odkazující k samotnému smyslu, jenž vězí za světem. V tomto ohledu by se pak slovo přibližovalo neznámé ženě, již hledá lyrický subjekt v dřívější básni „Atlantis“.

V dalších částech skladby básník přibližuje cyklický chod světa na příkladech několika katastrof, mezi nimiž existuje zřejmá, avšak neproniknutelná souvislost: „Vlna

---

vlčí dítě. Jiná verze naopak o něm mluví jako o intrikánovi a notorickém lháři, který se přiživoval na svých dobrodincích. Vokolek se osudem Kašpara Hausera inspiroval k napsání stejnojmenného souboru básní ze sbírky *Hic Iacet* (1948–1950). Název sbírky představuje úvodní slova nápisu na Hauserově hrobě (Zde leží...).

<sup>112</sup> Albert Camus prý záhadný úsměv Neznámé ze Seiny přirovnal k úsměvu Mona Lisy. Vokolek patrně tuto okolnost znal, neboť ve své básni obě ženy na základě jejich úsměvů srovnává. Tento detail dokonale zapadá do obrazu neznámé milenky, k níž je lyrický subjekt osudově připoután a jejímž tajuplným, vyzývavým úsměvem je neustále podněcován, aby ji následoval a hledal.

<sup>113</sup> Voda asociuje samozřejmě biblickou potopu, která je vedle Atlantidy dalším příkladem zániku dosavadní populace a jejího nahrazení populací novou. Nadto v sobě Noemův příběh nese princip viny a trestu, který se z pohledu Vokolka opakuje také u moderního člověka.

<sup>114</sup> Autor v „Atlantis“ upustil od kolektivního, časově a prostorově vymezitelného „my“ válečných a poválečných let a vrátil se k individuálnímu „já“, jehož myšlenky jsou ovšem v sebeoslovení tematizovány jako univerzální, dotýkající se každého čtenáře, na něhož se ono „ty“ sebeoslovení obrací. Hledisko básně je tedy objektivní, resp. intersubjektivní.

jedna a táž, / která nás kolébala v roce čtrnáctém / houpala na svém hřbetě archu Noemovu“ (Tamtéž: 8). Lidstvo je ve své neschopnosti dovědět se smysl tohoto opakování odsouzeno k neustálým variacím téhož, přičemž veškeré usilování o překonání našeho osudu ztroskotává, ba co víc zavádí nás k stále nesmyslnějším a tragičtějším podobám našich dějin: „a nakonec jsme zabloudili v bezvýchodné Říši“ (Tamtéž: 9). Točíme se tedy v bludném kruhu, slepě následujeme samovolný spád dějin a celá naše velkolepá idea pokroku se stává pouhou iluzí:

A vlny svinovaly předminulý svět  
rozvinující předbudoucí v moři stejných béd  
jedna a táž na rub a líc obrácená mapa  
nikdy se v klidu nerozprostře na hladině  
za vzdouvajících přílivů za couvajících odlivů  
v kterých se motáme z pokolení do pokolení  
v minulém utonulí v budoucím přednarození

...

Jako jeskyní člověk třel dřevo o dřevo  
na stejném stupni duše třeme dlaň o dlaň  
stačí však jen o trochu víc přitlačit  
a zmrzli bychom v plameni (Tamtéž: 8 a 9)

Současný nepřehledný svět, resp. informacemi zahlcené, nicméně smysluplné komunikace neschopné lidstvo, směřuje podle Vokolkova smělého konceptu cyklických dějin ke svému dalšímu zániku. Moderní epocha lidstva je dokonce nadmíru náchylná ke katastrofě, která přesáhne všechny předchozí. Florianovská apokalyptičnost dostává tedy opět prostor k uplatnění.

Přesto se Vokolkovi daří vypjaté náboženské vize apokalypsy potlačit ve prospěch věcnějšího a přesvědčivějšího, nicméně o nic méně naléhavého vyličení základního pohybu moderního člověka, jimž je jakési nervózní těkání z místa na místo, jakýsi neklid, který všechny sužuje a který současný svět přetváří do podoby obrovského kлокotajícího hemžení panikou zasažených jedinců. Pocit nepřekonatelné složitosti moderního světa, v němž je obtížné se vůbec vyznat, natožpak jej změnit, potrhuje také struktura skladby a způsob, jakým je v ní modelován čas a pohyb. Její verše jsou jakoby proloženy sítí časových, prostorových a kauzálních vztahů, jejichž všudypřítomnost a převaha vyvolává dojem neustálého pohybu odněkud někam či trvalé proměny všeho v něco jiného, nestejného. Vokolkova skladba tímto nepopírá, že je výtvozem člověka a tedy sama postižena oním úporným, ale zároveň i jaksi vznešeným úsilím vyložit nějak smysl tohoto světa.

Cesta ven z bludného kruhu, o níž nemá moderní člověk tušení, vede přes návrat k „prastarému domovu“, k určení člověka jako Božího stvoření. Tento návrat je třeba provést radikálně a bez prodlení, neboť „Člověk vyskočí z hořícího letadla a zahyne / neotevře-li v něm anděl v poslední chvíli křídla“ (Tamtéž: 11). Zároveň má ale člověk proměnlivost světa přijmout za svou a pochopit, že z lidského pohledu lze svět nejlépe a jedině modelovat pomocí dualismů a korelátů:

Chceš-li mi lépe porozumět nakresli kruh  
shora jej rozpul křivolakou čárou  
kterou dítě zpodobuje měsíc v první fázi  
a čára rozdělí ti kruh na profil  
který znáš – jenom mu oko přiděláš  
a protilehlý profil proláklý  
který je v zatmění tvé mysli  
Napůl slepý napůl vidoucí  
myslíš jen tou světlou polovinou  
aniž se někdy dozvíš: couvá nebo dorůstá?

V tom kruhu života-smrti jsou dva  
do sebe proti sobě zahleděné profily  
nikdy celá tvář který by je objala  
Jeden vyčnívá druhý se propadá (Tamtéž: 12)

Mezi jednotlivými výklady světa, které se ve skladbě vyskytují, neuchází Vokolkovu skepticismu – či lépe částečnému agnosticizmu – ani umění, které je pro něj problematické v tom smyslu, že se jeho prostřednictvím člověk vyvazuje z bludného kruhu nikoliv do vezdejšího světa, nýbrž do světa fantazie. Umění<sup>115</sup> tedy svádí člověka z cesty za pochopením krize moderního člověka: „Umění není než závratné opojení / obráceným letem do převráceného nebe / než v uších zahvízdá pronikavý signál / zděšené duše v které se anděl neotevřel“ (Tamtéž: 11).

Na konci skladby zaznívá ústřední otázka lidských dějin. Mají tyto dějiny smysl, anebo je vše jen „pouhá hra věčně se převracejících vln“?<sup>116</sup> Je vůbec možné, aby přišel čas, kdy by byla cykličnost prolomena? Odpověď z konce 40. let 20. století, jež platí i pro pozdější desetiletí, zní dosti beznadějně: „Ale ti kteří na nejvyšším stěžni bdí / budí je výkřikem Zem! Na obzoru zem! / A stále táž ozvěna se vrací: Jsem jen tvým snem“ (Tamtéž: 13).

---

<sup>115</sup> Zdá se, že má zde autor na mysli *určité* pojetí umění, nikoliv umění jako takové. Zřejmě se vymezuje vůči takovému druhu umění, který se odvrací od světa a ve své autonomii stěradá vlastní světy. Takový druh umění byl v rozporu s jeho zaujetím pro svět a problémy lidstva. Srov. 4. kapitolu, zejména poznámku č. 143.

<sup>116</sup> Transpozice této otázky do roviny smysluplného poznání čili Existuje nějaké pravé, nezpochybnitelné poznání? je součástí Vokolkova oidipovského schématu. Viz 5. kapitola.

Vokolkova poválečná tvorba 40. let, jak jsme ji zde načrtli na základě několika básnických skladeb, představuje další posun v jeho díle. Nadčasový horizont dřívějších veršů byl nahrazen dějinným horizontem válečných a poválečných událostí, které přitáhly Vokolkovu pozornost, neboť básník v nich našel látku pro své dlouho se ustavující a nadále rozvíjející životní téma, osud člověka. Dějinný horizont připravil cestu následujícímu období Vokolkova díla, v němž autor dospěl, zejména pod vlivem zákazu publikační činnosti, k novým tématům. Už v „Atlantis“, skladbě, která neměla v době svého vzniku možnost vyjít, vrací se Vokolek od kolektivního „my“ sociálně-kritických, bezprostředně poválečných veršů k individuálnímu osudu, k „já“, které bude v jeho díle nově symbolizovat disparátní skupinu jedinců stojících tentokrát proti většinovému „my“ vládnoucí ideologie. Toto já, ocitnuvší se v povýtce existenciální situaci 50. let, snaží se podržet si během nepříznivé doby jiný důležitý výtěžek poválečné tvorby, autorovo kritické svědomí, zakládající jeho, řečeno slovy Jana Vladislava (1989:163), „poezii étosu a patosu“.

#### 4 „Ke komu mluvím dnes...“ (50. léta) – Řeč a komunikace

Po roce 1949, kdy přichází o možnost publikovat, rozpracovává Vokolek, pod dojmem nových společenských událostí a překotné atmosféry 50. let, jejíž podobu antcipoval již ve své „Poutí“, nadále svá životní témata osudu a určení člověka v dějinách, hledání jeho pravé míry a možnosti nalezení smyslu jeho existence. Reflexi okupace a dopadu válečné zkušenosti na český národ, jíž se věnoval v poválečných sbírkách, střídá nyní osobnější rovina hlubokých obav nad směřováním lidstva v období studené války a charakterem naší tehdejší společnosti, kterou z pohledu básníka postihují vyprázdňenost dění, ztráta individuálního prožívání světa, nástup fráze, jež neúspěšně potlačuje bezradnost člověka v jeho paradoxním osamocení uvnitř masy, a chvatná, i když nepřiznaná potřeba nalezení „čehosi“, co by modernímu člověku dalo spočinout a zbavilo jej oné všudypřítomné lidské polovičatosti, jež se nyní stává Vokolkovou oblíbenou metaforou pro zachycení nemožnosti člověka postavit svůj život, ale i celý svět, na výlučně lidském základě. Vokolek tak opouští, ne zcela o své vůli, ono nakrátko získané postavení osobitého<sup>117</sup> autora „deklarativní a demonstrativní“<sup>118</sup> poezie poválečných let a směřuje k meditaci a filozofujícímu tázání.

---

<sup>117</sup> Vokolkova osobitost či jedinečnost v rámci poválečné básnické tvorby v české literatuře spočívá především v zachycení válečné i bezprostředně poválečné situace v jejím groteskním, panoptikálním či přímo absurdním rozměru a v tematizaci generační viny otců vůči synům, jakož i metafyzické viny člověka vůči světu.

<sup>118</sup> Těmito dvěma příležitostmi charakterizuje Jan Grossman (1991: 53–62) ve studii „Nová česká lyrika“ (1948) období bezprostředně poválečné reflexe války a okupace v české poezii.

#### 4.1 Povaha Vokolkovi tvorby v 50. letech

Nápadný morální rozměr Vokolkových veršů, jež sdílí s ostatními básníky, kteří po roce 1945 účtovali s národním nepřítelem a hlavním viníkem světové katastrofy, a jenž na první pohled zastírá jeho jinak odlišnou hodnotovou orientaci, patrně způsobil, že se Vokolek v těch několika poválečných letech poprvé a naposledy zařadil svým dílem po bok našich předních básníků. Přitom však k všeobecně sdílenému tématu reflexe okupace a k předpokladu nezbytně etického východiska lidského jednání došel, jak bylo řečeno v předchozí kapitole, odjinud. Jinými slovy nestalo se tak výhradně pod vlivem války, jež představovala novou a neočekávanou skutečnost, jakož i důsledek krachu modernistických utopií, nýbrž to jaksi přirozeně vyplynulo z linie Vokolkova dosavadního díla orientovaného na úděl člověka, ať už tento válčí či nikoliv. Zatímco jiní spatřovali v nastolení míru a v uplatnění obecně socialistických idejí<sup>119</sup> pro nové uspořádání společnosti prakticky konečné řešení dosavadních problémů lidstva, Vokolek zůstal snad až umanutě kritický a podezřívavý vůči novému poválečnému řádu naší společnosti, jenž měl být koneckonců založen na tomtéž lidském rozumu, který v dějinách již tolikrát a se stále nedozírnějšími následky selhával. Podle toho také po roce 1949 pokračuje ve svých „básnických analýzách“ moderního světa vedených pod úhlem pohledu osamocenému individua, ocitajícího se stranou společnosti v důsledku neschopnosti přijmout stávající pořádek neproblematicky za svůj či nalézt v rámci daného období dějin alespoň nějaký člověkem určený smysl, který by usmířil rozporuplnost poválečné doby a utěšil všetečného lidského ducha, ztýraného neustálou sebereflexí a projektováním smyslu do jinak v úplnosti neproniknutelné a nepodmanitelné skutečnosti.

V dané situaci si Vokolek podržel neoblomné kritické svědomí, i navzdory vlastnímu neklidu a skepsi, které se odrážejí v jeho úzkostí napjatých verších, obkružujících takřka do omrzení několik stále se opakujících témat, jejichž rozvedením do zástupné, umělecké výpovědi se autor snaží proniknout skutečnost kolem sebe, a snad také zabydlet, osmyslnit samotu odmlčeného básníka. Verše z 50. let, shrnuté do

---

<sup>119</sup> Pod obecně socialistickými idejemi rozumíme různé, více či méně socialisticky (někdy přímo komunisticky) orientované názorové pozice v poválečných diskuzích o kulturně-politickém směřování naší společnosti. Určitou formu socialistických idejí, v závislosti na příklonu k Západu, anebo k Východu, zastávali tehdy později tak rozdílné osobnosti jako Václav Černý, Jindřich Chaloupecký, František Halas, Zdeněk Nejedlý či Gustav Bareš (srov. *Rok 1947*: 1998).



sbírek *Ve znamení ryb*, *Exodus*, *Ke komu mluvím dnes* a *Monology do telefonu*,<sup>120</sup> obracejí se už podle svých názvů rovnou k jádru věci, k oněm opakujícím se tématům-problémům, jimiž se budeme podrobněji zabývat dále.

Vzpomenuté sbírky posouvají Vokolkovu tvorbu v jistém smyslu zpět do oblasti osobní, reflexivní lyriky, žánru, který je s to prostřednictvím básnickovy senzitivní osobnosti, jež představuje individualitu uprostřed davu, zaznamenat určité, rovněž dobově podmíněné, intersubjektivně sdílené pocity či nálady, které se oficiální kulturní diskurz snaží bagatelizovat či zcela potlačit. V tomto ohledu může být Vokolkova lyrika 50. let chápána jako dobové svědectví člověka, který se nedokázal vzdát nadosobního řádu ve světě a ze svého naddějinného hlediska viděl podle všeho hlouběji než jeho současníci důvěřující komunistické ideologii, třebaže mu tento hlubší pohled přinesl také hlubší beznaděj a méně útěchy pro život ve světě vezdejším.

#### 4.2 Proměna Vokolkova verše v 50. letech

Jestliže jsme prohlásili, že se Vokolek v 50. letech vrací zpět k reflexivní lyrice, což mimochodem není hodnotící soud vztahující se ke kvalitě jeho díla, nýbrž pouhý popis jeho (žánrové) proměny, pak v jiných ohledech se jeho tvorba z hlediska vývoje české poválečné poezie posunula vpřed, a tentokrát to již platí v kvalitativním smyslu.

Dobře patrné je to například na podobě Vokolkova (volného) verše. Ten se v takřka úplném oproštění od rýmu a pravidelného počtu přízvukových celků na verš zbavil omezení, která svazovala Vokolkovu asociativně rozvíjenou syntax a enumerativní či na variacích založený způsob výstavby básnického obrazu.<sup>121</sup> Jeho básně se tak stávají celistvějšími a působivějšími, účinněji se jim daří sugerovat dané poselství, jelikož jejich téma se vědomě, významově aktivně, odráží ve struktuře jejich kompozice. Například nemožnosti (neúplnosti) mezilidské komunikace ve sbírce *Monology do telefonu* odpovídají verše stylizované do podoby fragmentární, přerývané

---

<sup>120</sup> *Ve znamení ryb* (název 1. oddílu stejnojmenné sbírky dokončeného v roce 1947 souběžně se skladbou *Atlantis*, poprvé vyšlo v 5. sv. SVV; Vokolek 1998a: 15–39; celá sbírka i s 2. oddílem *Hádání z vody* byla dokončena až roku 1973), *Exodus* (verše z let 1948–1960; Tamtéž: 149–177), *Ke komu mluvím dnes* (verše z let 1949–1957; Tamtéž: 179–199; později roku 1978 připojen další oddíl pod názvem *Jak dlouho*) a *Monology do telefonu* (napsáno v roce 1957, poprvé rovněž až v 5. sv. SVV; Tamtéž: 202–234).

<sup>121</sup> Srov. dřívější podobu Vokolkova verše, například častý rýmovaný dvojslabičný (jambický) spád: „A v tom svitu jako v sádře otisk tváře zhas / a v tom tichu jako stříbro jasný hlas / čte a čte mši za mrtvé a shůry / amen amen krouží kolatury.“ (Vokolek 1999: 289)

monologické výpovědi, která je nadto prokládána telefonickými obraty a frázemi v jejich typicky eliptické, zkratkovité formě.<sup>122</sup> Celkový básnický výraz, řekli bychom, je tak více práv básníkově osobitému pohledu a zvoleným tématům.

Výtku, s níž se Ivan Slavík v recenzi na dřívější Vokolkovu sbírku *Cesta k poledni* (1946) obrací proti básníkově vyjadřování, jež „není rovnomocné jeho vidění“ (Slavík 1996: 237), lze vnímat právě jako poukaz na tento problém. Určitou diskrepanci mezi tématem a způsobem jeho zpodobnění chápe Slavík jako disharmonii a nepůvodnost, přičemž za jeho pojetím leží, pro formalisty či strukturalisty zcela naivní, předpoklad, že jednotlivá témata vždy také již zahrnují jím imanentní způsoby jejich rozpracování a ztvárnění, které by měl básník ve jménu takovéto imaginární korelace naplňovat. Slavíkova výtku nicméně naráží i na cosi důležitého, totiž na meze dobového vnímání jakékoli poetiky. V půli 40. let, obzvláště v katolických literárních kruzích, se pro většinu kritiků i autorů podle všeho zdá být nemyslitelné, aby závažná filosofická a náboženská témata na poli reflexivní lyriky byla ztvárněna za pomoci otrockého deklamačního rytmu či gramatického rýmu.<sup>123</sup> Takový tvůrčí postup mohl být vnímán buď jako řemeslná nedostatečnost, anebo jako záměrná aktualizace kódu pro účely satiry. Málokdo byl tehdy schopen připustit si, že to mohl být Vokolkův záměr a že i tuto diskrepanci jako nositelku určitých významů bylo třeba podrobit interpretaci. Na druhé straně lze však vcelku oprávněně souhlasit s názory o určité Vokolkově básnické nekompetentnosti, pokud jde o melodičnost, resp. tvarovou vybroušenost jeho veršů (srovnání s takovým Seifertem či Nezvačem mluví za vše).<sup>124</sup> Nakonec je to však otázka kritikova vkusu a daného stádia vývoje žánru či druhu v jejich dobové recepci, nikoliv technických nebo kombinačních možností struktury lyrické výpovědi jako takové.

S ohledem na podobu verše se z Vokolka v 50. letech stává v rámci katolických básníků přece jen poněkud neobvyklý případ. Možná, že tak jako celá řada evropských

---

<sup>122</sup> Srov. např. následující úryvky z *Monologů do telefonu*: „To se změní, to se spraví / to se udělá... Kdo / nepřichází v úvahu / leda bys měl tu odvalu / skočit do řeči bezpodmětné / a říci tomu: To jsem já / kdo to změní, kdo to udělá“ anebo „Ahoj co děláš mám pro tebe slíbený lístek / stál jsem na něj frontu ale stojí to za to / musíš ho vidět i když vlastně ho neuvidíš / ne nedělám si blázny v tom je ten vtíp“ (Vokolek 1998a: 216 a 206).

<sup>123</sup> Srov. např. dosti odlišnou podobu Zahradníčkova verše z téže doby: „Jen šílenec, jen milenec se těší výsadě té, / že všednost dlaní svou jim oči necloní, / že křivdu snímají z věcí, jež stárí hněte, / a dávné bolesti se v blátě pokloní. // Jen šílenec, jen milenec zná cenu neskonalou, / tak slavně přičtenou zde kdesi všem a všem, / jak já tu cestou dnes kraj s jalovcem a skálou / pod mlhou adventní těšit se zaslech jsem.“ Nebo také „Kdo mne tak mrzce přemlouvá, / zůstaň zde, zůstaň, kde vlast tvá, / jak v oceánu křtitelnice / nebyl bych nikdy vykoupán, / skrze sůl pravdy na jazyce / jek neznal bych, kdo je můj pán?“ (Zahradníček 1992: 17 a 77).

<sup>124</sup> Nejpersvědčivěji působí názory některých kritiků, na něž jsme již dříve poukázali (poznámka č. 28), že Vokolek dává od počátku své tvorby přednost halasovsky expresivnímu výrazu před, řečeno s Miroslavem Topinkou (2007: 23), „českým bel cantem“ většiny našich básníků.

básníků intuitivně cítil, že v druhé polovině 20. století již není možné setrvat u výrazových prostředků meziválečné poezie, že je třeba psát jinak (srov. například rozdíl mezi verši Paula Valéryho a Paula Célana). Podle Červenky se Vokolek v daném období pod vlivem sílcí reflexivnosti a analytičnosti své básnické výpovědi „vymaňuje z jambických návyků a sblíží své přízvukový rytmus s parametry běžné řeči“ (Červenka 2001: 188), přičemž definitivní průlom v prosazení přízvukově nestylizovaného volného verše představuje právě výše vzpomenutá sbírka *Monology do telefonu*. To znamená, že tak jako například Holan, někdejší básníci Skupiny 42, autoři okolo časopisu Květen či pozdější debutanti z 60. let Vokolek postupně prozaizuje svůj verš.

#### 4.4 Úloha básníka, smysl poezie a úskalí slova

Nové postavení zakázaného autora vyvolává u Vokolka potřebu opětovného tázání po smyslu samotného básnictví a úloze básníka, který není s to komunikovat se svými čtenáři. Vokolek se tak vrací k otázkám, které si položil již v eseji *První blahoslavenství*, přičemž jeho pohled se z pochopitelných důvodů proměňuje.

Jestliže si řada básníků i v 50. letech uchovala totožné lyrické schéma apelu a proklamace,<sup>125</sup> s nimž autoři po válce tlumočili a hájili zájmy národa, zatímco nyní jím vyjadřovali své i většinově národní budovatelské nadšení, a do značné míry tak manifestovali svou důvěru v poezii jako prostředku k přeměně skutečnosti, Vokolek se obdobného schématu, jehož užil ve svých poválečných skladbách z *Národu na dlažbě*, vzdal. Výjimku v rámci veršů psaných po roce 1948 tvoří pouze jeho politicky angažovaný, trojdílný cyklus *Hic Iacet*,<sup>126</sup> který v podstatě přebírá rétoriku jeho předchozích společensko-kritických skladeb (ironický tón, skandující rytmus a panoptikální obraznost) a který pouze zaměňuje téma války za téma únorového

---

<sup>125</sup> Na tuto plynulou návaznost odlišných, tj. předúnorových a poúnorových, témat ztvárněných u řady autorů s pomocí téhož lyrického schématu upozorňuje v závěru své studie Báseň a kampaň Wiendl. Dodává také, že vedle totožného lyrického schématu sehrála svou roli rovněž připravenost, resp. otupělost dobového čtenáře přesyceného „deklarativním patosem a zjednodušující účelovostí“ (2007: 280), o něž se básně opíraly.

<sup>126</sup> Cyklus *Hic Iacet* (1948–1950; Vokolek 1998a: 41–83) obsahuje tři části: „Únor“ (čtyřdílná skladba věnovaná Pražskému Arcibiskupu Josefu Beranovi), „Rekviem za Jana Masaryka“ (cyklus osmi básní) a „Kašpar Hauser“ (cyklus patnácti básní). Viz 3. kapitola, poznámka č. 111.

převratu, jehož události velmi ostře kritizuje.<sup>127</sup> Útočnost těchto veršů, zejména v první části nazvané „Únor“, si v mnohém nezadá s útočností veršů komunistických autorů stojících na opačné straně sporu o kulturně-politické směřování naší společnosti; polemické výpady jsou tak v podstatě vedeny na jediném poli, autoři jim pouze přisuzují odlišná hodnotová znaménka. Právě v oddílu „Únor“ zaznívají též programové verše, jimiž Vokolek deklaruje svůj nedobrovolně dobrovolný odchod z oficiální literární scény do vnitřního exilu: „I řeč scvrkla se v jednom slově: / Sbohem. A potom: Budu vzpomínat. / A básník do sebe šel do exilu / a jenom Bůh ví, kde vzal sílu / zmatenou mateřštinu v strofu zatínat.“ (Vokolek 1998a: 50) Obrat „zatínat něco ve strofu“ pro svou příznačnou výrazovou vehemenci připomíná budovatelský žargon.

I když se Vokolek uchyluje do vnitřního exilu – s ohledem na hodnoty zastávané v jeho dosavadním díle ani nemohl jinak –, neodpouští si ironický komentář v podobě krátké básně „Kdybych“ ze sbírky *Exodus* (Tamtéž: 152), adresovaný těm, pro které naopak nebylo problémem více či méně se ztotožnit s novým řádem společnosti. Vrací se dokonce zcela výjimečně i k ostentativně deklamačnímu a pravidelně rýmovanému verši, aby tak poukázal na snadnost oficiálního ideologicky podbarveného veršování. Zároveň lze tento komentář vnímat jako nevtíravou a vtipnou básnickou deklaraci vlastní morální integrity, přičemž je důležité si při jeho četbě povšimnout sloves na konci prvního verše každé sloky, která – zdůrazněna též postavením v přesahu, což je jistě Vokolkův záměr – svým významem zakládají dvojí rovinu celé básně, balancující na hraně vážně míněného povzdechnutí a krutého výsměchu:

Kdybych se uměl zavěsit  
a netázal se s kým  
jak holka z ulice  
jak nezvalovský rým

Kdybych tak mohl zahnout  
za nejbližším rohem  
sám sobě zmizet z očí  
navždy si říci sbohem

Kdybych tak mohl odložit  
co vyšlo z módy docela  
na hlavě černý klobouk  
vražený hluboko do čela

---

<sup>127</sup> Putna poukazuje na to, že triptychu *Hic Iacet* náleží „symbolické první místo v dějinách národního duchovního odporu proti totalitě“ (2010: 1017). Také Zizler chápe triptych jako něco víc než jen básnický čin a přichází s myšlenkou, co by se stalo, kdyby se takto ostrý výpad proti vládnoucí ideologii „dostal do nepovolaných rukou“ (2002: 214).

Podle této básně snadno určíme, co Vokolek v dané době rozhodně nepovažuje za úlohu básníka, totiž služebnost. Mnohem spíše se domnívá, už jen podle toho, že píše, ačkoli nemá naději cokoliv vydat, že poezie jako tvůrčí činnost člověka a způsob vztahování se ke světu je s to poskytnout mu náhradní životní prostor pro vlastní seberealizaci: „Co myslíš? Chytnu se ho [lana] / vyšplhám se po něm do básně / která chce odčinit slovem co se nestalo / skutkem?“ (Tamtéž: 182) Vztah mezi bytím a psaním stává se nyní souměřitelným. Poezie má stále své opodstatnění, i když nesmí být vydávána, a nadto také roste její nepopíratelně terapeutický potenciál: „v bublinkách poezie vypouštět svůj strach“ (Tamtéž: 26).

Jak si spolu s básníkem uvědomujeme nad básní pojmenovanou podle citátu z Cicerona „Cum tacent, clamant“ (Tamtéž: 183), také mlčení má nemalou výpovědní hodnotu. Vokolek aktualizuje smysl této antické „slovní hříčky“ v době, kdy se její poselství zdá být náhle až příliš doslovné, kdy je možné, a zcela běžné, že autoři „křiklavě“ a „beznadějně mlčí“ svými verši. Proklamovaná nedůvěra ve slovo a řeč z *Prvního blahoslavenství*, která byla nejpozději v poválečných společensko-kritických skladbách zcela popřena, se ukazuje jako neudržitelná i nyní, neboť kým by vlastně byl básník beze slov a čím by vůbec tlumočil svůj pohled na svět?

Problém (psaného) slova a řeči je ovšem ve skutečnosti složitější, což si také Vokolek dobře uvědomuje. Ví, že je nucen podávat svědectví o řeči, která se vyprazdňuje, prostřednictvím *téže* řeči.<sup>128</sup> Takto chápán se problém řeči podobá problému lidského rozumu,<sup>129</sup> kterým se Vokolek důkladně zabýval ve svých pozdějších esejích. Oba problémy lze přitom zahrnout pod nezrušitelný dualismus lidského poznávání světa, jehož se básník ve své tvorbě často dovolává, nyní například následujícími verši: „...všechna rovnost je klam / Neboť skutečnost je dvojitá / a jenom takovou skutečnost známe / která se ve vodě v karikaturu láme / a potom jsou dvě: NAD a POD / a to je právě skutečnosti vhod / aby v té druhé našla důvod k smíchu / Jinak je všechno bezdůvodné / jednoduše nudné.“ (Tamtéž: 213) Nelze si nevšimnout, že se básníkovo přiznání, že skutečnost je dvojaká, odbývá v pobaveném, ironizujícím

---

<sup>128</sup> Chápeme-li řeč v její podstatě jako znakový kód, nikoli v užším smyslu jako uzavřený soubor lexikálních jednotek příznačný pro určitou skupinu mluvčích.

<sup>129</sup> Problém rozumu, jeho proteovský charakter či paradox racionálního poznání spočívající v tom, že *poznáváme poznávaným*, bude probrán v souvislosti s výkladem lidských dějin (viz 5. kapitola). Nicméně explicitní tematizace rozumu a jeho rozporuplnosti, zejména když se člověku vymyká z kontroly a přivádí jej k záhubě, začíná už v tomto období. Výmluvně jsou například následující verše: „Člověk a Bůh svázání v uzlíček rozumu / Kdykoliv jej člověk rozváže nebo mečem přetne / volný koneček si kolem hrdla stočí“ či „Jak je to možné? Jak je to možné / takhle se zbláznit ve jménu rozumu.“ (Vokolek 1998a: 210)

tónu, na jehož funkci pro přijetí skutečnosti takové, jaká je, ostatně citované verše také narážejí. Příležitostný rým nabývá v této a obdobných pasážích příznaku záměrné nevážnosti či nemístné hravosti.

Při vědomí, že řeč je otevřený systém podléhající interpretačním schopnostech a zájmům svých uživatelů, Vokolek relativizuje svůj postoj ke slovu i k poezii samotné. V jedné básni z *Monologů do telefonu* („Prosím tě nevolej, přerušil jsem styk“) ukazuje, co sám dokáže z povahy řeči vytěžit. Jak to sám nejlépe dovede, balancuje na hraně mezi vážností a (sebe)ironií, přičemž čtenář má dojem, že autorovi záleží na tom, aby nebylo v konečném důsledku možné rozhodnout, jakou hodnotu básni přiřknout. A tak je v básni tematizováno několik zásadních problémů vztahu řeči a skutečnosti. Komunikace (přes telefon) je nejprve přirovnána k (jazykové) „hře“; padne zmínka o pokusu „odpojit význam od zvuku“, zmínka o „ztrátě smyslu“, kdy zbývají jen „slova, slova, slova“, a také zmínka o „zalízení do houštin veršů“, u níž si nemůžeme být jistí, zda je, nebo není míněna jako (stylizovaný) výpad proti básníkovi ze strany oficiálních kulturních představitelů (ryzích praktiků, pro něž poezie nikdy nemohla být autonomní oblastí). Jistotu nemáme zejména proto, že potenciální útěcha plynoucí z možnosti verše vůbec psát, a realizovat tak svou existenci básníka, je v básni nahlédnuta sebekriticky: „sám před sebou ses skrýval v básni“ (Tamtéž: 204).<sup>130</sup> Nato se však zdá, že tón básně v její půli konečně přechází ve vážně míněné rozhořčení nad nesvobodou vedoucí k touze dosvědčit veškerou nepravost: „Mám dost těch skrývaček, musím ven / musím se přiznat k věci“, ale hned v dalších dvou verších je tato touha vztáhnuta k dobové rétorice a je vědomě devalvována gramatickým rýmem „[věci] / která mi dá program čistě mechanický / a neříkej, že není lidský“ (Tamtéž). Báseň pokračuje sérií nejednoznačných veršů proložených telefonickými replikami. Nakonec je celé její sdělení zneváženo posledním, samostatně vyděleným veršem: „V neděli jdu se vyřvat na fotbal“ (Tamtéž: 205).

Zdá se, že básník si je dobře vědom obou možných, vzájemně se vylučujících pohledů na věc: jak nezastupitelné role poezie v rámci potřeby člověka vztahovat se ke světu, tak její nedostatečnosti ve srovnání se skutečným činem, životem. Což souvisí s dalším problémem, na který nejen tato, ale i jiné Vokolkovy básně z 50. let upozorňují, tedy s neschopností řeči, resp. jednotlivých slov podržet si v různých

---

<sup>130</sup> I na jiných místech *Monologů do telefonu* nalezneme sebeironické verše, např.: „A ty sám, který si hraješ se slovy / jsi jenom okem ve vesmírné síti / kterým více proklouzne, nežli se chytí“ (Vokolek 1998a: 233).

kontextech i způsobech jejich užití jednoznačný význam a nenechat se obrátit o jeho platnost, resp. hodnotu ve vztahu ke skutečnosti. Mohou-li být významy slov kompromitovány a vědomě zneužity, pak to neplatí pouze pro řeč protivníka, ale pro veškerou verbální komunikaci. Bezmoc, která z takového poznání plyne, postihuje obdobně každého z uživatelů řeči: „Děsí mě pomyšlení / že všechno kolem nás / je vlastně bezruké i my sami / a jen v řeči ohýbáme umělé klouby / a skloňujeme svůj sklon k věcem / které jsou samy nesklonné“ (Tamtéž: 184).

Netečnost věcí tedy způsobuje, že jejich skutečná povaha je jednou provždy vydána napospas naší potřebě pojmenovávat, zařazovat a vykládat skutečnost kolem nás. V tomto bodě zůstává Vokolek nadále práv své prvotní skepsi vůči slovu: V procesu poznávání světa působí řeč jako nepřekročitelná bariéra. A tak se musíme napořád trápit otázkou, pro který pohled na svět, pro kterou jeho interpretaci, se máme rozhodnout, když významy slov jsou ze své podstaty znejistěny, ne-li přímo ztraceny?

Sotva postihneš nějaký význam  
ale jen pro sebe, jenom v tvé mysli  
už se rozvazuje a v jiné tajemství zauzlí  
jako by se vysmíval každému významu  
do bezvýznamnosti... A to nás bolí! (Tamtéž: 209)

#### 4.5 Bezvýznamovost řeči a selhání komunikace

Z bezvýznamnosti, resp. bezvýznamovosti řeči, vedoucí v důsledku k relativizaci veškerých hodnot, o něž by se lidé v dějinách mohli opřít, jakož i k selhání komunikace mezi nimi, činí Vokolek ústřední téma svých sbírek z 50. let. Pozoruje danou situaci, nachází její projevy a symptomy, zaznamenává její důsledky, přičemž osud lidské řeči chápe jako analogii k osudu člověka samotného. V některých básních vede autorův prožitek absence smyslu až k výrazům beznaděje, ne-li přímo lhostejnosti:

Jinak je všechno nečitelné  
souhlásky nedávají souhlas, slabiky souzvuk  
dvě písmenka nespojíš, neprovlíkneš uchem  
leda prázdný zvuk, neslyšíš-li mnohotvarý motiv  
a všechno se ti rozpadá v nesrozumitelný šum  
kterému odpovídá stejně nesrozumitelná  
soustava posunků, ustálená po nějaký čas  
než ji rozmetá jiný čas a každý věk jinou  
posunčinou ukazuje jinam vychýlený svět (Tamtéž: 207)

Tentýž básník, který ve 30. a 40. letech sledoval florianovskou linii radikální víry, je nyní schopen či nucen otevřeně si připustit, že možná žádný smysl není,<sup>131</sup> že světu vládne absurdita a nahodilost,<sup>132</sup> jichž někteří směle a bezohledně využívají: „Ale co když nejsme / než kostky k vydláždění Hitlerovy nebo Stalinovy třídy / anonymní cihly v Hladové zdi / která se táhne kolem celého světa / pod žlutou černou rudou bílou omítkou“ (Tamtéž: 168).

Také tito samozvaní vládci světa se ovšem dopouštějí chybné důvěry ve význam, na němž zakládají svou nezpochybnitelnou pravdu o světě. Svět se v důsledku toho v dějinách proměňuje v pomyslné kolbiště, na němž spolu zápasí protichůdné ideje,<sup>133</sup> přičemž lidé tento zápas sledují, s osobní účastí prožívají, stavíce se na tu či onu stranu, avšak neuvědomují si, že takový zápas nemá vítěze, neboť se neustále v nesčetných variacích opakuje, že je to tedy zápas odvíjející se stranou toho, oč jeho účastníkům ve skutečnosti jde.

Lidé touží pojmout svět v celku, proniknout jeho tajemství, ale nemohou toho podle Vokolka dosáhnout, pokouší-li se o to ve jménu nedokonalé, polovičaté lidskosti, hrají-li si při tom „na bohy polobohy“ (Tamtéž: 173), zatímco skutečného Boha popřeli. Omezená lidská perspektiva ve své nejtrvalejší touze po úplnosti zapomíná, že je vždy nehotová, že si nerozumí docela, že si schází, že je věčně na cestě, „v půli příběhu“, že si zkrátka sama nevystačí, abychom užili alespoň některé Vokolkovy charakteristiky lidské polovičatosti.<sup>134</sup> Ty, kteří jsou s to si lidskou nedokonalost a s ní spojenou závislost na nadosobním řádu uvědomit a připustit, může při pohledu na lidské dějiny zachvátit panika a hluboké zoufalství,<sup>135</sup> nicméně Vokolek trvá na tom – a máme pocit, že je to přece jen více přání nežli jistota –, že je to vše otázka perspektivy. Proto ve snaze prolomit všudypřítomnou nesmyslnost světa povzbuzuje básník čtenáře i sama sebe, aby měl neustále na vědomí, že „svět je celý, pouze tobě se rozpadá“ (Tamtéž:

---

<sup>131</sup> Z jiného hlediska se ztráta smyslu projevuje v záměně dřívějšího motivu putování (za určitým cílem) za motiv bloudění (bez cíle). Srov. např. Vokolek 1998a: 27 a 176.

<sup>132</sup> Vokolek tematizoval absurditu světa v souboru krátkých esejistických próz *Absurdanda* a v paramýtu *Tak pravil Švejk* (srov. Vokolek 1994 a 1995).

<sup>133</sup> Srov. především báseň „Dva fenomény“ ze sbírky *Ke komu mluvím dnes* (Vokolek 1998a: 173–175).

<sup>134</sup> Srov. básně z různých sbírek 5. sv. SVV; Tamtéž: 18, 26, 163, 167, 211–212, 222, 226 či 233–234.

<sup>135</sup> Zoufalství a pochybnost člověku přináší také samotné vědění, o jehož pravou podobu se Vokolek tolik zasazuje, neboť v tom, že člověk (bolestně) ví, odlišuje se od nevědoucí přírody (srov. Tamtéž: 34). Odtud pak rozvíjí autor svou úvahu o tíze lidských vazeb na svět a na druhé, plynoucí z vrozeného smyslu pro zodpovědnost, a o bezstarostnosti dětství jako její protiváze, „jen ta slepá chvíle dětství je šťastná“ (Tamtéž: 35). Zdá se, že podobnou úvahou se autor zabíral také tehdy, když psal svůj soubor veršů pro děti nazvaný *Dětství* (Tamtéž: 85–148). O útěše, která z „návratu do dětství“ prostřednictvím syna Václava, jenž měl vznik těchto veršů podnítit, plyne, píše Med (2004: 152).



234). A dává za příklad Sókrata,<sup>136</sup> který moudře přijal svůj z hlediska člověka nesmyslný osud, a nejvýznamnější postavu lidských dějin, Ježíše, pokorně přijímajícího smrt na kříži pro spásu lidstva. Od těchto výjimečných osobností je třeba čerpat naději a sílu k tomu, aby člověk vytrval v nepřízni osudu, neboť oni „řekli ANO tam, kde ty říkáš NE“ a „řekli to v celém smyslu slova, které nepochopíš / dokud nepřesuneš přízvuk na holý základ“ (Tamtéž). Tímto holým základem není nic jiného než božská podstata světa.

Vrátíme-li se ještě k básni „Prosím tě nevolej, přerušil jsem styk“, je na ní, tentokrát v souvislosti se ztrátou komunikace, pozoruhodné také to, že se zde proměňuje denotát onoho „ty“, jehož prostřednictvím se autor oslovuje. Jednou je to v sebeoslovení on sám jakožto sebezpytující svědomí, jindy je to skutečně ten druhý, cizí, na opačném konci telefonní linky, přičemž toto ne-autorské „ty“ je zástupnou figurou pro „oni“, ti druzí, ti tam na druhé straně, vůči kterým je namířena autorova ironie, jakož i jeho touha nebyť sám, neskončit v samomluvě.<sup>137</sup> V jiné básni („Jsi v druhé osobě a ptáš se kdo a kde“; Tamtéž: 222) Vokolek toto rozdvojení lyrického subjektu na „já“ a „ty“ přímo tematizuje, a pro nás tak potvrzuje, že obě gramatické osoby u něj velmi často tvoří jedinou osobu skutečnou a že teprve někdo třetí, „on“ či „On“, může básníkovu samotu prolomit. Ocitujme ještě jeden úryvek z *Monologů do telefonu*, který výstižně vyjadřuje Vokolkův pohled na problematiku řeči ve vztahu k člověku a jeho polovičatosti:

Řeč ztrácí smysl, nemá-li někoho  
ke komu mluví, ke komu se slovo vztahuje  
a zároveň slyší, někdo tu se mnou je  
Jen blázen mluví o sobě k sobě  
jen blázen ztratil jakoukoli vzdálenost  
od sebe k někomu a tím i smysl řeči  
když si postaví hlavu a zešílí v boha  
kterého popírá, aby se jím stal sám (Tamtéž: 226)

<sup>136</sup> Odkazy na antické kulturní dědictví se v 50. a 60. letech ve Vokolkových textech vyskytují mnohem častěji nežli dříve jednoznačně nejčtenější odkazy na křesťanskou tradici; srov. podrobnou Putnovu studii „Antika v díle Vladimíra Vokolka“ (2001: 114–126). Pozoruhodný je v tomto ohledu také Vokolkův text „Sókratova poslední noc“ (1969: 32–35) napsaný jako apokryf platonského dialogu, který potvrzuje příkladnost antického myslitele v otázce přijetí nepřízně osudu. Text představuje závěrečné okamžiky před vypitím číše bolehlavu, během nichž spolu Sókratés a Kritón rozmlouvají o smyslu Sókratovy oběti. Pragmatičtější Kritón přemlouvá Sókrata, aby utekl z vězení a zachránil si život, neboť rozsudek, jímž byl odsouzen, je prokazatelně nespravedlivý, což také oba vědí. Sókratés však trvá na přijetí trestu a vysvětluje své rozhodnutí na základě ideje příkladnosti. V dramatickém závěru nakonec vypije Kritón číši spolu se Sókratem.

<sup>137</sup> Jiný způsob, jak alespoň formálně potlačit samotu, spočívá v nahrazení „já“ lyrického subjektu kolektivním „my“, které sugeruje pocit sounáležitosti, srov. např. báseň „Večer co večer vytáčíme vzpomínková čísla“ (Vokolek 1998a: 231).

## 4.6 Samota

Vokolek samotu nevnímal pouze u sebe jako autora písničičího v odloučení od společnosti, ale přisuzuje ji jako dobově příznačný prožitek všem lidem naší společnosti 50. let. Ztráta smysluplnosti a následné vyprázdňování vlastního prožívání skutečnosti vede člověka, jehož touhu po smysluplnosti Vokolek předpokládá jako vrozenou, k tomu, aby hledal cizí obsahy a příběhy, ve kterých by se mohl zabydlet, a zaplnit tak prázdnotu vlastního života. V básni „Rozchází se“ (Tamtéž: 159) jsou dva mladí milenci hnáni napříč nocí touhou po prožitku, po *svém* podílu na skutečném dění. Nejprve se ocitají v kině, kde jim cizí děj dává zapomenout na sebe samé, poté v baru, kde už je nad „černou kávou“ a „studným plíškem od šatny“ dostihne trudná mlčenlivost. Nakonec se v ranní tramvaji, kde je básník představuje v dojemné opuštěnosti jejich nenaplněné touhy – „na nekonečnou chtělo by se dojet“ –, schoulí uprostřed těch, kterým den teprve začíná.

Jindy takové hledání vlastního prožitku smysluplnosti ve světě končí méně „idylicky“. Tíha zkušenosti velí nezakrývat si nadále svou situaci, ať už je tato sebebezobsažnější, jako například v básni „Dnes večer? Do divadla“ (Tamtéž: 214–215). Autor zde projevy pověstné ženské nespokojenosti adresované muži halí do řady prázdných průpovědek, jejichž přemíra a trapnost působí až komicky, avšak celá tato marnivá obžaloba ztěžkne, přečteme-li jednotlivé fráze hořekující ženy doslova. Vokolek tak opět sází na svůj oblíbený postup aktualizace fráze prostřednictvím doslovného čtení, které vede čtenáře k tomu, aby hledal tu druhou rovinu sdělení básně, již odhalí tak, že verše vztáhne k reálné dobové situaci člověka a nahlédne jejich kritický osten. Je to v podstatě tentýž alegorizující postup, jaký užíval ve svých společensko-kritických poválečných skladbách.<sup>138</sup> *Monology do telefonu* s tímto postupem úspěšně pracují, i když mezi nimi nalezneme také básně, jejichž verše promlouvají ke čtenáři přímo a ve zcela průhledných metaforách pojmenovávají danou situaci: „Je nám zima, je nám holá smrt / která nás jednou rozdrkotá / a setřese všechny ty šálivé šály / kterými jsme se omotali, aby nás hřály // Je nám holá nuda“ (Tamtéž: 228).

---

<sup>138</sup> Tento postup se opírá též o důležitý princip konfrontace nízkého a vysokého. Každodenní fráze společenského, zejména telefonického styku jsou v *Monolozích do telefonu* (méně i v ostatních sbírkách tohoto období) využity k pojmenování na první pohled nenápadných, ale v jádru vážných projevů zoufalství, beznaděje a samoty individua v prostředí netečného světa.

#### 4.7 Ztráta individuality člověka a ztráta Božské trpělivosti

S apelativní otevřeností poukazuje Vokolek také na další důsledek ztráty smysluplnosti světa – na ztrátu individuality a šíření anonymní masovosti člověka. Tento v průběhu 20. století rychle se šířící společenský fenomén se vyznačuje palčivým paradoxem. Je nás více a jsme více sami. Jsme součástí složitě organizovaných, vzájemně provázaných společenství, ale cítíme se osaměli.<sup>139</sup> Masovost člověka je básníkovi dalším důkazem lidské nemohoucnosti porozumět světu i sobě samým a v důsledku také další záminkou pro celospolečenskou kritiku vedenou způsobem, který připomíná pozdější kritiku konzumerismu 60. let, pokračující prakticky až do současnosti.

Člověk nezná (svou) míru,<sup>140</sup> žije ve stále se stupňujícím chvatu,<sup>141</sup> převádí kvalitu na kvantitu,<sup>142</sup> a vede tak nevyhnutelně „katastro-fatální životní styl“ (Tamtéž: 230), který se pochopitelně promítá do všech oblastí lidského zájmu, včetně umění, proti jehož současné podobě se Vokolek z poněkud konzervativních pozic sice ohrazuje, ale zároveň opakovaně připouští, že tomuto umění nelze upřít pravdivost v tom smyslu, že vyjadřuje reálné postavení člověka a jeho kultury v druhé polovině 20. století.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> Srov. např. báseň „Menschina“ (Vokolek 1998a: 169–170) začínající verši: „Čím dál víc / máš méněcenný pocit / člověka v mase / rozumu v obecném mínění...“

<sup>140</sup> Srov. Tamtéž: 188 či 190. Otázka míry člověka souvisí u Vokolka podstatným způsobem s hledáním možného smyslu dějin. Viz 5. kapitola.

<sup>141</sup> Srov. např. básně ze sbírky *Ke komu mluvím dnes* „Píďalka“, „Zmobilizovaný svět“ a „Stěhování oken“ (Tamtéž: 156, 164 a 192).

<sup>142</sup> Srov. za všechny báseň „Zákony velkých čísel“ (Tamtéž: 193).

<sup>143</sup> Srov. úryvek z básně „Dvakrát jsme přežili svou smrt, dvě války“: „VŠECHNO JE UHOZENÉ, rozpolcené Picassovy hlavy / život na tři facky se nosí jako klobouk / z nemohoucnosti katastro-fatální životní styl / zpresované auto vrcholným uměním...“ (Tamtéž: 230). V „Oidipovských variacích B“ Vokolek vyjadřuje svůj ambivalentní názor na soudobé umění takto: „Dnes žijeme v době, která všechny iluze ničí. Umění už dávno opustilo iluzotvornou, snovou, mystickou podstatu, z níž spolu s náboženstvím žilo a tvořilo. Pojem krásy, založený na iluzotvorné podstatě, je rozbit. Její protiklad, tak dlouho pečlivě zakrývaný, ošklivost a s ní spojená úzkost a hrůza z poznání tragického obsahu života, stal se kánodem současné estetiky. Krása jako iluze se stává kýčem. To ovšem má svůj vnitřní důvod, vnitřní pravdu v současném dění, které už nedovoluje člověku přivírat oči, nemůže ho už ukolébávat v sladké snění jako hudba Mozartova. Děje se něco, v přírodovědě, ve filozofii, v umění, v životě vůbec, co rozbíjí dřívější iluzotvornou skladebnost a harmonii. Ale to znamená, že nás prázdný vesmír, prázdný jakéhokoliv smyslu a obsahu – byl to jen lidský smysl, lidský obsah, odhalený nyní jako iluze –, pohlcuje a vnitřně vyprazdňuje.“ (Vokolek 1996: 96) V jednom z mnoha dopisů Mojmiru Trávníčkovi vyjadřuje Vokolek podobný názor: „Také Vaše poznámka o tom, že ‚bez kontinuálního působení je velmi obtížné přijímat správné poselství díla‘, vede k zamyšlení, do kterého jsem se mnohokrát nořil a s tímto tématem mořil, a sice, zda vůbec může vzniknout dílo ve světě, kde podmínky k přirozenému růstu jsou ze základu vyvráceny. Tuto katastrofu věrně reprodukuje nová hudba, např. takový Webern nebo Warrens [má patrně na mysli Varèse], která se ‚skládá‘ z okamžitých muzikálních nápadů, nespojených tradiční skladebností, je to cosi jako hudba ve stavu zrodu a zároveň ve stavu konců. Chce se nám tu říci, že skladebnost a na ní založeno opus, dílo, je iluze, iluze aspoň dnešními očima viděná, nic takového v dnešním světě neexistuje. Jde nám to na nervy, ale musíme tomu umění dát za pravdu.“ (Resslová 2005: 21; dopis z 5. dubna 1973)

Nakonec se v básnickových verších z 50. let objevuje také pascalovské přirovnání člověka k (ne)myslící třtině, které ve svých posledních, nedokončených náčrtech oživuje, zhruba ve stejné době jako Vokolek, také František Halas.<sup>144</sup>

Když Bůh, v něhož básník nepřestává věřit, toto všechno vidí, ztrácí podle něj trpělivost s člověkem. Tuto florianovskou myšlenku Vokolek rozvádí v důmyslné podobenství, v němž Bůh čtoucí knihu (svět) o lidském neštěstí (dějinách) zvažuje, zda nemá opět do příběhu vstoupit „A jako už mnohokrát pomoci k rozuzlení“ (Tamtéž: 36). Otázkou je, zda to učiní a dá člověku ještě naději, anebo zda obrátí poslední list „a kniha se do sebe zboří“ (Tamtéž). V poslední sloce básně autor vyzývá čtenáře, aby vzal na vědomí, že dějiny jsou stále otevřené a my ještě nejsme ztraceni.

Ztráta božské trpělivosti se promítá i do nové, rozvinuté podoby starého motivu hlíny a džbánu (srov. 2. kapitolu). Tento důležitý příměr Vokolkova raného díla zpodobňující vztah Boha-hrnčíře a jeho výtvoru, člověka-džbánu, již nenese veskrze pozitivní významy. Básník jeho prostřednictvím naznačuje, že se člověk Bohu možná nepovedl a že je proto třeba „...vrátit / nepodařený hrnec hlíně / zkažené dílo ohni“ (Tamtéž: 168), případně že jeho podobu je nutné nově upravit pro nadcházející zvrát v dějinách: „Člověče z mračen slátaný, člověče na spadnutí / vypršel tvůj čas, rozlepíš se v bahno, / z povrchu země tě spláchnu (volá hlas). / Anebo ještě jednou si umažu ruce / a přidělám ploutve lidské hlíně.“ (Tamtéž: 29)

Jak vidíme, Vokolek se svého apokalyptického pohledu nevzdal docela. Po dlouhé řadě kritických úvah nad člověkem a jeho dějinnou situací, jimiž jeho básně z 50. let zcela nepochybně jsou, se nakonec obrací pro útěchu k ústřednímu principu evangelia o vydání všeho a získání všeho. Bůh za vší hlubokou pochybností stále pro Vokolka existuje.

Napadlo tě někdy, že usvědčuje ze lži  
ústa, když si přivlastňují, co jejich není  
to slovo ohně, které ohni musíš zase vrátit  
otevřít srdce dokořán a doznat: není moje  
ani mých rodičů nikdy nebylo  
A tehdy se může stát, co tě naplní  
nevýslovným úžasem a stekem: dostaneš je darem (Tamtéž: 227)

---

<sup>144</sup> Srov. Tamtéž: 29. Původní Pascalova myšlenka zní: „Člověk je jen stéblo, ubohá třtina, a kapka vody ho může zničit. Ale je to myslící stéblo: i kdyby ho Vesmír rozdrtil, člověk zůstane vznešenější než to, co ho zabilo, protože ví, že umírá a jakou má nad ním Vesmír převahu. Vesmír o tom neví nic.“ (2000: zlomek 347) Parafrazi této myšlenky u Halase najdeme v jeho nedokončeném projektu Potopa (1983: 299).

## 5 Oidipovský mýtus (60. léta)

60. léta v díle Vladimíra Vokolka jsou výrazně poznamenána antickou inspirací. Co do četnosti i závažnosti nejvýznamnější antické téma, které se v jeho díle vyskytuje, představuje oidipovský mýtus. V následujícím textu se pokusíme jeho prostřednictvím ukázat, jakou úlohu hrála v básnickově myšlení a tvorbě antika. Budeme se sice opírat také o básnickou tvorbu, ale převážně se zaměříme na četné esejistické texty, které považujeme za mimořádně důležité pro poznání básníkova uvažování o ústředních problémech světa a postavení člověka v něm. To, že je takový postup přímo žádoucí, dokládá tvrzení Mojžíra Trávníčka, který Vokolka vnímal jako „autora oboživelníka, u něhož eseje i verše půjdou ruku v ruce, budou se vzájemně doplňovat, interpretovat, odkazovat na sebe přímo i nepřímo a leckdy k rozpakům čtenáře téměř nerozeznatelně splývat. Mělo by být zřejmé, že bez poznání obou polů autorova díla nepoznáme jeho tvorbu dokonale a uspokojivě ji nerozšifrujeme“ (1992: 77).

Vladimír Vokolek se k postavě thébského krále Oidipa, k jeho mýtu a osudu, ve svém díle mnohokrát vracel. Podle četnosti explicitních i implicitních odkazů na Oidipa, ať už se tyto nalézají v jeho básních, esejistických cyklech či kratších textech publikovaných časopisecky za jeho života,<sup>145</sup> se snadno můžeme domýšlet, nakolik starověký mýtus Vokolka oslovoval a podněcoval k dalšímu uvažování. Vokolek se přitom nikdy nezastavil u pouhého užívání či citování dílčích motivů již hotového konceptu oidipovského mýtu v podobě, v jaké se modernímu čtenáři dochoval zejména prostřednictvím Sofoklovy antické tragédie *Oidipús tyrannos*,<sup>146</sup> nýbrž poselství v mýtu obsažené výrazně aktualizoval a umělecky transponoval do odlišných hodnotových kontextů. Sofoklovo zpracování pro něj zřejmě představovalo „iniciační text“,<sup>147</sup> který

---

<sup>145</sup> Vokolkovy kritické, polemické i vzpomínkové texty a úvahy publikované za jeho života vyšly ve výboru nazvaném podle jednoho z textů *Obrana básníka* (Vokolek 1992).

<sup>146</sup> Česky jednak jako *Oidipús vladař*, což, zdá se, lépe postihuje skutečný význam originálu (viz poznámka č. 151), anebo v jiné verzi jako *Král Oidipús*. K údajům o českých vydáních Sofoklova dramatu viz poznámka č. 149. Bylo by samozřejmě možné zabývat se i jinými zpracováními oidipovské látky (např. Aischylovou hrou *Láios a Oidipús* či pozdější Voltairovou nebo Cocteauovou dramaturgií, nemluvě o výtvarných a hudební inspiracích, např. v díle Stravinského), nicméně Sofoklova hra, z hlediska oidipovské látky kanonická, nám dokonale postačí; nakonec Vokolek se ve svých textech dovolává právě a jen jí.

<sup>147</sup> Srov. postřeh Mojžíra Trávníčka: „[P]rvotní impuls byl u Vokolka od samého počátku zpravidla shodný: určitý text, který ho pronikavě zaujal, nikdy nicotný, vesměs výsostný nebo aspoň mimořádný. A v něm inspirovala básníka mnohdy jen určitá vyhraněná myšlenka nebo naopak provokovala nedotažená, neujasněná teze, jindy pouhý pozoruhodný idiom vyvolávající bohaté asociace nebo perfektní aforismus či sentence, které rozezvučely jeho slovo.“ Cit. podle Trávníčkova „Doslovu“ in Vokolek 1992: 78.

jej podnítl k vytvoření originálního pojetí lidského údělu, k nadčasové interpretaci, již ve svém díle uplatňuje jako pozoruhodnou metaforu komplikované životní situace moderního člověka. A takto, jako svébytně chápaný obraz člověka stojícího tváří v tvář světu a jeho dějinám, také mýtus do svého díla vkomponovává, přičemž jej takřka vůbec nezajímá Oidipús v tom smyslu, v jakém zajímal jiné autory a myslitele v minulosti před ním. Vokolek tedy na jedné straně respektuje mýtus jako celek, zachovává věrně jeho podobu a ústřední poselství,<sup>148</sup> avšak na straně druhé, stejně jako přístupy jiných vykladačů, akcentuje určitý jeho konkrétní rys.

Abychom si udělali jasnou představu o tom, nakolik se Vokolkovo pojetí oidipovského mýtu proměňuje oproti původní Sofoklově tragédii a jak se odlišuje od některých význačných, dobově podmíněných interpretací, probereme ve zkratce nejprve samotné drama v kontextu jeho vzniku a poté i několik typických interpretačních přístupů. Odtud se pak snáze odrazíme k nastínění interpretace Vokolkovy a nakonec se pokusíme v závislosti na Vokolkově oidipovském schématu interpretovat jednu z jeho oidipovských básní.

---

<sup>148</sup> Tímto poselstvím míníme samotný závěr hry, v němž Oidipús varuje občany Théb, aby nepovažovali život žádného člověka za blažený, dokud není tento člověk mrtev a nic zlého, co by jeho štěstí mohlo ohrozit, se mu už nemůže stát. Jinými slovy: osud je nevyzpytatelný.

## 5.1 Sofoklova tragédie ve své době a v pozdějších interpretacích

Sofoklés zpracoval v dramatu *Oidipús tyrannos*<sup>149</sup> mytologickou látku, která byla v době vzniku hry (okolo 430 př. n. l.) již minimálně pět set let stará a která se do jeho současnosti dochovala v ústní podobě, nepočítáme-li několik odkazů u Homéra či zpracování thébských bájí v dnes ztracených eposech *Oidipodeia* a *Thébias*.<sup>150</sup> Drama podává následující výklad oidipovské báje. Oidipús se stane thébským vladařem<sup>151</sup> poté, co rozluští hádanku Sfingy<sup>152</sup> strážící vstup do města. Pojme za manželku Iokasté, vdovu po zemřelém králi Láiovi. Netuší však, že je jejich synem. Před mnoha lety jej totiž ještě jako nemluvně dali pohodit v lese ze strachu před naplněním věštby, která určovala, že Láia usmrtí jeho vlastní syn a následně se ožení s jeho ženou, svou matkou. Dítě je ovšem před smrtí zachráněno a vychováno na cizím dvoře krále Polyba a královny Meropy. Avšak již jako odrostlý mladík Oidipús opouští své domnělé rodiče, aby se vyhnul jiné (ve skutečnosti však téže) věštbě: má se stát otcovrahem a oženit se se svou matkou. Po odchodu z domova zabije v šarvátce několik mužů, mezi nimi i svého skutečného otce, krále Láia. Když později v Thébách, kde zatím už řadu let pokojně vládne, vypukne mor a věštba ukáže, že příčinou neštěstí je přítomnost Láiova vraha, jehož je podle slov věštírny třeba potrestat, aby ve městě opět zavládl klid, začíná Oidipús postupně tušit, že stará věštba se naplňuje. Když vše vyjde najevo, Iokasté se v záchvatu šílenství oběsí a Oidipús, na znamení své dřívější slepoty, si vypíchne oči. Spolu se svými dcerami musí opustit město, lidmi proklet jako otcovrah a svůdce vlastní matky.<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> Vycházíme ze tří různých překladů hry do češtiny (dvou knižních a jednoho v podobě zvukového záznamu), přičemž na příslušných místech vždy upozorňujeme, o který překlad se jedná, případně pro srovnání doplňujeme ostatní dva. Citujeme tedy a) z knižního vydání v překladu Jaroslava Pokorného (Sofoklés 1963); b) z knižního vydání v překladu Ferdinanda Steibitze (Sofoklés 2010); a c) ze zvukového záznamu českého rozhlasu, překlad Petr Borkovec a Matyáš Havrda (Sofoklés 2007). Pro přehlednost odkazujeme k jednotlivým překladům jménem překladatele a příslušnou stranou.

<sup>150</sup> Viz Pokorný, s. 67. Zde a v následujícím výkladu se opíráme o Doslov Jaroslava Pokorného, který vyšel jako součást jeho překladu Oidipa (s. 65–87). Pokorného doslov je vlastně větší studii, která navzdory dobové tendenční interpretaci poskytuje celou řadu užitečných informací jak o epoše a životu Sofoklově, tak o dobové recepci a pozdějších interpretacích hry.

<sup>151</sup> Přidržujeme se překladu „vladař“ (*tyrannos*) namísto častějšího „král“ (*basileus*), neboť více odpovídá smyslu původního textu. Oidipús je v dramatu označován nejen jako „vládnoucí“ či „panující“, ale zejména jako „samovládce“ (rovněž *tyrannos*), přičemž sám o své vládě mluví jako o „samovládě“ (*tyrannis*). Viz Pokorný, s. 66–67, 70.

<sup>152</sup> „Sfinx byla nestvůra s hlavou ženy a okřídleným lvím tělem; seděla na skále před Thébami a dávala kolemjdoucím tuto hádanku: ‚Co chodí ráno po čtyřech, v poledne po dvou a večer po třech?‘ Kdo neuhodl, toho usmrtila; Oidipús uhodl, že je to člověk, jenž jako dítě leze po čtyřech, jako muž chodí po dvou a ve stáří o holi; nato se Sfinx vrhla ze skály do propasti.“ Cit. podle vysvětlivky in Steibitz, s. 72.

<sup>153</sup> Zločin otcovraždy byl tehdejší společností pocíťován (a bylo to také zaneseno v aténském právu) nejen jako vražda, ale také jako poskvrna pro zemi, v níž se otcovrah nacházel, proto se takový zločin trestal

Sofoklova hra velmi pregnantně ilustruje antické pojetí osudu s jeho typickými rysy nevyhnutelnosti a nepřekonatelnosti.<sup>154</sup> Bezmocný člověk je vždy jen hříčkou v rukou osudu; může sám jakkoli usilovat o své vlastní štěstí, nemá-li však posvěcení od bohů, je veškeré jeho usilování marné a nutně předem odsouzené k nezdaru. Božské právo stojí vždy nad právem lidským a obdobně též rodové zřízení společnosti nad zákonem obce. Sofoklés se jako autor s touto dobovou představou plně ztotožňuje a svého hrdinu podle toho konfrontuje s nadosobním řádem, jehož železná logika působí proti jakékoli snaze člověka o individuální, na bozích a osudu<sup>155</sup> nezávislé projekci vlastního života. Oslavuje tedy, na rozdíl od svého současníka Eurípida,<sup>156</sup> autoritu bohů a schvaluje hluboké náboženské cítění antického člověka.<sup>157</sup> Obhajuje také váhu slov delfské věštiny,<sup>158</sup> která do počátku 4. století př. n. l., kdy bylo její uctívání zakázáno, sloužila za „komunikační kanál“ člověka s bohy. Nápís nad vstupem do věštiny, „Ghnóti seauton“ (poznej sám sebe), chápal Sofoklés v duchu své doby a předchozí tradice<sup>159</sup> jako vyjádření pravé míry a životního úkolu člověka, jenž se s pokorou a trpělivostí věnuje poznávání sebe sama, a tím si uvědomuje vlastní meze a závislost na neodvratitelném osudu, proti němuž nezmohou nic ani bohové. Kreón, bratr Lokasty a po Oidipově sesazení nový vladař Théb, to v samotném závěru hry vyjadřuje takto: „Nechtěj mít nade vším moc, Oidipe“.<sup>160</sup>

---

vyhnanstvím. Rovněž pohlavní styk dětí a rodičů musel již být v době, kdy látka vznikala (nejméně tisíc let před Kristem), pociťován jako nepřipustný. Viz Pokorný, s. 68–69.

<sup>154</sup> Srov. antickou představu osudu jakožto „ananké“ (nutnost): „[M]oc vše ve světě ovládající, proti níž ani bohové nic nesvedou, osud. Nutné je to, co nemůže být jinak, popř. co nemůže nebyti, čili to, co býti musí.“ (Svoboda 1973: 53)

<sup>155</sup> Vztah mezi osudem a bohy v antice, jehož povaha je patrná i z předchozí poznámky, popisuje zcela v souladu s dobovým pojetím také Vokolek: „Antičtí bohové jsou mluvčími osudu: jejich výroky (věštby) se plní doslova a do písmene bez ohledu na lidské slovo, rozum a vůli.“ (Vokolek 1996: 96)

<sup>156</sup> Euripidés byl demokrat a racionalisticky zaměřený člověk, který se naopak vůči autoritě delfské věštiny jako prostředníci osudu ostře vymezoval. Viz poznámka č. 9 in Pokorný, s. 74–75.

<sup>157</sup> Vokolek tuto Sofoklovu zbožnost respektuje a klade na ni důraz: „Jádro Sofoklovy tragédie Oidipús [je] sevřeno v slokách druhé písně sboru: nadpřirozený řád je otřesen zpupností tyranů, kteří mají věštby, výroky boha, za prázdný tlach a klam. ... Není sporu o tom, že Sofoklés ústy sboru vyslovuje svůj názor proti vládcí Oidipovi, který se domnívá, že může uniknout věštbě, že jsou to jen planá prorocství ..., že v tom nejsou bozi, ale lidi; je přesvědčen, že ve světě vládne náhoda (,děcko Náhody – toť pravá matka má!), nikoli nutnost...“ (Vokolek 1996: 46)

<sup>158</sup> Pojmenována podle Delf, města nacházejícího se v středořecké oblasti Fókis na jižním úpatí Parnásu, kde v posvátném Apollónově chrámu věštila Pýthiá, věštkyně, za níž se staří Řekové vydávali, aby jim předpověděla jejich osud. Ve hře se o věštině několikrát hovoří, např. když Oidipús vyšle do Delf posla, aby se dozvěděl, co je příčinou moru seslaného na jeho město a lid (Pokorný, s. 9; Steibitz, s. 11).

<sup>159</sup> Známá antická zásada, k níž později nabádal Sókratés, se objevuje jako mravní doporučení již dříve u jednoho z tzv. sedmi mudrců, Chilona, asi 6. století př. Kr. Srov. Svoboda 1944: 5.

<sup>160</sup> Cit. podle Borkovec a Havrda, část 4., 25:35, kde překlad nejlépe odpovídá našemu výkladu. V tištěných překladech věta zní: „Nechtěj všecko!“ (Pokorný, s. 64) a „Nechtěj splněno mít vše!“ (Steibitz, s. 71).



Sofoklovu náboženskému citění odpovídal také jeho postoj ke světu a k postavení antického člověka v něm. Jako pesimista se nebránil zobrazování temných lidských stránek, chápal člověka jako pouhý „dech a stín“ a zdůrazňoval osudovou roli „času, který vše vidí, vše slyší a vše odhalí“.<sup>161</sup> Ve hře tomu odpovídají zejména výroky chóru stylizovaného do role vidoucího osudu: „Ach běda smrtelní! / Sen štěstí sníte sic, / leč počet vašich dní / je pouhopouhé nic – / a nikdo z lidí víc / než zdání proradné / ve světě nepolapí / a marně se v něm ztápí, / než do tmy propadne.“<sup>162</sup> Ve srovnání se svými současníky se nám Sofoklés může jevit jako autor v mnoha ohledech zpátečnický a konzervativní; například uvážíme-li, že tehdejší aténský král Periklés spařoval ideál spokojeného života zcela opačně v kráse, optimismu a blahobytu, tedy úhrnem v záležitostech světského charakteru. Periklés se také zasloužil o zrušení rodového zřízení,<sup>163</sup> jehož byl Sofoklés, původem aristokrat, přesvědčeným zastáncem, a nahradil jej demokratičtějšími zákony obce. Mohli bychom tedy mluvit o Sofoklově anachronismu, ovšem jedině v případě, že bychom jeho drama vykládali s ohledem na kritérium demokratizace, přesněji řečeno s ohledem na postupující emancipaci člověka od nadosobního řádu a s tím souvisejícího převádění odpovědnosti za svět z rukou bohů do rukou lidí.<sup>164</sup> Vokolek, jak ještě uvidíme, Oidipa vyjmul z historicky podmíněné interpretace a učinil jej postavou nadčasovou, aplikovatelnou na kteroukoli dobu; i když bychom zřejmě mohli spekulovat o tom, že mu Sofoklův anachronismus mohl být vlastní.

Aristotelés, srovnávaje oba výše zmíněné řecké dramatiky, naznačuje, v čem spočívá rozdíl mezi nimi: „Sofoklés říkal, že on líčí své hrdiny, jací mají býti; Euripidés však, jací jsou.“ (Aristotelés 1993: 42) Domníváme se, že toto srovnání poukazuje na morální rozměr Sofoklova dramatu, který měl diváka varovat před nedostatkem respektu vůči bohům a osudu. Výše zmíněná maxima „poznej sám sebe“ mohla být čtena (a my předpokládáme, že také byla) s důrazem na potenciální neukončenost sebereflexe, kterou nakonec každý, kdo se o ni vážně pokusí, záhy rozpozná jako velmi nesnadnou. Druhý nápis, který měl stát nad vstupem do věštírny, zněl „Méden agán“ (ničeho příliš) a my jej můžeme číst nejen jako usměřující princip sebereflexe, ale také

---

<sup>161</sup> Úryvky Sofoklových veršů cit. podle Pokorný, s. 77.

<sup>162</sup> Pokorný, s. 51. Jiná verze: „Hó, hó! Jaké to nic, / synové smrti, jaké to nic / je tento vezdejší život! / Který, který lidský tvor / získá ze všeho blaha víc / než pouhé zdání, že blažen je, / a náhlé zhroucení snů svých?“ (Steibitz, s. 58)

<sup>163</sup> Hierarchické uspořádání společnosti podle rodových svazků. Vůdčí postavení po vladaři v něm patřilo aristokratům, kteří představovali hlavy hospodářsky nejsilnějších rodů v zemi. Z nich se také rekrutovala tzv. rada starších (*areopag*), mající podíl na výkonné moci.

<sup>164</sup> Srov. Vokolkův výklad v poznámce č. 155.

jako naléhavou, byť lakonickou výzvu k následování určitého druhu morálky zakládajícího se na antickém ideálu uměřenosti (*sófrsyné*). Uměřenost byla v rámci starořecké etiky brána za základní ctnost (*aréte*) a chápána jako potlačování nekázně, sobeckosti a individualistických sklonů (srov. Svoboda 1973: 179). Z toho plyne, a dokládá to Sókratés i jiní starověcí myslitelé,<sup>165</sup> že pro morální dokonalost antického člověka představovala *uměřenost* nezbytný předpoklad. Budeme-li ji chápat nejen ve vztahu k smyslovosti, ale i k rozumu, pak lze dovozovat, že uměřenost souvisela také se střídavostí a jasností v uvažování či osobním projevu.<sup>166</sup> Obé, jak uměřenost v slastech, tak uměřenost (přesnost) v myšlení, lze vztáhnout k pokoře a bázni, s níž antický člověk respektující náboženský výklad světa prožívá veškerou skutečnost, to znamená k zbožnosti (*eusebia*). Zdánlivě banální výrok již zmiňovaného Kreónta,<sup>167</sup> pronesený jakoby mimochodem k Oidipovi, odráží naši domněnku následovně: „Nemluvím o tom, o čem nevím nic.“<sup>168</sup>

V souvislosti s Vokolkem se tak nabízí další předpoklad. Sledování morálky, která má svůj zdroj mimo lidskou podstatu, resp. mimo řád lidského původu, odpovídá Vokolkově pojmání člověka jako věčně „nehotového“ jedince, jenž neustále zápasí o sebe sama.<sup>169</sup> Tak jako měl antický člověk poznávat sama sebe, měl se podle Vokolka rozvíjet i moderní člověk, přičemž usměrňování vývoje osobnosti mělo v případě prvním přicházet od bohů (tlumočnicků osudu), v případě druhém od Boha.

---

<sup>165</sup> Srov. Platónovy dialogy *Faidón* či *Euthyfrón* a *Zlomky před Sokratovských myslitelů*, kde Solon, další ze sedmi mudrců (viz zde poznámka č. 159), začíná svá ponaučení slovy „Nic příliš!“ (Svoboda 1944: 5).

<sup>166</sup> Srov. opět ponaučení sedmi mudrců. Kleobulos: „Je třeba ... ochotně naslouchati a ne mnoho tlachati“; Solon: „Pečet' své řeči mlčením a mlčení vhodnou dobou!“; Bias: „Měj v nenávisti rychlé mluvení, abys nepochybil, neboť pak následuje lítost.“ (Tamtéž, s. 4–6)

<sup>167</sup> Kreón vůbec ve hře často tlumočí řadu nenápadných, varovných poselství, která souzní nejen s hodnotovou orientací chóru (zástupce nadosobního řádu), ale i s hodnotami samotného autora, jak je ve svém doslovu rekonstruoval Jaroslav Pokorný. Jindy tuto roli tlumočnicka osudu či autorových názorů přebírá věstec Teiresiás, k němuž se Vokolek v dopisu Janu Vladislavovi sám přirovnal: „Dostalo se mi toho, ne příliš záviděníhodného, údělu, že jsem byl jakousi Kasandrou v české poezii, Theiresiasem v české tragédii. Kéž by byl slepý! Žijeme v podivném, ne ve vlastním, ale vypůjčeném čase z antické tragédie nebo z baroka, o němž píšete, z baroka pobělohorského i s tou strašnou emigrací, vnější i vnitřní.“ (Cit. podle Vladislav 1989: 165)

<sup>168</sup> Borkovec a Havrda, část 4., 25:20. Zde opět dáváme přednost rozhlasovému vydání, které je, co se týče překladu, nejaktuálnější a také nejlépe vystihuje naši myšlenku. Pokorného překlad zní: „Co neznám, o tom radši nemluvím“ (s. 28); Steibitzův: „Čeho neznám, o tom mlčím.“ (s. 31)

<sup>169</sup> „Ano, třeba si to už jednou říci: obecná spása skrze organizaci je iluze. Existuje pouze individuum, tj. nikoli odtažitý postoj myslí k ideji, ale osobitý **zápas** celého člověka s ní o sebe, o svůj charakter, morální i myšlenkový tvar. ... O mne, o mou spásu jde, o nic jiného. V tom mě nikdo a nic nemůže zastoupit, předem skrze organizaci, ideu spasit. Takovýto zápas (nikdy skončený, vítězný) je kritériem pravdy každého života i díla.“ (Vokolek 1992: 30) Obdobně píše Vokolek i o Josefu Florianovi v nekrologu *Mlčení s mrtvým*, kde používá zmíněný přívlastek „nehotový“ o člověku: „Florian měl hrůzu z ‚hotových lidí‘ s hotovými úsudky, tak jak je odchovala škola: přicházejí ke mně samí starci, říkal o mladých lidech. Florian byl stále mlád, stále ‚nehotový‘, stále ‚věčný student‘ –, nevím si rady sám se sebou,“ říkal lidem stejně bezradným.“ (Tamtéž: 7)

V návaznosti na hledání sebe sama a v poukazu na neukončenost tohoto hledání se dostáváme k závěru Sofoklovy tragédie, který představuje zmiňované poselství celé hry, a tedy i tradiční výchozí bod pro interpretaci. Potrestaný, leč zmoudřelý Oidipús zde naposledy promlouvá k obyvatelům Théb: „Občané mé vlasti thébské, / hled'te, zde je Oidipús, / který hádanky znal luštit, / nejmocnějším mužem byl, / k jehož štěstí kdekdo v obci / vzhlížel zrakem závistným: / ejhle, v jakou propast hrůzy / srazila jej sudba zlá! / Proto tvora smrtelného, / který ještě hledí vstříc / poslednímu dni své sudby / neblahoslav nikdo dřív, / pokud nedosáhne cíle / života, zlem nedotčen!“<sup>170</sup>

Obraťme nyní pozornost k některým pozdějším interpretacím Sofoklova dramatu. Již dříve jsme se dotkli pohledu společensko-kritického, který vysvětluje dění v dramatu z hlediska skutečných dějinných událostí a stavu tehdejší řecké společnosti. Tak například v morové pohromě, která se snese na Théby a od níž se odvíjí konflikt samotné tragédie, spatřují někteří vykladači odraz reálné epidemie moru v Aténách.<sup>171</sup> Obdobné hledání historických předobrazů jednotlivých motivů či postav vede podle našeho soudu k redukování umělecké působnosti hry, která zcela jistě nebyla zamýšlena jako pouhá ilustrace dějin.<sup>172</sup> S takto výhradně historicky orientovaným přístupem souvisí i politicko-hospodářský výklad díla, svádějící naopak k ahistorickým a poněkud účelně zavádějícím hodnocením, která hledají příčinu Oidipova nešťastného osudu ve společenských proměnách starověku. Pokorný jako exponent společensko-kritického přístupu k dílu píše: „Oidipús je symbol hluboko zakořeněného zmatku, který vyvolala v lidských myslích nečekaná a neodvratitelná změna společenského řádu: měl přinést svobodu a rovnost a stal se nástrojem k zničení svobody a rovnosti“, praví o tom Thompson. A zároveň upozorňuje i na to, jak silný je v Oidipově historii prvek osudovosti, proměny záměrů v jejich opak, tedy ideologie, příznačné pro chaotická léta sedmého a šestého století.“<sup>173</sup> Domníváme se, že zmíněný prvek osudovosti neznamenal pro Pokorného vzhledem k jeho ostatním tvrzením o mnoho víc než „nepřízeň osudu“ či

---

<sup>170</sup> Steibitz, s. 71. Verze Pokorného, zdá se nám, není tak názorná: „Občané mých rodných Théb – / hled'te, to je Oidipús, / slavný hadač hádanek, / ze všech nejmocnější muž, / jehož štěstí vzbouzelo / závist ve všech občanech! / Do takové propasti / srazil ho zas světa běh! / Proto nikdy netvrd'te, / že je šťastný člověk ten, / kdo svůj konec nepoznal – / Nikdy, dokud nevíte, / že z té cti a slávy své / také šťastný konec vzal! –“ (s. 64).

<sup>171</sup> Pokorný, s. 82. K epidemii moru (430 př. Kr.) se pak podle tohoto výkladu přidružuje i následná peloponéská válka (431 př. Kr.), přičemž její strůjce Periklés je v důsledku chápán jako předobraz samotného Oidipa.

<sup>172</sup> Také Pokorný, jinak příznivce marxisticky orientovaného výkladu hry, připouští minimálně dvojitě čtení: „Pro Sofokla a jeho diváky byl *Oidipús* hrou historickou a aktuální smysl měl jako podobenství.“ (s. 81)

<sup>173</sup> Pokorný, s. 78. Na tomto místě se Pokorný opírá o citáty z děl historika George Thompsona (srov. jeho poznámku č. 8 na s. 72).

snad jakousi „nevyzpytatelnost přírody“, kterou chápal jako něco čistě náhodného, co klade odpor úsilí člověka o lepší společenské uspořádání a co pro nás nemůže být zdrojem jakéhokoli poznání, natožpak představovat nadosobní řád, podle něhož bychom mohli (a měli) své životy vést. Oidipús je přesto u Pokorného hrdinou, člověkem z davu, který se pokouší s nepřízní osudu bojovat ve jménu lepší budoucnosti („Oidipús je drama boje o záchranu obce“),<sup>174</sup> a který plní svou historickou funkci: „Tyranové padli, ale národy žily a šly kupředu. To je řešení, které Sofoklés nedovedl nebo nechtěl vidět“, proto také „jeho umění bylo nakonec silnější než jeho předsudky“.<sup>175</sup>

Vedle společensko-kritického či hospodářsko-politického interpretačního přístupu existuje ještě několik dalších typických výkladů, které dnes společně utvářejí povědomí o oidipovském mýtu. V první řadě je to přístup romantiků první poloviny 19. století, kteří v postavě Oidipa spatřovali osamělého jedince, stíženého tragickým životním osudem, proti němuž je marné se vzpírat. Krutý trest a krajní surovost některých scén mohly silně rezonovat s typicky přecitlivělým pohledem romantického hrdiny, kterého společnost nechápe, a proto mu vědomě i nevědomě ubližuje. Obdobně i bolest romantického hrdiny, způsobená nevírou v nadosobní řád a netečností neproniknutelné přírody, mohla souznít s bolestí a bezmocí samotného Oidipa, který se provinil, aniž by to věděl. Na druhé straně se mezi romantiky vyskytla i odlišná, výrazně dobově podmíněná interpretace Oidipa, s níž roku 1820 vystoupil P. B. Shelley v tehdy anonymně vydané hře *Oidipús tyrannus aneb tyran Oteklonohý* (*Oedipus Tyrannus, or Swellfoot The Tyrant: A Tragedy in Two Acts*).<sup>176</sup> Lišila se v tom, že Oidipa důsledně označovala a také odsuzovala jako tyrana. Jak ovšem plyne z předmluvy, byla tato hra autorem zamýšlena jako polemika s někdejší anglickou společností, čemuž nakonec odpovídá i její parodický, místy až blasfemický tón.<sup>177</sup>

Poněkud odlišně oidipovskou látku vykládali klasičtí filologové, kteří, posuzující hru v kontextu řeckého ideálu *uměřenosti*, ji chápali „jako příběh nadprůměrného

---

<sup>174</sup> Pokorný, s. 79, 84 a 83.

<sup>175</sup> V obdobném duchu jsou vykládány i vztahy mezi aktéry dramatu: „Charakteristický je tu právě rozdíl mezi Kreóntem a Oidipem – politický i životní praktik proti hrdinovi. Příslušník vládnoucí třídy od narození, výchovou i z tradice, proti člověku neznámé společenské příslušnosti, z něhož udělaly vladaře jen jeho schopnosti a který bez předsudků, ba přímo hrdě přijímá los být ‚dítětem Náhody‘.“ Pokorný, s. 80.

<sup>176</sup> *Oidipús* znamená ve staré řečtině „s opuchlými nohama“. Jméno, které dal budoucímu vladaři jeho nevlastní otec Polybos, odkazuje k probodnutým nohám malíčkého Oidipa. Zmrzačením si chtěli Láios a Iokasta pojistit, že jejich dítě skutečně zahyne.

<sup>177</sup> Podle originálu Shelleyho hry, dostupného na <http://www.readbookonline.net/read/13330/32101/> (12. 8. 2011), je celý text, i s předmluvou a poznámkami, prokládán jazykovými hříčkami, jednotlivé postavy mají například pozměněná jména (Krysa, Pijavice atd.), chór je složen z prasat a býků apod.

jedince, který musí padnout, aby nebyla porušena rovnováha světa a autorita bohů<sup>178</sup>. Nietzsche, jehož bychom mohli vnímat jako pozdního romantika i klasického filologa zároveň, se rovněž nechal Oidipem inspirovat k úvahám o lidském osudu a lidském poznání.<sup>179</sup> Konečně na přelomu 19. a 20. století přišel s dodnes vlivným výkladem oidipovského mýtu Sigmund Freud. Síla jeho interpretace byla potvrzena také tím, že původně ryze odborný, psychoanalytický termín oidipovský komplex<sup>180</sup> přešel do běžného užívání, takže se o něm často hovoří i v souvislosti s oblastmi lidské kultury, které nemají s psychoanalýzou takřka nic společného. Nadužívání tohoto termínu zcela zastíňuje skutečnost, že celý koncept byl vystavěn na relativně podružném motivu. Freuda v podstatě zajímá pouze motiv incestu mezi synem a matkou, mezi Oidipem a Iokastou, který vnímá jako básnické zobrazení pohlavního pudu dospívajícího muže. Svůj psychoanalytický přístup tedy zakládá na jediném verši: „Leckdo spal ve snách s vlastní matkou.“<sup>181</sup> Verš podle něj odkazuje k všeobecně platnému psychologickému faktu, že každý muž se v určité fázi svého duševního vývoje zcela přirozeně zaobírá myšlenkami na pohlavní akt s vlastní matkou. Provokativnost a nepopiratelná přitažlivost Freudovy interpretace měla v době svého vzniku výrazný vliv na způsob, jakým bylo Sofoklovo drama inscenováno, jakož i na výběr motivů, které byly při jeho provedení akcentovány. Příkladem je slavná Hilarova inscenace oidipovské tragédie v Národním divadle roku 1932.<sup>182</sup>

## 5.2 Vokolkův Oidipús

Na rozdíl od právě zmíněných výkladů oidipovského mýtu vychází ten Vokolkův z původního Sofoklova textu věrněji v tom smyslu, že respektuje rysy, které jsme se

---

<sup>178</sup> Pokorný, s. 77.

<sup>179</sup> Srov. např. známý citát „Kdo z nás je tu Oidipús? Kdo sfinga? Je to, jak se zdá, dostaveníčko otazníků a otázek,“ který pochází z úvahy o vůli k pravdě. (Nietzsche 2003: 9)

<sup>180</sup> „Psychoanalýza pokládá základní prvky oidipovské situace za charakteristické pro všechny lidi. Každé dítě prochází oidipovskou situací a způsob, jímž řeší konflikt mezi erotickými city vůči rodiči opačného pohlaví a rivalitu vůči rodiči stejného pohlaví, má určovat mnoho z pozdějších reakcí každého jedince. Normálně je oidipovský komplex v ‚latenční periodě‘ opouštěn, ožívuje v pubertě a je konečně nahrazen zájmy a vztahy individua mimo původní rodinu. Oidipovský komplex je ‚jádem obsahu neurózy‘ (Freud).“ (Cvekl 1965: 232)

<sup>181</sup> Pokorný, s. 42. Steibitzova verze (s. 48): „Již mnohý ve snách s matkou obcoval.“

<sup>182</sup> „K. H. Hilar inscenoval tragédii – zcela v duchu expresionistického exhibicionismu – jako drásavé drama krvesmilstva. Četné doklady o tom poskytují m. j. i Hilarovy zásahy do textu, škrty, zdůrazňování slov, jež jsou spíš neartikulovanými výkřiky než citoslovci atd. ... Příznačné je, že i Steibitzův překlad z té doby volí při tlumočení téměř vždy pokud možno dynamičtější výraz než předcházející překlady.“ Cit. podle poznámky č. 3 in Pokorný, s. 66.

výše pokusili rekonstruovat jako Sofoklovy „vlastní“ s ohledem na dobový kontext, tzn. osudovost, náboženskost a morální rozměr díla. Třebaže Vokolek ve svém díle k Oidipovi explicitně odkazuje na desítkách míst, přičemž na mnoha dalších se setkáváme s implicitní připomínkou či parafrází jeho *oidipovského schématu*, existuje text, který považujeme za koncentrované, názorné vyjádření autorovy interpretace Oidipa. Tímto textem je krátká úvaha z roku 1968, nesoucí název „Oidipovské variace“.<sup>183</sup> Skutečnost, že tato úvaha byla jako jediný nebásnický text explicitně se hlásící k Oidipovu mýtu publikována ještě za života autora, nás přivádí k domněnce, že bylo jisté v autorově záměru dát textu určitou definitivní podobu. Jelikož tato úvaha předchází datem svého vzniku mnohem rozsáhlejší cyklus esejů, jenž nese stejný název,<sup>184</sup> lze ji také považovat za klíčovou z hlediska geneze Vokolkova oidipovského schématu. Obdobnou myšlenku připouští také Mojmir Trávníček; podle něj posloužila tato krátká úvaha „později autorovi jako surovina nového, ‚definitivnějšího‘ tvaru“ (Trávníček 1992: 80). V čem tedy spočívá Vokolkova interpretace oidipovského mýtu?

Postava Oidipa vstupuje do kontextu Vokolkova díla v souvislosti s jeho výkladem dějinné situace člověka v druhé polovině 20. století, přesněji v druhé polovině 60. let, kdy konkrétní historické události u nás i ve světě<sup>185</sup> poskytují básníkovi řadu podnětů k rozsáhlým úvahám nad lidským osudem. Nejinak začíná také Vokolkova úvaha „Oidipovské variace A“. Básník se zde zamýšlí nad zrychlujícím se během dějin a dochází k paradoxnímu tvrzení, že čím více je čas nabitý událostmi, tím méně se toho děje, protože člověk není s to události reflektovat. Jediný způsob, jak je možné se v toku událostí vyznat, je „opřít se času“ neboli pokusit se o rozumový (smysluplný) výklad dějin. Tento pokus se však ukazuje jen jako teoreticky možný, jako pouhá iluze. A když si to moderní člověk uvědomí, ocitá se podle Vokolka v *oidipovské situaci*. Ta nastává ve chvíli, kdy člověk pochopí, že vzepřít se rozumem času je nutně marné, a tedy že rozum, který sice nepochybně máme, je nám pouze k tomu, abychom si *jeho* prostřednictvím uvědomili *jeho* vlastní iluzivnost. „K čemu tedy vědomí, rozum? Jen k tomu, abychom poznali, že je to zdání. Jaká ironie! Člověku dán rozum, aby – poznáv jeho slepou podstatu – ho popřel. Oidipovi dány oči, aby – poznáv jejich slepotu

<sup>183</sup> Krátké zamyšlení „Oidipovské variace“ bylo poprvé publikováno v časopise *Sešity pro mladou literaturu* (Vokolek 1968). My vycházíme z jeho druhého vydání in Vokolek 1992: 28–30.

<sup>184</sup> Cyklus esejů „Oidipovské variace“ je součástí 3. sv. SVV (Vokolek 1996: 85–148). Vydání bylo pořízeno podle autorova čistopisu datovaného rokem 1970. Abychom rozlišili krátkou úvahu od pozdějšího cyklu esejů se stejným názvem, budeme první text označovat jako „Oidipovské variace A“ a cyklus jako „Oidipovské variace B“.

<sup>185</sup> Srov. např. sebevraždu Jana Palacha, o které se Vokolek zmiňuje v úvodu „Oidipovských variací B“ (Vokolek 1996: 87).

– je zničil.“ (Vokolek 1992: 28) Když tento paradox vztáhneme na téma autorovy úvahy, zjišťujeme, že náš sebeklam spočívá v rozumném, tj. na našem rozumu založeném, výkladu dějin: „Jsme na tom dnes tak – třeba si to přiznat – že vůbec pochybujeme o vývoji, o kultuře, o možnosti rozumu a srdce zasáhnout v slepé a necitelné dění: o možnosti zasadit oči do prázdného důlku osudu-času. Což jsme se ještě nepřesvědčili, že nešlo o živé oči, ale skleněné protézy, kterými jsme klamali sami sebe o rozumném vidění v dějinách? Právě tak jako Oidipús před tisíci lety...“ (Tamtéž: 29) Toto bezútešné zjištění, pokud je přijmeme za své, má ovšem dalekosáhlé důsledky pro náš život. Domníváme-li se, že jsme jako Oidipús schopni sami rozluštit hádanku, kterou je tento svět a jeho dějiny, pak jsme záhy vyvedeni z omylu. A i když se holedbáme, že víme, že „čas je zdání“ a náš výklad jsou pouhá slova, je toto naše „vím“ ve skutečnosti jen „variací existenciálního absurdního hrdiny, který je si vědom prázdného, jen lidskou existencí ‚naplněného‘ osudu (plného v prázdném) a protože to ví, proto existuje. Což je francouzská, **camusovská** variace na Heideggera: **proto**, že nic je zjevné v základě existování, přepadá nás cizota jsoucna (plného v prázdném). Což je zase variace na Dostojevského: **proto**, že není Bůh, jsem já. (Zásada Kirillova v Běsích). A to všechno nejsou než variace na Oidipa.“ (Tamtéž) Když to opět vztáhneme k událostem v Československu okolo roku 1968, prožíváme podle Vokolka *oidipovské nálady*, neboť tak jako antický hrdina i my bereme svět doopravdy.<sup>186</sup> Proto je naše situace – na rozdíl od té na Západě, která je „pouze“ absurdní – skutečně tragická. My Češi totiž vkládáme do „prázdných důlků slepé oči“, když neustále, od Husa až po Masaryka, věříme v různé ideály a jsme ochotni pro ně prolévat krev. A „zatímco jinde nebyli tak hloupí a v podstatě věděli, že jsou to jen slova, my – řečeno slovy Dostojevského, která charakterizují Slovany vůbec – ‚po celý život jsme nechtěli, aby to byla jen slova‘“ (Tamtéž: 30). V důsledku toho, že bereme věci doslova, jsme opravdu tragickými hrdiny, kteří v marném usilování spějí k marnému konci, a ostatním se zcela právem jevíme jako buď směšní, nebo politováníhodní. Jednáme totiž nelogicky, protože člověk, který už jednou klam dějin prohlédl, se přece nepokouší v ně znovu uvěřit, nevkládá si do prázdných důlků nové, o nic méně slepé lidské oči. Jistě, jenomže – a to je podstatné – Vokolek se ve svých variacích na Oidipa nezastavuje v okamžiku tragického prozření, v němž bychom se snad mohli se světem jako poražení

---

<sup>186</sup> Stále se totiž nechceme vzdát teleologického výkladu dějin, proto se, jak píše Vokolek, snažíme najít smysl i v zjevně nesmyslném: „Je to snad ‚smysl‘ našich dějin ukázat světu, že čas je zdání?“ (Vokolek 1992: 29)

smířít, nýbrž vyzdvihuje tuto prazvláštní svébytnost naší povahy, dodává jí implicitně křesťanské konotace. Spatřuje totiž v neustálém napětí mezi děním a bytím, mezi možnostmi a skutečností, naši jedinou spásu: „Ano, třeba si to už jednou říci: obecná spása skrze organizaci je iluze. Existuje pouze individuum, tj. nikoli odtažitý postoj myslí k ideji, ale osobitý **zápas** celého člověka s ní o sebe, o svůj charakter, morální i myšlenkový tvar. Jako Jákob zápasí s andělem o své jméno. Takový já jsem s tou věcí. O mne, o mou spásu jde, o nic jiného. V tom mě nikdo a nic nemůže zastoupit, předem skrze organizaci, ideu spasit. Takovýto zápas (nikdy skončený, vítězný) je kritériem pravdy každého života i díla. Pak to skutečně nejsou jen slova. O tomto zápasu, v němž slovo se stává tělem, neměl klasický Oidipús ještě zdání. Dnešní Oidipús **už zase nemá** o něm ponětí. Čas mezi tím se vyprazdňuje... v co vlastně?“ (Tamtéž)<sup>187</sup>

Krátké shrnutí „Oidipovských variací A“ nám poskytlo dostatečný podklad pro následující analýzu Vokolkova *oidipovského schématu*. Všimneme si nyní podrobněji několika typických rysů jeho interpretace a budeme je dále dokládat na citacích z „Oidipovských variací B“ a dalším cyklu esejů „Slepé naděje“ (Vokolek 1996: 29–84). Řekli jsme, že Vokolek uvažuje o oidipovském mýtu v souvislosti s konkrétním obdobím v dějinách našeho národa, je tedy jeho interpretace (1) spjata s otázkou po smyslu dějin, času či světa. Souvisí však nevyhnutelně také (2) s rozumem jakožto nástrojem lidského poznání, včetně poznání dějin. A konečně se zdá, že se nachází (3) v určitém vztahu k náboženství jakožto výkladu světa.

### 5.2.1 Smysl dějin

(1) Otázka po *smyslu dějin* v podobě určité teleologické soustavy, resp. po poznatelnosti takového smyslu, není motivem, který by byl v Sofokolově dramatu explicitně vyjádřen. Takto se staří Řekové ještě netázali, zůstávali pouze u konstatování, že existuje osud a lidé jsou na něm závislí. Zda však má tento slepý osud nějaký smysl odpovídající lineární teleologii, v jejichž souřadnicích Vokolek jako křesťan uvažuje, jinými slovy, zda směřuje takový osud, či lépe dějiny, od nějakého výchozího bodu do nějakého konečného bodu, který je zároveň jejich cílem a naplněním, to je myšlenka, kterou do oidipovského mýtu vnáší až interpret Vokolek. Odvolává se při tom

---

<sup>187</sup> Část tohoto úryvku byla již citována v poznámce č. 169.



na klíčový motiv antické tragédie, na *prvek osudovosti*.<sup>188</sup> Když uvažuje dále, dochází k tvrzení, že oidipovský mýtus je na jedné straně odvážným a záslužným „pokusem o útěk do svobody, do individuální existence, pokusem prolomit osudnou ‚ohradu‘ závazného společenského bytí, odhalit jeho magické kouzlo jako pověru kněží,“ avšak zároveň také příběhem člověka, který nakonec sám „shledává, že prchal nikoli *ven*, ale *dovnitř* daného osudu a že ho do písmene naplnil, sebe však vyprázdnil“ (Vokolek 1996: 51–52). Tuto trpkou ironii, která, třebaže je tragická,<sup>189</sup> byla pro Řeky velmi důležitá, neboť jim poskytovala očekávanou katarzi, transponuje Vokolek do druhé poloviny 20. století: „Dnešní vědecko-technická revoluce se nám odhaluje jako tragicko-ironický osud Oidipův. Jako Oidipús se domníval, že uhádl hádanku Sfingy a na základě této domněnky ‚osvobodil‘ Théby, tak i takzvaná vědecko-technická revoluce se domnívala, že uhádla hádanky přírody a lidského štěstí.“ (Tamtéž: 101) Básník tak v Oidipovi spatřuje jakýsi obecný a nadčasový model lidské situace, kterým lze kriticky vykládat nejen tehdejší řeckou společnost, ale i současnost, protože to, co obě historické epochy spojuje, je právě ona neustále se v dějinách opakující ironie poznání, „která nechá člověka v domnění, že uhádl hádanku přírody a svého štěstí, svého určení jako absolutního pána, jemuž bude vše sloužit ... [a] pak mu odhalí, že je tyranem a vrahem života, životního a životadárného prostředí, a protože na něm závisí, tedy i sebevrahem“ (Tamtéž: 102). V této podobě, jako obecně platný výklad lidské situace v dějinách, je pro Vokolka oidipovský mýtus aktuální. Vokolek však univerzálnost svého pohledu na dějiny dokazuje také v několika dalších aspektech. Jednak v aplikovatelnosti oidipovského schématu na kteroukoli historickou postavu: „Zaměňte jména, Oidipa za jakoukoli vynikající, světodějnou historickou osobnost, dobrou i zlou, přičemž zase musíme dát přívlastky morálního hodnocení do závorek, a zjistíte, že hrají Oidipa.“ (Tamtéž: 48) Jednak v tom, že jeho výklad se týká v podstatě každého člověka, který se kdy pokoušel rozumět světu, přicházející s vlastním pohledem na dějiny: „O to, co je vlastně pravým ‚viděním‘, se stále hraje pod různými měnicemi se kulisami, dekoracemi, dobovými kostýmy. Oidipús tak zůstává rozehrán na všech jevištích světa a ve všech dobách.“ (Tamtéž: 47)

V souvislosti s problémem dějin se nabízí otázka, proč Vokolek hovoří o *variacích* na Oidipa, neboli odkud se bere princip neustálého obměňování téhož lidského údělu. Básník sám tvrdí, že se jen snaží „ukázat, co dějiny neustále dokazují:

---

<sup>188</sup> „Oidipús unikaje svému osudu každým krokem jej naplňuje.“ (Tamtéž: 100)

<sup>189</sup> Pro moderního člověka, který nevěří v nadosobní řád, je však tato ironie pouze absurdní.

nikdo nevidí za svou dobu, a tedy ani svou dobu. Oči slepé době nasazuje až budoucnost, jimi každá prohlédne – a prohlédne v tom ironickém smyslu, že byla slepá.“ (Tamtéž: 48) To je pouze jinými slovy vyjádřená myšlenka o vzájemné „korektuře“ po sobě následujících epoch, kdy každá „vypichuje“ oči té předchozí a nasazuje si do důlků oči vlastní (svoje vidění, svůj výklad, svůj smysl), které jí pak zase „vypíchnou“ epocha následující atd. V tomto smyslu se jednotlivé epochy mezi sebou ocitají ve vztahu variací, neboť se v nich lidé pokoušejí stále nanovo o totéž: najít takový smysl dějin, který by člověku konečně zajistil vládu nad osudem, Bohem, přírodou, technikou, celou naší planetou, a tím mu jednou provždy zaručil neomezenou svobodu a moc ve světě. I když se to doposud nepodařilo, a my tudíž stále pokračujeme ve variování našeho údělu marných vykladačů smyslu, zdá se, že naše slepota se paradoxně stává hybnou silou samotné historie, v jejímž průběhu pak bývá různými interprety nazývána jako pokrok, vývoj či vůle k moci. Když si toto všechno, vycházející ovšem z předpokladu, že jsme lidmi, kteří ještě stále o nějaký výklad světa stojí, uvědomíme, pak sami dojdeme k zásadní otázce: existuje vůbec nějaký správný výklad, anebo jsme odsouzeni k věčné slepotě? Pro Vokolka byla tato otázka velmi naléhavá, a aniž by zavíral oči nad její bezvýchodností, formuluje ji následovně: „Existují vůbec takové ‚oči‘ v dějinách, které ex post poznáváme jako tragickou ironii?“ (Tamtéž) Ve svém tázání pokračuje námitkou, zda jsme vůbec sami schopni něco takového rozhodnout: „Ale právě proto, že je ‚poznáváme‘ ex post, není to zase jenom naše subjektivní mínění, kterým ‚hodnotíme‘ dějiny, abychom stůj co stůj zachránili ‚smysl‘?“ (Tamtéž) Tato námitka nás zavádí do bludného kruhu, v němž nenacházíme pro položenou otázku žádnou odpověď. S jistotou si můžeme odpovědět pouze tak, že *oidipovská situace* nadále trvá: „O tyto ‚oči‘, zdali jsou nebo nejsou v lidských dějinách, o víru v tyto ‚oči‘, o víru v rozumnost, smysluplnost, zákonitost, řád – se ustavičně hraje v naší tragédii.“ (Tamtéž)

Ještě než přejdeme k dalšímu bodu, zastavme se u toho, jakým způsobem si Vokolek vysvětluje samotnou potřebu výkladu, neboť právě na předpokladu, že tato potřeba náleží mezi antropologické konstanty, stojí celý Vokolkův výklad Oidipa, ba dokonce i samotná existence rozumu: „Ideu celku, absolutního vidění se nám ovšem zcela vypíchnout z hlavy nepodaří. Kdyby se nám to podařilo, kdybychom z vědomí vypíchnuli jednotící a hodnotící ideu, ať už jí naše obrazotvornost dá jakékoli jméno, pak přestaneme hodnotit a vůbec chápat věci a děje jako části celku. Ale tohle asi není v naší moci, jestliže věříme v rozum, který bez této ideje nemůže existovat, o ni se opírá

a s ní padá. Rozum není zas tak slabý, aby neprohlédl ironii vůle po totální slepotě, po rozplynutí ducha v přírodě.“ (Tamtéž: 49)

## 5.2.2 Rozum

(2) Souvislost Vokolkova oidipovského schématu s *rozumem* je zřejmě právě tak důležitá jako souvislost s dějinami, nemluvě o tom, že se uplatnění obou těchto prvků v rámci této interpretace do značné míry prolíná. Jak už jsme naznačili, rozum jako nástroj lidského poznání chápe Vokolek ambivalentně.<sup>190</sup> Jednak jako původce slepého poznání, které je schopno člověka svést k iluzivnímu pohledu na svět, jednak jako jeho nezbytný korektiv, který člověku umožňuje podívat se kriticky na své jednání i svět kolem sebe.<sup>191</sup> Začněme tedy citátem, v němž toto rozlišení Vokolek zavádí: „Jestliže bohové dali lidem rozum, pak jen proto, aby poznali, že žádný svůj, tj. svobodný rozum nemají. Moderně řečeno: mají objektivní rozum, subjektivní je jen zdání.“ (Tamtéž: 96) Objektivním rozumem básník podle všeho míní schopnost člověka posoudit jakoukoli situaci *ex post*, s ohledem na její objektivní platnost, kterou musíme nutně přijmout. Souvisí tedy spíše s kritickým aspektem rozumu. Naopak subjektivním rozumem Vokolek míní schopnost člověka samostatně rozhodovat a poznávat, co je pravdivé, čili jakýsi ryze lidský rozum, s nímž by si každý koneckonců dobře vystačil, kdyby ovšem tento rozum, právě jako ten Oidipův, nebyl nutně falešný. Když to vyjádříme vokolkovským příměrem, pak mít rozum v prvním případě znamená vložit do prázdných důlků svůj vlastní výklad a věřit, že je to výklad správný, tedy dělat to, co dělá Oidipús celou dobu před svým prozřením. Mít rozum v druhém případě naopak znamená prozřít a pochopit, že náš výklad byl pouhým zdáním, tak jako to nakonec pochopil i Oidipús.

Pozoruhodné na Vokolkově rozdělení rozumu je, že budeme-li chtít upřednostnit pouze jeden z jeho dvou zmíněných aspektů, a překonat tak jejich paradoxní

---

<sup>190</sup> Dodejme, že se Vokolek na některých místech staví k rozumu velmi skepticky, dokonce i v souvislosti s akcentováním rozumu (*nús*) v antické filosofii: „Oidipús si vypichuje právě ty oči rozumu, které Sókratés tak velebí a z čeho se jeden těší, z toho druhý zoufá.“ (Vokolek 1996: 33) Domníváme se, že autorova kritičnost je namířena pouze proti způsobu, jakým je rozum člověkem používán, nikoliv proti rozumu samotnému.

<sup>191</sup> Podobně dvojsečně vnímá Vokolek také dva Prométheovy dary lidstvu: „Prométheus dá lidem oheň a slepé naděje. Oheň, prastarý symbol ducha, ‚mysl jim osvítil‘. Všelikými vynálezy ‚lidský rod obšťastnil‘, vyzbrojil do zápasu s přírodou. Po této stránce jim oči otevřel. Ale co to jsou ty ‚slepé naděje‘? Co je tohle za dar? Jeden dar lidem oči otvírá, druhý zavírá.“ (Tamtéž: 75) Podle toho v dalších esejích Vokolek používá obratu „prométheovský dar“.

podmíněnost, neobejde se to bez vážných obtíží. Je-li totiž mezi nimi vztah vzájemné korelace, nemohou pak dost dobře existovat jeden bez druhého. Budu-li užívat svůj (subjektivní) rozum a podaří-li se mi ho uchránit před objektivní skutečností, pak možná budu šťastný, ale nebudu mít nic společného se skutečným světem. Budu-li naopak dávat přednost skutečnosti a domnívat se, že jsem její nezbytnou a jednou provždy pevně určenou součástí, což znamená, že se řídím (objektivním) rozumem, pak nejenže nebudu svobodný, ale budu rovnou zbavený jakékoli možnosti se v životě realizovat.<sup>192</sup> Bezvýchodnost obou situací odhaluje Vokolek v následujícím úryvku, který navazuje na úvahu o iluzivnosti lidského výkladu světa, básník se v ní zároveň kriticky vymezuje vůči dobovým praktikám vládnoucí ideologie: „Dnes v tyto mystické ‚vidoucí oči‘ nevěříme. Zdá se nám pochopitelnější nahradit je ‚objektivními zákony‘ společenského vývoje, především ekonomickými. Jimi se pak díváme na svět – rozumně? I sami marxisté o tom v poslední době pochybují, když vidí, že tento rozum musí prosazovat násilím a vtoukat jej lidem do hlavy, jak tomu bylo za každé despotie, opírající se o sílu.“ (Tamtéž: 108) Zdá se tak, že zbývá jediná možnost: přijmout dvojdomost lidského rozumu. Vokolek v takovém řešení, které se pochopitelně realizuje v následnosti – tj. nejprve jsme vidoucí a nevědomí, pak prohlédneme, oslepíme se, ale dosáhneme určitého poznání – spatřuje Oidipovo hrdinství: „Oidipús si vypichuje oči, když poznává, komu sloužil, a toto poznání, ať je jakkoli zdrcující, činí Oidipa velkým, činí ho hrdinou tohoto poznání. Nakonec přece jen byl ve službách poznání.“ (Tamtéž: 109) To však znamená, a Vokolek to naznačuje i v jiných textech a básních, že rozum může mít pro člověka pozitivní význam. Bez něj se totiž naše poznání, jakkoli omezené, jednoduše nemůže realizovat. Určující ovšem stále zůstává způsob, jakým se rozum rozhodneme používat. Náznak smysluplného užití rozumu nacházíme v následující pasáži: „Jako zlý sen mě pronásleduje přízrak Oidipa, který nemůže utéci svému osudu, krok za krokem jej naplňuje, krok za krokem sebe vyprazdňuje. Tak co, říkám si, dojde nakonec i k tomu vypíchnutí vlastních očí? Tyhle oči stárnou, brzy se zavřou navždy. Ale nové oči se rodí... do téhož zápasu s osudem o nové vidění, o novou slepotu?“ (Tamtéž: 130) Jako by zde básník naznačoval – zpětně to potvrzuje také výše citovaný úryvek z „Oidipovských variací A“ –, že usilovat o poznání a zápasit při tom se všemi obtížemi, které nám dvojakost našeho rozumu přináší, smysl má.

---

<sup>192</sup> V této úvaze se Vokolek přibližuje známému filosofickému dilematu: solipsismus, nebo objektivní realismus?

### 5.2.3 Náboženství

(3) Určité řešení, jak se s oidipovskou situací vyrovnat a jak ji zároveň překonat, viděl Vokolek v pokusu vztáhnout danou situaci k *řádu křesťanství* a najít v něm platné východisko z bludného kruhu oidipovských variací. Připomeňme si závěr „Oidipovských variací A“: „O tomto zápasu, v němž slovo se stává tělem, neměl klasický Oidipús ještě zdání. Dnešní Oidipús **už zase nemá** o něm ponětí.“ (Vokolek 1992: 30) Oním zápasem se prokazatelně míní zápas věřícího člověka o vlastní spásu,<sup>193</sup> přičemž součástí takového zápasu je pochopitelně také určitý způsob výkladu světa a jeho dějin. Vokolek upírá Oidipovi možnost porozumět tomuto zápasu, v němž „slovo se stává tělem“, protože jeho Oidipús je postavou stojící mimo jakoukoli spásu, ať už jako oběť nevyzpytatelného antického osudu či jako moderní člověk zřikající se nadosobního řádu a beroucí výklad světa marně do svých rukou. V závěru jiného již citovaného úryvku Vokolek rovněž nenásilně argumentuje ve prospěch křesťanství: „Dnešní vědecko-technická revoluce se nám odhaluje jako tragicko-ironický osud Oidipův. Jako Oidipús se domníval, že uhádl hádanku Sfingy a na základě této domněnky ‚osvobodil‘ Théby, tak i takzvaná vědecko-technická revoluce se domnívala, že uhádla hádanky přírody a lidského štěstí a že tak konečně osvobodila člověka od kletby ‚v potu tváře dobývati budeš svůj chléb‘.“ (Vokolek 1996: 101) Z úryvku plyne, že vědecko-technická revoluce jakožto ryze lidský projekt usilující o spásu, v daném kontextu lépe řečeno o ovládnutí nebo podmanění světa, nepředstavuje pro křesťanský výklad smysluplnou alternativu, neboť je opět jen jednou z mnoha oidipovských variací. Obdobným směrem se Vokolkova argumentace ubírá, když dovozuje, jaký je rozdíl mezi Oidipem a Kristem. Text, v němž tyto dvě postavy usouvztažňuje, představuje pro nás základní doklad o tom, jakým způsobem básník uvažoval nad konečným vyřešením otázky, kterou si položil, tedy zda existuje nějaký správný výklad světa a jeho dějin a zda do našich prázdných důlků můžeme vsadit nějaké skutečné, nikoliv dříve či později oslepené oči, jimiž bychom byli schopni pravdivě poznávat. Konfrontaci obou postav předchází úvaha, v níž se Vokolek zamýšlí nad povahou Boha a jeho vztahem ke světu, který stvořil, přičemž dochází k těžko zpochybnitelnému tvrzení, že Bůh, který by nechtěl s lidmi mluvit, neměl by ani zapotřebí člověka stvořit. Vokolek tak předpokládá, že Bůh k člověku promlouvá, což se podle něj děje prostřednictvím rozumu, neboli

---

<sup>193</sup> Obrat „v němž se slovo stává tělem“ odkazuje k Prologu v Janově evangeliu (Jan 1).

způsobem, který je dospělému a vyzrálému člověku srozumitelný. Avšak Kristus klade přece důraz na dětský, *intuitivní* způsob chápání. Z toho autor vyvozuje, že vývoj rozumu cestou oidipovských variací je daleko pozadu „za vírou, za intuitivním viděním srdce“. Nakonec píše: „Evangelium však o nějakém růstu rozumu k dospělosti nemluví. Je celé založeno na světle víry, na onom blesku milosti, který v posledním okamžiku spasil lotra po pravici. Kristus sám je tímto bleskem, oslepujícím a jiný zrak otvírajícím Šavlovi-Pavlovi. Jaký to rozdíl od Oidipa, kterému se tento druhý zrak neotvírá...“ (Tamtéž: 98) Budeme-li Vokolka parafrázovat, pak můžeme výklad o vztahu Oidipa a křesťanství, sám o sobě bohužel dosti povrchní,<sup>194</sup> uzavřít následovně: to je tedy víra, o které neměl klasický Oidipús ještě zdání a ten dnešní o ní už zase nemá ponětí.

Výklad Vokolkova pojetí oidipovského mýtu zakončíme shrnujícím citátem: „Lze v dějinách něco předvídat? Zkušenost spíše ukazuje, že rozum prohlédne až post factum, během události je slepý. Nepracovaly v současných dějinách západní velmoci se slepou důkladností na své zkáze? Jako v Oidipově tragédii všechny záměry se obrátily v opak. Rozum byl vyvrácen a zůstala jen slepá vůle. Ocitáme se v katastrofální fázi lidské tragédie, kdy Oidipús si vypichuje oči a s nimi rozum na důkaz, že ho jen klamaly, že byly nástrojem – čeho? Slepého nebo vidoucího Osudu? Tato otázka je stále otevřená v dějinách.“ (Tamtéž: 37)

### 5.3 Interpretace oidipovské básně

Na závěr se pokusíme interpretovat Vokolkovu báseň „Oidipús“<sup>195</sup> ze sbírky *Mezi rybou a ptákem*.<sup>196</sup> Jednak její název, jednak některé signály rozseté v textu vybízejí k dvojímu čtení, tomu „doslovnému“ a tomu oidipovskému. Báseň totiž představuje určitý „příběh“, který bychom mohli s poukazem na náš předchozí výklad chápat jako transpozici Oidipova tragického mýtu do moderní doby. První verše popisují běžecce

---

<sup>194</sup> Povrchnost našeho výkladu je dána tím, že nemáme k dispozici některé autorovy texty, např. úvahu nesoucí název „Oidipús a Kristus“, která by nepochybně zřetelněji odhalila, jak Vokolek oidipovskou situaci promýšlel v konfrontaci s křesťanstvím. Její text spolu s jinými, jež konfrontují antické a křesťanské ideály, je totiž součástí sedmého, doposud nevydaného svazku autorových spisů *Živá paměť obrázkového písma*. Srov. Putna 2010: 1022–1024.

<sup>195</sup> Vokolek 1998b: 33–35 (v následujícím textu citujeme postupně z těchto tří stran). Takových básní je pochopitelně víc, např. „Variace na Oidipa“ (Tamtéž: 165–166), která zdůrazňuje smysluplnost a potřebnost oidipovského prozření neboli nutnost vždy znovu si nasazovat a zároveň vypichovat falešné oči, které nás posouvají k poznání.

<sup>196</sup> Srov. Vokolek 1967. Sbíрка obsahuje již starší, ovšem nově přepracované skladby „Atlantis“ a „Pout“ a novou sbírku *Mezi rybou a ptákem*. Znovu vyšla v 6. sv. SVV (Vokolek 1998b: 71–114).

závodiště, na němž se závodníci chystají ke startu, zatímco diváci v hledišti je napjatě sledují. Na startu se objevuje nový závodník vzbuzující velká očekávání. Na něj je také autorem zaměřována pozornost čtenáře. Bouřlivou atmosféru závodiště sugeruje takřka frenetická dikce básně, zvýrazněná zejména přesahy mezi verši, které jdou nejen napříč syntaktickými celky, ale i napříč slovy: „ale už předbíhá jednoho po druhém VEDE VE / DE zvyšuje náskok,“ či „Něco se zase děje / Někdo zase BUDE BU / DE... ne vydrží odpadne“.<sup>197</sup> Opakování zvýrazněných slov, ilustrující skandování diváků, zároveň vzbuzuje dojem jakési lhostejnosti, blazeovanosti či vyprázdněnosti dění.

Závodník odstartuje a běží. Běží však nepřiměřeně rychle, „jako by nevěděl, že je na dlouhé trati“. Tento verš lze chápat zároveň jako běžné pojmenování obtížného úsilí a podle toho jej interpretujeme jako signál, opravňující čtenáře k tomu, aby si za závodníka dosadil Oidipa, zatímco za závod samotný život. Přes počáteční nedůvěru diváků (nevědí o koho jde, běží příliš rychle apod.) si závodník svým výkonem brzy získá jejich přízeň. I tak zde zaznívá ironická poznámka: „Určitě zlomí čas Anebo vaz“, která je opět velmi důležitá, neboť čtenáře podporuje v dvojím způsobu čtení. Zlomit čas by znamenalo úspěš, přelstít netečné dějiny (osud), naopak zlomit vaz rovná se tragédii.

Závodník se při své rychlosti na trati záhy ocitá daleko vepředu, kde „nechce slyšet o žádné známosti / která by ho předbíhala“. Tento obraz naznačuje, že závodník chce být někým, kdo bude jediný, první, sám, neodvozený a mimo veškerý předchozí kontext, tedy někým, kdo ostatním ukáže, jak vyhrát závod, a kdo se zároveň sám domnívá, že ho vyhrát může. V druhé rovině čtení by to znamenalo, že se ocitá mimo skutečnost, jako se v oblasti pouhého zdání ocitl také Oidipus se svým pokusem zvítězit nad osudem. Když pak závodník konečně prolétne cílem, překvapivě se nezastavuje, „Ale ten blázen běží dál / do cílové pásky oči si zamotal / nevidí neslyší pádí dál“. Tyto tři verše signalizují klíčový zlom v celé básni, který je navíc zvýrazněn ojedinělým rýmem. Závodník běží dál, protože jakmile jednou ztratil spojení se skutečností, nezná už míru (vzpomeňme na antickou uměřenost!). Nyní se také ukazuje, že druhý, oidipovský způsob čtení získává v básni navrch, resp. že nejvhodnější přístup, jak báseň číst, je právě takový, který se zakládá na současně „doslovném“ i oidipovském čtení. Náš předpoklad stvrzuje i patrně vůbec nejdůležitější verš celé básně „zamotaný do cíle

---

<sup>197</sup> Slova rozdělená přesahem jsou důsledně psána majuskulemi. Má to zřejmě své opodstatnění v zdůraznění původně plnovýznamových slov, která v kontextu skandování o svůj význam přicházejí, stávající se pouhými citoslovci, znaky emocí.

sám pohyblivý cíl“, který lze chápat jako obraz navozující *oidipovskou situaci*, v níž se člověk (Oidipús) v domnění, že konečně poznal pravdu, stává nutně sám sobě účelem, neboť sám si uděluje svůj smysl, a tím nevědomky spěje do záhuby. Závod (přítomný svět) se se závodníkovým přestoupením hranice smysluplnosti (běží i po proběhnutí cílem) obrací v chaos: „závod se v honičku proměnil / nikdo už neví kde je na kterém místě / No tohle je jedineč...“ Potvrzuje to i ono jakoby přetržené slovo na konci verše. Situaci nakonec řeší až Pořadatel (záměrně psán s velkým P – tlumočnick osudu?), když závodníka surově podkopne a zastaví, tedy přinutí rozpoznat skutečnost, že závod již skončil. Závodník, zraněn, ošetřován doktorem a v obvazech opět nikým nepoznan, takto končí svůj pokus, jako musel i Oidipús ukončit svůj život vladaře založený na iluzi. V posledním verši básně zaznívá ironická výzva: „Na shledanou příští neděli“. Tímto veršem jakoby se bagatelizoval heroický čin závodníka s odvoláním na možné opakování neutuchající, nicméně marné touhy vyhrát závod neboli přelstít dějiny a čas. Vedle toho lze tento závěrečný motiv chápat také jako aluzi na samotný princip oidipovských variací.



## 6 Hledání přirozenosti (70. a 80. léta)

Po roce 1971, kdy Vokolkovi vyšel výbor z básní ze 40. let pojmenovaný podle jedné ze sbírek té doby *Cesta k poledni*,<sup>198</sup> se už Vokolkovi do konce života (1988) nepodařilo vydat žádnou knihu, nepočítáme-li jedno exilové a několik samizdatových vydání.<sup>199</sup> V psaní nicméně nadále pokračoval a v rámci strojopisného Díla Vladimíra Vokolka<sup>200</sup> uspořádal v letech po vydání zmíněného výboru ještě šest dalších sbírek.<sup>201</sup> K jednotlivým sbírkám tohoto období, ale i k těm dříve vydaným a napsaným, se průběžně vracíval, u řady z nich proto existuje několik redakcí. Přepisování a cizelování veršů, kterému rozumíme také jako činnosti z nezbytí, neboť v dané situaci byla jediným a dosti trpkým termínem odevzdání textů pouze vlastní smrt, což však básníkovi přinášelo poněkud paradoxní svobodu nakládat se svým dílem dle vlastní libosti, má za následek určité překrývání, ne-li přímo splývání jednotlivých textů. Vokolkovo sbíhavé myšlení, projevující se v několikrát zmiňovaném obkružování určitého tématu či motivu, činí z těchto šesti sbírek pevně provázaný soubor textů, zaměřující se v podstatě na několik málo tematických celků, které se postupně ohlašovaly už v předchozích sbírkách (podstata světa, dějiny lidstva, smysl poezie). Domníváme se, že časté opakování některých motivů, dokonce i v totožných formulacích, si lze vykládat jednak jako vědomé odkazování v rámci vlastního díla, podtrhující důležitost daných motivů pro básníka samého, a jednak jako nevědomé opakování, prozrazující básníkovi tvrdošjnou snahu dopátrat se čehosi smysluplného alespoň pro sebe sama. V této souvislosti se nabízí uvažovat o Vokolkově tvorbě také

---

<sup>198</sup> Srov. Vokolek 1971. Sbíрка obsahuje osm básní z *Žiněného roucha* (Vokolek 1940), o šest básní zkrácený 1. oddíl z *Tichý a temný* (1941; Vokolek 1999: 73–131) a kompletní sbírku *Cesta k poledni* (Vokolek 1946) doplněnou dvěma novými básněmi (viz ediční poznámka in Vokolek 1999: 325).

<sup>199</sup> Srov. exilové vydání *Ke komu mluvím dnes* (obsahuje sbírky *Ke komu mluvím dnes* a *Jak dlouho*; Vokolek 1984). Existuje také několik soukromých tisků (Atlantis [1972], posmrtně *Zapomenutý pramen* [1989] a *Poutní píseň k dobrému Lotru* [1992]).

<sup>200</sup> Pětisvazkové strojopisné Dílo Vladimíra Vokolka (ed. Mojmir Trávníček). Jednotlivé svazky: 1) *Nezjištěno*, 2) *Nezjištěno*, 3) *Hic iacet*, 4) *Cesta do ztracena*, 5) *Kříž a křídlo*. Většina sbírek dostávala v průběhu 70. a 80. let svou definitivní strojopisnou podobu.

<sup>201</sup> Na hrotu plamene (původně měla vyjít roku 1968 v *Práci*, pak pod názvem *Kříž a křídlo* ve Vyšehradu, ale nakonec vyšla až jako součást knihy *Kroužení* [Vokolek 1991] s původním názvem, srov. 6. sv. SVV; Vokolek 1998b: 71–114), *Hádání z vody* (věnováno Mojmiru Trávníčkovi, napsáno 1973, jedná se o 2. oddíl sbírky *Ve znamení ryb* [dokončeno 1947]; Tamtéž: 115–151), *Jak dlouho* (napsáno 1978, 2. oddíl sbírky *Ke komu mluvím dnes* [1. oddíl z roku 1949–1957, srov. Vokolek 1984]; Tamtéž: 153–178), *Bílé místo* (napsáno 1980; Tamtéž: 179–220), *Mezi ohněm a vodou* (napsáno 1983; Tamtéž: 221–238) a *Kroužení* (napsáno 1987, poprvé vyšlo jako část stejnojmenné sbírky [srov. Vokolek 1991]; Tamtéž: 239–290).

v intencích osobní terapie. Například v básni „Robinsonovská útěcha“ (Vokolek 1998b: 271–272), jejíž protagonistu lze prokazatelně vnímat jako autorskou stylizaci, zaznívají následující dvojsmyslné verše:

Proto se chytá pera, aby nezešílel  
z hukotu vln, z nichž se vynořují  
ponořují a znovu vynořují ruce a tváře  
utonulých, jako by dosud ani nebyli mrtví  
a chtěli se chytit toho stébla  
které svírá v prstech pokouší se  
písmenko po písmenku, hlásku po hlásce  
artikulovat ohlušující hukot v hlavě  
slovo za slovem navázat řeč  
sám se sebou i s těmi mrtvými  
smířit je se smrtí a sebe se životem na pustém ostrově  
a pak už nebude tak pustý  
a on sám tak zoufale opuštěný (Tamtéž: 271)

Jak básník stárne, jakási pomyslná vnější dynamika jeho díla, odrážející se v rozpracovávání nových témat a osvojování si nových tvůrčích postupů, slábne. Naopak vnitřní dynamika díla, zakládající jeho uměleckou přesvědčivost, sílí a navzdory – nebo snad právě díky – určité motivické chudobě a tvarové oproštěnosti činí, podle našeho mínění, z Vokolkovy závěrečné tvorby jeden z vrcholů české poezie 70. a 70. let.

Vzhledem k okolnostem, za kterých toto pozdní dílo vznikalo,<sup>202</sup> se při jeho posuzování ovšem neubráníme pojímání vztahu Vokolka-básníka a Vokolka-člověka v těsnější souvislosti než obvykle. Díváme-li se však na věc pragmaticky z hlediska interpretačního přístupu, který by byl dílu práv, vyzývá nás k takovému pojímání řada signálů, které lyrický subjekt pozdních veršů nápadně sblíží s jejich autorem; totožnost či korespondence jejich prožitků je někdy zcela zřejmá. Je to pochopitelné, neboť básník na závěr svého života bilancuje a účtuje, vydává sumu ze svého vlastního života, který se v podstatě zužil na psaní samo.

Pokud jde o vývoj Vokolkova volného verše v pozdním období, lze spolu s Červenkou (2001: 189) konstatovat, že se již docela přiblížil parametrům běžné řeči, i když se místy ještě vyskytuje dvouslabičná, jambická či trochejská, rytmická norma (srov. např. básně „Třináctý“ či „Kyvadlo“; Vokolek 1998b: 88–89 a 192–193). Povětšinou však autor člení básnickou výpověď do různě dlouhých, nerýmovaných veršů, přičemž stále ještě využívá svého oblíbeného postupu zvýraznění slova na konci

---

<sup>202</sup> Básník ve své nedobrovolné klauzuře trávil podle svědectví jeho přátel i některých kritiků většinu času ve své Rychnovské chalupě, kde se celé dny věnoval psaní (srov. Med 2004, Matys 1996, Staněk 1991).

verše záměrným přesahem významového celku do verše následujícího. I tak řada jeho básní, zejména z posledních sbírek, připomíná spíše filosofický traktát či esej nežli poezii v tradičním slova smyslu; nebýt veršového členění, mnohdy bychom snad ani k textu nepřistupovali jako k básni. Červenka dále v souvislosti s pozdním Vokolkem oceňuje vyvážení jednotlivých rysů jeho poezie, pokud jde o podobu verše,<sup>203</sup> a následně činí závěr, že se mu jako básníku, jenž po celý život těžil z „intonační kadence apollinairovské tradice“ a přitom rozvíjel holanovskou meditaci, podařilo „[t]ěžko uvěřitelné spojení mezi avantgardní tradicí a reflexivností spirituálního básnictví“ (Červenka 2001: 189 a 190).<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> To jen dále potvrzuje shora vyřčené tvrzení o Vokolkově obdivuhodné autorské jistotě, o v podstatě dokonalém zvládnutí vlastního básnického stylu.

<sup>204</sup> Srov. Červenkovu argumentaci, která postihuje několik důležitých rysů Vokolkovy poezie: „Podobně jako Juliš dává i Vokolek znát své příbuzenství s avantgardou volným napojováním nesčíslných vět v jediném dlouhém souvětí bez záměrné architektonické stavby, ale přímou návazností na pohyby asociativního myšlení a rozvoj meditace. Ani meditativnost, ani střídme, vždy významově aktivní neshody mezi větovým a veršovým členěním neodstraňují zvýraznění konce verše, které silně připomíná intonační kadence apollinairovské tradice. ... Prostředkem pořádání ‚nekonečné věty‘ je Vokolkovi – spíše než syntaktické propracování – seskupování veršů do strof a odstavců, často s využitím strofické anafory, která dlouhé řetězce volně přiřazovaných syntaktických celků vždy znovu napojuje na ústřední téma básně nebo na výchozí všednodenní symbol, jehož možnosti se postupně odhalují v běžuté meditaci.“ (2001: 189–190)

## 6.1 Anaximandrův zlomek

Začněme výklad Vokolkova závěrečného tvůrčího období dalším antickým odkazem, Anaximandrovým zlomkem, jemuž Vokolek věnuje celou báseň „Variace na Anaximandra“ z poslední sbírky *Kroužení*.<sup>205</sup> Zlomek zní: „A z čeho věci vznikají, do toho též zanikají podle nutnosti, neboť si za své bezpráví navzájem platí pokutu a trest podle určení času.“<sup>206</sup> Vokolek zlomek v úvodních verších své básně parafrázuje,<sup>207</sup> přičemž celé její sdělení je vystavěno na jeho základě. Přesvědčuje nás, že vše se navrácí tam, odkud dříve vzešlo, přičemž tento návrat je nevyhnutelný, časově podmíněný, a zároveň též představuje svého druhu spravedlnost, neboť při něm dochází ke konečnému vyrovnání hodnot, sil apod. Jednotlivé obrazy básně, které zachycují projevy lidské pánovitosti, a v důsledku také omezenosti a slabosti, jsou tedy s poselstvím zlomku záměrně konfrontovány, takže onen princip spravedlivého návratu působí v básni jako jakýsi normativní nástroj, s jehož pomocí básník nekompromisně soudí (moderní) dějiny. Z toho je patrné, že Vokolkova interpretace Anaximandrova zlomku, zjevně inspirovaná slovy „bezpráví“, „trest“ a „pokuta“, zdůrazňuje jeho *etický* rozměr. Tím však Vokolek smysl zlomku poněkud zužuje, což vyjde najevo, jestliže srovnáme jeho výklad s výkladem Patočkovým, který naopak zdůrazňuje *ontologický* rozměr zlomku.

Ve Vokolkově interpretaci, kterou básník zasazuje do kontextu kritiky dějin, ztrácí zlomek svou bezpříznakovou povahu a stává se výrazem nezpochybnitelného principu světa, s jehož pomocí lze vynášet morální soudy, resp. podle nějž odhalujeme dějiny lidstva jako proces vzájemného splácení dluhů, což do značné míry odpovídá oidipovskému schématu, podle nějž si jednotlivé epochy vzájemně „vypichují oči“, usvědčující jedna druhou z omylu. Ze zlomku tedy Vokolek vyvozuje spravedlivé kritérium pro hodnocení kontextů lidského jednání, jež neodpovídají daným předpokladům.<sup>208</sup> V esejích to parafrázuje takto: „Z morální slabosti roste hrubá síla, bezpráví, za kterou si svět, jak praví Anaximandros, navzájem platí pokutu a trest podle určení času. Tak poznáváme jakousi neměnnou podstatu tohoto světa od dob

---

<sup>205</sup> Vokolek 1998b: 269. Srov. též zmínky v esejích in Vokolek 1996: 39 a 152.

<sup>206</sup> Vokolek ve znění Anaximandrova zlomku vychází ze Svobodova překladu (1944: 8). Patočkovu (1996: 42–56) nepatrnou úpravu Svobodova překladu, spojenou ovšem s proměnou interpretace zlomku, podle všeho neznal.

<sup>207</sup> „A z čeho věci vznikají / do toho též zanikají / podle určení hvězd / neboť si za své bezpráví / navzájem platí pokutu a trest...“ (Vokolek 1998b: 269)

<sup>208</sup> Předpoklady zde nespécifikujeme záměrně, neboť chceme naznačit, že závisejí na interpretaci zlomku.

Anaximandrových – dějiny si stále za své bezpráví navzájem platí pokutu, navzájem se trestají.“ (Vokolek 1996: 152)

Přijetí principu spravedlivého návratu dává lyrickému subjektu, a na rovině empirické také autorovi (zejména pokud se stává čtenářem vlastního textu), prožít katarzi spojenou s dosažením alespoň nějakého principu spravedlnosti v jinak amorálním světě odsouzeném k zániku. Nedílnou součástí takové interpretace je pak samozřejmě i patos, na kterém se zakládá persvazivní složka celé básně. Vokolek argumentuje a přesvědčuje (se), že ještě není vše ztraceno, uvědomíme-li si, jak svět ve skutečnosti funguje. Nicméně pro takovou naději nemáme pádné důkazy; ty koneckonců ani nehledáme, jestliže si stále ještě myslíme, že svět podržíme pevně ve svých (lidských) rukou. Pokud však sami vidíme bezmoc člověka a jeho věčné ztroskotávání tváří v tvář světu, pak naše naděje spočívá ve víře v nějaký řád, kterou v sobě posilujeme pozorováním náznaků smyslu (např. neměnnosti ročního koloběhu, který vždy přináší útěchu jara po beznaději zimy).

Vokolkova verze Anaximandra v souladu s jeho katolickým vyznáním tedy počítá s konceptem metafyzické spravedlnosti, kterou je třeba v „hysterické historii“, v tom „blábolu blbce pořád na konci a pořád na začátku téhož konce“ (srov. Vokolek 1999b: 278) neustále znovu nalézat. Pokud bychom jeho interpretaci převedli do poněkud vulgární podoby, mohli bychom ji snad vyjádřit průnikem biblického „Oko za oko, zub za zub“ a běžných rčení jako „Na každého jednou dojde“ či „Každému podle jeho zásluh“.

Pokud jde o fenomenologický výklad Patočkův, ten zůstává více práv originálu,<sup>209</sup> neboť interpretuje zlomek historicky na pozadí dobového, ještě ne zcela vyhraněného filozofického myšlení. Určuje jej tedy jako text stojící na pomezí mýtu a filosofie, kdy člověk ještě stále chápal sama sebe jako neoddělitelnou součást přírody. Proto také Patočka odmítá tvrzení, že máme před sebou obrazné vyjádření principu skutečnosti, a trvá na tom, že Anaximandrova myšlenka před námi leží ve své doslovné původnosti „bez aparátu, bez přiodění úmyslného či neúmyslného“ (Patočka 1996: 44). Odtud také pochází jeho odmítnutí etické interpretace, již chápe jako „hrubý antropomorfismus, či ještě přesněji sociomorfismus, který lidské poměry promítá naivně do celku přírody a světa“ (Tamtéž), jinými slovy, který promítá současný (anachronický) způsob myšlení

---

<sup>209</sup> To je ovšem zcela pochopitelné, neboť zde srovnáváme výklad básníka a výklad filosofa, jejichž pohledy se v mnohém odlišují. Patočkou přiznaná částečná mytologická povaha zlomku by jej nicméně přibližovala poezii.

do archaického uvažování Anaximandrova. V tomto smyslu ovšem Vokolek zlomek poněkud zkresluje, nicméně není to z jeho strany naivita či necitlivost, nýbrž zcela legitimní postup zřetelně prozrazující svůj účel.<sup>210</sup> Patočka, věren zásadě fenomenologické redukce, dává přednost ontologickému výkladu zlomku, neboť jej, ve snaze respektovat podobu světa, jak jí mohl znát a vykládat Anaximandros, ztotožňuje se zárodečnou úvahou o podstatě univerza jako celku. Odmítá proto také (moderní) kauzalitu provinění a trestu<sup>211</sup> – o níž se Vokolek opírá –, a klíčový motiv „bezpráví“ coby překročení určité meze vyvazuje z kontextu lidského jednání a zasazuje nově do souvislosti s tvarem jsoucího: „Jaká mez je míněna v ‚přechinu‘, kterým je vznik každé věci? Žádná jiná než ta, která věc samu do sebe uzavírá, její podstata a tvar. Aby věc vznikla, musila se vyrýsovat a uzavřít na všeobecném podkladě bezmezna.“ (Tamtéž: 47)

Na závěr našeho letného srovnání dvou odlišných přístupů dodejme, že i Vokolkova etická interpretace ve skutečnosti vychází z ontologického jádra zlomku, neboť princip, podle něž básník posuzuje jednání člověka, je, ba z logiky jeho interpretace musí být, totožný s principem, podle něž je uspořádán svět ve své podstatě.

## 6.2 „Bytí mezi“ I – Kyvadlo

Fakt, že jsme skončili nástin Patočkovy interpretace citátem o vzniku a podstatě jsoucího, má také svůj důvod. Totiž způsob, jakým Patočka v závislosti na Anaximandrově zlomku vykládá podstatu světa, ono vznikání a zanikání jednotlivých jsoucen z neomezeného (*apeiron*),<sup>212</sup> se nápadně podobá tomu, jakým způsobem Vokolek ve svých pozdních sbírkách modeluje svět (v podobě, kterou mu jakožto básník přisuzuje). Jeho vize světa v mnohém připomíná ono „bezmezno“, představující jakýsi základ pro ustavičně se proměňující souhrn všeho, co kdy existovalo, existuje a

---

<sup>210</sup> Vokolek je básník, jeho nakládání se zlomkem se tím vyvazuje z pravidel přísně diskursivního myšlení, i když stále sází na určitou myšlenku, obsaženou ve zlomku. Jeho záměrem je napsat působivou (přesvědčivou a možná i přesvědčující) báseň.

<sup>211</sup> Srov. Patočka 1996: 45. Kauzalita je podle Patočky opět výdobytkem až (vědomě) racionálně uvažujícího člověka.

<sup>212</sup> *Apeiron* je třeba v kontextu hledání pralátky u Miléťanů odlišit od konkrétních živlů (např. Thalétovy vody či Hérakleitova ohně) a chápat je jako cosi nemateriálního, kvalitativně nedefinovaného a prostorově neurčeného. Jeho klíčovou vlastností je tedy neohraničenost: „Co tak leží podstatně mimo naše uclánkované prožívání a jeho předměty, co však zároveň jest posledním okrajem, posledním horizontem, který to všecko objímá, je ‚neomezené‘, je *ἀπειρον*.“ (Tamtéž: 47)

existovat bude. Skutečnost ve svém dění tak básník připodobňuje ke kyvadlu,<sup>213</sup> jehož nezadržitelný pohyb polarizuje čas i prostor vždy do dvou protichůdných, často extrémních poloh nebo hodnot po vzoru dvou základních orientačních opozic, „minulost“ vs. „budoucnost“ a „zde“ vs. „tam“. Kyvadlovitý pohyb reality je však nezadržitelný a v danou chvíli, tedy v každé přítomnosti onoho věčně unikajícího „teď a tady“, těžko zachytitelný a do nějaké definitivně vykazatelné hodnoty převoditelný. Tato věčná proměnlivost dění působí na člověka skličujícím dojmem, neboť jej vlastně připravuje o jakoukoli jistotu, kterou lidé od světa pro život očekávají.

Kyvadlo je jen jedním z řady symbolů, jimiž Vokolek tlumočí své pozdní téma „bytí mezi“ čili stav trvalé nehotovosti a přechodnosti, kterým se vyznačuje existence moderního člověka. Pozoruje-li básník věci, květiny či zvířata, spatřuje v jejich nevědomosti a nezaměřenosti na smysl jejich „šťěstí“, spočívající v oproštěnosti od úzkosti a tlaku, které člověk, svazovaný samotnou lidskostí i osudem vyhnance ocitajícího se mimo skutečný domov, neustále zažívá.<sup>214</sup> Básník se tedy těmito nevědomým předmětům a bytostem obdivuje, protože jejich existence je dána samozřejmou určeností v závislosti na jejich přirozeném prostředí: „Závidím ptákům za nimiž se zavírá vzduch / závidím rybám za nimiž se zavírá voda,“ avšak člověk takovou přirozenost postrádá: „jenom já nejsem zajedno se svými tahy.“ (Vokolek 1998b: 81)<sup>215</sup> Člověk se skutečně nalézá vždy stranou, resp. v odstupu od svého určení, které tradičně přijímá od Boha, avšak mnohem častěji si je přisuzuje sám (ať už vědomě či nevědomě).<sup>216</sup> Vokolek své téma „bytí mezi“ typicky rozvíjí a transponuje do různých, kvalitativně neporovnatelných kontextů, takže například v básni „Rodinný portrét“ se lyrický subjekt postupně ocitá jako dítě „mezi dvojitými dveřmi“, jako sochař „mezi záměrem a provedením“, jako svatebčan z fotografie „mezi otcem a matkou“ (Tamtéž: 82). Těmito symbolickými variacemi deklaruje básník všudypřítomnost, resp. nevyhnutelnost onoho principu „mezi“ v lidském životě.

Proč však člověku na jeho určení tolik záleží? Je to snad proto, jak dovozuje Vokolek v jiné básni, že „ztrácíme-li naději ztrácíme rovnováhu / na provaze napjatém mezi životem a smrtí“ (Tamtéž: 75)? Je opravdu nezbytné, aby člověk ve světě hledal rovnováhu, resp. míru věcí i sebe sama? Jako poctivý dialektik myslí Vokolek i na

<sup>213</sup> Srov. např. Vokolek 1998b: 192 a 253.

<sup>214</sup> Srov. báseň „Na prahu“ (Tamtéž: 211–212).

<sup>215</sup> Pták a ryba se mimo název jedné ze sbírek (*Mezi rybou a ptákem*) objevují v řadě básní, spolu i samostatně, kde vesměs tradičně symbolizují svobodu, volnost a přirozenost života (srov. např. Vokolek 1998b: 68–69, 83)

<sup>216</sup> Nabízí se srovnání se Sartrovou maximou „Existence předchází esenci“.

druhou stranu problému a dané téma s pochybností obrací ve svůj opak: „Proč chceš být / sám sebou ve světě / který sám sebou není.“ (Tamtéž: 121) Tato opačná poloha vzdávající se smysluplnosti světa představuje pro člověka možnost splynout se světem jako stejný v stejném, totiž nesmyslný v nesmyslném či náhodný v nahodilém. Bylo by tak snad možné se usmířit a přijmout svět, jaký je, beze smyslu, vzdát se nároku na dosažení předem dané jistoty a prodlévat v paradoxní svobodě sartróvského sebeurčování (to však ještě v tom lepším případě, neboť ne každý chce rozumět světu). Nicméně i když je básník ve svém zoufalství blízek toho, aby rezignoval, neučiní tak, neboť zárukou blíže neurčené a (zatím?) nepoznané smysluplnosti světa je mu jeho vnitřní hlas, svědomí a celý ten v průběhu dějin neustále opomíjený komplex duchovní roviny člověka, požadující naplnění specifických potřeb.

Chce-li autor přístup ke světu, jenž se dovolává nesmyslnosti a dává člověku (zdánlivě) volné pole působnosti, rozložit, a tak odhalit jeho absurditu, činí tak pro něj zcela typicky sledováním tohoto přístupu až do důsledku. V souvislosti se vzpomenutým symbolem kyvadla tak například ukazuje, jaká úskalí s sebou přináší nerespektování rytmu moderního světa. V básni „Kyvadlo“ (srov. Tamtéž: 192–193) záměrně ztotožňuje rytmus kyvadla s životním rytmem člověka, a to dokonce natolik doslovně, že v ústředním obraze celé básně instaluje do bytu blíže neurčeného muže obrovské kyvadlo, které nejenže tomuto muži připomíná nezadržitelný postup (jeho) času, ale zároveň mu také při své rozměrnosti trvale překáží a omezuje jej při samotném pobytu v bytě.<sup>217</sup> Vzniká tak sugestivní výjev na hranici komičnosti a absurdity, kdy tento muž i při psaní obyčejného dopisu musí neustále uhýbat hlavou, aby o ní nepřišel, jinými slovy: *musí* naplňovat pendlující pohyb světa. Ironie takového obrazu je zřejmá. Podtrhuje ji i závěrečné čtyřverší básně, shrnující bytostný rozpor mezi přáním jednotlivce, jež odpovídá jeho vnitřní potřebě, a vnější konformitou lidstva vůči nezadržitelnému rytmu moderního světa: „Tak rozpjat duši na svobodě / nebýt už pod ale nad / nezkamenět v mrtvém bodě / vzpomínkou na návrat!“ (Tamtéž: 193) Stačí tedy na moment pomyslet na svou přirozenost a z kyvadla je rázem gilotina.

---

<sup>217</sup> O skutečné přítomnosti hmatatelného kyvadla v bytě se přímo nemluví, nicméně předpoklad jeho přítomnosti tvoří doslovnou rovinu symbolu, zatímco tu obraznou, přenesenou rovinu tvoří střídání dne a noci, případně též rozdvojení muže z básně na dvě ega, mezi nimiž se tento pohybuje. Viz Vokolek 1998b: 192–193.



### 6.3 „Bytí mezi“ II – Vlák

Jiným výrazným motivem či lépe komplexem motivů, který znázorňuje moderní chvat a ono „bytí mezi“, je symbol vlaku. Vlák jako prostředek přesunu z místa na místo v předem určeném směru, jež v podstatě nelze ovlivnit, Vokolek primárně přirovnává k životu samému. V básni „Černá kronika“ (srov. Tamtéž: 185–187) cestovat vlakem znamená nastoupit životní cestu, která, dovedeno do důsledku, vede pouze jedním směrem, k smrti. Symbolika vlaku je v básni rozpracována do řady souvislostí, jako je například obraz chystání jednotlivých vozů, prozatím pouze na *slepé* koleji, z nichž vzniká celá souprava, připravená pro každého člověka před jeho narozením; místenku má pochopitelně každý předem zajištěnu. Tuto průhlednou, tradiční symboliku<sup>218</sup> však Vokolek ozvláštňuje tím, že na jejím pozadí líčí nepatřičné chování jednoho z pasažérů, jehož totožnost je neznámá a jehož cesta, v obou zde chápaných významech, končí výskokem z jedoucího vlaku. Odtud také název básně i úvodní poznámka parafrázující novinový článek.<sup>219</sup> Mimoto je báseň stylizována do podoby dialogu mezi zemřelým pasažérem a lyrickým subjektem,<sup>220</sup> který uvažuje nad tím, co by dělal na jeho místě. Postupně se tak z jednotlivých náznaků dovídáme, že motivem k výskoku z vlaku byla neschopnost přijmout, resp. vůbec nalézt místo ve vlaku – v životě. Vyděšenost zemřelého pasažéra umocňuje řada obrazů, v nichž jej spořádaně usazení cestující záměrně přehlížejí, zatímco on doslova prolézá celým vlakem a hledá, kam by se uložil, kde by nabyt pocitu náležitosti a stal se bezpříznakovým, vzorným cestujícím, který drží krok se směrem, jež vlak nabral po odjezdu z nádraží (po narození). Cesta vlakem v této básni se tak stává sugestivním výrazem úporné uniformity moderního člověka, který především z obav před nepatřičností odmítá reflektovat a problematizovat svět, ba který to vlastně už ani nedokáže, nepotřebuje a hlavně nechce. Neúčastně se veze. Vzhledem k ohromné převaze těch neproblematizujících znamená neakceptování řádu moderního světa, který nás unáší, třebaže si myslíme, jak to vše není v našich rukou, v podstatě vyloučení ze společnosti. Přitom Vokolek ve svém apelu nepřichází s nijak přehnanými nároky,

---

<sup>218</sup> Mimoto využívá Vokolek i tradičního významu zmeškaného vlaku jako uniklé příležitosti, po níž následuje marné čekání na další, srov. báseň „Český sen“ (Tamtéž: 273–274).

<sup>219</sup> Srov.: „... vyskočil z jedoucího vlaku... těžkému zranění podlehl... neměl u sebe žádné dokumenty... jeho totožnost nebyla dosud zjištěna.“ (Tamtéž: 185)

<sup>220</sup> Ve skutečnosti se zdá, že jde o řečovou figuru sebeoslovení, kdy je lyrický subjekt rozštěpen do dvou bloků, (sebe)reflektujícího a prožívajícího, přičemž své úvahy adresuje sobě samému (viz Červenka 1996: 179–186; Piorecký 2006).

nýbrž pouze vybízí k návratu k přirozenější podobě lidskosti, což platí i bez ohledu na náboženskou konotaci, které jeho postoj zahrnuje.

Ovšem ani takový pocit patřičnosti nedokáže přinést uspokojení, neboť člověka uvrhuje do neúčasti. Chvilí to vypadá, že ztotožníme-li se s rytmem světa v jeho shonu a neustále proměnlivosti, budeme snad i šťastní a právem budeme moci upustit od problematizace světa a věčného hledání jeho smyslu. Ale na tento chvat, kdy již svět neprožíváme, nýbrž jej pouze stačíme pozorovat, resp. zahlížet jakoby z okna jedoucího vlaku, nejsme ze své podstaty připraveni, nestíháme to závratné tempo. Na člověku je to pochopitelně znát, neboť se v něm ohlašuje jeho přirozenost, rozkročení mezi bytostí ryze tělesnou a ryze duchovní. A i kdyby tuto přirozenost chtěl v sobě potlačit, resp. přehlušit, nepodaří se mu před ní uniknout. Takže když někoho v rozjetém vlaku „napadne vyklonit se z okna přes výslovný zákaz / srazí mu to hlavu“ (Tamtéž: 62).

Jindy je se symbolem vlaku spojeno téma relativizace veškerého směřování odněkud někam. Vývoj v dějinách, na který moderní člověk tak často přísahá, se pak ukazuje jako klam. První takový náznak relativizace nalézáme v básni „Sen o zpátečním vlaku“ ze sbírky *Na hrotu plamene* (srov. Tamtéž: 79), kde jízdou ukolébání cestující v náhlé hrůze procitnou, když jejich vlakem projede v protisměru zpáteční vlak, resp. jakýsi hologram vlaku. Matoucí vize dvojjediného pohybu, který představuje zároveň teď i pak a tam i zpět, připomíná výše zmiňovaný kmit kyvadla. Nevysvětlitelný prožitek obou směrů v jediném okamžiku jako by zbavoval i samotnou přítomnost její nezaměnitelnosti a činil ji právě tak nejistou jako budoucnost. Sugestivní obraz prolnutí dvou proti sobě jedoucích vlaků svou nedourčeností a náznakovostí probouzí ve čtenáři jakési zlé tušení. Toto tušení se pak částečně potvrzuje nad jinou básní, tentokrát z poslední sbírky *Kroužení*, jež nese název „Uvolněný ze všech stanic“ (Tamtéž: 256). Zde je relativizace všech prožitků člověka již dokonána. Lyrický subjekt s jistou dávkou lítosti a zklamání komentuje svůj pocit z konce života, který přirovnává k jízdě vlakem stavícím až na konečné. Jako by to jediné trvalé, na co se lze spolehnout, bylo už jen samo opakování, věčný pohyb, který ovšem coby pouhý princip, coby „holá abstrakce“, jak zní Vokolkův častý výraz, nikdy nevytvoří žádnou hodnotu. Není zcela zřejmé, zda je tato báseň rezignací či vědoucím smířením, patrně však tím druhým. Závěrečnou zmínku o narozeninách lze podle toho číst dvojím způsobem, jednak jako pomyslný návrat k počátku, kam přece vždy také směřuje zpáteční vlak, protichůdný kmit kyvadla, takže se kruh uzavírá, a jednak jako příslib posmrtného vzkříšení na onom světě.

### **Uvolněný ze všech stanic**

vlak nikde nestaví  
a já nikde nejsem  
A jak se mi teď zdá  
nikde jsem ani nebyl  
než tím bezdomým oknem  
vyhlížeje, kde bych mohl být...  
Jak je tomu dávno a daleko!

Nemám kolem sebe nic  
než lístky starých pohlednic  
které jsem posílal ze svých cest  
a nyní se vracím zpátečním vlakem  
na zpáteční adresu: A já čtu  
jméno a bydliště svého otce  
kdy ještě nepoznal mou matku...  
Jak je mi dávno a daleko!

Můj vlak album s okénky  
kam se zasunují – vysunují  
obrázky krajin, měst a vsí  
které jsem míjel na své pouti  
pro pohled v oblaka upřený...  
Uvolněný ze všech stanic  
na žádnou se už nerozpomínám  
a nevím, zda se nekonečně vzdaluji  
nebo se blížím narozeninám

## **6.4 Osmičky v dějinách a otázka viny**

Vokolkův zájem o výklad smyslu lidských dějin se v jeho pozdních sbírkách proměňuje především v kroužení kolem „české otázky“ (Trávníček 1992: 82). Na historickém materiálu několika mezníků našich moderních dějin, shodou okolností jsou jejich letopočty všechny zakončeny osmičkou (1938, 1948, 1968), rozvíjí úvahy o provinění člověka v dějinách, o přijetí kolektivní viny za národní selhání tváří v tvář bezpráví, jež bylo na něm spácháno, a o historické paměti, kterou se nám navzdory značnému úsilí nedaří vymazat: „přítomnost ani budoucnost neodčiní / z čeho ji historie viní, nezapomíná a nepromíjí.“ (Tamtéž: 275)<sup>221</sup> Básník tak ve svých verších přebírá zodpovědnost za neúspěch při dějinných zkouškách národa (srov. báseň „Tři zkoušky“; Tamtéž: 157) a vtěluje vlastní výčitky svědomí do řady básnických stylizací. V jedné

---

<sup>221</sup> Srov. celou řadu básní, které se tématu české otázky více či méně dotýkají in Vokolek 1998b: 157, 162, 181, 198, 248, 250 či 275.

z nich například lyrický subjekt do noci píše trest za propadlé zkoušky čili podává v básních svědectví o svém selhání a beznaději. V jiné zase vystupuje v roli brance, který s „jak dětská rakev černým vojenským kufříkem“ stojí na nástupišti, kde však hodiny hlásí již „dvačtyřicet let zpoždění“ (báseň nazvaná „Bezruký přízrak“ je z roku 1980; Tamtéž: 198). Často se opakují také palčivé metafory spojené s osudnými číslicemi, např. „osudné osmy do svých smyček zadržují hrdlo“, „...osudná data / 28. 9. 1938 – 21. 2. 1948 – 21. 8. 1968 / do pomníku jeho čela vyrytá“ či „na krku trojnásobnou smyčku osudných osmiček / s chroptěním vyplazují ve verších svůj jazyk“ (Tamtéž: 181, 250 a 275).

Připomínku viny obsaženou v osudových osmičkách vztahuje autor také k připomínce viny dědičné, kterou (věřící) člověk vedle prvotního hříchu nese podle básníka také za vraždu Abela. V básni „Kain“ (Tamtéž: 27) je lyrický subjekt neustále pronásledován telefonáty, které pravděpodobně pocházejí od samotného Boha, jenž se vždy ptá, nikoliv bez jisté dávky mrazivé ironie, zda je tam Abel. Odpověď, a zároveň doznání, zní: „Ne prosím tady Kain.“ V jiné básni (Tamtéž: 217–218) zase Vokolek ve zkratce rekapituluje dějiny našeho letopočtu s ohledem na lidskou vinu, která je tentokrát ve své konkrétní podobě odvozována z neochoty (či přímo neschopnosti?) člověka znát se ke skutečné podstatě světa. Projdeme v úryvcích celou báseň, jež začíná vykreslením upadající římské říše v jejím prázdném lesku:

NA POČÁTKU NOVÉHO, NA KONCI STARÉHO  
letopočtu, který dál protahuje svůj konec  
dál si přidává léta, která mu budou odečtena  
triumfální průvod s odznaky římského impéria  
s rozvinutými transparenty AUT CAESAR, AUT NIHIL  
s obrazy Augusta, Quirita, Pontia, Piláta, Herodesa  
další hlavy na vysoko zdvižených žerdích nese bezhlavý dav

Do této doby rozkvětu lidské slepoty a pošetilosti uvádí básník v souladu s historií světa Krista, využívaje při tom vtipně jeho vlastních slov<sup>222</sup> a zdůrazňuje jeho klíčovou roli pro dějiny lidstva, která zůstává nicméně nepochopena. Výklad světa se v důsledku štěpí na dvě odlišné verze, na tu s Kristem a tu bez něj. První dává světu rámeček smysluplnosti, druhá představuje nekonečnou linii lidských omylů zacházející až k nacistickému teroru:

---

<sup>222</sup> Srov. „Mnozí první budou poslední a poslední první.“ (Mk 10, 31)

ale pak se průvod nepochopitelně obrací  
kdo byli první, jsou posledními  
a ten ze všech nejposlednější je nyní vpředu  
a táhne za sebou do historie s novým letopočtem, který nese jeho jméno  
bezejmenné nebo pseudojmenné místopředsedatele  
cézary, senátory, tribuny, tetrarchy, prokurátory  
a vůbec nezáleží na tom, jestli to neberou na vědomí  
a stále si ještě myslí, že krácejí vpředu  
dva tisíce let po Kristu stále ještě se domnívají že jsou před Kristem  
jdou v čase minulém do času předminulého  
nesou dál odznaky Třetí říše  
rozvinují transparenty EIN VOLK EIN FÜHRER  
řadí se do fronty na lidské maso  
aby konečně ubili, na kříž přibili toho poraženého, který vstává z mrtvých  
a táhne všechny za sebou na poslední soud  
v tom obrácením sledu historie, který neberou na vědomí

Obě verze výkladu světa jdou přitom v čase proti sobě právě tak, jako se křížily vlaky v snové vizi nic netušících pasažérů ze shora vzpomínané básně:

je to nepochopitelný zlom, rozdělující čas  
na dva časy, na dva letopočty, na dva proudy  
z nichž jeden odtéká a druhý přitéká

Verze výkladu světa s Kristem, zatlačovaná sekularizovaným světem stále více do pozadí, je následně vyjádřena metaforou řeky, která protéká dějinami, připomínajíc člověku, že pro něj stále ještě existuje naděje. Opět si přitom básník hraje se slovy v souvislosti s etymologií Kristova jména:

nikdo se nevrací k prameni pro svůj křest  
pro své i jeho pravé jméno, jiné jméno, směr a smysl  
než ten, který posbírali ve školách  
je to zoufalé doznání  
ale i naděje návratu k zapomenutému prameni  
téměř už pohlcenému přítoky dvacátého století<sup>223</sup>

V závěru básně je tato naděje vyjádřena s otevřeností a upřímným patosem, jež patrně nemají v rámci Vokolkova díla obdobu, alespoň rozhodně ne v jeho pozdní fázi, kde navzdory básníkově přesvědčení o správnosti náboženského výkladu světa dominují ironie, obžaloba, rozhořčení, pochybnost a rezignace. Naděje je zde mimoto vykreslena způsobem, který připomíná biblické zvěstování spásného poselství. Signálem pro to,

---

<sup>223</sup> Srov. groteskní smíšení obrazu apokalypsy s prvky moderní civilizace: „Až někdo objeví království boží na nebi / dva tisíce let po Kristu ukřižovaném / jehož hlas ze souhvězdí Beránka / příliš tichý, příliš vzdálený / je soustavně rušen pozemskými stanicemi / na dlouhých i krátkých vlnách / a nikdo nečeká, že by jeho případ / přišel na řadu pod jednacím číslem našeho letopočtu / leda na konci světa a pak celou věčnost / bude pozdě, až v nebeské televizi / zjevení svatého Jana promítne poslední soud.“ (Vokolek 1998b: 276)

abychom úryvek vnímali jako vážně míněné básnické vyznání, může být například zmínka o dětech, k nimž se jakožto k hodnotově neměnnému motivu<sup>224</sup> básníkůvých veršů váží vždy příznaky nevinnosti, klidu a blaženosti, jež spočívá, podobně jako u zvířat a věcí, v dětské nevědomosti. Závěr básně je tak vzácným kontrapunktem k předcházejícím veršům, jakož i k většině ostatních básní z pozdních sbírek:

Ještě jednou! slyšíme jej zurčet ve výskotu dětí  
Ještě jednou vám dávám příležitost  
rozproudit se znovu jinými břehy než dosud  
rozvázat jazyk jinou řečí než dosud  
pojmenovat řeku života jiným jménem než dosud  
Každý, kdo ruce spíná, obrací ústí k prameni  
každou slzou vytryskne z vašich očí!  
Plačte a radujte se ze své nepřemožitelné síly  
konec světa v nový počátek jste ve svém srdci obrátili

Na druhou stranu konkrétní dějinnou situaci člověka v 80. letech minulého století shrnuje se všemi příznačnými motivy básně „Jak dlouho“ (Tamtéž: 162–164). Strofická anafora „Jak dlouho to trvá...“ člení text básně podle jednotlivých obrazů, z nichž každý vykresluje určitý kontext lidského bytí, v němž se člověk mívá se svou podstatou, resp. v němž zaostává za úprkem dějin, v němž zrazuje svou přirozenost, v němž se odcizuje a přestává rozumět řeči, již se ve světě kolem něj mluví, v němž marně usiluje o přesný výklad skutečnosti, v němž není s to poučit se z dějin, v němž se neustále, ať už vědomě či nevědomě, provinuje na druhých i na sobě samém a konečně v němž vede život beze smyslu, jenž může mít při upřímném vědomí dané situace pouze jediné řešení:

Jak dlouho trvá ta nesmyslná vzpoura žít  
nebo se dokonce bít pro něco  
co kromě jména nemá jiné ceny  
proto Hamlet do poslední chvíle váhá  
než do toho skočí rovnýma nohama  
a nabodne se na otrávený kord (Tamtéž: 163)

---

<sup>224</sup> Snad bychom tuto významovou neměnnost, která představuje v rámci motivického aparátu básníka trvalou jistotu, mohli analogicky přirovnat k motivu matky v díle Vladimíra Holana.

## 6.5 „Poezie chrlí krev“ aneb Proč básník píše

Vracíme se tedy v úvahách nad dějinami opět k otázce smysluplnosti lidského života, a básník nám opět, po řadě důkladných a v mnohém trefných analýzách lidské situace dva tisíce let po Kristu, předkládá tutéž odpověď: nebude-li se člověk znát ke své přirozenosti, jež se cele odvíjí od skutečnosti, že je Božím synem, pak je tento svět odsouzen k zániku, pak se skutečně nacházíme kdesi *mezi* vodou a ohněm, podřízeni trestajícím živlům minulých i budoucích světových katastrof. A tak se opět objevuje ozvěna florianovské potopy ohněm,<sup>225</sup> tentokrát v podobě oživené myšlenky stoiků o periodicky se navracejícím požáru světa (*ekpyrósis*),<sup>226</sup> který očišťuje a následně obnovuje celý vesmír.

Autorovo náboženské cítění, jakkoli zůstává ve většině básní spíše potlačeno, stojí po celou dobu za jeho dílem jako nezpochybnitelný předpoklad, přičemž dostává-li se mu už explicitního výrazu, pak jím nikdy není pouhá proklamace, odvolání se na zjevenou pravdu, která v daném kontextu moderních dějin vyznívá jako prázdná rétorika nemající nic společného s aktuálním děním, nýbrž je jím skutečně promyšlené poselství, které se básníkovi v jeho verších daří transponovat do moderní řeči a aplikovat na moderní situaci, a to vskutku s ojedinělou naléhavostí. V tomto je Vokolek neobyčejně přesvědčivý, v tom, jak dokáže oživit a zdůvodnit potřebu nadosobního řádu v době, kdy člověku hrozí ztráta „vertikální orientace“ (srov. Tamtéž: 92). Může i přesto tato básníková snaha působit poněkud banálně či naivně, nicméně přehlédneme-li celé jeho dílo, jenž tuto prostou a pro něj jedinou pravdivou odpověď na otázku po smysluplnosti světa stále dokola opakuje, v mnoha variacích a jednotlivých nuancích ji promýšlí a koriguje, vidíme, na jak vážný, ne-li ten jediný skutečný, problém člověka zde básník poukazuje a tudíž, že nečiní nic jiného než kdokoliv z nás, kdo se pokouší nějak zdůvodnit si svět, aby se v něm mohl zabydlet a žít.

Bylo řečeno už na začátku, že Vokolek není básník pouhé impresy či krásných slov, nýbrž že je to básník-myslitel, který, řeklo by se, nemůže jinak, než neustále podstupovat riziko, že se jeho báseň zaplete s filozofií a rozpadne v řadu sentencí či maxim. S tím ovšem autor sám počítá, vykládaje poezii jako způsob rozumění světu, v němž zůstává vždy patrné, jak se ztvárněním objektu svého zájmu zápasí. Psaní

---

<sup>225</sup> Srov. za všechny například básně „Září“ či „Mezi vodou a ohněm“ (Vokolek 1998b: 112–115 a 223–225).

<sup>226</sup> Tento postřeh přebíráme od Putny (2001: 124). Pro samotný pojem *ekpyrósis* srov. Svoboda 1973: 588.

Vokolek chápe v jeho procesualnosti, literární tvorbu tedy jako neustálé přepisování a přibližování se skutečným významům světa prostřednictvím slov. Odpovídá tomu i jeho básnická praxe poznamenaná usilovným hledáním výrazu a věčným návratem k několika palčivým tématům, jejichž výběr se do značné míry kryje s předmětem filosofie, s jejím pokusem vyložit svět v jeho podstatě. Příležitostné či milostné verše bychom u Vokolka hledali marně, stejně tak – až na řídké výjimky – intimní básnická vyznání vztahující se k jednotlivým etapám, oblastem či vzpomínkám z osobního života, jako jsou např. dětství, rodiče, ženy apod. Snad pouze onen pro Vokolka častý motiv do noci pišícího básníka, zápasícího za svým stolem s vlastními obavami o svět, bychom mohli vzhledem k dané situaci vnímat jako svého druhu (stylizovaný) záznam z osobního života, i ten však představuje jen jakýsi index básníkovy trvalého zamýšlení nad skutečností *vně* jeho osoby.

V takovém pojetí, kdy básník zápasí s jazykem ve snaze o postižení skutečnosti, kdy si tedy nejprve nějak vykládá skutečnost před básní a poté do tohoto předliterárního procesu „čtení“ světa přibírá na pomoc poezii jako nástroj výkladu a porozumění, se Vokolek do jisté míry přibližuje, jakkoli to může znít překvapivě, strukturálnímu pohledu Rolanda Barthesa: „Číst znamená nacházet významy a nacházet významy znamená umět je pojmenovat; ale pojmenované významy jsou hned zaneseny k jiným pojmenováním; pojmenování se vyvolávají navzájem, přeuspořádávají se a jejich nová uskupení si říkají o nová pojmenování: pojmenovávám, ruším pojmenování, přejmenovávám: tak text plyne: akt pojmenovávání v průběhu stávání se něčím, neúnavné přibližování se, metonymické snažení.“<sup>227</sup>

Je-li Vokolkovi psaní poezie odrazem, ba přímo svébytnou formou lidského rozumění, pak se skutečně nemůže vyhnout trvalé nehotovosti každého výrazu či pojmenování, plynoucí z povahy jazyka, ale i světa, jež se právě jazyk od počátku pokouší s větší či menší úspěšností modelovat. Poezie je tak neodmyslitelně spjata se světem, stává se výrazem hledání toho posledního, co člověku ve světě, jakož i autorovi v básni, stále uniká.<sup>228</sup>

Vokolek tedy svým dílem přesvědčivě zdůvodňuje potřebu – a osmyslňuje úlohu – poezie v přirozené orientaci člověka ve světě.<sup>229</sup> Miluje-li, jak sám píše, „slova

---

<sup>227</sup> Cit. podle Bílek 2003: 7.

<sup>228</sup> Srov. báseň „Poezie“ (Tamtéž: 264).

<sup>229</sup> Odtud také pochází chápání poezie v její návaznosti na člověku vrozený „počáteční sklon k obrázkovému písmu“ (Tamtéž: 263). Srov. též báseň „Skrývačky“ (Tamtéž: 206) či soubor esejů „Obrázkové dějiny“ (Vokolek 1996: 149–202).



signalizující“ (srov. Tamtéž: 122), znamená to také, že s plným vědomím přijímá úděl onoho věčného přibližování se smyslu, jež trefně přirovnává k tanci na hrotu plamene.<sup>230</sup>

Snad jenom básník je nejbliže ohni  
nedotknutelného se dotýká

V tom je báseň motlitbou i rouháním  
když nastavuje k plameni svůj knůtek  
jak Prométheus chce jej ukradnout  
a za trest musí tančit se svou slepotou na hrotu plamene (Tamtéž: 100)

Vedle toho přiznává Vokolek poezii stejnou váhu jako životu, ne proto, že by se poezie životu vyrovnala, ale právě proto, jak těsně je s ním spjata. Z takového předpokladu ostatně vyplývá její váha a životnost, prokazující se i v okamžiku, kdy se prostor poezie stává náhradním prostorem života a kdy je také možné prostřednictvím poezie, kterou nelze zakázat zákazem publikace, uchovat svědectví právě o tomto zákazu:

Poezie chrlí krev a básník tajně rozesílá  
smuteční oznámení o její smrti  
pokaždé jiné rukopisné parte  
pokaždé jiný truchlící pozůstalý  
za Hynkem Vilémem Jarmilou připiše své jméno  
a kdykoli se podívám kolikátého dneska je  
čas kancelářský dírkovač vypíchne oči  
a odkládá ad acta za listem slepý list  
za stránkou stránku ba už v průběhu psaní  
vyřizuje zařazuje k neodvolání  
mou korespondenci mé spisy žaloby promlčené  
v kterých se ustavičně odvolávám na  
Kafkův proces na Máchovo marné volání  
v zemi kalicha z něhož Kampanus pil jed na krysy  
a hrdelní soudy nikdy neskončené  
stvrzují stále nové věrolomné podpisy  
v této němé zemi kde vyříznuté jazyky  
narůstají nám v ústech a chrlí krev

Proto píšu proto musím psát (Tamtéž: 167)

---

<sup>230</sup> Srov. např. čtvrtou strofu básně „Září“ ze sbírky *Na hrotu plamene* (Vokolek 1998b: 112).

## 6.6 Kroužení vs. Cesta podél řeky

Poslední Vokolkova sbírka nesoucí název *Kroužení*<sup>231</sup> tematizuje způsob, jakým se podle básníka lze dobírat odpovědi na otázku po určení světa i sebe sama. Princip tohoto kroužení, tedy obkružování určitého tématu prostřednictvím básnické výpovědi, která bude nicméně vždy jen pouhou přibližností, stále se projasňujícím podobenstvím, vysvětluje Vokolek s odvoláním na taoistickou myšlenku v závěrečné skladbě sbírky „Hrnčír roztáčí kruh“ (Tamtéž: 283–290).<sup>232</sup> Tak jako hrnčír tvaruje z hlíny džbán v závislosti na prázdnu v něm, modeluje „filozof básník“ skutečnost v závislosti na její nepoznatelné podstatě. Avšak skrze *podobu* skutečnosti, která o *podstatě* skutečnosti mnohé vypovídá, se alespoň přibližuje kýženému smyslu, třebaže je jeho úsilí vpravdě sisyfovské. Totiž básník netvoří samu skutečnost – na rozdíl od hrnčíře, který na svém kruhu vyrábí skutečný předmět –, nýbrž skutečnosti pouze uděluje význam a podílí se tak svými podobenstvími na jejím smyslu. Kyvadlo času však bez přestání pohybuje skutečností a básník se se svými statickými obrazy vždy mívá s její dynamikou, podobně jako nás fotografie zachycuje jen z určité strany a v určitou chvíli. Jediní, kdo si tuto nedosažitelnost neuvědomují, neboť jim slova a skutečnost navzájem dokonale souhlasí, jsou děti, kterým básník tento jejich „plný pocit života“ (Tamtéž: 290) závidí. A přesto nakonec dává přednost té složitější, nejistější a úzkostnější podobě života, neboť se domnívá, že to je úlohou člověka, vytrvat ve věčné otevřenosti vůči světu.

Přinášel-li Vokolkovi jeho úděl básníka úskalí v podobě věčné nejistoty a marného zápasu o výraz světa, pak zde stále ještě byl jeho úděl člověka, v němž se mohl na chvíli vzdát své intelektuální potřeby rozumět světu a nechat se tímto světem naopak vést v jeho přirozeném plynutí. Tedy pokusit se nespěchat, dokud na to stále ještě je čas:<sup>233</sup>

Jdu podél řeky, po pěšině vyšlapané rybáři, srovnávám svůj krok s pozvolným vyrovnaným tokem, který těchto místech se blíží svému ústí a nemá již naspěch.

---

<sup>231</sup> Sběrka vyšla spolu se sbírkou *Na hrotu plamene* vyšla až o smrti autora, nicméně v jeho redakci, kterou stačil dokončit (srov. Vokolek 1991).

<sup>232</sup> Ačkoli by se mohlo podle jazyka skladby, jakož i podle její ústřední myšlenky vztahující se k taoistickému podobenství o džbánu, zdát, že básník se nechal inspirovat také Heideggerem, jenž totiž obdobným způsobem motiv džbánu a jeho prázdnoty užívá v jedné ze svých přednášek z cyklu *Vhled do toho, co jest*, není tomu s největší pravděpodobností tak, neboť žádná přímá souvislost mezi staročínským podobenstvím a Heideggerem, jak se ukázalo, vlastně neexistuje (srov. Novák 2004).

<sup>233</sup> Srov. též báseň „Zkouška na čáru“ (Vokolek 1998b: 194–195).

Jdu podél řeky s domorodými nosiči na Borneu, které cestovatelé popoháněli k většímu spěchu, ale oni se zdráhali, protože se báli „předhonorit duši“. Mám stejně primitivní strach, stejně primitivní hodiny, s nimiž srovnávám chod svých kroků.

Jdu podél řeky a ze silnice na druhém břehu slyším motorizovaný proud. Dávno se podařilo popohnat nosiče civilizace, rozptýlit pověru o duši, dávno jsme srovnali svůj čas s rychlostí motorizovaného proudu, který už neplyne, nevyplývá z přírodního rytmu.

Jdu vedle sebe, uplynulý, jdu se svým obrazem dole, kterým protéká nepřetržitý čas, zatímco já nahoře z něho vytržený buď vzpomínám nebo předvídám, zpožďuji se nebo přecházím, ale teď srovnávám své kroky, vzdálenost „vedle sebe“ se prolíná – ó jak je dobré jít kousek cesty kolem řeky! (Vokolek 1996: 234)

## ZÁVĚR

Dílo Vladimíra Vokolka (1913–1988), které jsme se pokusili prostřednictvím jeho poezie přiblížit v naší práci, představuje relativně rozsáhlý soubor textů, sestávající z více než dvou desítek básnických sbírek, několika cyklů esejů, dvou knih prozaických črt, řady příležitostných úvah a kritik, publikovaných především časopisecky, a konečně také stovek dopisů.<sup>234</sup> Zhruba polovina těchto textů se přitom dochovala v několika, někdy i dosti odlišných variantách, přičemž část z nich stále čeká na své vydání.<sup>235</sup> Pokud bychom počátek Vokolkovy literární dráhy počítali od jeho prvotiny *Poutní písně k dobrému Lotru* (1938), pak nám vychází, že básník byl činný celých padesát let svého života, z toho však měl možnost publikovat jen asi patnáct let.

Za těchto padesát let prošlo Vokolkovo básnické dílo řadou změn, ať už v oblasti témat, inspiračních zdrojů či podoby verše. Začínaje jako typický představitel katolicky orientované poezie konce 30. let minulého století, který se hlásil k odkazu Otokara Březiny a který záhy našel spřízněný hlas v díle Jana Zahradníčka, v mnohém svého pozdějšího básnického druha, usiloval Vokolek ve svých prvních verších o pokorné vyznání osobní, hluboce prožívané víry, jíž by bylo možné vyvážit bezútěšnost meziválečného světa, která byla v jeho pohledu podmíněna odklonem člověka od křesťanské tradice a vzestupem celé řady jemu nepříznivých sil, které si ovšem tento stěží připouštěl. V dané době na básníka také velmi silně zapůsobily dílo a osobnost Josefa Floriana, jehož v jistém ohledu celoživotně oddaným žákem se Vokolek stal.

Vypuknutí války zintenzivnilo básníkův prožitek světa a prohloubila jeho sklon k básnické reflexi. Začali se také objevovat první náznaky pochybnosti o světě jako takovém, včetně křesťanského řádu. Tato pochybnost měla ovšem podněcovat autorovo tázání, jež směřovalo k nalezení pravdivější podoby náboženského prožitku a jež usilovalo o proniknutí moderní situace člověka v jeho bytostné dvojakosti: Člověk

---

<sup>234</sup> Pro názvy jednotlivých sbírek, cyklů esejů apod. viz jednotlivé kapitoly naší práce. Pokud jde o korespondenci, výbor z dopisů adresovaných Vokolkovi vyšel pod názvem *Adresát Vladimír Vokolek* ještě za básníkova života v exilu v Mnichově (Vladislav 1984). Mojmír Trávníček uspořádal pásmo „Z dopisů Vladimíra Vokolka“ (vzájemná korespondence s Janem Zahradníčkem z roku 1941–1948), které vyšlo ve Zprávě Spolku českých bibliofilů v Praze roku 1993 (č. 1–2). Srov. také vzájemnou korespondenci Trávníčka s Vokolkem (Resslová 2005a a 2005b). Básníkův syn Václav Vokolek připravil ukázkou ze vzájemné korespondence svého otce a Ivana Slavíka z roku 1965 (Vokolek [Václav] 1994).

<sup>235</sup> Především 7., esejistický svazek SVV *Živá paměť obrázkového písma*, avizovaný na konci 90. let, nebyl dosud vydán. Podle posledních informací by měl vyjít ještě letos (2011). Vedle toho chystá nakladatelství Torst na podzim rozsáhlý svazek *Jméno Vokolek*, který by měl představit celý pardubický rod Vokolků.

v sobě cítí potřebu vztahovat se k nějakému nadosobnímu řádu, ukojit tak svoji duchovní podstatu, ale zároveň je v pokušení si tento řád opatřit na základě vlastního rozvrhu světa, jenž ovšem, jsa lidským výtvozem, v důsledku jakýkoli nadosobní řád popírá a vede člověka zpátky do jeho výchozí pozice, do stavu zoufalství nad vlastní nedostatečností.

Po válce si Vokolek jako jeden z prvních položil otázku po tom, jaký dopad bude mít válečná zkušenost na období bezprostředně poválečné, jehož do jisté míry groteskní či přímo absurdní podobu začal záhy odhalovat ve svých společensko-kritických skladbách, a co vlastně válka vůbec znamenala pro osud lidstva a možný smysl jeho dějin. V této otázce se odráželo též nepokrytě přiznávané vědomí národní selhání, jímž se jedna generace meziválečných otců provinila jednak na svých synech, jednak vůči světu samotnému, v jehož Božský původ, navzdory hrůzám války, Vokolek nepřestával věřit.

50. léta přinesla pro Vokolka zákaz publikační činnosti. Básník se pohroužil do svého „vnitřního exilu“, jak svůj stav nazýval, a nadále se ve svých verších zamýšlel nad povahou moderní doby, zejména v souvislosti se ztrátou smysluplnosti světa, který se zřekl Boha a na jeho místo postavil ideologický koncept, podle něž prý lidstvo konečně dospělo k dovršení dějin, jež mělo spočívat v odstranění dosavadních problémů světa. Důsledky této doby, jak je sám vnímal, transponoval Vokolek do nových témat své poezie, kterými se postupně staly ztráta smysluplnosti světa, vyprázdňenost dění i řeči, selhání komunikace či osamocení člověka. Skutečnost, že nemohl publikovat, jej také přivedla k novému promýšlení úlohy básníka, smyslu poezie a významové zrádnosti slova.

V 60. letech psal Vokolek poezii o poznání méně, i když mu v roce 1967 vyšla původní sbírka *Mezi rybou a ptákem* a o čtyři roky později výbor ze starších veršů. Mnohem více se nyní věnoval psaní esejů, ve kterých se v konfrontaci s myšlenkami mnohých filosofů, jakož i řady osobností z oblasti literatury, umění a vědy, zamýšlel nad povahou a možnostmi lidského poznání, úlohou rozumu v dějinách lidstva, podstatou jazyka či historickou situací našeho národa. Nejvýraznějším prvkem tohoto období, jímž lze také vyjádřit důležitou proměnu motivické roviny básníkovy díla, se stal antický mýtus o Oidipovi.

Závěrečná dvě desetiletí představovala z mnoha důvodů dovršení básníkovy díla. Jednak samozřejmě vzhledem k jeho uzavření autorovou smrtí, a jednak také ve smyslu nalezení zralé, vyvážené básnické polohy, která Vokolkovi umožnila skloubit dosavadní

témata i tvůrčí postupy za dlouhá léta vývoje v úctyhodnou sugestivní výpověď o hledání přirozeného řádu v dějinách lidstva, jimž by bylo možné odpověď na potřeby člověka ztraceného vprostřed odcizeného a zmechanizovaného světa moderní doby.

Z tohoto krátkého přehledu vývoje Vokolkovy tvorby vyplývá, že se básník ve svém díle vracíval k několika ústředním tématům. Byly jimi (1) náboženská víra, (2) povaha řeči a slova a (3) dějiny světa. Pokud jde o téma víry, vycházel Vokolek v jeho ztvárnění z vcelku neproblematické pozice katolicky orientovaného básníka, jehož osobní přesvědčení o uspořádání světa se přirozeně promítalo do jeho díla, třebaže bylo od počátku poznamenáno nebývalým důrazem na osobní spásu a radikální prožitek Boží přítomnosti ve světě. Podle toho také v raných verších dominovaly projevy kajících vyznání a úpěnlivých proseb, jimiž se lyrický subjekt dožadoval na Bohu útěchy pro život ve světě vezdejší. Barokní písňová tradice přinesla motiv poutníka, kterým autor symbolicky vyjadřoval cestu víry, nastoupenou v brzkém očekávání apokalypsy, jejíž koncept přejal od Josefa Floriana. S vypuknutím války se objevil motiv dobrovolné, ba přímo nezbytné chudoby, jež otevírá prostor svobody a již je jakožto svého druhu utrpením možné vykupovat štěstí druhých v rámci Božské spravedlnosti zvěstované Kristem v evangeliích. Zároveň však prožitek války přinesl pochybnost, nikoliv o existenci Boha samotného, nýbrž o smyslu boží prozřetelnosti či právě o spravedlivém uspořádání světa. U básníka to vedlo k vyhocení polohy kajícího, jenž si jako lyrický subjekt řady básní klade otázku, zda jeho pokání dostatečně k vykoupení viníků světa. Pochybnost měla za následek prohloubení autorské reflexe a rozšíření tematického obzoru. Do souvislosti s vírou vstoupilo téma lidských dějin, na jejichž podkladě se básník tázal po výměru člověka jako Božského syna. Po válce téma víry poněkud ustoupilo, i když zůstalo přítomno jako komplexní soubor básníkovy předporozumění modernímu světu, o které se opírala jeho kritika sekularizované společnosti. Později v 50. letech bylo téma víry básníkem promyšleno s ohledem na ztrátu smysluplnosti světa a v 60. letech jej pak dost výrazným způsobem zastínila otázka po lidském osudu, kterou Vokolek rozvíjel v souvislosti s antickou tradicí. K víře jako korektivu rozumového poznání a výrazu přirozeného postoje ke světu se však vrátil v závěru svého díla. Po příkladném Sókratově přijetí nevyzpytatelného osudu se také básník obrátil zpátky ke Kristově oběti jako ústřednímu principu křesťanství, na němž je založena náboženská spása a s ní spojené prožívání světa.

Téma řeči, slova a písma Vokolek prvně otevřel ve své esejistické prvotině *První blahoslavenství*, kde došel k tvrzení, že básníkovým osudem je usilovat o pojmenování

problémů světa i navzdory tomu, že jeho podstata nám věčně uniká. Neschopnost slova zachytit trvale svým významem jakékoli hodnoty či postihnout podobu skutečnosti v její neustále proměnlivosti a komplexnosti vedla básníka ke krajnímu zpochybnění písma a gramotnosti vůbec a k vyzdvižení oněch blahoslavených chudých duchem z Matoušova evangelia. V 50. letech, kdy básník nemůže publikovat, tedy vlastně už v poválečných společensko-kritických skladbách, v nichž se opírá o sílu jazyka, ovšem Vokolek svůj postoj relativizuje, neboť poezie se mu náhle stává jakýmsi zástupným prostorem jeho života. Až do konce tvorby se pak důvěra v jazyk s nedůvěrou v něj prolínají, což odpovídá básníkově zápasu o smysl světa, který tímto lidským, nedokonalým nástrojem lze i nelze postihnout.

Dějiny světa Vokolek na počátku svého díla přímo netematizuje. Ve svém pohledu na uspořádání kosmu vychází nejprve z barokizujícího podobenství světa coby dočasného místa lidského pobytu. Tato podobenství mají nadčasový charakter a o času jako takovém v souvislosti s nimi ještě mluvit nelze. Dějinný čas pronikl do Vokolkova díla až během války, kdy se anonymní, modelový časoprostor jeho veršů proměnil v historický horizont moderního člověka. Nicméně tento lineární čas, odpovídající křesťanskému rozvrhu světa, byl záhy vystřídán, či přesněji doplněn, cyklickým pojetím času a dějin, odkazujícím k antice. U tohoto smíšeného pojetí Vokolek v podstatě zůstal až do konce své tvorby, přičemž v uvažování o cyklických dějinách se vracel ještě hlouběji do historie, až k bájně Atlantis. Lineární čas křesťanské tradice směřující k (jedinému) Poslednímu soudu se tak v jeho díle zajímavým způsobem snoubil s cyklickým pojetím času, které po vzoru stoické *ekpyrōsis* předpokládalo opakované zničení světa, jež je zároveň jeho očištěním a novým zrodem.

Podoba Vokolkova verše se vyvíjela od pravidelně rýmovaného verše daktylského a později též dvoustopého, převážně jambického spádu až k řadě variant volného, silně prozaizovaného verše, který se v závěru jeho díla už takřka nelišil od běžné řeči. V raném díle v souvislosti s vlivem Březinovým a Zahradníčkovým psal Vokolek básně, jejichž metrum bylo nápadně pravidelné. Rytmus těchto básní, opřený mnohdy o nevábný, gramatický rým, vytvářel pro jeho dílo z počátku velmi charakteristickou, jakoby říkankovou dikci. Toho Vokolek později využil coby ironického prvku, majícího vyjadřovat nežádoucí racionalizaci světa. V poválečném období a výrazně pak od 50. let Vokolek přestává pravidelně rýmovat a pozvolna také rozrušuje pravidelný počet přízvukových celků na verš, čímž dosahuje větší syntaktické volnosti. Struktura jeho

básní se tak začíná více připodobňovat zobrazovanému tématu, čímž se, na rozdíl od dřívější tvorby, intenzivněji podílí na celkovém významu básnické výpovědi.



## **ANOTACE**

**Autor:** Lukáš Martin

Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

**Název diplomové práce:** Poezie / Dílo Vladimíra Vokolka

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

**Počet znaků:** 283 266

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 99

**Klíčová slova:** Vladimír Vokolek, česká poezie 20. století, katolicismus, antika, reflexe druhé světové války, oidipovský mýtus, přirozený svět, Josef Florian, Jan Zahradníček

### **Anotace diplomové práce:**

Práce se zabývá poezií Vladimíra Vokolka. Pokouší se ji periodizovat a zhodnotit podle jednotlivých období s ohledem na určení básnickovy axiologie a struktury verše. Zkoumá tak zejména autorovu katolickou orientaci a jeho vztah k antice, případně k některým filosofickým směrům. Následně analyzuje vztah motivické roviny, která je na náboženských a filosofických hodnotách založena, k ostatním tvarovým složkám básnickova díla.

The thesis deals with the poetry of Vladimír Vokolek. Its aim is to divide the poetry into periods and thus evaluate it while determining the poet's axiology and verse structure. The emphasis is on the author's Catholic tendencies and his relation to the antiquity and, if necessary, to various philosophical systems. Subsequently, it provides an analysis of the relation between the motif level, which is based on the religious and philosophical values, and the other form components of the poet's work.

## BIBLIOGRAFIE

Aristotelés: *Poetika*. GRYP, Praha 1993.

Bednářová, Jitka: *Josef Florian a jeho francouzští autoři*. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2006.

*Bible* (český ekumenický překlad). Česká biblická společnost, Praha 1993.

Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace*. Host, Brno 2003.

Bloy, Léon: *Stránky z díla*. Triáda, Praha 2007.

Borkovec, Petr: Tichý dvojportrét. *Tvar* 1, 1990, č. 22, s. 5.

Brabec, Jiří: Bádání o baroku v čase moderny. In: *týž: Panství, ideologie a moc literatury: studie, portréty, kritiky (1991–2008)*. Eds. Jiří Flaišman a Michal Kosák. Akropolis, Praha 2009, s. 68–78.

Camus, Albert: *Mýtus o Sisyfovi*. Svoboda, Praha 1995.

Camus, Albert: *Zápisníky II. Leden 1942–březen 1951*. Mladá fronta, Praha 1999.

Cvekl, Jiří: *Sigmund Freud*. Orbis, Praha 1965.

Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*. Host, Brno 2001.

Červenka, Miroslav: *Fikční světy lyriky*. Paseka, Praha – Litomyšl 2003.

Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996.

Červenka, Miroslav: *Významová výstavba literárního díla*. Karolinum, Praha 1992.

Färber, Václav: Vladimír Vokolek: Kroužení. *Literární noviny* 3, 1992, č. 2 (16. ledna), s. 5.

Fučík, Bedřich: Exilové království samoty. In: týž: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994, s. 309–319.

Fučík, Bedřich: O životní víře (dopis V. Vokolkovi z 23. 4. 1983). In: týž: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994, s. 161–163.

Fučík, Bedřich: Píseň o zemi. In: týž: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994, s. 420–423.

Fučík, Bedřich: Vladimír Vokolek: Ke komu mluvím dnes (dopis V. Vokolkovi z roku 1980). In: týž: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994, s. 152.

Fučík, Bedřich: Vladimír Vokolek: Kříž a křídlo (dopis V. Vokolkovi z 11. 2. 1975). In: týž: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994, s. 138–139.

Fučík, Bedřich: Vladimír Vokolek: Poutní píseň k dobrému lotru. Tolikrát obětovaná. In: týž: *Kritické příležitosti 2*. Triáda, Praha 2000, s. 331–333.

Fučík, Bedřich: Zastavení nad poezii 1940. In: týž: *Kritické příležitosti 2*. Triáda, Praha 2000, s. 224–230.

Grossmann, Jan: *Analýzy. Československý spisovatel*, Praha 1991.

Guardini, Romano: *Konec novověku*. Vyšehrad, Praha 1992.

Halas, František: *A co básník. Československý spisovatel*, Praha 1983.

Heidegger, Martin: *Básnický bydlí člověk*. OIKOYMENH, Praha 2006.

Heidegger, Martin: Co je metafysika. *Listy* 1, 1946/1947, č. 3, s. 25–32.

- Heidegger, Martin: Hölderlin a podstata básnictví. *Tvář* 2, 1965, č. 1, s. 18–23.
- Heidegger, Martin: Zrození uměleckého díla. *Orientace* 3, 1968, č. 5 a 6, s. 53–62 a 75–83.
- Holan, Vladimír: *Na postupu*. Československý spisovatel, Praha 1964.
- Husserl, Edmund: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996.
- Jaspers, Karl: *Filosofická víra*. OIKOYMENH, Praha 1994.
- Jedlička, Josef: *České typy a jiné eseje*. Plus, Praha 2009.
- Jedlička, Josef: *Kde život náš je v půli se svou poutí*. Mladá fronta, Praha 1994.
- Kalista, Zdeněk: *Česká barokní pout'. K religiozitě českého lidu v době barokní*. Cisterciána Sarensis, Žďár nad Sázavou 2001.
- Kundera, Milan: *Nesmrtelnost*. Atlantis, Brno 1993.
- Macura, Ondřej: Tíha velikosti. *Tvar* 10, 1999, č. 8, s. 22–23.
- Matys, Rudolf: Doslov. In: Vokolek, Vladimír: *Oidipovské variace*. Atlantis, Brno 1996, s. 253–269.
- Med, Jaroslav: In margine básnického díla Vladimíra Vokolka. In: týž: *Spisovatelé ve stínu*. Portál, Praha 2004.
- Med, Jaroslav: Krajina vnitřního exilu. *Literární noviny* 10, 1999, č. 30, s. 7.
- Med, Jaroslav: Návrat k tradicím. *Host* 10, 2000, č. 5, s. 49–59.
- Nietzsche, Friedrich: *Mimo dobro a zlo*, Aurora, Praha 2003.

- Nietzsche, Friedrich: *Tak pravil Zarathustra*. Odeon, Praha 1967.
- Novák, Aleš: O. Pöggeler, Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst (recenze), *Reflexe* 26, 2004, s. 157–135.
- Opelík, Jiří: Lehký harcovník. In: týž: *Milované řemeslo*. Torst, Praha 2000, s. 100–122.
- Pascal, Blaise: *Myšlenky*. Mladá fronta, Praha 2000.
- Patočka, Jan: *Přirozený svět jako filosofický problém*. Československý spisovatel, Praha 1992.
- Patočka, Jan: *Nejstarší řecká filosofie: filosofie v předklasickém údobí před sofistikou a Sókratem: přednášky z antické filosofie*. Vyšehrad, Praha 1996.
- Pecka, Dominik: *Moderní člověk a křesťanství*. Vyšehrad, Praha 1948.
- Pešat, Zdeněk – Petrová, Eva: *Skupina 42*. Atlantis, Brno 2000.
- Picard, Max: *Útěk před Bohem*. Kursy Josefa Floriana, Stará Říše 1938.
- Piorecký, Karel: Červenková teorie lyrického subjektu. *Česká literatura* 54, 2006, č. 6, s. 31–55.
- Píša, Vladimír: Na hrotu života. *Tvar* 2, 1991, č. 45, s. 14–15.
- Pokorný, Jaroslav: Doslov. In: Sofoklés: *Oidipús vladař*. Orbis, Praha 1963, s. 65–87.
- Pohorský, Miloš: Hrubínovy verše z časů Jobovy noci. In: Hrubín, František: *Jobova noc*. Československý spisovatel, Praha 1977, s. 7–41.
- Putna, Martin C.: Antika v díle Vladimíra Vokolka. *Listy filologické* CXXIV, 2001, č. 1–2, s. 114–226.

Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848–1918*. Torst, Praha 1998.

Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura v kontextech: 1918–1945*. Torst, Praha 2010.

Resslová, Zuzana: „Není všem dnům konec...“ Vzájemná korespondence Vladimíra Vokolka a Mojmíra Trávníčka. *Aluze* 9, 2005, č. 3, s. 202–213.

Resslová, Zuzana: *Spolupráce s plameny. Vzájemná korespondence Mojmíra Trávníčka a Vladimíra Vokolka*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce, FF UP, Olomouc 2005.

*Rok 1947. Česká literatura, kultura a společnost v období 1945–1948*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 1998.

Slavík, Ivan: Vladimír Vokolek: Cesta k poledni. In: týž: *Tváře za zrcadlem*. Vyšehrad, Praha 1996, s. 236–237.

Sofoklés: *Král Oidipús*. Artur, Praha 2010.

Sofoklés: *Král Oidipús*. Radioservis, Praha 2007.

Sofoklés: *Oidipús vladař*. Orbis, Praha 1963.

Staněk, Jaroslav: Básník Vladimír Vokolek. In: Vokolek, Vladimír: *Kroužení*. Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem 1991, s. 102–111.

Stankovič, Andrej: *Josef Florian a Stará Říše*. Triáda, Praha 2008.

Svoboda, Karel: *Zlomky před Sokratovských myslitelů*. Česká akademie věd a umění, Praha 1944.

Svoboda, Ludvík et al.: *Encyklopedie antiky*. Academia, Praha 1973.

Šafařík, Josef: *Člověk ve věku stroje: Přednáška proslovená dne 9. února 1967 v Klubu architektů v Praze*. Severočeské nakladatelství, Liberec 1969.

Šestov, Lev: *Noc v Getsemanech. Pascalova filosofie*. Refugium Velehrad-Roma, Olomouc 2007.

Štráfěldová, Milena: Absurdanda. *Tvar* 6, 1995, č. 9, s. 21.

Topinka, Miroslav: Hadí kámen (část druhá: ČESKÉ BEL CANTO). In: týž: *Hadí kámen*, Host, Brno, s. 19–31.

Trávníček, Mojmír: Doslov In: Vokolek, Vladimír: *Obrana básníka*. Jaroslav Staněk v nakladatelství M. Zavřela, Havlíčkův Brod 1992, s. 77–82.

Trávníček, Mojmír: Monology s člověkem a Bohem. *Host* 9, 1999, č. 3, s. XI–XII recenzní přílohy.

Vladislav, Jan (ed.): *Adresát Vladimír Vokolek: Dvacet dopisů Jana Zahradníčka a čtyři dopisy a pohlednice Františka Hrubína*. Poezie mimo Domov, Mnichov 1984.

Vladislav, Jan: Opožděný nekrolog – Vladimír Vokolek. *Studie* 32, 1989, č. 122–123, s. 160–165.

Vokolek, Václav: Psát a dostávat dopisy... *Host* 3, 1993/1994, č. 6.

Vokolek, Vladimír: *Absurdanda*. Atlantis, Brno 1994.

Vokolek, Vladimír: *Cesta k poledni*. Československý spisovatel, Praha 1971.

Vokolek, Vladimír: *Cesta k poledni*. Melantrich, Praha 1946.

Vokolek, Vladimír: Diktáty – Faust. *Sešity pro mladou literaturu* 3, 1968, č. 25, s. 18–20.

Vokolek, Vladimír: *Ke komu mluvím dnes*. Atlantis, Brno 1998.

Vokolek, Vladimír: *Kroužení*. Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem 1991.

Vokolek, Vladimír: *Mezi ohněm a vodou*. Atlantis, Brno 1998.

Vokolek, Vladimír: *Mezi rybou a ptákem*. Mladá fronta, Praha 1967.

Vokolek, Vladimír: *Národ na dlažbě*. P. Stýblo, Praha 1945.

Vokolek, Vladimír: *Obrana básníka*. Jaroslav Staněk v nakladatelství M. Zavřela, Havlíčkův Brod 1992.

Vokolek, Vladimír: *Oidipovské variace*. Atlantis, Brno 1996.

Vokolek, Vladimír: Oidipovské variace. *Sešity pro mladou literaturu* 3, 1968, č. 26, s. 3–4.

Vokolek, Vladimír: Pásmo. (Uspořádal Václav Vokolek). *Host* 3, 1993, č. 1, s. 41–79.

Vokolek, Vladimír: *Poutní píseň k Dobrému lotru*. Vlastimil Vokolek, Pardubice 1938.

Vokolek, Vladimír: *První blahoslavenství*. Lis tří bratří, Pardubice 1940.

Vokolek, Vladimír: Sokratova poslední noc. *Sešity pro mladou literaturu* 4, 1969, č. 33, s. 32–35.

Vokolek, Vladimír: *Tak pravil Švejk: švejkovský paramýtus*. Mladá fronta, Praha 1995.

Vokolek, Vladimír: *Tolikrát obětovaná... Pět básní za soumraku*. Vlastimil Vokolek, Pardubice 1939.



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

Vokolek, Vladimír: *Žíněné roucho*. Melantrich, Praha 1940.

Wiendl, Jan: *Vizionáři a vyznavači*. Dauphin, Praha 2007.

Zahradníček, Jan: *Dílo II*. Československý spisovatel, Praha 1992.

Zizler, Jiří: Básník nepřetržitého světa. *Souvislosti* 13, 2002, č. 3–4, s. 210–217.

*Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a ... zklamání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000

*Život je jinde? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2002.

<http://www.readbookonline.net/read/13330/32101/> (12. 8. 2011)