

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOSOFICKÁ FAKULTA
Katedra bohemistiky

Bakalářská práce
Kristina Dokulilová

Raná tvorba Jana Zahradníčka a Václava Renče
Inspirace R. M. Rilke.
Srovnání této inspirace v poetice těchto básníků.

Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, PhD.

Olomouc 2015

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

V Olomouci dne _____

Děkuji mému vedoucímu bakalářské práce, Mgr. Petru Komendovi, Ph.D., za jeho odborné vedení a podnětné rady v průběhu psaní.

Děkuji svým rodičům Evě a Jiřímu a všem sourozencům.

0 ÚVOD	5
1 JAN ZAHRADNÍČEK	6
1. 1 INTERPRETACE BÁSNICKÉ SBÍRKY POKUŠENÍ SMRTI	6
1. 2 INTERPRETACE BÁSNICKÉ SBÍRKY NÁVRAT	12
1. 3 INSPIRACE R. M. RILKEM V TVORBĚ JANA ZAHRADNÍČKA	20
2 VÁCLAV RENČ	31
2. 1 INTERPRETACE BÁSNICKÉ SBÍRKY JITŘENÍ	31
2. 2 INTERPRETACE BÁSNICKÉ SBÍRKY STUDÁNKY	38
2. 3 INSPIRACE R. M. RILKEM V TVORBĚ VÁCLAVA RENČE.....	42
3 JAN ZAHRADNÍČEK: BÁSEŇ ANDĚL A OBLOHA	47
4 VÁCLAV RENČ: BÁSEŇ TANEČNICE V ZELENÍ	49
5 ZÁVĚR	53
5. 1 OBRAT	53
5. 2 ÚLOHA KRAJINY	53
5. 3 BÁSNICKÉ POSLÁNÍ.....	54
5. 4 VZTAH K BOHU	55
ANOTACE	56
PRAMENY	58
LITERATURA	58

0 ÚVOD

Tato práce je věnovaná rané tvorbě Jana Zahradníčka a Václava Renče. Tyto dva básníky katolického proudu spojuje nejen údobí 30. let, v nichž vznikaly sledované sbírky *Pokušení smrti*¹ (1930) a *Návrat*² (1931) z pera Jana Zahradníčka a *Jitření*³ (1933) a *Studánky*⁴ (1935) Václava Renče, ale také méně známá skutečnost, že oba tito básníci přišli do styku s tvorbou Rainera Marie Rilka. Vnitřní spříznění s tímto německým básníkem s českými kořeny bylo u obou umělců přitom natolik intenzivní, že se projevilo v přejímání a posléze i osobitěm zhodnocení dílčích motivů, jež se také pokusíme v příslušných kapitolách porovnat.

Jako východisko pro naše zkoumání nám posloužil náhled do dobových kritik. Básnické prvotiny mladých autorů upoutaly pozornost F. X. Šaldy a Bedřicha Fučíka, kteří se ve svých kritických konstatováních přímo či nepřímo shodovali. V Renčovi předpověděli básníka značného formálního talentu, v Zahradníčkovi zase básníka hluboké vnitřní zkušenosti.

Kritická recepcce Pavla Fraenka se však ve svém hodnocení dobovým kritikám do značné míry vymyká, neboť poetiky těchto básníků považuje za téměř totožné, jak Fraenkl konstatoval v *Naší době*: „svým citem světa je Renč nejblíže básnické zkušenosti Jana Zahradníčka.“ (Fraenkl 1932/1933: 502)

Prostřednictvím naší interpretace každé z uvedených sbírek, následné konfrontace styčných motivů s motivy v díle R. M. Rilka a závěrečného rozboru dvou konkrétních básní proto budeme sledovat, jak se vyvíjí (odlišují) poetiky těchto jmenovaných básníků také prostřednictvím četby Rilkaova díla, a zda můžeme jejich poetiky dle Fraenklovy teze skutečně považovat za sobě blízké.

¹ Básnická sbírka *Pokušení smrti* byla vydána roku 1930 L. Kuncířem v edici Philobiblon.

² Básnická sbírka *Návrat* vyšla na jaře roku 1931 v nakladatelství Sfinx Bohumila Jandy v edici Růžová zahrada.

³ Básnická sbírka *Jitření* vyšla roku 1933 v nakladatelství Řád v Praze.

⁴ Básnická sbírka *Studánky* vyšla roku 1935 Václavem Petrem v Praze.

1 JAN ZAHRADNÍČEK

1. 1 INTERPRETACE BÁSNICKÉ SBÍRKY POKUŠENÍ SMRTI

Již úvodní stejnojmenná báseň Zahradníčkovy prvotiny dává rozezvučet tónině charakteristické pro celou básnickou sbírku. Je to právě uvědomění si smrtelnosti a nicotnosti, které determinuje životní postoj lyrického subjektu. Poznání o proměnlivosti a konečnosti vlastního těla, věcí, přírody, života, a dokonce i marnosti lidské lásky mají za důsledek pocity bolesti, křivdy a smutku, které se však neznatelně proměňují v jedovatou sebelítost a zalíbení v nich. Mluví-li se o Zahradníčkově vězeňské tvorbě jako o poezii věrné Bohu, v *Pokušení smrti* je naopak lyrický subjekt věrný své bolesti. Uzavírá se lásce, a tím i druhým lidem a Bohu. Stává se dobrovolným vyhnancem a zapovězencem, smyslně opěvujícím své krásně tragické pocity.

Člověk *Pokušení smrti* si především uvědomuje uplývající čas vedoucí ke smrti. Velmi intimně jej vnímá jako součást sebe samého, konkrétně svého těla, metaforicky vyjádřeno verši „*V mém srdci hnije čas / Podsvětím těla malátně krvinky vteřin plynou*“ (Krev, 1991: 15) či „*Svému srdci naslouchám kterak se opozdívá.*“ (Poetika, 1991: 11). Čas vše předurčuje k postupnému zániku, a proto člověku nedovoluje vložit svou jistotu v něco krásného, co je však pozemské – tedy pomíjivé. Každé vábení odpovědět na marnivou krásu světa je pokoušeno smrtí: „*Kráčíš a jsi třikrát smrtí pokoušen při každém kroku / Jsi třikrát smrtí pokoušen když trháš květinu / jsi třikrát smrtí pokoušen když vdechuješ sladkou vůni / Jsi třikrát smrtí pokoušen když neseš jablko k ústům.*“ (Jejich stín, 1991: 17).

Právě toto poznání marnosti ve všem zabraňuje lyrickému subjektu projevit lásku, kterou byl tolikrát zraněn, ale která jej, stejně jako smrt, nepřestává pokoušet: „*(...) žhavé růže krve liší se jen tak málo od prachu / Nikdy se neodvážím trhat je / před krutým pokušením lásky prchaje ze strachu.*“ (Země stínů, 1991: 28). A on, vzpomínaje na chvíle, kdy miloval, vidí sebe samého jako umírajícího: „*a k mléčné dráze jejího těla zdvím své oči nakonec / nevěda proč jen umírající mohl být její milenec.*“ (Jejich stín, 1991: 20). Jakoby byl vybaven jakýmsi prorockým pohledem, který tuší konec již na samém začátku, proto je „*její přítomnost hodinou jež navždy minula*“ (Ztracené okamžiky, 1991: 36), v různých prohlédne prach, v lásce smrt: „*Jejich ruce byly vždy úsvitem přede dnem jejich pleti / Jejich pohledům noci s hvězdami bál jsem se rozuměti / neboť vždycky nějak se podobaly přívětivé smrti*“ (Jejich stín, 1991: 20). K symbolu

růží a prachu se Zahradníček vrací také v básni *Tesknice*, kde se „*ústa němých dívek podobají smrti květin*“ (Tesknice, 1991: 33) či v básni *Proměny*, kterou vnímám jako důležitý text umožňující pochopit příčinu takového pohledu na svět:

*Co platno že naše ruce jsou
starší než křídla ptáků
a že chvějí se než něco pozvednou
křehkostí květních plátků*

*A chvějí se snad lítostí a bázni
že jejich horkem v popel se růže rozpadne
Proto utrhnout neodvází se ani
a dotýkají se jen soucitně*

*Proto se bojí na něco zde příliš spolehnout
neboť všechno převléká se ve své proměny*

(Proměny, 1991: 39)

Ruce se bojí pozvednout růži, protože by se jejich horkem rozpadla, zpopelněla. Růže je něco křehkého, určeného snad jen k obdivu a úctě než vášnivým rukám přinášejícím smrt. Touha pozvednout růži tak zůstává nenaplněna, ruce se mohou dotýkat *jen soucitně*, protože lidským činem se vše krásné proměňuje v nicotnost. Příčinou oné nedůvěry v lásku je tedy cosi smrtelného v ruce, hluboko v lidském jednání, což bychom mohli nazvat hříchem. Odvaha k lásce je potlačována vědomím vlastní hříšnosti, která se i v ní projevuje. Člověk se bojí milovat, prchá před láskou, aby nezranil. Ví, že vyšel-li by lásce vstříc, byl by hříchem nevyhnutelně veden ke smrti.

Z těchto pocitů se rodí i úděl lyrického subjektu: bolestnět. Po zapovězených pokusech o lásku se dobrovolně uzavírá sám do sebe, neboť na cestu k druhým se bojí vykročit. Lidé jsou „*všichni tak daleko*“ (Pohrobci, 1991: 42) a lyrický subjekt „*bez útěchy vážne v šedivé závěži své tesknoty*“ (Krev, 1991: 15). Jedinými jeho společníky jsou mu samota, bolest, věci a příroda. Bolest mu působí sama zkušenost života, ale také touha po „*ztraceném ráji*“ (Srov. Poetika, 1991: 11). Život, to je „*dostaveníčko smrti*“ (Krev, 1991: 15), mnohokrát zpodobněný v symbolu podnebí: „*těžký rubáš podnebí za sebou vláčím*“ (Poetika, 1991: 11). Pod pohledem marnosti mění se život ve svůj opak: „*Proč dále tímto podnebím přikrývat bědnou nahotu? / Úpět pod šírajícím*

pláštěm ovzduší / věčně se z něho převlékat / a nevědět že je to smrt“ (Pokušení smrti, 1991: 9). Život je v každém okamžiku odhalován jako cosi lživého, neboť nic pomíjivého nemůže člověku poskytnout jistotu a trvalé štěstí. Lidé si v něm nasazují falešné masky, aby nemuseli hledět tváří v tvář smrti už nyní.

S nejistotou věcí a jejich proměnlivostí (věc se, stejně jako život, může na první pohled jevit jako něco uspokojujícího a plného života – prorocký pohled lyrického subjektu však ve všem odkrývá nestálost a spění ke smrti) souvisí také hledání své skutečné podoby. Zdá se, jako by lyrický subjekt sám sebe z minulých vzpomínek nepoznával. Vševědoucně a snad s přespříliš strojenou moudrostí starce (Zahradníčkovi přitom v té době bylo pouhých dvacet pět let, navíc jde o jeho prvotinu) doznává: „(...) *s tváří obrácenou do prázdna / slyším pláč svého života / tak cizího již / jako bych o něm slyšel jen vyprávět*“ (Pokušení smrti, 1991: 9). Ani v pohledu do unikavé přítomnosti není s to pojmenovat svoji nynější podobu, potažmo se s ní ztotožnit a přijmout ji: „*zřím celý svůj život tak najednou a divně osvětlen / až se podivuji až se podivuji / a na tvář upadám sám před sebou jsa hrůzou naplněn*“ (Má podoba, 1991: 13). Konečně, ani vize jeho budoucí tváře mu nepřináší pokoj, právě naopak: „*Jednoho dne zhrozil jsem se své budoucí tváře*“ (Jejich tvář, 1991: 16). V básni *Má podoba* probleskuje naděje v podobě lásky, v jejíž blízkosti je tvář očišťována a ztrácí rysy bolesti: „(...) *po marném úsilí nalézt svou vlastní podobu / neboť ta již jsem měl byla příliš bolestná O jejím půvabu / jenž byl snad patrný jen z některého místa a v některý okamžik / bylo možno jen z blízkosti lásky se přesvědčit*“ (Má podoba, 1991: 14). Nyní potlačovaná láska se v závěrečných básních téže sbírky stane předznamenáním jednotícího principu, který zcela ovládne následující sbírku *Návrat*.

Vraťme se ještě k principu opačnému, k bolestnění, hlavnímu údělu člověka *Pokušení smrti*. V závěrečné strofě básně *Má podoba* se lyrický subjekt opět ocitá sám, v zemi, kde „*lidé jsou tak daleko a není již stromů*“ (Má podoba, 1991: 14) a pocituje příliv nové bolesti. Neodmítá ji, ale velkoryse ji přijímá jako lék, protože jediné „*zraňuje se nasytíš strašlivou žízeň po bolesti*“ (Jejich stín, 1991: 16). Smyslem bolesti je přijmout ji v sebe, aby v člověku došla naplnění: „*hle bolest leptá můj výraz až k podobě která je jiná a stálejší / abych ji navždy podržel*“ (Jejich stín, 1991: 16), končí verše jmenované básně. Spolu s přírodou ji na sebe svolává, jako by bylo v jeho silách snášet ji v míře nezměrné: „*Bolest! Vzlykají zanícená ústa květin / Bolest! Bolest! Šeptají stébla černých dešťů*“ (Jejich stín, 1991: 18), či na jiném místě prosba o bolest míří k samotným světicím: „*Modlit se za účastenství všech přísných světic / o nichž*

vypravuje *Pasionál / Ať zhyponotizují mé tělo / ještě pro větší bolesti než na jaké jsem stonal.*“ (Jejich stín, 1991: 22). Bolest je tedy břemenem životní zkušenosti, ale též vyhledávaným obdarováním.

Avšak i ona se stává předmětem lásky. Aby byla bolest a tragické pocity lyrickému subjektu snesitelné, musí si je básník jistým způsobem zamilovat. Dokladem toho mohou být stále čtenější oxymóra: „Hle *krásný smutek* prosakuje do všech životů“ (Jejich stín, 1991: 22), „zajikáš se údivem nad *krásou bolestí*“ (Jejich stín, 1991: 18), „s *krásnou smrtkou*“ (Pohrobci, 1991: 41), „*vonná smrtka* podobna lásce bez bolesti“ (Vděčnost mrtvým 1991: 48), metaforická přirovnání: „*motýl překrásného smutku na čelo mi sedá*“ (Večer dětí, 1991: 31) nebo verše „*denně umíraje svou bolest vyměňuji za květ*“ (Podoba smrti, 1991: 32), „*žárlivě strážím vroucnost svého smutku*“ (Domov, 1991: 40), „*miluje dlouhé zádušné nemoci* [duše]“ (Duše, 1991: 51). Ačkoli je téma bolesti přítomné, nemůžeme mluvit o tématu hlavním, které by postupně gradovalo nebo které by se básník snažil vybičovat až ke konkrétnímu vyjádření. Jan Wiendl k tomu píše: „Spíše než o vyvrcholení tragického prožitku života však jde v tomto případě o konstrukci, o záměr, vzdálený vlastnímu tíhnutí tvůrčí individuality, což se (...) projevuje zvláště v podobách onoho esteticky intencionálního žalu.“ (Wiendl 2007: 175). Tragické životní pocity se stávají spíše nástrojem k estetizaci než dominantním tématem básníkovy životního zápasu.

Zastřešující metodou básníkovy psaní je sebereflexe, pokoušející se zachytit pravdivý výraz o sobě samém. Tato přísná až rouhačská sebehodnocení však nikdy nejsou něčím absolutním (v básni). Neustálým návratem ke své osobě, rozuměj duši, jako by si vlastně vyřčeným soudem o sobě, přesněji – sebeodsouzením, nikdy nebyl zcela jist. Nebo – obával se být jist. A tak se hned z první Zahradníčkovy básně ozývá smělý výkřik o zatracení sebe sama: „*zatímco já zde pláči věda že nic nemohu již ztratiti*“ (Pokušení smrti, 1991: 10), kdežto stejný lyrický subjekt se na jiném místě sebekritiky pozdržuje a nad svým jednáním uvažuje: „*Ale proč zrána úmyslně oči rozbíjím si? / Proč v popelavém úsvitě tolik se podobám své smrti? Proč nechci se dát ničím utěšiti / a nejvíce miluji to co mne sklíčuje a drtí?*“ (Proč, 1991: 24). Můžeme se snad domnívat, že již při psaní *Pokušení smrti* se autorský subjekt obával z přílišné přísnosti nad sebou; z toho, že ortel by se mohl stát pravdou? Básník má také strach domýšlet podobu své posmrtné tváře, což bychom mohli chápat v křesťanském slova smyslu jako strach z údělu člověka po smrti – zda bude zatracen nebo bude žít s Bohem věčně: „*až se stanu svým stínem až se stanu svým stínem / smutek ztraceného života*“

budu snad pociťovat“ (Jejich stín, 1991: 19). Proto, mluví-li Zahradníček o *podobě*, má na mysli vždy spirituální rozměr lidské bytosti, člověka s tělem i duší. Obává se nejen o podobu autentickou, ale i o podobu budoucí, posmrtnou.

Jak jsme se již pokusili doložit, bolest plyne z opakovaného selhávání člověka v činu, kterým sice chce pozvedat a podílet se jím na kráse a dobru, avšak jehož uskutečněním se člověk přesvědčí o vlastní nedokonalosti a neschopnosti tvořit dokonale dobré. Důsledkem toho je nejen bolest, ale i strach odpovědět lásce žen či přírody. Člověk *Pokušení smrti* úzkostně střeží již jednou získané poznání o marnosti lidské snahy být dobrým a milujícím, lásku proto vnímá jako pokušení. Přesto je celý život právě tímto – neustálými pokusy o lásku, která v sobě musí nést naši nedokonalost. Slovy Zahradníčka, „*klopýtáním od sladkosti k hrůze, od krutosti k něze*“ (Nevinnost, 1991: 46).

Domnívám se, že katarzním momentem této básnické sbírky je právě toto – aspoň náznak odhodlání *přijmout* sebe sama spolu s lidskou nedokonalostí – hříšností. Jistě, básník mohl v dalších básních dále vykreslovat skicu bolestnění jakožto osobního údělu; mohl se dokonce s bolestí sblížit natolik, že by jeho pocity neměly daleko k sebedestrukci... Na konci básnické sbírky se však lyrický subjekt odhodlává vyjít světu vstříc: „*Nezapomínaje svého stínu / svých bolestí a ztrát/ chvěje se bázní před láskou / otvírám okno do zahrad // Blednu blednu poraňován krásami / třasklavou směsí bolesti a krásy zvláště*“ (Ztracené okamžiky, 1991: 36). Nezapomínaje na poznání o neoddělitelnosti života a bolesti, které se mu dostalo, přeci se odváží otevřít okno a nechá se vystavovat bolavým krásám. V tu chvíli zapomíná na sebe a na vše, co spoluutváří jeho přirozenost, a pouze přebývá spolu s tím, co jej obklopuje. Navzdory strachu z lásky se jí otvírá, jen dýchá její vůně a ji nechává v roli aktéra. Toto zdánlivě nepatrné gesto o jednom verši vnímám jako první krok lyrického subjektu na cestě od sebe k někomu druhému.

Druhý pomyslné vykročení můžeme vysledovat v přelomové básni *Nevinnost*. Signál odosobnění lyrického subjektu, který se plně uskuteční až v následující sbírce *Návrat*, je přitom patrný již v poetice této básně. V předcházejících básních totiž lyrický subjekt formuloval své sugestivní výpovědi převážně v ich-formě. V *Nevinnosti* však básník přechodem k du-formě současně přechází k druhým lidem, na jejichž podobě (v onom spirituálním slova smyslu) mu záleží: „*A po čem jiném víc měli byste lačnosti / než po čistotě otvírajících se květenství? Jako byste nevěděli že jenom pro děti / jsou schována nejkrásnější tajemství*“ (Nevinnost, 1991: 46). Pravdivou podobu

nalezneme nikoli zkoumajíce vlastní tvář, ale při pohledu do tváří dětí, při pohledu do tváří bez masek. Přelomové poselství zaznívá nám z veršů následujících: „*Nebojte se že vás tak přitahuje sudba zla / přijměte s odevzdáním ten sladký trest / vidíte jak nejkrásnější z květin vykvetla / ze tmy kořenů jež drtí tíha hvězd*“ (Nevinnost, 1991: 47). Není to jen povzbuzení určené někomu na druhé straně; je to především moment, kdy si lyrický subjekt uvědomí neodlučitelnost dobra a zla v životě a náchylnost ke zlému přijímá jako součást sebe samého. Oproti dřívějšímu úzkostnému strachu nyní zaznívá povzbuzení – „*Nebojte se*“; oproti ustavičnému prchání před smrtí i láskou – slovo „*přijměte*“. Člověk, „*denně jsa rozdrčován tíhou milosti v slzách se usmívaje*“ (Paměť, 1991: 34), poznává svůj nový úděl: „*Učit se býti člověkem sladce bolestno je*“ (Člověk, 1991: 50). Směřování od sebe k druhým lidem je v *Návratu* a později stále intenzivněji v *Jeřábech* dovršeno potřebou Boží blízkosti.

1. 2 INTERPRETACE BÁSNICKÉ SBÍRKY NÁVRAT

Jak již bylo předesláno, druhá básnická kniha Jana Zahradníčka zaznamenává obrat v jeho dosavadním básnickém směřování. Především jde o vědomý odklon od prvotiny, k níž se sám básník vrací s jistými rozpaky již pár měsíců od jejího vydání. V dopise příteli Františku Halasovi píše: „Někdy mi ta má knížka připadá jako slátanina, která neměla vyjít. Jsem k ní úplně chladný a myslím, že s klidným srdcem snesu všechnu hanu event. chválu, jež se na ni snad budou kydat.“ (Zahradníček-Halas, 2003: 7) Rok od jejího vydání, roku 1931, odpovídá dopisem Jakubu Demlovi a Pavle Kytlicové: „Myslí jsem již dávno na to, abych Vám poslal svou první knížku, ale neměl jsem k tomu dost odvahy. Styděl jsem se za ni a dosud se za ni trochu stydím.“ (Zejda, 2004: 26) A roku 1935 se dokonce Jitce Fučíkové v dopise bez ostychu svěruje: „Onehdy jsem u Miloše otevřel náhodou ‚Pokušení smrti‘ a bylo mi z toho bídně. Ne proto, že to jsou básně většinou špatné, ale uviděl jsem sebe, jak jsem tehdy vypadal, někoho, kdo se dostal až na dno nicoty a nikde se nemohl zachytit.“ (Zejda, 2004: 45)

Proměnu poetiky bychom ovšem mohli vnímat také v kontextu dobově-literárním, kdy „takřka všichni ‚básníci smrti‘ opouštěli témata tragicky prožívané nicoty a rozporuplnosti světa a přikláněli se k meditativní tónině, charakterizované zniterněním výpovědi, jež však nebrání vnímání postupně odkrývaných širších souvislostí života a světa, v nichž se odráží určitá imanentní zákonitost, vůle po uspořádanosti.“ (Wiendl, 2007: 183) Jan Wiendl tu má na mysli básnické sbírky Františka Halase, Vladimíra Holana nebo Viléma Závady; pocit obklíčenosti smrtí je rovněž vlastní i méně známým prvotinám Františka Lazeckého nebo Klementa Bochořáka.

Básník *Návratu* se tedy vědomě odvrací od svého bolestného obrazu adorovaného v *Pokušení smrti*. Přesto nemůžeme jedním dechem tvrdit, že jsou si tyto sbírky ve vzájemném rozporu, což by jistě vedlo k přílišnému zjednodušení. Pokud budeme dílčí témata z těchto sbírek srovnávat a stavět je do kontrastu, tak proto, aby nám ukázala na „to jiné“, k čemu míří výslednice takového srovnání, totiž k výpovědi o proměnách básníkova axiologického směřování. Určujícími tématy *Návratu*, které jej odlišují od sbírky předchozí, jsou smíření se sebou samým, postupné prostupování světla tmou a s tím související intuice o Boží přítomnosti, dále přijetí bolesti za souputnici života, přehodnocení básníkova údělu a konečně odvaha vyjít ze sebe k dvěma, zatím jediným, společníkům – krajině a Bohu. Zahradníčkův *Návrat* byl

v tomto smyslu skutečným „návratem“, a to právě návratem k Bohu, jak se v následující interpretaci pokusíme vyložit.

Stejně jako v *Pokušení smrti* i zde básník promlouvá v první osobě; změnila se však atmosféra dějství a povolily okovy básnickovy samoty. Časoprostor na hranici noci a dne, jindy zase sotva postřehnutelné chvíle mezi bděním a sněním, jako by byly současně obrazným stavem přelomu. Ten se odehrává kdesi uvnitř básníka, jenž má potřebu přehodnotit minulost a ohlíží se zpět, aby se vyznal ze svých chyb. „*Na svou bolest často hřešil jsem*“, čteme v básni *Osamění* (Osamění, 1991: 62). Podobně se v básni *Šedé růže* básník podivuje nad svým dřívějším obrazem: „*Kde jsem to jen bloudil oblohami pleti (...)*“ (Šedé růže, 1991: 66). Odvrací se přitom nejen od této falešné podoby, ale i od zla, jež je jejich společným jmenovatelem: „*(...) nad hřích a lety klečím v rozechvění / tak jako bych měl náhle odvyknouti zlu.*“ (Jarní večer, 1991: 78).

Snad nebude zcestné domnívat se, že i následující slova z přednášky *Básník a život* pronesené v třicátých letech (tedy v období přechodu od *Pokušení smrti* k *Návratu*) vycházela ze samotné zkušenosti básnickovy a Jan Zahradníček nám tímto nepřímou podal především výpověď o své vlastní duši: „Nedejme se mýlit subjektivním rázem lyrických básní. Když básník zpívá, je vždycky objektivní, je to vůbec největší možná objektivnost, tak jako je objektivní hučení lesů, šumění vody, zpěv skřivanů. A zpívá-li o sobě, otvírá-li a ukazuje-li své rány, vezme, že už ani jeho nitro není jeho nitrem. Dívá se do něho jako do hvězdného nebe, s takovým odstupem, s takovou neúčastí, že se to zdá až kruté, nelidské, démonické.“ (Zahradníček, 1992: 38) Z této promluvy je dobře patrné, že náš básník právě prochází jakousi osobní konverzí, kterou by snad nejlépe pojmenovalo slovo „odevzdávání“ („už ani jeho nitro není jeho nitrem“). Proměňující se podoba básnickova nitra se nám také ozřejmí, připomeneme-li si básníka *Pokušení smrti*, který mimo jiné patřil ke kruhu čtenářů Guardiniho *Těžkomyslnosti*; toho básníka „*žárlivě střežícího vroucnost svého smutku*“ (Domov, 1991: 40) – a proti němu nyní postavíme básníka vnitřní kázně a sebeodevzdání, k jehož nehotové podobě Zahradníček jistě vykročil.

Podíl na této duchovní proměně básníka má bezesporu krajina. Již ve své prvotině si Zahradníček vybírá krajinné jevy, aby mu posloužily jako zrcadlo jeho rozedraného nitra. Teprve v *Návratu* však můžeme poprvé hovořit o rodícím se vztahu básníka k přírodě, k níž upírá o poznání vnímavější, pronikavější a soustředěnější pohled. Lyrický subjekt tento vztah iniciuje pojmenováváním konkrétních jevů

v přírodě či přímo jejím přivlastněním, jak čteme ve verši: „*má sivá krajino v své kráse osamělé (...)*“ (Krajina, 1991: 71). Tím básník získává – v kontrastu se sebeoslovením, které dominovalo Zahradníčkově prvotině – adresáta mimo sebe. Ač v básníkovi možná stále zůstává cosi ze strachu z lásky, učí se navzdory tomu být zpočátku jen tichým pozorovatelem, který nakonec v osudu krajiny prohlédne i osud svůj: „*Jdou léta po tobě jak závoj po závoji / i po mé tváři jdou*“ (Krajina, 1991: 71). Příroda tedy sdílí úděl člověka. Spolu s ním je i ona dějištěm proměn; krajinou, *v jejíž dálce může číst dětství své a smrt* (Krajina, 1991: 71) a společně s lyrickým subjektem oba spějí ke svému naplnění. Díky této nalezené sounáležitosti se lyrický subjekt nejen cítí být součástí jí samotné (jak také napovídá název jedné z básní – *Krajina v těle*), je jí jakoby prostupován, ale také se jejím prostřednictvím nechává poprvé pozvednout: „*(...) obloha jak anděl v svém těžkém plášti z mramoru / mě denně objímá a vrhá do neznáma nahoru.*“ (Anděl a obloha, 1991: 60). Sám lyrický subjekt však při tomto odevzdání se krajině zaujímá roli pasivní. Krajina se tak stává nejen místem, kde je člověk bytostně ukotven, ale v nalezené provázanosti ji nyní vnímá jako souputnici a prostřednici mezi zemí a nebem, mezi ním a Bohem.

Porovnáme-li obrysy krajiny Pokušení smrti a Návratu, dřívější abstrakci střídá vyjasňování kontur, jak na to také upozorňuje Jan Wiendl.⁵ Příroda zde promlouvá svými konkrétními podobami. Básník stojí „*před branami lesa v šeru balzámovém / řeč hnízd a listí chtěje zachytiti slovem*“ (Anděl a obloha, 1991: 60); pozoruje, jak „*krůpěje v trávě na květech se chvějí*“ (Květiny, 1991: 76) nebo se zastavuje „*mezi keřem a keřem / rozhrnuje řasnaté okraje lesa*“ (Krajina v těle, 1991: 85) a zapisuje podoby krajiny, ve které se „*potok vine okružím rostlin*“ a „*krůpěje světla se třesou na nehtech květů*“ (Krajina v těle, 1991: 85).

Na nebezpečí abstraktnosti v básnickém vidění Jan Zahradníček ostatně později také sám poukázal v článku *Básník a jeho krajina* z roku 1934, z něž nyní budu citovat: „Básník, kterému se jeho rodný kraj proměnil v srdci v hudební nástroj, vyvázl už z jednoho z největších nebezpečí, jaká zde ohrožují umělce – z nebezpečí abstraktnosti, která už tolika básníkům vypila krev. (...) Symbol, to už je něco jiného než abstrakce, symbol povyšuje věci našeho smyslového světa do roviny vyššího nazírání, ale neusmrcuje jich, nesterilizuje jich, nechává je tam naopak dýchat životem umocněným, a toho je schopna jenom láska, kdežto abstrakce v umění, toť schéma, toť pýcha

⁵ Srov. Wiendl, 2007: 186

opovrhující věcmi stvořenými a snažící se bez nich obejít.“ (Zahradníček, 1992: 22-23) Toto tvrzení také krom jiného napovídá, z jakých zásad a vnitřního přesvědčení zřejmě vznikaly pozdější Zahradníčkovy *Jeřáby*.⁶

Přechod od abstraktnosti ke konkrétním konturám je současně výrazem básníkovy směřování ke stále větší jistotě v Bohu. Jestliže se v *Pokušení smrti* nedala jistota v proměnlivostech nalézt, pak je v *Návratu* jistota nalézána v souvislosti s principem trvání, který je obsažen v symbolu vlny, jak se nyní pokusíme dokázat.

Tímto jsme se dostali k principu, který odted' bude formovat nejen básníkův pohled na sebe a na svět, ale též samotný vztah k poezii jako takové. Bůh se – a nyní bychom si mohli vhodně vypůjčit název básnické sbírky – *navrátil* do Zahradníčkových veršů, zatím v podobě „zlatých paprsků milosti“, které protínají horizontálu bolestného žití. Poprvé se objevuje v básni *V trávě* jako hlas „Pána žní“. Opakovaně je zpodobňován v symbolu vlny: „*avšak co mě náhle sladkým hlasem budí? (...) co se znenadání rozleje mou krví*“, ptá se lyrický subjekt v básni *Šedá růže* (Šedá růže, 1991: 65). Právě *vlna vroucnosti* obmývá básníkovy bolavé nitro a stává se jeho součástí, jestliže se namísto hniječícího času v *Pokušení smrti* nyní rozlévá jeho krví právě ona. Symbolika krve jako Boha přítomného v lidském těle je navíc odkryta v básni *Osamění*, kde čteme: „*když svého Boha jen jak dítě zabloudil / svým teplem zahřívám a v krvi kolébám*.“ (Osamění, 1991: 62). Jinde zase „*tmy vlna omývá a odplaví tam dolů*“ (Oslava noci, 1991: 69). Vlna je přitom spojována se zlatou barvou: „*polibky zlatých vln*“ (Oslava noci, 1991: 69), která je v křesťanské symbolice vykládána jako symbol Boha. Horizontála bolestného žití je tak v *Návratu* protínána vertikálou Boží milosti, která je něčím trvalým, vezmeme-li v úvahu, že i vlna je jako živel znovu obnovitelná a v jejím koloběhu je na zemi neustále přítomná.

Doklad o básníkově duchovním obratu nalézáme mimo jiné i v korespondenci s Jitkou Fučíkovou z období vydání *Návratu*, kde v duchu Rilkovy koncepce „věčně nehotového básníka“ Jan Zahradníček pln odhodlání a vnitřní síly pevnými slovy potvrzuje víru v Boha i v poslání, které mu bylo předurčeno: „*A když jsem tak sám, a vidím svou nuznost, všechno se ve mně upírá k víře. Věřím, že Bůh je při mně, a že mě nadarmo nepoznamenal krutou milostí, věřím, že mám zde něco udělat, dosud tomu musím věřit, protože jsem vlastně ještě nic neudělal a ještě dlouho to bude trvat, než udělám něco pořádného, ale vím, že to mohu a musím udělat*.“ (Zejda, 2004: 27)

⁶ Básnická sbírka *Jeřáby* vyšla na konci září roku 1933 v nakladatelství Melantrich jako první svazek edice Poezie.

Všudypřítomnou atmosférou temné noci a šera probleskuje světlo, další symbol přítomný napříč celou básnickou sbírkou. Světlo proniká jak tmu obklopující básníka: „ta dávná *tma* z níž stoupají má slova (...) když pod víčky mi *vzplane* do nachova“ (Ach o čem šeptáš noci bledustá, 1991: 57), tak jej samého, když je „*zlatou milostí* něžně zasažen“ (Šedé růže, 1991: 65) či pociťuje, jak jím „proplouvají *zlaté jasy*“ (Hlasy za zdí, 1991: 74). Světlo je také jakousi tvůrčí inspirací všech básníků, kteří „v šachtách šera sehnuti *tekoucím světlem* píší.“ (Anděl a obloha, 1991: 61). Povšimněme si přitom, že světlo je zde dáváno do souvislosti s pohybem vlny, kterou jsme si již dříve vyložili jako trvalou přítomnost Boží ve stvoření a v člověku. Zlaté jasy „proplouvají“, básníci píší světlem „tekoucím“. Z toho vyplývá, že také světlu básník přisuzuje atributy božství. Ačkoli je tedy oběma sbírkám společný časoprostor noci a šera, přítomnost světla v *Návratu* temnotu proměňuje, takže si noc sice ponechává svoji temnotu, ale básník už je s to vnímat ji kladně.

Důsledkem získané jistoty (či aspoň intuice) v Boží přítomnosti je i proměna tragických východisek lidského života, naplňující prvotinu. Přijímá-li nyní lyrický subjekt Boha jako participanta na jeho životě, je s to přijmout též bolest, sebe sama i smrt.

Smíření s bolestí je nejpatrnější z verše: „*tichá bolest vytéká mi z žil*“, strhávajícím na sebe pozornost opakováním (hned několikrát se totiž objevuje v básních *Šedé růže* a *Navštívení*.) Bolest z žil odtéká, aby v nich po této tajemné transfuzi mohl obíhat Bůh. Spolu s bolestí jsou odplavovány také žaly: „*pryč tekou s krví mou ty dávné dávné žaly*“ (Oslava noci, 1991: 69). Básník se bolesti vzdává, ačkoli připouští, že je s životem neodlučitelně spojena: „*jaro odlétá jak rána ve mně skrytá / jak rána zjitřená jež k žití mému patří*“ (Jaro, 1991: 75). Básník již nezůstává se svou bolestí sám a zdá se, že si tato opuštěná bolest sama našla cestu k jistému východisku: „*Jak bolest jež už dřímá se svou nadějí*“ (V noci, 1991: 84). Bolest má smysl v určité naději, která souvisí právě s poznáním provázanosti lidského života s jednajícím Božským principem.

Druhé zmíněné přijetí se týká básníka jako člověka, konkrétně jeho tělesnosti. V básni *Tělo* se Zahradníček explicitně vymezuje vůči postojům ve své prvotině a předkládá čtenáři velmi otevřenou výpověď: „*Nad tělem svým již truchliti nebudu / přijal jsem je jak nedosněné snění / mé tělo podobá se osudu / a tesklivě jde ke svému naplnění*.“ (Tělo, 1991: 101). Povšimněme si verše posledního, tělo jde tesklivě ke svému *naplnění*. Tedy ani tělo, stejně jako bolest, nemůžeme odvrhnout, nese-li v sobě smysl v jistém naplnění. Již dříve jsme si ukázali, že lyrický subjekt v sobě vnímá

přítomnost Boha v symbolu vlny proudící jeho krví či světla, jež ho prostupuje. Tělo v tomto smyslu tudíž není osamoceno, je naplňováno (ještě však ne *naplněno*) Božstvím, což také dokládají verše: „*Proto již budu ve svém těle rád / tělo se promění a bude katedrála*“ (Proměnění, 1991: 102). Zahradníček tu nejspíše aluzí odkazuje na novozákonní verš: „Či snad nevíte, že vaše tělo je chrámem Ducha svatého, který ve vás přebývá a jež máte od Boha?“ (1 Kor, 6:19) Tělo je přirovnáno k chrámu, v němž přebývá Bůh, a proto je jím pozvedáno. Plného naplnění má dojít až na konci věků; nyní jako náš básník nese svůj osud *tesklivě*, protože ve světě není možno ubránit se zlu.

Konečně, básník v důsledku přijetí Boha přijímá také skutečnost smrti. Ta, jejíž podoby se dříve obával a tušil ji za vším zdánlivě živým, je nyní „*jako hrob plna života*“. (Ach o čem šeptáš noci bleďoústá, 1991: 57). Prýšticí světlo svým paprskem protíná nejen tmu a duši básníka, ale má tu moc proniknout i hroby, takže jsou nyní „*plné světla*“ (Ach o čem šeptáš noci bleďoústá, 1991: 57). Smrt *sladce září* z hluboké noci života (Oslava noci, 1991: 69). Takové obrazy přitom nemají daleko k poezii španělských mystiků Jana od Kříže či Terezie z Avily. Nakonec ani sám básník už ve tvářích druhých lidí nečte masku smrti, protože tu nyní střídá Kristova podoba: „*z každého tvůj [Kristův] obraz pramení / tvá podoba jež po tvářích jim kane*“ (Prosba, 1991: 93).

Snažili jsme se dokázat, že návratem ke křesťanským hodnotám se proměnil nejen básníkův pohled na sebe samého, ale také obraz o světě kolem, který spolu s ním spěje ke svému naplnění v Bohu. Ruku v ruce s tím jde totiž i nové reflektování básnického poslání. Básník tu opouští roli trpitele a stává se tichým zapisovatelem života, nástrojem poddaným Bohu, na nějž „všechno hraje“, jak to ilustrují četná přirovnání v posledních pěti strofách básně *Anděl a obloha*. Zachycuje slova narážející na nekonečno a je stále „*připraven jako pro odjezd*“ (Anděl a obloha, 1991: 60) (v básni *Návrat* nabývá už tento verš platnosti obecné: „*Kráčí ztichlým světem v kterém odjakživa / vše je připraveno jako pro odjezd*“ (Návrat, 1991: 109)). Tento osobní obrat dal by se snad nejuvýstižněji charakterizovat úslovím samotného básníka: „*od sebe odcházím*“ (Tmou, 1991: 100) – aby v proměnách přírody a v životech lidí, k nimž je nyní zavázán vztahy, mohl nalézt opravdové spojení, neboť „víme přece, že celé tvorstvo zároveň sténá a spolu trpí až doposud. A není samo. (...) I my sami uvnitř naříkáme a očekáváme své přijetí za syny, totiž vykoupení našeho těla.“ (Řím 8, 22-23)

Nezmínili jsme však dosud jeden ze zásadních prvků, kterému dalo vyrůst právě ono nově zakoušené prožívání života prosvětlovaného paprsky Boží milosti. Nalezli bychom jej v básni *Navštívení*, jež jakoby byla přímou odpovědí na očekávání „*sladkého navštívení*“ z básně předešlé (Večerní strofy, 1991: 82). Básník se rozpomíná na snad nedávno zakoušenou chvíli „návštěvy“ a ptá se po jménu toho, kdo k němu zavítal: „*Kdo navštívil mě v teskném odloučení / kdo rájem smutku prošel neslyšen*“ (Navštívení, 1991: 83). Vrací se přitom k momentu, kdy přijal hostii: „*mou tesknou hruď plula hostie*“ (Navštívení, 1991: 83). Jedním dechem bychom mohli doplnit, že tím hledaným „návštěvníkem“ byl Kristus, ale není nepodstatné, že zde se básník pozdržuje přímého pojmenování a odvažuje se pouze „*tušit jej jenž za všem tichý je*“ (Navštívení, 1991: 83).⁷ Příchod návštěvy se v důsledku stává plodným obdarováním, když básník ze své tváře odezírá prosvítající „*smutek radostný*“ (Navštívení, 1991: 83). Radost je tím nečekaným darem, který rozčeřuje mollové ladění předchozí sbírky a moduluje ji v tóninu durovou. A právě tato návštěva způsobí, že odted' bude básník žít v tečně kruhů hořkosti a radosti, „*obojím připoután obojím prostoupený*“ (Z hlubin, 1991: 97); bude tím, *kdo mezi dvojí radostí je cosi bolestného* a zároveň tím, kdo „*mezi dvojí bolestí je cosi radostného*“ (Obrazy, 1991: 103), ale vždy blízko té, které dává sílu život žít – na dosah radosti. Že byl tento pocit součástí nejen díla, ale i života Jana Zahradníčka můžeme vyčíst z následujících řádků zaslaných Františku Halasovi v květnu 1931: „Kukačka kuká a člověk je sám pod modrým závojem a svým smutkem, který se tak lehce může proměnit v radost. Je to *radostný smutek*. Je to tak jako když člověk vezme všechno, co ho souží, a přidrží si to před očima proti dálce (...) Jak je najednou moc věcí od člověka daleko! Jako by se v něm uvolnila nějaká kra a odplula mu hruď.“ (Zahradníček-Halas, 2003: 25)

Ovšem, při čtení některých veršů naplněných až přílišným křesťanským optimismem a poněkud lehkovážným spoléháním se na Boží milost nemůžeme zabránit lehkému úsměvu; obzvláště uvědomíme-li si, jak náhle a prudce se Zahradníček poopravuje z Pokušení smrti. Pro Jana Wiendla mají tato poněkud smělá gesta básníka vyrovnávajícího se se sebou samým někdy až vyznění „programového rázu“ (Wiendl, 2007: 189) a v tomto smyslu staví proti sobě *Pokušení smrti* a *Návrat* jako dva extrémy – v prvním případě nachází soběstačnost bez Boha, v tom druhém zase příliš spoléhá na dar víry. O *Návratu* mimo jiné píše: „To, co Šalda později pojmenoval jako „jistotu

⁷ Možnou inspiraci Rilkovou koncepcí Boha v poezii Jana Zahradníčka se pokusíme prokázat v následující kapitole.

[Boha]“, však v sobě ukrývá nebezpečí. To spočívá v jakési snadné harmonii, v poloze, kdy básník vyvažuje vlastně už vyvážené, sjednocuje sjednocené.“ (Wiendl, 2007: 191). Zahradníček nenachází pro svou výpověď rozporu, který by ji zjitřil, a proto je snadno strháván k proklamaci a tezím. Nutným předpokladem pro psaní poezie blízké náboženské reflexi je však prožitek podložený zkušeností empirického autora, jak na to upozorňuje Wiendl: „Ovšem víra sama o sobě, není-li podložena zkušeností, tedy prožitkem života, jeho prozářených vrcholů a temných propastí, se v poezii také stává vyprázdněným abstraktem.“ (Wiendl, 2007: 192).

1. 3 INSPIRACE R. M. RILKEM V TVORBĚ JANA ZAHRADNÍČKA

Je nesporné, že četba Rilka zanechala v mladém Zahradníčkovi hluboký otisk. Máme o tom explicitní doklad v korespondenci s Bedřichem Fučíkem, kterému se Zahradníček v prosinci roku 1929 svěřuje: „Vedle toho ti posílám pro poznámky krásnou pasáž z Rilkovy knihy, co mně půjčila paní Jitka.“ (Binar-Jonáková, 2002: 301) Z rukou Jitky Fučíkové dostává totiž Zahradníček úryvek z Rilkových *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, které se od té chvíle stanou jistým inspiračním zdrojem pro jeho první dvě sbírky. Tato báseň v próze Zahradníčkovi učarovala natolik, že již roku 1931 vychází ve Tvaru ukázka z jeho překladu a v květnu 1933 vychází překlad celé knihy pod názvem *Zápisky Malta Lauridse Brigga*.⁸

Čím byl Zahradníčkovi od počátku blízký, můžeme nejlépe vyčíst z jeho recenze *Zápisů* z roku 1933 (Zahradníček, 1992: 231). Rilka-básníka vnímal především jako tvůrce věčně nehotového, bdělého, neohlížejícího ze vzad za svým dílem ani za slávou kolem jeho jména: „Jako by byl tulákem a bez domova v svém životě a stále ‚plný odchodu‘, tak opouštěl básnické formy, v nichž už nabyt jisté dokonalosti, začínaje věčně znovu. Byl vlastně až do smrti začátečníkem (...)“⁹ (Zahradníček, 1992: 232). V přednášce z třicátých let s názvem *Básník a život* se Zahradníček znovu na Rilka odvolává a o básnickém poslání hovoří ve stejném duchu: „být třeba jako jiní lidé (...), a přece být jako na odchodu, v ustavičném napětí, dívat se kolem sebe, jako bychom všechno viděli poprvé, ale jako by se to mělo hned skončit, být stoletými starci a malými dětmi zároveň.“ (Zahradníček, 1992: 35). Právě s myšlenkou „ustavičného odchodu“ se Jan Zahradníček ztotožnil a inkarnoval ji také do svého díla. Podobné přirovnání básníka jako toho, kdo je „plný odchodu“, se totiž objevuje v Zahradníčkově *Návratu*, konkrétně v básni *Anděl a obloha*: „básníci jdou tiší a připraveni jako pro odjezd“ (Anděl a obloha, 1991: 60).

Rilke v jeho očích dokonce nabýval podoby světce, a to zejména pro příklon (ač stylizovaný) k chudobě, tvůrčí askezi a již zmíněné nehotovosti: „Snad jen v životě

⁸ Úryvek z Rilkových *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* vyšel ve *Tvaru* 4, č. 2, str. 99-100. Knižně vyšly Rilkovy *Zápisky Malta Lauridse Brigga* ve Sfinxu, B. Janda, 24. sv. edice Pyramida, Praha 1933. Zahradníček také později přeložil několik dalších Rilkových básní (Milenka, Vnitro růží, Juliu Zeyrovi), otištěných v *Akordu* v letech 1935-1941.

⁹ Princip „opouštění“ je Rilkoví vskutku vlastní. Domníváme se, že se netýká pouze básnické formy, jak konstatoval Jan Zahradníček, ale stejně dobře poslouží jako výklad Rilкова vztahu k Bohu, který, tíhl-li k pravdivosti, musel být také věčným začínáním. Rilke totiž odmítal Boha jako jistou neměnnou představu, proto nikdy nesetřval v právě nabytém poznání a ze strachu před „uvězněním Boha do definic“ jej opouštěl.

světců setkáváme se s takovou tvrdošíjností, s tak nelítostným připamatováním, jak málo bylo vykonáno a jak mnoho zbývá ještě vykonat.“ (Zahradníček, 1992: 231). To by nás ale nemělo překvapit, pokud jsme v úvodní kapitole pojednávající o problematice rilkovské recepce předeslali, že čeští katoličtí básníci jaksi samozřejmě interpretovali Rilkeovo dílo v tradičním katolickém duchu. Vzápětí však musíme dodat, že Zahradníček byl při interpretaci Rilka vždy nevědomky opatrný a věrný křesťanské tradici. Zmínku o tom zpětně podává roku 1937 Václav Renč, který svůj překlad *Sonetů Orfeovi* věnuje Janu Zahradníčkovi a píše o něm jako o jediném z českých básníků, který „Rilka hluboce poznal jako ducha příbuzného, dovedl se na něm statečně změřit, ale nepodlehł ‚rilkovskému jedu‘, a jeho pyšnou pokoru nahradil pokornou pýchou básníka křesťanského.“ (Králik, 1939/1940: 110) Ačkoli Zahradníček se počínaje sbírkou *Jeřáby* z rilkovských vlivů postupně rozvazuje, máme právo domnívat se, že Zahradníčkova koncepce básníka a básnického umění našla v prvopočátku svůj vzor bezesporu právě v osobnosti básníka R. M. Rilka. Toto tvrzení se v následujících kapitolách pokusíme doložit na dílčích motivech spojujících tyto umělce.

Soustředíme-li se nyní na paralely spojující ranou tvorbu Zahradníčkova s Rilkem, patrným styčným rysem je důraz na vnímání smrti. Rilkeho vypravěč v *Zápisích* odhaluje v tvářích lidí masky, pod nimiž se zoufale snaží zakrýt podobu smrti, ačkoli právě ona jim je nejvlastnější a tu také nosí uvnitř. „Bytí ke smrti“ je metaforicky vyjádřeno na obraze těhotné matky jako nositelky dvou plodů – života a smrti: „A jakého tklivého půvabu to dodávalo ženám, když byly těhotné a stály a v jejich plném životě, na němž bezděčně zůstaly ležet útlé ruce, byly dva plody: dítě a smrt.“ (Rilke, 1994: 18). Také v Zahradníčkově prvotině tvoří smrt jakési basso continuo. Smrt je tu, jak jsme si již ukázali, neodlučitelně spojena nejen s tělem, ale též se vším živým. Její přítomnost se stává nevývratným důkazem konečnosti a má také za následek ztrátu odvahy k tomu, co by myšlenku na ni v konkrétní chvíli převýšilo. Rilkův vypravěč přítom na smrt nazírá ze dvou pohledů: nezúčastněného pozorovatele „všeobecných smrtí“ stírá subjektivní výpověď vypravěče mající charakter deníkových zápisků, který se obává vlastní smrti a charakterizuje ji jako nemoc, diagnózu, na níž není léku. To nám může připomenout Zahradníčkův verš z *Pokoušení smrti*: „*těžce nemocní zamilovali se do své choroby*“ (Jejich stín, 1991: 17). V symbolickém příběhu Rilkův vypravěč líčí, jak v něm doktor už předem poznal, že patří k zavrženým. Smrt tu tedy není vnímána jen jako konečnost těla, ale také jako možnost ztracení duše. Vzpomeňme, jak se i Zahradníčkův lyrický subjekt se stejnou úzkostí strachoval o

„podobu své budoucí tváře“. Zároveň chová Rilke k smrti úctu a nechce ji přehlížet, protože opravdové prožívání života se může rozvinout jen tehdy, pokud je vědomě vedena tvář tvář smrti a Bohu. K témuž poznání dochází v *Návratu* i Zahradníček, když smrt přijímá jako nedílnou součást života, s tím rozdílem, že k takovému rozhodnutí dopomohl zásah Božského principu. Rilke participaci Boha na procesu poznávání odmítá, přičemž východiskem poznání mu je on sám a metoda tvůrčího reflexivního nazírání.

Zmiňuje-li Zahradníček v *Pokušení smrti* věci, pak velmi spoře a jako připomínku zesnulých („smutkem věcí přítomnost mrtvých zjevuje se sladce“, Pohrobci, 1991, s. 41) či v souvislosti s bolavou krásou, kterou ony ukrývají a vůči níž se, jak jsme se dříve pokusili vyložit, básník znecitlivuje. Do druhotiny *Návrat* je vepsána báseň nesoucí název *Věci*, z níž se nyní bude odvíjet i následující interpretace. Zmiňovaná báseň by totiž mohla posloužit jako interpretační klíč k pochopení básníkova vztahu k nim, posléze pak ke konfrontaci s tímto dílčím motivem u R. M. Rilka. Básník tu k věcem chová „úzkostný soucit“ a snad mu jsou také symbolem vlastní konečnosti, protože až „*noc položí se na světlo mých stránek / věci nebudou již takové.*“ (Věci, 1991: 87). Vnitřní provázanost člověka s věcmi je potvrzena veršem „*Ach neptej se proč miluji tak věci*“ (Věci, 1991: 87). U Zahradníčka bychom mohli mluvit o jakémsi zvláštním porozumění pro osud věcí, neboť právě na jejich proměnách může člověk sledovat pomíjivost, která jej zpětně upomíná k pomíjivosti jej samého. Věci se ve stejnojmenné básni ukazují být symbolem veškerého lidského údělu, jak naznačují verše: „*žal věcí tichých ještě v tišším světě / s nímž v Boha plují lodi katedrál*“ (Věci, 1991: 87). Zahradníček tak sám sebe vnímá jako součást Stvoření, které spolu s věcmi – konkrétněji s přírodními jevy – bolestně spěje ke svému naplnění. Proto, zůstalo-li Zahradníčkovi něco z inspirace Rilkem, pak je to důraz na věc.

Rilke byl zřením na věci také zcela pohlcen, a přeci se tomu dělo zcela jinak. „U věcí ho fascinuje (...) nikoliv jejich touha po vykoupení!“ – jako bylo nyní shledáno v díle Jana Zahradníčka – „- jsou mu zrcadlem vlastního Já.“, píše Rio Preisner v doslovu k *Zápisům* (Rilke, 1994: 208). I my se přikláníme k této tezi a pokusíme se nyní v krátkosti zamyslet nad procesem Rilkeho nazírání na věci. Prvotní příčinu příklonu k věcem a k zemi, tedy k imanenci, bychom mohli hledat v Rilkeově dětství, kdy si vůči církvi vytvářel striktně odmítavý postoj jako reakci na matčin přehnaný a strojený katolicismus. Snaha vymanit se ze lži, kterou shledával v kruhu své nejbližší rodiny, a snaha potvrdit vlastní cestou Boha spíše jako tajemství, než jak mu jej

nedokonale představovalo (a omezovalo) církevní společenství, se však nebezpečně naklonila k dalšímu nebezpečí: vytváření „vlastního Boha“, který by byl „pravdivější“. A právě poezie se mu stala nástrojem zpodobňování,¹⁰ nikoli však prostředkem setkávání, vztahu. Proto Rilkeův básník nedohlédne *za* věci, vždy v nich udrží jen podobu svoji: „Bůh je tu *skryt* za věcmi, které ho „zpívají“, v kosmu, jehož božský střed se teprve hledá.“ (Rilke, 1994: 202) Komplexem, ale zároveň i tvůrčí silou je právě ona snaha překročit od věci ke Stvořiteli, od imanentního k transcendentnímu. Je-li básník tím nekonečným hledačem pouze v rámci kosmu zbaveného všech možných atributů Boží přítomnosti v něm, nikdy tento krok od sebe k Bohu nebude s to udělat, protože ve své tvůrčí činnosti vždy zůstává v imanentní rovině a Bůh (není-li v tomto případě iluzí) se spíše stává výtvořem člověka, než jeho zjevováním se.¹¹

V tom spatřujeme hlavní rozdíl v chápání věci a v jejich důsledku také Boha u těchto dvou básníků. Rilke věci vnímá v jejich osamocení a zároveň celistvosti, která věc uvěznuje v úzkých souřadnicích pozorovatel – věc. Setkání s Bohem vždy nastává v tomto vymezeném prostoru, přičemž takovýto Bůh je výsledkem jeho vlastního tvůrčího aktu. Zahradníček oproti tomu dokázal – ovšem ne za své pomoci, ale oproštěním od sebe sama a „zpokorněním“ ve prospěch zjevujícího se Boha – tuto hranici k transcendentnu překročit, takže se mu pak samy věci staly jeho potvrzením.

K dalším ze styčných motivů těchto autorů by nás mohly přivést první dvě strofy básně *Hrozba* (Návrat, 1991: 89). Pro úplnost představy je zde ocitujeme celé:

*„Můj Bože bývals každodenní chléb
a všichni láskou nutili tě k tomu
abys byl plodem jejich modliteb
po nebi rozpjatých jak větve stromu*

*Přetvářeli tě ke své podobě
užívali jak nástroje k své práci
neznali prázdna jež je po tobě
a byli tví jak andělé a ptáci.“*

¹⁰ Srov. Doslov Rio Preisnera v doslovu k *Zápisům Malta Lauridse Brigga* (Rilke, 1994: 196-216)

¹¹ Rilkeovo „uvěznutí“ na imanentní rovině osvětluje například verše z *Knihy hodinek*: „ty Věci všech věcí [míněno Bůh] / jež možno zde uchopiti.“ (Rilke, 1944: 25); podobně ve verších „Nalézám tě v těchto věcech země (...).“ (Rilke, 1944: 27) nebo „rozličný v sterých jsoucnech jediný Bůh kráčí / jak vlna hladinou probíhá jediná.“ (Rilke, 1944: 37)

Čím se lidé podle básníka provinili „na Bohu“? Byla to jejich představa o tom, jaký by Bůh měl být. Modlitbami jej *nutili*, aby jednal podle vůle lidské a tím omezovali jeho absolutní vůli. Jako by si vytvářeli boha vlastního, jako to dělali izraelité, když si ulili zlaté tele a namísto Bohu se klaněli jemu. I zde bychom mohli užít stejného přirovnání – Bůh, přivlastněn ku potřebě a prospěchu lidí stává se bůžkem k uctívání. Proto, říká Rilke, je třeba takového boha opustit a v odloučení, v onom *prázdnou, které je po Bohu*, tam až začít promýšlet a milovat Boha jako tajemství.

Požadavek odstupu ve vztahu k Bohu je přitom vlastní právě spiritualitě R. M. Rilka. Dle umělce je vztah plodný a opravdový jedině tehdy, zakládá-li se na tomto žitém paradoxu odstupu a touhy po blízkosti. „Je možné,“ táže se vypravěč *Zápisů*, „že jsou lidé, co říkají „Bůh“ a domnívají se, že je to něco vespolečně platného?“ (Rilke, 1994: 24). Poznávání „z odstupu“ se mu jeví jako jediné skutečné. Pokud, říká Rilke, naše láska směřovaná k Bohu již v tomto životě jako oběžnice zkolabuje do svého středu, uvízli jsme na mrtvém bodě, protože ten, kterým si myslíme, že jsme milováni, je naší iluzí, protože lidskou představou. Pak už nežijeme v poznání, ale ve lži.

„Téměř tomu věřím,“ čteme v *Zápisích*, „když uvážím, jak tímto ulehčením Boha mohla klesnout tak prostoduchá milující jako Mechthilda, tak strhující jako Tereza Avilská, tak bolestiplná jako blažená Rosa Limánská, každá z nich povoláná, přece milovaná.“ (Rilke, 1994: 188). Neobdivoval se životu a lásce světců, naopak v nich viděl „horlivce, kteří chtěli za každou cenu začít hned s Bohem.“ (Rilke, 1994: 142). Komplexem lidí zasvěcených Bohu bylo v Rilkových očích právě to, že se nechali milovat, že ustrnuli v pasivním přijímání lásky. Ocitnout se v postavení „být milován“ znamenalo pro Rilka totéž co podlehnout pokušení žádostivosti po vlastnictví, a to především ve vztahu k Bohu. Rilkův Bůh je totiž „nadřazený milenec, který klidně odkládá rozkoš, aby nás pomalé nechal dotvořit celé naše srdce.“ (Rilke, 1994: 188). Víra pro něj znamenala směřování, nikoli (zdánlivé) dosažení – a tedy i přivlastnění – samotného objektu prostřednictvím přijímání jeho lásky: „Bůh je jen směrem lásky, nikoli jejím předmětem“ (Rilke, 1994: 188). Jinými slovy, Rilkovo pojetí lásky je tak vždy z principu jednostranné či zrcadlící se, protože kdyby láska překročila kruh osamělosti směrem k druhému, postavila by jej do onoho „strašného postavení být milován“ (Rilke, 1994: 191) a tímto přivlastněním by ohrozila jeho podstatu, čehož se Rilke chtěl vyvarovat. Druhým aspektem této teorie lásky by mohla být touha trvat, nikoli pomíjet, vyjádřena tezí: „Být milován je totéž co pomíjet, milovat znamená trvat.“ (Rilke, 1994: 189). Poučen tímto poznáním, zapřísahá se nemilovat, aby do

pokoušení nepřivedl nikoho z nic netušících lidí: „Teprve mnohem později mu bude jasné, jak velmi si tehdy umiňoval, že nikdy nebude milovat, aby nikoho nepřivedl do strašného postavení být milován.“ (Rilke, 1994: 191). Nestojí však v pozadí této úzkosti o nevlastnění milovaného objektu také skrytá obava o *vlastní* svobodu? Připustíme-li, že ve vztahu lásky jsou jejími účinky zasaženi oba participanté, pak je citovaný výrok ambivalentní a tím, kdo se obává, že jej milující objekt (Bůh) bude postupně zbavovat svobody a omezí jej na pouhou definici, na to, kým on není, je sám básník. Proto Rilke ve svérázném výkladu legendy o ztraceném synovi (Rilke, 1994: 189-195) „důsledně odmítá „otce“ a přiklání se k absolutně nezávislému negativnímu „synovství“ (Rilke, 1994: 214), a to právě kvůli této skryté obavě o ohrožení vlastní svobody. Snad také to je jednou z možných skrytých příčin Rilkova narcismu.

Protože Rilke Boha poznal jako toho vždy jiného, koho nechce svými definicemi omezovat, rezignuje tím ale také nevědomky na něj jako na toho, kdo svoji podstatu sám zjevuje a nechává se poznávat prostřednictvím jednání jeho samého – lépe řečeno, nepřipouští možnost, že by se mu Bůh sám chtěl projevit nějakou milostí „z jeho strany“. Protože „atributy jsou Bohu odepřeny, protože on je nevyslovitelný, jsou přeneseny na Stvoření, na lásku a na smrt.“ (Marcel, 2013: 34). Tím možné projevy transcendentního Boha vytěsnil ze svého života a odtěd se soustředí jen na stvoření, na věci. A prostřednictvím svého vlastního tvůrčího aktu (sebereflexí) se s Bohem setkává. Básník se tak v posledku stává tím, kdo Boha dotváří, a v tomto smyslu se naopak Bůh stává závislým na člověku, jak to ilustrují verše z *Knihy hodiniek*: „[Jsem] *kdo*si, jenž *sní*, že *dovršiti má / tebe* [Boha]: *tak sám se dokonat*.“ (Rilke, 1944: 60).

S myšlenkou Boha jako toho, jenž je intimně spojený s člověkem a je jeho součástí, se setkáváme i v dalších Zahradníčkových verších: „a podnebí mi stéká do srdce a do žil / tiše tak jako by mnou protékal *můj Bůh*“ (Upadání, 1991: 94) či v básni *Osamění*: „*když svého Boha jen jak dítě zabloudilé / svým teplem zahřeji a v krvi kolébám // co bych si počal v tomto osiřelém světě / kdyby můj Bůh se nepřelával do mé bolesti / co by si počal Bůh beze mne bez dítěte / zde na světě kde žít je žít bez štěstí*“ (Osamění, 1991: 62). Zahradníčkův „*můj Bůh*“ byl ale spíše nalezen při postupném opouštění samoty, kdy básník uprostřed bolestného a truchlivého světa náhle nalezne Boha jako někoho jemu blízkého; toho, kdo chce obydlet jeho samotu. Jelikož však z pramenů nemůžeme vyčíst, nakolik se Zahradníček Rilkovou již tak dost složitou a ve velké míře osobní spiritualitou zabýval, nepovažujeme za důležité rozvíjet dále tuto domněnku.

Zjevným motivem spojujícím oba tyto básníky je motiv dětství. U Zahradníčka bychom mohli nalézt nenápadné a spíše roztržité odkazy na toto období již v jeho prvotině *Pokušení smrti*, konkrétně v básni *Večer dětí: „Rozechvělý postáváš v teskných rovinách dětství / co ti chybí hledaje jako svou hračku dítě“* (Večer dětí, 1991: 31) či v tematicky laděné básni s názvem *Dětský pasionál*. Ačkoli tento motiv jen tlumeně probleskuje strofami v podobě jednoho či dvou veršů a pozornost je soustředěna výhradně na básníkovu prožívání, dětství je nositelem neměnných atributů, jako jsou čistota, prostota, opravdovost či nevinnost. Právě v tomto čase *otvírajících se květenství* (Nevinnost, 1991: 46) je tušena skrytá síla a snad i podvědomý návrat k němu. „*Jako byste nevěděli že jenom pro děti / jsou schována nejkrásnější tajemství*“ (Nevinnost, 1991: 46). Není přitom náhodné, že roku 1930, tedy v době vznikajícího *Pokušení smrti*, je Zahradníček začtený do francouzské světice Terezie z Lisieux. Spiritualita této karmelitky je totiž spojována s žitím „duchovního dětství“, které je charakteristické otevřeností, bezprostředností a prostotou ve vztahu k Bohu. Zahradníček nám o tom podává svědectví v dopise Františku Halasovi: „Čtu básně sv. Terezie z Ježíška (...). Je to úžasná světice, prostá a krásná, která říkala tatínkovi papá, měla ráda sních a květiny a o svých bratříčcích, kteří zemřeli jako děti, napsala báseň (...)“ (Zahradníček-Halas, 2003: 12) a pokračuje volným překladem krátkého úryvku jedné z Tereziiných básní. Zahradníčkův vřelý vztah k dětem podporuje i ta skutečnost, že při návratech z Prahy do rodného Mastníku se dětem rád a dlouze věnoval, protože – jeho slovy – s nimi „se může mluvit jen tak“ (Zejda, 2004: 26) a po večerech jim mohl být za rádce, „neboť v tu chvíli jsou tak vážné a ptají se na podivné věci.“ (Zejda, 2004: 25) V básníkově temném období, jak jej zachycuje v *Pokušení smrti*, mu za společníky a spřízněné duše platily vskutku pouze ony. „Nejraději bych pořád škemral.“ píše v dopise z července roku 1930 Jitce Fučíkové. „Snad jsem se to naučil od těch dětí, jež jsou tady [tj. v Mastníku] mými skoro nejdůvěrnějšími společníky, s dospělými lidmi se mi těžko hovoří, nejsem-li zrovna opilý. Teď poznávám, že mým jediným zaměstnáním, pro něž se hodím, je vychovávat děti do pěti let, což je nejkrásnější doba z celého života, protože se v ní dělají samé vzpomínky.“ (Zejda, 2004: 22)

Také uskutečněný návrat v Zahradníčkově druhotině se, ač ne nijak zřetelně, pojí s vyzdvihováním atributů dětství. V básni *Plnost dětství* je navíc užito symbolizace, přičemž myslí-li básník na dětství, které je počátkem i koncem našich dnů, má spolu s ním na mysli věčnost, která je nejspíše onou vyhlíženou a touženou „plností dětství“. Není však pouhou vysněnou představou, protože básník jej zakouší i ve dnech svého

pozemského žití: „*Vcházím do prázdných dnů jež záduřivě plynou / a dětstvím plní se v své bolesti a kráse*“ (Plnost dětství, 1991: 91). Děťství je přirovnáno ke krajině, z níž vytékají vody „a přec jí neubývá“ (Plnost dětství, 1991: 91). Jiný odkaz na dětství bychom našli v básni *V zimě našeptáno*: „*Bůh ukazuje jenom děťátkům / jak stvořil hvězdy oblaka a sníh*“ (V zimě našeptáno, 1991: 96). Básník shledává, že předpokladem poznání tvůrčího gesta Stvořitele je stát se dítětem, které nechce porozumět, ale spíše se v tichosti bezmezně obdivovat nepochopitelným krásám stvořeného světa.

U Rilka je touha po dětství patrná napříč *Knihou hodinek* a jako ozvěna se ozývá v závěrečné parafrázi biblického příběhu o marnotratném synovi v *Zápiscích*. Připomeňme si nejprve pár veršů z *Knihy o chudobě a smrti*: „(...) v své dětství nechtěl se vrátit jeho duch, / v to divů plné, neuvědomělé / a v báji nekonečně zšeřelé...“ (Kniha o chudobě, 1944: 136). Básnická skladba tu graduje v prosebné přání, aby Bůh seslal vyvoleného člověka, který by za noci plné rozkvětu znovu objevil své dětství. Ke stejnému cíli napne svou vůli také ztracený syn z Maltových *Zápisů*. Syn se vrací domů, aby rodiče odprosil od lásky, žádá si být nemilován a domov opět opouští, tentokrát však s jasným cílem – posláním: „Napřel se cele k zvládnutí toho, co tvořilo jeho vnitřní život; nic nechtěl vynechat, neboť nepochyboval, že v tom všem je láska a že tím sílí. Jeho niterné předsevzetí šlo dokonce tak daleko, že se rozhodl dohonit nejzávažnější z toho, co dříve nemohl vykonat, co bylo prostě jen přečkáno. Myslel především na dětství, čím klidněji o něm uvažoval, tím víc se mu zdálo neuskutečněné. (...) Vzít to všechno ještě jednou a nyní už skutečně na sebe, to bylo důvodem, proč se odrodilec vrátil domů.“ (Rilke, 1994: 194-195). V těch několika řádcích je možno rozpoznat jistý pocit křivdy, když dětství „dříve nemohl vykonat“, nebylo mu dovoleno je autenticky prožít. Od falešné přijímané lásky se musel oprostít. Proto syn opět rozvazuje pouta se svou rodinou a utíká pryč, aby tentokrát v osamocení své jednosměrné lásky vyčkával na opětování Jednoho, který jediný by byl s to jej milovat, avšak On „ještě nechtěl“. (Rilke, 1994: 195).

Zběžné porovnání motivu dětství v dílech těchto autorů nás nyní přivedlo k upřesnění tohoto fenoménu v dílech každého z nich. Zatímco myšlenka na dětství se u Rilka zdá být nedílnou podmínkou potřebnou k uskutečnění vnitřního obratu, jímž by se člověk vytrhl ze sobecké lásky okolí a v právě dobytém vnitřním prostoru osamění se pokoušel o opravdové „střetnutí s Bohem“, Zahradníček dětství vnímá jaksi kontinuálně, nezávisle na svém prožívání, jako vlastnost trvalé hodnoty, a v *Návratu* je použije jako metafory věčnosti.

Opouštění od Zahradníčkova obrazu zavrženého básníka, jak jsme jej poznali v *Pokušení smrti*, jistě souviselo i s kritickým vnímáním Prahy, která se od zahájení studia germanistiky na Filosofické fakultě Karlovy univerzity roku 1926 stala jeho novým domovem. Z korespondence s Františkem Halasem můžeme vyčíst, jak se Jan Zahradníček chtěl od Prahy odpoutat. Ač ji měl spojenou především se vždy dlouho očekávanými návštěvami svých dobrých přátel, mezi něž patřil právě Halas nebo Hora, stále více v něm sílilo uvědomění o přítomnosti pokušení neřízeného života, alkoholismu a zahálky, kterých se chtěl vyvarovat. Síla vnitřního sebezapření a umělcovo směřování ke křesťanským hodnotám způsobí, že vůči Praze se vyslovuje už výhradně kriticky: „Frantíku [Fr. Halas], nenut' mne, abych se vrátil do Prahy. Víím, že to míníš upřímně, a proto Ti na to odpovídám. (...) Ale tu si vzpomeň, jak bych vypadal v Praze, jak bych se tam potácel, rozbíjel a trpěl, trpěl jakýmsi nečistým utrpením (...)“ (leden 1931, Zahradníček – Halas, 2003: 17). Proto se stále častěji odebírá do rodného Mastníku, „dobrovolného vyhnanství“, jak jej nazývá, aby zde „sbíral síly“ (červen 1931, Zahradníček – Halas, 2003: 30). Po jednom takovém příjezdu domů píše Halasovi následující řádky: „Milý Frantíku, už jsem pomalu ze sebe střásl to, co se na mne v Praze nalepilo. Hned jak jsem se octl se sebou sám, spadlo to se mne, všechno to žvanění, přenocování, klevety, opíjení, lenošení atd.“ (květen 1931, Zahradníček – Halas, 2003: 23). Je jisto, že mu k tomu pomohlo také uspořádání vysočinské krajiny, která člověka tak těsně obmyká hustými lesy a bičuje přísným podnebím, „že se musí, i proti své vůli, obrátit vzhůru a růst do výšky, může-li.“ (leden 1931, Zahradníček – Halas, 2003: 17). Pravdou je ovšem také to, že ani tento Zahradníčkův sebezápor v něm nikdy nedokázal zcela umlčet ono radostné očekávání z další blížíící se návštěvy Prahy. A tak se v básni *Anděl a obloha* ve verších objeví stesk po těchto zapovězených večerech s přáteli: „Viděl jsem jak daleko je svět kam vlaky ujíždějí / kde zvony vyzvánějí a sny se v prachu světa chvějí / jak daleko oranžová záře měst“ (*Anděl a obloha*, 1991: 60).¹²

Domníváme se, že přistoupit na myšlenku ovlivnění R. M. Rilke v souvislosti s vnímáním města by ani v tomto případě nebylo zcestným odbočením. V následujících řádkách se prostřednictvím ukázek ze *Zápisů* pokusíme podpořit domněnku, že

¹² Srov. s dopisem, který Jan Zahradníček zaslal Františku Halasovi: „Těším se zase na Prahu asi takto: „Jak daleko oranžová záře měst kde jako v snách / v zlatém oparu vína stesk přátel sahá po hvězdách“ (Zahradníček-Halas, 2003: 34)

k Zahradníčkovu negativnímu vnímání Prahy mohlo také přispět setkání s Rilkovým vnímáním města, konkrétně Paříže.

Rilke se do Paříže dostal roku 1902, aby se stal osobním tajemníkem sochaře Augusta Rodina. *Zápisky* jsou spolu s třetí částí *Knihy hodin* a sbírkou *Nové básně* plodem tohoto básnickova tvůrčího období ve Francii.

Mladý básník Maltus, hlavní postava *Zápisů* se zřetelnými autobiografickými rysy, se ocitá uprostřed rušné Paříže a vnímá okolí, které jej obklopuje jako oceán osamělý ostrov. Maltovy věcné a strohé komentáře vyznívají jako zneklidňující právě pro jejich kontrast s bouřlivou skutečností, která rozechvívá všemi smysly umělce. Sleduje potácející se těhotnou ženu umdlévající horkem, postřehne člověka, který se zpotácel a náhle klesá k zemi, dítě stížené ošklivou kožní nemocí. Spoustu lidí jen míjí, všichni se předbíhají a pospíchají neznámo kam. Město odporně páchne „jodoformem, tukem z pomfritů, úzkostí“. (Rilke, 1994: 9). Atributy spojované s pachem města se dokonce symbolicky přenáší i na jeho obyvatele, když už i ústa dítěte, stíženého tímto zlým městským podnebím, „vydechovala jodoform, pomfrity, úzkost“. (Rilke, 1994: 9). Sledované děje a objekty jsou vždy poznamenány hnusem, rozkladem, falší a bizarností. Kdesi *za* těmito komentáři „z odstupu“, snad v samé duši Malta, můžeme však zároveň tušit velkou míru soucitu ke světu. Aby se ten mohl projevit, musel by člověk nejprve překonat úzkost, strach a známky opovržení, což se ale zdá být v těsném sevření strašlivého velkoměsta nemožné. Básník, navzdory svému aristokratickému původu, přiznává obdiv a úctu k pouličním chudšasům. Ačkoli se mu nikdy nepodaří vřadit se mezi ně, z prostého pozorování a rozvíjení soudů o lidech občas s touto skutečností přeci jen vchází do přímého styku. Sledovaní lidé tak již přestávají být pouze Maltovou představou o nich a nabývají skutečných rysů. Proto, když si básník po neúspěšných pokusech neodvrátit tvář od pouličního prodavače novin předsevzal pozorně kolem něj projít, uvidí jej konečně takového, jaký je. Bezprostředně po tomto předsevzetí jej ale básník svým zrakem nejprve přehlédne: „V zahradě a před ní byla taková změť lidí, že jsem jej okamžitě nezpozoroval. Nebo jsem ho snad zprvu v té vřavě nepoznal?“ (Rilke, 1994: 160) a až v jakési milosti vidění jej poznává skutečně: „Zůstal jsem stát a zatímco jsem to všechno shlédl téměř současně, pocítil jsem, že má jiný klobouk a nepochybně sváteční vázanku (...)“ (Rilke, 1994: 160). Shledává na něm to, čeho si dříve nemohl všimnout, ale co k němu patří, takže o něm může říci: „(...) došlo mi náhle, takový tedy *jsi*.“ (Rilke, 1994: 160) Tento příběh bychom nepochybně mohli číst jako příběh symbolický, který souvisí s již zmiňovanými lidskými představami o tom, jaký je Bůh,

Rilkem tolik odsuzovanými. Až když se všech představ vzdáme, On sám se nám bude ukazovat v pravdivých náznacích, jako když básník nově spatřil prodavače novin. Maltus si město dále spojuje s pokušením. Následující úryvek by nám mohl v mnohém připomenout zkušenost Jana Zahradníčka s pobytem v Praze: „Jsem v Paříži, ti kteří o tom slyší, mají radost, většina mi závidí. Mají pravdu. Je to veliké město, veliké, plné podivuhodných pokušení. Co se mne týče, musím dodat, že jsem jim v určitém směru propadl. Domnívám se, že se to nedá jinak vyjádřit. Propadl jsem těmto pokušením a to mělo za následek určité změny, ne-li v mém charakteru, tedy aspoň v nazírání na svět, každopádně v mém životě.“ (Rilke, 1994: 60). A uprostřed Paříže, tohoto „města smrti“, které je pro něj zároveň jakousi školou skutečnosti, se mladý básník odhodlává uskutečnit své osobní poslání.

2 VÁCLAV RENČ

2. 1 INTERPRETACE BÁSNICKÉ SBÍRKY JITŘENÍ

Již samotný název básnické prvotiny Václava Renče nám předznamenává ústřední symbol, jímž je náš lyrický subjekt současně ukotven v souřadnicích jistého časoprostoru, z něhož k nám promlouvá. Jitření, doba *před příchodem* jitra, chvíle naplněná očekáváním, kdy noc přechází v den. Mohli bychom říci „rozednívání“. Pro Renče je jitření symbolem pozemského žití, které spěje ke svému rozednění, jímž je smrt a naděje v život s Bohem. Pozemský život je tedy onen „*večer jitřní, večer před příchodem*.“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 51).

Básník žije život *nocí*, jehož jediným jistým bodem je očekávaná a básníkem přivolávaná smrt: „*Kdo nás vysvobodí / z čekání dlouhých?*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 49). Tragický pocit bytí vyvěrá také v hořkých výtkách směřovaných nejspíše k Bohu: „*proč jsi nám odhalil čas? / My nechtěli prozřít...*“ (Nolite fugere caeci, 1933: 24-25) nebo úpěnlivých prosbách lyrického subjektu: „*vezmi všechen čas co ještě zbývá nám a všechnu příští bídu*“ (Věk zoufalství, 1933: 33). Tesklivý básník píše přímo od dření bolesti, kterou mu působí nesené břemeno života, a netouží po ničem jiném než konečně vejít do onoho rozednění, jímž bude smrt: „*vždyť hynem tou září vždyť hynem-- -Dej nám jí zahynout*“ (Nolite fugere caeci, 1933: 27). Při čtení těchto závěrečných invokací se nám vybavují verše sv. Jana od Kříže: „*Slyš má slova, Bože milý: / nechci život, který mám, / neboť mru, že nezmírám.*“⁶ Výkřiky světců, mystiků i básníků jako by se slévaly v jeden společný výkřik bolesti žití, oné niterné touhy člověka po naplnění, sjednocení, úplném poznání, nepojmenovatelném, ale tušeném, renčovském *jitru*.

Mohlo by se zdát, že básník život popírá. Renčův lyrický subjekt se však učí čekat, nesa bolest žití, aby směl i ve světě zakoušet *radost* zrcadlenou „*v podobách Boží lásky*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 57). Toto objevení radosti v životě „*zoufalství ze zahlédání ráje (...) nad tím, co nepřichází*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 38) považujeme za hlavní princip, který také určuje básníkovo vnímání života a připomeneme jej později.

Touha procitnout do jitra, které však nepřichází, s sebou přináší pocit jisté nezabydlenosti ve světě. Do veršů se tak prolamují obrazy dvojí země. V básni *Apostrofa bílé vládkyně* si tak můžeme povšimnout vzájemného zrcadlení zaslíbené

země v zemi pozemské: „*Má zemi tichá zemi horoucí / ty zemi plavá zemi řeko hvězd / kolébko vteřin lásko budoucí / jež dýcháš a voníš jako zvěst / o zemi tiché zemi horoucí / o lásce v čase slávě budoucí...*“ (Apostrofa bílé vládkyně, 1933: 10). Nebo podobně o pár veršů dál: „*má zemi plavá láskou plačící / čas popel hvězd ti tleje na líci / a z věčnosti uvíjí čelenku / pro zemi tichou zemi horoucí / pro lásku zemi věčně budoucí / v níž poznávám tě svoji milenku*“ (Apostrofa bílé vládkyně, 1933: 11). Počáteční verše strofy mluvící o zemi – té pozemské se jako přes hranu lámou ve verše následující a pojem země zde již zastupuje druhou zemi – rajskou. Pozemská země je ověnčována metaforickými přívlastky – kromě výše zmíněných je zem též nazývána „božskou poselkyní“, „nevinnou kajícnicí“, „zemí slzavou“ nebo „zemí plnou rtů“. Tato je zemí krvácející, živelnou. Naopak druhá, vyhlížená země je často přirovnávána k ženě, je objektem básnickovy touhy a jeho milostný vztah k ní dosvědčuje například zvolený název jedné z básní – *Láska k ženě* – či jak bylo explicitně vyjádřeno v již citovaných verších z *Apostrofy bílé vládkyně*: „*zemi věčně budoucí / v níž poznávám tě svoji milenku*“. Lyrický subjekt jako poutník touží po návratu do země, odkud byl v Adamovi a Evě vyvržen a která v něm nepřestává rozněcovat touhu.

Žití člověka jde ruku ruce s bolestí, již vnímám jako hlavní pocit první půle básnické sbírky, než dojde k onomu „vpádu jitřního světla“. Domnívám se, že bolest je u Renče jednak důsledkem touhy po věčnosti, která však v žití nedochází naplnění, jednak důsledkem všelidské zkušenosti hříchu; je také důsledkem odloučení od Boha a konečně vzniká z nedostatečnosti básnickových slov, kterými by jej chtěl popsat.

První bolest, bolest žití. Lidé jsou *mučedníky v čase*, kdy *trne ještě žal a láska téměř bolí a chvíle stesku se prodlužuje v neklidnou žízeň na okraji studně*. Podobně to můžeme vyčíst z následujících veršů: „*když hoře s cudností jsme do dna vypili ted' žízeň nejvyšší žhne z milujících očí...*“ (*Láska k ženě*, 1933: 19). Pozastavme se na chvíli u pojmu „žízeň“. Touto se zde rozumí právě ona nenaplněná touha, jež sílí, ještě více vysušuje hrdlo. V křesťanském pojetí je tato žízeň oboustranná, jelikož zatímco my toužíme po Bohu, On naši touhu předchází, a priori touží po nás. Svatý Augustin to vyjádřil slovy „*Deus sitit sitiri*. – Bůh žízni po naší žizni.“ Básník tuto žízeň, jež způsobuje bolest, paradoxně nechce potlačit, ba naopak, prosí o její zmnožení, o větší bolest: „*vrhni nás do hlubin a pal a žehni nás až pozbudeme dechu...*“ (Věk zoufalství, 1933: 32) a povzbuzuje k tomu i druhé lidi: „*neustaňte žízni, malověrní*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 47).

Druhá bolest, bolest z hříchu. Básník si je vědom jak slabosti všech lidí – *růží zraněných*, tak svých vlastních pádů: „*ted' zanechavše kutání v svém pláči sen sníme jež se nepodobá nám / nám jak jsme kdys ne nepodobni hráči se dávali svěst k příliš snadným hrám*“ (Zen básníků, 1933: 15). Člověk, ač toužící po dokonalém a dobrém, nepřestává si podávat ruku se zlem, které jej zotročuje: „*zranění bolestivá / žhnou starým poddanstvím*“ (O růži zpěv, 1933: 12). Pokud jsme lyrický subjekt přirovnali k poutníku života, pak o něm jistě platí, že je těž kajícím, jehož lítostivé verše častokrát vyústí v prosby: „*zbav nás těch úzkostí dotěrných konkubin jež neodpíráme brát s sebou do pelechu...*“ (Věk zoufalství, 1933: 32) nebo jsou slyšet napomenutí lidu: „*omyjte ústa svá v nebeském plameni*“ (Láska k ženě, 1933: 19).

Další podoba bolesti vychází z nemožnosti přiblížit se k objektu své touhy – ke Kristu, k Jeho tváři. Je tak vlastně konkrétní podobou bolesti žití, středobodem bolesti. Můžeme opět nechat připomenout příhodné verše sv. Jana od Kříže: „*Toužím, abych zřít tě směla / a bolest tak prožívám.*“¹³ Stvořené hledá Stvořitele, ale Jeho pravou podobu nikde nenalézá. Vidění básníkovy by se dalo přirovnat k obrazu v zrcadle, který však není skutečný a podobu skutečného pouze odráží, jak to vyjádřil sv. Pavel v listě Korint'ánům.¹⁴ Setkáváme se tu se zdánlivou paradoxností - Bůh je ten věčně skrytý, neodhalitelné tajemství, a zároveň ten, který se dává poznat. Zdá se být Bohem proměn, ačkoli je stálý: „*Proč odcházíš ach vím že neunikáš ale jak mučí tvoje proměny / když z jitra noc a z touhy nárek těla a smutek smutek krajiny a hvězd vím neunikáš ale jak tě uzřít / když oči lásky oslněny tmou*“ (Pod nebesy, 1933: 31).

V básni *Pod nebesy* také čteme: „*Pod nebesy své lásky věčně boží hledám tvou tvář tu navždy moji tvář dotekem něhy v temnotách se ztrácí jak řeka záře utajená v rose / až polibkem se náhle rozněcuje a vrací touze její podobu*“ (Pod nebesy, 1933: 30). Pozastavme se na chvíli u spojení “své lásky věčně boží“ a “hledám tvou tvář tu navždy moji tvář“. Všimáme si onoho prolínání profánního (“své lásky“, “moji tvář“) a sakrálního (“lásky věčně boží“, “tvou tvář“), jak se božské zrcadlí ve stvořeném. Teologické pochopení lidské lásky tomu plně odpovídá, totiž že *lidská* láska v takovém slova smyslu je vždy nedokonalá, nečistá, neboť my nejsme schopni ideálu Božské lásky, milovat jako Bůh. Proto, když říkáme *naše* láska k Bohu, není naše v pravém slova smyslu. Svobodnou vůlí se rozhodneme milovat, ale úsilí o dokonalou lásku je vždy milostí z Boží strany. Dělíme se s Bohem o lásku, kterou nás On miluje a kterou

¹³ Verše jsou vyňaty z básně *Žiji jako bez života* sv. Jana od Kříže.

¹⁴ Srov. 1 Korintským 13: 12

v nás touží milovat. Ještě výstižněji (a přeci s velkým prostorem ponechaným nevýslovnému) to vyjádřil otec Jeroným, když píše: „Jestliže Bůh uděluje duši své vlastní dobro, jestliže toto sdílení působí, že člověk Bohu jeho lásku oplácí láskou, pak se zde dotýkáme samotných základů tohoto přátelství, kterým je křesťanská láska. Bůh se nejprve s člověkem podělí o lásku, kterou má v sobě, a tím ji učiní společným dobrem. Člověku se tak dostává síly, aby mohl milovat (...).“ (Jeroným, 2010: 36) Václav Renč toto tajemství skryl do čtyř slov: *své lásky věčně boží*.

Konečně, bolest by nebyla zmnožena, nebyl-li by Renč také básníkem, a proto bolest vychází se samé tvorby básnické, jako to také bytostně zakoušel a ve svém díle reflektoval Vladimír Holan. Pro Renče je slovo tětivou napjatou k nebi, úsilím o přiblížení. Chtěl-li se Holan dostat “za“ podstatu věci, do „jeskyně slov“, pak Renč slovem míří vysoko, jako by chtěl překonat možnosti vertikály: „*výš, ještě výš, až kde se rodí země svou hlinu korunujíc rouškou hvězd (...) až tam, kde srdce chví se v ustrnutí, až tam, kde barvy slévají se v záři, již láme hranol země slzavé.*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 40). Básnické slovo předchází touha po přiblížení, avšak slovo se ve výsledku musí odmlčet a setrvat v tichu před nevýslovným, jehož je nemožno vyslovit: „*Tětiva slova v lučisti mé touhy se rytmisací zámlk doprošuje / - jak letným šípem – rosné půdy blesků. Tětiva slova napjata, až sténá, / pak porodivši zpívá mlčením.*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 40). V tomto tichu, kdy se *srdce odmlčelo a hledá se v novém nápěvu*, je lyrický subjekt s to zachytit dříve nepolapitelné, to, co unikalo ve svých proměnách: „*A v nastalém tom tichu na jezeře obilnou vůni z dáli pozdravení / v odrazech racci světélkují v hloubce té krve naší, černé hladiny, / konečně zrakem zachycení v letu! – neb proti nebi jsou tak příliš bílí, že oslňují zahleděné oči / a unikají s plachým pokřikem.*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 40). Tím lapeným rackem je radost, kterou básník nalézá i v noci života; k tomu však později.

„*Pamatujete na včerejší píseň? ach snad se na ni rozpomenete / příchod v ní byl a před příchodem tiseň a roztráštěné oči dítěte.*“ (Prška přicházejícího nebe, 1933: 29). Verše jako by byly psaným svědectvím nedávného příchodu, na nějž jsme však zapomněli, a je tudíž hodno jej znovu připomenout. „*Vzduch je ještě sladký jako po návštěvě*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 43) a pouze básník je snad tím jediným, kdo tuto vůni rozeznává, který se chytá poslední myšlenky, slyší „zasténat věčný hlas“. Rozpomínání je dalším naléhavým vzkazem čtenáři. Včerejší je přítomné, říká Renč. Nebo lépe – zachytitelné, dá se zakoušet: „*Ale teď, bédní, zachytit ten záblesk, / tu nahost nebes v zlomení dvou světél*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 46). Lidé mohou i

nyní zakoušet přítomnost Boží, která byla v lidské historii fyzicky zpřítomněna Ježíšovým příchodem. Země byla tehdy políbena Bohem v Ježíši, který se ponížil k člověku natolik, že se jím samotným stal. A svoji lásku prodloužil i po svém odchodu, neboť se doteď zpřítomňuje v Eucharistii. Odvažují si tvrdit, že přítomnost Boží ve světě, toto prolínání a neustálé pronikání jitra do temnoty, shledává Renč ve svých básních býti *láskou, jež zvučí jako mnohohlasá píseň*; láskou, „z níž se narodilo slovo“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 41). Vykoupení Bohem bylo činem lásky, která druhému nepřeje otroctví, ale věčnost, a to v každém okamžiku prchající přítomnosti – našeho života. Tato láska je zachytitelná vždy, protože nepřestává. Jedině v okamžiku přiblížení se této lásce proto básník dokáže snášet život, protože už jej nazírá pohledem „věčnosti“: „*Ach s písni stále utíkati ze tmy do světla v očích básníků a dětí, / v němž zem se chvěje, země zpívající, chovajíc Boha v podobách své lásky*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 57). Země již nepláče, ale zpívá. Posvěcuje ji totiž imanentní přítomnost Boha.

A tak se dostáváme k již předeslanému, totiž že básník se neuzavírá do lhostejnosti či sebelítosti, ale vychází bolesti vstříc a v tomto setkání je mu dáno poznat radost. Dokonce se zdá, že již od prvních veršů je s bolestí smířen. „*A musí napřed zníti / ta láska lidských dní / než hlubina se vzníti / než navždy uklidní*“ (O růži zpěv, 1933: 13). Básník tedy přijímá nedokonalost jako něco, jež *musí* být, dokud žijeme v tomto světě. Vidíme tak na jedné straně smíření, na straně druhé celoživotní boj o dobro. Člověk uznává svoji hříšnost, ale z přirozenosti zároveň nepřestává toužit po dobru. Jak tohoto smíření lyrický subjekt dosáhl, můžeme vyčíst z následujících veršů: „*proč jsi nás zalil svou krví? žhne tolik že musíme zřici se pro bolest bolesti svojí a s dlaněma rozepjatýma nad vyschlými zdroji (prosáklí hřbitovní zemi odvěkou ssedlinou v krvi) čekati na tvůj déšť*“ (Nolite fugere caeci, 1933: 25). Osvobození z utrpení básník objevuje v již uskutečněné oběti veškeré bolesti lidstva nesené Ježíšem a v odevzdání své bolesti Jemu. Zajisté tím není utrpení ani smutek odstraněn, pak by se staly všechny hořké verše pouhou přetvářkou. Básník i nadále trpí žitím, ale to je podpíráno jistotou ve vykupitelskou obět: „*Za tichých za dlouhých nocí / z oblaku bolesti svítí [hvězda] podobna přečistě růži / které jsme vzdali své snění té závrtné prchavé růži / která je a pro nás není / kterou jen tušíme zářit / kterou jen slyšíme zníti v dálce před osudem svým / Kam nás to vedeš ó růže*“ (Nolite fugere caeci, 1933: 26). Byla ještě větší bolest, bolest všech lidí, kterou Bůh vzal na sebe. Na Něj, na hvězdu, básník upírá své oči, i když už ji snad jen tuší, avšak nepřestává v ni doufat. Na jiném místě tak píše: „- až

tam, kde rozetmí se první hvězda (...), své vřídlo nachází má duše proutkař, má duše netrpělivá jak večer, jak neklid mezi dvojím usínáním“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 46).

Lyrický subjekt také svádí určitý boj se sebou samým, a to boj proti smutku. Shledává totiž, že smutek v něm brání dojít poznání. „*Prameny světla, jak jste zacloněny tmou našich očí, nenavyklých záři! Radosti boží, jak jste zvichřovány / tmou našich srdcí povždy malověrných! když smutek náš, / ten ďábel beze jména, hladinu lásky čeří do úpadu, / až zapomněvše téměř na řeč rodnou jen výkřiky se dorozumíváme...*“ (Na sklonku jara, 1933: 41). Smutek, onoho „ďábla beze jména“, je třeba odstranit, abychom měli k poznání přístup.

Konečně, básník právě ve svém povolání nalézá moc proměnit jinak pokřivený obraz světa. „*Jen pod řasami básníků a dětí zem mění tvář a podobá se lásce.*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 38). Jako by básníci a děti měli nějaké zvláštní nadání, ostatními pozapomenuté, totiž vidět i v zoufalství lásku. Pod tímto pohledem se „*dny zoufalství nad tím, co nepřichází (...)* pod řasami básníků a dětí / *ustalují v prosvitavou touhu*“ (Báseň na sklonku jara, 1933: 39) a život – půlnoc – *je nejvhodnější čas, kdy zpívat den.* Život je tedy básniku nejen břemenem, ale především úkolem; je jako přijatý čistý list k tvorbě, která má slovy psát nikoli o prožívané půlnoční temnotě, ale naopak se má snažit přibližovat se jimi k jitru; tomu, co je pro něj nadějí.

Nyní k poetice *Jitřeni*. Úvodní básně psané ve verši vázaném střídá prozaický zápis, takže již stojíme před básněmi v próze. Ty nabízejí dostatek prostoru pro rytmizované vyjadřování, tak typické pro Renče.

Dalším zvoleným způsobem vyjádření jsou kontrasty, jež nejlépe vystihnou rozdílnost dokonalého a nedokonalého a vlastně plně odpovídají zvolené tematice „dvojdloví“. Vzájemné pronikání těchto dvou protikladných prostor je nejlépe vystiženo, postavíme-li do opozice jejich rozdílné atributy, jak je tomu například v spojeních „rozzáření stínu“, „světlotma“, apod.

Naléhavá sdělení si žádají odpovídající formu, jak můžeme sledovat například v básni *Nolite fugere caeci*, jež v závěru graduje opakováním několika již dříve napsaných veršů. Ty dodávají závažnost a naléhavost básnické výpovědi a významy jednotlivých veršů se opakováním zintenzivňují.

Lyrický subjekt promlouvá nejčastěji jako mluvčí všech lidí („my“), a tím sobě i druhým přisuzuje společné břímě (hřích) a zároveň naději (život s Bohem). Pokud lyrický subjekt promlouvá v du-formě, apeluje tak na konkrétního člověka – čtenáře,

aby odstranil slepotu a byl s to poznávat přítomnost Boží ve světě, aby odstranil smutek či pomyslel na smrt. Napomenutí obracející se k člověku často pak vyúsťují v modlitbu: „*Ty pak ó sadaři té vonné lásky naší který ji roubuješ svou tajnou milostí / dej jitřní vůle tvá ať v srdci se nám vznáší a pije snětivou zář našich bytostí*“ (Láska k ženě, 1933: 20). Podobně nabývají verše obecného vyznění v básni *Věk zoufalství*, která je velmi naléhavou prosebnou modlitbou s až expresivním vyzněním: „*Ukaž nám Egypt náš vrhni nás do hlubin a pal a žehni nás / až pozbudeme dechu zbav nás těch úzkostí dotěrných konkubin jež neodmítáme brát s sebou do pelechu (...) Namíchej lektvar z hvězd a vezmi všechnen čas co ještě zbývá nám a všechnu příští bídu / a bleskem zloby své a morem laskej nás buď Bože spravedliv k prchajícímu lidu / a v deštích ohnivých nás omyj do kosti / ať posléz prohlédnem z těch vrstev zahnívání ať stanem na prahu tvých nových radostí tvou smrští láskou svou a pláčem zbičování*“ (Věk zoufalství, 1933: 32).

2. 2 INTERPRETACE BÁSNICKÉ SBÍRKY STUDÁNKY

Renčova druhá básnická sbírka *Studánky* se celá nese ve znamení velkolepého, oslavného chvalo zpěvu stvoření. Je neustávajícím prýštěním slov, přičemž důraz na „slovo“ zde není náhodný. Úvodní báseň *Tanečnice v zeleni* nám dává nahlédnout do jeho geneze. Slovu, v širším významu poezii, je tu přisuzován božský původ. Od chvíle, kdy se nechalo strhnout *vášnivým vírem* země a stalo se tak vyhnancem, nepřestává být současně uchvacováno vidinou domova a nabídne se svému Stvořiteli v oběť, jak bude později ukázáno v podrobnější interpretaci této poemy. Mohli bychom vzít v úvahu inspiraci Janovým prologem ve smyslu Božího „vyslovení se“ v Ježíši, pokud vzápětí upřesníme, že básník princip kenotického sestupu vnímá vždy jako pouhé vtělení *slova* do stvoření, nikoli ve významu vtělení Božího Syna. Jisté je, že z toho pro Renče vyplývá také sama podstata poezie. Je-li v pozemském světě slovo uvězněno, úkolem básníka je stát se nástrojem tohoto slova, osvobodit jej, aby mohlo na díle Geneze pokračovat. To má však za následek jedno nebezpečí, s nímž jsme se již setkali v tvorbě R. M. Rilka a ke kterému se zřejmě i tento básník uchvácený krásami světa ve sbírce *Studánky* přiklání. Je jím právě ona skrytá touha dotvářet prostřednictvím vlastního díla Boha. Také těmto problémům se budeme věnovat v následující interpretaci.

Již v úvodu zaznělo hlavní téma, jehož vyjádřením je ostatně každá z básní této sbírky. Týká se právě úkolu slova a poezie jako takové. Básník se nechává uchvátit krásami země, aby mohl vyzpívat „píseň stvoření“. Každá báseň je tedy výsledkem tohoto estetického tvůrčího zanícení. Ono nutkání ke zpěvu je pak výrazem touhy společné všemu stvoření – básníku, zemi a také slovu – navrátit se domů, do rajske země: „...to je to, co sopečně tryská z hlubokosti nezadržitelné touhy...“ (Svatební zvony, 1935: 18). I sám básník se k touze, příčině vši tvorby, odvolává, když v básni se symbolickým názvem *U kořenů písně* čteme: „to naše [básníků] touha bolestně se vzpíná“ (U kořenů písně, 1935: 27). Tato touha je navíc podněcována i další již zmíněnou skutečností, tedy že slovo je ze své podstaty Božské a i ono touží navrátit se ke svému Stvořiteli. Dokladem toho může být například druhá strofa básně *Tanečnice a slavík*, v níž tanečnice – nejspíše symbol básnického slova – tančí pro Boha: „To tobě tančím, zpěvem tvým, / nevěsta Hlasu, kde mám domovinu / po křivkách rytmu se jak réva vinu / a jen svůj úchvat, jen své jitro vím.“ (Tanečnice a slavík, 1935: 53). Samo slovo pak ve stejnojmenné básni promlouvá k básníkovi s prosbou, aby je navrátil *dávným rajským písním* a je jakýmsi „desaterem“ básníkům. Z vědomí této nepozemské

podstaty slova vyrůstá v básníkovi i závazek vůči němu. Je třeba být tichým a zároveň dychtivým, trpělivě a v naslouchání vyčkávat, až se jím naplní básníkovo srdce. A konečně, píseň básníků by měla znít neustále, ačkoli vyrůstá z *temných míz*: „*A přec ať vše ten tmavý kvas / ať vzlykem ochrne nám hlas, / ta píseň nezmírá!*“ (Preludia, 1935: 23).

Kulisou radostného zpěvu stává se příroda, příznačně v období jara, kdy je vše v rozpuku a svými krásami dráždí smysly básníka. Svou krásou jej upomíná k věčnosti: „*zde, v kraji cypřišů a thují, / kde věčností nás rozněcují / doteky vašich krás*“ (Preludia, 1935: 23), kde dojde naplnění krajina i člověk. Tím se dostáváme k provázanosti krajiny a osudu člověka. Krajina *Studánek* sdílí jeho niterné pocity, je spoluúčastníkem lidského osudu. Básník *Studánek* je vlastně eklektik, vybírající si z krajinných jevů pouze ty, jejichž prostřednictvím by co nejlépe mohl postihnout svůj vlastní duševní prožitek. Tak kupříkladu v básni *Zbloudilý anděl* pláčou spolu s lyrickým subjektem i lekníny, nebo se žíznivá země v básni *Setba nebes* večer upíná ke hvězdám, kam také směřuje svou žíznivou touhu básník. Renč také neupouští od motivu dominujícímu první básnické sbírce *Jitření* – země vyčkávající na příchod Krista. I zde tento motiv zaznívá napříč celou básnickou sbírkou a jako ústřední se objevuje v básni *Země na jaře*. Samotný název je symbolický. Jarní příroda, trochu vylekaná přemírou smyslně bujících krás, starostlivě pečuje o dozrávající plody a „*napjata je všechna jen k té chvíli, až ten, kdo ji sil, sem dolů přijde žnout*“ (*Země na jaře*, 1935: 57). Nejen člověk, ale i země má naději v příslibu svého naplnění, když „*Hlas přemocný se s mírností k ní chýlí a slibuje jí větší nádheru*“ (*Země na jaře*, 1935: 57). Postupně je ale hranice mezi touženou rajskou zemí a lkající pozemskou zemí zjemňován, až můžeme nabýt dojmu, že básník již svého cíle dosáhl a je naplněn pouhým zřením na jsoucí. V Renčově „*krajinném jevišti*“ je tak místo nejen pro zrcadlící se podobu Boha, který se zrovna snesl na sady a „*ve vůních se chvěl*“ (*Světlokresba*), ale také pro nevinné dušičky zemřelých dětí hrajících si mezi větvemi (*Světlokresba*, *Dušičky*) nebo postavu anděla (*Zbloudilý anděl*). Ale básníkovo opojení zpěvem a „*slastí z tvorby*“ (Med, 1995: 140) jako by ono tiché přebývání Boha skrytého ve stvoření přehlušovalo, takže výtka Bedřicha Fučíka na adresu Renčovu byla vcelku oprávněná, když v kritice na *Studánky* z roku 1933 vyslovuje obavu, že „*Bůh tu vykukuje jen z knoflíkové dírky*.“ (Fučík, 1933: 283) Tuto myšlenku později připomeneme v souvislosti s Rilkovým pojetím absolutizace díla.

Základními konstantami, na kterých se zakládá vnitřní dynamika Renčova básnického světa, jsou protiklady. Renč jich užívá jak v drobných oxymórech, tak jako nosných pilířů celé básně. V prvním případě jsou oxymóra užita ve spojeních „kovová křídla“, „řeřavý padá sníh“, „padá sníh, padá žhavý“, „ticho plné zpěvu“ nebo verších „strom nejsladčeji dýše odkvétaje“ či „jaká to nehmotná zvonovina slávy / a přec tak plná hlíny“. Druhému případu pak nejlépe odpovídá báseň s názvem *Píseň*. Ta je totiž celá vystavěna na protikladu lehkosti a tíhy – lehkost znázorňuje básníkovu snahu dosáhnout slovem nebe a touhu po věčnosti, zatímco její tíha připoutává k pozemskému bytí. Často se v básních připomíná kontrast hloubky a výšky. Hloubka je spojována se „spodními mízami“, které člověka i přírodu stahují k „vírům“, symbolu hříchu, zla. Princip výšky naopak odkazuje k transcendentnu, nebi, dobru, jeho konotace jsou kladné.

V protikladech je také zakotveno samotné bytí člověka. Na pozadí krajinných jevů dává básník vyniknout dramatickému příběhu lidství. Onen rozpor, který si člověk v sobě nese, má svůj původ v prvotním hříchu, kvůli němuž byl Bohem daný dobrý stav všeho stvořeného porušen. Proto *jsme kořist vírů neustálých a propadlí rtům a sladkostí, bezedné útěše, prodíráme se podrostem*, jak Renč nastiňuje všelidský úděl v básni *Preludia*. Člověk *Studánek* ale v momentu pádu nikdy nesetrvává a svěruje se Bohu (symbol perutí), který jej vykupitelskou obětí na kříži (symbol krve) znovu pozvedá: „*Jste vy to ještě, peruti, / jimž vlnou krve zvednutí / jsme svěřili svůj pád?*“ (*Preludia*, 1935: 24). Princip pádu a zdvihu je také přítomný v básni *Setba nebes*. Básník vykročil na cestu, ale neschopnost pevně zacílit k dobru jej stahuje zpátky, cosi zlého jej znovu *táhne k starým konstelacím vůní, hříchů, písní, rouhání* a on upadá. Stav člověka v hříchu současně podbarvují temné krajinné scenérie. Vzápětí je však připomenuta druhá podoba člověka a s ním i země: „*Ale ne, ach je to jiná země, / země má a země bratří mých; / řečí lásky hovoří teď ke mně, / pulsuje jí božský pád a zdvih.*“ (*Setba nebes*, 1935: 48). Básník si umíná vidět v zemi i v sobě vždy onu prapůvodní *dobrou* tvář ještě nezkaženou hříchem. Pak se ale snadno nechává ukolébat smyslnými vůněmi a barvami krajiny, upadá do okouzlení svým libým chvalozpěvem a jeho pohled už nedokáže vidět *za* sebe, *za* přírodní jevy, *za* zdánlivě neporušenou skutečnost – kde se ale odehrává to opravdové drama dobra a zla, kterým je život.

Renč je i ve své druhotině pevně zakotven v symbolismu. Na rozdíl od prvotiny přestává být symbol ve *Studánkách* výhradně autonomním samoznakem, tedy symbolem bez výkladu; nyní již můžeme rozeznávat jeho konkrétnější podoby. Symbol

tu totiž do sebe zahrnuje velké množství metafor, častokrát jedna metafora otevírá další metaforu a tím nám symbol poodkrývá. Tak například pod symbolem orla míní Renč zřejmě básníky, jak můžeme vyčíst z veršů: „*vy písně kruté, jimiž vyzráváme, / vy neste nás, nás orly bez křídel, // nás orly smutné na úpatí skály, / tonoucí v révách pro nás neuzrálých*“ (U kořenů písně, 1935: 27). Dalším z poodkrytých symbolů je hvězda. V básni *Preludia* je básník pohlédnutím na hvězdné nebe nasycen, jako by už nahlížel do věčnosti. Zář hvězd symbolicky sestupuje i v člověka a spaluje v něm vše zlé: „*Vy hvězdy, ustavičná zář / line se vámi v nás, // spaluje popelavý šlář, / jímž obetkává naši tvář / za dílem skrytý čas*“ (Preludia, 1935: 23). Podobně v jiné básni se hvězda zjevuje nad zahradou, aby smířila lidský pád: „*Kdo přiměl nás přemírou díků sténat, / kdo zaplavil to hvězdovím náš žal? / Hle, hvězda nová vchází nad zahradu / a smiřuje nás s úkladností pádu.*“ (U kořenů písně, 1935: 27). Můžeme se proto domnívat, že pod symbolem hvězdy se skrývá Kristus. Ne náhodou se hvězda do třetice objeví ve *Variaci na motiv Narození Páně*, „s vysoka svítí zlatá zníc“. Poněkud nejednoznačný symbol tanečnice z úvodní básně *Tanečnice v zeleni* se pokusíme interpretovat v samostatné kapitole.

2. 3 INSPIRACE R. M. RILKEM V TVORBĚ VÁCLAVA RENČE

Také Václav Renč se spolu s Janem Zahradníčkem, Vladimírem Holanem či O. F. Bablerem řadí ke generaci mladších básníků, kteří do literatury vstupovali kolem roku 1930. Společným jmenovatelem jim byla právě osobnost R. M. Rilka, nejžhavější zápalná jiskra pro jejich první básnické pokusy. Všichni zmiňovaní básníci chtěli ve svých začátcích na překladech Rilkova díla svým způsobem poměřit své tvůrčí dovednosti. Krom toho byla Rilkova poezie pro naše básníky bezesporu přitažlivým dráždidlem. Nejen pro onen neprostupný, intimní „samosvět“ já – Bůh, jehož zachycené impulzy mladí básníci zpracovávali ve vlastním díle, ale také pro Rilkovo virtuózní ovládání jazyka a jazykových prostředků, jeho poprvé vyslovených metafor, slovosledu, napětí mezi melodičností a tvrdostí.¹⁵ Proto nás nepřekvapí, že Rilke silně zapůsobil na Václava Renče, když jeho přednosti kritika vytušila právě ve snaze o dokonalost formální a melodickou.¹⁶ Těmto dovednostem věnoval roku 1937 Jaroslav Janů svoji studii, ve které srovnává Renčovy a Holanovy překlady Rilka z hlediska formálního.¹⁷ V naší kapitole jsme se naopak zaměřili na rovinu sémantickou a zabývat se budeme styčnými motivy spojující Renčovy *Studánky* a Rilkovu *Knihu hodinek*. Nutno připomenout, že Renč tuto Rilkovu básnickou sbírku překládá roku 1935 - souběžně s ní totiž píše své *Studánky*. Z toho můžeme usuzovat, že Renč byl v té době do básnického světa R. M. Rilka hluboce ponořen a impulzem, zachyceným a ve *Studánkách* rozvíjeným stává se především ono rilkovské „zpěvem jsem byl“, jak píše v jedné z básní *Knihy hodinek*. Renč toto motto následuje a vtěluje jej do hymnického chvalo zpěvu, kterým jsou *Studánky*.

Prvním z motivů do jisté míry společných Rilkovi i Renčovi by mohlo být pojetí básníka jako toho, kdo svým dílem dotváří Boží podobu – umělcův čin je nezbytným předpokladem pokračování na díle Geneze. Ukázali jsme si, že Rilke si tento princip bezděky promítal i do konceptu věcí, tedy že jejich pozvednutím je „vykupuje“, věci jej svým způsobem potřebují a „jdou mu vstříc jako nevěsty“, jak čteme v jedné z básní *Knihy hodinek*. Rilke tento životní a tvůrčí proces vnímal jako poslání. S tímto uvědoměním píše fiktivní Maltus své *Zápisky*; stejné rozhodnutí nám zaznívá z veršů *Knihy hodinek*: „Kdosi, jenž sní, že dovršit má / tebe: tak sám se dokonat.“ (Rilke, 1944: 60). Dověření Boha je souběžně dovršením člověka; znovu se vracíme k Rilkovu

¹⁵ Srov. STROMŠÍK Jiří: *K recepci Rilkova díla v českých zemích*, Svět literatury č. 9, r. 1995

¹⁶ „V Renčovi přichází značný formální talent, jemuž technicky nic není zatěžko (...)“ (Fučík, 1933: 283)

¹⁷ Srov. JANŮ, Jaroslav: *Dva překlady z Rilka*, Listy pro umění a kritiku 5, č. 20, r. 1937, s. 479-484

„komplexu“ dostávat se k Bohu pouze prostřednictvím vlastního tvůrčího aktu. Připustíme-li, že by Renčovi byla blízká Rilkeho myšlenka podílet se svým tvůrčím gestem na podobě Stvořitele, pak jsou celé *Studánky* výrazem této touhy „být zpěvem“. Renč roku 1935 zasílá do Řádu ukázky překladu prvních tří básní z Rilkeovy *Knihy hodinek*, jejíž druhá strofa je pro nás klíčová – dala by se totiž stejně dobře interpretovat jako „předzpěv“ vznikajících *Studánek*. Pro příklad ocitujeme jen její první strofu:

*Zahrady zpívej, mé srdce, jichž neznáš; ty sady jak vázu
vylitou do skla, tak plné jasu, kam nepřijdeš snad.
Vody a růže tam z Ispahanu či ze Šírazu
blaženě zpívej a veleb jak nikdo dosavad.*¹⁸

Básník chce být zpěvem „úhrrného bytí“ (Med, 1995: 140), ale také jím dotvářet Boží podobu: „*Hle to se dokonává píseň stvoření tvého, / dláta po věky skrytá modelují teď na věky podobu tvou.*“ (Svatební zvony, 1935: 17). V tomto smyslu je paralela s Rilkeovou *Knihou hodinek* více než zřejmá.

Další styčné motivy těchto dvou umělců obíhají kolem tématu absolutizace krásy ve stvořeném, jež byla vlastní oběma autorům. U Rilka byla (zdánlivá) dokonalost stvořeného spojena s krátkozrakým pohledem na věci, za něž nedokázal dohlédnout, takže mu v konečném důsledku byly pouhým odrazem jeho samého, potvrzením „svébožského“ gesta. V Renčově překladu jedné z básní ze *Sonetů Orfeovi* čteme následující verše: „*Vymyť ten omyl, že jest vůbec jaké postrádání / pro toho, kdo se již rozhodl: býti!*“¹⁹ jejichž smysl posléze vyvstává i z Renčovy básně *Zralé ticho*: „*jest ještě jaké proč, když zemi svou, / když tebe celou vím? // Tu všechno klade se jak ovoce, jež trvá / ve šťastné zralosti svých šťav. A všechno jest.*“ (Zralé ticho, 1935: 60) U obou básníků důraz na jsoucno ve velké míře převažuje a ono opojení jejich zdánlivým absolutnem může do jisté míry bránit setkání se Stvořitelem. Ačkoli věci do jisté míry jsou Jeho obrazem a vypovídají o Něm, jejich absolutnost ještě není ekvivalentní absolutnosti Boží. Absolutnost věcí je jen částečným odrazem dokonalosti jejich Stvořitele. Ačkoli touto metodou oba básníci nepochybně směřují k poznání transcendentna a chtějí se skrze jsoucno a důraz na věci dotknout jeho absolutnosti, oba v těchto momentech upadají do klamu. Proto ve výše zmíněných verších již zdánlivě

¹⁸ Srov. RENČ, Václav: „*Ukázka překladu Sonetů Orfeovi*“; Řád, revue pro kulturu a život, roč.2., 1934-1935, s. 109

¹⁹ Tamtéž, s. 109

není postrádání, není třeba se ptát po původu ani původci, vždyť „všechno jest“. A tak se Rilke myšlenkovou reflexí probourává ke skutečnosti věcí;²⁰ Renč zase ustne v uchvácení přírodou, aby mu svou krásou mohla posloužit k vyzpívání chvalozpěvu.

Když Rilke přemýšlí o Bohu, předpokladem přiblížení je pro něj, paradoxně, oddálení. Ví, že jej nikdy nebude s to nazvat jménem právě pro jeho jinakost, a veškeré úsilí proto směřuje do přesného popisu věcí. Bůh *Knihy hodin* je všudypřítomný, a zároveň ten, který se nedává poznat a žárlivě střeží svou tajemnou podstatu. Z této sbírky nyní ocitujeme krátký úryvek:

*Tebe chci vyprávět, obhlédnout, popsat i v velkém i v malém
ne hlinkou a nachem, ne zlatem, jen inkoustem a z kůry jabloňové;
vždyť ani perlami na tyto listy bych nepřipjal světlo tvé
a obraz nejrozchvělejší, jež smysly mé našly by, pohotové,
ty slepě, jen pouhým svým bytím bys převýšil neskonale.*

*Tak v tobě chci věci jen skromně a prostince nazvati jménem (...)*²¹

Ač se básník přiznává k touze přiblížit se k Bohu prostřednictvím slova, jsa seznámen s marným výsledkem každého takového úsilí (Bůh by každý člověkem vytvořený obraz „převýšil neskonale“), neodvažuje se už na tuto cestu vykročit a svojí pozorností obdarovává věci, které jediné smí *prostince nazvati jménem*. Rilkova potřeba „uchopit“ nějakým způsobem Boha došla svého naplnění právě ve věcech: „*rozličný v sterých jsoucnech jediný Bůh kráčí*“ (Rilke, 1944: 37). Můžeme tedy říci, že Rilkův Bůh je skrytý a zjevný zároveň. Skrytý ve svém tajemství bytí, o které jej básník ani nechce oloupit; zjevný pak pouze v básníkově setkání s vlastní tvorbou. I přes složitost, jakou v sobě nesou pokusy o popsání vztahu básník Rilke – Bůh a do jaké míry se naše interpretace vůbec Rilkovu skutečnému pojetí Boha blíží, byl tento vztah bezpochyby založený na velké úctě a diskrétnosti. Z tajemství Boha si nikdy nechtěl nic „přivlastnit“ (ovšem ani přijmout z jeho milosti); zůstával hledačem v rovině imanentní. A skrytost, tuto nepřístupnost k tajemství, kterým je Bůh, si Rilke zamiloval: „*Miluji, nejněžnější zákone, tvé bytí nezřené*“ (Rilke, 1944: 29).

Láska jako princip scelující paradox touhy po blízkosti a Boží skrytosti je přítomný i v poezii Renčově. Již jsme se pokusili vysvětlit, že stejně jako byl Rilke

²⁰ Srov. například s veršem: „Nalézám tě v těchto všech věcech země“ (Rilke, 1944: 27)

²¹ Srov. Rilke, 1944: 65

„oslepen“ vnitřním hleděním na věci, byl Renč uhranut vnějšími krásami přírody, až pro oba tyto básníky – věci a přírodní skutečnosti – nabývaly absolutní hodnoty. Přesto tato nalezená absolutnost ve věcech, zdá se, nezaručuje setkání s absolutním Bohem v nich, protože onen Bůh zůstává oběma lyrickým subjektům přesto – nebo právě proto – skrytý. Věci i příroda jsou prohledány, vyzvednuty a vysvobozeny myšlenkovou reflexí (Rilke) či vyzpíváním jejich krás (Renč), a přesto Bůh zůstává „nepolapitelný“, je stejně daleko. Této unikavosti si byl především Rilke dobře vědom a ve svých verších často rozvíjí právě moment prchavosti, onoho marného úsilí zachytit Boha v myšlence či slově. Také Renč ve sbírce *Studánky* Boží jméno jen zřídka vyslovuje, Bůh je „více milovaný nežli zřen“ (V jitro zahalena, 1935: 51). V jeho básni *Setba nebes* můžeme číst tyto strofy:

Je tak skryt – ach co my o něm zvíme!

Cítíme jej jenom v srdci svém

v lásky čas a když se zamýšlíme

do šíra za prchajícím snem

Je tak zjevný – plane ve všech sadech,

ve všem listí, na všem ovoci,

je to onen zrůžovělý nádech,

jímž se pýří modro půlnoci.²²

Na nich zřetelně vidíme, že také Renč protiklad skrytosti a zjevnosti Boží ve své tvorbě tematizuje. Básník Bohu přiznává jeho tajemství, zároveň však vyznává Boha všudypřítomného, kterého pomocí smyslů snadno nalézá ve všem stvořeném, jak je obsaženo ve verši „všechno jest“ (Zralé ticho, 1935: 60).

Smíření tohoto rozporu přitom u Renče vyznívá podstatně jednodušeji než u Rilka, kterému byly paradoxy spíše vítaným východiskem vší tvorby. S tím možná konečně souvisí i odlišné vnímání smyslů u těchto dvou umělců – zatímco Renč všechny své smysly probouzí a podněcuje, aby mu pomáhaly ke „zpěvu“, Rilke naopak říká, že smysly, stejně jako myšlenky a slova, nedokáží udržet obraz Boha, a proto je drží v kázni: „*jen skutkem můžeš být [Bože] uchopen, / jen rukama objasněn, / jest každý smysl hostem jen / a touží ze světa ven.*“ (Rilke, 1944: 55).

²² Srov. Renč, *Setba nebes*, 1935: 48-49

3 JAN ZAHRADNÍČEK: BÁSEŇ ANDĚL A OBLOHA

Báseň *Anděl a obloha* v sobě kondenzuje svědectví o básníkově osobním přerodu – lámavá kompozice této básně i proměna jejích motivů jsou také pomyslným přelomovým momentem sbírek *Pokušení smrti* a *Návratu* ve smyslu postupného odosobňování a pozornosti upřené nikoli už na sebe a na přírodní jevy, nýbrž za ně a na Boha.

První strofa nás uvádí před brány setmělého lesa, kde básník čeká na slovo, kterým by mohl zachytit sledované. Touží jím vyjádřit „řeč hnízd a listů“, současně však přemýšlí o svých citech a vlastní konečnosti: „*Stál jsem v zamyšlení nad podobou svých citů / nad křídly hodin svých letících do blankytu.*“ (Anděl a obloha, 1991: 60). Už z těchto veršů je patrné, jak se postupně proměňuje básníkově chápání smrti – stejně jako v *Pokušení smrti* i zde si básník uvědomuje uplývající čas vedoucí ke smrti, ale jeho „hodinky života“ nyní směřují k blankytu, k nebi. Náhle je ale z přemítání o vlastním nitru vytržen: „*když obloha jak anděl v svém těžkém plášti z mramoru / mě denně objímá a vrhá do neznáma nahoru*“ (Anděl a obloha, 1991: 60). Stačí pohledět na oblohu, aby se myšlenky od lyrického subjektu vzdálily a pozvedly jej k Bohu. Básník *Pokušení smrti* by oblohu ještě nejspíše viděl v temných barvách, byla by mu metaforou nesmazatelné přítomnosti jeho hořkého života, který za sebou musí vláčet jako těžký šos... Zde se oproti tomu básník nechá oblohou pozvednout „do neznáma nahoru“.

Třetí a čtvrtá strofa začínají slovy „viděl jsem“. Tento pronikavý pohled je pro Zahradníčka velmi příznačný. Básník v tiché kontemplaci pozoruje okolní krajinu proměňující se příchodem noci. Jeho pohled se upíná nejprve na kraj jeho domoviny, na stráně pokryté sněhem a pohasínající záři vesnic. Obklopuje jej krajina rozlehlá do šířky i výšky. Ale vidí ještě dál; pohled utkvělý nejspíše na vlakové trati v něm vyvolává vzpomínku na Prahu – svět, kterému je vzdálen: „*Viděl jsem jak daleko je svět kam vlaky ujíždějí*“ (Anděl a obloha, 1991: 60). Básníkův zrak obhlíží celou zemi a spatřuje, že pod rouškou noci se nakonec utiňuje i celá planeta: „*A ještě dále jak velehory a slaná hudba moří / se s přístavy a koráby v ticho nekonečna noří*“ (Anděl a obloha, 1991: 60). Tato chvíle největšího *decrescenda* básně je však uprostřed šesté strofy lámána verši: „*však pod vesmírným stromem noci plným hvězd / básníci jdou tiši a připraveni jako pro odjezd.*“ (Anděl a obloha, 1991: 60). I v kosmickém tichu se něco stejně tiše a nepozorovaně odehrává – to básníci za noci přijímají své důležité poslání. Stávají se

těmi, kdo jsou i za noci bdělí, jediní ze všech lidí. Pokud jsme temno a noc dříve vyložili jako symbol onoho – nyní již díky pronikajícímu světlu sladkého – břemene, kterým je život, pak je na náš básník vázán slibem prožít jej s plnou účastí sebe samého, připraven zachytit slovem náhlé záblesky světla.

Druhá polovina básně se tímto od předešlých strof tematicky zcela odklání. Skrze přírodu se básník už nepřibližuje pouze k sobě, ale v její přítomnosti poznává poslání společné všem básníkům, jehož výživnou mízu představuje spojení s Bohem. Básníci jsou ti, kteří „*sehnuti tekoucím světlem píší*“; vyžaduje se tedy po nich pokora a odevzdanost. Jsou zapisovateli života a všech pomíjivých věcí v něm, ale též těmi, kdo slovy zachycují sotva postřehnutelné záblesky transcendentna ve stvořeném: „*záblesky a vůně zachycují spleť slov / na něž nekonečno naráží jak vlny na ostrov*“ (Anděl a obloha, 1991: 61).

Metaforou sumarizující poslání básníků je přirovnání k „nástroji, na který všechno hraje.“ (Anděl a obloha, 1991: 61). Tento verš se v básni přitom objevuje hned třikrát. Stejně jako musí být umělec na dění ve stvořeném plně účasten a smysly zachytávat jeho vzkaz, musí také umět smysly, svoji tvorbu i sebe samého opouštět a odevzdávat vše Bohu, jak tu Zahradníček vzpomíná jmenováním Božské osoby: „*Jsou Pane nástrojem (...)*“ (Anděl a obloha, 1991: 61).

Podstatným prvkem, který odlišuje první a druhá půle této básně a který současně podává úhrnnou výpověď o proměně básníkovy směřování napříč *Pokušením smrti – Návratem*, je přechod od subjektivity k objektivitě. To je patrné například z verše: „[obloha] *mě* denně objímá a vrhá do neznáma nahoru“ (Anděl a obloha, 1991: 60), který se jako refrén opakuje i v závěrečné strofě básně, avšak denotát je již pozměněn: „[obloha] *je* denně objímá a zdvíhá do neznáma nahoru.“ (Anděl a obloha, 1991: 61). Nejde tu tolik o poslání osobního charakteru, ale básník, píše-li za všechny své druhy, vychází nutně ze sebe a básnické poslání se stává o to závažnějším, je-li neseno kolektivně.

4 VÁCLAV RENČ: BÁSEŇ TANEČNICE V ZELENÍ

Úvodní verše této lyricko-epické skladby otvírají až impresionisticky zaníceně barvitý obraz dívky, která svým tancem proměňuje zeleň v modř, jak se dočítáme z veršů: „*Ovane vás hloubka zrcadlíci tmy, / patříte-li v zeleň, jak se modře tmí.*“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 9). Zelená, barva země, jež s sebou spolu se vši smyslností nese též vír hříšné vášnivosti ukryté v tělu. Modrá naopak barva zde symbolizující Božské, které proniká do zeleně a tím ji posvěcuje a šlechtí: „*a co slávy ona ještě vysloví / z modré uzrálosti jak keř révový!*“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 11). Již od počátku je tančící dívka dráždivou záhadou. Samy otázky lyrického vypravěče jako by chtěly čtenáře úmyslně nabádat k následování za původem této neznámé, když se táže: „*Vzešla z hlíny Páně? vzešla z jeho vod? / ze vzdušín či z písňě jeho anděla? / celé věky krásy v lásce probděla.*“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 9). V následující interpretaci se pokusím nabídnout jeden z jejích snad možných výkladů, a to Tanečnice jakožto symbol *poezie*.

Lyrický vypravěč se nepřestává ptát po jejím ženichovi, z jehož lásky „zbyl jen sladký navečerní van, / kterým její pán tak vroucně ovíván.“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 9). Ač Tanečnice lásku svého ženicha, zdá se, nezakouší v plnosti, neuvězňuje se ve smutku a ba naopak nepřestává „zanícenou dlaní obrábět touhu“, která je jí podnětem k vyplutí v „noční oceán / - utišení živlů, kudy kráčel Pán.“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 9). Tento obraz vnímám jako symbol úkolu *poezie* vůbec – totiž přiblížení se k druhému, zde k ženichovi – Ježíši Kristu,²³ od něhož je básník ve světě fyzicky odloučen, avšak který v něm, úměrně rostoucí bolesti z tohoto odloučení, nepřestává rozněcovat touhu. A snad právě díky tomuto rozporu básník tvoří, touha jej unáší po utišeném „nočním oceánu“, tj. bezbřehém světě zrcadel Boží tváře, oněch nezkalených studánek; stačí jen nechat promlouvat stvořené o Stvořeném... Vzápětí se však do idyly vplíží neklidná přítomnost jakéhosi lovce, jenž ji ohrožuje a vrhá tak pravdivou tvář na zemi jako věčné soužití dobrého a zlého, božského a profánního: „*Podmořské vy moci na hřebenu pěn! / Do zelena noci zvolna potápěn, / na pokraji lesa lovec sám a sám / přikovaný lunou k úbělovým hrám, / bezúčelným jako ptačí zpěv a květ / ...pohlédni v ten vír – a nevrátíš se zpět, / záдумčivý lovče zvěře věčných sil / šťvané přes tvárný a pomíjivý jíl / stvořeného těla...*“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 9). Hranice mezi dobrem a

²³ Srov. například Mk 2, 19

zlem je velmi tenká, dokonce snad neznatelná; pohupuje se na vlnách zdánlivě klidného oceánu v podobách pěn ukryvajících tělesné vášně – *neradno pohledět*.

Expozice se opět odvrací a pozornost přenechává Tanečnici, která se za pomoci personifikace stále zřetelněji vykresluje jako bytostné ztělesnění básně. Už samo zamyšlení se nad *personifikací poezie*, kterou básník volí, nás odkazuje k teologickému „Slovo se stalo tělem“.²⁴ Poezie je tu představena jako vlastní dílo Boží, které si Stvořitele svou tvorbou dotváří: „*božský sochaři, / hle tvé vlastní dílo si tě dotváří / podle srdce svého, kam jsi se mu skryl...*“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 10). K Bohu se básník snaží prostřednictvím poezie, slova – božského i lidského zároveň – vztahovat. Poezie si k tomu vybírá vše stvořené, až je jím prosycena, utvořena a živa, takže doslova „dýchá“ stvořením: „*Pohled' na ty boky, vlas a ramena! / Hle hvozd celý se jí dává do léna / se vším, co v něm kvílí, kořistí a sní, / přibíhají horstva zdaleka sem k ní, / slévají se vodstva v rosná souhvězdí*“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 10) či na jiném místě: „*vše, cos stvořil, se jí dává do léna.*“ Mohli bychom tak mluvit o jejím ztotožnění se s přírodou, neboť do sebe tímto objetím vlastně vstřebává a přijímá všechny její atributy. Poezie a příroda se v důsledku stávají jedním.

Milostná lyrika je ale opět probodena dramatickým zlomem: „*Náhlým zablédnutím jako zlomena / zhroutila se s pláčem ve vášnivý vír*“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 11). Tanečnice přesto ve vír pohlédla a se soucitem do něj upadla. „*Kdo to tady byl?*“ Táže se vzápětí lyrický vypravěč, aby nás snad přivedl blíže k tušené odpovědi, kterou však v následujících verších sám explicitně odkrývá, totiž: „*je to tvoje [Pánova] ruka, co nám srdce rve*“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 11). Toto narušování epického vyprávění o Tanečnici až kazatelským hlasem lyrického vypravěče je pro tuto báseň z hlediska kompozice typické, jakož i pro delší básnické útvary sbírky *Studánky*. Tím, kdo spadl ve vášnivý vír, byla tedy nejen poezie, ale i Boží Syn, který sestoupil na zem. Zde se interpretace básně začíná problematizovat, symbol překrývá symbol.

Báseň postupně graduje (což je umocněno refrénovitým opakováním, zvolacími větami), lyrický vypravěč, poněkud vytržen a v patosu, rozdmýchává oslavnou hymnikou ódu na poezii a povzbuzuje ji tak v jejím dávném úkolu: „*Tanči, tanči, sladká, zpívej, líbezná, / jazyky nám prolni, řeči vítězná! / Vzdušná hudbo údů, míro bez času!*“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 11). Opět je poodkryta symbolika modré barvy, která poukazuje na pravý inspirační zdroj poezie, z něhož vyšla a který ji má neustále šlechtit:

²⁴ Srov. Jan 1,14

„a co slávy ona ještě vysloví / z modré uzrálosti jak keř révový!“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 11).

Poté, co Tanečnice-poezie, a nyní i sjednocená poezie-země, spadla do vášnivého víru, nabízí se ženichovi jako oběť sebe samé. Kruh se tak uzavírá; poezie neposkvrněná, čistá, rajska – se ponížila a sestoupila na zem, aby se s ní sjednotila a mohla zde zahlédnout odrazy toho, koho opustila – a ke komu se v posledku chce vrátit v sebeodevzdání: „v cudnost (větry) oblékají zemi nevěstu - / celá se ti dávám, pane přemocný, pohled' na mé smutky, jak jsou bezmocny / před žhavostí dechu, již mě zahališ, / - vezmi si, co mám, ať mohu ti být blíž!“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 12). Země se zasnubuje se Stvořitelem a sama na sobě pozoruje onu dvojakost své božsko-lidské podstaty, jejíž jedna část je připoutána k zemi, zatímco druhá se vztahuje k nebi: „V šachtách mých to praská temným praskotem, / ve vrcholcích jiskří svěžím šumotem“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 13).

Motiv země by se v tomto kontextu mohl vyložit jako symbol lidí či církve, posvěcené příchodem Božího Syna, se kterým si Renč nejspíše spojoval i poselství o původu slova: „Hluboko jsi, Pane, v hlíny srdce řal (...) srdce bobtná vláhou, je ho plná zem, / samo nevyzná se v nové rozloze, / náhle jako výkřik šlehne k obloze, / podá ruku výškám – Bože, kde to jsem? - / vír se pod ním zavře - “ (Tanečnice v zeleni, 1935: 13). Země, jak se dozvídáme, má totiž srdce, které jí dává lidskou podobu. Stejně, jako je církev v křesťanském pojetí zasnoubena s Kristem,²⁵ tak i zde se v básni symbolicky snoubí živá země se svým Stvořitelem. A tato země-církev protnutá přítomností Krista nese v sobě poslání chválit Její prostřednictvím básně, oslavného zpěvu.

V samotném závěru básně promlouvající lyrický vypravěč v hymnickém chvalo zpěvu opět poodkrývá tajemství symbolů, když píše: „Nezapomněli jsme na svou rodnou řeč, / mluvily k nám stromy, dodnes mluví k nám, / ač se podobají někdy hádankám, / se srnami hvězdy chodili jsme pít, / i dnes můžeme je v tůních polapit“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 14). Příroda jako by odrážela gesto Stvořitele. Lyrický subjekt nakonec znovu pěje ódu na poezii a poslední verše patří jakémusi děkovnému chvalo zpěvu za život, ač hořký, ale oslavený a milovaný; za vyslyšení modliteb: „Světla údů tvých se řasí do básně. / V ní mu děkovati za tu všechnu noc, / ach že je tak krátká, dlouhá, drtivá, / že se nad ní věčně, věčně setmívá, / věčně setmívá ta věčně žalná tma, / trávo v travinách, ty sladká, malátná, / v ní mu děkovati za všechn den, / v němž se

²⁵ Již ve Starém zákoně je církev přirovnávána k Nevěště Hospodina, viz například knihu Píseň písní.

rozední nám ze sna jeden sen, / hoře stvoření, ó slávo stvoření! / za to rozvíření, za to ztišení, // za to, že jsme v hoři láskou slyšeni.“ (Tanečnice v zeleni, 1935: 15).

5 ZÁVĚR

V předešlých kapitolách jsme prostřednictvím interpretace raných básnických sbírek Jana Zahradníčka a Václava Renče a konfrontací styčných motivů s motivy objevujícími se v díle R. M. Rilka sledovali, jak se poetika obou umělců proměňuje. Vzájemné oddálení poetik jsme si ilustrovali na interpretaci konkrétní básně každého z nich. V závěrečné části se nyní pokusíme vývoj těchto poetik obecně zhodnotit.

5. 1 OBRAT

Pro nás asi nejpodstatnější rozdíl v básnickém směřování těchto umělců je celý obsažen v názvu Zahradníčkovy druhé básnické sbírky: *Návrat*. Návrat od sebe k transcendentní jistotě, ona zásadní duchovní proměna v Zahradníčkově tvůrčím postoji, kterou vykonal napříč (pouhými!) dvěma sbírkami a kterou i kritika zhodnotila jako nezvykle rychlou,²⁶ nedá se nalézt v raném díle Renčově. Zahradníčkův lyrický subjekt v závěrečné části *Pokušení smrti* sbírá odvalu překonat své bolestíinství a sebelítost, aby byly v *Návratu* nabídnuty Bohu.

U Renče je, zdá se, vše překonáno, žádná podstatná proměna tvůrčího postoje tu nenastává. Ačkoli Renčův lyrický subjekt vnímá žití jako konfrontaci dobra a zla, vše je směřováno jednak jistotou z vykupitelské oběti Krista, jednak básníkovým oslavným chvalozpěvem bytí, kterým přetváří narušenou podobu země v ráj.

5. 2 ÚLOHA KRAJINY

Roli prostředníka umožňující setkání s transcendentnem plní u obou básníků krajina. Ukázali jsme si, že v díle Zahradníčkově se vnímání krajiny proměňuje. Krajina nabývá stále konkrétnějších obrysů a lyrickému subjektu se postupně stává cestou nikoli k sobě samému, jako tomu bylo v *Pokušení smrti*, nýbrž k poznávání Stvořitele, k němuž se také v závěru *Návratu* básník vztahuje v prvních básních – modlitbách (b. Prosba, Tmou). Lyrický subjekt tento vztah iniciuje pojmenováváním konkrétních jevů v přírodě či přímo jejím přivlastněním, čímž básník získává adresáta mimo sebe. Krajina se tak stává nejen místem, kde je člověk bytostně ukotven, ale v nalezené provázanosti ji nyní vnímá jako souputnici a prostřednici ve vztahu k transcendentnu.

²⁶ Srov. Podle názoru Bedřicha Fučíka se Zahradníček po napsání *Jeřábů* „ocitl na místě o sto osmdesát stupňů posunutém proti bodu svého východiska.“ (Fučík, 1933/20002: 43)

Můžeme tedy souhrnem konstatovat, že proměny vnímání krajiny jsou od Zahradníckovy prvotiny paralelou jeho duchovního vývoje.²⁷

Pro ranou tvorbu Václava Renče však toto neplatí. Pokusili jsme se ukázat, že Renčovy smysly jsou především ve *Studánkách* natolik uhranuty imanentním, že zde k setkání s Bohem nedochází, protože Bůh je tu spíše tvořen gestem básníka, než aby bylo Bohu umožněno svobodně se zjevovat (máme tu na mysli předpoklad ztišení nebo kontempace). Je-li však něco z vnímání krajiny těmto básníkům společné, pak je to onen pohled eklektika, který si z krajinných jevů vybírá ty, jimiž by nejlépe vyjádřil svoje bezútěšné bytí v případě Zahradníckově (*Pokoušení smrti*) či duševní prožitky spolu s vykreslováním obrazu rajske země v případě Renčově (*Studánky*). Podobně také Renč - stejně jako Zahradníček - spolu s přírodou očekává příchod Krista. Avšak Renčův mohutný, opojný zpěv působí, že onen hledaný Bůh, tiše přebývajícím ve stvoření, zdá se být jakoby zaplašen a básník se v konečném důsledku obšťastňuje vlastní slastí z hledění na jsoucí, jehož dokonalost postačuje.

V tomto smyslu se koncepce poezie v prvních dvou básnických sbírkách Václava Renče do jisté míry blíží koncepci R. M. Rilka, jehož cesta k transcendentnu vedla právě skrze individuální a zdánlivě všeobsahující „zpěv bytí“. V kapitole zkoumající míru inspirace R. M. Rilkem u Václava Renče jsme si ukázali, že tato metoda dotváření podoby Stvořitele za nezbytné pomoci tvůrčího gesta básníka byla Renčově tvorbě velmi blízká.

5. 3 BÁSNICKÉ POSLÁNÍ

Oběma umělcům je společné reflektování básnického poslání v jejich tvorbě. Jan Zahradníček jej vyslovuje ve sbírce *Návrat*, konkrétně v rozebírané básni *Anděl a obloha*. Předpokladem tvorby pro něj byl především kontakt s Bohem a s tím spojená poslušnost, vnitřní askeze, odevzdanost. Vyslovili jsme domněnku, že Zahradníčka nejspíše inspirovala Rilkova koncepce básníka jakožto tvůrce věčně nehotového a bdělého, neboť právě tyto atributy se v Zahradníckových básních objevují.

Inspirace Rilkovou koncepcí básnického poslání platí beze zbytku pro Václava Renče. Oním rilkovským impulzem zhodnoceným v jeho tvorbě je pokračovat svým

²⁷ Srov. Komenda, Petr: „Jan Zahradníček – „Kam dosáhne můj zlatý vír“ (Je venkovská krajina u Jana Zahradníčka ideologickým konstruktem?)“, *Studia Moravica IV symposiana*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2006

tvůrčím gestem na díle Geneze, být „zpěvem bytí“. Hlavní pozornost je tedy upřena nikoli na hledání Boha, ale na samotného básníka a jeho tvořící slova. Tento impuls našel u Renče osobité ztvárnění v oslavném chvalo zpěvu, kterým by „posvěcoval“ zemi. Básnická sbírka *Studánky* je celá výrazem touhy „být zpěvem“ a jím dotvářet podobu Tvůrce.

5. 4 VZTAH K BOHU

Obdobně nyní můžeme v dílech těchto básníků porovnat, jak se odlišuje vztah lyrického subjektu k Bohu. Pro Zahradníčkův lyrický subjekt platí, že je tento vztah dynamický. Napříč básnickými sbírkami je čím dál explicitnější a závažnější, můžeme sledovat jeho vývoj. Jestliže básník *Pokušení smrti* Boha v proměnlivostech nemohl nalézt, pak je Bůh *Návratu* přítomný jednak právě v nalezené jistotě v trvalém, jež je symbolizováno motivem vlny, jednak jako světlo prolamující temnotu noci. Sám básník tyto zachycované signály pojmenovává jako „milosti“. Setkání s Bohem se tak neděje jeho přičiněním, ale Božím zjevováním se ve jsoucím.

Vztah Renčova lyrického subjektu k Bohu je v prvních dvou básnických sbírkách oproti tomu statický. Převažující radostné vyznění veršů vychází právě z jistoty v tuto neměnnou konstantu, již je Bůh. A proto, ačkoli se v *Jitření* ozývá hlas podobný lkajícímu básníku *Pokušení smrti*, autorský subjekt již píše s předpokladem víry, která nedovoluje propadnout beznaději nebo prázdným místům duše bez Boha.

Vidíme, že motivy společné pro ranou tvorbu Jana Zahradníčka a Václava Renče se ve svém pojetí značně rozcházejí. K hlubšímu porozumění autorské poetiky nás přivedlo srovnání styčných motivů s motivy objevujícími se v díle R. M. Rilka, s jehož tvorbou oba autoři v době psaní svých básnických sbírek přišli do styku. Vraťme se tedy k Fraenklově tezi uvedené v samotném úvodu této práce. Opravdu můžeme souhlasit s tvrzením, že „Renč je svým citem světa nejbliže básnické zkušenosti Jana Zahradníčka?“ (Fraenkl, 1932/1933: 502) Podařilo se nám dokázat, že odlišné čerpání z látky jejich společného inspirátora R. M. Rilka současně otevírá odlišné tvůrčí cesty.

ANOTACE

Kristina Dokulilová

Katedra bohemistiky Filosofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

**Raná tvorba Jana Zahradníčka a Václava Renče. Inspirace R. M. Rilke.
Srovnání této inspirace v poetice těchto básníků.**

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

118 071 znaků

38 titulů použité literatury

Klíčová slova:

Jan Zahradníček, Václav Renč, Rainer Maria Rilke, inspirace, mlčení, ticho, smysly, krajina, Bůh, zpěv bytí, směřování, duchovní proměna, tělo, smrt, dětství

Anotace:

Tato práce sleduje vývoj poetik raných básnických sbírek Jana Zahradníčka (*Pokušení smrti, Návrat*) a Václava Renče (*Jitření, Studánky*). Kromě interpretace každé z těchto básnických sbírek v příslušných kapitolách rozkrýváme otázku, do jaké míry byli tito umělci ve své tvorbě ovlivněni četbou díla R. M. Rilke. Prostřednictvím závěrečné konfrontace styčných motivů v dílech obou básníků dokazujeme, že odlišné čerpání z látky jejich společného inspirátora současně otevírá odlišné tvůrčí cesty.

ABSTRACT

Kristina Dokulilová

Department of Czech Studies, Philosophical Faculty of the Palacký University

Title: **Early Works of Jan Zahradníček and Václav Renč. Works Inspired by R. M. Rilke. Comparison of Inspiration in the Poetry of these Poets.**

Supervisor: Mgr. Petr Komenda, Ph. D.

118 071 signs

38 titles of bibliography

Keywords:

Jan Zahradníček, Václav Renč, Rainer Maria Rilke, inspiration, silence, quiet, senses, landscape, God, songs of being, orientation, spirituality, spiritual transformation, the body, death, childhood

Abstract:

This work follows the development of early poetry collections of Jan Zahradníček (Temptation of Death, Return) and Václav Renč (Exacerbation, Springs). In addition to the interpretation of each of these collections of poems in the corresponding chapters we uncover the question, to what extent were these artists influenced by reading the works of R. M. Rilke. Through the final confrontation of meeting grounds in the works of both poets we prove that different drawing from the substance of their common inspirer simultaneously opens up different creative ways.

PRAMENY

ZAHRADNÍČEK, Jan
1991 *Dílo I* (Praha: Československý spisovatel)

RENČ, Václav
1933 *Jitření* (Praha: Řád)
1935 *Studánky* (Praha: Václav Petr)

LITERATURA

BINAR, Vladimír a JONÁKOVÁ, Anna
2002 *Narození na přelomu století... : K 100. výročí narození Bedřicha Fučíka, Zdeňka Kalisty, Josefa Knapa, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Karla Teiga, Jiřího Weila, Jiřího Wolkra aj.* (Praha: Památník národního písemnictví)

BREMOND, Henri
1935 *Čistá poezie* (Praha: Orbis)

BORRIELLO, Luigi
2012 *Slovník křesťanských mystiků* (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství)

ČEP, Jan a ZAHRADNÍČEK, Jan
1995 *Korespondence I.* (Praha: Aula)

ČERNÝ, Václav
1992/1993 *Tvorba a osobnost I, II* (Praha: Odeon)

DE LA CRUZ, Juan
1993 *Poesía* (Madrid: Cátedra)

FRAENKL, Pavel
1932/1933 „Václav Renč: *Jitření*“; in týž: *Naše doba* roč. 40, s. 501-502

FUČÍK, Bedřich
1933 „*Ano a ne: dva debuty veršů*“; in týž: *Listy pro umění a kritiku* (Praha: Melantrich), s. 283
1933/2002 „*Zahradnickovy Jeřáby*“; *Rozhledy po literatuře a umění* 2, č. 18, s. 121-122; in týž: *Kritické příležitosti II* (Praha: Triáda), s. 43-47

JANŮ, Jaroslav
1937 „*Dva překlady z Rilka*“; in týž: *Listy pro umění a kritiku* 5, č. 20 (Praha: Melantrich)

JERONÝM, o.
2010 *Možnosti a melodie* (Praha: Triáda)

KOMENDA, Petr

2005 „*Tolik krásných věcí s tak malou vírou*“ (*Vztah poetiky Františka Halase a Jana Zahradníčka*); Kubíček, Tomáš – Wiendl, Jan: *Víra a výraz (Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“ Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století.)*. (Brno: Host) s. 134-144.

2006 „*Jan Zahradníček – „Kam dosáhne můj zlatý vír*“ (*Je venkovská krajina u Jana Zahradníčka ideologickým konstruktem?*)“, *Studia Moravica IV symposiana*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2006, s. 77-82

KRÁLÍK, Oldřich

1939/1940 „*Poučení z překladů*“; in týž: *Akord 7 č. 4* (Brno-Praha: Sdružení katolických spisovatelů)

KUČERA, Petr

2008 *Problémy slovanské recepcie díla R.M. Rilka* (Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni)

MARCEL, Gabriel

2013 *Rilke, svědek spirituálního života* (Praha: Filosofia)

MED, Jaroslav

1995 *Spisovatelé ve stínu: studie o české literatuře*. (Praha: Zvon)

RENČ, Václav

1934/1935 „*Ukázka překladu Sonetů Orfeovi*“; in týž: *Řád, revue pro kulturu a život*, roč.2. (Praha: Rudolf Voříšek)

2000a *Vrstvení achátu* (Svitavy: Trinitas)

2000b *S anděly si nelze připíjet* (Svitavy: Trinitas)

RILKE, Rainer Maria

1944 *Kniha hodinek* (Praha: František Borový)

1990 *A na ochozech smrt jsi viděl stát* (Praha: Československý spisovatel)

1994 *Zápisky Malta Lauridse Brigga* (Praha: Mladá fronta)

2002 *Elegie a sonety* (Praha: BB art)

SIROVÁTKA, Jakub

2013 „*Hledání skrytého Boha v díle Rainera Maria Rilka*“; in týž: *AUC Theologica* r. 3 č. 1 (Praha: Nakladatelství Karolinum) s. 105-123

STROMŠÍK, Jiří

1995 „*K recepci Rilkova díla v českých zemích*“; in týž: *Svět literatury* č. 9 (Praha: Fortuna) s. 38-57

ŠALDA, František Xaver

1932/1933 „*Václav Renč: Jitření*“; in týž: *Šaldův zápisník* r. V (Praha: Československý spisovatel), s. 259-260

1935/1936 „*Tři moderní lyrikové čeští.*“; in týž: *Šaldův zápisník* r. VIII (Praha: Československý spisovatel)

WIENDL, Jan

2007 *Vizionáři a vyznavači: k otázce sepětí řádu umění a života v české poezii první poloviny 20. století* (Praha: Dauphin)

ZAHRADNÍČEK, Jan a HALAS, František

2003 *Není dálky--: vzájemná korespondence Františka Halase a Jana Zahradníčka z let 1930-1949* (Praha: Paseka)

ZAHRADNÍČEK, Jan

1992 *Dílo II* (Praha: Československý spisovatel)

2015 *Dům strach* (Praha: Vyšehrad)

ZEJDA, Radovan

2004 *Byl básníkem! (Život a dílo Jana Zahradníčka)*. (Tišnov: Sursum)

Z LISIEUX, Terezie

1995 *Básně sv. Terezie z Lisieux* (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství)

1995 *Bible. (Český ekumenický překlad)* (Praha: Česká biblická společnost)