

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Filologie – Dějiny české literatury a teorie literatury

Pavel Šidák

Literatura architextového pnutí

Poetika posvátného

Literature of Architextual Tension

Poetics of the Sacred

Disertační práce

vedoucí práce: Doc. PhDr. Jan Wiendl, Ph.D.

2008

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

Pavel Šidák
Praha 2. února l. P. 2008

Obsah

Úvod a cíl práce	5
Cíl práce	5
Materiálové východisko: texty J. Čepa jako jeden z modelů	6
Prvotní definice	7
Struktura práce	7
I. Část resumující a přípravná	9
1. V dějinách umění a kultury obecně	9
1.1 Umění a náboženství	9
1.2 Křesťanské umění	10
2. Teologie	14
3. Ideologie	20
3.1 Náboženství a ideologie	22
3.2 Ideologie a literatura	23
4. Literární věda	27
4.1 Dějiny pojmu	27
4.2 Ve světě	28
4.3 V Čechách	39
4.4 Terminologické varianty	46
5. Naše terminologická volba: literatura architextového pnutí	48
II. Architextovost	50
6. Intertextualita	50
6.1 Obecný úvod (extenze pojmu a naše pojetí)	50
6.2 Interdiskurzivita	52
6.3 Náboženství jako znakový systém	55
6.4 Vztah literatury a náboženství	56
7. Náboženství jako znak	58
7.1 Zeznakovění (sémantizace) reality	58
7.2 K problematice funkce a statusu náboženství v literatuře	62
7.3 Proč náboženství	64
7.3.1 Superkód	64
7.3.2 Jazyky	65
7.3.3 Katolictví	67
8. Architext a architextovost	69
8.1 Vztah architextu a epochy	69
8.2 Vztah architextu a žánru	70
8.3 Architext	70
8.4 Architext a archetypální kritika, archetyp	72
8.5 Literatura architextového pnutí (shrnující definice pojmu)	74
III. Literatura architextového pnutí jako literární fakt	76
9. Jazyk architextu	76
9.1 „Katolický jazyk“ jako jazykový obraz světa (konceptuální povaha křesťanského jazyka)	76
9.2 Jazyk o posvátnu	78
9.2.1 Apofátie a „průseky na samu mez“	78
9.2.2 Tabu	81
9.2.3 Ticho	82

10. Extenze katolictví v literatuře	85
10.1 Extenze katolictví.....	85
10.2 Vztah zjevené pravdy (teologie) a umělecké autonomie.....	86
10.3 Ideologie a příběh.....	90
10.4 Specifická interpretace (recepce) díla.....	90
11. Poetika <i>Zeměžluči</i>	92
11.1 Východiska Čepovy poetiky.....	92
11.2 Dvoji domov.....	94
11.3 Hlavní rysy poetiky <i>Zeměžluči</i> a jejího fikčního světa.....	96
11.3.1 Časoprostor: zobrazení času.....	97
11.3.2 Časoprostor: zobrazení prostoru.....	100
11.3.3 Motivika.....	104
11.4 Konkluze (fikční svět <i>Zeměžluči</i> jako celek).....	108
12. Poetika literatury architextového pnutí	110
12.1 Dvoji domov.....	110
12.1.1 Dvojdílná struktura fikčního světa (místo-hranice).....	111
12.1.2 <i>Communio sanctorum</i>	117
12.1.3 <i>Communio sanctorum</i> jako konstituent krajiny a vlasti a jejich personifikace.....	123
12.1.4 Překřížení složek dvojdílného světa.....	125
12.1.5 Integrita světa.....	127
12.1.6 Zázrak a zázračnost.....	128
12.2 Postavy.....	129
12.2.1 Mrtví.....	129
12.2.2 Bůh a andělé.....	130
12.3 Genologie a intertextualita.....	132
12.3.1 Genologie.....	132
12.3.2 Biblické aluze.....	134
12.3.3 Typologie.....	138
12.4 Motivika.....	139
12.4.1 Irelevantnost a nebezpečí motiviky.....	139
12.4.2 Anagramy.....	140
12.4.3 Explicitní náboženské motivy.....	143
12.4.4 Kvazi-křesťanská literatura.....	146
IV. Závěr (shrnutí a konkluze)	149
13. Závěr	149
13.1 Konkluze.....	150
Literatura	153
Prameny.....	153
Literatura.....	155
Resumé	163
Summary (Literature of Architextual Tension: Poetics of the Sacred)	165
Příloha	167

Úvod a cíl práce

Široká množina pojmů jako „křesťanská“, „katolická“, „spirituální“, „duchovní“ aj. literatura budila a stále budí zájem literární vědy; je to však začasť zájem poněkud nevraživý, neboť to jsou pojmy, jejichž referent nebyl nikdy (v české literárněvědné tradici zvláště) jasně určen, byv spíše neurčitě pocitován. Mezi tímto nejasným referentem a jeho pojmenováním navíc nebyl pevný vztah: jednotlivé pojmy byly a jsou pohyblivé, vykazující častou homonymii (užívání několika těchto termínů pro jednoho básníka či text na jedné straně a široký rozptyl textů přiřazených jednomu termínu na straně druhé).

Tato situace ústí v situaci, kdy sílí hlasy, jež navrhuji, aby se dané pojmy přestaly raději používat vůbec, tím spíše pak ty z nich, které implikují větší partikulárnost – tj. adjektiva „katolická“ a „křesťanská“;¹ není zanedbatelné, že takové ryze negativní soudy vyslovují i lidé, kteří s touto literaturou bývají spojováni – jmenujme na prvním místě Bedřicha Fučíka či Jaroslava Durycha.

Přece je však nesnadné na tento návrh přistoupit: fakt existence skupiny literárních textů, kterou by dané pojmy měly pojmenovat, je nevyvratitelný; není to (alespoň ne primárně) pouhý terminologický konstrukt, nýbrž podstatný fakt: říše náboženského a uměleckého představují v lidské kultuře odedávna jedny z klíčových, základních (bývají označovány jako základní konstituenty kultury²); jak ono náboženské, tak umělecké můžeme chápat jako základní kategorie lidského vnímání světa a jeho artikulace, jakož i vztahování se k němu. Že se objevují jejich průsečíky, je pak naprosto logické, ba nutné; vzniká tak říše ovlivněná z obou stran. Takto povstalá říše (charakterizovaná oboustranným pnutím) si ovšem žádá pojmenování – pojmenování rovnoprávné s jakýmkoli jiným literárně-historickým (či kulturně-historickým) pojmem.

Cíl práce

V této práci přistupujeme k pokusu jeden z těchto termínů rehabilitovat: pokusíme se definovat onu partikulární „katolickou literaturu“, a to na základě její poetiky. Disertace chce ukázat, že tato „katolická literatura“ není jen více či méně umělý terminologický pokus, ale že je to označení s reálným referentem; *definice této literatury* – jakožto jednoho z literárněhistorických celků – je pak vlastním cílem práce. Takový pokus s sebou samozřejmě konsekventně nese nutnost ohledat i sám termín „katolická literatura“. Sousedství „katolická literatura“ se nám jeví jako problematické, a to ze dvou důvodů: jednak není sémanticky zcela přesné (resp. natolik jednoznačné, jak bychom u odborného termínu očekávali), jednak je to sousloví zatížené velkou mírou konotativnosti a emotivnosti (viz o tom podrobněji v kap. 5). Pokusíme se proto zavést pojem nový, který by byl přesnější a nenesl by s sebou mimodenotativní zatížení: budeme hovořit o *literatuře architextového pnutí*. Ježto však tento pojem bude možno definovat teprve v těsné vazbě na vlastní koncepci, jejíž představení je úkolem této práce a následovat může až po nezbytných exkursech (v odd. I), necháváme jej

¹ Jak ještě níže zdůrazníme, pohybujeme se v moderním českém prostředí, kde se potenciálním útvarům „evangelické“ či např. „pravoslavné“ literatury nevěnuje významnější pozornost. Důvodem (vedle oněch obecných a dále uváděných) je zde samozřejmě konkrétní historický kontext českých zemí primárně katolických či katolictvím ovlivněných.

² Vedle umění/kultury (estetické dimenze lidského bytí) a náboženství (religiózní, sakrální dimenze) bývá uváděna ještě společnost (J. Burckhardt, srov. zde pozn. 15); někdy bývá přiřazována i sexualita (erotická dimenze).

v tuto chvíli stranou (vyjma nezbytné minimální definice níže) a upozorňujeme jen, že sou- sloví „katolická literatura“, které zatímně užíváme, je třeba chápat skutečně jen jako provi- zorní a nouzové (na což upozorňujeme i užíváním uvozovek), spíše metonymické vyjádření sloužící k hrubému vymezení tématu a k prvotní čtenářské orientaci.

Práce přitom není primárně zaměřena literárně historicky: její těžiště leží v oblasti li- terární teorie, v pokusu popsat mechanismus, který spájí průniky světa umění a religiozity a skrze něhož povstává ona literatura architektonického pnutí nikoli jako vnějškový (např. bio- grafický) termín, ale jako smysluplně vyčlenitelná skupina textů. O tomto mechanismu před- běžně uvažujeme jako o jistém typu interdiskurzivity,³ tj. jako o specifickém intersémiotickém vztahu (pro lepší představu připomínáme např. kristevovský pojem translingvistika), do kterého jakožto primární znakové systémy vstupuje svět umění a religiozity.

Jakkoli se nezříkáme multidisciplinarity – ba naopak, samotné téma si ji ostatně nutně vyžaduje –, z hlediska metody chceme striktně zůstat v oblasti literární teorie (zvláště se distancujeme od zastřešení religionistického či filosofického, stejně jako od obecně estetic- kého). Z oblasti literární teorie si také volíme nástroje: klíčovými pro nás je – vedle poetiky, či lépe teorie vyprávění – teorie fikčních světů a teorie intertextuality, zvláště ta její podoba, která (označována též jako interdiskurzivita) dovoluje rozšířit význam pojmu „text“ (viz kap. 6 a 7). Využíváme některé pojmy z novější literární teorie (J. Kristeva, R. Barthes, G. Ge- nette aj.), které však modifikujeme a přizpůsobujeme aktuální potřebě; uvádíme proto pů- vodní definici, příp. stručnou zmínku o původu termínu, a následně vlastní definici. Číníme tak proto, abychom nerazili termíny nové, vytvářející tak terminologické labyrinty, máme-li k dispozici pojmy použitelné či modifikovatelné.

Zdůrazníme také, že se nám nejedná o to, vyřešit cele problematiku průniku či styku estetiky a teologie (takový úkol by vysoce převyšoval naše schopnosti, stejně jako – troufáme si tvrdit – schopnosti jakéhokoli jedince a je spíše tématem skupinové badatelské práce) v rovině obecné estetiky; naopak vědomě zůstáváme jen na výše vyznačeném poli, totiž archi- textu a architektonického pojetí.

Materiálové východisko: texty J. Čepa jako jeden z modelů

Nebezpečí budování planých teoretických konceptů a nutnost ověřovat a demonstrovat navr- žené teze podtrhují nutnost materiálového zázemí.

Texty, od kterých budeme vycházet, představuje tvorba spisovatele Jana Čepa (1902–1974), šaldovského „básníka jitřního zraku“. V jejím rámci pak se budeme primárně věnovat povíd- kové sbírce *Zeměžluč* (1931; shrnuje mnohdy výrazně pozměněné kratší práce *Dvoji domov*, 1926, *Vigilie*, 1928 a *Zeměžluč*, 1931). *Zeměžluč* patří k základním Čepovým pracím nejen chronologicky, ale též významově: jak poznamenává B. Fučík:

je [zde] narýsováno ve své podstatě už všechno, oč Čepovi bude napříště zápat; všechno, co přijde později, už bude než varianta ... základních zkušeností ... všechno čepovské je v této první knížce: jeho hlavní motiv dvojího domova; jeho metafyzický úžas oblévající věci tohoto světa; jeho hodnocení života, ... jeho sporé chudé děje; jeho krajina a země; ... slovo a metafora, melodie i rytmus.⁴

Tyto texty zde nechápeme jako pevně ohraničenou jednotku, ale spíše jako ukázkou nebo organickou část širšího textu, tj. oně literatury architektonického pnutí, jejíž definování je cílem této práce. I proto budeme Čepovu tvorbu překračovat směrem k jiným autorům; ne- klademe si přitom žádné *pevné* apriorní omezení formální či omezení dané na základě autor-

³ K vysvětlení, jak tento pojem užíváme v této práci a co nás k takové terminologické volbě vedlo, viz kap. 6.2.

⁴ Fučík 1994, s. 43.

ské biografie. Protože se pokoušíme definovat pojem, který je ve své podstatě příbuzný např. pojmům uměleckých směrů či žánrů (více synchronní než diachronní), vidíme samozřejmě jistá ohraničení na rovině časové (historické) a také – v nejširším slova smyslu – genologická. „Katolickou literaturu“ si totiž představujeme jako dostředivý model, tj. jako soubor textů, v jejich pomyslném středu je *ideální*, „žánrově“ čistý text, jehož jednotlivé rysy pak v reálu přejímají (a demonstrují a k analýze nabízejí) rozmanité texty konkrétní; Čepovy texty pak považujeme za texty tomuto „středu“ nejbližší. Rozpoznáváme v nich silnou a svěbytnou poetiku; určující pro nás je, že stopy této poetiky nacházíme velmi zřetelně a symptomaticky (nikoli náhodně) i jinde.

Vnímání této specifické poetiky nás vede k pokusu vyzdvihnout literaturu architektového pnutí jako *jeden z (možných) modelů této tzv. „katolické“ literatury*, tj. celku onoho průniku literatury a náboženství. Popsat tento celek by bylo nesmírně obtížné, ne-li nemožné. Jen abychom náš koncept zakotvili v předpokládané rozloze této oblasti, učiníme do ní velmi náznakovou sondou (kap. 10.1 a 12.4.4).

V souladu s konkrétní definicí žánru (či přesněji architektového pnutí) „katolické literatury“ (kap. 8.3) se budeme pohybovat ve 20. století a v českém jazykovém prostředí; zdůvodnění těchto premis viz kap. 6.4. V případě jazykového hlediska samozřejmě vstupuje do hry i obor, na jehož pracovišti tato disertační práce vzniká, a autorova bohemistická specializace.

Prvotní definice

Stručně zde uvedeme naši definici problému (jíž je věnována kap. 8, resp. 8.3) a přístupu k němu i možných konsekvencí.

Pojetí, které v této práci představíme, vychází z pojmu *architext*. Architektem katolické literatury je kulturní paměť (Lachmannová) katolické religiózní oblasti, a sice paměť textově artikulovaná (viz kap. 6.3 a 7). Tento architext (blíže definovaný v kap. 8) představuje intertextuální (interdiskurzivní) síť, v níž – a jedině v níž – literatura architektového pnutí existuje a jež se zásadně podílí na konstituci jejího smyslu. Je to tedy právě a pouze tato síť (architext), která vytváří „katoličnost“ této literatury; literatura architektového pnutí tedy nevychází z náboženství jakožto reálného (věcného) faktu a není to běžně pojímaná „katolická literatura“ (viz kap. 4 a 5), která by se vztahovala ke katolictví-dogmatu či víře nebo denominaci, nýbrž literatura, která se vztahuje k celku katolického světa jakožto k textu.

Tato literatura se pohybuje na vratké hranici mezi ideologickým textem (literaturou vázanou právě na předmětné náboženství) a mezi literaturou, která k náboženství není v žádném vztahu (kap. 12.4.4.). Popsat tento vztah a možnost, jež jej zakládá, nám posléze umožní na této hranici spočinout. Vedle již zmíněných nástrojů vycházíme z axiologie (shodnost axiologického základu mezi literaturou a „reálným modelem“, otrubovským pojmem, je jedním z momentů, jenž literaturu architektového pnutí definuje, srov. kap. 7.1., bod 5) a z poetické mohutnosti daného architextu (7.3.3), jehož povaha umožňuje smysluplnou interakci s uměním – což je samozřejmě základní podmínka jakéhokoli tázání v této oblasti.

Struktura práce

Práce má tři hlavní části. Část I. přináší presupozice a mapuje stávající stav diskuse týkající se dané problematiky analyticky v jednotlivých disciplínách (obecná teorie umění v kap. 1, teologie v kap. 2 a samozřejmě literární věda, kap. 4) či z hlediska dotčených problematických okruhů (ideologie v kap. 3).

Část II. je teoretická a připravují se zde nástroje, které budeme používat. Je věnována klíčovému pojmu „architext“. Nejprve se ohledává mechanismus a možnosti intertextuality obecně (kap. 6), poté se soustředíme na interdiskurzivitu, která je pro nás nosná. V kapitole 7 se vrátíme k náboženství, resp. ke katolictví, abychom vyjasnili, proč právě ono je schopné

vytvořit specifický vztah s uměním. Část II. vrcholí kapitolou 8, která definuje architekt, modifikuje jej pro naše potřeby a vyznačuje pojmy příbuzné.

Část III. je již praktická. Nejprve se v obecnější rovině definuje specifický jazyk jakožto médium literatury architektového pnutí a extenze „katolické“ literatury (kap. 9). V kapitole 10 v podobně všeobecnějším zacílení pojednáme o obecných rysech nábožensky zaměřené literatury jako hyperonymu literatury architektového pnutí, již budeme důkladně analyzovat v následujících kapitolách. Zvláštní oddíl prověří rozpor mezi „naukovým“ (ideologickým) východiskem a estetickou autonomií (kap. 10.2) a interpretaci díla (10.3). V kap. 11 se budeme podrobně věnovat poetice Čepovy *Zeměžluči* jako ústředního textu, od níž se v užším zacílení (kap. 12) přesuneme k poetice literatury architektového pnutí a jejím konstituentním jevům: pojmu dvojí domov (12.1), postavám (12.2), intertextualitě dvojího domova, biblickým aluzím a typologickému založení literatury architektového pnutí (12.3) a konečně motivice, resp. – poté, co se motivika ukáže jako irrelevantní – anagramatice (12.4). Poslední oddíl opět bude zacílen šířeji, lokalizuje literaturu architektového pnutí mezi jinými podobami „katolické“ literatury (kýč, naučná a „katolizující“ literatura).

V závěru práce (část IV.) po nutné sumarizaci výsledků nastíníme výhody, které zvolené řešení problematiky přináší.

Práce se v hojně míře opírá o citáty z beletrie (příp. esejistiky). Tyto ukázky nemají za cíl podat vyčerpávající přehled pojednávaných motivů (témat, postupů), jejich funkce záleží v ohledání či ilustraci rozsahu daného jevu a míře platnosti předkládaných tezí. Ukázka v žádném případě nezastupuje metonymicky celý text či celek díla daného autora atd. v tom smyslu, že bychom tyto celky vztahovali k pojednávanému faktu literatury architektového pnutí: ukázka zde zastupuje samu sebe, pokud výslovně neuvádíme opak.

Kurziva v textu slouží k zdůraznění, polotučné písmo má funkci strukturující (role názvů podkapitol zapuštěných v textu). Citace z německých a anglických originálů přeložil autor.

I. Část resumující a přípravná

Problém vztahu umění a náboženství, jak se doposavad jevil; zatímní vývoj bádání. Ohledávání prostoru, v němž se diskuse pohybuje a v němž posléze přineseme vlastní řešení.

1. V dějinách umění a kultury obecně

1.1 Umění a náboženství

Pravidelně se setkáváme s konstatací blízkého, ba úzkého sepjetí umění a náboženství – jak jsme se již zmínili v úvodu, je to dáno trvalým, obaplně podněcujícím vztahem říše umění a říše religiozity. Tyto dvě říše jsme již v úvodu označili za dva základní konstituenty lidské kultury. V případě umění snad není potřeba tezi šířeji objasňovat: můžeme jen letmo připomenout širokou škálu momentů, na nichž byla v průběhu dějin exemplifikována jeho zásadní funkce: představy o „božském vytržení“, v němž k nám umění přichází, sepjetí umění (tedy krásy) s pravdou a láskou u Platóna a později u /novo/platoniků, napodobivý pud a libost při vnímání takto vzniklých artefaktů u Aristotela a osvobozující účín katarze u téhož; středověká akcentace duchovního rozměru umění; novodobé a současné oceňování noetické potence umění (umělecká artikulace světa, teorie aktualizace aj.) a konečně důraz na specifickou komunikační situaci, vytržení z praktického světa a jeho funkcí (odedávna přijímaná rekreační role umění) atd.

Jak je tomu v případě náboženství? Náboženství představuje – opět velmi stručně shrnuto – rovinu, jež byla dlouhou dobu, resp. převážnou část lidských dějin, chápána jako bezpříznaková; analytická pozornost se k němu obrací poměrně pozdě, tj. v době, kdy je samo o sobě zpochybněno. V jistém ohledu je vrcholem diskuse, která se na konci 19. století (i jako reakce na tenzi starších období) objeví, fenomenologická teorie německého religionisty Rudolfa Otta. Proti nejrůznějším pojetím náboženství jakožto surogátu (sem bychom mohli vřadit i psychologické, sociální, marxistické aj. pojetí náboženství) staví ve své knize *Das Heilige*⁵ jediný, nenahraditelný, specifický prázaklad vši náboženské zkušenosti, „základní náboženský prožitek“,⁶ *posvátno* („das Heilige“), cosi zcela jiného („das Andere“), které si nárokuje schopnost popsat lidskou situaci ve světě a které není převoditelné na nic jiného kromě sebe samého: Ottovo posvátno tedy rehabilituje náboženství jako svéprávný jev.

Pokusme se postihnout, jak se chápe a jak bývá vysvětlován vztah těchto dvou základních momentů (když již z výše uvedeného, jen velmi tezoovitěho náčrtu vysvítá řada paralel).

Vztah umění a náboženství (v nejširším smyslu), jehož platnost bývá postulována obecně (bez ohledu na dobu, místo či konkrétní náboženství nebo uměleckou fázi či druh), bývá mnohdy popisován jako vztah genetický (srov. např. Paz 1992⁷); s jeho popisem se se-

⁵ Kniha *Das Heilige: Über das irrationale in der Idee des göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* vyšla r. 1917; do češtiny byla r. 1998 přeložena jako *Posvátno: Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě*.

⁶ Štampach 1998, s. 13.

⁷ Pro O. Paze je tento vztah založen již na úrovni samotné řeči: původní charakter jazyka byl mytický, jazyk a mýtus „jsou výrazem základní tendence k vytváření symbolů: jde o důsledně metaforický princip, který je obsažen v každé symbolizační fci ... jazyk a mýtus jsou širokými metaforami skutečnosti“, Paz 1992, s. 28–9; autor tak nakonec dospívá k pojetí, kdy báseň je mu odkrytím vlastního bytí, resp. tvořením bytí, neboť „bytí není něco daného, na čem spočívá naše existence, ale něco, co se tvoří“ (ibid., s. 134). „Poslední smysl každého básnění“ je pak přestat chápat život a smrt jako protiklady; básnění se ukazuje jako jev, který překonává smrt (ibid., s. 134), a poezii vidí Paz jako to, co vychází ze smrtelnosti, z vrženosti (s. 128), jako to, co na ně odpovídá. „Poezie není soud ani výklad lidské existence... je to odhalení našeho původního bytí (s. 128).“ – Náboženská zkušenost a zkušenost básnická mají společný původ; jejich historické projevy – básně, mýty,

tkáváme v širokém poli přístupů či disciplín (religionistika, etnografie, teorie umění, filosofie, psychologie atd.). Setkáváme se také s konstatací vztahu strukturálního; např. funkční překřížení, schopnost mluvit o nevyslovitelném, u S. Sawického (viz níže, in kap. 4.2.). Vědomí této podobnosti (strukturální či genetické) však zřídka vede k bližšímu popisu vlastností toho či onoho jevu z hlediska jevu druhého. Výjimkou v literární vědě představuje široce založený výzkum problematiky mýtu a mytologie, kde vztah mýtu jako literárního faktu k náboženství či k religiózní sféře světa a člověka je popsán i ve svých důsledcích; viz např. genologická problematika vztahu mýtu a pohádky (Meletinskij 1989⁸) či vývojové aspekty mýtu (Sellier 2002); v tomto případě narážíme na ojedinělý, avšak již tradici mající oblast: srov. folkloristickou mytologickou teorii, v jejíchž základech stojí bratři Grimmové, u nás pak K. J. Erben. Ojedinělý pokus nahlédnout jednu z entit, umění, prizmatem entity druhé, religiózní, přináší český filosof Zdeněk Neubauer. Vyhraněně – ve smyslu sakralizace umění – rozvíjí vztah umění a posvátna: v literárním díle jsme svědky zázraku: skrze krásné slovo – *poiésis* – povstává svět. Tento svět – text, tedy jazykový útvar –, jenž je tak naplněn posvátnou událostí (zázrakem), zjevuje se v „sakrační perspektivě“, tj. skrze svou numinózní, magickou povahu.⁹

Obecná situace je však taková, že příbuzenství (ať už jakéhokoli druhu) náboženství a umění bývá zmíněno, přičemž tato zmínka je pojata jako konstatování faktu a není dále rozvíjena; výše zmíněné multidisciplinární pokusy povětšinou sledují velmi partikulární téma či témata a na pokus o obecnou definici či vybudování širšího teoretického pozadí rezignují (srov. např. v Čechách některé sborníky, jejichž témata leží právě na protnutí náboženství nebo religionistiky a estetiky či teorie umění).¹⁰

1.2 Křesťanské umění

Zajímá-li nás však definice či systematický výklad tohoto příbuzenství nebo dokonce jeho důsledků, nikoli pouhé jeho konstatování, musíme říci, že stávající pokusy definovat katolické (křesťanské/spirituální...) umění ztroskotaly. V dějinách umění (zahrnujících tradičně umění výtvarné, sochařství a architekturu) sice existuje představa umění „křesťanského“, není však nijak blíže či pevněji vymezena; užití tohoto pojmu se pak omezuje čistě vnějškově a prvoplánovitě na díla, jež buď mají námět z okruhu křesťanského náboženství, nebo – a to častěji – která v rámci křesťanského/katolického ritu fungují („kostelní obrazy“, „chrámová hudba“). Zde se však adjektivum „křesťanský“ (řidčeji „katolický“) posouvá z oblasti teorie umění či estetiky téměř výhradně do liturgiky (nebo obecněji spíše do oblasti kulturních dějin či kulturologie), a spíše než o umění křesťanském (katolickém) je zde vhodné – jak navrhuje německý badatel G. Kranz – hovořit o umění kostelním/církevním („kirchliche“).¹¹ Posune-li se takováto debata směrem k teorii umění (ve smyslu „estetika“, nikoli řemeslo, jak teorii umění často chápe např. univerzitní kunsthistorie), pohybuje se v rovině popisné motiviky (ikonografie: v českém prostředí nejnověji viz např. práce J. Royta).

modlitby, vymytání, chvalo zpěvy, divadelní představení, rity atd. – jsou často neodlišitelné; obě jsou koncepcí zkušeností naší bytostné „jinakosti“. Ale náboženství vysvětluje inspiraci, svádí ji do teologie a utřídí ji v ní ... poezie nám otvírá možnost být, možnost zahrnující všecko zrození; znovuvytváří člověka a nastoluje ho do jeho pravého bytí“ (s. 135). Obdobný přístup v českém prostředí srov. např. Zdeněk Neubauer (1991).

⁸ Srov. zde zvl. s. 270–1 (původní sakrální povaha mýtu a desakralizace mýtu při jeho přeměně v pohádku).

⁹ Neubauer 1993, s. 58.

¹⁰ Zvláště následující: *Sacrum et profanum*. Praha : Koniasch Latin Press, 1998; *Náboženství v českém myšlení: První polovina 20. století*. Brno : Ústav etiky a religionistiky FF MU a AV ČR, 1993; *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*. Praha : Česká křesťanská akademie, 1995; *O posvátnu*. Praha : Česká křesťanská akademie, 1993

¹¹ Kranz 1987, s. 28; podrobněji viz zde v kap. 4.2.

V tomto smyslu se s pochybami o existenci „křesťanského“ (ale také např. „islámského“) umění nesetkáme; vedle jakési apriorní neproblematizace v dějinách umění lze odkázat např. i na sociologickou kritiku pojmu a jeho zdůvodnění v dané souvislosti;¹² se stejnou samozřejmostí s daným pojmem pracuje i neurčitý, citový postoj, projekce vnímatelových představ atd. (tak lze např. jedno a totéž dílo označit za příklad hluboce křesťanského díla – ovšem na základě stejného principu, který z něj dovoluje udělat text např. islámský či zcela „ne-náboženský“, mimo-náboženský).

Jde-li nám však o pojem „křesťanského“ umění ve smyslu uměnovědném (či snad přesněji: ve smyslu estetickém), a zúžíme-li pohled na oblast literární, je situace jiná.

Zatímní snahy o teoretickou definici, které se objevily, byly dvojího druhu: jednak z pozice *ideologické kritiky/teologie*, jednak z pozice *biografické* literární vědy. První skupina definic – ideologických/kritických – vedla do oblasti teologie (ponejvíce teologie pastorační) či do sociologie; druhá – biografická – definice se vyčerpává v oblasti historie, nikoli však literární historie jako specifické disciplíny, ale spíše v obecné historii, která popisuje život spisovatelů a jejich religiozitu.¹³ Oba tyto způsoby tázání můžeme opustit jakožto pro literární vědu irelevantní.

Za klíčový problematický moment dosavadních pokusů vymezit či definovat „katolickou“ (nebo křesťanskou) literaturu v oblasti literární vědy považujeme fakt, že tyto pokusy pracovaly s náboženstvím (jevem religiozním) a literaturou (oblastí dominance estetické funkce) jako s dvěma rozdílnými entitami. Takový přístup pak nezbytně vedl k nutnosti vnímat a do uvažování zavádět podřízenost jedné z entit druhé (konkluzí je mj. zavádění problematiky ideologie do daného diskurzu), k metodologické disparitnosti (debata se vedla na pomezí literární historie a teologie či církevních dějin, resp. v nich všech střídavě), jež namnoze opět vyústila v přístup biografický (zdůrazňování životního postoje empirického/reálného autora) nebo ideologický (zdůrazňující „ideový“, myšlenkový náboj daných textů, na jehož základě byly pojímány jako součásti jistého – myšlenkového či teologického – směru), který navíc vnaší nebezpečí určité normativnosti; jsou to ostatně opět přístupy, které jsme popsali výše.

Tak se teoretická diskuse nad problémem opět štěpí; namísto teorie, která by se koncentrovala skutečně na tento vztah jako na místo, kde se děje smysl, setkáváme se nakonec se subdisciplínami, které se de facto vracejí buď jen k náboženství, nebo jen k umění.

Popisujeme-li takto stávající situaci, nemíníme tím samozřejmě, že je jen a pouze taková; takový soud je oprávněný v obecné rovině či snad v nejobecnějších tendencích; jako příklad pokusu o scelující pohled, který by mířil k určité syntéze relevantní pro literární teorii (či přesněji teorii kultury) lze uvést pokus Wilhelma Gössmanna. Ten se své práci příznačně nazvané *Kulturchristentum: die Verquickung von Religion und Literatur in der deutschen Geistesgeschichte*¹⁴ pokouší obě sféry nahlédnout jako spojitě. Výchozí pojem je zde „*Kulturchristentum*“ (slovo je neologismus, jež se těžko překládá: ze spojení „kulturní křesťanství“ mizí ona sourodost, již německá složenina evokuje); je to oblast, kde se potkává křesťanství (ačkoli Gössmann užívá slova „Christentums“, je zřejmé, že míní katolicismus: srov. např. opakovaný důraz na mariánský kult, úctu k svatým atd.) a kultura (přičemž je nutno odlišovat pojem „náboženství“ a „církev“, resp. „oficiální církevní učení“: zatímco oficiální církevní učení totiž značí cosi institucionálního, implikuje pojem „náboženství“ spíše lidskou

¹² Zima 1989, s. 30: „Im christlichen oder islamischen Mittelalter war die Religion koextensiv mit einer bestimmten Kulturform; daher sind Bezeichnungen wie ‚christliche‘ oder ‚islamische Kultur (Kunst, Philosophie, Architektur etc.)‘ nicht unberechtigt.“

¹³ Jen pro ilustraci: v případě Jana Čepa odkazujeme na text K. Vrány (Vrána 2005, s. 181): „Čepovo básnické slovo adventní, mariánské, velikonočně jitřní a letnicově planoucí čerpá svou sílu a své mládí ze své víry v živé slovo Boží.“ Čepovu živou víru jistě nelze popřít; o jeho *textech* ale Vrána neříká nic.

¹⁴ Gössmann 1990.

pozici ve světě a v životě). Podobnou opozici představuje pojem „církevně vázané náboženství“ a „kulturní náboženství“ (Kulturreligion): Kulturreligion (Kulturchristentum) sice potřebuje církevně vázané náboženství jako fundament, ale dosahovat za hranice religiózní instituce (institucí). Náboženství je však v této knize vysoce hodnoceno: jako jedna ze tří potenci, „které určují celek lidských vztahů“ (v pojetí Jacoba Burckhardta jsou dalšími dvěma stát/společnost a kultura): „Náboženství není nic jiného než důsledek a horizont lidského zrození se do světa“.¹⁵

„Kulturchristentum“ je podle Gössmanna zakotveno v dnešním kulturním dění (proto *Kulturchristentum*); sleduje křesťanské principy, které se ovšem nemusí vždy plně shodovat s oficiální církevní naukou. Odluka od církve jde tak daleko, že se za příslušníka „Kulturchristentum“ považuje ten, kdo je konfesijně více či méně lhostejný; podstatné je, zdali tyje („zehren“) z „křesťanské substance naší kultury“ (odtud *Kulturchristentum*).¹⁶

Křesťanství Gössmann chápe jako „Propfreligion“ (na/roubované náboženství či náboženství-štěp): je totiž schopno vstřebat a dále rozvíjet rozlišné impulsy (např. dřívější náboženství, judaismus, pohanství atd.). V tomto ohledu předsazuje křesťanství kulturní potenciál či lépe řečeno: zásobník kultury – přičemž takové pojetí je nápadně blízko pojmovému aparátu příslušnice tzv. kostnické školy R. Lachmannové, která takto (mimo jiné) definuje intertextualitu¹⁷ (viz 6.2). Z tohoto úhlu pohledu se křesťanství jeví jako základ či půdorys svébytné kultury, tj. jako jev, který leží spíše v oblasti kultury („Religion als Kulturbesitz“) než v oblasti teologie: tedy náboženství jako *kulturní statek*, který sice vychází z církevní oblasti (teologického/religionistického půdorysu), vedle toho – či lépe řečeno nad tím – však funguje jako entita, která „Glaubeentität“ nebo „Kircheentität“ překračuje směrem k zkušenostnímu fundamentu specifické kultury.

Tento kulturní potenciál vykrytalizoval v křesťanském světě a je nesen vlastními atributy: jako příklad slouží *Bible*, kterou Gössmann nepojednává jako „Boží slovo“, nýbrž jako literární četbu („Lektore“), která ovlivňuje celý svět.¹⁸ Ostatně celé křesťanství se šíří právě jako náboženství *slova*, tj. skrze literarizování (na základě obecné znalosti biblických vyprávění se křesťanství již ve středověku stalo „lidovou kulturou“¹⁹): Gössmann přitom zdůrazňuje právě tuto „literární“ (sémiotickou) podstatu transpozice náboženství do literatury (kultury) a naopak (v protikladu např. k misiím atd., jež stojí zcela mimo Gössmannův zájem a ostatně též mimo zájem zvolené metodologie).²⁰

Základní pozornost věnuje Gössmann vztahu křesťanství a literatury, které sleduje v jeho dějinném vývoji. Jak historii, tak literární dějiny sleduje jako „Wirkungsgeschichte“ (pojem kostnické recepční školy: dějiny účinků/působení²¹) křesťanství, tj. tak, aby to, co křesťanství nabízí, nebylo jen „knihovnický uložený“, nýbrž aby to působilo v otevřenosti kultury.²² Tuto základní tezi Gössmann ověřuje jak na jednotlivých postavách německých

¹⁵ Gössmann 1990, s. 14: „Religion ist nicht anders als die Konsequenz und der Horizont menschlicher Geborenwerdens.“

¹⁶ *Ibid.*, s. 9.

¹⁷ Pro Lachmannovou má pojem intertextualita mj. význam paměti, zásobárny předchozí kultury; funkce této kulturní paměti spočívá ve „vytváření symbolů“; lze se domnívat, že Gössmannova představa „Kulturchristentum“ je velmi, ne-li zcela, shodná. Lachmann 1984, s. 136.

¹⁸ *Bibli* je věnována celá 2. kapitola, in Gössmann 1990, s. 16–32.

¹⁹ *Ibid.*, s. 249.

²⁰ *Ibid.*, s. 250.

²¹ „Dějiny nebo historické zpodobnění účinků textu, skupiny textů resp. autora, jenž se stal exemplární postavou. Jako dějinné zosobnění stojí ve vzájemně závislostním vztahu k dějinám recepce.“ („Geschichte oder historische Darstellung der Wirkung(en) eines Textes, einer Textgruppe bzw. eines zur literar.-exemplar. Gestalt gewordenen Autors. Als geschichtl. Darstellung steht sie in einem Interdependenzverhältnis zur Geschichte der Rezeption.“) In Träger (Hrsg.) 1986, s. 577.

²² Gössmann, s. 250.

literárních dějin (např. Hölderlin či J. von Eichendorff), tak na jednotlivých tématech (mariánská úcta, Zlo atd.).

Gössmannův pokus vysoce oceňujeme; dříve než přistoupíme k vlastnímu návrhu, jenž je Gössmannovi v mnohém analogický, bude nutné přistoupit formou určitého historického exkursu pečlivěji k oběma reflektujícím disciplínám, tj. k teologii a literární vědě, a zkoumat, jaká východiska nabízejí.

2. Teologie²³

Hledáme-li teoretické pozadí vztahu umění a náboženství, je nutné obrátit pozornost k teologii, neboť právě zde se setkáváme s celou řadou pokusů formulovat obecný vztah k literatuře a umění. Zmiňujeme-li se o teologii na prvním místě (před literární vědou), je to proto, že celý následující text bude zaměřen právě literárně-teoreticky; stručné pojednání o teologii chápeme jako exkurs, který však – i na základě naší vědomostní kompetence – zůstane pouze exkursem.

Předem je třeba přiznat, že i na poli teologie se objevuje (mnohdy pouze implicitní) rezignace na vybudování generálního rámce vztahu umění a náboženství a že se zkoumání velmi často rozpadá do analýz jednotlivých literárních děl (stejně jako jiných uměleckých druhů; poznamenejme, že zde navíc je nebezpečí neodborné analýzy, která věc spíše zatemňuje, namísto aby ji osvětlovala). Další problém představuje multidisciplinarita, která je záležitostí nejen nějaké vnější relace, ale je zakotvena již v teologii samé. Proto se umění může stát a stává partikulárním předmětem bádání církevních dějin, biblistiky, praktické či pastorační teologie atd., přičemž zájem je zpravidla veden vždy v poněkud jiném směru. I přes to lze konstatovat, že nejdůležitějším partnerem pro danou otázku je systematická teologie (dogmatika a etika), jejímž úkolem je podávat kompaktní, „systematické“ přístupy a do jisté míry scelovat závěry ostatních teologických (sub)disciplín.

I při takto vymezeném rámci je nevyhnutelné spolu se S. McFague TeSelle prohlásit, že „jakákoliv kompletní typologie křesťanských postojů k umění se zdá být nemožná.“²⁴ Nicméně, jak právě tato autorka ukazuje,²⁵ je možno alespoň v hrubých rysech popsat základní teologické přístupy. TeSelle je pojmenovává jako *náboženskou přívětivost* („religious amiability“), *křesťanskou diskriminaci* („Christian discrimination“) a *křesťanskou estetiku* („Christian aesthetics“).²⁶

Za hlavního protagonistu prvního přístupu autorka považuje (vedle M. Arnolda) německého teologa Paula Tillicha, který proslul mj. svými úvahami o teologii kultury. Pozitivní náhled na umění je u něho umožněn velice širokým pojetím náboženství jako toho, co se nás nejzazším způsobem dotýká. Protože i umění nás může takovým způsobem zasáhnout, je dáno i „v hlubinách každé vážné manifestace kultury nejzazší zaujetí“.²⁷ Ačkoli se nemůžeme ztotožnit s názorem autorky, že u Tillicha dochází v posledku k naprostému popření profanity,²⁸ bezpochyby může být Tillichův přístup chápán i jako teologická uzurpace všeho „sekulárně“ významného. Značnou váhu má autorčin další argument, totiž že se u Tillicha jedná o přístup spíše obecně náboženský než vysloveně křesťanský.²⁹

TeSelle obecně považuje za největší problém v řešení vztahu křesťanství a literatury nedostatečné vymezení obou fenoménů. Této obtíži se sice snaží ve své práci vyhnout, ale při komplexitě teologických postojů lze její přístup jen stěží chápat jako konečné řešení.³⁰

²³ Výraznou podporou při psaní této kapitoly mi byly konzultace a rady čepovského a šafaříkovského badatele Jana Zámečnicka, Th.D. (Viz jednotlivé bibliografické údaje.)

²⁴ TeSelle 1966, s. 7. Když si uvědomíme, že danou tezi pronesla autorka v 60. letech a takřka nebrala ohled na publikace mimo anglofonní teologickou oblast (pokud nebyly knihy přeloženy do angličtiny), je zřejmé, že dnes situace pomalu dosahuje rozměrů nepřehlednosti.

²⁵ Využijeme její formální typologizaci přístupů, ovšem rozšíříme materiální doklady.

²⁶ Viz Zámečník 2007, s. 113.

²⁷ TeSelle 1966, s. 9.

²⁸ Může totiž existovat i v jistém smyslu neautentické (jakési „čistě“ světské) umění (viz Zámečník 2002, s. 5). V takovém konstatování však již cítíme odsudek.

²⁹ Viz Zámečník 2007, s. 129–132.

³⁰ Nesmíme samozřejmě zapomenout ani na druhý pól problematiky – různorodost literárněvědných přístupů a chápání, co je vlastně literatura. Obtíž je znásobena také tím, že dochází k jakémusi prolínání teologie

V každém případě však autorka dokázala vystihnout jev, která naprosto zásadně problematizuje jakoukoli snahu o nějaký finální syntetický pokus teologicky uchopit umění (literaturu).

Jako určitou analogii k Tillichově přístupu lze z obecnějšího hlediska uvést přístup německé teoložky Dorothee Sölle,³¹ jejíž jméno se v souvislosti s literární vědou cituje velmi často.

Sölle hovoří o literatuře dokonce jako o „lepší teologii“, jež je dnes pocíťována jako nutná, neboť „klasická“ teologie (tj. teologie jako věda) je v krizi.³² Vychází přitom z teze neukončených dějin spásy, ve kterých je literatura „pokračováním Písma“ („Weiterschreiben der Schrift“).³³ Podstatou tohoto pokračování je „realizace“ („Realisation“). Tou je, jak se podle našeho soudu správně domnívá katolický teolog D. Mieth, čelný zástupce tzv. etické teologie, míněna spíše konkrétní utopie. „Fakt, že je místo toho zvolen pojem ‚realizace‘, koření v teologické polemice proti zvěstování, které je fixováno na onen svět (Jenseits).“³⁴ (Symptomatically se Mieth domnívá, že „morálka je pojítka mezi autonomní literaturou a teologií.“³⁵) U Sölle tak vidíme nejen svébytný teologický systém,³⁶ který nutně ovlivňuje její pochopení místa literatury ve světě, ale také – přes počáteční proklamaci významu autonomie sekularity – teologické uchvácení této světskosti, která rozlišuje, co je v umění banální a co nikoli. „Hluboká“ literatura má *eo ipso* náboženskou auru, zatímco u literatury ostatní je otázkou, zda se vlastně ještě jedná o umění, nebo o kýč. Stanovení „hlubokosti“ je přitom určeno teologickými kritérii, která vycházejí mj. z důrazů teologie osvobození (např. sociální kritičnost). Právě proto můžeme u Sölle hovořit o uzurpaci, uchvácení světskosti – „skutečná“ literatura je teologií, ostatní se pohybuje na hranici uměleckosti, a proto je nezajímavá i pro náboženství. Názor TeSelle, že Tillichův postoj ústí do svého druhu „teologického imperialismu“,³⁷ je tedy plně oprávněný (ba spíše ještě oprávněnější) v případě Sölle. Na druhou stranu je zde však nutno vysoce ocenit fakt, že daný postoj se radikálně vymyká z (dovolujeme si říci převažujících a zároveň apriorních) postojů, které kladou rovnítko mezi „katicitu“ („křesťanství“) uměleckého díla a markantní výskyt explicitních motivů a explicitní ideologickou působností: Sölle tak může jako „křesťanské“ prohlásit dílo, které takovému mo-

a literatury v případech, v kterých lze hovořit o vlastní teologii tvorby. Je např. patrné, že J. Čep měl naprosto určité představy, jaké místo má umění a umělec ve světě, k čemu tu umění je a není, přičemž jeho názory je třeba mnohdy chápat jako teologické výroky, které si kladou nárok i na obecnější platnost (viz Zámečník 2002, s. 8–10). Podobně C. S. Lewis vycházel ze zcela specifických náboženských a teologických premis. Je přitom patrné, že řada z nich není bezezbytku přijatelná. Např. pojetí archaického, „mytopoetického“ člověka jako plně spojeného s veškerenstvím (viz Hošek 2004, s. 16n) by narazilo na odpor u některých představitelů frankfurtské školy, kteří tvrdili, že již v mytopoetickém stadiu dochází subjekt-objektovému štěpení (viz např. Horny 1998, s. 43).

³¹ V následující pasáži vycházíme ze Zámečníkovy stati o D. Sölle (Zámečník 2005).

³² Viz Sölle 1973, s. 13.

³³ Při analýze W. Faulknera. Sölle 1973, s. 44.

³⁴ Mieth 1976, s. 88.

³⁵ Langerhorst 2001, s. 17.

³⁶ Sölle kladla po celý život velký důraz na sekularitu. Dále odmítala „zásvětné“ interpretace vzkříšení a v podstatě se držela marxsenovské teze, že vzkříšení znamená – „Ježíšova věc jde dál“. Srov. Gollwitzer 1967, s. 125.

³⁷ TeSelle 1966, s. 14. Domníváme se ovšem, že Tillichův přístup je mnohem diferencovanější, než je tomu u Sölle, a stále poskytuje cenné impulsy pro reflexi vztahu teologie a umění. Zajímavým příspěvkem k dané problematice je také kniha G. van der Leeuwa *Vom Heiligen in der Kunst*. Leeuw soudí, že ač je nesměšujeme, je umění i náboženství lidskou odpovědí na Boží volání. Proto u opravdového umění nikdy nemůže dojít ke konfliktu s náboženstvím. i přes pozitivnost Leeuwova přístupu a snahu zajistit svou pozici ve fenomenologii náboženství, je patrné, že nakonec opět dochází k přenesení teologických premis na umění. Jako střed umění chápe totiž obraz, k čemuž je veden úvahami o nás jako Božím obrazu a Ježíši jako *pravém* Božím obrazu (viz Leeuw 1957, s. 309 a 333). Tuto aplikaci H. E. Bahr případně ohodnotil jako „groteskní metabasis eis allo genos“ (Bahr 1965 s. 32). – Implikace Leeuwova přístupu nalezneme však i v literární vědě samotné, např. v tezi německého badatele K.-J. Kuschela, že „křesťanská“ literatura je ta, jež zobrazuje postavu Ježíše (zde v 4.2).

tivy neobsahuje, a u něhož není možno mluvit ani o ideologii (jako příklad uveďme Faulknerův román *A Fable*). Že v takovém případě zůstává zřetel na biografii (a religiozitu) autora naprosto upozaděn, není snad třeba zdůrazňovat.

V případě Dorothee Sölle je – z literárněvědného, resp. lingvoliterárního (abychom užili pojmu A. Sticha) hlediska – nutné akcentovat důraz na představu obsahů, sémantické mohutnosti, které by měly být vyjádřeny, avšak nenalézají výrazovou formu. Jedná se o takový systém obsahů, který se nutně nabízí k vyjádření a který přitom nelze vyjádřit jinak než za pomoci řeči, již nabízí náboženství;³⁸ přitom tuto řeč Sölle transponuje do literárního diskurzu. Jde o významové prvky, které prostředkují transcendentální zážitek (zážitek Ottova posvátného), resp. které o něm a o jeho projevech podávají svědectví. (Je zajímavé, že tak formuluje stanovisko opozitní romantickým teoriím o „vyčerpanosti“ náboženství, jež mělo podle soudobých myslitelů – např. Matthewa Arnolda v Anglii či R. Wagnera v Německu – „předat štafetu“ právě literatuře, resp. poesii.³⁹)

Jak je tedy patrné, to, co bylo uvedeno jako „náboženská přívětivost“, může být nakonec odhaleno jako skrytá diskriminace, a TeSelle je nucena rozrušit své vlastní kategorie. Přechod k druhému typu přístupu může být z tohoto hlediska viděn jako pozvolný. Kvalitativní předěl je nicméně dán výlučnou jistotou, že křesťanství jako držitel plné pravdy buď umění nepotřebuje, nebo umění snese, ale pouze jakožto zdroj ilustrací a dokladování dogmatických a morálních tezí. I zde je patrné teologické východisko. J. Zámečník k tomu říká:

Např. T. E. Hulm klade do centra svého posuzování umění dědičný hřích, což odráží centrální pozici tohoto teologumena v jeho očích. Má tedy radost ze všeho „anorganického“ a oslavuje kubismus, ve kterém patrně vidí popření jakékoliv vitality.⁴⁰ Podobně působí pokus H. Vogela, autora vycházejícího z dialektické teologie, který se sice nekochá rozkladem, ale na umění se dívá s obrovským podezřením: Chválí Boha, nebo satana? V tvorbě hrozí – tak se Vogel domnívá – velké nebezpečí, že nás svede k modlářství,⁴¹ neboť ji budeme chápat jako zjevení. Je třeba si uvědomit, že stojí s celou naší existencí pod Božím soudem.⁴²

A nakonec – je-li umění díky Kristu omilostněno – má (pokud je to vskutku umění křesťanské) – být prosté a chválit Boha. Je tedy zcela instrumentalizováno doxologickou funkcí (tj. funkcí chválit Boha).⁴³ Pozicí vůči umění čistě nesnášenlivou, která se v teologii samozřejmě také objevuje,⁴⁴ se zde nebudeme blíže zabývat.⁴⁵

³⁸ Na analogickou myšlenku narazíme (ovšem ze zcela jiného úhlu) později, když pojmem (sémantizované) katolictví, specifický „jazyk“, jako výrazný konstituent daného komunikačního aktu. Viz zde kap. 6.4.

³⁹ Srov. Procházka – Hrbata 2006, s. 252: „Viktoriánský básník Matthew Arnold dokonce tvrdí, že poezie vbrzku nahradí náboženství, které ztratilo schopnost vyjadřovat vznešené ideály a city, jež tyto ideály vzbuzují. Lidstvo se podle něj bude muset stále více obracet k poesii, aby nám vykládala život, utěšovala nás a byla nám podporou“, a Wiendl 2007, s. 30, o Wagnerově perspektivě, „kdy umění nové doby především zachraňuje duši náboženství, respektive obrozuje šíři a integritu „ducha náboženského“ – D. Sölle na rozdíl od Arnolda lokalizuje onu vyjadřovací vyčerpanost do teologie (jako reflexe náboženství); naopak náboženství pokládá za stále živé a přínosné. Stejně jako Arnold se i ona obrací s nadějí k literatuře (poesii), avšak nikoli k literatuře „autonomní“, nýbrž k takové, jež pokračuje v zvěstování rolí (přeživší se) teologie.

⁴⁰ Viz TeSelle 1966, s. 20n.

⁴¹ Vogel 1955, s. 37. Kořeny modlářského nebezpečí někteří teologové spatřují např. v romantismu a idealistických koncepcích umění (např. kult génia). H. E. Bahr uvádí, že při vnímání umění se pohybujeme v časovém modu naplněného okamžiku. Již tato *celistvost* okamžiku má ovšem určitý eschatologický rozměr, který může být pochopen jako spása. Viz Bahr 1965, s. 122n.

⁴² Zámečník 2007, s. 114.

⁴³ „Posvátné umění je pravdivé a krásné, když svou formou odpovídá svému vlastnímu poslání ve víře a v klanění odhalovat a oslavovat transcendentní tajemství Boha, svrchovanou neviditelnou krásu pravdy a lásky, která se zjevila v Kristu, „odleskem božské slávy a výrazné podobě jeho podstaty“ (Žid 1,3), v němž „přebývá celá plnost božství“ (Kol 2,9); odhalovat a oslavovat duchovní krásu, která se zrcadlí v nejsvětější Panně, Matce

Jako třetí pozici TeSelle stanovuje, jak jsme již upozornili, křesťanskou estetiku, která se však v provedení dané autorky naší problematiky dotýká pouze sekundárně.⁴⁶ Proto spíše ve stručnosti poukážeme na snahu teologů, která je vedena přáním zachovat autonomní svět literatury (umění). Příkladem takového přístupu je právě TeSelle, která je ve svém chápání literatury ovlivněna anglickou Novou kritikou. Román, na který se autorka soustředí, nám poskytuje konkrétní, jedinečný vhled, jenž nás zkušenostně obohacuje; vidíme jakoby nově jedinečnost a komplexnost lidského života i světa, respektive životů a „světů“. Protože tuto zkušenost nelze získat jinde (mimo umění, román) a křesťan musí při svém jednání odhalit právě neopakovatelné zřetězení nejrůznějších okolností *hic et nunc*, má pro něj literatura neopradatelnou hodnotu. Přechod mezi kontemplací díla a jednáním je přitom věcí potenciality, nikoli nutné aktuálnosti. Hlavní zájem posledně uvedených přístupů je však – jak je zřetelně vidět – zaměřena na celek umění, resp. na jeden jeho aspekt; na otázku po obecnějším vztahu umění a náboženství zde tedy nenalzáme žádnou odpověď.

V německé oblasti se o pečlivé zkoumání literatury pokusil již zmiňovaný Dietmar Mieth, jeho pokus zde však pro rozsáhlost a náročnost nelze prezentovat. Nicméně se u něho setkáváme s jevem, který je charakteristický pro celou řadu současných teologických úvah o umění (literatuře), a sice nezájmem o stanovení entity, jakou je „křesťanská“ („katolická“ či „protestantská“) literatura. Mieth stejně jako řada jiných pouze klasifikuje historii přístupů a domnívá se, že „křesťanská literatura“ je „literárním dobovým pojmem“ („literarischer Epochenbegriff“);⁴⁷ je to „fenomén minulosti“ a přístup k němu je historicky určen: „křesťanské básnictví neoznačuje žádnou stylovou epochu, je zastoupeno v romantismu, v ruském románu 19. století, expresionismu a v Novém románu. Jako dobový pojem představuje konec ‚pouhé století trvajících symbiózy víry a básnictví‘“⁴⁸ (V tomto bodě se ovšem v Německu rozvíjí polemika: např. G. Langerhost⁴⁹ se domnívá, že o „křesťanské literatuře“ naopak můžeme mluvit teprve v době, resp. od doby, kdy tato symbióza, o níž mluví Mieth, zaniká.⁵⁰)

Na druhé straně se ovšem Mieth domnívá, že nelze principiálně zamítat dané spojení („křesťanská literatura“), když přece hovoříme např. o literatuře marxistické či existencialistické. V každém případě však podle jeho názoru platí, že „křesťanské umění“ jakožto instituce skončilo.⁵¹

Jakkoli jsou některé z prezentovaných názorů či myšlenkových postupů z hlediska literární vědy důležité a dalekosáhlé, neříkají nám v posledku nic o povaze literatury jakožto estetického jevu, tím méně o strukturaci umění, tj. o tom, co nás jako uměnovědce primárně zajímá.

Boží, v andělech a svatých. Právě posvátné umění vede člověka ke klanění, k modlitbě a k lásce Boha Stvořitele a Spasitele, jenž je svatý a posvětitel.“ *Katechismus...* 2001, § 2502.

⁴⁴ „Křesťanští teologové viděli umění nezřídka jako ‚zbožnou nestydatost‘ (K. Barth proti Rilkevi), jako ‚panorama zla‘ (W. Grenzmann o literatuře 20. století)...“, Kuschel 1988, s. 734.

⁴⁵ Pro úplnost poznamenejme, že i v českém prostředí se můžeme setkat s „diskriminační“ linií, a to např. v práci T. Bahounka (Bahounek 1992).

⁴⁶ Můžeme jen uvést, že autorka má totožný názor jako A. Wilder, jenž odmítá hovořit o specifické „křesťanské estetice“ (podobné názory však nalezneme i mimo teologii, dokonce v přístupech primárně literárněvědných; srov. níže u M. C. Putny). Křesťanství – a to je jedna z klíčových tezí TeSelle – ovšem může estetice přispět tak, že dodá umělci odvahu zcela se zaměřit na světskost člověka, na „realismus“. Viz TeSelle 1966, s. 33 a 36n.

⁴⁷ Mieth 1976, s. 16; o Miethově přístupu pojednává podrobně Zámečník (Zámečník 2007).

⁴⁸ Ibid.: „Die christliche Dichtung bezeichnet freilich keine Stillepoche, sie ist in der Romantik, in russischen Roman des 19. Jahrhunderts, im Expressionismus und im ‚nouveau roman‘ vertreten. Als Epochenbegriff stellt sie das Ende einer ‚immerhin ein Jahrtausend währenden Symbiose von Glaube und Dichtung‘ dar.“ Cit. dle Bleicher 1993, s. 17.

⁴⁹ Langerhost 2001.

⁵⁰ Cit. dle Bleicher 1993, s. 13.

⁵¹ Mieth 1976, s. 18; viz též Zámečník 2007, s. 139.

Na konec tohoto exkursu jsme si ponechali dva teology, kteří stojí poněkud mimo naznačený rámec. Georg Langerhorst si je vědom šíře pojmu literatura a nazírá ji nikoli jako apriorní konstrukt-objekt teologie, ale jako reálnou, umělecky strukturovanou entitu. Alex Stock se o literatuře explicitně nezmiňuje, jeho pojetí liturgie je však pro nás v mnohém zásadnější než výše nastíněné konstrukty.

G. Langerhorst (Langerhorst 2001) již svébytnost či morálnost umění nepochybně; naopak, jako výchozí bod svých úvah přijímá bod, že literatura je pro teologii podstatná, a zkoumá, v čem tato relevance spočívá. Zatímco náboženství (křesťanství) a literatura byly v Evropě vždy těsně spojeny, a to i v éře národních jazyků, a bylo tedy možno mluvit o jednotě, od 17. století se tato jednota pomalu rozpadá a samostatnost obou oblastí se stává definitivní se sekularizací v 19. století – to však neznamená zničení vztahů mezi nimi, naopak, právě konstituování jich jako samostatných říší umožňuje „svébytné, produktivní a provokující střetnutí s křesťanskou tradicí v říši literatury“.⁵² Tento stav se přenáší do 3. tisíciletí, kdy je jasné, že bez znalosti *Bible* (ale též církve a jejího učení) „není přiměřené porozumění literatuře možné“.⁵³ Tento vztah platí také obráceně: církve se musí zajímat o literaturu, jež jí poskytuje reflexi. Langerhorst dále vyjmenovává důvody, proč má smysl věnovat se dialogu teologie a literatury. Za nejzajímavější považujeme důraz na fakt, že *Bible* a „Gesamtbereich der jüdisch-christlichen Religion“ je rozhodující „dědičný statek“ naší kultury, který nesmí upadnout v zapomnění.⁵⁴ Tento argument se týká kultury obecně; blíže sféře estetiky je tvrzení, že v postmoderně se oblast religiozity zkoumá jako „Feld des Ästhetischen“; religiozita – „religiöse Sprachmuster und Gedankensplitter“ – je tedy využita jako estetický rámec, aniž by šlo o její sdělení; příkladem je Ecovo *Jméno růže*.⁵⁵ Poslední argument je opět blíže teologii. Vychází ze systematické teologie (fundamentální teologie nebo dogmatiky) a ptá se, co literatura přinesla teologickému uvažování nebo jazyku. Podle Karla-Josepha Kuschela (viz 4.2.) byla literatura konstituentní zdroj poznání pro christologické otázky, pro nauku o Bohu a pro pneumatologii. D. Sölle vidí literaturu a teologii jako rovnocenné partnery v hledání jazyka o poslední pravdě bytí („Sprache für die letzte Wirklichkeit des Seins“). Literatura podle ní – jak jsme již uvedli – to, co tradiční religiózní jazyk říká zašifrovaně.

Alex Stock ve své trojsvazkové práci *Poetische Dogmatik: Christologie* (Stock 1995) vychází z teze, že „teologie se může rozvinout z liturgie“, tedy že je třeba vzít v potaz „liturgii jakožto pramen teologického poznání“.⁵⁶ Jeho široké pojetí liturgie – kulturní sféry v rámci teologické oblasti – umožňuje dané teze rozvinout tak, že teologie reflektuje projekci sebe samé do *kulturní* oblasti.⁵⁷ Liturgii pak definuje takto:

Liturgie ... není žádný bludný balvan. Je obklopena paraliturgií, pobožností, procesími, písněmi, modlitbami ... obrazy vysokého a nízkého umění v prostoru a v knihách, literárním a ikonografickým roztrpením a narážkami v široké oblasti kultury ... Tak se dostáváme do širokého pole Písmem svatým skrz naskrz inspirované a od hlavní tradice neoddělené, ale oběma ne zcela dirigované religiózní obraznosti, kterou nelze chápat jako svobodně se toulající fantazie, nýbrž jako „poetická“ energie, která ... něco činí dílem, díla plodí, prostředky jazyka, hudby, obrazného umění – díla („poiemata“), která povstala v inspirativním poli křesťanství, představují sama o sobě a všechna dohromady ztělesnění, v nichž je smysly vníma-

⁵² Langerhorst 2001, s. 13: „... eigenständige, produktive und herausfordernde Auseinandersetzungen mit der christlichen Tradition im Bereich von Literatur.“

⁵³ Ibid., s. 14: „... ist ein angemessenes Verständnis der Literatur nicht möglich“.

⁵⁴ Ibid., s. 15.

⁵⁵ Ibid., s. 16.

⁵⁶ Stock 1995, s. 7.

⁵⁷ Ibid., s. 8.

telný (v smyslovém/senzibilním podání) namnoze mnohaadresný smysl a tvořivá síla (pud) tohoto náboženství.⁵⁸

Stockovu definici liturgie považujeme pro zkoumání vztahu literatury a náboženství za inspirativní hned v několika směrech. Vztáhneme-li Stockův pojem „liturgie“ na širší celek kultury (literatury), ukáže se nám ona „neoddělenost“ od hlavní tradice jako afirmace vůči původní axiologii toho, co budeme nadále nazývat architext. Ta je korigována „ne zcela dirigovanou religiózní obrazností“, tj. důrazem na uměleckou autonomii. Zcela zásadní je pak zmínka o „poetické energii“. Tato energie – počatá v *inspirativním poli křesťanství* – znamená sílu, jež se nabízí k estetickému vyjádření, to, co estetické fenomenologie nazývá husserlovským pojmem *télos*. „Inspirativní pole křesťanství“ umožňuje křesťanství zakládat literaturu (ve smyslu specifického žánru či epochy, srov. kap. 8.1 a 8.2) oproti jiným oblastem, jež tuto poetickou energii nemají. Stockova „poetická“ energie inspirativního pole křesťanství je tak velmi blízko Genettovu pojmu architext, na němž založíme vlastní přístup.

Stockovo pojetí je mimoto inspirativnější než ona literárněvědná, která nedefinují, co je náboženství (religiozita), a pak jsou nucena hledět jen na explicitní jevy (explicitní motiviku a explicitní tematiku); Stockův přístup je – díky implicitní definici katolicity – schopen vidět mnohem jemnější difference.

⁵⁸ Ibid.: „Liturgie ... ist kein erratischer Block. Sie ist umgeben von Paraliturgie, Andachten, Prozessionen, Liedern, Gebeten, ... Bildern der hohen und niederen Kunst in den Räumen und Büchern, mit literarischen und ikonographischen Ausfransungen und Anspielungen im weiter Feld der weltlichen Kultur ... So gerät man in das weite Feld einer von der Hl. Schrift durchaus inspirierten und von der magistralen Tradition nicht getrennten, aber von beiden doch nicht schlechthin dirigierten religiösen Einbildungskraft, nicht zu verstehen als freischweifende Phantasie, sondern als „poetische“ Energie, die ... etwas ins Werk setzt, Werke hervorbringt, mit den Mitteln von Sprache, Musik, bildender Kunst – Werke („poemata“), die im Inspirationsraum des Christentums entstanden sind, stellen je für sich und miteinander Verkörperung dar, in denen der vielfach gefächerte / gesplitterte Sinn und die Gestaltungskraft dieser Religion in sinnlicher Fassung wahrnehmbar werden.“

3. Ideologie

Pojetí „katolicity“ (tj. v našem případě „křesťanskosti“⁵⁹) dila se mnoha badatelům jeví a priori jako problém ideologický, a ideologie pak konsekvntně jako nejsmysluplnější přístup k dané problematice či báze této problematiky. Zároveň je to pojetí, které se (i samo o sobě) pravděpodobně nejsnáze nabízí širší veřejnosti: vedle teoretických východisek, jež sama toto pojetí naznačují (a zdají se jej i verifikovat) se zde navíc setkáváme s konkrétní českou situací, jež bývá často apriorně negativně vymezena proti čemukoli, co se blíží náboženství. Nemíníme zde zacházet do podrobností, pravděpodobně se však jedná o složitý systém resentimentů a xenofobie, jež je pro danou konkrétní společnost příznačný.

Ideologické chápání literatury vychází z pojetí, že katolictví – stejně jako křesťanství – představuje svého druhu ideologii, tj. systém pravd či výpovědí, které mají být (a jsou) tvrzeny. (Jiná otázka je povaha a náplň těchto pravd: zatímco ponětí o obsahu katolické/křesťanské zvěsti, které může být dosti odlišné od reality, se může výrazně lišit u různých jedinců či celých společenských vrstev, obecněji se prosazuje představa *závaznosti*, neměnnosti a určité rigidity a zatuchlosti.) Pro naši problematiku je pak relevantní myšlenkový posun, podle něhož může být tento systém traktován ve formě více či méně beletristické; takováto beletrie pak ve zkratce představuje ideologicky chápanou „katolickou literaturu“.

Protože je to skutečně – jak se domníváme – postoj apriorní (a nejrozšířenější), zaslouží si podrobnější analýzu.

Ukazuje se, že je to postoj problematický; nejprve bude třeba definovat samotný pojem „ideologie“, který zakouší – podobně jako jiné klíčové a konceptuální pojmy – výrazné sémantické posuny jak v čase, tak i synchronně u různých teoretiků či teoretických škol. Pojem ideologie měl původně, tj. na konci 18. století, označovat novou vědu. Základní význam pojmu byl „systém idejí“;⁶⁰ ty sice mohou být protikladné, to však musí zůstat skryto lidem, již v dané ideologii – ideovém systému – žijí. Ideologie se tedy jeví jako způsob nazírání a interpretování světa, jeho „žítí“ (příčemž ideologie je společenská; osobní hodnotový systém se jako ideologie zpravidla nechápe).⁶¹

V 19. století pojem ideologie zpolitizoval Karl Marx; od té doby s sebou nese (až na výjimky⁶²) konotativní příznak negativního hodnocení. Ve filosofické soustavě, jak ji propracoval Marx a Engels, se ideologie jeví jako „nadstavba“, která vzniká pokřiveným a nesprávným viděním okolního světa: v slavné práci *Die deutsche Ideologie*, (1845-6) je ideologie definována jako „forma falešného vědomí“.⁶³ Je-li toto pokřivené vidění standardizováno a prohlášeno za jediné možné a pravé, hovoříme o ideologii. Podstatný monet zde představuje singularnost: za „pokřivené“ můžeme označit jakékoli vidění, jež je singulární, ne-obecné, vázané pouze na jednu skupinu lidí. Jak poznamenává K. Chvatík: ideologie u Marxe značí „podřízení poznání reálným zájmům určité společenské skupiny“.⁶⁴ Tento moment prochází všemi definicemi ideologie až do současnosti (kdy jej uvádí P. Zima jakožto vázanost ideologického diskurzu na konkrétní sociolekt, viz níže).

⁵⁹ Nikoli však již „spirituálnosti“ či „duchovnosti“; z přítomného hlediska se jedná o termíny vhodnější, protože ideologický podtext, který pokládáme za zavádějící, nemají a mít jen těžko mohou. Viz dále.

⁶⁰ Hawthorn 1994, s. 127.

⁶¹ Ibid.

⁶² Tak např. P. Ricoeur chápe ideologii nikoli jako negativní pojem; považuje ji za „sociální imaginaci“ a přisuzuje jí funkci pozitivní, tj. „poskytnou společenské skupině obraz jí samé“ (Haman 2005, s. 11); teprve ve chvíli, kdy se tohoto obrazu chopí autoritativní režim, stává se jevem negativním, motorem vymezování se a následným prostředkem uplatňování dominance jedné skupiny nad druhou.

⁶³ Viz též Hawthorn 1994, s. 128.

⁶⁴ Chvatík 1991, s. 24.

Pro nás je zde zajímavý ještě jeden aspekt: ideologie se dostává do těsného sousedství s uměním (u Marxe je umění – stejně jako náboženství – součástí ideologie, protože vychází stejně jako např. morálka, hospodářství aj. z žité praxe⁶⁵); stejnou figuru ostatně vidíme v rámci psychoanalýzy, kde pro Freuda je ideologie stejně jako umění pouhou sublimací potřeb lidského pudového základu.

Louis Althusser, filosof marxismem ovlivněný, avšak snažící se jej „očistit“ a strukturalisticky vyložit jeho zásadní teze, definuje ideologii jako „prezentaci imaginárního vztahu individuí k jejich reálným podmínkám existence“;⁶⁶ tedy určitý způsob, jak se individua k těmto podmínkám vztahují. V tomto vztahu však v primárně jde o „epistemologický rozštěp, protože zakrývá reálné vztahy a proces jejich geneze a konstituce. Jako systém kodifikovaných předpokladů pak [ideologie] zakrývá sociální konstrukci reality a tato realita se potom jeví jako přirozená, „že to tak má být“.⁶⁷ Ideologie nakonec získává status čehosi, vůči čemu jsou individua pouhými objekty a konzumenty.⁶⁸ Jako význačný rys ideologie postuluje Althusser „diskurzivní naturalismus“ (naturalismus ve smyslu „myšlení totožnosti“, jak pojem užívala Kritická teorie; nikoli tedy ve smyslu uměnovědném). Tento naturalismus označuje diskurzivní postup ideologie: „subjekt výpovědi implicitně nebo explicitně vysvětluje svůj diskurz jako přirozený nebo samozřejmý.“⁶⁹

Současný marxisticky orientovaný teoretik kultury Terry Eagleton ideologii definuje jako naturalizaci a univerzalizaci přesvědčení a hodnot, které vyznává dominantní moc, a vymezuje ji několika komplementárními rysy: ideologie je „1) všeobecný materiální proces, skrze nějž v sociálním životě vznikají ideje, přesvědčování a ohodnocování; 2) ideje a přesvědčování (ať pravé nebo falešné), které symbolizují životní podmínky a zážitky jedné určité, sociálně významné skupiny (třídy); 3) podpora a legitimizace zájmů takové sociální skupiny proti protikladným zájmům; 4) taková podpora a legitimizace, kterou vykonává dominující sociální moc; 5) ideje a přesvědčování, které k legitimizaci zájmů vládnoucí skupiny nebo třídy přispívají skrze deformaci a pokrytectví; 6) podobné falešné nebo mylné, které není podmíněno zájmy vládnoucí třídy, ale strukturou společnosti jako celku“.⁷⁰ Vedle situování ideologie do „společnosti jako celku“, nikoli do „vládnoucí třídy“, jež se jeví jako Eagletonovo novum, si i zde zasluhuje pozornost důraz na její singularitu.

Představuje-li marxismus směr, v němž pojem ideologie dominuje, a to i v rámci umění, můžeme se setkat i se zcela opačným stanoviskem: tak např. pražský strukturalismus naopak v rámci umění nechává dominovat funkci estetickou, zatímco ideologie se zde ocitá jako pouhá jedna z komponent významové výstavby.

Ukazuje-li se takto široká možná definice, jsme nuceni ptát se po charakteristikách ideologie, které by ji vyčlenily jako pevný pojem, proti němuž se lze vymezit (pozitivně nebo negativně). Ideologie je, jak do historickém exkursu dovozuje P. Zima, parciální systém; tato jeho vlastnost jej odlišuje od kultury, jejíž normy a hodnoty jsou obecné a univerzální.⁷¹ Ideologie dále vyjadřuje zájmy jedné skupiny (či několika málo skupin); tato parciálnost v sobě nese potencialitu mobilizování jedné skupiny proti druhým. S tím ostatně souvisí i teze, že každá ideologie je nástroj vlády (ale ne každý nástroj vlády je ideologie). Ideologie je umělý konstrukt; může vzniknout rychle, *ad hoc*;⁷² přitom je to vždy součástí kultury. Od

⁶⁵ Zima 1989, s. 27.

⁶⁶ Althusser 1971, s. 173.

⁶⁷ Zuska 2006, s. 55.

⁶⁸ Míčová 2004, s. 136.

⁶⁹ Zima 1998, s. 390.

⁷⁰ Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*, 1991, s. 28–30; cit. dle Hawthorn 1994, s. 128.

⁷¹ Zima 1989, s. 24–25.

⁷² *Ibid.*, s. 27.

kultury ji ovšem odlišuje právě onen nahodilostní aspekt a možnost rychlého vzniku (kultura vzniká dlouhodobě).

3.1 Náboženství a ideologie

Ideologie je přísně svázána s každodenním světem, čímž se zásadně liší od náboženství (tento moment zdůrazňuje E. Durkheim), pro něj je centrální moment posvátného a přísně ne-každodenního. Parciálnost a slabá historicita, jež ideologii liší od kultury, ji ještě hlouběji odlišuje od náboženství, které Zima charakterizuje jako „žitou tradici, historicky vyrostlý hodnotový systém, který má universální charakter a úspěšně vznáší nárok na universální platnost.“⁷³ Náboženství existuje jako superkód profánních kódů (morálka, politika, právo aj.) a jako takové představuje „transcendentní univerzální systém“ (J. M. Yinger),⁷⁴ stejně jako metafyzické myšlení homogenizuje protiklady, disonance a heterogenitu,⁷⁵ činí tedy to, čeho ideologie nikdy schopna nebude. Superkód jakožto vlastnost náboženství pro nás bude hrát podstatnou roli (jak dále ukážeme, chápeme ji jako jednu z podstatných vlastností katolicismu, jež mu umožňují stát se jevem znakové, textové povahy, a tím vstupovat do dynamických, proměnlivých sémantických vztahů s texty literárními; srov. zde kap. 7.3.1). Symptomatická je snaha politické ideologie (marxismu-leninismu) nárokovat si tuto „superkódovost“ – a také důvod, proč ji mít nemůže: chybí zde právě ona historická univerzalita a „žitá praxe“.⁷⁶ Od ideologie náboženství také odlišuje jeho schopnost koexistovat s určitými kulturami („Kulturform“; proto je smysluplné mluvit např. o „křesťanské“ nebo „islámské“ kultuře):⁷⁷ ideologie je na tyto kultury vázána, resp. symbiózu může navázat jen s jednou jedinou kulturou.

Hlavní rozdíl mezi náboženstvím a ideologií je však třeba hledat v existenci dvojpólovosti posvátné versus profánní (Zima zde naráží spíše na terminologii M. Eliadeho než R. Otta). V ideologii je tato pozice – pokud je vůbec tematizována – sekundární, v náboženství je však vždy primární: představuje výchozí podloží „religiózní orientace“; ideologie nikdy nemůže koptovat zásadní Ježíšův novozákonní výrok „Moje království není z tohoto světa“,⁷⁸ protože je sama vždy jen do/časná a „zdejší“.⁷⁹ Rozdíl mezi ideologií a náboženstvím tedy Zima chápe jako sestávající z binárních opozic, kde náboženství náleží do oblasti posvátna, je odděleno od každodennosti, má univerzální charakter, univerzální platnost; je to historicky vyrostlý jev, jenž „není z tohoto světa“; oproti tomu ideologie bytuje v oblasti každodennosti, je parciální; je umělý konstrukt a nezná nic než tento svět.⁸⁰

Některé z těchto aspektů lze použít i při lišení ideologie od mýtu: mýtus se orientuje na minulost, posvátné a nadpřirozené (stejně jako náboženství), zatímco ideologie je svázána s přítomnými problémy (ideologie nevypráví o minulosti, ale buduje přítomnost).⁸¹

Vidí-li Zima vztah náboženství a ideologie především jako rozdílný, nabízí Sylvie Richterová pohled opačný: vztah založený na základní podobnosti. Její teorie je pro nás

⁷³ Ibid., s. 30.

⁷⁴ Ibid., s. 31–2.

⁷⁵ Hubík 1994, s. 168–9, cit. dle Haman 2005, s. 9.

⁷⁶ Ideologii nelze koptovat do „žitého života“: např. založit její koexistenci se sociálními událostmi (srov. ztroskotání pokusů o „socialistické zvyky“ u příležitosti sňatků či do prázdna vyzněvší pokus založit „vítání občánků“ jako reálnou, prožívanou opozici či náhradu křesťanského křtu).

⁷⁷ Zima 1989, s. 30.

⁷⁸ J 18,36.

⁷⁹ Zima 1989, s. 32.

⁸⁰ Ibid., s. 32.

⁸¹ Budování přítomnosti – aktivní přístup k ní – je ovšem možno pozorovat i v případě mýtu, zvl. v případě primárního (religiózního) mýtu, který zakládá skutečnost v každém jejím okamžiku (Eliadova „re-aktualizace“ je pojmem navýsost přezentním).

zvláště zajímavá, neboť vychází od de facto narativní premisy: lidský život je vetkán do vyprávění. „Člověk zjišťuje smysl svého života tím, že o něm vypráví příběh.“⁸² Takový příběh nabízí poznávací (axiologický a noetický) *model* – v praxi jsou pak takovými příběhy dva jevy, náboženství a ideologie. Dotud se jedná o jevy shodné; distinktivní rysy pak v zásadě kopírují výše uvedené rysy Zimovy. „Rozdíl je v kvalitě, stupni univerzálnosti nebo nadčasové platnosti modelu.“⁸³ Zatímco náboženství nabízí transcendentní totalitu (jež vypovídá o všem) a představuje otevřený příběh, je ideologie příběh uzavřený a v univerzální platnosti značně omezený.⁸⁴

3.2 Ideologie a literatura

Ideologie může nabývat i podoby jazykové struktury (typickým příkladem je persvazivní text). Zimova definice pak zní: jazyková ideologie představuje „diskurz, jehož lexikálnímu repertoáru, sémantickým opozicím a klasifikacím stejně jako narativním (mikrosyntaktickým) modelům je podloží sociolekt.“⁸⁵ Distinktivní rys, sociolekt, je opět vymezen svou historičností a částečností. Od teorie se ideologie chápána jako jazykový diskurz liší tím, že nereflktuje fakt, že je jen „možný“ (ostatně srov. výše o pojmu „ideologie“ u K. Marxe); teorie navíc vybízí k dialogu a je schopna jej vést.

Výše jsme se zmínili o těsném sepětí umění a ideologie, jak jej maximálně zdůrazňuje marxismus aplikovaný v literární vědě. Ideologie je zde pojata jako základní moment díla, který nemůže nebýt; v literárním díle se projevuje jako ideovětematický základ,⁸⁶ jež můžeme vysledovat na všech rovinách díla. „Téma ... znamená vůdčí myšlenku díla. Protože téma vyjadřuje myšlenku, ke které směřují všechny informace nižšího řádu, a tím jsou spojovány v jednotný celek, je povahy ideologické;“⁸⁷ výsledně pak dochází k zaměňování smyslu uměleckého literárního díla za jeho ideový obsah. Odtud samozřejmě vede domýšlením cesta dále k umění jakožto součásti třídního boje, kde se oslabuje estetická přirozenost a funkce uměleckého díla. Pro rozpracovávání problematiky ideologie v umění ovšem představuje problém mj. i fakt, že nebývá rozlišována „ideovost“ a ideologie (typický příklad nalezneme v *Hlavních problémech literární vědy*, knize marxisticky orientované, polského teoretika H. Markiewiczze: pojmy „idea“, „ideologie“, „tendence“ a „teze díla“ zde fungují synonymně).⁸⁸

Jak jsme již předeslali, na opačném pólu uvažování se ocitá strukturalismus: ideologii – jakožto jednu z komponent významové výstavby – sice v díle rozeznává, ovšem tato ideologie „neznamená“ jako ideologie: ke slovu zde přichází strukturalistická dominance funkce umělecké. Protože umění je autonomní, je jakákoli ideologie vždy podřazená estetické funkci.⁸⁹ „Mukařovského pojetí člověka jako bytosti povýtce polyfunkční je v rozporu s koncepcí připisovanou Marxovi, která všechny postoje a funkce člověka vyvozuje z praktické činnosti.“⁹⁰ Obdobnou marginalizaci (což zde nemíníme axiologicky) můžeme vysledovat i v jiných

⁸² „Ideologie, náboženství, dějiny a příběh“. Studie in Richterová 2004, s. 201. Chápání příběhu či vyprávění jako antropologické konstanty (či antropologického konstituentu) je časté (v českém prostředí nejvýrazněji Neubauer 1991).

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid., s. 202–203.

⁸⁵ Zima 1989, s. 55.

⁸⁶ Vlašín (ed.) 1977, s. 147: „Nejzřetelnější a zpravidla explicitní je [ideovětematický základ] u literatury agitační, ovšem stejně tak bývá ideové pojetí tématu zařizován v jemných odstínech jazykových, stylových, v přírodní symbolice, v psychologii postav, ve výběru motivů a v různosti akcentů, jimiž jsou předvedeny v díle, i ve způsobu kladení otázek“.

⁸⁷ Hrabák 1981, s. 36.

⁸⁸ Heslo Petra Mareše in Zeman 1988, s. 329; uvedené pojmy jsou ovšem citátem, nikoli Marešovou reprodukcí.

⁸⁹ Mukařovský 1986, s. 30

⁹⁰ Grygar 1999, s. 96.

myšlenkových soustavách, také ve speciálních literárněvědných subdisciplínách: např. zkoumání prostoru v literárním díle vede Janusze Sławińskiego k tvrzení, že právě prostor je dominantní, „už není jen jedním z komponentů zobrazené skutečnosti, ale je také středem sémantiky díla a základem jiných systémů, které se v něm objevují. Fabule, svět postavy, ... ideologie díla – se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky.“⁹¹

Jak ideologie v literatuře reálně funguje? (Záměrně se neptáme na roli ideologie v umění, kde bychom hned – otázkou samou – mířili na výše uvedený spor strukturalismu a ideologie, resp. k další otázce, totiž jaký je vztah umění jako specifického prožitku a ideologie; tuto otázku odkládáme na později.)

Výchozí bod k odpovědi na tuto otázku může samozřejmě představovat výše uvedený popis ideologického diskurzu (textu-persvazivního aktu) u P. Zimy. Speciálně v rámci literatury postuluje Zima ideologii opatřenou přívlastkem kritická/restriktivní (oproti Mannheimově totální ideologii, již charakterizuje neschopnost odlišovat kritické/nekritické ani dobré/špatné⁹²): ta je „diskurzivní, s určitým sociolektem ztotožnitelný dílčí [v tom je restriktivní, PŠ] systém, který je ovládnán sémantickou dichotomií a jí odpovídajícími narativními postupy (hrdina/protivník), a jeho subjekt buď není připraven, nebo schopen jeho sémantický a syntaktický postup reflektovat a učinit jej předmětem otevřeného dialogu. Místo toho svůj diskurz a svůj sociolekt prezentuje jako jediný možný (pravdivý, přirozený) a jeho skutečné i potenciální referenty ztotožňuje s celkem.“⁹³ Výše již několikrát uvedený rys ideologie, totiž její singularita, vnímání jen jednoho aspektu, Zima v rámci naratologie pojmenovává jako „ideologický dualismus“. Míjí tím situaci, kdy subjekt ideologické výpovědi uvažující o jednom ignoruje druhé (považujeme termín „dualismus“ v této souvislosti za spíše zavádějící), tíhne k rigidní dichotomii na rovině sémantické, aktančně-narativní a pragmaticko-konotativní.⁹⁴ Jev samozřejmě souvisí s naturalistickým (Althusserův diskurzivní naturalismus, viz výše) pojetím. Zima chápe ideologický dualismus jako jev zcela konkrétní, což mu dovoluje aplikovat jej na příběh, resp. učinit jej podloží narativního schématu. Z Greimasovy gramatiky vyprávění si vypůjčuje pojem aktant, a mezi těmito aktanty rozlišuje „subjekt“ a „antisubjekt“, tj. narativní nositele ideologického dualismu: zatímco „subjekt“ ví, má, může, chce, „antisubjekt“ je vybaven jen možnostmi negativními: neví, nemá, nemůže atd.: vzniká tak „předem naprogramovaná výpověď“.⁹⁵ Aplikování původně lingvistického modelu tzv. hlubinné a povrchové struktury na literární dílo je pro Zimu ve vztahu literatury a ideologie vůbec důležité: píše o tom: „[v]e skutečnosti jsou hlubkové struktury jako ideologické základy literárních a neliterárních děl zásadní“.⁹⁶

Jiří Trávníček popisuje poetiku socialistického realismu dvěma osami: (1) mimetická naivita znamenající zploštění zobrazeného světa („kapitulace před pluralitou a ambivalencí světa“⁹⁷). Postava ideologického příběhu je funkcí nikoli příběhu, ale teze, již ilustruje. Fikční svět takového textu zabydlují postavy bez vývoje, tj. aktanti existující v hotovém, apriorním stavu. Komplementárním rysem je (2) mentorská vševědoucnost: příběh (fabule) je dán zvnějšku, apriori, je předem určen. Vyprávění pak samozřejmě není otevřeným prostorem, ale jen „převodním soukolím“, v němž se z tezí dělají příběhy.⁹⁸

⁹¹ Sławiński 2002, s. 117.

⁹² Zima 1998, s. 384–5.

⁹³ Ibid., s. 386.

⁹⁴ Ibid., s. 388–389.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid., s. 296.

⁹⁷ P. Fidelius, cit. dle Kosková 2005, s. 28.

⁹⁸ Trávníček 2003, s. 120.

Ze všech uvedených pojetí (byť by pocházela z různých a ne vždy shodných východisek) plyne celkem jednoznačně několik zásadních momentů ideologie v literatuře: zjednodušení obrazu světa mechanismem naturalistického dualismu; zapojení takto deformované noetické mohutnosti do širší, sociologické roviny ve smyslu „boje jedněch proti druhým“; podřízení příběhu předem dané tezi, které samo o sobě implikuje schematičnost; výsledovatelnost ideologie v hlubinné rovině příběhu, tj. převoditelnost dění na této rovině na pojem ideologie. Touha ideologie fungovat jako „superkód“ může v umění dojít naplnění, funguje-li ideologie jako „význam“ díla (nárokuje-li si pozici strukturně se blížící Mukařovského sémantickému gesta), což, zdá se, není – v pojetích některých teoretiků – jevem nikterak nemožným.

Z těchto rysů ovšem plyne další rezultat: ideologie v literatuře – chápána a realizována tak, jak jsme v předchozích řádcích popsali – bude mít značný, ne-li zásadní vliv na estetickou kvalitu textu stejně jako na kvalitu fikčního světa. Zde se konečně dotýkáme výše naznačené otázky, tj. vztahu ideologie a literárního *uměleckého* díla, tj. takového textu, jež definujeme estetickou (poetickou) mohutností (funkcí v terminologii J. Mukařovského). Zjednodušení světa, naivní dualismus na rovině příběhu atd. nejsou (podle našeho názoru) jen bezpříznakovými korekcemi tvaru díla, ale jeho zásadní negativní proměnou: ruší autonomní tvar básně, znemožňují významovou mnohoznačnost, predeterminují recepci díla, konečně ruší i samu autonomii sféry umění (opět v terminologii J. Mukařovského: dílo s dominující funkcí ideologickou *není dílo umělecké*).⁹⁹

Výstižně komparaci ideologického jazyka s jazykem umění pojmenovává H. Kosková: „Jazyk ideologie v tomto pojetí se dostává nutně do protikladu s jazykem umělecké imaginace ..., je to jazyk zjednodušení, abstrakcí, které vytvářejí pseudorealitu, systém jazykových znaků, ve kterých označující postrádá spojení s označovaným; je to jazyk kolektivní, soubor frází a hesel k dosažení politických cílů; je to jazyk uzavřeného racionálního či pseudoracionálního systému. Jazyk umělecké imaginace není jazykem sdílených kolektivních jistot, ale individuálního hledání; jeho funkce není politická, ale estetická; obraznost, fantazie doplňuje racionální vnímání, rozrušuje hranice, hierarchie a systémy. Poetika světové prózy dvacátého století, na rozdíl od totalitního myšlení, nekapituluje před nejednoznačností světa, ale má naopak výrazné tendence mnohoznačnosti, otevřenosti.“¹⁰⁰

Domníváme se, že odpověď na otázku je postavena jako vylučující se model: buď umění, nebo ideologie (ideologický text). Připadá nám vhodné připomenout slova Bedřicha Fučíka o Jakubu Demlovi. Demlovo dílo (ostatně i Deml sám) stavěly před kritika soumezní otázku: jaká je role umění v textech, jež se jeví natolik angažované, „znečištěné“ mimoliterárními diskurzí? Fučík odpovídá:

Horoucnost kněze byla zároveň horoucností básníka. Doplnovali, překláněli se jeden do druhého...[bylo] soubytí kněze a básníka v Demlovi jako jedné bytosti, která mluvila začasť oběma hlasy, přestože nejvlastnějším výrazem byla báseň, jak to sám řekl: „Keine Theologie, keine Häresie, sondern Poesie“. ... Kdo je v Demlovi silnější, kněz – nebo básník? ... Deml pro svou velikou křesťanskou i lidskou víru našel výraz a slovo básně.¹⁰¹

Obměníme-li Demlovu devízu: „Keine Ideologie, sondern Poesie“, odpovídáme, doufáme, nejen na vztah ideologie a uměleckého díla, ale i na otázku, která tuto kapitolu otevře-

⁹⁹ Jak to v případě avantgardních snah o politickou výpověď popisuje Matei Calinescu: „Propaganda, to be efficient, has to resort to the most traditional, schematic, and even simplistic forms of discourse“ (Calinescu 1977, s. 112).

¹⁰⁰ Kosková 2005, s. 28.

¹⁰¹ Fučík 1994, s. 167.

la: na možnost definovat „křesťanskou literaturu“, kterou by bylo možno chápat jako literaturu *uměleckou*,¹⁰² jako text ideologický.

Možnost vnímat jakýkoli text jakožto ideologický (persvazivní), a náboženství pak jako ideologii, zůstává samozřejmě otevřena: recepce není normovatelná. Domníváme se však, že takové čtení je čtení neadekvátní, a jako takové vede k neadekvátnímu zacházení s textem (perlokuci). Pro ilustraci uveďme jeden případ z realitně nedávných dějin české literatury. Jan Zouhar, soudní znalec, se měl vyjádřit k textům Ivy Kotrlé (použil je jako předmět doličný při soudním jednání). Ponecháme stranou sám nápadný fakt, kdy se na literaturu nahlíží v rámci soudní praxe (podobný případ, kdy je literární vědec volán k soudu ve funkci soudního znalce, se vyskytuje ojediněle, vzpomeňme např. na slavný proces s románem *Fanny Hillová v Paříži*, kde se zkoumala úroveň mravnostní závadnosti). Zouhar dané texty četl jako „nábožensky deformovaný pohled na společenskou skutečnost, [a jako] zkreslování historických souvislostí i politické situace“.¹⁰³ Ačkoli jeho čtení není zcela nepřesné, zachází za rovinu umělecké výpovědi tím, že smysl díla, jenž by se měl krýt s jeho estetickým dopadem, klasifikuje jednak jako noetický akt, jednak jako trestný čin pobořování, čímž se ocitá mimo rovinu estetické recepce a responze, a tím i mimo sféru umění jako takového.

¹⁰² Opět připomínáme existenci (nikoli jen potenciální) takové „křesťanské“ („katolické“) literatury, která je „ideologická“: elementární příběhy např. Františka Pravdy leckdy splňují zcela přesně Greimasovu, resp. Zimovu úvahu o dualistických narativních schématech. – Problematičtější by se z tohoto hlediska jevíly např. texty kázání (tj. texty, kde je funkce persvazivní jednou z primárních), ponecháváme však tuto dílčí problematiku stranou (v souladu s odhlédnutím od tzv. „služebných“ textů., tj. Kranzovy „kirchliche Literatur“, viz 4.2).

¹⁰³ Cit. dle článku „Literatura před soudem“ (*Rozmluvy* 6, 1986, Londýn, s. 189). Pro soud, který se konal v roce 1985 v Hodoníně proti Zdeňkovi Kotrlému, manželu I. Kotrlé, vypracoval PhDr. Jan Zouhar, CSc., pracovník ČSAV, Ústav pro výzkum společenského vědomí a vědeckého ateismu v Brně, „Soudněznalecký posudek v trestné věci dle §§ 8–1, 112 Trestního zákona (tr. čin poškozování zájmů republiky v cizině)“. Jeho cílem bylo dokázat, že texty I. Kotrlé (*Odchyt andělů, Února, A.E.I.O.U.* aj.) jsou náboženské. K úkolu přistoupil následovně: „Zaměřuji se především na to, jakým způsobem se v nich projevují a jakou funkci v nich plní motivy související s náboženským textem“ (ibid., s. 190). Motivickou analýzou stopuje náboženské motivy, nachází je (s. 191) a dále říká: „Shrnuji: Náboženský (křesťanský) světový názor přispívá především v textu Ivy Kotrlé „Odchyt andělů“ k nábožensky deformovanému pohledu na společenskou skutečnost, ke zkreslování historických souvislostí i politické situace. Svět, v němž žijeme, je zobrazen jako nejistota, nezakotvení, bezútešný totalitní systém. Skutečnou jistotou, zakotvením a oporou je podle textů křesťanská víra a církev“ (s. 192).

4. Literární věda

4.1 Dějiny pojmu

Literatura, kterou se zde zabýváme, bývá nejčastěji zvána buď „katolická“, nebo obecnějším termínem „křesťanská“. Tato navýsost problematická adjektiva (která zde opouštíme; polemiku a zdůvodnění jejich problematickosti viz kap. 5) se v průběhu literárně teoretické diskuse etablovala asi nejvýrazněji ze všech dalších navrhovaných (literatura duchovní, spirituální aj.); zdůvodnění této (nikoli spontánní, ale z dlouhodobých sporů povstalé) volby přehledně popisuje ve své práci M. C. Putna:¹⁰⁴ spirituální a duchovní literatura, tj. ta, „v níž je přítomen duchovní, případně rovnou náboženský rozměr“ (definice spirituality jako „jednotné, vědomé a metodické promýšlení a chápání života a světa jako odpovědi na životu smyslově propůjčovanou transcenci, ani ne tak v rovině poznání, nýbrž spíše v rovině zkušenosti“¹⁰⁵), je na jednu stranu všeska literatura, na druhou stranu může existovat i literatura, která sice je spirituální, avšak nikoli křesťanská – jsou to tedy adjektiva, jež nevyhovují obsahově.¹⁰⁶ Nadto je adjektivum *spirituální* v české tradici užasle obsazeno pro označení poezie třicátých let 20. století (Brabec 1968).

Adjektivum „křesťanský“ je – ve sféře reálného světa – hyperonymum pro „křesťanský“, „protestantský“ a „pravoslavný“; ovšem v *kulturním kontextu* (o který nám zde právě jde) je tomu jinak: adjektivem „katolictví“ se rozumí křesťanství (tzn. křesťanství biblické, s židovským kořenem) spolu s pohanstvím (dotýkáme se zde antiky jako „Starého zákona pohanů a/nebo národní kulturní tradice“).¹⁰⁷ Takový význam adjektiva „křesťanský“ je relevantní právě v kulturním ohledu: chápe katolictví jako „křesťanství s uměním“ (nejen s liturgií a ikonografií, ale též s uměním pojatým „světštěji“, např. právě básnictví), kdežto protestantismus jako „křesťanství bez umění“ (pak je samozřejmě „katolictví“ širší pojem než „křesťanství“).¹⁰⁸ „Termín „katolický“, dovozuje Putna, tedy nelze nahradit termínem „křesťanský“, neboť „„křesťanská literatura“ jako samostatný útvar se společnými znaky v moderní době v žádném smyslu neexistuje“.¹⁰⁹

Abychom vlastní zkoumání založili na základě již existující diskuse a jejich výsledků, musíme se nejprve tázat, co se tedy pod pojmem „katolické literatury“ (příp. „literatury křesťanské“, je-li k němu tento pojem konvergentní) v historii literární v průběhu dějin rozumělo. Pojem „křesťanské literatury“, jak uvádí E. R. Curtius, teoreticky zdůvodnil již biskup Paulinus Pontius Nolanus (353–431); v tehdejší pojetí bylo rozhodující téma (obsah a motivy); jeho současník sv. Augustin (254–430) zná pojem „ecclesiastici scriptores“ – církevní spisovatelé, „který můžeme s pojmem ‚křesťanský‘ do jisté míry identifikovat, protože ‚církev‘ a ‚křesťanství‘ v dané době fungují jako synonyma.“¹¹⁰ Křesťanská literatura však ve svých dějinách prochází zásadní proměnou: jak v předmluvě ke svému *Lexikonu křesťanské světové literatury* říká G. Kranz, jednalo se nejprve o literaturu tvořenou „zpravidla hodnostáři církve do služeb církvi, která pojednávala výlučně církevní látku a témata“. Tento stav trvá od 1. do

¹⁰⁴ Putna 1998.

¹⁰⁵ Tillmans 1991, s. 50: „Einheitliches, bewußtes und methodisches Nachdenken und Ordnen des Lebens und der Welt als Antwort auf eine dem Leben sinnverleihende Transzendenz, nicht so sehr auf der Ebene der Erkenntnis, sondern mehr auf der Ebene der Erfahrung.“

¹⁰⁶ Putna 1998, s. 32.

¹⁰⁷ Ibid., s. 30, viz zde též kap. 7.3.3.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid., s. 31.

¹¹⁰ Kranz 1978, s. 5.

12. století; pak se tato jednota – biografická (konfesionální, autorská) a tematická – ruší a pojem „křesťanské literatury“ se problematizuje. Od 12. století se do literatury vedle kleriků dostávají též laici (a s nimi se rozšiřuje i tematická základna: např. u Danta jsou motivy různé, ale „eschatologicky zhodnoceny“¹¹¹), a pojem je nutno rozšířit:

křesťanská literatura je písemnictví, jedno jakého žánru a tematiky, které povstává z křesťanského porozumění Bohu, lidem a světu a které bez přihlídnutí k tomuto křesťanskému porozumění nemůže být adekvátně interpretováno.¹¹²

Kranz tuto situaci řeší zavedením pojmu „kostelní/církevní“ literatura („kirchliche Literatur“), která zahrnuje jednak literaturu psanou křesťany pro křesťany (tj. tzv. služebné žánry – hymny, modlitby, liturgické hry atd.) – tuto oblast písemnictví Kranz zve „křesťanskou literaturou pro interní použití (co slouží k chvále Boží nebo přivádí ke křesťanskému životu), jednak „křesťanskou literaturu externí“, jejíž „Sitz im Leben“ je všude tam, kde se dějí misie. Externí literatura je literatura vytvořená křesťany pro nekřesťany (apologetiky, misionářská kázání, teologické a filosofické spisy aj.).¹¹³ Vydělení „kostelní“ literatury (jejíž definice je průzračná) je logické; nicméně doposud zůstává „katolická/křesťanská“ literatura jako problematický jev.

4.2 Ve světě

Nejde nám zde o vyčerpávající přehled pokusů o definici této literatury, nýbrž o jakési sondy, zkoumající, jakými cestami se tyto definice ubírají, z jakých presupozic badatelé vycházejí (a jaké naopak nechávají nepovšimnuty). Ačkoli vycházíme pouze z německojazyčného prostředí, pokoušíme se postihnout co největší počet přístupů, aby tak – ve spojení s kapitolou věnující se teologickému přístupu k problematice – vznikl adekvátní obraz dosavadního zkoumání jakožto pro naši úvahu.

Nejelementárnější přístup představuje práce Joan Kristin Bleicherové *Literatur und Religion*.¹¹⁴ Autorka si zde nevěšmá primárně křesťanské/katolické literatury, nýbrž zkoumá náboženskou sféru vůbec (např. i New Age) v Německu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Vlastní materiál jí však brzy přivádí právě k východisku křesťanskému. V zásadní kapitole „Zur Definitionsproblematik von religiöser, insbesondere christlicher, Literatur“ se pokouší dojít k definici na základě tematizace autora nebo textu nebo recipienta:

Při uvažování o nanejvýš sporném pojmu ‚křesťanská literatura‘ se může jednat a) o literaturu, kterou produkují autoři, již jsou křesťané, a proto ji tak nazýváme, b) o literaturu, která je tak zvána, protože ztvárňuje křesťanské motivy, syžety, obsahy, c) konečně o literaturu, která se shoduje s principy křesťanství.¹¹⁵

K pólu autora Bleicherová podotýká, že jeho víra činí z čehokoli, co napíše, vyjádření této víry; k pólu tematiky, že jakožto religiózní se projevuje text díky „užití religiózních figu-

¹¹¹ Ibid., s. 4.

¹¹² Ibid., s. 4: „Christliche Literatur ist Schrifttum, gleich welcher Gattung und welcher Thematik, das aus christlichen Verständnis von Gott, Mensch und Welt entstanden ist und ohne Berücksichtigung dieses christlichen Verständnis nicht adäquat interpretiert werden kann.“

¹¹³ Ibid., s. 3.

¹¹⁴ Bleicher 1993.

¹¹⁵ Ibid., s. 17: „Bei Erörterung des viel umstrittenen Begriffs ‚christliche Literatur‘ ... kann es sich handeln a) um Literatur, die von Autoren, die Christen sind, produziert wird und daher so benannt wird; b) um Literatur, die so genannt wird, weil sie christliche Motive, Sujets, Inhalte gestaltet; c) um Literatur schließlich, die als mit den Prinzipien des Christlichen kongruent gilt.“

rací, látky a motivů, skrze něž do textu vniká střetnutí (diskuse) s fenoménem transcendence a otázkou smyslu lidské existence;¹¹⁶ jako příklad „religiózní konfigurace“ uvádí např. paralely hlavní postavy díla s Ježíšem (věk 12 let a vystoupení v chrámu / vystoupení před publikem atd., *ibid.*, s. 21). Konečně třetí význam pojmu „křesťanská literatura“, tj. ta, jenž se „shoduje s principy křesťanství“, značí texty, které mají sílu podnítit nás ke kladení si religi-
ózních otázek („religiöse Fragestellungen“). Je to literatura – v citaci Jochena Junga, která

nedenuncuje náš současný život, ovšem ukazuje to špatné v něm, které nás bolí, a zároveň trvá na možnosti, že se tento život může zlepšit; literatura, která odporuje zlému náhledu, literatura, která je tak přesná a pravdivá, že ji nelze pustit z mysli – taková literatura se může nazývat křesťanská.¹¹⁷

Takové vymezení je ovšem dosti vágní; nevykazuje navíc žádná specifika křesťanství (může platit i např. pro islámský či judaistický svět). Nepochybně popisuje jeden aspekt křesťanské literatury – není to však definice. Všechny tři aspekty nakonec Bleicherová shrnuje pod definici, jež cituje Gilberta Kranze (resp. jeho polemiku s K.-J. Kuschelem, viz dále): „Křesťanská literatura je literatura, kterou píší lidé Ježíšem Kristem uchvácení, a ve které je toto uchvácení poznatelné.“¹¹⁸ V takovém vytržení z původního kontextu se ovšem jedná jen o teologii, resp. ocitáme se zde na pomezí teologie a biografického přístupu; o literárním díle jakožto *literárním* faktu nám tato definice neříká téměř nic. Nicméně citát není bez významu: obsahuje totiž jeden z momentů, které je možno nazvat leitmotivem v hledání podstaty katolické literatury: *pragmatickou stránku*, důraz jak na autora, tak na příjemce, který v posledku buduje představu jisté interpretační komunity – přičemž takováto interpretační komunita není pro moderní literární vědu fenomén neznámý ani nezajímavý.

Jiný pokus o definici katolické literatury přináší v práci nazvané *Handlanger der Vergänglichkeit: Zur Literatur des katholischen Milieus 1800–1950* filoložka Suzanne Schmidová (Schmidt 1994). Postup jejího uvažování je v mnohém typický:

Pod ‚katolickou literaturou‘ budeme ... rozumět onu literaturu, která povstává z diskuse s ‚katolickým milieu‘ nebo v této diskusi, která tomuto milieu odpovídá jakožto adresát a na nosné významové rovině posiluje tento katolicismus, jenž jak podle oficiálních církevních dokumentů, tak podle výroků laiků, šířených katolickými časopisy, obsahuje následující znaky: statuta *církve*, pevné lpění na ‚neměnné pravdě‘ zaručené *tradici* a *svátostnou* naukou. Toto jsou bytostné znaky, vyrostlé ze snahy o – pozitivně definované – sebevědomí po reformaci a později v procesu sebeutvrzování oproti ‚osvícenství‘, na nichž katolicismus výlučným, výhradním způsobem trvá až do Druhého vatikánského koncilu. Jakožto charakteristika [katolické literatury, PŠ] tyto znaky nejen tematicky formují literaturu vzešlou z ‚katolického milieu‘, nýbrž projevují se také na její poetice.¹¹⁹

¹¹⁶ *Ibid.*, s. 17: jako religiozní se text projevuje skrze „Verwendung religiöser Figurationen, Stoffe und Motive, durch die Auseinandersetzung mit Phänomen der Transzendenz und mit der Sinnfrage der menschlichen Existenz.“ Autorka se zde odvolává na podnět K.-J. Kuschele (viz níže) učinit středem definice „křesťanské literatury“ postavu Ježíše.

¹¹⁷ *Ibid.*, s. 18: literatura, která „unser gegenwärtiges Leben nicht denunziert, wohl aber das Falsche darin zeigt, die uns wehtut und zugleich ad der Möglichkeit, daß dieses Leben besser werden kann, festhält, Literatur, die dem bösen Blick ein liebendes entgegensetzt, Literatur, die so genau und so wahr ist, daß sie aus den Köpfen der Leser nicht mehr heraus kann, Literatur also, die ein Ärgernis ist – solche Literatur ließe sich wohl christlich nennen.“

¹¹⁸ „Christliche Literatur ist eine Literatur, die ein von Jesus Christus ergriffener Mensch schreibt und in der dieses Ergriffensein zu erkennen ist.“ Tuto definici zveřejňuje též G. Kranz (Kranz 1987, s. 26, zde v pozn. 147).

¹¹⁹ Schmidt 1994, s. 14: „Unter ‚katholischer Literatur‘ wird... diejenige Literatur verstanden, die aus oder in Auseinandersetzung mit dem ‚katholischen Milieu‘ entstanden ist, dieses als Adressatenkreis anspricht und

Východiským bodem je Schmidtové tedy fakt sociální/religiózní (katolícké milieu), resp. historicko-religionistický (katolicismus nechápe jako nemenný, statický objekt, ale jako určitým vývojem definovaný jav). „Bytostné znaky“ katolicizmu se v jejím pojetí prítom záhy (avšak ne plně reflektovaně) mění z faktu religionistického (resp. dogmatického) v momenty nadané poetickou silou, tj. zřídla poetiky „katolícké literatury“. Tento způsob uvažování je, domníváme se, dobrým východiským bodem. Ukazuje na jedné straně apriorní snahu (či tendenci) spojovat fakt „katolícké“ (stejně jako „křesťanské“) literatury s věcným (mimo-literárním, religionistickým faktem náboženství), zároveň ale snahu o překročení této vazby směrem k uvažování čistěji literárnímu.

Jedním z badatelů, kterým se fenomén křesťanské literatury stal hlavním motivem, je Gilbert Kranz; jeho hlavním přínosem je monografie *Was ist christliche Dichtung? Thesen, Fakten, Daten*. Kranz usiluje o definování „křesťanského básnictví“, a sice skrze kritéria uměleckého díla samotného (což není samozřejmé, jak jsme viděli výše); pod zvoleným pojmem pak rozumí text, jež buď píše křesťanští autoři, nebo který obsahuje a pojednává explicitní křesťanskou motiviku („Stoff“). „Křesťanské básnictví“ prítom nemíní jen literaturu, ale obecnou oblast umění (např. i výtvarné umění či hudbu),¹²⁰ adjektivum křesťanský užívá Kranz ve smyslu „katolícký“ (viz úvodní poznámka o vztahu těchto dvou přívlastků v religionistickém a kulturním smyslu), neboť katolictví vládne výrazným kulturním potenciálem. Kranzova kniha je budována na půdorysu literární teorie, která je nazírána z hlediska křesťanství; výklad počíná kapitolou o tématu („Sache“), autorovi a adresátovi (stranou ponechává samotný jazyk díla, který se Kranzovi nejeví jako relevantní; spokojí se s odlišením jazyka od ostatních materiálů uměleckých děl, např. dřeva, neboť jazyk je „zformovaný duch“, „geformter Geist“).¹²¹ „Křesťanská literatura“, je, jak si Kranz uvědomuje, pojem „neostrý“; to však nemůže být důvodem k jeho odmítnutí, když stejná nejasnost charakterizuje i jiné pojmy (román, novela, žánr, lyrika atd.), jež se obecně používají.¹²² Hlavní část knihy tvoří tematizace „Die Sache“ (tj. „problému“ jakožto jevu přesahujícího tematicko-motivickou rovinu) a precizace této entity. „Die Sache“ pojímá Kranz jako „křesťanské“ (das Christliche), které nezáleží v látce (Stoff), nýbrž v „duchu“ (Geist) – stejný názor formuluje in Kranz 1978 (a tematicko-motivickou rovinu tedy přesahuje směrem do pragmatiky). Toto „křesťanské“ prítom nelze zaměnit s ideologií (křesťanská literatura je „proti ideologii“¹²³): umění má být umění, nikoli teologie (jako bychom zde slyšeli již citované Demlovo „Keine Theologie, keine Häresie, sondern Poesie“).

Vztah křesťanského obsahu a literární formy je úměrný: Kranz se odvolává na K.-J. Kuschela a jeho teorii, že kvalita „křesťanského ducha“ literárního textu je tím větší, čím větší je jeho kvalita literární.¹²⁴ Křesťanská literatura však není prostě katechismus (to není

auf einer tragenden Bedeutungsebene diesen Katholizismus bestärkt, der sowohl nach offiziellen kirchlichen Dokumenten wie auch nach den – in den katholischen Zeitschriften verbreiteten – Aussagen des Laienkatholizismus folgende Kennzeichen besitzt: die Verfasstheit der Kirche, das Festhalten an ihrer die „unwandelbare Wahrheit“ verbürgenden Tradition und die Sakramentenlehre. Erwachsen aus den Bemühungen um ein – positiv definiertes – Selbstverständnis nach der Reformation und später auf den Prozeß der Selbstvergewisserung gegenüber der „Aufklärung“ übertragen, sind dies die wesentlichen Merkmale, an denen der Katholizismus in exklusiver Weise bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil festhält. Als Charakteristika prägen sie nicht nur thematisch die aus dem „katholischen Milieu“ hervorgegangene Literatur, sondern wirken sich auch auf deren Poetik aus.“

¹²⁰ Kranz 1987, s. 20.

¹²¹ Ibid., s. 11.

¹²² Ibid., s. 19.

¹²³ Ibid., s. 15.

¹²⁴ Kuschel 1978, zvl. s. 64 (hodnota křesťanské literatury je v její estetické kvalitě; „keine Instrumentalisierung von Literatur zu theologischen Zwecken ist ... das Ziel. Literatur und Theologie sollen vielmehr in unserer Ei-

možné: žádný křesťanský autor není „čistý“, všichni mají mimo-křesťanské vlivy).¹²⁵ Zde se argumentace posouvá k pólu autora: protože „Christliche“ je jako kritérium neostré, je třeba dalšího kritéria; tím je intence autora (z hlediska novější literární teorie je tento argument jedním z nejslabších míst Kranzovy definice), kterou poznáme z paratextů. „Nezáleží tedy na tématu *an sich*,“ nýbrž na způsobu, jímž je tematizováno: je-li např. osvícenou vírou nebo „eschatologicky zhodnoceno“ (*Parzifal* Wolframa von Eschenbacha, Dantova *Božská komedie*):¹²⁶ křesťanská literatura „vše vidí prizmatem eschatologie“, staví se proti uzávorkování víry a člověka. Přitom nepostrádá humor (neboť ten je blízký pokoře). Pro definování „Sache“ je tedy potřebná víra (kterou, jak se Kranz domnívá, lze odlišit od všech ostatních přesvědčení, nikoli obsahově, ale tím, že se odvolává na Boží zjevení¹²⁷), která je pro „křesťanské básnictví“ primární a určující: „Básnictví může pravdě křesťanství cele nebo částečně, explicitně nebo implicitně přisvědčit, nebo ji popřít ... a tento stav věcí je možno zjistit kritickou analýzou.“¹²⁸

Pól autora a vnímatele ošetřuje Kranz obdobně: nezáleží na (biografické) konfesi, ale na jejich schopnosti ono „křesťanské“, jež literatura nabízí, rozpoznat a akceptovat; v případě autora (Kranz výslovně mluví o spisovatelích, jež nejsou konfesijsními křesťany) hovoří doslova o nutnosti „uchvácení Ježíšem Kristem“, jež si lze nejspíše představit jako slavné Platónovo „uchvácení múzou“ či „božské šilenství“ rapsódů (srov. např. dialog *Ion*), nikoli jako konfesijsní zakotvení. Kranzův pokus uchopit téma křesťanské literatury (či umění) vědeckou metodou na základě literární teorie však nakonec vede k normativní poetice. Kritéria, jež zavádí, umožňují stanovit pevný a závazný kánon křesťanských děl; na konci knihy se čtenář setká se seznamem „Hlavních děl křesťanského básnictví“ („Hauptwerke der christlichen Dichtung“),¹²⁹ který obsahuje velmi různorodou směr autorů i žánrů; přitom jejich kompatibilita s výše uvedenými rysy „křesťanského básnictví“ je namnoze sporná. Za inspirativnější považujeme autorovu argumentaci v již uvedené předmluvě k jeho *Lexikon der christlichen Weltliteratur*, kde precizuje myšlenku výše zmíněného „das Christliche“ (tj. „Christliche, jak žije ve vědomí autora a jak se v díle oznamuje“) jako kritéria a „konstitutivního faktoru“ „křesťanské literatury“. Kranz dovozuje: protože toto „Christliche“ je jev mimoliterární, nechápali dřívější literární kritici „křesťanskou literaturu“ jako zvláštní skupinu textů; avšak od té doby, kdy byla zavržena imanentní interpretace a kdy básníci „definitivně překonali l'art pour l'artismus“ a začali tvořit angažovanou poezii a kdy literární věda přestala dílo posuzovat výhradně měřítky estetickými a formálními, není už nemožné chápat jako distinktivní rys cosi mimoliterárního, a sice jako faktor, který „nutně nezkracuje uměleckou hodnotu“ („Rang“). „Das Christliche“ ostatní kritéria nevyklučuje, ale zahrnuje (definice umění neodvisí od autorovy konfese, ale od estetické kvality): „víra není náhražka talentu“.¹³⁰ Kranz uvádí příklad: lepší je dobře namalovaná řepa než špatně namalovaná Madona – ale dobře namalovaná Madona je lepší než dobře namalovaná řepa, „protože malovat Madonu předpokládá větší umělecké kvality“ (tuto tezi však autor nevysvětluje). – „Velikost“ umění nelze měřit literárněvědnými měřítky (ta mohou posoudit jen, je-li dílo literaturou), ale je nutno sáhnout

genständigkeit und Autonomie gefasst.“) a 65 („Die Qualität des Christlichen eines literarischen Textes größer werden kann, je höher die Qualität des Literarischen ist“). Srov. k tomu soud F. X. Šaldy (viz 4.3): „znáboženštění poesie je její sesílení.“

¹²⁵ Viz i Kranz 1978, s. 13.

¹²⁶ Kranz 1987, s. 28

¹²⁷ Kranz 1978, s. 12.

¹²⁸ Kranz 1987, s. 38.

¹²⁹ Z českých autorů je zde uvedeno Zahradníčkovo *Znamení moci*; hojně je zastoupen J. Green, nalezneme tu však i H. Bölla, T. S. Eliota, J. R. R. Tolkiena, A. Döblina, Flannery O'Connorovou (citovanou i v této práci) atd.

¹³⁰ Kranz 1978, s. 10.

k teologii (T. S. Eliot); je-li něco umění, nepozná se dle tématu, ale podle způsobu provedení; ale je-li to velké umění, pozná se dle důvodu, proč a pod čím světlem to povstalo (Kranz se zde odvolává na teoretika umění Arnolda Hausera).¹³¹ Relevance pojmu „křesťanská literatura“ tak, jak ji definuje Kranz, můžeme pro literární vědu vysledovat ze tří momentů: 1) autoři jako např. Nietzsche a Brecht by bez křesťanských východisek nebyli srozumitelní;¹³² 2) „důležité literárněhistorické souvislosti jsou zjevné teprve poznáním křesťanské literatury“¹³³ – např. u širších lidových mas jsou určité texty oblíbené nikoli na základě estetické kvality, ale právě na základě kritérií religiózních nebo mravních (přitom ale mravnost není chápána jako kritérium „křesťanské literatury“, pozn. PŠ). Jako (poněkud zavádějící) příklad uvádí Kranz *Bibli*: byla vydávána ve velkých nákladech a za nízkou cenou a byla to jedna z mála knih, kterou lidé znali – byla to základní, skoro jediná četba;¹³⁴ a konečně 3) „křesťanská literatura od samého počátku proměňuje mimokřesťanské literární žánry a buduje nové literární žánry, které sice existují jen uvnitř literatury křesťanské, avšak ovlivnily literaturu nekřesťanskou“.¹³⁵

Specifický je projekt Karla-Josefa Kuschela, zástupce tzv. Literaturtheologie, směru, jež chce uniknout normativnosti „křesťanské literatury“, jak jsi popisuje např. G. Kranz, a učinit moderní literaturu plodnou pro teologii a naopak¹³⁶ (Kuschel je vzděláním teolog i filolog a jeho práce se nese v zajímavém duchu učinit tyto vědy pro sebe navzájem výzvami, jakými si rezonančními poly). O křesťanské, nikoli katolické literatuře hovoří ve svém díle *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Kuschel 1978) a v několika dalších pracích.

Odkláněje se od množství distinktivních rysů (jak je můžeme pozorovat např. u Hasenberg, viz níže), definuje Kuschel tuto literaturu skrze postavu Ježíše Krista, jejíž dosah je samozřejmě širší než rámec katolictví. Kuschel říká:

Křesťanská literatura [může] být definována jen jako taková literatura, v níž je pro porozumění textu směrodatná, rozhodná a určující – přímo nebo nepřímo – postava a předmět (záležitost) Ježíše Krista ... Avšak [Kristus] musí být určující pro porozumění textu přímo nebo nepřímo, otevřeně nebo skrytě, reálně nebo transfigurálně, osobně nebo znakově, rozhodující, směrodatný pro to, na čem textu záleží v rozhodující míře.¹³⁷

Literatura se tak (ve shodě s teologickým významem Ježíšovy postavy) dělí na „christophorische“ a „jesuphorische“.¹³⁸ Takto definována křesťanská literatura dle Kuschela sdílí s

¹³¹ Ibid., s. 11.

¹³² Ibid., s. 31.

¹³³ Ibid., s. 32.

¹³⁴ Ibid., s. 33 (zde se Kranz mylí: *Bible* v historii k dispozici lidovým masám nebyla).

¹³⁵ Ibid.: „Von Anfang an alte außerchristliche literarische Gattungen umgestaltet und neue literarische Gattungen ausgebildet hat, die es nur innerhalb der christlichen Lit. gibt, die aber die nichtchristliche Literatur beeinflusst haben.“

¹³⁶ Srov. též Oeming 2001, s. 118.

¹³⁷ Kuschel 1978, s. 2: „Christliche Literatur [kann] nur als eine Literatur bestimmt werden, in der – direkt oder indirekt – Person und Sache Jesu Christi von ausschlaggebender, entscheidender, maßgebender Bedeutung zum Verständnis des Textes sind ... Aber er [Christus] muß direkt oder indirekt, offen oder verborgen, real oder transfigural, personhaft oder zeichenhaft maßgebend für das Verständnis des Textes sein, ausschlaggebend für das, worauf es dem Text entscheidend ankommt.“

¹³⁸ Christologie je „zvěst, poučení ... o Kristu, tj. o Ježíši, *Kristu*, Mesiáši“, zatímco „ježíšologie“ by byla naukou o pozemském Ježíši, (pouhém) Ježíši-člověku (Schierse 1992, s. 11). Kuschel má tedy na mysli „Person und Sache“ právě Ježíše christologického; domnívá se dokonce, že „jesulogische Literatur“ už není možná, neboť „der literarische Befund moderner Jesusdarstellung ist komplexer. Nicht das ‚Leben Jesu‘ reizt zur literarischen Gestaltung, wohl aber die Figur Jesu mit charakteristischen Zügen seiner Herkunft, seiner Botschaft ...“. Kuschel 1978, s. 310.

křesťanstvím nejen otázky, ale také – implicitně dané – odpovědi.¹³⁹ Takové ocenění Ježíšovy postavy má samozřejmě důsledky na rovině obsahu či charakteru světa díla. Na rozdíl od Bedřicha Fučíka, který v případě *Zeměžluči* J. Čepa chápe Boha (jenž je s Ježíšem skrze svou trojjednost totožný) ještě jako jediného skutečného partnera („vznešeného partnera“) osamocených Čepových hrdinů, kteří se tak jeví jako hrdinové antického monologu,¹⁴⁰ staví Kuschel v rámci fikčního světa Boha nad jakékoli partnerství: „Svět je v této křesťanské literatuře ... ‚silové pole‘ vlivu dvou antagonistických sil, které bojují o nadvládu: Bůh a ďábel. Lidé jsou v tomto ‚divadle světa‘ ... těmto silám vydáni: boj se bojuje nad jejich hlavami.“¹⁴¹

Založení křesťanské literatury na postavě Ježíše je zajímavé tím, že přenáší problematiku na rovinu poetiky (postava lze vnímat jako dílčí téma poetiky); jako taková se nám Kuschelova představa zdá být legitimní (byť Kuschel není v tomto pojetí osamocen, srov. např. G. Kranz či Hurth 1993).¹⁴² Obdobně jsou na základě postavy definovány např. bajka (zvířecí hrdina jako personifikovaná lidská vlastnost) či pikareskní román („pikaro“, tj. španělsky *pícaro*, dokonce tento žánr pojmenovává). Kuschelovo vymezení je nám sympatické i proto, že nabízí možnost jiné definice než je definice čistě ideová (ideologická); Kuschel sám tento rozdíl neustále zdůrazňuje. Problém však sledujeme jinde: jakkoli je na první pohled či z hlediska rigidně křesťanského samozřejmě chápat postavu Ježíše jako výsostný znak křesťanství, jeho úhelník (a tedy – konsekventně – i možnost založení nebo vymezení čehokoli, co se ke křesťanství má a může vztahovat), ve skutečnosti je dosah této postavy širší a mnohem méně jednoznačný.

Postava Ježíše Krista není suverénním a výlučným majetkem křesťanství: zůstaneme-li jen v rámci literatury, zjistíme, že může vystupovat i v textech jednoznačně ne-křesťanských, a to minimálně ve dvou smyslech. Jednak se s Ježíšem setkáváme na rovině parodií a blasfémii, tj. v textech (axiologicky a myšlenkově) proti-křesťanských (D. Lawrence, *Muž, který zemřel*, pův. jako *The Escaped Cock*, 1929; A. Macek, *Bezbožné povídky*, 1911; L. Klíma, *Bílá švině*, ko.l 1908; výrazně polemické *Poslední pokušení Ježíše Krista* N. Kazantzakise (1955) aj., jednak v textech, které stojí mimo (jakoukoli) religiozitu či ideologičnost: Monthy Python's Circus a jejich *Život Briana* (*Life of Brian*, 1979), jehož protichůdnost (travestie) nemíří do ideologie (jakožto do oblasti sporu či polemiky), ale do oblasti komiky. Druhou ne-křesťanskou oblastí, kde se s Ježíšem setkáme, jsou texty mimo-křesťanské ve smyslu textů jiných náboženství. Za výsostný příklad může posloužit *Korán*,¹⁴³ kde má Ježíš významné místo (a to nikoli blasfemické, a dokonce ani ne heretické ve smyslu křesťanské dogmatiky) jakožto jeden z Proroků: očekává se zde dokonce paruzie v křesťanském smyslu.

Zcela zvláštní kapitolu pak tvoří texty proto-křesťanské (např. apokryfní evangelia či Ježíšovy životopisy), jejichž duch se však s dogmatickým (christologickým, srov. pozn. 138 o christologii) Ježíšem nápadně míjí (např. „Pseudo-Tomášovo evangelium dětství“, které

¹³⁹ Srov. i důraz, který Kuschel klade na zachování původní (náboženské) axiologie: „... christliche allen genannt werden kann, was in Theorie und Praxi einen ausdrücklichen positiven Bezug zu Jesus Christus hat“, *ibid.*, s. 2.

¹⁴⁰ Fučík 1994, s. 52.

¹⁴¹ Kuschel 1978, s. 77: „Die Welt in dieser christlichen Literatur ist ... ein ‚Kraftfeld‘ des Einflusses zweier antagonistischer Mächte, die um die Vorherrschaft fingen: Gott und der Teufel. Die Menschen in diesem ‚Welttheater‘ ... sind diesen Mächten ausgeliefert: der Kampf findet über ihren Köpfen statt.“

¹⁴² Přehled proměn a vývoje literárního zpodobnění Ježíšovy postavy viz Frenzel 1998, s. 376nn.

¹⁴³ *Korán* se o Ježíšovi zmiňuje v 15 súrách; označuje jej za „mesiáše, proroka, posla, syna Marie, za patřícího k těm, kdož jsou v blízkosti Boha, uctívaného v obou světech, požehnaného, pravdivé slovo, služebníka Boha ... zrozen byl z Marie ... podle legendy ... z neposkvrněného početí.“ Pavlicová (ed.) 1994, 390. Jak je vidět, kříží se pojetí *Koránu* s katolicitou dokonale (v případě neposkvrněného početí skutečně přímo s katolictvím, nikoli např. s protestantstvím): srov. Ježíš jako „slovo“ (evangelium sv. Jana) či neustálé afirmace s kaotickým Krédem.

popisuje Ježíše jako zlomyslné, lstivé, hádavé dítě zabíjející z rozmaru lidi¹⁴⁴ – takový Ježíš skutečně připomíná mnohem spíše postavu z výše uvedených děl Mackových či Klímových a právem editoři tento text dávají do souvislosti s „divoce naturalistickými, ba cynickými pasážemi homérských eposů, vulgárností komediálních scén nebo obscenností některých lyriků“ a s „moderními komiksy a akčními filmy“¹⁴⁵). Všechno to ovšem jsou texty, kde je Ježíšova postava skutečně pro „porozumění textu“ „směrodatná, rozhodná a určující“, tj. takové texty, které Kuscheľův výměr zahrnuje. Nabízí se zde tedy možnost, abychom – na základě Kuscheľovy definice – chápali jak *Korán*, tak např. *Poslední pokušení Ježíše Krista* jako literaturu křesťanskou. Přesto předpokládáme, že jsou to texty, jež Kuscheľ nemínil. Tohoto úskalí si všímá i výše uvedený G. Kranz, který citovanou Kuscheľovu definici považuje za „zavádějící“, protože Ježíšova postava je určující i např. pro blasfémii – ale, ptá se, můžeme „blasfemický ježíšovský román zvat křesťanským? nebo kristoforickým?“¹⁴⁶ Namísto Kuscheľovy ježíšo-středné definice přináší Kranz výše zmíněné „uchvácení“ Ježíšem: „křesťanská literatura jako taková, v níž je toto uchvácení rozpoznatelné“¹⁴⁷ a kde je motivika více nahrazena směrem k tematice. Kuscheľova definice „křesťanské literatury“ se nám tak jeví jako platná v oblasti religionistické (definuje jevy založené životem a učením Ježíše z Nazaretu, přičemž přesahy do jiných nábožensví výměr zajímavě rozšiřují ve smyslu nejširší ekumenickém), v oblasti literatury je však příliš široká na jedné straně, na straně druhé však příliš úzká (křesťanství samo – tím spíše katolictví – *jakožto kulturní entita* je širší a není beze zbytku převoditelná na postavu Ježíše). Navíc se přidává samozřejmá výtká čistě literárněkritická: jak si sám Kuscheľ je vědom, hrozí zde nebezpečí, že převáží důraz na čistě motivický (látkový) aspekt děl; předjímají se zde naše námitky proti explicitním náboženským motivům (viz 12.4.3).

Obdobný pokus – vyjít od postavy Ježíše – navrhuje Elizabeth Hurthová (Hurth 1993). Základní je pro ni literárně-historický pojem „Jesusroman“ (ježíšovský román):

Ježíšovský román budeme ... pojímat jako žánr s přesahujícími tematickými a strukturálními osobitými rysy“. Ježíšovský román ... se zaobírá konkrétní dějinnou postavou, která jakožto Ježíš z Nazaretu žila a působila v určitém historickém čase a na určitém historickém místě ... historický ježíšovský román má co do činění výhradně s tímto historickým Ježíšem, jehož slova a činy více či méně shodně tradují evangelia.¹⁴⁸

Do této chvíle zní definice rigidně; na základě „rozmanitosti románové formy“, jíž si je Hurthová vědoma, dochází k „literarizování tvaru Ježíšovy postavy („Literarisierung der Jesusgestalt“) v nejširším smyslu“. Toto literarizování zahrnuje

vypravování, doplnění, novotvoření a aktualizaci Ježíšova života stejně jako vložní Ježíšovy postavy do současné situace skrze motiv ‚Ježíš-redivivus‘, přenesení znaků látky Ježíšova života na jinou literární postavy podle schématu ‚transfigurace‘ a konečně přepracování (nové

¹⁴⁴ „Pak zas šel [Ježíš] po vsi, a nějaký kluk mu v běhu vrazil do ramene. Ježíš se rozčilil a povídá: ‚Ty odtud neodejdeš!‘ A ten na místě padl na zem a bylo po něm.“ Dus – Pokorný (eds.) 2001, s. 276.

¹⁴⁵ Ibid., s. 270 (autor komentár Petr Peňáz).

¹⁴⁶ Kranz 1987, s. 26.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Hurth 1993, s. 4–5: „Die Jesusroman sollen hier vielmehr ... als eine Gattung mit übergreifenden strukturellen und thematischen Eigenarten gesehen werden. ... Der Jesusroman ... beschäftigt sich mit der konkreten geschichtlichen Person, die als Jesus von Nazareth in einer bestimmten historischen Zeitspanne und an einem bestimmten historischen Ort lebte und wirkte ... allein mit diesem historischen Jesus, Essen Worte und Taten die Evangelien mehr oder weniger übereinstimmend überliefern, hat es der historische Jesusroman zu tun.“ Pojem „Jesusroman“ se zde tedy ještě zužuje na „historický“ román (a tak se přibližuje románu „ježíšologickému“, jež ve prospěch christologického odmítl Kuscheľ).

zpracování) Ježíšovy historie skrze opakování Ježíšova života v jiném životním stylu podle modelu ‚imitatio Christi‘.¹⁴⁹

Domyslíme-li tuto definici (zájem E. Hurthové jde spíše směrem teologickým, resp. apologetickým) v intencích literární vědy (genologie), jeví se nám Ježíšova postava (ona zdůrazňovaná „konkrétní dějinná“) nikoli jako prvek roviny motivické či roviny subjektů díla, nýbrž stejně jako Ježíš v pojetí Kuschelové: jako garant smyslu (sémiózy), úhelník daného žánru, který spíná rozličnou tematiku a časoprostor, jež Hurthové definice implikuje či umožňuje (může totiž obsáhnout jak rigidní převyprávění evangelií ve stylu deuterokanonických evangelií, tak nejrůznější pastiše, parodie a travestie – např. ty, jež vyjmenováváme v souvislosti s K.-J. Kuschelem).

Pokus o narativní, resp. jazykovou kritiku a určitou normativní poetiku zároveň přináší E. Bieger (Bieger 1986). Jeho terminologická volba je „religiózní“ – a stejně jako někteří z již zmiňovaných autorů i on přitom myslí „křesťanský“, což však poznáme teprve z příkladů, jež uvádí, či z konkrétní argumentace. V definování „religiózního vyprávění“ postupuje vylučovací metodou. Nejprve hledá „speciální religiózní jazyk“; dochází ke zjištění, že „explicitní religiózní znaky jako procesí nebo modlitby (tedy motivy) religiózní dimenzi samy o sobě nevytvářejí“: „religiózní znaky náboženství ještě nedefinují“.¹⁵⁰ Neexistuje nic jako „religiös etikettierte Sprachformen“ – např. bibličtina (obdobou naší kraličtiny je v Německu Lutherův překlad Bible) není zvláštní jazyk, je to kdysi běžný „Umgangssprache“, který se pouze zakonzervoval; náboženství se může vyjadřovat jakkoli, není vázáno na „biblický jazyk“: „Religion ist offen für alle Sprachformen“.¹⁵¹ (S touto tezí přitom nelze zcela souhlasit, viz dále v kap. 9.) Nové vyjadřovací formy tedy není třeba hledat, náboženské sdělení si vystačí se stávajícími.¹⁵²

Poněkud výsadnější postavení mají „biblické obrazy a vyprávěcí tradice“ („Biblische Bilder und Erzähltraditionen“, jimž je věnována samostatná kapitola). Biblické obrazy si v oblasti západních literatur uchovávají účinnost – zde se Bieger odvolává se na Fryeův *Velký kód*: „religiózní vyprávění může na tyto motivy a figury navázat.“ Jako příklad uvádí situaci, kdy černoši v Americe zpívají o své naději na osvobození a využívají k tomu motivy faraóna a Mojžíše.¹⁵³ Takové paralely lze najít všude (a týkají se nejrůznějších motivů; např. dva bratři – Kain a Ábel – u J. Steinbecka atd.). Důraz se tedy posouvá na specifické „prostředky představení“ („Darstellungsmittel“) a „vyprávěcí techniky“ (chápané velmi široce – zde se ovšem Bieger nevyhne určitým kontradikcím): „Jde o určité vyprávěcí techniky, jimiž se v obrazném jazyce zpodobňuje religiózní dimenze, která je bezprostředně naprosto neuchopitelná.“¹⁵⁴ Tyto techniky se přitom v čase proměňují a je možné, že „tradiční formy zobrazení“ přestanou být účinné; pak je nutné obrátit se např. k „tradicí posvěcenému a konstituovanému symbolismu“, k určitým tématům, „univerzálním ritům a symbolům“ atd.¹⁵⁵

Zásadní se nakonec ukazuje být recepční (pragmatický) moment: v kap. 10, příznačně nazvané „Religiozita‘ vyprávění se určuje účinkem“ („Die ‚Religiosität‘ einer Erzählung

¹⁴⁹ Ibid.: „Nacherzählung, Ergänzung, Neugestaltung und Aktualisierung des Legend Jesu sowie die Einbettung der Jesusgestalt in eine Gegenwartssituation durch das ‚Jesus redivivus‘-motiv, die Übertragung von Merkmalen des Leben-Jesu-Stoffes auf eine andere literarische Gestalt nach dem Schema einer ‚Transfiguration‘ und schließlich die Neugestaltung der Geschichte Jesu durch die Wiederholung des Legend Jesu auf einem verwandten Lebensweg nach dem Muster einer ‚Imitatio Christi‘.“

¹⁵⁰ Bieger 1986, s. 45.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid., s. 46.

¹⁵³ Ibid., s. 48–49.

¹⁵⁴ Ibid., s. 70, tyto „určité vyprávěcí techniky“ však jsou, zdá se, tou konkrétní, nutnou „Sprachformen“, kterou výše popřel.

¹⁵⁵ Ibid., s. 70–79.

bestimmt sich durch die Wirkung“), Bieger říká: „Religiózní aspekt nelze nalézt v povrchové struktuře vyprávění. Musí se vysledovat z explicitních znaků a interpretace, skrze náhled a postavy, jež vyprávění objasňují“.¹⁵⁶ Je tomu tak proto, protože „religiózní dimenze“ je natolik „subtilní“, natolik „málo zjištělná a uchopitelná na povrchové struktuře“, takž je víceméně jen otázkou recipientovy čtenářské kompetence, jestli ji bude schopen vysledovat, nebo nikoli. Pokud bude úspěšný, „můžeme mluvit o religiózním vyprávění“. To ale znamená, „že to nepojmenovatelné nelze ukázat, že je to jen naznačeno“ – ovšem, jak Bieger přiznává, „to je obecná charakteristika religiózní vyprávěcí tradice, která pracuje jen s úspornými náznaky, ... což vyznačuje autentická evangelia“.¹⁵⁷ Poslední zmínku považujeme za podstatnou – chápeme ji totiž jako stopu čehosi, co bychom mohli nazvat poetikou religiózního textu a co Bieger popírá (viz pozn. 154). Její konkrétní podoba – ticho, náznaky/odkazy či stopy, „úsporné náznaky“ – se přitom shoduje s obecně uznávanou představou o náboženském jazyce (srov. roli ticha v jazyce mystiky, v pojednání o posvátnu u R. Otta, roli ticha a mlčení v jazyce, „nepojmenovatelnost Boží – daná ostatně již středověkou zásadou *Deus semper maior* „atd.“; zde pojednáno v kap. 9).

Obecnější otázku se pokouší zodpovědět Peter Hasenberg (Hasenberg 1995). Symptomatický je podnázev jeho studie – „Systematické a historické hledání stop“ i název sborníku, v níž je tato studie obsažena („Stopy religiózního“). Obě vypovídá o Hasenbergových východiscích: religiózní sféra (rovina) se v kultuře (rovnou řekněme, že Hasenbergova analýza, ač je primárně věnována filmu, je postavena jako analýza znakového systému obecně) projevuje určitými stopami; jejich nalézání a interpretace umožňuje definovat „religiózní“ text (přitom se zde opět setkáváme s jevem, kdy se slovem „religiózní“ myslí „křesťanské“; i zde to však poznáváme až z příkladů či konkrétní argumentace); tomuto nalézání má napomáhat Hasenbergův pokus o klasifikaci těchto stop. I Hasenberg se nejprve pokouší o co nejširší přístup k definici „religiózního textu“ (stejně jako jsme to sledovali např. u Bleicherové): na první pohled se zdá, že můžeme vyjít od tématu; pak by byl tento text v první řadě vztáhnutelný na *Bibli* a „Heiligtexzte“. Tak tomu ovšem není: např. motivy náboženských prostor (kaple, kostel atd.) mohou být jen pouhé vnějškové signály: religiózní se používá k rozdílným účelům, figury duchovních mohou sloužit ke komedii, kulisy kláštera k pornografii atd.¹⁵⁸ Čistě tematické pojetí je tedy omezené: nejde o biblické figury, ale o „vážnou vůli a uměleckou schopnost autora vylíčit sebeuskutečnění člověka a jeho vztah k transcendentu“ (Franz Everschor); tak se pojem religiózního textu rozšiřuje na obecnou úroveň „zpodobnění („Darstellung“) transcendentního vztahu („Bezug“), přičemž do hry vnáší i uměleckou kompetenci autora a jeho záměr; nejde přitom o obraz autorova světonázoru, což vidíme např. u Bergmana, Buñuela a Felliniho jakožto „zástupců moderního religiózního filmu“, kteří nejsou křesťany: text tedy může být křesťanský, aniž by povstal z křesťanského vědomí.¹⁵⁹ Třetí možnost (po vyloučení motivu/tématu i autora) je recipient. O „religiózně relevantních textech“ můžeme mluvit se zřetelem na „religiózní aktuálnost pojednaného tématu“, s čímž implicitně souvisí recepční situace. Otázku této aktuálnosti je možno zodpovědět jen s ohledem na konkrétního recipienta. Pro křesťana, který vše chápe jako část stvoření, je touto částí i film: a je tedy v tomto smyslu religiózní. Religiózní text je

¹⁵⁶ Ibid., s. 80: „Der religiöse Aspekt ist nicht in der Oberflächenstruktur einer Erzählung zu finden. Er muss herausgearbeitet werden durch explizite Zeichen und Interpretationen, durch Visionen, durch Personen, die das Geschehen deuten.“

¹⁵⁷ Ibid.: „Das liegt durchaus in der religiösen Erzähltradition, die nur mit sparsamen Andeutungen arbeitet“ ... „das zeichnet die authentischen Evangelien aus.“

¹⁵⁸ Hasenberg 1995, s. 11. – Na první pohled paradoxní tvrzení se potvrzuje u více badatelů (zde viz Sawicki) i v reálu (srov. díla markýze de Sada).

¹⁵⁹ Ibid.

pak „výsledek ‚religiózního‘ způsobu četby, zpracování religiózně inspirovaným recipi-tem“,¹⁶⁰ čili skutečně čistě recepčně estetický jev.

Jaké jsou však ony „religiózní znaky“, díky nimž v textu poznáme „das Religiöse“ (do češtiny nesnadno přeložitelné substantivizované adjektivum)? Hasenberg vychází od nej-explicitnějších znaků: nejnázší je, když 1) nalezneme explicitní odkaz na texty, „které náležejí do oblasti religiózního“, což je v první řadě *Bible*; přitom však pro texty není většinou předlohou *Bible* sama, ale přepracované texty (Kazantzakisovo *Poslední pokušení* atd.);¹⁶¹ texty G. Bernanose (*Deník venkovského faráře*) se zde chápou jako texty, které mají jednoznačné „poznávací znaky“ („Kennzeichnung“) religiózního textu. 2) Může být v textu zobrazena církev nebo její instituce nebo její oficiální reprezentanti nebo věřící (zde jsme právě svědky nerefléktovaného přesunu od obecně religiózního ke křesťanskému a katolickému), např. když se „námětem stávají zkušenosti postav s církevními institucemi jakožto zkušenosti dějin jejich vlastní víry“. 3) Můžeme se setkat se „znaky a symboly“, které mohou být nábožensky ovlivněny („geprägt“). U univerzálních symbolů – voda, oheň, stromy – není zřetelné, zda se jimi míní speciální náboženský význam. Přesnějšími odkazy jsou pojmy z říše náboženství: Bůh, anděl, ďábel, hřích, Zmrtvýchvstání, Poslední večeře atd. 4) Mohou tak fungovat i určitá dějová schémata: např. konflikt norem náboženských a jiných; hledání smyslu života, zvláště náboženského; relevantní zde je nejen děj, ale i formální výstavba („formální rovina“): funkce kamery, střihu, montáž atd., přičemž je třeba mít na paměti, že obrazy, se kterými film pracuje, nejsou přímo z *Bible*, ale z tradice (např. motiv Poslední večeře je podle Hasenberg nemyšlitelný bez ohledu na da Vinciho).¹⁶² Vztah k *Bibli* je však přece jenom exkluzivní: Hasenberg zdůrazňuje roli *Bible* jakožto autority, na niž se lze odvolat.

Přece se však nakonec zdá, že se Hasenbergovi nepodařilo definovat rovinu odkazů natolik jemnou, aby dokázala zachytit implicitní náznaky; spíše zůstal na rovině explicitní.

Fundamentálně svůj pokus o definici založil S. Sawicki (Sawicki 1984). Výchozím bodem je mu pojem „sacrum“, „sakrální“, který se explicitně odvolává na tradici vyznačenou např. jmény R. Otta či M. Eliadeho (definice u Otta viz kap. 1.1 a 7.2, u Eliadeho 7.2), a má tedy nejširší význam.

Jako předchozí autoři, i Sawicki však téma vzápětí radikálně zužuje: pojednává jen o „christlich geprägte Sacrum“. První oblastí, kde je možno v literatuře možno mluvit o sakrálnu, je tematická oblast.¹⁶³ Tu však Sawicki jakožto „povrchovou“ opouští a hledá hlubší smysl, kde se sacrum vyjevuje jako topoi, jako archetyp (můžeme dodat: jako konceptuální metafora).¹⁶⁴ Nejde o mluvení o posvátnu, ale o posvátno – Sacrum – samé, tj. o posvátno v literatuře, které není věcí „tradiční, povrchové interpretace“, ale „hlubšího smyslu“. Zabýváme-li se touto „hlubší, symbolickou interpretací“, jsme blízko „obecné sémantické výpovědi“; ta se často týká otázek morálky a náboženství (tj. „typicky náboženskými problémy“);¹⁶⁵ následně tedy Sawicki stopuje pojednávání otázky dobra a zla jako dialektických jevů ve světové literatuře (Dante, Dostojevskij, de Sade). Tyto problémy jsou pro křesťanskou literaturu zásadní: dobro a zlo, jež je sice náležitě odděleno, ale je dialekticky, pevně a nutně spjato, ohraničuje v literatuře „sakrální oblast“. Oproti tomu tam, kde se

¹⁶⁰ Ibid., s. 13: „Der durch seine Religiosität bestimmte Zuschauer geht mit der Perspektive seines Glaubens ins Kino und entdeckt Dinge, die einem anderen Zuschauer vielleicht verborgen bleiben.“ Z toho plyne, že religiózní film (text) je „Ergebnis einer ‚religiösen‘ Leseweise, der Verarbeitung durch einen religiös inspirierten Rezipienten“.

¹⁶¹ Ibid., s. 14.

¹⁶² Ibid., s. 15.

¹⁶³ Sawicki 1984, s. 35.

¹⁶⁴ Ibid., s. 38.

¹⁶⁵ Ibid., s. 39.

hranice mezi dobrem a zlem stírá, ocitáme se v oblasti literatury, která se blíží pornografii (ne v tradičním, tj. na erotickou oblast vázaném smyslu).¹⁶⁶ Rozsah sakra v literatuře je však širší: všechny jeho aspekty, vztahy člověka k nad-přirodnímu vedou k nutnosti propojení teologie a literatury; existují však i díla, kde „teologický smysl“ není obsažen explicitně, kdy se vyzoomí jen z kontextu nebo na základě pozadí.¹⁶⁷

I Sawicki vtahuje do hry pól autora: autorova ostatní díla i jeho život vytvářejí „vztahový systém“ („Bezugssystem“) pro interpretaci; pak je možno říci, že v básni implicitně obsažený teologicko-religiózní smysl je „akceptovaný smysl“ autora.

Problematika sakrálního v literatuře zasahuje nejen *teologii v literatuře*, ale také *teologii literatury*; když „vědomé přijetí teologického předání (Übermittlung – zvěst i zvěstování, PŠ)“, jež je v díle implicitní, nelze vyčíst ani z díla samého ani z autorského kontextu, poskytuje interpretační vztahový systém („Interpretationsbezugssystem“) příjemce, čtenář nebo badatel. Je-li tento křesťan, vidí i takový smysl, který ostatní nevidí, a může jako křesťanskou literaturu chápat i takovou, která tak běžně chápána není.¹⁶⁸

Taková kritika – „teologická interpretace z pozice příjemce“, umožněná mj. hermeneutikou – vyústí ve stav, kdy se objektem zájmu stává vztah „literární dílo – teologický vztahový systém“. (Přičemž tímto vztahovým systémem se pravděpodobně míní konotační mohutnost křesťanství.) Dva způsoby relací mezi literaturou a teologií pak představuje literární teologie (literární teologické vědomí), jež je obsažena v literatuře, a teologie literatury, tj. interpretace díla ve světle teologie; tyto dvě relace jsou dva způsoby odkrytí toho, „co je v literárním díle teologického“.¹⁶⁹

Sawicki rozlišuje dva způsoby „religiozity poesie“: 1) „*sakrální nazírání světa a člověka*“, stav, kdy básník vidí vše „skrze sakrum“, „v sakrální perspektivě“ ... vše „zašifrováno v sakrálním jazyce“; v zásadě jde o překlad motivů či dějů fikčního světa daného díla do fikčního světa postávámé ovlivněného: „sakrální vztahový systém determinuje básníkovy asociace...“. Formule této religiozity poesie je věta: „Vidím a interpretuji svět a člověka za stálé připomínky sakrálního vztahového horizontu.“¹⁷⁰ 2) Religiozitu poesie můžeme také vidět v rovině poetického textu. Religiózní texty (*Bible*) jsou význačné, symbolické, těžko luštitelné, s „literárními, zvláště poetickými texty“ je tomu začasté stejně. V poetických textech zahlédáme stopy rituálů.¹⁷¹ Poesie je „řeč oslavného smyslu“ (Ricoeur), nevšední, neobvyklá; jazyk poesie a religiózní jazyk jsou si podobné – a tedy i výpovědní funkce obou jazyků jsou podobné: přivést člověka k tomu, co nelze vyjádřit pojmovým, diskurzivním jazykem, tj. k nepojmenovatelnému. Takový jazyk předpokládá existenci čehosi „pod povrchovou rovinou pravdy“, což se má odkrýt, a to bez zprostředkování „schematických a zplošťujících termínů“. To je případ mystiky: touha mluvit o tom, co nepojmenuje diskurzivní jazyk, nutně značí poesii;¹⁷² o vztahu religiózního jazyka, mystiky a poezie srov. dále v kap. 9.

¹⁶⁶ Ibid., s. 41.

¹⁶⁷ Ibid., s. 42–3.

¹⁶⁸ Ibid., s. 43–44; myšlenku o pro sémiózu zásadní roli čtenáře zná i Hasenberg.

¹⁶⁹ Ibid., s. 44.

¹⁷⁰ „Ich sehe und interpretiere die Welt und den Menschen in ständiger Erinnerung an den sakralen Bezugshorizont“. Ibid., s. 47.

¹⁷¹ Srov. vznik literatury z mýtu a genetické spojení literatury a náboženství (Meletinskij 1989 či Sellier 2002).

¹⁷² Sawicki 1984, s. 48–49: „Eine Mitteilung über diese Begegnung wird notwendigerweise Poesie sein.“ Autor dále uvádí, že nejen předmět výpovědi, ale i charakter výpovědi a jednání vůči realitě – to vše v případě básnictví – přibližuje básnictví náboženství. Jednání je kontemplativní, člověk „se ponořuje do reality, nechává ji na sebe působit, spojuje se s ní“, což upomíná modlitbu, mystický zážitek. „Poesie ist jedoch weder Gebet noch Mystik. Diese beiden Formen sind nur auf Gott und Sein wesentliches Handeln ausgerichtet. Die Dichtung dagegen ist verknüpft mit einer um vieles menschlicheren Aktivität, um vieles mehr ausgerichtet auf äußere Mitteilung“; ale básněni požaduje stejné chování (Haltung) – svým způsobem se také týká tajemství světa

Křesťanskou literaturou je tedy ta literatura, jejímž hlubinným sémantickým půdorysem, jenž je relevantnější než povrchní motivika, je problém etický; řešení pak je hledání dobra; tato literatura je uchopitelná z pozice příjemce, jenž je křesťanem. Je provázána s mystikou a náboženstvím touhou a schopností (díky specifickému jazyku) odkrývat to, co jiná komunikace odkrýt nemůže.

Účastník kostnického kolokvia *Poetik und Hermeneutik* Manfred Fuhrmann (Fuhrmann 1983) mluví o „textech z křesťané tradice“. Křesťanské umění lokalizuje do vývojové přímky: v homérovské době byl člověk, příroda a nadlidské síly zakoušeny jako smyslově-duchovní totalita: svět byl jednosložkový. Attická tragédie přináší zlom: ve světě je najednou smyslově vnímatelný jen člověk a příroda, božské síly zůstávají skryty (dvousložkový svět). Zásadní proměnou však chápání světa prochází v křesťanské éře: svět se již nepředkládá nezprostředkovaně sám ze sebe, nýbrž jako produkt Stvořitele; takto podmíněný obraz světa není již dvou-, nýbrž tříložkový: vedle smyslového a duchovního stojí *transcendence*, „nade všemi lidmi poznatelný, zákonodárný a vyvýšený Bůh“.¹⁷³

Věřící člověk podle Fuhrmanna nevnímá svět jen jako to, co se nabízí „přirozenému“ rozumění, ale jako „znaky transcendence“;

křesťanské umění zrcadlí dvojitý zkřížení smyslového světa ... a transcendence: svědčí jednak o zázracích a vizích, tedy o vlomení se transcendence do světa, o znacích, které Bůh posílá do světa; jednak pojímá svět jako „knihu“, tj. jako repertoár šifer transcendence, která se pomocí alegorie zprostředkuje a konstituuje. Proto se [umění] nevyčerpává úkolem zobrazení; všechna zobrazení mají onu funkci, božskou garanci skrze průkaznost znaků učinit viditelnou.¹⁷⁴

4.3 V Čechách

Situaci vývoje pojmu „katolická“ („křesťanská“) literatura, jeho intenzi a extenzi v českém soudobém prostředí (od druhé poloviny 19. stol.) mapuje ve své práci M. C. Putna (Putna 1998, zvl. s. 13–25). Abychom jeho výklad neopakovali, zaměříme se jen na několik symptomatičtějších momentů a na jevy, které u Putny nenalzáme.

Josef Jungmann ve své *Slovesnosti*,¹⁷⁵ které se Putna nevěnuje (zabývá se až obdobím pozdějším) a která je zajímavá již tím, že se jedná o příručku normativní, u níž lze předpokládat určitý normotvorný charakter, tj. skutečně respektovaný vzor pro tvorbu mladších autorů, definuje jako specifický žánr „nábožný epos“. I zde se – jak jsme to již viděli mnohokrát – mluví o „náboženství“, ale míní se křesťanství (a to v době, kdy takové ztotožnění již není zcela samozřejmé; ostatně Jungmann sám byl spíše deista). „Nábožnému eposu“ věnuje Jungmann paragrafy 298–306, kde píše: „Nábožný epos představuje nadmyslné ve smyslném jako čin (přímo, ne allegoricky); látka tedy jeho jest wztah člowěctva k božstwí neb newiditedlnému nadmyslnému světu“ (§ 298); „... látka [musí být] tak dalece historická, aby jako powěst nebo jako wíra platnost měla. Docela swobodný wýmyslek nemůže být látkau

a člověka, hlubokého smyslu; stejně jako modlitba je i básnění navazování styku s v textu modelovaným jiným já“.

¹⁷³ Fuhrmann 1983, s. 222–223.

¹⁷⁴ Ibid., s. 223: „Die christliche Kunst spiegelt diese doppelte Verschränkung von sinnlich-geistiger Welt ... und Transzendenz: sie zeugt einerseits von Wundern und Visionen, also von Einbrüchen der Transzendenz in die Welt, von Zeichen, die Gott in die Welt sendet; sie fasst andererseits die Welt als ‚Buch‘ auf, d. h. als ein Repertoire von Chiffren für die Transzendenz, die es mit Hilfe der Allegorie ermittelt und konstituiert. Infolgedessen erschöpft sie sich nicht in der Aufgabe des Abbildens; Allen Abbilden hat seinerseits die Funktion, die göttliche Garantie durch den Nachweis von Zeichen sichtbar zu machen.“

¹⁷⁵ Jungmann 1846 (citujeme dle tohoto, třetího vydání).

nábožnému eposu.“ (§ 300). Jak Jungmann uvádí, epos se musí týkat *skutečného* Boha, tj. nejen „smyslných [tj. smyslových] výjevů přírody“, jako byli např. bohové řečtí, ale kupř. Krista, jehož Jungmann pokládá právě za „skutečného Boha“. Podstatný je pro nás paragraf následující, § 301:

Jest tu přítom ta obtížnost, že takový zčlowěčený bůh nemůže nás co člověky zánimati, an tomu na ujmu jest, že se toliko bůh ponížil k obmezenému člověku, a že lidské okolnosti, odpory a wztahy sám chtě a dobrowolně snáší. Božství nade všechny ty okolnosti powyšeno jest; zde tedy co nás zánimá, není nic esthetického a wztahuje se toliko k aučelu, nikoli k osobě a charakteru, tomu prawému středu eposowému...

V eposu nás tedy *obecně* zajímá postava (resp. děj: takové pojetí připomíná Proppa), avšak v „nábožném eposu“ jde o účel, tj. o náboženskou řeč, která se konstituuje samotným vystoupením osoby Boží; proto Jungmann navrhuje na místo aktérů anděly a ďábly jako „člověku rovné“. V § 303 postuluje jednu ze zásadních estetických kategorií, v následujících se pak dotýká stylové roviny a formálních rysů, jež této rovině konvenují:

Dojem celkový, jehož básník dosici žádá, nemůže býti jiný než cit wznešenosti,¹⁷⁶ a wšecky důwody neb motivy jí odporující wylaučiti dlužno z nábožné básně epické ... Mluwa wznešeným a smělym letem se nese ... §. 306 Ráz eposu náboženského jest jen romantický aneb mystický. Rozměr též přiměřen býti musí. Nejlepší werš je hexametr.

Zcela jinak k předmětu přistupuje v jen o málo mladší práci L. V. Štúr. Ve své knize o *národních písních a pověstech plemen slovanských* (vyšla česky v Praze 1853; citujeme dle Vodička 1990, s. 280) představuje typologii básnictví v hegelovském duchu: podle ní existuje básnictví „symbolické, v němž má předmětnost (příroda) ještě plnou převahu nad ideou (příkladem je indické nebo židovské básnictví), dále básnictví *klasické*, zdůrazňující rovnováhu ideje s předmětností (příkladem je antika) a konečně básnictví *romantické*, které je zobrazením „jednání ducha z pohnůtek z něho samého čerpaných, bez ohledu na přirozenost, ba právě s pominutím jí“. Příkladem tohoto básnictví je „křesťanská literatura“. (Vrchol Štúrovy argumentace je „slovanské básnictví“, které je syntézou a dovršením předešlých.¹⁷⁷)

V osmdesátých letech 19. století se v českém katolickém milieu v diskuzích, co je „katolická literatura“, objevuje vyhraněný názor: „je to ta, která stoprocentně a beze zbytku splňuje normy katolické dogmatiky a mravouky“.¹⁷⁸ Zastánci této myšlenky byl zvláště okruh revue *Vlast* v čele s Františkem Pohounekem a časopisu *Hlídky literární* v čele s P. J. Vychodilem. Postava rajhradského benediktina a filosofa P. J. Vychodila pro nás není bez zajímavosti: Vychodil odmítl „i umění, které si neklade jiné, vyšší cíle než vyvolat estetické city“, protože to jsou rozkoše – a „jednati pro pouhou rozkoš je hřích“.¹⁷⁹

Ve své (také normativní) dvoudílné *Poetice* se Vychodil v mnohém podobá Jungmannovi. Popisuje zde (hlava 6, § 3) žánr zvaný „Báseň nábožná“. Je snad důsledkem časového rozestupu mezi ním a Jungmannem presupozice, že u Vychodila si básník určuje, co je pro něj náboženství, a „to opěvává“ (s. 282); z toho plyne, že římskokatolický básník je „vázáán naukou“ (s. 283), neboť náboženské náměty si nelze vymýšlet (básnictví závisí na „daných předmětech, s. 284), jak upozorňoval již Jungmann; „náboženská báseň předvádí onen [a priori daný] obsah tak, aby pro něj zaujal také cit člověka“ (s. 285), a má tak výraznou per-

¹⁷⁶ Srov. 10.1, hodnocení vznešena u Wölfflina.

¹⁷⁷ Srov. i Vodička 1998, s. 543.

¹⁷⁸ Putna 1998, s. 16.

¹⁷⁹ Vychodil, P. J. *Básnictví a mravouka* (Putna 1998 mylně uvádí: *Poetika*, ale ta vyšla dříve a v Brně), Praha 1897, s. 21.

svazivní funkci. Přitom má básník volnost, co se týče obsahu a výrazu; předměty musí podávat osobně, konkrétně, nově (s. 285).

Náboženská báseň podává „nábožný obsah zpracovaný v nábožném duchu“ (s. 286). Názor, že nábožné předměty je nutno podávat nábožným „způsobem“ (s. 287), předpokládá *poetiku* této poesie („vlastnosti básní náboženských“ jsou „velebná prostota“, nikoli „titanská hrůza a nadsázka“: protože Bůh je náš Otec, s. 289). Tvary „básně náboženské“ jsou píseň (výpravná a rozjímavá), hymnus, óda a legenda (báseň „výpravná, někdy zpěvná“). Tezi z *Poetiky*, že skutečné umění může vycházet jedině z katolicismu, přejímá i další skupina katolických literátů a intelektuálů, sdružená okolo časopisu *Na hlubinu* (S. M. Brait, Timotheus Vodička). Ježto však pro národ vlastně není jiné umění než uvnitř pravé církve, dospívá se k tezi, že „katolická literatura“ je „(dobrá) literatura vůbec“, ¹⁸⁰ čímž adjektivum „katolický“ přestává mít platnost distinktivního rysu a takto nastoupená myšlenková cesta pro nás přestává být relevantní.

Zásadním bodem vývoje uvažování o daném tématu je stať F. X. Šaldy *Umění a náboženství* (1914). Závažnost a živost Šaldovy studie shledáváme zvláště v autorově schopnosti pojmut obě entity – umění (opět se miní křesťanství) a náboženství – jako svého druhu energie, síly, které spolu vstupují do funkčního vztahu. Obě přitom Šalda chápe jako životní postoj, který se krystalizuje v čistotě uměleckého tvaru, obě spájí fakt, že požadují zapojení celého člověka, náboženství chápe jako „vášnivý život vnitřní“. ¹⁸¹ Pro umění je podstatné, že zkušenost náboženská má „ethický“ charakter, který zkušenost umělecká prostrádá (nemá etický rozměr): „bude mítí spíše naopak rys odboje nebo vzpoury nebo alespoň *dobrodružství* – nebude-li přímo protiethická, bude alespoň *mimoethická*“ (kurziva F. X. Šalda). Básník se jako umělec (tj. tvůrce) cítí roven Bohu; tak vzniká konflikt mezi uměním a náboženskou normou. ¹⁸² Pak se náboženství začíná chápat jako svazující, vzniká „promethejství a ... titanismus ... nadčlověčenství moderních básníků“ (Goethe, Nietzsche, Dostojevský), kde náboženská tvorba a „vnitřní zkušenost jí předcházející pojmají se jako cosi nejen samostatného, ale přímo protináboženského: jako akt mravní vzpoury, projev sebeurčení a posvěcení duchového, odboj činné, mravně tvůrčí volnosti proti ortodoxní trpělivosti a vázanosti“; ¹⁸³ v další etapě básníci chápou svou tvorbu jednak jako útok na staré náboženství, zároveň jako „počátek zbožnosti nové, bezejmenné, světské, volné, smělé, životu přitahávající“. Vedle čistě motivického konfliktu náboženství a umění (náboženské zákazy určitých motivů) známe „vnitřní kollise, které plynou z toho, že se zásadně nepřátelsky utkávají tvorba básnická a tvorba náboženská“ tak, že si navzájem zabírají a upírají místo v životě umělcově (Tolstoj); to jsou kolize neplodné; a konečně existují i kolize plodné, „kdy tvorba básnická zasahuje a přesahuje přímo v tvorbu náboženskou a revolucionuje ji, kdy básník jako tvůrce životní tvoří nové koncepce náboženské“ ¹⁸⁴.

Pro nás je podstatné, že vedle stavu, kdy „poesie a umění přebírá více či méně funkci náboženskou a tvoří alespoň zárodky příštích pojetí a symbolů náboženských“, je i stav obrácený: „poesie opírá se v jakémisi smyslu o náboženství jako o hotový útvar životní a kulturní, vtělený v určitou společnost národní a státní; že s ním at' přímo, at' nepřímou počítá jako

¹⁸⁰ Putna 1998, s. 16.

¹⁸¹ Šalda 1914, s. 22–23. Srov. též: „Kdo tak necítí, tedy nechť nábožensky netvoří, nicméně: kdo chce dáti pocítiti, co jest to býti člověkem v plném smyslu a dosahu tohoto závažného slova, tajemstvím obtíženého, neobejde se bez náboženského cítění a hlavně ne bez náboženské tvorby, kteráž jest duchová dramatičnost a tragičnost po výtce“ (ibid., s. 34–35); „Jsou jedinečné kontrastné akordy lásky a hrůzy, odboje a víry, pokory a vzdoru, které zmítají jen hrudí člověka náboženského a jimž rovných nebo podobných nenalezneš nikde již jinde“, s. 36.

¹⁸² Ibid., s. 12.

¹⁸³ Ibid., s. 13.

¹⁸⁴ Ibid., s. 15.

s konstantou“.¹⁸⁵ Náboženství je pro Šaldu ohnisko, kde „mohou sejít se básník a čtenář a v němž mohou si rozumět; zárodek abecedy, kterou může a musí v celou orchestraci dorozumívacích a jednotících prostředků vyvinouti a vytříbiti umělec-tvůrce. a umělec nebo básník sebe revolučněji naladěný musí vycházeti z jakéhosi společného předpokladu, z jakéhosi nesporného pevného bodu“. Náboženství „vyjímá několik posledních nejvšeobecnějších a nejzákladnějších představ, pojmů, citů, soudů z všeobecného pochybovačství, ze skepse, změny, diskuse, pohybu a hypostasuje je v nejvyšší kritéria, v neproměnlivé symboly a tím v něco, co pevně trvá a stojí jako střed a osa ve všeobecném víření a kolotání.“¹⁸⁶ Národní náboženství staví jednu nebo dvě věci jako střed – okolo nich se teprve dá tvořit básnický svět.¹⁸⁷

Náboženská poesie však není definována předmětem: nemá „parafrasovat stará dogmata nebo popisovat rity, opájet se kadidlem, zpěvem chrámovým, hudbou varhan, ministrantit nebo kostelníčit při obřadech církevních“; musí být poesí, kterou nemůže nahradit náboženství (má funkci duchovně mravní). Náboženství a umění mají tedy soutěžit a spolupracovat svobodně a samostatně; „znáboženštění“ poesie je její „sesílení“, ne poroba, nechce askezi, „nýbrž kult dramatických sil životných i vesmírných, opravdovou tvorbu v celém smyslu slova.“¹⁸⁸ Jinými slovy: estetické a mimoestetické hodnoty díla žijí v symbióze, ve stálém vzájemném napětí, které obě stále znova zvyrazňuje a zintenzivňuje; jejich paralelnost je obě umocňuje (podobně smýšlí Emil Pražák, kterého vidíme jako pokračovatele tohoto nemechanického pojetí; viz zde 7.3.2).

Období, které se v problematice „křesťanské literatury“ věnuje velmi důtklivě, přichází mezi válkami. Zatímco jsme se doposud setkávali s apriorním pojetím, že cosi jako „katolický/křesťanský“ autor a literatura existuje, a jde jen o popsání tohoto jevu, objevují se zde hlasy radikálně opoziční; Jaroslav Durych a Bedřich Fučík, dva z nejvýraznějších, přitom vejdou do dějin literatury jako autor a kritik „katolický“. Durych v článku „Ještě o katolických básnících“ říká:

Nebylo jich [katolických básníků], nejsou a nebudou. Nejde to a není to možno. Katolickými básníky se nazývali staří a mladí pepři, kteří psali verše, povídky a divadelní hry a přihlásili se k některému katolickému svazu. Ženám a kněžím se poezie nedaří; výjimek je tuze málo v celé světové literatuře. a každý kloudný spisovatel by se tuze a tuze poděkoval za čest být nazýván „katolickým básníkem“. Horšího vysvědčení snad ani není. Jenom blbec, který má na některého básníka vztek, hodí po něm přezdívku „katolický“ básník. Ale není to ani doporučení pro jiná místa. Největší mistři poezie a stylu: Baudelaire, Rimbaud, Claudel a Bloy jsou nařčení z hereze a chlípnosti; poezie je vůbec věc, která určitým autoritám do rukou přijít nesmí a to, co do těchto rukou přijít smí, není zase poezie. Poezie je věc, která nesmí do domu, je odsouzena k žebrot poběhlictví a musí se skrývat. a ta, která se skrývat nemusí a která by došla schválení určitých cenzorů, podobá se zase příliš scíplé shnilé kočce.¹⁸⁹

Obdobně Fučík:

... už formulace otázek je chybná a venkonce vnější: ze stanoviska katolického je nevědomá po stránce umělecké je dokonce velmi bludná. Dnes by mělo být už aspoň literárním časopisům samozřejmé, že neexistuje žádné katolické umění, právě tak, jako není umění prole-

¹⁸⁵ Ibid., s. 24; pojetí následně rozvedeme v přítomné teorii architextu.

¹⁸⁶ Ibid., s. 25.

¹⁸⁷ Ibid., s. 26; jako příklad uvádí Šalda katolicismus pro Balzaka a pravoslaví pro Dostojevského. Konsekvence pak pojímá i ritus „jako zdroj jedinečného pathosu“, jež přejímá umění jakožto „výrazové účinky“ (ibid., s. 31).

¹⁸⁸ Ibid., s. 37–36.

¹⁸⁹ Durych 1924.

tářské. ‚Vliv katolicismu‘ nikde nevidím, znám však několik dobrých umělců, kteří jsou katolíky. Rozhodující však je dílo, dobré či špatné.

Je jisto, že katolická víra může umělci, je-li jí ovšem – poskytnout velmi mnoho. Nejde to ovšem nikterak metodou nějakého hygienického artiklu. ... Nedá se zase než odkázat na výsledky práce jednotlivých básníků – tzv. katolických – ale předpoklad první a poslední je, aby byli básníci. ... Zpěvaví ptáci se spolu sejdou, ať jsou kteréhokoli rodu. Durych má jistě rád Vančuru a Vančura Durycha, Halas Čepa a naopak...¹⁹⁰

Vedle jednoznačnosti takových soudů působí symptomaticky neméně jednoznačný, avšak zcela protikladný soud Jana Patočky (Patočka 1991). V doslovu k Durychově *Boží duze* (1969; doslovem je opatřeno vydání z r. 1991) suverénně užívá adjektiva „katolický“ ve spojení „katolický spisovatel“. Píše: „Česká literatura nevydala za celé 19. století jediného katolického spisovatele. Je snad možno říci, že J. Durych je *ex aequo* s J. Demlem první. Jeho katolicismus je odpovědí na otázku po smyslu našeho existování na počátku století, které mělo spatřit konec evropské světovlády“ (s. 157).

Durych se podle Patočky

cítil solidární s domácí katolickou tradicí až do dimenze barokního katolicismu, viděl její prodloužení ještě v tvorbě Máchově a Erbenově,¹⁹¹ byl otevřen mystickým prvkům, z nichž – do jisté míry – čerpala hymnická tvorba Březinova; byl vášnivě připoután k zemi, jak to umožňuje polární struktura mystikovy existence, přičemž vázanost k zemi u něho znamená i oblast erotickou, smyslovou, která usiluje o mystickou svatbu s duchem ... Durych ... ve svém postoji shrnoval všechny prvky domácí duchovní opozice proti tomuto zesvětštění a neuzavíral se ani takovým, které samy o sobě byly nejenom nekatolické a nenáboženské, nýbrž i výrazně světské, za předpokladu, že je bylo možno vykládat ve smyslu jeho duchovního záměru (např. Demlova záliba pro Pekaře, pokud bojuje proti protestantsko-reformnímu výkladu obrození, nebo pro V. Dyka).¹⁹²

Durycha Patočka vidí jako osobnost „rozeklanou“: na jedné straně vášnivý odmítač horizontálnosti, který vidí, že „život v transcendenci je katastrofa“, na druhé ale vztekly odmítač, ztrnulý dogmatik (s. 160) – tuto polaritu ovšem přebíjí Durych-„básník lítosti, kající“ (s. 162). Vraťme se však zpět do období meziválečného. Stejně vsťichně jako Patočka se ke „katolictví“ v literatuře staví Durychův současník Miloš Dvořák; je autorem nevelké studie *O katolictví v české literatuře 20. století* (Dvořák 2007) vydané „někdy v roce 1937 nebo brzy po tomto datu“.¹⁹³ Tento text nemůžeme pominout: i jen díky názvu můžeme předpokládat, že zde nalezneme zásadní tezi.

Autor zdůrazňuje kulturní rozměr katolictví (pojednává o básnících, kteří „... žijí z kulturní tradice katolictví ...“), jev, s nímž jsme se již setkali několikrát; jako společný rys „katolických básníků“ vidí „živý vztah k naší zemi a jejímu určení“ a „pocit závaznosti vši duchové práce a tvorby“.¹⁹⁴ Zatímco v 19. století navazovali spisovatelé na katolictví jako na „součást silné kulturní tradice“, ze které se nebylo možno vymanit, ve dvacátém století se tato samozřejmost vytratila a je věcí svobodné vůle a rozhodnutí, bude-li básník své dílo „stavět na základě katolictví“ (to je důležitý rys: srov. zde přijetí katolictví jako distinktivní

¹⁹⁰ Publikováno in *Index*, 1931, roč. III., s. 37–39, „O katolictví v mladé české literatuře“; přetištěno in Fučík 1998, s. 336–337.

¹⁹¹ Slyšíme zde ohlas Fučíkovy „jedné linie českého básnictví“, Fučík 1994, s. 110, a Fučík 1991, s. 338, a zde viz pozn. 512

¹⁹² Patočka 1991, s. 159.

¹⁹³ Ediční oznámka L. Soldána in Dvořák 2007, s. XLI.

¹⁹⁴ Dvořák 2007, s. XXV.

rys v kap. 6.4); neexistuje nicméně „básnická škola katolická“,¹⁹⁵ s čímž souvisí i to, že katolictví nesmí být v umění preskriptivní: cennost je v umělcově jedinečnosti. Katolické autory spojuje (a jediným distinktivním rysem je) „společná žízeň a potřeba absolutna“.¹⁹⁶

Konkrétnější je Dvořák tam, kde se věnuje jednotlivým autorům, jež považuje za katolické. Tak např. celém díle O. Březiny je „živé podvědomí Tvůrce, vládnoucího celému vesmíru“ a „tisíciletého díla církve“ (jež se odráží v motivice a kompozici i celkovém duchu), ačkoli „vědomě z dogmatu neroste“.¹⁹⁷ Březina není katolíkem konverzí, ale „důsledným promítnutím určitých perspektiv, které se před ním otevírají“.¹⁹⁸ Naopak Deml promítá Březinovy obecnější vize „do katolického dogmatu“.¹⁹⁹ Dílo Pavly Kytlicové „tím jest katolické“, že „nám dává poznat *cenu* života“.²⁰⁰ U Jana Čepa je celé dílo „dramatem víry“ (oproti Fučíkovi Dvořák soudí, že základní a později už jen variovanou knihou Čepovou jsou *Vigilie*),²⁰¹ „Zahradníček se ve svém růstu vědomě opírá o katolické dogma“.²⁰² „Hrubín cítí Boha jako *Nutnost*, která na něj se všech stran naléhá a která si jej hněte, jako celý ostatní vesmír, ke svým záměrům“.²⁰³

Odpověď na otázku, co je pro Dvořáka „katolictví“, je poněkud problematizována tím, že jeho studie je apriorně vymezená, co se týče autorů (Březina, Čep, Kytlicová, Zahradníček aj.), tj. autorů, již jsou běžně jako katolictví pojímáni – zdá se, že Dvořák spíše jen definuje jejich autorský habitus a „katolictví“ chápe jako víceméně mechanický souhrn (nebo průnik) jejich autorských atributů. Lze však využít, že katolictví zde znamená explicitní motiviku spolu s dějovou atmosférou (daný vědomím katolické dogmatiky, jež se jeví jako určitý půdorys díla).

Není přitom bez zajímavosti pohled z ideově druhé strany. U S. K. Neumanna nacházíme nejen vyhraněnou představu o extenzi „katolické“ literatury, ale též širokou škálu terminologie. Když roku 1921 vyčítá „řadě mladých spisovatelů ... jednak přímo organizovaných v komunistické straně, jednak aspoň sympatizujících ... některé její omyly z hlediska komunistického a revolučního“,²⁰⁴ počítá mezi ně především odpor proti násilné a militantní povaze světa. Neumann jejich stanovisko odsuzuje jako „idealism“:

proto, že tento „idealism“, ať blouzní o „království duše“ nebo o „synu božím“ nebo o „bláženém království srdce“, ať je deklamován starými nebo nejmladšími, vyvěrá ze stejné dualistické pověry, která mluví dnes pateticky o hmotě a duši, jako včera se oháněla nebem a peklem, a vede nutně, je-li důsledný, k černému zpátečnictví. ... je zcela protisocialistické snažit se překlenouti třídní propast nějakou „láskou“ ... všechny takové nezpůsoby, přejaté z měšťáckého „idealistického“ filozofování, kalí jen vodu, zatemňují podstatu dnešní chvíle, jejího dějinného poslání a jejich bojů, čili kazí práci pro vzrůst třídního vědomí v proletariátu ...²⁰⁵

Ve studii „K otázce umění třídního a proletářského“ kritizuje stav soudobého stavu umění, které by mělo být proletářské (a plnit jasně stanovené, marxistické úkoly), za to, že

¹⁹⁵ Ibid., s. IV, V.

¹⁹⁶ Ibid., s. VI.

¹⁹⁷ Ibid., s. VIII.

¹⁹⁸ Ibid., s. IX. – Dvořákova argumentace se však sama usvědčuje z metodologicky povážlivé apriornosti, když jako další rys Březinova katolicismu uvádí i jeho podporu lidové strany (ibid.).

¹⁹⁹ Ibid., s. XI.

²⁰⁰ Ibid., s. XVII.

²⁰¹ Ibid., s. XVIII.

²⁰² Ibid., s. XXI.

²⁰³ Ibid., s. XXIII–XXIV.

²⁰⁴ Neumann 1988, s. 375 (článek „Průmyslová civilizace, umění a komunism“).

²⁰⁵ Ibid., s. 384 („Pro třídního člověka“).

„jeví se nám často dnešní „proletářské“ umění až křečovitě barokním v teorii i praxi“.²⁰⁶ „Teoretikové ... hlásící se ke komunismu... zakoketovali si řádně se spiritualismem, dokonce se spiritualismem dekadentním ...“²⁰⁷ „Může-li ... komunista jako kritik psát chvalozpěvy na spiritualistické krajnosti ... pak ovšem může běžeti opravdu jen o intelektuály anarchokomunistické.“²⁰⁸ V otevřeném dopise F. Halasovi pak Neumann píše: „*Rozhledy*, orgán Svazu knihkupců ..., staly se ... rejdištěm katolických frázistů... tyto rejdy, stále určitější, kryješ ... svým jménem. Myslím, že pochopíš svou soudružskou povinnost, a ... pošleš ty katolíky ke všem čertům ...“²⁰⁹ Neumann sám se pokoušel tyto – z jeho hlediska negativní jevy – nejen pranýřovat, ale také nahrazovat: srov. např. jeho básnickou reakci (*Starí dělníci*) na *Staré ženy* F. Halase (obě 1936). Nechceme se zabývat dobovými spory (jakkoli je zajímavé uvést soud J. Hory, že ani Neumann „by neměl úplně opomíjet skutečnost, projevující se i na něm, že básnická čistota, básnická pravda musí být básníkovi milejší než manifesty ve verších“²¹⁰), upozorňujeme však na jasné vidění průniku katolictví do literatury, které Neumann projevil, a které mu – domníváme se – umožnila právě pozice „z druhé strany barikády“. Jakkoli je zřejmé, že jeho východisko bylo primárně ideologické, dokázal vidět i literární rozměr (poetiku) těchto „spiritualistických krajností“, tj. katolické literatury, již Fučík s Durychem popírají.

Terminologický kvas se v českém prostředí po válce zastavil; „katolictví“ a „křesťanství“ se dostalo do politicky vynucené oblasti negativního významu (srov. boje o Halase vytyčené již u výše citovaného Neumanna); některé způsoby, jak tyto termíny nahradit, viz dále, kap. 4.4. V současnosti se odmítání pojmu „katolická/křesťanská“ literatura na jedné a přijímání na straně druhé opět objevuje. Dva příklady za všechny: Vladimír Svatoň se kloní k odmítání pojmu (katolická literatura je pojem vnějškový, zakrývá zásadní rozdíly stylové, tj. literární, umělecké):

I ve 20. století je rytmus „hlavního proudu“ české literatury popisován pojmy poetismus, dadaismus nebo surrealismus, proti nimž stojí pojem „katolické literatury“, utvořený podle jiných kritérií a zakrývající zásadní stylové problémy, např. rozdíl mezi prózou Jaroslava Durycha a Jakuba Demla, které patří ke zcela jiným literárním útvarům.²¹¹

Mezi zastánci pojmu můžeme naopak jmenovat např. J. Meda. Ve *Spisovatelích ve stínu*: „křesťansky orientovaná literatura je ... literatura, inspirovaná hodnotami křesťanství“.²¹² Křesťanská, resp. spirituální literatura „je sama vymezena určitým druhem inspirace, který vyvěrá právě z náboženského prožitku“.²¹³ V takové literatuře můžeme najít významy, které vidí jen křesťané²¹⁴ (např. extenzi pojmu „druhý domov“, viz dále); Med se přímo zmiňuje o nutnosti volit „specifický interpretační klíč“ a v úvodní definici svého zájmu pak hovoří o literatuře, kterou „prosvítá ... jas Boží jsočnosti a touha zjevovat věci neviditelné skrze věci viditelné“. S vědomím přesahu do náboženství, jak se s ním zde zřetelně setkáváme, se shoduje i jeden z nejmladších autorů, P. Cekota (* 1975): podle něj můžeme „křesťanskou poesii“ (tento termín Cekota užívá, viz dále) vidět prizmatem estetickým a literárněteoretickým, „ale vždy nám bude něco podstatného unikat, co vychází z prvku

²⁰⁶ Ibid., s. 410.

²⁰⁷ Ibid., s. 464 („K diskusi o čistotě generace“, 1930).

²⁰⁸ Ibid., s. 465.

²⁰⁹ Otevřený dopis ze dne 31. 5. 1937. Cit. dle *ibid.*, s. 504.

²¹⁰ Neumann 1988, s. 494–5.

²¹¹ Svatoň 2006, s. 18–19.

²¹² Med 2004, s. 7.

²¹³ Med 2002, s. 5.

²¹⁴ Ibid., s. 6.

osobní účasti v poznané skutečnosti, co daleko lépe vyjadřuje duchovní kategorie mystické teologie.²¹⁵ Vratkou oscilaci na dvou terminologických a metodologických platformách, literárněteoretické a teologické, ostatně zná i I. Slavík: mluví-li o Čepově motivice, o obcování mrtvých a živých, článku katolické dogmatiky, říká: „ale to už bychom přecházeli do jiné kategorie. Neboť jenom křesťan si uvědomuje pravou tvářnost tohoto příběhu“²¹⁶ (to už se dotýkáme otázek specifické interpretace, jimž se budeme věnovat v kap. 10.3).

Velmi blízko k těmto úvahám je vymezení problematiky u citovaného Petra Cekoty:

Pojem ... *křesťanská poesie* ... zůstává spojen s uměleckým a estetickým vztahováním ke skutečnosti duchovní cesty předznamenané Vtělením Slova, životem Boha a člověk Ježíše Krista. Je jisté, že ani po tomto vymezení nezůstane uvedený pojem strnulou formou ... Křesťanská poesie bude jako dosud tak i nadále především neustálým vnitřním dialogem /ale i zápasem) mezi *křesťanstvím* a *poesíí* a z tohoto napětí bude stále znovu vznikat.²¹⁷

Je zřejmé, že pojem „katolická literatura“ má pro své příznivce i odpůrce zcela jiný význam: Svatoň se staví proti stávajícímu, pre-definovanému pojmu, naopak Med a Cekota se pojem pokouší nově definovat.

4.4 Terminologické varianty

Jen náznakově se zde dotkneme terminologických návrhů autorů, kteří nepoužívají adjektiva „katolický“ nebo „křesťanský“.

Z. Kožmín a J. Trávníček jsou autory jedné z mála přehledových prací, systematicky se věnujících české poezii 20. století (Kožmín – Trávníček 1994). Jejich text přináší několik terminologických návrhů. Pro období 50. a 60. let razí termín „básníci katolické orientace“ (zahrnutí sem jsou J. Zahradníček, V. Renč, D. Merth, J. Kostohryz, K. Bochořák, Z. Rotrekl, I. Slavík, J. Suchý, také B. Reynek (jeho sbírky *Podzimní motýli*, *Mráz v okně* a *Sníh na zápraží* vycházejí r. 1969). Kožmín a Trávníček píší:

Křesťanský, katolicky orientovaná poezie 50. a 60. let se vyhranila ve třech průsečících. Tím prvním je prorocká jistota víry. Z tohoto zorného pole je možno soudit přítomnost. Lze to dobře sledovat zejména v poválečné poezii Jana Zahradníčka²¹⁸ Druhým rysem je velká expresivnost daná vědomím zápasu o vykoupení, která je v estetickém aspektu velice tvárná a má také celou řadu osobitých realizací. Přímý vpád dramatickosti utváří poezii Zdeňka Rotrekla. V jeho poezii 1952–1968 (*Malachit*) je řada apokalyptických konfesí²¹⁹ latentněji, ale o nic méně dramaticky je toto napětí z pravdy stále probíjovaného vykoupení vysloveno v poezii Bohuslava Reynka²²⁰ ... třetí rys duchovně orientované lyriky lze vidět ve fran-tiškánské pokoře před slávou přírody a věcí nejmenších. Dobře to můžeme doložit z poezie Josefa Suchého ...

První průsečík je doložen *Znamením moci* (vv. „Ale něco se změnilo // čas je jiný, čas po Vzkříšení //... jiný, než čekali jste“). Východiskem tohoto dělení jsou tedy ideové základy, určité vidění, které implikuje poetiku („velice tvárná“ v „estetické aspektu“), a nikoli čistá motivika, což je důležité. V téže publikaci je přítom I. Diviš, jakkoli obecně chápaný také jako „katolický“ básník, zařazen do oddílu „Tvorba vlastního politického kontextu“ (spolu

²¹⁵ Cekota 1997, s. 74.

²¹⁶ Slavík 1995, s. 177.

²¹⁷ Cekota 1997, 82; kurziva autor.

²¹⁸ Kožmín – Trávníček 1994, s. 66–67.

²¹⁹ Jako příklad uvádějí báseň „Kámen“.

²²⁰ Ibid., s. 67; cituje se b. „Mráz“, sb. *Mráz v okně*.

s Z. Hejdu a E. Bondym). I poetika této skupina básníků je popsána de facto stejně: tedy oporou ve víře, ale s tím, že se tato promítá do konkrétní politické situace: „zachycuje [Diviš] metafyziku lidského osudu v projekci do konkrétních politických událostí doby. Je to poezie analyticky soustředěná na detail a syntakticky spojující jednotlivé obrazové fragmenty do celistvého proudu času.“²²¹ Ostatní „křesťanští“ autoři (Borkovec, Kryl) jsou v jiných, různých oddílech. U P. Borkovce se explicitně mluví o křesťanství jako o „nejspodnějším kulturním kódu“.²²²

Nikoli bez zajímavosti se jeví literárně-historická příručka Š. Vlašína a S. Šmatláka vydaná v ediční řadě „literatura socialistických států“ (Vlašín – Šmatlák 1985). Obraz české literatury je v této knize podán velmi svérázně; většina autorů, kteří tradičně spadají do kolony „katolíků“, zde zcela chybí. Nicméně celé této oblasti literatury se autoři nemohli vyhnout. V s souvislosti s Halasem tak např. píše:

Základní tón poesie je tragický životní pocit ... tyto tragické verše vykazují paralely s hnutím (snad lépe: proudem) české lyriky, která od počátku třicátých let tíhla k subjektivní, zvnitřnělé, meditativní, „zduševnělé“ výpovědi (Holan, Závada, Hora, Zahradníček).²²³

Zmíněná lyrika není dále pojmenována, je nicméně označena jako „Richtung“ (čili je uznána jako autonomní jev); dále se uvádí, že se Halas dal k existencialismu (ibid., s. 172). V souvislosti s V. Holanem se objevuje termín „die spiritualistische Poesie“;²²⁴ i zde se udává „od počátku 30. let“ a stejná jména jako prve.

²²¹ Ibid., s. 108.

²²² Ibid., s. 145.

²²³ Vlašín – Šmatlák 1985, s. 171: „Grundtenor der Gedichte ist ein tragisches Lebensgefühl ... weisen diese tragischen Verse Parallelen zu einer Strömung der tschechischen Lyrik auf, die seit Beginn der dreißiger Jahre zur subjektiven, verinnerlichen, meditativen, „vergeistigten“ Aussage drängte (Holan, Závada, Hora, Zahradníček).“ Uvozovky jsou autorské.

²²⁴ Ibid., s. 244.

5. Naše terminologická volba: literatura architektonického

Věnovali jsme se různým pojmům, které označují onen synkretický celek, jenž je předmětem našeho zájmu, resp. jejich dějinám a vývoji. Setkali jsme se s několika adjektivy – nejčastěji s „křesťanským“, „katolickým“ či „religiózním“; tímto slovem se však opět rozumělo „křesťanské“ – a tím zase často „katolické“. Vybočení z tohoto terminologického úzu je řídké: setkali jsme se s ním výrazně jen u Šmatláka, kde ovšem bylo zřetelně dáno politickou nutností. Nyní je třeba precizovat naši vlastní terminologii.

Výše jsme se zmínili o důvodech, proč jsou jednotlivé dříve užívané termíny z našeho hlediska nepoužitelné. Jedná se buď o pojmy příliš široké (křesťanský) až vágní (spirituální, duchovní), nebo naopak příliš omezující (opět adjektivum „duchovní“ – i v rámci křesťanství samého může znamenat jen jistou část, např. pietismus). Sporné přitom není jen samotné adjektivum: i řídicí člen, substantivum, tj. „literatura“, může být zavádějící. Sám pojem „literatura“ je víceznačný; běžně jej chápeme jako fakt *umělecký*, což však není jediná možnost, jak ukázal G. Kranz svým pojmem „kirchliche Literatur“.

Hovořili-li jsme do této doby o „katolické literatuře“, bylo to spíše z potřeby rychlého vymezení tématu a prvotní orientace čtenáře. Že jsme si sami vědomi toho, že se jedná o pojem provizorní (a také více méně arbitrární), jsme zdůrazňovali uvozovkami. Shrnujíc uvádíme dva hlavní důvody, proč se od tohoto pojmu distancujeme.

1. Sémantická nepřesnost.

Termín „katolická literatura“ má z hlediska čistě jazykového (lexikální sémantiky) smysl: literatura vížící se ke katolictví, resp. katolicismu (což jsou podle *Akademického slovníku cizích slov* synonyma) jakožto „náboženským, filozofickým, politickým, uměleckým aj. názorům hlásícím se ke katol. náboženství“ (definice „katolicismu“ dle ASCS).²²⁵

Je-li „katolická literatura“ literatura „hlásící se ke katolickému náboženství“, co značí ono „hlášení se“? Takové sousloví spíše implikuje „služebné“ chápání – tj. kancionály atd. („kirchliche Literatur“), nebo bychom termín „katolická literatura“ mohli vyhradit historizujícímu, resp. sociálnímu chápání (jak jej používá M. C. Putna ve své práci *Česká katolická literatura*), tedy pro případ, kdy na *věcné rovině* (v rovině předmětné skutečnosti) existuje náboženství, resp. katolictví, a skupina jeho věřících, tedy katolíků, kteří tvoří určitou societu s vlastními sociálními institucemi (katolické spolky, časopisy atd.); a teprve a pouze z této society a jejích institucí vzešla (a pouze v jejich rámci fungující a smysl mající) literatura, resp. písemnictví (protože „literatura“ implikuje estetické kvality) se může právem zvat *katolická literatura*.

Typickým případem takové katolické literatury (v jazykově přísně denotativním smyslu) by např. byly knihy vydávané byvším Dědictvím Svatojánským (jež psali katolíci pro katolíky a tématem bylo katolictví; celý ediční projekt byl ostatně finančně, institucionálně i personálně provázán s římskokatolickou církví). Paradoxní je, že „hlášení se“ ke katolictví nemusí nutně znamenat vztah souhlasný či kladný, a do sféry „katolické literatury“ bychom tak mohli vřadit travestie, blasfémie a parodie (srov. výše uvedené příklady: Klímovu *Bílou svini*, také však Čapkovy *Apokryfy* atd.; jednu svou stať pojmenoval Putna „Markýz de Sade, autor katolický“).

Vedle čistě denotačně chápaného sousloví katolická literatura se však setkáváme s nejrůznějšími pojetími více či méně konotačními. Jeden z takto příznakových (emočně zabarvených) přístupů zde podrobněji uvádíme.

²²⁵ Takové hledání významu běžně užívaného pojmu demonstroval K. Čapek v známé stati o proletářské literatuře (knižně in *Marsyas*).

2. Pojem katolická literatura se (v návaznosti na svoji nejednoznačnost) stal místem jednoho z nemnoha prudkých sporů v české (a nejen české) literární vědě; jako takový se nám jeví jako spíše konotacemi zatížený a emocemi naplněný kolokvialismus než o vědecký termín (termín totiž charakterizuje právě čistá denotace a nulová konotace). Jedná se tady opět o nejrůznější negativní pocity a resentimenty ze strany uzurpujícího katolického milieu či naopak o resentimenty té části společnosti, která stojí mimo toto milieu a trpí nejrůznějšími xenofobními náladami atd. Zároveň se termín katolická literatura – a tento fakt považujeme za závažnější, resp. politováníhodnější – stal oblastí sporů i v literární vědě samotné; poté, co byl některými badateli zavrhnut a opět jinými resuscitován, stává se spíše příslovečným jablkem sváru než skutečně vědeckým termínem, tj. entitou, nad kterou a o které se vede teoretická, emocí prostá debata.

Cítíme se tedy nuceni od tohoto sousloví ustoupit a navrhnout jiné, které by jednak opět mohlo fungovat v odborné rozpravě, tj. jako termín (a tedy denotativní a pragmaticky, nikoli konotačně a emotivně), a které by – navíc – reflektovalo naše pojetí problému.

Naše přítomné pojetí, jež představíme v II. části práce, do takové míry akcentuje teorii architektu, že se nám jeví jako vhodné a i z hlediska významového oprávněné nechat tento pojem v hledaném termínu zaznít. Budeme proto nadále hovořit o *literatuře architektonického prnutí*; smysl termínu a jeho logiku vysvětlíme v odd. 8.5.

II. Architextovost

6. Intertextualita

6.1 Obecný úvod (extenze pojmu a naše pojetí)

Ježto chceme náš přístup k tématu literatury architextového pnutí, tj. k problematice vztahu náboženského a literatury, založit na pojmu intertextuality, považujeme za vhodné otevřít kapitolu exkursem do této problematiky.²²⁶

Intertextualita se ve 20. století stává jedním z klíčových pojmů literární vědy. Zaznamenala rychlý vývoj, který vyústil do vzniku konceptuálního pojmu, tj. pojmu, který dovolu- je nahlédnout nejen vnitřní ustrojení literárního díla, ale i jevy širší – celek literárního díla, literární komunikace, jakož i umění, celé kultury, resp. znakových systémů obecně; zde se již (připomeneme-li, že jako text lze chápat téměř cokoli) dostáváme skutečně k nejširší platnos- ti pojmu. Intertextualita se tak řadí k oněm klíčovým pojmům (jako byla v dějinách estetiky např. *mimesis*), které přináší de facto jednoduchou myšlenku, z níž vyplývají nejrůznější aplikace spojené s množstvím výkladů a terminologických variací. Je přitom symptomatické, že se nejedná o myšlenku radikálně novou, kterou by přineslo teprve 20. století: latentně je obsažena již v takových klasických pojmech, jako je např. parodie či pastiš; ostatně jiný z bazálních pojmů, žánr, je bez teorie intertextovosti nemyšlitelný.

Pojem intertextualita označuje jakýkoli vztah textu (textů) k jinému textu (textům), efektivní (tj. smysl dodávající) přítomnost jednoho textu v textu jiném; v obecnější rovině značí vyjádření faktu, že veškerá „literatura se nutně rodí z literatury“ (Otruba 1994) a pouze v jejím rámci; v užším smyslu pak je označením konkrétních mezitextových vztahů (a jejich popis; tzv. „deskriptivní intertextualita“²²⁷); toto „užší“ a „širší „pojetí“ představuje dva póly přístupu k problematice intertextuality, nikoli vývojovou názorovou osu, a podmiňuje povahu a dosažnost pojmu.

Dlouhým dějinám pojmu odpovídá široká extenze pojmu a množství dotčených pro- blematických okruhů. Obecně se za myšlenkového otce teorie intertextuality považuje M Bachtin a jeho dialogické slovo. Koncept dialogického a ambivalentního slova, jež má po- vahu „vnitřního dialogu“, absolutizuje francouzská badatelka J. Kristeva přenesením modu dialogičnosti ze slova na celý text; intertextualita se tak jeví jako nutná vlastnost každého textu (a zároveň jako podmínka, resp. nový status sémiózy: namísto reference znak – denotát nastupuje vztah intertextový); tuto totalitu, pro niž byla Kristeva často kritizována, postulují i jiní autoři (H. Bloom, R. Barthes, pro něž je intertextualita nutnou podmínkou každého textu a který chápe text jen jako síť citátů, část obecné kulturní textury, či M. Foucault, jenž pojímá text jako součásti diskurzu: kniha pro něj nemá hranice, je jen „uzlem v rámci sí- tě“²²⁸). Totalizující chápání intertextuality vede k představě „vyčerpané“ literatury (R. Bar- thes), která již nutně opakuje samu sebe, a k představě autora, který se stává mnohem spíše komentátorem či pořadatelem byvších textů než výsostným tvůrcem – taková úvaha pak rychle spěje k známé „smrti autora“, kdy „autora“ nahrazuje představa „produkce“. Odmítání autorského záměru s jmenovanými badateli (spojenými s francouzskou skupinou okolo časo- pisu *Tel Quel*) sdílí i Gérard Genette; jeho přínos k teorii intertextuality (její precizování do

²²⁶ Využíváme zde autorské heslo „Intertextualita“ v připravovaném *Terminologickém slovníku novější literární teorie* (vzniká na základě GA UK na Ústavu české literatury a literární vědy FF UK).

²²⁷ Aczel 2006, s. 351.

²²⁸ Tezi ilustruje báseň Michala Ajvaze „Ponorná řeka“ ze sbírky *Vražda v hotelu Intercontinental*: „Vertikální souvislosti v básni jsou fiktivní. / Ve skutečnosti je každý verš součástí / dlouhého horizontálního textu, / který se na okamžik zviditelňuje, když prochází stránkou ...“

pěti subtypů) viz odd. 8.3. – Další vývoj diskuse (např. v díle K.-H. Stierleho a L. Doležela) však absolutizováním pojmu polemizuje.

Pro R. Lachmannovou má „intertextualita“ dvojitý význam: jednak je chápána jako čtvrtá z veličin při analýze intertextově organizovaného textu (vedle fenotextu, genotextu a referenčního signálu), pojímaná „jakožto ona nová textová kvalita, která vyplývá ze vztahů mezi fenotextem a referenčním textem, které jsou garantovány a implikovány referenčním signálem“.²²⁹ Zároveň Lachmannová označuje pojmem intertextualita „paměť textu“ (psaní je „akt paměti“ a současně i „nová interpretace knižní kultury“). Takovou paměť chápe jako zásobárnu předchozí kultury, jež formuluje „dynamicky plurální konstituci smyslu“ a „směřuje k dvojímu, polyvalentnímu čtení“; funkce této kulturní paměti nespočívá v akumulaci dat, ale ve „vytváření symbolů“ (díky intertextualitě-paměti textu získávají texty i věci neustále novou sémantickou potenci) – všechny tyto podněty dále rozvineme. Podstatné je u Lachmannové rozpracování vztahu mezi literaturou a širším polem kulturní historie a tradice, tj. moment, kdy se význam pojmu intertextualita počíná výrazně oddělovat od „vnitřního“ zkoumání literatury. Intertextuální strategie (způsoby, jakými posttext navazuje na pretext) se jeví i jako strategie zacházení s kulturním dědictvím (je buď přepisováno, nebo rozepisováno, nebo se posttext jeví jako pokus o popření a vymazání pretextu – pak splývá s pojmem tropus H. Blooma²³⁰).

V **českém prostředí** se intertextualitě věnoval Mojmir Otruba,²³¹ intertextualita (Otruba mluví o „meztetextovosti“) je pro něj obecnou vlastností textu (jako u Kristevy a Barthesa); navazuje přitom jak na pojetí užší (navazovací vztah, tj. de facto vztah pretext–posttext), tak širší (intertextualita jako genetická podmínka textu) zároveň; meztetextovost chápe jako vztah podmiňovací a jako problém sémiotický (tj. vztah mezi znaky, který může zahrnovat i znaky non-umělecké a non-verbální, tj. synkreze; toto specifikum jeho chápání bude po naše vaslní uvažování). Otrubovo novum však z podstatné části spočívá v tom, že analýze podrobil též *axiologické* aspekty meztetextovosti: intertextuálně konstruovaný text chápe jako místo „axiologického neklidu“, tj. střetávání axiologie pretextu a posttextu, který je podle něj axiologicky dominantní a svou axiologii vnucuje pretextu. Pro Miroslava Červenku (1996) představuje intertextualita (vedle syntagmatickosti, paradigmatickosti a intratextuality) čtvrtou dimenzi literárního díla; je nerealizovaná (v tom se podobá ose paradigmatické) a časová (osa syntagmatická) a spojuje text (v návaznosti na širší, kulturní chápání intertextuality) s ostatními znakovými systémy umělecké i neumělecké povahy.

Specifickým přínosem je koncept „lingvoliterární historie“ Alexandra Sticha, jenž sleduje konotace uchovávané uvnitř jazyka (na rovině lexikální, frazeologické či rovině figurativní a topologické) chápáné jako zdroj dynamického významu literárních děl (konkrétní analýzy na příkladu vybraných motivů Seifertových veršů *Seifertova Světlem oděná*, 1999; pro naši práci je Stichův přístup k Seifertově sbírce zajímavý mj. sledováním metaforických oblastí, které můžeme v návaznosti na Lakoffa-Johnsona nazvat metaforami „konceptuálními“ a které se velmi úzce týkají křesťanského obrazu světa²³²).

Podrobněji se teorií intertextovosti zabýval Jiří Homoláč (1996 a 1994), který se pokusil o pojmovou stratifikaci: intertextualita je pro něj užší pojem než „meztetextovost“ (chápaná jako libovolný vztah mezi texty). Intertextualitou rozumí moment, kdy se „jistá část,

²²⁹ Lachmann 1984, s.136.

²³⁰ Tropus jako jeden ze „tří modelů intertextuality“ (Lachmannová 1994, s. 6; resp. strategií intertextového navazování, Schahadat 1999, s. 365), jež je ve shodě s Haroldem Bloomem chápána „odvrácení předchůdce textu, jako boj, tragický boj proti cizímu textu, nutně obsaženému v textu vlastním, jako pokud překonat a zahltit stopy předchozího textu“ (Lachmannová 1994, s. 7). U Blooma je tropus (ironie, synekdocha...) „obrana básníka proti jeho předchůdcům“, Schahadat 1999, s. 365.

²³¹ Viz jeho studie sebrané in Otruba 1994.

²³² Viz dále v kap. 9.1.

rovina nebo jistý výstavbový princip pretextu stávají součástí navazujícího textu ... i případy, kde se díky již existujícím vztahům k jinému textu zvýznamňuje i to, že jistá část, rovina pre-textu převzaty nebyly. Podstatou intertextovosti tedy není přítomnost pretextu (jeho části) v navazujícím textu, ale to, že se *součástí významové výstavby* tohoto textu stává vztah k pretextu²³³; zdůrazňuje se zde tedy role recepcce.

Z jiné strany – od teorie fikčních světů – přistupuje k pojmu intertextualita L. Doležel (2003); intertextualita je pro něj vlastnost textury (intertextuální význam je obsažen ve slovech, frazeologii, citátech, klišé apod.; tj. je složkou intensionálního významu textu), ovšem intertextuální spoje existují též na úrovni fikčních světů (ty se pak – coby extensionální jevy na textuře nezávislé – stávají kolujícími předměty kulturní paměti a v čase a prostoru se přenášejí jako extensionální entity nezávislé na svých původních texturách; intertextualita se tak jeví jako zřetězení fikčních světů). Doležel výrazně kritizuje absolutizování intertextuality (Kristeva, Barthes), které chápe jako neplodné; postuluje intertextualitu restriktivní a s interpretací spjatou (Fořt 2005) vymezenou aluzemi mezi fikčními světy prototextu a metatextu, která nakonec ústí do pojmu literární transdukce.

Zdeněk Mathauser neshledává primárně význam intertextuality v rozpoznání pretextu, nýbrž v estetické distanci, již toto rozpoznání – tj. vytržení z „pravděpodobnostního kritéria“, které s sebou zobrazení-intertextový konstrukt přináší – implikuje.

Jak jsme se již zmínili, extenze pojmu se vyvíjí od původního, užšího, lingvisticky založeného chápání k přesahům do jiných oblastí; pojem se stává klíčovým termínem pro povahu textu, autora, literárních dějin i dějin kultury obecně; tento posun je charakteristický pro postmoderní myšlenkový kontext. Teorie intertextuality se výrazně projevila (vedle poetologických zkoumání) v uvažování o povaze autora a autorství, smyslu textu, literární tradice (kánonu) a vlivu. Pro nás jsou podstatné jiné dva okruhy: podvojně čtení textu (textpalimpsest) a rozšíření dosahu pojmu intertextuality mimo text, do sféry obecně kulturní.

Myšlenka podvojnosti textu či dvojího významu (uvozená Bachtinovou dialogičností a ambivalencí slova) vede k výzkumu intertextových aluzí (citát, narážka, syllepse, podvojný znak, saussurovský anagram a kristevovský paragram), jež vedou k specifickému čtení, které pod povrchem jednoho textu tuší stopy textu jiného (a toto jiné musí brát v potaz; viz dvojí kódování) a odkrývá tak text jakožto palimpsest; aspekty pro naši práci důležité rozvineme zvl. v kap. 11 a 12.1 o dvojím domově, neboť právě tento – pro Jana Čepa klíčový – koncept se nám jeví jako intertextuální (palimpsestový) jev *sui generis*.

Naše chápání pojmu intertextualita – které jsme i průběžně naznačovali zdůrazněním závažností určitých momentů pro vlastní uvažování – vychází z ne-totalizujícího pojetí (K. Stierle). V návaznosti na Homoláče považujeme intertextualitu za součást významové výstavby díla (posttextu); zdůrazňujeme axiologii (Otruba) a rozměr kulturní potence (Lachmannová).

6.2 Interdiskurzivita

Postupné vymaňování pojmu intertextualita ze sféry umělecké, jak jsme jej viděli u Lachmannové, kulminuje v kontextu Nového historismu, kde se zdůrazňuje propojení textů uměleckých s „texty“ politickými, sociálními aj. a kde se již plně opouští představa „privilegovaných“ textů. Zároveň je to moment dalšího rozšíření významu sledovaného pojmu, kdy je možno mluvit o jeho sociálním a politickém (mocenském) rozměru; intertextualita přestává být pouhým vztahem textů, ale zahrnuje i kontakty textů, společnosti a ideologie a také strategie těchto kontaktů.

²³³ Homoláč 1996, s. 47 (kurziva PŠ).

Obecněji sémiotického modu se dotýká také Julia Kristeva: intertextualitu definuje jako transpozici jednoho znakového systému do jiného, tedy nejen „kontakt mezi literárními texty, nýbrž i ... interakci mezi textem a společností, textem a dějinami“;²³⁴ intertextualita se tak dostává do sféry tzv. translingvistiky, kdy se „uvolňuje hranice textu až do té míry, že v principu je pak možné chápat každý znakový systém jako text. Takto se sociální struktury stávají texty a texty ideologématy.“²³⁵

Obdobně podle P. Zimy (1999) nelze intertextualitu chápat pouze jako „vnitřněliterární dialog“, protože do literatury se „vždy vtahují i jiné entity“;²³⁶ Zima tak intertextualitu dělí na „intertextualitu interní“ (míní se vnitřněliterární dialog) a „externí“ (vztahuje se na „literární přepracování neliterárních diskurzů, např. filosofie, politiky, vědy atd.“²³⁷); tato externí intertextualita nabývá významu zvláště v kontextu postmoderny. Stejný vývoj – intertextualita vztažená do obecného sémiologického modu – sledujeme u R. Barthes; i u něj dochází k dotyku s pojetím kultury jako textu.

Teoretický rámec, jenž by toto umožňoval (homologie), byl zatím nejlépe propracován v tzv. tartusko-moskevské škole (podle D. Hodrové stojí v jeho základu Lotmanův pojem „dvojí zakódovanosti“, který klade vedle typického, jazykového textu např. obraz, a staví jej tak na touž textovou platformu²³⁸). Tato škola chápe kulturu jako „hierarchii sémiotických systémů verbálních i nonverbálních, jako makrotext vytvořený ze subtextů“²³⁹ přičemž „funkcionální či strukturální jednotu“ z hlediska širších kontextů mohou vytvářet i kultury vzdálené. V nejširším významu lingvistický (sémiotický) půdorys této teorie vysvětluje nejjasněji u Jurije Lotmana a Borise Uspenského (např. Lotman – Uspenskij 2003), kteří kulturu definují jako kolektivní paměť založenou na jazykovém půdorysu (tj. na půdorysu primárního modelujícího systému): „sama existence kultury předpokládá vybudování systému a pravidel, podle nichž se bezprostřední zkušenost převádí do textu ... začlenění určitého faktu do kolektivní paměti má ... všechny rysy překladu z jednoho jazyka do druhého, v daném případě do „jazyka kultury“.“²⁴⁰ „Sémiotika kultury nevychází pouze z toho, že kultura funguje jako znakový systém ... sám vztah ke znaku a znakovosti je jednou ze základních typologických charakteristik kultury,“²⁴¹ říkají odvolávající se na Foucaultova *Slova a věci*. Výsledkem těchto tezí je možnost „popsat jevy různých sémiotických systémů (mytologie náboženství, literatura, hudba, film, jazyk atd.) jednotnou a srovnatelnou terminologií“.²⁴² Metaforu, která je pro chápání světa jako světa znaků podstatná, tj. „jazyk“, precizuje dále Lotman: „Kultura je historicky vzniklý svazek sémiotických systémů (jazyků), který může být integrován do jednotného supersystému, který také ale může představovat symbiózu samostatných systémů.“²⁴³ Pojmenovat ony „sémiotické systémy“ jako „jazyky“ má pro naši práci zvláštní výhodu: v literatuře se s oněmi „sémiotickými systémy“ skutečně setkáváme v podobě dílčích jazykových – resp. nejmarkantněji lexikálních – struktur (viz kap.

²³⁴ Schahadat 1999, 359.

²³⁵ Ibid.; ideologéma je mj. definováno jako funkce textu, totiž „specifická správa významu (Bedeutungsleitung) textu v prostoru dějin a společnosti“. In Lachmann 1984, s. 37.

²³⁶ Zima 1999, s. 41.

²³⁷ Ibid., s. 45.

²³⁸ Hodrová 2003, s. 539.

²³⁹ Lorencová 1984, s. 169.

²⁴⁰ Lotman – Uspenskij 2003, s. 40.

²⁴¹ Ibid., s. 43.

²⁴² Dobrovol'skij – Piirainen 1996, s. 19.

²⁴³ Lotman 1981, s. 30: „Eine Kultur ist ein historisch entstandenes Bündel semiotischer Systeme („Sprachen“), das zu einem einheitlichen Supersystem integriert sein kann, das aber auch eine Symbiose selbständiger Systeme darstellen kann.“ Termín „supersystému“ je totožný s termínem „superkód“, který – v odvolání na P. Zimu – používáme na ostatních místech této práce (srov. kap. 7.3.1). Jazyky, tj. konstituenty kultury, o kterých Lotman mluví, jsou „sémiotické systémy, které mohou být přeloženy jeden do druhého“, ibid., s. 22.

7.3). Sám pojem „kultura“ se tak rozkládá na dílčí texty a jeví se jako jejich úhrnný systém²⁴⁴ či přesněji jako „principiální mnohohlasí“ (Lotman – Uspenskij), „hierarchie speciálních sémiotických systémů, jako suma textů“.²⁴⁵

Boris Uspenskij dospívá k rozšířenému pojmu jazyka – „jazyk v širším smyslu sémiotiky“; jako takový jazyk může chápat např. historii: „Dějiny fungují jako ‚jazyk‘, událost je text, který čte kolektiv. Dějinný proces se tak jeví jako vytvoření nové věty tohoto jazyka, stejně jako jeho četba společenskými příjemci ...“.²⁴⁶ Pro vztah reality k jazyku je příznačné, že sémiózu Uspenskij definuje jako proměnění ne-znaku ve znak.²⁴⁷

Vidíme, že rozšíření pojmu jazyka i na ne-lingvistické (non-verbální) jevy (tedy do oblasti kristevovské translingvistiky²⁴⁸) není v dějinách uvažování výjimečné; jak dokládá Tzvetan Todorov: „Nelze uvažovat žádné ‚vně‘ jazyka a symboliky. Život je pro nás biografie, svět je socio-grafie. Nikdy se nedotýkáme ‚extra-symbolického‘ nebo ‚pre-lingvistického‘ stavu ... geneze textů se nezačíná z něčeho, co nejsou texty, je to vždy výlučně transformací práce, přeměna jednoho diskurzu v druhý, jednoho textu v jiný“.²⁴⁹

Všechny uvedené teorie (nejedná se samozřejmě o vyčerpávající výčet teoretiků či jednotlivých přístupů, ale spíše o přibližné vymezení pole, kam translingvistika sahá) pracují s Lotmanovou představou tzv. dvojí zakódovanosti, tj. zdvojení kódu jednoho znakového systému kódem systému jiného, či, jak říká Hodrová, s podmínkou chápat jak jazykový útvar, tak i ne-jazykový útvar jako text.²⁵⁰

Jak pojmenovat tento aspekt rozšířené intertextuality? Dosavadní vývoj literární vědy nám nabízí několik pojmů. Homonymní pojem interdiskurzivnost značí buď intermediálnost, nebo – v pojetí N. Fairclougha inderdiskurzivita – tzv. „konstitutivní intertextualitu“, tj. situaci, kdy „do textu vstupují a na jeho výstavbě, konstituování se podílejí pravidla, konvence spjaté s textovými typy, žánry, styly, registry.“²⁵¹ Jako intermediálnost označuje Homoláč vztah mezi dvěma sémiotickými systémy (např. film a literatura); obdobně Mathauser staví do protikladu intertextualitu (pojmenovává přesahy v rámci jednoho znakového systému) a intersémiotiku či intermediálnost, která se vztahuje „vztahům mezi různými uměleckými druhy“.²⁵² V preciznějším pojmenování je pak pro Mathausera jedním z typů intersémiotiky tzv. synkrézie, „původní srostlost různých uměleckých druhů“ (např. melodrama, laterna magika).²⁵³ „Takovýto celek, v němž interferenčně koexistují různé znakové systémy, lze považovat za ‚specifický sémiotický heterogenní komunikát,‘“ říká k tomu B. Hoffmann.²⁵⁴ Dmitrij Dobrovol'skij a Elizabeth Piirainenová mluví o „kulturní sémiotice“ (pod pojmem kulturní sémiotika budeme rozumět interakci znaků různých, heterogenních sémiotických systémů“).²⁵⁵

²⁴⁴ Dobrovol'skij – Piirainen 1996, s. 20: „Unter Kultur wird das ‚Gesamtsystem unrer Texte‘ ... verstanden“.

²⁴⁵ Ibid., s. 21: „Kultur wird als eine Hierarchie spezieller semiotischer Systeme, als Summe von Texten betrachtet“.

²⁴⁶ Uspenskij 1991, s. 7.

²⁴⁷ Ibid., s. 5.

²⁴⁸ Ostatně známe i starší pojmy, jež s předestřeným způsobem uvažování konvenují: např. „pansémiotika“ německého hermeneutika z 18. století G. F. Meiera značila rozšíření hermeneutiky tak, aby zahrnovala vysvětlení přírody. Szondi 2003, s. 86.

²⁴⁹ Todorov 2000, s. 80.

²⁵⁰ Hodrová 2003, s. 539.

²⁵¹ Jako vyloženě interdiskurzivní koncept se z tohoto hlediska jeví pojem žánru. Hoffmannová 1997, 36.

²⁵² Mathauser 1999, s. 102.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Hoffmann 1988, s. 304.

²⁵⁵ Dobrovol'skij – Piirainen 1996, s. 19: „Unter Kultursemiotik wird die Interaktion der Zeichen verschiedener, heterogener semiotischer Systeme verstanden“.

Všechny termíny jsou však ukotveny v říši umění; nejbližší rozšířenému chápání je kristeovský pojem translingvistika. Abychom však konotovali původní spřízněnost s principem intertextuality, vypůjčujeme si nověji utvořený pojem **interdiskurzivita** a – v metaforickém užití – jej budeme nadále chápat jako vztah textu k původně ne-textové skutečnosti jako model, kdy tuto ne-textovou skutečnost chápeme jako text.

6.3 Náboženství jako znakový systém

Že i náboženství lze pojmout jako „jazyk“, jsme viděli již v citátu Dobrovol'ského a Piirainenové. Takový způsob uvažování není neznámý ani teologům či religionistům samotným: např. Gerd Theissen v kapitole příznačně nazvané „Das ‚Wesen‘ der Religion: Religion als kulturelles Zeichensystem“ říká: „Náboženství je především *sémiotický* fenomén ... říkáme, že je to objektivní znakový systém.“²⁵⁶ Obdobně německý teolog Dietmar Mieth: „Lidský svět je ... již svět symbolů povstanuvší z připomínané kultury“.²⁵⁷ Sémiotizované náboženství se stává „nadindividuálním kognitivním prostředím“ (Doležel 2003, s. 109). W. E. Paden ve svém *Bádání o posvátnu* chápe náboženství jako jazyk („Náboženství se ... vyjadřuje pomocí jazyka mýtů, symbolů a rituálů ... religiozitu můžeme chápat jako prožívání světa prostřednictvím těchto kategorií ... jde o jazyk, který ukotvuje lidské jednání v představách o povaze světa“²⁵⁸): „Náboženství je ... znakovým systémem.“²⁵⁹ – Literatura pak funguje jako mechanismus (resp. intertextualita v pojetí R. Lachmannové), který kulturní systém – sémiotizované náboženství – nejen „opisuje“, nýbrž i „rozepisuje“ (viz výše).²⁶⁰ nejedná se o pasivní zrcadlení určitého mimoliterárního systému (tak bychom dospěli na práh ideologie), ale o souhru dvou sémiotických systémů. Pojetí, že vše jsou znakové systémy, na němž je sémiotika kultury založena, jasně ukazuje, v jaké oblasti se pohybujeme: námi postulovaná literatura je jev intertextuální, nikoli ideologický.

Pojímáme-li náboženství jako sémiotický systém, rozumí se, že zachováváme jemu vlastní axiologii (viz 7.2), resp. významovou hierarchii; přece však se k němu vztahujeme z hlediska sémiotiky, a nikoli z hlediska teologie: to je zásadní rozdíl mezi tímto přístupem a přístupem teologickým nebo religionistickým, který se literaturou zabývá (tedy i např. zmíněný D. Mieth či D. Sölle). Na druhou stranu ignorování náboženství vlastní významové hierarchie by nás svedlo na scetist: architext, který chceme postulovat, by se redukoval na pouhé přejímání motivů, nezapojených ve funkčním systému (srov. pojetí axiologie jako „kódu“ ve smyslu Lotmanově, viz in 7.2), a tím atomizovaných a zbavených vědomí významové celistvosti. Takový jev samozřejmě v literatuře není výjimkou: v případě katolictví se s ním setkáváme v textech, které přebírají katolicitu aludující prvky, aby navodily specifickou dějovou atmosféru, to vše však za určitým estetickým účelem: např. užívání „katolických“ motivů v poesii dekadentů nebo poetistů, kde funguje jen poetická hra s motivy a jejich konotacemi, přičemž tyto konotace jsou rozvolněny, ba mohou být i významově převráceny a objevit se v travestivních významech (srov. Holanův „Kristus bělovousý pán“ popíjející čaj na Mount Everestu z básnickovy rané poetistické sbírky²⁶¹ nebo přímé travestie typu Klímovy *Bílé svině*; narážíme zde mj. na hranice takového vymezení „katolické literatury“, jak jej činí v kap. 4 K.-J. Kuschel). Touto problematikou užití náboženské roviny při ignorování jeho významové

²⁵⁶ Theissen 2001, s. 20: „Religion ist zunächst ein *semiotisches* Phänomen ... wir sagen: Sie ist ein objektives Zeichensystem.“ Kurziva PŠ.

²⁵⁷ Mieth 1993, s. 485: „Der menschliche Alltag ist ... bereits eine Symbolwelt, entstanden aus erinnerter Kultur.“

²⁵⁸ Paden 2002, s. 84.

²⁵⁹ Ibid., s. 85.

²⁶⁰ Struck 1999, s. 198.

²⁶¹ *Blouznivý vějíř*, 1926, báseň „Zima“: „Kristus jest dnes již bělovousý pán / Na Mount Everestu pije horký punč / Z Nového zákona dál padá modře sníh / Na krby laskavých“.

a hodnotící celistvosti se budeme zabývat zvláště v kapitole o kvazi-křesťanské literatuře (kap. 12.4.4.).

Vnitřní zákonitosti, příkazy a zákazy – axiologicko-restriktivní aparát – reálného náboženství (jakožto instituce) nám musí být známy (jakožto gramatémy nebo lexémy tohoto „jazyka“), pozbývají však typu závaznosti, již měly v náboženství předmětného světa (morální imperativ spjatý s pojmem hřích či ctnost v rámci překročení či dodržování a možnost soudního postihu, anatéma, fulminace, exkomunikace). Přejetí axiologie náboženství znamená překlad (který je vyjádřen estetickými, resp. poetickými prostředky: např. funkcí pointy atd., kde v posledku mohou být vyjádřeny i hodnoty např. etické aj., vždy však prostřednictvím působnosti estetických prostředků). Tato axiologie nás však v žádném případě nezavazuje mimo svět díla. Pokud by tomu tak bylo, dostali bychom se k druhému extrému: k pojetí literatury jako skutečného *posvátného* textu, jež bychom měli ctít a jemuž bychom měli vzdávat úctu (tedy případ splnutí znaku a referentu, jak jej popisuje Mathauser, kdy manekýn předvádějící papežská roucha natolik splývá s označovaným těchto rouch, že přihlízející lidé poklekají, jako kdyby skutečně viděli Svatého otce,²⁶² takové chápání posvátného textu by se shodovalo se známou charakteristikou mýtu, kde existuje „vnitřní nerozlišenost [znaku], elementární splývání označujícího a označovaného, vpravdě mytická ‚totožnost‘ slova a ‚ideje‘, slova a předmětu.“ Takové „zvěcnění znaku“ je přitom typické pro „sémiotické systémy primitivních kultur, pro magické formule, mýty a jazykové útvary k nim přidružené.“²⁶³

Kdybychom přistupovali k dané otázce (náboženství, náboženství a jeho vztah k literatuře, náboženství v literatuře atd.) z hlediska náboženství právě jakožto náboženství (jak to činí teologové), byli bychom sami zajati v rámci náboženské zkušenosti/skutečnosti, a zákony a axiologie náboženství (tedy i systém přípustnosti a nepřipustnosti určitých intelektuálních systémů atd.) by se na nás vztahovaly jakožto na členy (součásti) religiózního fenoménu. Sémiotický přístup však, jak říká T. Glanc popisuje metodologii tartuské školy, mění hodnoty „z imperativů ve znaky“; hodnoty tak „ztrácejí svou manipulativní roli organizujících hledisek výkladu“;²⁶⁴ tedy i pro nás mizí dogmatická imperativnost teologie a namísto ní nastupuje znaková, sémiotická hodnota-příznak.

6.4 Vztah literatury a náboženství

Mluvíme-li o literatuře a náboženství, je třeba zdůraznit, že nelze myslet (katolickou) literaturu a dějinný kontext – tj. i církev či náboženství – jako dvě odlišné věci, z nichž první by byla zrcadlem druhé; tedy myslet situaci, kde by literatura vyrůstala na půdorysu církve jako čehosi daného, pre-existujícího, jako její zrcadlení. Odvoláváme se v zásadě na postuláty Nového historismu: vztah obou entit je dán spíše vzájemným působením (můžeme mluvit o textovém působení, srov. textovou povahu „estetického“ aspektu²⁶⁵ náboženství samého), které na obě strany funguje konstitutivně.²⁶⁶ Uvnitř tohoto vzájemného působení je náš zájem veden jen jedním směrem, totiž směrem *do literatury* – jinými slovy popisujeme či zkoumáme dění v rámci umění (čimž nepopíráme druhou stranu problému, již by bylo možno rozvést spíše než „katolickou literaturu“ jako „literární katolicismus“,²⁶⁷ tj. to, co se naopak děje ve sféře religiózní).

²⁶² Mathauser 1999, s. 124.

²⁶³ Červenka 1992, s. 92.

²⁶⁴ Glanc 2033, s. 296.

²⁶⁵ Srov. Hammer 2004, s. 565, a Tschugganll 2002, s. 19.

²⁶⁶ Srov. Greenblatt 1995, s. 33.

²⁶⁷ Viz již zmíněná Stockova práce *Poetische Dogmatik: Christologie*. Padeborn : Ferdinand Schöningh, 1995–1998. Podobně jsou psány i např. některé liturgické knihy (Z. B. Bouše. *Malá katolická liturgika*, 2004) aj.

Aby byl takový analytický pohled možný, budeme se věnovat české literatuře počátku 20. století a pozdější,²⁶⁸ kde již lze předpokládat jistou její „konstituovanost“, tj. etablovanost jejich norem a mechanismů; stejnou „konstituovanost“ předpokládáme na druhé straně též u církve a náboženství, resp. u jejich žitého obrazu, tj. paradigmatu jejich reálného působení v kultuře (viz dále R. Lachmannovou). Toto zúžené chápání obou pólů – literatury a náboženství – sice na jedné straně zužuje i výsledný termín literatury architektonického pnutí (ten si tak nemůže činit nárok na nadčasovou platnost, jak to činí např. termíny klasické poetiky), na druhé straně však pevněji zakotvují místo, z něhož na zkoumané jevy pohlížíme, tj. usouvztažňují tuto analýzu jakožto proces k stejně procesuálním jevům literatury a náboženství. Daná doba je pro naše účely podstatná ještě z jiného (a těsně souvisejícího) hlediska: je to doba, kdy se výrazně dokončuje sekularizace (rozpad Rakouska-Uherska a vznik ČSR a následné ustanovení České církve husitské, masové opouštění katolické církve atd.) a kdy katolictví začíná (ze sémiotického a axiologického hlediska) fungovat jako jev *svěbytný*, ne-nutný, ne-apriorní, a jako takový je také pocíťováno a reflektováno. Katolictví („reálné“ i znakové) tak začíná představovat *jednu z možných voleb* (ve všech smyslech), a tedy volbu *příznakovou*, jež má – i jen sama o sobě – *výraznou funkci axiologickou a sémantickou* (na rozdíl od dřívějších epoch, kdy katolictví tuto axiologicko-sémantickou jednotku představovat nemuselo, jakkoli někdy – např. v reformaci atd. – mohlo) a kdy může významně charakterizovat celek umělecké komunikační situace, na níž se jako její konstituent podílí („jazyk“, který v komunikaci volíme – a právě jako jazyk zde katolictví chápeme – nejenže naznačuje charakter textu a jeho funkce, ale „determinuje i příjemce“, a modifikuje tedy celek komunikačního aktu²⁶⁹).

Jaký je tedy **vztah reálného náboženství a literatury**? Náboženství není shodné s rovinou tematiky, náboženství jako takové není ani referentem „katolické literatury“, ani netvoří její recepční rámec (v případech, kde tomu tak je, bychom museli mluvit o „kirchliche Literatur“ ve smyslu G. Kranze). Veškeré vztahy náboženství a literatury, zdůrazňujeme, se odehrávají v rovině inter/textové, resp. interdiskurzivní, konkrétněji: poetologické, žánrové, kompoziční atd.; s katolictvím jako takovým literatura není přímo spojena (a už vůbec s ním není identická): do literatury nikdy nevstupuje věc *an sich*, nýbrž jen její textový korelát. Tento mechanismus a fungování „reálného znaku“, tj. textového korelátu věci, osvětluje za pomoci terminologie a příkladu Mojžíše Otruby v následující kapitole, jakož i otázku, jakou funkci náboženství v literatuře architektonického pnutí má.

²⁶⁸ Pro výchozí definici literatury architektonického pnutí; postulovaná kritéria lze ověřovat a literární paralely nacházet i v literaturách jinojazyčných i v jiných obdobích.

²⁶⁹ Srov. analýzu funkčnosti „jazyka“ (chápaného v širším významu) in Vašák 2007, s. 49. – Odvoláváme se i na myšlenku existujících „obsahů“, jež nejsou vyjádřitelné jinak než právě (komunikačním) modem „křesťanství“ u D. Sölle (srov. zde kap. 2, pozn. 38).

7. Náboženství jako znak

7.1 Zeznakovění (sémantizace) reality

Náboženství – resp. katolicitu – chápeme jako znakový systém, jako svého druhu text. Po obecnějším popisu a zdůvodnění takového přístupu v minulé kapitole je nyní nutné popsat, jak tato interdiskurzivita konkrétně vypadá a jaký je její mechanismus.

Popis mechanismu, jenž je předmětem našeho zájmu, podal již Mojmir Otruba ve studii „Ve směru od reality do literatury“.²⁷⁰ Na příkladu podještědských románů Karolíny Světlé zkoumá Otruba nejprve vztah literatury (literárních motivů) k realitě a následně mechanismus jejich přenosu do literatury a jejich funkce v ní. Otázku tematizované mimoliterární skutečnosti („reálného modelu“) přitom klade jako klíčovou: významnost kooptované reality spočívá i v tom, že na jejím základě bývá často vymezen literární typ. Otrubu nezajímá náboženství, příkladem mimoliterární reality je mu právě Podještědí (jako fakt geografický, historický, sociologický a etnografický); jeho závěry jsou však postulovány jako obecné a pro naše záměry je lze použít.

Otruba popisuje, jak se proměňuje realita (neznak) do literatury, která ji zobrazuje (znak); zatímco se tradiční literární věda zajímala o „odhalení reálných modelů“, tj. o heuristiku, jde mu o „proces a výslednici“: reálné modely „traktujeme jakožto fenomén sémantický“.²⁷¹

Výchozí (a pro naše teze zcela zásadní) je zde přitom *textové* chápání obou členů vztahu (znaku-literatury i neznaku, tj. reality): „Uvažujeme o tom, že se literární dílo otevírá také vůči skutečnostem neznakové povahy [a je to vztah intertextuální, tj. v terminologii Otrubově podmiňovací, PŠ] ... z pohledu od literárního díla jsou tedy skutečnosti neznakové povahy v pozici a funkci podmiňovacího textu, a jsou *jakoby* „textem“, protože se jeví z tohoto pohledu systémově uspořádané“.²⁷²

Vlastní jádro citované studie tkví právě v popisu tohoto otevírání se literárního díla „skutečností neznakové povahy“: z dané reálné skutečnosti („reálného modelu“), která je celistvá sama o sobě, se 1) vybírají jevy, které už 2) „svou skladbou a výpovědními možnostmi předznamenávají obrysy literárního zužitkování;“ jejich výběrem tak vzniká „reálný zdroj“.²⁷³ Tento „reálný zdroj“ je třeba chápat jako jev klíčový, první, kde můžeme hovořit o pronikání textu díla a „textu“ světa. Oba Otrubovy pojmy – reálný model i reálný zdroj – jsou „skutečností mimoliterární“, avšak reálný zdroj „funguje pro literaturu a touto svou funkcí se již stává činitelem literárním“;²⁷⁴ „stojí na začátku řady, jíž se literatura zmocňuje pro své potřeby životní tradice“ a jako takový se účastní na významové výstavbě díla.²⁷⁵

Při přechodu z modu reálného modelu do reálného zdroje dochází k přeměně statusu, z předmětných jevů se stává jev znakový („reálný zdroj je verbální výtvar“, „vyprávění“²⁷⁶). Tento přechod není však bez dalších podstatných dopadů: výše zmíněná „skladba a výpovědní možnosti“, zakódované hluboko v reálném modelu, teprve zde přicházejí ke slovu, až zde je se vši jasností napjata cesta od výchozí, předmětné skutečnosti k narativní

²⁷⁰ In Otruba 1994.

²⁷¹ Ibid., s. 150.

²⁷² Ibid., s. 148–9 (kurziva PŠ).

²⁷³ Ibid., s. 152.

²⁷⁴ Ibid., s. 153; text, jako o něm pojednává naratologie, předpokládá „v jakési dřívější, předtextové fázi“ reálnou existenci pojednávaných jevů (tematické roviny), které „jako by se stávaly objektem smyslových pozorování“ (odtud pak typy vyprávěčů jako „obeznámený“, „vševědoucí“ atd., jakož i kategorie „hlediska/poin of view). In Jedličková 2005, s. 808.

²⁷⁵ Ibid., s. 154; srov. Homoláčovo vymezení intertextuality.

²⁷⁶ Ibid., s. 160 a 167.

jednotce. Otruba o tom říká: „Vztah k prvotní předmětné skutečnosti, která byla látkovým zdrojem, se čím dál víc uvolňuje, vyprávění se postupně stává uzavřeným příběhem, stává se svébytnou skutečností, která má svou vlastní teleologii“ [toto sousloví bychom mohli nahradit výrazem narativní logika, PŠ]; „s tradováním se často proměňuje fabule ... nejde však o proces probíhající spontánně, má své závazné regulátory, které jsou nadindividuální povahy.“²⁷⁷ Vidíme, že do hry již vstupují jevy bytostně literární: „závazné regulátory“ je možno chápat jako mechanismy podobné žánrovým pravidlům, poukaz k existenci kategorie *žánru* (jak jsme se s ním již výše setkali pod označením „typ“).

Důraz na literárnost (znakovost) a tedy ne-reálnost (ne-věcnost) reálného zdroje se v dané studii několikrát vrací, snad nejjednoznačněji v tvrzení, že konkrétní informace se stávají „reálným zdrojem v okamžiku, kdy se jednotlivá data ... seskupila do odlišného významového a funkčního celku: strukturovala se vzhledem k literární tvorbě a pro ni.“²⁷⁸

Otrubova studie je zaměřena literárně historicky, autor se tudíž musí zabývat otázkou „návaznosti literatury na tradici“; tato otázka pro nás není příliš relevantní, naopak podstatný je popis procesu znakovění. Otruba pojmenovává několik podstatných momentů, které charakterizují potenci věci stát se znakem (literárním motivem) a také tento proces samotný: předměty, jež si člověk spisovatel osvojil, jsou „nadány funkcí pro literaturu“, toto stadium probíhá na úrovni ... pro literaturu fungující struktury“; „reálný zdroj je motivován tak, aby dostal svou výpovědní dominantu“ (reálný zdroj je tedy nadán výpovědní dominantou).²⁷⁹ Právě díky této výpovědní dominantě se „reálný zdroj promění z nahodilého seskupení v celistvost nenahodilou, organizují se v něm nové vztahy a funkce, reálný zdroj se stává také systémem, je strukturován“.²⁸⁰ Užité atributy – systémovost, strukturovanost – již samozřejmě přímo konotují pojem textu (např. ve známé definici Lotmanově). Reálný zdroj je „svým tvarováním a svým způsobem artikulace“²⁸¹ literatura, která odkazuje do reality. Dominantní myšlenkou přitom je, že literatura vždy změní realitu k obrazu svému, že není pravdivým zobrazením (ve smyslu naivní mimetičnosti): „reálné modely“ (mimoliterární realita) jsou modifikovány nejen autorsky, „ale i typově“ (např. balada uchopuje realitu jinak než romance, byť by referent-„reálný model“ byl týž). Toto změnění k obrazu svému se týká i axiologie: dominantní je axiologie tvůrčí osobnosti, nikoli reálného modelu *an sich*.²⁸²

Otrubovým premisám můžeme přisoudit širší platnost, než on sám naznačuje: zatímco Otruba vychází z (netematizovaného) předpokladu, že existuje objektivní realita (sféra referentů), kterou literatura artikuluje činic z ní „reálný zdroj“, v pojetí např. moskevsko-tartuské školy (a poněkud radikálněji v celé tradici analytické filosofie počínajíc Wittgensteinem) je to naopak „jazyk“, který je primární, a díky němuž vůbec realitu (resp. v tartuské škole kulturu) můžeme vnímat.²⁸³ V *Tezích k sémiologickému zkoumání kultury* představitelé moskevsko-tartuské školy nazírají celek kultury jako zřetězení „dílčích jazyků“-znakových systémů, z nichž žádný nemůže fungovat izolovaně, a které se naopak všechny vztahují k sjednocující představě „systému systémů“, kultury jako sekundárnímu modelujícímu systému, tedy jakémusi super-jazyku: „kultura je ... definována jako souhrn textů“ (pro konkrétní příklady těchto dílčích jazyků/textů srov. zde 7.3.2. a pozn. 311 a 312).²⁸⁴ Prvotním modelujícím systémem je pak přirozený jazyk (v úzce lingvistickém smyslu).²⁸⁵ Boris Uspenskij chápe *vníma-*

²⁷⁷ Ibid., s. 164.

²⁷⁸ Ibid., s. 173.

²⁷⁹ Ibid., s. 175.

²⁸⁰ Ibid., s. 176.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid., s. 177.

²⁸³ Nemíjíme zde na existenci objektivní reality jako takové, ale na její artikulovanost do řádu referentů.

²⁸⁴ Lorencová 1984, s. 168.

²⁸⁵ Ibid., s. 167.

telnou realitu jako cosi, co vzniká teprve aplikací jazykové (komunikační) logiky, resp. mechanismů: „dějiny fungují jako ‚jazyk‘, událost je text, který je čten kolektivem. Dějinný proces se tak jeví jako vytvoření nové věty tohoto jazyka, stejně jako jeho četba společenskými příjemci ... Tento ‚jazyk‘ také organizuje zcela osobitým způsobem informaci: určuje výběr nejdůležitějších faktů a jejich vzájemné provázání; co v tomto ‚jazyce‘ není popsáno, společenský příjemce takřka nevnímá...“²⁸⁶ Dějinný proces pak můžeme vnímat „podle modelu komunikace“, přičemž tento model je analogický řečovému jednání, tj. přirozenému jazyku. „Výchozí bod je pojem jazyka ..., který determinuje výběr nejvýznamnějších faktů; pojem znaku je přitom odvozený termín ... sémiotický status rozdílných jevů vyplývá především z jejich místa v systému (v jazyce), vztahu k jiným jednotkám téhož jazyka.“²⁸⁷ Sémiózu z této perspektivy Uspenskij definuje jako proměnění ne-znaku ve znak.²⁸⁸

Nyní se můžeme pokusit – na základě Otrubova teorému i tezí ostatních zmíněných myslitelů – o určitý přehled toho, co konkrétně značí „**textualizovanost**“ či „**zeznakování**“, tj. jaké mechanismy se podílejí na procesu vstupu „věci“ (referentu) do světa textu. Samozřejmě reflektujeme stávající definice textu: Lotmanovu vyjádřenost, strukturovanost a ohraničenost či Pjatigorského trojrovinnou definici textu jako „varietu signálů vytvářejících delimitovaný autonomní celek“²⁸⁹ na rovině syntaktické, pragmatické a sémantické (v zřetelné návaznosti na zakladatelské lingvistické teze Morrisovy).

- 1) Do literatury nevstupuje předmětná věc jako nemodifikovaný „odraz“ sebe samé, ale její textový korelát: v podještědských románech Karolíny Světlé, píše Otruba, nepotkáváme reálné Podještědí s jeho sociálním, historickým, kulturním a přírodním kontextem, ale právě „reálný zdroj“, tj. toto vše vyňaté ze sféry *objektivní* předmětnosti do sféry znakové: věci „pozbývají ... do značné míry své dokumentárně informativní povahy a stávají se součástí prostředí jako časoprostorového rámce fiktivního světa“ a neusilují o historiografickou věrohodnost.²⁹⁰ Myšlenku transpozice ze světa reálného (aktuálního) do specificky časoprostorově rámovaného světa fikčního dále rozvíjí Aleš Haman. Cituje Käte Hamburgerovou říká, že „v případě beletrie platí ... formule ... o epickém fiktivním vyprávění, jež všechna historická fakta v románovém světě mění ve fikci, která ruší časové i prostorové koordináty skutečnosti a nahrazuje je časoprostorem fiktivního světa;“²⁹¹
- 2) důsledkem této transpozice ze světa aktuálního do světa fikčního (ze světa věcí do světa znaků) je v první řadě *artikulovanost*: věci získávají zřetelný začátek a konec. V reálném světě je existence „začátku“ a „konce“ věcí namnoze diskutabilní (jevy lze někdy jen těžko vymanit z kauzality a určit tak jejich hranice – zvl. např. v případě „životního příběhu“ atd.), což však literatura/text umožňuje, resp. vyžaduje: srov. Lotmanovu ohraničenost. (Jak naznačuje Wittgenstein, je svět indiferentní hmotou a teprve jazyk – literatura – do tohoto chaosu klade hranice, jimiž vytyčuje pojmy/slova/příběhy.²⁹²) Okamžikem přepisu do fikčního světa, tj. textualizací, sem

²⁸⁶ Uspenskij 1991, s. 7.

²⁸⁷ Ibid., s. 8.

²⁸⁸ Ibid., s. 5.

²⁸⁹ Lorencová 1984, s. 169.

²⁹⁰ Haman 2005, s. 12.

²⁹¹ Haman 2005, s. 12; u Hamana ovšem jde o historickou beletrii; to však nyní není podstatné, protože historická beletrie zde funguje jako příklad beletrie, která pracuje s mimoliterární skutečností, což je jednak jakákoli literatura, jednak se nás to eminentně týká, protože i literatura, jíž se zde věnujeme, je také jakýmsi vztahem k mimoliterární skutečnosti (stejně jako beletrie historická) definována.

²⁹² Ve *Filosofických zkoumáních* přináší Wittgenstein názor, že základem slov není předmět, ale že naopak právě úzus slova soustřeďuje z hlediska vnímání disparátní zkušenosti a vytváří tak za okolností a z důvodů určo-

vniká smysl: teprve *věc chápaná jako text se vyznačuje smyslem a vyzývá k sémióze* (i kdyby tatáž věc ponechaná v řádu věcí, tj. denotát, smyslem nadána nebyla²⁹³). Artikulovanost, tj. zarámování líčených dějů a motivů koncem a začátkem, je primárně pojem kompoziční: jako takový opět směřuje k představě *textu*, jak jej definuje Lotman i Pjatigorskij (jeho syntaktická rovina míří na možnost odlišení textu od non-textu);

- 3) vedle artikulace přistupuje dále *systematizace a hierarchizace*,²⁹⁴ a sice v rámci fikčního světa: hierarchizace (centralizace) je rozvrhována vnitřními zákonitostmi uměleckého druhu, v tomto případě narativními zákony (srov. narativní logika „modré oblohy“ pojednaná dále jako právě projekce takové hierarchizace, kap. 7.3.2 a 12.4.2);
- 4) artikulovanost je dána systémem, prostředky daného uměleckého druhu (tj. zde literaturou). Opět citujeme A. Hamana, jenž se odvolává na K. Hamburgerovou: „Tyto ‚reálie‘ nabývají ve fiktivním světě tvarové funkce (dotvářejí představu fiktivního světa) a jako takové nabývají esteticky hodnotového významu podobně jako předměty ztvárněné ve výtvarném obrazu ... vše, co vstupuje do fiktivního světa – jde-li o umělecky zdařilé dílo –, v něm musí mít svou tvarovou funkci.“ Haman dále upřesňuje, že se může jednat o „axiologicky funkční“ prvky;²⁹⁵
- 5) zmínka o *axiologii* není irelevantní. Ve hře se ocitá ostatně samozřejmě ve chvíli, kdy hovoříme o hierarchizaci. Text je výsostně axiologická oblast: axiologický aspekt obsahuje již znak sám o sobě (axiologičnost je jedním z primárních znaků jazykového obrazu světa: „Jazykový obraz světa je prostoupen hodnocením“²⁹⁶). V kap. 6.1 jsme se zmínili o přínosu M. Otruby, jenž se jako jeden z mála zabývá axiologickým aspektem intertextuality. Axiologii díla chápe jako dominující axiologii reality („pre-textu“). V našem případě – v případě literatury architextového pnutí – zastáváme opačný názor. Axiologie náboženské reality je pro tuto literaturu závazná (ačkoli i ona doznává výše vypsáné posuny: z axiologie posvátné, teologické se mění v axiologii esteticky funkční, literarizovaná, narativní: jak říká Tomáš Glanc, hodnoty se mění „z imperativů ve znaky“). Shodnost axiologického základu mezi literaturou a „reálným modelem“ je jedním z momentů, jenž literaturu architextového pnutí definuje (mj. právě tento aspekt umožňuje odlišit tuto literaturu od kvazi-katolické literatury, např. čistě esteticky motivované literarizace katolictví u dekadentů (některé básnické sbírky Karáska ze Lvovic) či hravé literarizace téhož v Nezvalových „Deštivých obrazech“ ve *Hře v kostky* a na mnoha jiných místech (viz kap. 12.4.4).

vaných společensky to, co se nazývá předmět. Tento názor není ojedinělý; J. G. Herder popisuje svět jako oceán prožitků; tím, že jednotlivé z nich vnímáním vyčleňujeme a reflektujeme, vzniká jazyk („Tento první příznak uvědomění [vyčleněním jednoho počítku z oceánu ostatních] byl slovem duše ... tím byl nalezen lidský jazyk“ – *Über den Ursprung der Sprache* (1772), sv. V, s. 34, cit. podle Cassirer 1996, s. 103.

²⁹³ Typický příklad známý z novější teorie umění: jakákoli věc umístěná v galerii stává se exponátem, tedy uměleckým dílem, objektem nadaným významem, a vybízí tak k specifické *estetické sémióze*, interpretaci a *estetické* responzi, byť by táž věc nalezená mimo tento specifický (*artikulující*) prostor byla tohoto estetického významu prostá (např. prázdná láhev, špalek s hřebíky a kladivem, jež vystavila Yoko Ono, Duchampovy ready-mades atd.). Kořeny této teorie (ovšem nikoli teorii samu) přitom můžeme hledat už v Aristotelově tezi z *Poetiky*, že předmětem estetického zálibení se může stát v textovém modu (tj. jako jeden z motivů) i věc, která by se takovým předmětem ve světě věcí nestala (Aristotelům příklad je mrtvola). V konkrétním případě literatury máme co do činění s Ecovým výrokem o čtenáři, jenž právem předpokládá, že text, který čte, *má smysl* (srov. Eco 1997).

²⁹⁴ Hierarchizace úzce souvisí s interdiskurzivní transpozicí: srov. Dobvol'skij – Piirainen 1996, s. 19: „Kultur wird als eine *Hierarchie* spezieller semiotischer Systeme, als Summe von Texten betrachtet“ (kurziva PŠ).

²⁹⁵ Haman 2006, s. 12. Jako bychom ze slyšeli parafrázi L. Doležela: „Tematické jednotky ... jsou nutně vyjádřeny jazykovými prostředky a textovými postupy, jsou neodlučitelné od individuálního textu (textury), a jsou tedy vždy dány jako esteticky zformovaný obsah.“ Doležel 2000, s. 29.

²⁹⁶ Vaňková – Nebeská – Saicová-Římalová – Šlédrová 2005, s. 54.

K situaci, resp. statusu referentu uměleckého díla, se detailně vrací Z. Mathauser:²⁹⁷ „Referent uměleckého textu je skutečně nesmírně prchavý: mizí nejen z důvodů uváděných dekonstruktivisty v souvislosti s jakýmkoli referentem, ale i ze specifických důvodů platných pro umění. Referent coby izolovaný předmět tu mizí pro svou dekompozici, o níž čteme u Mukařovského (referentem uměleckého textu je celá recipientova životní a umělecká zkušenost), a referent vyprchává i vzhledem k autoreferenci uměleckého textu. Umělecká výpověď referuje o sobě samé: rychle obchází vnější referent (kde se „normálně“ znak sám sobě zcizuje) a – jen sémanticky poznačena „transcendencí v imanenci“, tj. letným, ihned odvolaným náznakem své transcendence k vnějšímu referentu – se vrací zpět do svého výchozího prostoru, do prostoru znaku. *V pouhém náznaku se rýsující vnější referent je přirozeně zbaven reálného statusu.*“²⁹⁸ (Poslední Mathauserova věta se fakticky ztotožňuje v teze Otrubových o „reálném znaku“.) „Ve svém pokusu o model umělecké situace nazývám tuto entitu ... portrétovaným předmětem“, je to stále určitá entita (referent), avšak není již anonymní a zároveň ještě není motivem (obrazem): „malíř Kazimir Malevič mluvil ... o praobrazu, je to ... interferenční dvojpředmět, obdařený talentem být zobrazen a potřebou být zobrazen: je na cestě k obrazu. O tomto „portrétovaném předmětu“ můžeme podle mého názoru mluvit jako o nositeli intencionality na straně označovaných“. U Heideggera, který popisuje motiv obrazu, jak se Mathauserovi zdá, „v myslitelových metaforách jako by na podrážkách utkvěl jen ryze intencionální, dematerializovaný a metaforizovaný modus textu.“²⁹⁹ Zhlédáme zde pro náš diskurz podstatnou myšlenku, totiž že Otrubův „reálný zdroj“, resp. Malevičův „praobraz“ či Mathauserův „portrétovaný předmět“ a také Lachmannův „entytéma“, viz níže, má intencnost a uplývá na něm „metaforizovaný modus textu“; to je důležitá teze, jež vysvětluje výše uvedené tvrzení, že „vnější referent je přirozeně zbaven reálného statusu“.

7.2 K problematice funkce a statusu náboženství v literatuře

Prozatím jsme mluvili o obecných principech přechodu reality do textu (fikčního světa). Ježto však v základech naší problematiky stojí náboženství, je načase ptát se, jakou funkci vlastně náboženství v našem diskurzu plní; při té příležitosti lze také poněkud precizovat sám pojem „náboženství“, tj. rozlišit jeho různé roviny. (Na rozdíl od kap. 6.4, kdy jsme ještě uvažovali o před-textové situaci.)

1. Náboženství jako reálný jev (religionistický, sociální) stojí zcela mimo náš zřetel;
2. náboženství textově/znakově pojaté, tj. „reálný zdroj“. Zde se dotýkáme otázky, proč nás zajímá právě katolictví (specifika katolictví: jeho poetická povaha, resp. poetická potence, viz zde kap. 7.3.3), a také role posvátna (viz níže). Neustále je zde nutno zdůrazňovat tenzi věcí přešlých z reálného náboženství a vnitřních pravidel literatury jakožto uměleckého druhu. Pro náboženství textové („reálný zdroj“) nacházíme vhodnou paralelu v Lachmannově termínu *entytéma*, sociálním kontextu, jenž funguje jako znakový kontext (tj. to, „co se ještě nestalo textem, ono tušené, co platí na základě společné kulturní zkušenosti“), do něhož se „vplétá“ text. Znakový kontext vyznačuje „také kulturní místo“ a „obsahuje kontakt textu se sociálním kontextem“,³⁰⁰ zde již můžeme odkázat na náš pojem *architext* (viz kap. 8);
3. na základě architextu, v jeho síti (a jen díky němu) jsou literární texty: to je hlavní téma disertace, naše „literatura architextového pnutí“.

²⁹⁷ Mathauser 2007.

²⁹⁸ Mathauser 2007, s. 42 (kurziva PŠ).

²⁹⁹ Ibid., s. 43.

³⁰⁰ Lachmannová 2001, s. 251.

Další otázka, jež musí být zodpovězena, je, má-li náboženství jakožto literární motiv, tedy jako entita, jež přechází do textu, nějaká **specifika v rámci procesu znakovění**, jež jsme popsali výše (7.1).

Funkce *axiologie*, která náboženství-„reálný zdroj“ v případě literatury architektonického pnutí odlišuje od obecného literárního modelu, jak jej postuluje Otruba, jsme se již dotkli. Axiologie zde totiž má tu funkci, kterou v mechanismu fungování kultury připisuje Lotman a Uspenskij pojmu „kód“,³⁰¹ tj. to, skrze něž (a jen skrze něž) funguje celý systém jako funkční struktura (tedy lingvistickou terminologií jako útvar, nikoli jako vrstva; to by byl případ kvazi-křesťanské literatury: osamostatněné, nefunkční jevy). Afirmativní axiologii zde zdůrazňujeme proto, že právě ona je páteří, skrze niž se ukazuje strukturovaná jednota dílčích jevů poetiky literatury architektonického pnutí (motivických, kompozičních, žánrových atd.). Není to ovšem ojedinělá výjimka, nýbrž spíše jeden aspekt širšího komplexu odlišností, jež náboženství charakterizují.

Máme na mysli Ottovo „posvátno“ a některé pojmy, jež razí M. Eliade.

Posvátno jako to, co je konstituentem jakéhokoli náboženství, co je však zcela iracionální, „ganz Andere“, zcela jiné, chápe R. Otto (srov. již kap. 1.1).³⁰² Posvátné je mu netematizovatelným pojmem, jehož zážitek lze pouze přiblížit na základě vnitřních dispozic jednotlivce.³⁰³ Posvátné nelze určit ani učít, lze maximálně navodit „citový reflex“,³⁰⁴ a sice na základě tzv. momentů posvátna – jakýchsi milníků cesty za jeho určením. Od samého počátku se tedy problematizuje artikulace, již jsme rozpoznali jako primární jev znakovění; odvoláváme se zde na tradici jakékoli tematizace náboženského, která vždy pracovala s momenty nevyjádřitelnosti, tabu, apofatie atd. Jak později uvidíme, je tento rozpor – nutnost vyslovovat nevyslovitelné a pojmenovávat nepojmenovatelné – v samém základu fikčního světa literatury architektonického pnutí a výrazně se podílí na jeho specifitě (zvl. kap. 9.2 a marginalizaci explicitních náboženských motivů v kap. 12.4.2).

Otto vyjmenovává několik konstitutivních momentů posvátna, z nichž některé mají závažnost i z hlediska umění (literatury). Jsou to 1. pocit závislosti, *Kreaturgefühl*, tj. vědomí vlastní naprosté nicotnosti; 2. *mysterium tremendum*, úděsné mysterium nebo tajemný úděs; strach z neznámého (nikoli strach přirozený); 3. moment vznešenosti (majestátu; přitom připomínáme, že se vznešenem jakožto estetickou kategorií jsme se již setkali – u Jungmanna – a ještě se k němu vrátíme v souvislosti s Wölfflinem);³⁰⁵ 4. moment energie, obsažený v momentech děsu a vznešenosti jako místo, které dovoluje představu skutečně „živého“ Boha, nikoli Boha filosofického (tzn. u Otta racionalistického). Přes hrůzu, kterou vzbuzuje, posvátno fascinuje; 5. moment tajemna, které budí bázeň, povstávající ze situace, kdy mysl naráží na „něco zcela jiného“, co jí je nepochopitelné druhem a svou podstatou a „před čím ustrnu v ohromujícím úžasu“.³⁰⁶

Pokouší-li se Otto uchopit posvátno jako kategorii *an sich*, sleduje Eliade jeho působení ve světě. Mircea Eliade (jenž navazuje na myšlenková východiska R. Otta, přejímaje

³⁰¹ Lotman – Uspenskij 2003.

³⁰² Otto 1998, minimální (a kontrastivní) shrnutí viz též Eliade 1994, s. 9. – Otto není v tomto náhledu osamocen, ale je jeho průkopníkem.

³⁰³ Otto 1998, s. 69.

³⁰⁴ Ibid., s. 21.

³⁰⁵ Otto jej ilustruje citováním proroka Izaiáše (kap. 6): „Toho roku ... spatřil jsem Panovníka. Seděl na vysokém a vznošeném trůnu a lem jeho roucha naplňoval chrám. Nad ním stáli serafové: každý z nich měl po šesti křídlech, dvěma si zastíral tvář, dvěma si zakrýval nohy a dvěma se nadnášel. Volali jeden k druhému: Svatý, svatý, svatý je Hospodin zástupů, celá země je plná jeho slávy. Od hlasu volajících se pohnuly podvaly prahů a dům se naplnil dýmem“ (*Bible*, český ekumenický překlad, Praha 1989, s. 631). V českém kontextu, soudím, je pro popis momentu vznešenosti (a zároveň mysteria tremenda a pocitu závislosti, vlastní nicotnosti) jedinečná Bridelova báseň *Co Bůh? Člověk*, zvl. vv. 249nn.

³⁰⁶ Ibid., s. 38.

jeho pojetí posvátného jako imanentního ‚numen‘, nadpřirozené podoby skutečnosti³⁰⁷) posvátno vymezuje protikladností k profánnímu. Posvátné si uvědomujeme, neboť se projevuje (= hierofanie) – od vtělení Boha do lidské osoby (Ježíš) po posvátný předmět (strom, kámen; sakrální budova, též posvátný obraz). Věc, skrze kterou dochází k hierofanii, nemá hodnotu proto, že je věc, ale právě pro ono „das ganz Andere“,³⁰⁸ které ukazuje. Oba myslitelé se shodují na imanentní povaze posvátna. Jakkoli je posvátno (v případě např. posvátného kamene u Eliadeho) pouhým odleskem svatého, je vždy odleskem skutečným (a tak také vnímatelným). Jiná pojetí, která posvátno chápou jako jev konvencionální, daný funkcí předmětu, nikoli imanencí, se zdají být spíše nedorozuměním terminologickým než skutečným názorovým pnutím. Pojem posvátno, který užívají, není totiž totožný s posvátnem-hierofanií Eliadeho a Ottovým.

Ottovy momenty posvátna není těžké přeložit do jazyka poetiky (např. již zmíněná role ticha se plně vyjevuje v Ottově příkladu mysteria tremenda: „nejsvětější, nejposvátnější okamžik mše, Proměňování, vyjádří mešní hudba jen tím, že zmlkne, a to zcela“³⁰⁹). Zajímavější však pro nás jsou úvahy Eliadovy, jež se zdají být schopny skutečně založit specifický fikční svět. „Posvátný čas“ a „posvátné místo“, definované hierofanií, nacházejí plně vyjádření ve výše zmíněných bodech – hierarchizace, axiologie atd. Stejně je tomu s Eliadovým pojmem „re-aktualizace“. Klíčový pojem teorie mýtu značí situaci, kdy se mytické (posvátné) děje *onoho času (illud tempus)* opět dějí, jsou přesazeny do aktuální situace (rozuměj: fikčního světa; připomeňme např. Reynkovy obrazy *Ukřížování na dveřích*, *Pieta s potkany*, *s rybami*, *s růžemi*, *s prašivou kočkou*, *Pieta ve vsi* aj., kdy se svět příběhu/obrazu prostupuje s fikčním světem novozákonním, tj. světem posvátným, na nějž se odvolává, či báseň „18. VII. 1921. – 19^h – 20^h 15“⁴⁴ ze sb. *Had na sněhu* (1924), kde zcela zjevně dochází k prolnutí posvátného (mytického) a profánního; incipit zní: „Jedeš vlakem večerní krajinou... Padl na tebe paprsek ze záře Bytí na počátku, a proměnil tě.“ Všem uvedeným jevům se budeme podrobněji věnovat zvl. v kap. 12.1.3.

7.3 Proč náboženství

Teoreticky bychom mohli na stejném metodologickém základě („reálný zdroj“, zeznakování reálného jevu, vznik architektu z tohoto zeznakovatělého jevu a následné textové vztahy mezi konkrétním literárním textem a tímto architektem) postulovat jakoukoli jinou literaturu, např. „literaturu fotbalovou“ atd.; prakticky to ovšem není možné, protože jiné jevy než náboženství nemají k dispozici (nezakládají) takový architekt, který by disponoval dostatečnou poetickou mohutností (srov. v této souvislosti důvody, jež nás – v rámci křesťanství – vedly ke katolictví, in kap. 7.3.3.).

Náboženství má dvě specifické vlastnosti, které jej odlišují od jiných entit lidského kulturního života: jednak pokrývá zásadní celek lidského života (srov. níže, superkód), jednak disponuje pluralitou „jazyků“, jimiž strukturuje svět (kap. 7.3.2).

7.3.1 Superkód

Náboženství není partikulární systém, nýbrž tzv. „super-systém“, jehož výpovědní hodnota je univerzální; tak i reálný zdroj z něho vzešlý má tuto širokou platnost: jakýkoli jev (např. motiv) v literárním textu může s reálným zdrojem navázat styk, tzn. jakýkoli segment textu (jazykový jev, motiv, téma, kompoziční jev atd.) může být architektem osmyslněn, re-kódován, jak dále ukážeme na příkladu „modré oblohy“. Docházíme zde opět k argumentaci, proč ne-

³⁰⁷ Vrhel, 1993, s. 133.

³⁰⁸ Otto 1998, s. 11; všimněme si zde substancialisace Ottova adjektiva (andere, das Andere).

³⁰⁹ Ibid., s. 76

můžeme v případě zde postulované literatury architektonického pnutí mluvit o ideologii: v samém základu naší představy této literatury je zapuštěna právě tato superkódovost, kterou právě ideologii postrádá. Pojem superkód, jež používá Zima (Zima 1989) a jež zde přejímáme, zná jakožto supersystém i Jurij Lotman, jež hovoří o „svaz[ku] sémiotických systémů (jazyků), který může být integrován do jednotného supersystému“³¹⁰ (viz kap. 6.2).

7.3.2 Jazyky

Pojímáme-li náboženství jako superkód, říkáme tím zároveň, že v jeho rámci můžeme opět rozlišovat systém dílčích jazyků: náboženství (resp. katolictví, viz dále) disponuje vlastními významovými systémy („jazyky“): jazyk barev (např. liturgické barvy),³¹¹ jazyk času (liturgický rok převoditelný na eliadovský „posvátný čas“); jazyk sakrálních staveb, symbolické významy čísel či drahých kamenů (jak dokládá J. Deml a J. Zeyer³¹²). Podstatou ukázkou analýzy takového jazyka za použití přísně lingvistické metodologie přináší Petr Piřha (Piřha 1990).

Tyto jazyky představují jevy, které poskytují lotmanovskou „sekundární“ modelaci světa, jeho významuplnou artikulaci. Tak např. není náhodou, je-li obloha ve fikčním světě literatury architektonického pnutí „modrá“ – je to nejen nepříznačně „mimetický“ popis, ale též odkaz na architekt, kde je modrá barva specificky sémantizována: znaky nabývají v různých „jazycích“ (textech) různých významů: liturgickým významem nadaný „jazyk“ barev či dnů v roce se proplétá s barvami a dny jako takovými.³¹³

Znaky těchto „jazyků“ (jakožto sub-jazyků sémantizovaného náboženství) jsou nutně **homonymní**; vždy totiž znamenají to, co je relevantní pro oblast superkódu (modrá-mariánská barva, červená-liturgická barva), a zároveň nepříznačový, mimetický význam (modrá-denní obloha, červená-obloha západu slunce). To je nutně dáno tím, že tyto „jazyky“ se promítají do stávajících (resp. vybírají si ze stávajících) „jazyků“, které má kultura k dispozici (v tomto případě: barvy jako takové a počasí); tady už jsou ovšem jednotlivé výrazy obsazeny jinými významy (barvy mají význam barev, počasí význam meteorologický, čas význam chronologický atd.). Odkrývá se zde fundamentální propojení architektonického a konkrétní kultury. Popsaná homonymie se projevuje jako *pnutí*, jež je pro literaturu, kterou popisujeme, typické: např. výše uvedená modrá (červená) obloha je zároveň modrá z důvodů „mimetických“ a zároveň kvůli narativní logice: aby do fikčního světa díla byly uvedeny mariánské (liturgické) barvy. V textech literatury architektonického pnutí tedy splývají jazyky náboženství jakožto religiozního faktu (to, co lze nazvat explicitními významy a co odkazuje k náboženství-předmětnému jevu) a jazyky např. přírodní (popisy krajiny). Při vnímání tako-

³¹⁰ Dobrovol'skij – Piirainen 1996, s. 22.

³¹¹ „Příkladem toho, že autorova řeč [Vyšebrodský mistr, cyklus 9 oltářních obrazů s námětem života Krista] má své jasně vydělitelné jednotky nesoucí význam, podobně jako morfémy v jazyce, je užívání barev [kurziva autor] šatů a plášťů postav vyprávěného příběhu [tj. obrazu]“. Piřha 1990, s. 321.

³¹² „V symbolice katolické safír představuje duševní vzlety; chalcedon lásku k bližnímu; sarder a onyx cudnost; beryl jest obrazem vědy theologické; hyacint znamená pokoru, rubín uklidňuje hněv a smaragd posiluje neochvějnou víru.“ Deml 2000, s. 31. – „... drahokamy, [které] kmitaly jak hvězdy soumrakem. To symbol byl andělské stupnice. Plál topas tam s významem Cherubínů, sardonix značil Serafinů sbor, za Trůny jaspis mluvil, beryl značil Knížata a rubín Archandělů byl, smaragd Andělů, chryzolit tam znakem Panovníků, safír kůru Sil a onyx Mocností. a v řadě nejdolnější jacint hořel, achát, amethyst – a znamenaly prázdňé stolce, kam do-sednou kdysi zbloudilí...“, Zeyer 1990, s. 16–17. Zajímavé je, jak ukázky dokládají, že se zde jedná o jeden systém označujících (kameny), avšak se dvěma systémy označovaných (jednou vlastností, podruhé angelologie; tam dokonce s eschatologickou vizí): lingvisticky řečeno se zde setkáváme s homonymií.

³¹³ Dobrovol'skij – Piirainen 1996, s. 23: „Es handelt sich um ein Zeichen, das in verschiedene ‚Texte‘ eingebettet ist und dementsprechend seine Bedeutung modifizieren kann“ – v uvedeném případě jsou těmito texty „barva“ a „barevná symbolika katolického náboženství“ či „počasí“ a „barevná symbolika katolického náboženství“.

vého textu jsme postaveni před otázku, odkdy a do kdy je modrá barva oblohy věcí nábožensky-religiózně sémanticky zatíženou, a kdy už jí není. Tuto hranici nelze určit, daný text (fikční svět) je na tomto pnutí založen (viz dále o anagramech). Přitom jen na základě všeho výše uvedeného je takové zkoumání barev relevantní. (Srov. Hrbatovu studii,³¹⁴ kde se spojování „modře“ oblohy s Pannou Marií tematizuje.) Výrazně komplikované jsou z tohoto hlediska konceptuální pojmy (světlo, voda, láska), které jsou prostoupeny v celém lidském i přírodním životě: je těžké určit, kde je „světlo“ ještě metafora křesťanská (Lux/Lumen Christi), kde to je metafora obecně náboženská (světlo – zdroj života atd.) či kvazi-náboženská (nevyhraněně „spirituální“) a kde je to prostě světlo v profánním (fyzikálním) významu.

Homonymie segmentů těchto „jazyků“ má samozřejmě často spíše než zřetelné dvojnáznosti („obecný“ v. „náboženský“ význam) podobu významové nerozlišitelnosti. Text současně znamená dvěma různými směry; nemíníme přirozenou víceznačnost literárního díla, ale současnost této víceznačnosti ve směru k fikčnímu světu na jedné straně a prorůstání či naznačování plánu náboženského (příčemž tento „plán“ se nikdy nestane samostatným významem – vždy funguje v estetickém rámci), resp. architektonické síti, na straně druhé. Již tak je zapříčiněna nerozlučitelnost funkce estetické a oné původní axiologicko-noetické, již si sémantizované náboženství uchovává (což je jeho specifikum, jak jsme výše ukázali), resp. jejich vzájemné posilování a násobení účinků. Srov. ostatně v této souvislosti afirmativní názor E. Pražáka (zaobíraje se středověkým uměním dospívá zde z přísně strukturalistických pozic – funkční teorie – k názoru, že funkce náboženská a estetická jsou svázány vazbou, která „tu i onu zbavovala samostatnosti v zájmu náležité realizace každé z nich“³¹⁵ ostatně jiná studie, též strukturalistická, postuluje vztah obou hodnot takto: „[o] poznávací hodnotě literárního díla je možné hovořit pouze tehdy, když je mu tato hodnota připisována *jako uměleckému dílu* a když se objevuje tehdy, pokud s ním zacházíme jako s dílem uměleckým.“³¹⁶) a také náznaky téhož tvrzení u F. X. Šaldy,³¹⁷ které bychom v tomto bodě mohli chápat jako předchůdce vlastního pojetí.

Dvojitý význam zřetelný znaku může vést k situaci, kdy je znak, který v náboženské oblasti a priori vlastní význam nemá, je stržen významovým okolím a lze mu nějaký (sekundárně, teprve v rámci konkrétního textu) přisoudit: tak jsou např. architektonické sémanticky zhodnoceny mytologické prvky v literatuře architektonického pnutí.³¹⁸ Na druhou stranu přitom samozřejmě existují a do díla se dostávají i znaky, které jsou naopak v plánu „náboženském“ (v rámci náboženství jakožto jazyka) výrazně sémantizovány, resp. konotovány; ty pak fungují jako **anagram** (ve smyslu, jak pojem užívá Starobinský³¹⁹), tedy jako místo v textu, jež „naznačuje skrytý text, jehož skrytost však je vyznačena čitelnými signály. Skrytý text může být jiný konkrétní text ..., ale také textové kontinuum vůbec, které prochází každým textem, předchází mu a do každého textu ústí.“³²⁰ Pro nás má důležitost zmínka o „textovém kontinuu vůbec“, jež z našeho hlediska (a pro naše účely) vhodně pojmenovává texty pojednávaného architektonického, resp. architektonického samotného. „Čitelnými signály“, o nichž Starobinský mluví, je dominance významu „náboženského“ plánu (čist tak lze např. motiv půlnoci či Štědrého dne

³¹⁴ Hrbata 2001.

³¹⁵ Pražák 1993, s. 537.

³¹⁶ Rosnerová 2002, s. 232 (kurzíva PŠ).

³¹⁷ Náboženství a umění mají soutěžit a spolupracovat svobodně a samostatně; „znáboženštění“ poesie je její „sesílení“, nikoli poroba; Šalda 1914, s. 36.

³¹⁸ Právě přítomnost nejrůznějších mytologických či pohádkových motivů se nám pro katolickou literaturu jeví jako charakteristická (srov. texty Čepovy, Demlovy, Durychovy, ale i např. Slavíkovy atd.). Jev, který primárně nemá s lexikologií náboženského jazyka nic společného (avšak srov. citovaný úryvek studie Z. Sirovátky, in pozn. 372), je významovým kontextem do tohoto jazyka postupně zapojen.

³¹⁹ Lachmannová 2001, 248; viz též Schahadat, 1999, 360. Srov. zde dále v kap. 12.4.2.

³²⁰ Ibid.

– jejich zapojení do významové řady, „jazyka“ posvátného času je zřetelné). Důležité je uvést, že „jazyky“, o nichž zde mluvíme, nejsou shodné s jednotlivými, dílčími motivy, a ani na ně nejsou převoditelné; lze je spíše ztotožnit s celistvými motivickými řadami, avšak jejich povahu skutečně nejlépe vystihuje pojem anagramu odkazujícímu k latentnímu významu. Podrobněji se anagramům budeme věnovat v kap. 12.4.2.

Opět se zde rýsuje odpověď na otázku, proč jsme si zvolili právě náboženství: literarizované (textualizované) náboženství se nám jeví jako sémiotický systém, jež disponuje *tolika „jazyky“, tj. systémy označování (symbolizace), že je schopno (sekundárně) osmyslnit svět* v celé jeho šíři: sem míří termín „superkód“.³²¹ Náboženství jako sémiotický jev (náboženství-„reálný zdroj“) tak prorůstá všemi významovými vrstvami díla (opět připomínáme: tato totalita v rámci díla není redukovatelná na rovinu ideovou či ideologickou, zabraňuje tedy chápat literaturu architektonického pnutí jako jev ideologický), jak jsme již výše uvedli, a zakládá tak jeho specifickou povahu.

7.3.3 Katolictví

Eliadovy termíny (posvátné místo, posvátný čas, re-aktualizace) tedy fungují jako koordináty textového světa, jehož „reálným modelem“ ve smyslu Otrubově je náboženství. Konkrétní prostředky, jimiž jsou tyto koordináty vyjádřeny, pak ukazují na křesťanství (jak jsme již uvedli, „posvátno“ nediferencuje mezi náboženstvími), resp. na katolictví. Již v samém úvodu (kap. 4) jsme se zmínili o specifické povaze katolictví v rámci křesťanských denominací z hlediska sémiotického/uměleckého, kdy se v kulturním kontextu adjektivem „katolictví“ rozumí křesťanství (tzn. křesťanství biblické, s židovským kořenem) spolu s příměsí pohanství – a sice právě jakožto „křesťanství s uměním“ (nejen s liturgií a ikonografií, ale též se „světštější“ pojatým uměním, např. básnictvím, též s určitou mytologií atd.).³²² O chápání katolictví jako nadaného výrazným poetickým potenciálem ostatně svědčí Blatného báseň „Poblíž katedrál“ (in sb. *Stará bydlíště*, 1979): „Jak mohli básníci zavrhnout katolickou církev / je plna kouzla a mythologie nikdy ji nepoznáme do dna / všechny legendy světců ornáty / všechny složitosti její liturgie ...“³²³

Domníváme se, že Blatný ve zkratce dobře vystihl specifikum katolictví: jeho kulturní paměť, zásobárnu kultury, abychom užili termíny R. Lachmannové, jimiž v zápětí (kap. 8.3) definujeme architektext.

Zmínka o pohanském elementu v definici „kulturního“ katolictví není náhodná; podmínka artikulovanosti a vyjádřenosti – Lotmanovy elementy textové definice – požadují určitou totalitu světa (srov. „jazyky“ náboženství, viz výše), jež souzní s konkrétním historickým vývojem, v němž si katolictví podmaňovalo „všechny aspekty života“³²⁴ a to i za pomoci kooptace lidové démonologie. Ačkoli se na první pohled taková kooptace může zdát podivná, nelogická a odporující logice architektextu, jde o jev z hlediska strukturního nejen vysvětlitelný, ale dokonce nutný: „nesourodost vnitřního uspořádání je základní podmínkou existence kultury. Aby mechanismus kultury mohl fungovat, nezbytně potřebuje různý stupeň uspořáda-

³²¹ Mimo oblast náboženství nacházíme tento jev snad jen pro oblasti lidské sexuality (srov. např. dvojznačnost např. některých popisů polních prací u naturalisticky zaměřených ruralistů); jev známý např. z oblasti lidového humoru (a zde také hojně využívaný): téměř cokoli, co je v jakékoli jiné situaci vyřčeno, může být vztaženo k oblasti sexuality.

³²² Putna 1995, s. 30. Kulturní dimenze katolictví je přitom pocíťována obecně (příspěvá k tomu i kontrast protestantských denominací), srov. např. názor M. Dvořáka (zde in 4.3).

³²³ Cit. dle Blatný 2002, s. 102.

³²⁴ „Když je zle a nejhůř, tehdy [katoličtí křesťané] zvoní na mračna, polykají svččené kočičky, v nemoci povolávají babu-zařikačku, zachraňují dobytek přepodivnými ceremoniemi! Všelike tyto přísady k učení církevnímu jsou jim velice potřebny, neboť s náboženstvím a jeho rozkazy, jak je znají s kostela, nevystačují v životě ...“ J. Herben, *Hostišov*, Praha 1949, s. 136, cit. dle Navrátilová 1993, s. 150.

nosti a odlišně uspořádané struktury ... každá kultura ... vyčleňuje zvláštní, odlišně organizované sféry, která mají vysokou axiologickou platnost ...³²⁵ uvádějí ve své studii Lotman s Uspenským.

Kooptaci pohanství do katolictví lze „shrnout a vyložit jako historicky se měnící soustav[u]. Představuje kolektivní ... názor i názorovou uměleckou soustavu ... tento názorový systém ovlivňoval způsob, jak lidové vrstvy vnímaly svět, osud a život, jaké měly morální představy ... [které] žily mimo oficiální křesťanský systém anebo i v jeho rámci. Vytvářely si vlastní neformální, zvykový svět, ale systém konsistentní, vysvětlující a vykládající všechny aspekty života ... – přírodu, sociální řád, etickou koncepci života.“³²⁶ Tato provázanost ostatně vstoupila do praxe velmi silně: křesťanství proti lidové démonologii sice bojovalo, ale neméně silně si ji přisvojovalo: „Podle křesťanského učení jsou démoni, tedy zlí duchové padlí, svržení andělé: ti, kteří spadli do vody, stali se vodníky, a ti, kteří spadli do trní, světloňoši.“ Na věštění a zaklínání se podílela i církev: „mezi zažehnače a profesionální zaklínače patřili rovněž duchovní i některé církevní řády, především kapucíni.“³²⁷

Je zřejmé, proč se modifikací a přijetím pohanských momentů do katolictví zabýváme: není to zájme historický či religionistický, nýbrž mapování a konstatování širokého půdorysu, z něhož čerpá architekt a který ukazuje potenci onoho „supersystému“, tedy – lingvisticky řečeno – jeho výrazovou mohutnost, jeho lexikum.

³²⁵ Lotman – Uspenskij 2003, s. 55.

³²⁶ Sirovátka 1993, s. 152 a 153.

³²⁷ Ibid., s. 154.

8. Architext a architextovost

Jak jsme již uvedli, o průniku uměleckého a náboženského předběžně uvažujeme jako o *interdiskurzivním* vztahu, tj. jako o specifickém intersémiotickém vztahu, do kterého jakožto znakové systémy vstupuje svět umění a religiozity (definíc příbuzných pojmů, zvl. synkrézie, viz 6.2). Především, že toto pojetí dovoluje lokalizovat průnik literatury a náboženství do říše umělecké. Důraz bude nejen na konkrétním mechanismu a fungování této synkrézie, ale též na funkci, již má v rámci hledané literatury ono religiózní (které nemá funkci „předmětu“ ani pragmatické entity – vnímatele, účelu, recepčního kontextu atd.).

8.1 Vztah architextu a epochy

Literaturu architextového pnutí proponujeme jako množinu textů, které vytvářejí *dostředivý model*, tj. organizovaný, strukturovaný soubor textů, v jejich pomyslném středu je ideální, „žánrově“ čistý text, jehož jednotlivé rysy pak v reálu přejímají (a demonstrují a k analýze nabízejí) rozmanité texty konkrétní (takový ideální text pro nás představují texty Jana Čepa, viz Úvod).

Obdobně jako např. pojmy uměleckých epoch či směrů (škol, hnutí atd.) není ani tento pojem vymezen pevně, rigidně a apriorně. Žádnému z textů nepřipisujeme (ani u něj neočekáváme) všechny žánrové rysy – v tomto bodě se odvoláváme na známou a v genologii zdomácněnou představu Wittgensteinovy „rodinné podobnosti“,³²⁸ tj. souboru, který tvoří jistý celek (strukturu), kterou definuje jistá sada znaků (rysů), přičemž žádný z členů této rodiny nenese všechny znaky; jinými slovy přikláníme se k tzv. „participačnímu modelu“.

Literaturu architextového pnutí si tedy představujeme jako jev příbuzný umělecké (literární) epoše či směru nebo literárnímu žánru. Protože ji však ani s jedním z těchto jevů netotožňujeme, je třeba je nejprve navzájem vymezit.

Literárněhistorické epochy jsou definovány jako časoprostory, jichž podoba je „výsledkem dodatečné konstrukce“,³²⁹ které „rády přejímají charakter cizích diskurzů“.³³⁰ Ačkoli zmínka o cizích diskurzích je pro nás zajímavá a podnětná (rozvedeme ji dále v souvislosti s teorií architextu), je představa katolické literatury jako epochy nepřesná (a tudíž neudržitelná) v důrazu na časovost (na diachronii) epochy, kterou katolická literatura tak, jak ji proponujeme, nevykazuje. Je-li literárněhistorická epocha ohraničena (a tedy i definována) „řadou přelomových událostí“³³¹ představujícími práh mezi jednotlivými epochami, vede to nutně k představě zřetězení epoch a tedy i jistého vývoje. U katolické literatury tyto prahy nenalézáme a nemůžeme ji ani takto začlenit do diachronního řetězení jako jeden z jakkoli chápaných historických stupňů ve smyslu chronologickém. Katolická literatura je vymezena synchronně (nemyslíme tím totalizující, absolutní synchronnost definice, viz výše pasáž o podnětech Nového historismu – přirozeně jsme si vědomi časového, konkrétně historického zakotvení této literatury, které v posledku jediné umožňuje jakýkoli diskurz o ní a které se v jakékoli chvíli jasně ukazuje). Samozřejmě se vyvíjí, tento vývoj však nezná ony „hranice“ a nepředstavuje epochy tak, jak jsou definovány výše. Katolická literatura – literatura s určitým vztahem ke katolictví – je samozřejmě (minimálně teoreticky) naležitelná po celou dobu literárního vývoje, kdy existuje katolictví samé; to však není tématem této práce. „Katolická literatura“ v našem smyslu (předmět našeho zájmu a definice), tj. literatura architextového pnutí, se zaměřuje na výše uvedené období z důvodů, které jsme již uvedli; představuje

³²⁸ Žánr chápaný jako „rodina“ se však poprvé objevuje už u Clementa Pichoise a A.-M. Rousseaua, viz Hempfer 1973, s. 110.

³²⁹ Göbel 2006, s. 193.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ibid.

tedy *konkrétní v čase zakotvenou podobu* jakési „generální“ katolické literatury. (Opět připomínám to, co jsme uvedli v Úvodu: literatura architektového pnutí je jedním z možných modelů tzv. „katolické literatury“.)

Hledáme-li příměr či poznávací model pro definici katolické literatury, vede nás zatímni úvaha spíše k pojmu žánru.

8.2 Vztah architektového a žánru

Žánr jakožto jeden ze základních pojmů literární vědy má několik více či méně odlišných definic. Ze dvou základních přístupů – deduktivně systematického a induktivně historického³³² – se naší představě literatury architektového pnutí blíží první z nich. Zatímco induktivně a historicky vymezený žánr implikuje historickou poetiku a dostává se tak do těsné blízkosti výše pojednaných epoch, žánr definovaný deduktivně se nám předběžně jeví jako pojem a priori vhodný pro přítomný popis literatury architektového pnutí jako interdiskurzivního jevu, textové entity, která organicky určitým způsobem spájí říši uměleckého a religiózního.

Katolická literatura chápaná jako induktivní, historicky popsáný žánr by pak znamenala jev, který je našemu zkoumání komplementární, není s ním však shodný: totiž historické proměny onoho synkretického jevu.³³³ Takové chápání katolické literatury by však nutně znamenalo nejen zkoumání chronologicky „rozpořádané“ literatury samotné, ale též religiózní stránky a také – a to především – vyvíjejících se vztahů mezi oběma sférami (domníváme se, že by se tak zkoumání z velké části posunulo směrem k dějinám idejí).

Chápeme-li tedy literaturu architektového pnutí jako celek podobný žánru deduktivnímu, systematickému a synchronnímu (opět upozorňujeme na neabsolutizující chápání této synchronie), nezastíráme vlastní ukotvení v dějinách (vlastní pozici), naopak: přijímáme vlastní časovost jako nutnou podmínku zkoumání a též jako součást vlastní definice katolické literatury. Tu tedy pojímáme jako jev pozdního 19. a celého 20. století (jak jsme uvedli výše, je to mj. doba, kdy již předpokládáme jistou etablovanost literatury, tj. jejích norem a mechanismů, jakož i církve/náboženství, resp. jejího kulturního obrazu, viz kap. 6.4).

Literaturu architektového pnutí proponujeme jako jev literárnímu žánru podobný, nikoli jakožto žánr jako takový: ukazuje se totiž, že žánr je pojem užší a že implikuje představu větší formální (tvarové) homogenity. Stejně jako v případě žánru i zde máme na mysli skupinu textů spjatých jistými imanentními rysy (zde již krystalizuje určitá poetika; těmto rysům budou věnovány kap. 11 a 12); k nim však přistupují i rysy mimotextové či přesněji intertextové vztahy; protože síť, již tyto vztahy proponují, je napjata mezi texty umělecké a mimoumělecké (tj. sféru religiózní pojatou jako *sui generis* text), budeme nadále mluvit o vztazích *interdiskurzivních*. Interdiskurzitivita tedy vtahuje do naší pozornosti i jevy primárně mimotextové (sféru religiózní, její texty – výsostné a výsadní místo zde samozřejmě má text *Bible*, ale i texty jiné, její kulturu jako text); tuto širokou skupinu ovšem nemůžeme nadále nazývat žánrem. Nemajíce ambice vytvářet vlastní termíny, přikládáme se zde k stávajícímu termínu Genettovu **architekt**.

8.3 Architekt

Gérard Genette ve své knize *Palimpsesty* (fr. 1982) sdílí (spolu s J. Kristevou) odmítání autorského záměru a intertextualitu pojímá jako rámeček, v němž text funguje jakožto text a zároveň jako půda vlastního smyslu. Protože však vycitňuje nebezpečí sémantické přetíženosti pojmu intertextualita, přichází s terminologickou diferenciací: ekvivalent obecně sdíle-

³³² Termíny dle P. Wenzela in Nünning, s. 771 (Wenzel 2006).

³³³ Sem by patřilo jak komparativní, tak např. genologické, kompoziční či tematologické zkoumání vývoje a proměn jednotlivých relevantních jevů.

nému pojmu intertextualita u něj představuje pojem transtextovost. V jejím rámci Genette liší pět subtypů: 1) intertextualitu (precizovanou jako vztah dvou či více textů, kdy jeden je v druhém více či méně doslovně přítomen např. ve formě citátu, aluze, pastiše či plagiátu); v intertextuálním vztahu (jakožto podtřídě vztahu transtextového) je přítomný text artikulovaný a denotativní a představuje bázi nepřítomnému, neartikulovanému a konotativnímu textu; 2) paratextovost, tj. „prostředky a konvence, které zprostředkovávají knihu jakožto knihu čtenáři: titul, podtitul, předmluva, dedikace, tituly kapitol, poznámky, doslov... mimo textové fikční svět, ale zároveň jsou součástí knihy jako celku“³³⁴ (podle dalšího Genettova lišení sem spadají peritexty a epitexty); 3) metatextovost jakožto „vztah komentáře a textu, k němuž se daný komentář vztahuje“³³⁵ 4) hypertextovost, tj. „literatura druhého stupně“, kdy pozdější text překrývá text původní: parodie, pastiš³³⁶ a kdy je pozdější text odvozen z textu jiného, dřívějšího (pretextu). Genette říká: „Každý předmět může být přetvořen, každá metoda napodobena ... [to jsou] ... dva druhy derivace, jež v literatuře definují hypertextualitu.“³³⁷ Hypertextovost je tedy shodná s pojmem „intertextovost“ v pojetí Kristevy, prosadil se ovšem termín Kristevy, nikoli Genettův. Konečně pátým typem transtextovosti je architektovost, „vztah textu k celému diskurzu textů, který onen text reprezentuje.“³³⁸

Pojem architektovost se ukazuje být velmi nosný a Genette mu věnuje samostatnou práci. V *Úvodu do architektury* (fr. *Introduction à l'architecte*, 1979, něm. *Einführung in den Architect*, 1990) definuje Genette architekt jako „vztah inkluze, který každý text spojuje s výpovědními typy, z nichž tento text vychází“³³⁹ Pojem architektu zahrnuje jak pojem žánru (ovšem v nejširším slova smyslu, nikoli jen čistě genologickém³⁴⁰), tak jeho determinanty (téma, modus, formu atd.). Viděn z jiného úhlu jeví se architekt jako ideální text, který je implicitní tradici žánru, ke kterému tento text náleží.³⁴¹ Mezitextový vztah, který architekt zakládá, tedy architektovost, pak usouvztažňuje text s celým diskurzem (žánrem), ježž onen text (posttext) reprezentuje: „architekt je suma veškerých obecných typů diskurzu, z nichž se skládá jednotlivý text.“³⁴²

Pojem architektu se nám jeví jako výhodný proto, že explicitně zmiňuje „výpovědní typy“, z nichž daný text – v našem případě text katolické literatury – vychází, a zvláště pak „diskurz, ježž onen text reprezentuje“³⁴³ (Na tomto místě se dotýkáme problematiky tzv. „náboženského jazyka“ a jeho vztahu ke katolické literatuře; věnujeme jí kap. 9.) V souladu s (jedním z možných, nikoli úzce lingvistickým) chápáním výrazu diskurz pojmáme tedy Genettův pojem architekt jako pojem nikoli primárně intertextový, ale interdiskurzivní (Zimova „externí intertextualita“), zahrnující všechny zmíněné „výpovědní typy“, z nichž konkrétní

³³⁴ Cit. dle Bílek 2003, s. 64.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Ibid.

³³⁷ Doležel 2003, s. 218.

³³⁸ Bílek 2003, s. 64.

³³⁹ „Jene Beziehung von Inklusion, die einen jeden Text mit den verschiedenen Aussagetypen, aus denen er hervorgeht, verbindet. Hierher gehören die Gattungen sowie ihre Bestimmung durch Thema, Modus, Form und andere Determinanten.“ Genette 1990, 101. V anglickém překladu se ovšem mluví nikoli o výpovědních typech, z nichž text vychází, nýbrž o typech, k nimž náleží („belongs to“), Genette 1992, s. 82.

³⁴⁰ Homoláč 1996, s. 42, mluví dokonce i o faktorech vnětexotvých: „Pro úplnost budiž řečeno, že texty nemusí s jinými texty sdílet jen motiv, žánr atp., obdobně jsou spojeny s texty téže edice, texty odehrávajícími se ve stejném městě, ale např. i s knihami ležícími na téže psacím stole.“

³⁴¹ „Der ideale Text, wie er in der Tradition der Gattung, der er angehört, impliziert ist“, Hawthorn 1994, 22.

³⁴² Müller-Muth 2006, s. 41.

³⁴³ Homoláč 1996, s. 43: „Architextové vztahy spojují všechny texty jednoho autora, jednoho období, ale i jednoho žánru, všechny texty navazující na jeden text, texty, které mají společný určitý motiv atd. K těmto textům každý text odkazuje již *samou svojí existencí*.“ Homoláč sám připojuje poznámku, že teze platí jak pro texty umělecké, tak i neumělecké. Kurziva Homoláč.

text vychází, bez ohledu na to, zda tyto typy jsou jednotkami čistě lingvistickými, nebo nikoli.

Nyní můžeme přikročit k vlastní **definici architekta** – onoho konkrétního architekta, na němž zakládáme své pojetí literatury architektového pnutí.

Architektovost vytváří onu hledanou síť, na jejímž pozadí teprve může existovat katolická literatura, resp. síť, z níž tato vychází; zde je možno opět zdůraznit to, co jsme výše uvedli v souvislosti s Novým historismem: katolická literatura nevychází z náboženství – ve smyslu následné /časové/ existence nebo hypostáze –, *nýbrž právě z této sémantické sítě*. Architekt je to, na čem „participují“ konkrétní texty (→ participační model, viz výše).

Architektem katolické literatury je *kulturní paměť* („zásobárna předchozí kultury“, jak Lachmannová pojímá intertextualitu; tedy texty ve svém propojení) *religiózní oblasti*, a sice paměť textově artikulovaná (jak jsme definovali – na základě interdiskurzivity – *zeznakovatělé náboženství*, viz kap. 6.3 a 7): texty biblické, hagiografické, též texty liturgické, i texty, v nichž katolictví hraničí s pohanstvím atd. (protože, jak jsme se již zmínili, se nejedná o teologicky – dogmaticky – „čistou“ oblast, ale o reálně existující paměť konkrétního *tehdy a tam*, kam patří i ony rudimenty pohanství atd., srov. 7.3.3.). To je podloží, síť, ke kterému je naše literatura architektového pnutí ve vztahu architektovosti, ve vztahu, který je funkční tím, že se zcela zásadně podílí na konstituci smyslu usouvztažňováním konkrétních textů s daným diskurzem. Je to tedy tato **síť** – architekt –, který vytváří „katoličnost“ literatury ve smyslu simultánní sémantické roviny s *podílem na estetické funkci textu* (a nikoli např. autora biografie či náboženské explicitní motivy samy o sobě).

Literatura architektového pnutí, již zde definujeme, není tedy jednoduše „katolická literatura“, která by se vztahovala ke katolictví-dogmatu či víře nebo denominaci, nýbrž literatura, která se vztahuje k *celku katolického světa* jakožto k *textu* – tedy k tomu, co zde nazýváme architektem. Tento architekt je znakový systém – znakové univerzum –, uvnitř něhož tato literatura existuje, resp. vzniká a působí; architekt tedy můžeme přiblížit i odvoláním na Lotmanův pojem „sémiosféra“.³⁴⁴

8.4 Architekt a archetypální kritika, archetyp

Takový pojem architekta se velmi nápadně blíží pojmu **archetyp**. Ten má v různých dobách a u různých myslitelů různé významy,³⁴⁵ nás však budou nejvíce zajímat pojetí N. Frye a M. Bodkinové – tedy archetyp, jak jej užívá tzv. archetypální (mytologická) kritika. Zde je pojem archetyp zprostředkovan dvěma druhy poznání, „obecnými pojmy“ a „bezprostřední intuice“; při každé úvaze o něm je třeba brát v úvahu „dvojitý charakter mýtu“, totiž jeho „obecnost“ i zvláštnost.³⁴⁶ Bodkinová, Frye a další autoři ukázali význam pojmu při zjišťování pa-

³⁴⁴ Macura 1993a, s. 5, definuje pojem „sémiosféra“ jako znakový celek (v protikladu k elementární části, znaku), jako „univerzalitu, složitý sémiotický svět, který člověka obklopuje“.

³⁴⁵ Od religionistického vymezení Eliadova, kde „archetyp“ představuje specifický obsah mýtu, „určité základní vzorce chování, například činnost bohů při stvoření světa nebo vítězství mytického předka, héra nad monstrem“, tj. de facto Lévi-Straussův mytém (Budil 2003, s. 399) po psychologické (psychoanalytické) pojetí Jungovo – archetyp jako „prvotní obraz“, „psychické reziduum nespočetných stejných zkušeností“, které individuum dědí ve struktuře svého mozku a kterými se podílí na jungovském „kolektivním podvědomí“ rasy, podvědomá síla v mysli čtenáře“, kterou stimuluje vnímání uměleckého díla (Sutton 1966, s. 168), resp. „praformy pocházející z preverbální oblasti nevědomí“ (Hawthorn 1994, s. 21) až k feministickému vymezení jako „ono „opoziční“, co lze nalézt v dílech pišících žen, odkazy na rozptýlenou ženskou tradici v podobě mytologických vzorů, kde toto „opoziční“ stojí proti obecným kulturním normám (ibid.). Pro Leslieho Fiedlera je archetyp „vzorec reakcí, které jsou ukryty „v jungovském kolektivním podvědomí čili v platónském světě idejí“ a svými obecnými kvalitami představují „společensví na nehlubší podvědomé úrovni“ (Sutton 1966, s. 172).

³⁴⁶ Sutton 1966, s. 171.

ralel či shodných struktur v literárních dílech různých epoch a pro zavedení řádu do komplexu literatury.

Maud Bodkinová v *Archetypálních strukturách v poezii* (*Archetypal Patterns in Poetry*, 1934) rozlišuje mezi „subjektivním a psychickým významem [archetypu] na straně jedné a objektivním a historickým významem na straně druhé“. Objektivně-historický archetyp se vztahuje „k představám předávaným z generace na generaci a uchovávaným knihami a obrazy.“³⁴⁷ Bodkinová odmítá Jungovu představu archetypu jako „psychických orgánů“, jež by byly „zděděné ve struktuře mozku“; proto termín archetyp nakonec nahrazuje termínem „typové představy“:

Své vlastní pojetí archetypů jsem vyjádřila termínem ‚typové představy‘, které existují v imaginativní a náboženské literatuře ... Idea typové představy připouští sled typů probíhající v historickém procesu. Archetyp naopak předpokládá za svými individualizovanými formami jedinečný prototyp a nahrává tendenci, která je pro mytologickou kritiku charakteristická, redukovat tuto rozmanitost (mnohé) na jednotu (jedno) a izolovat obecný monomytus. Historický kritik zkoumá naproti tomu s časem se posunující významovou a hodnotovou různorodost typové představy.³⁴⁸

Možnosti aplikace pojmu archetyp je zjevná: „Velká poezie ... [je] objektivací citové zkušenosti společenství. V tom smyslu je básnická imaginace pojata jako schopnost nové strukturace obrazného materiálu... a jako *tvůrčí obměna určité archetypální struktury*.“³⁴⁹ Archetyp se tedy jeví jako „představa předávaná z generace na generaci knihami a obrazy“³⁵⁰ a představuje „sekundární systém“; zde se blíží našemu pojetí architektury a jeho geneze, resp. modelace jeho symbolické struktury.

Velmi blízká je definice archetypu u Northropa Frye v *Anatomii kritiky* (*Anatomy of Criticism*, 1957). Archetyp je zde pojímán jako „typický nebo opakující se básnický obraz“, „sdělitelný symbol, který spojuje jednu báseň s druhou a který ... pomáhá integrovat naši literární zkušenost“³⁵¹ tedy usouvztažňovat a ujednocovat „daný řád literatury“.³⁵² Fryeova definice archetypu zdůrazňuje jeho sdělovací hodnotu: „Za archetyp považují symbol, který spojuje báseň s básní, a tím umožňuje integraci naší literární zkušenosti. a poněvadž je archetyp symbolem sdělitelným, zabývá se archetypální kritika literaturou především jako faktem společenským a jako modelem sdělení. Studium konvencí a žánrů má za účel básně zahrnout do organizace poezie jako celku.“³⁵³ Archetyp je u Frye rovněž řád konvencí, které jsou přítomny a pro autora a čtenáře společně vnímatelné (a představuje tak polemiku s romantickou představou, že literatura vzniká *ex nihilo*); tyto konvence získávají status archetypu a vlastní archetyp je pak buď jeden stále se navracující obraz, resp. symbol, nebo obecná struktura, „totiž to, co Frye nazývá *mythoi*“³⁵⁴ tj. „dějové postupy“.³⁵⁵

Pro nás je však nesmírně zajímavé, že jakkoli je takto archetyp definován obecně (stejně jakou M. Bodkinová), je přece kulturně-historicky specifikován: cílem *Anatomie kritiky* je „racionální vyličení ... strukturálních principů západní literatury v kontextu jejího

³⁴⁷ Ibid, s. 172.

³⁴⁸ Ibid., s. 173.

³⁴⁹ Procházka 1988, s. 72 (kurziva PŠ).

³⁵⁰ Ibid., s. 75.

³⁵¹ Frye 2003, s. 119.

³⁵² Sutton, cit. d., s. 171.

³⁵³ Ibid., s. 179.

³⁵⁴ Hempfer 1973, s. 77.

³⁵⁵ Frye 2003, s. 70.

křesťanského a klasického dědictví“; tento cíl umožňuje presupozice, že „veškeré slovesné struktury mají své kořeny v mýtu“.³⁵⁶

Jak Bodkinová, tak Frye – a celá mytologická, resp. archetypální studia – tedy přijímají za svůj tzv. divinační výklad, interpretační princip Schleimacherovy hermeneutiky: oproti historicky-kritickému zkoumání textů směřují

k pozadí či podhoubí slovesných výtvorů, k celistvosti autorovy osobnosti, ba ještě hlouběji – k povaze onoho kulturního kontextu, v němž jednotlivý text vniká a jímž je jakoby „předpověděn“, a odhalují tak „ve slovesných dílech stopy dávných rituálních gest a obrazů, tedy útvarů nadindividuálních a mimoindividuálních.“³⁵⁷

Afinita archetypu mytologické kritiky a našeho architekta je zjevná. Na rozdíl od mytologické kritiky však primárně nehledáme jádro sdělení, ale poetiku, způsob tohoto sdělení, neboť kérygma – sémantickou potenci architekta – známe a priori, a dokonce z této znalosti vycházíme („kérygma“ je nám základním bodem definice literatury architekta). Vedle tohoto rozdílu metodologického je ještě třeba upozornit na omezenější rozsah pojmu architekt: zatímco pro Bodkinovou jsou archetypem „všeobecně působivé a v podstatě neměnné látky hluboce zakořeněné v paměti lidské rasy“,³⁵⁸ je architekt konkrétní, historicky podmíněný a vymezený (a tedy nikoli neměnný): v tomto bodě je našemu pojetí samozřejmě bližší vymezení pojmu archetyp u Frye.

8.5 Literatura architekta (shrnující definice pojmu)

Výše (zvl. v kap. 4 a 5) jsme se věnovali různým pojmům, které označují onen synkretický celek, jenž je předmětem našeho zájmu, resp. jejich dějinám a vývoji, a důvodům, proč tyto pojmy považujeme za – byť z různých příčin – nepoužitelné. Odmítli jsme je (a užíváme-li je, tedy jen jako citáty); nyní je tedy třeba precizovat termín vlastní.

Naše pojetí je založeno na teorii architekta; proto se nám jeví jako vhodné a i z hlediska významového oprávněné nechat tento pojem v hledaném termínu zaznít: nadále proto budeme používat termín *literatura architekta*, kde klademe stejný důraz na substantivum „literatura“ stejně jako na substantivum „pnutí“; je přitom samozřejmé – a zdůrazňujeme to –, že míníme právě tento *jeden konkrétní* („katolický“) architekt. Slovu „pnutí“ je zde přitom možno (a nutno) rozumět v několika smyslech: jednak pnutí mezi architektem a literaturou („emanace“ architekta do konkrétního textu, tedy pnutí jako výraz textualizace), jednak – podstatněji – v rámci díla samého (dynamické utváření smyslu za výrazného přispění architekta a jeho sémantiky, avšak takové utváření, kde zůstává dominantní umělecká funkce), tj. pnutí mezi odkazem k „reálnému modelu“ a umělecké autonomii výsledného tvaru díla (viz odd. 10.2).

Naopak zde chybí adjektivum „katolický“ či podobné slovo, jež by odkazovalo směrem k nábožensko-církevnímu pólu problematiky (k reálnému modelu). Domníváme se, že i to reflektuje náš přístup: tento nábožensko-církevní (religionistický) pól *jako takový* skutečně pomíjíme; namísto takové reálné (věcné) entity se zabýváme entitou znakovou, sémiotizovaný, tj. vnitřněliterárním faktem (viz v kap. 7, zvl. 7.1); pak je ovšem na místě nemluvit o „katolictví“, ale právě o „architekta“ (posun od věci k znaku popsán v úvodu kap. 7).

Substantivum „architekt“ je důležité ještě z jednoho hlediska: zdůrazňuje zásadní roli architekta, resp. intertextovosti (interdiskurzivitu) obecně. *Literatura architekta pnutí je totiž možno definovat právě jen na jejím základě*; je to jev bytostně intertextuální

³⁵⁶ In Zeman (ed.) 1988, s. 140; autor hesla neuveden.

³⁵⁷ Svatoň 2000, s. 64.

³⁵⁸ Procházka 1988, s. 71 (kurziva PŠ).

(interdiskurzivní) a jen v tomto smyslu může být jakožto jev dynamický (srov. „pnutí“) nazřen a popsán. Jak podotýká H. Lorencová hodnotíc důraz a vývoj konceptů „systému“ a „textu“ v teorii kultury: „... sémiotický přístup se nejméně osvědčil při zkoumání izolovaných textů ..., a naopak velmi užitečným byl shledán při výzkumu velkých ... systémů ... [jako] např. mytologie, styl ... a kultura v nejširším slova smyslu ...“³⁵⁹ Opět tak do diskuze vstupuje nejširší význam pojmu „text“, jak jej umožňuje chápat a analyzovat právě teorie interdiskurzivity (a z našeho hlediska vytlačuje pojmy reálného náboženství).

³⁵⁹ Lorencová 1984, s. 159.

III. Literatura architektonického pnutí jako literární fakt

9. Jazyk architektury

Tato kapitola tvoří širší (genetické) pozadí pro další kapitoly (11, 12); její tematika je obecnější, teprve se zde připravuje půda pro parciální otázku „katolického“ architektury. Adjektivum „křesťanský“ (katolický) může substantivum jazyk modifikovat ve dvou smyslech:

1. ve smyslu lexikálním³⁶⁰ („křesťanský jazyk“ cyrilometodějské mise) a stylistickým, resp. rétorickým („bohoslužebný“ jazyk tak, jak jej pojmají stylistické práce – např. Krčmová a Jelínek,³⁶¹ Krausův „sakrální styl“³⁶² a „jazyk duchovních promluv“ N. Kvítkové³⁶³). Takový význam je však příliš povrchní na to, abychom s jeho pomocí mohli konstruovat představu architektury a literatury architektonického pnutí; stejnou povrchnost ostatně konstatujeme v případě motiviky (srov. kapitolu 12.4). Podstatný pro nás je „hlubinný“ význam „křesťanského jazyka“, který uvádí do uvažování

2. náboženský jazyk jakožto jazyk, který vykazuje funkční a výrazová specifika (např. performativnost). Takový jazyk se týká spíše oblasti magie katolické obecně; pro naši potřebu je jej však nutno zmínit jako podloží, protože tento náboženský jazyk (performativní, „mocný“ atd.) je s architektem svázán jak geneticky, tak logicky a funkčně.

9.1 „Katolický jazyk“ jako jazykový obraz světa (konceptuální povaha křesťanského jazyka)

Zajímá nás tedy jazyk, do něhož je náboženství (křesťanství, katolictví) zapuštěno systematicky a jehož povahu určuje – a s tím nutně i povahu toho, co je tímto jazykem řečeno. V kap. 6.1 jsme se zmínili o Stichově konceptu „lingvoliterární historie“, jenž sleduje konotace uchovávané uvnitř jazyka a chápané jako zdroj dynamického významu literárních děl. Významové oblasti, které tento přístup může pojmenovávat, jsou blízko pojmu *strukturní metafora*³⁶⁴ (Lakoff – Johnson 2002). O propojení metafory (metaforické povahy jazyka) a kulturní oblasti se výslovně zmiňuje P. Ricoeur (Ricoeur 1997): v jeho pojetí jsou metafory hierarchizované; „nejvyšší“ metafory zasahují celou „rozsáhlou kulturní sféru“³⁶⁵ (tedy např. právě metafory zasahující křesťanstvo) mají platnost archetypu. Taková archetypální metafora má dvě funkce: shromažďuje vedlejší obrazy a rozptyluje jejich pojmy na vyšší úroveň. V odkazu na takový přístup chceme také vymezit tzv. „katolický“ jazyk: jazyk, který zprostředkovává (a zároveň konstituuje) svět poznamenaný katolictvím (tedy ne obecně křesťanstvím: k tomuto zúžení nás vedou tytéž důvody, které jsme vyjmenovali v kap. 7.3.3). O náboženství přitom uvažují již Lakoff a Johnson: „Pojmový systém kultur a náboženství je ... metaforický. Sym-

³⁶⁰ Náboženské (církvní) lexikum není – např. v případě češtiny – zanedbatelné jak z hlediska kvantitativního, tak především z hlediska metodologického (etymologického): např. s církví spjaté termíny představují specifickou oblast latinismů atd.

³⁶¹ Jelínek 1996, s. 725 hovoří o stylu náboženském, který plní funkci „získávací pro ideologii“ (tj. persvazivní, ačkoli tuto funkci jako takovou liší coby součást funkce publicistické), zatímco zde máme na mysli funkci specificky sdělovací. Odlišná intence Jelínkova stylu se nutně musí promítnout i do odlišné stylistické výstavby daných textů.

³⁶² Viz Kraus 2002, s. 453.

³⁶³ Kvítková 1996.

³⁶⁴ Strukturní, ontologická a orientační metafory se často (nepřesně) shrnují pod pojem „konceptuální“ metafora, jenž zdůrazňuje schopnost metafor konceptualizovat náš svět. Viz např. in Vaňková – Nebeská – Saicová-Římalová – Šlédrová 2005, s. 23, 130 a 131.

³⁶⁵ Ricoeur 1997, s. 91.

bolické metonymie zde tvoří kritickou mez a jsou pojítkem mezi každodenní zkušeností a koherentními metaforickými systémy, jimiž jsou charakterizována náboženství a kultury.³⁶⁶ Tento rámec – konceptuální, tj. organizující, hierarchicky nejvyšší, bazální metafora – zdá se zpětně osvětluje i chápání katolictví jako jazyka (sémiotického systému).

Nabízí se tu představa katolického „jazykového obrazu světa“, tedy aktualizace lingvistických pojmů jazykový relativismus a determinismus.³⁶⁷ Co si pod tímto „obrazem světa“ představit konkrétně?

Bohuslav Havránek píše: „Křesťanství s sebou přineslo celé okruhy slov a pojmů ... byly to také výrazy pro pojmy, které vyplynuly z Kristova požadavku lásky a nehřešení, ale záhy překročily hranice pouze náboženského pojmosloví.“³⁶⁸ (Takovou transpozici představuje např. adjektivum „čistý“ v etickém smyslu.³⁶⁹) Igor Němec uvádí, že teprve křesťanský jazykový obraz světa nám umožňuje vnímat svět v jeho celistvosti (tj. nedělený už na kosmos a chaos):³⁷⁰ zatímco předkřesťanské vidění vnímalo svět dělený do opozic (Slunce – Měsíc), které byly vztaženy k dvojici život – smrt, můžeme nyní vnímat krásu celistvého světa (přírody); tato krása je navíc rozvinuta jako duchovní symbol. Podle I. Riedelové (Riedel 1990) představuje křesťanství sílu, jež člověka vyvazuje z přírody (do kultury), zároveň se ale snaží, aby se člověk přírodě příliš nevzdálil (čímž Němcovu tezi neruší, ale doplňuje): spíše než zničení „sílu přírody“ lidstvu hrozí „opačné nebezpečí: ztráta každého kontaktu s přírodou, který se může jevit jak ztráta kontaktu jednotlivce a tělesné a duševní přirozenosti, tak ztráta kontaktu společnosti vůbec k jejímu okolí.“³⁷¹ Jiné konceptualizace, které do chápání světa vnášejí křesťanství, nalézá O. Sirovátka: svět slovanské démonologie neměl etický aspekt (L. Niederle: „O etické stránce slovanské pohanské víry nelze mluvit“). Sirovátka se domnívá, že křesťanství předkřesťanským démonům sice bojovalo, avšak podstatnější bylo, že si „je podřídilo a že je začlenilo do svého vlastního autentického řádu.“³⁷² Bohaté, rozvinuté a přezívající lidové démonologické postavy a prvky křesťanství koncentrovalo kolem dvou představových a názorových okruhů: jednak „dualismus života a světa, který rozpolcuje svět na svět přírodní, hmotný, fyzický a neživý, a na princip duševního života, tedy na svět duchovní, spirituální,³⁷³ jednak „dualismus etický“, který „rozčleňuje svět, lidi a činy na svět dobra a zla, nevinu a viny, čistého a špatného svědomí, odměny a trestu. Rovněž tato představa vytváří ... kostru nebo *orientační bod* ... představ“³⁷⁴ a je zákonité, že vniká do jazyka, resp. ovlivňuje jej.

³⁶⁶ Lakoff – Johnson 2002, s. 54; zmínkou o metonymii se míní fakt, že metonymie více ustalují význam náboženské a kulturní symboliky (která je metaforická) z každodenního (profánního) hlediska. – Citát naznačuje, že daná teze by neměla být chápána úzce jako specifikum křesťanství (katolictví). Níže uvedené příklady se však již vážejí právě k tomuto jednomu konkrétnímu náboženství.

³⁶⁷ Vaňková – Nebeská – Saicová-Římalová – Šlédrová 2005, 37 a 53nn; též Quinova pojmu „ontologický relativismus“ (jazyk má v sobě ontologii, předměty a věci se tedy liší jazyk od jazyka), Lakoff – Johnson 2002, s. 221.

³⁶⁸ Havránek, *Vývoj spisovného jazyka českého*, 1936, cit. dle Němec 1986, s. 350.

³⁶⁹ *Ibid.*, s. 158; tomuto adjektivu, resp. vývoji (transpozici) jeho symbolické mohutnosti, se důkladně věnuje Ricoeur; viz Hušek 2003, s. 38–39.

³⁷⁰ Němec 1994.

³⁷¹ Riedel 1990, s. 9: „durch Mächte der Natur ... gegenteiliger Gefahr: jedweden Kontakt zur Natur zu verlieren, der sich sowohl als Kontaktverlust des einzelnen gegenüber seiner leiblichen und seelischen Natur äußern kann, als auch als Kontaktverlust der Gesellschaft überhaupt zu unser Umwelt.“

³⁷² Sirovátka 1993, s. 155.

³⁷³ *Ibid.*, s. 156.

³⁷⁴ *Ibid.*, s. 157; zmíněná „kostra nebo orientační bod“ jasně odkazují k výchozímu jazykovému pojmu (kurziva PŠ).

9.2 Jazyk o posvátenu

Mnohokrát a v nejrůznějších souvislostech byla nastolena otázka specifického náboženského jazyka, tj. jazyka, který funguje specificky performativně (Erbenovo „mocné slovo“³⁷⁵). Jakkoli se tento jev primárně týká magie (v nejširším slova smyslu, srov. existenci tzv. „enochiánských“ [magicky účinných] jazyků atd.) než našeho tématu, je jej nutno zmínit jako jeho podloží, jehož některé rysy navíc přesahují do vlastní oblasti našeho zájmu.

Je to jazyk zaměřený na přesahující – transcendentní – skutečnost, na touhu či potřebu tuto skutečnost postihnout a oslovit v ní to, co je základním zdrojem a iniciátorem náboženské a magické zkušenosti; takový jazyk je tedy řečová činnost, zacílená mimo oblast viditelného, imanentního světa, aby o něm vypovídala, aby s ním různými způsoby zacházela atd.

Nutným metodologickým předpokladem k tomu, abychom mohli o posvátenu v jazyce hovořit, je uznání pravdivostní hodnoty a samotného nároku na pravdu daných textů. Vycházíme zde z Ricoeurovy presupozice, že náboženská mluva je pravdivá, tzn. „nárokuje si i schopnost pojmout v sebe takový obsah, jenž odhaluje nové rozměry skutečnosti a pravdy“³⁷⁶ na rozdíl od lingvistické analýzy, která chápe pravdu jako souhlas se skutečností, vznáší hermeneutika požadavek, aby „významový obsah mluvy byl měřen těmi měřítky významovosti [signifikace], která jsou té které mluvě vlastní“; kategoriemi, jež jsou textu vlastní, se měří i sám „nárok na pravdu“³⁷⁷. Obdobný přístup naznačuje i Wittgenstein a Austin („mluvní hry“ mají vlastní pravdivostní měřítka³⁷⁸). Nejde nám tedy o založení vlastního světa, jen o respektování světa tematizovaných textů – fikčních světů literatury architektonického pnutí.

Jazyk o posvátenu (jež Ricoeur nazývá „náboženská mluva“) je specifický typ referenčního jazyka, který vypovídá o zkušenosti s posvátným/posvátnem a má intenci tuto zkušenost předat, tj. uchopit a zpřítomnit. Posvátný jazyk disponuje vlastní výlučnou poetikou a není definován povrchovou (např. lexikální) rovinou. Je to jazyk přirozený (tj. nikoli „magický jazyk“ s povahou apriorních nebo aposteriorních jazyků. Základní charakteristikou takového jazyka – a zároveň jeho distinktivním rysem – je jeho schopnost o tématu vypovídat takovým způsobem, aby „vyvstalo“ – tj. aby se určitým způsobem zpřítomnilo. Funkčně se od jazyka od posvátenu liší **posvátná mluva**, promluva s (lingvistickou terminologií řečeno) performativním charakterem, tedy např. modlitba, žehnání či kletba; jedná se o promluvy s jazykovou magickou funkcí.³⁷⁹ Lišení „jazyka“ a „mluvy“ akcentuje Fregeho rozdíl mezi smyslem (který je vlastní jazyku) a významem (který má promluva: „jedině promluva se obrací ke skutečnosti a vyjadřuje svět“³⁸⁰); ve skutečnosti ovšem rozdíl takto vyhranit nelze, takové rozlišování spíše metodologický charakter.

Dále se budeme ptát, jaká je konkrétní povaha těchto jevů, a hlavně v čem nám jejich zkoumání může být přínosné (tj. jaké jsou jejich styčné body s literaturou architektonického pnutí).

9.2.1 Apofatie a „průseky na samu mez“

V kapitole pojednávající o motivice se dotkneme upozadování explicitních náboženských motivů, které literaturu architektonického pnutí do značné míry charakterizuje. V souvislosti s jazykem je třeba zmínit, že toto upozadování má navíc v textech (v řeči) pojednávajících

³⁷⁵ Vaňková 2000.

³⁷⁶ Ricoeur 1993, s. 242.

³⁷⁷ Ibid., s. 248.

³⁷⁸ Searle 1974, s. 43–4.

³⁷⁹ Jakobson 1995, s. 79. Pojetí náboženské řeči jako specifických ilokučních aktů viz Ondok 2007, s. 116.

³⁸⁰ Ricoeur 1993, s. 249.

o posvátném zvláštní tradici: míníme apofatii (nevyslovitelnost).³⁸¹ Její původ můžeme hledat v starobylém mytickém myšlení (tabu, viz dále) a v rituálních zákazech (Desatero). V případě literatury mnohdy nejde jen o (fenomenologickou) nevyslovitelnost, ale i – a to možná více – o zákaz nebo nechuť vyslovit. Jak říká N. Frye: „Axiómem kritiky [tj. literární teorie] nemá být to, že básník neví, o čem mluví, nýbrž to, že nemůže mluvit o tom, co ví.“³⁸² Frye tedy apofatii chápe jako obecný rys literatury; my ji zde zdůrazňujeme v užším, speciálním významu pro naše potřeby.

Snad je toto vyhýbání se přímému pojmenování – neboť apofatie se ponejvíce týká Božího jména – motivováno představou, že explicitnímu motivu (slovo Bůh) více hrozí inflace nebo profanace; text, který se této profanace nebojí (a naopak ji vyhledává a tím konstituuje), je „kvazi-křesťanská“ literatura, o níž budeme hovořit v odd. 12.4.4. Neméně podstatným důvodem apofatie je povaha textů náboženstvím ovlivněných. To se samozřejmě nejzřetelněji ukáže v případě textů ryze náboženských: posvátný text je „nevyčerpatelným ‚slovem Božím‘, a proto je také jeho interpretace nevyčerpatelná.“³⁸³ Odtud povstávají středověké čtyři významy *Bible* i nevyslovitelnost, která se ukazuje v pokusech jít „za jazyk“ („pravý předmět náboženství nemůže být žádným pojetím zcela uchopen“; srov. zde pozn. 411).³⁸⁴

Nevyslovitelnost jména Božího nás zřetelně odkazuje k pojmu negativní teologie: podle ní je Bůh natolik jiný Ottovo (srov. „ganz Andere“), že jej můžeme zvát jen negativními pojmy. Jak dokládá Meyer (Meyer 2000), Máchovo zvolání „... miluju Boha ... že není ...“ nemáme chápat jako ateismus, ale právě jako negativní teologii (srov. jeho předzpěv *Pouti krkonošské* a tamtéž scénu s mnichy s gesty místo slov). Stejně tak např. Bridelovo oslovení Boha („Ty jsi ... koule trojhranná“³⁸⁵) nebo Halasovo „Nikde“ (in *Dokořán*, 1936), které můžeme číst jako způsob odpovědi na naléhání pocitu transcendentna („Nikde“ lze však také pojmut jako travestii, srov. Hamanův soud in 12.4.4). Emotivně k tématu mluví S. Bouška:

Na každé stránce napsáno: Nevezmeš jména Božího nadarmo. Hle, tu se vám vysvětlí jeho zimničná úzkostlivost, má-li vysloviti nejvyšší Jméno. Jak se strachuje, aby nevyslovil slovo Bůh! Svatá úcta zavírá jeho ústa. Jak malicherná je tu vedle něho mnohomluvná poezie tzv. katolická našich časopisů mnohých!³⁸⁶

O apofatii jako o specifiku jazyka, jež je literatuře architextového pnutí vlastní, můžeme uvažovat i v souvislosti se Sawického tezí, že schopnost vyjádřit nepojmenovatelné spojuje jazyk poesie s jazykem religiózním.³⁸⁷ U Sawického to ovšem také přepokládá – a posléze i tematizuje – existenci čehosi pod „povrchovou rovinou skutečnosti“, co se má odkrýt, a to bez zprostředkování „schematických a zploštělých pojmů“. Chtít mluvit o tom, co nepojmenuje diskurzivní jazyk, podle Sawického nutně značí poesii.³⁸⁸ Apofatický jazyk je tedy i jazyk referenční, který o něčem vypovídá – o tom, o čem jinak vypovídat nelze. Jakoby v ozvěně výše uvedené teze Fryeovy oceňuje Sawicki ve shodě s Jacquesem Maritainem sv. Jana od Kříže jakožto mistra ne-komunikativního vědění (oproti Tomáši Akvinského-

³⁸¹ O apofatii v literatuře – na příkladu K. H. Máchy – srov. Meyer 2000.

³⁸² Frye 2003, s. 20.

³⁸³ Paden 2002, s. 114.

³⁸⁴ Ibid., s. 115.

³⁸⁵ Bridel 2004 (*Co Bůh? Člověk?*); koule je symbol dokonalosti, trojhrannost odkazuje na Boží Trojici, celek však skládá představu mimo-pojmovosti, nepředstavitelnosti atd. a opět tak odkazuje k „ganz Andere“.

³⁸⁶ Bouška 1903, s. 306–9; cit. dle Putna 1998, s. 638–9 v souvislosti s pasáží o Březinovi jako básníkovi právě negativní teologie. Bouškova „tzv. katolická“ poesie se v tomto ohledu blíží našemu pojmu „kvazi-křesťanská“.

³⁸⁷ Sawicki 1984, s. 48.

³⁸⁸ Ibid., s. 48–49.

mu, mistru komunikativního vědění),³⁸⁹ a dospívá tak k apoteóze apofatie. Nepojmenovatelnost upomíná na středověkou zásadu „Deus semper maior“: Bůh vždy převyšuje jakékoli zobrazení, a musíme si být vědomi nebezpečí jeho redukování, jež zobrazení představuje.³⁹⁰ Nejde tedy o naprostou absenci jeho zobrazení, ale o absenci zobrazení trvale představujícího předmětně fixovaného.³⁹¹

Z hlediska filosofické hermeneutiky se jazykem, který vypovídá o nevyslovitelném, o posvátném, zabýval Paul Ricoeur. Podle Ricoeura v *Bibli* „výstřednost podobenství, paradoxnost přísloví, rozervanost času v eschatologických výrociích zanechávají v mluvě *jakési průseky, průchody na samu mez*“³⁹² tato zvláštní struktura biblického žánru nám vnuká představu Boha jako schopnosti „shromažďovat dílčí významy vepsané do různých dílčích promluv“ a jako schopnost „otvírat obzor, který se nedá uzavřít do žádné promluvy“.³⁹³ Z uvedeného pro nás vyplývají důležitá zjištění: i v jazyce se potvrzuje neuchopitelnost jako atribut zobrazovaného – a zároveň se naznačuje, že lze s jazykem zacházet tak, aby otevřel prostor (k) zjevování (epifanii): tedy ony „průseky, průchody“. Je to právě tato specifická struktura, kterou básnická mluva přesahuje v „mluvu náboženskou“.³⁹⁴ Ricoeurovy teze o *Bibli* jsou pro nás zajímavé navíc i tím, že potvrzují (a předjímají) naše postřehy o poetice *Bible* i celku literatury architektonického pnutí, např. Čepovy syllepse a jejich projevy v zobrazení času v *Zeměžluči* (srov. kap. 11.3); jeho teze o postavě Boha, která se takto určujícím způsobem podílí na budování smyslu, zase souzní s postřehem E. Auerbacha (vertikalita navazování motivů v *Bibli*, viz kap. 10.4). Zde se již plně dostáváme – skrze tematizování obecného jazyka o posvátném – k vlastnímu předmětu našeho zájmu. Konečně je třeba zdůraznit výše citované „průseky, průchody na samu mez“: není náhoda, že Ricoeur užívá tento pro Čepa typický obraz. U Ricoeura jsou to průseky v mluvě, u Čepa v samotném fikčním světě, kudy vane tušení o dvojím domově (jeho koncepci však nacházíme i u jiných myslitelů³⁹⁵). Opět se dotýkáme Čepových syllepse i jeho pojmu zásadního – dvojího domova. Tomuto tématu se budeme plně věnovat v následujících kapitolách.

Vraťme se ještě k apofatickému jazyku. Ricoeurova představa nezobrazitelnosti se nejjasněji ukazuje tam, kde se vypovídá přímo o Bohu. Běžně se zde užívají opisy (související s tabu): uveďme formulaci Zeyerovu („Ten, kterého žádná mysl neobsáhne“)³⁹⁶ či Čepovu („Ten, k jehož slávě umírali mučedníci a hořela města“, „Ten, který ustavičně krvácí“, „Ten, který se zdá, jako by ho nebylo“, „Ten, jenž není vidět“³⁹⁷). Ještě patrnější doklad nacházíme u I. M. Jirouse, který se jménu Božímu vyhýbá zcela, ponechává jej v textu jako skutečný „průsek“, pociťované „prázdné místo“, které je však prázdné pouze na „povrchové rovině“: je zřejmé, že naopak z hlediska hlubinné sémantiky je toto místo určující a řídící:

Že jsem si vzpomněl než jsem to vzdal
co z hory mu vysoké ukázal
(...)

³⁸⁹ Ibid., s. 49.

³⁹⁰ Hillenbrandt 1998, s. 4, komentář ke 2. přikázání (Ex 20,2): „Abgelehnt werden Bilder als materielle Gegenstände, die Gefahr laufen, Gottes Größe auf dinglich Anschauliches zu reduzieren.“

³⁹¹ Ibid.: „Sich Jahwes Wirken in konkreten Bildern vorzustellen und *auszusprechen*, ist offenbar nicht verpönt; es jedoch sichtbar und dauernd *darzustellen* und gegenständlich zu fixieren, das gilt eindeutig als Frevel.“ (Kurziva autor.)

³⁹² Ricoeur 1993, s. 253 (kurziva PŠ).

³⁹³ Ibid., s. 252.

³⁹⁴ Ibid., s. 253.

³⁹⁵ Mytologická (archetypální) kritika např. vnímá u mýtu „stále se vracející vědomí transcendentálních sil pronikajících trhlinami viditelného světa...“, Sutton 1966, s. 171.

³⁹⁶ Zeyer 1919, s. 247.

³⁹⁷ Čep 1991, s. 45, 51, 55.

vzpomněl jsem jak ho s sebou vzal
na horu vysokou velmi³⁹⁸

Stejná situace se ukazuje v básni „Bèarnàn-Brighde’s Wine“, jež je uvozena představou jakési katastrofy (jaderné války?); významový půdorys básně je ohraničen právě vědomím Boha a jeho vztahu k světu (religionisticky řečeno je to báseň *sui generis* teistická):

Cožpak to může být pravda?
Neřekl, že ani vlas, bez jeho vůle?³⁹⁹

Svého druhu opisem, totiž metaforou, je i oslovení v základní křesťanské modlitbě – v Otčenáši. Zde funguje ještě jiný mechanismus, princip paradoxu, významového kontrastu mezi dvěma prvními verši, změně perspektivy, kde je tělesnost („Otče...“) nahrazena nebeskou sférou.⁴⁰⁰ Apofatický jazyk má vedle vědomí nemožnosti pojmenování ještě jiný důvod: obavu před působením takového performativního činu (tabu, viz dále).

Apofatika není pouhé „nevyslovení“ – jak jsme viděli na příkladu Jirousovy básně, to, co není vyřčeno, přitom v řeči zůstává (funkce „průseků“, jimiž se do textu vlévá smysl) jakožto sémantická orientace, osa. Tento paradox de facto pojmenovává Ricoeurův pojem *minimální hermeneutika*: posvátno potřebuje být řečeno, aniž by mohlo být vysloveno („manifestace posvátna ... potřebuje vyjádření v řeči, ať už je to vyprávění mýtu, slovo doprovázející rituál nebo interpretace symbolu“).⁴⁰¹

9.2.2 Tabu

Tabu je výraz vědomé snahy předejít performativnímu vyjádření, tedy předejít takovému řečovému aktu, který by měl nějakým způsobem vliv na realitu (performativně může fungovat i samotné jméno, nikoli jen sloveso, jak se původně domníval Austin: tabuizována bývají právě jména). Pak je příznačné varování: „Tabu může být i ochrana před automatickým stykem s božstvím v magii.“⁴⁰² Druhou stranou této performativnosti je přímé (explicitní, netabuizované) oslovení Boha (posvátna), které samo funguje jako prosba nebo obranný prostředek (pouhé jeho vyslovení zachraňuje a pomáhá). Daný jev souvisí s uzuální zkouškou, je-li zjevení zlý duch (např.: „Jsi-li duch dobrý, vyslov jméno Kristovo!“⁴⁰³) a s fungováním Božího jména při exorcismu apod. (někdy též za pomoci latiny-*lingua sacra*). Tvrzení lze opět vnímat v kontextu literárně-teoretickém: např. vzývání Panny Marie v Erbenově „Svatebních košilích“ je založena právě na tomto mechanismu, zároveň má výsostnou roli gradační a podstatně též napomáhá rozvrhování hierarchie a axiologie fikčního světa (a posouvá tak samotný žánr této balady z čistě démonologické k textu, jehož svět je právě – jak jsme výše citovali I. Němce a O. Syrovátku – ovlivněn křesťanstvím).

Princip tabuizace funguje i obráceně: jako performativ se chová vyslovení jména čehosi zlého; i takové vyslovení má platnost přivolání pojmenovaného. Je zde velmi zřetelně vyjádřena příčina tabuizování: přesvědčení o schopnosti vyřčeného slova působit zjevně na okolní svět, na skutečnost samu. Oproti pojetí opačnému, které zastává např. C. Hagège (Hagège 1998 v odvolání na saussurovské teze tvrdí, že tabu se brání pouze „označované-

³⁹⁸ Bez názvu, in *Magorovy labutí písně* (1986), datováno 20. května 1983; cit. dle Jirous 2007, s. 347.

³⁹⁹ In sb. *Magorovo borágo* (1981), cit. dle Jirous 2007, s. 259.

⁴⁰⁰ Tato „neobyčejná, nesmírná, úžasná paradoxie ... teprve vytváří harmonii pravého základního křesťanského pocitu“, říká Otto (1998, s. 87). Významové napětí z hlediska teologického postihuje di Sante 1995, s. 26.

⁴⁰¹ Hušek 2003, 74.

⁴⁰² Waldenfels 1994, s. 329

⁴⁰³ Doklad takové praktiky viz např. u Klostermanna (Klostermann 1988, s. 79).

mu“, ke kterému jediné odkazuje „označující“,⁴⁰⁴ a tabuové obcházení slov pak chápe jako „důsledek nepochopení“ neoddělitelnosti signifikantu a signifikáty), se domníváme, že princip tabuizování nespočívá v nepochopení spojitosti dvou částí znaku-mentálních entit, označujícího a označovaného, ale v představě o spojitosti znaku (ovšem jako celku) a reálné věci, kterou označuje (tedy nejde zde o saussurovské termíny signifikant a signifikát), tj. že v představách mluvčího „spojení mezi jménem a osobou či věcí, kterou slovo označuje ... je skutečným, existujícím svazkem, který oboje spojuje“.⁴⁰⁵ Na tabu lze tedy dobře aplikovat známou sémiotickou definici mýtu, „vnitřní nerozlišenost“ dvou stránek znaku, „elementární splývání označujícího a označovaného, vpravdě mytickou ‚totožnost‘ slova a ‚ideje‘, slova a předmětu.“ Červenkův popis „zvěcnění znaku“ jsme citoval již v kap. 6.3 i s typickou lokalizací tohoto jevu do „sémiotick[ých] systém[ů] primitivních kultur“, kde jsou nositeli „magické formule, mýty a jazykové útvary k nim přidružené.“⁴⁰⁶ Spojení znaku a věci aluduje specifický, integrovaný svět (viz 12.1.4.), kde vše souvisí se vším.

9.2.3 Ticho

V kap. 4.2 jsme citovali E. Biegera, podle něhož „religiózní vyprávěcí tradice ... pracuje jen s úspornými náznaky, což vyznačuje autentická evangelia“.⁴⁰⁷ Náznak motivického (věcného) ztišení nás vede k reálnému tichu, k jeho nejrůznějším podobám. Minimální, úsporné náznaky, odkazy či stopy se shodují s obecnou tradicí náboženského jazyka; u Otta má ticho dokonce roli přímého prostředku předvedení posvátna.

Posvátno se podle Otta vyjevuje v tajemném a ve „vznešeném“. V jazyce to znamená např. užívání slov, jejichž význam se stal nejasným – „aleluja“, „Kyrie eleison“ (mohli bychom připojit staročeskou zkomoleninu „krleš“), frekventované „amen“ – a která působí právě jako momenty tajemna.⁴⁰⁸ To jsou „nepřímé prostředky zobrazení“; přímé prostředky v sémiotických systémech (Otto mluví o umění, avšak platnost jeho tvrzení je dle našeho názoru širší) jsou jen dva: totiž *tma* a *mlčení*. Jsou to jevy totéž, vyjádřené jednou v terminologii vizuální, podruhé audiální. Mlčení je nejzazší možností jazyka: stojí na konci cesty, kterou naznačují Ricoeurovy výše zmíněné „průchody“ a „průseky“ (jako by se zde zobrazitelné otevíral právě ne-zobrazitelnému). Z této perspektivy lze opět jinak porozumět opisnosti pojmenování Boha (i Otto však mluví o náboženském tabu). Posvátno, které Otto nejprve postihuje v hymnech jako zpodobení hrůzy a vznešenosti, jako tajemno v liturgických formulích, nakonec, byvši „vysloveno“ maximálně, jazyk umlčuje. Otto tento fakt ilustruje na příkladu katolické mše: „nejsvětější, nejposvátnější okamžik mše, Proměňování, vyjádří mešní hudba jen tím, že zmlkne, a to zcela.“⁴⁰⁹

Nedomníváme se, že momenty, které Otto a Ricoeur popisují (apofatie, ticho), jsou jedinými prostředky jazyka o posvátném: zmínku by si jistě zaslouhoval symbolismus jako forma poeticko-noetická⁴¹⁰ (srov. také Cassirer 1996), nejrůznější poetické figury a tropy,

⁴⁰⁴ Hagège 1998, s. 106

⁴⁰⁵ Frazer 1994, s. 219. Tam také rozsáhlé výklady a příklady tabuizování slov, ovšem v rámci jiného kulturně-zeměpisného kontextu.

⁴⁰⁶ Červenka 1992, s. 92.

⁴⁰⁷ Ibid.: „Das liegt durchaus in der religiösen Erzähltradition, die nur mit sparsamen Andeutungen arbeitet“ ... „das zeichnet die authentischen Evangelien aus.“

⁴⁰⁸ Srov. ostatně také samu existenci „svatých jazyků“ (*lingua sacra*), které byly pro většinu posluchačů nesrozumitelné – tedy tajemné.

⁴⁰⁹ Ibid., s. 76

⁴¹⁰ „[S]ymbol [lze] definovat jen jako strukturu řeči ... míním ... možnost řeči říkat něco jiného, než říká, ... tak, že se opírá o smyslové, přirozené, o svět, o to, co už tu je, a míří k rozumovému, existenciálnímu, ontologickému, k tomu, co se rodí a přichází. Tato schopnost řeči pak vyvolává otázku interpretace neboli hermeneutic-

kteří svými logickými (např. hypallaga, metafora) nebo eufonickými (paralelismus, paronomázie, figury využívající opakování aj.) vlastnostmi nastolují specifickou percepční situaci⁴¹¹ atd., domníváme se však, že buď jsou momenty zásadními,⁴¹² nebo je lze na výše uvedené mechanismy převést.

Tyto mechanismy samozřejmě nejsou samoučelné: směřují k tomu, aby se posvátno – zobrazené – stalo, aby se ukázalo. Nejvyšší metou posvátna v jazyce je jeho *vyslovení*, které značí totéž, co v religionistice epifanie. Otto k tomuto závěru míří zjevněji, Ricoeur tuto možnost spíše připravuje: „A tak symbolismus, jak se projevuje v textech, značí, že se z řeči klube něco jiného, než je ona sama, což nazývám jejím *otevřením* ... mluva působí a stává se sama sebou vždycky jakožto síla, která *odkrývá*, vyjevuje, odhaluje, a pak před tím, co sděluje, *umlká*.“⁴¹³ Ricoeurovy „průseky“ v řeči, které míří „na samu mez“, musejí být něčím zaplněny; čím, naznačuje Ottova představa mlčení, přímého prostředku předvedení posvátna. Jazyk o posvátnu musí, aby byl účinný, být budován tak, aby tyto „průseky“ nastoloval, aby k nim soustředil pozornost, aby je však nepřehlušoval – aby, paradoxně, nechal ticho zaznít.

Přenesme i toto téma do roviny literárněvědné. Komplexní analýzu přináší I. Vaňková (Vaňková 1996). Zvláštní pozornost věnuje fenoménu ticha S. Richterová, když mluví o Janu Skácelovi; domníváme se, že její postřehy mají platnost obecnější:

... vyvstává naléhavě potřeba najít nějaký nový smysl ... Anebo ho znovu najít tam, kde se slovo vytrácí, abychom museli myslet na smrt nebo na Boha mimo jazyk, v tichu. To, co je pro nás nedostupné, není nepřítomné v našem čase – je to nedostupné našemu vědomí... Jít opravdu na sám počátek, znamená pro básníka najít ticho, vymoci je na hranicích řeči ... Ticho je pravou metou Skácelových slov ... To, co zůstává nevyslovené, je tak plně významu, že váží víc než jakékoli vyslovitelné slovo. Podobnou důležitost má také prázdno ... Negovat je někdy jediný způsob, jak označit hodnoty absolutní ... jeden pól na mapě Skácelovy krajiny je tedy dán tichem a prázdňem, negativními formami, druhý tvoří formy, které mají smysl v sobě samých a vypovídají o něm s rajsou přirozeností.⁴¹⁴

Symptomatickou roli má ticho v Trefulkově *Svedeném a opuštěném* (psáno 1981, v exilu 1988, v Čechách 1995): představuje prostředí, v němž přicházejí andělé.⁴¹⁵ Nabízí se zde možnost interpretačního propojení ticha a ricoeurovských, resp. čepovských průseků: rovina posvátného, kterou tyto průseky otevírají, je, jak víme od Otta, tichem charakterizována. Ticho, v němž andělé přicházejí, tak funguje jako důkaz jejich posvátné povahy, textové epifanie. Tato domněnka se potvrzuje v Čepově textu:

„Nad korunami stromů, pohroužených v sebe v nevyzpytatelném zamyšlení, valil se s teskným šumotem proud záhadného ticha, jež bavila lidská bolest rudými praménky krve. Rozárka uslyšela jakýsi slib na dně něměho šumění ...“⁴¹⁶ Krátký úryvek je pro nás relevantními významy přesyacen: vedle „ticha“, které je „záhadné“, a „němoty“ zde markantně figuru-

ký problém.“ Ricoeur 1993, s. 162. „Symbol je nadbytek smyslu, který volá po dešifrování“, ibid., s. 163. Srov. Ricoeurovy studie „Symbol a mýtus“ a „Problematika dvojího smyslu“ in Ricoeur 1993.

⁴¹¹ Srov. funkci východních kóanů, logických hříček, které mají být jednou z cest, jak nazít nevyslovitelné (srov. i Paden 2002, s. 115). Zde se setkáváme s zainteresováním intelektu – viz výše Bridelovu „kouli trojhrannou! –; v případě zmíněných poetických figur a tropů, zvláště eufonických, spíše s jeho určitým uspaním, ukolébáním (např. monotónnost jako hypnotizační prostředek). Ačkoli jsem je od posvátného jazyka oddělil, přibližují se zde tématu ony Ecovy apriorní nebo aposteriorní „magické jazyky“.

⁴¹² Lze-li v souvislosti s posvátnem v jazyce – resp. s magickou funkcí jazyka – hovořit o poetice, tedy vždy o poetice normativní, přísně kodifikované (srov. existenci detailních návodů k čarování, přesné, *kanonizované* znění modliteb atd.).

⁴¹³ Ricoeur, 1993, s. 192.

⁴¹⁴ Richterová 1991, s. 100 a 101. V zde zmíněném „prázdnu“ slyšíme odkaz na uvedené „průseky“.

⁴¹⁵ Trefulka 2005, s. 321.

⁴¹⁶ Čep 1991, s. 47 („Rozárka Lukášová“).

jí odkazy na jsoucnost Boží: rudá krev je – v rámci *Zeměžluči* – odkazem na stále znova se dějící utrpení Kristovo (eliadovská re-aktualizace), viz dále v kap. 11 o božích mukách; „zamyšlené“ stromy naznačují integrační povahu světa atd. I v případě ticha platí to, co jsme výše popisovali jako homonymii „jazyků“ náboženství: rozhostí-li se po sebevražedném výstřelu „ticho, jež chvíli uděšeně hvízdalo“, ⁴¹⁷ je to jednak „pouhý“ mimetický audiální popis, je to však také personifikace: „ticho“ můžeme číst jako syllepsi přítomnosti Boží (a vidět zde pak de facto rozměr etický, zdůraznění či reflexi faktu, že sebevražda je hřích).

Podobně bychom mohli rozkrývat sémantiku „modr[é] úzkost[i] hluboko dlící v tichu polí“: ⁴¹⁸ „modrá“ je zde zřetelný signál směrem k oněm „jazykům“, v celku povídky motiv přítom funguje jako motiv signální: krajina bude vzápětí svědkem smrti hlavního hrdiny. I zde se „ticho“ jako rozměr chronotopu nakonec ocitá v blízkosti personifikace s jasnou funkcí syllepse.

⁴¹⁷ Ibid., s. 62 („Husopas“).

⁴¹⁸ Ibid., s. 33 („Do města“).

10. Extenze katolictví v literatuře

10.1 Extenze katolictví

V kap. 8 jsme zavedli do našeho uvažování pojem „architextu“ a definovali jeho jednu konkrétní podobu, která nás má dovést k definici literatury architextového pnutí. Jak však již vyplývá z podstaty architextu samého, texty na něj se vízící mohou být různé; o to širší je pak množina textů, které se pohybují v rovině ještě základnější: totiž v onom průniku umění a náboženství, jak o něm hovoříme v Úvodu a v kap. 1. Je nutné stále připomínat, že literatura architextového pnutí, jíž se věnujeme, je *jen částí tohoto průniku*, jednou jeho podobou, nikoli synonymem literatury „kontaminované“ náboženstvím či religiozitou. Než se literatuře architextového pnutí budeme nadále věnovat, je proto třeba alespoň obecně tuto různost postihnout.

V návaznosti na výrazové prostředky – zvláště na kategorii *vznešena*, která již zazněla v souvislosti s Ottovo definicí posvátna – pojednané v předchozí kapitole považujeme za přínosné zmínit se o kunsthistorické koncepci Heinricha Wölfflina (1864–1945) aplikované na definici baroka. Podle Wölfflina

jsou renesance a baroko protikladné kategorie ... zatímco renesance respektuje normy a symetrii, baroko je vedeno snahou o hledání výjimečného a neobvyklého. Filosoficky relevantní hledisko tohoto protikladu se nezakládá pouze na kontrastu mezi dvěma různými styly, nýbrž na skutečnosti, že baroko představuje pokus přesáhnout formu: je rozbitím formy, k němuž došlo zcela uvědoměle. Baroko vedené instinktivním odporem k jakémukoli přesnému vymezení, k jakémukoli vnějšímu zobrazení, k jakékoli individuální existenci se snaží pomocí uměleckých prostředků reprodukovat účinek *vznešena*; směřuje k nekonečnému, neformálnímu, nevyčerpatelnému.⁴¹⁹

Baroko charakterizuje

tíhnutí k *neurčitému, nepostižitelnému, neomezenému*, jež se formálně projevuje *zahalování, zastíráním, zakrýváním* některých podstatných partií, které mají být předvedeny; to, co je pod povrchem forem nebo co je dokonce mimo ně, podněcuje představivost a zavádí ji do úžasných, nekonečných, nevyzpytatelných světů. Zkušenost barokní formy ... vede k pocitu ... velkoleposti, mohutnosti, kolosálnosti je obsažena nemožnost pochopit předmět smyslově skrze jedinou percepci,

tedy setkáváme se zde s principem *Deus semper maior* a *mysteria tremendum* tak, jak jsme o nich mluvili v minulé kapitole). V *Základních pojmech dějin umění*⁴²⁰ Wölfflin píše, že

klasika a baroko jsou považovány za dvě základní formy reprezentace ... z nichž každá odpovídá určitému pojetí světa, klasika a barok představují prakticky historická „a priori“, představují dva různé směry smyslového vnímání podobně jako dva různé jazyky... první opěvuje „realitu“ světa, druhé jeho „zdání“... baroko vede k rozkladu veškeré formální identity a k nastolení jednoty světa... Wölfflinova základní estetická myšlenka..., že baroko není forma... nýbrž transcendence jakékoli formy... (resp. je to forma otevřená – na rozdíl od klasiky, kt. je forma uzavřená, kt. odkazuje sama na sebe –, která má „tendenci sama sebe všude překonávat a chce vypadat jako neomezená“). Neustále nás překvapuje, protože vede

⁴¹⁹ Wölfflin 1888, cit. dle Perniola 2000, s. 41–42 (kurziva PŠ).

⁴²⁰ Wölfflin 1983.

k rozkladu formy o sobě; například zobrazení trosek, davu, žebrákova potrhaného pláště nebo tváře starce zbrzděné mnoha vráskami nás zavádí do království nepostižitelného a odhaluje nám krásu toho, co není tělesné.⁴²¹

Na první pohled by se mohlo zdát, že mluvit o baroku, vytkli-li jsme si za oblast zájmu texty počátku 20. století, je anachronismus; připomínáme však, že baroko bývá s např. právě s Janem Čepem často spojováno. Jeho barokní inspiraci obsáhle tematizuje Štrychová, vycházejíc z Kalistova *Českého baroka*, a baroku jako obecnějšímu (tj. nikoli jen Čepa se týkajícímu) interpretačnímu klíči se věnuje J. Trávníček (2000). Zatímco některé běžně přijímané barokní paralely s texty J. Čepa dále odmítneme (barokní krajinná antitetičnost vs. harmonizující gesto, 11.3), viděli jsme, že mnoho rysů zde zůstává společných. Můžeme baroko – či lépe: určité „barokní gesto“ – považovat za cosi, co je v povahou architekta pevně svázáno (ačkoli logický vztah je obrácený: architekt má tento barokní aspekt zakódovaný v sobě).

10.2 Vztah zjevené pravdy (teologie) a umělecké autonomie

Zásadním bodem celého našeho uvažování je vztah zjevené pravdy (učení) a umělecké autonomie. Tento problém zůstává i tehdy, když odstoupíme od chápání náboženství jako reálného předmětu a transponujeme jej do roviny textové; neboť se sice změní modus této zjevené pravdy (z „imperativu ve znak“, viz kap. 6.3), ale její obsah zůstává.

Dotčený problém je neuralgický bod celého našeho tématu; představujeme jej jako tenzi architektonických východisek a konkrétního uměleckého textu právě jakožto textu uměleckého. Tento problém je samozřejmě obecný – svár nastává mezi jakoukoli ideologií či naučnou soustavou na straně jedné a bytostně autonomním uměním na straně druhé. V konkrétním případě, který zde sledujeme, kdy je „proti“ umění postaveno náboženství, se však situace poněkud komplikuje: náboženství není jen ideologie, není redukovatelné na poznávací a nauková schémata; vládne vlastní symbolikou, příběhy, legendami, dějinami, vlastním prožíváním času, mysticismem, složitou (a věky stále se komplikující) hierarchií a terminologií (liturgie, dogmatika, ale též heraldika, církevní právo aj.), a všechny tyto složky narušují poměrně jasnou představu antitetičnosti dvou proti sobě postavených sil. Mluvili jsme o náboženství jako super-kódu, Lotmanově supersystému (7.3.1); tytéž charakteristiky můžeme připsat i umění. Není tady tedy proti superkódu (umění) postaven parciální kód či systém (ideologie), ale opět superkód. Otázka – jak probíhá vznikuvší tenze, pokud se objeví – nicméně nemizí.

Právě proto, že náboženství není jednorovinná ideologie, považujeme za neplatnou Kulkovu tezi, že „[s]vět kýče se podobá světu náboženské víry. V každodenním životě mohou vyvstávat otázky a nejistoty, ale v rovině řídicích principů jsou všechny otázky a pohybnosti předem zodpovězeny.“⁴²² Náboženství jakožto onen otrubovský „reálný zdroj“ totiž nejenže otázky i nejistoty obsahuje, ale je jimi i do jisté míry charakteristické (Kulkova premisa by platila pro texty náboženské tzv. výchovné; viz kap. 12.4.4.): nejistota, pochybování je v náboženství hluboce zakódována: srov. prvotní hřích, Jóba atd.; a snad nejmarkantnější – a i pro naše tázání signifikantní – Ježíšovo zvolání: „Eloi, Eloi, lema sabachtani? – Bože můj, Bože můj, proč jsi mne opustil?“ (Mk 15,34). Tato oscilace mezi jistotou a nejistotou, kde oba póly jsou extrémní, je, domníváme se, typická nejen pro umělecké uchopení látky (kde může vyplývat z již naznačeného pnutí mezi konfesí a uměleckou autonomií), ale i pro reálný svět (srov. např. i Čepovy pochyby o víře); pro doplnění obrazu uveďme Eliadovu domněnku, že ne náhodou si Ježíš za svého nástupce volí Petra, který jej

⁴²¹ Perniola 2000, s. 42–44.

⁴²² Kulka 2000, s. 124.

tříkrát zapřel: „jeho zapření a jeho pokání se ... staly ... příkladem pro celý křesťanský život“.⁴²³ Ostatně jen přítomností nejistoty osvětlíme jeden z výrazných hybatelů Čepova textu – onu všudypřítomnou úzkost (srov. *Sestra úzkost*).

Tím se dostáváme k jádru této kapitoly. Až dosud jsme v souvislosti s myšlenkovými východisky *Zeměžluči*, s tušeným, ne explicitním, ale vysledovatelným půdorysem, hovořili o křesťanství, resp. o římském katolictví. Takovýto přístup je v čepovské literatuře zcela běžný – a apriorní (srov. charakteristiku vypravěče a jeho „rastru“ u Opelíka⁴²⁴). Důvody, které k tomu pojetí vedou, jsou asi zřejmé a není třeba je osvětlovat.

Jak jsme již uvedli, ohrazujeme se proti takovému pojetí problematiky „katolické literatury“ (vědomě opět užíváme zavrhnutý pojem), kde se jedna z funkcí díla (náboženské, nebo umělecká) chápe jako subsumující, nebo naopak dominantní. Domníváme se, že otázku takto řešit nelze, a zavrhuje mechanické uchopení Čepa jako „básnického teologa“ odmítáme zároveň služebnost uměleckého tvaru (jakékoli apriorní) ideologii, jejíž zachování by se pak jevilo jako nutné. Tento teoretický krok zatím nebyl činěn často (ostatně nejen u Čepa; u Zahradníčka viz níže): atribut „katolického“ básníka se většinou zdá naznačovat „katolický“ ideový text.

K *Zeměžluči* jsme přistupovali jako k textu, který existuje v smysl zakládajícím architektovém vztahu, což se projevuje ve všech rovinách díla (viz dále, kap. 11 a 12).⁴²⁵ Právě v architektovém kontextu nabývá *Zeměžluč* plností významů, aluze a intertextuální jevy se stávají zjevnými a „živými“, posiluje se vnitřní koherence atd.; teoreticky se tak potvrzuje Slavíkova teze o nutnosti (řekněme: vhodnosti) jedné určité, tj. křesťanské recepcce.⁴²⁶ Zatím jsme fakt, že *Zeměžluč* funguje v rámci architektu, do jisté míry mohli ztotožňovat s tím, že stejně tak funguje i v rámci striktně pojaté katolické dogmatiky; úvaha o kýči, která otevřela tuto kapitolu, to však znejistňuje. Jak je tomu tedy s (ne)vázaností *Zeměžluči* – a, zdůrazňujeme, tím i celé literatury architektového pnutí, jejíž je *Zeměžluč* pars pro toto – do katolické nauky?

Katolická dogmatika nezná žádný vzor, model, jak má vypadat umění. Existuje jediný požadavek, platný stejně pro umění jako pro jakoukoli jinou oblast lidského činění – nepřesahovat zákon a nepřekračovat učení církve (to znamená: stát ve světle zjevené pravdy), neodlučovat se od morálky: „Ani umělci nejsou zproštěni morálních závazků a musí sloužit lepšímu světu“.⁴²⁷ Oficiální *Katechismus katolické církve* o umění jako takovém nemluví; zná pojem „posvátné umění“, přičemž není jasné, co se tím myslí; zdá se, že to, co Kranz nazývá „kostelním uměním“, tj. texty a obrazy (a snad také hudba), které zobrazují s církví a její naukou spjatá témata nebo které slouží ritu. „Posvátné umění je krásné a pravé tehdy, když svojí formou odpovídá povolání, které je mu vlastní: probouzet a oslavovat ve víře a adoraci přesahující Tajemství Boží, znamenitou Krásu Pravdy a Lásky, zjevenou v Kristu, ... autentické posvátné umění vede člověka k adoraci, k modlitbě a lásce Boha...“, říká o umění *Katechismus katolické církve*.⁴²⁸

Zdánlivě zde žádný rozpor nevzniká. Čep, který opomíjí cestu primárních a explicitních náboženských motivů a zdůrazňuje o to více implicitnější motivické řady (budeme je nazývat anagramy, srov. kap. 11.3 a 12.4.2) a významově posiluje jejich náboženské významy (srov. aktualizaci této sémantické možnosti u motivů barev, cest aj.). O realitách víry

⁴²³ Eliade 1996, s. 298.

⁴²⁴ Subjekt díla vládne strategií díla a „zabezpečuje pevný hodnotový (křesťanský) rastr“. Opelík 1993, s. 92.

⁴²⁵ Jsou to právě tyto jevy, které vymaňují daný přístup z Ecovy nadinterpretace.

⁴²⁶ Slavík 1995, s. 176: „Jan Čep je autor i těch, kdo nemají světlo víry. Lze v něm nalézat velmi mnohé, lze z něho přijímat velmi mnohé, lze si u něho ověřit velmi mnohé, i když nevěříme. Je možno nevidět to hlavní.“ (kurzíva PŠ).

⁴²⁷ Peschke 1990, s. 370.

⁴²⁸ *Katechismus* ... 2001, §§ 2502–3; srov. též citaci z téhož v pozn. 43.

a církve hovoří s patričnou důstojností nechávaje zřídka církevní učení přímo zaznívat („Lucie Laurová“); teoreticky však lze (či spíše je nutno) tření mezi jakoukoli dogmatikou (mající podobu ohraničeného, tj. uzavřeného systému) a svobodným umělcovým aktem předpokládat.

Intence autorova stojí neodvisle od čehokoli ostatního; „u něho se představa vědomě krystalizuje v základní pocit světa, jehož se nelze zřít, jehož nelze nedbat pod trestem ztráty vlastní básnické existence.“⁴²⁹ Vnitřní logika fikčního světa tak např. představuje Boha, jenž je ne vždy garantem lásky. Reprezentuje odmítnutí Jeho milosrdenství (byť jen v očích postav) v „Husopasovi“, vypravěč sám zprostředkovává pocity ztracení, rouhání se, odpadávání od víry a jistoty víry („Veselá pohřební“, „Hoře z lásky“ v *Zeměžluči*). Ještě výraznější případ je „Rozárka Lukášová“, kde nejde o pouhé prostředkování pocitů postav, ale o pásmo vypravěče: „všechno jako by ji bylo opustilo, pramen nadpřirozené útěchy vyschl“, říká se o její situaci. Ontologický status situace je zřejmý: jedná se o fakt fikčního světa, nikoli o zdání. Obdobná problematizace lásky a milosrdenství Boží se objevuje ve „Zbloudilém“: představuje záhadná transpozice tajuplného „někoho“ s Božími atributy do ďábelské podoby ilustraci neprostopupné povahy metafyzického světa (která by se však jen těžko snášela s dogmatikou), nebo zobrazuje jakousi blasfemickou hříčku vypravěče? Stejnou otázku vyvolává i kříž, který je nazván „strašlivý symbol“.⁴³⁰ Zdá se, že jsme zde svědecky uměleckého výboje mimo hranice věrouky: strašlivost symbolu není ani tak dána náboženským požadavkem strachu před Hospodinem (Přísluví 9,10: „Začátek moudrosti je strach před Hospodinem“, srov. ostatně Ottovo *mysterium tremendum*), je to spíše narativní logika či nutnost: potřeba gradace, tedy jev diktovaný tektonikou a kompozicí textu. Stejně tak zobrazení erotického neklidu Albíny Drůzové (a v náznacích i Lucie Laurové ve stejnojmenných povídkách) zůstávají – alespoň primárně – mimo svou doxologickou funkci, tj. adoraci Krásy, Pravdy a Lásky, jak ji předepisuje *Katechismus*.

Fikční svět *Zeměžluči* představuje mnoho z křesťanské dogmatiky (např. motivy týkající se shledání lidí po vzkříšení, dvojího domova, odkazující nepřímě na výroky svatého Pavla, nebo *motivy communia sanctorum* atd.). Na druhou stranu lze konstatovat, že práce s dogmatikou nese jasné známky eklekticismu (v případě *communia sanctorum* srov. Zámečnick 2002, s. 9, s odvoláním na biblický základ této části dogmatiky v Ex 20,5: právě ten Čep pomíjí na úkor akcentace představy přenosnosti hříchu, vin a zásluh; zde viz 12.1.2).

Neméně podstatným jevem je výskyt neortodoxních jevů ve světě *Zeměžluči*: např. přítomnost mimo-křesťanských démonologických bytostí (kap. 11.3). Jak jsme řekli, toto pnutí mezi apriorní naukou a uměleckou svěbytností není Čepovou výjimkou, jedná se o obecný jev. Démonologické bytosti tak např. potkáváme u Durycha i u J. Demla („Zaklínací formule na mých dveřích“, sb. *První světla*, 1917) a Ivana Slavíka; ten se také těší, že se v Ráji setká se svým pejskem atd.⁴³¹

J. Trávníček sleduje zcela totožný problém, jako jsme viděli v „Husopasovi“, u Zahradníčka (*Znamení moci*, 1950–51, vyd. časopisecky 67, knižně 68): i tam z textu mizí milosrdný Bůh. Budeme-li se pokoušet držet teologický pohled, vzniká zde nepřekonatelné dilema: může být Bůh Otec nemilosrdný? Pokud ne, o kom se v básni vlastně mluví? Trávníček zde nabízí jednoznačné řešení: poezie si vymohla svobodu na básníkovi, který se pokouší držet konfesi (a domnívá se, že ji stále drží): „Zákonitostmi slova a obraznosti se přihodily obrazné děje, které jsou mimo přiznanou konfesi“.⁴³² Dospívá tedy k tezi, že umění je silněji

⁴²⁹ Fučík 1994, s. 42 o básnictví (explicitně o Janu Čepovi a Jakubu Demlovi).

⁴³⁰ Čep 1991, s. 15 („Bouře“).

⁴³¹ Slavík 1999, s. 399: „Scházíš nám. Zaštekáš mi zas někdy, tam?“ Přitom je zde užita typická tabuizace: „tam“ místo přímého „Ráj“.

⁴³² Trávníček 1996, s. 62.

a de facto konfesijní východisko překonává. Takový soud zní logicky: je zřejmé, že vybočování z předem daných norem text dynamizuje, bez něj by se z textu stávala spíše věda (jakožto text, který postrádá tenzi, jež je bytostně vlastní umění; který přijímá jiná kritéria než umělecká). Literatuře však – a kultuře obecně – je tato dynamika vlastní (srov. Lotmanovu „nesourodost“ jako podmínka kultury⁴³³); připomenout samozřejmě lze i základní teze pražského strukturalismu o dominanci funkce estetické atd.

Přece však hledáme řešení ještě jinde. Obecně se tedy soudí, že básník má v případě „náboženské“ literatury dvě základní možnosti: buď se striktně držet oné „konfese“ (a pak tvořit texty ideologické, nedynamické, stojící mimo podmínku nesourodosti, tj. nakonec ne-umělecké), nebo na tuto konfesi rezignovat (a dostat se tak na samu hranici literatury architektového pnutí, resp. mimo ni). Takovou striktní dualitu jako by sám Čep narušoval, říká-li:

Vidíme, že křesťanská inspirace ponechává básníkovi ... velikou svobodu uvnitř svého nádherného horizontu ... a dovoluje jeho obraznosti, aby se osobitě rozvila podle svých vrozených zákonů ... umělec, který je křesťanem, se pohybuje v prostoru velmi svobodném a plném dramatických možností. Celá země se svou krásou a se svým bohatstvím, se svým smutkem a svým utrpením, celý svět vnitřní i vnější, viditelný i neviditelný jsou mu k dispozici ... ničím není omezován básník ve své tvorbě, leda zákonem lásky ... nemusí tedy být a zpravidla nebývá dílo křesťanského slovesného umělce suchou aplikací jeho nauky. I ono žije jako umělecké dílo především obrazností a tvarem ... tak jako i druhá božská osoba přijala nerozlučně lidské tělo.⁴³⁴

Ještě zde jsme v mezích explicitně „křesťanského“ umělce, jenž zná a ctí teologický horizont; ale tento horizont se rozpíná velmi do široka, „celá země“, která se mu „dává k dispozici“, nastoluje svobodnější a autonomnější přístup.

Domníváme se, že *existuje ještě možnost třetí*: totiž stát na (z hlediska konfese) vratké hranici v rámci architektu (kde je např. právě i výše zmíněný Jób); to dokládá i Fuhrmann, dle něhož křesťanské umění (díky *blízkosti víry a intuice s fantazií*) zná nejen Boha, ale i nejrůznější demony; „křesťanský obraz světa“ zná jednak svět „reálně“ stvořený Bohem, jednak též „zdanlivě“ i demony; zná nejen „božské znaky“, ale i „čarodějnictví a hypnózu“.⁴³⁵ Architekt do sebe zahrnuje řadu jevů, které dogmatika reálného katolictví nezná; avšak protože to je právě architekt a nikoli náboženství samé, nenarážíme zde na herezi, ale na moment tenze a textové dynamiky.⁴³⁶ Tento architekt přitom také obsahuje natolik silný prvek axiologie s dogmatickými východisky shodné, že zabraňuje takovému převrácení hodnot, které by text z architektu vytlačoval. Ona vratká hranice je pak mezi herezí, která sice nemůže být skutečnou herezí („imperativ“ se stává „funkcí“), a mezi axiologií, na niž je tato kvazi-herezi promítnuta. Čím jsou tyto umělecké („heretické“) výboje nápadnější, tím více se aktivuje celkové axiologické pozadí textu (založené nejen v textu samém, ale právě v architektovosti); je nasnadě, že tím se text stává umělecky zajímavějším (mnohoznačnějším, dynamičtějším – lze např. připomenout mnohem větší šíři potenciálních intertextových navazování atd.).

⁴³³ Lotman – Uspenskij 2003, 55–56; celistvější citace viz pozn. 325 a kap. 7.3.3.

⁴³⁴ Čep 1993, s. 26–27.

⁴³⁵ Fuhrmann 1983, s. 223.

⁴³⁶ Podobně smýšlí Wiendl v případě Zahradníčkově: „Autonomní síla básnického textu v tomto případě spočívá právě v možnosti vztahu dvou principiálně odlišných, mnohdy konfliktních struktur. Spíše než o vzájemně podmíněném působení těchto dvou rovin skutečností je však lepší podle mého názoru hovořit o *principu dialektického střetávání*.“ Wiendl 2000, s. 481 (kurziva autor).

Proti dvěma základním přístupům – „konfesijnímu“ a mimo-konfesijnímu – tedy stavíme jejich komplikovaný průnik, kdy je konfese přijímána (ale nikoli zcela přijata), aby byla odmítána, avšak nikoli odmítnuta.

10.3 Ideologie a příběh

Resumující předěslé, dostáváme se opět k pojmu ideologie. Již jsme několikrát uvedli, že texty literatury architektonického pnutí od ideologie striktně oddělujeme. Kromě jednoho aspektu argumentace (kap. 6.3) lze nyní uvést i argumenty další:

Již zmíněný argument narativní: příběh ovládá narativní logika, nikoli logika ideologie. To ilustrují výše uvedené příklady („modrá obloha“). Nelze přitom říci, že by tato narativní logika byla založena jako skrytě persvazivní (jako sv. Augustin obhajuje hagiografii, které lidi právě pro její fantastičnost rádi uvěří): příběh je výstřední a jeho jediná logika je právě ona narativní.

Argumentaci lze také vést noeticky: ideologii charakterizuje „mimetická naivita“ a „mentorská vševědoudnost“.⁴³⁷ Toto „mentorství“ opět atakuje samotnou podstatu umělecké literatury: literatura je nejednoznačná, „mimetická naivita“ je literaturě, již považujeme za skutečně *uměleckou*, zcela vzdálena. V případě např. Čepově můžeme mluvit o vševědoudnosti, ne však mentorské, nýbrž takové, která se projevuje tušením transcendentního světa, tušením druhého domova. Je to vždy ale jen tušení, odkazování na skrytou rovinu smyslu (viz syllepse popsáné v kap. 11 a 12). Na místo mimetické naivity je zde postavena kontrastnost, protikladnost, vyhocenost (viz výše o povaze náboženství a jeho rozporuplnosti). Ideologie naopak *ví*, je uzavřená, ukončená, nepodléhá interpretaci, protože je daná. Nemůže být interpretována, pouze aplikována.

Konečně i z minulé kapitoly o jazyce vyplývá, že literatura architektonického pnutí užívá specifický jazyk, který sám indikuje nepoznatelnost a nejednoznačnost světa („průchody a průseky na samu mez“ u Ricoeura a tušení čehosi „pod povrchem skutečnosti“ u Sawického), což opět (jen jinými slovy) je v rozporu s jasností a noetickou průhledností nutnou pro ideologii: náboženský symbol není konvenční „schematizované zestručnění“, ale „oznamuje celek a odkazuje k tomu, co nás objímá“; takový „symbol pobízí k myšlení.“⁴³⁸

10.4 Specifická interpretace (recepce) díla

Erich Auerbach přináší zajímavý postřeh: v *Novém zákoně* se události horizontálně nespojitelné spojují vertikálně, odkazem na Boha.⁴³⁹ Velmi obdobně soudí Paul Ricoeur: zvláštní struktura biblického žánru nám podle jeho pojetí vnuká představu Boha jako schopnosti „shromážďovat dílčí významy vepsané do různých dílčích promluv“ (viz kap. 9.2.2). Auerbachova vertikálnost stejně jako zvláštní funkce Boží osoby u Ricoeura je nejen specifický způsob významové výstavby, ale též nutný způsob recepce: chápeme ji jako speciální interpretační klíč. O jeho nutnosti zřejmě není sporu (Jaroslav Med se přímo zmiňuje o „nutnosti“ volit právě takový „klíč“, abychom odhalili významy, které vidí jen křesťané (např. extenzi pojmu „druhý domov“).⁴⁴⁰

Podobně Ivan Slavík nad Čepovými texty konstatuje, že „[j]e možno nevidět to hlavní, ... neboť jenom křesťan si uvědomuje pravou tvářnost tohoto příběhu“,⁴⁴¹ a S. Sawicki vnáší do diskuse „křesťanskou“ interpretaci jakožto perspektivu, jež umožňuje jiné čtení

⁴³⁷ Trávníček 2003, s. 120.

⁴³⁸ Citát P. Tillicha, in Oeming 2001, 129.

⁴³⁹ Auerbach 1998, s. 67.

⁴⁴⁰ Med 2002, s. 5.

⁴⁴¹ Slavík 1995, s. 176–7; citované studii ostatně dal příznačný název „Jan Čep, spisovatel křesťanský“, a již tak a priori pojmenoval příslušnost Čepa k tomu, co zde nazýváme architektem.

a rozumění literatury a hodnocení jako „křesťanské“ i té literatury, jež tak běžně hodnocena není.⁴⁴² Zdůraznění role čtenáře (jeho víry a znalostí) zná i Auerbach: kdo nevěří, „nemůže chápat příběh [*Starý zákon*, PŠ] ve smyslu, ve kterém byl napsán“.⁴⁴³

Teoreticky mohou být všechna tato tvrzení podložena Homoláčovým tvrzením, že zohledněním architektury „se sémanticky a umělecky posilují, *objasňují*, modifikují určité složky textu...“ a současně je architektura interpretována.⁴⁴⁴ Obdobně můžeme připomenout Barthesových pět kódů (definovaných v knize *S/Z*), jež čtenářům umožňují rozpoznávat v díle jednotlivé elementy a přiřazovat jim určité funkce; pátý z nich, tzv. referenční kód, spočívá ve zřeteli na kulturní fenomény v textu.⁴⁴⁵ V praxi to jasně demonstruje Slavík a Fučík, když mluvíce o Čepově *literárním* textu přecházejí (vědomě a reflektovaně) do *teologické* terminologie: Slavík si uvědomuje, že to, o čem Čepovy texty hovoří, je věc, kterou neprohlédneme bez znalosti křesťanské nauky. „Čep své hrdiny nesoudí, ale ukazuje vlákna jejich osudů – často zamotaná – v takovém světle, smím-li tak říci, jak budou asi předkládána na Posledním soudě.“⁴⁴⁶ Propastnost v *Děravém plášti* popisuje: „Chtěl jsem říci: až do skončení Času neodstranitelná – ale to už bychom přecházeli do jiné terminologie. Neboť jen křesťan si uvědomuje pravou tvářnost tohoto příběhu, jak jej vyjádřil Čep.“⁴⁴⁷ Obdobně i Bedřich Fučík, když o Čepově světě říká: „Byla přijata dualita světa jako daný zákon ... dvojdomost Čepova světa počíná se pádem prvních lidí a vyhnáním z ráje hříchem ... jenom v člověkovu může spatřit podobenství obrazu, v jeho čistotě hledat tvář Boží, v jeho hříchu zápor pekla ...“⁴⁴⁸

I pro recepci (interpretaci) přitom platí to, co jsme postulovali pro texty samotné: nejedná se o výspu teologie (Trávníčkovy „konfese“), ale o pohyb uvnitř architektury; teologické pojmy, jichž Fučík a Slavík užívají (hřích, peklo, Poslední soud), chápeme právě v jejich architektonické platnosti – jako pojmy oně výše popsané „vratké hranice“.

⁴⁴² Sawicki 1984, s. 44.

⁴⁴³ Auerbach 1998, s. 18.

⁴⁴⁴ Homoláč 1996, s. 26

⁴⁴⁵ Barthes 2007, cit dle. Hawthorn 1994, s. 39: „Referenzencode besteht aus Bezugnahmen im Text auf kulturelle Phänomene.“

⁴⁴⁶ Slavík 1995, s. 177.

⁴⁴⁷ Ibid.

⁴⁴⁸ Fučík 1994, s. 46.

11. Poetika *Zeměluči*

11.1 Východiska Čepovy poetiky

Na samém začátku této práce jsme označili Čepovy texty z knihy *Zeměluč* za ideální, „žánrově“ čisté texty literatury architektonického pnutí, na jejichž bázi budeme tuto literaturu definovat. Nyní je tedy na místě přesněji popsat jejich poetiku.

O čepovské poetice bylo již napsáno mnoho textů (vedle krátkých, úzce zaměřených sond i obsáhlejší studie a prozatím jedna, literárně-teoreticky ne zcela relevantní monografie /Štrychová 1994/),⁴⁴⁹ ježto nechceme opakovat soudy, které v nich zazněly a zaznívají začasť i opakovaně, pokusíme se úvodem vyjít nikoli z Čepových textů beletristických, ale literárněteoretických⁴⁵⁰ (eseje, přednášky či recenze) a pokusíme se skrze ně postihnout jeho tvůrčí habitus, tj. habitus „křesťanského autora“, za něhož se Čep sám považoval (tento postup volíme i proto, že zatím chybí celkový pohled na Čepovo literárněteoretické uvažování).

V přednášce „Básník a jeho inspirační zdroje“ z r. 1937 Čep píše, že pro obraznost slovesného umělce jsou „zvláště plodné“ „tři principy křesťanské víry“.⁴⁵¹ Jsou to tyto momenty: (1) biblická slova sv. Pavla „nyní vidíme jen v podobnosti ...“ (1 K 13,12),⁴⁵² (2) *communio sanctorum*; (3) individuální cena lidské duše. Tyto principy jsou teologumena (a jako takové pro nás nerelevantní), avšak Čep je převádí do jazyka, jež bychom mohli označit jako naratologický. Zatímco v rámci teologie se jedná o tři diskrétní jevy, záhy uvidíme, že jejich transformací (či aplikací, „překladem“) do literatury vzniká organický celek, jež je jen velmi obtížné analyzovat, resp. jež lze analyzovat jen v jakémsi neustálém kroužení okolo klíčového pojmu „dvojího domova“.

Novozákonní text „[n]yní vidíme jen v podobnosti“ akcentuje částečnost našeho světa. O básníkově vědomí této situace Čep říká: „... básník miluje svou zemi ... , ale zároveň jej jímá tesknost a neklid ... je stížen nevyhléditelnou nostalgií po jakémsi druhém domově ... *incola ego sum in terra*“. Do „našeho světa“ – a tento svět můžeme chápat jako fikční svět *Zeměluči* – neustále a nepřestávajně proniká vědomí „druhého domova“, což je pro Čepovu poetiku i pro jeho vnímání světa a umění pojem zcela klíčový. Ve „vidění v podobnostech“ se též samozřejmě setkáváme s myšlenkou oněch čepovských „průseků“, jež konvergentně pojmenoval P. Ricoeur. Básníkův úkol „hledat v znacích stvoření klíč, který by uvedl na stopu tajemného písma“⁴⁵³ nás přivádí k pojmu syllepse (viz dále).⁴⁵⁴ Zároveň se zde objevuje důležitá Čepova devíza, podle níž je umění „vnášení celistvosti do chaosu empirie“. I toto vnášení celistvosti můžeme tlumočit jazykem literárněteoretickým: jako narativizaci, tj. mechanismus, jenž z chaosu empirie činí (v odkazu na Lotmana) strukturovaný,

⁴⁴⁹ Jmenujme alespoň Fučík, Bedřich 1991, 1998, 1994; Hora, 1998, Komenda (v tisku), Králík 1995, Med 2004, Mukařovský 1990, Opelík, 1993, Slavík, I. 1995, 1996, Svoboda, J. 1998, Šalda 1950, 1990, 1987, Trávníček, Jiří 1997, 2000, 2003, Trávníček, Mojmír 1996, Urbanec 1998, Valouch 1998, Vanovič 1998, Zámečník 2002.

⁴⁵⁰ Editorovsky shromážděných in Čep 1993.

⁴⁵¹ Čep 1993, s. 27.

⁴⁵² „Láska nikdy nezanikne. Proroctví – to pomine; jazyky – ty ustanou; poznání – to bude překonáno. ⁹Vždyť naše poznání je jen částečné, i naše prorokování je jen částečné; ¹⁰až přijde plnost, tehdy to, co je částečné, bude překonáno. ¹¹Dokud jsem byl dítě, mluvil jsem jako dítě, smýšlel jsem jako dítě, usuzoval jsem jako dítě; když jsem se stal mužem, překonal jsem to, co je dětinské. ¹²Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však uzzíme tváří v tvář. Nyní poznávám částečně, ale potom poznám plně, jako Bůh zná mne.“ (Cit. dle *Bible*, český ekumenický překlad, Praha 1989.)

⁴⁵³ Čep 1993, s. 28.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, s. 30: „Katolický básník je více než kdo jiný uzpůsoben k tomu, pojmout a vyjádřit člověka a lidský osud v celé jeho matoucí složitosti a úplnosti, poněvadž mu jeho víra mluví o existenci světa viditelného i neviditelného...“

vyjádřený a ohraničený celek; jiným výrazem nám tento jev připomíná H. Whitea a jeho „sdělování/emplotment“ (užívaný v souvislosti s dějinami). Z hlediska naratologie je tedy tento dvojí domov důrazem na částečnost světa (a konsekventně na určitý ontologický a noetický rámec *vypravěčské situace*), čímž nás přivádí k Doleželově teorii mytologického fikčního světa (viz dále, kap. 12.1.1) a k možnosti, resp. nutnosti uvažovat v Čepově případě o specifickém fikčním světě, kde, jak můžeme předběžně soudit, vše propojeno se vším.

Myšlenka **obcování svatých**, tj. *communia sanctorum* (jejímuž působení a významu v literatuře architektonického pnutí zde věnujeme vlastní kapitulu 12.1.2) do Čepova naratologického rámce opět vnáší představu dvojího domova, obohacenou tentokrát o specifikum postav. Je to právě ono obcování svatých a celého lidského rodu (*communio sanctorum* Čep chápe i jako spolubytí lidského rodu, viz dále), které do fikčního světa umožňuje vejít významně sémantizovaným postavám mrtvých i personifikované Smrti samotné; na základě stejného principu se v textu objevuje i Bůh (kap. 12.2). Dospíváme zde k momentu, který v rámci jiné terminologie⁴⁵⁵ můžeme nazvat eliadovským pojmem re-aktualizace: v textové krajině se objevuje posvátné místo, posvátný čas a děje (srov. „Svatojanskou pout“ či – v případě jiného autora – Hrubínovy *Lešanské jesličky*, 1970) stejně jako specifickým smyslem nadané kříže, symbolika cest či personifikovaná krajina (nejvýrazněji v Čepově povídce „Na jitřní“, o které následně blíže pojednáme).

S vědomím **individuální ceny lidské duše** souvisí vlastní stránka dějová a psychologie (či tvar) postav. Ty jsou dány apriori (opět na základě daného noetického rámce); tuto vypravěčskou situaci chápe Bedřich Fučík jakožto Čepovo specifikum oproti tzv. „psychologické próze“, která je založena na tom, že psychologii postavy teprve hledá. Nedějovost Čepových próz, o níž se kritikové často zmiňují, je zapříčiněna faktem, že Čepovy postavy už mají vlastní dramata hotová; mají je dříve, než se objeví na scéně (oproti tzv. „dějové“ literatuře). U Čepa hrají primární roli děje vnitřní, nikoli vnější; odtud pak plynou i opakující se (stereotypní) scénérie, tj. – Fučíkovými slovy – „opotřebované“ kulisy. Síla Čepa-vypravěče přitom spočívá v tom, že i z nich vyzíská „nový a silný příběh“.⁴⁵⁶ Stejným způsobem jej vykládá (a do jisté míry též hájí) i Oldřich Králík (jenž ale Čepovi přiznává i výraznou dějovost, byť nedávanou bombasticky najevo).⁴⁵⁷

Je to zároveň „individuální cena lidské duše“, která promítá jakékoli – „i nejnepatrnější gesto“⁴⁵⁸ postavy do roviny jednak nejobecnější a jednak nejzásadnější: cokoli, co postava fikčního světa učiní, má přímý a kauzální (a reflektovatelný) důsledek v rámci celku světa a jeho teleologie: „každé lidské gesto, sebeubožejší lidský osud má ... dvojí význam, ... přesahuje z času do věčnosti.“⁴⁵⁹ Každá postava se tak stává potenciálním zásadním strůjcem světového dění (ostatně odtud i zájem o „malé“ postavy, děti, starce, opilého žebráka, krávu atd.). Dva významy tohoto gesta jsou primární, tady-a-tenď zakotvený, a kosmogonický, jehož význam leží i tam-a-jindy, resp. vždy-a-všude;⁴⁶⁰ jinými slovy význam daný empiric-

⁴⁵⁵ Přičemž se – v odvolání na předchozí kapitulu o interpretaci – domníváme, že se tímto terminologickým posunem neocitáme zcela mimo relevantní rámec literární kritiky: připomínáme stejné Slavíkovo změnění terminologie, jež sám výslovně reflektuje (Slavík 1995, s. 177), nýbrž že spíše *precizujeme* literárně-kritický (poetologický) pohled.

⁴⁵⁶ Teze o psychologické próze a dějovosti a citáty v tomto odstavci označené in Fučík 1994, s. 53.

⁴⁵⁷ Králík 1995.

⁴⁵⁸ Čep 1993, 32. Právě na základě provázanosti pokolení a kosmického významu „sebenepatrnějšího gesta“ vidí B. Fučík spojnicí mezi Čepem a Březinou (Fučík 2003, s. 311). – Noetické důsledky čepovského „nejnepatrnějšího gesta“ poněkud připomínají Proustovu *epifanii*, pojem převzatý z religionistiky, „postřehnutí vnitřní souvislosti, která i v nejbánálnějším faktu poukazuje na něco obecně lidského a nevázaného na určitý časový okamžik, a která je ovšem zároveň s to propojit roviny vznešeného i roviny nejjednoduššího“, jak ji definuje Pechar (Pechar 2007, s. 158).

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ Neubauer tak charakterizuje logiku a teleologii světa mýtu (Neubauer 1990).

kým světem postavy („naším světem“) a celkem světa, celistvým světem nazíratelným právě na základě výroku sv. Pavla (tj. v rámci „dvojího domova“). Tuto významovou totalitu můžeme naratologicky zdůvodnit vědomím celistvého, dvojdomého mytologického fikčního světa. Vědomí této hodnoty každého jedince – a tomu konsekventní tušení jeho dramatu – podmiňuje výše řečené o dějové „chudosti“. Sám Čep podotýká, že svět ne-katolického básníka je neúplný, „žive – přes všechno chvějivé bohatství smyslových reakcí a vysoké hry fantazie – prázdnotou a zoufalstvím“.⁴⁶¹ Estetický potenciál křesťanské teze o ceně jednotlivcově vycítil již F. X. Šalda. V citované studii *Umění a náboženství* k tomu říká: „Jedinečná krása křesťanství jest pro mne právě v tom, jak pojalo a vyslovilo nekonečnou cenu každé lidské duše a nenahraditelnost ztráty její; neznám idee větší a naléhavější básnické, ani idee tragičtější“.⁴⁶²

Dodejme pro úplnost, že ona teozovitost, kterou Čepovi soudobá i pozdější kritika přiřkla (viz i slova B. Fučíka), v dané poetice ve skutečnosti není (představa o této teozovitosti není odvozena z reality Čepových textů, ale z vycílení výše zmíněných „principů víry“, tj. tezí, které mají narativně silné jádro). Fučík se přesto domnívá, že Čep sám by se nálepce „teozovitosti“ pravděpodobně nebránil: souhlasí s nazíracím charakterem umění – a je s ní spjata i „mužnost“ básníkovy vypravěčského habitusu. Podle Fučíka se zde texty blíží k žánru teze-eseje (přičemž ovšem i ten je výrazně lyrický, obsahuje opakující se motivy dvojího domova, „přechodů a průseků“, „sladké uštknutí“ atd.).⁴⁶³

11.2. Dvojí domov

Všechny naznačené momenty směřují k zásadnímu pojmu *dvojí domov*. Ten se nám jeví jako rezultat předchozího: citující F. X. Šaldu můžeme mluvit o „vypádu sakrálního do profánního“ (viz 11.4 a zvl. 12.1.4), stejně tak se nám zde aktualizuje Šaldův čepovský atribut „jitřní zrak“, Fučíkův „rodný úžas“ či básníkův epiteton „básník paměti“ (Bauer⁴⁶⁴). Dvojí domov je iniciátorem naplnění fikčního světa smyslem (srov. „naturalism šlejharovský“, kap. 12.1.1) a garantem dvojího smyslu (doslovný, tady-a-ted a kosmogonický) i „nejnepatrnějšího gesta“. Dvojí domov samozřejmě zakládá i význam lotmanovského pojmu hranice (viz 12.1.1.) – připomínáme povídku „Cesta na jitřní“ stejně jako opakované motivy dětství a stáří jakožto mostů mezi smrtí a životem. K posledně jmenovaným se samozřejmě těsně přimykají momenty typicky čepovských průseků a prasklin (srov. kap. 9.2.1) a také problematizace času fikčního světa; posledně jmenované motivy se ovšem nejeví jako pouhé čepovské kulisy, ale jako motivy, které mají zásadní vypovídací hodnotu: vypovídají o nejhlubším ustrojení daného fikčního světa a o jeho zákonitostech. Všechny naznačené motivy rozvedeme v následující kapitole; zde zůstaneme u vztahu dvojího domova a Čepovy reflexe literatury.

Pro tu má myšlenka dvojího domova konstituentní význam. Smysl umění je „dát rozptýleným elementům [reality] jednotnou perspektivu, najít smysl ve věcech na první pohled nesmyslných a nejasných“ (Šaldo „vlévání smyslu“),⁴⁶⁵ umění se tak jeví jako *vnášení smyslu do chaosu empirie* (Čep sám chápe umění jakožto formu poznání). Výše uvedený první princip katolické věrouky pro básníka inspirativní („Nyní vidíme jen v podobenství ...“), tj. vědomí, že do „našeho světa“ proniká „průlinami“ jiný svět, resp. druhá část svět našeho, nás vede k nutnosti „hledat v znacích stvoření klíč, který by uvedl na stopu tajemné-

⁴⁶¹ Čep 1993, s. 32.

⁴⁶² Šalda 1914, s. 8.

⁴⁶³ Fučík 1994, s. 54nn.

⁴⁶⁴ Bauer 2007, s. 11.

⁴⁶⁵ Čep 1993, s. 47.

ho písma.⁴⁶⁶ Spojování disparátní reality do smysluplného celku přijímá jako presupozici, že naším světem (tj. jednou polovinou mytologického fikčního světa, viz 12.1.1.) prosvítá ten druhý: náš (empirický) svět je tak podoben *palimpsestu* (ve smyslu, jak slovo používá současná teorie intertextovosti), totiž textu, jehož znaky prosvítají znaky jiného textu, které pouze dohromady dávají celistvý smysl. (Obdobnou představu ostatně přináší např. Nový historismus: důsledkem textualizace, tj. faktu, „že určitá kultura může být chápána jako text“, je „stěžejní hermeneutický předpoklad, že je možné odkrýt významy“, které svět skrývá.⁴⁶⁷) Toto prosvítání je přitom nutno neustále spojovat *právě s tímto jedním*, konkrétním dvojdomovským světem; to je rys odlišující pojetí Čepova a podobné, ale přitom zcela jiné pojetí nekonečného zrcadlení a nekonečné hierarchizace symbolizujícího světa, jak ji známe např. u Ajvaze.⁴⁶⁸

Svět, jež literatura architektonického pnutí popisuje, se nám z tohoto úhlu pohledu jeví jako *intertextuální krajina*, a ony hledané „klíče“, jež nás uvedou na stopu „tajemného písma“, pak samozřejmě připomínají **syllapse** v Riffatterrově pojetí.⁴⁶⁹ V uvažování o podstatě a smyslu „křesťanské“ tvorby k tomuto či podobnému závěru ovšem vede nejen u Čepa. Odkázat můžeme na Manfreda Fuhrmanna⁴⁷⁰ a jeho „šifry transcendence“, které vznikají na švu „smyslového světa a transcendence“, resp. na jejich „zkřížení“.

Blížkost náboženského myšlení a představy sjednoceného světa známe z dějin idejí dobře; myšlenka, že tuto sjednocující sílu může mít umění (básnické slovo), je zvláštější. Dobře ji zná romantika, kde je myšlenka tzv. nové mytologie charakteristikou nové nastupující religiozity; zvláštní ontologické významy spojuje s mytologií Hölderlin: mytologii připisuje „schopnost překonat částečnost a nazít celek, „čiré bytí“.“⁴⁷¹ (Stejně chápou mýtus Schlegel a Novalis – „oproti analyzujícímu a tedy i rozkladnému ‚logu‘ novověké racionality ... jako pevnou oporu pro vytváření (mytické) kultury vzájemného dorozumění.“⁴⁷²)

Takové nazírání světa, tj. „přímé poznání skutečnosti“, jež se Čepovi „kryje ... s poznáním náboženským a s pravdami katolické víry“,⁴⁷³ je specifickým darem a poznávacím znamením *pravého umělce*; jmenovitě jej Čep přiznává – v roce 1931 – např. VI. Vančurovi, V. Závadovi, Frant. Halasovi; za paradoxní (alespoň na první pohled) lze v souvislosti s „katolickou vírou“ považovat fakt, že na prvním místě je toto nazírání přiznáno V. Nezvalovi.⁴⁷⁴ Uvedený soud je však důležitý názorem, který Čep uvádí o vztahu náboženství (katolictví) a umění: katolictví nemá k umění přímý vztah; je-li básník pravým básníkem, disponuje

⁴⁶⁶ „Katolický básník je více než kdo jiný uzpůsoben k tomu, pojmout a vyjádřit člověka a lidský osud v celé jeho matoucí složitosti a úplnosti, poněvadž mu jeho víra mluví o existenci světa viditelného i neviditelného...“, *ibid.*, s. 30.

⁴⁶⁷ Gallagherová, Caterina – Greenblatt, Stephen 2007, s. 257.

⁴⁶⁸ Nekonečné odrážení jedné úrovně reality do druhé známe z Ajvazovy prózy „Bílí mravenci“. V citátu je toto odkazování vtaženo i do oblastí označujících: „Stává se, že báseň o vzdušných vilách, které se něžně hladí a líbají na oblačné pláni ..., je napsána písmem, jehož písmena jsou spletena z vět příběhu o kovových mechanických zvířatech, pohybujících se tichými a pustými chodbami paláce“. Ajvaz 1997, s. 30.

⁴⁶⁹ Podle Riffatterrové definice je syllapse „přepínací místo textu a intertextu“, „rétorická reprezentace předeterminovanosti a dvojího kódování“ (Lachmannová 2001, s. 265); potlačuje-li povrchový text „jiný možný smysl textu, je to kompenzováno tak, že eliminace sama vyprodukuje text, tj. potlačený smysl se jeví jako verbální sekvence ... syllapse ... zachycuje střetnutí manifestovaného textu se vztažením k cizímu textu, který se nazývá ‚intertext‘;“ důsledkem je nutnost druhé četby (*ibid.*, 249). „Cizí text“ zde chápeme jako architek. Od Lachmannové a Riffatterrova pojetí se lišíme v důrazu na homogenitu „cizího“ a „manifestovaného“ textu.

⁴⁷⁰ Fuhrman 1983, s. 223; blíže o této studii v kap. 4.2.

⁴⁷¹ Kranát 2007, s. 203.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ Čep 1993, s. 186.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

zmíněným „přímým poznáním skutečnosti“, jež se s katolickou dogmatikou kryje.⁴⁷⁵ Jak jsme již naznačili výše, mluví-li Čep v souvislosti s uměním o náboženství, vnímá jej jako velmi „svobodné“ pole, a zdá se, že jeho pojetí není zcela vzdálené naší představě náboženství textualizovaného, tj. architektu.

11.3 Hlavní rysy poetiky Zeměžluči a jejího fikčního světa

Zajímá-li nás, jak se výše jmenované poetologické principy promítají do konkrétního textu, nejde nám o jeho popis, ale o uchopení smyslu, pojmenování specifika této poetiky, který by mohl poukázat na specifiku celé literatury architektonického pnutí.

Moment, ve kterém dochází k syntéze výše naznačených principů, spatřujeme ve výše zmíněných *syllapsích*, tj. momentech, jimiž do textu vniká text jiný, pretext, tj. právě sémantický svět architektu, a kdy se de facto konstituuje právě literatura architektonického pnutí. V pojmu syllepse kulminují teze o krajinně-palimpsestu, které tak dáváme do spojitosti s konkrétními projevy na rovině textu: kompozice, která naznačuje dvojí – jiný, zamlčený – smysl; oxymórony; příznakové zobrazení času a prostoru atd. „Průniky a průrvy“, jiná manifestace syllepsi, o kterých jsme již mluvili v souvislosti s Ricoeurovým vymezením specifického jazyka *Bible*, se objevují ve všech vrstvách díla; začneme od roviny **figur**. Nápadná jsou Čepova oxymóra: textem *Zeměžluči* prochází jeden zvláštní případ, jež předznamenává Jeník z „Domku“, když se táže: „Mami, proč je slyšet šumot, i když je největší ticho?“ Motiv *zvučícího* ticha se průběžně objevuje v celém textu („valil se s těžkým šumotem proud záhadného ticha“; „ticho, jež chvíli uděšeně hvízdalo“; „bezhlasý šelest padajícího listu“ aj.). Organické zapojení tropu do textu jako by naznačovalo, že i to *je* jedna z tváří *skutečnosti* samé, nikoli básnická ozdoba. Není přitom náhodou, že svou paradoxností je zdůrazněno právě ticho, jež samo o sobě je odkazem k širší architektonické logice (viz kap. 9.2.3). Podvojnost světa a zároveň jeho co možná nejuplněnější uchopení představuje synestézie:⁴⁷⁶ Čepova krajina je vnímána (a tvořena) synesteticky, stín větve vydává tón, svit měsíce zní jako smích, zvuk vyřčeného slova je představen podobou kamene „letícího hloub a hloub“; okamžitý jev – vyřčení slova – se přetavuje v opakující se burácení kamene, které „probouzí ze sna štěkající ozvěny“.

Závažným prostředkem téhož je míšení kódu **metaforického a nemetaforického**: často jsme ponecháni v nejistotě, co ve fikčním světě „skutečně“ je, a co je jen metaforou. Typický případ představuje věta: „... fůra se jen zázrakem nepřevrátila. Ale i zázrak přijali v této chvíli samozřejmě.“⁴⁷⁷ První zmínka o zázraku je z jazykového hlediska metaforou (resp. kolokvialismem, které má idiomatickou povahu, tzn. že referenční povaha slova je potlačena; „zázrak“ zde má povahu nedenotační); druhá věta toto slovo přebírá a opakuje, avšak přebírá pouze jeho lexikální složku, nikoli pragmatickou (metaforičnost), a zázrak je tak skutečným zázrakem: z hlediska recepce se před námi rozevírá ontologie zázraku jako otázka. V maximální možné míře tak Čep využívá známou vlastnost metafory, totiž současné odkazování jak k tomu, co pojmenovává přímo, tak k tomu, co pojmenovává nepřímo.

Otázka ontologie fikčního světa se úzce pojí s otázkami **kompozice**: výrazným momentem Čepových povídek je jejich rámcování, začátek a konec. Pravidlem je začátek narativní (*in medias res*). Z hlediska teorie aktuálního větného členění působí takové texty jako fragmenty, kde chybí začátek (schází zde téma, první slova jsou již rematická): „K obědu byly buchty jako med a den byl plný radosti, slečna učitelka otevřela okna...“; „Chalupy sedí

⁴⁷⁵ Ibid.; připomínáme obdobný názor G. Kranze, podle něž křesťanská víra ostatní kritéria básnické tvorby nevyklučuje, ale zahrnuje (jedná-li se vůbec o poezii, neodvisí od víry autora, ale od její estetické kvality); „Víra není náhražka talentu“, Kranz 1978, s. 10.

⁴⁷⁶ Synestézie jako odkaz na tajemnou souvislost věcí viz Henckamnn – Lotter 1995, s. 174.

⁴⁷⁷ Čep 1991, s. 17 („Bouře“).

kolem románské kaple s barokovým křížem a moudří lidé praví, že se dějí ve světě veliké věci...“ atd.

Konce charakterizuje výrazná pointa. Ani ta ovšem není epická: Čepova pointa nemíří do díla (aby osvětlila a dovršila děj), ale míří mimo dílo – dílu zůstává, co se narativní linky a jejího rozvíjení týče, jen to, co v něm již bylo. Pointa náhle osvětluje příběh, avšak z úhlu nedějového. Přesahovost pointy může být zvýrazněna časovým skokem či anticipací: „Sen o prvním domově, nenadále procitlý, jí zanechal v duši tesknotu do smrti otevřenou.“⁴⁷⁸ Dějové prostředí dosavadního toku povídky je opuštěno, pozornost se přenáší do vzdáleného času – a zároveň, poněkud skrytěji, sem vniká nový smysl, konkrétní budování významu je opomenuto, přesáhnuo ve prospěch jiného, zastřešujícího tématu (takovým tématem, resp. v pojetí lingvistickém *hypertématem*, je opět dvojí domov jako celková architektonická metafora). Někdy je náhlý významový přesah neskrývaný: tak v „Domku“ se náhle mění perspektiva, závěr „Peněženky“ asociuje pointy východních kóanů a zenových paradoxů (srov. pozn. 411). Jinou formu téhož jevu čteme v „Hoří z lásky“. Zde naopak jako by konec chyběl – text končí zdánlivě vprostřed vyprávění, a právě absence jakéhosi uzuálního konce (který má úlohu usměrnění konstituování se smyslu) dovoluje významové výstavbě pojmout obsahy mnohem širší (→ *hypertéma*). Zmíněná „Veselá pohřební“ se na samém konci obrací od děje (v předposledním odstavci je jakoby zmražen: „tvař matky nebožtíkovy *ztuhla* ve výraz pitomého úleku“⁴⁷⁹), lidské – reálné – postavy vystřídají mrtví celého hřbitova, scénou zní pouze jejich chechot. Samý konec je věnován zděšenému knězi, náhlá změna hlavní postavy poukazuje na změnu smyslu. Jan Mukařovský⁴⁸⁰ uvádí tuto povídku jako případ, kdy pointa není svázána smyslem své narativity s textem, kdy formou zakončení je „významový skok“; důsledek takové poetiky vidí Mukařovský v „monumentálnější“ působení, tedy v proměně recepce na ose kvantitativní, nikoli kvalitativní – jako proměnění smyslu, celkového dopadu díla. Pointa stejně jako konce tedy zdůrazňuje před-textový svět; i ten funguje jako syllepse.

Jako syllepse vnímáme i **žánrové zařazení**; úvaha o přesahovosti pointy a jejího odkazování ke skrytému významu naznačuje blízkost povídek *Zeměžluči* s parabolou. Shodné rysy mezi těmito povídkami a parabolami jsou zjevné: i podobenství jsou stručná až lakonická; smysl, kterého nabývají až jako celek, neleží v nich, nýbrž míří ven; o speciální roli biblických „průseků“ již byla řeč, odkazování k postavě Boží (příp. „království Božímu“) bylo také zmíněno. Vidění nečekaných souvislostí opět můžeme přeložit ve smyslu intertextuální krajiny, kde se v palimpsestu stýká post- a pretext. Na genologické rovině se biblické afinity do jisté míry završují, zároveň tvrzení na této rovině umožňují. Význam určení žánru je zřejmý: percipovaný text se stává součástí určitého kontextu (architektu).

11.3.1 Časoprostor: zobrazení času

Vedle běžného zobrazení a vnímání času (lineární, chronologický) spjatého s kauzalitou probíhající od minulosti k budoucnosti (příčina → následek) zná čepovský svět i pohyb do minulosti (retrospektivu) a do vzdálené budoucnosti (anticipaci) stejně jako dva nebo více souběžných pohybů (koincidence, paralelismus); časové roviny se mohou vzájemně prostupovat.⁴⁸¹ Všechny zmíněné časové roviny jsou vztaženy k pevně dané *absolutní* rovině: světu druhého domova; i čas, resp. jeho zvláštní projevy, podtrhuje povahu textu jakožto palimpsestu. Časová osa, představená ve své totalitě (prostředky této totality jsou např. signální motivy), zdů-

⁴⁷⁸ Čep 1991 („Dvojí domov“), s. 22.

⁴⁷⁹ Ibid. („Veselá pohřební“), s. 98 (kurziva PŠ).

⁴⁸⁰ Mukařovský 1990, s. 143: Forma ukončení Čepovy povídky implikuje významový skok, je charakterizována náhlou deskripcí, změnou hlavní postavy (z mrtvého hoča na kněze), kdy čekáme následky nebo odraz i v rovině dějové; povídka působí monumentálněji, jakoby vytržená kapitola z románu.

⁴⁸¹ O schopnosti Čepova času překrývat se viz Valouch 1998.

ražňuje *communio sanctorum* a spjatost fikčního světa, celistvost roviny imanentní a transcendentní. Uvedme některé příklady: perspektivní (vševědoucí) apostrofu vsi: „Kozlovice, již dnes se nad vámi roztáhne nekonečný svět a vy budete před ním k pláči maličké ... Lojzo Bendů ... již dnes budeš klusat s uzlíčkem přes pole do cihelny ... budeš zatínat zuby ...“⁴⁸² či zmínku, jež na samém počátku povídky odhaluje její sémantické směřování, tj. smrt hlavní hrdinky: „Rozárčiny rty neokusily ani jednou za celý její *krátký* život...“ (kurziva PŠ). Nositeli takové vidoucnosti mohou být i postavy: ženy, které uzří sebevrahovu mrtvolu, „se lekaly každého stínu ... předvídajíce, že jim tvář sebevrahova do smrti nevytlačí z paměti,“ a stejný mrtvý v nich probouzí vědomí, že „jakmile se octnou o samotě, ucítí náhle za samými zády přítomnost mrtvého.“⁴⁸³ Zde se ocitáme na vratké hranici mezi skutečnou perspektivní odbočkou a psychologickou kresbou; zcela jednoznačná je však situace v povídce „Dvojí domov“: „Chalupnická kráva se nesmí vyhýbat chomoutu ... táhne pluh; kolik brázd, tolikrát musí pole přeměřit, a když zazní klekání, je polem rozseto bezpočtu hlubokých stop rozštípeného kopyta, v kterých budou na podzim spát koroptve vyděšeným spánkem.“⁴⁸⁴ Přezentní vyprávění o krávě za účasti synekdochy přerůstá v anticipaci, a sice anticipace příznačně atributované (spánek koroptví bude *vyděšený*).

Tyto případy jsou zřetelným projevem vyprávěče; v rámci fikčního světa jim tedy můžeme přisoudit epistemologickou platnost. Vedle toho se setkáváme i s méně zřetelnými (co se pravdivostní hodnoty týče) náznaky. Pro rozlišení je nazvěme – na rozdíl od perspektivních momentů – anticipacemi.⁴⁸⁵ Perspektivy totiž dávají čtenáři jasný poukaz, zatímco anticipace naznačují, představují tušení, které se sice také podílí na významové výstavbě díla, avšak nejednoznačně, spíše rozvržením určité nálady nebo otevřením určité narativní či významové možnosti. Mnohdy se jejich anticipační povaha ozřejmí až zpětně, teprve když se v ději explicitně objeví moment, na který poukazyvaly. Zřetelný příklad viz např. na dějově klíčovém místě „Albíny Drůzové“. Albína, věducí o nevěře svého muže, je jata tísní a dává se do běhu; na cestě ji zarazí „temné zrcadlo vody“; voda se leskne „jako úsměv zubů v tváři mrtvého“.⁴⁸⁶ Ačkoli se určité náznaky děsu či děsných událostí v textu objevily i dříve, má tento moment funkci výsadní: naznačuje totiž možnou interpretaci: závěr povídky není zcela srozumitelný, je možno číst ji také tak, že Albínin muž spáchá na své milence – ve chvíli, kdy se Albína děsí zrcadla vody – vraždu; je možné, že ji utopí (pak by anticipace byla ještě přesnější). Stejně tak v povídce „Do města“: těsně před tím, než se František ponoří do vody, ve které utone, spatří na hladině obraz „oblohy, která se ve vodě zachmuřila jakousi pohromou.“

Anticipačně fungují i paralelismy (často až s podobou koincidence), dva obdobné motivy, rozložené v čase vyprávění, které jsou funkčně stratifikovány: jeden funguje jako předzvěst, druhý jako její splnění: tak např. svit, který připomíná „tiché znění smíchu kostlivcova“⁴⁸⁷ je vzápětí vystředán obrazem představy kostlivcova hnátu (tato paralela má zároveň platnost anticipační: následuje sebevražda syna hlavního hrdiny). Paralelnost motivů má funkci anticipační, stejně jako nevyzpytatelný „úsměv sfingy“ - tváře mrtvého (Rozárčiny matky a Rozárky samé, *ibid.*, s. 50 a 58) a zvuk zatloukání hřebů, které se posléze ukáží jako hřeby do rakve (*ibid.*, s. 48 a 50). Tento „úsměv sfingy“, „úsměv mrtvého“ je navíc signálním

⁴⁸² Čep 1991 („Kozlovice“), s. 27.

⁴⁸³ *Ibid.*, s. 63 („Husopas“).

⁴⁸⁴ *Ibid.*, s. 21 („Dvojí domov“).

⁴⁸⁵ Za charakteristické je považuje Všeticka (2001); na s. 240 anticipaci označuje za charakteristikon české prózy třicátých let (bratři Čapkovi, J. Durych, M. Pujmanová a J. Čep; u něj zvl. „Jakub Kratochvíl“ z *Letnic*).

⁴⁸⁶ *Ibid.*, s. 128 („Albína Drůzová“).

⁴⁸⁷ *Ibid.*, s. 62 („Husopas“). – „Tiché znění smíchu kostlivcova“ je zajímavé i jinak: je to totiž příklad opakovaně se objevujících náznakových zvuků či jiných smyslových vjemů (tiché a nehlukné zvuky, šepoty, nepostřehnutelné stíny a záře, jiskření atd.), které zdůrazňují nekonečnou přítomnost mrtvých (*communio sanctorum*) všude okolo nás.

motivem (náhlá možnost vidět do krajiny druhého domova, novozákonní „pak uvidíme tvář v tvář“) a leitmotivem literatury architektonického pnutí (známe jej např. od Demla, od Bloye či Bernanose, ostatně přeloženého do češtiny právě Čepem).

Protějškem perspektivy je retrospektiva. U Čepa se setkáváme s místy, kdy se časová linie náhle prudce zvrátí a zahrne do děje věci a děje minulé; tak běžný (tradičně přítomný) popis Kaděrova lomu v povídce „Do města“ se náhle mění: „Rákosí se nehybně zrcadlilo v temné prohlubni, na jejímž dně ležely lopaty a krompáče oněch lamačů, kteří přišli jednoho rána ke skále a našli ji zatopenou. Lamači již dávno umřeli ...“⁴⁸⁸ Zmínka o smrti lamačů, pro děj z hlediska čisté dějové logiky nikoli nutná, se pak stává – v rámci retrospektivy – typickým momentem anticipace, předcházejícím zmíněnou „zachmuřenou oblohu“.

Děje čepovské krajiny mají tendenci se kumulovat: typickým prvkem je synchronie, současnost více dějů v jeden okamžik: husopas, starý Vrána, nahlédne věčné zatracení ve chvíli, kdy „jako by mu sklouzly po rameni čísi roztažené prsty“; jeho chůzi „obklopuje vanutí nekonečné prohlubně“.⁴⁸⁹ Citované děje, ač jsou popsány postupně, se dějí zároveň; jejich časový souvyslyt není náhodný, sémantizuje jej „vlomením se“ „jiného světa“ (tajuplné „vanutí“). Jev na povrchové rovině opačný – přerušovaná časová linie, skoky v čase – se se synchronií funkčně shoduje. Časové skoky („průseky“) jsme již de facto viděli u incipitů typu *in medias res*. Vytvářejí kontinuální dojem krajiny: jako by trvala před i po samotném vyprávění, jako by začátky a konce byly jen, metaforicky řečeno, vyhrnutím nebo zatažením opony, za níž děj pokračuje („Domek“, „Bouře“, „Dvojí domov“, „Do města“, „Husopas“, „Příčinnivá rodina“ aj.). Jazykově je tento dojem umocněn aktualizací principů aktuálního větného členění (viz výše), tematicky se na jeho konstituování podílí také práce s časem. Jako se na začátcích povídek čas objevuje náhle, mizí naopak jindy nenadále uprostřed vyprávění: takto na sebe navazují dva odstavce v „Do města“: „Okamžik ještě nevěřil, a pak zakřičel v nevýslovné hrůze. Nahoře však už nebylo nic slyšet. // Ode vsi běželi ke Kaděrovu lomu lidé...“⁴⁹⁰ Spojovací článek, doba mezi utonutím a jeho oznámením, je pominut; stejný zlom – přeryv, průsek – je ovšem i mezi první a druhou větou konce 1. odstavce: pohled vypravěče se rychle posunuje od tonoucího člověka k tiché hladině nad smrtelným zápasem (1. odstavec) a k přibíhání lidí (2. odstavec). Čas tak zjevně stojí ve službách vypravěčovy strategie: nezařazuje popisované děje do chronologického rozvrhu, ale skrze porušení tohoto rozvrhu je naplňuje novým smyslem.

Časový rozměr čepovského fikčního světa je různě zpochybňován, popírán; toto tvrzení posiluje výskyt pravidelně se opakujících momentů (smrt; „pohled sfingy“ umírajícího člověka aj.); do určité míry se tak do textu dostává cykličnost (v souvislosti s J. Čepem mluví o cyklickém času F. Valouch⁴⁹¹). Cykličnost času je zde však, zdá se, fundamentálnější: opakování jednotlivých motivů je označujícím hlubší tendence: neustále znova kladený a obnovovaný důraz na vyřčené, na význam textu, jak se manifestuje nejen v motivech samotných, ale též ve zmíněných specifických začátcích textů, v charakteristické pointě, která – opět znovu v každé povídce – přesahuje smysl děje samého, aby akcentovala tíhnutí smyslu k nevyslovitelnému.

Všechny tyto motivy – paralelismy, anticipace, cykličnost (která ovšem není absolutní tak, jak ji známe např. z mýtu) – neustále znejišťují čas jako kategorii. Čím je čas postavám představeného světa? „Čas je mukou bytostí padlých, strašlivým trestem zatracenců, věcí neznámou v končinách věčné blaženosti,“ uvědomuje si stařec ve „Starcově smíchu“;⁴⁹²

⁴⁸⁸ Čep 1991, s. 33 („Do města“).

⁴⁸⁹ Ibid., s. 61 („Husopas“).

⁴⁹⁰ Ibid., s. 34 („Do města“).

⁴⁹¹ Valouch 1998, s. 576.

⁴⁹² Čep 1991, s. 87.

a odhaluje tak skryté principy čepovského času: čas není cosi absolutního. Ve shodě s představou sv. Augustina je čas pojat jen jako vlastnost *tohoto* světa Bohem do něj vložená. V tajuplných krajinách druhého domova čas není (příčemž toto vědomí není samozřejmé a ani není dáno komukoliv; uvedený stařec za něj zaplatil celým svým životem; pro ostatní lidi je čas čímsi bytostně jsoucím, skutečným trestem a zdrojem hrůzy, srov. v této souvislosti Zámečnickův termín „obnažený čas“ pro fundamentální vědomí pomíjivosti⁴⁹³).

Čepovský čas není bezpříznakovou součástí (rozměrem) světa; je výraznou součástí jeho poetiky. Jeho hlavní funkce jsou poukazy na dvojdomost světa a na pronikání jeho složek, na palimpsestovost. To, že svět, jak jej vidíme, není v sobě celý a že za ním existuje jasná rovina jakéhosi vyššího smyslu („demiurg“), rovina transcendentální, se zvláště projevuje i antropomorfizací času fikčního světa: čas (stejně jako místo) odpovídá nějakým způsobem charakteru nebo významu děje, ožívá, stává jakoby jednou z postav. V *Rozárce Lukášově* si vzájemně odpovídá její zdravotní stav a ročního období (ale též vzhled okolní krajiny, který nás upomíná na stálou přítomnost synchronicity, resp. syntopicity),⁴⁹⁴ jinde kopíruje podzimní odumírání krajiny smrtelné úvahy hlavního hrdiny (s. 62) a anticipuje budoucí děj atd. Ukazuje se nakonec, že čepovský čas je výrazně sémantizován: aby vůbec *byl*, tj. aby se vymanil z onoho jistého popírání (viz výše), vstupuje do něj vertikální rozměr, představa Boha (bez toho by čas byl jen trvání⁴⁹⁵).

11.3.2 Časoprostor: zobrazení prostoru

Ani Čepova krajina není jen pasivní geografický fakt, i ona může fungovat jako postava, být antropomorfizována, jindy ožívá přítomností tajuplných bytostí („Zbloudilý“) nebo na základě své simultánní existence v celé rozloze času (*communio sanctorum*).

Člověk v ní nalezá partnera; krajina jednak odpovídá na jeho stav (či koresponduje s dějem), jednak se stává skutečným partnerem ve smyslu dějovém: tak je to ona, která, proměnivši se, nechá bloudit Petra Kleofáše, přivádějíc jej tak jednak do kontaktu s Bohem i s (pravděpodobně) ďáblem, jednak k setkání s tajuplným starcem, který vypráví příběh o mrtvém, a posléze k pocítění osudovosti života, „neznámé katastrofy“, která může přijít ještě „dnes večer“.⁴⁹⁶ Pocit oživenosti zvýrazňuje personifikace; personifikováno je téměř vše, přičemž i zde pozorujeme zcela nezřetelný přechod od metaforického k nemetaforickému. Nelze vždy zřetelně určit, kdy je ještě personifikace míněna skutečně jako personifikace, a kdy již zakládá pevnější ontologický status popisovaného děje: „Dlouhé zelené pole běželo před ním a zachvívajíc se tajnou blažeností klanělo se nebi.“⁴⁹⁷

Častá je responze krajiny a děje (věnoval se jí např. Z. Hrbata in Hrbata 2001). Domníváme se, že stejně jako v případě antropomorfizovaného času je založena na zvláštní hierarchizaci univerza: model světa, kde je člověk v krajině a času, jež jej obklopují, nahrazuje model, kdy je člověk, krajina i čas obklopen transcendentální rovinou druhého domova, tj. model se zcela jinou skladbou ontologických rovin. Člověk, krajina a čas se tak ocitají na jedné rovině, řečeno vyhroceněji: jsou částmi stvoření a společně podléhají Božím záměrům. Oživená krajina (v příznačném momentu si jí všímá např. i Cekota⁴⁹⁸) se tak posunuje do pozice „dramatické kategorie“. Ve zmíněné studii mluví Hrbata jen o cestách a o jejich

⁴⁹³ Zámečnick 2002, s. 19; v Čepově textu je nejjasnější reprezentací tohoto pocitu „Starcův smích“.

⁴⁹⁴ Čep 1991, s. 56, 57, 58 („Rozárka Lukášová“).

⁴⁹⁵ Petrů 1998, s. 10, cituje Čepovo zamyšlení nad povahou a zobrazením času (u Prousta): píše, že pouhá lidská paměť čas nezachytí: „I čas nalezený má jenom rozměr horizontální, je jenom trváním. Aby se opravdu stal jakousi formou věčnosti ..., musil by být doplněn rozměrem vertikálním, osobním vztahem k Bohu“.

⁴⁹⁶ Ibid., s. 42–3 („Zbloudilý“).

⁴⁹⁷ Ibid., s. 13 („Domek“).

⁴⁹⁸ Cekota 1999, s. 28.

„souznění s rozpoložením subjektu“;⁴⁹⁹ zdůrazňujeme, že responzibilna krajiny je výrazně širší jev. „Souznění s rozpoložením subjektu“ – v anglické terminologii „pathetic fallacy“ (termín Johna Ruskina z jeho *Modern Painters*; v češtině se ekvivalent neustálil) – je užší případ personifikace, kdy člověk přenáší na krajinu své emoce (výrazný jev romantiky). Responzibilita čepovské krajiny je jiný jev: namísto situace, kdy člověk má emoci a přenáší ji na krajinu, zde jak krajina, tak člověk zažívají něco, co je oba přesahuje.

Výrazně se to ukazuje např. na motivu krve. Pointa „Albíny Drůzové“, téměř mystická konverze hlavní hrdinky, je nesena motivem krve-christologickým atributem: „Soumrak vlhl rosou a vůní a červánky krvácely v korunách stromů, jako by se řinuly z jejich tajných cév. Úzkost a tíseň ležela na všech věcech v červenožlutém přisvitu dohasínajícího dne.“⁵⁰⁰ Krev řinoucí se z ran ukřižovaného je „rosou lásky“.⁵⁰¹ Je to projev lidské bolesti, která barví ticho valící se s „teskným šumotem nad korunami stromů“;⁵⁰² její zřídlo jsou „rány nikým netušené“.⁵⁰³ Na jiném místě v textu se krev řine z „tajných cév“ korun stromů zanechávajíc po sobě „úzkost a tíseň“.⁵⁰⁴ Motiv krve jednak propojuje svět – jednotlivé děje (vražda, motivy tělesnosti atd.), postavy, krajinu (krvavé červánky), dějiny (retrospektivně odkazuje na Kristovo utrpení na počátku letopočtu) – a posiluje tak jeho jednotu (fikční svět literatury architektovotvorní je výrazně integrovaný: viz kap. 12.1.4), jednak tento „homogenizovaný“ svět vztahuje k architektovému vyznění. Propojení je samozřejmě víceúrovňové: krev do „našeho“ světa (resp. fikčního světa čepových hrdinů) prýští jak z jiného času, tak z jiného světa (z „druhé domova“, z nebes, kde po pravici Otce sedí Ježíš, jak praví krédo), ale i z jiného chronotopu: fikční svět *Bible* se prolíná s fikčním světem *Zeměžluči*. Setkáváme se s eliadovskou re-aktualizací (kap. 7.2): krev, která prýští z boku Ukřižovaného ve čtyřech evangeliích *Nového zákona*, protéká vzdáleností obou textů – a také dvou tisíciletí – do textu *Zeměžluče*, je to však, jak text neustále zdůrazňuje, *tatáž krev*, a tedy tentýž význam. Krev je zde tak také – díváme-li se na tento motiv prizmatem biblické intertextuality – symbolem církve, totiž krev prýstící z boku ukřižovaného Krista (z rány v boku Kristově vzešla církev, duchovní matka všech žijících⁵⁰⁵).

Obdobně můžeme uvažovat o dalších momentech respondující krajiny. Např. boží muka v „Bouři“ (jež můžeme chápat jako zástupce jiných, kterými je textová krajina Čepových próz osazena), jimiž se vyjeví postava Ukřižovaného: když kulminovala strašlivá bouře, náhle „kříž se vynořil ze tmy s rameny rozpjatými.“⁵⁰⁶ Ostatně mluvení o kříži jako o skutečném, živém těle se v textu objevuje vícekrát: např. „půlka těla“ ve významu „část dřeva“⁵⁰⁷ (jde o personifikaci a synekdochu zároveň). Takto oživlý kříž zároveň principem analogie oživuje celou krajinu: neboť kde ožívá část, tam se život přelévá i do celku. Kříž vstupuje i do dalších interpretačních souvislostí: např. kříž, ke kterému dojde a u kterého se rozplyne nebožtík ve „Zbloudilém“ a který nás upomíná na posvátné místo u Eliadeho,⁵⁰⁸ jež je popsáno jako místo *prostupné* (průchod mezi sférami světa, nebem, zemí a podsvětím). Z religionisticko-teologické pozice se Eliade dotýká známého motivu zvl. folklórní literatury.

⁴⁹⁹ Hrbata 2001, s. 32. Karolína v „Hoři z lásky“ se ve chvíli, kdy je sama zoufalá, ocitá „na té rozmoklé silnici, uprostřed zoufalého šeleštění deště...“; Čep 1991, s. 91 („Hoře z lásky“).

⁵⁰⁰ Čep 1991, s. 127 („Albína Drůzová“).

⁵⁰¹ Ibid., s. 112 („Lucie Laurová“).

⁵⁰² Ibid., s. 47 („Rozárka Lukášová“).

⁵⁰³ Ibid., s. 115 („Lucie Laurová“).

⁵⁰⁴ Ibid., s. 127 („Albína Drůzová“).

⁵⁰⁵ Auerbach 1998, s. 47, ukazuje významové působení *Nového zákona* na *Starý zákon*; o typologii budeme ještě mluvit podrobně (12.3.3).

⁵⁰⁶ Čep 1991, s. 17 („Bouře“).

⁵⁰⁷ Ibid., s. 15.

⁵⁰⁸ Eliade 1994, zvl. s. 20 a 26.

Připomeňme funkci posvátných míst, věcí a času – Božích muk, křížů, růžence, Štědrého večera atd. Posvátná místa – prostupná místa – fungují jako rozhraní dvou světů, kde se tyto stýkají a prolínají; v literatuře, ve sféře znaků, přistupuje zde ještě aspekt axiologický. „Rozplynutí se“ nebožtíka u kříže má i zde svůj původní význam. Odkazuje na existenci druhé části mytologického světa a zároveň znejšťuje hranici mezi ním a „naším“ světem. Toto znejšťování je dále zvýrazněno v textovém okolí se množícími motivy *communia sanctorum*, obcování živých a mrtvých.

Čepovská krajina má vyhoceně dvojí různou tvář: vedle krajiny-substancialisace krásného zde nalézáme i krajinu ohavnou, odpornou změt' či nevlídnou, nepřátelskou tvář přírodního světa. (Táž ambivalence je ovšem i ve zobrazeném světě lidském: pokorný a spořádaný život na jedné, smrtelné hříchy na druhé straně.) Tím se Čep liší od autorů s jednostranně vyhoceným viděním (snad bychom mohli uvést Šlejhar a na opačném pólu Háalka či Sládka), ale i od autorů, kteří vidí svět dvojznačně, avšak s apriori danou hranicí mezi těmito dvěma oblastmi (opět zjednodušený příklad: ruralisté s a priori dobrým venkovem a negativním městem). I Čepův polarizovaný přitom svět může vést k nadhodnocení vztahu Čepa a barokní tvorby. V předmluvě k výboru z Bedřicha Bridela čteme: „Motiv líbezných krajiny patří jistě od antiky k tzv. topoi (*locus amoenus*), k ustáleným motivům; v Bridelově knize ústrojně vplývá do širších souvislostí svým sepětím s Bohem jako tvůrcem přírodních krás.“⁵⁰⁹ Toto tvrzení lze vztáhnout i na Čepa; avšak zde mívá stejnou roli i ošklivost. I ona se stává důvodem, proč svět milovat:⁵¹⁰ „Miluji sežehlý drn a zakrslé smrčky ... miluji suché cesty ... Miluji tento kraj, zbrzděný lidskými osudy ... domov nesčíslných mrtvých, kteří jsou k němu připoutáni, vyplňující jej ode dna až po okraj svými práchnivějícími kostmi.“⁵¹¹ Bedřich Fučík cituje tento úryvek klada jej do genetické souvislosti s Máchou a jeho vztahem ke světu („Miluji květinu, že zahyne“) a ještě dále, k Bridelovi a k *Legendě o sv. Kateřině*:⁵¹² pokládáme přitom za nutné zdůraznit rozdíl antitetičnosti barokního vidění (*Co Bůh? Člověk?*) a harmonizujícího vidění Čepa (jak vyplývá z výše řečeného); na příkladu J. Zahradníčka na tuto diskrepanci poukázal Jan Wiendl.⁵¹³

Líbeznost, půvabnost krajiny oslavuje svět, nese však v sobě i jeho přesah. Krása i ošklivost fungují dějově, kopírují nebo lépe řečeno sledují a spoluvytvářejí děj. Půvab krajiny se zvláště silně pocítí jako předznamenání zlé události, jako její kontrapunkt. „Domek“, úvodní povídka *Zeměžluči*, počíná: „K obědu byly buchy jako med a den byl plný radosti... potok šeríkové vůně“; děj však rychle spěje k Jeníkově anamnéze. Stejně začíná den v „Kozlovicích“, ještě naléhavěji je krása světa podána v „Peněženke“: „Včera zvučela náves kolem kostela jako kvetoucí zahrádka po poledni“. Následující věta přináší deziluzi: „den je hluchý, v příkopech vedle silnice leží cáry včerejšího posvícení.“⁵¹⁴ Na rozdíl od např. výše uvedených ruralistů je zde polarita nikoli „vedle sebe“, ale nad sebou, přes sebe: věci jsou ambivalentní, jsou znaky nadanými proměnlivým významem, stále skrze ně cosi promlouvá: i z této strany se dotýkáme syllepsi a výroku sv. Pavla („nyní vidíme jen v podobě...“).

Dějovost krajiny nezáleží jen ve výběru krajinných prvků, ale též v míře konotativnosti. V jedné větě („Co znamenají všechny ty věci, které jsou kolem nás, haluze stromů podobné úpějším pažím, modrá linie hor na obzoru a sladké vábení cest, vinoucích se bílou

⁵⁰⁹ Kopecký 1994, s. 10.

⁵¹⁰ Opelík 1993: Čep má zemi rád i „pro její drsnosti a vady“. – Jeden z nejkrásnějších popisů krajiny, domova, úvod „Rozárky Lukášové“, obsahuje vedle věcí vizuálně krásných i věci nehezké, „odrolené zdi s houštinou kopřiv“, jež jsou obě zahrnuty stejnou pozorností a něhou.

⁵¹¹ Čep 1991, s. s. 295 („Děravý plášť“).

⁵¹² Fučík 1994, s. 110, a Fučík 1991, s. 338.

⁵¹³ Wiendl 207, s. 203.

⁵¹⁴ Čep 1991, s. 30 („Peněženka“).

křivkou mezi obilím?⁵¹⁵) se setkáváme s úpějími pažemi, modrou barvou a cestami, tj. motivy, které velmi zřetelně artikulují krajinu (tento citát je až podivuhodným kondenzátem Čepovské krajiny a světa vůbec – bolest světa, mariánská barva na obzoru a nakonec cesty, jejichž vábení je sladké). „Pukající jabloňová větvička“ a naproti tomu hořké stažení knězových rtů jako reakce na ni v „Lucii Laurové“ jako by naznačovaly povahu světa a to, jak na ni – její pomíjivost – odpovídá poznání. Krása větvičky stojí náhle osamoceně, bez významu. Objevivši se vprostřed knězovy řeči o bolesti, mizí vzápětí jako memento světa, jenž je právě – v pásmu postavy – odhalován. „Krásný“ pól krajinného líčení zasahuje až do k pólu idylčnosti; je však symptomatické, že v těsném závěsu za ní jde elegie („Elegie“, kde se ostatně obě pojmenování žánrů objevují explicitě). Protipól krásného světa, svět ošklivý, se objevuje často za ním v těsném závěsu. Je spíše vázán na lidské jednání nebo na lidi přímo (všechna těla sebevrahů, chování matky Filipa ve „Veselé pohřební“: „Líbá vychladlou hlavu se zašpičatělými rysy a skučí jako starý pes v mrazivé noci... šátek se jí smekl s hlavy a prasměšný čůpek vlasů... jí poskakuje v týle“⁵¹⁶) a na krajinu člověkem poznamenanou (smetiště, rumišťe aj.: „... úzký příkop mezi dvěma zidkami, kterým odtéká černá močůvka. Válejí se v ní rozbité láhve, dna hrnců, a olysává tam břicho zdechlého kotěte. Nade vším roste divoké bejlí.“⁵¹⁷).

Ani krásu ani ošklivost nelze chápat jako čistě estetickou kategorii: naopak, dominantnější zde je (v souladu s výše popsanou rezponzibilitou světa) rozměr etický, což zde těsně splývá s noetikou: morálka je věcí poznání, jehož se nám dostává skrze architektonická východiska (ošklivost světa se často jeví spíše jako pochmurnost či zoufalost a je těsně svázána s rovinou teologickou: s oním „viděním tváří v tvář“).

Zásadní moment týkající se krajiny je nezaměnitelnost jejího vztahu k člověku. Ten tvoří jednu z kategorií a významových os fiktivního světa. Z této – pro Čepa základní a zásadní – teze vyplývá několik zajímavých momentů. Krajina je člověku dána, a zároveň je člověk dán svému kraji (idea domova je pro postavy nepostradatelná⁵¹⁸). Kraj nelze opustit (a pokud je opuštěn, je nutno platit těžkou daň⁵¹⁹), kraj a člověk ztrácejí jeden bez druhého svou plnost; hranice mezi jedním a druhým jsou stírány, rozostřeny.⁵²⁰ Vypravěč „Vigilie“ se vyznává takto:

dnes večer stojím zase nad touto dolinou, k níž jsem připoután nadosmrti. ... a přece vím, že jsi to ty, místo tajemné, kde mi bylo souzeno, abych se narodil, k němuž se vracím v snách a s nímž si sdružuji všechny pohádky svého života; místo, které nemůže být nahrazeno ani vyměněno žádným jiným, místo na světě jedině, můj domove! Proč jsi to právě ty, a proč to není místo jiné?⁵²¹

Na položenou otázku existuje jediná odpověď. Pouto člověk-krajina smrt neruší, toto pouto stojí mimo kategorii život/smrt. Krajina a člověk jsou – jak jsme již výše uvedli – „na

⁵¹⁵ Ibid., s. 51 („Rozárka Lukášová“).

⁵¹⁶ Ibid., s. 95 („Veselé pohřební“).

⁵¹⁷ Ibid., s. 31 („Peněženka“).

⁵¹⁸ Svoboda 1998.

⁵¹⁹ Srov. *ibid.*

⁵²⁰ Srov. František Bílek, nápis na sovětuře *Národní pomník*: „Příchod Čechů: Přišli a přinesli s sebou celé naše příští.“ Představa tajemné souvislosti je zde uchopena ve smyslu národním, zatímco Čep klade důraz na *individualitu*, jedince, resp. rod.

⁵²¹ Čep 1991, s. 81 („Vigilie“). Nápadnou podobnost vykazuje text E. Hostovského: „Ty, pro niž vlast je slovo příliš zvětralé ... poznávám tvůj dech ve větru, barvu tvé pleti v oblouku duhy ... Hlase můj, smíchu můj a pláči můj ... Ty má, ty má! Kolébko, první hračko, perníková chaloupko, zasnubní prstýnku, záhone, růžičko ... kříží na rozcestí ... Vy ruce zapojené v kruh, vy ruce živých, *mrtvých a ještě nenarozených!*“ Hostovský 1946, s. 156, kurziva vyznačující motiv *communia sanctorum* PŠ.

jedné lodi“ vzhledem k rovině vyšší, tj. k rovině Boha Stvořitele (textového „demiurga“); Živý stejně jako mrtvý člověk je pevnou součástí krajiny, jejím rysem, a je vnímán jako její součást. Vztah člověka a jeho kraje je postaven mimo kategorii času: čas jej nemůže zrušit (ačkoli jej může znejasnit či zmást⁵²²): krajina je nejen časným (ve smyslu teologickém) domovem žijícího člověka, je také místem, kde *stále* přebývají její mrtví – tedy i mrtví konkrétního jedince. Zde se však už dotýkáme motivické stavby Čepova světa.

11.3.3 Motivika

Pro motiviku Čepových textů výrazně platí to, co jsme výše řekli o jejich zdánlivé narativní chudobě. Její relevance se ukáže, budeme-li motivy chápat nikoli jako stavební kameny děje, ale jako koordináty, v nichž je rozvržen fikční svět, jako konstituenty jeho povahy. Tato metodologie má opět zdůvodnění v teorii syllepsí: motivy se jeví právě jako ona „přepínací místa“ (Starobinski); viz o tom dále v kap. 12.4.1. Kvantitativní chudoba motivů souvisí s jejich výraznou kvalitou. Jako by Čep mluvil o sobě, když říká: „Zdalo se, že se to [text] ani nerozvíjí, kroužilo to ustavičně kolem jednoho místa, v kruzích užších a užších, až k tomu slovu poslednímu.“⁵²³ Ohraničená sada motivů je neustále zmnožována a proměňována jejich nastavováním do různých významových rovin (již jsme např. viděli téměř proměnlivost a významovou potenci motivu dvojího domova – v rámci fikčního světa téměř absolutní). Nejde přitom o jednotlivé motivy, ale o jejich fungování v rámci motivických řad, kde vysvítá jejich sylleptické fungování, jejich „dvojitý kódování“ (Lachmannová).

Takovými řadami jsou krajinné prvky – krajina je pro Čepa základním dějištěm (odtud opakovaně označování Čepa za ruralistu). Krajinu konstituují momenty cesty, křížů, obcování živých a mrtvých atd.; následující motivický výčet a interpretaci chápeme jako organické pokračování předchozí kapitoly o chronotopu.

Čepova krajina je domovem živých stejně jako mrtvých, je krajinou *communia sanctorum*. Pevnost pouta člověk-krajina je dána pevností pouta člověk-jeho předci, resp. tato pouta splývají. V každou chvíli je každý jedinec pod „dohledem tisíců očí“;⁵²⁴ předkové, rod pojatý jako morální i noetické zakořenění člověka (je to on, kdo jedinci připravuje cestu), sleduje a také ovlivňuje jeho počínání. Tak přímo do děje zasahuje např. zesnulá Rozárčina matka (srov. scénu Rozárčina vidění; motivem mateřské péče přetrvávající i smrt nás upomíná na Erbenovu „Mateřidoušku“. Scéna matky, navrátilší se – s jemnou výčitkou – k Rozárce, má paralelu v „Tváři pod pavučinou“.⁵²⁵ (Přitom umírající opouští matka Rozárku jako *přítěž zcela neužitečnou*.⁵²⁶)

Vědomí přítomnosti mrtvých mají lidé *Zeměžluči* z velké míry přirozeně (schopnost obcování je však zužována: v případě Rozárky jen viděním a nasloucháním, cítěním v případě Kleofáše ve *Zbloudilém* atd.; skutečná možnost oboustranné komunikace se objevuje až u starce v *Modré a zlaté*, který se vědomě blíží ke smrti; jedná se o jev příbuzný onomu divadlu, které zahlédávají jen umírající). Klíčová je starcova věta: „Jak by ne, když oni tu pořád obcházejí!“ Hlavní postava povídky myslí na své mrtvé. „„Alespoň vy mi zůstaňte věrni,“ úpěl tiše.“⁵²⁷ Vypravěč „Vigilie“ oslovuje své mrtvé: „Vy všichni, kteří jste mne

⁵²² Výrazně se ukáže v „Zápisích Jiljího Klena“ v *Modré a zlaté* (život hlavního hrdiny v cizině byl očividně umožněn právě jistým zmatením tužeb, resp. jinými zájmy, které mu fundamentální spojnicí s rodným krajem zatemnily).

⁵²³ O kázání kněze-františkána v *Modré a zlaté* (Čep 1996, s. 199).

⁵²⁴ Čep 1991, s. 90 („Hoře z lásky“).

⁵²⁵ Čep 1999, s. 47: „Tu chvíli jí bylo, jako by k ní byl někdo přišel s nějakou připomínkou, jako by se jí byl zeptal – docela tiše, víc pohledem než slovem – na dodržení jakési úmluvy.“

⁵²⁶ Čep 1991, s. 49 („Rozárka Lukášová“).

⁵²⁷ Oba citáty *ibid.*, s. 42 („Zbloudilý“).

předešli, zde stojím a bojím se odclonit oči...“ Motiv společenství mrtvých se zde spojuje jak s motivem smrti, tak s motivem druhého domova: smrtí přicházíme do druhého domova, kde se shledáme se svými mrtvými: světlo, kvůli němuž si vypravěč bojí odclonit oči, je totéž světlo, které stigmatizuje oči umírajících, nechávajíc jim pohled sfingy (výrazné Čepovo topoi). Jedním z důsledků samozřejmého přijímání existence mrtvých je i jistá rozostřenost hranice život/živí – smrt/mrtví. Jen v této situaci je nutno uklidňovat okolí sebevrahovo: „Ach, ten už se nevrátí!“ konejšili moudří méně ubezpečené...⁵²⁸

Společenství živých a mrtvých je samozřejmě potvrzením křesťanského diskurzu díla. Zahrnuje nejen biologické předky; do tajuplné rodiny jsou zahrnuti také svatí, i sám vtělený Bůh, Ježíš: jeho krev, smáčeající svět, prýští „z tisíce srdcí“, spojených záhadným souručenstvím neznámých světů (viz výše). Ve chvílích mystického vidění pocítují postavy (Rozárka Lukášová, Lucie Laurová aj.) tuto útěchu; naopak jindy se akcentuje opačný aspekt, spoluodpovědnost za hříchy předků: Albína Drůzová náhle poznává ve svém břemenu „prastaré viny, scvrklý a starobný hřích svého otce a své matky, hnisavou zatuchlost jejich života, jejich zlý smutek ... své vlastní ubohé tělo...“⁵²⁹ I toto poznání ovšem vede obloukem utrpení k obnovení jednoty celku – v závěru povídky k přijetí Ježíše (ale také ke smíření s manželem). Motiv *communio sanctorum* dobře ilustruje naši výchozí tezi: motivy jako koordináta fikčního světa, sémantické zřídlo, z kterého metaforicky a metonymicky vyplývají další a další významy, zakládající povahu díla.

Podstatným prvkem krajiny je *cesta*. Cesta je na pomezí mezi světem lidským (kulturním) a přírodním; cesty jsou v tomto světě, ukazují však jeho tesknost a míří jinam (a bývá těžko k rozlišení, zdali ono jinam je jinde tohoto světa, nebo zcela jiný prostor: opět se zde objevuje odkaz k palimpsestu). Cesta vyzývá k překročení okrsku domova („... znala ... nevýslovnou tesknost, když na sebe pohledí bílá silnice, ubíhající do modré dálky, a nížce shrbený štít Lukášovy střechy, uzavírající malý schoulený prostor ...“⁵³⁰), její vábení je sladké („... sladké vábení cest, vinoucích se bílou křivkou mezi obilím ...“⁵³¹). Všechny cesty jsou výrazně nadány smyslem: mj. se stýkají s motivem mrtvých, jsou „poznámenány myšlenkami a úmysly lidí, kteří po nich putovali ... vyjadřují vznešené hnutí ... [jsou] svým způsobem modlitbou, pokorně se zastavují před branou Tajemství“⁵³²

Cesty jsou znakem čehosi, čemu nelze uniknout, symbolizují však i nutnost pohybu v rámci tohoto světa. Když se Rozárce, připravené ke stěhování, zjeví uzounká pěšinka pod stromy od studny ke stodole, Rozárka omdlí; táž pěšinka se jí však vrací v chvíli úzkosti ve vidění „jako radostný posel“⁵³³ Hrbata dospívá od středověkého pojetí života jako cesty poutníků, kteří „poznávají jak babylónské zajetí „zde“, tak vysvobození „tam“, symbolizované Jeruzalémem“⁵³⁴ ke konkrétním cestám Jana Čepa. Pozoruje, že cesty u něj mají schopnost poukázat na rozdvojení světa, podnitit touhou po „jakémsi pravém a stálém domově“⁵³⁵. To je závažná charakteristika, vysoce hodnotící význam motivu u cesty, uvážíme-li, že dvojí domov – a jeho tušení a pochopení – je jednou z nejvyšších hodnot, které text svých hrdinům (ale také recipientům) nabízí. Koreluje s představou poutníka jako čepovského typu (Opelík 1993), ba dokonce – tímto motivickým překřížením – naznačuje, že možnost roznícení touhy po onom *pravém a stálém domově* je v rámci fiktivního světa obecná. Významově nejvyhro-

⁵²⁸ Ibid., s. 64 („Husopas“).

⁵²⁹ Ibid., s. 129 („Albína Drůzová“).

⁵³⁰ Čep 1991, s. 44 („Rozárka Lukášová“).

⁵³¹ Ibid., s. 51.

⁵³² Čep 1998, s. 153.

⁵³³ Čep 1991, s. 56.

⁵³⁴ Hrbata 2001, s. 22

⁵³⁵ Ibid., s. 34; citace J. Čepa podle Čep 1993, s. 14.

cenější a z našeho pohledu nejzávažnější zobrazení přináší cesta v „Cestě na jitřní“.⁵³⁶ Ve studii „Svět Jana Čepa“⁵³⁷ si Bedřich Fučík všimá výsostné povahy cesty: je zde skutečným symbolem života (srov. pro architext iniciující slova Ježíšova: „Já jsem *cesta*, pravda a život“, J 14,6), úvoz mezi poli se stává cestou na věčnost, všichni lidé, kteří jsou jen poutníky (Opelík) odtud, kde jsou jen hosté („*Incola ego sum in terra*“⁵³⁸), po ní spějí k chrámu, eliadovskému posvátnému místu, vertikální ose světa (viz výše). Soud lze zobecnit: „každá pouť připomíná poutníkovi, že lidský pozemský život je jenom poutí k nebesům“.⁵³⁹

Kulturní krajinu výrazně vyznačují kříže; zmínili jsme se o nich již výše v případě oživené krajiny. I ony jsou typickým čepovským motivem, který s sebou nese nesmírné významové (intertextuální) bohatství a zakládá tak vyhraněné motivické řady vnímatelné jako syllepse: kříž je nejen Eliadovo přístupné místo, značí také utrpení (které je v literární krajině *Zeměžluči* rozvrženo velmi zásadně), a značí také určitý příběh:⁵⁴⁰ příběh lásky (i ona je nenahraditelně přítomna v textech), kruciální tajemství novozákonní. Neméně je kříž zpřítomnění, substancializace Boží osoby na zemi (s funkcí hlídací, ochrannou, ujišťovací). Takové pojetí zahrnuje kříž z „Bouře“ i onen kříž, který je k nerozeznání od těla na něm: kříž jako Ježíš sám: kříž „s rozpjatými rameny, kříž je obnažen, muka ukřižování se obnovují“⁵⁴¹ atd., jejichž reference (Ježíš/kříž) je nerozlišitelná. Ježíš – resp. tělo – se objevuje a vypravěč jej reflektuje v „Přízracích“.⁵⁴² Pro dané pojetí motivky je typické, že lze interpretačně zamítnout kříž, který by byl pojatý jako pouhá věc, krajinná dekorace, neživý kus železa v polích. Funkce kříže (a to nejen božích muk, i např. křížku na stěně) je vždy mimořádná. Jako stojí kříž v krajině na křižovatkách cest, stojí kříž v textu na křižovatkách událostí: myslíme zvláště na Albínu Drůzovou, již osud přivádí – simultánně s rodinnou tragédií – ku zapomenutému křížku na stěně. Když se jí v srdci probudí bolest – žhavá, ale již ne palčivá; je to bolest, která člověka vede k poznání –, uzří před očima právě sošku s pokrouceným tělem. Obdobné místo zaujímá kostel: jako ilustrace Eliadovy knihy *Posvátné a profánní* působí chrám v připomenuté povídce „Na jitřní“. Okolní krajina je zde zobrazena jako Chaos, kde se v mlhách a temnotě objevují duchové a přízraky zemřelých, kde je samozřejmě zpochybněn čas (mizí spolu s ostatním světem, jehož je součástí): vedle sebe se objevují lidé z různých dob, vypravěč sám jako by se ocital v různých časových rovinách (minimálně ve vztahu ke své matce): specifika času *Zeměžluči* se zde ukazují extrémně jasně. Tento Chaos je až démonický; naproti tomu kostel, jediné místo nad Chaos postavené (tedy Kosmos), nakonec vstoupí se vším přísně katolickým jassem: „*Christus natus est nobis*“.⁵⁴³

Zdůrazněme, že fikční svět *Zeměžluči* je přítom na explicitní náboženské motivy (sakrální budovy, zobrazení liturgiky atd.) velice chudý (uvedená povídka „Na jitřní“ je výjimkou). Tuto vlastnost předpokládáme u celku literatury architextového pnutí (srov. kap. 12.4.3). Naopak tento svět charakterizuje množství přímých biblických aluzí, postupování biblických dějů s jeho vlastními ději (srov. kap. 12.3.2) atd.; architextová logika totiž upřednostňuje odkazy ke svému primárnímu sémantickému a axiologickému zdroji.

⁵³⁶ Zde se jasně ukazuje homonymie slova „cesta“: *cesta* značí jednak činnost („Cesta na jitřní“ jako cestování), jednak místo této činnosti (silnice). Oba významy se navzájem podněcují, cesty se nabízejí k chůzi a chůze si žádá cestu. Domníváme se, že homonymie je v textu užívána záměrně.

⁵³⁷ Fučík 1994, s. 40.

⁵³⁸ U Čepa in „Básník a jeho inspirační zdroje“ (Čep 1993, s. 28); je to biblická aluze: Žd 11,13.

⁵³⁹ Lurker 1999, s. 39.

⁵⁴⁰ Lochman 1996, s. 36.

⁵⁴¹ Čep 1991, s. 35 („Elegie“).

⁵⁴² Srov. *ibid.*, zejména s. 80 („Vigilie“).

⁵⁴³ Poslední věta povídky, *pointa*, stojí za povšimnutí. Tvoří ji (1) intertextovost (citát), v jejím rámci (2) odkaz ke křesťanské zvěsti a liturgice (dva výrazné zdroje architextu); to je (3) řečeno latinsky, tj. svatým jazykem. Takto budovaný celek je místem, které se jako první (a jediné) vymaňuje z temného Chaosu okolo.

Ty momenty Čepova světa, které posilují jeho ne-realistický (v běžném slova smyslu) charakter – *communio sanctorum*, podivné vlastnosti času a prostu – jsou obohaceny existenci fantastického rozměru, tajuplných postav. Motiv nadpřirozených bytostí je v literatuře silně sémanticky (a konotačně) zatížen; odkazuje sice také k pohádkám jakožto typu literatury triviální, hlavně však (a i skrze pohádky) k literatuře vyšší, k jejímu mytickému základu nebo k žánrům kladoucím si určité nároky na věrohodnost (legenda, pověrečná povídka). Tyto žánry pokaždé ovšem obsahují zcela jinou sadu bytostí: pro konotace je důležité, z jakého „panteonu“ jsou čerpány. O specifikách démonologického prvku literatury architektonického pnutí jsme se již zmínili výše (10.2). U Čepa se setkáváme se zvláštním prostoupením slovanského bájeslovného světa (vodník, lesní panny, klekánice jako staroslovanskí duchové místa a času) a křesťanské mytologie (andělé, čert⁵⁴⁴). Zvláštní místo pak má Smrt. Její popisy oscilují mezi klasickou podobou, známou z českých pohádek,⁵⁴⁵ a popisem bílé paní (např. u Jiráska ve *Starých pověstech českých*): „Smrt chodila pod okny v bílých střešičkách a s bílými rukavičkami na ruku.“⁵⁴⁶ – Ontologie bájných bytostí osciluje mezi reálnou přítomností a povahou pouze metaforickou či jakéhosi epiteta ornans; je to důsledek specifického míšení kódů metaforické-nemetaforické (viz výše): např. „d'ábel naší dětské víry, jenž vyjždívá za měsíční nocí orat se sprežením lidských zatracenců,“⁵⁴⁷ kde je d'ábel zprvu pouhá personifikace náhlého šlehnutí strachu, avšak jeho atribut přesahuje pouhou popisnou personifikaci, jsa sám příliš obtížen významy, a zakládá tak jinou, pevnější ontologickou pozici, než má jeho řídicí člen (substantivum d'ábel). Metaforicky se bájně postavy objevují v textu jako vyobrazení běžných (nikoli však nedůležitých) jevů: „dračí oči otrhánka“ (ibid., s. 30), „nebe je ... modré a hluboké jako oči lesních panen bez úsměvu“ (s. 32), starý Hrabal je vy-podobněn jako zmok (vývojové stadium draka či podle jiné tradice plivník, tj. bytost přinášející peníze – tytéž peníze, které se Hrabalovi stávají nejvyšším cílem). Ne již plně metaforické je „hejno příšer“, které v horečce útočí na Rozárku Lukášovou. Spíše než s personifikací jejich úzkostí máme co činit se skutečnými obludami: aluze na poslední pokušení. Stejně jako ontologie těchto zjevů je nejasná i ontologie „neznámé obludy“ se zelenýma očima, která děsí starého Vránu v „Husopasovi“. I ona může – a nemusí – být (alespoň zpočátku) chápána jako přirovnání, dalším prokreslováním však nabývá pevnějšího statusu. „Křivá mátoha klekánice“, klikatící se obilím, a hastrman a jeho rodina se objevují v textu jako reálné krajinné prvky krajiny (v „Příčinlivé rodině“ se o hastrmaní rodině vypráví jako o daném faktu).

Pozoruhodná je tajuplná postava („někdo“) ve „Zbloudilém“. Jakkoli se zpočátku i na konci jeví jako postava Boží (nejen svými účinky, i popisem připomíná postavu Ježíše z kříže), zhruba v polovině děje nabývá rysů opačných: „[hrdina] cítil za sebou d'ábelský smích ohromných, široce otevřených očí.“⁵⁴⁸ Také anděl je (v reflektujícím pásmu vyprávěče v „Rozárce Lukášové“) vypo-dobněn jako reálná bytost, která zasahuje do světa.

Zajímavé je lišení dvou typ krajín, které na příkladu dvojího zpracování *Legendy o svatém Prokopu* (Vrchlický a staročeská legenda) přináší J. Hošna:⁵⁴⁹ proti krajíně, jež sti-

⁵⁴⁴ Ačkoli také čert je postava slovanského bájesloví a má i význam pohádkový (existují dokonce celá genologická skupina „pohádek o čertech“): chlupatá, komická postava s kopytem, setkáváme se u Čepa s křesťanským d'áblem (a adjektivem „d'ábelský“).

⁵⁴⁵ Připomínáme, že toto chápání smrti (personifikace do ženské podoby atd.) je jednak všeslovanské (na rozdíl od německé představy smrti-muže: „Je žnec, ten Smrt se jmenuje“), jednak vlastní křesťanskému obrazu světa: „Jme paní Smrt, spravedlivě žnoucí žnečka,“ prohlašuje se Smrt v *Oráči z Čech* (srov. také Němec 1994).

⁵⁴⁶ Čep 1991, s. 35 („Elegie“). Podivuhodně shodné pojetí u Mrštíka dokazuje společnou (folklorní) inspiraci obou textů: „Za nemoci Albíny Smrt' denně obcházela kolem stavení v podobě vysoké ženy a na hlavě klobouk s bílým peřím dosahujícím až po střechu.“ Mrštík 1971, s. 113; je zde obsažen i příznačný detail: bílá část oděvu (u Čepa srov. jiráskovská aluze – „bílá rukavičky“).

⁵⁴⁷ Ibid., s. 22 („Dvojí domov“).

⁵⁴⁸ Ibid., s. 41.

⁵⁴⁹ Hošna 2001, s. 7.

muluje „citový svět postav“, je postaveno „pomezí území“, kde se setkávají lidé s bytostmi posvátné sféry (andělé, ale také ďáblové); fikční svět *Zeměžluči* by byl výsostným příkladem tohoto „pomezí“.

11.4 Konkluze (fikční svět Zeměžluči jako celek)

U čepovské krajiny je smysluplné hovořit o „latenci sakrálního v profánním“⁵⁵⁰, o vpádu „sakrálního do profánního“⁵⁵¹ jedním z jejích základních rysů je prolamování se světa druhého domova nejrozmanitějšími podoby syllepsi. Ricoeurovy „*průseky, průchody* na samu mez,“ které nám vnukají představu Boha jako schopnosti „otvírat obzor, který se nedá uzavřít do žádné promluvy“⁵⁵², korelují s objevováním se konečného smyslu, tušením Boha a dvojího domova: „ticho se staví okolo mne jako zeď a už už jako by se čímsi rozpukávalo.“⁵⁵³

Krajina je re-aktualizační (ve smyslu Eliadově). Děje, které obsahuje a které skrze ni a v ní povstávají, jsou stále se opakující momenty, které jsou všechny ukotveny v oblasti transcendentní (sakrální okrsek, druhý domov): stále se objevující bolest, úzkost z tušení dvojí povahy světa, všudypřítomný motiv krve (viz výše), která jasně (především v podivuhodných transpozicích v případě personifikace křížů) odkazuje ke krvi skapávající z těla Ukřižovaného; též smrt, která otevírá bránu zření Boha a dosažení (a zároveň plné pochopení) druhého domova. Vše v textu stále otevírá a manifestuje tušení nejednoznačnosti, tajuplného rozdvojení, dvojdomí; vše ukazuje na zásadní význam druhého domova samotného.

Krajina-text sama je místem, kde dochází k hierofanii. Ve fikčním světě je to epifanie tajuplného „Někoho“, „Kohosi“, kdo přichází s tichem a s genezí smyslu; v rovině textu je to jemné předivo biblických aluzí. Je to krajina průchodná (jako Eliadovo posvátné místo představuje nejen horizontální úroveň, ale též vertikální osu, spojující – jak je tomu v mýtech – zemi a nebe); vertikála má v čepovské krajině roli konstitutivní (vedle zmíněného Auerbacha si jí všímá např. Bedřich Fučík⁵⁵⁴).

Ve fikčním světě *Zeměžluče*, kde je narušena bezpříznaková lineární kauzalita, se setkáme s analogonem světa mýtu, který provazuje všední a fantastické, kde „všechny bytosti pojí k druhým skryté jemné vztahy, nepostižitelné racionální analýzou“⁵⁵⁵ (Obdobně a typicky pro čepovskou krajinu svázanou s člověkem čteme u J. Demla: „Člověk, hodný toho jména, musí trpět, když trpí krajina.“⁵⁵⁶) Jako by Čepova krajina byla cele prostoupena tím, co říká Deml:

Kristus ještě dnes chodí den co den inkognito vesnicemi i městem. Možno Ho potkati na cestě úvozové nedaleko hřbitova, v lese, na stráni, u rybníka, při řece, na uzounké pěšině mezi obilím, u nějaké Boží muky anebo v domě, kde se stalo neštěstí! ... Lidé pláčí, lidé se hašteří, lidé žnou, ořou, prodávají a kupují, lidé dobývají chleba a peněz, také výskají, vdávají, žení se a zpívají, ale Kristus jde inkognito mezi nimi, dívá se na ně, ve dne, v noci je pozoruje a všechno si pamatuje.⁵⁵⁷

⁵⁵⁰ Tento termín teologa P. Tillicha cituje Zámečník, srov. Zámečník 2001, s. 14.

⁵⁵¹ Šalda 1992, s. 409

⁵⁵² Ricoeur 1993, s. 252 a 253; viz kap. 9.2.1.

⁵⁵³ Čep 1991, s. 82 („Vigilie“).

⁵⁵⁴ Fučík 1994, s. 45.

⁵⁵⁵ Housková 1998, s. 101 (studie „Román a mýtus“).

⁵⁵⁶ Deml 1998, s. 63; srov. též analogickou pasáž o integritě fikčního světa literatury architektonického pnutí v kap. 12.1.5.

⁵⁵⁷ Ibid., s. 34.

Teofanie fikčním světem pouze neprochází, ale celou ji prostupuje, zakládá její povahu; v některých nejzávažnějších momentech umožňuje, abychom zobrazenou krajinu *Zeměžluči* chápali skutečně jako „posvátné místo“. Zdá se, že obdobně, totiž jako Kosmos vyňatý z Chaosu, ji vidí i Šalda: Čepova (stejně jako Zahradníčkova) krajina se mu jeví „kotva v moři pochyb“.⁵⁵⁸ Zásadním potvrzením opjetí krajiny jako Kosmu, protikladu Chaosu (Eliade), kde se potácejí mrtví – duše zemřelých,⁵⁵⁹ přináší zmiňovaná povídka „Cesta na jitřní“, v tomto ohledu klíčový text.

⁵⁵⁸ Šalda 1998, s. 29 (studie „O smyslu literárních dějin českých“).

⁵⁵⁹ Eliade 1994, s. 23.

12. Poetika literatury architektonického pnutí

V této kapitole si klademe ožehavou otázku: Lze takové entity, jako je literatura architektonického pnutí, přiznat specifickou poetiku, resp. lze ji právě touto poetikou definovat?

O křesťanské, resp. spirituální literatuře Jaroslav Med říká, že „je sama vymezena určitým druhem inspirace, který vyvěrá právě z náboženského prožitku“;⁵⁶⁰ zdá se, že tento „určitý druh inspirace“ zakládá i určitou formu vyjádření, žánr či mluvní akt. Jsme-li k tomu schopni popsat specifika náboženského jazyka (viz kap. 9) a máme-li vymezenou kulturní (architektonickou) bázi, na níž se tato literatura odvolává, resp. na níž závisí a v jejímž rámci existuje – architekt –, domníváme se, že hovořit také o specifické poetice není zcela irrelevantní.

Jeden z mála autorů, kteří explicitně mluví o „křesťanské poetice“, je Zdeněk Hrbata (1993). Ve své studii o českém romantismu, materiálově založené na románu *Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav* (1818) Josefa Lindy, mluví i o jejích attributech (vertikální krajina pojetá dokonce jako opozitum horizontálního světa pohanského, „elegický smutek“,⁵⁶¹ důraz na nebe a tedy i světlo jako jeho následek a atribut, kodifikované atributy dané postojem ve světě, národnostní rozměr atd.). Výslovně uvádí, že „poetika křesťanství zdůrazňuje duchovní atributy křesťanství. Nechybějí náznaky apokalyptických, barokizujících vidění“,⁵⁶² a že poetika křesťanství se verbuje z křesťanství samého.⁵⁶³ Tato úvaha se již dostává do těsné souvislosti s naším architektonickým (interdiskurzivním) pojetím; jejich blízkost se zvláště ozřejmuje ve chvíli, kdy Hrbata o konfrontaci křesťanství a pohanství v Lindově románu hovoří jako o „konfrontaci odlišných jazyků a poetik“.⁵⁶⁴

Záře nad pohanstvem je v podstatné míře ovlivněna dobou vzniku (národní, obrozená tendence a poetika romantismu); naše tázání je zaměřeno na jinou dobu (viz výše), nicméně uvádíme tuto studii jako doklad toho, že „katolickou“ poetiku stopovat lze (oproti např. soudu Putnově⁵⁶⁵) a že ji lze doložit textovou analýzou, nikoli jen v rovině obecné (filosofické či aplikací teologumen).

Hovořit o poetice tak široké entity, jakou je literatura architektonického pnutí, samozřejmě vylučuje příliš konkrétní přístup; spíše nám půjde o vymezení jejího prostoru. Klíčovým termínem je pojem *dvojí domov* (kap. 12.1) jakožto konstitutivní rys fikčního světa daných textů a zároveň princip textový a významotvorný (srov. pojem palimpsest), který zde chápeme – shodně s východiskem a tezemi Doleželovými a Lotmanovými – i jako princip syžetotvorný a poetologický (viz kap. 12.1.1.). Společně s tématy *communio sanctorum* a problematikou zázraku, zázračnosti, prolínání světů a specifické problematiky postav se jedná prvky, které zasahují do motiviky stejně jako do jazykové roviny, do intertextuální konstrukce i do samotné tematiky.

V rámci poetiky také pojednáme problematiku motiviky, problém explicitních náboženských motivů a konečně také existenci kvazi-křesťanské literatury.

12.1 Dvojí domov

Jistým způsobem dvojdový svět není v literatuře jevem výjimečným. Troufáme si říci, že souvisí se samou podstatou jak světa jako takového, tak s podstatou umění: svět, ve kterém žijeme a který jediný je nám dán k vnímání, je pro nás díky takovým noetickým a recepčním schopnostem, jež jako lidé máme, ne zcela uchopitelný; obsahuje lakuny, místa s vícerym

⁵⁶⁰ Med 2000, s. 5.

⁵⁶¹ Hrbata 1993, s. 128.

⁵⁶² Ibid., s. 134.

⁵⁶³ Ibid., s. 134–5.

⁵⁶⁴ Ibid., s. 136 (kurziva PŠ).

⁵⁶⁵ Putna 1998, s. 33.

(nejednoznačným) smyslem atd.; kdybychom toto chtěli přeložit do jazyka literární teorie, mluvili bychom opět o palimpsestu, intertextu, sémantické předdimenzovanosti na jedné straně a o místech nedourčenosti na straně druhé.

Básnická tvorba sama pak, jak víme, je založena na fundamentální amfibolii, ke které přistupuje proměnlivost textu z hlediska recepčního jak v ohledu synchronním, tak diachronním.

Vznikající dvojsečnost, dvojnáčnost či dvojbytnost je – zvláště pro moderní prózu – výrazně produktivní. V konkrétních uchopeních (konkrétních textech) se realizuje nejrůznějšími způsoby: připomeňme např. protiklad mládí-stáří, město-vesnice aj., jež se staly téměř topoi, pojetí čistě noetická, pojetí zdůrazňující „dvojitost“ světa ve významu místním (Morova *Utopie* s Utopí a mořem od ní odděleným okolním světem) atd. Stopovat ji můžeme u mnoha autorů napříč generační příslušností, poetikami i žánry; nečiníme si zde sebemenší nárok na vyčerpávající popis (nabízíme jen velmi krátký exkurs relevantními, avšak kontrastivními pojetími (k pojetí zde sledovanému) na konci kap. 12.1.3. V následující kapitole nám však půjde o *jeden určité* model dvojího domova: o pojem, který je pro literaturu, již definujeme, zcela zásadní.

12.1.1 Dvojdómá struktura fikčního světa (místo-hranice)

Konstituování sémantického prostoru krajiny dvojího domova připomíná teorii prostorového uspořádání, již ve své *Struktuře uměleckého textu* rozpracoval Jurij Lotman. Podlé této teorie jsou všechny příběhy založeny na rozdílných (binárních opozicemi konstituovaných) místech, pod-prostorech fikčního světa.⁵⁶⁶ Tyto pod-prostory jsou odděleny *klasifikujícími hranicemi* (něm. *klassifikatorische Grenze*), tj. skupinami opozic (sémantických/evaluativních, topografických a toponymických), jež prostor fikčního světa sémantizují.⁵⁶⁷ Čistě topografická hranice se stává hranicí klasifikující, až když „je kódována dodatečně také topologicky a sémanticky“.⁵⁶⁸ Pojem klasifikující hranice má zásadní důsledek pro samotný akt vyprávění: podle Lotmana je hranice „nutnou podmínkou syžetového, tj. narativního textu“, a na toto překročení také může být syžet abstrahován; potenciál syžetu je pak dán právě překročením či pokusem o překročení těchto opozic: hranice dle Lotmana funguje jako esenciální bod každého vyprávění.⁵⁶⁹ Tato definice se zdá být poněkud úzká a jako taková byla i kritizována;⁵⁷⁰ pro naše účely je však přínosná; je zde totiž zajímavě naznačena problematika fikčního světa literatury architektonického pnutí, tj. právě krajiny dvojího domova.

Evaluativními osami (hranicemi) sémantizovaný svět lze také osvětlit na základě koncepce „**mytologického**“ fikčního světa (jakožto podtypu „světa dvojdómého“), již ve studii o fikčních světech *Heterocosmica* rozpracoval L. Doležel. Je to koncepce, která pro naši intenci zajímavě rozvíjí motivy naznačené citací Lotmanových tezí. Doležel dělí fikční světy na homogenní a dvojdómé:

Nejjednodušší, ale velmi důležitý případ vzniká, když se dvě oblasti s protikladnými modálními podmínkami spojují v jeden fikční svět. Vzniká tak modálně heterogenní, dvojdómý svět. Strukturu dvojdómého světa můžeme též vysvětlit tak, že ve fikčním světě vzniklo rozštěpení způsobené změnou rozložení kodexových [v rámci jednoho fikčního světa globálně

⁵⁶⁶ Lotman 1972, s. 142. Odvoláváme se zde na toto německé vydání.

⁵⁶⁷ Tak je tomu např. v líčení rozdílu Mnichov/Benátky ve *Smrti v Benátkách*, kde se z místní opozice Mnichov/Benátky stává i opozice domovské/cizí, apolinské/dionýské, homo-/heterosexuální atd., a von Aschenbachova cesta se pak jeví právě jako překročení klasifikujících hranic. Lotman 1972, s. 143.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, s. 142.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, s. 327.

⁵⁷⁰ Např. Martinez – Scheffél 2003, s. 144.

působících, PŠ] modalit jednoho a téhož modálního systému. ... Primární dvojdomou strukturou aletické modalit je mytologický svět, vznikající kombinací přirozené a nadpřirozené oblasti ... Dvě oblasti mytologického světa jsou nejen jasně odlišeny v aletickém ohledu, ale také přísně odděleny.⁵⁷¹

Mytologický fikční svět pak je „... je dvojdomou strukturou, vznikající kombinací přirozené a nadpřirozené oblasti“.⁵⁷² Tyto dvě oblasti – nadpřirozená a přirozená – implikují sémantizovanou hranici (ve smyslu Lotmanově), jejíž existence se opět jeví jako citelný zdroj potenciálu vyprávění, což sám Doležel zdůrazňuje:

Dvojdomé světy jsou plodnými zdroji příběhů díky svému vnitřnímu sémantickému napětí ... Obyvatelé nadpřirozené oblasti mají přístup do přirozené oblasti, ale pro lidské bytosti je nadpřirozená oblast mimo dosah ... V důsledku své fyzické nedosažitelnosti je nadpřirozená oblast nedostupná lidskému poznání; jeví se jako tajemná, skrytá, transcendentní ... Obyvatelé přirozené oblasti jsou posedlí touto záhadou. ... Mytologická kosmologie je přísně hierarchický systém.⁵⁷³

Nejvíce se Doležel přibližuje Lotmanovi ve chvíli, kdy konstatuje možnost překračování hranic mytologického světa jako syžetotvorný základ: „Cesty přes hranice světů. V rozděleném světě ... má příběh cesty přes hranici trvalou přitažlivost.“⁵⁷⁴ Definování mytologických fikčních světů tak není jen klasifikací typů fikčního světa, ale přerůstá v žánrotvornou koncepci s potencií syžetotvornou a poetologickou; domníváme se, že tato teze výrazně umožňuje hovořit o specifické poetice literatury architektonického pnutí, pro niž je právě mytologický fikční svět (mimo jiné) určující.

Právě na základě Lotmanovy koncepce klasifikujících hranic a mytologického fikčního světa Doleželova můžeme přistoupit k tematizaci zásadního čepovského pojmu, onoho notoricky známého *dvojího domova*, který se jeví jako typická exemplifikace výše zmíněné dvojdomé struktury a který zde nechápeme jako výlučné specifikum fikčního světa próz Jana Čepa, ale právě jako obecnou vlastnost fikčního světa literatury architektonického pnutí, jejíž definice je zde naším cílem (ostatně v druhém Doleželově citátu je velmi přesně pojmenována motivace postav této literatury: ono neustálé zkoumání tajuplného druhého světa).

Není třeba pokoušet se o konkrétní, motivickou definici dvojího domova, jak jsme toho často svědky v případech teoretické diskuse nad Čepovým dílem (definování dvojího domova jako polaritý dětství/dospělost, život/smrt, město/vesnice atd.; zdá se nám dokonce, že taková definice ani není možná, neboť platí všechna navržená řešení, jen se mění jejich akcentování; žádné z těchto řešení přitom není definitivní a ani – což je závažnější – není samo o sobě smysluplné⁵⁷⁵); plodnější je akcentovat právě onu hranici samotnou, naznačující a do významového dění textu vtahující všechny osy Lotmanovy prostorové sémantiky: tradiční interpretace dvojího domova se pak zjevují v celku, spojitě, přece však významově jasnější. Významové napětí např. mezi dětstvím a stářím implikuje totéž napětí mezi životem a smrtí, a tato chronologická osa opět implikuje osu místní – náš, tento svět a „onen“ svět, tajuplný svět nadzemský.

⁵⁷¹ Doležel 2003, s. 134.

⁵⁷² Ibid.

⁵⁷³ Ibid.

⁵⁷⁴ Doležel 2003, s. 136.

⁵⁷⁵ Dokonce může být někdy zavádějící, např. přílišný důraz na opozici město/vesnice přirozeně vede k přeceňování ruralistického prvku v Čepových prózách a v důsledku pak i k nerozlišování mezi ruralismem a Čepovým dílem (jakkoli sám Čep se spojování svého jména a ruralismu brání a ruralismus jako takový kritizuje, srov. Čep 1993, s. 187, stat' „Ruralism“).

Uvedli jsme, že podstatnou vlastností mytologického světa je přísná oddělenost jeho dvou oblastí a jejich vzdálenost (nejen místní, ale i např. noetická); srov. k tomu u Čepa typickou formulaci: „Sen o prvním domově, nenadále procitlý, zanechal [Roubalce] v duši tesknotu do smrti otevřenou“⁵⁷⁶ nebo Zeyerovu větu „Prostředkovaly [mráčky] mezi tak úzkým obrazem pozemské krásy a mezi tím, po čem věčně toužíme, čeho ani vysloviti, ani domyslniti nelze a co i té pozemské krásy významu a podstaty dodává.“⁵⁷⁷ Podstatné přitom je – nejen u J. Čepa – silný důraz na fakt, že obyvatelé „našeho“ světa tuší, byť matně, onu druhou část: když je v Schulzově autorské legendě děvčátko mučeno pro víru a odsouzeno na smrt v aréně sežráním lvy, přijdou k ní lvi mírní a lízají jí ruce:

Tu zakřičeli všichni, nepřičetní vztekem, a zdvihl se křik tak děsný, že v několika ozvěnách kamením zaburácel, a řvalí běsnice s pěstmi vztyčenými, žádající si stěti mučednice. Neboť i u těch nejproklatějších *se vybavila v duchu matná vzpomínka, obraz tichý*, na první pokorný odpočinek zvířat u nohou člověka, myšlenka na to, co již naprosto nemohli unést, vzpomínka na Ráj.⁵⁷⁸

Oba domovy – obě části mytologického světa – jsou tedy odděleny, což však nevylučuje možnost jisté prostupnosti; vedle jednosměrné (ať už ve smyslu chronologickém, dětství → stáří, život → smrt, či místním: odchod z „tohoto“ světa na „onen“) zde funguje i druhý směr. Takové obousměrné překračování hranice přitom považujeme za typické a příznakové; v textu je manifestováno retrospektivními odbočkami, náhlým tušením či viděním (srov. též v kap. 11). Zatímco tedy části *obecného* mytologického fikčního světa, jak jej definuje Doležel, jsou přísně „ostře odděleny“⁵⁷⁹ (a tento stav je definitivní), jsou části *fikčního světa literatury archítextového pnutí odděleny stejně, ovšem podstatnou měrou je v tomto světě zakleta možnost průchodu, průniku*, kterou považujeme za jejich charakteristikon (viz o tom zvl. v 12.1.3; touto průchodností se vymykají Doleželově koncepci). Z jisté samozřejmosti této prostupnosti našeho světa a „světa nadsmyslných skutečností“⁵⁸⁰ vychází známý Zahradníčkův verš „Bývalo u mne vždycky zotvíráno / cizinec člověk, anděl i pes / vejítí mohli ...“⁵⁸¹ Také andělé v Trefulkové románu *Svedený a opuštěný* (1981, vyd. v samizdatu 1983) přicházejí ve viditelných tělech na náš svět a opět z něj odcházejí:

Přece by nevážili takovou dalekou cestu jenom proto, aby s ním [hlavním hrdinou knihy] chvíli poseděli pod kaštiny? Snad ale cesta není tak daleká, možná se viditelný svět a neviditelné nebe nějak prolínají?⁵⁸²

Tato hranice samotná, ba i jen její tušení, je moment, který pojem dvojího domova implikuje: chvíle, ve kterých se postavy Čepova světa dotknou tohoto tajemství, lze přirovnat k Lotmanovu překročení hranice. Od tohoto bodu se svět jeví zcela jiným; jeho prostorové uspořádání, topografické bohatství se rozšiřuje o pro Čepa typické průniky a průseky, které znejistňují či relativizují náš svět: fungují jako znaky oné druhé oblasti mytologického světa. Škála konkrétních manifestací (tj. syllepsí) tohoto překročení hranice je široká: od závrtného pohledu do hlubin nebes („Domek“ v *Zeměžluči*) přes pochopení tajemných souvislostí („Albína Drůzová“) po reálné, smyslově vnímatelné prostoupení světa živých a mrtvých v „Cestě

⁵⁷⁶ Čep 1991, s. 22

⁵⁷⁷ Zeyer 2001, s. 38.

⁵⁷⁸ Schulz 1991 (kurziva PŠ).

⁵⁷⁹ Doležel cit. d., s. 134.

⁵⁸⁰ Zahradníček 1995, s. 146 (definice „dvojího domova“ u J. Čepa).

⁵⁸¹ Zahradníček 1992, sb. *Pod bičem milostným*, b. „Bývalo u mne zotvíráno“.

⁵⁸² Trefulka 2005, s. 321.

na jitřní“, kde je pozorování zemřelých živým člověkem výrazně podbarveno evaluativně (mrtví se jeví jako nositelé jistých postojů, jako hříšníci, a zároveň jako „vědoucí“, kteří přicházejí se znalostí i světa „onoho“).

Lotman sám klasifikující hranici pojímal jako prvek zcela konkrétní,⁵⁸³ např. prostor kouzelné pohádky dělí na dům (vesnici) a les. Hranice mezi nimi je jasná: konec lesa, řeka (boj s drakem se odehrává skoro vždy na mostě).⁵⁸⁴ V našem případě jako takto zjevná hranice primárně nefunguje moment místní, ale časový: totiž smrt. Jak – v případě studie o Čepově poetice – říká Jan Zahradníček:

... všechen život na této zemi [se] sbíhá do úběžníku smrti, té *brány*, kterou se *vchází* do onoho druhého domova, do světa nadmyslných skutečností a našeho pravého domova, s nímž je náš pozemský domov ... spojen vztahy vzájemných souvislostí, které ... básník ve svém vidění poodkrývá.⁵⁸⁵

Je to smrt chápána samozřejmě nikoli jako zánik (tj. v kontextu jednostranného světa), ale jako *přechod*;⁵⁸⁶ smrt jako přechod v sobě přitom symptomaticky slučuje jak místní metaforičnost, která odpovídá systému Lotmanově, tak procesualnost typickou pro katolickou nauku. Opět připomínáme jeden z typických znaků Čepovy poetiky,⁵⁸⁷ totiž oči mrtvých, vytřeštěné kamsi, kam živí již nevidí („oči sfingy“, srov. kap 11.3.1.); smrt se zde jasně ukazuje jako vstup do nové krajiny. Explicitně o tématu mluví J. V. Sládek v básni „V náruči Boží“ (sb. *Za soumraku*, 1907): „Po trapné pouti navždy zas domů, / nikdy, už nikdy v tu chladnou dál!“⁵⁸⁸ Budiž zde připomenut text vzdálený svým původem Čepovi jak místně, tak časově, přesto však v dané souvislosti závažný. Americká prozaička Flannery O'Connorová v povídce „Bezdomovec“ (sám název je pro naše téma zajímavý jako čepovská aluze) píše:

Obě děvčata, která nevěděla, co se jí stalo, začala naléhat: Kam teda jedeme, mámo? Kam jedeme? ... Nevěděly, že [jejich matka] právě zakusila velkou zkušenost a stala se navždy bezdomovcem, že byla navždy zbavena všeho, co jí kdy na světě patřilo. Měly strach z hladké šedivé silnice před sebou a opakoval stále vyššími a vyššími hlasy: Kam jedeme, mámo? Kam jedeme? a matka zatím s ohromným tělem tiše sesutým na sedadle a s očima jako modrá barevná sklička jako by poprvé obzírala nesmírné hranice své pravé vlasti.⁵⁸⁹

Ačkoli to zjistíme teprve o několik stránek později, byli jsme na tomto místě textu svědky matčiny smrti; a právě motiv bezdomovství, ztráty domova, tj. tohoto světa a synchronní vstup do pravé vlasti či poznání této vlasti zde fungují jako symboly smrti.

⁵⁸³ Lotman 1972, s. 142

⁵⁸⁴ Lotman 1972, s. 327

⁵⁸⁵ Zahradníček 1995, s. 146 (kurziva zvýrazňující metaforicky prostorovou platnost smrti PŠ).

⁵⁸⁶ Již zde se ukazuje zásadní význam lišení „mytologického“ a ne-mytologického světa, na jehož základě se pojem *smrti* stává výrazně dvojznačným; navíc se i lexikálně přibližuje smrt prostorovému významu.

⁵⁸⁷ Není to samozřejmě Čepovo specifikum: jen pro příklad připomínáme Jakuba Demla a jeho prózu „Smrt Pavly Kytlicové“ (1932): „... paní Pavla měla oči zavžené a my viděli ten její úsměv už jen jako září z osvětleného domu...“. In Deml 1971, s. 178.

⁵⁸⁸ „V náruči boží, odkud jsme vyšli, / večer se všichni sejdemé zas; – / kdo by se děsil, kdo by se třás? // Z oteckých paží, z otcova domu / byli jsme na mžik posláni v svět; – / kdo by se obával vrátit se zpět? // Po trapné pouti navždy zas domů, / nikdy, už nikdy v tu chladnou dál! / V náruči boží kdo by se bál?“ (cit. dle Sládek 2005, s. 215) Báseň ze sbírky označované za sbírku elegií je zřejmě obtížné vnímat mimo křesťanský ideový rámec: rozvrh světa jako „chladné dále“, kam jsme byli „na mžik“ „posláni“ z „otcova“ domu (aluze na Boha Otce) je zcela zřejmý; upozorňujeme na stálé vědomí „druhého domova“ (Sládkovými slovy „otcova náruči“), které dává našemu současnému, přítomnému pobytu smysl a rámec.

⁵⁸⁹ O'Connorová, Flannery. „Bezdomovec“. In táž. *Dobrého člověka těžko najdeš*. Přel. Frant. Vrba. Praha : Odeon, 1988, s. 115 (orig. *A Good Man is Hard To Find*).

O smrti tak lze nakonec mluvit jako o pojmu *místním*: smrt je totiž nejčastěji branou, momentem, kdy se *přechází* z našeho světa do světa onoho (neboli z jedné poloviny dvojdomého fikčního světa do druhé). Ačkoli není branou jedinou (srov. existenci výše zmíněných, typických čepovských průseků atd.), je nutno ji považovat za bránu zásadní (typický Čepův citát o Alain-Fournierovi: „Pečeť nevyléčitelné tesknosti ležela na jeho životě a předčasná smrt před ním rozhrnula záclonu, která mu na zemi zakrývala tajemství“⁵⁹⁰).

Pro literaturu architektonického pnutí je přitom typické, že mytologický fikční svět je jeden (homogenní) svět, z nichž jeho první, tj. naše stránka, je vždy viditelná, tělesná a empiricky zakoušená, zatímco druhá složka, onen svět, je nám (resp. postavám; vypravěč zde může být blíže pólu vševědoucnosti a jako takový si může být dvojdomé povahy světa vědom) skryta. Pak se tento onen svět jeví jako cosi myšleného, maximálně až jako pouhý výmysl. Může se však také zjevit jako cosi bytostného, reálného. S touto situací se běžně setkáváme např. v legendách, kde pod-prostory světa splývají, překrývají se, a dochází tam tak k rehabilitaci jednoty světa (srov. 12.1.4).⁵⁹¹ Specifickým případem klasifikační hranice je zde také stav, kdy se sama krajina – krajina prvního domova – proměňuje do tvaru krajiny druhého domova, tj. kdy na sebe bere jeho rysy (červená krajina zalitá krví v „Albině Drůzové“).

Představa jednotného světa souzní s Čepovou představou o funkci umění (umění má dát rozptýleným elementům [reality] jednotnou perspektivu, najít smysl ve věcech na první pohled nesmyslných a nejasných, viz kap. 11).⁵⁹² Teoretickou bází a důsledky jsme již definovali; na tomto místě tuto čepovskou syllepsi připomínáme, protože pro mytologický fikční svět – svět rozdělený lotmanovskou hranicí – je samozřejmě zásadní. **Krajina-palimpsest**, krajina, jíž neustále prosvítá „jiné“, tuto hranici neustále připomíná, resp. zásadně ji modifikuje: hranice již není lokalizována na jednom konkrétním místě ve fikčním světě (jako byla např. v kouzelné pohádce), nýbrž je potenciálně kdekoli: jakékoli místo celého fikčního světa literatury architektonického pnutí je nadáno možností být touto hranicí – ostatně stejně jako jeho čas. Důsledkem je i celostná povaha zázračnosti (srov. níže, 12.1.4. a 12.1.5.). Krajinu-palimpsest, vznikající na všudypřítomném švu dvojnásobného světa, můžeme vnímat jako pokračování starobylé tradice: již scholastika zná představu světa jako *scriptury Dei*, tj. šifry božské existence. Lidské poznání pak plní úlohu čtení, interpretace tohoto symbolického systému.⁵⁹³ Obdobně popisuje krajinu-palimpsest jako svět křesťanského umění již nejednou připomínaný M. Fuhrman jako svět, v němž se vnímané projevuje ve formě šifer jako znaků transcendence; svět, kde je jakožto garant neustále přítomen Bůh ve „formě zjevení, vize nebo zázraku“.⁵⁹⁴ Zmíněné „čtení“ krajiny-palimpsestu je pak samozřejmě totožné s uměleckým viděním Čepovým; stejnou potenci vidí Šalda např. u Křeliny: „Křelina ... má zvláštní světlý okřídlený pohled, kterým vynáší ... lidi i věci do vyššího světla podnebeského ... kterým čte znaky a značky osudného pochodu dění lidských ... má po této stránce něco společného s Čepem a Durychem“ (proti tomu staví Šalda malou, přízemní perspektivu Raisovu).⁵⁹⁵

Tak se samozřejmě dostáváme ke **druhému, ne-přirozené oblasti** světa dvojího domova. V oblasti katolické literatury je to samozřejmě – ve shodě s architektonickými východiskami –

⁵⁹⁰ Rozptýlené paprsky, s. 39.

⁵⁹¹ Odkrývání jednoty světa chápe německý teolog Romano Guardini jako „podstatu (Wesen) uměleckého díla“: „Guardini otevřel teologii oči pro religionistický význam umění ... jehož podstatou je ... smysl pro celistvost světa“, in Kuschel 1988, s. 735. Srov. dále, odd. o překřížení a integritě světa.

⁵⁹² Čep 1993, s. 47; v souvislosti s Čepovou vlastní činností prozaickou opět připomínáme např. „vlévání smyslu“, o němž mluví Šalda, atd.

⁵⁹³ Berendová 2007, s. 50.

⁵⁹⁴ Fuhrmann 1983, 223.

⁵⁹⁵ Šalda 1987, s. 530.

sídlo božského; zároveň je to místo, kde tajuplně přebývají mrtví (právě např. v „Cestě na jitřní“). Smysl této druhé oblasti, kterou někdy vyjadřuje osoba Boží jakožto pevný řád, je reprezentovat a garantovat významovou platnost díla. Fuhrmannovy „šifry transcendence“ jsou zde funkčně využity: jsou skutečně čteny. Šalda o této oblasti říká: „nebýt vyšší oblasti, rozdrobilo by se dílo v těžký a temný naturalismus a šlejharovský.“⁵⁹⁶ Tuto myšlenku lze zobecnit a zapojit ji tak do kontextu této kapitoly: „druhý domov“ je nejen místním pojmem fikčního světa, ale také – a hlavně – smysl konstituujícím a žánrotvorným jevem.

Viditelná část dvojího domova, náš svět, je druhou částí ohraničena a relativizována. Tato relativizace je výrazný prvek (srov. hierarchizaci mytologického světa u Doležela): co je v našem světě důležité, jeví se nedůležité z hlediska onoho světa, tj. z hlediska *pravé skutečnosti*, a naopak; opět zde zaznívá biblické: „nyní vidíme jen v podoběnství...“. Vědomí „onoho“ světa „náš“ svět – dějiště příběhů – také výrazně zplastičtuje. Přítomnost této druhé části dává věcem jiný, nový, definitivní smysl, a dodává smysl tam, kde předtím nebyl: *sémantizuje* to, co je v našem světě nesémantizovatelné, legitimizuje to, co je v něm absurdní (srov. utrpení čepových postav, jež se přese všechno nejeví jako pouzí ztroskotanci či bezvýznamní „malí“ lidé; povídka „Do města“, která oproti svému syžetu není zoufalým a absurdním žalozpěvem; viz ostatně výše uvedený Šaldův citát). Tak např. v povídce *Štědrý večer* (1894) J. K. Šlejhar v závěru vniká do typicky šlejharovského, temného, zoufalého a bezvýhodného děje náznak naděje, jež se v koordinátách „našeho světa“ nutně jeví jako zcela absurdní, a je vázána právě na architektovův východiska: „Odkudsi a na místech, kde se nenadějete, vždy opět zjevuje se neskonalé toto blahoslavenství lásky, jež dnešní nocí vzešla všemu lidstvu.“⁵⁹⁷ „Onen svět“ také zapojuje to, je v „našem“ světě *partikulární* (resp. co se jeví jako partikulární), do říše *absolutního, věčného, sakrálního* (špatné konání se stává „hříchem“, krvavé stopy v „Albíně Drůzové“ se spojují s krvavým atributem christologickým atd.), tj. prezentuje i jiný smysl (důsledky) než jen bezprostřední (viditelné): důsledky na „onom světě“, v rovině prokletí nebo odpuštění atd.; srov. „kosmogonický“ rozměr každého gesta v úvodu kap. 11.

V této souvislosti se nově ozřejmuje Auerbachův postřeh (uvedený v kap. 10.4), že v *Novém zákoně* se události horizontálně nespojitelné spojují vertikálně: odkazem na Boha.⁵⁹⁸ Toto pozorování týkající se kardinálního textu daného architektu se nám jeví jako symptomatické: objevuje se zde logika či snad určitý systém, který se pro všechny texty v daném architektovém kontextu stává základním. Auerbachovo vertikální spojování přitom opět aluduje Lotmanovy hranice (nejen určitou prostorovou metaforikou), resp. určitý způsob jejich překročení či přemostění (které se ve svých důsledcích stává základnou zázračné atmosféry fikčního světa literatury architektového pnutí).

Akcent na neviditelnou část světa, resp. na tušení této části, má u Čepa zvláště výrazný projev v několikrát citovaném novozákonním výroku sv. Pavla: jeho „hostem jsem na zemi“ (*incola ego sum in terra*), zdůrazněné mj. názvem povídky „Host“ (sb. *Polní tráva*, in Čep 1999), se spíná s dalším Pavlovým výrokiem: „nyní vidíme jen v zrcadle a podoběnství, potom však uvidíme tvář v tvář.“⁵⁹⁹ Oba výroky, blízké Čepovu tvůrčímu habitu a v jeho díle

⁵⁹⁶ Šalda 1990, s. 30 (kritika *Zeměžluči*).

⁵⁹⁷ Šlejhar 2002, s. 506.

⁵⁹⁸ Auerbach 1998, s. 67. V *Novém zákoně* určitý jev či motiv „navozuje souvislost se dvěma událostmi, které nejsou ani časově, ani příčinně spojeny – souvislost, která v horizontálním dění, nazveme-li takto časový rozměr, není rozumově postižitelná. Postižitelná je tehdy, spojíme-li obě události vertikálně s Boží prozřetelností, která pouze tímto způsobem může plánovat dějiny a poskytnout klíč k jejich pochopení.“ Horizontálu chápeme šířeji než jen časově: jako běžnou logiku lidského světa.

⁵⁹⁹ Obě biblické citace viz *Rozptýlené paprsky*, s. 27, 28; v *Novém zákoně* pak Žd 11,13 a 1K 13,12; není náhodou (a potvrzuje to některé literární vazby), že druhou citaci můžeme číst také u Demla v *Katolickém snu* (Brno 1998, s. 53). Je přitom nutno dodat, že i tento aspekt nacházíme i jinde v literatuře, a sice opět se zřejmým

mnohokrát využité, současně obsahují mnoho motivů (reálný domov, země, krajina, tušení, vidění, zjevení atd., odtud i např. důraz na poutnictví), jež by mohly být nazvány klíčovými, význam pojmu dvojí domov ukazují zcela zřetelně, zároveň zakládají interpretační pozici. V dané souvislosti je pro nás podstatný hlavně druhý citát. Jeho noetické zaměření poukazuje právě na noetickou mohutnost světa v jeho celistvosti, resp. této celistvosti samotné. Tento svět je výchozí báze světa čepovských postav. Překročení hranice (ať už jím je sen nebo např. vidění) vede k prozření postavy: od té doby postava ví, že svět má dvě stránky, a její svět se tak nově osmyslňuje.

Na začátku této kapitoly jsme řekli, že dvojdomý svět není v literatuře výjimkou. Na jakém základě tedy mluvíme právě o dvojím domově jakožto o specifiku té literatury, již zde zkoumáme, a pro niž jej dokonce postulujeme jako výsadní a výsostný rys?

Specifikum hranic v námi zkoumané literatuře spatřujeme v tom, že je zde maximálně posílena kvalita všech tří jejích os. Diference, již zakládají, tj. „onen svět“ v. „tento svět“ a s tím spjatá analogická diference všech důsledků (rovina postav; noetický aspekt; ontologický aspekt; etický; na to se vztahují motivy, figury a tropy, např. biblické aluze aj.), je zcela výjimečná a svou zásadností neporovnatelná s jinými hranicemi v Lotmanově smyslu. Hranice tak, jak je popisuje Lotman, jsou zde vlastně sémanticky maximalizovány do té míry, že se stávají základními osami, fundamentem celku a povahy fikčního světa. Hranice ve formě příslovečných čepovských průseků a vanutí se nacházejí kdekoli ve fikčním světě; nejsou předpokladem děje či jevištěm, na kterém se děj odehrává, nýbrž s trochou nadsázky je můžeme vidět jako děj samotný (podobně jako Fučík hodnotí jako vlastní děj povídek *Zeměžluči* rozhovor postav s Bohem:⁶⁰⁰ tento soud je našemu soudu analogický). Pro tento koncept dvojího domova je podstatná naprostá jinakost obou jeho složek a zároveň jejich *neustálé* smysl dodávající křížení (na rozdíl např. od pohádky, kde překřížení, přestoupení hranice je dílem jednoho konkrétního okamžiku a není opakovatelné: postava vejde do lesa, přejde řeku atd.).

12.1.2 *Communio sanctorum*

Jedním ze základních vyjadřovacích prostředků dvojího domova je *communio sanctorum*, obcování svatých. Pojem pochází z katolické dogmatiky jako spojení církve vítězné a církve bojující – mrtvých a živých.⁶⁰¹ V katolickém ritu jej vysledoval F. X. Šalda, jenž chápe ritus jako snahu po sjednocení v „životném entusiasmus“, snahu po sjednocení všech jednotlivců, a to i mrtvých, v lásce a na základě lásky.⁶⁰² V literatuře architektonického pnutí je *communio* nadáno nejširším možným významem: označuje nejen obcování svatých, každému křesťanu důvěrně známé z příslušného verše *Apoštolského vyznání víry*, ale zahrnuje i lidský rod, jedincovu reálnou historickou rodinu. *Communio sanctorum* se v textech, jimž se věnujeme, projevuje především jako obcování mrtvých předků, příslušníků vlastního rodu (který je však v křesťanské perspektivě sledovatelný až k prarodičům Adamovi a Evě, kteří osobně a běžně mohli hledět na Boha, jsouce tak bytostně zasazeni do posvátného místa a času, o kterém se my již dozvídáme pouze skrze tradici a vyprávění, a zároveň k aktérům dědičného hříchu). Nenápadný paradox *ex definitione* reflektuje Jan Čep, když obcování svatých v křesťanském pojetí transponuje jako

napojením k dvojímu domovu: srov. např. motiv pláště/závoje, který nám bude s očí sňat v hodině smrti, u N. Hawthornea (zvl. povídka „Černý závoj“).

⁶⁰⁰ Fučík 1994, s. 52.

⁶⁰¹ Dogmatickou definice viz §§ 946–962 *Katechismu...*, 2001.

⁶⁰² Šalda 1914, s. 30, srov. též Wiendl 2007, s. 37.

duchovní vazby, které pojí příslušníky jedné rodiny, prarodiče, rodiče a děti, držitele téhož hmotného i duchovního dědictví. Pozemské osudy těchto osob, v jistém smyslu zcela totožné, přecházejí z generace na generaci, se zvláštním působením zemřelých na živé, kteří se vědomě či nevědomky ujímají pokračování a naplňování toho, co chybělo k dovršení údělu těch, co je předešli na věčnost. Toto pojetí příbuzenství a duchovního společenství zahrnuje i další postavy, které sice nepocházejí ze stejné krve, ale jejichž osudy jsou smíšené s ostatními a jsou s nimi spojeny fyzicky.⁶⁰³

Čepův důraz na promíchání postav svatých a lidí nesvatořečených dokládají i jeho slova z *Rozptýlených paprsků*, kde *communio sanctorum* popisuje jako vědomí o tajemném společenství živých a mrtvých, minulých i budoucích, kteří jsou svázáni poutem duchovního rodu, lásky i viny, vzájemné zásluhy a oběti.⁶⁰⁴ Tato definice nápadně připomíná verše Březinovy: „S miliony jste v tajemném bratrství spjati / a jenom v radosti milionů se budete radovati,⁶⁰⁵“ kde se též objevuje adjektivum „tajemný“ (pro literaturu architextového pnutí a mluvení o jejích aspektech atribut typický) a zdůrazňuje se lidský rozměr obcování. Do tajuplné rodiny je u Čepa zahrnut i sám vtělený Bůh, Ježíš: v kapitole o Čepově poetice jsme mluvili o jeho krvi, jež smáčí svět prýstíc „z tisíce srdcí“, spojených záhadným souručenstvím „neznámých světů“.⁶⁰⁶

Lidské bytosti promítnuté na (časovou) horizontálu od předků k potomkům a zároveň i na určitou hodnotovou vertikálu (lidstvo, tj. my, na dolním pólu, světci na pólu horním) – čímž se mj. opět přibližujeme Lotmanovým osám – tvoří širokou motivickou tkáň, která se téměř k nerozlišení prolíná se zobrazením krajiny; v Čepově *Zeměžluči* můžeme dobře vidět, že krajina je domovem živých stejně jako mrtvých a jak těm, tak oněm představuje odpovídající (tj. dialog s nimi vedoucí) platformu. V každou chvíli je každý jedinec pod dohledem „tisíců očí“;⁶⁰⁷ předkové sledují a také ovlivňují jeho počínání, jejich hlavní význam zde z hlediska budování významu je verifikování magického modelu představeného světa.

Když Gabriel Marcel, podle J. Meda Čepův souputník, přemítá o lásce, označuje povahu přítomnosti jako intersubjektivní, a dovozuje, že tak je umožněna „přítomnost s mrtvými“.⁶⁰⁸ Sprízněnost s krajinou fikčního světa dané literatury je zřejmá; definici přítomnosti, která není ani objektivní, ani subjektivní, ale intersubjektivní, považujeme za podnětnou: i tak je popsáno a zdůrazněno propojení světa postav, jejich transtextovost atd. Zdeněk Neubauer říká, že ve světě mýtu nelze minulost rušit, vše je zde propojeno se vším. Neviditelné souvislosti věcí nabývají výrazu v jejich tam-a-jindy (na rozdíl od běžně pojímaného tady-a-ted):⁶⁰⁹ tak ostatně funguje fikční svět dvojího domova obecně (srov. kosmologický význam i sebenepatrnějšího gesta).

Je-li specifikem poetiky fikčního světa literatury architextového pnutí přítomnost mrtvých jakožto jednajících postav (viz kap. 12.2.1), lze dovodit, že vědomí jejich přítomnosti mají postavy fikčního světa přirozené: „Jak by ne, když oni tu pořád obcházejí!“, říká stařec ve „Zbloudilém“; a hlavní postava povídky myslí na své mrtvé: „„Alespoň vy mi zůstaňte

⁶⁰³ Těmito slovy začíná J. Čep vlastní výklad děje *Hranice stínu*; citováno dle: Trávníček 1996, s. 83. Důvod, proč se *communio sanctorum* pojímá jako obcování nesvatořečených, vyplývá z dalšího výkladu; k jeho postavení v architextových východiscích viz kap. 12.2.1, pozn. 663 a 664.

⁶⁰⁴ Čep 1993, s. 30.

⁶⁰⁵ Březina 1933, s. 210 („Odpovědi“, sb. *Ruce*, 1901). Březinu s katolictvím na prvním místě skrze motiv obcování svatých spojuje i Miloš Dvořák (Dvořák 2007, s. VII): „A přece jeho [Březinovo, PŠ] nejhlubší vnitřní zkušenost nově ověřuje mnohé články katolického kředa, zejména obcování svatých ...“, Dvořák 2007, s. VIII.

⁶⁰⁶ Čep 1991, s. 55 („Rozárka Lukášová“).

⁶⁰⁷ *Ibid.*, s. 90 („Hoře z lásky“).

⁶⁰⁸ Marcel 1998, s. 98 a 100.

⁶⁰⁹ Neubauer 1990.

věrní,‘ úpěl tiše...“⁶¹⁰ Též vypravěč oslovuje své mrtvé: „Vy všichni, kteří jste mne předešli, zde stojím a bojím se odclonit oči...“⁶¹¹ Připomenout můžeme Čepova souputníka a habitem spřízněného spisovatele H. Pourrata a jeho *Kašpara z hor*:

A v tom ucítila zvláštní něhu. Myslíla na své nebožtíky; můj Bože, její matka – rty se jí hýbaly, jako by s ní mluvila – starý strýc kněz... Myslíla na svůj vlastní život a opírajíc se zády o zeď, hleděla před sebe. ... Prosila se sepjatýma rukama své nebožtíky, aby jí přišli na pomoc. ... „Byla jsem tu, milostpaní, když přišla její poslední hodinka. Slyšela jsem, jak mluví tiše před stavením nějací lidé, ano, byl to celý houf lidí, mluvili a mluvili. Otevřela jsem dveře a přísahám vám, že tam nikdo nebyl. Ale potom... Potom přišli dovnitř, stáli tady u postele a ten šepot bylo slyšet dál, jako by odříkávali modlitby. Tak to trvalo, dokud neskonala. Byli to její mrtví, slyšela jsem jejich šepot, ale nikoho jsem neviděla. Vlasy mi vstávaly na hlavě, to si můžete myslit. Kdybych byla živa sto let... Poslouchejte, milostpaní, říkám vám tady svatosvatou pravdu.“⁶¹²

Přítom je to zase jen smrt, která nám jednou dovolí nahlédnout vše – tedy i celek našeho rodu:

[jsme] v nesmírném hroznu tváří, které se shlukly okolo betlémských jeslí v ohromný včelí roj; jsou mezi nimi naši nejbližší příbuzní a přátelé, živí i mrtví ... od kterých nás dělí v čase staletí a tisíciletí ... a ti, které objevíme ... *teprve ve chvíli, až budou odhaleny a dokonány všechny věci...*⁶¹³

Schopnost obcování je někdy zúžena: v případě *Zeměžluče* se postava Rozárky omezuje jen na vidění a naslouchání, v případě Kleofáše ve „Zbloudilém“ na cítění atd.; skutečná možnost oboustranné komunikace se objevuje až u starce v *Modré a zlaté*, jenž je ve vysokém věku, kdy se (vědomě) blíží ke smrti; pak vidí ono divadlo, které zahlédávají jen umírající.

Intencionalita, která sice leží mimo lidský obzor, kterou však obcující rod s sebou nese, posouvá *communio sanctorum* do oblasti transcendentní, náboženské, ukotvuje jej v ní a spíná jej s motivy postavy Boha, jiného, druhého světa, kde má vše svůj smysl, a který vidíme jen jako v zrcadle (srov. citát sv. Pavla) v našem světě, kde se o smyslu můžeme jen dohadovat, resp. kde jej nalézáme jen jako rudimenty („v zrcadle a podobenství“) v krajíně-palimpsestu. (Stejnou situaci popisuje – na základě děl J. Zahradníčka – J. Wiendl; Wiendl 2007, s. 231.)

Jestliže u Čepa vidíme začasť vztah živých a mrtvých jako jistou tenzi (jako – Doleželovými slovy – „posedlost touto záhadou“), nacházíme např. ve Skácelově básni „Mrtví“ (sb. *Dávné proso*, 1981) tento jev spíše jako téma konstatování *daného* faktu:

Stále jsou naši mrtví s námi
a nikdy vlastně nejsme sami

A přicházejí jako stíny
ve vlasech popel kusy hlíny

Tváře jakoby vymazané

⁶¹⁰ Oba citáty in Čep 1991, s. 42 („Zbloudilý“).

⁶¹¹ Čep 1991, s. 82 („Vigilie“).

⁶¹² Pourrat 1969, II. díl, s. 225–6 a 325.

⁶¹³ Čep 2002, s. 28 (kurziva PŠ).

a přece se jen poznáváme ...⁶¹⁴

Blížkost Skácelovy poetiky k duchovním tématům byla již nejednou konstatována; v daném kontextu připomínáme tezi S. Richterové, podle níž je skácelovská Smrt laskavá (v protikladu k smrti Halasově); „jeho [Skácelova] smrt se ‚vrací domů‘, ‚sedá za stůl‘.“⁶¹⁵ Tento způsob personifikace smrti v sobě skrývá dva významy – jednak křesťanskou absenci strachu ze smrti („Kde je, smrti, vítězství tvé“ sv. Pavla), v jejímž základu se pochopitelně opět setkáváme s myšlenkou obcování svatých, jednak inspiraci lidovou mytologií (K. J. Erben), s níž jsme se již setkali výše a již dokonce můžeme postulovat jako bytostnou součást architektu (srov. 7.3.3). Podobnost Skácelovy a Čepovy poetiky je ještě podtržena výrazným přírodním naladěním. I tento rys s nimi sídlí např. Jan Čarek. Motiv, o kterém zde mluvíme, tj. sepjetí s předky, výrazně zpracovává ve sbírce *Chudá rodině z Heřmaně* (1924). Objevuje se zde matka jako „světiče“, spinající rod; funkci sjednocujícího prvku rodiny, jejíž členové se rozeběhli po celé republice, plní Heřmaň sama. V básni „Chalupa“ se říká: „Kdo bude hoden nějakou silou tajemnou // v řetěz rolníků mrtvých sepnout ruku svou, ...“: setkáváme se tu s téměř klasickým vyjádřením *communia sanctorum*, viz např. Březinovy verše výše.⁶¹⁶ V následující básni z téže sbírky, „Chlebová pole“, přistupuje ještě motiv svázanosti s konkrétním krajem, který s prvním motivem, jak jsme již ukázali, blízce souvisí.

Vyzářejší výraz přináší sbírka *Hvězdy na nebi*; převládá zde ticho, smutek, smrt a abstraktnější přírodní a krajinné motivy na úkor konkrétního. Báseň „V tvém světle“ je vystavěna na žánrovém půdorysu modlitby, a sice modlitby k Bohu ryze křesťanskému (světlo, láska; Poslední soud, kde konečně „v tvém světle ponejprv budu stát čistý“); motiv obcování rodu se opět vrací (v básni „Hluboká noc“: „Hlídnají mrtví mandele v polích“) s typickým propojením smrti a rodu; k tomu připomeňme např. báseň „Slzy a krev“ (i sám název je symptomatický): „Palčivá zjevení vod // zahrňávajících stářím // a matčin hlas, jenž prozrazuje / dlouholeté tajemství // – sem vždycky bude se navracet syn, / aby dolovat tiše // v omamujícím nalezišti krve a slz.“

Jinými básníky, které v dané souvislosti připomíná F. X. Šalda, jsou Josef Knap a F. Křelina („U Josefa Knapa a Františka Křeliny jsou to právě pokusy včlenit člověka do rodové a regionální pospolitosti, kterých si kritik [FXŠ] váží nejvíce“⁶¹⁷). Křelina zná společenství živých a mrtvých v poněkud pozemštějším smysl než Čep (či Březina):

... pověra [kterou říkala babička] o košíkách a pýše, toto společenství živých i mrtvých, děti i stařen, ... rodina, kořeny sahá hluboko do minulosti, korunou ratolesti k časům budoucím ... stará hospodyně, která se sem přivdala před sedmdesáti lety a již z tolika slov, co znávala, přetrvalo v paměti ne o mnoho víc než modlitba ... jen jako stín vyvstálý z hlubin věků a přece a vždycky hospodyně, která zve k jídlu, sama nikomu potřebná, ... ona takřka poslepu sprádala ve svém nevědomí jinou osnovu, než udržíš v rukou, jinou úrodu, než svezíš do stodol – čas, který máš přidán? vědomí rodu, jenž zpřítomňuje tvůj čas? ... v jejích údech utkvěly dávné, pradávne pohyby, o nichž už ani nevěděla.⁶¹⁸

Výše uvedený Březinův citát představuje totéž v mystičtějšímu modu. Jeho blízkost přítomnému tématu bývá častěji tematizována. (J. Med: „... u Březiny žijeme ‚na úpatí poho-

⁶¹⁴ Cit. dle Skácel, Jan. *Básně II*. Třebíč: Akcent-Blok, s. 75. Za podstatný básnický obraz považujeme „tváře jakoby vymazané“, důraz na „jinakost“ mrtvých, která je však jaksi samozřejmě překonána poznávací silou živých. – Prvním veršem přítom zaznívá jiná aluze: „Všichni naši mrtví jsou ustavičně s námi,“ říká v referátu o Čepově próze Bedřich Fučík (Fučík 1994, s. 49).

⁶¹⁵ Richterová 1991, s. 98.

⁶¹⁶ Čarek 1969, s. 38.

⁶¹⁷ Wiendl 2007, s. 99

⁶¹⁸ Křelina 1969, s. 167 a 84–85.

ří Smrti“ a duše je na zemi v exilu...⁶¹⁹) Vědomí „provázanosti pokolení“ chápe jako spojnici mezi Janem Čepem a Březinou i Bedřich Fučík; připojuje k tomu opět „kosmický význam sebenepatrnějšího gesta“,⁶²⁰ čímž výrazně evokuje jiný aspekt mytologického fikčního světa“, dvojího domova, totiž simultánní smysl věcí tady i tam.

I. Slavík se domnívá, že Janu Čepovi bylo *communio sanctorum* výslovně dáno k vyjádření;⁶²¹ Šalda v této souvislosti zmiňuje S. Boušku a X. Dvořáka: v recenzi knih těchto autorů, *Pieta a Meditace*, „shledává pozitivní ... plodný význam katolicismu“.⁶²² A je to opět motiv *communio sanctorum*, který v pojetí Bedřicha Fučíka – spolu s motivem „přimknutí se k zemi“ – definuje linii duchovní a tradiční poezie (vymezenou proti linii avantgardní).⁶²³ „Společenství živých, mrtvých a nenarozených“, jak motiv B. Fučík aluzí na O. Březinu pojmenovává, autor sleduje v téměř celých dějinách české literatury od středověku a barokní doby. Barokní vklad pro poetiku dvojího domova je zřejmý: srov. tezi, že „pojem vlasti ... měl pro barokního člověka dvě základní roviny ... metafyzickou ... a rovinu ... konkrétně faktické skutečnosti“, tj. vertikální – „intenzivní vztah k víře a Bohu ... k světcům, přímluvcům u Boha“ a horizontální,⁶²⁴ což se samozřejmě odráží i v literatuře. Hledání motivu *communio* Fučík resumuje: „Myšlenka Otokara Březiny o národě jakožto společenství živých, mrtvých a budoucích je tedy stará, majíc svůj původ a zrod v křesťanské nauce, ve které je především ustavena církev, jež není než velké obcování živých s mrtvými i nenarozenými, spojených takto a vykoupených tajemnou obětí Boha člověka, bez něhož toto společenství by nemělo existence.“⁶²⁵ Literaturu, jež tuto „duchovní a tradiční“ linii realizuje, představuje dle Fučíka v novějších obdobích J. Zeyer, již zmíněný O. Březina, Jakub Deml, Jan Zahradníček, Jan Čep a další, mladší autoři (Jiřina Hauková, Josef Suchý, Vladimír Mikeš či Věroslav Mertl). Blížkost vidění zmíněných autorů vysvítá z Čepovy recenze Demlova *Mého očištění*:

Celé jeho [Demlovo, PŠ] dílo je proniknuto jasnozřivým vědomím rodu – rodu jako duchovní jednoty, duchovního společenství, v němž se dědí vina a odpykání, jež zavazuje k oběti, a v němž se na potomcích dokonávají záměry předků. Nauka o obcování svatých vystupuje tu v tvarů úžasně reálném. Jaké hlubiny tajemství a složitých zákonitostí obsaženy jsou Demlovi v těch dvou jménech: Matka, sestra!⁶²⁶

Jasnost a důraznost Demlova podání svědčí sama o tom, jak byl Čepovi Demlův postoj blízký (a nabízí se otázka, nakolik Čep ve skutečnosti mluvil o svém pojetí, resp. o pojetí, které považoval za obecné [katolické!], spíše než skutečně o Demlově textu); srov. také Fučíkovu stať o Demlově „krajině rodu“, krajinně „tajemného řetězce lidského společenství“⁶²⁷ – tato paralela je zajímavá také akcentací krajiny dětství, ušlechťující tak zároveň dvě klíčová témata Čepova.

Žánrem, jehož primární funkcí je oslava společenství svatých (a odvolávání se na něj), je litanie. Litanii obecně chápeme sice jako žánr služební (Kranzova „kostelní literatur“), zmiňujeme ji zde však zvláště s poukazem na Wernischovu báseň *Pomodlení*, pastiš,

⁶¹⁹ Med 2001, s. 184.

⁶²⁰ Fučík 2003, s. 311.

⁶²¹ Slavík 1995.

⁶²² Dvojrecenze S. Bouška – Pietas a X. Dvořák – Meditace, in: Šalda 1950, s. 218. Viz též Putna 1998, s. 688.

⁶²³ Fučík 2003, s. 307.

⁶²⁴ Svatoš 2004, s. 112.

⁶²⁵ Cit. dle Putna 2004.

⁶²⁶ Recenze „Jakub Deml: Můj očištění“. In Čep 1993, s. 248.

⁶²⁷ Fučík 1994, s. 213.

který vychází z žánrového půdorysu litanie, a která právě litanii v novodobé české beletrii vyzdvihuje.

Pomodlím se
Pomodlím se slova
Pomodlím se za sebe
Svatý Jene,
Svatý Jene, i Ty, Usmívavá,
Svatý Benedykte,
Svatý Bernarde,
Svatý Dominyku,
Svatý Františku,
Svatý Upolíne,
Všichni svatí kněží a Jáhenové,
Svatá Maří Magdaleno,
Svatá Háto, (...)
Svatý Sřatý,
Svatý Upálený,
Svatý Pokoušený,
Svatý Sřatý,
Svatý Pokoušený,
Svatý Upálený,
Svatá Aglajo,
Travní mŕrko,
Svatý Upolíne,
Svatý Ocúne,
Korjuško,
Očesku větve bahenní,
Pomodlím se,
Pomodlím se při rytině Ultima Thule,
Pomodlím se slova,
Pomodlím se za sebe.

...
Za sebe se modlím,
Svatý Jene, ...
Všichni svatí Mučedlníci, Chaso bláznovská,
Jen slova se modlím,
Jen slova se modlím.
Pán Ježíš vchází s učedlníky do zahrady.
Jen slova se modlím.
V jaké to krajině.

Nejedná se zde o pouhý pastiš (mechanické převzetí litanické formy). Báseň je zajímavá právě tím, jak žánrový základ dynamizuje. Narušení jeho formálního principu (v celé druhé strofě, zvláště na konci) chápeme jako symptomatické: zatímco apostrofy svatých (s jistým parodickým přídechem, srov. „Lucye“ m. „Lucie“ atd.) jsou upozaděny, časoprostor básně se proměňuje a blíží se novozákonní zahradě Getsemanské, kam „Pán Ježíš vchází s učedlníky“, srov. Mk 14,26nn (přičemž samo slovo „učedlník“ evokuje veleslavínskou češtinou, tj. jazyk tradičně chápaný jako biblický). V posledních dvou verších dochází k ještě zásadnější proměně časoprostoru: časoprostor litanie (jakýsi „kostelní“, rituální), zmíněná novozákonní Getsemanská zahrada, a tady-a-ted' lyrického mluvčího splývá, úhelníkem se

stává jeho modlitba (ostatně aludovaná už názvem básně). Toto splývání světa vypravěče a světa vyprávěného se jeví opět jako zpřítomnění, Eliadova *re-aktualizace* biblického textu.

12.1.3 *Communio sanctorum* jako konstituent krajiny a vlasti a jejich personifikace

Žánr litanie uvádí do diskurzu svěťce. Ti představují silnou spojnicí mezi obcováním svatých a motivem, který zde již nejednou zazněl, tj. spojením s konkrétní zemí. Mezi ní a *jejími* svatými shledává katolická církev zvláštní vazbu: patroni „mají zvláštní moc přimluvy pro své kraje a krajany“.⁶²⁸ Funkce svatých jako patronů určitých míst a tzv. národních svatých je jednou z výrazných dominant katolictví a tedy i daného architekta; připomeňme alespoň jedno místo, kde je tato trojvrcholová vazba – lid (tj. postavy „tohoto“ světa), svatý a země – pojednána zcela příkladně. V 18. kapitole *Rozpravy krátké, ale pravdivé* Bohuslav Balbín oslovuje sv. Václava takto:

Ty, ó nejmávanější a největší z patronů české země, Václave! ... Postav nás zase na to místo, odkud jsem vlastní zbabělostí a zločinnou nenávisť jiných nebo podlízavostí mnohých neprávem klesl, oddáni až do konce nejvěrněji Tobě a přesvaté víře i panovníkům! Ty ochrano a posilo našeho národa! Zanikneme-li, v Tobě zanikneme! Od nových obyvatelů bys marně očekával tu úctu, s níž Tě česká země po tolik staletí následuje a miluje. Proto naléhavě opakujeme: ¶ NEDEJ ZAHYNOUTI NÁM i BUDOUCÍM! ¶ Nechceš-li snad slyšet nezdárné syny, slyš a vyslyš prosící předky, kteří se přimlouvají za své potomky a Tebe v nebi vidí! Svatý Václave, mučedníku Kristův, jediný dědici české země, oroduj za nás!⁶²⁹

Communio sanctorum se nám zde ukazuje v nové perspektivě: totiž jako *místní* pojem, tj. kategorie, jež osmyslňuje místo, krajinu, vlast. Srov. Čepova slova v *Rozptýlených paprscích* a v *Polní trávě*:

Rozrytá podzimní krajina, rozbahnělá v dešti, studená a holá. Kolik v ní utonulo lidských šlepků, kolik výkřiků se udusilo pod jejím těžkým nebem, kolik hřbitovů v ní přeoral pluh a z kolika vesnic zbyla sotva jména! To všechno zůstalo v ní, tím vším je skrz naskrz prohnětena, z toho vznikly rysy její podoby jako vrásky, kterými se vpisuje zkušenost do lidské tváře.⁶³⁰

Kraj je především stvořen z toho, co v něm prožili lidé, kteří v něm bydlí. Tento kraj, na první pohled střízlivý a plochý, je zbrzděn výmoly tajemného příboje a jeho obyvatelé jsou krutě otloukáni jeho nárazy.⁶³¹

Výše jsme řekli, že *communio* je někdy jen těžko odlišit od krajiny: kraj může fungovat dokonce jako synonymum (metonymie) rodu, jak u Čepa v případě novely *Děravý plášť* rozpoznal Šalda: kořeny rodné země jsou tu „spleteny co nejtěsněji s mrtvolami jeho předků“.⁶³² Týž kritik si u Čepa a Zahradníčka ostatně všimá z daného hlediska podstatné role země „kultické“⁶³³ stejně jako u Křeliny cítí „svatost země“.⁶³⁴ Krajina ztotožněná s předky

⁶²⁸ Žák 1917, s. 518.

⁶²⁹ Balbín, Bohuslav. *Rozprava krátká, ale pravdivá*. Odeon : Praha, 1988, s. 157–8. Jedná se o český překlad Balbínova spisu *De regni Bohemiae felici quondam, nunc calamitosa statu, ac praecipue de Bohemicae seu Slavicae linguae in Bohemia auctoritate, deque ejus abolendae noxiis consiliis atisque rebus huc spectantibus brevis sed accurata tractatio* z r. 1672–3.

⁶³⁰ „Země v listopadu“, in Čep 1993, s. 65.

⁶³¹ Čep 1999, cit. dle Kadlec 2007, s. 34.

⁶³² Šalda 1987, s. 524.

⁶³³ *Ibid.*, s. 28–29.

(metonymie rodu) vede k obrazu živé (oživené) krajiny, personifikované krajiny, jak jsme již viděli při popisu poetiky *Zeměžluči*.

Propojení člověka s rodem se rozšiřuje i na propojení s krajem a zemí-vlastí. Vzniká tak důležitá platforma de facto vlastenecká, aktualizovaná např. v Halasově básni „Praze“ (*Torzo naděje*, 1938), kde splývá sv. Václav s Prahou – svatý patron a věčný kníže a Praha jako aktualizovaný symbol a zosobnění Čech (známá z obrozenské doby, také z Zeyerova *Jana Marii Plojhara*, 1891). Na první pohled snad překvapivě můžeme v dané souvislosti připomenout i Viktora Dyka. V básni „Kraj básníkův“, výrazně inspirované O. Březinou, čteme tyto verše:

Nejosamější jsouce nejsme sami.
A článek připne se k článku řetězu.
V kladu a záporu, v souzvuku, zlozvuku,
milující se, nenávidíce,
přijímající a odmítající
jedno jsme.⁶³⁵

Zcela zřetelně zde zazní (výše citované) Březinovo „S miliony jste v tajemném bratrství spjati“ – přece však zařazujeme Dykovu ukázkou až sem, domnívající se, že provázanost lidských bytostí je zde představena v poněkud jiném nasvícení: namísto mystické inspirace tušíme zde dozvuk Dykových představ nacionálních (jakkoli se i zde jedná o *zmytizování* národa) – to je ovšem spíše námět k další diskusi, přičemž můžeme konstatovat jistý náznak ideje národní i u samotného Čepa (srov. konec citátu z *Hranice stínu*, k pozn. 603).

Výše popsané *communio sanctorum* má jistý korelát v obrazu *účinného* (činného) rodu *Obyčejného života* Karla Čapka (vyd. časopisecky i knižně r. 1934, tedy pouhé tři roky po *Zeměžluči*): představa rodu, který je celý obsažen v jediném člověku-potomku, rodu, jemuž je člověk poplatný, jehož dispozice a indispozice (religionistickou terminologií: hříchy a zásluhy) v sobě nese. Tato jistá predispozice je nejvýraznějším styčným bodem mezi Čepovým a Čapkovým účinným rodem; jinak je ovšem Čapkův rod založen celkově jinak než Čepovo společenství: setkáváme se zde spíše s personifikovanou představou genetických vlivů, resp. kódů, které jsou v člověku všechny přítomny, uchovávající také bohatství a potencialitu všech jeho předků (přičemž každá z možností, resp. genetického okruhu potenciálního charakteru, je představena jako konkrétní člověk z příbuzenstva – zlý dědeček, zbožná prababička atd.⁶³⁶); je to pouhé společenství pokrevných příbuzných, jemuž chybí zastřešení i zakotvení transcendentální, přičemž právě ono je smyslem (a také dějištěm) společenství Čepova (a celé literatury architektonického pnutí). Zatímco v *Obyčejném životě* funguje celý zástup (potenciálních i reálných) příbuzných jako ilustrace či lépe řečeno vysvětlení života a pohnutí obyčejného člověka-hrdiny knihy a celkový obraz světa se tak objasňuje, zobrazuje se v případě Čepově naopak tajemnost, nepoznatelnost fungování řetězce živých a mrtvých; přitom stejný důraz je zde kladen na intencionalitu, která však leží mimo lidský obzor.

Mimo Čapkův de facto psychoanalytický přístup, avšak také mimo jakoukoli *účinnost* katolických autorů, stojí Josef Váchal. Přítomnost mrtvých, jejich působnost ve světě, zůstá-

⁶³⁴ Ibid., s. 531.

⁶³⁵ Dyk 1955, s. 205. Med mluví o Dykově „sblížení s Březinou po jeho smrti, která Dyka inspirovala k básním Při zprávě o smrti básníka a Kraj básníkův...“, Med 2006, s. 76.

⁶³⁶ Stejně pojetí samozřejmě najdeme i mimo českou oblast; dva příklady za všechny: čteme jej v závěru *Dobrého člověka* R. Romaina (1919) a – více náznakově – na konci *Půlnoční zpovědi* Duhamelovy (1920).

vá mu – v démonologickém období tvorby – pouhým zvukem, strašlivým, ale mimo kauzalitu tohoto světa: „Sténání a kvílení, bezmocné výkřiky lidí, úpění zvěře a chrapoty a kvílení umírajících, volání pomsty a děsu se zoufalým prokletím věcí nejsvětějších, tot' symfonie, kterou zde slyším za dutí vichru, burácení hromu a při hlučících vodách ...“ Tak popisuje krajinu v *Šumavě umírající a romantické* (vyd. jako *Zeměžluč*, 1931).

12.1.4 Překřížení složek dvojdomého světa

Složky dvojdomého světa nejsou přísně odděleny (což pokládáme za specifikum fikčního světa literatury architektonického pnutí), jeden prosvítá pod druhým (→ palimpsest), „posvátná krajina, která povyšuje smyslový svět, z něhož vyrůstá, do vyšší roviny“, a to tak, že „důvěrně známé věci ... se takřka pod rukou mění v symboly“⁶³⁷ (u J. Zahradníčka). Obdobně konstatuje u Čepa Z. Rotrekl „apokalyptické vidění světa v předtuše hrůz ještě větších, než byly ty dosavadní, a náhlý vstup transcendentní skutečnosti do světa reálného, jenž je tak bleskově ozáren a proměněn. Svět je Čepovi luštěním jeho skrytých významů, lidské osudy promítá „na pozadí věčnosti“.⁶³⁸ Konkrétních příkladů je mnoho: prolínání „aktuálního“ světa postav a světa nepomucenské legendy v „Svatojanské pouti“ (1942, in Čep 1999), „aktuálního“ světa postav a novozákonního či starozákonního v případě stáda vepřů ve „Veselé pohřební“ (tato a všechny následující povídky in Čep 1991), v případě „muk kříže“ v „Elegii“ či „nevěřícího Tomáše“ v „Rozárce Lukášové“; dokonalý a mnohovrstevnatý případ pak představuje komplikovaná hra s aluzemi pouti do Emauz v „Zbloudilém“, kde je rezonance různých světů – novozákonních Emauz, metaforické pouti do Emauz v aktuálním světě povídky a konečně „reálného“ světa povídky – nesena jak v rovině motivické, tak i čistě jazykové (Petr *Kleofáš*⁶³⁹); bližší rozbor budeme těmto případům věnovat v kap. 12.3.2. Konečně tak také šířeji definujeme Šaldovo „prolamování sakrálního do profánního“: citát lze velmi užitečně vnímat v terminologii fikčních světů.

Prolínání dvou světů můžeme doložit nejen mimo dílo J. Čepa, ale i mimo literární texty vůbec: připomeňme triptych Jana Preislera *Velikonoce* (1895).⁶⁴⁰ V levé části vidíme postavy vznášejících se andělů pojatých jako reálné bytosti, tj. výjev ze světa „druhého“ domova; ve středové části zamyšleného pastýře se stádem ovcí v jarní (velikonoční) krajině; v pravé části postavu Ukřížovaného se zavěšenou lampou, která implikuje, že se jedná o sochu, avšak se svatozáří, jež vypadá jako reálná, a tím naznačuje i reálnost Ježíše (Ježíš-člověk, a nikoli Ježíš-socha).

Triptych je typickým příkladem prolínání světů: nejde jen o to, že jsou juxtaponovány dvě složky dvojdomého světa („onen“, religiozní svět v levé části, „náš“ svět v centrální, prolnutí v pravé části), ale že všechny výjevy jsou touto juxtapozicí, resp. tak vznikajícím kontextem, zásadně sémanticky re-kódovány: centrální výjev nabývá symbolického rozměru – pastýř s ovci jako biblická christologická aluze, která však může být i přenesena z čistě symbolické roviny např. do chronotopu novozákonní paraboly (*skutečný* pastýř se *skutečnými* ovci ve *skutečné* novozákonní krajině); pravá část využívá významové a významotvorné atributy celého architektonického textu: od reálného Ježíše po sochu Ježíše, tj. promítnutí Ježíšovy postavy do kulturních dějin (Ježíš tu není jen jako Ježíš biblický, ale jako kulturně převzatý fakt světa katolické kultury-liturgiky: je to socha, před níž hoří věčné světlo; jeho svatozář zároveň je skutečná, tj. neodpovídá tomu, že Ježíš je vlastně jen socha, a zároveň neskutečná: obraz tedy

⁶³⁷ Wiendl 2007, s. 231.

⁶³⁸ Rotrekl 1987, s. 44.

⁶³⁹ Biblický Kleofáš je jedním z učedníků, kteří se po velikonočních vydávajících do Emauz (L 24,18).

⁶⁴⁰ Ve výtvarném umění samozřejmě nacházíme nespočetnou řadu příkladů; vybrané dílo je zajímavé právě tím, že se jedná o triptych, tj. jednotku tematizovatelnou naratologicky, jakožto příběh; ostatně srov. analogickou analýzu obrazu Mistra vyšebrodského u Piřhy (Piřha 1990). Preislerův obraz uvádíme v příloze.

osciluje mezi zobrazením historického Ježíše a zobrazením liturgického faktu, stejně jako námi popisovaný architekt také zahrnuje výtvarné umění, liturgiku, kulturní dějiny i křesťanskou mytologii – srov. zobrazené anděly).

Takovéto významové posuny dané intertextualitou jsou typické pro zvýznamňování fikčního světa literatury architektového pnutí skrze svět *Bible*; je to mechanismus, který nadává smyslem „aktuální“ svět fikčního světa děl literatury architektového pnutí skrze „onen“ svět, resp. architekt (viz výše zmiňovanou povídku J. K. Šlejhara).

Podstatným případem prolínání světů je motiv Boha pobývajícího mezi svým lidem; jako takový je mj. traktován v motivologickém slovníku (Frenzel 1999, s. 284nn). Tak se u Pourrata při popisu průvodu na Boží tělo setkáváme s typickou formulací: „Kostelníci nesli svíce a za nimi šel starý kněz, ohnutý pod zlatým pluvíalem. *A Bůh krácel uprostřed svého lidu.*“⁶⁴¹ Na první pohled je Bůh – který je vševědoucí a všudypřítomný – chodící po Zemi v křesťanském kontextu nadbytečný, avšak křesťanství se na toto topoi odvolává, tvrdíc, že „Kristus se také po své smrti zjevil svým učedníkům v lidské podobě a že církev předvídá Kristův návrat a že jak *Starý*, tak *Nový zákon* nás zpravuje o objevování se andělů v lidských podobách“.⁶⁴² Na rozdíl např. od světa antického mýtu, pro který je tento motiv více než typický, kde však chybí fundamentální propast mezi světem pozemským a olympským (srov. Fuhrmannovu typologii světů v 4.2), s sebou motiv Boha na návštěvě Země v křesťanském kontextu přináší právě ono překřížení dvou světů, dvou ontologických a aletických paradigmat, které vyúsťuje v nalévání smyslu (viz výše) a náhlou změnu perspektivy (již jsme již v čistě naratologickém pohledu zaznamenali u Čepa). Zjevení se Boha na Zemi (religionisticky: teofanie) je v rámci literárního díla však nejen motivem, ale má též význam kompoziční, genologický, dotýká se rozvrstvení subjektů literární komunikace⁶⁴³ a, jak jsme již uvedli, funguje též jako architektová aluze: význam „poutníka“ spojuje novozákonní podání o cestě do Emauz s „církví putující“⁶⁴⁴ ve smyslu doslovném i symbolickém.

V české literatuře se s motivem Boha pobývajícího na zemi setkáváme hojně: jen námkou připomeňme tzv. posvátné pohádky (Ježíš se sv. Petrem kráčejíci venkovskou krajinou, sv. Jiří chodí krajinou v lidové písni), básně Skácelovy, kde se objevuje postava laskavého Boha, nebo text Demlův („Kristus ještě dnes chodí den co den inkognito vesnicemi i městem. Možná Ho potkáte na cestě úvozové nedaleko hřbitova, v lese, na stráni, u rybníka ...“).⁶⁴⁵ Samozřejmě je nutné zmínit typického básníka Eliadovy re-aktualizace, B. Reynka (již zmíněný v této souvislosti v kap. 7.2);⁶⁴⁶ motiv Boha mezi svým lidem se však objevuje i v textech či u autorů, u nichž bychom se zařazením do rámce daného architektu váhali – uvedme například *Advent* (1939) J. Glazarové:

... a potom se do tmavých dveří kapličky postaví kazatel a světla svíc červeně planou za jeho zády. A jeho hlas se nese daleko vlahým vzduchem, naplněným vůní sena a lip, a člověk po-

⁶⁴¹ Pourrat 1969, II. díl, s. 168 (kurziva PŠ).

⁶⁴² Frenzel 1999, s. 285: „... daß Christus auch nach seinem Tode seinem Anhängern in Menschengestalt erschien, daß die Kirche die Wiederkehr Christi verkündet und daß *Alte* wie das *Neue Testament* von Erscheinungen der Engel in menschlicher Gestalt berichten.“

⁶⁴³ Do jisté míry se toho u J. Čepa dotýká J. Trávníček (Trávníček 2007, s. 52, pozn. 12): Bůh se ocitá v hierarchii vypravěče jako „jiná“ narativní instance“, suverénnější než vševědoucí vypravěč, který textu „vládl“ do té doby.

⁶⁴⁴ Srov. mešní modlitbu před proměňováním: „... pamatuj [Bože] na svou církev putující po této zemi ...“ *Kancionál*, s. 62).

⁶⁴⁵ Deml 1998, s. 34; delší úryvek jsme v této práci již citovali (závěr kap. 11.4).

⁶⁴⁶ Viz též Halasová 1992, s. 75: „Podoby svatých biblických ... postav často navštěvovaly pole, zahradu i dvůr v Petrkově, a když je pak opustily, postavily se ke dveřím a vratům básníkovy domova a tam se obtiskly na předměty každodenního života ...“; s. 85: „Zátiší domova doplnila nejednu posvátnou scénu ... setkáme se s pokojem domácích věcí, jenž je v grafikách ... jakoby zaklesnut na okraji obrazů s biblickou tematikou.“

slouchá, oprostěn, lehký a blízek Bohu, který tu zajisté stojí před kapličkou v zástupu svých nejméně, na nejkrásnějším místěčku světa.⁶⁴⁷

Je přitom důležité si uvědomit, že ona tajemná druhá polovina dvojdomého světa – „druhý domov“, „onen svět“ – není zcela homogenní: spíše se jeví jako dále strukturovaná. Do „našeho světa“ se trhlinou jednou prolomí svět (kontext) sv. Jana Nepomuckého (výše zmíněná Čepova „Svatojanská pout“), jindy („Veselá pohřební“) stádo vepřů, aluze novozákonní (Mt 8,32). O této strukturovanosti viz dále in 12.3.1.

12.1.5 Integrita světa

Fikční svět literatury architektového pnutí založený na kosmologického rozměru libovolného gesta charakterizuje propojení všeho se vším (srov. Neubauerovo „jindy-a-jinde“). Tento fakt pojmenovává J. Med, když mluví o Čepově snaze „zkoncentrovat do malé plochy celý komplex vztahů“ tak, aby vznikl text, kde se projevuje „sounáležitost či souvztažnost každého lidského činu, gesta, pohledu se vším, čím je člověk obklopen ... nic není bezvýznamné, vše má své hluboké, byť neviditelné souvislosti“.⁶⁴⁸ Uvedený Medův citát samozřejmě vyústí v poznání, že se jedná o koncepci, která se snaží „proniknout skrze věci stvořené do tajemství a slávy Boží jsoucnosti“ (ibid.) a následně k zde mnohokrát již citovanému novozákonnímu citátu sv. Pavla a jeho reflexe u Čepa. Fikční svět literatury architektového pnutí je scelován existencí Boží jakožto svorníkem, jež neustále všemu dává smysl a jež neustále o všem ví:

Je však přemnoho věcí, které nemusí být zjeveny na tomto světě. Jsou překrásná místa, kam nevkročí lidská noha, leckde na nedostupné nebo odlehle stráni občas zazáří nejspanilejší květy, kterých však třebas po mnoho let nespátří lidské oko, a nad horami a pouštěmi se zjevují duhy a záře, které vidí jen Bůh a blažení v nebi.⁶⁴⁹

Proti zdůrazněné rozlehlosti, šířce světa („odlehlá“, „nedostupná“) je postaven Bůh jakožto princip koherence i koheze (metaforicky se zde odvoláváme na lingvistický smysl pojmů: spojitost „hlubinné“ i „povrchové“ roviny); a přetržitost světa je tak zdánlivá, je překonána odkazem mimo tento svět (jinými slovy se zde opět setkáváme s Auerbachovou vertikálitou spojující věci jinak nespojitelné).

Svět, v němž je vše spjato, připomíná svět mytologický; srov. popis zjevu mytologických bytostí: „Když hrímalo, příroda se třásla a zvířata řvala – v tom okamžiku duše některé z čarodějnic se ubírala na věčnost.“⁶⁵⁰ Nabízí se otázka, jak příroda a zvířata vědí, že čarodějnice umírá: očividně zde funguje jiné propojení, vyhrazené (jak se zdá) právě sféře „jiného“, stejně jako zákonitost např. kleteb, žehnutí, určitých dnů nebo činností; neexistuje zde

⁶⁴⁷ Glazarová 1975, s. 152; tento román vysoce hodnotí Ivan Slavík, a sice z pozice katolické kritiky: „Jarmila Glazarová: *Advent*. Dobré. Zrozeno patrně pod šťastnou hvězdou okolností, které už pak autorce nikdy nebyly dány ... lid ještě s rezidui křesťanství, přece jen křesťanství ... příznivá konstelace literární, ti Pourratové, Gi-onové, Waggerlové, Ramuzové, Čepové, Undsetová ... To všechno, zdá se mi, málem přinutilo Glazarovou, že napsala *Advent* tak, jak ho napsala, skoro proti své vůli.“ Slavík 1999, s. 178. Paralela s Pourratem (jež zde také citujeme) a Čepem je zajímavá.

⁶⁴⁸ Med 2004, s. 111.

⁶⁴⁹ Durych 1990, s. 212–13.

⁶⁵⁰ Mrštík 1971, s. 115. Nejedná se ovšem o nahodilý příklad, ale o tezi dobře známou z mytologie a etnografie. Srov. u Rusů představu Mořského cara zvaného Čudo-judo: „Rozplesá-li se, rozkolébá se siné moře, bystré řeky se rozlévají a potopují koráby“, H. Máchal 1891, s. 142; obdobně byla popisována Baba Jaga: „Když letí vzduchem, vzdychá země, větry dují, zvěř vyje, a věkovité stromy mocně se pohybují ... věří se, že může po své vůli dáti nečas i pohodu ... když zahyne, celá hora utěšeně se zazelená“, ibid., s. 67. V Čechách se setkáváme např. také s vodníkem, jež se projevuje v bouřících a z břehů se vylévajících vodách, v černí hlubokých tůň atd.

kauzalita „našeho světa“ (západní civilizace poznamenané racionalismem a pozitivismem). Tuto provázanost jsme již konstatovali u J. Čepa (11.4); doplníme ještě slova Jakuba Demla, která začleněnost a sou-běžnost či sou-bytnost člověka a jeho osudů a celku světa vyjadřuje zcela zřetelně: „Neboť kde jest ohrožen člověk, tam se i všechny ostatní věci cítí ohroženy.“⁶⁵¹ I vědomí takové specifické kauzalita je důležité pro pevné uchopení celku literatury architetextového pnutí, víme-li, že může být distinktivním rysem žánru,⁶⁵² přičemž metodologickou blízkost vymezení pojmu žánr a literatura architetextového pnutí jsme již konstatovali.

12.1.6 Zázrak a zázračnost

Motiv zázraku/zázračnosti z hlediska nejen motivického, ale i z hlediska logicky fikčního světa („aletického“ Doleželovým termínem, tj. to, co je možného) odlišuje v literatuře dvě základní oblasti: realismus a ne-realismus. To je však příliš široký pojem, a je proto třeba oblast ne-realismu (fantastiky v širším smyslu) blíže specifikovat, abychom viděli, jakou roli zázrak/nadpřirozeno hrají a o čem vypovídají. Vydělíme-li realismus, kde se zázrak nevyskytuje, a kde ani není možný (homogenní fikční svět realismu zázrak neumožňuje), zbývají nám žánry, kde zázrak sice možný je, pokaždé však jinak.

V pohádce (mluvíme o pohádce „klasické“, tj. zázračné) zázrak existuje, a protože se pohádka apriori liší od ne-zázračného světa, není chápán jako div (v řádu světa pohádky je normální): nadpřirozené tu s přirozeným koexistuje harmonicky. Obdobný případ představuje pověst: i zde zázrak existuje, ovšem jako průnik ne zcela obvyklého či očekávatelného světa, ale ani jako znak světa zásadně jiného: postavy jejich fikčního světa zázrak udiví, překvapí, vyděsí, avšak nenastoluje epifanii.

Naopak ve fantastické literatuře (fantastično v užším smyslu), kde je zázrak také možný a kde se vyskytuje, se setkáváme s případem, kdy svět nadpřirozený je „jiný“, tj. na rozdíl od pohádky a pověsti se světem *dvojdovým*. Ve fantastično se „líčí konflikt mezi obrazem světa, který zde byl představen, a událostmi, které se v rámci tohoto obrazu světa nedají vysvětlit“,⁶⁵³ a fantastika tak představuje určitý dvojdový svět. Fantastika už nezná apriorní zázračnost pohádky, a proto průnik fantastična do nastaveného „obrazu světa“ znamená konflikt, který vnáší zmatení a strach z neznámého a nevysvětlitelného a narušuje koherenci světa. „Fantastická kauzalita“ (Lachmannová), která stojí v – různě modifikované – opozici vůči logice fikčního světa,⁶⁵⁴ tuto logiku rozbíjí; naopak průnik zázračného prvku do literatury architetextového pnutí logiku nastoluje.

Z daného hlediska je fikční svět literatury architetextového pnutí, legendy a *Bible* nejbližší fantastice. Je to svět, který je nadpřirozený ve svém celku. Zázraky zde existují a postavy je zakoušejí jako divné („div“). P. L. Sauer (Sauer 1982) konstatuje, že v *Bibli* není žádné zvláštní místo, kde by se děly zázraky:

Protože svět je utvořen jako zázračný ve své celistvosti, nelze v *Bibli* najít také žádné místo, které by bylo zvláště zázračné jakožto sídlo nebo připomínka bohů nebo hérů. Lokalizace zázrau je *Bibli* cizí.⁶⁵⁵

⁶⁵¹ Deml 1991, s. 46 („Bílý medvěd“).

⁶⁵² Každý žánr navíc má „různé druhy kauzálnosti“, Herman 2004, s. 121.

⁶⁵³ Grein 2006, s. 215.

⁶⁵⁴ Lachmannová 1999, s. 225.

⁶⁵⁵ Sauer 1982, s. 53: „Weil die Welt im Ganzen wunderbar erschaffen ist, kann es für die Bibel auch keine Orte geben, die als Sitz oder Erinnerungsstätte von Göttern oder Heroen besonders wunderkräftig wären. Lokalisierung des Wunders ist der Bibel fremd.“

Biblické zázraky jsou nutně spjaty s vírou: „Spoluúčast víry a věřícího je pro Ježíšův zázrak charakteristická, a toto ještě jednou podtrhuje vzdálenost od magie a kouzelnictví.“⁶⁵⁶ Velikost a význam Ježíšova zázraku je v tom, že se týká celého lidstva (na rozdíl od pohádky). Díváme-li se na věc takto, je vztah mezi *Bibli* a pohádkou nepřemostitelný: v pohádce se může stát cokoli, a nikoho to nepřekvapí. Naopak biblické zázraky *jsou zacíleny*, jsou zprávou („Botschaft“), voláním *na* někoho s cílem, aby se volaný změnil; v pohádkách není žádná zpráva ani volání po změně (pohádkový zázrak bývá zacílen ryze profánně).

Účastníkem pohádkového zázraku je vždy jen někdo: chudý, hloupý třetí bratr nebo nevlastní dcera. Pohádkové zázraky jsou jen „bodové vlomy“ do jinak „zcela reálného světa“⁶⁵⁷ (pohádky jsou fantastické, ale ta fantazie raší z racionality);⁶⁵⁸ naopak svět *Bible* je zázračný ve svém celku a tento celek se týká celého lidstva.

Řekli jsme, že v *Bibli* – stejně jako v legendě nebo v literatuře architektonického pnutí – není žádné specifické místo, kde by se děly zázraky; zázraky jsou řízeny narativní logikou (tj. „spojeny s vírou“); kde se však berou? Odpověď podává implicitně Sauer tezí, že v pohádkách nejsou „jisté mosty k transcendenci“.⁶⁵⁹ V *Bibli* však jsou; kam vedou, je zřejmé: opět se ocitáme na hranici dvojího domova. Zázraky se tak ukazují jako zpráva – „Botschaft“ – z břehů druhého domova, jako zacílené sdělení: neboť v křesťanství je zázrak odpovědí na mezní situaci: „... nutnou podmínkou zázraku je *mezní* situace, kterou může vyřešit jen zázrak. Příchod Kristův souvisí s řadou nápadných symbolů nemožného ...“⁶⁶⁰ I zázrak jako projev Boží přítomnosti (resp. jako projev *communio sanctorum*; divotvůrci mohou být i svatí a zemřelí, srov. „Zbloudilého“ v *Zeměžluči*) má funkci syllepse. Pro literaturu funguje nejen jako distinktivní rys genologický, ale jako další mechanismus významového scelení světa.

12.2 Postavy

12.2.1 Mrtví

Ve většině typických fikčních světů (v tomto smyslu snad by bylo lépe říci: žánrů, srov. úzké sepětí obou koncepcí např. u V. Zusky⁶⁶¹) se postava okamžikem své smrti z příběhu vytrácí jakožto *aktivní* prvek, *aktant* (neboť je jí – z logiky věci – odepřena možnost *jednání*), příp. může její „život“, tj. trvání v příběhu pokračovat jako metafikce, meta-příběh o postavě, jenž se v rámci fikčního světa vypráví (vzpomínka).

Tento stav samozřejmě není absolutní pravidlo: mrtví vystupují např. ve všech žánrech fantastiky v širším smyslu, v pověsti (ohnivý muž či rusalky jsou zemřelí lidé), horory ap. Specifikem těchto postav-mrtvých je jejich axiologická a funkční transformace: překročením hranice život/smrt zároveň překračují hranici, již bychom mohli nazvat „normalnost“/démoničnost: jak vidíme na příkladě zmíněného ohnivého muže či rusalky, stávají se tyto zemřelí lidé specifickými bytostmi, které v díle zaujímají určité typické funkční postavení: straší živé, předpovídají či naznačují osud (Bílá paní rožmberská) atd. – spolu s živým (lidským) tělem tedy ztrácejí i většinu ostatních lidských vlastností, a ztrácejí také *jedinečné* vlastnosti a stávají se *typy*. Tak např. mrtvý milenec v baladě („Svatební košile“) získává rysy personifikace *duality* světa, Chaosu a řádu, života a smrti, a chová se pouze jako jeho zástup-

⁶⁵⁶ Ibid., s. 55: „Das Mittun des Glaubens und des Glaubenden ist jedenfalls für die Wunder Jesu charakteristisch, und dies unterstreicht noch einmal das Fernsein von Magie, und Mirakel...“

⁶⁵⁷ Ibid., s. 56.

⁶⁵⁸ Ibid., s. 57.

⁶⁵⁹ Ibid.

⁶⁶⁰ Watts 1995, s. 89 (kurziva autor).

⁶⁶¹ Vlastimil Zuska (Zuska 2002) definuje žánr vzdálenosti/blízkosti fikčního světa díla od světa aktuálního.

ce, nerozlišitelný od ostatních mrtvých. Stejně tak v pověrečné povídce jsou tito mrtví nositeli rozuzlení, symboly poznání, vědění (mrtví varující živé).

Mrtvé jako *aktivní* postavy zná i fikční svět literatury architektonického pnutí. Tyto postavy se však zásadním způsobem liší od oněch výše zmíněných. Jednak si ponechávají svou individualitu – zůstávají *charaktery*, nestávají se typy; jednak si ponechávají lidskou přirozenost, tj. neproměňují se v síly démonické, proti-lidské. Naopak: zůstávají spojeni s živými. Zde se samozřejmě opět setkáváme se společenstvím živých a mrtvých a jeho funkcí propojovat rod a vyrovnávat tajemnou rovnováhu hříchů a zásluh. To je role mrtvých ve fikčních světech katolického architektonického pnutí:

Katolická církev – v duchu křesťanského pojetí smrti jako začátku věčného života, podmíněného spasením – uvedla zesnulé do postavení, v němž není třeba si je předcházet a mít z nich strach, ale naopak je nutné za ně prosit u Boha a svatých za odpuštění jejich hříchů.⁶⁶²

Již výše jsme dotkli faktu, že *communio sanctorum* je pojato mnohem spíše jako konkrétní příbuzní konkrétní postavy než jako sbor kanonizovaných svatých. Podívejme se na založení tohoto faktu ve vlastních architektonických východiscích. Mešní preface na Všechny svaté popisuje „tajemství“ této slavnosti takto: „Oni [zesnulí] jsou chloubou tvé církve a v nich nám dáváš příklad, oni jsou naši přátelé, zastánci a pomocníci a mezi nimi v nebeském Jeruzalémě je náš domov, k němuž putujeme...“⁶⁶³ a čtení téže mše tyto mrtvé popisuje jako „tak veliký zástup, že by ho nikdo nedokázal sečíst, ze všech ras, kmenů, národů a jazyků“.⁶⁶⁴

Uvedli jsme Slavíkův soud, že Čepovi je dáno zvěstovat tajemství *communio sanctorum*; není však jeho jediným hlasatelem – můžeme říci, že tuto skutečnost zprostředkovává celá literatura architektonického pnutí (srov. např. scénu tisíců se nebožtíků u umírající postavy u Pourrata).

12.2.2 Bůh a andělé

Když si Magda Motté klade otázku, kdo je a jakou roli Bůh v literatuře má, dospívá k závěru, že do centra tázání je Bůh v moderní literatuře postaven jen výjimečně.⁶⁶⁵ Vyjma nejrůznějších způsobů užití této postavy, které samy o sobě spíše naplňují naši představu „kostelní“ na jedné nebo „kvazi-křesťanské“ literatury na druhé straně (blasfemické, satirické užití, nebo naopak naučné, „mentorské“), zůstává role Boha jako „hledání smyslu“; takové pojetí se v literatuře vyznačuje metaforickým oslovením Boha, „opatrnou stylizací, která naznačuje religiózní křesťanskou rovinu“.⁶⁶⁶

Motté soudí, že „tajuplné existenci Boží“ hrozí nebezpečí „stát se pouhou jazykovou formulí a zapadnout do dogmatismu“, kterému by bylo možno vyvarovat se zdůrazněním „experimentálního charakteru“ („Versuchscharakter“) a menšího nároku na absolutnost.⁶⁶⁷ Příkladem takového experimentování, které zabraňuje, aby se Boží obraz dostal na úroveň pouhého klišé, je pro Motté antipohádka („Antimärchens“), kde Bůh nepoznán chodí po zemi (motiv Boha na návštěvě země), klepe na dveře boháče, jenž ho přijme a pohostí (v jasné kontrastivní aluzi na pohádky bratří Grimmů, v českém prostředí pak na Erbnea). Bůh si libu-

⁶⁶² Navrátilová 2004, s. 340.

⁶⁶³ Adam 1998, s. 219.

⁶⁶⁴ Zj 7,9.

⁶⁶⁵ Motté 2001, s. 60.

⁶⁶⁶ Ibid., s. 70–71.

⁶⁶⁷ Ibid., s. 85: „Gerade institutionelle Einrichtungen wie die Kirche sind in Gefahr, die geheimnisvolle Wirklichkeit Gottes in Sprachformeln einzufangen und dogmatisch festzulegen, was sicherlich bis zu einem gewissen Grad seine Berechtigung hat; der Wahrheit dienlicher aber wäre, mehr den Versuchscharakter und weniger den Absolutheitsanspruch zu betonen“.

je, že když chodíval dříve, přijal jej jen chudák, jehož domácnost byla „ohavně nuzná“ („erschreckend ärmlich“), což se Bohu nelíbilo.⁶⁶⁸ Podle Motté je taková transpozice Božího zpodobnění zákonitá.

S tezí o nebezpečí redukce na klišé a s dogmatismem nelze než souhlasit. Úskalí profanace a inflace slova a zdogmatičtění beletrie jsme již popsali výše. Nutnost transponovat a aktualizovat postavu Boha však považujeme za spornou. Bůh se nám naopak jeví jako prvek v rámci architekta (o to více samozřejmě mimo něj, tj. v oblasti reálného náboženství) zcela neměnný a ve své významové i výrazové platnosti daný.

Mnoho z toho, čím bychom mohli roli Boha v literatuře architekta pnutí charakterizovat, již bylo řečeno výše, což je dáno těsnou souvislostí a namnoze i synonymitou motivů (dvojí domov – *communio sanctorum* – postava Boží). Ponecháme-li tedy již řečené stranou, je nutno na první místě uvést roli Boha jako *garanta vlévání smyslu*. V kap. 9.2.1 jsme mluvili o ricoeurovských „průsecích a průrvách“, kterými do světa vniká tušení transcendentní, na jehož základě vnímáme Boha jako schopnost „shromažďovat dílčí významy vepsané do různých dílčích promluv“, a zmínili jsme analogický soud Auerbachův (vertikální čtení spojující události jinak nespojitelné) a Šaldův. Souhrnně tak před námi vyvstává obraz Boží jako „demiurga“ díla, správce jeho úhrnného smyslu. Opět jako by mluvil o sobě, cituje Čep, co mu při osobním setkání řekl Paul Claudel:

Bůh píše přímo čarami křivými. ... Všechno, co se děje dnes, je jenom začátek něčeho jiného. Ruka Boží se ještě nezastavila v svém pohybu, píše s námi na plátno věčnosti řádky krátké a dlouhé, píše knihu, která nebude mít smyslu, dokud nebude dokončena. Všecky ty rozptýlené čáry se sbíhají k jakémusi souladu; už tím, že se rozbíhají, jsou nuceny, aby se jednou sešly.⁶⁶⁹

Z hlediska literatury je to popis příběhu, který by byl sám o sobě buď nesmyslný, nebo by jeho smysl byl podivný, surový, bezvýhodný. Již jsme mluvili o Šaldovi, který vycítil, že nebýt právě vyšší oblasti čepových próz, tj. „božské“ roviny, zbyl by „těžký a temný naturalismus šlejharovský“, a uvedli jsme jako příklad i Šlejharův „Štědrý večer“. Garance smyslu, již Bůh dodává, se však projevuje nejen v – v rovině „prvního domova“ – chmurných a těžkých příbězích, ale i v příbězích ostatních: tak např. úvodní povídka *Zeměžluči*, „Domek“, by bez této vertikality byla nejen zbavena gradace, ale posunula by se do roviny zploštělé venkovské selanky.

Postava Boží se nám tak čím dál tím víc jeví nikoli jako „postava“ v klasickém chápání poetiky, ale také jako tematika a žánrotvorný prvek. Jeho „komunikační“ role je absolutní: podle B. Fučíka není život Čepových postav nic jiného než „dialog mezi člověkem a Bohem“; nakonec tento stav vede k dojmu samomluvy, neboť de facto mluví jen Bůh vkládaje své repliky do úst lidským postavám. Fučík soudí, že tento postup umožňuje na malém prostoru uchopit „celou tragédii“.⁶⁷⁰ Již jsme se zmínili o Fučíkově tezi, že drama Čepových próz se odehrává v nitru jejich postav (kap. 11); je ale možné jít ještě dále a posunout toto drama vůbec z okrsku prvního domova: jako by se *skutečné* děje odehrávaly právě na oné vyšší rovině, již postava Boží implikuje. „Jako by se domníval ... že tak příliš nezáleží na tom, co děláme. Jako by lidský život byl konec konců jen hra stínů na tekoucí vodě...“, říká Čep o Jakubu Kratochvílovi, postavě stejnojmenného textu; a naváže vyznáním, že tento ná-

⁶⁶⁸ Ibid., s. 84.

⁶⁶⁹ Čep 1998, s. 262–3 („Setkání“).

⁶⁷⁰ Fučík 2003, s. 310.

zor sdílí, neboť konvenuje jeho vrozenému platonismu (stíny v mýtu o jeskyni ve *Faidrovi*).⁶⁷¹

Mluvíme-li o Bohu jako o garantu smyslu či o jako o demiurgovi, používáme literárněvědnou terminologii. Obava Magdy Motté, aby se zobrazení Boží nestalo pouhou dogmatickou formulí, je vyvrácena i faktem, že o Bohu v literatuře těžko mluvit terminologií dogmatickou: lišení tří Božích Osob se zde stírá, ba dokonce se stírá i hranice mezi Bohem a anděly. Z hlediska výstavby mytologického fikčního světa je totiž Bůh a andělé do velké míry funkce synonymní. Přísluší jim stejné funkční a výrazové atributy. Z hlediska fikčního světa mají zcela výhradní postavení, dokonce je skutečnou a smysl věcí měnící akcí i samotné jejich objevení se na scéně (jakkoli nedělají žádnou akci ve smyslu naratologickém). Připomínáme častou postavu „někoho“, „kohosi“, „kdo hledí přes rameno postavám, či anděly u Trefulka (*Svedený a opuštěný*). De facto běžná příhoda manželské nevěry je tu na samém začátku a konci, dvou sémanticky významných místech, zarámována epifanií: na scénu vstupují andělé. Celý příběh se tím mění a významově posouvá; děj je transponován jednak do „vyšší“ roviny (z erotické profánnosti do hodnotového světa nadindividuálního), jednak je nabídnuto určité vysvětlení a řešení. Jistě není náhodou, že se tak děje formou biblické aluze (sv. Josef). Osoba Boží (stejně jako andělé) totiž nepotřebuje cokoli činit: stačí, že *je*; samé její bytí je sémanticky nadřazené jakýmkoli činům dalších postav (Bůh je ten, který je). V „Evangeliu sv. Jana“ se cituje toto místo: „A nikdo z učedníků se ho neodvážil zeptat: ‚Kdo jsi?‘ Věděli, že je to Pán.“⁶⁷²

12.3 Genologie a intertextualita

12.3.1 Genologie

V kap. 12.1.4. jsme poukázali na fakt, že „druhý domov“, „onen svět“, jenž do prvního proniká „hlubokými trhlinami“, čepovským průseky, je dále strukturován: jednou se do „našeho světa“ trhlinou prolomí sv. Jan Nepomucký, český středověký světec, a s ním – což je pro nás podstatné – i jeho chronotop (a tedy i žánr), jindy stádo vepřů, aluze a chronotop/žánr novozákonní. Vycházíme-li z vědomí recepční závažnosti genologického zakotvení textu, můžeme tuto strukturaci pojmenovat právě v koordinátách genologických: jaká je škála chronotopů či žánrů, jež se liší hierarchizací vzhledem k „jádrovému“ textu daného architekstu, tj. k *Bibli*, resp. k biblickému fikčnímu světu jakožto světu čistého/výchozího posvátna?

Sahá od fikčních světů (chronotopů) biblických přes různé typy legend až k např. vesnickému světu Čepovu; každý svět vzdálenější od světa výchozího – biblického – se oněmi „hlubokými trhlinami“ otevírá všem světům výchozímu světu bližším. Hierarchii těchto světů lze představit zhruba takto:

(1) Na pomyslném nejvyšším, primárním místě stojí fiktivní svět (chronotop) „biblický“, jenž pro architekt představuje zřídlo čirého posvátna, kde jsou explicitně tematizovány Boží osoby (Bůh a jeho tři osoby, archandělé, andělé) a děje (zázraky, Boží promluvy). Čas tohoto světa je typický *onen čas* mýtu (*illud tempus*), a to nejen v „Genezi“ (důraz na historičnost *Nového zákona* je spíše záležitost věroučná, tj. týkající se náboženství *jako* náboženství). Chronotop je blízký „druhému domovu“ jakožto prostoru, kde pobývají svatí, kde chodí Ježíš, kde se projevuje Bůh (fikční svět *Starého zákona*). Ve fikčním světě *Zeměžluče* se z tohoto světa objevuje již zmíněné „stádo vepřů“, mnohem zajímavější však je např. v různých podobách (metaforicky, metonymicky) se objevující postava Ježíšova v *Albíně*

⁶⁷¹ Čep 1998, s. 212; toto tvrzení však samozřejmě neznamená, že „tato hra [stínů na vodě] je docela neuvědomělá a bezdůvodná, že nemá smysl.“, *ibid.*

⁶⁷² J 21,12.

Drůzové. Biblický svět je sémantický a axiologický zdroj textů architektu; architekt na tento svět obsahuje neustálé aluze a je jím sémanticky napájen („vlévání smyslu“); všechny ostatní texty můžeme z tohoto hlediska do určité míry chápat jako „emanace“ tohoto chronotopu. Tento svět neustále poskytuje náhled východisek. V textech literatury architektového pnutí se tento svět přitom neukazuje *an sich* (kap. 9 o nevyslovitelnosti), nýbrž prostřednictvím intertextovosti (aluzí, citátů, biblismů atd.), někdy modifikované jako nejrůznější vidění, snění, tušení apod.

(2) Sestupujeme-li dále směrem od zdrojového „posvátna“, dostáváme se k fikčnímu světu legend. V rámci hagiografie je nutné rozlišit dvě polohy: jednak legendy svým dějem a prostorem jsou ještě v biblické atmosféře (biblickém chronotopu), legendy apokryfní, které se odehrávají jakoby v antickém Středozeří, kde rostou olivovníky, a v čase biblickém nebo v čase „jakoby“ historickém (žánrová blízkost pověstem); typické např. ve Voraginově *Zlaté legendě* (*Legenda aurea*, konec 13. stol.); a jednak legendy středověké a novověké. Ty se odehrávají v čase specificky legendárním; některé, vázané na historické osoby (sv. Václav, sv. Prokop) přebírají v zásadě čas pověstí (historický, avšak někdy jen zdánlivě, neurčitelně nebo nepřesně), jiné inklinují spíše k času pohádkovému (sv. Ivan se svou historickou nejednoznačností, lokální legendy žánrově se blížíci pověrečné povídce). Přitom je zde stále těžištěm postava světce a/nebo zázračná událost (laň kojící sv. Ivana), příp. jiná mytická bytost, avšak bytost z křesťanské mytologie (anděl, ďábel)⁶⁷³ a lze zde vidět zřetelný odkaz na svět biblický či hagiografický prvního typu.

(3) Jako svébytný se vyděluje prostor lidové hagiografie, tzn. útvarů na pomezí pověstí, pověrečných vyprávění apod., u nichž zůstává zachován žánrový půdorys legendy, avšak ústřední postava světce je postava fiktivní. Jedinečný příklad nalézáme např. v již připomenutém románu J. Glazarové *Advent*, vyprávění (legendu) o sv. Norburce:

Sekla raz kosákem d'atelinku. Když zaznělo klekání, nechala práce, pokřičovala se, a obrátivši k červánkům líbeznou tvář, modlila se Zvěstování. Podobala se úplně k nerozeznání mamince. a zlý hospodář ... a bezbožná čeládka ... se jí vysmívali a křičeli na ni ukrutně (jako na maminku), že zahálí, že utrácí čas, že hledí na nebe místo na jetelinu. S tím jejím modlením! Stejně žádný Bůh není.

Krásná Norburka uchopila kosák a řekla přesladkým hlasem: Je-li Bůh, srp zůstane na nebi, pokud zní klekání. Vyhodila srp do výšky. Srp stál kolmo na růžovém nebi západu, zářil stříbrně a bíle, třebaže nebyl už nový, a klekání znělo jako zpěv ze všech kaplí v údolích vzhůru k nebi.

Když nastalo ticho, to slavné ticho po zjevení zázraku, vztáhla Norburka ruku a srp se zvolna snášel do její dlaně.⁶⁷⁴

Pomineme-li otázku, odkud se postava Norburky vzala (zodpovědět ji může nejspíše etnografie či komparatistika), vidíme zde kongeniálně přesně zpracovaný motiv světce a jeho zázračné činnosti, jak je známe z legend autentických (text připomíná kongeniální ohlasovost Havlíčkovu). Do tohoto prostoru – lidové hagiografie – spadá i lidová zbožnost, pověrečné povídky atd.; katolické posvátno (ve smyslu dogmatickém) tu už funguje spíše jako název, rozostřené pozadí; obecně chápané posvátno tu ovšem je přítomno velmi silně jakožto atmosféra díla.

(4) a konečně můžeme popsat fikční svět (chronotop) textů, jež nás zajímají primárně: neurčitý čas prózy literatury architektového pnutí. Motivy i všemi literárními atributy je nastavený jako aktuální čas (literatura „ze současnosti“ – J. Čep píše o dějích svého životního

⁶⁷³ Tradiční genologická definice legendy založená na postavě světce by např. nezahrnula legendu o Sedmispá-
čích či o Povýšení kříže (ačkoli obě obsahuje kanonická *Legenda aurea*).

⁶⁷⁴ Glazarová 1972, s. 164.

času). Posvátno se z pozice středobodu – motivického, tematického – či z prvku, který určuje žánr (v klasickém slova smyslu: žalm, legenda, apokalypsa, Zjevení,...) dostává do méně zjevné, ale hlubinné funkce architextového činitele, tvůrce a strůjce atmosféry; jeho místo, resp. role v rámci fikčního světa je svázána s podvojností tohoto světa (dvojí domov). Je to nicméně svět, jenž je budován na základě fundamentálního tušení existence světa „biblického“ (reálného základu, z něž se emanuje sakrální charakter).

Podstatné je, že toto hierarchické a hierarchizované vědomí je stále přítomno, ovšem jen občas odhalováno, a to právě ve směru k primárnímu, „biblickému“ světu; ten tvoří pozadí, jehož funkcí je *být pocítováno*; dějovou funkci však v kontextu literatury architextového pnutí má jen minimální.

Tato klasifikace zároveň poskytuje určitý (jednostranný: motivický s ohledem na roli posvátna) přehled textů, které představují námi definovaný pojem architextu, resp. jeho extenzi, a sice v jeho funkčním rozvrstvení a zároveň v jistém jeho chronologickém rozvrstvení (jakési „dějiny“ architextu; ježto je ale naše pojetí synchronní, tato „dějinnost“ je chápána metaforicky). Architext však vedle textů uměleckých obsahuje i texty mimo-umělecké a „texty“, které tak můžeme nazvat jen metaforicky (interdiskurzivně).

12.3.2 Biblické aluze

V kap. 12.1.4 jsme se zmínili o specifické roli biblických aluzí, jež usouvztažňují fikční svět literatury architextového pnutí s fikčním světem *Bible*. Toto usouvztažňování se děje jak v rámci chronotopů, tak v rovině jazykové (významotvorná role bibličtiny). Zdůrazňujeme, že aluzi zde chápeme nejen jako odkaz na cizí text (pretext, hypotext), ale též – a hlavně – jako *instrukci*, jak dílo číst (obdobně jako žánrová klasifikace se stává prvkem významové výstavby díla a indikuje *kód*⁶⁷⁵).

Toto receptivně instruktivní pojetí aluzí vychází z povahy biblického textu jako textu *implicitního* (ve smyslu R. Lachmannové). Implicitní text Lachmannová definuje jako textovou dimenzi, jež zahrnuje „intertextovou a ideologematickou fci textu“; je to tedy „místo protnutí přítomného a nepřítomného textu, místo *interference* textů, které kulturní zkušenosti zprostředkovaly a *zakódovaly jako zkušenosti komunikativní*.“ Implicitní text jakožto suma intertextů odkazuje (byť i formou odkazu na texty cizí) sám na sebe (intertextualita se tak stává metatextovostí). A konečně: je to „místo dynamického, plurálního konstituování smyslu, které programuje estetická komunikace jako odhalení a rozšíření signalizovaného smyslového potenciálu.“⁶⁷⁶

Důležitá je (nikoli obecně přijímaná) teze, že intertextualita není významově prázdný a neintenční odkaz. Tuto myšlenku obhajuje Karlheinz Stierle, když říká, že dílo zakládá významové pole, do kterého sice vstupují jiné texty, které ovšem vždy respektují střed tohoto pole, jímž je dané dílo; identita díla tak vzdoruje jeho otevřenosti a nedourčenosti.⁶⁷⁷ Podle téhož autora nemá v případě intertextuality smysl mluvit o dialogu mezi texty, protože dialog předpokládá autonomnost komunikantů, již právě intertextualita ruší. Architextu tak, jak jej pojímáme, připisujeme velmi silnou tendenci zaručovat „linie smyslu“,⁶⁷⁸ zobečňující Stierle

⁶⁷⁵ Srov. k tomu Homoláč 1996, s. 50, kde mluví o „dvou základních podobách intertextovosti“ („element pre-textu se v navazujícím textu chová buď jako součást kódu, nebo jako součást pretextu“); „kód“ zde je „obecné kulturní povědomí“ či „úžeji literatura“ (ibid., s. 49) a má tak jisté podobnostní rysy s Barthesovým „referenčním kódem“ („Referenzencode“), jenž spočívá ve zřeteli na kulturní fenomény (Hawthorn 1994, s. 39).

⁶⁷⁶ Lachmannová 2001, s. 252, též Lachmann 1984, s. 137. Kurziva v prvním citátu PŠ.

⁶⁷⁷ Stierle 2000, s. 356.

⁶⁷⁸ Schahadat 1999, s. 362.

lovu tezi, že „dílo překonává prioritou své identity svou otevřenost a neurčitost.“⁶⁷⁹ Tato síla vyplývá z nutnosti respektovat pretextovou axiologii (srov. 7.1., bod 5)), jež se specificky projevuje v biblické intertextualitě. Tato pretextová axiologie neznačí vnější tlak aplikovaný na dílo (jak by tomu bylo v případě ideologického psaní, srov. 6.3.), nýbrž představuje rozvrh významové koherence architektu, nutný k tomu, aby jeho jednotlivé texty mohly být právě jako k němu příslušející rozpoznány. O „dialogu“ mezi texty tedy v našem případě skutečně mluvit nelze, tento rozvrh autonomnost výrazně znejistuje. Zdůrazňujeme, že mluvíme o chronotopu a dějích světů: toto „znejistění“ autonomie neznačí ideologickou závislost post-textů na *Bibli*, ale nemožnost popřít či parodovat entity biblického fikčního světa.

V intertextualitě literatury architektového pnutí, kde je dominantní představa textu (chronotopu a fikčního světa) biblického, fungují vzhledem k *Bibli* dva typy intertextuality:

1. Významový (a tedy i axiologický) jednosměrný vztah pretext → posttext. Tento vztah neodpovídá běžné představě obousměrně působící intertextuality.⁶⁸⁰ Tato jednosměrnost je založena výsadním postavením biblického textu, resp. fikčního světa; toto výsadní postavení přitom není nutně úzce textové (literární, poetické, estetické), ale odvozuje se od faktu, že ve vztahu pretextu, tj. *Bible*, vůči posttextu si *Bible* uchovává svou funkci konstituenta axiologické struktury (rysem literatury a architektového pnutí je, že je strukturov/znakovým systémem, jejíž hierarchické uspořádání je shodné s axiologií architektu). Tato podoba biblické intertextuality je zdánlivá podobná teorii literárního vlivu; avšak zatímco vliv je pojem pozitivistické literární historie, jde nám o schopnost pretextu zakládat hodnotové pole a centralizovat významová pnutí tak, aby vznikl jednotný a sémanticky hierarchizovaný architekt.

Takové intertextuální odkazy si musí uchovávat *právě charakter odkazu* (zdůrazňováním tohoto charakteru jsou typická např. motta), aby se významově zatížil fakt ukázání na přijatý zdroj, uchýlení se k základům, odkaz na kořeny, zaštitění se (architektem). Ve vyhrocených případech se tak např. udává i biblická lokace, aby se uchovala co nejvíce skutečně pretextová povaha motta (ale lze v této souvislosti zmínit i např. biblismy, čistě jazykovou rovinu; také jevy de facto typografické, např. křížek, jenž se píše před jmény sv. Trojice, atd.⁶⁸¹). Tento charakter odkazu je ostatně důležitý jev: je třeba rozlišovat mezi intertextualitou aluzivní a mezi intertextualitou citátovou, která je nadána jinou silou a i jinak působí (srov. pozn. 684). Dostane-li se do jednoho textu cizí text ve své celistvosti, mnohem více si přináší své původní významy (a to i mimoestetické) neporušeny; mnohem jasněji také vystává kristevovské entytéma (viz 7.2, bod. 2). V případě tohoto typu intertextovosti a v návaznosti na představu entytématu můžeme navázat ještě jinou představou: textovostí v pojetí Nového historicismu, kdy textovost značí stav, v němž „události, způsoby fungování institucí i vztahů jsou vnímány *jakožto znakové systémy*, tady jakožto texty, které mají být ‚dešifrovány‘ či interpretovány. Zde se vytrácí protiklad mezi textem a aktuálním světem: jednotlivé jevy se stávají textem, i ony fungují na principu zvýznamňování.“⁶⁸² Objektem takové textualizace se zde stává sociální kontext, entytéma, jež ve znakovém kontextu posiluje ukotvení jednotlivých textů architektu.

2. Zároveň se však setkáváme s obousměrnou intertextualitou. Zde můžeme mluvit např. o prostupování fikčních světů – srov. výše motiv prolínání světů či motiv Boha pobýva-

⁶⁷⁹ Stierle 2000, s. 356: „Das Werk setzt die Priorität seiner Werkidentität über seine Offenheit und Unbestimmtheit.“

⁶⁸⁰ Srov. Doležel 2003, s. 198–199: „Intertextualita je obousměrná; je to sdílení významových stop v textech bez ohledu na jejich časové uspořádání. Intertextualita spojuje texty vzájemným vztahem významového zrcadlení“ (tj. v protikladu k tzv. literárnímu vlivu, PŠ).

⁶⁸¹ V hudbě užití varhan, zvony jako zvuková kulisa.

⁶⁸² Bílek 2003, s. 178. V souvislosti s Novým historicismem by však bylo třeba podrobit zkoumání historický kontext daných textů.

jícího mezi svým lidem (symptomatický projev specifického fikčního světa: totiž světa dvojdomého, v Doleželově terminologii mytologického) v kap. 12.1.3. Koncept tohoto fikčního světa jako „dvojdomé struktury, vznikající kombinací přirozené a nadpřirozené oblasti“,⁶⁸³ nabízí možnost popsat nejen specifický časoprostor děl literatury architektového pnutí, ale i např. podchytit specifika dějů a postav těchto textů (Doležel sám se zmiňuje o zázraku jako o nutné konsekvenci takové narativní struktury). Biblická aluze jako součást narativního schématu ukazuje na propojení aktuálních událostí (v rámci fikčního světa posttextu) a událostí udávších se *in illo tempore* (ve fikčním světě *Bible*).

Podívejme se na konkrétní případy. Pokusíme-li se o určitou klasifikaci biblických aluzí v textu, jenž je pro nás výchozí, tj. v Čepově *Zeměžluči*, na základě zohlednění míry explicitnosti/implicitnosti (což zakládá i další hlediska), uvidíme, že mají v podstatě tříступňovou podobu: (1) zjevné, explicitní aluze (tedy citáty⁶⁸⁴), jejich explicitnost je někdy zvýrazněna již samotným postavením v rámci textu (paratext – motto), a tedy i graficky; (2) biblické motivy a prvky v rámci textu *Zeměžluči*, jež nejsou signalizovány (graficky nebo typem textu) jako aluze, jsou však rozpoznatelné (využívají oné stránky biblického textu, které přešla do obecného povědomí); (3) konečné motivy, jejichž vztah k biblické látce není zřejmý ani není nutný; ve světle předchozích dvou vrstev však dochází k jejich interakci s biblickým architektem (předchozí dvě vrstvy aktivují pole biblického smyslu), např. „polní tráva“ (název Čepova textu), již je snad možno chápat jako lexikalizovaný (zobecnělý) kolokvialismus, odkazuje na Mt 6,28–30. Pro tento typ aluzí je nutná sémantická síla kontextu (a tedy prvních dvou typů aluzí).

Případem prvního typu je zvláště motto 2. části *Zeměžluči* („Vigilie“). Spolu s věnováním tvoří paratext této části. Jedná se o verš *Deus meus, ne sileas*, jenž je přeložitelný buď jako imperativ (Bože můj, nemlč), nebo konjunktiv: Bože můj, kéž nemlčíš. Uvedená lokace odkazuje na *Žalm 27,1*. Motto je pro „Vigilie“ symptomatické: má přímý významový, resp. ze své paratextové povahy interpretační vztah k obsaženým textům: ke „Zbloudilému“⁶⁸⁵ (jako textu, kde se nejvýrazněji projevuje teofanie), k „Rozárce Lukášové“ s jejím mlčky naslouchajícím Bohem;⁶⁸⁶ jako přímá výzva k zásahu může být motto vztáženo k „Příčinlivé rodině“ s jejím vzpurným vztahem k Bohu; v rozvolněnějším vztahu jej samozřejmě lze vztáhnout k celé knize. Takové motto (motto-citát) má důležitý význam pro celé dílo: v jeho „interpretačním“ světle, které vrhá (motto se podílí na vytváření literární atmosféry díla, je nositelem literární tradice), jsme nanejvýše oprávněni definovat zbývající dva typy biblických aluzí; aktivuje se prostor biblického smyslu a symboliky. Ze zde řečeného, stejně jako z architektové povahy *Bible* vyplývá, že *Bible* je užívána spíše jako autorita, ke které se odvoláváme formou aluzí, než „jiný“ text, jehož permutováním by vznikalo dílo nové (jak se s *Biblií* zachází např. v Čepkových *Apokryfech*; totéž, ovšem na úrovni jazykové a travestivně, se děje v Klímově *Bílé svini*; uvádíme tato dvě díla, abychom ve zkratce pokryli co nejširší škálu sémantizace biblických aluzí). Graficky – kurzivou – jsou vyznačeny také latinské citáty, které pravidelně mají vztah k náboženskému architektu (např. citáty latinského mešního ritu atd.).

⁶⁸³ Doležel 2003, s. 134.

⁶⁸⁴ Citát je přesná reprodukce „(části) textu-zdroje v jiném textu ... případy nepřesné reprodukce ... zahrnujeme pod pojem aluze“, Mareš 1995, s. 221. Homoláč (Homoláč 1996, s. 71) dodává, že citát je do navazujícího textu přenášen nejen jako formálně, ale i významově uzavřený celek. Citát je na rozdíl od ostatního textu – z hlediska smyslu – již „hotovým“ prostředkem. Srov. Hausenblas 1997, s. 36, též Homoláč 1996, s. 36.

⁶⁸⁵ Tato i dále zmíněné povídky jsou obsaženy in Čep 1991.

⁶⁸⁶ Čep 1991, s. 51.

K aluzím druhého typu patří – vedle již zmíněného stáda vepřů – našeptávání „odvěkého svůdce“, o němž hovoří kněz v „Lucii Laurové“: „Budete jako bohové“.⁶⁸⁷ Zvolání „... jaký hřích jsem spáchal, že mě Bůh ranil slepotou?“ v povídce „Elegie“⁶⁸⁸ aluduje Pavlovo, resp. Šavlovo oslepení (Sk 9,8). Matka, která – navrátivši se ve vidění k Rozárce – vyčítá „Proč jsi mi neuvěřila?“, míníc tím shledání po smrti, může evokovat známou scénu s nevěřícím Tomášem (J 20,24nn⁶⁸⁹) atd. Díky těmto a obdobným aluzím se prostupuje svět Bible (především *Nového zákona*) se světem *Zeměžluči*.

Mezi druhým a třetím typem aluzí se pohybují zmínky o takové podobě kříže, kdy kříž těsně splývá s postavou Ukřižovaného (srov. 11.3.3, pozn. 541), stejně jako vůně mateřidoušky, tlumící „proud krve, který se řine ze srdce navěky proboděného“⁶⁹⁰ (charakteristika Rozárčiny matky; spojuje vlastně dvě aluze, biblickou – na ukřižování a probodění Ježíše – a Erbenovu matku, která se promění v mateřidoušku). Smrt, která nás vede tam, kde „na útesu sedí zoufalství“⁶⁹¹ jistým způsobem odkazuje ke scéně pokoušení na věži chrámu, stejně jako vánek, který „vál po tvářích jako dech Boží“, odkazuje k vanutí Božího ducha nad vodami na počátku („Ale nad vodami se vznášel duch Boží“).⁶⁹² Nepřímá řeč Rozárky Lukášové: „Ach, kdybychom uměli vidět, ale jsme slepí, slepí...“ odkazuje (což je podtrženo ostatními motivy, zvl. motivem dvojího domova) na slova apoštola Pavla: „Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však uzříme tváří v tvář. Nyní poznávám částečně, ale potom poznám plně, jako Bůh zná mne.“⁶⁹³ (Tato pasáž z Prvního listu Korintským ostatně – jsouc těsně spjata s motivem druhého domova a jeho noetickými aspekty – stojí v základu převážné části motivů fikčního světa architektu.)

Jiný případ představuje Petr Kleofáš, hlavní hrdina povídky „Zbloudilý“ (Čep 1991; viz výše). Jeho jméno odkazuje jednak na novozákonního Petra – Petra, který zapřel Pána, což je samo o sobě jistým zblouděním (odklonil se od Mistrova učení i od jeho cest pozemských – nedoprovázel odvlčeného Ježíše). Příjmení postavy povídky – Kleofáš – je jméno jednoho z učedníků, kteří se po velikonočních vydávají do Emauz. V *Bibli* se toto jméno vyskytuje jen jednou (a sice v této souvislosti: L 24,18), zato u Čepa se objevuje vícekrát, zcela explicitně v převyprávění novozákonních povelikonočních událostí v rozhlasovém eseji „Dvojí perspektiva velikonočních svátků“ (Čep 1997, s. 294), více zastřeně např. v „Zápiscích Jiljího Klena“, ve chvíli, kdy se prostupuje čas vyprávění s časem metavyprávění, tj. s dotčeným novozákonním příběhem (intertextuální povaha jména také mj. zdůvodňuje jeho přítomné traktování). Kleofáš z evangelia významově souzní s Kleofášem z povídky *symbolicky* ve své slepotě: předmět jeho touhy je nablízku (tu Ježíš, onde domov), on však stále uniká (tu tříhodinovou cestou do Emauz, onde během přes pole); *nesymbolicky* Čepův Kleofáš s Kleofášem biblickým splývá v oné stálé, blízké přítomnosti Krista (srov. výskyt motivu tajuplného „někoho“⁶⁹⁴ zvláště v této povídce). A nakonec – tajemná postava zachránce-staříka (který sám uvádí – metatextově, tj. svým vyprávěním – do textu postavu ze-

⁶⁸⁷ Čep 1991, s. 112 („Lucie Laurová“). Srov. též aluzi stejného biblického místa v Schulzově románu *Kámen a bolest*, kde svým způsobem pointuje vypjaté líčení hrůz (cit. vyd., s. 274). – Daný biblický citát se neshoduje se zněním ekumenického překladu (ČEP 1989), je však totožný s textem *Bible kralické* (Gn 3,5: „a budete jak bohové, vědouce dobré i zlé“).

⁶⁸⁸ Čep 1993, s. 35.

⁶⁸⁹ Novozákonní scéna, kdy totéž vyčítá – také ze smrti se navrátivší – Ježíš svým učedníkům (Mk 16,14: „... káral jejich nevěru ... poněvadž nevěřili těm, kteří ho viděli vzkříšeného“, také viz synoptické scény L 24,38nn, J 20,27nn).

⁶⁹⁰ Čep 1991, s. 44 („Rozárka Lukášová“).

⁶⁹¹ *Ibid.*, s. 50.

⁶⁹² *Ibid.*, s. 35 („Elegie“); odkazuje na Gn 1,1.

⁶⁹³ 1K 13,12. U Čepa: 1993, s. 27 a 28 (v *Bibli* také ještě Žd 11, 13).

⁶⁹⁴ Přičemž tohoto „někoho“ interpretujeme jako postavu-motiv osoby Boží.

mřelého) jako by se prolínala se samotným Ježíšem. Také on přichází v tu chvíli „odjinud“⁶⁹⁵ – a pak se ztrácí, jsa vyzdvížen na nebesa. Cesty staříka s vozem a cesta Petra Kleofáše se rozdvíhají; „neuvěřili se už potom nikdy“; celý text je založen na postupném sblížení světů, které nakonec ústí do nerozdělitelného překrytí, a to na všech rovinách (tedy nejen motívko-tematické, ale i jazykové, kompoziční atd.).

Třetí typ aluzí obsazují zmínky, jejichž vztah k *Bibli* vyplývá spíše sekundárně, v prostoru, kde se biblický smysl aktivuje. Jsou logickým (recepčním) následkem prvních dvou typů; ony kříže a cesty, motiv krve, srdce, které přecházejí od doslovného významu k symbolické platnosti (Ježíš) atd. Mechanismus tohoto třetího typu je obdobný mechanismu významového fungování architektury: jednotlivé motivy jsou re-kódovány kontextem a je jim přiřazen nový (příznakový) význam, viz kap. o vyjadřovacích jazycích náboženství, 7.3.2.

Uveďme však, že biblická aluze je obecně kulturní jev (v lachmannovské terminologii řečeno se jedná o zásobárnu obecnější kultury, než je pouze křesťanská, resp. katolická). Prochází nejen napříč křesťanskými denominacemi, ale nalezneme ji samozřejmě v kultuře židovské aj. (islám). Tak slovní spojení „Světlo v temnotách“, které nacházíme již v mystických textech Dionýsia Areopagity, nalezneme také u Komenského (*Lux in tenebris*, 1657; Komenský zde přítom – podle *Ottova slovníku* – popřává sluchu mystickým proroctvím, „plodům blouznivé obrazotvornosti“). „Světlo v temnotách“ pochází z Janova evangelia, funguje jako symbol nečekaně se v nepřehledné nebo beznadějné situaci objevivšího záchranného bodu. U Komenského má jednoznačný význam – Bůh opisné pojmenování Boží opět míří na jeho nevyslovitelnost. Stejný titul nese mj. novela H. Sienkiewicze (1888). Dotýkáme se zde i jiného aspektu: totiž těžko rozlišitelné hranice, kdy je „světlo“ metaforou nábožensky (biblicky) motivovanou, a kdy už označuje jen světlo jako takové (viz výše).

Citát sv. Pavla („Všichni jsme hosty na této zemi“) se objevuje jako postižení obecné lidské situace.⁶⁹⁶ Mj. jej nalezneme u K. Poláčka (*Michelup a motocykl*), kde je míněn jako vážná, smysluplná součást významové výstavby (objevuje se pak také v tragickém závěru posledního dopsaného dílu pentalogie, *Vyprodáno*, v souvislosti se zabitím hlavního hrdiny Jaroslava, který ještě v okamžiku smrti cituje starozákonní text), ačkoli jde o text, který se blíží spíše kulturnímu okruhu židovskému.

12.3.3 Typologie

Úvaha o biblických aluzích a o hierarchizovaných rovinách, jimiž se prolamují hranice dvojího domova, nás nutně vede k teologickému pojmu *typologie* (typika). Typologie jako „obecný princip interpretace [*Nového zákona*] tradičně říká, že *Nový zákon* je ve *Starém zákoně* skryt a *Starý zákon* je v *Novém zákoně* zjeven“. Vše, co se ve *Starém zákoně* odehrává, je ‚typem‘ neboli předznamenáním něčeho, co se odehrává v *Novém zákoně*, proto se celému předmětu říká typologie.⁶⁹⁷ „Typologie je formou rétoriky“, je to „modus myšlení a řečnická figura, jež se pohybuje v čase“,⁶⁹⁸ tzn. předpokládá, že to, co je nebo co bylo, odkazuje na to (a implikuje to), co bude. Typologie tak předpokládá, že dějiny mají smysl a jdou odněkud někam, což však není to příčinná souvislost (Frye přímo říká, že příčinná souvislost je jiná řečnická figura než typologie): „u typů nejde o vnitrodějinné analogie ve smyslu moderního historického pozorování; spíše předpokládají chápání dějin jako volného pole Boží působnosti“.⁶⁹⁹

⁶⁹⁵ Korelující motiv smrti (záhrobí) na rovině příběhu biblického.

⁶⁹⁶ Např. je to název antologie J. Vrchlického v Klubu přátel poezie.

⁶⁹⁷ Frye 2000, s. 107.

⁶⁹⁸ Ibid., s. 08.

⁶⁹⁹ *Encyklopedie*... 1992, s. 658, heslo „typologie“.

Ozvěnou se nám zde opět vrací nářážka na relativitu času v *Bibli* – a s tím na tutéž relativitu v celé literatuře architekturního pnutí (specifika času v Čepově fikčním světě viz 11.3.1). Pojem typologie je pro nás podnětný, jeví se jako nástroj, kterým můžeme porozumět povaze celé literatury architekturního pnutí. Jeví se jako typologická: vše, co předvádí, má předobraz v *Bibli* jakožto úběžníku architekturnímu. Tento předobraz – představme si jej nejen jako kořen smyslu, ale i jako obraz onoho kosmogonického významu příslovečného sebemenšího gesta – však můžeme vidět s širší platností než jen v rámci *Bible* (*Starý – Nový zákon*), jak to činí Frye, či ve vztahu *Bible* – literatura architekturního pnutí. Na místo *Bible* lze totiž dosadit jednak právě architekturní jako takový, jednak stoupající roviny významů dvojího domova, popsané v úvodu této kapitoly.

Vědomí této typologie – jakožto předznamenání, před-kódování – mají někdy i postavy literatury architekturního pnutí samotné. Jindřich, hlavní hrdina Trefulka románu *Svedený a opuštěný*, se touží dozvědět, jak dále pokračuje příběh novozákonního Josefa, Mariina muže, aby „se mohl informovat, proč ho Bůh tak zkouší v manželství, proč tak proměnil jeho krásnou a milovanou ženu Elišku ...“⁷⁰⁰ Vědomí závislosti na archetypálním světě je zde zcela zřetelné, aniž by se blíže vysvětlovala jeho povaha a princip fungování.

Význam pojmu typologie pro nás nekončí konstatováním, že jevy fikčního světa mají své předobrazy, resp. že fungují symbolicky; to se nám jeví jako primární myšlenkový krok. Nahlédneme-li fikční svět literatury architekturního pnutí jako typologický, můžeme zobecnit, že se zde buduje jakýsi jednotící smysl, neustálé odkazování k jednomu ústřednímu bodu. Na takovou úvahu N. Frye navazuje druhým krokem: trvalé odkazování k biblickému chronotopu podle něj vytváří neustálé vědomí soustředěného smyslu pro kontext, jinými slovy, namísto dešifrování jednotlivých vrstev a entit fikčního světa se zde vynořuje architekturní sám – a sice architekturní ve své sémantické hierarchizaci – jako nejzazší významový horizont svých posttextů.

12.4. Motivika

12.4.1 Irelevantnost a nebezpečí motiviky

V této práci jsme si vytkli cíl stanovit určitou oblast v literární struktuře; obvykle je taková činnost svázána s motivickým zkoumáním. V případě literatury architekturního pnutí by bylo – na první pohled – logické věnovat se motivům, které jsou provázány se symptomatickou sémantikou, tj. motivům náboženským: motivům sakrálním míst, motivům liturgických úkonů a dogmatiky atd., tedy explicitním náboženským motivům (u nichž bychom očekávali aktivní roli konstituentů daných textů). Ukazuje se však, že tyto motivy hrají většinou roli marginální (co do významovosti) a že se v textech architekturního pnutí objevují jen zřídka. Především, že ke stejnému závěru dospívají i dosavadní studie těmto motivům věnované (např. Frenzel 1999, Kubínová 1997, Kuschel 1978 a 1982) – totiž že mezi výskytem explicitních náboženských motivů a náboženským rozměrem textu, jenž je obsahuje, není přímá úměra (ovšem ani nepřímá).

Malý výskyt těchto motivů v textech samotných a malá relevance pro naše zkoumání má několikrát vnitřně provázané důvody.

Tím, že motiv lze vztáhnout k aktuálnímu světu (vytvořit aktuální asociaci praktického rázu), lze jej vnímat mimeticky: u motivu vždy hrozí nebezpečí *mimetického* (k aktuálnímu světu referenčního) *odkazování*, a to narozdíl od specifických literárních prostředků (jako je žánr, kompozice atd.), kde je tato možnost výrazně menší a které nastolují primárně *literární referenci* (k fikčním/u světu/ům literatury). Toto tvrzení, ačkoli platí obecně, postrádá

⁷⁰⁰ Trefulka 2005, s. 322.

v běžných podmínkách relevanci: vytváření vazeb k aktuálnímu světu je v rámci percepcie literárního textu systematické a nenarušuje recepční významovou výstavbu. V případě literatury, již zde popisujeme, je tomu však jinak: vazby k aktuálnímu světu, jež by na základě explicitních náboženských motivů vznikaly, by výrazně posouvaly význam této literatury jiným směrem: při zachování architektonické axiologie k tomu, co jsme zde – s odvoláním na G. Kranze – nazvali „kostelní“ literaturou („kirchliche Literatur“, viz 4.2), bez zachování této axiologie směrem k množině textů, jež nazveme kvazi-křesťanskou literaturou (viz 12.4.4).

Dalším úskalí motiviky v případě „náboženské“ literatury je fakt, že může fungovat jako „povrchní („oberflächlich“) kategorie“. Stefan Sawicki⁷⁰¹ ji klade do protikladu s „hlubinnými“ topoi, které narozdíl od „povrchních“ motivů mohou nést skutečné „sacrum“; stejné varování ostatně nacházíme i u S. Schmidtové.⁷⁰² k Sawického „povrchním“ motivům můžeme přiřadit prvoplánovité užití náboženských motivů motivované často přesvědčením, že výše zmíněná přímá úměra platí (některé básně B. Jablonského, povídky F. Pravdy); ve skutečnosti se spíše dostáváme buď na území ideologie (příp. svým způsobem naučné literatury), nebo kýče (srov. Kulkovu definici kýče a jeho aplikaci na náboženství, zde v kap. 10.2). Víme dobře z literárních dějin, že explicitní náboženské motivy jsou oblíbenými prvky textů, které nemají sebemenší „náboženské“ ambice a přejímají jen některé konotace, ať už s logickou náboženství zdánlivě shodné (tajemství v černém románu atd.), nebo zjevně protichůdné (oblíba náboženských motivů v pornografii). Těmto jevům se budeme podrobně věnovat v kap. 12.4.4.

Pro texty, které se snaží povrchnosti vyvarovat a neupadnout ani do osidel ideologie či kýče, se východiskem stává i v případě motiviky mlčení či ztišení, tedy analogie apofatie (viz kap. 9) a dalších výše uvedených mechanismů jazyka pojednávajícího o posvátném.

12.4.2 Anagramy

Spíše než explicitní náboženské motivy, které odkazují k reálnému světu náboženství, nás zajímají ty motivy, které odkazují k architektonickému poli, tedy jakési stopy tohoto pole (pretextu) v textu literatury architektonického pnutí, posttextu; v odkazu na teoretiku intertextuality tyto stopy zveme *anagramy*. Starobinského definici anagramu jsme citovali již výše (kap. 7.3.2): v textu „naznačuje skrytý text ... Skrytý text může být jiný konkrétní text ..., ale také textové kontinuum vůbec, které prochází každým textem, předchází mu a do každého textu ústí.“⁷⁰³

Anagramy můžeme spíše než motivy tradičně chápané vnímat jako jisté segmenty narativní logiky, „jazyky“, o kterých mluvíme v kapitole 7.3.2 a které charakterizuje rozptýlení v posttextu (fenotext) a schopnost odhalovat pretext, jak o tom mluví R. Lachmannová:

anagram je ... jeden ze dvou typů intertextuálních struktur odpovídající dvěma způsobům umístění referenčních signálů ve fenotextu; sestává z elementů rozptýlených přes fenotext, které – složeny – dávají rozpoznat koherentní strukturu cizího textu; referenční text je přítomen jako anatext [pretext, PŠ]. Anagramatické signalizování vytváří hádankovitou strukturu (Rätselstruktur), která je dekodovatelná kombinatorickým, zpětným nebo odkazovacím čtením.⁷⁰⁴

⁷⁰¹ Sawicki 1984, s. 37–38.

⁷⁰² Schmidt 2004, s. 13, varuje před možností, že v tzv. „křesťanské literatuře“ (v definici K.-J. Kuschela, srov. zde 4.2) můžeme „přecenit čistý obsah (das rein Stoffliche)“.

⁷⁰³ J. Starobinski; cit. dle Lachmann 1984, s. 135. Podle Kristevy vyžaduje anagram četbu, která „lineárně tvarovanou povrchovou rovinu textu při hledání stop cizích textů ruší, narušuje“ (die die linear gestaltete Textoberfläche im Aufspüren der Spuren fremder Texte stört), a nutí nás tak k intertextuálnímu čtení. Lachmann 1984, 135.

⁷⁰⁴ Lachmann 1984, s. 137.

Latentní význam, k němuž anagramy odkazují, pojmenovává Kristeva slovem *ideologéma*: pojem, v němž se intertextualita jako odkazování textu na text zamlžuje na úkor toho, že „text se potenciálně vztahuje ... pouze k určitému kulturnímu kódu či povědomí, ale pouze v jistém ... čtení.“⁷⁰⁵ Do naší úvahy tak opět vstupuje širší rozměr než čistě textový, jak jsme zdůrazňovali v kap. 6.2 o interdiskurzivitě a kristevovským pojmem entytéma: textu, do jehož „koncepte vstoupil sociálně-historický aspekt“⁷⁰⁶ a kdy se k textovým funkcím přiřazuje „specifická správa významu („Bedeutungsleitung“) textu v prostoru dějin a společnosti“.⁷⁰⁷

Zdůrazňujeme, že pojem „anagram“ nepoužíváme v naprosté shodě s jeho významem u Lachmannové (která jej v praktické aplikaci používá ve zcela jiném kulturněhistorickém kontextu); přece však považujeme za vhodné přidržet se stávaného pojmu, jehož význam je naší úvaze blízký, než razit pojem nový. Své chápání anagramu a ideologématu jsme již ilustrovali na příkladu modré a zlaté barvy jakožto prvků jednoho z „jazyků“, kap. 7.3.2). Řekli jsme, že distribuce a funkce těchto pojmů (motivů barev) se nevyčerpává popisem fikčního světa, tj. mimetickou a re-prezentační funkcí (tuto funkci dokonce někdy popírá, resp. neplní), ale míří k navození vlastní sémantické roviny. Tohoto podvojného fungování si všímá Rimmon-Kenanová; popisuje jej vlastními termíny „popis“ (tj. jak věci jsou či jak se jeví) a „definice“ (tj. co znamenají v rámci příběhu; můžeme však říci i v rámci architektu):⁷⁰⁸ dále tedy budeme sledovat působení „modré a zlaté“ právě jakožto „definice“.

Působení „modré“ a „zlaté“ má starobyrou tradici: již nad křesťanskými raně byzantskými freskami mluví J. Lassus o „připomín[ce] jiného světa, vyjádřen[é] modří oblohy a slunečním jasem, s níž se všude tak často setkáváme“,⁷⁰⁹ která jde ruku v ruce s „hlubok[ou] potřeb[ou] zobrazit hrdiny a dramatické události biblických příběhů“ a s „přesvědčení[m], že se i obrazy podílejí na posvátném a neporušitelném charakteru biblického textu.“⁷¹⁰

Tento charakter, aspekt architektu, jenž přetrval do současnosti, můžeme stopovat v široké skupině textů vnímající jej právě jako výše uvedený *anagram*. Uvedme jen namátkou (vyčerpávající přehled je zcela nemožný): bílou a modrou barvu Joyceova *Odyseea* uvedené v rámci atributů jednotlivých kapitol v souvislosti s křesťanstvím, roli modré a zlaté v Bloyově *Chudé ženě* (barvy „podivuhodně líbezného nebe“⁷¹¹ a popis vnímání lásky, kdy se „na [hlavního hrdinu] i kolem něho řítí veškerý azur a veškeré zlato nebes“;⁷¹² „vzduch zároveň modrý a zlatý“ u H. Pourrata⁷¹³ či roli Violeniných „blankytně modrých očí“ jako obrazu duchovního zlomu ve *Zvěstování Panně Marii* (1912) Paula Claudela.

Stejně tak v oblasti české literatury. Ne náhodou si Čep všímá, že „nebe nad obzorem tiše stálo v modří a v zlatě schylujícího se slunce.“⁷¹⁴ Samozřejmě se zde o slovo hlásí význam modré barvy jako starobylé barvy mariánské; obloha posetá zlatými nebeskými útvary (slunce, hvězdy) připomíná zlatě poseté roucho Mariino. „Nebeská modrá se pojí s panenskou bělí a někdy je doplňuje božská zlatá.“⁷¹⁵ Role barev u Čepa je vůbec výrazná: „Je třeba si povšimnout, že se zde [tj. v povídkách *Zeměžluči*] ... akcentuje modř nebeské prohlubně jako znak druhého světa, jiného domova“; tento akcent je „jeden z plnoprávných

⁷⁰⁵ Bílek 2003, s. 250.

⁷⁰⁶ Hodrová 2003, s. 542.

⁷⁰⁷ Lachmann 1984, s. 137.

⁷⁰⁸ Rimmon-Kenanová 2001, s. 72: „Jeho šedé oči vyjadřovaly smutek a nevinnost“ jsou spíše definice v přestrojení než nepřímá charakterizace.“

⁷⁰⁹ Lassus 1971

⁷¹⁰ Ibid., s. 86.

⁷¹¹ Bloy 1969, s. 146.

⁷¹² Ibid., s. 148.

⁷¹³ Pourrat 1969, díl I., s. 44.

⁷¹⁴ Čep 1991, s. 61.

⁷¹⁵ Hrbata 2001, s. 35.

činitelů“, který „zasahuje do světa Čepova“.⁷¹⁶ Nelze samozřejmě zapomenout na titul novely *Modrá a zlatá* 1938.

Míst, kde se tyto barvy objevují, je opět nesmírné množství. Jen namátkou: danou dvojici barev stopuje I. Slavík do středověku (Jan Nepomucký a Jan z Jenštejna).⁷¹⁷ V Raisových *Výminkářích* (1891) se v příznačném sousedství kříže a modlitby setkáváme i v noci s „modrou oblohou“⁷¹⁸ (jakkoli v noci je obloha černá, narace respektuje logiku architektu). Explicitní je zvolání Jana z Wojkowicz v *Nostalgii smutku něhy nadšení* (1932): „Zlatá a bílá, modrá – jaké barvy svaté, / v nebesky smířený jas zdvižené!“⁷¹⁹ Scenerie, kde v Mrštíkovi *Santa Lucii* (1893) soudí Bůh Otec, je „blankytně modrá“, a ozařuje ji Slunce-metaphora zlaté barvy.⁷²⁰ Nad motivy hříchu, viny, řeholníkovy kázání atd. v Schulzově povídce „Prsten královnin“ (ve stejnojmenném souboru, 1941) typicky zní „zvony v modré mlze zlatého zamžení“.⁷²¹ Krajina románu téhož autora *Kámen a bolest* „má oslnivé sladění barev jako na iluminacích starých antifonářů, převládá modrá a zlatá“.⁷²² (Mariánská barva je ale i „bílá“ v *Bílé svini!*)

Durychova povídka „Oči“ (časopisecky 1920) končí těmito větami: „Zůstali stát u okna. Vichr roztrhal strašidla mraků a jejich průrvami vznešeně zářil modrý jas velikého předjarního jitra.“⁷²³ Na rozdíl od předchozích ukázek nejsou zde barvy dány do souvislosti (či sousedství) explicitních náboženských či sakrálních motivů; naopak tuto sémantickou oblast samy zakládají a otevírají: typická je zde „vznešenost“ (viz Wölfflinovy teze) a tušení naděje (či přesahu), které tento „modrý jas“ konotuje. V Durychově *Sedmikrásce* (1925) modrá barva primárně funguje jako atribut nejen nebe, ale především dívek – dívky jsou i zlaté („zlaté slunce“). „Modré děvčátko“ je nejčastější metafora pro dívku, pro text konstituentní. Modrá a bílá je přitom zároveň mariánská barva⁷²⁴ a pojí se tak s motivem Panny Marie,⁷²⁵ kde na sebe váže i významy chudoby; modrá odkazuje k dívce, která je opsána jako hořící keř,⁷²⁶ což – spolu s dalšími, v těsném sousedství se objevujícími biblickými aluzemi – výrazně buduje komplex náboženské metaforiky, kterým se pak v textu velmi jemně zjevují motivy Boha, smrti a odpuštění ve smrti.

Skácelova báseň „Píseň o olivě“ (*Odlévání do ztraceného vosku*, 1974), pojednávající téma bolesti, přináší v těsné blízkosti modré a zlaté biblickou aluzi: „Píseň je modrá a zlatá / a každý máme svou / zahradu o jedné olivě / zahrádku getsemanskou.“⁷²⁷ Getsemany jsou přitom zřejmým biblickým typem (ve významu „typologie“) utrpení: významový pohyb básně se tak zacykluje; „modrá a zlatá“ píseň pak do textu vnáší zřetelnou vertikálu. Dvojice modrá a zlatá se u téhož básníka stává v básni „Vesnická pieta“⁷²⁸ dějovým aktérem: poníženu a zapomenutou pietu zde tyto barvy jakoby střeží, zachovávají její status.

Anastáz Opasek píše: „Jak pole hlasů / vlní se zlaté vlasy / v zářícím slunci / ... / Nad hlavou oblaka / prosycená modří.“⁷²⁹ Ivan M. Jirous ve sbírce *Mládí nevykouřené* (1980) ukončuje báseň o Panně Marii dvojveršovou strofou, jejímž sémantickým středem je „modré

⁷¹⁶ Fučík 1994, s. 44.

⁷¹⁷ Slavík 1995, s. 166.

⁷¹⁸ Rais 1976, s. 84.

⁷¹⁹ z Wojkowicz 1932, s. 4 („Píseň večera I.“).

⁷²⁰ Mrštík 1990, s. 20.

⁷²¹ Schulz 1998, s. 96.

⁷²² Schulz 1976, s. 204.

⁷²³ Durych 1996, s. 84.

⁷²⁴ Durych 1956, s. 111.

⁷²⁵ Ibid., zvl. s. 118–119.

⁷²⁶ Ibid., s. 117.

⁷²⁷ Skácel 1997, s. 193.

⁷²⁸ Skácel 1996, s. 35 (sb. *Kolik příležitostí má růže*, 1957).

⁷²⁹ Opasek 1979 („Vlasy Veroničiny“).

nebe“.⁷³⁰ (Jako výše u Durycha, i zde upozorňujeme na umístění motivu v textu: v závěru básně, v posledním verši, tedy ve významově nejsilnější části básně). Obdobně zná motivy modré a zlaté P. Borkovec (např. *Prostírání do tichého*, 1990; modř výrazně prostupuje sbírkou *Polní práce*, 1998) aj.

Domníváme se, že působení barev jakožto anagramů, tj. mechanismů, jimiž z textu vyvstává pretext, kulturní kód, je zřejmé. Díky kontextu, který budují (souběžně s jinými anagramatickými řadami), lze jako významově nesamozřejmé chápat i zdánlivě bezpříznakové pojmenování („modrá obloha“). Nebudeme dokládat další anagramy, které literaturu architektonického pnutí významově konstituují; odkázat můžeme na kapitolu o poetice Čepova světa (11.3), kde některé další vyvstávají: specifická (mytická) kauzalita; typický chronotop (oživlá a respondující krajina, ne-lineární čas); smrt (smrt jako přechod do druhého domova, smrt jako jeho šifra; pohled mrtvých a umírajících – typické čepovské topoi „pohledu sfíny“) aj.

12.4.3 Explicitní náboženské motivy

Řekli jsme, že v literatuře architektonického pnutí se s těmito motivy setkáváme minimálně; jsou-li užity, pak marginálně, jako náznak, jenž rozehrává dějovou atmosféru. (Vedle svého označovaného zároveň metonymicky míří k celé oblasti náboženství.) Zafungují-li takto – jako „katalyzátor“ odhalování pretextu –, záhy se z textu vytrácejí: brána pro významy je již otevřena (nebo pootevřena) a vše další, co má být řečeno, musí – z logiky věci – přicházet potichu, v tichu. (Podobně interpretuje tuto motivickou situaci M. Kubínová: „... motivů církevních staveb všeho druhu ubývá tou měrou, jak se těžiště tématu přesouvá od ‚světa‘ k intimně požívanému božství; důvěrná rozmluva s Bohem se obejde bez prostředkování tradičních religiálních symbolů“.⁷³¹) Není to nepřímá úměra (čím méně explicitních motivů, tím více „náboženskosti“), ale alespoň některé tyto motivy většinou nalézáme: nelze mluvit o jejich *eliminaci*, ale o jejich *minimalizaci*. Jako by byl přítomen strach vyslovit plně věci, které zároveň nelze nevyslovit (jen tušení: „nyní však vidíme jako v zrcadle...“).

Vymezili jsme svou představu literatury architektonického nutí od textů, kde se objevují časté nábožensky explicitní motivy; zároveň je ale třeba vymežit se od textů, kde tyto motivy chybí zcela: cítíme zde absenci onoho katalyzátoru, který by recepci směřoval k anagramatickému čtení. Tak je tomu např. u textů V. Háčka a K. Světlé, jež analyzuje Kubínová (Kubínová 1997, s. 157nn): Háčekův „chrám přírody“ (*Na statku a v chaloupce*, 1873) spíše připomíná eklektické hnutí New Age.

Jak jsme již uvedli, mají explicitní náboženské motivy vedle svého původního, přímého, základního významu ještě jeden význam v literární tradici již uzualizovaný a výrazně zastoupený: totiž konotaci tajemství, strašidelnosti, ba i významy de facto paradoxní: blasfémie, nemravnost atd., tedy atributy odvozené z významového okruhu primárního logikou afirmativní i kontrastivní. Mechanismus tohoto odvozování připomíná náš koncept architektonického pnutí; i zde je podstatné nabalování různých „textových“ vrstev (historie, sociologie, zvykosloví, pověrečnost), avšak za nerespektování původní axiologie – a též za uzávorkování „posvátná“, úběžníku a výchozího momentu tohoto architektonického pnutí.

Typickým příkladem je žánr hororu (srov. klasické prvky: kostely, staré kláštery, černí mniši atd.), který výrazně těží i z výše mnohokrát zmíněné logiky folklorní literatury, která dává do těsné souvislosti posvátná místa a čas s motivy smrti (kaple, hřbitov, půlnoc, poledne), přičemž právě např. motiv smrti se automaticky metonymicky snadno rozšiřuje k tématu vraždy, násilí, strachu atd. obecně (je téměř zbytečné dodávat, že „smrt“ hororu a „smrt“ literatury architektonického pnutí jsou jevy diametrálně odlišné). Původní náboženské

⁷³⁰ Jirous 2007, s. 168.

⁷³¹ Kubínová 1997, s. 151.

mysterium tremendum zůstává, je však redukováno do nižší, profanizované roviny; spolu s tím mizí transcendentní rovina (takže smrt-vykoupení, přechod do tajuplných a nadějeplných krajin druhého domova se stává smrtí-rozpadem, hrůzou atd.; k tomu přistupuje logická souvislost tematického okruhu církve s oblastí pohřbů, mrtvých, hřbitovů, což vše souvisí s dalším sémantickým polem: vraždy, tajemná úmrtí atd.). Dalším žánrem, který explicitní náboženské motivy využívá – tentokrát již ryze kontrastivně (a jediné kontrastivně), je určitý výsek erotické, resp. pornografické literatury. Při vymezování pojmu „křesťanské literatury“ (4.2) jsme se setkali s Hasenbergovým pojetím, který odmítá motiviku jakožto „vnějškové signály“: „religiózní“ je ve filmu používáno k rozdílným účelům, kulisy kláštera k pornografii atd.⁷³² Jevu se šířeji věnuje Streblow,⁷³³ avšak mnohem brilantnější analýzu přináší J.-K. Huysmans. V souvislosti s katolickou a jindy satanistickou tvorbou Barbey d'Aurevillyho mluví o sadismu (v jeho literárním rozměru), jež přímo pojmenovává „bastardem katolicismu“, a píše:

Tento tak podivný ... stav [tj. sadismus, jakož i jeho umělecké ztvárnění, PŠ] se totiž nemůže zrodit v duši nevěřícího; nespočívá pouze v tom, že se člověk nestoudně oddává smyslným výstřednostem vybičovávaným krvavými surovostmi, neboť v tom případě by byl už jen jakousi úchylnou pohlavního cítění, případem satyriázy vyspělé ve svoji nejkrajnější formu; jeho podstata tkví především v svatokrádežném počínání, v mravní rebelii, v spirituálním zhýralství, v perverzi veskrze ideální, veskrze křesťanské; bytostná je pro něj také slast brzděná strachem, slast obdobná onomu zlovolnému uspokojení dětí, které neposlechnou a hrají si se zapovězenými věcmi jediné z toho důvodu, že jim rodiče výslovně zakázali přiblížit se k nim. Kdyby nezahrnoval v sobě svatokrádež, sadismus by skutečně ztratil všechn smysl; a na druhé straně svatokrádež, která vyplývá ze samotné existence určitého náboženství, může být zase záměrně a náležitě páchána jediné věřícím, neboť člověk by nepocíťoval žádnou radost z profanování víry, která by mu byla buďto lhostejná nebo neznámá.

Síla sadismu, přitažlivost, kterou má v sobě, spočívá tedy veskrze jen v onom zakázaném požitku, čerpaném z toho, že se pocty a modlitby, jimiž je člověk povinován Bohu, přenášejí na Satana; spočívá tudíž v porušování katolických příkazů, které člověk dokonce plní naruby, neboť aby byl Kristus hlouběji hanoben, jsou páchány právě hříchy, které nejvýslovněji zatalil: prznění kultu a tělesné orgie.⁷³⁴

Pomezím případem pak je černý román (máme na mysli zvl. Nezvalovu *Valérii a týden divů*, kde je využíváno jak tajemného aspektu náboženských motivů, tak i jejich pervertovaně erotického významu).

To jsou ovšem spíše extrémy (ukazuje se, kam až může sahat sémantická – konotační – mohutnost explicitních motivů). Zajímá-li nás, proč se v literatuře explicitní náboženské motivy obecně používají, dospíváme k několika možným důvodům. Jejich výčet se pokoušíme řadit logicky od architektonické logice nejbližších k této logice nejbližším.⁷³⁵

- 1) Užití *sémanticky* jen „náhodné“ (např. z důvodů rytmických), tj. nenáboženské, a-religiózní. I zde však motivy nutně (nerozlučitelnost obsahu a formy) přechází do následujících okruhů (zdůvodnění určitou dějovou atmosférou). Příkladem je „podivuhodné přátelství“ navázané Nezvalovým rýmem (Stichem citovaný⁷³⁶ rým „grál –

⁷³² Hasenberg 1995, s. 12.

⁷³³ Pornografii se pokouší definovat výčtem motivů: vedle těch, jež bychom očekávali (tj. týkajících se přímo sexuality) jmenuje i „profanaci posvátného“ (tzn. případ, kdy jsou aktéry jsou mniši nebo se děj odehrává alespoň v kapli, klášteře, což má mít „psychologicky vzrušující“ roli). Srov. Streblow 1968, s. 34.

⁷³⁴ Huysmans 212–213.

⁷³⁵ Nejnověji se užitím náboženských motivů v české próze zabýval P. Hrtánek (Hrtánek 2007).

⁷³⁶ Stich 1996, s. 264.

- karneval“) a širěji některé poetické texty („Dešivé obrazy“ z Nezvalovy *Hry v kostky*, 1928);
- 2) tyto motivy vnášejí do díla jistou vážnost a patetičnost (Šiktancovy *Heinovské noci* – uvedení faráře, fary a matriky atd. na scénu institucionalizuje dějiště); pak mohou být i blasfemické („Tvoje tvář víc než Boží“: Rudolf Křesťan, *Chromí koně*, zde vychází z vědomí, že „tvář Boží“ je silný obraz, jeho popření tedy bude také silné). Tato vážnost či patetičnost sice může, ale nemusí konotovat cokoli religiозního; není zde nic imanentně spojeného s náboženstvím (jakkoli široce tento termín lze chápat). Sem začleňujeme i „sakralizace jako sebepotvrzení“, tj. stav, kdy se sakralizováním můžeme ujišťovat sami o sobě rezignující přitom na náboženský rozměr tématu;⁷³⁷
 - 3) důležitou konotační možností těchto motivů je atmosféra tajemna: souvisí s romantizujícími a/nebo dekadentními momenty, resp. poetikou, s dekadentním gestem (Karáskova *Gotická duše* a básnické sbírky atd.). Tato atmosféra tajemna může nabýt až podoby jistého žánrového pravidla (gotický román, srov. výše). Jde ovšem o jinou fundaci žánrového pravidla než např. v legendě (také obligatorně pracuje s explicitními náboženskými motivy); tajemno u Máchy v *Pouti Krkonošské*: atmosféra tajemství daná tvarem a postavou vypravěče je násobena zříceninami kláštera, postavami mnichů a otázkou, co střeží; gotický klášter v sobě spojuje s tajemnem i patetičnost (viz zde bod. 2). Využití explicitních náboženských motivů jako odkazů na cosi byvšího, trosky historie nacházíme často také v malířství (typicky u C. D. Friedricha). Historie tohoto jevu se dotýká Vodička, když říká, že v Jungmannově překladu *Ataly* je církev – na rozdíl od originálu – zobrazena nikoli jako církev, ale právě jako tajemno;⁷³⁸
 - 4) tyto motivy také mohou přispět k dojmu transcendence stávajícího fikčního světa (a jsou tak tedy užity tedy nejbližší našemu pojetí): vzniká tak dojem světa dvojdomého, což však nemusí nutně značit spojení s daným architektem. Zde se již dotýkáme typického religiозního aspektu;
 - 5) tyto motivy mohou přispět k přenosu atmosféry věčné oblasti, k níž tyto motivy odkazují (tj. náboženství). Tento mechanismus se uplatňuje i v případech sub (2) a (3), tam se však jedná jen o určitou část nebo hypostázi; nyní nám jde o *celek* atmosféry, již s sebou motivy nesou, jež pomáhá vystavět fikční svět (ve funkci jakéhosi dějového pozadí).⁷³⁹ Takové užití explicitních motivů by do velké míry již zakládalo literaturu architektového pnutí; abychom jej od ní odlišili, je nutné, aby tyto motivy a atmosféra, již nesou, byly upozaděny, resp. subsumovány (dějovou výstavbou, významovou hierarchií aj.). Příkladem může být Křesadlova kniha *Království české a jiné polokatolické povídky* (1994). – Spadá bychom snad mohli přiřadit i onu polohu romantismu (post-romantismu), jak ji u Zeyera vycítil Šalda. Když posuzuje přítomnost náboženského aspektu v Zeyerových *Třech legendách o krucifixu* (1895) a v Nerudových *Zpěvech pátečních* (1896), „zdůrazňuje jistou odvozenost v přijetí náboženské, konkrétně křesťanské a katolické perspektivy. U Zeyera vysvětluje Šalda tuto odvozenost jako reziduum básníkovy archaického ... romantického stanoviska

⁷³⁷ Würfel 1999, s. 62.

⁷³⁸ Vodička 1994, s. 55, cituje dobovou recenzi na Jungmannův překlad: „... nicht das reine und einfache Christentum ... , sondern hauptsächlich der Kultus und Mystizismus der katholischen Kirche das sind, was bei ihm [Jungmann, PŠ] schlechthin Religion und Christentums heisst.“

⁷³⁹ Ve sbírce Jana Čarka *Hvězdy na nebi* (1934) nacházíme v první básni explicitní motivy, ty se pak téměř ztrácejí, přetrvává ale atmosféra ticha, smrti, pokory, přírodní lyrika – klasické koordináty literatury architektového pnutí; těm pak k oživení stačí jen ony úvodní explicitní motivy.

a z něho vyplývajících uměleckých postupů, které mají „pro křesťanství vždycky sympatie, ovšem sympatie *více malířské než duchové*“;⁷⁴⁰

- 6) konečně s sebou nesou příznak sakrálna, resp. para-sakrálna; zde se ovšem ocitáme čistě v jazykové rovině (metafora, konceptuální metafora): srov. výrazy typu „zlatá kaplička“, položit něco „na oltář vědy“. Hranice mezi metaforou a přímým pojmenováním tady samozřejmě může být nejistá a kolísavá.

Mezi body (3) a (5) se pohybuje *estetické zaujetí křesťanstvím*, resp. katolictvím. Bod (3) toto zaujetí překračuje, ale k bodu (5) se blíží jen neurčitě, implicitně: ještě nejde o označované, ale stále ještě jen o označující. Otázkou však stále zůstává, nakolik se projevuje bytostné sepětí označujícího a označovaného.

Estetické zaujetí katolictvím bývá tradičně uváděno v souvislosti s dekadencí a postromantismem; domníváme se, že jednak není vázáno jen na tyto směry, jednak že toto zaujetí není aktivitou těchto směrů, ale naopak že vychází z katolictví samého (srov. pojetí katolictví jako „kulturního křesťanství“, viz v úvodu kap. 4). Tuto domněnku potvrzuje i již citovaná báseň „Poblíž katedrál“ I. Blatného (kap. 7.3.3). Její název je nomen omen: chápeme-li slovo „katedrála“ jako synekdochu církve, značí: „blížíme se církvi, stojíme v její blízkosti“. Zmiňme fascinaci katolictvím u M. Urbana (*Stín katedrály a Sedmikostelí*), kde častěji odkazuje např. na F. Ropse a poetiku dekadence, jako příklad nepomíjející estetické (poetické) přitažlivosti katolictví – ke zhodnocení Urbanova místa v dějinách literatury ještě není čas, přesto je zajímavý sám fakt, jak silně se zde dané prvky objevují.

12.4.4 Kvazi-křesťanská literatura

Definující literaturu architektového pnutí dotýkáme se neustále textů, které lze nejlépe označit jako „kvazi-křesťanskou literaturu“, tj. literaturu, která z určitých důvodů na první pohled vypadá jako literatura architektového pnutí, avšak liší se od ní v určitém zásadním aspektu. Vědomě se vracíme k adjektivu „křesťanský“ využívající tak jeho širší věcnou platnost: v tuto chvíli ztrácí distinkce katolictví/křesťanství, pro literaturu architektového pnutí zásadní, na významu.

Ty mohou být v zásadě dva: vymizení estetické funkce a nerespektování axiologie architektu. V prvním případě máme co do činění s **naučnou** literaturou. Ta je myšlena jako skutečně „křesťanská“ („katolická“);⁷⁴¹ ježto to však není beletrie (blížíme se Kranzově pojmu „kirchliche Literatur“, literatura služebná), zůstává mimo oblast našeho zájmu. Sem by spadala též literatura **ideologická** (persvazivní). Do určité míry bychom do kvazi-křesťanské literatury, kde nedominuje funkce estetická, mohli zařadit literaturu schematickou, v níž svět náboženství dává vznikat světu kýče, jak jej popisuje Kulka (srov. kap. 10.2). Zatímco takový kýč charakterizuje stav, kdy „jsou všechny otázky a pohybnosti předem zodpovězeny“, ⁷⁴² jsou pro literaturu architektového pnutí právě tyto otázky a nejistoty typické. Domníváme se nicméně, že absence těchto nejistot nevede primárně ke kýči, ale spíše právě k literatuře naučné a/nebo ideologické (výchovné); aby vznikl kýč, musejí být posílena schematizující východiska na jedné straně a nastaveny specifické poetické parametry na straně druhé (postavy-typy, jasný jazyk, jenž vede buď k nadměrnému patosu, nebo naopak k určité infantilitě, atd.).

Druhý případ představuje literaturu, kterou pracovně obecně nazveme **katolizující**: náboženství (lépe: architektová sémantika) je zde omezeno pouze na vnějškovou poetiku a axiologie architektu je zde – konsekvantně – opominuta či pervertována. Od textů, které

⁷⁴⁰ Wiendl 2007, s. 33; cituje Šaldovu stať „Julius Zeyer: Tři legendy o křížifixu“. Kurziva Wiendl.

⁷⁴¹ Co tato adjektiva mohou ve spojení se substantivem „literatura“ značit, viz kap. 5.

⁷⁴² Ibid., s. 124; srov. polemiku s touto tezí v kap. 10.2.

motivicky a tematicky zůstávají ve vztahu k architektu na povrchové rovině, jsme se již několikrát distancovali (srov. zvl. úvod této kapitoly a myšlenku anagramů, též citát Sawického aj.). Zachování výchozí architektové axiologie je zcela zásadní pro to, aby z tematizace náboženství-„reálného zdroje“ (Otruba) vznikla právě literatura architektového pnutí, nikoli kvazi-křesťanská. Axiologie hraje roli kódu (v pojetí Lotmana a Uspenského, Lotman – Uspenskij 2003), skrze nějž (a jen skrze nějž) celek námi definované literatury dává smysl jakožto funkční struktura. Řečeno lingvistickou terminologií: literatura architektového pnutí dává smysl jako útvar, nikoli jako vrstva, jak je tomu v případě kvazi-křesťanské literatury, kde se „reálný zdroj“ jeví jako osamostatněné motivické trsy bez dalšího funkčního vztahu k architektu.

Vedle explicitních náboženských motivů samozřejmě může tuto katolizující literaturu zakládat i užití jiných složek díla: nejčastěji určité formy či aluzí. Haman se zmiňuje o Halašově básni „Nikde“ (in *Dokořán*, 1936), kde, jak poukázal Grossman, „užití litanie přechází vlastně v jakousi tragickou travestii litanie ... v básni „Nikde“ přechází tato tragika již na pomezí ironie, groteskní grimasy, vznikající disonancí nihilistického zoufalství s *formou evokující náboženský rituál*, disonancí víry a nevěry“.⁷⁴³

Biblickou aluzi použil Josef Frič v básni „My dva“ (sb. *Umělé květiny*, 1937):

A ze všeho nejhezčí je moje sklenice.
Dejte ji doprostřed stolu
a vstaňte všichni.
Zdráva buď, sklenice, panno, milosti plná.⁷⁴⁴

Aluzi na „Zdravas“ je zde zjevně jen pouhá rekvizitu; představuje-li aluze ze své definice intertextový (a tudíž, viz výše, i sémanticky naplněný) vztah, je zde tento vztah minimální a velmi neostrý. Dochází tu přitom k zajímavé tenzi: daná aluze je zřetelná a silná („Zdravas“ je jedním z neznámějších – a tedy i nejvíce konotativních – křesťanských modliteb); na druhou stranu je zde osamocený, nefunguje zde žádná jiná intertextuální či sémantická rovina, která by tento vztah smysluplně osvětlila či vůbec etablovala.

Katolizující literatura je pro nás zajímavá, protože hranice mezi touto kvazi-literaturou a literaturou architektového pnutí není ostrá a v mnoha případech není snadné rozhodnout, na které straně této hranice se ocitáme (srov. některé texty Hlaváčkovy, v nečeské oblasti např. Verlaine); ostatně tutéž hranici i její překračování můžeme často pozorovat i v biografii básníků samých (Hlaváček, Verlaine).

Uzavřeme oddíl o katolizující literatuře básní, která je z hlediska vztahu k architektu velmi sporná. Seifertův „Monolog bezrukého vojáka“ (*Město v slzách*, 1921) odkazuje na rozdíl od Fričovy básně širší síť odkazů na architekt: stylizaci mluvčího do Kristovy postavy; jobovské zvolání ve formě citátu, nejen pouhé aluze; konečně též aluze nejednoznačné (srov. výše třetí typ biblických aluzí), které jsou však osmyslněny kontextem (bílé roucho, svatozář). Na druhou stranu je zde důrazně psáno „bůh“, „pánbůh“, tedy alespoň pravopis narušuje představu afirmativní axiologie. Je zajímavé, že zrovna tuto báseň chválí S. K. Neumann a považuje ji za jednu ze Seifertových nejlepších, a to nejen umělecky, ale i *politicky* (lidé ji nahlas recitují při dělnických setkáních). Voják, jemuž při operaci odňali obě ruce, jich nelituje (jobovský postoj) ani když vidí „k objetí vábící děvů“; lituje toho však tehdy, když vidí stávkující dav, do kterého bijí četníci; tehdy by ruce měl rád, aby mohl hodit granát.

⁷⁴³ Haman 2002, s. 322 (kurziva PŠ).

⁷⁴⁴ Cit. dle Macura 1993b, s. 76.

I tady lze zřejmě uvažovat o sekularizovaných významech (jak je představuje Dorothee Sölle), které se nabízejí k vyjádření jazykem „lepší teologie“ (srov. její koncept posunu teologie k literatuře a „realizace“; viz výše, kap. 2).

(...) Dva dny jsem v chladném hrobě spal,
třetího však jsem z mrtvých slavně vstal,
obličej jako blesk,
roucho jak padlý sníh,
ležel jsem nahý na polštáři
a slunce nad hlavou
bylo mou svatozáří;
jako bohu oči mi hořely,
ale ve mně dne nepožehnaného
přece umřely
dvě dobré ruce těla mého.
(...)
dvě ruce pánbůh dal,
dvě ruce pánbůh vzal,
budiž jeho jméno pochváleno.⁷⁴⁵

⁷⁴⁵ Seifert 1989, s. 13.

IV. Závěr (shrnutí a konkluze)

13. Závěr

Stanovili jsme si za cíl definovat jednu z podob nábožensky ovlivněné literatury, tj. té oblasti literární struktury, která je inspirována náboženskou zkušeností. Výchozí otázku, která otevírá příliš široké pole, jsme zúžili v oblasti náboženské na římské katolictví, v oblasti literatury na beletrii; jejich průnik, obecně neurčitě a proměnlivě nazývaný „křesťanská“, „katolická“ aj. literatura, jsme pojali jako splynutí dvou textových (znakových) oblastí. To nám umožnilo tento pojem, doposud velmi neostře vnímaný, uchopit jako jasně vydělitelný a koherentní celek. Rezignovali jsme na celou škálu problémových okruhů v rámci estetiky a teologie; vytkli jsme si za cíl literárně-teoretické prozkoumání takto vytyčeného jevu. Shrňme stručně výsledky našeho diskursu.

Předmět zkoumání není ani literárně-dějinná epocha ani tradičně chápaný žánr.⁷⁴⁶ K definici tohoto pojmu je třeba přejít do interdiskurzivní oblasti. Sledovali jsme textualizaci náboženství, tj. (modelový) mechanismus, během něhož se z reálného katolictví jakožto religiozního faktu stává znakový systém, text, který podléhá obecným zákonitostem a možností popisu textu (Lotman, Pjatigorskij). Spolu s ostatními texty téže povahy (tj. jak texty v úzkém, tak v nejširším významu toho slova) vytváří toto znakové náboženství sémantické podloží, sémantickou a axiologickou síť, v níž (a jenom a teprve v níž) můžeme proponovat předmět našeho zájmu.

Tuto síť zveme s odvoláním na Genettovu genetickou podobu intertextuality *architextu*. Literaturu – oblast slovesnosti s dominantní uměleckou funkcí –, která v tomto architektu existuje, na něž se odvolává a z něhož geneticky i významově povstává, zveme *literaturu architextového pnutí*: neboť je v první řadě definována právě pnutím, neustálou a několikaúrovňovou tenzí mezi extra-literárními východisky a uměleckou povahou. Tímto souslovím také nahrazujeme termín „katolická“, „křesťanská“ aj. literatura.

Užití teorie interdiskurzivity nám umožnilo výslednou oblast literární struktury pojmut jako homogenní jev čistě umělecké povahy a i po celou dobu práce se pohybovat v oblasti literární vědy (resp. obecnější roviny sémiotické), nikoli v oblasti religionistiky či teologie. Důraz na interdiskurzivní, *textové* pojetí náboženství nám pak dovolil vyhnout se pojmu ideologie, ke kterému některé dřívější definice „katolické literatury“ mířily. Ačkoli totiž vědomí katolických východisek (opět ve velmi širokém smyslu slova, srov. kap. 7.3.) neustále zůstává a je třeba je nepřestajně mít na zřeteli, náš sémiotický přístup mění hodnoty popisovaných jevů „z imperativů ve znaky“, a hodnoty tak „ztrácejí svou manipulativní roli organizujících hledisek výkladu“ (Glanc); při zachování plastičnosti a hierarchizace textového náboženství se můžeme pohybovat v oblasti, kde dominuje funkce estetická.

Sourodým aspektem skutečnosti, že se pohybujeme čistě v oblasti umělecké, je fakt, že opouštíme reálné náboženství: na rozdíl od mnoha jiných badatelů nepřistupujeme k problematice z pozice teologie či religionistiky (historie, biografie). Všechny vazby k náboženství jsou transponovány do roviny inter/textové, resp. interdiskurzivní (poetologické, žánrové, kompoziční atd.); s katolictvím jako takovým není literatura architextového pnutí přímo spojena.

Literaturu architextového pnutí chápeme jako ohraničenou skupinu textů, již definuje její vztah k architektu. Tento vztah respektuje hodnotové nastavení architektu, ovšem nikoli ve smyslu „manipulativním“, (právně) kodifikujícím. Původní axiologie má povahu hodnotové-

⁷⁴⁶ Oproti německé vědě, která zná pojem „tradiční žánry křesťanské literatury“; srov. Bleicher 1993, s. 15.

ho rozvrhu, který činí jevy fikčního světa této literatury příznakovými a dynamizuje jejich estetickou (a narativní) platnost. Literatura tak nemůže upadnout do „hereze“, může však aludovat jiné, nezvyklé meziliterární vztahy (hastrmani u Čepa, pejsek u Slavíka obohacují literaturu architektonického pnutí o aluzi folklorní či citovou) nebo nabídnout nečekané momenty gradační nebo amfibolie (tajuplný „někdo“ s ďábelskými rysy).

Problém „katolické“ literatury byl dosud vnímán jako tenze mezi závazností nauky na jedné straně a uměleckou autonomií na straně druhé; u konkrétního textu se pak předpokládala inklinace k jednomu z těchto pólů. My zde navrhuje jiný přístup: závazná nauka se proměňuje ve významový, text dynamizující princip. Její obsah i axiologie je pouze jako taková přijímána, ale nikdy není zcela přijata; umělecká autonomie na druhé straně není pojata jako cosi absolutního. Umožňuje sice umělecké „mimo-dogmatické“ výboje, zároveň ale aktivuje axiologické pozadí textu (založené nejen v textu samém, ale právě v architektoničnosti), protože i ono se (právě díky textualizaci) stává součástí *umělecké* výstavby (blíže viz kap. 10.2).

Literatura architektonického pnutí vychází z několika klíčových momentů. Její fikční svět je dvojdomý. Je rozdělen na dvě oblasti, „první“ a „druhý“ domov; první domov je viditelný (tj. textově zprostředkovaný jakožto „aktuální“ svět postav), lidský svět, druhý domov je oblast transcendentní, již je tento první domov obklopen, a to nejen místně a časově, ale hlavně významově. Druhý domov je odkaz na osobu Boží (a je možno vidět Boha a dvojí domov jako synonyma). Dvojí domov se neustále prolamuje do prvního „průseky“ (které mají širokou platnost metaforickou, srov. jejich užití u Ricoeura), tušením – cokoli, co ve fikčním světě prvního domova existuje, může mít hodnotu znakovou a vypovídat o něm. Docházíme tak k pojetí světa jako intertextuální krajiny, palimpsestu, kde švy jeho částí fungují jako syllepse (avizují střet jedné textové, resp. fikční roviny s jinou, resp. architektonickou) a kde jsou hranice mezi oběma domovy všudypřítomné a syžetotvorné. To vše je vlastně jen variací téhož faktu: fikční svět literatury architektonického pnutí („mytologický“ fikční svět) je světem dvojí zakódovanosti; těžiště jeho smyslu leží právě v onom tajemném „dvojím domově“, resp. v představě Boží osoby, která teprve (a jen ona) je garantem celistvého smyslu. Tušení této osoby („vertikalita“ ve smyslu Auerbachově či dílčí významy shromažďujícího principu Ricoeurově) vnáší do prvního domova – tj. do textu – řád, činí z „chaosu empirie“ smysluplnou výpověď: tato Čepova definice funkce umění zároveň popisuje princip fungování fikčního světa literatury architektonického pnutí (paralely v literární teorii viz kap. 11.2). Teorie typologie, kterou používáme, nám umožňuje lokalizovat sémiózu do oblasti architektonického pnutí; podstatné je, že tímto architektonickým odkazem lze pojmenovat soustředěné významové zacílení, které v literatuře architektonického pnutí cítíme a které se snažíme vysledovat všemi výše uvedenými pojmy, které se nám neustále jeví jako synonymní (a které často fungují zástupně: dvojí domov je odkaz na Boha, Bůh funguje jako syllepse, syllepse poukazuje na dvojí domov atd.).

Vše, co v prvním domově existuje, je nutně neúplné a nemůže být cele pochopeno. Teprve vědomí tohoto okolí dává věcem řád. Toto vědomí vnáší to uvažování mj. neustále opakovaná teze sv. Pavla (1 K 13); je to vědomí, které zároveň zakládá příznačnou rovinu smutku, neboť toužíme po onom druhém domově, jediném a vlastním, a zároveň jsme připoutáni k tomuto prvnímu.

13.1 Konkluze

Co nám tedy náš diskurz umožnil?

Toto interdiskurzivní pojetí dovoluje jednak vyrovnat se s fenoménem tzv. náboženské literatury, jednak pojmenovat mechanismus propojení literatury a širšího uměleckého a textového okolí a literaturu v něm lokalizovat.

1. Termín „literatura architektového pnutí“ se snaží vyřešit onen průnik literatury a náboženství a zůstat přitom v rámci literatury (literární vědy) samé. Přenesením problematiky do oblasti textu (interdiskurzivitu) jsme se zbavili jurisdikce teologické a ideologické a neméně svazujícího hlediska biografického.

Vzhledem k odkazu na architekt, který v sobě tento termín nese, a vzhledem k jeho definici jsme schopni nahlédnout, resp. stanovit určité izotopie. Klíčové je zde to, že nejsme vázáni ideologickým hlediskem a že jsme odmítli povrchově chápanou motiviku (která charakterizuje texty, jež jsou „katolické“ jen proklamativně). Naopak teprve soustředěním se na hlubinné jevy (dvojí domov a lotmanovská hranice; vlévání smyslu odkazující na Boha; syllepse, specifika jazyka) můžeme rozpoznat stejná východiska (a tedy i architektovou příslušnost) u tak na prvních pohled různých textů, jakou jsou Jirousovy básně a básně Reynkovy. Založení světa a role postav svatých atd. nám také např. umožňuje mluvit o Trefulkově románu, kde – na rozdíl od Reynka, Čepa a též Jirouse – chybí jak biografické katolictví, tak explicitně podávaný náboženský rozměr na rovině dějové či motivické. Trefulka bývá charakterizován jako autor politický (*Slovník českých spisovatelů*, Havel – Opelík, 1964; *Slovník zakázaných autorů*, 1991; *Slovník českých spisovatelů*, Menclová – Vaněk 2005 aj.), o katolictví či obecněji náboženství se ve spojení s ním nehovoří. V uvedených slovnících se také setkáváme s J. Čarkem jakožto ruralistou či básníkem sociálním; vztah ke katolictví zmiňován není (V. Vaněk ve *Slovníku*... 2005 mluví o básnickově tendenci k „mytizaci“ a o „symbolickém společenství rodiny“, kterému jsme se zde šířeji věnovali v kap. 12.1.2 a které nám naše pojetí umožnilo zapojit do širšího kontextu *communia sanctorum*).

Nabídnutá literárně-teoretická definice samozřejmě umožňuje nejen popsat literaturu architektového pnutí samotnou, ale i texty k ní se blížící a odlišit tyto skupiny navzájem (odkazujeme na práci, která do jisté míry toto odlišení nemůže poskytnout: Hrtánek 2007).

2. Představa „architektového pnutí“ umožňuje – díky interdiskurzivním založení – zapojit literaturu do širší oblasti umělecké. Odkazujeme např. na naši analýzu Preislerova obrazu (kap. 12.1.3). Domníváme se, že právě princip dvojího domova a jeho pronikání (srov. syllepse, palimpsest) do povrchové roviny „prvního domova“, tj. post-textu, umožňuje smysluplný soud o povaze tohoto obrazu (na rozdíl od pouhé povrchové motiviky).

Stejnou aplikační možnost můžeme proponovat i pro oblast hudby: máme na mysli např. některé moderní rockové písně (nikoli náhodou: právě to je oblast, která nebyla do dané souvislosti doposud kladena a kde tedy spatřujeme zajímavé novum) např. Psích vojáků či skupiny Zuby nehty (samozřejmě i např. DG 307; tam je však příslušnost k architektu zjevnější). Jen ilustrativně uvádíme píseň „Protínání“ Filipa Topola (1990, in *Leitmotiv*, 1991):

Ležel jsem na zemi
tráva se dotýkala lopatek
vítr hladil oko nebe
byla to modlitba
voda zpívala
slunce závojovalo
a v hádkách
jsem ho objevil
Letěl na obloze
vznášel se jak sen
a pak jsem s úděsem spatřil
jak se pták protnul se svým obzorem
sám se sebou
trochu spadlo peří
a zase bylo všechno jako předtím
akorát

že jsem viděl
jak se pták protnul se svým vlastním obzorem

Tradiční představu „křesťanské“, resp. „katolické“ literatury tento text zcela míjí: autorova biografie nám zde žádná vodítka neposkytuje, katolicky ideologické/naučné vyznění text nemá. Přitom distinktivní rysy, které navrhuje, zde mohou být zajímavě použity: důraz na jakousi chvilkovou anamnézu a okamžité zacelení tohoto „průseku“; ne zcela nápadné odkazy na „nebe“ („oko nebe“, „vítr“, „pták“, i sama pozice mluvčího: ležení na zemi na zádech implikuje pohled vzhůru) vytvářející to, co jsme výše nazvali anagramy; a konečně apofatie: „jsem ho objevil“. Neodvažujeme se tvrdit, že je to text „katolický“; poukazujeme však na interpretační možnosti, které se nám na základě předchozí úvahy otevírají.

Píseň „Hrob je prázdný“ Zubů nehtů (*Král vysílá své vojsko*, 1995) odkazuje biblické aluze (druhého typu, viz 12.3.2), přitom považujeme za důležité, že se důsledně vyhýbá klíčovému slovu – jménu Ježíš (z textu samého není prázdný, kdo „běží“ a kam ani cí hrob je prázdný); sémióza může nastat teprve vztažením k architektu (resp. pretextu, tj. zde *Nového zákona*). Vstupuje zde do hry i kontext samotného alba: píseň „Ještě je čas“ přináší zjevnou aluzi notoricky známých úvodních veršů Kazatele; rovina k *Bibli* směřujícího smyslu je tak upevněna.

3. Konečně přínos této práce spatřujeme nejen v profilaci nového termínu (literatura architektového pnutí), ale i v aktu konsekventním: v opuštění stávající terminologické mnohosti, jak jsme ji konstatovali v kap. 4 (zvl. 4.4). Novost termínu nás také zbavuje zátěže konotativnosti tohoto pojmu (srov. kap. 5); pojem se tak může profilovat jako čistý termín.

Literatura

Způsob citace se řídí mezinárodní normou ISO 690.

Prameny

Dílo Jana Čepa

- Čep, Jan. *Cesta na jitřní*. Ed. M. Trávníček. Svitavy : Trinitas, 2002.
- Čep, Jan. *Dvojí domov*. Ed. M. Trávníček, B. Fučík. Praha : Vyšehrad 1991.
- Čep, Jan. *Hranice stínu*. Ed. M. Trávníček, B. Fučík. Praha – Brno : Proglas, Vyšehrad, 1996.
- Čep, Jan. *Polní tráva*. Ed. M. Trávníček, B. Fučík. Praha – Brno : Vyšehrad – Proglas, 1999.
- Čep, Jan. *Poutník na zemi*. Ed. M. Trávníček, B. Fučík. Praha – Brno : Proglas – Vyšehrad 1998.
- Čep, Jan. *Rozptýlené paprsky*. Ed. Mojmír Trávníček, Bedřich Fučík. Praha : Vyšehrad – Knižní klub, 1993.
- Čep, Jan. *Samohlavy a rozhovory*. Ed. M. Trávníček, B. Fučík. Praha – Brno : Proglas – Vyšehrad 1997.
- Čep, Jan. *Zmrzlá srdce. Z juvenilií 1921–1925*. Ed. M. Trávníček. Praha : Národní knihovna ČR, 2002.

Citovaná beletristická díla

- Ajvaz, Michal. *Tyrkysový orel*. Praha : Hynek, 1997.
- Balbin, Bohuslav. *Rozprava krátká, ale pravdivá*. Odeon : Praha, 1988
- Blatný, Ivan. *Stará bydliště*. Brno : Petrov, 2002.
- Bloy, Léon. *Chudá žena*. Přel. Josef Heyduk. Praha : Vyšehrad, 1969 (orig. *La femme pauvre*, 1897).
- Bridel, Fridrich. *Básnické dílo*. Ed. M. Kopecký. Praha : Torst, 1994.
- Březina, Otakar. *Spisy*. Praha, Česká akademie věd a umění – Melantrich, 1933.
- Čarek, Jan. *Hvězdy na nebi*. Československý spisovatel, 1973.
- Čarek, Jan. *Chudá rodina z Heřmaně*. Praha : Československý spisovatel, 1969.
- Deml, Jakub. *Katolický sen*. Brno : Vetus Via, 1998.
- Deml, Jakub. *První světla*. Jinošov na Moravě, 1917.
- Deml, Jakub. *Sen jeden svítí*. Ed. J. Med. Praha : Odeon, 1991.
- Deml, Jakub. *Tasov*. Ed. V. Binar, M. Dvořák. Praha : Vyšehrad, 1971.
- Deml, Jakub. *Tepna*. Brno : Vetus via, 2000 (reprint z r. 1926).
- Durych, Jaroslav. *Jaroslav Durych publicista*. Ed. J. Med. Praha : Academia, 2001.
- Durych, Jaroslav. *Sedmikráska*. Praha : Československý spisovatel, 1956.
- Durych, Jaroslav. *Světlo ve tmách*. Praha : Vyšehrad, 1990.
- Durych, Jaroslav. *Zastavení*. Ed. V. Justl. Praha : Mladá fronta, 1996.
- Dyk, Viktor. *Básně*. Praha : Československý spisovatel, 1955.
- Glazarová, Jarmila. *Advent*. Praha : Československý spisovatel, 1975.
- Hostovský, Egon. *Listy z vyhnanství*. Praha : Melantrich, 1946.
- Huysmans, Joris-Karl. *Naruby*. Přel. Jiří Pechar. Praha : Odeon, 1979 (orig. *A rebours*, 1884).
- Jirous, Ivan M. *Magorova summa*. Praha : Torst, 2007.
- Klostermann, Karel. *Črty ze Šumavy*. České Budějovice 1988.
- Křelina, František. *Hubená léta*. Praha : Svoboda, 1969.
- Mrštík, Vilém. *Pohádka máje*. Praha : Albatros, 1971.
- O'Connorová, Flannery. *Dobrého člověka těžko najdeš*. Přel. Frant. Vrba. Praha : Odeon, 1988 (orig. *A Good Man is Hard To Find*, 1955).
- Opasek, Anastáz. *Podvečerní hudba*. B. m., 1979.
- Pourrat, Henry. *Kašpar z hor*. Přel. Jan a Václav Čep. Praha : Vyšehrad 1969 (orig. *Les vaillances, farces et gentilles-ses de G. des Montagnes*, 1922–31).
- Rais, Karel Václav. *Výminkáři*. Ed. J. Višková. Praha : Odeon, 1976.
- Rais, Karel Václav. *Západ: Pohorský obraz*. Praha : Československý spisovatel, 1984.

- Seifert, Jaroslav. *Město v slzách. Samá láska. Svatební cesta. Slavík zpívá špatně. Poštovní holub*. Ed. M. Pohorský. Praha : Československý spisovatel, 1989.
- Schulz, Karel. *Kámen a bolest*. Praha: Československý spisovatel, 1976.
- Schulz, Karel. *Legendy*. Praha : Luxpress, 1991.
- Schulz, Karel. *Prsten královnin*. Třebíč : Akcent, 1998.
- Skácel, Jan. *Básně I*. Ed. J. Opelík. Třebíč : Akcent-Blok, 1998.
- Skácel, Jan. *Básně II*. Ed. J. Opelík. Třebíč : Akcent-Blok, 1997.
- Sládek, Josef Václav. *Básně III*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2005.
- Slavík, Ivan. *Hory roků*. Praha : Triáda, 1999.
- Šlejhar, Josef K. *Co život opomíjí*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2002.
- Trefulka, Jan. *Dědictví. Spisy 2*. Brno : Atlantis, 2005.
- Wernisch, Ivan. *Půjdeme do Mů*. Praha : Mladá Fronta, 2002.
- z Wojkowicz, Jan. *Nostalgie smutku něhy nadšení*. Plzeň, d. v., 1932.
- Zahradníček, Jan. *Dílo II*. Ed. M. Trávníček – R. Zejda. Praha : Československý spisovatel, 1992.
- Zeyer, Julius. *Jan Maria Plojhar*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- Zeyer, Julius. *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Praha : Česká grafická unie, 1919.
- Zeyer, Julius. *Zahrada mariánská*. Praha : Vyšehrad, 1990.
- Život svatého Prokopa, zakladatele kláštera sázavského a patrona země české*. Z lat. přel. A. L. Stříž. Praha : Družstvo Přátel Studia, 1923.

Biblické citace

- Bible: Písmo svaté Starého i Nového zákona. Podle ekumenického vydání z r. 1985*. Praha : Biblická společnost, 1990.

Literatura

- Aczel, Richard. „Intertextualität“. In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. A. Nünning. Stuttgart – Weimar : J. B. Metzler, 2004, s. 351–353.
- Allmen, Jean Jacques von (ed.). *Biblický slovník*. Praha : Kalich, 1987.
- Althusser, Louis. „Ideology and Ideological State Apparatuses“. In týž. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York, 1971.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha : Mladá fronta, 1998.
- Austin, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha : FILOSOFIA-ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, 2000.
- Bahounek, Tomáš. *Krása a umění Božího lidu*. Olomouc : Matice cyrilometodějská, 1992.
- Bahr, Hans-Eckehard. *Theologische Untersuchung der Kunst: Poiesis*. München – Hamburg : Siebenstern Taschenbuch Verlag, 1965.
- Bachtin, Michajlovič Michail. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980.
- Bauer, Michal. „Jan Čep jako básník paměti“. In *Osobnost Mojžíra Trávníčka v české literatuře. Sborník příspěvků z literární konference*. Vsetín : Dalibor Malina, 2007.
- Berendová, Alexandra. *Španělský Zlatý věk v Novém světě: proměny literárních žánrů v mexickém baroku*. Praha : Filosofická fakulta UK, 2007.
- Bieger, Eckhard (Hrsg.). *Die Erzähltraditionen der Religionen*. Paderborn – München – Wien – Zürich : Ferdinand Schöningh, 1986.
- Bílek, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno : Host, 2003.
- Bleicher, Joan Kristin. *Literatur und Religion*. Frankfurt am Main : Verlag Peter Lang, 1993.
- Bouška, Sigismund. „Básník mystik“. *Nový život*, 1903, č. 8, s. 306–9.
- Brabec, Jiří. „Poezie smrti, ticha a času“. *Orientace*, 1968, roč. 3, č. 6, s. 57–62.
- Budil, Ivo T. *Mýtus, jazyk a strukturální antropologie*. Praha : Triton, 2003.
- Calinescu, Matei. *Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington – London : Indiana UP, 1977.
- Cassirer, Ernst. *Filosofie symbolických forem I: Jazyk*. Praha : OIKOYMENH, 1996.
- Cekota, Petr. „Rozhraní dramatického meziprostoru Čepových próz“. In *Konference o díle Jana Čepa. Olomouc 9.–10. března 1998*. Olomouc : DANAL, 1999.
- Cekota, Petr. *Noci bezmoci: Studie o křesťanství a současné české poesii*. Olomouc : Votobia, 1997.
- Červenka, Miroslav. *Významová výstavba literárního díla*. Praha : Univerzita Karlova, vydavatelství Karolinum, 1992.
- Dobrovol'skij, Dmitrij – Piirainen, Elizabeth. *Symbole in Sprache und Kultur: Studien zur Phraseologie aus kultursemiotischen Perspektive*. Bochum : Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1996.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003.
- Doležel, Lubomír. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno : HOST, 2005.
- Durych, Jaroslav. „Ještě o katolických básnících“. *Rozmach*, 1924, roč. II, č. 2, str. 30–31.
- Dus, Jan A. – Pokorný, Petr (eds.). *Neznámá evangelia I. Novozákonní apokryfy*. Praha : Vyšehrad, 2001.
- Dvořák, Miloš. *o katolictví v české literatuře 20. století*. Ed. L. Soldán. Brno : L. Marek, 2007.
- Ecker, Hans-Peter. *Die Legende: kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung*. Stuttgart – Weimar : Metzler, 1993.
- Eco, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: Přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc : Votobia, 1997.
- Eliade, Mircea. *Dějiny náboženského myšlení II*. Praha : OIKOYMENH, 1996.
- Eliade, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : Česká křesťanská akademie, 1994.
- Encyklopedie bible*. Bratislava : Gemini, 1992.
- Fořt, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno : HOST, 2005.
- Frazer, James George. *Zlatá ratolest*. Praha : Mladá fronta, 1994.
- Frenzel, Elizabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1999.
- Frenzel, Elizabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1998.
- Frye, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno : HOST, 2003.

- Frye, Northrop. *Velký kód: Bible a literatura*. Brno : HOST, 2000.
- Fučík, Bedřich. „Básník dvojího domova“. In Čep, Jan. *Dvojí domov*. Praha : Vyšehrad, 1991.
- Fučík, Bedřich. *Kritické příležitosti I*. Praha : Melantrich, 1998.
- Fučík, Bedřich. *Píseň o zemi*. Praha : Melantrich, 1994.
- Fučík, Bedřich. *Rodná krajina básníková*. Praha : Triáda, 2003.
- Fuhrmann, Manfred. „Wunder und Wirklichkeit. Zur Siebenschläferlegende und anderen Texten aus christlichen Tradition“. In *Poetik und Hermeneutik X : Funktionen des Fiktiven*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1983.
- Gallagherová, Caterina – Greenblatt, Stephen. „Nový historismus v praxi“. In *Nový historismus / New Historicism*. Ed. John Bolton. Brno : Host, 2007.
- Genette, Gérard. *Einführung in den Architektext*. Stuttgart : Legueil, 1990.
- Genette, Gérard. *The Architektext: An Introduction*. Berkley – Los Angeles – Oxford : University of Kaliforniya Press, 1992.
- Gilbertová, Katharine Everett – Kuhn, Helmut. *Dějiny estetiky*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- Glanc, Tomáš. „Tartuská exotika“. In *Exotika: Výbor z prací tartuské školy*. Ed. Tomáš Glanc. Brno : Host, 2003.
- Gollwitzer, Helmut. *Von der Stellvertretung Gottes: Christlicher Glaube in der Erfahrung der Verborgenheit Gottes*. München : Chr. Kaiser Verlag, 1967.
- Gössmann, Wilhelm. *Kulturchristentum: Die Verquickung von Religion und Literatur in der deutsche Geistesgeschichte*. Düsseldorf : Droste, 1990.
- Greenblatt, Stephen. „Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance. Einleitung“. In *New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Hrsg. M. Baßler. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.
- Grein, Birgid. „Phantastik“. In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. A. Nünning. Stuttgart – Weimar : J. B. Metzler, 2004, s. 524.
- Grygar, Mojmír. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno : HOST, 1999.
- Hagège, Claude. *Člověk a řeč*. Praha : Karolinum, 1998.
- Halasová, Dagmar. *Bohuslav Reynek*. Brno : Petrov, 1992.
- Haman, Aleš. „Ideologie a axiologie. (K problému narativní povahy historiografie a historické beletrie)“. In *Sborník příspěvků přednesených na prvním mezioborovém sympoziu Česká kultura a umění ve 20. století*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2006.
- Haman, Aleš. *Východiska a výhledy*. Praha : Torst, 2002.
- Hammer, Almuth. „Religion und Literatur“. In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. A. Nünning. Stuttgart – Weimar : J. B. Metzler, 2004, s. 565–566.
- Hasenberg, Peter. „Einleitung: Der Film und das Religiöse. Ansätze zu einer systematischen und historischen Spurensuche“. In Hasenberg, Peter – Luley, Wolfgang – Martin, Charles (Hrsg.). *Spuren des Religiösen im Film*. Mainz – Köln, Grünewald Verlag – Katholische Institut für Medieninformation, 1995.
- Hausenblas, Karel. *Od tvaru k smyslu textu*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1997.
- Hawkes, Terry. *Structuralism & Semiotics*. London : Routledge, 1992. (Česky *Strukturalismus a sémiotika*. Brno : Host, 1999.)
- Hawthorn, Jeremy. *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*. Tübingen – Basel : Francke Verlag, 1994.
- Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1973.
- Henckamnn, Wolfhart – Lotter, Konrad. *Estetický slovník*. Praha : Svoboda, 1995.
- Herman, David. „Kognitivní dimenze literárního narativu“. In *Od struktury k fikčnímu světu*. Eds. Bohumil Fořt – Jiří Hrabal. Olomouc : Aluze, 2004.
- Hillenbrand, Karl. *Christusbilder im Wandel der Zeit*. Würzburg : Diözesanstelle KBA, 1998.
- Hodrová, Daniela. ... *na okraji chaosu...* Praha : Torst, 2001.
- Hodrová, Daniela. „Text mezi texty“. *Česká literatura*, 2003, roč. 51, č. 4, s. 537nn.
- Hoffmann, Bohuslav. „Intersémiotický charakter některých básnických textů a problémy jejich recepce“. *Acta univertatis Carolinae, Philologica 4–5, Slavica Pragensia XXXII*. Praha : Univerzita Karlova, 1988.

- Hoffmannová, Jana. *Stylistika a...* Praha : Trizonia, 1997.
- Holý, Jiří. „Funkce fantastiky v současné próze“. In *o poetice literárních druhů*. Ed. Marie Kubínová. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995.
- Homoláč, Jiří. „Transtextovost a její typy“. *Slovo a slovesnost*, 1994, roč. 55, s. 18–33, 99–105.
- Homoláč, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha : Univerzita Karlova, vydavatelství Karolinum, 1996.
- Hora, Petr. „K některým aspektům slovesného umění Jana Čepa“. *Česká literatura*, 46, 1998, č. 6, s. 602nn.
- Horyna, Břetislav. *Filosofie posledních let před koncem filosofie*. Praha : Koniasch Latin Press, 1998.
- Hošek, Pavel. *C. S. Lewis: Mýtus, imaginace a pravda*. Praha : Návrat domů, 2004.
- Hošna, Jiří. „Krajina v dílech autorů české středověké literatury“. In *Umělecká reflexe krajiny* (sborník). Lomnice nad Popelkou : Jaroslav Bárta, 2001.
- Housková, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky: Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech*. Praha : Torst, 1998.
- Hrabák, Josef. *Čtení o románu*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1981.
- Hrbata, Zdeněk – Procházka, Miroslav. *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum, 2006.
- Hrbata, Zdeněk. „Cesta“. In *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III*. Ed. A. Housková – V. Sva-toň. Praha : Univerzita Karlova, 2001.
- Hrbata, Zdeněk. „Poezie křesťanství: Chateaubriandovi *Mučedníci* a Lindova *Záře nad pohanstvem*. In *Český romantismus v evropském kontextu*. Eds. Zdeněk Hrbata – Martin Procházka. Praha : ÚČSL ČSAV, 1993.
- Hrtánek, Petr. *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*. Brno : HOST, 2007.
- Hubík, Stanislav. *k postmodernismu obratem k jazyku*. Boskovice : Albert, 1994.
- Hurth, Elizabeth. *Von der Evangelienparaphrase zum historischen Jesusroman*. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1993
- Hušek, Vít. *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*. Svitavy : Trinitas, 2003.
- Jakobson Roman O. *Poetická funkce*. Jinočany : H&H, 1997.
- Jedličková, Alice. „Recepční sémiotika: o čem a jak mluví dílo“. In *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2005.
- Jelínek, Milan. „Stylistika“. In *Příruční mluvnice češtiny*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1996.
- Jiří Pechar. „Proust a Joyce – umění mezi časem a bezčasím“. *Svět literatury*, 2007, roč. XVII, č. 36, s. 158.
- Jungmann, Josef. *Slowesnost aneb Náuka o výmluvnosti básnické i řečnické se sbírkou příkladů newázané i vázané řeči*. Praha : České museum, ³1846.
- Kadlec, Ján. „Paměť krajiny“. *Krok*, 2007, roč. 4, č. 2.
- Kalista, Zdeněk. *České baroko*. Praha : Evropský literární klub, 1941.
- Kancionál: Společný zpěvník českých a moravských diecézí*. Praha : Česká katolická charita, 1988.
- Katechismus katolické církve*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2001.
- Komenda, Petr. „Pout' do Emauz: emauzská krajina v pozdním díle Jana Čepa“. V tisku.
- Komenda, Petr. „Rozpad a obrana rodného horizontu v pozdních dílech Jana Čepa“. V tisku.
- Koopman, Helmut – Woesler, Winfried (eds.). *Literatur und Religion*. Freiburg : Herder, 1984.
- Kopecký, Miloš. „V tomto se světle zatmívám“. In Bridel, Fridrich. *Básnické dílo*. Praha : Torst, 1994.
- Kosková, Helena. „Některé aspekty střetnutí ideologie a imaginace v české próze dvacátého století“. In *Sborník příspěvků přednesených na prvním mezioborovém sympoziu Česká kultura a umění ve 20. století*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2006.
- Kožmín, Zdeněk – Trávníček, Jiří. *Česká poezie od 40. let do současnosti*. Brno : Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 1994.
- Králík, Oldřich. „Próza Jana Čepa“. In týž. *Osvobozená slova*. Praha : Torst, 1995
- Kranát, Jan. „Dílo až příliš osedlané časem“. *Svět literatury*, 2007, roč. XVII, č. 35.
- Kranz, Gilbert. *Lexikon der christlichen Weltliteratur*. Freiburg – Basel – Wien : Herder, 1978
- Kranz, Gilbert. *Was ist christliche Dichtung? Thesen, Fakten, Daten*. München 1987.
- Kraus, Jan. „Styl náboženský“. In *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha : Nakladatelství Lidové no-viny, 2002.

- Kubínová, Marie. „Prostory víry a transcendence“. In *Poetika míst*. Ed. Daniela Hodrová. Jinočany : H&H, 1997.
- Kulka, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha : TORST, 2000.
- Kuschel, Karl-Josef. „Christliche Literatur – geschrieben von Nichtchristen?“ *Stimmen der Zeit*, 1982, s. 739–752.
- Kuschel, Karl-Josef. „Literatur“. In *Wörterbuch des Christentums*. Hrsg. Volker Drehsen – Hermann Hörig – Karl-Josef Kuschel – Helge Siemers. Zürich : Gütersloher Verlag, 1988.
- Kuschel, Karl-Josef. *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Gütersloh – Zürich – Köln : Benziger Verlag, 1978.
- Kvítková, Naděžda. „K jazyku současných duchovních promluv“. *Naše řeč*, 1996, roč. 79, č. 2, s. 61nn.
- Lachmann, Renate. „Ebene des Intertextualitätbegriffs“. In *Poetik und Hermeneutik XI: Das Gespräch*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1984.
- Lachmann, Renate. „Intertextualität“. In *Fischer Lexikon Literatur*. Hrsg. Ulfert Ricklefs. Frankfurt am Main : Fischer Verlag, 1996.
- Lachmann, Renate. „Poznámky k fantastice“. In *Úvod do literární vědy*. Eds. Miltos Pechlivanos – Stefan Rieger – Wolfgang Struck – Michael Weitz. Praha : Herrmann a synové, 1999.
- Lachmannová, Renate. „Intertextualita a dialogičnost“. In *Čtenář jako výzva*. Eds. Miloš Sedmidubský – Miroslav Červenka – Ivana Vizdalová. Brno: HOST, 2001.
- Lachmannová, Renate. „Intertextualita jako konstituce smyslu“. In *táž. Memoria fantastica*. Praha : Herrmann a synové, 2002.
- Lachmannová, Renate. „Paměť a literatura“. *Česká literatura*, 1994, roč. 42, č. 1, s. 3nn.
- Lakoff, George – Johnson, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Brno : Host, 2002.
- Langerhorst, Georg. „Warum sich Theologen und Religionspädagogen mit Literatur befassen sollten“. In „*Das offene Ende, durch das wir denken und atmen können...*“: *Theologie und Literatur im wechselseitigen Fragehorizont*. Hrsg. Konrad Hilperd. Münster – Hamburg – London : Lit Verlag, 2001.
- Lassus, Jean. *Raně křesťanské a byzantské umění*. Praha : Artia, 1971.
- Leeuw, Gerard van der. *Vom Heiligen in der Kunst*. Gütersloh : Carl Bertelsmann Verlag, 1957.
- Lochman, Jan Milíč. *o smyslu křesťanských svátků*. Praha : Vyšehrad, 1996.
- Lorencová, Helena. „Systém a text v současné etnosémiotice, folkloristice a teorii kultury“. In *k problematice struktur ve společenských vědách*. Ed. Sáva Šabouk. Praha : Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1984.
- Lotman, Jurij Michajlovič – Uspenskij, Boris Andrejevič. „O sémiotickém mechanismu kultury“. In *Exotika: Výbor z prací tartuské školy*. Ed. Tomáš Glanc. Brno : Host, 2003.
- Lotman, Jurij Michajlovič. *Kunst als Sprache*. Leipzig, 1981.
- Lotman, Jurij Michajlovič. *Struktur literarischer Texte*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- Lurker, Manfred. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha : Vyšehrad, 1999.
- Macura, Vladimír. „Proměny subjektu v poezii dvacátých let“. In *Proměny subjektu*. Ed. Daniela Hodrová. Praha : ÚČSL ČAV, 1993b.
- Macura, Vladimír. *Masarykovy boty*. Praha : Pražská imaginace, 1993a.
- Máchal, Hanuš. *Nákres slovanského bájesloví*. Praha : F. Šimáček, 1891.
- Machek, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
- Mareš, Petr. *Citát v textu, zvláště uměleckém*. Praha : Universita Karlova, 1985.
- Martinez, Matias – Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München : C. H. Beck, 2003.
- Mathauser, Zdeněk. „Ke vztahu fenomenologie a literární teorie“. *Svět literatury*, 2007, roč. XVII, č. 35, s. 40nn.
- Mathauser, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Praha : Karolinum, 1999.
- Med, Jaroslav. „Všechno začalo v Petrkově...“. *Host*, 2002, roč. 18, č. 4, s. 5nn.
- Med, Jaroslav. *Od skepse k naději*. Svitavy : Trinitas, 2006.
- Med, Jaroslav. *Spisovatelé ve stínu: Studie o české literatuře*. Praha : Portál, 2004.
- Meletinskij, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha : Odeon, 1989.

- Meyer, Holt. „Nikdy víc mně neporozumíte“: Die Apophatik von K. H. Máchas *Pout' krkonošská* oder Wie nicht verstehen“. In *Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas: Die tschechische Romanik im europäischen Kontext*. Hrsg. Herta Schmidt. München : Verlag Otto Sagner, 2000.
- Míčová, Pavlína. „Krkonošská pohádka ve službách ideologie“. In *Žánr ve filmu*. Ed. Brigida Ptáčková. Praha : Národní filmový archiv, 2004.
- Mieth, Dietmar. „Ansätze einer Ethik der Kunst“. In *Handbuch der christlichen Ethik*. 1993.
- Mieth, Dietmar. *Dichtung, Glaube und Moral. Studien zur Begründung einer narrativen Ethik mit einer Interpretation zur Tristanroman Gottfrieds von Straßburg*. Mainz 1976
- Motté, Magda. „Die Rede von Gott in der modernen Literatur“. In „*Das offene Ende, durch das wir denken und atmen können...“: Theologie und Literatur im wechselseitigen Fragehorizont*. Ed. Konrad Hilperd. Münster – Hamburg – London : Lit Verlag, 2001.
- Mukařovský, Jan. „Kompozice básnického díla“. In *Studie o Janu Mukařovském*. Ed. M. Procházka. Praha : Karolinum, 1990.
- Mukařovský, Jan. „Úvod do estetiky I“. *Estetika*, 1986, roč. XXIII, č. 1, s. 25.
- Müller-Muth, Anja. „Architext/Architextualität“. In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. A. Nünning. Stuttgart – Weimar : J. B. Metzler, 2004, s. 351–353.
- Náboženství v českém myšlení: První polovina 20. století*. (Sborník.) Brno : Ústav etiky a religionistiky FF MU a AV ČR, 1993.
- Navrátilová, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. Praha : Vyšehrad, 2004.
- Navrátilová, Alexandra: Reflexe náboženské dimenze lidového obřadů v české tradici. In *Náboženství v českém myšlení: První polovina 20. století*. Eds. Jiří Gabriel – Jiří Svoboda. Brno : Ústav etiky a religionistiky FF MU a AV ČR, 1993.
- Němec, Igor. „Obraz předkřesťanského a křesťanského modelu světa v jazyce“. *Slovo a slovesnost*, 1994, roč. 55, č. 4, s. 263nn.
- Němec, Jan (ed.). *Dědictví řeči*. Praha : Panorama, 1986.
- Neubauer, Zdeněk. „Mythus“. *Prostor*, 1991, roč. IV, č. 15, s. 39nn.
- Neubauer, Zdeněk. „O posvátnosti místa – genius loci“. In *O posvátnu*. Praha : Česká křesťanská akademie, 1993.
- Neubauer, Zdeněk. *Do světa na zkušenou: čili O cestách tam a zase zpět*. Praha : Doporučená četba, 1990.
- Neubauer, Zdeněk. *Golem a jiná vyprávění o symbolech a podivuhodných setkáních*. Praha : Sus librarians, 1998.
- Neumann, Stanislav K. *Konfese a konfrontace II. Stati o umění a kultuře*. Praha : Československý spisovatel, 1988.
- Novák, Arne – Novák, Jan Václav. *Přehledné dějiny literatury české*. Brno : Atlantis, ²1996 (reprint vydání z r. 1939).
- O posvátnu*. (Sborník.) Praha : Česká křesťanská akademie, 1993.
- Oeming, Manfred. *Úvod do biblické hermeneutiky: Cesty k pochopení textu*. Praha : Vyšehrad, 2001.
- Ondok, Josef Petr. *Řeč o Bohu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007.
- Opelík, Jiří. „Jan ČEP“. *Česká literatura*, 1993, roč. 41, č. 1, s. 90nn.
- Otruba, Mojmir. *Znaky a hodnoty*. Praha : Československý spisovatel, 1994.
- Ottlová, Marta – Pospíšil, Milan (eds.). *Sacrum et profanum*. Praha : Koniasch Latin Press, 1998.
- Otto, Rudolf. *Posvátno: Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě*. Praha : Vyšehrad, 1998
- Paden, William E. *Bádání o posvátnu: Náboženství ve spektru interpretací*. Brno : Masarykova univerzita, 2002.
- Patočka, Jan. „Doslov“. In Durych, Jaroslav. *Boží duha*. Praha : Melantrich, 1991, s. 157nn.
- Pavlicová, Helena (ed.). *Slovník judaismus – křesťanství – islám*. Praha : Mladá fronta, 1994.
- Paz, Octavio. *Luk a lyra*. Praha : Odeon, 1992.
- Perniola, Mario. *Estetika 20. století*. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2000.
- Petrů, Eduard. „Literárněvědná relevance Čepových esejů“. In *Konference o díle Jana Čepa. Olomouc 9.–10. března 1998*. Olomouc : DANAL, 1999.
- Petříček, Miroslav. „Krajina a narativní syntéza“. In *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III*. Ed. Anna Housková – Vladimír Svatoň. Praha : Universita Karlova, 2001.

- Pitřha, Petr. „Jazykovědná pozorování obrazu Vyšebrodského mistra“. In *Czech studies: Literature, Language, Culture*. Ed. Mojmir Grygar. Amsterdam : Rodopi, 1990.
- Pokorný, Petr. *Hermeneutika jako teorie porozumění: Od základních otázek jazyka k výkladu bible*. Praha : Vyšehrad, 2006.
- Posvátný obraz a zobrazení posvátného*. (Sborník.) Praha : Česká křesťanská akademie, 1995.
- Pražák, Emil. „Poznámky k otázce postavení estetické funkce ve středověkém náboženském umění“. *Česká literatura*, 1993, roč. 41, č. 5, s. 535nn.
- Procházka, Martin. „Bodkinová, Maud“. In *Průvodce po světové literární teorii*. Praha : Panorama, 1988.
- Putna, Martin C. „Pozdní‘ Bedřich Fučík: Editorství nebo interpretace, literární historie nebo kritika?“ *Teologie & společnost* 2004, č. 4.
- Putna, Martin C. „Kánon katolické literatury v evropsko-českém srovnání (první polovina 20. století)“. In *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Svazek 1. Ed. Stanislava Fedrová. Praha : ÚČL AV ČR, 2006.
- Putna, Martin C. *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848–1918*. Praha : Torst, 1998.
- Raman, Shankar – Struck, Wolfgang. „Ideologie a její kritici“. In *Úvod do literární vědy*. Ed. Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz. Praha : Hermann a synové, 1999.
- Ricoeur, Paul. *Teória interpretácie: Diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 1997.
- Ricoeur, Paul. *Život, pravda, symbol*. Praha : OIKOYMENH, 1993.
- Riedel, Ingrid. *Tabu im Märchen: Die Rache der eingesperrten Natur*. Walter-Verlag, Olten u. Freiburg im Breisgau, 1990.
- Richterová, Sylvie. *Místo domova*. Brno : Host, 2004.
- Richterová, Sylvie. *Slova a ticho*. Praha : Československý spisovatel, Arkýř, 1991.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno : Host, 2001.
- Rotrekl, Zdeněk. *Skrytá tvář české literatury*. Toronto : Sixty-Eight Publishers, Corp., 1987.
- Sante, Carmine. *Židovská modlitba: k počátkům křesťanské liturgie*. Praha : OIKOYMENH, 1995.
- Sauer, Paul Ludwig. „Gleiches im Ungleichen: Wunder und Wunderbares im Märchen und in der Bibel“. In *Gott im Märchen*. Hrsg. Jürgen Janning. Kassel : Erich Röth-Verlag, 1982.
- Sawicki, Stefan. „Das Sacrum in der Literatur“. In *Literatur und Religion*. Eds. Helmut Koopman – Winfried Woesler. Freiburg : Herder, 1984.
- Searle, John R. *Sprechakte: Ein sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1974.
- Sellier, Philippe. „Co je literární mýtus?“ In *Znak, struktura, vyprávění*. Brno : Host, 2002.
- Schahadat, dhamma. „Intertextovost: čtení – text – intertext“. In *Úvod do literární vědy*. Ed. Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz. Praha : Hermann a synové, 1999.
- Schierse, Franz Joseph. *Biblická teologie: Christologie*. Praha : Zvon, 1992.
- Schmidt, Susanna. „*Handlanger der Vergänglichkeit*“ : *Zur Literatur des katholischen Milieus 1800–1950*. Paderborn : Ferdinand Schöningh, 1994.
- Sirovátka, Oldřich. „Křesťanské vlivy na českou lidovou démonologii“. In *Náboženství v českém myšlení: První polovina 20. století*. Eds. Jiří Gabriel – Jiří Svoboda. Brno : Ústav etiky a religionistiky FF MU a AV ČR, 1993.
- Slavík, Ivan. „Generační rozhovor s Petrem Borkovcem“. *Iniciály*, 1993, roč. 32, s. 58.
- Slavík, Ivan. *Tváře za zrcadlem*. Praha : Vyšehrad, 1996.
- Slavík, Ivan. *Viděno jinak*. Brno : Vetus via, 1995.
- Ślawiński, Janusz. „Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“. In *Od poetiky k diskurzu: Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století*. Ed. Jiří Trávníček. Brno : HOST, 2002.
- Sokol, Tomáš. *Člověk a svět očima Bible: Pokus o uvedení do biblické antropologie*. Praha : Ježek, 1993.
- Sölle, Dorothee. *Realisation: Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*. Darmstadt – Neuwied : Luchterhand, 1973.
- Stierle, Karlheinz. „Werk und Intertextualität“. In *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Eds. Dorothee Kimmich – Rolf Günter Renner – Bernd Stiegler. Stuttgart : Reclam, 2000.
- Stich, Alexandr. *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*. Praha : Torst, 1996.

- Stock, Alex. *Poetische Dogmatik: Christologie. I. Nomen*. Padeborn : Ferdinand Schöningh, 1995.
- Streblov, Lothar. *Erotik, Sex, Pornographie*. München : Lichtenberg, 1968
- Struck, Wolfgang. „Sociální funkce a kulturní statut literárních textů“. In *Úvod do literární vědy*. Eds. Miltos Pechlivanos – Stefan Rieger – Wolfgang Struck – Michael Weitz. Praha : Herrmann a synové, 1999.
- Sutton, Walter. „Psychologická a mytologická kritika“. In *Západní literární věda a estetika*. Ed. Jiří Levý. Praha : Československý spisovatel, 1966.
- Svatoň, Vladimír. „Konflikt konvence (tradice) a originálního názoru (kreativity) v literární vědě“. In *Konvence ve vědě a filosofii*. Praha : Filosofía–ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, 2000.
- Svatoň, Vladimír. „Pojmy a kontexty komparativního myšlení“. *Svět literatury* XVI, 2006, č. 34.
- Svatoš, Martin. „Kde domov barokního Čecha?“ In *Kde domov můj: Varianty a parafráze*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004.
- Svoboda, Jiří. „Člověk mezi dvěma krajinami: Polarita domova a cizosti v próze Jana Čepa“. *Česká literatura*, 46, 1998, č. 6, s. 570nn.
- Szondi, Peter. *Úvod do literární hermeneutiky*. Brno : HOST, 2003.
- Šalda, František Xaver. *Kritické projevy 3*. Praha : Melantrich, 1950.
- Šalda, František Xaver. *Šaldův zápisník I, 1928–1929*. Praha : Československý spisovatel, 1990.
- Šalda, František Xaver. *Šaldův zápisník IV, 1931–1932*. Praha : Československý spisovatel, 1991.
- Šalda, František Xaver. *Šaldův zápisník V, 1932–1933*. Praha : Československý spisovatel, 1992.
- Šalda, František Xaver. *Umění a náboženství*. Praha : Snaha, 1914
- Šalda, František Xaver. *Z období zápisníků II*. Praha : Odeon, 1987.
- Štampach, Odilo Ivan. „Předmluva“. In Otto, Rudolf. *Posvátno*. Praha : Vyšehrad, 1998.
- Štrychová, Iva. *Motiv smrti v prozaickém díle Jana Čepa*. Svitavy : Trinitas, 1994.
- TeSelle, McFague Sallie. *Literature and the Christian Life*. New Haven – London : Yale University Press, 1966.
- Theissen, Gerd. *Die Religion der ersten Christen: Eine Theorie des Christentums*.²Gütersloh : Ch. Kayser – Gütersloher Verlagshaus, 2001.
- Tillmans, Frits. „Spiritualität“. In *Hinter den Augen ein eigenes Bild. Film und Spiritualität*. Eds. Kuhn, Michael – Hahn, Johan G. – Hoekstra, Henk. Zürich, 1991.
- Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.
- Träger, Claus (Hrsg.). *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig : VEB bibliographisches Institut, 1986.
- Trávníček, Jiří. „Složíme k trůnu marný slova um“. Baroko jako interpretační klíč k moderní české literatuře“. *Host* 2000, roč. 16, č. 8, s. 41nn.
- Trávníček, Jiří. „Dvoji domov, jeden vypravěč a jeho trojhlas“. *Česká literatura*, 1997, roč. 45, č. 2, s. 204nn.
- Trávníček, Jiří. *Poezie poslední možnosti*. Praha : Torst, 1996.
- Trávníček, Jiří. *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno : Host, 2003.
- Trávníček, Jiří. *Vyprávěj mi něco...: Jak si děti osvojují příběhy*. Praha – Litomyšl : Paseka – Pistorius & Olšanská, 2007.
- Trávníček, Mojmir. *Pout' a vyhnanství: Život a dílo Jana Čepa*. Brno : Proglas, 1996.
- Tschuggnall, Peter. „Dialogizität – Intertextualität – Alterität“. In *Religion – Literatur – Künste II: Ein Dialog*. Hrsg. P. Tschuggnall. Anif – Salzburg : Verlag Mueller – Speiser, 2002.
- Urbanec, Jiří. „Žena v díle Jana Čepa“. *Česká literatura* 46, 1998, č. 6, s. 590nn.
- Uspenskij, Boris A. *Semiotik der Geschichte*. Wien : Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1991.
- Valouch, František. „Čepovo pojetí času“. *Česká literatura*, 1998, roč. 46, č. 6, s. 576nn.
- Vaňková, Irena – Nebeská, Iva – Saicová-Římalová, Lucie – Šlédrová, Jasňa. *Co na srdci, to na jazyku: Kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha : Karolinum, 2005.
- Vaňková, Irena. „Mocné slovo“, řeč a komunikace v Erbenově *Kytici*“. *Česká literatura*, 2000, roč. 48, č. 6, s. 630nn.
- Vaňková, Irena. *Mlčení & řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*. Praha : ISV nakladatelství, 1996
- Vanovič, Julius. „Durée Jana Čepa“. *Česká literatura*, 1998, roč. 46, č. 6, s. 583nn.
- Vašák, Pavel. *Šifrovaný deník Karla Hynka Máchy*. Praha : Akropolis, 2007.

- Vlašín, Štěpán – Šmatlák, Stanislav (eds.). *Literatur der ČSSR: 1945 bis 1980: Einzeldarstellungen*. Berlin : Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1985.
- Vlašín, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1977.
- Vodička, Felix. „Erben časový a nadčasový (Sémiotická intence Erbenovy poezie a její dvojitý původ)“. In *Czech studies: Literature, Language, Culture*. Ed. Mojmir Grygar. Amsterdam : Rodopi, 1990.
- Vodička, Felix. *Počátky krásné prózy novočeské*. Jinočany : H&H, 1994 (reprint z r. 1948).
- Vogel, Heinrich. *Der Christ und das Schöne*. Berlin : Lettner, 1955.
- Vrána, Karel. „Básnický svět Jana Čepa“. *Teologické texty*, 2005, roč. 16, č. 5, s. 178nn.
- Vrhel, František. „Hledání religionistiky Mircei Eliada“. *Světová literatura XXXVIII*, 1993, č. 3.
- Vychodil, Pavel Julius. *Poetika I, II*. Brno : Benediktinská rajhradská tiskárna, 1890–1892.
- Waldenfels, Hans (ed.). *Lexikon náboženství*. Praha : Victoria publishing, 1994.
- Watts, Alan W. *Mýtus a rituál v křesťanství*. Praha – Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka – Pragma, 1993.
- Wellek, René – Warren, Austin. *Teorie literatury*. Olomouc : Votobia, 1996.
- Wenzel, Peter. „Teorie a poetika druhů/žánrů“. In *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. Ansgar Nünning. Brno : Host, 2006.
- Wiendl, Jan. „Krajina, člověk, víra: Ideologický aspekt v Zahradníčkově poesii 2. poloviny třicátých let“. *Česká literatura*, 2000, roč. 48, č. 5, s. 486nn.
- Wiendl, Jan. *Vizionáři a vyznavači: k otázce sepětí řádu umění a života v české poezii první poloviny 20. století*. Praha – Podlesí : Dauphin, 1997.
- Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Dresden 1983.
- Wölfflin, Heinrich. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italián*. München 1888.
- Würfel, Stafen Bodo. „Sakralisaton als Identitätsbildende Kraft“. In *Gott und Götze in der Literatur der Moderne*. Hrsg. Reto Sorg – Stefan Bodo Würfel. Wilhelm Fing Verlag, München 1999.
- Zahradníček, Jan. „Jan Čep“. In týž. *Dílo III*. Ed. M. Trávníček, R. Zejda. Praha : Československý spisovatel, 1995.
- Zámečník, Jan. „Dorothee Sölle a potřeba jazyka náboženství a literatury“. *Teologická reflexe*, 2005, č. 1, s. 47–71.
- Zámečník, Jan. *Literatura jako realizace a model: teologická reflexe beletrie u Dorothee Sölleové a Dietmara Mietha* (disertační práce). Praha : ETF UK, 2007.
- Zámečník, Jan. *Smrt v díle Jana Čepa a Josefa Šafaříka*. Praha : Edice TVARy, 2002.
- Zeman, Milan (ed.). *Přívodce po světové literární teorii*. Praha : Panorama, 1988.
- Zima, Peter V. „Formen und Funktionen der Intertextualität in Moderne und Postmoderne“. In *Literatur als Text der Kultur*. Hrsg. Moritz Csáky, Richard Reichensperger. Wien : Passagen Verlag, 1999.
- Zima, Peter V. *Ideologie und Theorie: eine Diskurzkritik*. Tübingen : Francke, 1989.
- Zima, Petr V. *Literární estetika*. Olomouc : Votobia, 1998.
- Zuska, Vlastimil. „Normalizace nás připravila na příchod postmoderní fikce“. In *Normalizace: Sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář 2006*. Locket : Občanské sdružení Demonický koník, 2006. (Cit. dle *Normalizace nás připravila na příchod postmoderní fikce*. Internetový projekt. [online]. [cit. 2007-09-22]. Dostupné z: < <http://estetika.ff.cuni.cz/files/Norm-web.pdf> >.)
- Zuska, Vlastimil. *Mimésis – fikce – distance: k estetice XX. století*. Praha : Triton, 2002
- Žák, František. *Soustavná katolická věrouka pro lid II*. Praha : Dědictví sv. Jana Nepomuckého, 1917.

Resumé

Disertační práce Literatura architektonického pnutí: Poetika posvátného

Práce se věnuje literatuře ovlivněné náboženským zážitkem. Rezignujeme na pokus o řešení celku problematiky vztahu estetiky a teologie; cílem je popsat tzv. „katolickou“ literaturu jako jeden z možných modelů „náboženské“ literatury. Ideální případ tohoto modelu a materiálové východisko je kniha *Zemězluč* (1931) Jana Čepa.

Práce má tři části: první část shrnuje dosavadní diskusi o problému obecně (kap. 1), v teologii a literární vědě (kap. 2 a 4) a prověřuje nosnost pojmu „ideologie“ (kap. 3).

Druhá část rozvíjí naše teoretická východiska, teorii intertextuality a teorii interdiskurzivity (kap. 6). Předmět zkoumání totiž není ani literárně-dějinná epocha ani tradičně chápaný žánr. Chápeme jej jako splynutí dvou textových (znakových) oblastí. Teorie interdiskurzivity umožňuje sledovat textualizaci náboženství, mechanismus, během něhož se z reálného katolictví jakožto religiózního faktu stává znakový systém, tj. text, který podléhá obecným zákonitostem a možnostem popisu textu (Lotman, Pjatigorskij) (kap. 7). Všechny vazby k náboženství jsou transponovány do roviny inter/textové, resp. interdiskurzivní; sémiotický přístup nás tak definitivně vymezuje od ideologie. Spolu s ostatními texty (v úzkém i v nejširším významu slova) vytváří znakové náboženství sémantickou a axiologickou síť, v níž (a jenom a teprve v níž) můžeme proponovat předmět našeho zájmu. Tuto síť zveme s odvoláním na Genettův termín *architext* (kap. 8). Literaturu, která v tomto architextu existuje, na něž se odvolává a z něhož geneticky i významově povstává, nazýváme *literaturu architektonického pnutí* (je v první řadě definována právě neustálou tenzí mezi extra-literárními východisky a uměleckou povahou).

Třetí část je praktická. Definujeme zde specifika jazyka (kap. 9), výrazových prostředků a specifika recepce (kap. 10). Všimáme si střetu umělecké autonomie s myšlenkovými východisky náboženství. Ten se zde neprojevuje jako „hereze“, ideový spor nebo ideové apriorní omezení, ale jako umělecky dynamizující prvek (kap. 10.2). Od podrobného popisu poetiky Jana Čepa (kap. 11) přecházíme k definici literatury architektonického pnutí (kap. 12). Tu charakterizuje dvojdomý fikční svět („mytologický“ fikční svět, Doležel) rozdělený na dvě oblasti, „první“ a „druhý“ domov. První domov je viditelný (tj. textově zprostředkovaný) jakožto „aktuální“ svět postav, lidský svět, druhý domov je oblast transcendentní, jíž je tento první domov obklopen, a to nejen místně a časově, ale zvláště významově. Vše, co v prvním domově existuje, je nutně neúplné a nemůže být cele pochopeno. Toto vědomí vnáší do uvažování mj. neustále opakovaná teze sv. Pavla (1 K 13); je to vědomí, které zapříčiňuje příznačnou rovinu smutku (tesknoty), neboť toužíme po onom druhém domově, jediném a vlastním, a zároveň jsme připoutáni k tomuto prvnímu.

Druhý domov se neustále prolamuje do prvního typickými „průseky“ (Ricoeur), leží v něm těžiště celkového smyslu, jehož je garantem; tento smysl splývá s osobou Boží. Cokoli, co ve fikčním světě prvního domova existuje, má tedy hodnotu znakovou a vypovídá o metafyzické skutečnosti. Jeho důležitým vyjádřením je *communio sanctorum*, společenství svatých: fikční svět je zabydlen postavami mrtvých, kteří spájí živoucího jedince s minulostí, „druhým domovem“ a jeho krajinou. Fikční svět tak získává povahu intertextuální krajiny, palimpsestu, kde švy jeho částí fungují jako syllepse (avizují střet jedné textové, resp. fikční roviny s jinou, resp. architektonickou) a kde jsou hranice mezi oběma domovy všudypřítomné a syžetotvorné. Tušení druhého domova, resp. Boha („vertikalita“ ve smyslu Auerbachově či dílčí významy shromažďujícího principu Ricoeurově) vnáší do prvního domova – tj. do textu – řád, činí z „chaosu empirie“ smysluplnou výpověď: tato Čepova definice funkce umění zároveň popisuje princip fungování fikčního světa literatury architektonického pnutí. Pro litera-

туру architektového pnutí je typická široká škála intertextuálních odkazů (kap. 12.3), které mají hierarchickou povahu a v posledku míří k *Bibli*, a zároveň minimalizace explicitních náboženských motivů: rovina motiviky je typická spíše výše zmíněnými syllepsemi (kap. 12.4).

Pojmenování těchto rysů literatury architektového pnutí umožňuje vysledovat stejná východiska u různých textů (Čep, Trefulka, I. Jirous) a zapojit literaturu do širšího uměleckého rámce (Preisler). Termín literatura architektového pnutí zároveň nahrazuje dosavadní termíny („katolická“, „křesťanská“ literatura), které nebyly přesně definovány, a udržet diskurs v rovině čistě uměnovědné, aniž bychom brali v potaz východiska biografická či zřetele teologické (kap. 13), jak to činila většina pokusů předcházejících.

Dissertation summary

Literature of Architextual Tension: Poetics of the Sacred

The dissertation deals with the literature influenced by religious experience. We do not attempt an overall solution of the issue of the relationship between aesthetics and theology; our goal is to describe the so-called “Catholic” literature as one of the possible models of “religious” literature. An ideal example of this model and the material basis of the thesis is Jan Čep’s book *Zeměžluč* (Centaury, 1931).

The study is divided into three parts: the first one summarizes the existing discussion of the problem in general (chapter 1), in theology and literary criticism (chapters 2 and 4), and it examines the usability of the term “ideology” (chapter 3).

The second part develops our theoretical basis, the theory of intertextuality and interdiscursivity (chapter 6). The subject of this study is not a literary-historical era nor a genre in the traditional sense. We see it as a coalescence of two textual (semiotic) areas. The theory of interdiscursivity allows us to follow the textualization of religion: the mechanism through which real Catholicism as a religious fact turns into a system of signs, i.e. into a text, which is subject to the general laws and possibilities of a text description (Lotman, Piatigorski) (chapter 7). We regard the resulting area of a literary structure as a homogenous phenomenon of artistic character. All connections to religion are transposed to the inter/textual, or interdiscursive level; this semiotic approach distinguishes us from ideology. Together with other texts (both in the broad and in the narrow sense of the word) the semiotic religion creates a semantic and axiological net, in which (and only in which) we can propose the subject of our interest. With reference to Genett’s term, we call this net an *architext* (chapter 8). We call the literature existing in this architext, referring to it and genetically and semantically arising from it, *literature of architextual tension* (it is primarily defined by the permanent tension between the extra-literary basis and the artistic character).

The third part is practical. Here, we define the specifics of the language (chapter 9), of the means of expression and of the reception (chapter 10). We pay attention to the clash of artistic autonomy with the philosophical foundations of religion. This clash is not manifested as a “heresy,” a disagreement of ideas, or an a priori limitation of ideas, but as an artistically dynamizing element (chapter 10.2). From a detailed description of Jan Čep’s poetics (chapter 11), we move towards the definition of the literature of architextual tension (chapter 12). It is characterized by dyadic fictional world (“mythological” fictional world, Doležel) divided into two areas, the “first” and the “other” home. The first home is visible (i.e. textually mediated as the “actual” world of the characters), the human world; the other home is the transcendental area surrounding the first home, not only spatially and temporarily, but more importantly, semantically. All that exists in the first home is necessarily incomplete and cannot be fully understood. This awareness is brought into our study through, among others, the constantly repeated proposition of St. Paul’s (I Corinthians 13); it is an awareness that causes the typical layer of sadness (wistfulness), because we long for the other home, the only one and our own, and at the same time we are bound to this first one.

The other home keeps breaking into the first one through the typical “slot”, it is the guarantor of the overall sense, the centre of which lies in it; this sense blends with the person of God. Thus, whatever exists in the fictional world of the first home has a value of a sign and it refers to the metaphysical reality. Its important expression is the *communio sanctorum*, the community of saints: the fictional world is inhabited by the figures of the dead, who connect the living individual with the past, the “other home” and its landscape. In this way, the fictional world acquires the character of an intellectual landscape, a palimpsest, in which the

seams of its parts work as a syllepsis (they announce the meeting of one textual, that is fictional, layer, with another one, that is architextual), and in which the borders between the two homes are omnipresent and sujet-creating. The inklings of the other home, or of God (the “verticality” in Auerbach’s sense, or Ricoeur’s principle gathering partial meanings) brings order into the first home, i.e. the text, it turns “the chaos of the experience” into a meaningful utterance: this is Čep’s definition of the function of art, which at the same time describes the principle of the functioning of the fictional world of the literature of architextual tension. The literature of architextual tension is characterized by a wide range of intertextual references (chapter 12.3) which have a hierarchical character and which eventually point towards the Bible, and also by the minimization of the explicit religious motifs: the level of motifs is characterized by the above-mentioned syllepses (chapter 12.4).

The naming of these features of the literature of architextual tension allows us to trace the same bases of different texts (Čep, Trefulka, I. Jirous), and to integrate literature into a wider artistic framework (Preisler). At the same time, the term “literature of architextual tension” replaces the former terms (“Catholic,” “Christian” literature), which were not defined precisely, and keeps the discourse on the purely aesthetic level, without taking into account biographical or theological issues (chapter 13), unlike most of the previous attempts.

Příloha k disertační práci *Literatura architektového pnutí* (kapitola 12.1.4)

Jan Preisler: *Jaro* (1895).

