

Josef Vojvodík, Jan Wiendl  
(Uniwersytet Karola w Pradze)

Przełożyła Olga Słowik

## Dwa akordy apokalipsy. *La Saletta (La Salette)* i *Znamení moci (Znak mocy)* Jana Zahradníčka<sup>1</sup>

Pod koniec wojny, w 1944 roku, ukazała się w Paryżu książka jezuitę i teologa Henri de Lubaca *Le drame de l'humanisme athée (Dramat humanizmu ateistycznego)* – interpretacje Feuerbacha, Comte'a, Marksa, Nietzschego i Dostojewskiego „jako proroków”, które powstawały w latach 1942–1943, kiedy to Henri de Lubac działał w ruchu oporu<sup>2</sup>. Konfrontacja z reżimem narodowosocjalistycznym, a także z ideologią komunistyczną utwierdziła de Lubaca w przekonaniu, że podłoże ideowe nowoczesnego antyhumanizmu, który w brutalnych ideologiach i tyrańskich dyktaturach XX w. dochodził właśnie do niewyobrażalnego do tej pory ekstremum, zostało przygotowane już w XIX w. za sprawą oddalania się człowieka od transcendencji oraz od Boga, a także poprzez ideowe „uzasadnianie” jego rzekomej pozycji „władcy świata”. Jak dowodzi de Lubac, wraz z zaprzeczaniem transcendencji oraz istnieniu Boga, neguje się również godność osobistą człowieka. W nawiązaniu do filozofii aktywności ludzkiej chrześcijańskiego myśliciela Maurice'a Blondela w jego głównym dziele *L'action* (1893) de Lubac wyszedł od przekonania, że człowiek istnieje w świecie zawsze w relacji do horyzontu duchowego, który go nieskończenie przewyższa. Jednocześnie dzięki temu człowiek posiada możliwość nastawienia się na Absolut, która dopiero otwiera pytania o sens istnienia. Według de Lubaca człowiek musi zostać otwarty na transcendencję lub – jak by powiedział chrześcijanin – na Boga, w przeciwnym razie zaprzecza swojej istocie. Tragedia humanizmu bez Boga może zostać przezwyciężona jedynie poprzez misterium nadprzyrodzonego – tę myśl de Lubac rozwija w swoich późniejszych publikacjach (*Surmaturel. Études historiques*, 1946).

Świadomość upadku, tragedii cywilizacji oraz kultury europejskiej była u schyłku wojny wszechobecna i przeplatała się z radością z powodu wyzwolenia od terroru narodowosocjalistycznego, choć ową radość przesłoniły wkrótce roszczenia geopolityczne Stalina w Europie Środkowej i Południowo-Wschodniej, które niebawem pogrzyżyły narody tych krajów w kolejnej dyktaturze totalitarnej. Po zakończeniu wojny oraz po doświadczeniu zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę nadzieje związane z perspektywami

<sup>1</sup> Niniejszy tekst powstał w ramach projektu grantowego GA ČR 15-04068S *Básnické dílo Jana Zahradníčka (Twórczość poetycka Jana Zahradníčka)*.

<sup>2</sup> H. de Lubac, *Le drame de l'humanisme athée*, Paris 1944.

na przyszłość mogły być jedynie bardzo powściągliwe. Panujący w odnowionej Czechosłowacji „dwuletni optymizm”<sup>3</sup> oraz dyskusje o kulturze socjalistycznej<sup>4</sup> zmieniły się wkrótce w bezwzględną rzeczywistość dyktatu ideologicznego oraz przemocy władzy. Jan Zahradniček miał wiele subiektywnych i obiektywnych powodów do sceptycyzmu. Nie tylko dlatego, że był jednym z autorów programowo oczernianych i kompromitowanych w prasie komunistycznej jako rzekomy „kolaborant”, co było równoznaczne z wydaniem na niego wyroku<sup>5</sup>. Zahradniček, będąc bardzo odpornym na wszelkiego rodzaju utopijne projekty, z pewnością nie podzielał historycznego optymizmu.

W tym bardzo skomplikowanym dla autora okresie powstały dwa fundamentalne utwory liryczne, w których na różny sposób przejawia się wspomniany sceptycyzm. Jednocześnie pozostają one wyjątkowym świadectwem starań o obronę atakowanego modelu konserwatywnej postawy wobec świata oraz stanowią diagnozę epoki rozdartej między niepohamowanym optymizmem społecznym z jednej strony a przecuciem zguby z drugiej.

W poniższych szkicach postaramy się wskazać dwa możliwe sposoby interpretacji tych wyjątkowych, skomplikowanych pod względem treści oraz kompozycji utworów poetyckich, które zajmują niepowtarzalne miejsce we współczesnej czeskiej poezji.

### **I. „...boję się trzód/przeżywających od rana do wieczora/setki bzdur –”<sup>6</sup>: Zahradnička gest zaangażowania (*La Saletta*, 1947)**

Jan Zahradniček opublikował utwór *La Saletta* za pośrednictwem Spółdzielni Morawskiego Koła Pisarzy (Družstvo Moravského kola spisovatelů) w Brnie jesienią 1947 roku w serii wydawniczej Corona, którą wydawały wspólnie brneńska Spółdzielnia (Družstvo) oraz praskie wydawnictwo Vyšehrad, a prowadzili ją Jaroslav Nečas i Václav Renč; obszerne opracowanie utworu oraz jego miejsca w dotychczasowej twórczości poety napisał Bedřich Fučík. Już swoim tytułem wiersz nawiązywał do objawienia maryjnego na górze La Salette we francuskich Alpach, gdzie 19 września 1846 roku Matka Boża,

<sup>3</sup> Aluzja do dwuletniego planu rozwoju gospodarki (czes. Dvoutletý hospodářský plán), który miał w latach 1947–1948 pomóc Czechosłowacji po II wojnie światowej. [przyp. tłum.]

<sup>4</sup> Np. dyskusja Václava Černego „K problematice socialistické kultury u nás” („O problematyce kultury socjalistycznej u nas”) w „Kritickim měsíčníku” w roku 1947. Wyrafinowana argumentacja Černego, a przede wszystkim jego wizja „socializmu” spotkała się ze sprzeciwem ze strony stalinowskich dogmatyków, np. Gustava Bareša, po 1948 roku niebezpiecznego ideologa partyjnego i wysokiego funkcjonariusza, który po wydaniu *Pisni o Viktorce* (1950, *Pieśń o Wiktorce*) Seiferta wywołał nienawistną kampanię przeciwko poecie, mającą doprowadzić co najmniej do „usunięcia” go z literatury czeskiej.

<sup>5</sup> Już w roku 1945, przede wszystkim w tygodniku „Kulturní politika” pojawiły się artykuły dyskredytujące i kompromitujące autorów katolickich – głównie Zahradnička, Durycha, Demla i Čepa – jako „kolaborantów”, „apostolów faszyzmu”. Na przykład Václav Běhounek opublikował w czasopiśmie „Kulturní politika” (5 stycznia 1946) artykuł „Kolaborant před kolaboranty” („Kolaborant przed kolaborantami”), w którym kompromituje Zahradnička, nazywając go „wiernym uczniem Goebbelsa”. Te i inne artykuły mogłyby wydawać się paranoidalne, jednak za ich ukazaniem się stał ewidentny i programowy zamysł poddania ostracyzmowi autorów katolickich, co przyniosło fatalne skutki po lutym 1948 roku. W roku 1947 wśród oczernianych autorów znalazł się m.in. Timotheus Vodička za sprawą artykułu „Tažení proti katolickým spisovatelům” („Kampania przeciw pisarzom katolickim”, „Akord” 14, 1947, s. 177–185).

<sup>6</sup> „désim se stád / přežvykujících od rána do večera / jediný žvást –”. Fragmenty czeskich utworów – oprócz wiersza Vladimíra Holana *Ściana* (przeł. Leszek Engelking) – przetłumaczyła Olga Słowik. Tłumaczenia mają charakter wyłącznie roboczy. [przyp. tłum.]

„Piękna Pani”, ukazała się dwójgu dzieciom pasącym krowy: piętnastoletniej Melanii Calvat i jedenastoletniemu Maksyminowi Giraud. Płacząc, powiedziała im, że jeżeli ludzkość nie zwróci się w prostej wierze i pokorze do Boga, będzie „zmuszona puścić ramię Swego Syna”, a na ludzkość spadną liczne utrapienia i katastrofy. Było to pierwsze objawienie maryjne o wyraźnie apokaliptycznym przesłaniu. Zostało oficjalnie uznane przez Kościół katolicki niespełna sześć lat później, w 1851 roku, a dla wielu wierzących stanowiło wyraźny impuls. Ważnym propagatorem jego przesłania był na przykład francuski publicysta katolicki Léon Bloy, który w opublikowanym w 1908 roku esej *Celle qui pleure* (*Ta, która płacze*) zastanawia się nad konsekwencjami tego objawienia dla nowoczesnego społeczeństwa. Niemal natychmiast, bo w 1909 roku, czeski przekład tego tekstu wydał Josef Florian, wydawca i tłumacz, który właśnie w tym czasie zaczął rozwijać w Starej Říšy na Czeskomorawskiej Wysoczyźnie niezwykłą i wyjątkową pod wieloma względami instytucję wydawniczą i edukacyjną „Dobré dílo” („Dobre dzieło”). Opierał się przy tym na radykalnym rozumieniu wiary katolickiej oraz na specyficznym wyobrażeniu kształcenia współczesnych chrześcijan, które przez swoją konsekwencję prowadziło często do konfliktu z przeważającą praktyką religijną. To alternatywne centrum kulturalne i religijne przyciągało w swoim czasie wielu intelektualistów oraz pisarzy o podobnych poglądach i (choć nie zawsze) religijnym usposobieniu. Znaleźli się wśród nich Jakub Deml (któremu dedykowana jest *La Salette*) czy Bohuslav Reynek; luźniej ze Starą Říšą współpracował jako grafik Josef Čapek, a także inni artyści. Stará Říše stała się też w latach dwudziestych inspiracją dla młodszego pokolenia artystów – z Florianem współpracowali Jan Čep, Vladimír J. Průša, w niemalej mierze również Jan Zahradníček – a przez całą pierwszą połowę XX wieku stanowiła centrum czeskiego i morawskiego religijnego oraz kulturowego zainteresowania objawieniem w La Salette. Aktualność tego zainteresowania została jakby potwierdzona przez zgiełk pierwszej wojny światowej oraz rewolucyjny chaos, który bezpośrednio potem opanował szereg krajów europejskich. Okropności drugiej wojny, bomba atomowa użyta w Nagasaki i w Hiroszimie oraz rozważania o trzeciej wojnie światowej jak gdyby całkowicie i niepodważalnie potwierdziły przepowiednie z La Salette. Jan Zahradníček, który szczególnie na przelomie lat dwudziestych i trzydziestych intensywnie spotykał się z Florianem, na doświadczenia ze Starej Říšy zwrócił uwagę między innymi w ten sposób, że jako prolog do swojego utworu wybrał fragment relacji Melanii Calvat w tłumaczeniu Josefa Floriana, opublikowany już w 1907 roku w ramach serii wydawniczej Studium; pierwsze wydanie utworu ilustrowane jest również drzeworytami syna Floriana, Michaela, który podjął się także opracowania graficznego książki.

Podobnie jak w przypadku wydanych w czasie wojny tomiku *Korouhve* (*Chorągwie*) oraz wiersza *Žalm roku dvaatřicátého* (*Psalm z roku czterdziestego drugiego*), również *La Salette* reprezentowała punkt widzenia znacznej części społeczności katolickiej, tym razem już w powojennej Czechosłowacji. Utwór był z tego powodu postrzegany jako zaangażowana deklaracja wizji świata, która nie zgadzała się na postępową wizję komunistyczną i całkowicie odrzucała optymistyczny charakter wydawanych w latach powojennych mainstreamowych publikacji artystycznych, zachwyconych i oszołomionych

odzyskaną wolnością. Podejrzliwość licznych katolickich intelektualistów wobec iluzorycznego rozumienia końca wojny jako początku nowego, szczęśliwszego świata, którą podsycata lektura takich tekstów, jak Maxa Picarda *Die Flucht vor Gott* (1934, czeski przekład *Útěk před Bohem* Josef Florian wydał w Starej Říši w 1938 roku) oraz *Hitler in uns selbst* (1946, czeski przekład *Hitler v nás*, 1948) czy też *Humanizm integralny* Jacques'a Maritaina (czes. *Křesťanský humanismus*, 1947) oraz innych tytułów, wzmocniły konkretne wydarzenia polityczne. Jak wspomnieliśmy wyżej, jesienią 1945 roku komunistyczne i prokomunistyczne media (zwłaszcza „Tvorba” i „Kulturní politika”) rozpoczęły kampanię przeciwko wybranym katolickim intelektualistom. Kampania polegała na zaatakowaniu niektórych ich deklaracji krytykujących liberalny system Pierwszej Republiki Czechosłowackiej (którego skrajnymi przeciwnikami byli zresztą też komuniści) w okresie drugiej republiki (1938–1939). Wielu z tych artystów i intelektualistów – wśród których Zahradniček był dzięki swojej renomie artystycznej bardzo widocznym, a przez to częstokroć obieranym celem ataków – zostało później zupełnie niezasłużenie i bezprawnie oskarżonych o rzekomą kolaborację z nazistowskim reżimem, co zresztą udowodnili ich liczni obrońcy. Mimo to kłamiwa kampania, słabo odpierana ze względu na bardzo wątpliwe możliwości obrony, spełniła swój cel: wzmocniło się poczucie niestosowności i wykluczenia katolików ze społeczności narodowej, a szereg z nich doprowadziło do coraz bardziej wzmagającej się izolacji. Właśnie z tych powodów wielu współczesnych traktowało *La Salettę* jako waleczną obronę skrajnie zagrożonej integralności tradycyjnej katolickiej wizji narodu, życia oraz świata. Bedřich Fučík napisał w postłowie: „*W La Saletcie życie i poeta znajdują się w pozycji na wskroś skrajnej. Poeta jeszcze nigdy nie został zsunięty na pozycję tak protestacyjnie obronną (lecz przez to też ofensywną) jak tutaj*”<sup>7</sup>.

*La Saletta* poprzez swoją kompozycję oraz cały szereg innych zabiegów odwołuje się do tradycji rozbudowanego utworu wierszowanego, który łączy liryczne postrzeganie świata z epickim sposobem jego uchwycenia. Nawiązuje do tendencji widocznych zarówno we wcześniejszej twórczości poety (wiersz „*Zemi mé*” z *Pozdravení slunci*, pol. *Pozdrowienie słońcu*, wybitne utwory *Korouhvi*, *Žalm roku dvaatřtyřicátého*, *Svatý Václav*, pol. *Święty Wacław* i in.), jak i w szerszym poetyckim kontekście epoki. Również inni twórcy zaczynają weryfikować coraz bardziej niejasne i zawite zależności wojennego i powojennego świata za pomocą obszernych utworów wierszowanych – „opowieści”: Vladimír Holan (*První testament*, wyd. 1940, pol. *Pierwszy testament*, później jako część tomu *Havraním brkem* z roku 1946, pol. *Piórkiem gawronim*, *Terežka Planetová* wyd. 1943, 1944 aj.), Vítězslav Nezval (*Historický obraz*, 1946, pol. *Obraz historyczny*), a z najmłodszych poetów na przykład Vladimír Vokolek w tomie *Národ na dlažbě* (1945, *Naród na bruku*) czy *Cesta k poledni* (1946, *Droga na południe*), Jiří Kolář w książkach *Limb a jiné básně* (1945, *Przedpiekle i inne wiersze*) oraz *Ódy a variace* (1946, *Ody i wariacje*) i in. Jednak *La Saletta* jest wyjątkowa przez to, że niemal jako jedyna opiera się na niezmiernie wyrafinowanej, skoncentrowanej i złożonej pod względem

<sup>7</sup> B. Fučík, *Pohled* [w:] Jan Zahradniček, *La Saletta*, Brno 1947, s. 70.

artystycznym kompozycji, odwołującej się pod wieloma względami do skomplikowanej struktury utworów symfonicznych.

Osobną kwestię kompozycyjną stanowi już związek między wstępnym fragmentem tekstu „Zjevení přesvaté Panny na hoře lsaalettské...” („Objawienie Przenajświętszej Maryi Panny na górze La Salette...”), czyli relacją Melanii Calvat, a właściwym tekstem wiersza. Na podstawie zachowanej korespondencji można z jednej strony stwierdzić, że chodzi prawdopodobnie o rzeczowe uzupełnienie właściwej części utworu, a to z powodu obaw, że tekst objawienia nie jest dostatecznie znany współczesnemu czytelnikowi, a bez jego znajomości straciłyby znaczenie liczne odniesienia obecne w wierszu. Na ten fakt powoływali się na przykład edytorzy dzieł zebranych Jana Zahradníčka<sup>8</sup>, którzy na potrzeby wydania utworu w serii Česká knižnice (2001) zdecydowali się nawet ostatecznie na publikację zaktualizowanego przekładu tekstu objawienia. Jednak z drugiej strony należy zaznaczyć, że wiele intensywnie rozwijanych w wierszu elementów warstwy znaczeniowej opiera się nie tylko na samym orędziu Matki Bożej z La Salette, lecz także na stylizacji jej samej oraz postaw dziecięcych w tym przesłaniu. Związek między prologiem maryjnym a właściwym tekstem utworu możemy więc widzieć tak na poziomie doprecyzowania faktów czy tematycznej „uwertury”, jak na poziomie funkcjonalnych ram dialogu. Jakkolwiek niewątpliwie jest, że Zahradníček do ostatniej chwili poszukiwał idealnej możliwości wstawienia kontekstowej informacji o podstawowych faktach objawienia, cytowanie fragmentu orędzia nie jest rozwiązaniem, które jedynie doprecyzowuje kontekst historyczny i fakty. Stanowi raczej przemyślaną część utworu, która dynamizuje tekst, już chociażby przez to, że staje się gestem, za pomocą którego poeta wyraźnie staje po stronie integralnej tradycji katolickiej w czasie, kiedy chłodna postawa większości powojennego społeczeństwa czeskiego wobec religii jest wykorzystywana politycznie.

Utwór *La Saletta* składa się z sześciu pieśni, a jego budowa opiera się na układzie fraz muzycznych, charakterystycznym dla kompozycji symfonicznej: *adagio* (wolno), *allegro molto* (bardzo ruchliwie, bardzo wesoło), *largo* (szeroko), *molto vivace* (bardzo szybko, żywo) oraz *allegro con fuoco* (szybko i z ogniem). W poszczególnych częściach – jak pokażemy poniżej – zostały zastosowane osobliwe środki rytmiczne oraz rymy, specyficzny podział rytmiczny poszczególnych wersów oraz grup wersów. W każdej z nich znajdziemy też charakterystyczną pracę z motywami czasu i przestrzeni. Utwór przypomina symfonię już przez samo zastosowanie podstawowej cyklicznej zasady kompozycji, opartej na głównym motywie mrocznej, fantomowej rzeczywistości, rozwijanej w kolejnych frazach zgodnie z charakterem ich tempa i ewentualnych zwrotów akcji. Do gatunku symfonii nawiązuje również przez bezpośrednie odwołania do IX symfonii Beethovena.

Pieśń pierwsza (czy też fraza opierająca się na zasadzie *adagio*) wprowadza nas w przestrzeń mrocznego świata, którego posępną atmosferę podsyca przybierająca stopniowo na sile świadomość narastającego niebezpieczeństwa. Jest ono anonimowe,

---

<sup>8</sup> J. Bednářová, M. Trávníček, *Komentář [w:] J. Zahradníček, Básně, Praha 2001, s. 923.*

jednak przenika wszystko dokoła, wywołuje chaos, pomieszanie wartości, rozbija podstawy światopoglądowe i w ten sposób izoluje człowieka od człowieka. Podobnie jak jemu współcześni, również poeta – który od początku jest aktywnym czynnikiem akcji utworu, świadkiem wydarzeń, które zapisuje – znajduje się sam w tej niełatwej sytuacji. Jednak stara się być aktywny, uświadamia sobie wagę sytuacji, która – celowo rozmyta i nieokreślona co do czasu i przestrzeni – nabiera fatalnych znaczeń („Już z rana się zmierzchało, przyszedł deszcz, a potem słowa / moje nędzne słowa rozproszone przez ostatni atak / (...) znów zaczęły się szykować / żołnierz za żołnierzem”)<sup>9</sup>. Jest świadomy konkretnego zadania, które ma charakter bojowy:

„Trzeba byto przeniknąć głosem, prześwidrować / surowością słowa rozżarzonego / to, czego wieczność nie obdarowała żadną mową / żadnymi ustami, żadnymi narzędziami, żadnym oddechem / a co teraz z nieprzenikalnością diamentu / zwarło się przeciw nam / w jeden kroczący mur”<sup>10</sup>.

Z tym rozszczeplającym się, nieciągłym, lecz spójnym sposobem przedstawienia „zła” – nieprzenikalnym niczym diament murem zła – kontrastuje scena objawienia maryjnego, w której pierwsza pieśń kulminuje poprzez nacisk na wzniosłą prostotę, podkreśloną przez niewyszukane odzienie i proste zachowanie się Matki Bożej oraz sposób postępowania dwojga dzieci, którym przekazywane jest to ważne przesłanie. Wszystko rozgrywa się w spokojnej, a mimo to wzniosłej atmosferze, która radykalnie różni się od zamętu i agresywnej napastliwości otaczającego świata. Właśnie tutaj, w kontekście pierwszej pieśni, poeta otwiera kluczowy związek znaczeniowy, na którym będzie się opierać cały utwór – świadomość pełnego sprzeczności, odrażającego, rozbitego, a przez to nie-ludzkiego świata oraz możliwości uczynienia go ludzkim, harmonijnym. Orędzie Marii Panny stanowi tu kluczowe wydarzenie właśnie dlatego, że jest słynnym języczkiem u wagi w kwestii podejmowania decyzji przez ludzi. Maria Panna w wierszu Zahradnička nakłania, płacze, współczuje, wzywa, ostrzega, ale nie dyktuje. Daje człowiekowi możliwość podjęcia decyzji, podkreśla ważność tego aktu oraz pomaga mu poprzez zarysowanie konsekwencji (radosnych i tragicznych) jego ewentualnego wyboru i decyzji.

Ważnym elementem kompozycyjnym pierwszej pieśni, ale też pieśni kolejnych, jest wyrażenie sekwencji czasowej. Sytuacja świata ziemskiego opisana została w czasie przeszłym, lecz z wyraźnym ciężeniem w stronę teraźniejszości; natomiast objawienie odgrywa się w czasie teraźniejszym, lecz z wyraźnym futuralnym akcentem. Wyrażenie charakteru tempa pierwszej pieśni jest więc między innymi połączone z kompozycją czasową poprzez stopniowe, powolne pogłębianie specyficznej, bardzo osobliwej sytuacji, w której znajdują się poeta oraz jego współcześni. Pogłębianie momentu „teraz”, pełnego poczucia nieuchronnego zbliżania się czegoś przerażającego, co nastąpi w bliskiej przyszłości, ale mimo to mówi się o tym w czasie przeszłym; natomiast moment objawienia,

<sup>9</sup> „Už z rána se stmívalo, přišel déšť a potom slova / má ubohá slova rozprašená od posledního útoku / (...) / počala se znovu šikovat / voják za vojákem”. J. Zahradniček: *La Saletta*, Brno 1947, s. 23.

<sup>10</sup> „Šlo o to proniknout hlasem, provrtat / přísností slova rozžhaveného / to, čemu od věčnosti nebyla dána žádná řeč / žádná ústa, žádný nástroj, žádný dech / a co se teď s dýmantnou neprostupností / srazilo proti nám / v jedinou krácející zed”. *Ibidem*, s. 24.

który miał miejsce praktycznie sto lat temu, a nawiązuje do wydarzeń sprzed niemal dwu tysięcy lat, zostaje przedstawiony jako właśnie dziejąca się rzeczywistość z wyraźnym potencjałem *pro futuro*... Ta ambiwalentna gra płaszczyzn czasowych będzie zresztą typowa również dla kolejnych pieśni utworu.

Druuga pieśń, stopniowana w duchu *allegro molto*, poprzez przypomnienie mrocznego świata nawiązuje do początku pieśni pierwszej. Konkretyzacją tego świata jest motyw miasta jako dzieła wyłącznie ludzkiego, jednak teraz odosobnionego, pustego, nie-ludzkiego. Personifikacja ścian, ulic, narożników, które jęczą niczym ludzie, podczas gdy ludzie ich nie rozumieją („nie mogąc dopuścić, żeby kamienie przemówiły...”), paradoksalnie domagają się najwyższych wartości duchowych („Ściany bolały je [domy] od stania, filary od trzymania, dreptały niesłyszalnie / (...) / tęskno mamrotały: Dajcie nam Chrystusa, brzmiało to jak płacz”)<sup>11</sup> stanowi jeden z silnych motywów egzystencjalnych, na których opiera się utwór. Pustka miejsca, lament nieżywych rzeczy, świat ludzi, z którego człowiek jednak z własnej winy zniknął lub w którym jedynie wegetuje, przedstawiają obraz świata, który zbliża się do globalnej katastrofy moralnej i fizycznej. Świadectwo objawienia w La Salette ponownie występuje tutaj jako cichy kontrpunkt świata chaosu i nicości, na który coraz bardziej naciera nieprzenikalny niczym diament mur zła, powoli posuwający się naprzód, miażdżący wszystko, co stoi mu na drodze. Jednak nikt go nie zauważa, nikt go nie słyszy, tak samo jak nikt nie chce słyszeć głosu poety, który apeluje o naprawienie ludzkiego życia zgodnie z przykazaniami bożymi.

Kontrast między cichym przesłaniem objawienia a hałasem otaczającego świata prowadzi do kolejnego istotnego momentu utworu, którym jest jego silny aspekt zmysłowy. Można powiedzieć, że obrazowość wiersza *La Saletta* ma charakter wyraźnie synestetyczny, podkreśla ewokację ludzkich zmysłów w kontakcie ze światem. Jest to zabieg obficie stosowany przez Zahradníčka od początku jego twórczości poetyckiej, który zwłaszcza w latach dwudziestych i trzydziestych rozwinął się w syntetyzujących obrazach pejzażu, przyrody i człowieka, silnie związanych z konsekwentnym łączeniem rozmaitych wrażeń zmysłowych. W ten sposób niebywale wzmacniał się poufaty związek między podmiotem lirycznym – człowiekiem – a światem. Jednak ta synestetyczna harmonia zostaje w *La Saletcie* przzerwana. Poszczególne zmysły zdają się być wyizolowane, jak gdyby występowały w odosobnieniu, a przez to zniekształcały sposób rozumienia świata. Za sprawą tego odizolowania zmysłów gubi się plastyczność oraz przenikanie się świata i życia, wszystko pogrąża się w poczuciu wyobcowania, samotności i przenikającej wszystko obojętności.

Jednak trzecia pieśń (realizowana w tempie *largo*) ma zupełnie przeciwny wydźwięk. Opiera się na medytacji, można by wręcz rzec: na spowiedzi. Zmierza więc do wnętrza człowieka – poety, czytelnika. Ma sprawić, aby człowiek uświadomił sobie, iż jedynym sposobem na przerwanie natarcia muru zła jest głębokie wewnętrzne otwarcie się na powiązania i przejście szeroko rozumianej odpowiedzialności za wypadki tego świata. Chodzi

<sup>11</sup> „Zdi je [domy] bolely od stání, pilire od drzení, přešlapovaly neslyšně / (...) / mumlaly teskně *Dejte nám Krista*, znělo to jako pláč” *Ibidem*, s. 29.

zatem o wezwaniu do kontemplacji wewnętrznej i przemiany duchowej każdego człowieka. Jej celem jest nie tylko powrót do pewnych stałych, niezmiennych wartości, lecz także odnowienie pełnowartościowego i głębszego postrzegania życia i świata. Żądanie otwarcia na świat, jego całość i niuanse, jest absolutne: *Nie ma rzeczy tak nieistotnej, że nie ma znaczenia / podnosisz gałąź, padają światy, z trudem dojrzysz / (...)* // bowiem cokolwiek zwiążemy, będzie związane / cokolwiek rozwiążemy, będzie rozwiązane<sup>12</sup>. Domaga się przejścia pełnej odpowiedzialności. Ukierunkowanie trzeciej pieśni „do wewnątrz” zmienia też charakter metaforyki utworu. Częściej niż w innych miejscach wiersza pojawiają się tu tradycyjne metafory dopełniaczowe (których archaizująca forma stanowi aluzję do twórczości Karla Hynka Máchy, na przykład „przeszłości zał”), epitety stałe i dekoratywne. W przeciwieństwie do wcześniejszych utworów Zahradníčka w kontekście tej pieśni widać, że w *La Saletcie* zostaje osłabiona metaforyczność w postaci, w jakiej poeta stosował ją w *Korouhví* i innych utworach, czy też ma ona inny charakter. Wyrażenia obrazowe nie zostają w wierszu zredukowane pod względem liczby, lecz podlegają wyraźnej transformacji. Zasada złożoności znaczeniowej i kumulacji, charakteryzująca tradycyjnie metaforę poetycką, przybiera tu przeciwną postać – chodzi o zamierzone rozszczępienie obrazu. Wzmocniony zostaje przede wszystkim metonimiczny element wyrażenia obrazowego – poszukiwania wewnętrznej przyległości znaczeniowej – który spotyka się do tego z celowymi przeszkodami w postaci segmentacji wersów. Jest to zabieg u Zahradníčka na taką skalę wyjątkowy i do tej pory zupełnie niezwykły. Wiąże się z nim również typowe rozszczępienie zmysłowe, wyrażanie oddzielności do tej pory mocno połączonych powiązań, odizolowania i osamotnienia. Zjawiskiem pokrewnym do opisanej wyżej zasady de/kompozycji jest również rozszczępienie syntaktyczne (oddzielanie rzeczowników od przydawek, a czasowników od ich dopełnień i okoliczników)<sup>13</sup>.

Pieśni czwarta i piąta stanowią parę jednorodnych części, których charakter możemy rozumieć jako bliski tempu *molto vivace*. Obie części intensyfikują sytuację opisaną w pierwszej pieśni poprzez podkreślenie możliwych skutków płynących z kluczowego wyboru, przed którym postawiony jest każdy człowiek. Sytuacja bezustannie się zaostrza, na przykład poprzez obraz planety, która coraz szybciej się obraca, a człowiek ma w tym gigantycznym kosmicznym wirze jedynie dwie możliwości: znaleźć stały środek ciężkości, punkt centralny, dzięki któremu przetrwałby to szalone kosmiczne wirowanie i pomieszenie wszystkiego, lub też zrezygnować z tych poszukiwań i zupełnie dobrowolnie albo bezwiednie zgodzić się na to, aby go porwał wir (por. motyw niszczycielskiego wiru morskiego – malstromu w *Znamení moci* Zahradníčka, utworze dokończonym tuż przed aresztowaniem w 1951 roku), prowadzący jednak w nicość. Pierwszą możliwością wyboru jest „Krzyż” jako symbol równowagi, punkt centralny, w którym zbiegają się wszystkie wektory życia, jako symbol zwycięstwa nad śmiercią oraz jako brama, która chroni przed

<sup>12</sup> „Není věci tak nepatrné, že na ní nezáleží / snítku zvedáš, světy padají, dohlédneš stěží / (...) // neboť cokoli spoutáme, bude spoutáno / cokoli rozpoutáme, bude rozpoutáno”. Ibidem, s. 39.

<sup>13</sup> J. Bednářová; M. Trávníček, *Komentář* [w:] J. Zahradníček, *Knihy básní*, Praha, s. 926.



wniknięciem zła w ten sposób, że wyznacza równowagę, wartościuje relacje w zgodzie z postawą chrześcijańską:

„Ku horyzontalnej boleści ziemi on Żal zawsze prostopadle zawisły / On Napętnienie od tego, co pełni się, niezawisły / On Niewywracalny, gdy wszystko w ruchu / On Miłość z gniewu posmakiem ognistym (...)”<sup>14</sup>.

Konsekwencje drugiej możliwości, którą może człowiek wybrać, są katastrofalne. Fałszywe iluzje, substytuty ideowe, rzekoma mądrość filozofów i manipulatywność ideologów, połączona z rozproszeniem i niezakorzeniem nowoczesnego człowieka, wiodą do całkowitego odrzucenia tradycyjnych wartości życiowych, prowadząc współczesny świat na próg katastrofy. Skutki potencjalnej katastrofy, którą zarysowuje poeta, są przerażające. W wielu aspektach przypominają tragiczny świat debiutanckiego tomiku Zahradníčka *Pokušení smrti* (*Kuszenie śmierci*) i jego ekspresyjnych wersów: „Barwy odlepione od rzeczy płyną powietrzem niczym gieżła / szukające martwego swego, zapachy się zatrzymały (...) / a dźwięki same na siebie zdane / jęły się budować babilońską wieżę krzyku (...)”<sup>15</sup>. Sytuacja jest nieubłagana: człowiek współczesny może wybrać jedynie między przyjęciem Krzyża i jego zobowiązań, i tym samym także nadzieją na życie, a ulegnięciem pokusom pozornej wolności, która prowadzi jednak do chaosu i zaniku, do nicości. Zatem ręka błogosławiąca i ręka karząca są dwiema możliwościami, z których człowiek może swobodnie wybrać. Właśnie tutaj ukazuje się znaczenie objawienia w La Salette jako wyrazu łaski, która intensywnie przypomina człowiekowi to tragiczne doświadczenie.

Na plan pierwszy tych pieśni wysuwa się kolejny element obficie stosowany w całym utworze: liczne nawiązania międzytekstowe. Spotykamy się często z kluczowymi pod względem semantycznym, zastosowanymi w wyrafinowany sposób nawiązaniem do ksiąg i historii ze Starego Testamentu czy też do tekstów Ewangelii. Właśnie liczne aluzje i cytaty biblijne zwielokrotniają głębokość znaczeniową utworu, wzmacniają jego zamysł bycia tak aktualną, jak ponadczasową przypowieścią o sytuacji człowieka na tym świecie<sup>16</sup>. Pośród licznych zabiegów metonimicznych, które stanowią dominujący środek obrazowania w utworze La Salette, to właśnie synekdochy są jedynymi środkami, które odsyłają do pewnych ram całościowych, tj. do Biblii. Wraz z wyzwaniem do osobistego utożsamienia się z Krzyżem stwarzają jedno z nielicznych, jeśli nie jedyne pole złożoności, na którym opiera się utwór.

Pieśń szósta (realizowana w tempie *allegro con fuoco*) jest częścią wieńczącą, w której nie tylko koncentrują się ramy czasoprzestrzenne utworu, ale w której kulminuje również zasadniczy spór między dwiema możliwościami wyboru, między dobrem a złem, zbawieniem a nicością. Zahradníček wzmacnia tę kulminację poprzez stylizację podmiotu lirycznego na proroka, który wbrew własnemu usposobieniu musi wyjść

<sup>14</sup> „K vodorovné bolesti země on Žal vždy svislý / On Dokonání na tom, co koná se, nezavislý / On Nevýratný, kdy všechno v letu / On Láska s hněvu příchutí ohnivou (...)”. J. Zahradníček: op. cit., s. 44.

<sup>15</sup> „Barvy odlepené od věcí plují vzduchem jak rubáše / hledající mrtvého svého, vůně zůstaly stát (...) / a zvuky samy na sebe odkázány / jaly se budovat babiloňskou věž křiku (...)”. Ibidem, s. 48.

<sup>16</sup> Szczegółową interpretację intertekstualną *La Salette* przedstawia komentarz Jitki Bednářovej i Mojmirá Trávníčka w *Księgach wierszy* (*Knihy básní*, 2001) Zahradníčka, szczególnie s. 928–933.

ze swojej chronionej samotności, przestaje być „jedyne” świadkiem i aktywnie (wbrew temu, że lęka się słowa „z jednym sensem”) zwraca swoim współczesnym uwagę na radykalną konieczność wyboru, wyboru bądź Krzyża, Chrystusa, alfy i omegi życia ziemskiego, jedyne wyobraźmalnego ratunku tego świata, bądź też upadku. Pozornie bezsilny – działa, wzywając swych bliźnich do powrotu „do swej pierwszej miłości / składającej hołd Barankowi / aby mój naród powrócił / święty Wacławie (...)”<sup>17</sup>, powrotu do jedności, opartej na tradycyjnych wartościach chrześcijańskich. Prorocka stylizacja, do której nawiązywać będzie później utwór *Znamení moci*, jest jedną z kilku cech łączących te dwa pokrewne, największe dzieła Jana Zahradníčka. Oba stanowią dwa rozdziały jednej historii lub też dramat w dwóch aktach<sup>18</sup>; możemy pojmować je jako dwie strony jednej monety, z których przednia, uosobiona właśnie przez *La Salettę*, w artystyczny sposób wyraża ideowy koncept możliwej (czy też z perspektywy poety: jedynej możliwej) drogi do odrodzenia duchowej i moralnej integralności człowieka oraz narodu. Natomiast *Znamení moci* jest poetycką diagnozą czy też relacją na temat stanu jednostki i świata po tym, jak apel nie został wysłuchany, a ludzie obrali drogę, przed którą ostrzegał poeta.

Charakter utworu *La Saletta* zbliża się do utworu symfonicznego, komponowanego z zasady dla dużej obsady instrumentalnej, również przez przystosowanie różnorodnych środków formalnych, których nawarstwienie oraz wyrafinowana kompozycja (zastosowane przez Zahradníčka już w utworze *Žalm roku dvaadvacátého* oraz w innych utworach powstałych tuż przed wojną lub w czasie jej trwania) czynią z niej zupełnie wyjątkowy w tym okresie artefakt. Jednym z kluczowych środków kształtowania jest oparcie utworu na zasadzie konfrontacji dwóch rodzajów wolnego wiersza, formacji, która stała się kluczowym narzędziem powojennej poezji Zahradníčka. Chodzi o zastosowanie rytmizowanego wolnego wiersza – takiego, który Zahradníček przyswoił sobie zwłaszcza z poezji Otokara Březiny i Antonína Sovy, a którego korzenie sięgają modernistycznego *fin de siècle*. Drugim rodzajem jest wiersz wolny nierytmizowany, rozwijany przez przedwojenną modernę, który wykształcił się w czasie międzywojnia, przede wszystkim w kontakcie z awangardą poetycką i jej eksperymentami literackimi. Ich zasada polega na zastosowaniu bardziej lub mniej widocznego jambicznego i daktylicznego (czy też daktylotrocheicznego) wzorca rytmicznego z jednej strony (wyraźna dominacja trójzłabowych grup słownych czy anakruz w wersie) oraz w maksymalnym zbliżeniu mowy poetyckiej do mowy niewierszowanej i jej środków językowych z drugiej strony. Konfrontacja tych dwóch rodzajów wolnego wiersza zarysowuje zatem plan podstawowego związku semantycznego oraz wyjściowe ramy rytmiczne utworu. „Tempo” poszczególnych fraz utworu jest realizowane za pośrednictwem specyficznej kompozycji tych wolnowierszowych planów rytmicznych, przy czym zazwyczaj w scenach związanych z objawieniem maryjnym poeta stosuje (w duchu wspomnianego paradoksalnego związku kompozycyjnego łączącego misterium objawienia ze znamiennej prostotą wyrazu oraz kontekstu

<sup>17</sup> „k své první lásce / holdující Beránkovi / aby se tak můj národ vrátil / svatý Václave (...)”. Ibidem, s. 57.

<sup>18</sup> J. Bednářová, M. Trávníček, op. cit., s. 924.

motywicznego) rytmicznie niestylizowany wolny wiersz, dążący do jak najbardziej intymnego przybliżenia się do języka mówionego. Z kolei w scenach przedstawiających sytuację świata ziemskiego stosuje wiersz wolny stylizowany rytmicznie, a więc rodzaj wiersza mocno nacechowanego, wywołującego wrażenie pewnego patosu, lecz w porównaniu do niestylizowanej wzniosłości „Pięknej Pani”, do prostoty jej gestów kontrastujących z kluczową egzystencjalną doniosłością jej przestania, jest to patos fałszywy, pusty wewnętrznie. Potrzeba gradacji tempa poszczególnych fraz i ich części została rozwiązana podobnie jak na przykład w utworze *Žalm roku dvaatřicátého*, a mianowicie poprzez specyficzny podział sylabiczny poszczególnych odcinków wersów i strof lub też poprzez gradację rytmiczną, osiąganą za pomocą powtarzania części wersów, izolowania krótszych odcinków wersowych lub grup słownych, za pomocą interpunkcji i innych środków.

Przyjęcie *La Salette* – praktycznie ostatniego dzieła Zahradníčka, które przed wymuszonym zamknięciem po przewrocie komunistycznym w lutym 1948 roku wzbudził zainteresowanie oficjalnej krytyki – było wśród krytyków oraz czytelników ambiwalentne, i to zarówno po opublikowaniu fragmentów utworu w prasie, jak i – przede wszystkim – po jego książkowym wydaniu. Można stwierdzić, że nie istniał jego „przeciętny” odbiorca. Pojawiały się w zasadzie dwa rodzaje ocen. Krytycy bliscy Zahradníčkowi, na przykład Bedřich Fučík czy Miloš Dvořák, zgodnie opowiedzieli się w swoich tekstach po stronie utworu interpretowanego jako manifest i bunt przeciwko światu, który odrzuca wolność duszy oraz zwalcza możliwości jej poszukiwań duchowych. Również liczni przyjaciele poety wyrażali w prywatnej korespondencji swoje jednoznaczne uznanie (Jaroslav Durych, Jan Čep, Emanuel Frynta, František Hrubín, Ivan Slavík i in.). Jednak współczesna prasa, z wyjątkiem „Akordu”, właściwie ignorowała *La Salette*. Jedyń osobą omawiającą w krytyczny sposób utwór, był Bohumil Polan, który w czasopiśmie „Kritický měsíčník” Václava Černego docenił formalną wirtuozerię wiersza, jednak zasadniczo odrzucił właściwie wszystko, co wiązało się w nim z perspektywą katolicką. Krytyk zanegował podstawową intencję myślową utworu, a mianowicie to, że dzięki wierze w Chrystusa można przeciwstawić się chaosowi oraz nicości, w które wpada współczesny człowiek; takie podejście ocenia Polan jako reakcyjne i nierealne. Faktem jest jednak, że wydrukowana w jednym z ostatnich liberalnych czasopism krytyka Polana stała się ostatnią, którą mógł przed swoim aresztowaniem przeczytać Jan Zahradníček. Ocena *La Salette* jako utworu „o niewątpliwie antysocjalistycznym i antypostępowym charakterze”, który jedynie pogłębia charakter oskarżonego jako „wiernego sługusa Watykanu”, „podziwiającego feudalizm i nienawidzącego klasy robotniczej”, zabrzmiała jeszcze 4 lipca 1952 roku podczas rozprawy sądowej w procesie pokazowym zakończonym wyrokiem skazującym Jana Zahradníčka na dziewięć długich, tragicznych lat w więzieniu komunistycznym.

## II. Była to niezmiernie chmurna panorama / obrotowej sceny planety Ziemi: Zahradnička „theatrum politicum” oraz teopoetyka ofiary i „zastępowania/reprezentacji” (Znamení moci, dokończone 1951)

Obraz świata jako sceny, życia jako gry, zyskał po drugiej wojnie światowej nową aktualność, zwłaszcza po podziale Europy przez „żelazną kurtynę”. Już w 1919 roku Wasilij Rozanow pisze w Apokalipsie naszych czasów o „żelaznej kurtynie”, która wraz z rewolucją zapadła za Rosją:

„LA DIVINA COMMEDIA

Ze zgrzytem, skrzypieniem, świstem opuszcza się nad Historię Rosji żelazna kurtyna.

– Koniec przedstawienia.

Publiczność wstała.

– Czas włożyć palta i wracać do domu.

Rozejrzeli się.

Ale ani palt, ani domów już nie było”<sup>19</sup>.

Niecałych dwadzieścia lat później katastrofalny teatr historii stał się rzeczywistością również dla Zahradnička, przez paradoksalny zbieg okoliczności podczas jego pracy nad tłumaczeniem *La Divina Commedia* Dantego: „Jak w Piekło Dantego / między domami, które stały krzywo / w kręgu wciąż się gonili”<sup>20</sup>.

Już w wierszu *Theatrum mundi et Dei* z wątlęgo tomiku *Rouška Veroničina (Chusta Weroniki)*, który poeta wydał bibliofilsko w 1949 roku we Frenštácie pod Radhoštěm i konspiracyjnie po zgodzie wydawcy antydatował na rok 1947, fantazmatyczny świat został ukazany jako przynębiające i zwodnicze „przedstawienie”, w którym nie można już odróżnić złudzenia od rzeczywistości: „Widowni od sceny / przez upiorność światła stwardniałego nie rozpoznasz już więcej”<sup>21</sup>. W *Znamení moci*, wierszu dokończonym przez Zahradnička tuż przed aresztowaniem latem 1951 roku, który nie został już za jego życia wydany, czy to książkowo czy czasopiśmienniczo (krążyło tylko kilka jego kopii w maszynopisie), znajdując się już wszyscy aktorzy tego przedstawienia: „Była to niezmiernie chmurna panorama / obrotowej sceny planety Ziemi / która rozpalata się i ciemniała / jak dzień i noc / nad obrazami ze sztuki długo już wystawianej / bez powtórzeń, lecz z aktorami wciąż nowymi / bez widzów, ponieważ wszyscy brali udział”<sup>22</sup>. Idea ludzkiej egzystencji jako przedstawienia, gdzie przedstawienie staje się warunkiem egzystencji (*topos theatrum mundi*), już od lat trzydziestych XX w. stanowi temat dyskusji w antropologii kulturowej i socjologii. Na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych oraz po wojnie ontologiczna struktura egzystencji jako przedstawienia, połączenie myśli teatrologicznej, antropologicznej i kulturowo-socjologicznej stało się jednym z głównych tematów egzystencjalizmu, zwłaszcza

<sup>19</sup> W. Rozanow, *Apokalipsa naszych czasów*, tłum. W. Krzemień, Białystok 1998, s. 44.

<sup>20</sup> „Jak v Dantově Infernu / mezi domy, jež stály nakřivo / do kruhu stále švali se”. J. Zahradniček, *Znamení moci* [w:] idem, *Knihy básní*, Praha 2001, s. 562.

<sup>21</sup> „Hledišťe od jevišťe / pro přizračnost světla zkmatělého víc nerozeznáš”. Ibidem, s. 500.

<sup>22</sup> „Bylo to nesmírně chmurné panorama / otáčivého jeviště planety Země / jež se zažihalo a stmívalo / jak den a noc / nad výjevy hry, jež hodně už pokročila / bez opakování, ale s herci vždy novými / bez diváků, protože všichni byli v tom”. Ibidem, s. 572.

u Sartre'a, Becketta, Geneta, Frischa, Dürrenmatta i innych. Zahradníček był zapewne świadomy tych powiązań: aktualizacja świata jako *theatrum mundi* jest w tym samym czasie tematem scenariusza filmowego Sartre'a *Les jeux sont faits* (pol. *Kości rzucone*, 1947, później adaptowany jako sztuka teatralna) – żywi odgrywają w nim przedstawienie przed zmarłymi pełniącymi funkcję widzów, o których żywi jednak nie wiedzą. Poprzez motywy teatru w teatrze Sartre nawiązuje do *El gran teatro del mundo* Calderóna czy, szerzej, do barokowej alegorii kosmosu jako „teatru”, którego autorem, dramaturgiem i reżyserem jest Bóg. Jednak u Sartre'a mity chrześcijańskie są ironicznie reinterpretowane. Niemniej nawet *El gran teatro del mundo* Calderóna nie jest – z dzisiejszej perspektywy – pozbawione elementów satyryczno-komicznych. W *Les jeux sont faits* Sartre'a kosmos i jego teatr są farsową grą roli, które odgrywane są przez aktorów poruszających się niemal jak marionetki na niewidzialnych niciach lalkarza.

Jednak „*theatrum mundi*” *Znamení moci* Zahradníčka – a słowa „teatr świata” też się w czwartej części wiersza pojawiają<sup>23</sup> – jest równocześnie „*theatrum politicum*”, na którego scenie przedstawienie staje się okrutną rzeczywistością. Chodzi o „teatr świata” połowy XX w., po doświadczeniach wojen światowych i innych kataklizmów oraz skrajnie nieprzyjaznych dla człowieka nieludzkich ideologii, który oprócz tego odgrywa się dosłownie w przeddzień męczeństwa samego poety. Myślą przewodnią *Znamení moci* jest doświadczenie człowieka w tym momencie, doświadczenie drastycznej sprzeczności między utratą wolności, stanem totalnej kontroli nowoczesnego człowieka ze strony irracjonalnych sił abstrakcyjnych ideologii, dla których istota ludzka stała się zaledwie „środkiem obiegowym”, a świadomością jedynej naprawdę suwerennej władzy zwyciężającego i zwycięskiego Boga. Ta sytuacja zostaje w wierszu wprost określona jako „ostatni akt tragedii / nieszczęśliwych tłumów zbiegających się na wszystkich placach świata”<sup>24</sup>.

Utwór napisany, podobnie jak *La Saletta*, wolnym wierszem tworzy siedem części – „aktów” (w przeciwieństwie do symfonicznego, a więc muzycznego planu poprzedniego utworu zapewne stosowniej byłoby tutaj mówić o akcie jako o części sztuki teatralnej). Ich tematy możemy w tym miejscu synoptycznie scharakteryzować w następujący sposób<sup>25</sup>: I część – temat pustki świata („pusto było przed oczyma i pusto było za oczyma”)<sup>26</sup>, zastygłej w bezczasie („wędrowałem ulicami, z których wymieciono czas”<sup>27</sup>), bez przeszłości, przyszłości i bez historii, ale również pustki ludzkiej twarzy jako wyrazu depersonalizacji i dezindywidualizacji człowieka jako zupełnie „Nikogo”, jako możliwej do zmanipulowania i zmanipulowanej marionetki. W II, najkrótszej części, konstatuje się nadchodzącą „epokę lodową” („Syberyjski czas nadciągą, syberyjski czas

<sup>23</sup> Ibidem, s. 575.

<sup>24</sup> „poslední jednání tragédie / nešťastných davů sbíhajících se na všech náměstích světa”. Ibidem, s. 566.

<sup>25</sup> Jiřka Bednářová i Mojmir Trávníček rozważają w Komentáři (s. 934–935) siedem pieśni jako możliwą aluzję do zdejmowania siedmiu pieczęci w Apokalipsie. Celne jest też następujące spostrzeżenie: „Za intermezzo *Znamení moci* można uważać pieśń drugą i piątą, które wyróżniają się swoją krótkością, a w kontynualnym zaangażowaniu stanowią pewną przerwę”.

<sup>26</sup> „bylo prázdno před očima a bylo prázdno za očima”. J. Zahradníček, *Znamení moci*, op.cit., s. 563.

<sup>27</sup> „procházal jsem ulicemi, z nichž čas byl vymetený”. Ibidem, s. 562.

przewiewa")<sup>28</sup> jako konflikt z konsekwencjami dla dalszego przebiegu tragedii. III i IV część rozwijają obrazy kryzysu, skupiając się na scenach przedstawiających motyw teatru w teatrze, na perwersyjnych rytuałach i „przeraźliwie ceremonialnym rozbieraniu” oraz na nowożytnym „przedstawieniu pasywnym” nowoczesnego niewolnictwa („tu Nikt – ten straszny pan / ustanawia niewolnictwo”<sup>29</sup>). Części V i VI tematyzują możliwości „rozwiązania” sytuacji, w którą uwikłał się „pozostawiony sam sobie” człowiek, za pomocą ultimatum „teraz albo nigdy”, trzykrotnie powtarzanym jako refren V części. Tym finalnym „rozwiązaniem” jest „ostatni[a] prób[a] stracenia bez świadków / Biedaka, którego krew ciekła ze wszystkich ran”<sup>30</sup>. Ten temat jest rozwijany w VI części za pomocą konfrontacji między „wy/oni”, wykonawcami przemocy („parobcy Piłata”<sup>31</sup>) w imieniu „pana Nikt, którzy nawet w swojej sile pozostają więźniami własnego strachu, bezsilni”<sup>32</sup>, a „Nim” z drugiej strony. „On” „nieustannie pokonywany zwycięża”<sup>33</sup>, podczas gdy „Człowiek nieustannie zwyciężający [jest] ostatecznie pokonany”<sup>34</sup>. Pierwszy wers końcowej, VII części – „Można było się zadusić”<sup>35</sup> – symetrycznie nawiązuje do początku utworu, rozpoczynającego się identycznym wersem. Pierwszą oraz ostatnią część wiersza łączy również temat pustki i pełności, a także ich konfrontacji. Podczas gdy panowanie uzurpatorów władzy, panów „Nikt”, zostaje zdemaskowane jako bezbożne oszustwo (*Dotqd žaden monarcha nie byt tak oszukiwany jak ci wladcy / otoczeni pustkq swego huku, který nie przepuszcza / juř nawet glosiku prawdy*)<sup>36</sup>, moc Boga, który jest sam pełny, sam sobą wypełnia zbawienie człowieka, zbawienie świata<sup>37</sup>, objawia się jako „pełnia”. Wiersz wieńczy apoteoza tej pełni świata i bytu jako dzieła *jedyn[ej] prawdziw[ej], jedyn[ej], rzeczywist[ej] moc[y] i wladz[y] nad światem*<sup>38</sup>.

Jaka jest rola podmiotu lirycznego w *Znamení moci*? Występuje on przede wszystkim w dwu rolach: jako samotny *flaneur*, spacerujący opustoszałym miastem-światem („Ponownie jak wtedy / a później tak często / wędrowałem ulicami, z których wymieciono czas”)<sup>39</sup>, i jako świadek upadku „życia, które niszczało”<sup>40</sup>. Owa rola jest dla

<sup>28</sup> „Čas sibiřský táhne, čas sibiřský profukuje”. Ibidem, s. 564.

<sup>29</sup> „tu Nikdo – ten hrozný pán / otroctví nastoluje – (...)”. Ibidem, s. 570.

<sup>30</sup> „poslední pokus odpravit beze svědků / Chudáka, jehož krev tekla ze všech ran”. Ibidem, s. 576.

<sup>31</sup> „pacholci Pilátovy”. Ibidem, s. 578.

<sup>32</sup> „pana Nikdo, kteří i ve své moci zůstávají jako zajatci vlastního strachu, bezmocní”.

<sup>33</sup> „ustavičně porážen vítězí”.

<sup>34</sup> „Člověk ustavičně vítězíci nakonec poražen”. Ibidem, s. 582.

<sup>35</sup> „Bylo k zalknutí.”

<sup>36</sup> „Dosud žádný monarcha nebyl tak podvádněn jako tito vládcí / obklopeni prázdnotou svého hřmotu, jenž nepropouští / už ani hlásek pravdy”. Ibidem, s. 588.

<sup>37</sup> „sám plný, sám ze sebe naplňuje spásu člověka, spásu světa”.

<sup>38</sup> „jediná opravdová, jediná skutečná moc a vláda nad světem”. Ibidem, s. 590.

<sup>39</sup> „Zas jako tenkrát / a potom tak často / procházel jsem ulicemi, z nichž byl čas vymetený”. Ibidem, s. 561–562.

<sup>40</sup> „života, který chátral”. Ibidem, s. 771. K pásmovému typu básně v Zahradničkově *Znamení moci* ve srovnání se básní Zbyňka Havlíčka *Stalinské epocha* (1951): Josef Vojvodík: „A v té chvíli já se zdesil co se to stalo s člověkem...”: Básník – „flaneur” – svědek. Aktualizace pásmového typu básně v Zahradničkově *Znamení moci* a v Havlíčkově *Stalinské epoše. Víra a Výraz. Sborník z konference „... bývalo u mne zotvíráno...” Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. Století*, pod red. T. Kubiček, J. Wiendl, Brno 2005, s. 106–118.

„ja lirycznego” tym ważniejsza i donioślejsza, że „ostatni akt tragedii” na „obrotowej scenie planety Ziemi”<sup>41</sup> ma rozegrać się bez świadków, „przy drzwiach zamkniętych dla ludzi i aniołów”<sup>42</sup>. Występuje jako przemawiające „Ja” (w pierwszej osobie liczby pojedynczej lub mnogiej jako „my” w drugiej części) oraz jako „Ty”, którego przeciwnikami są „wy” / „oni”, nowocześni „głosiciele Zadowolonego Zwierzęcia”<sup>43</sup>.

Widzieć i dawać świadectwo o tym, czego jestem świadkiem, dawać świadectwo nie-ludzkości, właśnie w czasie, kiedy oficjalni poeci mogli już tylko obcować ze złudnością i kłamać, jak pisze Zahradníček w utworze *Báseň k prvínmu květnu* („Wiersz na pierwsze go maja”), włączonym do szczyptęgo bibliofilskiego tomiku z 1949 roku *Rouška Veroničina*<sup>44</sup>. Zdecydować się na owo zastępowanie (czes. *zastoupení*)<sup>45</sup>, być „na miejscu” i mówić „na miejsce, zamiast” (czes. *namísto*) tych, którzy nie mogą – lub nie chcą. Owo „za/miast...”<sup>46</sup> pozostaje zagadką, ponieważ oznacza coś więcej niż tylko to, że ktoś zastępuje inną osobę na jakimś miejscu. Według Bernharda Waldenfelsa sekret owego „zamiast” polega na tym, „że jestem jednocześnie tam, gdzie jest też drugi”<sup>47</sup>. Ta forma pierwotnego zastępowania/reprezentowania odbywa się na poziomie wypowiedzi, na poziomie wypowiedzialnego: przez to, że mówię, przemawia ze mnie również żądanie drugiego. Doświadczenie zastępowania/reprezentowania, doświadczenie bycia „na miejscu” i „na miejsce, zamiast” (*in loco...*, *au lieu de...*, *instead of...*, *an Stelle von...*) kogoś drugiego, za kogo mówię. W *Totalité et infini* (*Całość i Nieskończoność*) Levinas pisze, że

„Ja jest przywilejem czy wyróżnieniem”, ponieważ: „Powiedzenie ‘Ja’ (...) oznacza, że mam uprzywilejowaną pozycję względem odpowiedzialności, w której nikt nie może mnie zastąpić, i z której nikt nie może mnie zwolnić. Niemożność wycofania się – to Ja”<sup>48</sup>.

Również bycie „naocznym świadkiem” jest dla poety, jak na przykład dla Jiříego Kolářa, niezastąpionym sposobem postrzegania i interpretacji „rzeczywistości codziennej”, jego rozumieniem autentyczności, dla której znamienny oraz zasadniczy jest moment świadectwa jako emfaticzny a zarazem deiktyczny gest, odsyłający do rzeczywistości, którą autor jako „świadek naoczny” widzi, słyszy, i o której może – i musi – mówić, zeznawać, świadczyć. Ten gest wyraża już motto zbioru *Ódy a variace* (1946) Kolářa: „I to jest świat / I to jest życie”<sup>49</sup>.

Jednak w *Znamení moci* specjalne znaczenie przysługuje akustycznemu, słuchowemu postrzeganiu, poznawaniu i komunikowaniu: słuch, wokalnosc, tonalnosc,

<sup>41</sup> „poslední jednání tragedie” na „otáčiv[ém] jevišt[í] planety Země”. Ibidem, s. 572.

<sup>42</sup> „s vyloučením veřejnosti lidské i andělské”. Ibidem, s. 569.

<sup>43</sup> „hlasatelé Šťastného Živočicha”. Ibidem, s. 563.

<sup>44</sup> „už jen obcovat s přizračnostmi a lhat”. J. Zahradníček, Jan: *Rouška Veroničina* [w:] idem: *Knihy básní*, op.cit., s. 562.

<sup>45</sup> Autorzy wykorzystują dwuznaczność słowa „zastoupení”, które w języku czeskim oznaczać może zarówno reprezentowanie kogoś/czegoś, jak i zastępowanie, zajmowanie czyjegoś miejsca. [przyp. tłum.]

<sup>46</sup> Autorzy wykorzystują tu etymologię słowa „namísto” („zamiast”, dosł. „na-miejsce”), dużo bardziej widoczną w czeskim słowie niż w jego polskim odpowiedniku „za/miast”. [przyp. tłum.]

<sup>47</sup> B. Waldenfels, *An Stelle von...* [w:] „Pathos”. *Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, pod red. K. Busch, I. Därmann, Bielefeld 2007, s. 34.

<sup>48</sup> E. Levinas, *Totalité et infini*. Kluwer: 1994, s. 275.

<sup>49</sup> „A toto je svět / A toto je život”. J. Kolář, *Dílo*. Svazek I., Praha 1992, s. 52.

ale też hałas, zgiełk, krzyk, grzmienie i przeciwnie: niesłyszalność, nierozumienie, milczenie oraz cisza: „Uciekałem i znowu wracałem, / a ze spotykanych wszędzie ruin dymią muzyka / nagła, choć niezrozumiała dla tych, którzy nie wiedzieli / że Bóg myśli orkiestrowo” (s. 565)<sup>50</sup>. Muzyka „dymiąca” z ruin jest metaforycznym wyrażeniem niematerialnej niewidzialnej „materialowości” muzyki, jej przenikających do wnętrza tonów, jej ruchu. Tony zostają zmetaforyzowane jako medium niematerialności, przepustowości, czystej transcendencji, jako „dzieło” i wiadomość od Boga, który „myśli orkiestrowo”: muzyka jako najbardziej spirytualna sztuka, ulotna i uwolniona od mimetyzmu<sup>51</sup>. Dlatego ten rodzaj sztuki pozostaje niezrozumiały dla „materialistycznego”, powierzchownego i ku powierzchni zwróconego postrzegania.

Śluch, percepcja audytywna oraz rozumienie audytywne, wokalnosc w *Znamení moci* posiadają ważne teologiczno-etyczne a zarazem poetologiczne znaczenie. Nie tylko z tego przerażającego powodu, że słowo straciło wartość oraz treść, zostało zdewaluowane, zdegradowane przez gwałt nowoczesnych ideologii, co stanowi jedną z cech nowoczesnego odczłowieczenia człowieka.

Chodzi zarazem – właśnie w obliczu nowoczesnej deprecjacji i nadużycia słowa – o problem teologiczny, a dokładniej pistologiczny, tj. dotyczący wiary. Człowiek może poznać Chrystusa nie tylko za pomocą oczu. Chodzi również o problem (nie)rozumienia, zatem o problem hermeneutyczny, uporczywie eksponowany w wierszu:

„Nie było nikogo / kto by im rzekł / i nie wystarczyło ani słów ani innych gestów / jak porozumieć się w sprawie, która zaczynała się tak blisko / między sercem a ustami / a której końca nie można było dojrzeć / nawet w najodleglejszych zakątkach przeszłości / Nie było słów i nie było ust, które by je rzekły / że im bardziej rozluźniają się sami w sobie / tym ciaśniejsze pęta związują ich z zewnątrz / i że skoro sami w sobie już ustanowili / ziemię niczyją / ani ich domy ani ich ciała ani ich dzieci / nie należą do nich (...)”<sup>52</sup>.

Temat nierozumienia jest rozwijany również w obszernym, napisanym w czasie wojny utworze *Žalm roku dvaatřicátého*, w którym Zahradníček rozlicza się z terrorem rozpiętym przez nazistów po zamachu na protektora Reinharda Heydricha. W sekwencji wstępnej *La Saletty* poeta wyraża to zdanie twarzą w twarz innemu, bardziej bezmienne-mu, a przez to niebezpieczniejszemu złu:

„Trzeba było przeniknąć głosem, prześwidrować / surowością słowa rozżarzonego / to, czego wieczność nie obdarowała żadną mową / żadnymi ustami, żadnymi narzędziami, żadnym

<sup>50</sup> „Utkal jsem a zase se vracel / a všude jsem se setkával s troskami, z nichž kouřila hudba / naléhavá, byf nepochopitelná všem, kteří nevěděli / že Bůh myslí orchestrálně”. Współcześni Zahradníčkowi kryticy, jak np. Bedřich Fučík, oraz autorzy komentarza do zbioru *Knihy básní* Jitka Bednářová i Mojmir Trávníček zwrócili uwagę na przemyślaną kompozycję *La Saletty* oraz *Znamení moci*, przypominając „utwór muzyczny, symfonię” (*Komentář...*, s. 934).

<sup>51</sup> W tym znaczeniu muzyka, jej tony jako „świat sam dla siebie”, zajmuje ważną rolę w poetyce romantyzmu (Tieck, Wackenroder, Kleist, Brentano, Alfred de Vigny, Keats i in.), przez Baudelaire’a po symbolistów.

<sup>52</sup> „Nebyl / kdo by jim řek / a nedostávalo se ani slova ani jiného posunku / jak se dorozumět o věci, která začínala tak blízko / mezi srdcem a ústy / a jejíhož konce se nebylo možno dohlédnout / ani ve nejodlehlejších záhybech minulosti / Nebylo slov a nebylo úst, jež řekla by je / že čím více se rozpoutávají sami v sobě / tím těsnější pouto je svírá zvenčí / a že když sami v sobě už založili / panství nikoho / ani jejich domy ani jejich těla ani jejich děti / jim nepatří (...)” J. Zahradníček, *Znamení moci* [w:] idem, op. cit., s. 569.



oddechem / a co teraz z nieprzenikalnością diamentu / zwarło się przeciw nam / w jeden kroczący mur<sup>53</sup>.

Jednak kategorii zła, przemocy, cierpienia, sprawiedliwości, walki uwikłane są w *La Saletcie* i w *Znamení moci* w inne, bardziej problematyczne powiązania. W utworze *Žalm roku dvaatřtyřicátého* przemoc ma klarowne imię: wojna, okrucieństwo, pycha i terror obcej władzy okupanta. To stanowisko zaciera się w *La Saletcie* i w *Znamení moci*: „Byle jaki mąciiciel” (*La Saletta*)<sup>54</sup>, „głosiciele Zadowolonego Zwierzęcia”<sup>55</sup>, „pan Nikt”<sup>56</sup>. W atmosferze głośnego świętowania pokoju oraz budowania „lepszego jutra” zło i przemoc przybrały perfidniejszą postać, bowiem działały się „za opuszczonymi zasłonanami / przy drzwiach zamkniętych dla ludzi i aniołów”<sup>57</sup> i „choć na pozór / wszędzie było posprzątane i medycznie bez zarzutu”<sup>58</sup>.

Z problemem nierozumienia bezpośrednio wiąże się podstawowy temat *Znamení moci*, wyrażony w samym tytule. Cały utwór przenika konfrontacja siły (czes. *moc*) i bezsilności (czes. *bezmoc*), a dokładniej władzy świeckiej (czes. *světská moc*) człowieka, który „mitręży się / pozostawiony sam sobie”<sup>59</sup>, i władzy Boga (czes. *moci Boha*) – dla „ja lirycznego” to „jedyna prawdziwa, jedyna rzeczywista moc i władza”<sup>60</sup>, chodzi więc również o kwestię legitymizacji i delegitymizacji władzy. Jednak konflikt ten nie jest widziany jednoznacznie. Sama myśl wszechmocy Boga jest impulsem dla różnych teorii władzy, interpretowanych z wielu perspektyw: chrystologicznej, religijno-filozoficznej, religijno-etycznej i innych. Z perspektywy człowieka bez historii, bez pamięci, zredukowanego przez ideologię do samego funkcjonowania w świecie strachu i funkcji wynikających z rzeczywistości codziennej, której brak wymiaru duchowego, Bóg ukazuje się „jako pokonany”:

„Co z tego / Bóg nieustannie pokonywany zwycięża / Człowiek nieustannie zwyciężający [jest] ostatecznie pokonany / a ci, którzy do krzyża przybijali, są do krzyża przybici – / Co z tego, skoro pan Nikt swymi ciemnymi bezimiennymi rękoma / sam bez imienia już sięga po koronę zwycięstwa (...)”<sup>61</sup>.

Dla poety moc Boga manifestuje się w Słowie Bożym: „Nigdy się nie doczekacie, żeby Bóg nie spełnił słowa”<sup>62</sup>. Słowo samo jest źródłem i centrum tej mocy: w ten sposób w wierszu otwiera się i tematyzuje również związek słowa i mocy / mocy i słowa w społeczeństwie, w świecie

<sup>53</sup> „Šlo o to proniknout hlasem, provrtat / přisností slova rozžhaveného / to, čemu od věčnosti nebyla dána žádná řeč / žádná ústa, žádný nástroj, žádný dech / a co se teď s démantovou neprostupností / srazilo proti nám v jedinou krácející zed”. Ibidem, s. 535.

<sup>54</sup> „Kdejaký kazisvět”. J. Zahradníček, *La Saletta*, op. cit., s. 540.

<sup>55</sup> „hlasatelé Šfástného Živočicha”. Idem: *Znamení moci* [w:] idem: *Knihy básní*, op. cit., s. 563.

<sup>56</sup> „pan Nikdo”. Ibidem, s. 570.

<sup>57</sup> „za staženými záclonami / s vyloučením veřejnosti lidské i andělské”. Ibidem, s. 569.

<sup>58</sup> „řebaže na pohled / bylo všude uklizeno a zdravotně bez námitek”. Ibidem, s. 568.

<sup>59</sup> „se zahazuje / sám sobě ponechán”. Ibidem, s. 590.

<sup>60</sup> „jediná opravdová, jediná skutečná moc a vláda”. Ibidem, s. 590.

<sup>61</sup> „Co na tom / Bůh ustavičně porážen vítězí / Člověk ustavičně vítězíci nakonec porážen / a ti, kteří na kříž přibíjeli, jsou na kříž přibíti – / Co na tom, když pan Nikdo svými temnými bezejmenými rukama / sám beze jména už sahá po koruně vítězství (...)”. Ibidem, s. 582–583.

<sup>62</sup> „Nikdy se nedočkáte, že by Bůh nestál v slově”. Ibidem, s. 583.

„który myślał przy tym o ostatniej próbie stracenia bez świadków / Biedaka, którego krew ciekła ze wszystkich ran, przesłuchiwanym, rozbieranym, zabijanym / krążąc tutaj i w osadach ludożerców / jako jedyne ważne narzędzie obiegu / po całym Mieście Bożym / jako jedyne ważne znamię mocy jako jedyne ważne znamię nad światem”<sup>65</sup>.

Nietrudno jednak zauważyć, że temat wszechmocy Boga i/jako Słowa Bożego wiąże się w *Znamení moci* przede wszystkim z myślą potęgi twórczej słowa (i Słowa), które w tym (teologicznym) sensie jest w wierszu identyczne z pojęciem „Duch”: „Uczta, gdzie wszyscy są / od Abela Sprawiedliwego aż po ostatnich wybranych / wznoszeni ręką Słowa i wznoszeni ręką Ducha”<sup>64</sup>. Moc i potęga twórcza Ducha-Słowa (w sensie Rdz 1, 1 i Jan 1, 1) znajduje się w wierszu w opozycji do pustki i nicości hasel „głosicieli Zadowolonego Zwierzęcia” i anonimowego „pana Nikt”, którzy są „otoczeni pustką swego huk, który nie przepuszcza / już nawet głosu prawdy”<sup>65</sup>. Dech – Duch – Słowo<sup>66</sup> oraz pustka – nicość – łoskot jako sygnatury świata „pana Nikt”. Dech i Duch są synonimami, oba stanowią warunek życia, biofizycznego, psychicznego i metafizycznego. Dlatego w próżni świata „kosmosu dziurawego / z którego zionęło zgrozą”<sup>67</sup>, „można się zadusić”. Znamienne, że ten stan, wyrażony zdaniem oznajmującym „Można było się zadusić”<sup>68</sup>, jest również wyjściowym stanem pierwszej oraz ostatniej części-aktu całego utworu.

*Znamení moci* przenika jeszcze jedna para zasadniczych przeciwności, skupionych wokół pojęcia oraz znaczenia przemocy i władzy w utworze, mianowicie niewolnictwo oraz wolność: „tu Nikt – ten straszny pan / ustanawia niewolnictwo –” (s. 570)<sup>69</sup>. Wolność jest też jednym z ostatnich słów całego wiersza: „Byliśmy świadkami tego, jak człowieka ubywa / natomiast Bóg tylko rośnie (...) / Z jego kościołów rosną domy / z jego tajemnic nauka / z jego posłuszeństwa wolność”<sup>70</sup>. Świat *Znamení moci* i „spod znaku” mocy (czes. „ve znamení” moci) to świat brutalnej przemocy:

<sup>65</sup> „který myslel přitom na svůj poslední pokus odpravit beze svědků / Chudáka, jehož krev tekla ze všech ran / vyslýchaných, svlétaných, ubíjených / kolující tady i v osadách lidožedů / jako jedině platné občívstvo / po celém Městě Božím / jako jedině platné znamení moci / jako jedině platné znamení moci nad světem”. Ibidem, s. 567.

<sup>64</sup> „Hostina, kde jsou všichni / od Abela Spravedlivého až k posledním vyvoleným / zdvihání rukou Slova a zdvihání rukou Ducha”. Ibidem, s. 575.

<sup>65</sup> „obklopení prázdnotou svého hřmotu, jenž nepropouští / už ani hlásek pravdy”. Ibidem, s. 588.

<sup>66</sup> „Niczego nie działacie przeciw temu Dechowi / daremne są już wasze szczelnienia, wasze nakrycia / Okna się otwierają i na całym świecie ludzie oddychają jednym powietrzem / a ich palce i ich rzęsy spowijają ta sama atmosfera / co lasy, co lodowce, co oceany”, czes. „Nic nespravíte proti tomuto Dechu / a zbytečna už jsou vaše těsnění, vaše houně / Okna se otvírají a na celém světě dýchají lidé jeden vzduch / a jejich prsty a jejich řasy obaluje jediné stejné ovzduší / jako lesy, jako ledovce, jako oceany”.

„Zatýkali sobe uszy przy słowach mych / że wszystko wielkie i piękne już było, tak jak nasze dzieciństwo już było / jak było Genesis, katedry i wyprawy misjonarzy / i że tylko przez nasz oddech nadziei poszerzony / naszymi ustami i naszymi rękoma wkracza to w przyszłość” „Zacpávali si uši při slovech mých / že všechno velké a krásné už bylo, jako naše dětství už bylo / jako byla Geneze, katedráry a výpravy misionářů / a že jenom naším dechem nadějí rozšířeným / našimi ústy a našima rukama to vstupuje do budoucna” (ibidem, s. 581, 586).

<sup>67</sup> „vesmíru děravého / z kterého dulo hrůzou”. Ibidem, s. 563.

<sup>68</sup> „Bylo k zalknutí”. Ibidem, s. 561, 585.

<sup>69</sup> „tu Nikdo – ten hrozný pán / otroctví nastoluje”. Ibidem, s. 570.

<sup>70</sup> „Byli jsme svědky toho, jak člověk ubývá / zatímco Bůh jen roste (...) / Z jeho kostelů rostou domy / z jeho tajemství věda / z jeho poslušnosti svoboda”. Ibidem, s. 590.

„Jednak tutaj / nie kończyła się historia / jak przybywało obojętności / jak przybywało zgody na obojętność / aby gdziekolwiek za rogiem / przy drzwiach zamkniętych lecz niedostatecznie po ciemku / lecz niedostatecznie subtelnie Kogoś wolno rozbierali / Mógł to być ktokolwiek, zawsze bezbranny, jeden i wszyscy / Mógł to być ktokolwiek, kiedy wpadł w ich ręce / nie miał kształtu ani piękna / stając się do nas tym straszniej podobny / Mąż Bolesci”<sup>71</sup>.

Jan Patočka, zastanawiając się nad problemem przemocy, podkreśla, że jednym z jej uderzających symptomów jest ograniczenie i naruszenie „ruchu ludzkiej egzystencji”. Według Patočki przemoc sięga samych korzeni egzystencji ludzkiej, uprzedmiotawia człowieka oraz świat, niszczy intersubiektywne powiązanie człowieka z „my”, rozbija horyzont sensu, w którym rozumiemy się nawzajem. Właśnie dla przemocy ideologicznej symptomatyczna jest instrumentalizacja człowieka w imię ideologii. Już w 1946 roku Patočka opublikował rozważania *Ideologie a život v ideji* (*Ideologia a życie w ideji*), gdzie podkreśla aspekt uprzedmiotowienia człowieka w ideologiach socjalistycznych, jego dewaluację do

„drobnej pozycji w ogólnym budzecie natury. Jeśli tak się dzieje, problem społeczeństwa ludzkiego staje się jedynie problemem technicznym i taktycznym. (...) Osoby, które nie pasują, będą traktowane jak szkodliwa, nieużyteczna siła – trzeba ją bezwzględnie neutralizować. Sądzę, że rozpowszechnienie takiej ideologii musi zawsze prowadzić do ponownych usiłowań podobnych do faszyzmu: być może sprytniejszych i bardziej udanych, ale w zasadzie zawsze tak samo po ludzku rozpaczliwych, ponieważ nie ma w nich miejsca dla idei”<sup>72</sup>.

Jak ukazał Eric Voegelin, jedną z podstawowych cech ideologii totalitarnych jest z jednej strony apokaliptyczno-gnostyczne usiłowanie usunięcia przeszłości, irracjonalnie umotywowane żądanie „przemiany świata” w duchu rewolucyjnej eschatologii, z drugiej

---

<sup>71</sup> „Tady však / dějiny nepřestávaly / jak přibývalo netečnosti / jak přibývalo souhlasu netečnosti / aby kdekoli za rohem / s vyloučením veřejnosti a přece ne dosti potmě / a přece ne dosti nenápadně Kohosi zvolna svlékali / Mohl to být kdokoli, vždy bezbranný, jeden a všichni / Mohl to být kdokoli, když upadl v jejich ruce / neměl podoby ani krásy / aby se nám tím strašněji podobal / Muž Bolesťi”. Ibidem, s. 567. Niszczenie pamięci, zaprzeczanie z polityczną i moralną bezczelnością świadectwom i rzeczywistości, próby zatarcia śladów zgrozy oraz terroru do znane strategie terroru obu ideologii totalitarnych XX w. i ich *damnatio memoriae*. Ciemniźciele na usługach tych reżimów zapominają, że – jakkolwiek by się nie starali zatrzeć i zniszczyć ślady ciemnienia oraz samo ciało, które te ślady nosi – to właśnie ciało ciemnionego jest miejscem, gdzie nieusuwalnie wpisuje się pamięć, gdzie ponownie uobecnia się to, co Bernard z Clairvaux nazwał *memoria passionis* – pamięć cierpienia, ale również współ-cierpienia, które jako pierwszy na swym własnym ciele przeżył św. Franciszek z Asyżu w 1224 roku na górze La Verna. Do ciała wpisuje się świadectwo cierpienia i to ciało naśladownika Chrystusa, które jest wystawione na *passion*, staje się dosłownie „pergaminem” pamięci cierpienia. Dominikanin Domenico Cavalca nazywa w swoim „zwierciadle krzyża”, *Specchio della Croce* (1490), ciało Ukrzyżowanego „figura di libro”: ciało księgi, ciało jako księga, jako listy pergaminu z wygładzonej, „wygarbowanej” skóry baranka, zapisane świadectwem *passionis Christi*. W tę księgę-zwierciadło krzyża czytelnik ma się zagłębić jak we własne ciało: „Albowiem księga sama tworzy ciało, otwiera się, prezentuje się jak ciało; powstata, żeby wywoływać wyobrażenia dotyczące ciała, a równocześnie, żeby wywoływać wydarzenia ciała, symptomy, kinestezje, ale także spojrzenia.” Georges Didi-Huberman: *Une Page de larmes, un miroir de tourments. Nouvelle Revue de psychanalyse*, č. 49, 1994, s. 238–240.

<sup>72</sup> „dabnou položku v celkovém přírodním rozpočtu. Je-li tomu tak, pak problém lidské společnosti je pouhý problém technický a taktický. (...) Kdo se nehodí, s tím se naloží jako se škodlivou, neúčinnou silou – je třeba jej bezohledně neutralizovat. Soudím, že rozšíření takové ideologie musí vždy znovu vésti k pokusům fašismu obdobným: možná že chytřejším a úspěšnějším, ale v podstatě vždy stejně lidsky zoufalým, poněvadž v nich není místa pro ideu”. J. Patočka, *Ideologie a život v ideji* [w:] idem, *Umění a čas I*, Oikoymenh, Praha 2004, s. 128–129.

zaś permanentna rewolta przeciw rzeczywistości, będąca podstawą wszystkich utopijnych projektów „społeczeństwa doskonałego”. Dość symptomatyczne jest jednak, że owe projekty doskonałego porządku – już we wspomnianej *Utopii More’a* – które mają zostać wprowadzone bez względu na straty ludzkie, zostają zawsze umiejscowione w niedostępnym obszarze marzeń. Przeciwnieństwo rzeczywistej historii przeżywanego życia stanowi w utopii śniona historia o odległej i dlatego „mającej dopiero nadejść”, „lepszej” przyszłości, odkładanej realizacji „doskonałego” życia<sup>73</sup>.

Wszystkie wymienione atrybuty są równocześnie symptomami „znaku mocy” („*znamení moci*“): nierozumienie, strata sensu, uprzedmiotowienie, dosłownie odrętwienie świata, poniżenie i dewaluacja człowieka do poziomu, w którym staje się jedynie „środkiem obiegowym” – są to znaki palącego zagrożenia egzystencji ludzkiej – jako historycznej egzystencji – przez ideologie polityczne redukujące indywidualne życie – a tym samym żyjącą jednostkę – do zabsolutyzowanego mechanistycznego funkcjonalizmu. Przez utratę świadomości własnej historyczności egzystencja traci też swój wymiar życiowy, a człowiek zostaje zredukowany do samego „ludzkiego materiału”, do poziomu „działającej” mechanicznej aparatury pod kontrolą aparatu ideologicznego<sup>74</sup>.

W wierszu przedstawione są dwie przeciwne obrazy przyszłości: „pusta” przyszłość po katastrofie drugiej wojny światowej, wypełniana jednak inwazyjnie polityczną utopią („Wszyscy byli zwrócení wprzód / tępo spoglądając na pustą i zimną krajinę przyszłości”<sup>75</sup>) oraz przyszłość eschatologiczna:

„a ten pan Nikt strasnie się srožyl / zrywając z nich ostatnie resztki žyczliwosti / aby nie przypomínali již nic iného niž Kržyž / i znowu niešli / troché dálej / do Zemi obiecanej / na zielene pastwiska przyszlosti stále się oddalájace / ten Znak moci / Znak jedynej prawdziwej moci / Znak jedynej prawdziwej moci nad światem”<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> E. Voegelin, *Kouzlo extrému. Revolta proti rozumu a skutečnosti*, Praha 2000, s. 114. Voegelin dodaje: „Rzeczywistość ze swoją „mrocznością” dostarcza wystarczającego źródła oburzenia, z którego powstaje rewolta. Życie ludzkie rzeczywiście dręczą utrapienia, których inwentarz podał Hezjod. (...) Niemniej jednak jeśli naszej egzystencji nie deformują wyniszone wyobrażenia, nie postrzegamy tych zmartwień jako bezsensownych. Rozumiemy je jako ludzki los, który jest wprawdzie tajemniczy, ale jest to los, któremu człowiek musi stawić czoła za pomocą porządku i sposobu prowadzenia własnego życia, walki o przetrwanie, opieki nad tymi, którzy są od niego zależni, buntu wobec bezprawia, a wreszcie za pomocą duchowej i rozumowej odpowiedzi na tajemnicę istnienia. Brzemie egzystencji traci swój sens i staje się absurdalnym jedynie wtedy, kiedy marzyciel zaczyna wierzyć, że jest w stanie zmienić niedoskonałą egzystencję w trwały stan doskonałości” (ibidem, s. 117).

<sup>74</sup> Podstawową cechą utopii jest zwalczanie świadomości: symptomatyczne jest, że miejscem wszystkich dyskursów utopijnych jest „u-topos”, wirtualne miejsce atopicznego, dyslokowanego bytu. Dlatego społeczeństwa utopijne umiejscowione są na niedostępnych wyspach, za wysokimi murami itp. Celem rewolucji jest byt bez świadomości: również świadomości historycznej. Karl Popper rozpoznał i bardzo dokładnie opisał współzależność utopii oraz przemocy; symptomatyczna jest już radykalność, z jaką większość utopijnych tekstów – już *Utopia More’a* – sankcjonuje karę śmierci oraz rewolucyjny terror w imię ideału utopijnego porządku społecznego, oczyszczonego ze wszystkich zakłócających i niepożądanych elementów. Wszystkie utopie nienawistnie i nieublaganie przeczą życiu jako aktowi świadomości. K. Popper, *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge*, London – New York 1963, s. 313–326 (polskie tłumaczenie: *Droga do wiedzy: Domysły i refutacje*, Wyd. PWN, Warszawa 1999).

<sup>75</sup> „Šiichni byli obráčení vpřed / hlediče tupě na prázdnu a studenu končínu budoucnosti”. J. Zahradniček, *Znamení moci* [w:] idem: *Knihy básní*, op.cit., s. 586.

<sup>76</sup> „a ten pan Nikdo hrozně řáčil / strhávaje z nich poslední zbytki vzájemnosti / aby se už nepodobali ničemu jinému než Křiží / a nesli zase / o kousek dál / k Zemi zaslíbené / k zeleným pastvám budoucnosti stále se vzdalujícím / toto Znamení moci / Znamení jediné opravdové moci / Znamení jediné opravdové moci nad světem”. Ibidem, s. 570

Można by przedstawić zarzut, że obie wizje przyszłości mają utopijne, dokładniej może utopijno-eschatologiczne podstawy. A jednak powojenna poezja Zahradnička nie jest „dezercją” do eschatologicznej utopii. Wręcz przeciwnie, Zahradniček pozostaje w zupełnie wyjątkowy sposób poetą świata ziemskiego, rzeczywistości ziemskiej egzystencji, by sparafrazować tytuł książki-pracy habilitacyjnej Ericha Auerbacha *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929), oraz poetą rzeczywistości egzystencji ludzkiej<sup>77</sup>. Przez zbieg okoliczności w czasie powstawania *Znamení moci* Zahradniček współpracował przy tłumaczeniu *Boskiej komedii* Dantego. Poeta, wędrujący przez piekło, czyściec i raj, jest dla Auerbacha poetą świata ziemskiego, jego *Commedia* jest dla Auerbacha w swojej najgłębszej istocie uzasadnieniem świata ziemskiego, a to głównie dlatego, że tematem poezji Dantego jest człowiek. Według Auerbacha, postaci, z którymi spotyka się na tamtym świecie poeta *Komedii*, oddziałują na niego i na czytelnika z tak plastyczną żywością i tak indywidualnie, ponieważ nie były dla niego jedynie widmami. Mistrzostwo Dantego w przedstawianiu zmysłowo-duchowej pełni indywidualnego życia przejawia się zwłaszcza w *Raju*, jak dowodzi Auerbach. Ciała zamieszkujących raj pozostają wprawdzie skryte, ale bogata metaforyka oraz sposób, jakim przemawiają, ukazują pocie wyjątkową harmonię między ich ostatecznym losem a życiem ziemskim:

„Poezja *Komedii* jest wybitnie filozoficzna; nie z powodu samych nauk filozoficznych, które przedkłada wiersz, lecz zdecydowanie bardziej dlatego, że duch owych nauk zmusza poetę do filozoficznego pisania poezji. Na *status animarium post mortem* polega dla poety – na sposób chrześcijański wierzącego w sprawiedliwość, która staje się losem każdej jednostki – konieczność przedstawienia idei jednostki w zmysłowy sposób; wszystko, co przypadkowe i jedynie czasowe, musi upaść, a przecież człowiek sam, jego wyjątkowa integralność ducha i ciała, musi zostać zachowana, aby móc znieść czy rozkoszować się Bożą sprawiedliwością. Związki czasowe zostały przerwane, jednak niemal jako owoc wszystkich jego ziemskich czynów i cierpienia zostaje w wieczności zachowana aprioryczna forma Ja. Tak jak praca filozoficzna wydobywa ze zjawisk czyste idee, tak praca liryczna wyciąga z nich właściwą postać, która jest ciałem i duchem jednocześnie; to, co wytwarza,

---

<sup>77</sup> Auerbach jest zafascynowany „ewidencją rzeczywistości lirycznej” jako nowoczesną formą *mimesis* poety *Boskiej komedii*, jego „gestykułarnym” pisaniami. Podkreśla, że Dante jako poeta był przekonany o „konkordacji duszy i ciała, dlatego umysł wzmacniał w nim umiejętność ukazania człowieka w jego postawie i gestach, które jak najpełniej streszczają i jak najwyraźniej manifestują całość jego *habitusu*” („o konkordanci duše a těla a proto v něm rozum posiloval schopnost, ukázat člověka v postoji a gestice, které co nejúplněji shrnují a co nejzřetelněji manifestují celistvost jeho *habitu*”). Decydującym kryterium realizmu jest dla Auerbacha „plastyczność gestów” poezji Dantego. E. Auerbach: *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin – Leipzig 1929, s. 108. Auerbach zdecydowanie nie polemizuje z teologiczną koncepcją *Boskiej komedii*, lecz pokazuje, że jej autor jako poeta przekracza granice dogmatycznej „poprawności”. Zresztą jego *De monarchia* (którą jednak Auerbach, z wyjątkiem kilku wzmianek, nie zajmuje się w swojej pracy) wywołała ostre polemiki teologiczne, została zakazana przez kościół, publicznie spalona, a aż do 1881 roku znajdowała się na Indeksie ksiąg zakazanych Watykanu.

to niemal idealna zmysłowość lub duchowość, dla której ciało jest niezbędne, pozwalające i zasadniczo istotne”<sup>78</sup>.

Dusze w zaświatach nie mają nic do ukrycia i zatajenia, ukazują się Dantemu, pielgrzymowi piekła, czyścica i raju, „w swojej skrajnej rzeczywistości”<sup>79</sup>, nie jako wciele nie rozpusty czy cnoty, lecz w zmysłowo-duchowej integralności indywidualnego życia. Właśnie ta integralność i jedność są zarazem źródłem wewnętrznej prawdziwości istoty ludzkiej jako osoby w jej niewymiennej wyjątkowości. Ta myśl posiada znaczący wagę nie tylko dla poetyckiego rozumienia eschatologii u Zahradnička, tym bardziej, im większe było niebezpieczeństwo rozdarcia integralności ducha i ciała, o której pisze Auerbach, za sprawą drastycznej biologizacji, materializacji i funkcjonalizacji człowieka przez polityczne ideologie XX wieku, lecz także dla jego poetyckiego widzenia oraz przedstawiania rzeczywistości człowieka i jego egzystencji w ziemskich warunkach. Poezję Zahradnička z lat spędzonych w więzieniu oraz z ostatnich pięciu miesięcy jego życia można podsumować jako poetycką kwintesencję prawdziwości człowieka, którego „życie było i będzie, nie przyśniło się tylko” (końcowy wers z ostatniego utworu opublikowanego w tomiku wierszy z więzienia *Čtyři léta* pt. „Živote mŕi”, pol. „Życie moje”)<sup>80</sup>.

Człowiek nowoczesny jest dla autora *Znamení moci* człowiekiem „uciekającym przed Bogiem”, jak Max Picard nazwał swoje kulturalno-krytyczne i teologiczne rozważania *Die Flucht vor Gott* (1935)<sup>81</sup>, uciekającym przed transcendencją<sup>82</sup>, która się zamyka:

„I zwiastowano / Skoro nie chcę dopuścić, abym był panem ich domów, które stoją / abym wstępował do ich ciał ciepłych i pełnych krwi / będę panem ich gruzów / będę panem ich kości (...) I te słowa dymiące z muzyką / z ruin wszechobecnych / były straszne / nie tylko poetom, którzy już nie wiedzieli / że Bóg myśli orkiestrowo / i że również przerażający bęben pustki ma powód swój / ale też wszystkim / usypianym i usypiającym / podszeptowaniem pocieszycieli / Były straszne

<sup>78</sup> E. Auerbach, *Dante als Dichter...*, op. cit., s. 194. W swojej dantowskiej książce Auerbach opiera się o myśl, która będzie ważna również w jego dalszych pracach: o sprzeczność w platonizmie europejskiej tradycji, polegającą na uświatleniu wykreślenia człowieka jako abstrakcyjnej idei, a jednocześnie jako konkretnej i działającej indywidualności. Z tej sprzeczności Auerbach rozwija swoją koncepcję *mimesis* – nie jako imitacji rzeczywistości, kopii życia, nie jako empirii, lecz jako „apriorycznego wyobrażenia” działających postaci. Auerbach widzi tutaj również narodziny rozumianego tak średniowiecznego *mimesis*, które „zmierzało bezpośrednio do zmysłowego przedstawienia transcendentnych treści”. Docenia tutaj obszerną pracę Maxa Dvořáka z 1918 roku: „połączenie naturalizmu i spirytualizmu w sztukach plastycznych zostało chyba najdoskonalej i najszczodrzej wyłożone przez Dvořáka w jego pracy *Idealismus a naturalismus v gotickém sochařství a malířství* (*Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim*)”. Ibidem, s. 29.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 175.

<sup>80</sup> „život byl a bude, aniž se jen zdál”. J. Zahradniček, *Čtyři léta* [w:] idem, *Knihy básní*, Praha 2001, s. 765.

<sup>81</sup> Czeskie tłumaczenie *Die Flucht vor Gott* Picarda, *Útek před Bohem*, wyszło po raz pierwsze u Josefa Floriana w Starej Říšy na Morawach w 1938 roku w tłumaczeniu Zdeňka Řezníčka, poety i współpracownika wydawnictwa Floriana. W 1970 roku udało się ponownie wydać książkę, w nowym tłumaczeniu, w wydawnictwie Vyšehrad pod neutralnym i „nieprowokującym” w czasie zaczynającej się normalizacji tytułem *Člověk na útěku* (*Uciekający człowiek*). Tłumaczem był Ladislav Jehlička, wieloletni więzień czeskiego komunizmu, w 1952 roku skazany w pokazowym procesie politycznym z Janem Zahradničkem na 14 lat więzienia.

<sup>82</sup> „Nieomal go nie dostrzegli, tak jak ty nie dostrzegasz go w bliźnim swym / ale historia trzęsie się przez jego milczącą przytomność / a każda ucieczka jest ucieczką przed nim, każdy bunt jest buntem przeciwko Krzyżu”, czes. „Mámle ho přehlédli, jako ty jej přehlíš v bližním svém / ale dějiny se ořásají jeho mlčící přítomností / a všechen útěk je útěk před ním, všechna vzpoura je vzpoura proti Kříži” (*Znamení moci*, s. 585).

/ ponieważ nie zostawały wysłuchane / i nie można było się spodziewać, że będą zrozumiane / zanim kamień i kość / jedyni ocalali / będą skarżyć się gwiazdom - - -" (565-566)<sup>83</sup>.

Nawet ci, którzy przede wszystkim powinni rozumieć, że „Bóg myśli orkiestrowo”, poeci, „już nie wiedzieli”, w nich bowiem, jak pisze Zahradniček w powojennym wykładzie *Útěk před Bohem (Ucieczka przed Bogiem)*, kończy się „nadzieja, a zaczyna ubezpieczenie, ustaje wierność, a zaczyna przymus, ustaje miłość, a zaczyna obojętność”<sup>84</sup>. Poeci, którzy rzekli się swoich mantycznych (*mantische*) umiejętności<sup>85</sup>, aby stać się „obludnikami fetyszów” (*Procházka po cele*)<sup>86</sup>, zdecydowali się „już tylko obcować ze złudnością i kłamać” (*Báseň k prvnímu květnu*, s. 515)<sup>87</sup>.

Jeżeli człowiek zamyka się na transcendencję, jeżeli nowoczesne antychrześcijańskie nauki i ideologie przerywają więzi łączące człowieka ze sferą transcendencji, jeżeli człowiek zostaje zredukowany – i sam siebie redukuje – do czystego biologizmu, do samej materii, Bóg będzie panem „jego kości” i „jego gruzów”, panem katastroficznego dzieła nowoczesnego człowieka, jak „Pan kamieni” („Hospodin kamenů”) z wiersza Jiříego Koláře *A kamení začalo oživotat (A kamienie zaczęły ożywać) (Dni v roku, Dny v roce, 1946–1947)*<sup>88</sup>, bowiem to, że może się stać kamieniem, czyli w sensie dosłownym czymś

<sup>83</sup> „A bylo zvěstováno / Když nechtějí připustit, abych byl páнем jejich domů, jež stojí / abych vstupoval v jejich těla teplá a plná krve / budu páнем jejich sutin / budu páнем jejich kostí (...) A ta slova jež kouřila s hudbou / z trosek všudypřítomných / byla hrozná / nejen básníkům, kteří už nevěděli / že Bůh myslí orchestrálně / a že také děsivý buben prázdna má důvod svůj / ale i všem / uspávaným a uspávajícím / našeptáváním útěchtů / Byla hrozná / protože nedocházela sluchu / a nedalo se očekat, že jim bude porozuměno dříve / než kámen a kost / jediní pozůstali / budou žalovat hvězdám - - -”.

<sup>84</sup> „naděje a začíná pojištění, přestává věrnost a začíná donucení, přestává láska a začíná lhostejnost” Zahradniček, Jan: *Útěk před Bohem*. In: *tyž: O čtřebě básní. Tři přednášky Jana Zahradnička*. Ed. Jan Wiendl. Společnost F. X. Šaldy, Praha 2005, s. 33.

<sup>85</sup> W przeciwieństwie do tradycyjnej hermeneutyki *rozumienia* i w przeciwieństwie do hermeneutycznej semantyki Pisma Świętego, filozof Oskar Becker namyśla się nad *mantyczną (mantische)* tradycją: według Heraklita Apollo jest bogiem wróżb (*manteion*) w Delfach oraz przepowiedni. Szumem świętych gajów i glosolalii Pytia nie przekazuje niczego, ani też nie ukrywa, tylko wyjaśnia. Ta mantyka znaków oraz sygnałów przyrody została zastąpiona w chrześcijaństwie przez semantykę Pisma. Najpóźniej w XIX w. było również oczywiste dla przedstawicieli kierunków ścisłych, że właśnie ta mantyka poprzedzała powstanie nauk ścisłych. Becker jako fenomenolog i filozof matematyki starał się ująć ten fakt jako „zewnątrzny wyraz głębokiej ontologicznej rzeczywistości”. O. Becker, *Mathematische Existenz. Untersuchungen zur Logik und Ontologie mathematischer Phänomene. Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Band VIII, 1927, s. 762.

<sup>86</sup> J. Zahradniček, *Děm Strach* [w:] idem, *Knihy básní*, op. cit., s. 618.

<sup>87</sup> Idem, *Rouška Verončina* [w:] idem, *Knihy básní*, op. cit., s. 515. Podobnie w wierszu *Stalinská epocha* (1951) pisat Zbyněk Havlíček: „*viděl jsem / Inteligenci / Bezmezně zkorumpovanou / Pomáhající vytvářet vědu plechovým dřávkám / Poklopce mrtvých zaplácnuté národními pohřby / Mrtvolý živých galvanizované u příležitosti velkých výročí (...)*”. Z. Havlíček, *Otevřít pro mé smrti*, Praha 1994, s. 153.

<sup>88</sup> **A KAMENIE ZACZEŁY OŻYWAĆ.** Którego kamienia dotknęła / ludzka ręka, wstał i według miłości, / której kiedyś poskopił mi człowiek, zyskał ręce, nogi, szpony, skrzydła, / pazury, kopyta, pletwy, pancerz, / skórę, pióra, łuski albo sierść. // Wyleciały kościoty, odpląnął / bruk, rozeszły się pałace, / odzoczyły się domy a z gleby... // I przemówił Pan kamieni: *Powróćcie na swoje miejsca, powróćcie!* / Zmیلuj się nad nami, Panie, zmیلuj, / zmیلuj, błagaj kamienie. / *Powróćcie*, upierał się Pan, / *powróćcie raz jeszcze, po raz ostatni, / a jeżeli teraz...* Panie, Panie, / wiesz, co mówisz? zawodziły kamienie, / zmیلuj się; ale najpośledniejsze już z odwróconymi głowami...” (**A KAMENÍ ZAČALO OŽIVOVAT.** Kterého kamene se dotekla / lidská ruka, vstal a podle lásky, / kterou mu někdy uskřbil člověk, / stržil ruce, nohy, drápy, křídla, / paznehty, kopyta, ploutve, krunýř, / kůži, peří šupiny nebo srst. // Rozletěly se chrámy, odplula / dlažba, rozutekly se paláce, / odplazily se domy a z půdy ... // I promluvil Hospodin kamenů: *Vraťte se na svá místa, vraťte se!* / Smiluj se nad námi, Pane, smiluj, / smiluj, vyprovovalo kamení. / *Vraťte se, trval na svém Hospodin, / vraťte se ještě jednou, naposled, / a jestliže nyní...* Pane, Pane, / viš, co mluvíš?, kvílelo kamení, / smiluj se; ale nejposlednější / již s otočenými hlavami ... –”). J. Kolář, *Dny v roce* [w:] *Dílo Jiřího Koláře*. Svazek 1, Praha 1992, s. 261.

nie-ludzkiem, człowiek udowodnił w ostatniej wojnie. Stąd też przerażenie, które ogarnia „ja liryczne” w obliczu pustki ludzkości: „I w tej chwili / przerażeniem się / co to się stało z człowiekiem / co to się stało z jego twarzą” (s. 563)<sup>89</sup>.

Zatrzymajmy się jeszcze przy poniekąd hermetycznym obrazie rozbrzmiewających muzyką ruin, mówiących kamieni i kości oraz orkiestrowego myślenia Boga. Głos kości i kamieni, tego, co najbardziej pierwotne, najbardziej elementarne, najbardziej chthoniczne, jest głosem nimfy Echo z trzeciej księgi *Metamorfoz* Owidiusza, która odrzucona przez pięknego młodzieńca Narcyza, zadęczyła się na śmierć: „Od czujnych trosk wychudła do samej skóry, aż ciało rozplyła się w powietrzu. Głos tylko i kosteczki zostały, głos pozostał – kości zmieniły się w skałki”<sup>90</sup>. Jak gdyby głos martwej nimfy „wcielił się”, musiał się wcielić w coś trwałego, w skałę jako „kości ziemi”, żeby rozbrzmiewać zamiast „żywego” głosu: bez ust, twarzy, ciała. W *Znamięni moci* są „kamień i kość / jedyni ocatali”, którzy „budzą skrzyżać się gwiazdom - -” (s. 565–566). I również: „a przez całą historię / rozproszone kości Adama zbierano z jękiem / pełnym niewysłowności muzyki (...)” (s. 566)<sup>91</sup>.

Głos kamieni, który skrzyżać się gwiazdom, jest również głosem mitycznego Memnona, bohatera *Iliady*, zabitego przez Achillesa, syna bogini jutrzeńki Eos. Według mitu, o brzaszku, kiedy Eos rosą dotyka i opłakuje swojego syna, Memnon odpowiada jej dźwiękiem wydawanym przez jeden z dwóch ogromnych Kolosów Memnona w Egipcie (na zachodnim brzegu Nilu, naprzeciwko Karnaku i Luksoru), wyobrażający pierwotnie Amenhotepa III<sup>92</sup>. W zakończeniu *Spleenu II z Kwiatów zła* Baudelaire’a to „[o]bojętnemu światu nieznanemu Sfinks stary”, „[d]rzemiący w sydkich głębiach zawianej Sahary”, odzywa się – tym razem nie o świcie, lecz przeciwnie, przy ostatnich promieniach zachodzącego słońca:

„– I oto trwam w martwocie do końca istnienia / Ja granit otoczony trwogą bez imienia, / Drzemiący w sydkich głębiach zawianej Sahary, / Obojętnemu światu nieznanemu Sfinks stary, / Co, zapomniany, niemy, męci sen pustkowi / Jeny, by hymn zajączek słońca zachodowi!”<sup>93</sup>.

Pośród ruin kamiennych kolosów, zniszczonych zębem czasu, z rozpadłymi twarzami, rozbrzmiewa echo „głosu” martwego Memnona, rozbrzmiewa echo przeszłości, szczątków tego, co pozostało z przeszłości, bowiem, jak czytamy w sekwencji wstępnej *Znamięni moci*: „zanikały ostatnie resztki przeszłości” (s. 561)<sup>94</sup>. Kamienie jako „kości

<sup>89</sup> „A v té chvíli / já se zděsil / co se to stalo s člověkem / co se to stalo s jeho tváří”.

<sup>90</sup> Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. A. Kamińska, t. I, Wrocław 2004, s. 95.

<sup>91</sup> „a přes celou historii / rozptýlené kosti Adamovy se sbíraly s úpěním / plným nevýslovnosti hudby (...)”.

<sup>92</sup> Według greckiego geografa Strabona, który odwiedził Egipt na krótko po trzęsieniu ziemi w 27 roku p.n.e., podczas którego spadła cała górna część północnego kolosa aż. szczeliny w rzeźbie doprowadziły do powstania interesującego fenomenu, spowodowanego różnicami temperatury. Kiedy wraz z pierwszymi promieniami słońca kamień zaczął się stopniowo zagrzewać po wilgotnej nocy, rzeźba wydawała ton, przyrównany przez greckiego podróżnika i geografa Pausaniasza do brzdąkania na cytrze. Prawdopodobnie w okresie ptolemejskim Grecy zaczęły uważać północny kolos za postać Memnona.

<sup>93</sup> Ch. Baudelaire, *Spleen* [w:] idem, „Kwiaty zła”, tłum. B. Wydzga, Kraków 2009, s. 88. Poetyka dźwięczących kamieni, oksymoronicznych głosów bez ciała, mówiących/ziewających rzeźb oraz samych Kolosów Memnona jest rozpowszechniona przede wszystkim w poezji romantycznej (Novalis, Hölderlin, E. T. A. Hoffmann, C. Brenntano, E. A. Poe i in.), którą Zahradniček dobrze znał.

<sup>94</sup> „posledni zbytki minulosti se vytrácely” J. Zahradniček, *Znamięni moci*, op. cit., s. 562.



ziemi” rezonują głosami martwych, są miejscem pamięci martwych jak w wierszu *Mrtvým (Do zmarłych)*, otwierającym tomik *Rouška Veroničina*:

„Ležąc / z kościanej skrytki ciał swych wyrwane (...) / zwiastują ci ruiny wielkie / -- Szukaj tego, co ciche / szukaj tego, co sprawiedliwe // Oni jak nikt inny wiedzą / kiedy ogień żarliwości Bożej pożera ziemię / krzyczy kamień murów / belka więźby odpowiada mu / oni jak nasienie najcięższych mąk / upadli na dno bruzd, gdzie kielkują mity / a strone ciała dżdźbeł niosą śpiew”<sup>95</sup>.

Dźwięk, ton, krzyk jest tym, co pozostało, kiedy zniknęły ciała („z kościanej skrytki ciał swych wyrwane”).

W *Znamení moci* zostają odwrócone relacje „żywe” – „nieżywe”, „ludzkie – nie-ludzkie”, „ciało” – kamień”, „mówić – milczeć”, „słowo” – „dźwięk”. Zamiast żywego człowieka, który stracił swoją twarz („przeraziłem się / co to się stało z człowiekiem / co to się stało z jego twarzą”<sup>96</sup>; „Jeszcze sobie kroczył / pan Krowa / twarz spluwaczka / swe przekonania przypięte do płaszcza”<sup>97</sup>, stracił mowę, usta, jakby zmienił się w upiora, w „potwora wymyślonego”, muszą mówić kamienie<sup>98</sup>: „Ich twarze z tym zgłodniałym smutkiem oszukanych / milczały straszliwie, natomiast słyhać było kamienie (...) / Nie było słów i nie było ust, które by je rzekły” (s. 568–569)<sup>99</sup>.

Jeżeli „Bóg myśli orkiestrowo”, istota ludzka musi być „istotą polifoniczną”, jak Otokar Březina chciał pierwotnie nazwać swój esej *Skryté dějiny (Ukryte dzieje)*. W zakończeniu eseju *Dílo smrti (Dzieło śmierci)* Březina pisze: „Do jedności życia idzie się przez niezliczone drogi; do jedności mądrości przez polifonię poznania”<sup>100</sup>. Zatem nie unifikacja egzystencji, lecz pluralizacja form życia<sup>101</sup>. Wielogłos, a nie „przeciągły lamentujący pisk / na znak swego niezadowolenia i swego strachu” (s. 571)<sup>102</sup>.

<sup>95</sup> Jak leží / z kostěných stánek těl svých vyvráčení (...) / trosky veliké ti zvěstují / – Hleďte, co je tichého / hleďte, co je spravedlivého // Oni jak nikdo znají / když oheň horlivosti Boží sžírá zem / křičí kámen zdíva / trám vazby odpovídá mu / oni jak sám nejtěžší trýzně / dopadli na dno brázd, kde klíčí mýty / a strmé stavby stěbel nesou zpěv”. Idem, *Rouška Veroničina*, op. cit., s. 472.

<sup>96</sup> „já se zděsil / co se to stalo s člověkem / co se to stalo s jeho tvář”. Idem, *Znamení moci*, op. cit., s. 563.

<sup>97</sup> „Ještě si vykračoval / pan Kráva / tvář plivátko / své smýšlení připjaté na kabátě”. Ibidem, s. 574.

<sup>98</sup> „Zostawcie już słowa, które sypią się suche i twarde i jałowe / ten piasek pustyni świata, który nas w sobie grzebie / Mówię wam, nie wychodzą z ust, gdzie język i zęby i wargi / członkują ciepły dech. Nie są ludzkie, nie ma z nich człowieka / tak rozmawiają potwory wymyślone, żeby nas pochłonąć” „Nechte už slov, jež sypou se suchá a tvrdá a jalová / ten písek pouště světa, který nás v sobě pohřbívá / Říkám vám, nevycházejí z úst, kde jazyk a zuby a rty / článkují teplý dech. Nejsou lidská, není v nich člověka / tak hovoří obľudy vymyšlené, aby vás pohltily” (ibidem, s. 584).

<sup>99</sup> „Jejich tváře s tím hladovým smutkem podvedených / mlčely děsně, zatímco kamení slyšet bylo (...) / Nebylo slov a nebylo úst, jež řekla by je”. Ibidem, s. 568–569.

<sup>100</sup> „K jednotě života jde se nesčíslností cest; k jednotě moudrosti polyfonií poznání (...)”. O. Březina, *Dílo smrti* [w:] idem: *Eseje*. Olomouc 1996, s. 104.

<sup>101</sup> Podobnie w eseju *Zasvěcení života (Wtajemniczenie życia)* Březiny: „W tych miejscach nie ma wewnętrznej różnicy między poszczególnymi formami ludzkich starań. Mistrzowie nauki są dokładnie tak samo artystami, jak geniusze czynu, zdobywcy i święci, i wszyscy niezliczeni, którzy pracują z nimi nad wspólnym dziełem połączenia duchów. Wszystkich prowadzi piękno”. („V těchto místech není vnitřního rozdílu mezi jednotlivými formami lidského úsilí. Mistři vědy jsou právě tak umělci jako géniové činu, dobyvatelé a světci, a všichni nesčíslní, kteří pracují s nimi o společném díle spojení duchů. Všechny vede krása”). Ibidem, s. 42–44.

<sup>102</sup> „protáhły nařikavý piskot / na znamení své nespokojenosti a svého strachu”. Pisk jako specyficzny dźwięk i hałas należy tradycyjnie do sfery demonicznej, stanowiąc przeciwieństwo śpiewu wokalnego i łączony jest z robactwem i szkodnikami jak np. myszami, szczurami itp. W pisku zanika artykułowany głos. W stosunku do literatury nowoczesnej można w związku z tym wspomnieć jedno z ostatnich opowiadań Kafki *Śpiewaczka Józefina albo Naród myszy* (1924).

Ruiny w *Znamení moci* są nowoczesnym dziełem zepsucia człowieka, który „mitręży się / pozostawiony sam sobie” (s. 590), również „przerażający bęben pustki”, do którego upadła ludzkość<sup>103</sup>, ma „swoją powód”, zresztą jednoznacznie w wierszu nazwany:

„Nikt nie wiedział jak i nikt nie wiedział dlaczego / ale wszyscy / dręczyciele i dręczeni, prześladowcy i prześladowani / zgadzali się, że coś się skończyć ma / Nie mówiąc sobie tego, zgadzali się wszyscy w myśli przerażającej / że są na dnie wszystkich zasobów, z których żyje człowiek / tak jak wszyscy zgodnie dzielili się dziedzictwem dwu wielkich wojen / ruinami i deformacją i potrzebą pokoju w sobie samych / ruinami i dzicznością i potrzebą pokoju wszędzie na świecie”<sup>104</sup> [podkr. – autorzy].

Bóg jest też panem ludzkich kamieni i ich „dziczności”. Jak gdyby mignął tutaj obraz surowego i nieprzejednanego starotestamentowego Boga, niszczącego swoje dzieło stworzenia. Tylko czy teopoetyka Zahradnička zniostaby taki obraz? Stwórca świata, a zarazem jego demiurgiczny, surowy, despotyczny niszczyciel niczym w teologii chrześcijaństwa marcjonickiego?<sup>105</sup> Zahradniček musiałby ten obraz zapewne odrzucić. Bóg wzywa grzeszącego człowieka do odpowiedzialności. Z pozycji istoty absolutnej wzywa go przed sędziowski trybunał. Jednak istota ludzka, w swej nędznej niedoskonałości, nie znieśnie i nie może znieść absolutu, przed którym musiałaby się załamać. Pojawia się tu jednak odkupicielska ofiara Syna Bożego, przez swój odkupicielski czyn usprawiedliwiającego – i utaskawiającego – grzeszącego człowieka, który jako stworzony na podobieństwo Boże potrzebuje Bożej łaski. Jednak co się stanie, kiedy człowiek nowoczesny, któremu wydaje się, że sam przejął całą władzę, straci tę łaskę? *Znamení moci* jedynie sugeruje tę kwestię, jednak z wyjątkową gorliwością: człowiek nowoczesny przybiera postać krzyża:

**103** „Myšleli, že myslq, myšleli, že mov, myšleli, že idq / cokolwiek i dokdokolwiek zechq / a tymczasem šlzgal se po hladke šciane viru malstromu / w coraz mniejszych kregch / z tq volnoš zaren zboovch, kore maj bt rozkruszone / na pokarm olbrzymov tak neludzkch / že kamene nad tym lamentovaly”. „Myšleli, že mysl, myšleli, že mluv, myšleli, že idou / cokoli a kamkoli se jim ur / a zatm se smekali po hladke stn nlevky malstrmu / v kruich stle menšch / s jedinou svobodou zrn obilnch, jez maj bt rozrdcena / pro potravu obr tak nelidskch / že kamen nad tm nařkalo” (*Znamení moci*, s. 562).

**104** „Nikdo nevdel jak a nikdo nevdel proč / ale všichni / trznitel i trznn, vznitel i vznn / byli zajedno v tom, že cos se skonit m / Ani si to řekli, shodovali se všichni v představ dsiv / že jsou u dna všch zasob, z nich lovek iv je / jako se všichni svorne podleli o ddictv dvou velkch vlek / o trosky a znetvořen a potřebu pokoje v sobe samch / o trosky a zdivočen a potřebu pokoje všude ve svt. J. Zahradniček, *Znamení moci*, op. cit., s. 585.

**105** Chodzi o naukę wczesnie chrześcijańskiego teologa Marcjona (ok. 100–160 n.e.) z drugiego wieku, który w Rzymie rozwinł bardzo wplywow dualistyczn teolog chrześcijańsk, radykalnie odrzucajc Stary Testament jako dzieło demiurgicznego, despotycznego „złego Boga” (*creator*), odpowiedzialnego za wszelkie cierpienia i boleš. Tymczasem Bg Nowego Testamentu jest „Bogiem miłosci i wybaczenia” (*bonus deus*) i jedynie wiara w tego Boga prowadzi do zbawienia i odkupienia, dla korego musi czlowiek przede wszystkim powro do ycia duchowego. Košol szybko potpil nauk Marcjona jako herezj. Najobszerniejszym dziełem Tertuliana jest *Adversus Marcionem* (*Przeciw Marcjonowi*) – prba obalenia nauki marcjoniskiej. Dobry Bg zbawienia znajduje si w teologii Marcjona w opozycji do Boga apokaliptyczno-eschatologicznej negacji świata. Dobry Bg Nowego Testamentu jest Bogiem „nieznanym”, „niewidzialnym”, „ponadmysłowym” i „transcendentnym”, nie jest ani stwrc, ani prawodawc, ani sdzi. Nie gniewa si, nie karze, jest wylcznie zbawien miłos. Jednocześnie jest jednak absolutnie „obcym”, „nieznanym”, „nienazywalnym” Bogiem, korego nic nie aczy z czlowikiem. Na pocztku XX w. nauk Marcjona zajmował si jeden z najwybitniejszych protestanckich teologw przelomu XIX i XX w. Adolf von Harnack w ksizce *Marcion. Das Evangelium vom fremden Gott. Eine Monographie zur Geschichte der Grundlegung der katholischen Kirche*, Leipzig 1921.

„Wszystko działo się jak przygotowanie / na ów akt jeszcze dużo straszniejszy / który już raz się dokonał / i nie można go powtórzyć / ale można kiedykolwiek naśladować / w podziemiach, na strychach, w lasach / A ponieważ ciała dręczonych przybrały wyraźną postać krzyża / kiedy w największym cierpieniu / rozpościerali ręce / wciąż zostawała nadzieja choć słaba, że zostajemy / mimo iż całkowicie na skraju, mimo iż w najodleglejszej części / Augustyna Państwa Bożego / i nie będziemy pominięci”<sup>106</sup>.

Cały wiersz prowadzi do obrazu wzrastania i pomnażania Boga oraz łaski Bożej: „natomiast Bóg tylko rośnie / Rośnie i ma / i sam w sobie nieustannie pomnaża swą szczęśliwość / nieustannie powraca do swych wiecznych źródeł, do swej głębokiej nocy / sam pełny, sam sobą wypełnia zbawienie człowieka, zbawienie świata”<sup>107</sup>. Ten obraz wzrastania oraz pomnażania bytu można by było czytać jako teopoetyczną (re)interpretację końcowych wersów *Dziewiętej Elegii Duinejskiej* Rilkego: „Patrz, żyję. Z czego? Ani dzieciństwo ni przyszłość / nie tracę nic ze siebie... Był niezmierny / wytryska z mojego serca”<sup>108</sup>. To właśnie wzrastanie bytu chroni istotę ludzką przed odrętwieniem, przed dehumanizującą petryfikacją, dokonującą się za sprawą nowoczesnych ideologii totalitarnych, przed którymi Zahradniček ostrzegał po wojnie, o ile okoliczności na to pozwalały, również w swoich wykładach. W wykładzie *Útek před Bohem* (1946) pisze:

„Ale mimo niepewności wszelkich mierników i kryteriów potrafimy określić granicę, za którą z całą pewnością kończy się powołanie poety. Tam kończą się też jakiegokolwiek wymówki i negocjacje, tam po prostu nie ma i nigdy nie było dla niego miejsca, jeśli chce pozostać poetą. Tam poeta znajduje się też jak najdalej od tego, o czym mówiłem, od rodziny i jej tajemnicy (...), ale za to w samej czeluści jej antypodów, (...) molocha zimnego i zakłamanego – żądającego coraz bardziej obfitych ofiar, coraz bardziej nieograniczonej czci, coraz okrutniejszego niewolnictwa – bożka straszego i wzbudzającego grozę, który nazywa się nowoczesne państwo totalitarne. (...) Istnieli poeci nadworni oraz kościelni, i byli to znakomici poeci, ale nie ma i nie będzie poety państwa nowoczesnego, ponieważ w nim kończy się nadzieja, a zaczyna ubezpieczenie, kończy się wierność, a zaczyna przymus, kończy się miłość, a zaczyna obojętność. W niewolnictwie możliwy jest tylko jeden rodzaj śpiewu, śpiew pełnej obrzydzenia awersji do ciemności) oraz pragnienia powrotu, pragnienia Syjonu, jak śpiewali Żydzi w niewoli babilońskiej. (...) Pewne jest, że wolność ludzka była zawsze przedmiotem intryg, ale jeszcze nigdy ludzie z niej tak łatwo nie rezygnowali. Jednak ci, którzy obstają przy swej wolności, znajdują się w o wiele trudniejszej sytuacji, ponieważ wolność to walka. Swobody się nie wymaga, swobodę tworzy się w każdej chwili w nieustannym akcie jej zdobywania. Wolność, którą mamy dzisiaj, musi być znowu zdobywana jutro, wolny człowiek ma przed

---

<sup>106</sup> „Dělo se to všechno jako příprava / pro onen úkon ještě daleko hroznější / který se už jednou dokonal / a není jej možno opakovat / ale je možno jej kdykoli napodobit / ve sklepeních, na půdách, v lesích / A protože těla trýzněných nesla zřetelnou podobu kříže / když v největším soužení / rozpřáhovali ruce / zbývala pořád jistota byť slabá, že zůstáváme / třebaže docela na okraji, třebaže v nejdlejší čtvrti / Augustinova města Božího / a že nebudem pomínuti”. J. Zahradniček, *Znamení moci*, op. cit., s. 567.

<sup>107</sup> „zatímco Bůh jen roste / Roste a má / a množíje ustavičně sám v sobě svou blaženost / ustavičně se vrací k svým věčným pramenům, k své hluboké noci / sám plný, sám ze sebe naplňuje spásu člověka, spásu světa”.

<sup>108</sup> M.R. Rilke, *Elegia dziesiąta Duinejska* [w:] idem, *Elegie duinejskie, Sonety do Orfeusza*, tłum. A. Lam, Warszawa 2011, s. 39, wersy 77–79.

sobą nieustanną niepewność, w przeciwieństwie do człowieka zniewolonego, o którego położenie zadbano raz na zawsze”<sup>109</sup>.

Wolność, o której pisze Zahradníček w swoim wykładzie, a także w *Znamení moci* („Chciało się śmiać i chciało się płakać / nad tą ich wolnością”)<sup>110</sup> oznacza nie tylko wolność polityczną, obywatelską, lecz także wolność sztuki, wypowiedzi artystycznej, wolność estetyczną: dokładniej mówiąc, sztuka jako siła. *Znamení moci* jest, jak wspomnieliśmy wyżej, ostatnim tekstem poety napisanym przed jego aresztowaniem i zniknięciem na niemal dziesięć lat w celach państwa totalitarnego. Na długie lata, długie dekady, jego głos zostanie zamknięty w tekstach niczym w krypcie, w grobie i w celi: „Nie potrafisz sobie wyobrazić, że byś był martwy. / Nie potrafisz sobie wyobrazić, że byś był zamknięty. / Ale to możliwe. / Znow ten a ten zniknął w poświęceniu czyśćca (...)” (Ó Simone Weilová<sup>111</sup>). Te cele staną się „grobem” jego słów, jak Zahradníček sam je postrzegają, na przykład w początkowych wersach utworu *Velikonoční (Wielkanocny)* z tomiku *Dům strach (Dom strachu)*: „Żebyś sobie nie wyrzucił, żebyś nie musiał się wstydzić / pewnego dnia, / że odmówiłem udziału w tej strasznej grze, / oto w grobie swej celi za życia pochowany (...)”<sup>112</sup> (podkr. – autorzy). Ale i tak nie powątpiewa, w zakończeniu wiersza, kiedy „ja liryczne” przemawia jako zwracające się (do siebie samego) „ty”: „Straszni świadkowie sławy (...) i grzmiąco dmą przeciw Jerychu Molocha, / które padnie. Nie mam wątpliwości. Ty wyjdiesz oswobodzony / z grobu swej celi, słyszyc Lazare, veni foras”<sup>113</sup>.

Cela-grob-słowo-głos: z grobu powstaje słowo poety ożywione głosem, głos (do słownie) przemawia do słowa i ożywia je. Dźwięku słowa nie można uciszyć nawet w grobowcu zapomnienia, jego echo rozbrzmiewa w skale, w murze, jako kamień

<sup>109</sup> „Ale přes nejistotu všech měřítek a vah dovedeme určit hranici, za kterou posláni básníka už zcela jistě přestává. Tam také přestává jakákoli omluva a jakékoli smlouvání, tam prostě básník nemá a neměl nikdy co dělat, chce-li dále zůstat básníkem. Tam se také básník ocitá co nejdále od toho, o čem jsme hovořili, od rodiny a jejího tajemství (...), ale zato v samém jícnu jejího protinožce, (...) molocha studeného a lživého, žádajícího si stále hojnějších obětí, stále bezmeznější pocty, stále krutějšího otroctví, modly hrozné a obávané, která má jméno moderní, totalitní stát. (...) Bývali básníci dvorní i církevní, a byli to znamenití básníci, ale není a nebude básníka moderního státu, protože v něm přestává naděje a začíná pojištění, přestává věrnost a začíná donucení, přestává láska a začíná lhosejnost. V otroctví je možný jen jeden druh zpěvu, zpěv štiřivého odporu k zotročitelu a touhy po návratu, touhy po Sionu, tak jak jej zpívali Židé v zajetí babylonském. (...) Jisto je, že o svobodu člověka se vždycky činily úklady, ale ještě nikdy se jí lidé tak snadno nezdírkali. Ti však, kteří trvají na své svobodě, to mají mnohem nesnadnější, protože svoboda je boj. Svoboda se nepožaduje, svoboda se tvoří každou chvíli v ustavičném aktu osvobodování. Svoboda, kterou mám dnes, musí být znova dobývána zítra, člověk svobodný má před sebou ustavičně nejistotu na rozdíl od člověka zotročeného, o kterého je jednou provždy postarano”. J. Zahradníček, *Útek před Bohem* [w:] idem, *O čerbě básní. Tři přednášky Jana Zahradníčka*, pod red. J. Wiendla, Praha 2005, s. 33–34.

<sup>110</sup> „Bylo to k smíchu a bylo to k pláči / s tou jejich svobodou”. Idem, *Znamení moci*, op. cit., s. 562.

<sup>111</sup> „Nedovedeš si představit, že bys byl mrtev. / Nedovedeš si představit, že bys byl zatčen. / Ale možné to je. / Zas ten a ten zmizel v tom přísuvitu očišťovacím (...)”. Idem, *Dům Strach*, [w:] idem., op. cit., s. 608.

<sup>112</sup> „Abych si nevyčítal, abych se nemusel stydět / jedenkrát, / že jsem odepřel účast v té hrozné hře, / hle v hrobě své kobky zaživa pochován (...)”. Idem, op. cit., Praha 2001, s. 619.

<sup>113</sup> „Strašná svědkové slávy (...) a dují řeskaté proti Jerichu Molochovu, / jež padne. O tom nepochybují. Ty vykročíš svoboděn / z hrobu své kobky na ten hlas / Lazare, veni foras”. Ibidem, s. 621.

Kolosów Memnona<sup>114</sup>. Przez to nie tylko powstaje z grobu i z zapomnienia, lecz staje się również *dialogiczne*.

**Summary**  
**Two Chords of Apocalypse. *La Saletta* and *The Sign of Power***  
**by Jan Zahradníček**

The article is concerned with two major poetic works by the Czech author Jan Zahradníček from 1947 and 1951. In this very difficult period, he created two fundamental texts in which he expressed his skepticism about the development of the post-war Czechoslovak society dominated the communist regime. These poetic compositions, however, remain a unique testimony to the attempt to defend an endangered conservative attitude and to offer a diagnosis of the time, characterized by a great social optimism, on the one hand, and an awareness of destruction, on the other.

**Keywords:** Jan Zahradníček, *La Saletta*, *Znamení moci*, Czech Poetry of the second half of the 1940s, interpretation

**Słowa kluczowe:** Jan Zahradníček, *La Saletta*, *Znamení moci*, czeska poezja II połowy lat czterdziestych XX wieku, interpretacja

---

<sup>114</sup> Vladimír Holan opisuje właśnie to „dźwięczenie” kamienia/ściany w ośmiowersowym wierszu *Ściana*, datowanym na 21.06.1963: „Czemu powolny tak / twój lot, tak ołowiany? / – Mówiłem piętnaście lat / do ściany // ścianę tę włokę sam / ze swego piekła, / by teraz ona wam / o wszystkim rzekła...”. V. Holan, *Ściana*, tłum. L. Engelking, „Tygodnik Powszechny”, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/17-18/holan.html>. [dostęp: 15.09.2017]



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant