



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**REPREZENTACE „SMRTI“ V DÍLE JAKUBA DEMLA**

**Vedoucí práce:** prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

**Autor práce:** Hana Kučerová

Studijní obor: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání, Společenské vědy se zaměřením na vzdělávání

Ročník: 3.

2013

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 28. 4. 2013

-----  
Hana Kučerová

*Touto cestou bych ráda poděkovala nejen své rodině a přátelům, kteří vždy stáli při mně, ale také vedoucímu své bakalářské práce panu prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. za cenné rady, připomínky a metodické vedení.*

## **OBSAH**

<b>ÚVOD</b> .....	7
<b>1. STRUČNÝ PŘEHLED MOTIVŮ SMRTI V DĚJINÁCH LITERATURY</b> .....	8
1.1 OBRAZY SMRTI V OBDOBÍ STAROVĚKU.....	8
1.2 OBRAZY SMRTI V OBDOBÍ STŘEDOVĚKU .....	9
1.3 OBRAZY SMRTI V OBDOBÍ OD KONCE 15. DO 18. STOLETÍ.....	10
1.4 OBRAZY SMRTI V OBDOBÍ 19. STOLETÍ.....	11
<b>2. OBRAZY SMRTI V ČESKÉ LITERATUŘE 1. POLOVINY 20. STOLETÍ</b> .....	13
<b>3. ŽIVOT A DÍLO JAKUBA DEMLA</b> .....	15
<b>4. OBRAZY SMRTI V DÍLE JAKUBA DEMLA</b> .....	21
4.1 PRVNÍ SVĚTLA .....	21
4.2 HRAD SMRTI .....	26
4.3 TANEC SMRTI .....	29
4.4 ZAPOMENUTÉ SVĚTLO .....	34
<b>5. PROMĚNY MOTIVŮ SMRTI NAPŘÍČ TVORBOU JAKUBA DEMLA</b> .....	39
<b>ZÁVĚR:</b> .....	44
<b>POUŽITÁ LITERATURA</b> .....	46

## ANOTACE

Tato bakalářská práce je zaměřena na podobu motivů smrti ve významných dílech autora 1. poloviny 20. století Jakuba Demla. Fenomén smrti je prezentován na vybraných literárních dílech, konkrétně se jedná o sbírky *První světla*, *Hrad smrti*, *Tanec smrti* a *Zapomenuté světlo*. Úvodní část je věnována proměnám motivů smrti v historii literatury a umění všeobecně. Následující kapitoly jsou zaměřeny na interpretaci jednotlivých Demlových sbírek a v závěrečné kapitole jsou tyto sbírky vzájemně porovnávány tak, aby byl ukázán postupný vývoj motivu smrti. V závěru jsou představeny nejvýraznější prvky práce, k nimž bylo dospěno v průběhu tvorby této práce.

## ANNOTATION

This thesis is focused on the portrayal of motifs of death in important writing of Jakub Deml, an author of the first half of the 20th century. The phenomenon of death is presented in selected literary works, specifically the collection of *První světla*, *Hrad smrti*, *Tanec smrti* and *Zapomenuté světlo*. First part of this thesis is devoted to the changing motifs of death in the history of literature and art in general. The following chapters focus on the interpretation of individual collections by Deml and in the final chapter these collections are compared to each other to show the gradual development of the theme of death. In conclusion the most significant findings of this thesis are presented.

## ÚVOD

Smrt je nevyhnutelnou součástí koloběhu života. Přichází nepozvána a většinou si bere to, co je nám nejdražší. A přesto, nebo možná právě proto, se paní konce našeho života stává častým tématem mnoha umělců. Přesně jak praví výrok známého amerického malíře a grafika Andyho Warhola: „*Poznal jsem, že všechno, co dělám, souvisí se smrtí.*“

Lze se domnívat, že přesně tohle chápal i tasovský rodák Jakub Deml, který během svého těžkého života přišel o milovanou matku a sestru, později i o celou řadu přátel, což radikálně změnilo jeho vnímání světa. Smrt nebral pouze jako svůj osud, ale jako součást života, kterou chtěl zanechat ve svých dílech. Proto se tato práce pokusí alespoň nepatrně poodkrýt způsob, jakým Deml tento fenomén vnímal a zobrazoval.

První část práce je zaměřena na obrazy smrti v historii literatury, což je ilustrováno na významných dílech nejen české, ale i světové literatury v časovém údobí od starověku až po 1. polovinu 20. století. Motivy smrti jsou aplikovány také na umění obecně, neboť v některých obdobích dějin byla tematika smrti často tabuizována, zejména pak v literárních textech.

Další část práce je zasvěcena samotnému životu a dílu tasovského rodáka, básníka a kněze Jakuba Demla, jeho těžkému životnímu osudu a samozřejmě také životním událostem, jež měly prokazatelný vliv na jeho tvorbu. Literární díla známého spisovatele lze jen velmi těžko číst mimo kontext jeho života. Osudová setkání ovlivnila jeho tvorbu do takové míry, že bez jejich znalosti je prakticky nemožné správně a přesně pochopit poselství jednotlivých děl.

Stěžejní pasáží této práce byla snaha poodhalit metody a postupy v zobrazování fenoménu smrti ve význačných dílech Jakuba Demla. Konkrétně je práce zaměřena na sbírky *První světla*, *Hrad smrti*, *Tanec smrti* a *Zapomenuté světlo*. Jednotlivá díla jsou interpretována a analyzována z hlediska neustále se opakujícího motivu smrti. V závěru jsou sbírky pak vzájemně komparovány tak, aby jasně vyplynul vývoj fenoménu smrti ve výše zmíněných dílech.

## 1. STRUČNÝ PŘEHLED MOTIVŮ SMRTI V DĚJINÁCH LITERATURY

Symbolika smrti v západním křesťanství se vyvinula až ve vrcholném středověku. Do této doby bylo častěji zobrazováno zmrtvýchvstání než samotní mrtví. „*Jako personifikace, případně symbol, se smrt objevuje při zobrazování protikladů slov Mors (smrt) a Vita (život)*“ (Becker 2002: s. 273).

Symboly smrti, tak jak je známe dnes, se objevují až v pozdním středověku, obvykle je zde personifikovaná smrt zobrazována jako kostra s přesýpacími hodinami či kosou. Naléhavost smrti je pak znatelná v cyklech tance smrti, ve výtvarných dílech vznikajících pod tíhou epidemií moru.

### 1.1 OBRAZY SMRTI V OBDOBÍ STAROVĚKU

Nejnámější a zároveň nejstarší starověkou civilizací je Sumer v jižní Mezopotámii, kde vznikl již v první polovině 18. století př. n. l. *Epos o Gilgamešovi*, vyprávějící příběh uruckého vládce a jeho věrného přítele Enkidua. Již zde, v prvním velkém eposu světové literatury, je zobrazena smrt v kontrastu s láskou a přátelstvím. Hlavní hrdina, urucký král Gilgameš, ač ze dvou třetin bůh, je předurčen zemřít stejně jako lidé. On se však této kruté realitě hodlá vzepřít, chce se smrti bojovat a vydává se do podsvětí, kde sice nachází rostlinu života, ale posléze ji opět ztrácí, a to jenom proto, aby si uvědomil, že se smrtí nelze bojovat a že nesmrtelnosti je možné dosáhnout jen svými skutky. Smrt není v příběhu žádným způsobem personifikována do konkrétní podoby, ale vědomí její existence a přítomnosti vyvolává pocity strachu a bezvýchodnosti.

Motiv smrti je velice často v podvědomí lidí spojován také se základní křesťanskou knihou - *Bibli*. Zde je smrt zobrazována jako součást života, objevuje se pouze strohé oznámení její existence. Miroslav Sígl (2006) uvádí, že v Bibli se prokazuje hluboký teologický obsah smrti, jenž je možné shrnout do několika bodů. V první řadě je to fakt, že v Bibli je smrt vždy spojena s hříchem, je také prezentována jako něco nadpřirozeného, co původně nebylo Božím záměrem. Dále Sígl říká, že Bible nechápe smrt jako konec, ale jako pouhé oddělení duše člověka od jeho tělesné schránky. Dalo by se tedy říci, že křesťanství smrt oslavovalo.



## 1.2 OBRAZY SMRTI V OBDOBÍ STŘEDOVĚKU

Období středověku se historicky vymezuje od roku 476, kdy byl svržen poslední římský císař Romulus Augustus. Avšak konec tohoto dějinného období je velice nejasný, často se uvádí dobytí Konstantinopole, dnešního Istanbulu, Turky v roce 1453. Mnohými historiky je za konec středověku považováno objevení Ameriky Kryštofem Kolumbem v roce 1492. Do podvědomí lidí se však středověk zapsal spíše jako doba křížových výprav, rytířských zápasů, trubadúrských písní, ale také jako doba barbarství, bídy a utrpení.

Vyvrcholením středověké literatury s objevující se tematikou smrti, do které mimo jiné řadíme např. nejstarší dochovanou báseň *Proglas* či staroanglický epos *Beowulf*, je bezpochyby duchovní báseň florentského básníka Danta Alighieriho *Božská komedie*. D. J. Davies (2007) konstatuje, že v případě výše zmíněné básnické sbírky lze hovořit na jedné straně o příběhu poutníka, avšak na straně druhé o křesťanské „knize mrtvých“. Alighieri předkládá čtenáři zamyšlení nad životem i smrtí a jednoznačně ho zároveň přivádí k úvahám o posmrtném životě. Všechny tyto fáze básník ilustruje na třech záhrobních říších - Pekle, Očistci a Ráji, které symbolizují koloběh života od prvotního hříchu po vykoupení. V oddíle Peklo se Dante zabývá hříchem a jeho následným trestem, právě tyto situace líčí naprosto detailně, čímž umožňuje středověkému čtenáři uvažovat nejen o smrti. Ve své době tak Dante Alighieri vytvořil model, z kterého čerpala celá řada po něm následujících autorů.

Plodná středověká literatura dala vzniknout celé řadě uměleckých děl, kde se více či méně vyskytují obrazy smrti. Je tedy zřejmé, že smrt byla pojímána jako součást života, která musí být překonána, to se odráželo i v soudobé literatuře, kterou stále častěji naplňovaly představy posmrtného života - stejně jako u Alighieriho. Za zmínku pak stojí také jedna z prvních básnických skladeb *Spor duše s tělem*, která vznikla na českém území ve 14. století. Náplní této skladby je vědomí smrti, kdy duše, ač nesmrtelná, vyčítá tělu, že po jeho skonu bude potrestána. Spor mezi věčnou duší a tělem určeným k zániku vyvrcholí až do sporu mezi nebem a d'áblem, tedy mezi archetypy dobra a zla. Smrt zde opět nenabývá personifikované podoby, vyvolává pouze pocity strachu a beznaděje. Zde je tedy smrt chápána jako bezvýchodná situace, před kterou nelze utéct.

### 1.3 OBRAZY SMRTI V OBDOBÍ OD KONCE 15. DO 18. STOLETÍ

Jak již bylo zmíněno, středověký člověk si plně uvědomoval přítomnost smrti, se kterou se každodenně setkával, a to zejména ve 14. století, kdy Evropu sužovaly morové epidemie. Smrt nedělala třídní rozdíly mezi lidmi, tudíž se stávala velice častým motivem pro tvorbu uměleckých děl. Postava Smrti zobrazovaná jako kostlivec v kápi, který drží v rukou kosu nebo přesýpací hodiny, se začala objevovat již na počátku 15. století. Od té doby se v různých obměnách vyskytuje prakticky až do současnosti.

Oproti výtvarnému umění se motivy smrti v literatuře, zejména v české, objevují do konce 15. století jen v omezené míře. V poslední čtvrtině tohoto století vznikla skladba *Rozmlouvání člověka se smrtí*, jejímž obsahem je dialogická rozprava člověka se smrtí, přičemž tato smrt je již zcela, nikoliv v pouhých náznacích, personifikována. Vznik této skladby dal prostor pro rozšíření tematiky smrti i mezi nižší, méně vzdělané vrstvy obyvatel, což bylo v předchozích staletích nemyslitelné. Zároveň došlo ke změnám v kolektivním chápání tohoto fenoménu, což vedlo v 16. a 17. století k novým postojům ke smrti. Smrt již není chápána jakožto hrozba posledního soudu, „*přestala být „mementem mori“ ve smyslu nabádavé připomínky záhrobních hrůz uchystaných pro hříšníky*“ (Šmahelová 2002: s. 54). Smrt se naopak stává varováním pomíjivosti lidského života a zároveň posiluje úctu a lásku k životu. Nelze však jednoznačně říct, že by tato připomínka života byla jediným vyhraněným postojem vůči smrti v rozpětí 16. až 18. století.

Od druhé poloviny 16. století lze v umění spatřovat lebku na skulpturách hrobů, právě tento motiv se v nadcházejícím století rozvinul až do podoby celého kostlivece, často zachyceného v pohybu. Tanec kostlivců znázorňuje ideu toho, že před Smrtí jsou si všichni lidé rovni, bez rozdílů. Tento motiv byl také velice často předváděn jakožto rituální tanec v nábožensky laděných dramatech a zároveň se běžně vyskytoval v literatuře tohoto období. Obraz tančících kostlivců je mnohdy chybně zaměňován s „tancem smrti“, což je již od středověku všeobecně rozšířená domněnka, že „*mrtví vstávají o půlnoci z hrobů a pouštějí se do tance na hřbitově před tím, než se začnou dožadovat čerstvých obětí mezi živými*“ (Hall 1991: s. 413). Motivy „tanců smrti“, zobrazované na kostelních zdech, měly v 15. století pro prosté či negramotné obyvatelstvo stejnou funkci jako málo dostupná a nepochopitelná literatura, jelikož obsahovaly tytéž pravdy o smrti. Na tradici „tanců smrti“ navázal v dalším století Hans Holbein ml., který vytvořil obrazový cyklus o moci smrti, jenž naprosto přesahuje

hranice výtvarného umění. Svými obrazovými výjevy tak ovlivnil literární podobu tanců smrti v renesanci i v baroku. V prvním knižním vydání z roku 1538 byly Holbeinovy obrazy doprovázeny verši francouzského básníka a humanisty Gillese Corrozeta, jenž je obohatil o pasáže pojednávající „o nemocech, smrti a posledních věcech člověka“ (Šmahelová 2002: s. 56). Ačkoliv vlivem přejatých citátů z bible působí obrazová a textová verze tanců smrti nejednotně, dosáhla kniha značných úspěchů a následně se šířila jak ve francouzském, tak i v latinském jazyce. Svou knižní podobou nabyly tance smrti pevnou kompozici, která zpravidla začínala úvodními verši o stvoření člověka, příchodem do ráje a následným vyhnáním Adama a Evy. Nedílnou součástí je také boží prokletí lidského rodu, které mělo za následek mimo jiné smrtelnost. „Poté následuje rozmluva smrti s příslušníky různých stavů i zaměstnání a závěr tvoří tradiční verše o kostech všech lidí, o posledním soudu, zatracencích a o erbu smrti“ (tamtéž: s. 57).

Na obdobném základu staví později tance smrti i v období baroka. Zásluhou duchovní lyriky 17. století dochází k oživení tematiky smrti, do níž se opět pozvolna dostávají pocity zoufalství, strachu a hrůzy vyplývající z konce života. Tyto pocity jsou vyjádřeny s velmi realistickou přesností, a tím také výrazněji promlouvá lidová mluva. Oproti středověkým skladbám se texty v 17. století orientují spíše na prostý lid, současně je více reflektována duchovní poezie, tím pádem se stává tematika smrti výchovným a propagačním prostředkem církve. V tomto období se objevuje jen velmi málo textů, které navazovaly na starší literární tradici, zato se hojně objevovaly volné překlady původních německých nebo latinských pretextů. Takto vznikla i nejcennější barokní skladba *Píseň o čtyřech posledních věcech člověka*. V následujícím staletí, jež se neslo v duchu osvícenství a racionalismu, došlo k destabilizaci názorů na tematiku smrti, což mělo za následek pokles zájmu o tento fenomén, zvláště pak v literatuře.

#### **1.4 OBRAZY SMRTI V OBDOBÍ 19. STOLETÍ**

Devatenácté století se do značné míry liší od předchozích staletí zejména v tom, že tvoří „předěl mezi předprůmyslovou dobou, kdy smrt byla součástí každodennosti, a rozporným 20. stoletím, jež na jedné straně smrt vytlačovalo, aby ji na straně druhé masově produkovalo, ba postavilo lidstvo před více než kdy jindy naléhavou otázku konce pozemského světa“ (Čornej in.: Lorenzová a Petrasová, 2001: s. 10).

Je tedy jasné, že tematizace smrti se během doby měnila, procházela v mnoha obměněných variantách dějinami umění „od naprostého ztotožnění s pavlovskou devizou, že smrt je pro člověka, toužícího po Kristu, zisk, přes Montaigneovu snahu zbavit smrt cizoty a ochočit si ji, až k barokní expresivitě tanců smrti a drastických podob posmrtného světa“ (Med in.: Lorenzová a Petrasová, 2001: s. 182).

Právě v 19. století se pro pochopení fenoménu smrti stává klíčovým individualismus, jenž je zároveň nejpodstatnějším prvkem romantismu, stěžejního žánru tohoto století. Autoři se velice často stylizují do postoje individualisty, který touží pouze po popření dosavadního světa a jedním z prostředků, jak toho dosáhnout, je právě smrt. Jedině blízkost smrti a vědomí její existence umožňuje umělci pomocí svého díla dotknout se nejpodstatnějších hodnot nejen života, ale i vesmíru. V české literatuře 19. století se toto „dotknutí“ nejvíce projevilo v dílech Otokara Březiny. František Xaver Šalda tvrdil, že právě Březina byl prvním českým básníkem, jenž nechápal smrt pouze pocitově, ale zejména účelově a architektonicky. (tamtéž: s. 184).

Motiv smrti se objevuje u celé řady autorů 19. století, kde nabývá rozmanitých podobností. U Nerudy v jeho *Baladě dětské* získává smrt vzezření dítěte, stejného motivu si můžeme povšimnout také u Václava Bolemíra Nebeského v jeho díle *Protichůdníci*, v Erbenově *Polednici* naopak nese podobu staré divé ženy nebo v baladě *Vodník* je smrt personifikována do postavy zeleného mužíka.

V epice 19. století se objevuje také nábožensky a společensky zavrhnutý motiv sebevraždy. Tento motiv je spjat nejen s literaturou, ale také se sociologickým bádáním. Ačkoliv se důvody jednotlivých sebevražd liší, spojuje je jediné, a to právě smrt. Příčiny ukončení života vlastní rukou se pohybují nejčastěji od nešťastné lásky, jako je tomu např. ve sbírce *O krejčíkově Anežce* od Karolíny Světlé, přes opuštěnost, což zobrazuje např. Nerudova *Balada stará* nebo Arbesova *Sestra mstitelka*, až po ztrátu milovaného člověka stejně jako je tomu u Hálovy v jeho *Romanci o jednom pasákovi*.

V literatuře, a zejména pak v literatuře 19. století, se hojně objevuje tematika viny a trestu. Nejmarkantněji se projevuje v Erbenově *Kytici*, konkrétně v baladách *Holoubek* nebo *Dceřina kletba*. Avšak tíhu svého svědomí neunes ani hlavní postava Máchova *Máje* Jarmila, která z pocitu zoufalství ukončí svůj život dobrovolným skokem do jezera.

## 2. OBRAZY SMRTI V ČESKÉ LITERATUŘE 1. POLOVINY 20. STOLETÍ

V první polovině 20. století se objevují motivy smrti naprosto běžně ve velkém množství literárních textů soudobých autorů. Zásahu na tom měl pravděpodobně fakt, že doba požadovala realistické zobrazování skutečnosti, s čímž velice často také souvisela tematika konce života. K zásadním změnám, převážně v oblasti poezie, došlo až na přelomu dvacátých a třicátých let, kdy řada básníků vydává své sbírky, jež jsou výrazně ovlivněny tematikou smrti. Velice často se motiv smrti objevuje už v názvu celé sbírky, jako například v Halasově sbírce *Kohout plaší smrt* (1930), Zahradníčkově *Pokušení smrti* (1930) nebo Holanově *Triumfu smrti*. Jednotným prvkem u všech těchto autorů je narušení vztahu mezi člověkem a světem. Lyrický subjekt je vždy postaven „*tváří v tvář negaci své existence, negaci života vůbec, a v této relaci je zkoumán smysl i perspektiva jeho bytí*“ (Mukařovský 1995: s. 362). Česká poetika inklinovala k zobrazování vztahu mezi životem a smrtí, zároveň však byla narušována vnitřním nesouladem. Jan Mukařovský (1995) zároveň podotýká, že postupně nastává v lyrice úbytek spontánnosti a narůstá intelektuální účast při tvorbě básně.

František Halas ve sbírce *Kohout plaší smrt* mistrně kombinuje prvky dětství, jež je zobrazeno jako kousek ztraceného ráje, s dominujícími obrazy rozkladu a zmaru, které mají reprezentovat nestálost lidského bytí. Obsah jednotlivých básní Halas velice často vyjadřuje už samotným názvem, jako je např. *Lítost*, *Smrt*, *Tlení* nebo *Žal*. Ve svém důsledku pak básně působí jako sny či halucinace, což je zapříčiněno zejména stylizací lyrického subjektu, jež prožívá skličující a depresivní stavy, stesk a úzkost. Básník velice často spojuje dva protichůdné motivy - „*krutost a něhu, děs a blaženství, znechucení a touhu, cizost a důvěrnost*“ (tamtéž: s. 362). Na Halasovu poetiku pak v mnoha ohledech navazuje také Jan Zahradníček, který ve své prvotní sbírce *Pokušení smrti* vychází z tragického životního osudu, což vede k „*protikladům mezi konkrétní podobou lidské existence a transcendentním bytím*“ (tamtéž: s. 362). Postupně však v Zahradníčkových sbírkách Halasův vliv ochabuje, převládá autenticita životního i básnického postoje Otokara Březiny, v jehož *Tajemných dálkách* našel Zahradníček smysl svého básnictví. Čím dál častější jsou pak v jeho sbírkách obrazy bolesti, smutku, zániku, pohoršení ze života, jehož jediným a tragickým východiskem je smrt. Smrt se pro Zahradníčka stává klíčovou pro pochopení života.

Mezi další autory zobrazující fenomén smrti ve 30. letech 20. století se řadí i Vladimír Holan nebo Vilém Závada. Zatímco Závada ve sbírce *Siréna* předkládá obraz

odporně podivného a výstředního světa či maximalizuje pocity hnusu a hrůzy, Holan naopak v *Triumfu smrti* zobrazuje rozsáhlé pasáže venkovského prostředí, které jsou zdrojem básníkovy emocionálního a intelektuálního zrání. Zároveň hledá dění odehrávající se v rovině mezi skutečným a neskutečným.

Jednotlivé sbírky výše uvedených autorů tvoří významný zlom, který stojí v opozici k dosud dominujícímu poetismu. Jednotným prvkem, jenž tematicky spojuje veškeré sbírky, je konflikt jedince se světem. Tato poetika, kterou by bylo možné označit také jako básnictví „smrti“, měla poměrně krátké trvání. Podle Mukařovského (1995) se v první polovině třicátých let autoři začali orientovat jiným směrem, k poezii „ticha a času“<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Poetika „ticha a času“ se na rozdíl od poezie zobrazující smrt orientovala na harmonický svět básně, který tvořil protiklad chaotické a nevladatelné vnější realitě.

### 3. ŽIVOT A DÍLO JAKUBA DEMLA

Jakub Deml se narodil 20. srpna roku 1878 v Tasově jako nejstarší dítě z druhého manželství svého otce. Jeho otec Jakub Deml, vyučený krejčí, byl během svého života celkem třikrát ženatý a z těchto manželství pak vzešlo čtrnáct dětí, z nichž některé velmi brzy po narození zemřely.

Demlovo dětství bylo do značné míry šťastné, zásadním způsobem se nelišilo od života většiny vesnických dětí. Tedy až do roku 1890, kdy je Jakub v pouhých 11 letech poslán na roční „veksl“ do Rakouska, aby se zde naučil německy. *„Zážitky z tohoto ročního pobytu Deml později použil ve svých knihách: V Zabajkálí, Hlas mluví k Slovu a jinde; vracel se k tomu, co pokládal za důležité jako básník a kněz, a evokoval první dětská vidění a setkání: s Církví a kněžími, národem, mateřštinou, se světem dospělých – jako se světem přetvářky a zla“* (Olič 1993: s. 10).

V témže roce také umírá jeho milovaná matka Antonie, rozená Bělochová. O několik měsíců později se jeho otec znovu ožení, tentokrát již potřetí. Sám básník o tomto otcově manželství hovoří nevalně a označuje je za nešťastné.

Když Jakub Deml začne roku 1890 studovat na třebíčském gymnáziu, seznamuje se nejen s českou literaturou, ale také se svými spolužáky Bohumírem Šmeralem, Františkem Záviškou, Františkem Zavřelem a Františkem Jakubem. Společně pak tisknou hektografický časopis *Sursum*. Zasluhou Bohumíra Šmerala, jenž se později stane zakladatelem a vůdčí osobností komunistické strany, se Demlovi dostanou do ruky časopisy *Moderní Revue* a *Rozhledy*, které byly ve své době velmi neobvyklé a provokující. Díky těmto kontroverzním tiskovinám dojde k prvnímu kontaktu Jakuba Demla se sbírkou Otokara Březiny *Tajemné dálky*.

Deml je natolik fascinován Březinovým dílem, a zejména pak jeho mysticismem, že se rozhodne v septimě při řečnickém cvičení hovořit právě o něm. Tento fakt neujde ani pozornosti samotného básníka, rozhodne se tedy pozvat mladého studenta k sobě na návštěvu do Nové Říše. Návštěva u Otokara Březiny se pro Demla stává osudovou. Březina mu radí, aby se stal knězem, což si přeje i jeho otec a nevlastní matka. *„Březinovo slovo: „Kdybych se ještě jednou mohl narodit, chtěl bych být jenom knězem!“ u Demla, do té doby váhajícího, rozhodlo“* (tamtéž: s. 12).

Po maturitě, v roce 1900, začíná Jakub Deml studovat bohosloví v Brně, kde se ale mimo jiné věnuje i literární činnosti. Své první literární texty *Dědictví* a *Poklad* zveřejňuje ještě téhož roku v časopise *Museum*, kde také o rok později vydá i další své

básnické texty, jako jsou *Dítě*, *Rukou tvou* nebo *Despotka*. Dokonce vyjde i jeho báseň *Život* v revui *Nový život*. Během svého studia v Brně se mladý Deml seznamuje s literáty tzv. Katolické moderny, což mělo nesporný vliv na jeho tvorbu.

Přestože během studia Deml uvažuje o ukončení svého pobytu, je 27. července 1902 vysvěcen na kněze. V postu kněze se 1. září téhož roku ubírá na své první kněžské působiště, do Kučerova u Vyškova. „*Tam žije docela prosaickým životem vesnického kaplana předválečného. Odpoledne den jak den musí doprovázet svého faráře do panského kasina v Bohdalicích, hrát tam v taroky, čísti noviny, vybírat na Matici. Před půlnocí málokdy se přišlo domů. Z tohoto nemožného života pro nastávajícího vážného spisovatele vytrhl jej Josef Florian*“ (Bartoš 1932: s. 17). Farář, u něhož Deml pobýval, nemá pochopení pro jeho styky s literáty Katolické moderny. Je tedy pochopitelné, že konflikty na sebe nedají dlouho čekat.

1. srpna 1904 přechází kněz a básník Jakub Deml do Babic nedaleko Staré Říše, a to zejména kvůli začínajícím sporům s církevními hodnostáři. V Babicích vydává své první dílo *Slovo k otčenáši Františka Bílka*. S výtvarníkem Františkem Bílkem se Deml setkává již o rok dříve, kdy se stali nejen přáteli, ale také obdivovateli svých děl. V Babicích se Deml zvláště věnuje literární práci, kterou v Kučerově poněkud zanedbával, vytvoří zde také *Souborné dílo Františka Bílka*.

Zanedlouho prochází názorovým obratem, nejen že přestává publikovat své texty v Novém životě, ale zároveň po boku Josefa Floriana útočí proti Katolické moderně a katolickému klerikalismu<sup>2</sup>. „*Moderna i klerikálové jsou špatní katolíci: první nenávidí v Církvi absolutno (mají samé relativní pojmy, pravdu rozmazanou, t. j. polostíny – druzí nenávidí krásu --)*“ (Deml v dopise P. Matěji Fenclovi cit. podle Olič 1993: s. 19).

Narůstající neshody s nadřízenými, zejména kvůli papežskému dekretu Pia X. o každodenním přijímání, vedou až k tomu, že brněnská konsistoř zakazuje básníkovi psát a překládat díla, a zároveň mu poroučí, aby dbal svých kněžských povinností. Na tuto skutečnost Deml reaguje tím, že odchází na vlastní žádost z církevní správy. Jako důvod uvádí zdravotní důvody, ale je patrné, že nesouhlasí s rozhodnutím brněnské konsistoře. Jiří Olič (1993) ve své monografii o tasovském básníkovi uvádí, že Demlovi byla sice přiznána roční penze 450 korun, ale zároveň byly jeho pravomoci omezeny na minimum. Odchodem ale jeho spory s církví nekončí. V době, kdy působí

---

<sup>2</sup> Klerikalismus je politický směr, jehož snahou je začlenit církev do politického života a veřejné moci.



u faráře Koubka v Bystrci u Brna, opět proti vůli svého představeného propaguje papežský dekret o každodenním přijímání. Na žádost faráře Koubka je sestavena vyšetřovací komise proti Demlovi. Členové komise jsou bezpochyby proti Demlovi zaujatí, nesouhlasí s jeho přístupem, a tak není s divu, že spor smetou ze stolu.

Jakub Deml je natolik rozhořčen stávající situací, že prchá do Vídně. Zde je kvůli zdravotnímu stavu na několik dní hospitalizován. Po svém návratu do českých zemí je ale šokován rozhodnutím konsistoře, která mu za trest uložila návrat do deficiencie<sup>3</sup>, avšak tentokrát na neomezenou dobu a bez finančních prostředků. Nezbyvá mu nic jiného, než se vrátit opět do Babic, zde napíše texty, jež jsou později zařazeny do sbírek *Moji přátelé* a *Pro budoucí poutníky a poutnice*.

Od roku 1908 nebo ještě dříve vznikají prózy *Tance smrti* a o rok později pak *Hrad smrti*. Tyto sbírky jsou ale vydány až mnohem později, *Hrad smrti* vyjde roku 1912 a *Tanec smrti* dokonce až v roce 1914. Bezpochyby se jedná v tehdejší české literatuře o sbírky unikátní, neobvyklé, a tím pádem také nepochopené.

V roce 1910 se po několika letech opět vrací do rodného Tasova, aby zde pochoval svoji mladší sestru Matylku. Na její počest později napíše stejnojmennou sbírku *Matylka*, ale postava básnickovy mrtvé sestry se objevuje i v jiných jeho dílech. V srpnu tohoto tragického roku je mu opět dovoleno kázat a sloužit mši svatou.

O dva roky později navazuje Deml krátké, za to však velmi plodné přátelství s malířem Josefem Váchalem. Váchal díky svému mysticismu dokonale vyhovuje Demlově představě o ideálním spolupracovníkovi. Výsledkem jejich společné práce jsou díla jako *Hora proroků* nebo *Hrad smrti*. Ve stejné době udržuje Deml přátelství s Eliškou Wiesenbergerovou, ženou bohatého továrníka, který jí díky svým finančním prostředkům umožní financovat dílo Jakuba Demla a skrze něj i práce Josefa Váchala. „*Elegantní, vysoká, štíhlá, literárně vzdělaná a vroucí katolička, měla se stát největší a nejbolestnější láskou Demlova života – jako Deml láskou její*“ (Chalupecký 1992: s. 99). Toto přátelství je roku 1913 poznamenáno skandálem, v němž je Deml nařčen z cizoložství. Ale i přesto v témže roce vycházejí sbírky *Moji přátelé* a *Pro budoucí poutníky a poutnice*. Aféra nedá na své následky dlouho čekat, jako první reaguje pražské arcibiskupství, jež zakazuje básníkovi sloužit mši v tamní arcidiecézi. Avšak ani výhrůžky Demlových nadřízených, ani snahy Eliščiny rodiny je od sebe oddělit nedovedou zabránit „milencům“, aby spolu roku 1914 utekli do Jinošova.

---

<sup>3</sup> Deficiencie je odpočinek pro neschopnost vykonávat kněžské povolání.

Roku 1916 vrcholí nejšťastnější období Demlova života. Vydává památník své lásky - *Miriam*, kde se vyznává ze svých citů k Elišce Wiesenbergerové. Avšak brzy následuje prudký obrat. Na jaře téhož roku je Deml odveden, není již uznáván církevními úřady za kněze, a proto musí bojovat jako řadový voják. Po složení slavnostní přísahy je ale rakouskými úřady zbaven povinnosti vojenskou službu nastoupit. Zatím však rodina nechává Elišku prohlásit za nesvéprávnou. Deml jí pak posílá svou knihu *První světla*, což je pouze přejmenované vydání sbírky *Notantur lumina*. V Jinošově zůstává opuštěn a začíná vydávat *Šlépěje*, v nichž bude pokračovat až do roku 1941. Zprávy o Elišce získává pouze zprostředkovaně a na začátku roku 1918 se dozvídá, že jeho milovaná zemřela na tuberkulózu.

Těsně před pádem monarchie se Jakub Deml také seznamuje na brněnském nádraží s Pavlou Kytlicovou. V danou chvíli si básník ještě neuvědomuje osudovost setkání, ale bude to právě tato starší dáma, jež se stane jeho přítelkyní, mecenáškou a vydavatelkou na příštích čtrnáct let. Rok 1918 se pro Demla stává zásadním. Když je 28. října vyhlášena samostatnost československého státu, je velmi optimistický. Jiří Olič (1993) říká, že se Deml stal nadšeným republikánem. Do nového zřízení vkládal obrovské naděje, což bylo podpořeno vírou v mravní autoritu prvního prezidenta T. G. Masaryka. Rovněž doufal, že nově jmenovaní církevní hodnostáři budou spravedlivější. Jak se ale ukázalo, jeho naděje se staly lichými.

Deml se v roce 1921 nadchne pro ideu Sokola. Svě „sokolské období“ nadšeně prožívá společně s Pavlou Kytlicovou a neváhá této mohutné tělovýchovné organizaci věnovat i některé své sbírky, mezi něž patří *Sokolská čítanka*, *Sestrám*, *Tepna* a do jisté míry také sbírka *Česno*. Demlovo prvotní nadšení však rychle vyprchává a v pozdějších dobách se k tomuto období staví značně sebekriticky. Takřka ve stejnou dobu se rozhoduje také trvale se usadit v Tasově, kde si nechává od, tehdy teprve začínajícího, architekta Bohuslava Fuxe navrhout svůj budoucí dům. Při výstavbě domu nestojí stranou ani Demlův přítel a mentor Otokar Březina, který mu věnuje velkorysou částku 10 000 Kč.

Na konci 20. a na začátku 30. let 20. století se odehraje v životě Jakuba Demla celá řada významných událostí. V roce 1928 začíná přispívat do časopisu *Akord*, jehož redaktorem byl Jaroslav Durych, dále svá díla publikuje také v revui *TVAR*. V říjnu 1928 vychází nejnákladnější kniha *Dílo Felixe Jeneweina*, kniha, kterou Deml věnuje T. G. Masarykovi k desátému výročí republiky. Na jaře následujícího roku je nejen

navrácena pensionovanému knězi zpovědní jurisdikce, ale také umírá básník a mystik Otokar Březina. Své vzpomínky na Březinu začíná Deml psát již v průběhu roku 1929, ale dlouho očekávaná kniha *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* vyjde až o celé dva roky později. „*Demlovo Svědectví vpadlo doprostřed mnoha vzpomínání na básníka, literárně i pietně upravených a konvenčních, a způsobilo svou otevřeností skutečný šok*“ (Olič 1993: s. 87). V roce 1929 je Deml žalován pro urážku republiky a národa, když ve 13. svazku *Šlépějí* napadá prezidenta republiky T. G. Masaryka. Masaryk však tento proces zastaví.

Rok 1932 znamená pro Demla další zklamání. 29. ledna umírá Pavla Kytlicová, přítelkyně, pomocnice, vydavatelka a mecenáška, kterou básník sám důvěrně oslovoval „mamička“. V souvislosti s touto událostí vydává v květnu sbírku *Smrt Pavly Kytlicové*. Po její smrti není v Demlově životě nikdo, kdo by se staral o praktické záležitosti vydavatelství a zároveň také hospodařil s penězi. I to je jeden z důvodů, proč se Jakub Deml ocitne v tíživé finanční situaci.

Po smrti Pavly Kytlicové odjíždí Deml do Kuksu, kde se seznamuje s hrabětem Sweerts-Sporckem a zároveň i s jeho manželkou. Po smrti hraběte Deml doufá, že by právě hraběnka, kterou považuje za spíše éterickou bytost, což dokazuje v básnické próze *Princezna*, mohla zaujmout místo po zesnulé Pavle Kytlicové, a spravovat tak jeho dílo a vydavatelství. Hraběnka Kateřina však v Demlovi spatřuje spíše kněze než básníka, jeho veršům nerozumí. Přesto všechno jí však básník věnuje některé své sbírky, ve kterých nepokrytě odhaluje své city před celým světem. Hraběnka<sup>4</sup> ale jeho city neopětuje, a tak je jejich „přátelství“ ukončeno na začátku roku 1935, čehož je důkazem německá předmluva ke knize *Jugo* (vydaná až v roce 1936).

Během podzimu roku 1934 vychází další sbírka, tentokrát *Zapomenuté světlo*, avšak většina nákladu je zabavena a vydávat se smí až po začernění celé řady míst. I přesto kniha způsobuje pobouření nejen literárních kritiků, ale také široké veřejnosti. Později do Demlova života vstupuje další osudová žena, tentokrát oktávánka z Českých Budějovic, Marie Rosa Junová, která bude pečovat o stárnoucího kněze a spisovatele dalších čtyřadvacet let. Zároveň se také ujímá nakladatelské činnosti po Pavle Kytlicové. Činnost naruší až zákaz v roce 1943, kdy okupační úřady s konečnou platností zastavují činnost všech soukromých nakladatelství.

---

<sup>4</sup> Hraběnka Kateřina Sweerts-Sporcková se během války dostává do úzkého kontaktu s nacisty. Ale po válce, tedy v dubnu 1945, spáchá sebevraždu. Svůj život dobrovolně ukončila skokem pod vlak.

Před koncem války v roce 1945 obsazují německá vojska Tasov. Kvůli činnosti partyzánských skupin, které vyvěsily rudé vlajky na místní hospodu, je řada rukojmích vybrána k zastřelení. Jakub Deml však nabízí svůj život za tyto odsouzence, když do vypršení lhůty nebudou odhaleni praví pachatelé. Naštěstí ale několik hodin před dovršením ultimáta osvobozují básníkovo rodiště ruští vojáci. A o tři dny později, tedy 8. května 1945, je ukončena druhá světová válka.

Po válce se stále více spekuluje o Demlově kolaborantství. Proto se také obhájí před očistnou komisí Syndikátu českých spisovatelů. Později byl v Tasově obžalován za svoji válečnou činnost a antisemitismus podle tzv. malého dekretu<sup>5</sup>. Znovu je za působení během války postaven před soud v roce 1948 ve Velkém Meziříčí, tentokrát však na základě tzv. velkého dekretu<sup>6</sup>. Shodou okolností se na toto přelíčení dostaví další Demlův přítel Vítězslav Nezval, který pronese dechberoucí řeč v básníkův prospěch. Nakonec je Deml zproštěn obžaloby pro nedostatek důkazů.

V následujících letech je Demlova literární činnost značně omezena. Od roku 1947 je zbaven možnosti publikovat svá díla knižně, ale přesto ve své činnosti neustává. Své dílo udržuje díky korespondenci, deníkovým záznamům a rukopisům. Patrně posledním literárním dílem Jakuba Demla je *Stenografický záznam nočního snu* pořízený poslední noc roku 1960.

V Tasově žil básník ještě necelých 14 dní roku 1961, ale od 4. do 28. ledna je pacientem třebíčské nemocnice, kde je hospitalizován pro svůj špatný zdravotní stav. Na několik dní je propuštěn do domácího ošetřování, ale už 7. února se opět vrací do Třebíče, kde 10. února 1961 umírá. „*Myslím, že 10. února 1961 zemřel největší básník české literatury XX. věku*“ (Olič 1993: s. 171).

---

<sup>5</sup> Dekret č. 138/1945 Sb. o trestání provinění proti národní cti, vydaný 27. října 1945, označovaný také jako malý retribuční dekret, jehož účelem bylo stíhání a potrestání i menších zločinů, než jakými se zabývaly mimořádné lidové soudy.

<sup>6</sup> Dekret č. 16/1945 Sb., vydán 19. června 1945, označovaný také jako tzv. velký retribuční dekret, který je jedním z nejdůležitějších dekretů prezidenta Eduarda Beneše. Jeho náplní je potrestání nacistických zločinců, zrádců a jejich pomahačů o mimořádných lidových soudech.

#### 4. OBRAZY SMRTI V DÍLE JAKUBA DEMLA

„S jakou vyzývavostí či touhou hledá člověk Smrti, a ustavičně potkává Život. Ale jakmile se rozhorlí a hledá Života, ustavičně potkává Smrt; i ten, kdo ho nehledá sobě...“ (Deml 1970: s. 95-96).

Tvorba Jakuba Demla je mnohdy rozporuplná. Zejména na začátku své tvorby, ve značné míře ještě ovlivněn Březinou, se hlásí k symbolismu. Postupně se ale od březinovské mystiky distancuje a jeho prózy dostávají nový rozměr. Velice často se zabývá tematikou smrti, nabývající zejména podoby snu. Jindřich Chaloupecký (1992) uvádí, že sny měly pro Demla v počátcích jeho tvorby rozhodující význam. To je do značné míry pochopitelné, protože to byli právě symbolisté, kteří sen považovali za podobu nadrozumového souhrnného poznání, věřili v něj a snažili se jej zhmotnit ve svých textech. Ale Jakub Deml se v tomto ohledu se symbolisty značně rozchází. Jeho sen je spíše snem romantiků, je konkrétní a nesmyslný.

Vědomí existence smrti je pro tvorbu Jakuba Demla zásadní a formuje prakticky celé jeho dílo. Je ale důležité zdůraznit, jak uvádí Vladimír Binar (2010), že Demlovo utkvění ve smrti není v kontextu literatury 1. poloviny 20. století nijak ojedinělé, spíše naopak. Jak již bylo zmíněno dříve, tematika smrti stojí v čele literárního proudu na přelomu 30. let, jež se nesou v duchu sbírek *Kohout plaší smrt* Františka Halase, *Pokušení smrti* od Jana Zahradníčka či Holanovy sbírky *Triumf smrti*.

Tematika smrti byla pro Jakuba Demla nevyhnutelnou součástí jeho tvorby, jež se do značné míry stala odrazem jeho života. Na první pohled je z jeho sbírek čitelné, že autorská tvorba se pro něj stala jediným možným způsobem seberealizace, prostředkem, jak vyjádřit své vnitřní pocity, strach a úzkost. Lze se tedy domnívat, že Jakub Deml psal pouze v tragických životních situacích, které nejčastěji spojovala ztráta blízké osoby. Deml čtenáři odkrývá svůj niterní svět plný lásky, aby tento svět byl následně v mezní situaci narušen tragickým motivem zkázy, smrti a konečnosti lidského života.

##### 4.1 PRVNÍ SVĚTLA

Z velkého množství knih, které během svého tvůrčího období Jakub Deml napsal a vydal, patří tato básnická sbírka mezi jednu z mála, jež vyšla několikrát již za autorova života. Původně nesla název *Notantur lumina*, což by bylo možné přeložit jako Světla jsou spatřena, a z autorova pera vznikla v roce 1907. Sbírka se vyznačuje určitým nevyhraněným stylem zobrazování, obsahuje totiž básně v próze, eseje, sny

i básně. Zejména ve veršovaných pasážích se ale autor jakoby ztrácí, hledá vlastní výraz a spíše imituje Březinovy verše, které ale v závěru vyznívají jako nepodařená napodobenina. Svě vyjádření ukotvuje až v typicky „demlovských“ motivech, jako jsou úzkost, zmar a smrt.

Jaroslav Med (2004) uvádí, že tato první Demlova básnická sbírka je v mnoha ohledech ovlivněna Březinovým básnickým světem, avšak naprosto porušuje základní principy symbolismu, jak je literárně koncipovalo Březinovo dílo. Ani název knihy není čistě náhodný, slovo první není pouhou řadovou číslicí, jak by se na první pohled mohlo zdát, naopak „*zdůrazňuje význam, nejvyšší stupeň i prvopočáteční elementárnost světla jako principu života*“ (Trávníček 2002: s. 6). Právě světlo se pro Demla stává základním prvkem, který ovládá princip jeho světa, prvkem, který stojí nad vším pozemským. „*Světlo je pro Demla prázkladem, zdrojem, z něhož jsme vyšli a který čeká, abychom se do něho zase navrátili. Zásah tímto světlem, respektive setkání s jeho mocí, je pro člověka zásadní (náboženskou) zkušeností, která má existenciální dopad na jeho bytí*“ (Sládek in: Kubíček a Wiendl, 2005: s. 122).

Vladimír Binar (2010) poukazuje na to, že pod Březinovým vlivem, ale zcela osobitě, Deml koncipuje krajinu dětství, se kterou se čtenář setkává již v úvodním textu sbírky. Ale je to krajina neutěšená, prakticky bez lidí, z níž vystupuje pouze postava Demlovy mrtvé matky a sestry, v některých pasážích dokonce mistrně skrytá postava Otokara Březiny. Právě úvodní próza *Děti* je příznačná svým obrazem dítěte a mytologickou postavou Herodese, který zde vystupuje jako symbol ničení nevinnosti a Pravdy, autor zdůrazňuje, že „*Smrt pracuje i v kolébkách, a právě v kolébkách: neb tady jest Pravda nahá a bezmocná*“ (Deml 1996: s. 9). I v bezpočtu dalších básní se autor snaží vyjádřit dětské prožitky. Je to právě dětství, které je přechodem mezi světem vnitřním a vnějším a zároveň je zobrazováno v těsném vztahu ke smrti a zániku. S dětstvím je nejčastěji spojována postava autorovy mrtvé sestry Matylky, která je kupříkladu v básni *Dítě* jedinou osobou, která nevnímá přítomnost smrti. Tato smrt je zobrazována jako stín, jenž přiletěl a zastřel její duši. Usadil se ve zdech domu a častokrát v noci byl pak slyšet jeho smích připomínající skřípění zubů, „*poněvadž to byl stín člověka zemřelého (neboť tolik zloby může míti jenom bytost, která nemá těla)*“ (tamtéž: s. 13). Jedním z nejdůležitějších obrazů, které jsou tak typické pro Demlovu tvorbu, je obraz jeho zemřelé matky, jako je tomu v básni *Dědictví*, kde je velmi naléhavě zdůrazněno, že „*to místo jest po Matce prázdno*“ (tamtéž: s. 19). Ačkoliv smrt

není explicitně zastoupena, beznadějí z její existence je patrná v každém řádku básně, v níž autor vyjadřuje své osamocení, které vychází ze ztráty blízké osoby.

Nejpatrnější apoteózou smrti je autorova stylizace snů, v nichž velmi osobitě rozvíjí tematiku konce lidského bytí. V básni *Sen* překračuje básnický subjekt hranice země, země, jejíž krajinu ztotožňuje s rodnou zemí, kde se i přesto cítí být cizincem. Vnímá krajinu „*bez konce, tak jemně porostlou, tak bojácně, jak všechna staletí by přes ni táhla, s prsty nalitými katastrofami*“, zároveň úzkostlivě pocituje osamocení v této krajině, protože nikde „*neviděti člověka*“ - „*nebylo očí*“ (tamtéž: s. 58 - 59). Obklopen pouhými přízraky, uvědomuje si v tomto vidění i přítomnost své mrtvé matky, jež na nepatrnou chvíli pohlédne svou bledou záhrobní tvář a ihned zase zmizí. V tu chvíli je lyrický subjekt naprosto osamocen ve světě, kde jej nikdo nepostrádá. Motiv snu se prolíná i v nejdelsí a nejznámější próze celé sbírky *Sen jeden svítí...*, která nese název podle stejnojmenné básně Otokara Březiny. Tento text je záhadným až mystickým viděním světa, do něhož vchází autorský subjekt skrze imaginaci psaného slova: „*Jedenkrát, asi v měsíci květnu, spatřil jsem obrázek a vedle něho text. Jedno z míst, jimž my venkované říkáme strašidelná*“ (tamtéž: s. 94). Tomuto záhadnému preludu předchází úvaha o smyslu života, jenž je zahlcen přívaly světla, jež je ve své existenci ohroženo tmou, z čehož vyplývá i základní existenciální otázka: „*Což skutečně jest tomu tak, že přicházejíce do vyššího věku, víc a více zapomínáme na smrt, která se blíží: na světlo, z něhož jsme vyšli a které přece náš čeká?*“ (tamtéž: s. 92). Před očima lyrického subjektu se rozprostírá krajina, která sama ze sebe vydává světlo. Země stejně jako všechno to, co ji obklopuje, má v sobě jakýsi oheň, před kterým i samotné hvězdy hasnou. Vidoucí subjekt odhaluje osamocené město bez lidí, zvířat, rostlin i slunce, v němž se usadil zmar a smrt. Vše je opuštěné, protože přichází apokalyptický konec, při němž dochází k přerodu, a to ve chvíli, kdy „*obloha jakoby ustoupila a ze všech propastí Nekonečnosti lily se na zemi zlaté pruty světla všechno přesně ohraničující*“ (tamtéž: s. 97). Zde je velmi očividná paralela s výjevem z Bible, se Zjevením Janovým, které je symbolikou zkázy lidského světa, po níž opět bude zrozen nový lepší život. *Sen jeden svítí...* končí symbolickým obrazem krajiny, po níž se hrdina této prózy prochází a očekává, že spatří „*podobu člověka, ale krásnou jako všechno ostatní, rozumějící všemu jako já a klidně užaslou jako já a jako všechno ostatní [...] nečekal jsem ženy nebo muže, čekal jsem podobu člověka*“ (tamtéž: s. 98). Cesta, po které kráčí a jež je znamením hledání smyslu vlastní existence či víry, skrývá

tajemství, které musí být odhaleno stejně jako tajemství obsažené v Mistrových knihách (evidentní odkaz na Březinu). V tomto textu se nejvýrazněji odráží motiv smrti, který je umocněn zvláště apokalyptickým viděním světa. Smrt evokuje zhoubu, zánik, pustošení všeho živého, není vztahována pouze k samotnému člověku, ale k základu lidství v nás. Smrt, která je ničitelkou všeho živého, je současně také první známkou vzniku nové existence. Význam Smrti je možné si uvědomit jedině ve snu, neboť tuto součást života si bdění odmítá připustit. Právě toho je důkazem další text sbírky *Znamení ve snu*, kde ovšem není jasně vyznačena hranice mezi realitou a snem, v němž se autorský subjekt opět setkává s postavou své mrtvé sestry, která byla „bledá, útlá a moudrá jako Smrt“ (tamtéž: s. 36). Snová vidina je zároveň stigmatem smrti, která je stylizována do postavy Demlovy malé sestry, jejíž „tělíčko zřejmě hnisalo, od ramenou a na loktech bylo podlité, načervenalé jak zoraná země zapadajícím sluncem do temna ozářená“ (tamtéž: s. 37).

V básnickových textech často fenomén smrti vystupuje již v samotném názvu básně či prózy, tato smrt je většinou vyjádřena v náznacích či symbolech, které její přítomnost evokují. Například v básni *Samovládkyně*, kde touto postavou je jednoznačně skrytě vyjádřena postava Smrti, jejíž krutost „jest jen zdánlivá, tak jako hudba, při níž oči děti se dívají v neznámo“ (tamtéž: s. 20). Tato Smrt je chápána jako smutný přízrak, který věčně půjde za námi a jehož přízeň je neštěstím. Avšak přijde den, kdy „svou snědou tvář tu Slunci nastaví a říšské jabko, žezlo, korunu si k nohám kladouc“ (tamtéž: s. 20) bude sama jediná vládnout všemu a všem. V další básni sbírky *Až stínem smrti* se znovu objevuje motiv země, která je mrtvá. Obdobným tématem je pak také naplněna báseň *Hroby*, kde „všechno již mlčí a slovo jest slavný sen mrtvých“ (tamtéž: s. 61). Text *Smrtné ticho* je koncipován jako oslava slova, které jedině je známkou života, protože „víme, že nikdo nemluví, než komu dá Otec“ (tamtéž: s. 63). Chápeme-li oním „Otcem“ Boha, je jasné, že ve chvíli, kdy nemluvíme, jsme mrtví, protože je to právě Bůh, který dává život i smrt. Slovo se pro Demla stává určujícím prvkem, který mu umožňuje realizovat sám sebe a skrze slovo je možné učinit vše, beze slova není možná ani samotná existence. V próze *Jediné slovo* vyzdvihuje, že mlčet znamená pykat, že je nezbytné, aby se země rozezněla „slovy, která všechna budou jako teplé vánky pokoje a radosti, a všechna podobenstvím Vtěleného slova“ (tamtéž: s. 68). V následující próze *Zakletí slov* se autorský subjekt stylizuje do samého smyslu slov, která jsou zakleta do větru a světla. Vyjadřuje svou touhu po životě ve slovech, po jejich stylizaci,



uvědomuje si, že slova se rodí a umírají, že jejich „*smrt bude jako světlo, které odchází z vrcholků hor při západu slunce; a toto bude poslední jeho tvářnost: sestřičky, vy jste nepromluvily, vy jste nepromluvily, vy jste nepromluvily*“ (tamtéž: s. 54). Zde se jasně ukazuje, jak autor pojímá existenci jednotlivých slov, vnímá je jako projev života, a tím zároveň také jako projev smrti.

Nepřehlédnutelným prvkem *Prvních světla* je množství světla, které, jak již bylo vysvětleno dříve, je zdrojem existence i jejího konce. V textu nazvaném příhodně *Světla* se čtenář dozvídá, že „*kdo se octl pod vodou, vidí světlo, ale ne slunce, ač je má před očima. A toto světlo jest rozteklé, chladné a zákeřné jak sama voda. To jsou ti, kdož ztratili Boha*“ (tamtéž: s. 84). V *Prvních světlech* je zdroj světla velice často ztotožňován s postavou Stvořitele, jež ovládá koloběh života, tudíž je jasné, že světlo se stává zdrojem života i smrti. Je to právě světlo, které v sobě soustřeďuje prožitek smrti, lásky a života. Podle slov Vladimíra Binara (2010) je smrt základním poměrem, v němž vystupují nejdůležitější lidské hodnoty života, lásky a pravdy, což vytváří dramatické a tragické vidění světa. Právě tato skutečnost se odráží v esejí *Přímka*, kde je zobrazována cesta životem, cesta hledáním pravdy. Tato cesta je nejprve viděna naivním pohledem dítěte, které se snaží nakreslit přímku, v další pasáži je však prozřetelně spatřována racionálním pohledem dospělého básníka, který si uvědomuje, že cesta k poznání je klikatá. Obraz přímky je přirovnáván k létům stromů na dřevěném okraji břidlicové tabulky, současně je tento obraz prožíván ve vztahu odloučení od matky a v souvislosti s její smrtí. Prožitek smrti umožňuje autorskému subjektu vstupovat do podstaty všech věcí, odkrývat vše, co je v nich uloženo, žít skrze realitu. Pochopení, že „*svět sedí dosud na přímce jak slepice na hřadě...*“ (Deml 1996: s. 91) je jakousi obžalobou rozumu neustále zjednodušujícího život.

*První světla* jsou tvořena ještě v duchu Demlovy víry v Boha, jenž je oslavován a chápán jako stvořitel a hybatel všech věcí, smrt se často dostává do kontrastu s biblickými výjevy, zejména pak s mystickou apokalypsou světa. Smrt se stává jakýmsi trestem, který Bůh sešle na svět, protože lidé jsou zkažení a je nutné je očistit. V pozdějších sbírkách dojde k výraznému odklonu od osobnosti Stvořitele, jenž bude vnímán spíše jako původce všeho zla zejména v životě autorova lyrického hrdiny. Motiv smrti ve sbírce *První světla* je nejčastěji prezentován v obecném charakteru, smrt není vztahována k individu, ale k celému společenství. Strukturu celé sbírky, jež je koncipována spíše v melancholickém duchu, narušují jen dvě básně - *Venkovu* a *Léto*,

v nichž Deml už nachází své vlastní básnické vyjádření, které není pouhou imitací Březinovských básnických obrátů. Zvláštní pozornost si zaslouží zejména báseň *Léto*, kde se výrazně objevuje tok autorových myšlenek, které jsou volně asociovány, což se později objeví i v práci se slovem u poetistů.

#### 4.2 HRAD SMRTI

Texty, které Jakub Deml později zařadil do sbírky *Hrad smrti*, vznikaly již v roce 1909. Svého knižního vydání se sbírka dočkala až o tři roky později, tedy roku 1912. Sbíрка pak vyšla za autorova života celkem třikrát, samostatně však pouze dvakrát. O několik let později byl *Hrad smrti* zařazen ještě do sbírky *Můj očištec*. Sbíрка básní v próze je obohacena o barevné dřevoryty Josefa Váchala.

Podle Vladimíra Binara (2010) je *Hrad smrti* členěn do útržkovitých pasáží, z nichž první je věnována Demlově zemřelé sestře Matylce. Dále je to pak vize smrti, rozkladu a pohřbu země a třetí je obrazem pasti, podzemního labyrintu. Za to, co všechny tyto fragmenty spojuje, považuje Binar otázku volby povolání, tedy kněžství, které je v rozporu s celoživotním dílem - básnictvím.

V samotné předmluvě se autor stylizuje do polohy nálezce textu napsaného neznámým autorem, což učinil na radu Otokara Březiny. Sbíрку pak také na jeho radu opatřil vysvětlivkami a dodatky, čímž ještě umocnil představu, že je pouhým objevitelem starobylého testamentu. Místo nálezu však zůstává čtenáři záměrně skryto, autor poodhaluje pouze svůj silný vnitřní prožitek spojený s odhalením neznámého textu. Autor mistrně uvádí čtenáře do nejistoty, která pramení z nejasného předělu mezi snem a skutečností. Pochybnost se objevuje v okamžiku, kdy autor procítá ze snu a pociťuje, že v pokoji není sám. Spatřuje pak temnou postavu, spíše stín či přelud, jež v něm vzbuzuje hrůzu. Avšak ve chvíli, kdy jeho úděs nabývá nejvyššího stupně, vstupuje na scénu postava autorova bratra, který nese světlo, a Demla tak vytrhává z jeho noční můry. Prakticky celá předmluva tedy na čtenáře může působit jako nejasná a těžkopádná pasáž, v níž jakoby se Deml sám ztrácel mezi realitou a snem.

První řádky sbírky poskytují čtenáři osudovou otázku, jež pak provází prakticky celé dílo. „*Proč je mi tento kraj tak beznadějným?*“ (Deml 1992: s. 21). Ačkoliv není kraj explicitně pojmenován, stejně jako většina postav, které v díle vystupují, je jasné z náznaků, že se jedná o život samotného Jakuba Demla a tedy beznadějným krajem je myšlen rodný Tasov.

Sbírka *Hrad smrti* je výraznou apoteózou Smrti, která provází autora na každém kroku, zároveň se stává jakýmsi proroctvím, v němž Deml předurčuje řadu budoucích událostí, jako je například úmrtí jeho milované a těžce nemocné sestry Matylky. V knize samotné je její přítomnost nezpochybnitelná, a to i přesto, že je pojmenována, patrně pouze symbolicky, jako Helenka, již Deml vyznává své vřelé city a kterou obdivuje za její odvalu. Podle Binara (2010) je postava Helenky (respektive Matylky) kladena na těsné místo vedle potřeby stát se knězem a právě proto je zobrazována v rovině čistého a bezbranného dětství. Současně se v textu setkáváme i s dalšími realistickými osobami, jako je například autorova nevlastní matka nebo Elsa, v jejímž případě by se mohlo jednat o Elišku Wiesenbergerovou, tedy o Demlovu dřívější lásku. Právě tyto drobné detaily potvrzují domněnku, že tasovský rodák není pouhým nálezcem textu.

Dějová linie autorova snu se pak odehrává na cestě ponurým krajem, na jehož konci si lyrický subjekt uvědomuje krutou pravdu, že „*země jest mrtva!*“ (Deml 1992: s. 34). Tímto okamžikem je vytržen z pouhé iluze světa, uvědomuje si, že vše je pouhým zdáním, že „*každý útvar a každá podoba dosud trvajících jest jen škraboškou života, pouze kostýmem hniloby*“ (tamtéž: s. 35). Spatřuje tak pravou tvář světa, všemi smysly vnímá nicotu a hnilobu všeho kolem sebe. Zároveň až naturalisticky popisuje podobu Města, které „*jest černé, vyschlé, ponuré, jakoby bylo vykopáno ze ssutin biblické potopy*“ (tamtéž: s. 40). A i přesto je zde zdůrazněna přítomnost Boha, který jediný, milosrdný a spravedlivý dává světu naději. Z okleštěného Města se dostává jen díky svému bratrovi, jenž se však autorovi v určité situaci opět vzdaluje a on tak zůstává osamocen uprostřed ničeho. Miloš Dvořák (2007) uvádí, že tato část samotného textu je autobiografická, Jakub Deml zde hledá v minulosti rovnováhu vzhledem k tomu, co se v jeho životě odehrává nyní. Zároveň poukazuje na fakt, že Deml vidí a předkládá každou situaci a scénu v těch nejzazších hranicích života, kde již je vše nehybné.

V tomto okamžiku nastává v samotném textu zásadní předěl, v němž si lyrický subjekt uvědomuje, že je pronásledován něčím nebo někým, jehož „*jméno, jakmile bude lidským jazykem vynalezeno, samo o sobě stačí, aby ti, kdož jsou na polích, se nevraceli, a kdo na střechách, nesestupovali*“ (Deml 1992: s. 54). Právě tímto Stihatelem je zahrán do nedaleké budovy, jehož architektura je „*bludiště o mnoha patrech, s nesčíslnými chodbami, vycházejícími vždy ze společného „uzlu“ do všech*

stran“ (tamtéž: s. 59). Všechny chodby vedou k jisté smrti, avšak jediná z nich je záchranou. Lyrický subjekt, pronásledován neznámým stínem, se v okamžiku rozhoduje, již nepocituje strach z neznámého. Ocítá se v místnosti s nízkým stropem, jež svým vzezřením připomíná spíše podzemní jeskyni. V tomto okamžiku ještě nemá ponětí o tom, s kým se zde setká, avšak intuitivně chápe, že „*tento palác slouží nejvyšším, chci říci nejposlednějším účelům*“ (tamtéž: s. 60).

Snad vlivem vědomí smrti se autor opět obrací do svého dětství, vybavuje si svoji matku, díky níž svět spatřoval lepší a krásnější. Z přemítání o vlastním dětství jej vytrhají až něčí hlasy, patrně lidské. Jsa uchvácen tímto neočekávaným zážitkem, rozhodne se hlasy následovat. Podle Miloše Dvořáka (2007) se tyto hlasy vyskytují jedině za tím účelem, aby pronásledovaného lapily do pasti absolutního ticha.

Pisatel textu se dostává do sálu, kde již všechny hlasy utichly. A zde, na trůně, sedí ONA. Osoba, žena, která se zde objevuje, není lyrickým subjektem pojmenovaná, avšak čtenář velmi snadno prohlédne, že tato královna je Smrt. Deml ji staví do majestátního postavení, líčí Smrt jako krásnou a sličnou bytost, jejíž čelo, tvář i ruce „*podobny řezbě ze slonoviny, příkře kontrastovaly s jejím oděvem a vlasy*“ (Deml 1992: s. 69).

Deml Smrt zobrazuje jako nejvyšší bytost, která jediná rozhoduje. Její přítomnost nevzbuzuje pocit strachu ani údesu, čímž se autor zásadně odklání od pojetí personifikované smrti v *Tanci smrti*. Smrt je ve většině Demlových próz a básní součástí vnějšího světa, avšak ve sbírce *Hrad smrti* přerůstá do existence vnitřního, silně subjektivního prožitku. Zásadní dojem hrůzy evokuje přítomnost Stihatele, jenž pronásleduje autora prakticky po celý čas. Tento neznámý pronásledovatel vyvolává jak v autorovi, tak ve čtenáři pocit zmaru a možné smrti, což ale v důsledku působí mnohem silněji, než jistá přítomnost výsostné Smrti.

Ani architektura budovy není zcela náhodná. Labyrint, v němž se nachází nejen autor, ale také jeho Stihatel, „*nadlidsky inteligentní Netvor (...) démonický pavouk*“ (tamtéž: s. 64), symbolizuje svět, v němž žijeme. Labyrint je složitou cestou, kterou člověk během svého života prochází, a na jejímž konci nečeká nic než smrt. Určitou možností úniku z podzemního bludiště se stává záblesk světla. Světlo se v této sbírce neobjevuje v takové míře, jako je tomu v *Prvních světlech*, avšak jeho přítomnost je zásadní. Denní světlo, odlesk či sluneční svit jsou symbolem dětství a zároveň stojí v přímém kontrastu k světu plnému hrůzy, děsu a strachu. Jak již bylo uvedeno výše, obraz světla je připomínkou Demlova dětství, konkrétně jeho vzpomínky na zemřelou

matku, není však náhodou, že stejný obraz se objevuje i později v *Tanci smrti* ve snové próze *Jed*. Jedná se patrně o jeden z nejsilnějších autorových zážitků, kterým sám v sobě uvolňuje hrůznou atmosféru.

Empirie smrti je v Demlově díle překonána povznášejícím pocitem lásky, který je reprezentován zejména hlubokým vztahem k jiné osobě. Silný citový prožitek se projevuje nejen ve vztahu k autorově matce či sestře, ale také k Bohu. Význam celého textu upřesňuje také autorova poznámka v závěru sbírky, že celý text byl neznámým autorem napsán v době Pašijového týdne, tedy v době, v které si křesťané připomínají poslední týden života Ježíše Krista, jeho smrt a vzkříšení. Demlův vztah k náboženství je nepřehlédnutelný, v některých pasážích textu se dokonce jakoby sám s Kristem ztotožňuje, zejména ve svém utrpení a vykoupení. „*Jak asi jest sladko, umřítí pro bytost, kterou možno milovati!*“ (tamtéž: s. 69). Jasně tedy dává najevo, že je ochoten obětovat vlastní život za život milované osoby, stejně jako Kristus, který obětoval na kříži svůj život pro blaho světa.

V závěru celé sbírky, v okamžiku, kdy se autor setkává s Ní, dochází podle Binara (2010) k vyrovnání dramatu člověka a vesmíru, platí pro ně stejné zákony, což je zároveň katarzí lásky.

### 4.3 TANEC SMRTI

Následující sbírka, kterou Jakub Deml zařadil společně s *Hradem smrti* v roce 1929 do knihy *Můj očištec*, byla poprvé vydána knižně v roce 1914. Hned v úvodu, respektive v předmluvě, se z pera samotného autora dozvídáme, že se jedná o záznamy jednotlivých snů. Jak už bylo několikrát zmíněno, sny měly pro Demla zvláštní význam a objevují se v obměněných formách ve většině jeho sbírek.

Hlavní postavou, která zároveň zastupuje pozici vypravěče, je patrně spisovatelovo alter ego. Poznáváme tak z výrazně autobiografických prvků. Svět, do kterého čtenáře zavádí, se zrodil v jeho snech, stejně jako prostředí a vedlejší postavy, které ale nejsou jasně pojmenovány a mají většinou podobu přízraku.

Jak už ze samotného názvu vyplývá, ústředním tématem všech próz je smrt. Ta prostupuje celým dílem a nabývá různých podob. Objevuje se již v úvodním textu *Světlo věčné*, kde vypravěče provází ulicemi vymřelého města umrlec. Autor není jeho přítomností překvapen, naopak, zdá se, jako by byl potěšen. Dramatičnosti povídka nabývá ve chvíli, kdy se vypravěč ocitá úplně sám ve sklepení, jež zeje prázdnotou. Uprostřed však leží bezedný hrob, z něhož vytryská „světlo věčné“. „*Teprve v tuto*

*chvíli, jsa hluboko a pravděpodobně navždy pod zemí, pocítil jsem zimničnou touhu po životě tam nahoře*“ (Deml 1970: s. 25). Personifikovaná smrt, Zjevení, přitahuje autora téměř jako magnet, nakonec, smířen se svým osudem a s vědomím, že jej nečeká peklo, vstupuje do Světla, které je vysvobozením ze smutného světa.

V následující povídce *Bílý medvěd* se ocitáme v dalším z autorových snů. Tentokrát smrt nabývá fyzických rozměrů jako „*veliký bílý medvěd, vztyčený a s bílými tesáky v krvavých dásních*“ (tamtéž: s. 31), jež ohrožuje nejen samotného vypravěče, ale také jeho spoluvězně. V témže okamžiku však nastává zlom, děsivý tvor se pokřičuje a prosí, aby se směl zabít sám. Nečekaný zvrat nastává také v závěru prózy *Orlové*. Autor zůstává naprosto osamocen a nešťasten, přítomna je jen jeho milenka Smrt. Jeho pocit úzkosti však značně narůstá v okamžiku, kdy spatří na obloze orly, jež se na něj chystají zaútočit. Bezvýchodnost situace je ještě umocněna faktem, že on je jediným člověkem na zemi. Tento strach je však pojednou odsunut do pozadí hrůzou z toho, že se mu orlové v posledním okamžiku vyhnou a nechají ho na živu. „*Pojednou, jako když meč srdce pronikne, zalekla mne myšlenka, že by mne tu mohli nechat! A to byl život smrti mé*“ (tamtéž: s. 53). Údės, který pociťuje ze samoty a osamělosti, je větší než obavy ze zániku. Smrt je pro něj vysvobozením z prázdného a vyprahlého života. V této próze nabývá smrt fyzické podoby orla, což je symbol převzatý z Apokalypsy. „*...a čtvrté zvíře, podobné orlu letícimu....*“, (Zjevení sv. Jana 4:7 cit. podle Binar 2010: s. 58).

Mezi předchozími dvěma prózami našla své místo také patrně nejkratší snová próza celé sbírky *Člověk v rouše fialovém*. Jejím obsahem je zjevení člověka, jenž je zahalen do fialového roucha, ale který není nikým poznán. Jeho slova: „*Krev zavěšená proti slunci jako šátek dává barvu fialovou, a jedna rána hojí druhou ránu*“ (Deml 1970: s. 32) vzbuzují v lidech nenávisť. Jeho poselství není pochopeno, a on tedy mizí nenáviděn nejen celou rodinou, ale také celým světem. Ačkoliv Deml v této krátké básnické próze smrt fakticky nezobrazuje, její přítomnost vyplývá už ze slov zjeveného člověka. Autor zde také odkazuje na Bibli, respektive na mučednickou smrt, když v úvodu svého snu odhaluje čtenáři, že je „*blahoslavený ten, za koho trpíš!*“ (tamtéž: s. 32).

V próze *Jed* se básník navrácí do svého dětství, což je motiv, který se objeví i v dalších prózách sbírky. Prostřednictvím tohoto regresu čtenář spatřuje básníkovu paralelu mezi životem a smrtí. Na jedné straně oslavuje lásku vůči svým bližním,

na straně druhé však zdůrazňuje všudypřítomnou smrt. S dětskou naivitou popisuje svůj život, během něhož mu zemřela milovaná matka a na její místo přišla macecha, jež je vyličená jako bytost přinášející prozření z iluze dosavadního života. Významným a nepřehlédnutelným symbolem tohoto Demlova snu je světlo, které je nejčastěji spojováno s postavou básnickovy mrtvé matky. Ono světlo „symbolizoval mi zlatý pruh slunce, jež jsem jednoho jitra, procitnuv v matčině loži, uzřel na protější stěně okenní“, ve stejném okamžiku spatřuje matku, která „stála opodál, ozářená více štěstím nežli tímto jarním a jitřním sluncem, a mlčky se na mne usmála“ (tamtéž: s. 60-61). Zároveň se v této próze, v níž splývá realita a sen natolik, že není možné tuto hranici odlišit, setkáváme s popisem, na první pohled banálních, vzpomínek. Jednotlivé vzpomínky úzce souvisí s básnickovým vnitřním prožitkem, jehož vyvrcholením bylo stát se básníkem. „Tak bylo se mnou; jednoho dne uzřel jsem všechna slova sešikovaná, dokonale vystrojená, hotová k boji“ (tamtéž: s. 63). Tento počín, jenž měl pro básníka znamenat štěstí, působí na něj spíše jako jed, „pro mne však toto vítězství stalo se osudným“ (tamtéž: s. 64). Smrt do snu vstupuje ve chvíli, kdy se básníkovi přátelé a rodina stávají svědky jeho skonu.

Ve snové próze *Cizinec* se objevuje mimo ústředního hrdinu, kterým je opět básníkovo alter ego, také Neznámý, o němž se z noční vidiny dozvídáme jen několik málo útržkovitých popisů. Z rozhovoru mezi Cizincem a básníkem, který se postupně přesouvá spíše do monologického vyprávění, lze velmi jednoduše vypočítat tematický posun. Od prvotního rozjímání nad literaturou se těžiště rozhovoru posunuje směrem k filozofii, Kristu a utrpení. Okamžik ohrožení nastává, když si Příchozí sundává svůj obličej, který je pouhou maskou skutečného vzezření. Namísto obličeje se objevuje jen krvavý pahýl. Ve chvíli, kdy se Neznámý rozhodne odejít, si básník všimá bílého šátku, jež má omotán kolem zápěstí. Dozvídá se příšernou pravdu. Neznámý si sám usekl svou pravou ruku, neboť potřeboval rukojeť ke své holi, když si uvědomil svou chybu, chtěl ji napravit, usekl si tedy i levou ruku, kterou chtěl nahradit pravici. Avšak i tentokrát „pochybil, poněvadž levice nemůže zastupovat pravici“ (tamtéž: s. 86).

Do dětského věku se autor opět navrací v povídkách *Hrající revolver* a *Noc*. *Hrající revolver* je snem, v němž se básník se smrtí setkává již ve věku sedmi let, kdy do jeho rodného domu přichází nečekaný host a nese zprávu: „Když už přišel k Ruce a dával se k Podmočidlům, potkala ho Smrt“ (tamtéž: s. 88). Toto místo se pro

něj stává připomínkou smrti, která nepůsobí děsivě, naopak je „*usmířená, šťastná, dětská, proměněná*“ (tamtéž: s. 89). Díky této události se básník stává věstcem Smrti, která se zároveň stává jeho matkou i velitelkou: „*Ó Královno, Tobě jsem se zasvětil a Tobě se obětuji, neboť mimo Tebe není radosti a slávy*“ (tamtéž: s. 92). Sen je pro básníka zároveň oslavou smrti, její moudrosti, různých podob, v kterých se světu představuje. Během svého putování se znovu vrací do svého rodného kraje, v němž si ale připadá jako cizinec. Rozhodne se tedy navštívit svého dávného přítele, cestou si všímá nejnepatrnějších detailů stejně „*tak jako člověku umírajícímu zjevují se všechny podrobnosti jeho života od nejtělejšího mládí*“ (tamtéž: s. 99). Je tedy zřejmé, že básník tuto cestu vnímá jako poslední životní pouť. A je to právě rodný kraj, který se nakonec stává básníkovým posledním místem. „*Kdosi vstoupil do dveří, a zaplniv je hranatým svým tělem, pozdvihl revolver a namířil jej přímo na mé srdce. Byl jsem jen dva kroky od hlavně. Zbraň hrála jakýsi vojenský pochod. Vrah se jen usmíval a já věděl, že při některém tónu houkne rána*“ (tamtéž: s. 106).

Snová vidina, kterou básník příznačně pojmenoval *Noc*, představuje básníkuv myšlenkový přerod, v němž ulpívá převážně na utrpení a tesknotě. Deml dále poukazuje na to, že „*není rozdíl mezi našimi sny a mezi naším životem, protože v nás samých není té přehradu jako mezi člověkem a člověkem*“ (tamtéž: s. 111), čímž dává jasně najevo tenkou hranici mezi realitou a snem, což je v mnohých jeho prózách jen velmi těžko odlišitelné. Dějová linie prózy začíná nočním návratem básníka z ciziny do rodného kraje, do rodného domu. Zde však na něj čeká jen prázdnota a nicota. Vytrácí se i jeho vzpomínky na dětství a naděje. Pocit osamocení umocňuje ještě i zmizení otce a bratrů, jenž se nenávratně ztrácí ve tmě, a on zůstává osamocen jen se svou nemocnou sestrou. Uvědomuje si, že toto jejich setkání je posledním v životě, i beze slov cítí, že sestřina přítomnost je jakýmsi poselstvím. „*Ale najednou dveře venkovní bez nejmenšího hluku otevřely se dokořán*“ a do místnosti vstupuje „*nadpřirozeně vysoký, silný, do černa osmahlý muž [...] má ohnivě ledové oči*“ (tamtéž: s. 115). Jeho pohled setrvává na básníkově sestře, která se v tom okamžiku vznáší nad zemí jako „*hostie bílá*“ (tamtéž: s. 115). Z této situace je básník vytržen až ve chvíli, kdy ucítí průvan, jenže se nejedná o průvan větru, nýbrž o průvan věčné tmy a ztracení. V zoufalé naději se zachránit utíká básníkovo alter ego do chodby, kde spatřuje nebe, v němž jediném očekává život. Opak je však pravdou. „*Nebylo tam nic. Poznal jsem a pochopil jsem, že i tam život zahynul*“, ve stejném okamžiku pocítuje neodvratitelnou pravdu, že on sám



je „*jediný živý tvor této země, nad kterou už nikdy nevyjde slunce*“ (tamtéž: s. 116-117). Nezbyvá mu ani poslední útěcha - řeč, všechny projevy života ztrácí význam, zároveň i budoucnost se stává nejasnou, nikam nesměřující. Není překvapen ani ve chvíli, kdy ve svém domě spatřuje vychrtlou postavu, jejíž smích připomíná spíše skřek. A v tento okamžik básník poznává, že je to „*jedna z oněch neživých bytostí, které po posledním západu slunce obsadily svět*“ (tamtéž: s. 118). *Noc* je básnickovým snem, v němž ale autor sám poznamenává, že tento sen:

1. *není hříčkou fantazie*

2. *jest jen částí mého života* (tamtéž: s. 119).

Je tedy naprosto zřejmé, že Deml sám přestává vnímat tenkou linii mezi bděním a snem. Ovšem uvědomuje si počátek snové vidiny, již zkoumal několik let. Retrospektivně se ohlíží do svého dětství, kdy byl svědkem úmrtí dítěte a kdy se poprvé smrt zaryla do jeho dětské mysli.

Vladimír Binar (2010) uvádí, že právě návraty do dětství v předchozích prózách (*Jed, Hrající revolver* a *Noc*) jsou Demlem evokovány se strhující lyrickou silou i nekonečnou pozorností ke každému předmětu či věci. Binar také neopomíná zdůraznit, že návraty jsou povětšinou počátkem zkázy, která na sebe bere podobu ohrožení života jedem, revolverem nebo neživou bytostí - preludem.

Poslední básnická próza celé sbírky nese název *Metamorfóza*, jež se svou strukturou zcela vymyká tradičnímu pojetí, které známe z předchozích povídek *Tance smrti*. Předěšlé texty jsou výrazem smrti, strachu a úděsu, ale *Metamorfóza* je oslavou úcty a lásky, kterou Deml pociťuje vůči své sestře. Název snu naprosto vystihuje celou pointu příběhu. Básnickova mrtvá sestra na sebe bere podoby jiných lidí, se kterými se autor během své životní pouti setkává. Sestřinu přítomnost si uvědomuje podle očí, ihned poznává, že jsou to oči jeho Matky, Mistra a Sestry, kteří už jsou dávno na věčnosti. Pouze v tomto jediném okamžiku si čtenář uvědomuje smrt, která se v celé próze nevyskytuje a ani v tomto případě nepůsobí hrůzně a bezútěšně.

Celá struktura *Tance smrti* je nesystematicky uspořádaná pomocí volných myšlenek a vzpomínek Jakuba Demla. Právě tato chaotičnost řazení jednotlivých prozaických básní připomíná tříštivou říši snů. Inspirací se mu stalo nejen vlastní dětství a rodný Tasov, do něhož se povětšinou ve svých prózách vrací a v němž prožívá jednotlivé děsivé situace, ale také smrt milované matky a sestry.

Vladimír Binar (2010) přesně poznamenává, že všechny situace, do nichž se hlavní hrdina dostává během děje jednotlivých próz, jsou situacemi mezními. Hrdina je přímo ohrožen, nebo je v pasti, z níž nenachází jiného východiska než smrt. Ohrožení je základní stav Demlovy tvorby, ale podle Binara lze toto ohrožení překonat, což tasovský rodák dokazuje „tancem smrti“ nebo také „životem smrti“, a znamená to sjednocení vědomí bytí a bytí samého v činu, v lásce, ve snu a ve slově.

Za zmínku také stojí názvy jednotlivých snových vidin - básní v próze, jež u čtenářů evokují jistou přítomnost smrti. Samotné názvy pak povětšinou označují přímo předmět či postavu, která je bezprostředním ohrožením lyrického subjektu. Smrt je zde povýšena do výsostného postavení, Deml ji nejen označuje velkým písmenem, čímž patrně projevuje svou úctu a respekt, ale celá sbírka je faktickou oslavou konce lidského života. Ačkoliv smrt nabývá různých podob (medvěd, orel, revolver a další) a je nositelkou hrůzné vlastnosti, je na druhé straně jediným východiskem už z tak dost beznadějného světa.

#### 4.4 ZAPOMENUTÉ SVĚTLO

Samotnému vydání sbírky, jež se uskutečnilo v listopadu roku 1934, předcházelo ohlášení manifestem v podobě letáku *Slovo k přátelům*, v němž Jakub Deml, nejen přátelům, vysvětluje svou životní situaci.

Vladimír Binar (2010) označuje *Zapomenuté světlo* za podivný román duše či text z krize, který je uměleckým protichůdcem *Hradu smrti*. Následně také uvádí, že ústředním motivem k napsání této „lyrické symfonie“, jak knihu označuje také sám tasovský básník, bylo roztříštění jeho nadějí, jež vkládal do vztahu s hraběnkou Sweerts-Sporckovou. Také Roman Jacobson označil v roce 1935 *Zapomenuté světlo* za „nejtragičtější knihu české literatury vedle *Tkadlečka a díla Boženy Němcové*“ (cit. podle Binar 2010: s. 362).

Jak už bylo zmíněno v básníkově životopise, celý náklad *Zapomenutého světla* byl zkonfiskován a text mohl vycházet až po začernění celkem devíti pasáží. V souvislosti se zabavením veškerého napsaného materiálu probíhal také soud, jenž označil *Zapomenuté světlo* za dílo urážející mravnost, náboženství i prezidenta republiky. Zarážející však zůstává, že celá řada literárních kritiků tehdejší doby označila tuto knihu za nevšední a povznesenou na vysokou literární úroveň. Proto není divu, že Binar (2010) ve své knize věnované tasovskému rodákovi konstatuje, že právě *Zapomenuté*

*světlo* zaujímá v české literatuře podobné místo jako kniha Henry Millera *Obratník Raka*<sup>7</sup> v kontextu světové literatury.

Knih, která původně vznikla jako reakce na dopis velkomeziříčského spisovatele Bohumila M. Ptáčka<sup>8</sup> a jež v sobě skrývá vzkaz hraběnce Sweerts-Sporckové, se stala středobodem pro české surrealisty. Díky svým fabulačním schopnostem Deml touto sbírkou působil na celou českou prózu, nejvíce pak na osobnost Bohumila Hrabala. *Zapomenuté světlo* je jednoznačně ovlivněno životními událostmi, kterými Deml v této době procházel, počínaje smrtí Otokara Březiny a vrcholící úmrtím Pavly Kytlicové, rozpadem vztahu s německou hraběnkou a příchodem Marie Rosy Junové. Po formální stránce je *Zapomenuté světlo* koncipováno jako fiktivní dialog s řadou reálných osobností, ale ve své podstatě jde pouze o spor s vlastním neštěstím, v němž se rovnoměrně rozprostírá zmar k národu, českému i německému, společně se zklamáním ze vztahu s Kateřinou Sweerts-Sporckovou, což se projevuje zejména v německy psaných pasážích sbírky. Životním pocitem se stává strach z noci, který děsí hrdinu stejně jako hrůza ze skutečné smrti. Ústřední postavou, kolem níž se točí prakticky celý děj sbírky, se jasně stává postava samotného autora, avšak nelze jeho literární subjekt naprosto ztotožňovat s jeho reálnou postavou. Deml očividně vychází z autentických skutečností a reálií svého života, ale je velmi pravděpodobné, že jeho úsudek byl zastřen momentálním citovým i myšlenkovým rozpoložením, což vedlo bezpodmínečně ke zkreslení řady skutečností. Avšak vliv životních událostí, ve kterých se Jakub Deml v době napsání *Zapomenutého světla* ocital, je nezpochybnitelný.

Jak již bylo zmíněno, světlo hraje v Demlově tvorbě výjimečnou roli, tudíž ani samotný název sbírky *Zapomenuté světlo* není čistě náhodným. Tento výjev koresponduje se symbolickým motivem lampy, neboť „*není nic smutnějšího než lampa za bílého dne, kterou zapomněli zhasnout. Možná že ani nezapomněli, ale ruka už neměla síly, aby to zbytečné světlo zhasla*“ (Deml 1991: s. 65). Možným výkladem tohoto značně melancholického názvu může být i ztotožnění s autorovým životním osudem, který je v době vzniku sbírky do značné míry poznamenán tragickými životními událostmi, zejména smrtí nejbližších přátel. Samotné světlo tak může být

---

<sup>7</sup> Tato kniha byla kvůli otevřeným popisům sexu velice často označována jako pornografická, její vydání bylo v USA povoleno až v roce 1961, tedy celých třicet let po jejím napsání.

<sup>8</sup> Profesor velkomeziříčské reálky, básník, překladatel a novinář, který se v roce 1948 stal svědkem svědčícím v Demlův prospěch u retribučního soudu.

chápano jakožto autorský subjekt, přičemž toto světlo je všemi zapomenuté, opuštěné a bezradné stejně jako Demlův život.

Evidentním paradoxem však zůstává, že světlo, jež by mělo být kontrastem k zoufalství, beznaději i samotné smrti, zde působí spíše bezútěšně. Světlo, případně jeho ekvivalent slunce, nepřináší útěchu ani mystické povznesení, naopak je symbolem nekonečnosti beznaděje, z které není jiného vysvobození než smrt. Je to právě světlo, které je nositelem prozření, z něhož vyplývá naděje, která je zároveň symbolem totální skepse a absolutní beznaděje, což potvrzují autorova slova: „*Ježíši Kriste, smiluj se nad tou duší, kterou miluji a dej jí světlo, aby uviděla, jak jsem ubohý!*“ (tamtéž: s. 47). Symbolickým protějškem světla se stává tma, v tomto případě noc, která je v průběhu díla asociována se strachem a samotnou smrtí. Ačkoliv „*jsou květiny, které rozkvétají a voní jenom v noci. A také jsou motýlové, kteří poletují a radují se jenom v noci*“, je mezi nimi vždy i „*lišaj smrtihlav. A jeho smutná Oenothera*“ (tamtéž: s. 73). Tento motiv je tak zřejmou degradací krásy a jasnou připomínkou smrti, která bezpochyby pohltí i všechno to, co mělo ještě smysl.

Demlův autorský subjekt se v *Zapomenutém světle* dobrovolně distancuje od okolního světa, netouží být ve společnosti jiných lidí, zdůrazňuje svou touhu po smrti, o kterou prosí i Boha: „*Bože můj, Bože můj, dej mi smrt, při které by nebyl ani jediný člověk!*“ (tamtéž: s. 12). Smrt považuje za vysvobození, vytržení z vlastní osamocенosti, neštěstí a opuštěnosti, která vyvěrá převážně ze smrti Pavly Kytlicové. Ze svého utrpení obviňuje Boha, který básníka a kněze opustil ve chvíli nejtěžší, a následně hrdina sám sobě pokládá osudovou otázku: „*A proč jsi mne opustil, Bože můj?*“ (tamtéž: s. 14). Jeho utrpení se stává nezvladatelné, všechny stávající hodnoty se postupně boří, realita se pro něj stává iluzí. Podle Jaroslava Meda (2004) svět hroutících se hodnot rozbíjí i jistoty literární, tím se jazyk stává jediným útočištěm před zalknutím se němou bolestí.

Napříč celým dílem se objevují útržkovité pasáže, kde Deml líčí své poslední setkání s umírající selkou Zezulovou, jež byla před 12 lety jeho platonickou láskou. Leitmotivem se tak stává kontrast mezi smrtí a láskou. Smrt je zobrazována velmi realisticky, nevystupuje již v pouhých symbolech či náznacích, jako tomu bylo ve sbírkách *Hrad smrti* či *Tanec smrti*. V *Zapomenutém světle* smrt nabývá skutečné a konečné podoby a je prožívána zejména ve vztahu k umírající selce, jež očekává konec svého vleklého utrpení „*na holé zemi uprostřed much a nepořádku a špíny*“

(tamtéž: s. 58). Zároveň je smrt líčena až s naturalistickou přesností, jako například když se ve sbírce uvádí, že „Zezulka má veliké bolesti na prsou, vykašlala právě chuchvalec černé krve“ (Deml 1991: s. 75) nebo že „svíjí se bolestí jak červ, tvář se jí mukou všecka křiví, horní ret a nos se vyhrnuje, obnažují se zuby, mezi nimiž se černá krev“ (tamtéž: s. 83).

Obrat v myšlení Demlova autorského subjektu přichází ve chvíli, kdy se rozhodne „bojovat proti Zezulčině smrti na vlastní pěst“ (tamtéž: s. 88), neboť „muž vždy je zodpovědný za svou ženu. Já se této zodpovědnosti nikdy nezřekl, Bůh mi svědek“ (tamtéž: s. 105). V jeho myšlení dochází k zásadnímu přerodu, kdy patrně smrt selky Zezulové ztotožňuje se smrtí Pavly Kytlicové, což má za následek ještě hlubší prožívání okamžiku. Postupně se přibližuje k stále větší skepsi a ve světle zoufalství se pak smrt jeví jako vysvobození. Deml touží po klidné, i když osamocené smrti. Ta se však objevuje v naprostém protikladu ke smrti, která je mu určena. „Kdyby mně národ popřátí ráčil, abych směl popsati tuto strašnou noc, kdy pod hvězdami svítily v mém rodišti „samohaše krvavé“ a kdy jsem záviděl milé Zezulce, že smí umřítí...!“ (tamtéž: s. 58).

Celá sbírka je koncipována jako obžaloba Boha, který na jedné straně stojí za autorovým neštěstím, utrpením a samotou, na druhé straně je jediným hybatelem věcí, tudíž i smrt vychází z Boží vůle. Odsouzení Boha vyvěrá zvláště pak z rozporu mezi básnictvím a kněžstvím, tento konflikt podle Meda (2004) skrze celou sbírku vrcholí a sahá až k samým kořenům Demlovy křesťanské víry. Autor si uvědomuje, že „jakmile nás přestane milovat člověk, od kterého jediné si to přejeme, už jsme zemřeli“ (tamtéž: s. 63). Jediné východisko spatřuje ve smrti, avšak tuto smrt nevnímá jako konečnou, naopak věří, že po smrti bude opět se svými blízkými. I odchod selky Zezulové chápe jako určitou etapu, mezistupeň mezi jejich opětovným setkáním. Věří, že pouze odchází za Pavlou Kytlicovou „navázat a spojit strhaný řetěz“ (tamtéž: str. 108) a připravit tak básníkovu smrt.

Dalším motivem úzce souvisejícím s fenoménem smrti, jenž se objevuje v *Zapomenutém světle*, jsou sny, které se v různých obměnách objevují i v předchozích sbírkách Demlovy tvorby. Tyto sny pak pokračují během bdění, proměňují se a jsou prožívány ve vztahu k realitě. V první zmínce o svých nočních vidinách autorův hrdina popisuje krásnou ženu sedící na trůně, která k němu promlouvá německy. Tento výjev je očividným podobenstvím Demlovy nenaplněné lásky hraběnky Sweerts-Sporckové,

avšak je nutné upozornit také na fyzickou podobu postavy, tedy ženy sedící na trůně, která svým vzezřením velmi nápadně připomíná postavu Smrti tak, jak je zobrazena v *Hradu smrti*. I další sny, které autorský subjekt zobrazuje, jsou ve své podstatě totožné, vyznívá z nich nejistota, smutek, úzkost a smrt. Například noční vidina o zastřeleném zajíci, který uprostřed světnice pije z talíře svou vlastní krev, končí autorovým prosebným zvoláním k Ježíši Kristu, kterého prosí, aby se smiloval nad jeho smrtí, která je „*tak hrozná, že bych to byl nikdy netušil!*“ (tamtéž: s. 121). Jednotlivé sny se vzájemně prolínají a odrážejí do reality, čímž vyvolávají strach z noci i z jitra.

V závěru celé sbírky svítá jakási naděje z bezvýchodnosti vlastního života. Po pohřbu selky Zezulové se pisatel dopisu setkává s jejím psem, který mu dává najevo, že „*nebyl zbytečnou osobou ve Vašem domě*“ (tamtéž: s. 131). Na druhé straně však přichází deziluze z toho, že Demlův autentický hrdina byl jediným, kdo mohl něco říci o smrti, a to je to nejsmutnější svědectví, které značí, že lepší budoucnost nepřijde.

## 5. PROMĚNY MOTIVŮ SMRTI NAPŘÍČ TVORBOU JAKUBA DEMLA

Tematika smrti je přítomna fakticky v každém díle tasovského spisovatele, básníka a kněze Jakuba Demla. Neexistuje jednoznačná teorie, která by vysvětlovala, jak se motiv smrti v jeho dílech vyvíjel a proměňoval, avšak některé prvky je možné jasně vypořadovat na vybraných dílech. Fenomén smrti je u Demla bezesporu jedním z nejvýraznějších prvků každé sbírky, vyskytuje se v obměněných formách a je většinou závislý na citovém a životním rozpoložení autora, což lze velmi jasně dokázat zejména sbírkou *Zapomenuté světlo*.

Pokud se čtenář detailněji zaměří na všechny výše uvedené sbírky, jasně vypořaduje, že Deml systematicky postupuje od konkrétní, i když zatím velmi málo citelné smrti, přes smrt symbolickou, vyjádřenou různými expresivními obrazy, aby se na konci opět vrátil ke smrti fyzické a realistické. V *Prvních světlech* smrt dozrává do podoby biblické apokalypsy, která je nutná pro obnovu lidského světa. Smrt je vlastně chápána jako zánik všeho a zároveň zrod nového. Velmi osobitě Deml do textů vkládá hrůznou představu konce světa, avšak na druhé straně přijímá tuto realitu jako jedinou možnou. Ačkoliv není smrt vztahována ke konkrétnímu jedinci, projevuje se ve vztahu k lidstvu, je básnickým individuem prožívána velmi intenzivně. Motiv smrti je v *Prvních světlech* často ztotožňován s existencí Boha, což dokazuje zvláště výše zmíněnou apokalypsou. Smrt se tak stává jakýmsi Božím trestem, který musí nevyhnutelně přijít. Nelze jednoznačně říci, jakou podobu smrt v *Prvních světlech* nabývá, jako tomu bude v dalších Demlových sbírkách, je však evidentní, že je to smrt hrůzná, tragická, podmíněná autorovým citovým rozpoložením.

Katastrofická vidění jsou úzce spjata zvláště s nočními vidinami lyrického subjektu, v nichž se objevují i postavy dávno již zemřelých osob (autorova matka a sestra). Právě v tomto ohledu je smrt v Demlových dílech stavěna do přímého kontrastu k lásce a něžnému citu. Obdobně je tomu i v *Hradu smrti*, kde vystupuje postava děvčátka, Helenky, jež je nesporným symbolickým vyobrazením Demlovy malé sestry Matylky. Její smrt je již dávno předpovězena, smrt se tak pro autora stává proroctvím, zdrojem možností vidět, ale neovlivnit, svou budoucnost. Stejně jako v *Prvních světlech*, je i v této sbírce tematika smrti propojena s autorovými sny. Smrt však oproti první sbírce nabývá jiné, velmi odlišné podoby. Ačkoliv je v samém počátku zmíněno jakési možné předurčení fyzické smrti, postava objevující se v autorově snu je velmi symbolickým obrazem reality. Pocit ohroženosti není vyvolán pouhou přítomností

smrti, je zakomponován již v samotném základu textu, kdy se lyrický subjekt dostává do spletitého labyrintu chodeb, kam je zahrán neznámým Stihatelem, jehož jména ani nelze vyslovit. Toto bludiště je možné chápat jako metaforický obraz skutečného světa, jež je moderní dobou zpitvořen a v němž je člověk naprosto ztracen. V okamžiku, kdy je hrdina zahrán až na rozcestí několika chodeb, kde je možnost tomuto neznámému Pronásledovateli uniknout, vstupuje do místnosti, v níž na trůně sedí královna Smrt. Postava Smrti je zde stavěna do majestátního postavení, je záměrně přirovnávána k postavě ženy a královny, nelze totiž popřít, že v autorově životě hrály ženy velmi významnou roli, vždy to byla žena, která byla jeho inspirací, láskou i tím, kdo zničil veškeré jeho naděje. Paradoxně však tato postava není zdrojem strachu, naopak je autorským subjektem vnímána jako krásná a jedinečná bytost, čímž autor přetváří její existenci i do svého vnitřního světa. Původcem veškerého strachu a děsu se stává postava Stihatele, který může být čtenářem chápán jako pouhý výplod Demlovy fantazie, naopak však může představovat i skutečnou zřůdnost všedního života, který člověka neustále ohrožuje a stíhá. Život je spleť nástrah a chodeb, z nichž není jiného východiska, než je smrt, ve spleti chodeb se lze rozhodnout kam dál jít, ale konec je vždy stejný a konečný. Sbíрку *Hrad smrti* strukturuje Deml jako fiktivní až mystickou, což ještě umocňuje stíráním hranic mezi realitou a snem, mezi životem a smrtí. Ačkoliv je autorův, respektive pisatelův, život ohrožen, naděje života se stále objevuje, a to v přímém setkání s královnou hradu. Poněkud absurdně však vyznívá to, že jedinou šancí na záchranu života je podrobení se vznešené a výsostné smrti. Existence smrti je v *Hradu smrti* prožívána velmi úzkostlivě, autor neumožňuje uniknout z bludiště života, vše podléhá nicotě a zmaru a smrt se jeví jako jediná věčná a neutuchající.

Prožitek hrůzné smrti se nejvýrazněji projevuje v další Demlově sbírce *Tanec smrti*. Ve většině povídek smrt již nabývá konkrétní, fyzické podoby, výjimkou není ani personifikovaná smrt, kterou v tomto případě reprezentují povídky *Bílý medvěd*, *Orlové* a *Cizinec*, do určité míry pak také povídka *Metamorfóza*, ale jak bylo již ukázáno v samotné interpretaci, tato povídka se poněkud liší od struktury ostatních textů sbírky. Otázkou však zůstává, co si pod pojmem personifikovaná smrt je možné představit. První asociací bude patrně zosobnění, zhmotnění neživého, neexistujícího přízraku. Smrt je v běžné řeči chápána zejména ze svého biologického a lékařského hlediska, tudíž jako zastavení všech životních funkcí, ale v literatuře je tento pojem hodnocen naprosto odlišně. I když na jedné straně, zejména ve svém důsledku, je princip stejný,



a to konečnost a nenávratnost. U řady autorů, a u Jakuba Demla zvláště, se smrt dostává do podoby něčeho, co je v přímém kontaktu s člověkem a výrazně ohrožuje jeho existenci. Například v próze *Cizinec* je to postava cizího neznámého člověka, jež rozkrývá odlišnou linii příběhu ve chvíli, kdy si sundává vlastní obličej. Smrt tak dostává podobu reálné osoby, ale není to smrt v pravém slova smyslu, spíše je to pocit ohrožení z vlastní konečnosti, který zásadně ohrožuje Demlovo alter ego. Personifikovaná smrt je připodobněním k něčemu živému, co výrazně potlačuje pocit neohroženosti. V prózách *Bílý medvěd* nebo *Orlové* jsou to zvířata, která jsou deklarací záhuby, ačkoliv v obou přichází neočekávaný zvrat, kdy je vědomí konce utlačeno do pozadí. V próze *Metamorfóza* je smrt ztotožňována s postavou autorovy mrtvé sestry, což není ojedinělým případem, stejně je tomu i v předchozích dvou sbírkách. Její přítomnost je pro autora zásadní, je souhrou lásky a smrti, existence a nicoty, naděje a zmaru. Zároveň lze postavu Matylky vnímat také v kontextu dětství, jelikož u Demla právě umírání a dětství spolu velmi úzce souvisí. Tento fenomén lze sledovat již v *Prvních světlech*, kde krajina dětství je krajinou neutěšenou, vyprahlou, bez lidské existence, krajinou, která je mrtvá. Právě motiv dítěte je v úzkém sepětí se smrtí, což si lze vysvětlit i tím, že Jakub Deml se poprvé setkal se smrtí již v raném dětství, jak uvádí i v próze *Hrající revolver*. Propojení světa živých a mrtvých je dalším častým motivem Demlových knih.

V *Tanci smrti* se vedle zosobněné smrti objevují, jak už často samotné názvy napovídají, také konkrétní předměty (jako například revolver nebo jed), které se přímo stávají tím, co ohrožuje hrdinův život. Smrt slouží pro autora jako prostředek vyjádření a zároveň je jedinou jistotou, kterou má, pocit ohrožení z její konkrétní přítomnosti je pak utlumen ještě větším strachem z toho, že nepřijde (viz próza *Orlové*). Smrt se tak v *Tanci smrti* stává jediným východiskem, jediným možným řešením. Vše se opět odehrává na úrovni snů, stejně jako tomu bylo v *Hradu smrti* anebo také ve většině textů *Prvních světel*. Snová krajina je však většinou zahalena pod roušku tmy, noc se stává mezníkem mezi hranicí života a smrti, je jediným prostorem, kde čtenář, a vlastně i autor sám, nedokáže bezpečně rozlišit realitu od snu. S nocí přichází smrt a se smrtí samota, která je ústředním pocitem sbírky. Ačkoliv, jak již bylo několikrát zmíněno, se tento pocit dostává do přímého kontrastu s láskou, hlavně v prozaickém textu *Metamorfóza*. I přesto, že se zde objevuje opětovně motiv proměny (jako je tomu ve snové vidině *Cizinec*), nejde o obraz hrůzný či tragický. Je tedy snadné se domnívat,

že Jakub Deml často sblíží své intimní prožívání s hrůzným vnímáním smrti, což evidentně znovu vychází z jeho životní zkušenosti. Motiv zániku existence se v *Tanci smrti* dostává i do úrovně symbolických představ, v textech *Člověk v rouše fialovém* je evidentní odkaz na Ježíše Krista, syna Božího, čímž se autor opět spirálovitě vrací k osobě Stvořitele. Odkazy k Bohu mohou být spojovány i s prózou *Orlové*, což je dalším výjevem z Bible. Je tedy naprosto zřetelné, že ve snových prózách vytvářejících kompletní strukturu *Tance smrti* autor využil řady způsobů, jak fenomén smrti zobrazit, od symbolických výjevů přes stylizace do konkrétních hmatatelných předmětů, jež přináší zánik, až po smrt zosobněnou, navíc se zde objevují i skutečné osoby z reálného života. Dalo by se tedy říci, že tato sbírka je ze všech výše zmíněných nejhojněji zastoupena rozmanitostí zobrazování motivů smrti, současně lze také poukázat na to, že je jakýmsi mezistupněm mezi *Prvními světly* a *Hradem smrti* na jedné straně a poslední interpretovanou sbírkou *Zapomenuté světlo* na straně druhé.

V *Zapomenutém světle* již autor přestává smrt využívat jako symbolického obrazu, naopak se pro něj stává fyzickou a reálnou záležitostí, jež je spojena s velmi hlubokým vnitřním prožitkem. Vlastní zkušenost se smrtí je nejmarkantněji zobrazena ve vztahu k umírající selce Zezulové, kterou autor v mládí platonicky miloval. Konec jejího života, který byl faktickým utrpením, je Demlem vypodobněn až s naturalistickou přesností. Nejen že přesně a detailně popisuje tělesné stavy a změny, jimiž selčino tělo prošlo, ale také útočí na čtenářovy smysly, zvláště když líčí, v jak otřesných podmínkách člověk čeká na smrt. Vedle fyzické smrti týkající se každodenního života se objevuje i smrt obrazná, a to jak jinak než v autorových snech. Noční vidiny mohou být také chápány jako předzvěst skutečné smrti, která nevyhnutelně přichází. Dokonce u Demla vyvolávají tak děsivé pocity strachu a úzkosti, že se sám obrací k Bohu a prosí jej, aby ukončil jeho trápení, aby skončil jeho život. Tím již poněkolkáté splývá realita se snem. V *Zapomenutém světle* je smrt pojímána z nejobecnějšího hlediska jako konec lidské existence a jako vysvobození z vleklého utrpení (pro selku Zezulovou se smrt stává únikem z těžké nemoci a pro Demla vyváznutím z opuštěného života). Jak je zřejmě nepřehlédnutelné, *Zapomenuté světlo* je nejtragičtější knihou ze všech čtyřech vybraných děl a možná i nejtragičtější knihou, kterou Jakub Deml během svého života vytvořil.

Vzhledem k vývoji motivů smrti napříč všemi vybranými díly tasovského spisovatele a básníka lze stanovit několik závěrů. Za prvé lze hovořit o jednoznačném

vývoji od symbolické až k realistické a hmatatelné smrti. Spirálovitě se autor vrací od konkrétní smrti týkající se celého lidstva k fyzické smrti vztahující se pouze k jediné osobě, mezi tím přichází *Hrad smrti* se svou symbolickou smrtí a *Tanec smrti*, který je přerodem mezi symbolikou a skutečností. Současně lze poukázat na vzájemné propojení všech sbírek, přičemž motiv smrti není jediným spojujícím prvkem. K vývoji došlo v Demlových sbírkách i ve způsobu vyjádření, zatímco v *Prvních světlech* je ještě v mnoha ohledech ovlivněn březinovskou poetikou, postupně se od ní distancuje, aby své brilantní svébytné autorství dovedl k vrcholu v *Zapomenutém světle*. Právě tento fakt se odrazil i ve stylizaci fenoménu konce lidské existence. Tím, co lze z vývoje vyčíst takřikajíc mezi řádky, je proměna myšlení Jakuba Demla. Nejen že jeho ulpění ve smrti je často až chorobné, ale postupně se stává stále více katastrofické. Není chybné se domnívat, že tím, jak se jeho život stával opuštěnějším a tragičtějším, se také jeho sbírky měnily ve stále hrůznější a obludnější obrazy.

Společným základním jmenovatelem všech sbírek je vědomí toho, že existence může být ve své podstatě zničena. „*Ohroženost bytí je často ještě stupňována v pocit ohroženosti ještě před samotným fyzickým ohrožením*“ (Binar 2010: s. 51). Vědomí konečnosti souvisí již se samotným životem, který ve své absurditě směřuje vždy k nebytí. Tato tematika není výjimečná, pozoruhodné je pouze to, jakým způsobem ji Jakub Deml využívá.

## ZÁVĚR:

Jak celá práce ukázala, smrt je hlavním motivem, s kterým Deml pracuje. Na první pohled by se mohlo zdát, že sbírky spolu ani zdánlivě nesouvisí, ale opak je pravdou. Jsou detailně propracovány a jedna na druhou přímo navazují. Dohromady tvoří jakousi osu, jejíž jednotlivé segmenty se prolínají. Není jisté, že toto bylo prvoplánovým záměrem autora, avšak závěr vyznívá velmi jasně, čímž se také potvrzuje to, proč jsou Demlovy knihy mnohdy označovány jako „jediná kniha“. Všechny sbírky odkazují k tragické existenci člověka, k rozpolcenosti a nejistotě, ke strachu ze smrti. Vzájemně pak vytváří pomyslný labyrint, jenž symbolizuje spletnost lidského života tak, jak je nastíněno v *Hradu smrti*. V *Tanci smrti* dokonce Deml použije motiv umírající venkovanky, který se přesně o dvacet let později objeví také v *Zapomenutém světle*. Jednotícím prvkem je pak ohromná záplava světla, která od *Prvních světél* polevuje na své intenzitě a dostává se do různých poloh. Zároveň si nelze nepovšimnout celé plejády motivů, které se systematicky opakují v jednotlivých sbírkách, velmi často jsou tyto obrazy stejné či podobné, například v *Zapomenutém světle* se v jednom z autorových snů objevuje postava Smrti, která až nápadně připomíná výsostnou Smrt známou z *Hradu smrti*, dále vidění mrtvé krajiny či krajiny dětství se prolíná ve všech dílech. Pokud bolestné utrpení přítomné v *Hradu smrti* bylo spíše metaforickou stylizací vlastního života, nabylo v *Zapomenutém světle* reálných rozměrů.

Tato práce si kladla za cíl dokázat, že nelze sbírky Jakuba Demla číst a chápat bez znalosti jeho životního údělu. Ačkoliv není možné ztotožňovat autora s jeho lyrickými hrdiny, řada autobiografických prvků se ve sbírkách neomylně objevuje, tím se tedy ukazuje, že literární tvorba se nedá od autorova životního příběhu odstříhnout. Deml tím dokazuje, že literatura se pro něj stává způsobem vnitřního vyrovnání se s realitou a zároveň je i prostředkem poetizace a seberealizace.

Všechny sbírky jsou jasným dokladem toho, že Jakub Deml je autorem rozporuplným, nejen ve stylu užívání motivů, ale zvláště ve způsobu vyjádření. Skutečně těžké, někdy až prakticky nemožné, je rozlišit básnickou sbírku od prozaické. Ve všech vybraných a interpretovaných sbírkách se lyrika skloubí s epikou, veršované pasáže s vyprávěním, čímž autor čtenáři velmi často komplikuje naprosté splynutí s textem. Velmi trefně tento fakt vyjádřil i Vladimír Binar (2010), který připomněl, že vstoupit do díla Jakuba Demla znamená vystavit se nebezpečí.

Na samotný závěr lze tedy jen podotknout, že ačkoliv Jakub Deml byl a je velkým básníkem a spisovatelem 1. poloviny 20. století, jeho díla jsou dodnes často nepochopena a do značné míry také nedoceněna, a to i přesto, že patří k jedněm z neoriginálnějších děl české literatury vůbec. Otázkou však zůstává, jak vnímat chaotičnost a rozporuplnost jednotlivých textů. To už však záleží pouze na subjektivním vnímání každého čtenáře. Tato bakalářská práce předkládá pouze jednu z mnoha možných variant, jak číst a chápat literární texty Jakuba Demla.

## POUŽITÁ LITERATURA

### PRIMÁRNÍ LITERATURA

1. DEML, Jakub, 1992. *Hrad smrti*. 3. vyd. (celkově 5. vyd.). Praha: Paseka, 91 s., obr. ISBN 80-85192-31-4.
2. DEML, Jakub, 1996. *První světla*. 4. vyd. Třebíč: Arca JiMfa, 104 s., ISBN 80-85766-66-3.
3. DEML, Jakub, 1970. *Tanec smrti*. 3. vyd., v ČS 1. Praha: Československý spisovatel, 124 s.
4. DEML, Jakub, 1991. *Zapomenuté světlo*. 3. vyd., Brno: Jota, 144 s., ISBN 80-900281-2-8.

### SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

1. BARTOŠ, Jan, 1932. *Znáte Jakuba Demla?* Velké Meziříčí: Jan Mucha, s. 110.
2. BECKER, Udo, 2002. *Slovník symbolů*. 1. vyd. Přeložil Petr Patočka. Praha: Portál, s. 351, [16] s. obr. příl. ISBN 80-7178-612-8.
3. BINAR, Vladimír, 2010. *Čin a slovo: kniha o Jakubu Demlovi*. 1. vyd. Praha: Triáda, 520 s., ISBN 978-80-87256-12-1.
4. DAVIES, Douglas James, 2007. Výtvarné umění, literatura a hudba. In. *Stručné dějiny smrti*. 1. vyd. Přeložila Mai Fathi Havrdová. Praha: Volvox Globator, s. 93-114. ISBN 978-80-7207-628-4.
5. Dekret č. 138/1945 Sb. In: *Iuridictum: Encyklopedie o právu* [online]. 18. 8. 2011 [cit. 2013-03-05]. Dostupné z: [http://iuridictum.pecina.cz/w/Dekret\\_%C4%8D.\\_138/1945\\_Sb.](http://iuridictum.pecina.cz/w/Dekret_%C4%8D._138/1945_Sb.)
6. Dekret č. 16/1945 Sb. In: *Iuridictum: Encyklopedie o právu* [online]. 10. 6. 2007 [cit. 2013-03-05]. Dostupné z: [http://iuridictum.pecina.cz/w/Velk%C3%BD\\_dekret](http://iuridictum.pecina.cz/w/Velk%C3%BD_dekret)
7. DVOŘÁK, Miloš, 2007. *O Jakubu Demlovi*. Uspořádal Ladislav Soldán. Praha: Cherm, 245 s., ISBN 978-80-86370-29-3.
8. HALL, James, 1991. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. 1. vyd. Přeložil Allan Plzák. Praha: Mladá fronta, 517 s. ISBN 80-204-0205-5.
9. CHALUPECKÝ, Jindřich, 1992. Jakub Deml. In: *Expresionisté*. 1. vyd. Praha: TORST, s. 201, ISBN 80-85639-00-9.

10. MED, Jaroslav, 2004. *Spisovatelé ve stínu*. 1. vyd. Praha: Portál, s. 237, ISBN 80-7178-939-9.
11. MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1995. *Dějiny české literatury*. 1. vyd.. Praha: Victoria Publishing, 714 s. ISBN 80-85865-48-3.
12. OLIČ, Jiří, 1993. *Čtení o Jakubu Demlovi*. Olomouc: VOTOBIA, s. 173, ISBN 80-85619-48-2.
13. PAPOUŠEK, Vladimír, 2010: *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905 - 1923*. 1. vyd. Praha: Academia, 627 s. ISBN 978-80-200-1792-5.
14. PETRASOVÁ, Taťána a Helena LORENZOVÁ, 2001. *Fenomén smrti v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 9. - 11. března 2000*. 1. vyd.. Praha: KLP - Koniasch Latin Press, 426 s. ISBN 80-85917-79-3.
15. PLICHTA, Alois, 1993. *Tajemství času. Díl první: O Jakubu Demlovi*. Vranov nad Dyjí: VOTOBIA, s. 102, ISBN 80-85619-09-1.
16. PROCHÁZKOVÁ, Žaneta. Smrt v české epice 19. století: část 1. In: *Iliteratura* [online]. 24. 3. 2007 [cit. 2012-12-1]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/20757/smrt-v-ceske-epice-19-stoleti-cast-1>.
17. SÍGL, Miroslav, 2006. *Co víme o smrti*. 1. vyd. Praha: Epoque, 416 s., ISBN- 80-87027-11-6.
18. SLÁDEK, Ondřej. Světla a stíny u Jakuba Demla a Jana Zahradníčka. In: KUBÍČEK, Tomáš a Jan WIENDL, 2005: *Víra a výraz: sborník z konference "...bývalo u mne zotvíráno...": východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století: (Brno 7-9/4 2005)*. 1. vyd. Brno: Host, 480 s. ISBN 80-7294-163-1.
19. ŠMAHELOVÁ, Hana, 2002. *Prolamování struktur*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 342 s. ISBN 80-246-0340-3.
20. TRÁVNÍČEK, Mojmír, 2002. *Sdílet věčné: Studie, profily a kritiky*. 1. souborné vyd. Olomouc: Periplum, s. 211, ISBN 80-86624-05-6.