

JIŘÍ
OPELÍK

JAK ČÍST
POEZII

JIŘÍ

BRABEC

MIROSLAV

ČERVENKA

MOJMÍR

GRYGAR

VLADIMÍR

KARFÍK

VĚRA

KARFÍKOVÁ

ZDENĚK

PEŠAT



Po pěti letech přichází knížka Jak číst poezii znovu za svými čtenáři. Bohatší o novou tvorbu a s novými pohledy. Červenkův výklad o problémech moderního básnictví je rozšířen a doplněn (například o pasáž o konkrétní poezii). K přepracovaným kapitolám o Nezvalovi, Halasovi, Kainarovi, Hrubínovi, Holanovi, Mikuláškovi přibyl portrét Horův, Seifertův a Kolářův. Zastoupeni jsou i příslušníci generace střední — Šotola, Diviš, Holub, Šiktanc, Florian, Skácel — a někteří z básníků nejmladších — Brousek, Šrut, Wernisch aj.

Třebaže je v novém vydání mnohé změněno, poslání knížky zůstává stejné. Uvádí čtenáře do četby moderní poezie, zasvěcuje ho do jejího vidění života i do jejích stavebních principů. Snaží se, aby čtenář překlenul takzvanou „nesrozumitelnost“ moderní poezie, i když ho nevede za ruku jako poučovaného žáčka. Přeje si pouze otevřít mu průhled do „tajemství“ moderní poezie a uvést ho na cestu do poetického světa moderních básníků.



ХИТИ
 АБРА КАНДИ
 АЛДІМІЛ КАНДИ
 КОМІЛ САНДИ
 АЛНОСТА УМІ ДИ
 АЛНОСТА УМІ ДИ

Autorský kolektiv
JIŘÍ BRABEC
MIROSLAV ČERVENKA
MOJMÍR GRYGAR
VLADIMÍR KARFÍK
VĚRA KARFÍKOVÁ
JIŘÍ OPELÍK
ZDENĚK PEŠAT

JAK ČÍST
POEZII

redigoval
JIŘÍ OPELÍK

Československý
spisovatel
Praha

Vladimír Majakovskij jednou polemicky řekl: „Panuje demagogie a spekulace s nesrozumitelností... Je třeba zorganizovat srozumitelnost knihy.“ V tomto smyslu je naše knížka vlastně organizační záležitostí. Nemůže poezii čtenáře získat, to je jen v silách bezprostředního účinku poezie samé, ani se neobrací k znalcům a čtenářům už vyspělým. Je dedikována naprosto jednoznačně: těm, kdož začínají číst poezii soustavněji, těm, kdož se v ní chtějí orientovat. Z tohoto určení vplynula i podoba knížky: to, jak je uspořádána a čeho si všímá, v jaké šíři a hloubce věci probírá, jakým jazykem je napsána. Rostouc z přesvědčení, že lépe je poezii aktivně chápat než se do ní pasivně vciťovat, má knížka ctižádost především vykladačskou: nabízí několik klíčů, jimiž jde otevřít branka poezie, aniž by přitom chtěla vést čtenáře tvorbou všech našich velkých moderních básníků, nahrazovat všestranný kritický rozbor díla zvolených autorů či teoretických otázek z tohoto rozboru plynoucích. To má na mysli jak první, teoretická část knihy, tak i její druhý, z monografických kapitol sestavený oddíl, který na ni úzce navazuje a který její výklad poezie rozvíjí na několika příkladech básníků, kteří pro svou náročnost potřebují výkladu, ale kteří jsou zároveň plně současní a kteří do vývoje moderního českého básnictví zasáhli zvláště podnětně.

Autoři — všichni členové jednoho vědeckého pracoviště — nepovažují svou knížku za daň, která musí být čas od času splácena na účet popularizace a která jen „zdržuje“ od vlastních výzkumů. Mají tuto práci naopak jen za jinou formu své každodenní práce odborné. Neboť tato knížka právě proto, že nemohla být ani literární teorií, ani literární historií, ani literární kritikou v běžném slova smyslu, přinesla během svého vznikání řadu nových, ryze odborných problémů, které bylo — a ještě bude — zapotřebí rozlousknout. Je to pokus, při kterém jsme se zapotíli.

J. O.

Podzim 1962

Předmluva k 2. vydání

Jak se na správně 2. vydání sluší, je jak revidované, tak rozšířené. Každý z nás samozřejmě kriticky přehlédl dosavadní texty, tzn. podle svého uvážení zakalkuloval do svého nynějšího výkladu u žijících autorů jejich poslední vývoj, reagoval na současné aktualizace minulých postupů a směrů, snažil se o definitivnější formulace, vzal za své některé podněty, jak je přinesla odborná kritika 1. vydání. A pak jsme — rovněž s pomocí nového spolupracovníka — svazek rozšířili. Přidali jsme samo-

statné kapitoly o Jaroslavu Seifertovi a Jiřim Kolářovi a zcela jinak pojali závěrečnou kapitolu zabývající se básníky před pěti lety ještě „mladší“, dnes však už „střední“ generace; doufáme, že východiska i některá pozoruhodná vývojová období dnešní české poezie budou tímto rozšířením bohatěji osvětlena a tím i náležitěji oceněna.

Nová edice naší knížky se však — a to už bez našeho přičinění — liší od prvního vydání také tím, že se připíná k jinému kontextu, neboť jak básnictví samo i jeho postavení uvnitř literatury, tak i postoj čtenářské veřejnosti k poezii se ve srovnání s počátkem šedesátých let znatelně změnily. Tehdy prodělávala poezie jistou konjunkturu (viz například nevidané výše nákladů, záplava prvotín, zrod divadel poezie, ustavení Klubu přátel poezie — plán na příručku Jak číst poezii vznikl v témž roce 1961), dnes prodělává spíše svůj „ústup ze slávy“. Příčin, proč k této proměně došlo, je mnoho, a mezi nimi bezpochyby i ta okolnost, že během šedesátých let prudce vypsela česká próza, která se řadou originálních talentů, samostatnou myšlenkovou aktivitou a značnou vnitřní diferenciací stala současně poezii konkurentem a partnerem víc než rovnocenným. Ale předmluva je jistě to nejméně vhodné místo k probírání otázek, jejichž analýze by více slušela studie nebo i celá kniha.

Je si přát, aby se dobové ztráty na extenzitě vynahrádily soustředěním k podstatným věcem poezie, hlubším porozuměním její nenahraditelné osobitosti a jejím ustavičným proměnám. Pokud potřebu větší intenzity pocítují sami čtenáři, chtěla by jim naše knížka být malým rádcem, jak na to.

J. O.

Podzim 1967

PROBLÉMY MODERNÍHO BÁSNICTVÍ

O šíření poezie a výkladu básní

Mluví-li se dnes mnoho o problému, jak získat pro četbu básní další čtenáře, není to proto, že by současná poezie narázela na všeobecný nezájem. Ve srovnání s mnoha jinými zeměmi nebo s předválečnou minulostí jsme na tom dokonce docela pěkně. Nové možnosti širšího ohlasu poezie se však automaticky projevují jako nové požadavky. V důsledku přeměn, které v době po roce 1945 zasáhly celou literaturu, má poezie zájem, aby ji bylo ve společnosti slyšet, aby se nevyvíjela v izolaci. Zabývá-li se životní problematikou, důležitou pro všechny lidi, není důvodu, aby její dosah zůstával omezený.

Básnické sbírky u nás pravidelně čte nejvýš několik desítek tisíc lidí. Tento okruh čtenářů poezie — a to je pozitivní stránka věci — ztratil všechny rysy uzavřené kasty. Jeho příslušníci jsou z velké části plni vůle sami přispět k rozšiřování poezie ve svém bezprostředním okolí. Vy všichni jste se s jejich působením někde setkali. Jsou recitátory, organizátory literárních večerů a „divadel poezie“ a způsobují, že básnické slovo má vliv na další desetitisíce lidí. Mnozí z nich mají bezprostřední čtenářský talent a dovedou si udělat vlastní názor, obvykle důsledný a samostatný; jiní se zarputile perou s tajemstvími poetiky. Někteří se nechají ovlivnit i pahodnotami a povrchní libivostí. Jsou také lidé, kteří s nezdravou sebejistotou odsuzují dílo, s nímž se náhodou setkali a neporozuměli, a bez uvažování jsou ochotni obvinít autora málem ze zrady na socialistické věci; píší obrněné listy redakcím a kulturním institucím a brzdí i propagační činnost přátel poezie ve svém okolí.

Chceme svou knížkou zasáhnout do tohoto složitého kvasu a pomoci hledajícím. Nepůjde o školské vysvětlování, o přepisování básní do popularizační prózy. Čtenářům současné poezie prostě nelze uspořít trpkost a radost vlastního úsilí o výklad básně — už tím bychom znemožňovali její opravdové pochopení, neboť ona dnes to úsilí předpokládá. Neběží také o nějakou soustavnou poetiku. Ale dnes nebude zbytečné, když zkusíme podat malý svazček klíčů. Jakýchsi „návrhů“. Nahodit prostě několik možností, kudy se dá na současnou poezii jít.

Lze vykládat básně?

I tak skromný záměr je potřebí obhájit proti některým předsudkům — také proti předsudkům literátů a znalců. Když už jsme v polemice proti činitelům, které ztěžují plné prosazení moderní poezie v dnešní společnosti, chej také říci, že nesou-

10 | hlasím s názorem, podle něhož je umělecké dílo nepřístupné rozumovému poznání, a tedy i jakýkoli jeho výklad je zbytečný. Buď je čtenář naladěn na stejnou vlnu s umělcem, říkají tito lidé, a pak se i bez komentářů rozezná v něm básníkův hlas; anebo má prostě jinou povahu, chybějí mu příslušné buňky — a pak mu dílo musí zůstat nepřístupným. Tenhle názor především směšuje dohromady mnoho různých věcí. Vykládá dílo — to neznamená vypisovat celé bohatství prožitků, od jednoho čtenáře ke druhému různých, které může báseň vyvolat. Nejde vůbec o postihování nepostižitelného; vždyť to podstatné, co nás při hovorech o uměleckém díle zajímá, lze celkem spolehlivě zjistit na stránkách básnické knihy, v barvách a tvarech na plátně obrazu, v tónech a rytmech hudební skladby. Poznávající to, přibližujeme se pravdě právě tak jako při poznávání kterékoli jiné složité a svérázné části skutečnosti. Říká se také, že umění je věcí citu, a tedy rozumu nedostupné. Ale nestuduje věda i samotné lidské city? A jsou snad pohyby živé hmoty nebo chemické reakce nebo prvotní akumulace věcí nějakého „rozumu“? A přece je lze rozumem poznávat, jen je nutné správně stanovit cíl poznání a položit otázky tak, aby osobitá povaha předmětu nebyla narušena.

Ostatně — jmenovaný „svazeček klíčů“ nemá otvírat dveře ke složitým záhadám umělecké tvorby. K zevrubnému rozboru díla se má asi jako základní informace o způsobech zahájení šachové hry (jak vidíte, „znalost tahů“, tj. několik běžných poznatků ze školy, z rozhlasu nebo ze současné literární žurnalistiky, se předpokládá) k Bronštejnově analýze Botvinnikovy partie. V básnické „hře“ jsou také některá všeobecná „pravidla zahájení“. Nejen každý autor, i čtenář z nich musí vycházet a předpokládat je, a pokud to nedělá, budou mu některé vlastnosti současné lyriky připadat jako podivínství. Tato „pravidla“ byla uzákoněna celým dlouhým vývojem básnictví, ve stálém rytmu revolučních přeměn a návratů k tradici. Jsou společným majetkem. O jejich poznatelnosti není pochyb.

Ale i kdybychom přijali představu básně jako mystéria, zbývá tu mnoho práce pro rozumem řízené poznání. Jazykem lze zajisté mluvit o věcech temných a nepostižitelných, jejichž smysl se ztrácí v mlhách. To ovšem neznamená, že nemáme studovat slovník a gramatiku jazyka, jinak se nám stane, že nebudeme s to nejen dojít k úplnému vyluštění tajemství (o to ani neběží), ale nebudeme s to ani naslouchati. Předpokladem naslouchání v případě poezie je znalost „ještě jednoho“ slovníku a gramatiky, nadbudovaných nad prozaickými: slovníku a gramatiky básnických prostředků a postupů, způsobů spojování slov a představ atd. I když báseň není „pouhým“ sdělením, je všechno, čím sdělení přesahuje, postižitelné a vůbec vyslechnutelné až tehdy, když jí porozumíme jako svéráznému sdělení, když si dešifrujeme vše, co obsahuje jako sdělení.

V době, která studuje vývoj hvězdokup, stavbu bílkovinných molekul a strhává roušku i z těch nejhouževnatějších mýtů —

11 | mýtů sociálních, nemůže být ani básnické dílo pojímáno jako mytická záležitost. Při obcování a sblížování s poezií nejde o žádné zázraky, ale o překonání obtíží.

O vnímavosti a důvěře

Když v denním životě užíváme jazyka (mluvíme s přítelem, píšeme dopis, posloucháme rozhlasové zprávy), zajímá nás zpravidla jen bezprostřední věcný význam slov a vět. Způsob vyjádření i jemné odstíny slovního významu zůstávají mimo naši pozornost, nemluvě už ani o zvukové podobě jazykových útvarů. Proto ani zvláště nedbáme o výběr mezi slovy, která mají „v podstatě“ stejný význam, liší se „pouze“ o odstín. O lidech, kteří se vrací z pohřbu, řekneme stejně dobře „byli zamklí“ jako „skoro nemluvili“. Kdybychom nezměnili svůj vztah ke způsobu vyjádření a četli tak Mikuláškovu báseň *Vesnický pohřeb*, zdály by se nám první verše asi zbytečně květnaté:

Vracejí se z pohřbu.

Slov — mň neutrousí
stébel žebříňák.

Ale při pozornější četbě je zřejmé, že právě tento výraz otvírá pohled do celého světa lidských povah, jejich vztahu k prostředí, které je utvářelo, i k té smrti, kterou byli znovu nuceni přijmout.

A to je ještě do očí bijící, výrazný obraz. Protrhne naši slepotu, přemůže zvyk a vynutí si pozornost: každému je jasné, že jde o něco víc než jen říci, „jak málo mluvili“ Mikuláškoví vesničané. Ale přečteme si *Karcinom plic*, jednu z nejlepších básní Miroslava Holuba:

Ať nikdo neslyší
ten tichý hlas zevnitř.
To pučí listí. Strom s drápy.
Sametově bílé
druhé já.

Ucpává ten chřtán,
obrací se ke stěně,
aby podstoupil
bez záupnění
svůj zápas s andělem.

Ať nikdo neslyší.
Smrt není. Je rentgen,
azaserin, síla života.

Ať nikdo neslyší.
A s očima obrácenýma
jinam
dvakrát denně
táhne na Golgotu
a zpět.
/sb. Achilles a želva/

Je tu mnoho zřetelnějších věcí, ale všimněme si, že v poslední sloce jsou zcela nenápadná slůvka dvakrát napsána na zvláštní řádek („jinam“ a „zpět“). Každý z těchto výrazů je tak od ostatních oddělen malou přestávkou, a tím způsobem se jaksi „zdurazňuje“. Jen to? Věta bez oněch malých přestávek by vypadala takto: „A s očima obrácenýma jinam dvakrát denně táhne na Golgotu a zpět.“ Jak vidět, přestávky podivuhodně obohatily význam těchto slůvek. Kdo to obohacení nepostřehl — a kdo by se při denním rozhovoru zabýval takovými detaily? —, nepochopil zcela ani humanistický smysl básně o prostém hrdinství člověka, který překonává utrpení se vždy znovu navrací „zpět“, nebo snad ZPĚT, zpět z Golgoty, to jest do života.

To samozřejmě neznamená, že čtenář si musí od verše k verši dělat slohové rozbory. Možnost užití takových prostředků, jako je „nadbytečná“ přestávka mezi slovy, leží v jazyce ode dávna a každý, kdo umí česky, ji zná. Je nám např. běžný rozdíl mezi prostou otázkou „Šla jste na ten most sama?“ a udivným nebo podezřivým nebo obdivným „Šla jste na ten most — sama?“ Věcný vztah k předmětu rozmluvy způsobí, že se ukáže důležitost těchto jemných odstínů a posluchač si je bez obtíží „rozluští“. Ale báseň nemá žádný takový „věcný vztah“, není poslouchána v nějaké určité situaci, která by jednoznačně vysvětlovala její obsah, sama „předmět rozmluvy“ a „situaci“ teprve vytváří. A tak nezbyvá než přistupovat k ní se soustředěnou pozorností, mobilizovat vnímavost i jazykový cit a nedat se odradit prvními neúspěchy, neboť mnohé tu vyřeší zkušenost a cvik. Většina současných básníků se ovšem nehodí jako čtba do tramvaje nebo na schůzi při nudném referátu — kamkoli, kde pozornost je rozptylována.

Jak vidíte, nedoporučuji vám nějaké „snivé zadumání“, nežný pasivní polospánek, kolébání na vlnách hudby. Moderní poezie předpokládá čtenáře s jasnou hlavou a silnou fantazií, který bude s to dotvořit si podněty textu a rozpoznat básníkův záměr v jeho určitosti. Patří k tomu přirozeně i jisté „odevzdání“, ale mohlo by se nazvat prostěji: důvěra. Ta je jedním z nezbytných předpokladů dorozumění mezi umělcem a lidmi,

ke kterým se obrací. Je třeba věřit, že autor poctivě udělal svou práci, vložil do ní své nejlepší schopnosti a že nám nechce vykládat něco nicotného. Což v praxi ovšem znamená i onu soustředěnou pozornost k jednotlivým detailům díla — důvěru, že zvláštnosti výrazu nejsou důsledkem básnickovy svévole, ale mají svůj smysl a řád.

ZÁKLADY MODERNÍ POEZIE

Stará a nová krása

Dolů s křídly! Ze všech stran zní divé heslo století.
Udupáme každý povzlet, dokud dříme v poupěti,
co nám krása? My chceme pouze výdělek a zisk
a chléb,
krásy žák ať světem chodí jako Homér chud a slep.

Dolů s křídly! Nám se rouhá, kdo chce než my
letět výš,
z louže dlaní pít nám stačí, co nám hvězdná krásy číší?
Hleďte blázna v době páry, elektřiny, zázraků,
honí rýmy, za obrazy litá kdesi v oblaku!

Dolů s křídly! Prozaická jednou naše doba jest,
hipogryf svá křídla vláčí blátem po chodnicích měst.
. . .
Dolů s křídly! Zaslé doby vzdělanost, co chcete s tím?
Co nám Hekuba a Kalchas, co nám Helada a Řím?
Na svých my stojíme nohách, jen co hmatám,
pravda je,
do pece pozouny bible i bukolik šalmaje!

. . .
Vidím v duchu velké moře potopy té, vidím chvat
spasit v sobě člověka jen! Umění hle, Ararat!
Ten ční čelem do červánků z moře béd a prokletí . . .
Dolů s křídly! — Slyšíte smích? — Kdo má křídla,
přeletí!

/Jaroslav Vrchlický, sb. Breviř moderního člověka/

Jak je zřejmé, dostávají se v těchto verších krása a moderní skutečnost do nesmiřitelného rozporu. Umění se ve světě cítí velmi špatně a osaměle.

Nic proti starému pánovi, osvobozujícímu se tímto způsobem od zbohatlíků, kteří se občas rozpomněli na přepych ducha a chtěli pro tyto řídké chvíle z Vrchlického udělat „svého“ básníka: nezbylo než jim říci, jak málo půvabný je svět pod jejich vládou a jak značně se oni sami liší od mramorových hrdinů milovaného starého Řecka. A že dech písně se krátí v prachu velkoměst, uprostřed lidí, kteří se štvou za čímsi nedůstojným...

Nic proti starému pánovi, ale kdyby poezie zůstala na jeho stanovisku, stala by se ve světě cizinkou, bledou květinou, která jakžtakž živoří jen ve skleníku. Jestliže chtěla obstát a rozvíjet se dále, musela se vnořit do kouře a benzínových výparů a uprostřed současné skutečnosti, na počmáraných plotech a ve zmatených lidských vztazích hledat novou krásu.

V dálku se zavrtáváme bzučice
po hoku sestry své silnice,
jak ona kameny bílými
my tyčemi ovětralými
jsme rozděleny a změřeny,
ciframi značeny;
táhneme po sterých kilometrech
dnem, nocí, v mlhách, deštích a větrech,
táhneme jase, temnotou, mrazem, žárem,
dojaty nejsouce barvou ni tvarem,
táhneme přímo, oklikami, vzhůru i dolem,
lhostejny k tomu, co děje se kolem,
a naše tyče, vegetace geometrická,
kordónem stonků s chocholy zvonků
směr značí, kudy nadlidská
touha a žízeň si razí cestu
od města k městu.

/St. K. Neumann, sb. Nové zpěvy/

Zaclání čas už počmáraný plot
Musí to tak být
Jak zkrásněla jsi zpozdilá láska
žehravým přivinutím let
Zaclání čas ten počmáraný plot
a nápís na něm
Halas je vůl
Kdybyste se nesmáli

/František Halas, sb. A co?/

ale ne abys přišel zas jak tatar,
když chceš, neujde ti myš,
pamatuj, s kým zastavíte,
koho zdravil,
proč se otáčel.
Nikam nezevluj,
doved zatáhnout rodinu na mizinu,
dokáže i lhát,
nejsi už kluk, abys nepoznal,
komu telefonuje,
probendil sto zlatých hokejek!
Nesundám ruce z práce ve dne v noci
a nesmím dát ani na vlastní dítě,
dávej pozor,
kdyby tě lákal do divadla,
nikam nechod',
slibil ti vyprávět Olympiádu,
tak ať vypravuje.
Nepřekračuj mi práh s čokoládou
a němý jak hrob,
nenech si nabulíkovat, co máš mluvit,
víš sám, že si nevidí do huby,
tu chvíličku to vydržíš,
nebo mě chceš taky vidět pod zemí?
Beztoho mi pomalu
nic už nezbyvá, Bože, s vámi všemi.
/Jiří Kolář, sb. Vršovický Ezop/

Těžko rázem změřit rozestup mezi Vrchlickým a právě uvedení citáty. Vrchlický byl plný strachu o osud krásy škracené všedností. Další tři básně, tak odlišné stylem i celkovým ovzduším, zakládají své poetické působení právě na všednosti.

Starý ideál krásy předpokládal v umění přísný výběr: spousta námětů, prožitků a slov se do poezie prostě nesměla dostat. Tento zákaz — ač se v něm vzdáleně projevuje situace, v níž umělec mimoděk podléhá rozpolcení staré společnosti a jejího člověka a reprodukuje je v jakési dnes už podivinské „bezmocnosti“ svého estetického ideálu — do jisté míry působí dodnes a je plno lidí, kteří se pobouří nad „ošklivostí“, „nevkušem“ nebo dokonce „nemravností“ tam, kde běží jen o jejich nezvyk a předsudek. Lidé dvacátého století nemají proč se vázat

dělením předmětů na „vznešené“ a „nízké“. Zmocňujeme se celé skutečnosti, máme zájem na jejím přetváření a tedy i na jejím neiluzivním poznání — a protože výsledky tohoto poznání vytvářejí základní předpoklady pro hledání cest ke svobodě, můžeme je celé prožívat esteticky; nemluvě už ani o tom, že pro smysly, intelekt nebo cit objevuje moderní poznání zázrak v kterémkoli kousku skutečnosti, a týž zázrak odkrývá i samo v sobě.

Dnes už jen lidé zaostali si představují umění jako ozdůbku nebo jako sladký nápoj zapomenutí. Má vyjadřovat náš život v celé jeho složitosti, s jeho bolestmi a rozpory. Proto si také nemůže vybírat své předměty podle půvabu. Rozpory života v nás nevyvolávají zoufalství, protože víme, že jsou hybnou silou dalších přeměn. Soudobá poezie jen vyvozuje důsledky z revolučního postoje ke skutečnosti, když ukazuje rozpory, směs krásného a ošklivého, když vyslovuje nejtrpčí a nejméně libivé pravdy. Záleží jen na tom, aby rozpory pro ni nebyly věčné, aby v nich odkryla skutečný boj starého s novým, a tedy zdroj možností.

Právě toto pojetí rozporu (jako reálného boje nového se starým) mění rozpor ze strnulého pocitu člověka, který se jen dívá, v hybnou sílu člověka jednajícího. Aby takové pojetí skutečnosti vyjádřila, sahá soudobá poezie po všech námětech a motivech, co jich na světě je, nezakazuje si pojmenovat žádnou skutečnost, ať je jakkoli odpuzující, teskná nebo děsivá. Ne aby si s ní zálibně pohrávala: ale aby se vědomí možnosti, které nakonec vysloví, zakládalo na pravdě života.

Četl jsem nedávno v jedné teoretické knížce, že poezie za kapitalismu neměla tu pravou půdu. Uprostřed ohavné společnosti byla odsouzena jen ke smutku a odmítání, k tiché písni touhy po nenaplněném ideálu, neboť ve skutečnosti samé nenacházela nic, co by stálo za nadšení. Tak tomu ovšem nebylo. Kapitalismus nemohl vyhubit všechnu krásu lidského jednání, práce a lásky. Jestliže se takové procesy, jako bylo osídlení Ameriky, dály pod jeho vedením, vnášelo to do nich bezohlednou surovost a kořistnictví, ale odvaha a rozmach pionýrů civilizace proto neztrácí nic na své velikosti. Básníci jako Whitman ve svém nadšení pro civilizaci neoslavili vykořisťování, ale tvůrčí síly člověka.

Krása moderní skutečnosti, ale i bezprostřední hodnoty života, jako láska k ženě, nespoutaná krása přírody, fantazie a cit, stojí pro básníka v podvědomém nebo vědomém protikladu proti oněm negativním jevům, které bezpráví a rozštěpení soudobého světa vnáší do života lidí.

Obzor poezie se nadále rozšiřuje i v socialistické společnosti. S doceněním lidské práce se nově esteticky hodnotí i prostředí, v němž tato práce probíhá, její nástroje i výsledky. Předmětem daleko soustavnějšího poetického zpracování se stává oblast veřejných vztahů mezi lidmi, a také vztahy soukromé jsou vyjadřovány ve své historické podmíněnosti; proto musí poezie

využívat reálných detailů, kterými tyto souvislosti mohou být v díle bezprostředně naznačeny.

Proto od dob Majakovského, St. K. Neumanna a ostatních navazuje socialistická poezie na tradici výbojného hledání nové krásy. A jak dozrává socialistická společnost, stává se stále jasnější — nejen v teorii, ale i v praxi — rozhodující úloha prostých lidí při probíjování společenského pokroku; i básnictví se orientuje na tohoto „obyčejného“ hrdinu, a chce-li ho plně vyjádřit, musí v zápasu o novou krásu jít do důsledků.

Svoboda obraznosti

Mluvíme-li o základech moderní poezie, je třeba věnovat patřičnou pozornost nesmírnému uvolnění a rozpoutání básnické obraznosti.

Ve své knížce o moderních básnických směrech srovnává Vítězslav Nezval jedno přirovnání z básně Sv. Čecha a slavnou skupinu metafor o uplynulém mládí z Máchova Máje:

Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín,
obraz co bílých měst u vody stopen klín,
takť jako zemřelých myšlenka poslední,
tak jako jméno jich, pradávných bojů hluk,
dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní,
zbortěné harfy tón, ztrhané strůny zvuk,
zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
zašlé bludice pout, mrtvé milenky cit,
zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,
vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas,
mrtvé labutě zpěv, ztracený lidstva ráj,
to dětinský můj věk.

Nezval dokazuje, že u Čecha je přirovnání („pod bradou vousu vlaje divý jak pocuchaná přástva pod kuzelem“) prostředkem k podrobnějšímu a názornějšímu vykreslení věci (v našem případě krejčíkova vousu: všeobecná slova o divém vousu jsou tu doplněna další charakteristikou, která informuje o některých vlastnostech řídké, neurovnané, hubené atd. bradky, navíc už vnáší do básně jen humorné ovzduší); naproti tomu Máchův obraz — prototyp uvolněné obraznosti moderní poezie — je rovnocenným protibráčem původní představy, vytvořeným samostatným úsilím lidské fantazie. Jak se to projevuje v podobě obrazu?

Vezměme si z citovaného úryvku verš „obraz co bílých měst u vody stopen klín“. Je to neobyčejně živá, poetická, zároveň

snová a skutečná představa, čtenář se na chvíli ponoří do jejího mihotavého zrcadlení — a zapomene i na to, co je k ní přirovnáváno, na „dětinský věk“, který je vlastním výchozím námětem celé pasáže; vždyť s ním také má citovaný verš společnou jen velmi všeobecnou — i když ovšem pro jádro Máchovy básně podstatnou — představu uplývání. Navíc se všechny obrazy objevují v dané souvislosti naprosto nečekaně a věcně na sebe nenavazují; to jen stupňuje samostatné, izolované prožívání vnitřních citových a estetických hodnot každého obrazu zvlášť. A přece by se asi stěžil našel čtenář, který by proto shledal Máchovu pasáž „roztržštěnou“ či nejednotnou. Ty obrazy vytvářejí společně básnické ovzduší a nic jiného není také zapotřebí.

Na tyto vlastnosti romantické poezie navázali v druhé polovině devatenáctého století symbolisté — u nás Březina, Sova, mladý Neumann aj. U nich se možnosti metafory dále rozšířily, obraz se tu stává téměř samostatným malým námětem a stále méně se váže věcnou „přirozeností“; jeho úkolem je především názorné vyjádření nějakých — často velmi neurčitých — duchovních hodnot.

V části poezie dvacátého století se básnický obraz zbavuje i této oslabené vázanosti. Ve skupinách metafor, připomínajících citát z Máje, je spojení jednotlivých obrazů ještě daleko volnější: jestliže u Máchy motivy dávných bojů, severní záře, harfy, strůny, hvězd mají ještě i věcně určitou souvislost, spojuje Nezval své nápady takto:

Kolemjdoucí ženo
Paprsku jehly a bouřlivých orchestrů
Gumový strome
Pláští přibitá na strop večera
Strašidelný dome v podobě rukavice
Jazýčku sirky a vah
Měsíční napajedlo
Hranice paruk a květů jasmínu
Polibku pramene a letek divoké husy
Démanty posypané náledí
Úsměve děcka nad astronomickou mapou

— — —
/Žena v množném čísle/

Stává se obraz proto bezúčelným nebo samoučelným? Vraťme se pro odpověď k uvedenému Nezvalovu spisu. Jeho autor tam vysvětluje účel moderního básnického obrazu. Spatřuje ho ve volném projevu dotud spoutané a utajené touhy, ve výrazu svobodného pudového života. Tyto Nezvalovy výklady přes svou očividnou jednostrannost směřují k pravdivému řešení otázky.

Moderní básnický obraz je skutečně projevem touhy, výrazem svobodného, činného vztahu člověka ke světu věcí. V citovaných Nezvalových metaforách nacházíme člověka ve stavu svrchovaného uchvácení, které, třebaže se manifestuje takřka výlučně v jediné oblasti fantazie, svědčí o celistvosti, jednotě a vnitřní intenzitě celé osobnosti; s důvěrnou vášní, s vášnivou důvěrou (je v tomto okamžiku naprosto čistý a bezelstný) se tu člověk odevzdává opojnému proudu skutečnosti, a při všem sebezapomenutí jsou jeho smysly tak vnímavé, jeho prožitky tak reálné, že mezi světem fantazie a světem skutečnosti mizí bariéry.

Teprve za pomoci tohoto typu obraznosti mohly být ty širé oblasti nové reality, o jejichž vstupu do moderní poezie jsme hovořili, „polidštěny“, proniknuty vědomím souvislostí, smyslu a jednoty. Prostřednictvím obrazu si člověk přetváří skutečnost ke své vlastní podobě: jednou z ní dělá prostě prostředek, jak vyjádřit vlastní tužby a prožitky, jednou ji podrobuje zcela svobodnému hodnocení, podle toho, jak ji určitý člověk v určité chvíli přijímá. Dobře to vidíme na úryvku básně jednoho z nejprůbojnějších zakladatelů moderní básnické obraznosti, Guillaume Apollinaira:

Jednoho dne se utkaly
Nad Paříží dva eroplány
Jeden byl rudý druhý černý
Nad nimi v nebi odvěká
Vzducholoď slunce plála

Ten jeden byl mé všechno mládí
Ten druhý moje budoucnost
Bily se s velkou zběsilostí
Tak jako s bílým Archandělem
Na smrt se utkal Lucifer

• • •
Však kolem dokola je sladce
Paříž jak mladá dívenka
Unyle krásná vstává z lože
Rozčesává si dlouhé vlasy
A propzpěvuje písničku

„Eroplány“ z prvních dvou slok jsou čistý sen a konstrukce, konstruovaný sen, symboly protikladných sil lidského ducha a osobního osudu; ve třetí sloce podobizna Paříže je předmětnější, vystihuje město v určité náladě — ale ta nálada je zcela závislá na duševním stavu člověka, který se na město dívá, a vy-

povídá především o něm. Proto tu také není tradičního „líčení“, celý význam je přenesen do naprosto nové oblasti.

Díky svrchované moci obraznosti nebyla moderní poezie spoustami civilizační reality zavalena, nestala se jejím trpným zrcadlem. V díle Vladimíra Majakovského, Paula Eluarda, Františka Halase, Vítězslava Nezvala, Nicolase Guilléna, Louise Aragona a mnoha jiných se osvobození lidské fantazie sbíhá s osvobozením celé lidské osobnosti a stává se spolupracovníkem socialistické revoluce:

Avion letí

Je to náš věk

Rozvrácený zápasem kapitalismu s vámi odvahou

Což se máme spokojit rezignací

My které zápach stok připravuje o hodiny

jak lunaparková bludiště

Když mně nevadí zpěv ptáka kterému nerozumíme

Proč by ti vadily zvláštní bublavé zvuky řeči

jiných národů

Jen strach ze spiklence

Vede vás spiklenci k ideji jednotného slovníku

Avšak hlad všech zemí má jedinou

brumlavou terminologii

Stromy se tyčí do výše ruce padají k zemi umrlé

a vysílené

A pak mám věřit ještě akademickým hovorům těch

kdož mluví o lidskosti

. . .

A zachvátí-li mor krysy ve sklepích a ve špižirnáčích

Neubráníš se mu degradovaný polokate

opovrhovaný devíti desetiny lidstva

Jak by mohl ještě býti v rozpacích čtenář

Krev z mé krve hvězda z mé hvězdy

pravice v mé pravici

Není možno aby pěticipé listí zůstalo navždy

žebravým máchnutím ruky

Vy mně přisvědčujete a listí vám tleská

Podzim vás zasypává tisícerymi šťastnými losy

Ó slavnosti ó maskární průvode zahrad

Jako bych uslyšel v kvílení větru vaši odpověď

Je to karmaňola

Tuilerie jsou dobytý

A listí uchvátí vaši odpověď horoucima rukama
Načervenálýma posledními požáry na horizontu
[Vítězslav Nezval, sb. Skleněný havelok]

Později se budeme zabývat básnickým obrazem ještě z jiných hledisek. Teď už jen poznámku k otázce „jak čist moderní obraz“. V obraznosti jazyka bývá spatřována hlavní překážka srozumitelnosti soudobé poezie, a do jisté míry právem. Obranná spojení předmětů bývají tak neočekávaná, že to může nepřivklého čtenáře na chvíli dezorientovat. Prvním předpokladem pro porozumění je, myslím, to, aby člověk dokázal nevidět ve vlastních ustálených spojeních představ něco závazného, co musí básník uskutečňovat; očekávejte od básně radostné překvapení, objev, který neopakuje vaše ponětí o životě, ale obohacuje je. Postaveny do naprosto nových vztahů, věci se rozzáří ve svém prvotním bezprostředním půvabu; nehledejte proto za slovy metafor jen logické významy, ale předměty samy, jejich barvy a světla, otisky prstů po lidech, kteří je brali do rukou.

K R K O N O Š E

Fotografický aparát na křehkém stativu,
kamzík s jediným velikým okem.

Já nejsem střelec, já se bojím,
stokrát raněný láskou.

. . .

Smrk rozražený bleskem, rozstřílené okno katedrál.
Neděste se však, moje přítelkyně,
jako baterie děl v hlubokém míru
odpočívá země pod horami

. . .

[Jaroslav Seifert, sb. Slavík zpívá špatně]

V tradičních přirovnáních jsme si zvykli rozeznávat společný rys, který spojuje míněnou věc a obraznou představu (tak v citovaném verši z Čecha je to rozdrbanost hubeného a řídkého vousu). Tento v podstatě logický postup se na spoustu novodobých básnických obrazů nehodí a nevede k žádnému výsledku. Stačí, když člověk nechá na okamžik obě představy splynout v jediném akordu, filmové prolinačce, bleskovém vzájemném zrcadlení. Z takového spojení vzniká nový, zpravidla nedefinovatelný význam, na jehož vytvoření už musí spolupracovat čtenář sám. Musí spolupracovat, aby se např. v citované básničce na základě zcela dobře postřehnutelných, ale dotud nikdy nepostřehnutých podobností proluly představy „fotoaparát“ a „kamzík“; střídají se prudec v našem vědomí, přičemž se vybavují stále nové obdoby — od tvaru nožek a barvy přes společ-

ně „turistické“ ovzduší až po příznačnou situaci „strnulosti okamžik před prudkým pohybem“ (kamzíkův nehybný postoj a skok; stojící aparát a blesková expozice) atd.

Přijmout a pochopit fantazii básníka nelze bez mobilizace vlastní fantazie.

O tzv. intelektuální obraznosti

Dosud jsme se básnickým obrazem zabývali jako prostředkem, jímž básník rozvíhá nad svým námětem ohňostroj fantazie, objevuje neznámé vztahy mezi věcmi a proměňuje báseň v radostný příval smyslových dojmů. Nyní jde o jinou úlohu, a tedy také o trochu jinou podobu básnických obrazů. Uvedeme nejprve příklad. V básni Tak umírali chce František Halas vstihnout zdroje statečnosti lidí, které zvrhla moc fašismu odsoudila k smrti. Jdou nahými patami po rozmožklé zemi k popravšti:

Jsou bosí Mlask a mlask krok mlaská
 ted' verš se hryže v rozpacích
 že by to byla zeměláška
 vrácená v chvatných polibcích
/sb. V řadě/

Mlaskot bosých kroků v blátě je přirovnán ke zvuku rychle opakovaných polibků — jsou to polibky země. A slovo „zeměláška“, povstale z tohoto básnického objevu, vnáší do básně bohatý citový a myšlenkový svět, obsahující představu lásky země k člověku, který za ni dává život, ale i víc, snad celý mýtus o vztahu člověka a země vůbec... A přitom je zachována až vtíravá názornost sluchového a hmatového vjemu, z něhož se obraz zrodil.

Ještě jeden příklad, tentokrát ze Závadovy sbírky Siréna.

Nad štíty fantastických alhambér
 nad divadly hráčskými stolečky
 reklamy z neonu jak teploměr
 vystoupí při chropotu horečky

Komentáře, myslím, není zapotřebí. Průhled chorou, horečnatou společností, který se otvírá prostřednictvím obrazu, je dostatečně jasný.

Úloha básnického obrazu je v obou případech shodná. S jeho pomocí básník proniká k podstatě skutečnosti, odhaluje hluboké, ukryté vztahy. Vyjadřuje také své hodnocení, své stanovisko k jevům, které zobrazil. V sporých, přesně vybraných a pro-

myšlených slovech (pro tuto promyšlenost se mluví, ne právě šťastně, o intelektuální obraznosti) je zhuštěn velmi bohatý význam. Smyslová intenzita obrazu přitom nezeslábně, jen je tu ještě více volnosti ve vztahu k přírodní podobě předmětů.

Protože jde často o velmi složité myšlenky, které mají být vysloveny se stručností a magickou mocí zaklínadla, nestačí básníkovi běžná slovní zásoba jazyka a on sahá k tvorbě nových slov, která se přesně hodí na danou skutečnost. Viděli jsme to na Halasově novotvaru „zeměláška“. Ke stejnému účelu se používá i zcela neobvyklých a třeba „násilných“ slovních spojení. Tak Halas psal o „zmučené vodě“, „vzduchu nabitým varhanami“, „nahé písni“, Holan o „kryších spisích“, „krupobití pleti“, „benzinu dějin, který má políti blízké časy“.

Pro rozvinutí tohoto typu obraznosti mělo u nás základní význam dílo tří jmenovaných básníků — Halase, Závady, Holana. Z autorů méně známých musí tu být určitě jmenován Richard Weiner. Intelektuální metafora se však uplatnila téměř u všech mladších — Mikuláška, Kainara, Ortana, Skály, i v generaci ještě mladší. Nabývala přitom nejrozmanitějších forem a zapojovala se do básní velmi různého typu, od krátkého několikaveršového „nápisu“ (jehož nepřekonatelným mistrem byl František Halas) až po rozsáhlou poému (Vladimír Holan). Nemělo by smyslu třídit a popisovat jednotlivé druhy intelektuální obraznosti, protože oblast básnického obrazu se vůbec těžko klasifikuje. Spokojíme se proto s několika ukázkami — ale malý rozsah textu, který jsme intelektuální obraznosti věnovali, ať vás nemýlí. Je to jeden z vůdčích prostředků současné myšlenkově tvůrčí poezie vůbec.

Růžence mrtvých ptáků zdobí

výkladce zvěřinářství,

na bílých plochách mrtví jsou stejně věční
 jako zesnulí králové na krásných katafalcích

uprostřed čadivých voskovic,

kolem nichž tasené rapíry obřadně brání
 slzám, by tekly.

/Richard Weiner, sb. Zátíši s kulichem, herbářem a kostkami/

Ozvěna v chodbě nahrotila

psí uši koutů v barvě lila,

a celým nitrem vála síla

tak milá všem, všem odšlečům,

tož síla věcí, věcí — stálic,

jež naléhala, něhu valíc,

na hlavní vzpomínkový šum,

by obrátil se z rubu na líc.

/Vladimír Holan, sb. První testament/

Ztratil jsi přátelství, na jeho rub
 ted' píšeš, žes v něm byl přítěží snad.
 Což byl-lis přítěží, jako je dub
 přítěží listům, jež vítr chce rvát?
/František Hrubín, sb. Můj zpěv/

Teč, řeko, srdci mužů, srdci žen,
 teč čistým proudem svým a nedbej hrází,
 a byl-li klín svobody obnažen,
 ať my se s ním střetneme také nazí!
/Jiří Orten, sb. Misa hrušek/

Je průsvitnější [tj. hoře Adama, vyhnaného z ráje]
 než slech zajíce,
 je mnohem křehčí
 než slech zajíce,
 jenž chycen dechem
 vánice
 namrzl v ní
 a bolí z jara.
 Zejména z lásky dotyku
 on cítí, že v něm bolest budi
 vzpomínka jako ránu v těle;
 ta rána je jak lidstvo stará.
/Josef Kainar, sb. Osudy/

Tvůj krok,
 tak famózní,
 že už z dálky na hřbitově
 šelestí věnce, jak se obracejí
 pohřební stuhy *dolů* s nápisy:
 věčný klid a odpočínutí —
 se teprve rodil někde v kraji pánví,
 v kraji zívajících šelem.
/Oldřich Mikulášek, sb. Ortely a milosti/

Jediná slina ve vlasech Venuše
 promění tu sochu Venušinu
 v kus kamenného podstavce,
 jenž nese slinu!
/Milan Kundera, sb. Monology/

Jak rozumět obrazům tohoto druhu? Nelze doporučit žádný
 lepší recept než soustředěnou pozornost k významu jednotlivého

slova (nebo i jeho částí, když jde o složeniny typu „zemělás-
 ka“). Nestačí pouze účastnit se vlastní fantazií, neboť spojení
 mezi představami bývají v tomto případě velmi hledaná a „ne-
 přirozená“ — ovšem i výrazná a významově bohatá. Vedle fan-
 tazie je tedy nezbytné napnout i intelekt, odvodit si společné
 vlastnosti přirovnávaných předmětů (i třeba takovým přemýš-
 lením, které na chvilku zbaví báseň jejího bezprostředního
 kouzla) a pak k nim přiřadit příslušné myšlenkové celky nebo
 představy (jako jsme to dělali u příkladu z Halase). To se
 ovšem týká jen případů, kdy se scházíte s určitým autorem
 poprvé, a i to jen některých nejobtížnějších míst. Netrvá dlouho
 a čtenář se začte do básníka, sblíží se s jeho způsobem vyjad-
 řování natolik, že může i násilně propletené uzly představ
 rozetnout rázem a vnímat myšlenku v původní soustředěné a
 kouzelně naléhavé formulaci.

POEZIE A LIDSKÉ SMYSLY

O francouzském impresionistickém malíři Monetovi se vy-
 práví tato příhoda: Přijel do Londýna a namaloval tam obraz
 proslulé londýnské mlhy, který obyvatele města pobouřil. Mlha
 měla na plátně růžovou barvu. „Naše mlha je přece šedivá!“
 Ale pak se podívali lépe a poprvé uviděli, že londýnská mlha
 má trochu narůžovělý odstín. Snad je to jen anekdota, ale má
 takřka symbolický význam. Umění odkrylo barvu, kde lidé vi-
 děli jen šed'. Marx kdesi praví, že lidské smysly — jako společ-
 nost a myšlení — mají svou historii. Vyvíjejí se pod vlivem
 praktické činnosti, objevů vědy a techniky (např. dopravy, fo-
 tografie . . .), a také umění; nic nemohlo učinit lidské ucho tak
 citlivým pro jemné odstíny rytmu, výšky a barvy tónu jako
 hudba.

V kapitole o nové kráse jsme si ukázali, jak zásadní vý-
 znam pro rozvoj básnictví mělo vnímání moderního světa v jeho
 konkrétní mnohotvárnosti; ukázalo se, že život lidského sluchu,
 zraku a hmatu aktivně zapůsobil při vzniku nových poetických
 útvarů. Teď je potřeba si uvědomit i působení opačné — zpět-
 ný vliv poezie na obohacování lidské schopnosti vnímat.

Moderní poezie rozvíjí lidské smysly mnoha různými způso-
 by. Slovo v rukou opravdového básníka přestává být beztvárovou
 značkou a vnáší do našeho vědomí rozzářený obraz věci, kterou
 znamená. Skutečnost, jež nás dosud lhostejně obklopovala, se
 mění v napínavé dobrodružství.

ORIENT

Vždycky jsem záviděl kuchařkám
 anýz, muškát, vanilku.

Miluji vánoce,
ty mohamedánské svátky.

Večer na Štědrý den
rozdělí matka pomeranč

na dvanáct tureckých šavli.
Každému z nás podá jednu.

/Konstantin Biebl, sb. S lodí, jež dováží čaj a kávu/

Bieblova básnička je velmi prostá. Několik jmen, postavených jednoduše vedle sebe, vyvolá rozpomínku na svět Orientu. Tím je určeno přirovnání pomerančového dílku k turecké šavli, které v naší představě rázem ostře vykrojí půvabný tvar.

Jiný básník prostě vychrstne barevnou spršku nápadů, nechá nás uvidět a jít po svých, jen trochu zveselené, trochu laskavější k světu:

PETŘÍN

Batalión vojáků nasedá
už jedou z kouzelné skříně
Ariston hraje až srdce usedá
pod krásnou rozhlednou na Petříně

Tot' slečna již vězní za mříží
celý den stojí nahá
Proto se po ní ohlíží
celá Praha

/Vítězslav Nezval, sb. Nápis na hroby/

To jsou pochopitelně jen příklady, podobných básniček jsou v novodobé poezii spousty. Není těžké jim „porozumět“, na to stačí nebýt škarohlídem a zřít se předsudků. Působí, že se člověk cítí na zemi více doma, a tak i ony plní ve společnosti kladnou úlohu.

Kouzlo „prvého“, svěžího uvidění nabývá zvláštní barvy a výmluvnosti, opírá-li je básník o původní, podivuhodně přesnou a bezprostřední sílu pohledu dítěte:

Vidíš ten šípek Růženka pod ním spí
Kdo není hodný ji ale nevidí

A proč nebyl šípek hodný
No podívej jistě si s nožem hrál
až do krve se nešika pořezal
/František Halas, sb. Ladění/

Na obohacování našeho vnímání se účastní ovšem i rozsáhlejší a náročnější skladby soudobých básníků, i když jsou třeba věnovány závažným filosofickým nebo politickým tématům. Například v Závadově Panychidě se jedno s druhým proplétá tímto způsobem:

hle všechno má pro mne nový půvab
jako bych byl povstal po těžké nemoci

všechny dveře ten večer bečely dokořán

v kosmickém průvanu jako potrhlý prapor
se potácím a zpívám a pláču
a moje naděje si znovu v krvi koupá svoje křídla
nesmírnými polibky naléhají větry na zemi
ji neposkrvněnou mihotavým jasem vůni

pelem oplodní

pro neopeřené dosud krajiny
v blankytu se větrají obláčků povijany pleny peřiny
dešti vyrýžované hroudy se lesknou

jako na talířích kaviár

děťátka překrásně zpívají

v kolébkách mateřského lůna

ženy se houpají v bocích jako benátské gondoly

linie křehké jako z porculánu

egyptské hrnce rozkoši a půvabů

líbali je v průjezdech mezi bednami

líbali je na dvorcích kde z pavlačí vesele vlálo prádlo

Smyslová barvitost poezie způsobuje, že nepřijímáme její myšlenkový obsah jen chladným rozumem, ale vdechujeme ho přímo jako vůni. Poezie vůbec není jen „pro myšlenku“ nebo „jen pro cit“ nebo „jen pro smysly“, rozvíjí všechny stránky lidské bytosti, a všechny spory o tom, „kterou víc“, jsou zbytečné. V jednotlivých básnických dílech ovšem může mít ta či ona stránka přednost, a protože u poezie „pro smysly“ to nebývá dobře chápáno, věnovali jsme jí tuto malou kapitulu.

Lekce z logiky

V jedné knize o logice jsem četl následující tvrzení: Když někdo řekne: „Měsíc je kulatý“, je to naprosto stejné, jako kdyby řekl: „Věta ‚Měsíc je kulatý‘ je pravdivá.“ Uvědomil jsem si, že to neplatí ve dvou případech — v případě lháře a v případě básníka.

Pravdivá je ta věta, která vyjadřuje správný soud o skutečnosti, shoduje se s fakty. Ale opravdu, co pořídíte s tímto měřítkem třeba u výpovědi „Nejprve přinášeli v dlani jedinou studánku, dávali hvězdám pít“? Když nás ke všemu ještě mluvčí ujistí, že v důsledku těchto vcelku nesmyslných pohybů „zrodilo se sklo“? Z čehož plyne: když básník Jan Skácel říká „přinášeli v dlani studánku“, nemá vůbec v úmyslu tvrdit, že „věta ‚Přinášeli v dlani studánku‘ je pravdivá“.

Když nejsou pravdivé jednotlivé věty, nemůže být podle zásad logiky pravdivý ani celek, který ty věty společně skládají. Je tedy nesmyslné, když se zabýváme pravdivostí básně? Je básně jenom souhrou tvrzení, která nic netvrdí?

Ale citované verše jsou začátkem básně, která vcelku vypadá takto:

POHÁRY

Nejprve přinášeli v dlaních
jedinou studánku,
dávali hvězdám pít.

Až kdosi vzal tu dlaň
a učinil ji čirou
pro všechny žíznivé,
co platí krutou daň,

a vložil do ní růži.

Muži pak,
kteří na sobě se mstí
a pijí víno,
tiše pochopili.

Jak ruka k čelu,
černé jitro k noci,
celou tu dobu lnula
čirost k čirosti.

Tak rostl pohár.

Tak zrodilo se sklo,
odměnou za to,
že v dlani nosili
jedinou studánku,
dávali hvězdám pít.
/sb. Co zbylo z anděla/

Nezávisle na věcné správnosti svých jednotlivých tvrzení řekl básník, jak vidíte, hlubokou a pravdivou věc. Když se odhodláme zjednodušit všechno citové ovzduší, které nás při četbě těch veršů obklopuje, můžeme si přibližně určit jeho myšlenku asi tak: zrození všeho, co člověk vytvořil, se navzájem předurčuje s laskavým, oddaným vztahem k věcem i k jinému člověku. Přetváření světa a okouzlení světem se prolínají.

Ptát se po pravdivosti tohoto výsledného „tvrzení“, které je celkovým smyslem básně a které ani není potřebné (a velmi často vůbec možné) abstraktním způsobem vyjádřit — to zřejmě není už tak nesmyslné počínání, i když jistě ani tady neběží o pravdivost ověřitelnou na základě logiky nebo na základě zkušenosti. Abychom mohli z básnického díla vytěžit celé bohatství poznání, které přináší, abychom mohli pochopit jeho skutečnou pravdivost, musíme je přijímat z hlediska, které odpovídá jeho svérázné „umělecké pravdivosti“. A ta zřejmě — řečeno zcela obecně — nezáleží v tom, nakolik jsou jednotlivá sdělení, obsažená v básni, věcně správná nebo nesprávná. „Správnost“ těchto jednotlivých vět a obrazů v básni se neřídí tím, jak je „správný“ jejich vztah k odpovídajícím dílčím úsekům skutečnosti, třeba ke skutečným cestám objevení skla, abychom zůstali u příkladu ze Skácelovy básně. „Správnost“ těchto jednotlivých vět a obrazů se řídí tím, jak se uplatňují při výstavbě uměleckého celku. Všechny tyto jednotlivosti společně vytvářejí jediný smysl básně, a ten už může být pravdivý nebo nepravdivý, může hovořit dobře o lidském životě, nebo ho překrucovat a zkruslovat. Tak je vyjádřeno určité poznání, pravda, kterou nebylo možné vyslovit jinak než básní.

Smysl básně

Je ovšem nutné si uvědomit, co ve skutečnosti samé odpovídá tomu, co jsme nazvali celkovým smyslem básně. Z předchozích úvah nutně vyplývá, že to nemusí být jen ten kousek světa, který básník zobrazil, který byl jeho přímým podnětem a námětem. Básně vypovídá o skutečnosti jako celku, o postavení člověka v ní, o bolestech a nadějích celého lidského rodu, tříd

a národů. „Dílo básnické nepoukazuje jen k určitým realitám, ale k veškeré skutečnosti obřezající se v povědomí jedince i kolektivu.“ (Jan Mukařovský) Poezie ve své podstatě je velkou výpravou ke kořenům života, zápasem o poznání jeho smyslu. Všimněte si ještě jednou našeho neumělého shrnutí básně Skácelovy — nemá přesně takovou povahu? Nevypovídá se tu něco o jedné z podstatných stránek lidského, tj. aktivního postoje ke skutečnosti, nehovoří se o postavení člověka na oběžnici Zemi?

Slouží-li přesnějšimu vyjádření tohoto celkového smyslu básně, je každá odchylka od hodnověrnosti a věrojatnosti fakt na místě. Proto není možné při četbě poezie pohoršovat se nad „nepřirozeností“ nebo „nesprávností“ jednotlivých detailů; tento zdánlivý posun od skutečnosti může být vlastně posunem od povrchu skutečnosti hlouběji k jejímu jádru. Když např. František Hrubín napíše ve Zpěvu lásky k životu „hlína se za pluh bude zdvíhat a klesat jak křídla“, nepodává to žádnou novou „informaci“ o známém pohybu hlíny za radlicí ani o skutečných procesech, které probíhají v rozorané půdě; je však třeba si uvědomit, že se tu k sobě dostaly dvě protikladné představy, které měly důležitou úlohu v celém Hrubínově básnickém světě: země (hlína) a let (křídla), skutečnost a sen se setkávají, a tak byla vybroušena další čoočka do složitého optického systému, jímž vyjadřuje básník svou světlou představu o budoucnosti, kde nejmělejší ideály se budou stávat hmatatelnou hlinou země; tak obraz spolubuduje na celistvosti básně.

Neznamená to však, že obsah poezie je hrozně úzký, že se v ní vlastně musí neustále vracet několik „věčných otázek“, několik stále se opakujících odpovědí? Na to je možné říci, že každá doba, třída a také každý jednotlivec otázku po smyslu života, cílech lidské společnosti, možnostech dorozumění mezi lidmi kladé jinak a jinak na ni odpovídá. Naše zkušenost je společenské povahy, o základní zážitky svého života se dělíme s milióny lidí. To dává básníkovým odpovědím společenský ráz; na jedné straně to jeho ponětí o smyslu života odlišuje od předchůdců, kteří vyrostli z jiné historické zkušenosti, a zároveň to jeho myšlenky činí sdělitelné a blízké současníkům. Takové kolektivní zkušenosti dnešních generací, jako byly světové války, vítězství socialismu na jedné polovině světa, zápas o čistotu lidských vztahů a o věčný přístup k problémům socialistické výstavby po dvacátém sjezdu KSSS — takové zkušenosti hluboce ovlivnily jak způsob, jakým si klademe kterékoli „věčné otázky“, tak obsah naší odpovědi.

Tyto události zanechávají v lidských životech výrazný otisk, a proto se stávají velmi často i náměty básnických děl. Ale zase přitom neběží o jejich „věrný“, „vystižný“ popis nebo „vykreslení“, ale o využití těchto námětů a jednotlivých detailů, z nichž je obraz sestaven, aby byla hlouběji postížena podstata. Věrnost a úplnost obrazu hraje druhofadnou roli. Miroslav Florian vyjadřuje okamžik možné „atomové smrti“ země takto:

Kdyby se v příští vteřině rozzářily a zhasly neóny
v Praze, Filadelfii nebo v Kalkatě,
a všichni muži se naráz pozdravili

smeknutím klobouku

jako vzájemní smuteční hosté,
kdyby zahrady a parky vyšuměly
jako otevřená láhev sodovky
vybuchujícími bublinkami dětských míčů —
v krátkých
podobných Koloseu
by odříkával monolog jediný herec,

pomatený Makheth,

bez publika a bez nápovědy,
maso by mu padalo z těla
a zoufale by hledal kousíček trávy,
kde by si utřel ruce lepkavé krví...

Jen zuby ruin
by lhostejně plomboval měsíc,
zuby, které by se marně chtěly zatnout hněvem.

[sb. Závrat]

O vnitřní pravdivosti

Ptali jsme se však, zda náš důraz na základní smysl básně nezužuje obsah poezie; a to jsme ovšem předchozími řádky ani zdaleka nevyřešili. K tomu je potřebí vzít v úvahu dalšího činitele.

Zdrojem neustálého obohacování obsahu poezie, nezbytným předpokladem novosti a pravdivosti básnického díla je osobní básníkova zkušenost, jeho vnitřní prožitek. Sestupovat k podstatě lidského osudu — to pro básníka znamená především hledat podstatu svého vlastního osudu v bouřích, rozporech a nádejích doby, hledat smysl a výsledek své vlastní lásky, stesku, radosti. Už dětství určuje mnohé citové reakce, ukládá se v hlubinách bytosti a stanoví navždy některá hlediska. Vidíme to názorně na předních našich lyričích posledních desetiletí — Halasovi, Nezvalovi, Hrubínovi. A samozřejmě i další životní osudy se nějakým způsobem odrážejí v díle, neboť skrže ně básník — jako každý z nás — bezprostředně prožívá a prociťuje i průběh soudobé historie.

Zdůrazňujeme-li tedy, že pro pravdivost básně je podstatné, co básník pravdivého vypovídá o smyslu lidského života ve své době, neomezujeme tím věc pravdivosti na otázku, je-li správně abstraktní ideové schéma básně. Do pravdivosti básně patří

i pravdivost ve vyjádření konkrétního, individuálního lidského života, i jeho jediné chvíle, odstínu, prchavého záchvěvu prožitku...

Každému čtenáři je ostatně zřejmé, že bez vnitřní pravdivosti, hlubokého osobního citového prožitku, nemůže existovat ani jakákoli jiná pravdivost básnického díla.* Čtenáři z toho však nedovedou vždycky vyvodit všechny důsledky; chtěli by autora přistříhovat podle svého vlastního subjektivního prožívání. V takovém případě je ovšem porozumění básnickému dílu ztíženo; řešení není jen v tom, že si člověk bude hledat „svého“ básníka, který lépe odpovídá jeho vlastnímu způsobu myšlení. Četba poezie by měla být i projevem hlubokého zájmu o duchovní svět cizího člověka, i když je nám ustrojení tohoto světa osobně vzdálené. Teprve pak rozšiřuje poezie náš vnitřní prostor.

Vědomí o důležitosti osobního prvku v poezii nás nesmí svádět k mylnému názoru, že básnické dílo je jen „listem z deníku“, dokumentem autorova životopisu. Také intimní podněty jsou básníkovi jen východiskem, a při tvorbě díla se stávají předmětem záměrného nebo mimovolného přetváření. Není to cesta ke lži o sobě samém, ale zase výprava k hlubším kořenům věci. Ať je autor sebevíce zaujat svou radostí nebo smutkem, už tím, že jim v básni musí dát umělecký řád (tj. zpracovat je podle jistých zásad), zároveň je zobecňuje, mění je v materiál k výpovědi o smyslu života. Vezměme si za příklad intimní báseň Jindřicha Hořejšího:

ROZHOVOR

— Má matka mazlení ráda neměla.
Jen jednu, to už pozbývala sluchu,
jsem přitiskla, aby lépe slyšela,
svá ústa zlehýnka k jejím uchu.

„A já jsem zas otce prvně políbil,
když jednou při práci přišel k úrazu:
jak jsem se nad jeho rukou nachýlil,
abych v zubech stiskl uzal obvazu.“

/sb. Den a noc/

Až k holesti čisté, nesentimentální a prosté vztahy uvnitř rodiny jakýmsi „zázrakem“ (ve skutečnosti je to přirozené, neboť člověk je jednota a způsob jeho citových reakcí v jedné oblasti svědčí o celé jeho osobě) se stávají znamením celého osudu — práce, ztajené něhy i hrdinství, které samo o sobě

* Další důležitou podmínkou pravdivosti je nalezení vhodných prostředků vyjadřovacích. Zabýváme se tím na různých místech, především v kapitole o konvenci a novátorství.

neví... To už není jen intimita, to je zároveň příspěvek k definici podstaty pracujícího člověka dvacátého století. A něco obdobného bychom našli — i když s většími obtížemi a mnohou oklikou, na niž tu není čas — u každého jiného příkladu, třeba složitějšího než tento záměrně vybraný.

Z těchto důvodů jsem přesvědčen, že výklad básnického díla se nijak zvlášť neusnadní pátráním po inspiračních zdrojích, po autorově životopisu, po jeho láskách a podobně. Znáám čtenáře, kteří se rádi věnují této stránce věci; i když to vždycky nedělají z touhy po senzaci, nemožu říci, že právě oni by své básníky chápali nejhloběji. Básník František Halas napsal: „Každá báseň, je-li opravdu básní, odděluje se od svého tvůrce, i když se zabývá jím samým... Nevšímejte si také básníkovy lidské podoby. Jsou tlustí či tenčí, klidní a cholericí, pijí a také ne, to nemá s bytostným ustrojenstvím jejich díla pranic společného. Co platí, je jen dílo samo, jsou jen končiny, které vám otvírají a značkují, tam si klopytejte, sněte či spěte po libosti. Ne, co dělá básník v životě, ale co dělá se životem, buď vaší starostí.“

Mluvíme-li o osobním prožitku v poezii, zdůrazňujeme tím zároveň význam přátelského souznění čtenářova. A k tomu ještě poznámku.

Všichni máme svůj rytmus, v němž se střídá nadšení a skepse. Jsou dokonce chvíle, kdy ironie postihuje každou, kteroukoli hodnotu. V takových chvílích básník — i on je dobře zná — jistě nemůže psát horoucí, bezelstně citové verše; my bychom ho v tom měli následovat, a tedy ve svých skeptických okamžicích nechat ty nejvíc zranitelné typy poezie být. Nezaslouží si „shazování“. Je to jen malá „technická“ rada: synchronizujte se s básníkem také v tomto ohledu.

CO JE AVANTGARDA

Mluví-li se v naší knížce o současné poezii, myslíme přitom na básnickou tvorbu z posledních padesáti let. Problematika revolučního přetvoření společnosti a odrazu tohoto procesu v životě jednotlivého člověka vstoupila do české literatury už tehdy a to spíná poezii z doby mezi světovými válkami s dnešní tvorbou v jediné (i když pochopitelně uvnitř dále rozčleněné) dlouhé období.

Nechceme tu ovšem psát populární dějiny literatury. Některé pojmy a směry staršího data se nejlépe objasní v souvislosti s tvorbou jednotlivých básníků — o poetismu a surrealismu se dozvíte ve stati nezvalovské. Zde jen upozorníme na známou skutečnost, že básníci v době mezi světovými válkami cítili potřebu sdružovat se do uměleckých skupin velmi vyhraněného charakteru, s útočně formulovanými tvůrčími programy. Tyto avantgardní směry (to je obvyklý název; *avantgarda* znamená

předvoj — zde se tím slovem míní umělci, bojující proti oficiálnímu zastaralému pojetí poezie, za tvorbu radikálně experimentálního charakteru, kteří zpravidla, zvláště v naší zemi, spojovali uměleckou revolučnost s uvědomělou revolučností sociální a politickou) sehrály ve vývoji české socialistické literatury kladnou úlohu. Lze to říci i s vědomím, že jejich představa o umění se v mnohém liší od naší a že mnohé jejich teoretické i praktické plody nepřezily dobu svého vzniku. — Kladnou roli *proletářské poezie* není třeba dokazovat — poprvé v našem básnictví vyjádřila uvědomělý boj proletariátu, pokusila se zachytit myšlenkový a citový svět pracujících lidí, kteří se stávají pány svého osudu a na jejichž práci stojí svět. Na tomto ideovém základě vznikla velmi pevná vazba mezi proletářskou poezií a čtenářem a proletářští básníci zdomácněli v nejširších čtenářských vrstvách. Nejkrásněji to dokumentuje osud díla Jiřího Wolakra. Odvoláváme se na tento už tradiční kontakt a soudíme, že tady není třeba čtenáři něco dále vysvětlovat. — Teorie i umělecká praxe *poetismu* svým živelným optimismem se přiblížila životnímu elánu a důvěře v budoucnost, které jsou jednou ze složek revolučního postoje ke skutečnosti; zcela nově definovala postoj umění k postupu moderní civilizace, bez romantického odporu i patetické oslavy, jako zdroj možností k intenzivnějšímu přijetí života; objevila pro poezii celý svět nových podnětů v oblasti lidových zábav, ve svérázném malebném básnictví periférie, v kouzlu kalendářů, říkadel, cirkusů a klauniád; a její důraz na svobodnou fantazii a konkrétnost vidění přinesl českému básnictví řadu pozoruhodných uměleckých objevů, vedl k odhalení dosud neznámých možností jazyka, obrazu, básnické stavby, které se zprvu zdály samoúčelnými a zdánlivě utrpěly rokokovou hravostí svých tvůrců, ale velmi brzy prokázaly svou užitečnost při vytváření básnického obrazu moderního světa a umožnily zachytit skutečnost v pohybu, rozporech, úchvatné rozmanitosti. —

Surrealismus, opíraje se o geniální objevy Freudovy psychoanalýzy, byl v prvé řadě výpravou básníků k prozkoumání některých utajených oblastí lidského nitra; na rozdíl od *poetismu* rozhodně postavil do popředí poznávací stránku básnictví, přičemž předmětem tohoto poznání se stal nikoli vnější svět, ale vnitřní život samotného poznatele: pomocí prostředků básnického obrazu se demonstrovaly procesy paměti a rozpomínání, sen a jeho úloha jako svobodného projevu touhy, různorodé reakce individua na předpisy a zákazy svazujících společenských konvencí. Jestliže se to neobešlo bez jisté dávky subjektivismu a dušezpytné pasivity, představa o člověku se zároveň rozvlnila dosud neznámým neklidem a dramatismem a vystoupily nové zdroje revolty proti měšťáckému pořádku a jeho potřebě spoutat lidské smysly a city. Nejlepší surrealistické básně se nespokojily kladením chaosu proti pořádku, děsu proti povrchnímu uspokojení: dávající průchod těmto destruktivním

prožitkům, snažily se je zároveň vělnit do světa lidské tvorivosti a kultury. A také v tomto případě to znamenalo umělecký průboj — úskočná dvojznačnost označovaného pocitu se projevila jako fantazijní rozzáření označujícího, tj. básnického slova, jež tu zahrává mnoha barvami zároveň, napíná a problematizuje vazbu mezi znakem a předmětem, k němuž znak míří, obnovuje v povědomí kolektivitu cit pro slovo a schopnost odporu proti jeho zneužití.

Současná teorie si dosud s těmito avantgardními směry láme hlavu, básnická praxe v poslední době však zřetelně ukázala, co všechno z jejich výbojů je možné zužitkovat k vyjádření současnosti — i když ovšem v novém smyslu, a tedy s mnohými změnami.

Také někteří čtenáři se dnes těžko dostávají k pochopení avantgardní poezie, přestože jejich obdivovatelů postupně přibývá. Hlavní příčina obtíží tkví v tom, že ne všichni se dovedou vymanit z návyků a měřítek, které si odnesli z klasické poezie a některých současných básní. Nechceme-li se zřítit hluboké radosti a uchvácení (a také poznání, neboť tvorba avantgardních básníků je mimo jiné i významným příspěvkem k sebepoznání člověka dvacátého věku), které lze v básních Vítězslava Nezvala, Františka Halase, Jaroslava Seiferta, Viléma Závady, Konstantina Biebla a ostatních básníků té generace najít, nemůžeme od nich žádat poezii, kterou sami nechtěli dělat. Je třeba, opakuji znova, přijmout pravidla hry, která při setkání básníka a čtenáře stanoví první z nich. Od avantgardní básně především nelze očekávat úplný a jednotný obraz skutečnosti v jejích logických vztazích. Místo služby těmto požadavkům má moderní poezie raději neočekávanost, dobrodružství neobvyklého. Z celistvosti života si avantgardní směry vybírají jeden zcela určitý úsek, a ten prozkoumávají s největší energií, někdy v jisté izolaci, která vede k nadměrnosti některých pocitů a složek díla i k zanedbávání jiných. Typickým příkladem je tu soustředění našich surrealistů k lidskému podvědomí. Ale i v tom vyhraněném úseku je možné — věnujeme-li tomu jisté úsilí — rozeznat souvislosti s celou realitou, nemluvě ani o novém uměleckém poznání, které tu bylo nashromážděno s cílem „zmapovat“ aspoň ten jediný vydělený úsek.

Tzv. konkrétní poezie

Úlohu tvorby radikálně experimentálního charakteru, zkoumající z hlediska vyhraněného programu možnosti a perspektivy výrazu, plní v současném básnictví řada proudů, obvykle spojovaných ne právě šťastným pojmenováním „konkrétní“ nebo „umělá“ poezie. Na rozdíl od meziválečné avantgardy se tu

ještě stupňuje zaměření vysloveně laboratorní, experimentující autoři adresují svou tvorbu nepříliš širokému okruhu specialistů v několika navzájem spojených centrech (zejména v NSR, Brazílii, Francii a také u nás). Názorové východisko některých těchto skupin je ovlivněno civilismem druhé půle 20. století; odvolávají se na stoupající význam vědy, zaměřují tito básníci svou tvorbu převážně na intelekt, omezují prvky citovosti a subjektivní zpovědi. Někdy se jim to jeví jako likvidace básnického subjektu vůbec. Jejich programová estetika se rozvíjí v kontaktu s obory, jako je teorie informace a kybernetika, jejich texty chtějí být aplikací fyzikálních zákonů na oblast jazyka a jsou ovlivněny i mechanicky vytvářenými skladbami elektronických počítačů. Od těchto průhledných paralel, od tohoto primitivního technicismu učenosti přetížených komentářů je pro nás čtenáře asi nejlépe při vnímání experimentální poezie se odmyslet. Převratný význam jmenovaných vědeckých oborů, které, budeme-li jich umět využít, nebudou znamenat potlačení a mašinizování, nýbrž rozvoj všech lidských tvůrčích sil, leží zřejmě zcela jinde než v jejich aplikaci na uměleckou tvorbu, i když ovšem estetika a teorie umění od nich může získat zásadní podněty.

Positivní výsledky konkrétní poezie, kterých už dnes je nemálo, také nejsou výplodem marného úsilí o napodobení exaktních věd. Pozorovány jako umělecké dílo, jako článek ve vývoji básnictví, přinášejí konkrétní básně mnoho zajímavého, a to nejen pro specialisty. S vědomým zjednodušením a s obavou, zda tu nepodávám spíš šperhák než klíč ke konkrétní poezii, chtěl bych její přínos pojmenovat „čtvero obnažení“.

1. *Obnažení elementu.* Konkrétní poezie se soustřeďuje nebo vědomě omezuje na využití základních, nejjednodušších prvků jazyka: nepracuje s náměty, motivy, větami, ale se slovy, zlomky slov, s písmeny.

2. *Obnažení konstrukce.* Jednoduchý a přesně uskutečněný konstruktivní princip, základní formální směrnice, podle níž je text organizován, nezakrytě vystupuje do popředí; tato směrnice sama, nikoli materiál, na němž se uskutečňuje, je hlavním zdrojem básnického účinku, který se soustřeďuje do chvíle, kdy ji čtenář „uhodne“ a na základě tohoto pochopení se stane pánem textu.

3. *Obnažení úlohy náhody.* Konkrétní podoba básně se často utváří na základě zdánlivého automatismu. Autor „rozhýbe“ shora uvedený konstruktivní princip a nechá ho působit na jistý materiál, aniž by do jejich střetnutí nějak dále zasahoval. Náhodnost a záměrnost, navzájem se předpokládající, se navzájem obnažují. — Tak v jedné básni J. Hiršala a B. Grögerové záleží princip v tom, že v běžném schématu kalendáře se každému dni přisoudí nové „jméno“, tj. přídatné jméno v tom pořadí, jak se vyskytují v obecně známém textu, v tomto případě v Máchově Máji:

leden

1. pozdní
 2. první
 3. večerní
 4. hrdliččin
 5. borový
 6. tichý
 7. květoucí
 8. vonný
- atd.

(sb. *Job-boj*)

4. *Obnažení hranic poezie.* Jestliže básnictví až dosud převážně pracovalo s jazykem jako s řadou za sebou následujících (význam nesoucích) zvuků, vycházejí mnohé současné experimenty z jeho grafické (tištěné) podoby a využívají účinků, plynoucích z rozmístění písmen a slov na dvourozměrné ploše stránky; tak vlastně překračují hranice slovesnosti a jednou svou složkou vstupují do oblasti výtvarného umění.

zakletá

s k á l a s k á l a s k á l a s k á l a
s k á l a s k á l a s k á l a s k á l a
s k á l a s k á l a s k á l a s k á l a
s k á l a s k á l a s k á l a s k á l a
s k á l a s k á l a s k á l a s k á l a

/Ladislav Novák, sb. Pocta Jacksonu Pollockovi/

Příklad zároveň ukazuje, že i při značné svéráznosti výrazových prostředků nelikviduje konkrétní poezie lyrismus, citovost, není lhostejná k významu a subjektu, jak by se zdálo z některých jejich komentářů.

Hlavní kvalitu duchovního klimatu doby, jež má zásadní vliv na rozvoj uvedených básnických proudů, vidím v tom, že byl prakticky a očividně ověřen poznatek, že způsob naší rekonstrukce skutečnosti a zejména způsob zpředmětnění této rekonstrukce v nějakých sdělovacích prostředcích je sice něčím zcela odlišným od předmětné skutečnosti samé, nicméně je její nezbytnou a aktivní součástí. Každá reprodukce skutečnosti užívá nějakého systému znaků. Poměr systému znaků a systému skutečnosti vystupuje jako svrchované důležité problémy. Znakové systémy umožňují hru v rámci svých vlastních zákonů, na první pohled lehčí než je hra se samými předměty: ale kde se ta hra zdá nejsvobodnější, kde např. ze svobodného přeskupování slov vzniká básně, otvírají se náhle nové průhledy do samotného světa věcí a do člověkova postavení v něm; ukáže se totiž, že ani znaky ve hře užité nevnikly jako záležitost čiré

libovůle a že tato zákonitost vzniku, tato nezbytnost vztahu mezi znakem a předmětem se v jistém okamžiku hry nezbytně projeví. Tehdy struktura, vytvořená jakoby náhodně určitým seskupením znaků, s krutou naléhavostí připomene nějakou strukturu naší lidské reality samé. A to je okamžik konkrétní básně.

POEZIE A PŘEMĚNA SPOLEČNOSTI

Aktivita básníka

Jeden z hlavních problémů, které si poezie v naší době musí stále znovu řešit, zní: Jak se básně účastní společenského boje, přeměny společnosti? A byla i léta, kdy táž otázka se vyslovovala takto: Jak se uplatňuje výchovná úloha básnictví?

Teď už se to zpravidla nestává, ale občas přece jen se na literární besedě přihlásí člověk a vytýká současnému básnictví, že je málo politické. Myslí tím, že se básníci málo věnují časovým politickým námětům. Ale dnes už většina lidí chápe, že političnost básní je v něčem jiném. Vidí, že poezie se týká celého lidského života a její příspěvek společenským otázkám záleží v tom, že sdílí se svými současníky jejich radosti, bolesti a obtíže a po svém na ně působí. V posledních dvaceti letech básníci především sledovali a ovlivňovali současného člověka v jeho hlubokém přerodu, ukazovali, jak se mění jeho orientace ve světě, celý jeho vztah ke skutečnosti. Nyní se více obrací k lidem, kteří už zakotvili pevně v nových společenských vztazích, a jejich zájem se soustřeďuje ke zdánlivě méně zřetelným změnám lidského charakteru, k denním konkrétním lidským prožitkům, k citovým problémům a složitým vztahům, které mezi jednotlivci i mezi jednotlivci a společností vytváří naše přechodná doba. Tím vším je naše poezie společensky aktivní, a tedy politická, a z tohoto hlediska není rozdíl mezi milostnou básní a rozsáhlou skladbou o dobývání vesmíru. Rozhodující je, zda za dílem stojí odpovědný a silný člověk.

Je škoda, že tato představa o společenské úloze poezie jen pomalu proniká do našich kulturních institucí, zejména pak do škol, kde ještě v mnoha případech se o básnících vykládají holé fráze a kde poezie bývá užíváno jen k ilustraci minulých i přítomných sociálně politických událostí.

V současné době demokratizace a úsilí o účast nejširších vrstev při řízení veřejných věcí záleží političnost poezie zejména v tom, že učí lidi o veřejných věcech přemýšlet, a tím v nich rozvíjí pocit spoluzodpovědnosti. V polemice se vším, co podporuje trpné odevzdání člověka osudu:

Domy obrůstají
lišejem soumraku,
rozhlasové noviny
pnou se po fasádách,
karbanátek si zpívá.

Protoplazma jménem
takovej-už-je-život
vysunuje ze všech oken
výběžky s bystrozrakými babími hlavami,
oblévá chodce,
vniká do postelí naproti,
pohlcuje slzy, střepiny hádek,
těhotenství a potraty,
potřisňuje spartaky a televizory,
duří cenami vajec,
slizovatě se dme nevěrami,
odškrucuje rejdivé výtrusy
to-za-nás-nebývalo.

A ještě za tmy světélkuje
jako vysychající mrtvé moře
mezi peřinami, povidly a stratosférou.

[Miroslav Holub, sb. Jdi a otevři dveře]

Má-li učit aktivně, musí být přirozeně napřed sama aktivní. Básníci nemohou ve svých dílech prostě jen opakovat to, co stojí v politických článcích, projevech a usneseních. Taková popularizace by byla jen velmi nízkým stupněm společenské aktivity. Úkolem poezie právě v této společnosti je nacházet něco nového. Především tím způsobem, že ukáže na problémy a rozpory, které se objevily v životě a o nichž lidé nevědí nebo mlčí. Příkladem básnické knížky, která odvážně přišla s takovým novým poznáním, byly *Monology* Milana Kundery nebo Kainarova sbírka *Lazar a píseň*; psalo se tam velmi otevřeně o soudobých konfliktech, a důkazem, že k tomu opravdu bylo zapotřebí jisté odvahy, bylo rozhořčení mnohých moralistů, kteří chtěli, aby se o takových věcech raději veřejně nehovořilo.

Jiný typ nového poznání, které básník přináší do současného života, představuje např. poezie Hrubínova, Šotolova nebo Šikantcova. Taková poezie se zamýšlí nad novými zkušenostmi, kterými jsme všichni společně prošli, v jejich celistvosti, uvádí je do nových souvislostí a domýšlí je k závěrům, které jsme

dosud sotva tušili. Pod vlivem tohoto typu poezie cítíme, že historie se nás překvapivě týká, stává se našim vlastním osobním zážitkem a nutí nás promýšlet stále znovu samy základy našeho poměru ke světu. To je pak aktuálnost opravdová, která nemizí se věrejšími novinami, ale působí dlouho ve společnosti i v literatuře.

ZARÍKÁVÁNÍ BOHŮ

Smrtelnost bohů nás přepadá v půl cesty,
jak požár přepadá ples prostřed paluby.
Bože (už mrtvý)! A co teď?
Do konce vandru kát se za neštěstí?
Drát seno z jesliček?
Bít bysty pod zuby?

Probošti štkají a šlapou po monstrancích.
Bláhoví ministranti! Perou se o svíčky.
Ale co s kadidlem? Čpí,
čpí z prostěradel v rancích.
Po neckách taláry.
Po štoudvích spodničky.

Pilnosti hrobnická, běž, svlíkni kříže z ramen!
Ochoto farních psinců, rvi nadranc misály!
Krchovy žhnou. Po rukou prchá tmou
neohrabaný kámen.
Z andělů strážníčků,
co špatně hlídali.

Té shánky po svědcích. A po výmazech z víry.
Po větru, který zítra zapřáhnem do bryčky.
Morény spí. Rekviem nerekviem,
dál po vsích hrají šmíry
Kolébky, Maškarády
a Smrti kmotříčky.

Všechno cos vyčítá. Všechno cos připomíná.
Co si kdo poznamenal mé lebce do vrásky?
Vzpomínám na matku,
když potmě vyšla z kina,
znova si u vchodu
prohlédla obrázky.

Bože (ty příští)! Čti si, čti v ortelích vin a nevin,
já sečtu svých pár švestek, co setřásl mi sad.
Vynesu si je na skálu
jak Rastislav svůj Děvín.
Neboj se, nezvu tě.
Bude to směšný hrad.

Jen pro dva střevíčky. A jednu směšnou svíci,
co nad bělostným veršem se slzou usměje.
Pro klatbu z lásky.
Pro meč. Pro přeslici.
Pro křik mé šilhavé nevěsty
Naděje.

Jen ať si hřmějí mše! Nedolehnu mi k loži.
Jen ať si regenschori své Aleluja řvou!
Do smrti zaštitěn
před smrtelností boží —
já k smrti přepadán jsem
smrtelností svou.
/Karel Šiktanc, sb. Zařikávání živých/

Poezie silných myšlenek

Tuto svou poznávací úlohu bere naše současná poezie velmi vážně a všechny její hlavní síly jsou k ní zaměřeny. Projevuje se to i v tom, jaké básnické druhy se dnes především pěstují: jsou to básně, které od konkrétního námětu směřují k reflexi (úvaze), a rozsáhlejší poémy: dokonce ani milostná poezie není dnes jen bezprostřední cit, láska se prolíná s jinými náměty a nad ní samou se uvažuje. Tento stav zřejmě není ideální a zdá se, že nedostatek bezprostředně citové poezie se zanedlouho projeví jako skutečná nouze; nejde však o nějakou módu nebo libovůli básníků, ale o jejich snahu bez zjednodušování se vyrovnat se složitostí života, současné doby. Mnohým čtenářům to zřejmě také vyhovuje: např. nejlepší mladí amatérští recitátoři si už dlouho volí k přednesu složitě, obsahově náročné básně a i svůj způsob recitace si vytvářejí podle nich, snaží se hlasem jaksi „vykládat“ báseň, sledovat přesně její jemné významové odstíny, různými způsoby naznačit její myšlenkové rozčlenění atp. To všechno je jistě dobré.

Vzniká tu ovšem pro mnohé čtenáře jistá obtíž. Jednak v tom, že myšlenková složitost vcelku ztěžuje porozumění básně; autor takové básně pochopitelně nemůže myslet pře-

vším na to, aby psal „snadné“ verše, ale aby přesně a do odstínu vystihl svou myšlenku. Takové verše je nutné číst několikrát za sebou a ujasňovat si smysl jednotlivých motivů a obrazů podle jejich vzájemného vztahu. Na rozdíl od tvorby avantgardních básníků, kteří stavěli na fantazii, je u současných reflexivních básní možné počítat s tím, že každý obraz má jediný a zcela určitý význam, není mnohoznačný. Z nalezeného významu jednoho verše se pak objasňují rozsáhlejší celky. Básník obvykle zanechá v pointě nebo i jinde, na méně nápadném místě, jakési klíče — verše, v nichž aspoň úryvek myšlenky je řečen naplno a odhaleně. V Mikuláškově básni jsem podtrhl verše, z nichž je jasný básníkuv krutě kritický vztah jak k „vyvolavači“, hlasateli smrti, tak k davu lhostejných a bezmocných, který mu tupě naslouchá.

VYVOLAVAČ

Viděl jsem vyvolavače,
který pravil:
Dámy a pánové, vstupte!

Mluvil jménem červů a žížal,
této bílé a růžové nahoty země:
Kdo vejde k nim,
bude obrán na kost,
obratte se na ně s důvěrou!
Řekl také: nebude už pláče,
jen ticho povane intimitou míst,
kde kdysi zachvíval se morek,
malými tunely vaší dutosti.
Vstupte!

Ale nikdo se nehlásil.
Tu onen vyvolavač,
trapně lysý,
neboť chloupku ani jedinému
nezželelo se ho —
a hladký k tomu jak řeč člověka,
který vás chce hodit okounům,
pokryl se s úsměvem:
Což není mezi vámi zoufalce,
jenž by rád umřel?
Jenž by rád zkapl,
opřen lehce o sud?

Co je to život?

Vždyť anděl sotva kýchne,
až k chřípí doletí mu prach,
na který semele vás motor vesmíru;
vždyť v přísných rysech smrti
je krása skoro čirá,
již znají leda husy v klínu táhnoucí
ke špičce Boha nosu. —
A sám se zasmál svému vtipu,
tak nevhodnému v době páření.

Jinak nic.

Tu onen vyvolavač
se rozlítíl.
Když začal spílat ženám
grešlí ošoupaných
a mužům umnutců
a slinbab,
a znovu ženám, že se stydí zed',
když bok svůj o ni opřou,
a znovu mužům,
že jsou kurořitky,
jimž by i blatník v plískanici nasral,
zaplakal někdo v zástupu a křikl:
— On uráží!

A jiný, zřejmě dávno bez jména,
a smutný jako ocas psa,
co ztratil pána,
promluvil tak, že dům se sesouval
a vždycky přesně o vzlyk:
přátelé opuštěnci,
jsme svázáni jen tkaničkami bot
a ty se ještě někdy zasukují.
Přátelé bot, koktal,
nedejme si šlapat po neštěstí!
Máme jen to a kdopak nám je vezme
laskavě do rukou jak osud?
Tedy kdo,
vy v hrsti?

*Jíst, pít a spát
jsou naše dějiny.*

A potom vratný pohyb útroh.

A hololezení

vstříc břichům jalovým.

Slyším už kroky, jež nám stejně
zatlačí hlavy pod zem.

— — —
Vyvolavač dávno odešel.

Zástup zapolykal

a bylo to

jako kapot v prázdné, temné sluji,

v uchu Toho,

co je bez viny.

/sb. Ortely a milosti/

Horší potíže vznikají pro čtenáře, kteří hledají v poezii uklidnění, prosté lyrické dojetí, jednoduchý cit. Také takové verše se dnes píšou, ale v daleko menší míře než kdykoli dříve. Většina současných básní je plná vzrušeného hledání. Jsou tu však i pozoruhodné pokusy smířit neklid a píseň, lyričnost a vzrušený komentář k problémům současného člověka: vedle některých básní Hrubinových sem patří například verše Miroslava Floriana, zejména ve sbírce *Stopy*.

Kázání, nebo sebezpřetváření?

Jestliže myšlenkový zápas, neklidné pátrání po smyslu a souvislostech věcí, básnické poznávání složité skutečnosti chce někdo nazývat „výchovnou úlohou poezie“, není zapotřebí mu v tom bránit. Tento termín nepokládám za zvlášť šťastný, ale vy, čtenáři, se jím nemusíte nechat odradit. Jsme dospělí lidé a ne děti, naše názory se setkávají, a tím se rozvíjejí a tříbí, a tak je to i ve vztahu čtenáře a básníka — pokud si mají co říci. Myslíme-li pod slovem „výchova“ ten nesporný fakt, že poezie pomáhá přetvářet lidi, obohacovat jejich myšlenkový, citový a smyslový život, pak je to správné. Ale pokud se básníci dávali svou „výchovnou funkci“ svěst k moralizování a poučnému kazatelství, vymstilo se to nejvíce právě na aktivním působení jejich poezie mezi lidmi.

Místo dlouhých řečí tu zkráceně uvedu dvě básně, které protiklad mezi moralistickým poučováním a skutečnou poezií ukazují dost zřetelně:

DÍVCE, JEŽ BYLA „PŘÍLIŠ SAMA“

Promiň, že odpovídám jenom dopisnicí
— a abych nezapomněl, zdráva bud'! —
Já totiž nevím, co mám ještě říci
a vlastně ani nemám chuť.

Píšeš — zbytečně mnohomluvným slohem
a se zbytečnou snahou o lítost —
že tvoje srdce „změnilo se v mnohém“,
a že prý láska „nestálý je host“,

že jsem byl dlouho pryč a že jsi sama byla
a pak že přišel druhý a tak dál . . .
A že prý to ta vojna zavinila
a tak abych se proto nehněval.

Nu — řeknu rovnou — do tance mi není.
Až příliš dobře s tebou bylo mi.
Přesto však nemám ani pomyšlení
obtěžít něčím tvoje svědomí.

. . .
Já se i za tu první bolest stydím
a tak můžeš spát zcela pokojně.
Viš, děvče, vojna prověřuje lidi
— a nejen ty, kteří jsou na vojně.

. . .
A fakt je: tys mě milovala málo,
právě když nejvíc třeba bylo tě.
Oč hůře by to tedy vypadalo
pak pozděj, v prostém všedním životě!

. . .
Ono je dobré, když tak člověk pozná,
s kým měl tu čest. A když to pozná včas.
/Pavel Kohout, sb. Čas lásky a boje, 1954/

BÁSEŇ NEJVŠEDNĚJŠÍ

Týral jsem tě dneska od samého rána
slovy i mlčením, jež umí mučiti.
Pak jsem se díval, jak se chvějí ti
v kabátku šedém záda rozvzlykaná,

pln zlého klidu — —

— Jaká poušť a vrak,
když křídla lásky mávnou
naopak!

A ty jsi večer lampu rozsvítla
a zamyšlena, na děšťátko šila.

A já jsem náhle cítil výčitky a stud
jak hráč, jenž odchází obehřán o vše, chud,

toužil jsem po tobě, po ženě, člověku.
Zvedla jsi hlavu, navlékajíc nit,
a po tváři ti sklouzl lampy zlatý třpyt;
tak klidná byla jsi a hloubkou něhy jista,
ve které dítě tvé musí mít dosti místa
jak hvězda v obloze, jak skřivan v láněch žit,
i kdyby všichni tě zklamali, opustili.
Maličký vzbudí se, je k němu třeba jít...
A bylas silnější než já v tu mlčenlivou chvíli.

/Miroslav Florian, sb. Otevřený dům/

Nečekejte od opravdového básníka, že vám bude zvěstovat nějaké hotové a dávno jisté pravdy. Působí-li nějak na vaši cestu k hlubšímu poznání a uvědomění, dělá to tak, že vás činí účastnými svědky vlastního poznávání a uvědomování. Neříká „zde jsi se mylil“, ale sděluje, jak on sám, prostý obyvatel této země, zápasí s omyly a rozpory. Nehlásá víru, ale zaznamenává svůj vlastní upřímný boj o ni. Kousek nové země, který vyrve nevědomí, lhostejnosti a smrti, vyrval vlastnímu nevědomí, vlastní lhostejnosti a vlastní smrti. Právě proto se tento kousek země může stát součástí společné pevniny všech lidí, co uměli porozumět.

KONVENCE A NOVÁTORSTVÍ V SOUČASNE POEZII

Astronauti a Kosmické písně

Už dlouho se zabýváme obecnými věcmi básnictví. Brzy však přistoupíme ke konkrétnějším otázkám — k současným básnickým druhům, a pak k jednotlivým autorům. Nyní si už jen stručně připomeneme vývoje, které z dosavadního výkladu

vyplývají pro pochopení slohu současných básníků. Viděli jsme, kolik úsilí věnuje soudobá poezie vyjádření nových životních jevů, nových myšlenek a citů, dosud neznámých a v dosavadní literatuře nezobrazených oblastí skutečnosti. V několika náznamech se už také ukázalo, že to poezii nezbytně přivádí k hledání nových prostředků vyjadřovacích, ke stálému třibení, přehodnocování a obnově vlastní umělecké výzbroje. Takovou námahu s hledáním nových uměleckých prostředků si tedy básníci nedělají jen proto, aby byli neobvyklí a zajímaví: prostě to jinak nejde, mají-li vyjádřit skutečný obsah své doby a svého vědomí. To je stále potřeba opakovat čtenáři, kterého by novost — a tedy i obtížnější přístupnost — některých básnických prostředků pobuřovala.

Ukažme si to na příkladě. Mnozí autoři se snažili učinit předmětem lyrické básně lety sovětských družic, raket a kosmické i člověka do vesmíru. Podobná tematika — vztahy mezi člověkem a světem hvězd — není v české poezii absolutně nová, každý si vzpomene na Nerudovy Kosmické písně. To je poezie, která je dnes čtenáři bezvýhradně srozumitelná. Zdálo by se tedy, že není logičtější cesty ke ztvárnění „astronautického“ námětu než sáhnout po vyjadřovacích prostředcích Kosmických písní: nové téma bude „zbasněno“ a lidé bez obtíží porozumějí. Ale vedl by tento postup skutečně k vyjádření nového tématu, a to z hlediska dnešního člověka?

Základním uměleckým prostředkem Kosmických písní je přirovnání hvězd k lidem.

Zem byla dítětem; myslela,
ona že vesmíru pyšný střed
a kvůli ní slunce i obloha
a celý širý Svět.

Přišlo jí také už poznání,
divně se chvěje jí srdce dnes,
a je jí jak panence rozkvětlé,
když vešla v první ples.

Po sále hvězdy se chechtají:
„Velký svět není jí ještě znám,
však — hezounká, milounká panenka —
tys zato známa nám!“

Měsíček čekal hned u vchodu:
„Panenko, žádám vás — ať tak dím —
za taneček první a poslední
a za ty mezi tím!“

Tento způsob umožnil Nerudovi překlenout propast mezi lidským pomíjivým prožitkem a věčností vesmíru, rozpor mezi vědeckou látkou a tím, co jeho doba pokládala za poetické. Není pochyby, že Kosmické písně byly velkým uměleckým činem, který vyjádřil pokrokové myšlenky Nerudovy doby, její důvěru v síly člověka, ovládajícího postupně přírodní síly. Skutečné střetnutí s nekonečným prostorem mimo Zemi tehdy ovšem dávno nebylo na pořadu dne, bylo jen krásným a smělým snem; vyjádření tohoto snu nemuselo brát na vědomí všechny skutečné podmínky, jichž je potřeba, jak to dnes víme, ke skutečné výpravě mezi hvězdy.

Nerudovy verše nás dodnes vzrušují, protože v nich rozpoznáváme osmdesát let starou *obdobu* k prožitkům dnešního člověka. S rozdílem dob a názorů přitom mimoděk počítáme. Ale *současné* básnické dílo, které se vyrovnává s kosmickým námětem po způsobu Nerudově, nám musí připadat naivní a nepravdivé:

. . .
V jezerech zhlížel se [tj. Měsíc]
jak v hládi zrcadla,
prach meteorů nestíral si s čela . . .
Teď přišel okamžik,
kdy v tvář mu dopadla
ze Země přesně namířená střela.

Měsíc se nezlobí,
druh básníků a víl,
dál nakukuje lidem do přístěnků,
a tváří se, jako by netušil,
že dostal právě naši navštívenku.

Zatímco číše o číši
radostně vyzvání,
je kazimírům jako po knokautu —
Sovětským lidem
se Země uklání
a pije na zdraví
budoucích kosmonautů.

Nerudovské přirovnání nebeských těles ke světu lidí je pro dnešního autora zastaralým prostředkem, který současnou skutečnost zkresluje. Je to samozřejmé, naše naděje mají jiné základy (i sociálně: u Nerudy — demokratismus, u nás — socialistický humanismus) a dnešní střetnutí člověka s přírodní-

mi zákony vesmíru se odehrává v jiném ovzduší. Náš vztah k přírodě má aktivnější povahu, stojíme více „proti“ ní, a to se nedá dobře vystihnout zosobňováním hvězd. Nesplýváme s přírodou, snažíme se ji ovládnout zcela reálnými prostředky. Víme z vlastní zkušenosti, jakých konkrétních podmínek bylo zapotřebí k uskutečnění letů do vesmíru. A tak citované veršiky současného autora v nás vzbuzují dojem dětinského bratříčkování s hvězdami.

Aby se tedy naše poezie s uvedeným tématem vážně a do hloubky vyrovnala, musela sáhnout k novým a nezvyklým prostředkům. Mohu tu uvést jen jeden z nich jako příklad. Je to užití slov, pojmů a představ z moderní vědy a techniky — ne ovšem pouze jich, ale jejich směsí a prolínání s ryze citovými výrazy (prstíčky mikrometeoritů), takže celá báseň vyznívá jakousi moderní „věcnou něhou“:

RAKETA

Vteřinu za vteřinou
ohnivý život
prchá tryskami.

Vší silou se zachytává
nejzazších stébel
rychlosti a klidu,
tápe v pustinách
gravitačních polí,
trnoucí anténou
hmatá sršící stopy,
táže se elektronů,
vírů a vln,
dotýká se prstíčků mikrometeoritů

a v poslední chvíli
nalézá svou oběžnou dráhu,
hvězdnou nesmrtelnost,
vyhoupne se a ulétá
v pratmě, pratichu, prazáři,
zaslechnuvši ještě
smích dětí
a zpěv
z hromadných hrobů
tam vzadu.

/Miroslav Holub, sb. *Slabikář*/

Víme ovšem, že básnické dílo je jednotu. Kdybychom tato „technická“ slova, tyto obrazy uvedli do básně, která by jinak byla udělána podle všech receptů tradičního poetického umění (třeba do básně Svatopluka Čecha), působily by tam pravděpodobně směšně. Z toho vyplývá, že ne pouhé jednotlivosti je třeba změnit, ale celá báseň musí být postavena na nové základy.

Vazba se skutečností

Tak jsme podrobně zdůvodnili, proč básník, pokud chce vyjadřovat život své doby, musí hledat nové prostředky a pomíjet prostředky konvenční (tj. zaběhané, vyzkoušené, dávno známé).

Myslím, že pochopení těchto věcí je hlavním předpokladem i k tomu, aby čtenář překonal obtíže, jež pro něho z užití těchto nových prostředků vznikají. Požaduje-li se na mně nějaká námaha, musím být především přesvědčen, že vynaložení té námahy má nějaký smysl.

Není to často malá námaha, kterou novátorské dílo na čtenáři vyžaduje. Užití konvenčních prostředků svým způsobem usnadňuje porozumění. Čtenáři stojí ku pomoci celá jeho dosavadní zkušenost z literatury, opakují se mu staré a milé věci, které zná ještě z dětských čítanek, na nic znepokojivě neznámého nenaráží. Ovšem také na nic pozoruhodného a podněcujícího. Naproti tomu smysl mnohých nových uměleckých prostředků si musí člověk teprve případ od případu ujasňovat. Při četbě je třeba myšlenkového úsilí a pozornosti, uvědomělé spolupráce s básníkem. Za jaký konec chytit řešení obtížného úkolu, který nám mnohé soudobé dílo předkládá?

Jak jsme ukázali, uvolňují novátorská díla vazbu s dosavadními literárními zvyklostmi; zároveň však posilují svou vazbu se soudobou skutečností samou. A od ní, od skutečnosti, od své bezprostřední životní zkušenosti člověka dvacátého století, občana své země, účastníka událostí, od svých zájmů a svého poznání je třeba především vycházet, když chceme pochopit obtížné dílo současného básníka. Tady je bod, kde se čtenář a básník nejspíš sejdou, neboť tato skutečnost je jim v podstatě společná. Literární znalosti přicházejí až v druhé řadě; a spíše na závalu je hotový „slovník“ pouček o literatuře, přehled o uměleckých konvencích a šablonách.

O VOLNÉM VERŠI

Tato knížka nemá být příručkou, v níž by se popisovaly jednotlivé básnické prostředky, pravidla poetiky atp. U jednoho prostředku však uděláme výjimku, jednak proto, že na besedách o poezii se na něj čtenáři často ptají, jednak proto, že je pro novodobou poezii (v Čechách od konce minulého století)

zvlášť charakteristický. Je to tzv. *volný verš*. Srovnejme si dva úryvky z básní:

Česká země kopcovitá
dolů se vždy sklánět bude:
nosí plavé zlato žita,
nosí pšeníc zlato rudé.

Když si vykračuje do hor,
do těch kamenitých kopců,
na zádech má záhon brambor
nebo aspoň snopky ovsů.

· · ·
[Vilém Závada, sb. Cesta pěšky]

Rameny, křížem a prsty se křečovitě držím zdi.
Není kam couvnout.
Slunce jak slepý vrhač nožů obsekává mě
tisícem čepelí.

Stačí, aby se mu jedenkrát zachvěla ruka,
a první žena, jež se nade mnou shýbne,
zahlédne v mém rozpůleném srdci táhlou krajinu,
v drobounkém nazelenalém dešti
obchází v kruhu
na jedné oprati
černý a bílý kůň.
[Karel Šiktanc, sb. Žízeň]

První úryvek je psán pravidelným veršem. Slova jsou tu uspořádána podle zcela zřetelného rytmu, tak jako tóny v písni nebo v hudební skladbě. V čem záleží ten rytmus? V pravidelném střídání přízvučných a nepřízvučných slabik — přízvučná, nepřízvučná, přízvučná, nepřízvučná atd. Vedle toho vždy dva a dva verše končí na stejné hlásky (kopcovitá — žita), báseň má rým. S rýmem si nemusíme dělat hlavu, protože podstata pravidelného verše je ve střídání přízvučků. Jsou i pravidelné verše bez rýmů, např.:

Hluboko pod kroužením kání
a nohama už pod zemí
v nesmírném vypětí ten muž
dřívkem své tužky podepírá
nebeskou klenbu jako pilířem.
[Miroslav Florian, sb. Stopy]

Je to tedy omyl, jestliže lidé někdy pokládají nerýmované verše za volné.

Naproti tomu ukázka ze Šiktance nemá nic z toho pravidelného, na píseň upomínajícího uspořádání. Kdybychom si schematicky znázornili, jak se střídají přízvukné a nepřívukné slabiky třeba ve třetím verši, ukázala by se úplná nepravidelnost:

xx x xx xx xx xxxx x xxx xxx

U čtenářů to často vzbuzuje pochybnosti. Je to vůbec básně? Správnější otázka by zněla: Je to vůbec verš? — neboť jsou i básně v próze, např. Miroslav Holub jich má několik ve sbírce *Jdi a otevři dveře*. Odpovídám, že ano, je to verš, a pokusím se to vysvětlit.

Každému je jasné, že podstata verše je v tom, že jazyk básně je rytmicky uspořádán. Rytmičké uspořádání předpokládá, že se něco pravidelně opakuje, a to opakování je slyšet, když vyslovíme verše nahlas. V citátu ze *Závady* se pravidelně od verše k verši opakuje jistá sestava přízvukných a nepřívukných slabik. V ukázce Šiktancově se opakuje něco jiného.

Je to melodie hlasu. Každou větu pronášíme určitým tónem, který se řídí podle uspořádání věty, například tečkami, čárkami atp. (Každý se pamatuje, jak v hodinách čtení se učil: před tečkou klesneme hlasem; to je primitivní ukázka velmi složitých zákonů, kterými se řídí hlasová melodie, obvykle nazývaná „intonací“.) Udělejme teď malý pokus. Řekněme si nahlas tento úryvek z povídky: „Ten artista je velmi odvážný. Stačí, aby se mu jedenkrát zachvěla ruka, a zřítí se do manžele.“ A nyní nahlas přečtete sloku ze Šiktancovy básně. Slova „Stačí, aby se mu jedenkrát zachvěla ruka“ jste určitě vyslovili po každé jiným tónem, „intonace“ vašeho hlasu byla po každé jiná. Totéž byste zjistili u všech ostatních veršů. Stačí, abyste si u každého vymyslili příslušné „okolí“, které ho přeneso do prózy.

Ten rozdíl v melodii řeči, který mají proti próze navíc, je u všech veršů stejný. Je to tedy právě jistá intonační linie, jistý pohyb hlasové melodie, co se od verše k verši opakuje a co vytváří rytmus (řekli jsme, že podkladem rytmu je opakování něčeho slyšitelného v jazyce) ve volných verších. Tato melodie nepadá pochopitelně z nebe, má svůj podklad v jazykovém uspořádání veršů.

Je těžké o tom říci něco jen trochu přesného bez složitých jazykovědných výkladů*, a těm se tu pochopitelně nemůžeme věnovat. Všimněme si alespoň toho, co je pro pocit rytmu nejdůležitější — způsobu, jakým je vyznačen závěr verše. Prohlédneme-li si důkladně citovaný úryvek, uvidíme, že na konec

* Více o tom a mnoha jiných problémech uměleckého slohu se lze dočíst v knížce o jazyce a slohu současné české literatury, 1960 (2. vyd. 1962), sepsané kolektivem pracovníků Ústavu pro jazyk český CSAV.

každého verše jsou umístěna nejvýznamnější slova, nejnápadnější básnické obrazy. Některé z nich přinášejí do básně skutečné překvapení, neboť jsou na daném místě něčím naprosto neočekávaným: „zhlédne v mém rozpůleném srdci / *táhlu krajinu*“. A proto rozmístění důležitých a překvapivých výrazů se promítá i do zvukové podoby textu — každý konec verše je hlasově jaksi vyzdvížen, ve srovnání s koncem věty v próze má nadbytečný důraz; kdybychom to chtěli znázornit schematicky, zobrazili bychom intonační linii každého verše asi takto: ————. Delší volné verše mají ještě jedno podobné citlivé místo někde uprostřed, takže jejich zvuková podoba je výrazně dvojdielná: „Slunce jak slepý *vrhač noží* obsekává mě *tisícem čepelí*“, tj. ———— . Návrat takových zvukových útvarů (říká se jim kadence) nebo útvarů jim podobných je hlavním podkladem rytmu v mnohých typech volného verše.

To vše je objektivně dáno textem básně. Vedle toho autoři volných veršů počítají s jistými zvyklostmi, které se odedávna pro vnímání poezie upevnily. Patří k nim i schopnost opřít se o pouhé náznaky rytmu a doplnit si je při četbě — na základě čtenářské zkušenosti — v „úplný“ verš.

Stačí už jen říci, že volný verš není věcí básníkovy libovůle a že jeho vytvoření dá často větší námahu, více tvrdé práce s jazykem, než vytvoření verše pravidelného. U toho už se má autor čeho chytit, a sestavit slova podle jeho pravidel není obtížné. U verše volného však musí básník objevovat rytmus stále znovu, hledat stále nové cesty, jak ho naznačit a podepřít v jazyce, aby místo veršů neseřpal jen prózu, nasekanou na řádky nestejně délky.

Tím nechci tvrdit, že se u nás taková „sekaná próza“ opravdu někdy za verše nevydává. Jediná věc, která se v ní pravidelně opakuje, je malá přestávka, kterou si může čtenář (jsa k tomu veden pouhým způsobem sazby) na konci každého verše udělat. (Citovaný příklad k takovým veršům nepatří.) Může a nemusí, neboť nic v jazyce básně ho k tomu nevede. Tady už jsme opravdu překročili hranici prózy a verše. Ani to nemusí znamenat, že by taková básně byla v každém případě špatná. Její hodnoty jsou prostě v něčem jiném než v rytmickém uspořádání.

TYPY MODERNÍCH BÁSNÍ

Pomíchané slohy

Na posledních stránkách těchto úvodních výkladů chci ještě něco povědět o typech, druzích moderních básní. Nechci přitom třídit autory podle jejich povah, typů duševního života atp. Mám na mysli samotná básnická díla, tedy to, s čím se člověk bezprostředně setkává; pokusím se podat několik ukázek, jakým způsobem jsou některé soudobé básně vytvořeny, jakými „zása-

dami“ se básníci často řídí, když chtějí svému prožitku dát uměleckou organizaci, stavbu a řád.

Běží opravdu jen a jen o ukázky. Celý přístup k současné poezii by byl nesprávný, kdyby čtenář chtěl v těchto rádcích hledat popis básnických druhů a tedy čekal, že každá báseň musí „patřit“ do jedné z těch zásuvek, k nimž se tu pokusíme vyrobit klíče. Na rozdíl od klasického básnictví — a je to podstatný rozdíl — neexistuje dnes žádný všeobecně závazný „žebříček“ básnických druhů, podle kterého by se autor musel řídit. Dřív se např. velmi přesně rozlišovaly básně epické a lyrické, mezi lyrickými zas příležitostné verše, milostné, přírodní, slavnostní, žertovné atd. S tímto dědictvím minulosti zachází poezie dvacátého století velice volně; nejenže nepokládá jeden druh za vznešenější, umělečtější než druhý, ale především je naprosto svobodně mísí, a to i v rámci jediné básně. Nechce zachovávat nějaké samoúčelné předpisy, ale co nejpřiléhavěji vystihnout určitý názor na život, postoj ke skutečnosti. Přečtěte si úryvek z Majakovského poémy Plným hlasem:

Velevázení

soudruzi potomci!

Až jednou

zkamenělinu

dneška rozkopáte

a do našich dnů se vhroutíte jak do nocí —

i na mne

snad se

přítom pozeptáte.

Snad učelec váš

odpověď vám hodí,

s erudiicí luště

problémy časové,

že žil jakýsi opěvateľ

převařené vody

a litý odpůrce vody syrové.

. . .

Já — čistič stok

a poetických řek,

revolucí

mobilizovaný a odvedený,

na frontu šel jsem

z panských zahrádek

poezie —

té holky povedené.

Záhonek si zryla milá,

dívka —

chatka —

květ

a sad.

„Sama jsem jej zasadila,
sama budu zalívat.“

Kdo básněmi všude smežčí,
trousí

v rýmech rozumy!

Kudrlinkoví Mitrejci,

Kudrejci mudráčtí strejci,

k d'asu, kdo jim rozumí!

Žel, že karantény není

na to sladké hudlaření:

Brnky, brnky, brnky, brnky,

brnr-nk . . .

. . .

Já přijdu k vám

do komunismu dále

ne jako jeseně jeseninovské bard.

Můj verš přeletí

přes staletí skály

i přes hlavy

poetů i vlád.

. . .

Můj verš projde

hromadou

let a psot

a vyvstane

hřmotně

světu

před očima —

jak dosud do našich dnů

strmí vodovod,

vystavěný ještě

otroky Říma.

Až v urnách veršů

pod násypem knih

najdete kovy strof náhodou zachované,

s úctou potom
dotkněte se jich
jak prastaré,
leč dosud hrozné zbraně.

Na nepříliš rozsáhlém prostoru (musel jsem ovšem ukázkou proškrtat, původně je to 56 veršů) se tu těsně vedle sebe setkávají: patetický, vznešený styl; literární program a polemika; jakási lidová písnička; satirický sloh; znovu patetický sloh, připomínající klasickou ódu.

Stejně svobodně jako s klasickými básnickými druhy nakládá současná poezie i s dědictvím po avantgardních směrech. Nezapodobuje je, také si je však nenechá zakazovat, jakmile jí mohou jakkoli přispět k pravdivému vyjádření.

A tak četba současně básně je často spojena s velmi rychlým střídáním pocitů a „poloh“. Dokonce už prosté spojení dvou tří slov představuje jakési prolnutí několika slohů v mikroskopickém měřítku. Tak Josef Kainar postaví vedle sebe verše tak rozdílného slohového typu, jako „Ten kdo živil tělo / jen polévkami na kyselo, / kdo jihl v chrámu tůni vonné...“ A stejně Ivan Diviš mísí slohy, když nazve Einsteina „zaklánačem sfér, violoncellistou a náruživým mlsačem zmrzliny“. Tyto „srážky jazyků“ však nemají u čtenáře vyvolat pouhé různosměrné tékání a pocit zmatku. Nejsou libovolné, řídí se skutečností a předpokládají čtenářovu sjednocující duševní činnost. Proto se při četbě současně poezie nenechte připoutat k jednotlivostem. Ta trochu podivná, dobrodružná směs je přese vše jednotným celkem a opravdové pochopení básně není ukončeno, dokud ji jako celek nedokážeme přečíst.

Nyní je snad jasnější, na čem jsme, když se teď budeme snažit vystihnout několik typů soudobých básní. Také tyto typy se navzájem prolínají a mluvíme o nich jen proto, abychom si pohovořili o nejčastějších možnostech. I tyto typy vznikly promísením několika starších básnických druhů, nebo aspoň k němu velmi často básníky vybízejí.

T y p „p á s m a“

Jednu z typických forem moderní poezie si můžeme nazvat podle básně, která tomuto útvaru získala velkou proslulost a vliv — podle Apollinairova Pásma. Tuto skladbu k nám už koncem první světové války uvedl ve skvělém překladu Karel Čapek a ona ovlivnila řadu tehdy mladých básníků — Wolkra, Nezvala, Seiferta, Biebla a jiné.

Základním rysem pásma je volné spojování veršů, téměř bez ohledu na logické souvislosti. Každý verš přináší drobný samostatný námět, který se objeví, zazáří a zmizí, aby udělal místo

dalšímu drobnému námětu, který nemusí logicky z předchozího vyplývat. Tyto náměty se postupně spojují ve vyšší celky, třeba v odstavce, s dalším odstavcem jako by báseň začínala úplně „znovu“, z jiného konce. A tak bez ustání, pokud se nevyčerpá básnickova fantazie. Staré předpisy, podle nichž musel básník stavět své dílo na základě zřetelného a zákonitého plánu, jsou tímto způsobem postaveny na hlavu.

C E S T O V A T E L

Otevřte mi ty dveře do kterých v pláči biju

Život je měnivý tak jako mořský vír

Pobřeží oblaků s korábem osiřelým
Viděl jsem odplouvat k budoucím horečkám
Na všechny lítosti všechna ta roztesknění

Vzpomínáš? Vzpomínáš?
Pěňivě vlny hřbety ryb ty květy nadmořské
zažil jsem noc jež jako moře byla
Vtékalo do ní mnoho řek

Vzpomínáš na dlouhou osiřelost nádraží?
Procházeli jsme městy po celý den křepčila v kruhu
Až začla v noci v lampách zvracet denní duhu
Ó námořníci temné ženy kamarádi mí
Vzpomínáte si?

Dva námořníci co se nikdy neopustili
Dva námořníci kteří spolu nikdy nepromluvili
Ten mladší na bok pad a zemřel po chvíli

Ó drazí kamarádi mí
Daleká píseň z polí signály nádraží
Brigády ulic kavalerie mostů
Jateční povoz řezníka noc bleďá alkoholem
Jak ženy bláznivé hučela města kolem
Vzpomínáš? Předměstí plačtivá stáda krajín
Cypřiše kladoucí své stíny pod lunou
A já jsem naslouchal tu noc na konci léta
Jak čímsi jitřen pták sténá a neodlétá
Jak řeka dlouze zní jdouc vlna za vlnou
[Guillaume Apollinaire]

Rybníky Čech zelené jak žabí chorál
doutnající zbytky průtrže mračen
jež zalila zemi a příkrývá její předhistorickou slávu
nekonečnými oceány

Dnes hořela noc jak náhrdelník
Nad zavřenými okny země se vznášela jako královská
koruna

a spící otvírali náměsíčně okna
Zvonek zněl na poplach
A znenadání vzlétl do noci aeroplán
aby vztyčil vlajku na cimbuří této koruny
a za ním letělo na tisíc aeroplánů
některé z nich shořely jako rakety
zvyšující počet hvězd
některé se vrátily jako unavení stavitelé Babylónu
a ty jež vytrvale závodily seskupovaly se v souhvězdí
do písmen

O vládu nad světem

Krev květin stříká na terasách kaváren
děti se rodí přes všechny věznice světa
a na zemi se neztratilo ani kousku zlata platiny
či ohně

Svrhnouti s oken náměsíčné slepce
kteří viděli dnešní noc hořeti jako náhrdelník
nerozluštěvše jejího hieroglyfu
a v poplašném signálu zvonku slyšeli vlastní umíráček

A potom vyjít od dumavých rybníků Čech
kde je noc zelená jak žabí chorál
a slyšeti orchestr výkřiků a světél
a v rytmech bubnů praskajících jak poupata
černobílého světla
viděti zrcadlicí premier plan země
obnažený reflektory těch kdož poznali nutnost
zázraku

/sb. Menší růžová zahrada/

Tento přímý vztah ke společenské skutečnosti se stal ještě daleko výraznějším v Nezvalových posledních dílech. Také

Chrpy a města, básně z roku 1955, si uchovává mnohé rysy mnohonámětové skladby, také tady se volně spojují motivy velmi různé a verše mají značnou významovou samostatnost. Ale zároveň tu pozorujeme úsilí o zřetelnější vyjádření jednoty, o to, aby významové vztahy mezi verši byly podloženy reálnými vztahy mezi věcmi.

Prameny blátivých řek se ztrácejí v skalnatém písku, v travinách slatin a luk, v rákosí, kudy kráčel zbloudilý paprsek hvězd, než zmizí v hubeném ránu. Někdy půlnoční stín se dotýká třpytivou nohou sličných slídových rtů, jež žízni touhou jak dítě, jindy příval či déšť se schoulí pod břicho žaby, zmražené úsvitem a koulící třpytivé oko.

V deštivých krajinách, napita nasládlým mlékem, pohání řeka mlýn a houstne v hlubinách stromů. Člověk, pln rázných slov, si práská nad řekou bičem, uprostřed dobytčat, která tu v podvečer plaví. Žena objímá splav a bělí na stromech prádlo, dítě, nepřítel žab, si v stínu zákeřně dřepí. Občas přijede vůz a mlynář, pošinuv plecí, nechá odšumět déšť, jenž třpytí se zrním a zlatem.

Mládí, mládí mé, tvá vábnička doposud vábí
švarného jelena či kukačku mámivých jiter

Čtenář už si sám srovná dva vzdálené body jediné básnické metody Nezvalovy. První, Premier plan, kde básnický pokus, hledání nového, se vyostřuje do jisté krajnosti, kde vypjaté objevitelské úsilí se neohlíží na nic a básník je zcela upoután důsledným provedením odvážné umělecké koncepce. A druhý bod, Chrpy a města, kde hlavní zájem se upíná k tomu, aby dosavadních výbojů bylo využito k mnohostrannému zobrazení skutečnosti v pohybu. Tyto příklady jsou důležité i pro pochopení vývoje avantgardních směrů; žádáme čtenáře, aby si jimi doplnil příslušnou kapitolu. Není však, myslím, potřebí, aby naše sympatie se výlučně přiklonily k jedinému z Nezvalových období: obě mají své osobité kouzlo, obě rozšiřovala oblast uměleckého poznání.

S výrazným vztahem k básnické metodě pásma vytváří některé své současné rozsáhlé básně také František Hrubín. Také on spojuje v jediném rytmicky rozčleněném výdechu řadu obrazů, z nichž každý má svou vlastní vůni a chuť, takže báseň je složena z desítek drobných samostatných bleskových záběrů.

Avšak Hrubínův vztah k původnímu Apollinairovu podnětu je podstatně volnější než u Nezvala. Hrubínovo pásmo je přízpusobeno autorově potřebě vyjádřit vnitřní boj současného člověka s osamocněním a smrtí, jeho shromažďování sil pro naději a důvěru v lidi. Proto žádný z těch obrazů tu ani tolik neplatí sám sebou, není výsekem barvitě skutečnosti — je napůl symbolem a výrazem vnitřního myšlenkového procesu, zastupuje jednu „událost“ v nepřetržitě se rozvíjejícím duševním dění:

Jako se trávou jen blýskne korunka hadí,
jako nám unikne vlna, než se jí dlaň
jen dotkne, jako pták roháč, hledíš-li naň,
se náhle potopí, tak už nikdy se nedá
utopit chvíle, kdy tvář je vroucností bledá
a krve u srdce tolik, až se chce mřít.

Pro krásy umělé navždy ztrať se mi cit,
kdybych však nezkoušel vlnu znovu a znovu
uchopit, kdybych lesk hadí korunky z kovů
slunce a vody už strhnout netoužil víc,
kdybych té závatné chvíli nedýchal vsříc,
kdybych už nevěděl, jak to chutná tak mřít
v metlicích večerních ve dvou, přimknout se k bytí
tak, že i obloha hvězdná, když její trpyt
jen vláskem mezi nás vnikne, chvěje se tepem
té dvojí krve a vesmír něhou je zpít,
kdybych už nevěděl, jak to chutná tak mřít,
byly by všechny mé lásky zaslým jen střepem.

/sb. Můj zpěv/

Všimněte si, jak se tento nový úkol promítl i do stavby básně. Kde Apollinaire a Nezval stavěli jednotlivé záběry prostě vedle sebe jako rovnocenné, v souřadných větvích, tam Hrubín musí vyjadřovat složitější významové vztahy, a tedy i složité členit větu, namísto volných asociací přesně vybírat dílčí náměty. Proto také už nemůže brát své motivy z celé šíře skutečnosti, ale omezuje se na jednu poměrně úzkou oblast, zcela určitou přírodní scénu atd.

Avšak ani původní způsob využití apollinairovského pásma neleží v poezii těchto let ladem. Ukazuje to např. poema Jiřího Šotoly *Bylo to v Evropě*. Opět jsou tu vedle sebe nakupeny krátké filmové záběry ze všech konců světa, aniž by byly vyjadřovány logické pochody od jednoho k druhému. Zás běží o mnohotvárnost a rozpornost skutečnosti, ale tentokrát se v ní nehledá opojení, ale zákonitě se rozvíjející historický proces.

Původní metoda se výrazně racionalizuje. Básník záměrně řídí proud představ a opírá se o takový způsob jejich sdružování (asociace), který mohou všichni současníci sdílet nebo spíš si ověřovat na základě svých společných vzpomínek na dějiny posledních desetiletí. Je provedeno také racionální rozčlenění nepřetržitého proudu představ: tuto úlohu vykonávají opakované verše (nebo jejich části), zvláště zdůrazněné pojmy a hesla a podobně.

Bylo to v Evropě,
bylo to v Petrohradu,
sedmnáctý rok,
vlál prapor nad planetou, děravou jak žok,
byl rudý krví, pomstou, která z trůnu třísky dělá,
byl říjen a byl mráz a na Auroře nabíjeli děla,
buď zdrávo všechno, co vrtajíc vesmír letí!
Paví chvost integrálů. Rezaté šipky dětí.
Člověk jde pěšky, stoupá do sedmého patra,
vzpíná se v horečkách a vzhůru hlavou šátrá
po stropě polikliniky,
kde jsi, můj obraze, kořínku arniky,
kde jsi, můj oblaku, tajemství, kde tam létáš,
kudy se stoupá výš, jaká je další etáž,

nad Tiergartenem vlá ten oblý oblak bílý
a v křoví myslivec má pistoli a střílí,
těžká je voda v kanále, ve vodě šátrá hlava ženy
po bílém oblaku, svět sviští roztočený,
tam leží Karl Liebknecht a tam Rosa vodou pluje
a její jméno se jak výstřel opakuje,
umírá Sverdlov, Kolčák mete stepí
a srdce Moskvy tepe divokými tepy,
buď zdrávo všechno, co nemůže konec míti,
počet poznaných prvků, vesmír a pohyb a bytí,
buď zdráva, spirálo, koráby z kozího měchu,
zelené klíčky v tropickém horku našich dechů,

• • •
a otálet rovná se smrti.

Bylo to na světě, v zemi, jež do vzduchu planety
pouští,
oblak potu a vodky a nafty, mrak páry ze zalitých
pouští,

mrak jako plakát, jako referát na schůzi veškeré
 dělnické třídy,
 jež po celé zeměkouli projednává dekret o konečnosti
 bídy,
 námořníci a popeláři, šofér od Ringhoffrů
 a strupatý pária,
 Lenin poslouchá, připraven proříznout pauzu:
 Jest takaja partija!
 milión lidí spí,
 milión kouří, milión očima blýská,
 jak do žárovky do svého osudu hledí bolestně,
 krvavě, zblízka,

jde Majakovskij po pódiu,
 sbalí pěst
 a do lustru a do slunce ji vrazí,
 vtom nad Magnitogorskem rozkvet první chomáč sazí

To je zatím poslední podoba, kterou dostal v české poezii básnický typ pásma.

Soudobá epika

Veršovaná epika (tj. básně, které vyprávějí nějaký příběh a kreslí postavy, podobně jako povídka nebo román) už od konce minulého století v českém i světovém básnictví vcelku ustupovala. Pro některé básnické školy skutečným „eposem“ současné doby bylo spíš apollinairovské pásmo než zobrazení hrdinů a dějů, které bylo prostě přenecháno próze.

Avšak po zkušenostech z celého období, o něž nám běží, můžeme říci, že epika ve verších neztratila svůj smysl ani dnes; po druhé světové válce se její oblast znovu rozšířila a po některých hlubokých změnách, kterými epika prošla, ukazuje se znovu její životnost. Jaké jsou to změny? Vypravující básník dnes nechce soutěžit s povídkou a románem v podrobném a názorném líčení lidí a událostí, v rozboru různých povah a složitých vztahů. Čtenář, který by *toto* hledal třeba v Holanově Toskáně, si s básníkem neporozumí. Síla soudobé veršované epiky je v tom, co bychom mohli nazvat „druhým významovým plánem“. Děj, který básník vypravuje, je jenom prostředkem, jak sdělit něco jiného, obecnějšího, důležitějšího, co se skrývá za vyprávěním. A tento druhý význam, který je vlastním smyslem příběhu, má vyjádřit autorův názor na zásadní otázky lidského

života, společenského soužití, na zásadní otázky současnosti.

Uvedeme si teď několik příkladů moderní epiky. Všimněme si při tom, jak básníci útočili na umělecký problém, který jsme nazvali „druhým plánem“, z velmi rozdílných stran. Mezi jejich pokusy nelze najít takovou souvislost, jakou jsme viděli u pásma.

Poměrně blízko klasické výpravné poezii je ve svých baladách Jiří Wolker. Sám se zmiňoval o svém vztahu k Erbenovi, autoru Kytice. Nejbliže mu byl v baladách o osudu, vině a trestu (Balada o námořníku); avšak tam, kde mu šlo o vyjádření revolučního postoje ke skutečnosti, vzdaluje se tradičním vzorům: jeho postavy se stávají symboly společenských sil a skromný, záměrně schematizovaný děj se podřizuje vyjádření prosté a silné ideje (Balada o snu).

Rozsáhlým epickým dílem je Jan houslista Josefa Hory. Také osud hrdiny této básně má svůj „druhý význam“, vyjadřuje závažné citové a myšlenkové děje, kterými procházel celý národ. Hora toho dosahuje tak, že do vyprávění zasahuje osobními komentáři, takže lyrická úvaha a vyznání — jak tomu bylo už v Máchově Máji — zatlačují místy děj zcela do pozadí.

Za druhé světové války a po ní dostává naše moderní epika nové podněty v díle některých mladých básníků, kteří uvádějí do poezie „neestetické“ náměty z velkoměstského života a užívají ve verších téměř beze změny jazyka všedního rozhovoru, různých dokumentů atp. Ani těmto autorům ovšem neběží o pouhé obrázky ze života. Chtějí naopak ukázat, že nejobecnější otázky lidského života a smrti nevisí někde mimo tuto zemi, ale bolestně se projevují a řeší v nejvšednějších lidských osudech. Proto svá dokumentární vyprávění prolínají s patetickým komentářem od autora, proplétají navzájem několik dějů a hlasů, používají různých náznaků a všemožně stupňují dramatické napětí.

SKŘÍPAVÝ HLAS PILY z tesařské dílny,

mladík s knihou —

Marie Kočová, narozená 30. září v Lounech,
 zaměstnáním kožišnická švadlena . . .

Vedrem zmožený sál tupě naslouchá výslechu,
 okna nestačí polykat čerstvý vzduch.

— jste nařknuta . . .

Když zvonek vyplaší psa na dvorku vily
 a prsty stařeny uchopí kliku kolovrátku,
 ruka z větrané ložnice vyhodí minci na chodník.

Udávala jste své spoludělnice, ačkoliv . . .

Hlas zpocených zdí:

Kamením nakrm a zapiti dej sklem,
nedosáhneš-li účinku, provazu užij!

Hlas oken:

Kolovrátek nikdy neukončí svou píseň
o křišťálové studánce, kde nejhlubší je les
a kde roste ...

... porotců, vinna a odsouzena ...

Sbor srdcí několika starců:

Poslali jsme na svět my
tuto ubohou zvěř, tuto živoucí krev
smutnou, černější nežli chléb vězně?

Hlas nepřítomných kožišin:

Sláva zvěři! Sláva zvěři!
Sláva nám! Sláva nám čistým!
Čistým!

Skřípající pila:

Má někdo odvahu uvalit tuto špínu
na hlavu své matky, svého otce, svého boha?
Nebyl to vskutku on?

Mladík s knihou:

Má někdo odvahu předstoupit před tvář noci
a zvolat: Nevolal jsem tě!
Má někdo odvahu zapřísahat se slunci:
Nepřestal jsem tě volat!

Obžalovaná:

Ale, zbylo ještě slovo nezčernalé, nenahnilé,
dost ryzí, aby se jej nedotekla kolomaz
minulých dnů, žije ještě slovo vykupující,
snímající, veliké a silné, převyšující
velikost a sílu našich zločinů?

Sbor starců:

Slovo, které neposlalo na svět tuto děsnou zvěř?

Mladík s knihou:

Neposlal jsem na svět žádné zvíře!

Okna:

Kolovrátek nikdy neukončí svou píseň
o křišťálové studánce, kde nejhlubší je les
a kde roste ...

Josef Vladyka, narozený 6. ledna 19 ...

Hejno cihlových holubů přetíná jiskřící obzor.

/ Jiří Kolář, sb. Sedm kantát /

Pro porozumění této poezii je především nezbytné dávat pozor na dvojí význam jednotlivých slov a vět, a to i tehdy, když jde o zcela „nenápadné“ hovorové obraty. Tak v básni Josefa

Kainara Stříhali dohola malého chlapečka mají slova „už nu to začlo“ takřka metafyzický smysl, „už byl vržen do té temné a svobody zbavující hry, kterou je dnešní svět“, nebo pod.

Stříhali dohola malého chlapečka
Dívat se na sebe Nesmět se pohnouti
Nesmět se pohnouti na židli z železa
Už mu to začlo

Užití hovorového jazyka a prostě sdělovacího tónu má pevné místo v současné poezii a nemusí vždycky znamenat „nepoetičnost“.

Velmi výrazným uměleckým řešením otázky, jak z příběhu učinit podobenství, proměnit epické vyprávění v bezprostřední projev hluboké myšlenky, je báseň Proměna od Františka Hrubína.

Výš a výš vznáší se hoch Ikaros.
Prudkého slunce blízkost změkčuje mu
vosk, který k sobě poutá pera křídel.
Najednou se vosk rozpustí,
pažemi bez křídel hoch mává,
nadarmo, vzduchu nabrat nemůže.
Chlapecká ústa, volající otce,
za zády množství zalkla se
špinavě lesklou vodou.

Starší muž,
ten dolů od plavek jak z vosku bílý,
nahoru opálený do modra,
jakoby ze dvou kusů složen,
s chraptivým smíchem vleče chlapce,
toho, jenž po stranách
zubaté páteře má dolíky,
jakoby vyležené od křemelů,
vleče ho k vodě za krk, za nohy,
hoch sebou zmítá, ječí, volá:
— Nech si to, přece nejsem padavka! —
Tu muž z půl metru do vody ho pouští
hned na kraji na kamenité dno.
Hoch bez pohnutí, natažen,
jen hekavě se směje, točí oči
za lesklým trupem lokomotivy.

Uprostřed mezi blankytem a zemí
Daidalos volá: — Kde jsi, Ikaré?
Ikaré, v kterou stranu tě mám hledat?

Skoro reportérsky zachycený všední obraz nedělního odpoledne na Štvanici se tu prostupuje s vyprávěním prastaré řecké báje o Daidalovi a Ikarovi, tragických letech na umělých křídlech. Ty dva protikladné obrazy se navzájem zrcadlí a ze zrcadlení vyrůstá docela nový smysl. Z reálného děje u Vltavy vzniká neskutečný mýtus, z mýtu se stává každodenní skutečnost. Ukazuje se, že my, obyčejní lidé, se podílíme na odpovědnosti za osud celého lidstva. Obsah básně bude objasněn v kapitole o Hrubínovi, zde jen pár slov o porozumění její metodě. Nečekejte, že ty dva příběhy budou mít vždy jen jednoduchý vztah — buď budou souběžné, nebo protikladné. Spíše se navzájem doplňují a významově zabarvují. Obecná problematika postoje člověka k vlastní svobodě, k rozumovému zvládnutí přírody a svého vnitřního, duševního prostoru se formuluje v rovině antické báje; avšak k básni pronikneme teprve tehdy, když pochopíme, jak se táž otázka promítá do konkrétního obrazu zástupu u řeky, zástupu trochu lhotejného a velmi nevidomého, nechápajícího své ohrožení, ale zase živelně zdravého a plného možností... Když tedy vedle „filosofického“ významu budeme věnovat pozornost i významu přímému, „primitivnímu“, jak je dán předmětem vyprávění.

Zcela svéráznou verzi moderní epiky vytvořil v jednom odvětví svého díla (od Prvního testamentu po Příběhy a Noc s Hamletem) Vladimír Holan. Viděli jsme, jak Hrubín v Proměně konfrontuje dva tematické plány. Výstavba Noci s Hamletem představuje mnohonásobné zvrstvení několika plánů a uskutečňuje tuto konfrontaci na všech úrovních básnického sdělení. Na úrovni básně jako celistvosti: děj se prostupuje s lyrickou úvahou a lyrickým vyznáním, třetí osoba slovesná s osobou první a tyto obě se střídáním osob v dramatickém dialogu. Na úrovni děje: mytický děj je proniknut bleskovými prostřihy do syrového dění současnosti. Na úrovni mýtu: motiv Hamletův se prolíná s příběhem Orfea a Eurydiky, a do toho ještě vstupují úryvky z nejrůznějších mýtů, ze všech možných dob a zemí. (Jako by na pomoc básníkovi, který vyháněn a škrtán z odpovědnosti za osud lidstva nedá se vyhnat a škrtnout — naštěstí, neboť to hlavní v osudu lidstva vyháněči a škrtatelé nechali opovržené ležeti stranou, a hle, on to vzal na sebe a nese to — jako by tomuto básníkovi všechny kultury přicházely na pomoc při jeho těžkém úkolu, díky této účasti vstávajíce z mrtvých.) Na úrovni drobných tematických jednotek. Na úrovni věty, zvrásněné prudkými přesuny, jež do ustálených sousloví v rozporu se vši pravděpodobností vsunují výraz nejméně očekávaný. A dokonce i na úrovni slova, jež se nejednou láme a nově otvírá v odvážném novotvaru.

Vítr hrdloval komínem... A někde v háji
rozechvíval chlupy na pyji daňka...
A někde v dějinách hnal obžerné koráby

Waltera Raleigha,

aby je nakonec rozpáral,
tak jako si tvá matka roztrhla kdysi
z netrpělivosti rukávy při hudbě Wagnerově...
Ale duši, jako sysla z díry, nevyženeš pitím,
neboť i když pomyslíš na tak prsatou,
že řekneš: do foroty — jsi stále ještě bytost,
zastavená v přechodném tvaru okřídlenou nenávisť
mezi mužem a ženou...

Hamlet vpadl: „Salamandr v ohni!“

A potom, smaže semeno Logu na roztopené
slanině jazyka, sykl:

„To, co napsal básník, UDĚLÁ anděl nebo démon...
Tak se mstí sen za nepřetržitě vědomí!“

Dosud stále hledám bezplatnou jídelnu,
jejíž okýnko by nebylo okýnkem
ve dveřích žalární cely, okýnkem, kterým je
žalářovaný pozorován,
okýnkem, které se jmenuje jidášek...

„KDO NEPRACUJE, AŤ NEJÍ!“ Ano,
ale CO je práce? BÝT VĚRNÝ SVĚMU

NEZIŠTNĚMU ÚDĚLU —

nebo být prodavačem odpustků

...

Není mi lhotejný
ani jeden krůček a pád
dítěte v kopřivách... I když matka říká:
Jdi pro rum do čaje,
ono jde a stále si opakuje: rum do čaje, rum do čaje,
až nakonec zaseptá: čum do ráje...
ne, ne, není mi lhotejný ani jediný pád
dítěte... A přece zlo stoupá
míchou lidstva, krvavě poplivanou

... Představ si

konečnou stanici života...

Stál tam stařec, který se choulil
jako slovo v dešti...„Já tady,“ povídá, „čekám na pána,
kteřej mi slíbil byt, a že prej bez nábytku,
což by mně vůbec nevadilo —“Pršelo. A důvěřivost toho starce
byla tak slepá nebo tak velkomyslná,
že VIDĚLA útulnou budoucnost
a že jen okolostojící chápali,
že si z něho někdo vystřelil
při mezzu rilievo lůny... Znáte to přece:Pojednou nic, naprosto nic,
naprosto nic už naproti,nic jako chvíle, kdy se zdá,
že i budoucnost je za námi.Kdo miluje, měl by se radovat!
Jenomže vesmír, ač prý ukončený,
je i bezmocný... Muži je náhle teskno,
ženě zima, nezabili se tedy,přicházejí k sobě a vděční jsou,
že zase vidí něco z osudu,i když je tím nestydatě přesná
cesta do chudobince...“

A Hamlet pokračoval:

...

Ač o to mnohé v Holanově epice zdánlivě žádá, mýlil by se čtenář, který by pokládal za svůj úkol dešifrovat si Holanův text větu po větě jako zveršovaný filosoficko-morální traktát, proměňovat mýty v alegorie, symboly v podobenství. Cesta k pochopení těchto skladeb nevede od výkladu jednotlivostí, ale od intenzivního spoluprožívání celků. Ne vyjasňování, ale účast na mystériu, ne drobná zřasení myšlenky, ale rozlehlé vlny jejího celkového pohybu, skutečnost lidského osudu nikoli rozložená v části, ale předvedená celá najednou — takový je charakter oné cesty lesem symbolů, již je vnímání monumentálních epických skladeb Vladimíra Holana.

Ještě před sto lety měla poezie velmi blízko k písni. Často ji přímo napodobovala, ale i básníci, kteří se proti takovým „ohlasům“ stavěli — např. Jan Neruda nebo Vítězslav Hálek — měli k písňové formě hodně blízko.

Také mezi zakladateli moderní poezie je autor, který z uměle propracované písně, plné opakovaných hlásek a slov, bohatě znějících rýmů a vynalézavých rytmů dovedl vytvořit velmi působivou, opojně hudební lyriku; byl to Paul Verlaine.

Západ, který plane,

luhy rozvíjí

v růže obetkané

melancholií.

Srdce zkolébané

melancholií,

západ, který plane,

srdce opíjí.

Na ruměném moři

z červánků a pěn

přeludně se noří

divuplný sen,

ze snů sen se noří

jako pěna z pěn,

nežli zhasne den

na ruměném moři.

V básnictví posledních desetiletí se vliv písně poněkud zmenšil. Vítězslav Nezval skládal často veselé nevázané popěvky a František Hrubín v některých svých knihách se přiblížil verlainovské tradici; hlavní význam obou těchto básníků je však v tvorbě jiného typu.

Ústup od písně, ať už jej hodnotíme jakkoli, se celkem dá vysvětlit. Současní básníci chtějí většinou vyjadřovat složité myšlenkové procesy, zobrazovat postupné změny v lidském vědomí i předmětné skutečnosti. A píseň předpokládá jistou „ukončenost“, jednoznačnost prožitku, bezprostřední, vřelý cit, který není oslabován uvažováním. Zachycuje jedinou vrcholnou a dozrálou vteřinu života. Ve shodě s tím se utvářejí nejdůležitější rysy písňového básnického typu: prostota vyjadřování (zejména méně nápadné obrazy), přesný hudební rytmus a rým, pravidelná sloka, časté užití opakovaných veršů (refrén), libozvučný jazyk.

Píseň se dnes částečně oddělila od tištěné poezie a prosazuje se v textech, skládaných přímo pro zhudebnění a zpěv. Mnohé z šansonů, popěvek, blues, které se zpívají v malých divadlech

Ale naše lyrické sbírky ten odklon od písňové formy o něco ochuzuje. Jsou jistě silné a krásné prožitky, pro něž je píseň jediným způsobem vyjádření. Je to také způsob nejsrozumitelnější, dobře se pamatuje, následuje člověka do nejvřeleji prožívaných okamžiků. Z malého počtu básníků, kteří dodnes udržují spojení se světem písně, je nejvýznamnější Jaroslav Seifert. Inspiračním zdrojem je mu někdy lidová venkovská píseň, která mu pomáhá nejlépe vyjádřit lásku k rodné zemi a melancholické okouzlení vzpomínkou na dětství:

PÍSEŇ O JARNÍ LOUCE

Dřív než ji kosa sežne
— už blízko zpívá si,
věnečky z kvítí sněžné
dejte si na vlasy.

Chudobka sněhobílá
dívá se do světla.
Včela ji políbila
a jinam odlétla.

Dřív než je požnou kosou
— hned časně po ránu,
tak svěží, ještě s rosou,
dejte mi do džbánů.

/sb. Šel malíř chudě do světa/

Mezi mladšími autory je písňové tvorbě nejbližší Miroslav Florian. Z ukázky uvidíte, že tradiční lidový zpěv není jediným typem písně, k němuž se lyrika obrací. Florianova báseň (ale obdobné příklady bychom u Seiferta také našli) připomíná spíš píseň umělou, je něčím na způsob romance.

Když jsi se mnou v loďce plula
ranní řekou, ženo má,
krásný prsten navlékla ti
chladná voda stříbrná.

Krásný prsten navlékla ti,
prstýnek tvých dětských her.
Zlatě zářil, když jsme jeli
zpátky domů navečer.

Přešlo léto, vítr zavál,
odletěla láska má.
Po břehu ses procházela
zamyšlená, zasněná.

Pod skálou se víry točí,
bouřlivý se pění proud.
Ještě jednou, naposledy
si ten prsten navléknout!

• • •
Dopluji tam pod skaliska,
nakloním se nad vlny,
a ty na prst navlékneš mi
chladný prsten stříbrný.

/sb. Blízký hlas/

V současné poezii nejednou zazní i nota budovatelské písně, současné produkce pro dechovku a džez, různých šlágrů a podobně. Ale to už jsme u zcela jiného způsobu využití písňových prvků, který má v dnešním básnictví velký rozsah a naprosto se neomezuje jen na díla čistě hudebního zaměření. Vezměte Kainarovu báseň Cesta.

To je ta cesta
třema rovinama.
To je ta cesta,
kterou jezdím rád.
Volant se chvěje mi pod rukou.
Můj vůz je silný
a má v sobě býka.

• • •
To je ta cesta,
co mi vede k srdci.
To je ta cesta,
kterou ze sna znám.
Na jejím konci
vždy se něco třpytí.
Na jejím konci
v horký dálavě.
Někdy si říkám:

klubko zlatých nití.
A jindy zase, že tam značka je:
Pozor! Dva obři!

. . .
/sb. Lazar a píseň/

Na počátku každé sloky zcela zřetelně zazvučí písnička, snad nějaký populární popěvek složený pro šoféry, ale pak zase se ztratí. Autor nechce prostě napodobit písňovou formu, neboť nechce ani zůstat v hranicích prostého prožitku, který by z písně vyplýval. Obsah jeho básně je složitější, chce i charakterizovat postavu a trochu si nad ním zafilosofovat. Proto nakládá s písní značně svobodně a střídá ji s verši, které nemají písňový charakter.

Velmi často se píseň objeví v poezii také jako citát. Tak zase velmi často u Kainara, Kundery, nebo např. v Mikuláškově rozsáhlé skladbě Tráva:

„Ach, žalo děvče, žalo trávu,
požalo i moji hlavu —
kde je hlava má?“ / ještě tři další sloky písně/

Ulehne píseň.
Ulehne a spí.

Ach, nespí, jenom lehce dřímá,
lidského srdce materština —
a jako ve snu zazdá se mi,
že i ta tráva
v české zemi
jímavou písní orosí se,
aby zas zelenější vstala.

Vidím ji, jak se probouzí.
A slyším, jak se pění hlína,
když písní hrob se otevírá:

„Ej, u Hradišťa na trávníčku
postavili šibeničku
z dřeva dobrého.

Kdože zpíval o svobodě,
nepožaluje už vodě —
a kdo za něho?

Šibenička rovno stojí,
šohaj se jí nic nebojí,
rostl v lese s ní.
Její lístky javorové,
galánečko, dobře schovej
v tvrdém kamení.“

Ulehne píseň.
Ulehne a spí.
Ach, nespí, jenom lehce dřímá,
našeho srdce materština —
a jako ve snu zazdá se mi,
že i ta tráva
v české zemi
písničkou divou zavlní se,
aby i nade trůny vlála!

/sb. Divoké kačeny/

Takové citáty mohou mít v básni různou úlohu a navazovat se svým „nepísňovým“ okolím velmi složité vztahy. Nelze se na ně dívat jako na ozdobu nebo hříčku. Vnášejí do básně kus skutečnosti, se kterou jsou běžně v životě spojeny, a tak mohou charakterizovat postavy, prostředí a názory, vyjadřovat prostě a najednou celé složité soubory prožitků a zkušeností. V Šiktancově básni o únoru 1948 Patetická řekne nepatrný úryvek písničky, oblíbené mezi národními sociály, o koho běží a jaká je jeho úloha v událostech; zároveň je i výsměšně parodován:

. . .
Sníh — buben padal se střechy.
Ve vilách myli bílé chrtí štěně.
Papež se modlil za Čechy.

„Červenobílý,
to se mně líbí,
to já mám tak rád . . .“
u školy vlála suchá růže
a studenti šli s lampióny
rozsvěcet Hrad.

Proto u takových citátů, máme-li porozumět jejich smyslu, je třeba si jasně uvědomit, jaký druh písně se cituje, jací lidé ji obvykle zpívají a jakou skutečnost, náladu tedy do básně přináší. Abychom ukázali úlohu písňových citátů v současné

Bylo horko.

Z megafonu tekli proužek lepkavé písně.

„Škoda že ten
přelud krásný
nelze obejmut...“

A my jsme mířili na terč, ruka se nám trásla
a paní našeho srdce nás hlídala uhrančivým pohledem.

/sb. Svět náš vezdejši/

Básnické dílo je složitá záležitost a jeho významové možnosti jsou velmi bohaté. Jak vidět, může se jako poeticky působivý uplatnit i zcela sentimentální sladčák a jeho obsah se může brát vážně. Vlivem okolí, do něhož je zasazeno, stává se najednou ošuntělé tango skutečným výrazem touhy po něčem krásném a nedosažitelném, ačkoli zároveň nepřestává být zvukovým pozadím opravdové pouťové scény (dokonce v určité době, protože Niagara se hrála počátkem okupace).

Píseň a básnický obraz

Kapitolka o využití písně nám dává příležitost letmo upozornit ještě na jeden problém moderní poetiky a spolu s ním na básníka, kterému se v této knize můžeme věnovat — měreno jeho významem v meziválečné poezii — jen naprosto nedostatečně. Básníkem je Josef Hora, problém jsme naznačili v meztitulku.

Písňová nebo (přesněji a širše) melodická výstavba veršované řeči si vynucuje, aby jednotlivé slovo se podřídilo celkové zvukové linii básně. Melodie vede k plynulému a nenápadnému spojování drobných úseků řeči, radí je podle prostého a pevného plánu, podřizuje je hudebnímu obrysu verše a sloky; žádá také často, aby se v obdobných verších opakovaly i obdobně vybudované věty, a dokonce aby se některá slova rytmicky navracela, tak jak to známe z refrénu ve zpívaných písních. To vše je dobře vidět na nedávno citované básni Verlainově, kde se skutečně chvilkami zdá, že konkrétní a jedinečný význam slova je zcela setřen, donucen ustoupit před samotným zněním.

Básnický obraz působí právě opačným směrem. Strhuje pozornost k jednotlivému slovu, jež svou překvapivostí a významovou závažností trhá jednotnou melodii, „přechuhuje“, vnáší do melodie nesouzvuky a nepravidelnosti. Brání i tomu, aby byla slova pravidelně rozmístována, aby se čas od času opakovala, vyžaduje od nich proměny podle toho, jak se mění označované

představy, s nimiž je obrazně pojmenování neodvolatelně spjata. Uvedli jsme dosud mnoho citátů, které zřetelně ukazují, že básnický obraz zdůrazňuje význam slova proti jeho zvuku a podporuje i jistou jeho samostatnost v rámci výstavby věty a celé básně.

Tento rozpor mezi písní a obrazem řeší moderní poezie velmi různými způsoby. Někdy se jednoznačně postavila na stranu obrazu (např. v symbolické poezii devadesátých let, v části tvorby Halasovy, Holanovy aj.), jindy na stranu písňovosti (u Šrámka, Seiferta aj.).

Nás však v dané chvíli zajímá ta důležitá linie v české poezii, která usiluje o sjednocení obou protikladných principů; k jejím předním představitelům patří Karel Toman a spolu tvoří ji i velmi závažná složka díla Josefa Hory. V jejich básních pevná, zřetelná a prostá rytmická stavba, namnoze připomínající melodické tvary písně, pojímá do sebe i nápadné, osobité a významově bohaté básnické obrazy; vznikající konflikt mezi jednotlivostí a celkem, slovem a větou, skupinou slov a hudebním obrysem sloky je zdrojem svérázného uměleckého účinku, stálého ztajeného napětí, prolínání energie a něhy, drsnosti a okouzlení. Vratkou rovnováhu protikladných sil, harmonii na chvilku zřízenou, rozrušenou a znovu zbudovanou, můžeme si dobře předvést na Horově básni Čas:

Poledne vadne,
listím stele zem
a jak list padne,
zazní povzdechem.

Zřím na zahradu,
v řádky novin svých,
slyším šum pádu,
pokřik tonoucích.

Kane a kane
telegramů pláč,
po pošlapané
louce bloudí spáč.

Na holé dlani
usedl mu čas,
bez smilování
milující nás.

Probud' se, spáči,
pohled' času v líc.
Svět s tebou kráčí
sluncem v zmar a nic.

Časnosti krásná,
milostná mi buď,
bych jednou, zhasna,
padl na tvou hrud'

a z mého srdce
aby v zmaru chvíl,
jak plná mince
život zazvonil.

/sb. Struny ve větru/

Kdybychom chtěli jít do detailů, mohli bychom ukazovat, jak dokonalá je práce se slovem, jíž bylo dosaženo této harmonie obraznosti s melodií. Rozvrstvení metafor, odstupňování jejich intenzity i jejich umístění ve zcela určitých bodech rytmických jednotek se tu nepříčí melodické podobě básně, ale zvýrazňuje, prohlubuje a odstiňuje její obrysy. A z druhé strany souzvuky hlásek, chvíličky mlčení v mezerách mezi krátkými verši, střídání „měkkých“ (dvouslabičných) a „ostrých“ (jednoslabičných) rýmů, nečekaný přesah věty z předposlední sloky do poslední — celá zvuková stránka Horovy básně se účastní při tkání jemného přediva metafor.

Působení těchto prostředků je zcela bezprostřední, čtenář je vnímá, aniž by byl nucen si je uvědomit. Ponecháváme jeho vlastnímu úsilí, aby na základě dalšího seznámení s Horovým dílem si ujasnil vztah básnických tvarů tohoto typu k básníkovu vnitřnímu světu, k jeho postoji ke skutečnosti.

VÝZNAMOVÉ SJEDNOCENÍ BÁSNICKÉHO DÍLA

Na závěr přehledky některých problémů moderní poezie se chceme ještě jednou odvolat na kapitolku o pravdivosti básně. Nad Skácelovým textem jsme tam pověděli: „Správnost“ jednotlivých vět a obrazů se neřídí tím, jak je „správný“ jejich vztah k odpovídajícím dílčím úsekům skutečnosti. „Správnost“ těchto vět a obrazů se řídí tím, jak se uplatňují při výstavbě uměleckého celku. (Jestliže jsme na jiném místě doporučovali,

aby se čtenář při vnímání básně opíral o svou životní zkušenost, naprosto to neznamenalo, že má básníka touto zkušeností kontrolovat; šlo jen o pomůcku k jejich pochopení.) Báseň tedy vytrhává slovo z jeho běžného okolí, předmět ze souvislosti, v nichž se obvykle nachází, lidský osud z jeho normálního průběhu v historicky daných podmínkách. Činí tak proto, aby vytvořila souvislosti nové, „vnitřní“, aby doprostřed světa a proti němu postavila novou významovou celistvost. Jak jsme už citovali z Mukařovského: „Dílo básnické nepoukazuje jen k určitým realitám, ale k veškeré realitě obrazyjící se v povědomí jedince i kolektivu.“

Významová celistvost, schopná poukazovat k veškeré skutečnosti, musí být ovšem ustrojena zcela zvláštním a neobvyklým způsobem. Předměty, o nichž se v básni hovoří, vyprávěné děje a sdělované pocity jsou jednou ze složek takové celistvosti; k plnosti a bohatství jejího významu přispívá stejnou měrou i její zvuková stránka, rým a rytmické uspořádání, hudebnost hlásek a vzájemná ozvučnost slov; účastní se na ní rozčlenění básně v dílčí celky rytmické a tematické, které umožňuje konfrontovat jednotlivá slova, srovnávat a spojovat jejich významy, zdůrazňovat věty a představy, jež stojí v uzlových bodech kompozice (např. na začátku a na konci kompozičních celků); spolutvoří je způsob, jakým básník vybírá z různých vrstev slovníku i z různých prostředků mluvnických, blíže se jednou hovorově řečí, jednou vzrušenému patosu, vymýšleje si nová slova a sousloví nebo vyhledává je v dávných obdobích vývoje jazyka; svou významovou účinnost projevují v básni i narážky na různé nebásnické způsoby využití jazyka, na útvar modlitby nebo říkadla nebo kabaretní písně. A v tomto větu by bylo možné pokračovat dál a dál — nezměrná je různotvárnost prostředků, které mohou spolutvořit báseň, a nedohledná je i zásoha významů, z nichž každý přináší svůj příspěvek při tvorbě složitého a rozvrstveného celku.

Co vzniká z této součinnosti mnoha činitelů, není ovšem chaos, ale právě významová celistvost. V „hemžení“ různorodých významů lze najít zákonitosti a principy, jejichž prostřednictvím se báseň organizuje jako jednota uskutečňujícího se smyslu. Jednotlivé okruhy prostředků i významů na nich založených jsou spjaty zákonitými vztahy. Jednotlivé vrstvy díla jsou uspořádány obdobně a seskupují se kolem oné jeho složky, jež je z hlediska výstavby jeho významu nejdůležitější a nejaktivnější. Toto seskupení nemusí ovšem znamenat „harmonii“, soulad a souběžnost jednotlivých složek a jejich významů, ale předpokládá i jejich vzájemné napětí, kontrastní a konfliktní vzájemný vztah.

Toto uspořádání je pro určité dílo, pro určitou básnickou osobnost charakteristické, v něm se uskutečňuje individuálnost a neopakovatelnost básně ne už jako konglomerátu technických prostředků, ale jako souboru významů. Z něho si čtenář rekonstruuje i soubornou, všesjednocující představu osobnosti „pů-

vodce“ díla, který se ovšem nekryje se skutečnou osobou autorovou, ale roste z díla a žije v něm jako nehmotná struktura mnohostranného vztahu ke skutečnosti: právě pro tento způsob své existence nepostrádá rysů společenské typičnosti a vytvoří duchovní profil epochy.

A taková sjednocená celistvost nemůže ovšem vzniknout „shora“, na základě filosofování a ideologizování, na základě vkládání obecných výroků a pouček do básně. Právě k ní se vztahuje Goethovo „Tvoř, básniku, nežvaň!“ Taková celistvost se ustavuje jen do té míry a tím směrem, jak se ustavuje báseň jako tvar, jako svého druhu předmět, vnímatelný smysly, tvar obtížný a s námahou konstruovaný, akumulující energii při tomto konstruování vynaloženou a při své konkrétní společenské aktivitě (prostřednictvím vašeho, čtenářského vnímání a za nového přívodu vaší, čtenářské energie) ji znovu a znovu vydávající.

*

Nyní je uzavřen obzor otázek, které bylo možno probrat v teoretické části knížky. Nepokládám za nutné vyvozovat nějaký souhrn z řečeného, snad dokonce všeobecnou směrnicí, kterou by se měl čtenář při dalších setkáních s novodobou lyrikou řídit. Naopak, nic ve mně nebudí větší hrůzy než představa, že by si někdo z mého textu začal podobnou směrnicí podomáčku vytvářet.

Postavil jsem na začátek těchto výkladů důvěřivá slova o možnosti racionálního poznání básnického díla a nemíním je teď revidovat. K tomu patří ovšem i známá zákonitost, že poznání se přibližuje svému předmětu jen postupně, za cenu jednostranností a částečných pravd, v řadě subjektivních objevů a subjektivních omylů. Složitost předmětu a malá dosud jasnost o metodách práce nutí zdůraznit tuto okolnost právě v oblasti vědy o literatuře a kritiky literatury.

Říkám to mimo jiné proto, že jsem poznal mnoho čtenářů poezie, kteří byli velmi zneklidněni, když se setkali s různými názory marxistických kritiků na totéž básnické dílo; naopak byli zcela spokojeni, když při souzení díla zavládla všeobecná shoda, a byli ochotni tento shodný názor bez vlastního rozvažování převzít.

Proto bych rád postavil na konec vyzvání, aby čtenář přemýšlel o svých básnicích samostatně, pokoušel se stanovit žebříček hodnot po svém a pokládal kritické články a komentáře jen za pomůcku k této vlastní práci. (V první řadě to ovšem vztahuji i na čtenářův poměr k této naší knížce, proti jejímž tvrzením je zajisté možno postavit nová, odlišná.)

Myslím, že jen tak lze zájem o poezii prožívat jako lásku k radostnému a napínavému dobrodružství, jehož se člověk účastní celou svou bytostí a nepodniká je pouze proto, aby se „dostal na vyšší kulturní úroveň“, ale aby ve spolupráci s básníky přetvářel a rozvíjel svoje činné pojetí života.

II

NEZVAL
SEIFERT
HALAS
KAINAR
HOLAN
MIKULÁŠEK
HRUBÍN
KOLÁŘ
Z MLADŠÍ POEZIE

Jednota a rozpory moderní tvorby

V Nezvalově tvorbě se setkáváme s mnoha verši, které jsou přístupné i čtenářům zcela neobeznámeným s taji moderní poezie. Prostota a samozřejmost těchto básní je spřízňuje s klasickou poezií Máchovou a Nerudovou, s oblastí lidové poezie. Není na nich nic provokativního, nečekaného, zašifrovaného:

Až budeš staříčká až budeš nedoslýchat
 Až budeš tiše příst v svých pilných rukou stín
 Až celé ustydnou až budu na ně dýchat
 Až jednou zestárne tvůj skotačivý syn . . .

/sb. Matka Naděje/

Při řece Rokytne
 se perou bílé husy
 Sám samotinký jdu si
 Nebe je blankytné

Ty kraji plný lip
 a bramborových polí
 pročpak mě srdce bolí
 Kdysi nám bylo líp

/sb. Pět prstů/

Nezval psal však také básně, verše, obrazy zcela jiného typu. Jsou tak nečekané, nezvyklé, že je mnozí čtenáři v první chvíli označí za pouhé nesrozumitelné a svévolné nakupení slov:

A
 nazváno bud' prostou chatrčí
 Ó palmy přeneste svůj rovník nad Vltavu!
 Šnek má svůj prostý dům z nějž růžky vystrčí
 a člověk neví kam by složil hlavu

/sb. Abeceda/

Draci sto let nevětraných konfekcí se vyhrnuli
 na náměstí
 Je to ryba s ocasem pohovky

V drogerii pod širým nebem

Jede cyklista

Je namydlen ještě od loňského roku holiči podřimují

/sb. Praha s prsty deště/

Jindy zase v Nezvalových básních nacházíme podivuhodné soužití výrazů zcela prostých a jasných s metaforami zarážejícími svou bizarností a tajemností:

Jak je krásný zvyk zahradníků

chránit ovoce na stromech v malých sáčcích

Jako vy přikrýváte nahá řadra košilí

Krásná jak džber vody převržený v smutečném domě

Krásná jak jehla v březové kůře na níž je vryt

letopočet

Krásná jak makovice již se dotkl zvon

Krásná jak stěviec plující za povodně podél okna

s petrolejovou lampou

Krásná jak hranice dříví na níž usedl motýl

— — —

Krásná jak slza v oku

Krásná jak vlásečnice hodinek v uchu koně

Krásná jak diamant v pušce kondotiéra

Krásná jak chrup vtisknutý do jablka

Krásná jak stromy v Luxemburské zahradě

ovázané škrobeným plátnem

/sb. Žena v množném čísle/

Čtenáři těchto veršů si mohou položit otázku: Proč básník, dovede-li hovořit prostě, melodicky, bezprostředně, proč se dopouští „násilí“ na básnické řeči, proč je jeho obraznost zašifrovaná, nesrozumitelná, podivná? Proč některé jeho básně nesou pečeť jakéhosi katastrofismu, proč je v nich porušována logika naší obraznosti, proč se vedle sebe ocitají věci, pojmy a slova, jež k sobě nepatří?

Biblická průpověďka praví, že někdy je čas shromážďování kamení, někdy čas rozmetávání kamení.

Tento okřídlený výrok platí v jistém smyslu i pro moderní básníky, jejichž tvorba se klene nad nejdramatičtější úsekem lidských dějin. A platí to rovnou měrou i pro malíře, hudebníky, divadelní umělce.

Nezval — jako nejtýpější představitel avantgardních směrů v českém básnictví — od svých počátků cílevědomě rozšiřoval oblast poezie, chtěl vyzpívat novou skutečnost dvacátého století, která se již „nevešla“ do starších forem, která nemohla

být vyslovena řečí a „pravidly“ klasické poetiky. Realita moderního města, rozmach techniky, zrychlení životního tempa, proměna smyslů moderního člověka, které jsou denně vystaveny útokům zcela nových optických a sluchových vjemů — to je jedna část nové pevniny, nové reality našeho věku, již se Nezval pokoušel novou tvorbou vyjádřit, obsáhnout, dobyt.

Konečně jsem hodil do ohně starý přírodopis

Čím mně může býti ještě Linnéova soustava

Jsem člověk to znamená že cítím

A chci se dorozumět s lidmi o všech tajemstvích

Ať jiní zkoumají přirozenou povahu hmoty

Já zkoumám přirozenou povahu svých pocitů

A dávám věcem nová jména

Abych definoval jejich lidskou rovnici

Narodil jsem se v prvních dnech dvacátého věku

Mé dětství si hrálo s jinými zázraky

než děti devatenáctého století

Mých her se zúčastnily též stroje

Byl jsem bezděčným svědkem rozkvětu všech věd

/sb. Žena v množném čísle/

Vědecká, technická a civilizační revoluce naší doby byla provázena také prudkými zvraty a srážkami v oblasti společenských vztahů a hlubinnými, nesnadno postižitelnými procesy v lidské psychice. Zostřující se protiklady soudobého světa v období socialistických revolucí a válek zachvacujících celé kontinenty poznamenaly sociální realitu zvláštním napětím, které neznalo devatenácté století. Všechno jako by bylo v pohybu: předmětná skutečnost, vztahy mezi lidmi, vědomí hodnot, vidění světa i duševní, psychické a smyslové ustrojení člověka podléhaly v „nervózním“ 20. století rychlým a nečekaným změnám. Moderní doba nebyla pouze velkolepou výměnou kulís, ale také člověka, jejího tvůrce a aktéra. Kladl-li si Nezval za cíl „zkoumat přirozenou povahu svých pocitů“, „dávát věcem nová jména“, „definovat jejich lidskou rovnici“, pak tím jen přesně formuloval poslání moderní poezie a — koneckonců poezie vůbec.

Obojí úkol — pojmenovávat novou skutečnost a analyzovat citovost, senzibilitu moderního člověka — chápal Nezval jako nedělitelný, jednotný tvůrčí a objevitelský proces. Nerozlišoval vnější a vnitřní skutečnost, vzdal se jak metody popisu objektivní reality, tak také běžných postupů psychologické a „náladové“ kresby, jak ji známe například z poezie na přelomu století. Šlo mu především o přesnou a co možno nejvěrnější evokaci osobních pocitů; snažil se při tom pojmenovat i ty dosud jen tušené, nezřetelné a nepoznané — a často také popírané

a zapírané — psychické okamžiky i stavy, jejichž význam pro každodenní život člověka se ukázal teprve ve světle objevů soudobé materialisticky orientované vědy, ve světle zjištění, která otřásla mnohými tradičními představami a předsudky. „Pro básníka dnešního věku,“ napsal Nezval, „se stane profáním užívání náladových obrátů, jako: bylo to nevyslovitelné, bylo to zvláštní, nedefinovatelné, byl to podivný pocit, pro který není jména. Právě tyto mezery ve výrazu klasiků a impresionistů jsou místy, která se nabízejí básníkovi tohoto věku...“

Nezvalův obrat k subjektivitě, k oblasti osobních pocitů, prožitků, smyslových vjemů, podvědomých procesů, snů, představ ap. neznamenal, že by si básník zúžil oblast svých výzkumů nebo že by si dokonce uzavřel dveře k objektivní realitě. To by platilo jen v tom případě, kdyby byl básníkem introvertního, tj. do sebe zahleděného vidění, kdyby kladl mezi své pocity a skutečnost, mezi slova a realitu nepřekročitelnou přehradu. Dominující, určující složkou Nezvalovy psychiky byla smyslová aktivita, která udržovala jeho vědomí a obraznost v neustálém chvějivém kontaktu s vnějším světem. To je oněch pověstných „36 antén“, o nichž píše v jednom z poetistických manifestů. Parafrazující starého filosofa, můžeme říci, že v Nezvalově poezii nebylo nic, co by nebývalo prošlo jeho smysly a smyslovou pamětí. Obrazy a jednotlivá slova chápal Nezval zcela konkrétně: slovo nebylo pro něho pouhým pojmenováním, stínem vrženým skrytou a neuchopitelnou věcí, ale realitou, která sama opalizuje vůněmi a barvami označované skutečnosti.

Kdykoli stojí umění před problémem vyjádřit novou skutečnost, musí řešit také otázku nových výrazových prostředků. Proces dobývání nových oblastí reality, nových způsobů estetického osvojování světa je rozporný.

Má stránku destruktivní a konstruktivní. Nejdříve je třeba rozmetat staré jistoty, ustálené představy. Nejdříve je třeba rozrušit klid, uspokojení, pohodlné opakování včerejších pravd. Ale už v tomto destruktivním procesu, kdy jsou rozvráceny ustálené básnické formy, kdy do umění pronikají dosud nekánonizované výrazy a slova, barvy a tóny, kdy je rozbíjen ustálený — a jak se každému zdá: přirozený — způsob rozvíjení básnického tématu, kdy je starý pořádkový princip nahrazován novým, napohled chaotickým a disharmonickým, kdy je divák na každém kroku jakoby zrazován a dezorientován — už v tomto složitém popírání starých forem a zvyklostí rodí se nová „pravidla“ básnické řeči, nové jistoty, nový tvůrčí řád.

Duch revolty, který ovládal Nezvalovu tvorbu a který ji samu čas od času vystavoval kritické revizi, neomezoval se pouze na oblast estetických konvencí: touha po osvobození lidských smyslů, vnímání a obraznosti z pout tradičních klíšé, jež spoutávaly rozlet senzibility člověka ve světě zautomatizovaných vztahů, logicky se spojovala s vědomými útoky proti buržoaznímu konzervatismu, proti oficiální morálce, ideologii, politice. Nezval nebyl jen revolucionářem v poezii, ale také

stoupencem marxistické myšlenky, komunistou, hlasatelem nového světa, který vzejde z revoluce sociální a socialistické. Mezi obrodou smyslů a proměnou společenských vztahů vidí Nezval oboustranné souvislosti: někdy tyto dvě oblasti lidské skutečnosti slučuje i za cenu krátkého spojení.

Na dně Nezvalovy revoltující aktivity, v pozadí všech jeho novátorských činů, jež se nevyhýbaly ani provokativním gestům, je skryta touha po harmonii mezi člověkem a vnější skutečností, mezi individuem a společností. Cílem revoluce a svobody je životní klad; jeho nejvyšší mírou je lidské štěstí: „Odevzdal jsem svůj lístek ve znamení revoluce, neboť jsem ten, jenž cítí osudnou nutnost štěstí.“

Z hlediska praktické realizace revolučních cílů utpíčila se básníka „osudná nutnost štěstí“ někdy spíše jako utopická vídina a romantická touha než jako reálný sociální program opírající se o přísnou racionální úvahu. Nezval nebyl společenským analytikem, důležitější bylo pro něho vždy to, co „má být“, než to, co „jest“. Proto však ještě nemusíme souhlasit s pedanterií některých vykladačů jeho poezie, kteří jsou nespokojeni, neobstojí-li ty či ony Nezvalovy básně ve světle daných ideologických a poznávacích kritérií. (Bylo by koneckonců stejně pošetilé vytýkat Podivuhodnému kouzelníkovi naivní pojetí socialistické revoluce jako třeba básni Z domoviny idealizací padesátých let. Jde o to, že myšlenkové poselství Nezvalových veršů nemůžeme nikdy posuzovat vně jejich obrazné, smyslové a citové intenzity.)

Tvůrčí vývoj dobyvatelů nové skutečnosti, nové krásy není jednoduchý. Nelze z jejich tvorby nic předem vylučovat. Některé části jejich tvorby, které mají malou nebo zcela nepatrnou společenskou odezvu, které jsou mnoha lidem nesrozumitelné, nemůžeme jednoduše odsoudit jako pouhé omyly a bloudění. Tvůrčí proces iniciátorů nových uměleckých cest má své složitě a nesnadno postižitelné zákonitosti. Kdo může popřít, že často právě ona napohled nepochopitelná, temná, bludná místa v básníkově tvorbě podmiňují vznik děl, jež považujeme za mistrovská, jež nás uchvacují a jež pro nás odkrývají cenné poselství o člověku a světě? A což nám naše vlastní zkušenost nepřináší dosti důkazů o tom, že vnímání uměleckého díla je značně proměnlivé a že často mnohé verše, obrazy, skladby, které se nám ještě před časem zdály nepřístupné a k nimž jsme měli lhostejný vztah, za jistých okolností začínají k nám promlouvat jako naléhavé svědectví a svým intenzivním způsobem odsouvají do pozadí díla, jimž jsme kdysi dávali jednoznačně přednost?

Někteří lidé litují, proč například Picasso nemaluje stále tzv. realistickou technikou, když ji tak dokonale ovládá. V Picassově tvorbě se vedle sebe ocitají věci na první pohled zcela protichůdné. Na jedné straně jsou tu obecně srozumitelná díla, jako například rané obrazy s cirkusovými a sociálními motivy, klasicisticky čisté a vypracované portréty, kresby a grafiky s náměty ze španělského venkova nebo ze světa antické mytologie,

a na druhé straně složité destrukce tvarů, reálných předmětů, lidských těl a tváří, jež často připomínají anatomické studie a jež bývají spojovány právě tak s tematikou destrukce a katastrofy jako s běžnými náměty figurálními a předmětnými.

„Mým ideálem umělce je Picasso,“ napsal Nezval, v jehož tvorbě rovněž nelze oddělit od sebe jedním řezem díla takzvané srozumitelná od nesrozumitelných, tradiční od novátorských. Nesmí nás překvapit, najdeme-li u Nezvala v těsné časové blízkosti verše značně protikladné, objevíme-li v téže sbírce básně nejrůznějšího charakteru a zaměření. Nezval patří k těm velkým moderním polyfonním tvůrcům, kteří přímo programově směřují k zachycení mnohostrannosti životní reality, kteří ignorují ustálenou hierarchii uměleckých druhů a stylů a bez rozpaků kladou vedle sebe vznešené a nízké, patos a ironii, výzvu a popěvek, tragédii a frašku, přísnou kompozici a tříšť nápadů, velkorysost a banalitu: „Potřebuji psát kratinké verše vedle metaforických širokých komplexů, něžné rýmy vedle nerytmovaných obrazů, malé i velké scény, scénária pro balety, filmy, rádio, glosy.“

Pestrý vějíř uměleckých druhů a forem, jichž Nezval ve své tvorbě štědře využíval, na jedné straně otevíral dosud nepoznané pevniny lidské fantazie a tvořivosti a na druhé straně se bezprostředně dotýkal zprofanované domény boha Marsya, tj. „nejškromnějšího umění“ a kýče. Nešlo tu pouze o bohatý rejstřík kostýmů pro příležitostné převleky neustáleného, próteovského tvůrčího subjektu, ale o symptomy jeho častých a protikladných vnitřních proměn. Nezval si toho byl vědom a dokonce o to usiloval: „Šalda dobře říkal v přednáškách, mluvě o Shakespearovi, že tím větší básník, čím víc rozdílnějších já v sobě najde, v čím víc charakterů se dovede proměnit... Básník musí vidět své objekty z dvou pólů, musí vědět, že nic samo o sobě není samospasitelným, vidět současně ano a ne.“

Přestože musíme respektovat zmíněné protiklady Nezvalova tvůrčího typu, vývoj jeho tvorby lze s jistým zjednodušením sevrít do tří základních období.

První etapa — rozvíjející se ve dvacátých letech — je ve znamení *poetismu*, tvorbu třicátých let charakterizuje napětí mezi *surrealistickou* metodou a mezi úsilím o vyjádření společenských rozporů a konečně třetí, poválečné období charakterizuje konfrontace dosavadních složek a výsledků básníkovy díla se zcela novou společenskou realitou, se zkušeností poválečného socialistického, revolučního procesu.

Zdroje obraznosti

Základem Nezvalovy tvůrčí metody je smyslově konkrétní vidění skutečnosti. Na rozdíl od jiných uměleckých metod, které tíhnou k obecnému, pojmovému, logickému postižení sku-

tečnosti, Nezval už od dob poetismu postavil na první místo konkrétní jednotlivinu, individuální zážitek, empirické poznání.

Například symbolisté, kteří každým slovem a každým básnickým obrazem chtěli vyjádřit nějakou skrytou ideu, nějaký tajemný životní obsah nesdělitelný přímým pojmenováním, pracovali se stálým básnickým podtextem. Mluví-li symbolický básník například o zahradě, stromu, lilii nebo cestě, nemá na mysli nějakou konkrétní zahradu se stromy a květinami. A cesta neznamená nějakou určitou silnici nebo úvoz, který by bylo možno vidět někde ve venkovské krajině. Logika básnického vývoje — a nejen vývoje poezie, ale i celé společnosti, celého poznání a myšlení — vede k tomu, že kolem určitých slov, frazeologických obrátů a výrazových prostředků se nakupí celé vrstvy asociací a významů, vrstvy, pod nimiž se jako pod náosem prachu ztrácí původní význam slova a celých slovních seskupení.

„My staří okoralí lidé,“ napsal F. X. Šalda ve stati o poetismu, „nevnímáme čistých senzací; všechno jest již utříděno pamětí, zlogიცizováno, proměněno v odtazítá rozumová schémata — i jest nám těžko vejti ve stav blízký stavu dětskému nebo divoškému, kdy k nám hovořily pocity svou čistou, sladkou řečí.“

A tu přichází básník. Pojmenovává věci, jako by je poprvé viděl, jako by neměl paměť zatíženou tradičními asociacemi a pojmy.

„Vymaniv se ze všeobecných asociací, které jsou lidem vnuceny literaturou a společenským životem, ... jsem dojímán více lilií, kterou jsem jednoho rána v dětství přelomil při honičce, než lilií, která je obecným symbolem čistoty.“ „Kdykoliv jsem vyslovil slovo skříň,“ pokračuje Nezval v úvaze o svém vztahu ke slověům, představám a básnické řeči, „myslil jsem na starou rodinnou skříň, podobající se skříní, jakou jsem viděl v úmrtním pokoji Otokara Březiny, na skříň, ve které jsou staré otcovy kabáty, z nichž každý mně připomíná několik roků dětského uplynulého života, vraceje mi minulé výhledy oknem, zemřelé venkovany, koně zahynuvší ve válce, litanie odpoledních pobožností, cyklisty projíždějící vesnicí, agenty s látkami, které mne seznamovaly s neznámým druhem vůni, jež jsem měl poznati po mnoha letech ve městě a jež mne téměř rozplakávaly mezi starodávnými vestami, v jejichž kapsičkách jsou dosud knoflíky, s nimiž jsem si hrál za podzimních dní, oddávaje se opojení, jehož původ tkvěl ve vůni česnekových nati, které vázaly do věnce na chodbě služky, k nimž jsem poután, neboť mně představovaly pohádkové hrdinky.“

Nezvalův citovaný výrok názorně odhaluje zdroje básníkovy představivosti. Je to živelná síla, která je neustále v činnosti a kterou každý jev, každé slovo, každý emocionální a smyslový vjem rozvlíní v dlouho doznívající řetězce představ. Nezvalova obraznost se vymaňuje z pout ustálených, vžitých asociací tím, že vychází vždy z osobních prožitků, že nese vždy pečeť osobní

paměti, že se neustále obrozuje stykem s nevyčerpatelnými zdroji dětské zážitkové sféry.

Nezval často zdůrazňoval, že pro básníka je neobyčejně důležitá „smyslová paměť“, schopnost vidět všechny věci a pojmy v jejich konkrétnosti, v jejich přímých vztazích k autorovu osobnímu prožitku, k jeho životní empirii.

„Je jisté,“ napsal Nezval, „že básník, který používá své konkrétní paměti při psaní poezie, má velikou výhodu před básníky píšícími bez paměti. Ti jsou abstraktní, mlhaví, slovně neúnosní. Slovo pro ně nemá tíži, nemá specifickou váhu. Je jim pomůckou k přemýšlení, pomůckou vnějškové sdělovacího rázu. Básník, jehož slova jsou jako zrcadla, v nichž se odráží jeho paměť, jeho život a smyslová zkušenost, nebude nudit čtenáře.“

Konkrétnost Nezvalovy básnické metody se projevuje nejrůznějšími způsoby, promítá se do všech složek výstavby básnického díla.

Tak především je patrna ve vztahu k tématu. Nezval se vyhýbá abstraktním námětům, objektem jeho poezie není nikdy myšlenkové sdělení, morální sentence, logický paradox ap. I tam, kde se pokouší evokovat obecnější skutečnosti, jako například v četných „pásmech“, v nichž je zachycena polyfonie určitého místa, doby, osudu, zážitku (Premier plan, Akrobat, Edison, Signál času, Pět minut za městem aj.), neopouští základnu své senzibility, která jakoukoli obecnější realitu rázem rozloží v kaskády konkrétních obrazů.

V prvním tvůrčím období, jež bylo ve znamení poetismu, odrazovým můstkem básnickovy fantazie bývá velmi často určitá konkrétní věc: deštník, vajíčko, pohár, špendlík atd. Přitom ovšem Nezval neklade důraz na sám zobrazovaný předmět — jak to činili například žánroví realisté nebo impresionisté —, ale především mu jde o intenzitu básnických obrazů, jež daný jev je s to v něm vyvolat.

Nezval v básních nepopisuje předměty ani se nesnaží je čtenáři přiblížit prostřednictvím nějakého obrazného pojmenování. Jeho činnost směřuje k rozvíjení obrazů, jež jako by se snažily osamostatnit, jako by se od zobrazovaného předmětu pouze odrážely.

Půvab a osobitost Nezvalových básní psaných na tato drobná témata je v tom, že uvolňují hru představ, že spojují v nezvyklých vztazích slova a obrazná pojmenování, že osvěžují naši vnímavost a fantazii.

Mezi realitou a básnickým obrazem nebývá u Nezvala jednoduchá souvislost. Obraz se často dotýká skutečnosti, předmětného jevu jen podružnou vlastností, báseň má charakter zkratky, která zaznamenává jen některé záchytné body poznávacího procesu, ponechávající mnoho spojovacích členů stranou. V této zlomkovitosti je skryto napětí, jež ztěžuje naši vnímavost. Nezvalovy básně nelze číst tak, jak se čtou „náladové“ verše starého typu, u nichž stačí poddat se pasivně „kráse slov“, melodii

nebo představě, která se rozjíždí po vyježděných kolejkách básnické konvence.

Inspiračním zdrojem se může stát u Nezvala téměř každý konkrétní jev. V období, kdy manifestoval poetistickou básnickou metodu, napsal dokonce řadu čtyřverší na jednotlivá písmena abecedy. Stačily mu jejich jednoduché křivky a tvary, aby „rozehrál“ orchestrion svých představ a asociací.

Všimněme si například básničky na písmeno D:

D

luk jenž od západu napíná se
Indián zhlédl stopu na zemi
Poslední druhové zmizeli v dávném čase
a měsíc dorůstá prerie kamení

Na první pohled toto čtyřverší nemá žádnou logickou stavbu a náhodný čtenář mu nerozumí, nechápe jeho smysl. Ale stačí se jen trochu zorientovat v Nezvalově způsobu vybavování obrazů a porozumíme smyslu jednotlivých metafor a veršů.

Představa napnutého luku je vyvolána tvarem písmene D. V druhém verši přivolává slovo luk konkrétní situaci: lovec, Indián, sleduje stopu. I detail stopy je patrně spojen s tvarem písmene D; třetí verš se volně řadí k druhému (motiv zániku indiánských kmenů), přičemž se tu, zřejmě nikoli náhodou, objevují dvě slova začínající hláskou d, a poslední verš se opět vrací k základnímu optickému vjemu, který se tentokrát prolíná do tvaru „dorůstajícího“ měsíce. Poslední dvě slova „prerie kamení“ se opět vracejí k motivu Indiána a dokreslují v bleskové zkratce náznak scény, který se kmitl v druhém verši. Tak nám rekonstrukce vzniku básničky poskytla také klíč k její interpretaci.

Metodou asociativního rozvíjení základního inspiračního impulsu postupuje Nezval také při zpracování větších a obecnějších témat.

Ve sbírce Nápisy na hroby je například tímtež způsobem napsána básnička Morava. I tu Nezval vychází z konkrétního vidění, a ne z nějaké myšlenky, které by dával „obrazný háv“. Nezvalovi stačí položit vedle sebe několik konkrétních detailů, které jako barevné kamínky skládají dohromady lehce nahozený celkový obraz:

Morava zájezdní hostinec
u Zeleného stromu
Bubínky trubka štěbenec
Potulní rytíři vracejí se domů

Košile visí na stromě
 Impresionista měkké barvy míchá
 Ve stínu rozkvetlé jabloně
 Morava ovečka tichá

Při četbě této básně se nám před očima postupně vynořuje konkrétní krajina; nedovedeme ji sice přesně popsat, ale její „emocionální podoba“ je zde určitá, přesná. Starobylá patriar-chálnost (zájezdní hostinec, potulní rytíři), pastelové barvy (hostinec u Zeleného stromu, impresionista, měkké barvy), mírová pohoda (potulní rytíři vracejí se domů, košile visí na stromě, stín rozkvetlé jabloně, tichá ovečka), hravost (bubínky, trubka, štěbenec) — to vše jsou charakteristické rysy moravské krajiny, jak je vidí básník, který se po celý život vracel — podoben starodávným rytířům či potulným muzikantům — do kraje svého domova, do země svého dětství, do líbezné končiny bezpečnosti a klidu.

Zkratkovitost a náznakovost Nezvalovy básnické dikce dovo-luje čtenářově fantazii, aby si báseň dotvořil po svém, aby si spojil jednotlivé obrazy, věty, slova v konkrétní ucelenou před-stavu, při jejíž realizaci se může bohatě uplatnit čtenářova osobní „smyslová paměť“.

„Základem obrazného myšlení (tj. schopnosti vnímat básnické obrazy a jejich zřetězení) je“ — podle Nezvalova výroku — „touha po shodě neshodných věcí. Je třeba najít mezi dvěma vzdálenými věcmi můstek, který by byl s to je sblížit.“ Tento můstek, tzv. tertium comparationis, to, co vytváří mezi předsta-vami, věcmi, slovy vnitřní spojení, nebývá v moderní poezii vždy na první pohled patrné: často je to spíše jiskra, jež pře-skakuje mezi dvěma vzdálenými kontakty, než viditelná podob-nost. Ale i za tím poetickým jiskřením představ můžeme odhalit skryté sblížení, které se opírá jednou o shodu tvarovou, podru-hé o podobnost zvukovou, barevnou, chuťovou, jindy zase o ně- které druhotné významové kvality. Ale pokaždé tu jde o pří-buznost a ekvivalenci, která se vyjevuje v magnetickém poli stejnorodého emocionálního napětí.

V moderním básnictví se uplatňuje důležitá zásada o vztahu reality a fantazie: čím je obraz reality neúplnější, tím má fan-tazie větší pole působnosti. Je známo, že například dítě si často lépe pohraje s kouskem dřívka než s „realistickou“ figurkou, panenkou. Dřívko totiž může být čímkoliv, kdežto dřevěný vo-jáček může být jenom vojáčkem.

A tak je tomu v jistém smyslu i s Nezvalovými obrazy a verši.

Mnohé Nezvalovy obrazy přímo provokují čtenářovu předsta-vivost a nutí ji, aby se namáhala, aby si sama doplnila, re-konstruovala scházející články řetězu, který poutá básnický obraz k realitě. Tu často dochází — zejména v Nezvalově tvorbě z třicátých let — k tak výraznému rozkmitu tvůrčí obraznosti,

že se nám zdá, že básníkovi není zatěžko spojit kterékoli obra-zy a představy. V mnoha básních Nezval rozvádí celé řetězce představ a obrazů, pojících se k jednomu inspiračnímu bodu, jediné výchozí realitě. Tyto shluky, trsy představ jsou řazeny paralelně za sebe a často mají kompoziční schéma litaní, tj. na začátku veršů se opakuje ono základní, „inspirační“ slovo ozna-čující jev, jež je osvětlován obrazností, imaginací.

V básni *Píseň písní* čteme tyto verše:

Tvé oči dva výstřely naslepo
 Dva výstřely naslepo které se neminuly cíle
 Dva výstřely naslepo za rohem ulice kudy jsem šel
 Jak vězeň hledající konec dvora
 Tvé oči dvě pouťové frkačky
 Dva kolotoče v dáli
 Dva zvony
 Dvě pečete
 Tvé oči dva náprstky holehlavu
 Tvé oči dva roubíky aby se věčně mlčelo
 Dva proutěné koše
 Dvě zkumavky
 Dvě kolečka mosazných hodin
 Tvé oči dva blatouchy
 Tvé oči dva štěpné rýmy
 Tvé oči dva polní bubínky
 Dva smutné pohřby dva skoky s okna
 Tvé oči dvě noci beze sna
 Jak lékárnické vázky
 Jak dvojitá ručnice
 Jak dvojí sbohem ...

/sb. Žena v množném čísle/

Básnické obrazy, které v Nezvalovi vzbuzuje představa žen-ských očí, jsou zásadně odlišné od tradičního básnického při-rovnání. Mají svou jakoby autonomní platnost, neustále se ke skutečnosti přibližují a zase se od ní vzdalují. Přirovnávali básník ženské oči ke „dvěma výstřelům naslepo, které se nemi-nuly cíle“, je to představa zcela reálná a srozumitelná. Možná, že už méně pochopitelný je obraz očí jako „dvou frkaček“. Představíme-li si ovšem pouťovou hračku pomalovanou křikla-vými barvami, která po každém fouknutí zavřeští a vymrští papírového hádka, pak už nebude přirovnání očí k frkačce tak nepochopitelné. Naše obrazotvornost nám vybaví představu žen-ských očí, které se dívají kolem sebe drze, vyzývavě, které ne-čekaně vystřelují pohledy dožadující se křiklavě pozornosti.

Báseň ovšem není křížovka, kterou bychom luštili podle pomocné legendy. Proto zde nechci vysvětlovat další obrazy, které jsou spjaty s původní realitou ještě mnohem skrytějšími znaky. Možná, že někoho obraz očí jako „dvou proutěných košů“ nebo „dvou zkumavek“, ale i tu se dotážete vlastní představivosti, oprostěte ji od tradičního, vžitého, logického nazírání, a to, co se vám třeba dříve zdálo násilné nebo nesrozumitelné, logicky se zařadí do celkového pletiva básně. Ovšem nebude to podle logiky pojmů, myšlenek, ale podle logiky básnické představivosti, která nemá jednoznačnost rozumové úvahy. Například obraz očí jako „proutěných košů“ nebo „zkumavek“ nabízí hned několik „vysvětlení“. Především je tu společná vlastnost očí a košíků i zkumavek: oblý tvar. Výrazné řasy mohou vzbudit představu prutů, ale nelze vyloučit možnost, že tento obraz vznikl na základě barevné podobnosti. Tak bychom mohli rozvíjet další úvahy o tom, jaký společný jmenovatel sdružuje představu oka a zkumavky, a došli bychom k celé řadě styčných bodů, jimiž může být tvar, barva, lesk, průzračnost atd. Oči se mohou také dívat zkoumavě, zpytavě — i v této jejich schopnosti a vlastnosti je ukryt asociační můstek k metafoře, která se nám zdá na první pohled značně neobvyklá. Ale opět zdůrazňuji: tato anatomie živé obrazné tkáně umrtvuje působení básnických obrazů, jejich působení je ve skutečnosti okamžité, podvědomé, bleskové. Logické vědomí a logická představivost, opírající se o příčinné spojování vjemů, je příliš zdlouhavá a připomíná činnost kinooperátéra, který si chce po filmovém představení znovu vybatvit některé scény a prohlíží si — jednotlivé obrázky na filmovém pásku. Sbližovat různé představy v moderním básnictví neznamená provádět pouhou obraznou či názornou parafrázi skutečnosti — tak by tomu bylo, kdybychom si pokaždé uvědomovali ono skryté tertium comparationis a kdyby tato společná vlastnost patřila vždy do sféry vnější podobnosti věcí; působení moderních básnických obrazů směřuje především k intenzifikaci naší citové a fantazijní aktivity. Metafory tu tedy působí jako jakési rozbušky, které uvolňují naši vlastní emocionální a imaginativní tvořivost.

Nezapomínejme také na to, že básnické obrazy neexistují vně rytmičké a zvukové organizace slovesného materiálu. Skutečnost, že báseň Morava je osnována na pozadí daktylotrochejského metra, že jde o tradiční verše s výraznými obkročnými rýmy a s pevnou strofickou stavbou, způsobuje, že jednotlivé metafory v ní vnímáme jako podřízené části jednoho uzavřeného významového celku (asi tak jako když se díváme na pohlednici složenou z několika menších obrázků). Naproti tomu volný verš Písně písní s utkvělou litanickou intonací a s výraznou vzestupnou kadencí, jež je přerušována a navazována v nestejných intervalech, vytváří pro hru představ zcela jiný prostor: tu již nejde o mozaikovitou skládanku, o „nápis“, ale o nepřetržitý proud představ, o ohňostroj citových explozí s proměnlivou expoziční

dobou, o jiskření, které vychází z jednoho centra a které jako by nikdy nemělo končit.

V antologii Moderní básnické směry čteme významný Nezvalův komentář o moderním básnickém obraze:

„Víme, že básnické přirovnání vzniká sblížením dvou představ na základě společného znaku a že jeho účelem je zesílit, upřesnit nebo vysvětlit přirovnávanou představu. Není-li tento společný znak dosti zřejmý patrný, vzniká ze srovnání dvou představ básnický obraz. Znamená to snad, že by nebylo při básnickém obraze žádného společného znaku mezi srovnávanými představami? Není pochyby, že je, avšak není již postřehnutelný logicky myslícím rozumem, nevyhovuje již požadavkům vnímajícího a kritizujícího logického rozumu, nýbrž poznává se za přispění jiné činnosti lidského ducha, než je logicky myslící rozum. Jaká je to duchovní činnost?”

Touto duchovní činností je lidská obrazotvornost. Tato obrazotvornost vzniká u člověka již v jeho útlém dětství, ještě dřív, než si osvojil logické myšlení, a trvá u něho po celý život, ba ještě i pak, kdy ztratí vlivem nemoci a stáří schopnost logicky myslet.“

Hovoří-li Nezval o obraznosti, ne náhodou zdůrazňuje, že její zřídlo je skryto v dětském věku, v elementárních prožitcích, jež vznikají při prvním bezprostředním styku lidského mláděte s realitou.

Marx nazval řeckou antiku dětstvím evropské kultury a chtěl tím zdůraznit, že dětské vnímání světa se vyznačuje bezprostředností, že dítě vidí svět jako celek, že vidí všechny jeho části v souvislostech, že se mu ještě realita nerozpadla v řadu izolovaných kategorií, logických pojmů, myšlenkových schémat, která se tak často odtrhují od skutečnosti, tíhnou k autonomnímu vývoji, a tím brání v přístupu k ní. Nezvalovo zdůrazňování obraznosti, smyslové konkrétnosti a osobní zkušenosti znamená návrat k bezprostřednímu, „dětskému“ vnímání skutečnosti, znamená úsilí vidět a zpodobovat věci v jejich předmětných vztazích, jež dosud nejsou překryty jinými, příčinnými, logickou cestou poznávanými souvislostmi a kategoriemi.

Dítě, které dosud neví, co je to měsíc, říká, že za oknem visí talíř. Z hlediska logiky je to nesmysl, ale z hlediska poezie je to živelné básnické, obrazné vidění.

„Logika je právě to, co dělá ze svítivých slov fráze,“ napsal Nezval v jednom z manifestů poetismu. „Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkosti pianina a andělů, dveře v sousedství oceánu. Šlo o to odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v prvý den. Činil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadmíru realistická.“

Nezvalova obraznost, jeho smyslová paměť byla neustále inspirována osobními dětskými zážitky. Celá Nezvalova tvorba se o ně opírá jako o hlubinu bezpečnosti. Vždy kdykoli Nezvalovi hrozilo, že jeho poezie se stane přespříliš rafinovanou,

vymyšlenou, básník se neomylně vracel k barevnému světu dětství, k „dolce far niente“, k sladké nečinnosti onoho kouzelného světa, k němuž se ne náhodou vrací velcí básníci, k němuž se vracel Mácha v závěrečné apostrofe Máje, k němuž se vracela Němcová v Babičce i Neruda ve vzpomínkách na starobylou Malou Stranu.

Doména dětství a s ní spojená představa rodiny a rodného kraje má pro Nezvalovu tvorbu význam nejen jako bezedný a svěží zdroj inspirace, z něhož neustále čerpal náměty, motivy, emoce a obrazy, ale také jako opora v ideovém, svetonázorovém růstu a zápase. Dětství se stává předobrazem svobodného, bezprostředního života, zbaveného tíživých pout peněžních vztahů a společenských konvencí.

Všimněme si například, že v básni Akrobat z roku 1927, která bývá neprávem vykládána jako výraz autorova kritického vztahu k poetistické životní filosofii, jež se leckdy příliš lehce — jako akrobat — přenášela přes zjitřenou bolest světa a doby, že tedy v této významné koncepční skladbě připadá básníkovým vzpomínkám na dětství rozhodující úloha. Vždyť onen „sedmiletý námořník bez nohou“, jenž akrobata zbavil rovnováhy a způsobil jeho smrtelný pád, je obrazem básníkovy dětství a dospívání. Avšak z tohoto kouzelného poetického času nelze, žel, odmyslet prožitky tak bolestné a trvalé, jaké chlapi přineslo například poznání světové války, která jako podivná neviditelná síla rozmetala ustálený životní běh a vtiskla mu pečeť nesmyslnosti a tragiky.

P o e t i s m u s

Poetismus, avantgardní umělecký směr, který Nezval proklamoval spolu s Teigem poprvé v roce 1923 a který propůjčil jeho tvorbě z dvacátých let osobitý charakter, nebyl míněn jako básnická škola, jako pouhý soubor tvůrčích zásad a postupů.

Nezval do poetismu promítl své pojetí světa, svůj postoj k životním a společenským otázkám. Na rozdíl od proletářské poezie Wolkrovy, která se inspirovala soudobými třídními zápasy a která vycházela ze zobrazení životní, myšlenkové i citové problematiky člověka a kolektivu v předvečer revoluce, Nezval spojoval své revoluční komunistické přesvědčení s vidinou budoucího svobodného člověka, s pocitem životní radosti a optimismu, s výbuchem revoluce, která uvolní všechny tvořivé síly zasuté v lidském vědomí, která promění lidský život ve štěstí, která obnoví dětsky bezprostřední vnímání světa nezatížené pouty peněžních vztahů. Revoluční pojetí skutečnosti spojuje tvorbu obou básníků, ač je tato podobnost na první pohled nezřetelná.

V některých statích a kritikách bývá poetismus charakterizo-

ván jen svými vnějšími rekvizitami. Jako každý básnický směr, jako každé vyhraněné období ve vývoji poezie, i poetismus měl své ustálené, charakteristické motivy, obrazy, tematické zvláštnosti, i on se opíral o některé specifické úseky, oblasti skutečnosti. Ovšem podobně jako Máchův romantismus nevystihneme, budeme-li jej charakterizovat jen zálibou ve chmurných přírodních scénériích a v hrůzostrašných příbězích loupežníků, cikánů a katů, tak také Nezvalův poetismus nemůžeme plně pochopit, budeme-li zdůrazňovat jen jeho vnější stránku, jen jeho příklon k exotismu cirků, lunaparků, tropických krajín, mezinárodních expresů, filmových grotesek, jarmarků.

Nezvalovi epigoni, pasivně napodobující poetistickou metodu, často přebírali tyto kostýmy bez zřetele k vlastnímu obsahu jeho básnického a životního programu, který — jak je třeba poznamenat — už ve své době přesahoval literu poetistických manifestů. To však není v dějinách umění žádná výjimka. Připomeňme si například osudy neorealismu v italském filmu. Po slavné plejádě děl, jako byl Zloděj kol, Řím v jedenáct hodin, Za dva groše naděje, Umberto D apod., objevila se díla průměrná i slabá, která pronikavost sociální analýzy a kritiky zaměnila za lacinou poetizaci všedního dne italské ulice a života chudých lidí, přesněji: lidiček.

I když si uvědomíme, že každý umělecký směr má svou podstatu a vnější stránku, zůstává přesto nezodpovězena otázka, proč se Nezval ve svém poetismu orientoval právě na ony zvláštní, exotické úseky skutečnosti, proč tak často čerpal své obrazy ze světa cirku, proč se v jeho básních objevuje kouzelník, akrobat, fantóm jezerní dámy, tanečnice apod.

Stojí-li umělec před úkolem vyjádřit nový životní obsah, nový životní pocit, musí si také najít zvláštní oblasti skutečnosti, které by byly s to tento obsah vyjádřit, sdělit. Nezvalova tvorba vycházela více z budoucnosti než z přítomnosti. V Podivuhodném kouzelníkovi například básník vytvořil obraz revoluce, obraz proměny lidských vztahů, obraz touhy po svobodě člověka, vidinu vzpoury. Tento obsah nemohl Nezval vyjádřit realistickými obrazy ze života. Ne náhodou se opíral o realitu dětství, jež mu umožňovala, aby každý fakt viděl současně jako reálný i neskutecný, minulý i budoucí. A totéž prolínání skutečnosti a snu mu umožňovaly postavy z cirkusové manéže. Navíc tu kladně působila tradice moderního umění: už před první světovou válkou se začal v literatuře i ve výtvarném umění objevovat svět cirku a maringotek jako zvláštní doména svobody, poezie a volnosti. Olbrachtův Bratr Žak se svou buřičskou touhou, hrdoostí i pomstychtivostí je postavou, do níž se promítl autorův odpor proti měšťácké společnosti. Picassovy výjevy ze života potulných komediantů, jeho akrobati, pieroti, malé tanečnice jsou obestřeny zvláštním poetickým kouzlem, které tomuto světu společenských vyděděnců propůjčuje majestátní romantické svobody a krásy. A stejnou básnickou platnost si uchovávají postavy lidí z cirkusové manéže i v obrazech a

grafikách Rouaultových nebo v pozdějších dílech českého malíře Františka Tichého.

Zdůrazňování fantastičnosti, lehkosti i záračnosti a pohyblivosti sdílel poetismus do jisté míry i s dadaismem, s oním pověstným uličnictvím v poválečném umění, které chtělo popřít vážnost a rozumovost v životě i v umění, prohlašující za základní rys soudobé skutečnosti nahodilost a nesmyslnost. Mnohem víc společného měl však poetismus s avantgardní teorií kina a divadla, která se například výrazně promítla v Mejercholdově „roztočeném jevišti“ nebo v Tairovových buffonádách, pohádkových scénických taškařicích. Průkopníci sovětského divadla vnášeli na scénu nespoutaný pohyb, napětí, lehkost, fantazii. V době, kdy v Praze krystalizoval poetismus, Jean Cocteau vyjádřil takto své pojetí básnické tvorby: „Býtí dosti bystrým, dosti rychlým, abych rázem přežil směšné i smutné — to je, v čem se cvičím. Víím, že za to zaplatím: nazývají mne akrobatem nebo klaunem. Nezáleží na tom. Jen ať mám ducha tak způsobilého jako tito kejklíři tělo.“

Přibližně na konci dvacátých let dochází v Nezvalově tvorbě k významným změnám. Už v básni Akrobat si autor uvědomil, že je rozpor mezi hravou bezstarostností, z níž chce poetismus vydobýt okamžitě štěstí, a mezi obecným údělem lidstva žijícího v kapitalistické společnosti, uprostřed peněžních vztahů, které otupují, negují životní radost.

Svlékáš se
 stojíš před zrcadlem
 a učíš se akrobatice
 je to optimism
 nechceš skládati zrcadlo v starý celek
 všechny střepy odrážejí přítomnost
 žárovka svítí stokráte
 to jsi ty
 polykáš z tisíce úhlů tutéž vteřinu
 stávati se v nekonečných podobách vteřinou
 již víckrát neuzříš
 spálená jepice padá v tisícových obrazech . . .

To je básníkův postoj, to je jeho neumdlévající touha zachytit aspoň zlomek štěstí z řitičího se koloběhu života.

Ale burzovní lidstvo v statistikách počítacích strojů
 za ústředního topení
 v pýše studené páky ostří gilotin jež v chladu
 trhá hlavy

v násobcích tupého plození
 odmocnin žebračkových šosů
 úměr lásky
 rovnic titulů
 v početním shonu bez rozkoše

Básník — „přemožený akrobat“ vztahuje ruce po slunci . . .

Viděl své dětství
 sedmiletého námořníčka bez nohou
 a volal
 odveď mne tam kde je život
 mimo vše
 a dítě uchopivši ho odvážněma rukama
 vedlo ho daleko z města přes rozpačitá pole
 na sklonku zimy
 na kopec kde se zdálo že svět končí

Vábnička dětství odvádí básníka z věry světa do kouzelné zahrady nespoutaných snů, do domu, v němž končí zákony tohoto světa. Je to romantický útek ze života, útek, který se nemohl stát básníkovým, jakým je Nezval, konečným řešením, definitivní odpovědí.

Proto po Akrobatu přichází Edison. Je to první veliká syntéza Nezvalovy tvorby. Základní konflikt zůstává týž: básník a rozpory světa, hledání cest z „úzkosti z života i smrti“. Ale tentokrát je řešení jiné: místo nostalgického úniku ze života vyzývá Edison k odvážnému dobyteltství, k neúnavnému hledání, k energii činu, která překonává bolesti světa, která neustupuje ani před smrtí:

Ještě vidět stále před sebou svůj stín
 ještě rozbíratí složky žiravin
 ještě se zas kůže rukou znovu drobí
 ještě najít přístroj k cestám do záhrobí
 ještě zpívati a nemít nikdy klid
 ještě magnetku na lidský perispit
 ještě zapomenout na všecko co drtí
 na smutek a úzkost z života i smrti

Ideový rozdíl mezi Edisonem a Akrobatem se promítl i do odlišností ve výstavbě obou básnických skladeb. Nezval se o tom sám zmiňuje v dopise příteli:

„Akrobat je proti Edisonovi improvizací. Protože v prvním

a třetím zpěvu je podán symbolicky, může si do něho každý vymyslet, co v něm touží vidět, jako do hukotu tramvaje. To je dobrodruží a ošemetnost symbolu: připouští mnoho výkladů. Já v něm viděl něco, co mi nedovolí zábranná centra prozradit ani přáteli...

Edison je stavbou přísná sonáta a hudebník tu přísnou formu tam najde. Je to dosud moje nejkomponovanější dílo a již v tom má trvalou hodnotu uměleckou... [Edison] je pracovaný lineárně (jak se říká v hudbě: horizontálně) a jeho vertikální místa (ta místa, kde je za sebou vždy celá řada metafor), to jsou perspektivy kolem dokola hlavní linie, perspektivy, které spojují v zkratkách hlavní děj s celým ostatním světem."

Skutečnost a tajemství

Nezval v roce 1934 založil v Praze surrealistickou skupinu a po čtyři léta se hlásil k tvůrčím zásadám tohoto avantgardního směru, který v zostřené atmosféře společenských rozporů třicátých let logicky navazoval na poetiku českého poetismu, na některé jeho zjevné i skryté tendence.

Aniž se zde pokusíme definovat celkovou problematiku surrealismu jako důležité vývojové etapy moderního básnictví — jde nám koneckonců o osobitou poetiku Nezvalovu —, nemůžeme se nicméně vyhnout některým obecnějším poznámkám, které nám pomohou blíže situovat postavení české avantgardní poezie v druhém meziválečném desetiletí.

Sledujeme-li mladou českou poezii na přelomu dvacátých a třicátých let, je zřejmé, že osvěžující vlna poetismu již přečkala svůj kulminační bod. Hravost a bezstarostnost, výlučný důraz na okamžitou smyslovou inspiraci a sklon k harmonickému vyrovnávání životních protikladů v domnělé pocitového a emotivního okouzlení — tyto dominantní rysy poetistické tvorby, které byly zdravou reakcí na šokující zkušenosti válečné doby, nemohly vytvořit trvalou enklávu štěstí, nemohly se stát bezpečným útočištěm před krutými rozpory času a světa. Také vnitřní logika básnického dožívání skutečnosti vedla Nezvala a jeho generační druhy k tomu, aby postoupili ještě dál na cestě za zasutými a dosud neznámými zdroji lidské obraznosti. Nezval, okouzlený neustálými proměnami světa plného barev, vůní a tvarů, tento „podivuhodný kouzelník“, vždy pohotový vytáhnout z bezedného cylindru své fantazie nové a nové kaskády metafor, je stále více a více zaujat otázkami, které se dotýkají samých základů jeho vlastních psychických sil. Sen, podvědomí, dětské prazážitky, sexus a další oblasti, které filistrovská morálka obestřela předsudky a vystavila napospas okultismu a pověrám, měly být objasněny cestou racionální úvahy i zvláštních experimentálních akcí.

Nezval píše ve zmíněném období řadu článků i větších prací,

v nichž se pokouší osvětlit záhadné a tajemné psychické stavy, které ve zvláštní transformaci, zhuštění, dramatinizaci a hyperbole podávají svědectví o jedinci a jeho vztahu ke skutečnosti. Například v knížce Chtěla okrást lorda Blamingtona podává racionální výklad některých svých snů, předtuch i zdánlivě nevysvětlitelných duševních hnutí. V této souvislosti začínají v básnickové tvorbě intenzivněji zaznívat motivy základního existenciálního významu, jako je téma smrti, úzkosti, uplývání času, ztráty domova ap. (Srovnej například báseň Historie šesti prázdných domů ze sbírky Pět prstů.)

Nezvalův zvýšený zájem o tajemství lidské psychiky a obraznosti se logicky setkal s paralelním úsilím francouzských surrealistů — André Bretona, Paul Eluarda, Louis Aragona aj. I když si Nezval uvědomoval zvláštní situaci české poezie — nehodlal se například vzdát pevných veršových forem a rýmů, jak to ve francouzském básnictví proklamoval Breton, a nezduřazňoval příliš metodu tzv. automatického záznamu podvědomých představ —, dovedl se inspirovat hledáním a objevy pařížských surrealistů a plně se solidarizoval s jejich nekompromisním politickým postojem. Tím, že se skupina André Bretona přihlásila k dialektickému materialismu a k socialistické revoluci, manifestovala jednotu básnické a společenské revolvy: touha osvobodit lidskou obraznost z pout tradičních schémat racionálního poznání a úsilí vnést světlo do nepoznaného dosud labyrintu podvědomých psychických hnutí — tento vnitřní program surrealismu, uskutečňující se v umělecké tvorbě, byl logicky dovršen a motivován požadavkem revoluční změny společenského řádu.

Nezval se ne náhodou přimyká k francouzským surrealistům ve chvíli, kdy si poprvé zformulovali pozitivní politický program a kdy — tváří v tvář silnému reakčnímu tlaku — nabývá požadavek jednoty pokrokových kulturních sil zvláštní naléhavosti. Dnes je ještě snad předčasně činit definitivní závěry o Nezvalově vztahu k surrealismu, který musíme chápat nejen jako vyhraněnou básnickou doktrínu, ale také jako zvláštní dobové umělecké i společenské hnutí. Mnohé otázky jsou dosud sporné a vyžadují podrobné studia. Aniž chceme předbíhat jeho výsledky, můžeme s jistotou říci, že surrealisticke období nebylo v Nezvalově vývoji ani bezvýznamnou či nahodilou epizodou, ani zblouděním, ale ani cílem nebo kulminačním bodem, v němž by se koncentroval smysl Nezvalova poetického novátorství. Jisto je, že Nezval věděl surrealismu za cenné tvůrčí impulsy, které mu umožnily dovést do důsledku jisté objevené procesy v oblasti básnického vidění světa, v rozvíjení a uvolňování skrytých sil, jež určují a podmiňují lidskou fantazii, tvořivou imaginaci i senzibilitu. Surrealismus dovedl pojmenovat některé rozporné stránky soudobé skutečnosti, vymykající se z dosahu tradičních básnických směrů, a podařilo se mu také zmapovat jisté nesnadno postižitelné, tajemstvím obestřené procesy ve sféře individuálního vědomí a podvědomí.

V oblasti poetiky a básnické techniky je patrný přechod od poetismu k surrealismu zejména v tom, že původní asociativní metoda, která se dotýkala skutečnosti lehkými a hravými prsty pohotových smyslů (poetismus byl definován také jako „poezie pro pět smyslů“), mění se v nástroj analýzy vnitřních psychologických — zejména emocionálních a podvědomých — procesů. Tím není řečeno, že by se surrealismus odvracel od vnější skutečnosti; teoretikové tohoto směru nikdy nepřestávali dokazovat, že tzv. nadrealita — to znamená oblast vnitřních představ člověka — není nezávislá na realitě, ale že je její koncentrovanou, dramatinovanou a od vnějších zábran racionální kontroly osvobozenou a umocněnou podobou. Společenský a etický smysl své tvorby spatřovali surrealisté v tom, že výzkumem nadreality dobývají pro člověka oblast tajemství, jehož důsledné odhalení a demystifikování je nezbytnou podmínkou plného osvobození individua i společnosti.

Srovnávéme-li nejtýpější díla Nezvalovy poezie dvacátých let s jeho surrealistickou tvorbou, je na první pohled patrné, že v ní zesílila intenzita a neočekávanost básnických obrazů, které se již nepohybují pouze ve světě smyslových senzací, ale které míří někam hlouběji pod povrch počítkového „ohmatávání“ okolního světa. Ve shodě s Bretonovou tezí o tom, že krása ve společnosti podléhající ztročující moci peněžních vztahů — aby vůbec přežila, aby odolala tlaku banality a zevšednění — musí se uchýlit na nejuvzdálenější výspy skutečnosti, tj. že musí být křečovitá, Nezval vnáší do své obraznosti drsné prvky disharmonie a šokující „nepoetičnosti“. Vzdálenost mezi skutečností a jejím obrazným vyjádřením je někdy tak veliká, že jejich styčné body jsou nepostřehnutelné — tu pak nezbyvá, než se nechat unášet proudem básnických představ, než se pohroužit do ponorné řeky imaginace, která nás táhne dolů do temnot, aby odtud z nánosu šterku i bahna vynesla démanty jiskřivého světla.

Způsob vnímání uměleckého díla je vždy přímo úměrný způsobu jeho vytváření a krystalizace. Miniatura, která vzniká detailní prací štětce, musí být pozorována zblízka, zatímco impresionistický obraz je komponován i porovnáván z jistého nutného odstupu. Záviš Kalandra ve stati o surrealismu výstižně charakterizuje dialektiku surrealistického tvůrčího i recepčního (čtenářského nebo vnímatelského) aktu: „Jakmile tvůrčí individuum dává uvědoměle plnou volnost působení své neuvědomělé psychologické aktivitě, kterou za tím účelem zkoumá a studuje, je tu efektem surrealistické nadskutečno: mozaika elementů bezprostředního vnímání, vzpomínkového materiálu, barev citových emocí, konstruovaná ne už logickými mechanismy a ne už do forem empirie nebo konvence, nýbrž silami uvolněného a prozkoumávaného principu slasti do iracionálních konstrukcí...“

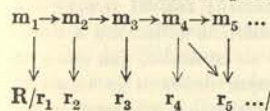
Má-li toto umění působit, může proto působit zase jen přímo, jen „krátkým spojením“ (V. Nezval) od subjektu k subjektu —

bez pomoci racionálních transformátorů, na něž jsme jinak v umění zvyklí. Musíme proto zapomenout snahu, jež se nám před uměleckými výtvoři dosud automaticky vynořuje, na snahu „porozumět“ mu, a dát na svou emotivnost přímo působit emocemi surrealistických básní a obrazů.“

Protože proud metafor v surrealistické básni je spjat s realitou, která jej vyvolala v život, spíše jen pocitovými vztahy než konkrétními počítkovými a smyslovými kontakty, vystupuje tu do popředí konfrontace metafor a obrazů mezi sebou: realita sama je v nich „zakleta“, transponována, převedena do jiné roviny podle zvláštního klíče subjektivní autorovy emocionality. Proud představ není přitom nijak plynulý a harmonický; na rozdíl od asociativní obraznosti poetismu, která obnažovala logiku posloupnosti metafor i jejich sepětí se skutečností, surrealistická imaginace jako by byla sledem neustálých významových zlomů a výbuchů.

Graficky bychom si mohli znázornit rozdíl mezi oběma básnickými technikami takto:

asociativní metoda poetismu



surrealistická imaginace

$$m_1 \rightarrow m_2 \rightarrow m_3 \rightarrow m_4 \rightarrow m_5 \dots$$

$$m_1 \vdash m_2 \vdash m_3 \vdash m_4 \vdash m_5 \dots$$

R

m = metafora

R = realita

r_1, r_2 = jednotlivé vlastnosti reality

Realita, kterou má na mysli surrealistický básník a která vstupuje do básně jako téma, není zpravidla žádná konkrétní a smyslově názorná věc nebo objekt, nýbrž pouze obecná představa, která se konkretizuje právě oněmi překvapivými a diskontinuitními obrazy. V tomto smyslu je příznačný název Nezvalovy sbírky *Žena v množném čísle*: ve shodě se surrealistickou poetikou nešlo tu o verše inspirované konkrétní ženou nebo individuálním citovým vztahem k té či oné milence, ale o ženskou bytost jako takovou, o „kolemjdoucí ženu“:

Kolemjdoucí žena
 Papsrku jehly a bouřlivých orchestrů
 Gumový strome
 Pláštvi přibitá na strop večera

Strašidelný dome v podobě rukavice
 Jazýčku sirky a vah
 Měsíční napajedlo
 Hranice paruk a květů jasmínu
 Polibku pramene a letek divoké husy
 Démanty posypané náledí
 Úsměve děcka nad astronomickou mapou
 Struno vyluzující flažolet
 Strome z ovčí vlny
 Plachetnice poháněná obláčkem z doutníku ...

Základním pořadajícím principem citovaných veršů (jde o začátek básně *Litanie*) je navozování neustálých významových zvrátů. Projevuje se to jak v rámci jednotlivých metafor a veršových jednotek (kontradikční spojení dvou slov a představ: gumový strom, polibek pramene, strop večera; setkání dvou vzdálených obrazů v jediném verši: hranice paruk a květů jasmínu, paprsek jehly a bouřlivých orchestrů; rozbití prostorové nebo hmotné představy: plachetnice poháněná obláčkem z doutníku, strom z ovčí vlny atd.), tak také ve způsobu, jak jsou za sebou řazeny jednotlivé verše. Výsledným dojmem je neustálé rozkmitávání citového dojmu, ustavičná asociace představ, emocí, psychických stavů. Pocity pronikavosti (paprsek jehly), bizarnosti (pláštěv přibitá na strop večera, strašidelný dům v podobě rukavice), klidu (měsíční napajedlo), něhy (úsměv děcka nad astronomickou mapou) ap. střídají se s výraznými smyslovými počitky hmatovými (gumový strom), zvukovými (struna vyluzující flažolet), optickými (strašidelný dům v podobě rukavice): tím vším je obrazně definována „nadreálná“ podoba ženy, její tajemná mnohotvárnost, zřídlo tisícerych smyslových i citových vzruchů, dramát, dobrodružství.

Vyhraněnost a normativní závaznost surrealistického poetického programu nemohla se obejít bez konfliktů s povahou Nezvalova tvůrčího temperamentu, o jehož próteovských proměnách jsme se zde již nejednou zmiňovali. Například v básni *Píseň písní*, jejíž ukázkou jsme již rozebírali v kapitole o speci-fičnosti Nezvalovy obraznosti, můžeme dobře sledovat hranice, kde se stýká požadavek surrealistického záznamu pocitové imaginace, vnitřního nadreálného modelu pozorovaného objektu (jímž je v tomto případě ženské tělo), se smyslovou povahou básníkovy „konkrétní paměti“. Základem i mírou jeho obraznosti zůstává zde konkrétní představa ženského aktu, jenž — jako předmět obdivu — soustředňuje na sebe zjitřenou básníkovu pozornost. A tato smyslově názorná představa vytváří také pevnou kompoziční osnovu básně. Nejde tu o přepis nekontrolovatelného proudu podvědomí, ale o trsy metafor, které se seskupují kolem reálných motivů, o moderní adaptaci starobylé biblické milostné písně.

Se surrealismem spojovaly Nezvalovu tvorbu již od počátku některé styčné body. Už v jeho prvotině *Most Šalda* konstatoval dvojí básnické zřídlo: „život dětství básníkovy, opilého hrůzně sladkým vínem podvědomí“ a „život rodného kraje básníkovy, který je v jakémsi smyslu jasnějším prodloužením sféry první“.

Sny, přechody mezi bděním a spánkem, prchavé vzpomínky na nejranější vjemy a pocity z básníkovy dětství, stavy, kdy se uvolňuje přísná rozumová kontrola — to jsou Nezvalovy inspirační zdroje, které do jisté míry odpovídaly surrealistické doktríně o rozhodující úloze podvědomí a snu v básnické tvorbě.

Surrealismus byl pro Nezvala výrazem jeho touhy po svobodě, jeho hledání kouzelného světa dětství, jeho radikálního, až anarchistického popření kapitalistického světa, jeho zálib v tajemství prchavých a nesdažně definovatelných citových stavů. V některých Nezvalových básních — zejména z třicátých let — je využito „tajemství“ jako důležitého stavebního prvku. Básnické obrazy míří k určité skutečnosti, která není přímo vyjádřena a kterou je třeba hledat, nalézat. Nejde tu však o žádná metafyzická záhady, nýbrž velmi často o nejprostší životní jevy.

Tak například v Absolutním hrobaři, ve sbírce, která je nejvíce poznamenána surrealistickým programem, je celá řada básní, jako *Kovář*, *Dojení*, *Oráč*, *Cívka*, *Pokryvač*, *Bizarní městečko* a jiné, jež mytizují všední skutečnost tím, že nejobyčejnější úkony a věci líčí jako jevy ovládané tajemnou, neznámou silou.

Na konci

Netřeskem porostlého kouta

Buše

Obrovským kladivem

Jež dopadá na střechy

Odkud mu mává na pozdrav

Křídly

Osamělý čáp

A sloup jisker

Grandiózní rozkročený muž

Ošlehaný střelným prachem

A s výhni na čele

Vymršťuje do výše pěst

Zatímco jeho rozevlátá kštica

Znázorňuje dohasínající požár

[Kovář]

Na první pohled se zdá, že tu jde o nějaký podivuhodný výjev. Zpočátku nevíme, kdo je oním „grandiózním rozkročeným mužem“, a uniká nám také smysl jeho počínání. Ve sku-

tečnosti však jde o zcela prostou věc; stačí jen poněkud přestavět detaily, z nichž je báseň komponována, stačí jen najít jejich příčinné a prostorové vztahy, a ze scény, jež jako by byla vymyta ze strašidelného příběhu, je náhle zcela prostý a srozumitelný obrázek venkovské kovárny, před níž kovář opravovával na kovadlině rozžhavenou železnou tyč.

Jan Mukařovský v rozboru Absolutního hrobaře ukázal, jakými způsoby Nezval propůjčuje zobrazované skutečnosti zázračnost a podivuhodnost. V citované básni Nezval při zobrazování konkrétního výjevu zaměnil prostorové vztahy optického vjemu, a tím jej znejasnil, učinil podivuhodným, zvláštním: „obrovské kladivo dopadá na střechy“, „muž s výhni na čele vymršťuje do výše pěst“, „jeho rozevřátá kšice znázorňuje dohasínající požár“.

Tohoto promítnutí prostorově blízkých věcí na pozadí ve značné míře využívá soudobá fotografie a film, ale není to postup zcela nový. Ejzenštejn ve svých vzpomínkách například uvádí, že už E. A. Poe z podobné montáže vytěžil v jedné své povídce děsivý efekt: z obyčejné krtonožky lezoucí po okením skle vytvořil obrovitou obludu plížící se po vrcholcích hor.

Vytváření tajemné skutečnosti z obyčejného výjevu dosahuje Nezval také nadměrným využíváním synekdochických obrazů. Místo celého předmětu nebo jevu básník uvádí na scénu jen jeho část — ta pak jedná jakoby samostatně (hlava „pluje pokojem jako chumáč vlasů, zmitaný bouří“, „cívka na šicím stroji znepokojuje kout s pavoukem, jenž se bojí, že by ho mohla rozšlápnout“). Podobné Nezvalovy verše si vyžadují vysoké čtenářské aktivity. Správně spojit a vysvětlit jednotlivá obrazná pojmenování není někdy snadné — tu se pak básně vlastně blíží hádankám. Rozluštění někdy nabízí sám básník (zejména v titulu; tak je to například v básni Cívka, Kovář, Dojení, Otáček) nebo je skryto hlouběji v textu.

Jan Mukařovský uvádí tento složitější příklad:

Kadeřnice

S vysokými účesy

Sedí

Na náměstí

V plechových vanách

A drží si na rtech

Své jemné

Růžovými nehty zakončené ukazováčky

/Bizarní městečko/

„Jak pochopit empiricky nemožné významové seskupení: kadeřnice — vana — náměstí? Nemožnost je však jen zdánlivá: k tomu, aby toto významové seskupení nabylo pravděpodobnosti, stačí nepatrný přesun reálného dosahu jednotlivých pojme-

nování: kadeřnice ve vaně jsou toliko zobrazeny na plakátech visících na skutečném náměstí.“ V těchto případech básník využívá napětí mezi jednotlivými obrazy a skrytou skutečností k získání zvláštního emotivního účinku. Čtenář je v neustálém střehu: pojmenuje-li básník nějakou věc, děj nebo jev, jako bychom mu zcela nedůvěřovali, a četbou dalších veršů si ověřujeme skutečný význam a reálný základ jednotlivých detailů i básně jako celku.

I když tyto „nejsurrealističtější“ Nezvalovy verše stojí na okraji básnickovy tvorby, přesto nebyly bez vlivu na další vývoj jeho tvůrčí metody. Asociativní způsob rozvíjení básnického obrazu, který už na konci dvacátých let Nezval ovládal se svrchovaným mistrovstvím, hrozil uzavřít další vývojové možnosti jeho poezie. Za popisností surrealistických veršů, jež sledovaly zobrazovaný předmět do nejmenších detailů, je někde hluboko skryta touha přiblížit se skutečnosti.

A budiž tu znovu zdůrazněno, že Nezval ani v období, kdy přijímal surrealistický program, nesevřel svoji tvorbu jen do jednoho přesně vymezeného řečiště. Anonymně vydané balady a sonety Roberta Davida dokazují, že Nezval byl stále připraven řešit různé a často protikladné tvůrčí úkoly. Také v ostatních sbírkách, jako je Praha s prsty deště nebo Matka Naděje, básník překračuje nejen „příkaz“ surrealistického kodexu. Ne náhodou ortodoxní pařížští surrealisté vyjadřovali svůj údiv i nesouhlas nad tím, že Nezval píše básně o matce a o domově i verše o Praze naplněné vlasteneckým patosem.

Poezie myšlenkové a citové aktivity

Někteří kritikové zdůrazňovali smyslovost a improvizaci lehkost Nezvalovy poezie do té míry, že nedovedli pochopit a ocenit její myšlenkovou, intelektuální průbojnost. Nezvalovi byla často přisuzována epiteta, jež jeho metodu nevysvětlovala v její vnitřní složitosti, ale pouze redukovala na některé její dílčí, z celku vytržené momenty. Svého času byl dosti běžný názor, že prý Nezval netvoří uvědoměle, jen si hraje, nepřemýšlí o světě, jen jej prostě a téměř bezděčně vnímá.

Nezvalův odpor proti nadvládě rozumářství a moralismu v poezii, proti meditativnosti, spiritualismu a metafyzice býval leckdy nesprávně vysvětlován jako hlásání bezmyšlenkovitosti a ryze improvizaci povahy básnické tvorby.

Dnes, kdy je Nezvalovo dílo již ukončeno a kdy zejména jeho poslední vývojová fáze nese výraznou pečeť úsilí řešit některé základní společenské, filosofické a morální problémy (vzpomeňme zde z větších skladeb například Chrypy a města, Baťavskou slzu, Veliký orloj, Plán, Z domoviny, Život básníka ap.), není obtížné dokazovat přítomnost myslitelského momentu v básnickové tvorbě. Spíše je třeba ukázat, že poválečné

období netvoří v Nezvalově tvorbě zlom, nýbrž je logickým pokračováním jejich předcházejících etap.

V Nezvalově básnickém díle byla již od počátku určitá část veršů výrazně společensky angažována. Šalda, Václavek a jiní kritikové ji ne zcela právem kladli do zásadního protikladu k tvorbě, jež svou nespoutanou obrazností a smyslovostí jako by popírala všechno logické, myšlenkové, intelektuální.

Šalda v kritice Skleněného haveloku napsal:

„Nezval se komihá neustále mezi dvěma extrémly: na jedné straně omanně smyslná lyrika vteřinová, hašišové opojení rytmem a rytmem, lyrika čistá až do snové a hudební nesdělitelnosti — a na druhé straně programová rétorika skoro mítinková a novinová, poezie služební až do didaxe, beztvářá polopróza a poloverš... A mezi nimi nic. Prázdné.“

Tento Šaldův soud, vyslovený nad sbírkou, která byla úmyslně koncipována jako pestrý soubor různorodých básnických textů, je výstižný jen zčásti. Mezi Nezvalovou poezií přímých výzev a mezi verši povýtce lyrickými, jež se zcela vymanily jakékoli racionální kontrole, neexistuje tak naprostá absence „myšlenkové“ poezie, jak se domníval Šalda. Právě zde se rozvíjí významný proud básnické tvorby, k níž patří především velké koncepční skladby, jako Podivuhodný kouzelník, Akrobat, Premier plan, Edison, Signál času, Historie šesti prázdných domů — abychom zůstali jen u děl, která časově předcházela Šaldův citovaný výrok.

Nezvala již od počátku lákal významný úkol spočívající v tom, aby dal svou nespoutanou, živelnou, smyslovou a neustále se obrozující obraznost do služeb myšlenky, aby skrze ni vyjádřil svou koncepci světa. Rozumí se, že jeho filosofické básně nemají nic společného s „oblékáním idejí do veršů“, že i v Podivuhodném kouzelníkovi nebo Akrobatovi je myšlenka obsažena v složitě souhře a konfrontaci jednotlivých básnických obrazů, že ji nelze jednoduše z básně vyjmout jako tezi, jež stála na počátku básnického činu.

Přestože první koncepční skladby Nezvalovy — Podivuhodný kouzelník i Akrobat — vyjadřují myšlenku ještě s použitím symbolických postupů a umožňují tak různý výklad některých obrazů, jejich základní patos je zcela zřejmý. Je to výraz touhy po člověku svobodném a silném, který se oprostí od všech pout starého světa a který bude jednat, žít a pracovat v souladu se svou přirozeností.

Místo všech včerejších zákonů dva nové jsou stvořeny
Nezabiješ jinak mezi šilenci strávit bys musel

svoje dny

a neporušíš práce

jinak tě budou soudruzi hladem a žízní léčiti
abys moh' příští den k práci jak ku přijímání
hladov a žízniv vstoupiti

Co nad to přikazovaly včerejší zákony
toť vlastní tvá přirozenost nuž tedy vezmi si ji

— — — — —
Viděl jsem volného člověka jenž podoben bohům
znásilňoval krystaly staré skutečnosti
v nový útvar

Viděl jsem život v nespočetných proměnách
a blahořečil lidské touze
hnáti se za novými hvězdami

[Podivuhodný kouzelník]

Patos revolučního humanismu je vlastní celé Nezvalově tvorbě. Touha po naprostém osvobození člověka od všech vnitřních i vnějších pout a zábran se projevuje nejen v koncepčních skladbách a nejen v „programové rétorice“, ale ve zvláštní sublimaci je přítomna i tam, kde básník uvolňuje, rozpoutává svou okamžitou smyslovou, emocionální, obraznou a snovou aktivitu.

Poválečný vývoj Nezvalovy poezie je ve znamení konkrétnosti myšlenek a snů, které básníka vedly po celý život. Od každé poválečné básnickovy sbírky, ať je to Z domoviny, Zpěv míru, Křídla nebo Chrpy a města, vedou zcela zřetelné stopy ke skladbám a básním předválečného období. To, co bylo v minulosti vysloveno jako budoucnost, jako touha, jako cíl — objevuje se v nových společenských podmínkách jako reálný proces.

Socialistická revoluce, kterou mohl Nezval ve svých starších dílech — například v Podivuhodném kouzelníkovi — zachytit pouze jako symbolický obraz, jako vzdálenou vidinu, stala se skutečností. Lidová a národní jednota, k níž Nezval na prahu války apeloval svým poetickým obrazem Veliké pouti, začala se rovněž uskutečňovat a upevňovat jako přirozený důsledek společenských změn v období socialistické revoluce. A také výzva k světovému míru, jež zněla v Signálu času nebo v Budoucí válce jako ojedinělý výkřik, nabyla v poválečném Zpěvu míru zcela nové, konkrétnější podoby.

Básníkův včerejší romantický únik do snů, podvědomí, fantazie pozbyl své společenské motivace. Nezvalovo vidění a vnímání světa se začalo zásadně transformovat. Skutečnost mu již nebyla nepřátelská; tím se také nutně měnil jeho vztah k inspiračním zdrojům. Romantická doména dětství, v níž nalézal útočiště ve chvílích úzkosti, kdy ostře pociťoval nesmyslnost soudobé společnosti, nabyla v jeho tvůrčím procesu nového významu a smyslu. Aniz ji zbavil kouzelného oparu, zvláštní snové barevnosti a smyslového bohatství, vnímá ji objektivněji a strážlivěji — bez idealizování. Neklade ji do protikladu k současnosti, ale naopak: touží, aby lidé, kteří patřili k mikrokosmu

však neznamená, že by si již básník v tomto období nekladal nové cíle. Zejména je pro něho charakteristické úsilí novým způsobem integrovat obraz a myšlenku, metaforu a reflexi.

Dobře je to patrné například na skladbách jako Chrpy a města nebo Batávská slza: ústřední myšlenka je tu vyslovována postupně, v přímé závislosti na tom, jak se rozvíjí sled obrazů, jak se konstituuje obrazná tkáň díla.

Představa chrp a měst nebo drobné skleněné školní pomůcky (batávské slzy) nabývá v Nezvalově interpretaci bohatého a složitého myšlenkového obsahu. Obraz chrp znamená spoutanou a současně osvobozenou přírodu, jejíž všechny skryté, nepoznané nebo zhoubné síly a možnosti jsou využívány člověkem, slouží jeho zdraví, životu, kráse. Batávská slza konkretizuje rozporný abstraktní pojem: ničivou a současně léčivou i konstruktivní sílu atomové energie.

Tyto básně jsou záměrně komponovány; základní obraz se postupně obohacuje o nové a nové významy. Všimněme si blíže, jak je napsána báseň Chrpy a města.

V první strofě se před námi otevírá monumentální krajina — žirná a plodná, složená z elementárních prvků života a živlů. Žádné detaily ji nezduřují ani neindividualizují; je v ní něco téměř tajemného, snového. Teprve z druhé strofy je zřejmé, že je to krajina básníkovy dětství, která ho láká jako ztracený ráj, jako končina štěstí. Ale třetí strofa představu zpřesňuje, konkretizuje: básník si uvědomuje — řekli bychom — rub krajiny svého mládí, před jeho očima defilují obrazy lidské bídy, ponížení a otroctví člověka. V další strofě jako by začínalo nové téma. Básník se obrací od minulosti k budoucnosti. Vidí velká vítězství člověka nad přírodou, kdy si lidstvo podmaní dosud nepoznané přírodní síly:

Vidím škodlivý hmyz, jenž zachránil člověku život,
vidím tropické hady, vzácnější nad všecko zlato,
vidím bujivou plíseň, jež vrací rodičům děti,
vidím laskavý zítřek luštit hieroglyfy
vepsané do listí, hvězd, trávy, do rybičích šupin

V závěru básně se uzavírá okruh básníkovy myšlenky opět vzpomínkou na dětství. Tentokrát to již není elegická vzpomínka ani dávná snová vize, ale obraz šťastné budoucnosti, která vyplní všechny touhy mládí, která v sobě ztělesní kouzelnou krajinu dětství zbavenou stínů minulosti.

Mládí, mládí mé, tvůj sen, ježž snili jsme spolu
pod hvězdnou nocí tam, kde vzduch se světelně chvěje
uprostřed skleněných trubic, mládí, gejíze světa,
pod tou hvězdnou nocí, která se zborčila v tanci,

sen, ježž snili jsme spolu a se všemi moudrými snilký,
vrací, vrací se nám teď splněn výbušnou silou,
splněn horečným štětce, splněn, znovu se vrací

Kruh básníkovy života i díla se poznenáhlu uzavírá. V tvorbě posledních let se uplatňují harmonizující síly, volný verš ustupuje klasickým veršovým formám, obrazy se projasňují, jazykový výraz se blíží prostému sdělení. Více než kdykoli jindy je patrný bezprostřední inspirační vztah k tradicím české lyriky a epiky 19. století. Například v oddíle Českých balad ve sbírce Křídla nebo v Romancích a písních z knížky Chrpy a města Nezval aktualizuje náměty, motivy, obrazy i básnickou dikci klasické poezie, zejména Erbenovy a Nerudovy.

V některých básních napsaných po válce jsou ještě patrné stopy výrazových prostředků surrealistické poezie (např. Veliký orloj, Kresba Roberta Desnose, Plán aj.), avšak změněný vztah k realitě jim propůjčuje nové významy; sled obrazů nevytváří autonomní nadreálnou vizi, ale pojmenovává skutečnosti, které jsou samy o sobě rozporné a neuchopitelné, tajemné a bizarní (evokace okupační a válečné atmosféry s fantasmagorií věznic a táborů, hledání zašifrovaného poselství předků, úvahy o nevyzpytatelné sudbě jednotlivců vržených do víru historického času atd.). Postupně však i tyto prvky mizí a zejména v závěrečných skladbách (vzpomeňme aspoň memoárových básní Syn lidu a Život básníka) Nezval dospívá k jasně členěnému a sdělnému výrazu, který se s obdivuhodnou samozřejmostí poddává pravidelnému metrickému a strofickému uspořádání.

Končí-li Nezvalovo dílo, to veliké, neklidné, proměnlivé, mnohotvárné básnické pásmo, jež se neustále vzpíralo a vzpírá normativním kritériím a jednoznačným soudům, verši klasicky prostými a sdělnými jako lidová písnička nebo vyprávění, pak v tom nehledejme paradox. Je to výraz básníkovy vědomého úsilí dovršit své novátorské a často přímo provokativní dílo syntézou, která by dosáhla oné „složitě prostoty“, jež bývá svědectvím opravdové básnické i lidské zralosti. A že k této syntéze docházelo i za cenu bloudění a omylů, patří také k charakteristickým rysům básnického i lidského údělu tohoto podivuhodného kouzelníka.

Vyslovi-li se jméno Jaroslav Seifert, vybaví se básník lásky, domova i stesku vzpomínky, básník důvěrných intimních chvil i obav a nadějí národa, básník Prahy i synovské něhy, lyrik, jenž svým uměním vtěsňat intenzivní citění ve veršovou melodii se stal umělcem vsutku národním. Nepochybně především v těchto verších je Seifert Seifertem, básníkem, jak ho zná a uctívá většina čtenářů. Ač však verše tohoto typu zabírají nejrozsáhlejší časový úsek básnickovy tvorby a i co do počtu sbírek přísluší jim prvenství, není to přece jen Seifert celý. V básnickově tvůrčím vývoji se můžeme setkat s nejméně čtyřmi poetikami, jež — navzájem odlišné — vytvářejí ve svém souhrnu básnickovu osobitost, specifičnost jeho tvorby.

Proletářský básník

Seifertovy básnické začátky jsou spjaty se zrodem proletářské poezie, která jako výraz sociálních nadějí a revolučního ideálu dělnických mas rozhodným způsobem vtrhla po první světové válce do českého básnictví. Ale právě proto, že byla otázkou sociálního přesvědčení, projevem společenské diference, znamenala především nové sociální vidění světa a nikoli vyhraněnou poetiku, vyznačující se určitými jednotnými a sjednocujícími básnickými principy, jak tomu bylo např. později v poetismu. Skládala se z individuálních koncepcí jednotlivých autorů, byla etapou, do níž autoři vstupovali již se svou vlastní poetikou, zformovanou jejich předcházející tvorbou, a kterou v tomto stadiu jen přizpůsobovali novým tematickým potřebám. To platí jak o autorech starších, jako byl Hora nebo Neumann, tak o nejmladší básnické generaci, Seifertovi, Wolkrovi, Bieblovi. Seifertova proletářská poezie má například takovouto tvárnost:

Mám okno,
v něm pluje jarní den
jak lodička na řece s růžovým praporem,
mám psa,
ten má lidské oči,
mám modrý notýsek
a v něm
třiatřicet krásných dívčích jmen,
mám ostrý kapesní nůž a pistoli,
v kravatě jehlici s rubínem,

mám milenku tančící na jarním trávníku
(večer s ní chodívám za hřbitov do polí,
a protože je kadeřnice,
voní jí ruce, tváře a vlasy,
jako by místo do peřin v kytici růží včera ulehla si)
a ještě, abych nezapomněl,
mám prázdnou škatulku od krému,
za oknem smutný, vyschlý kořenáč,
v kabátě květinu
a v duši pláč.

A dále závěr:

Jistě si řekne mnohý:
Tohle by pro mne věru málo bylo,
a jestliže to tobě stačí,
mně by to nestačilo.
Ó, ano, já bych byl přec také radši,
kdybych měl víc,
však já jsem moudrý chudý:
Já totiž zvidám v drahách hvězd
a věřím v Komunistický manifest,
věřím, že přijde jednou den,
kdy i já budu spokojen,
věřím, že i já budu jednou pánem
a vysoko, vysoko, vysoko nad Prahou
poletím aeroplánem.

I když tyto dva úryvky z básně Chudý nejsou básnickovou osobní konfesí, i když v tomto výčtu majetku chudého i v onom prostém, nic nezastírajícím, naprosto nepokryteckém vyznání básník objektivoval situaci jednoho z tisíců proletářských chlapců, byli bychom špatnými čtenáři Seifertovy prvotiny, kdybychom v ní současně nenalezali kus spontánního citění a myšlení samotného lyrika. Ale byli bychom neméně špatnými čtenáři Města v slzách (1921), kdybychom setrvali jen u tohoto zjištění. Neboť v tomto prostém přiznání tužeb a ideálů se zároveň skrývá určitý, velmi účinný básnický postup, který vytvořil osobitost Seifertovy proletářské poezie a odlišil ji od ostatních protagonistů tohoto básnického proudu. Není tedy tato poezie jen spontánním vyjádřením toho, co prostému chlapci přinesla tužba na mysl a slina na jazyk. V této jednoduchosti je i vědomé úsilí tvárné, a nebojme se užít i slova autostylizace. Může se ovšem zdát, že bezprostřednost a auto-

stylizace nejsou příliš dohromady. Avšak právě v proudu naivní spontánnosti nachází básník dosud netušený a zcela nový zdroj poetična, zdroj ozvláštňující jeho tvorbu natolik, že tomuto proudu neklade žádné zábrany, že ho plně uvolňuje. Dělá to ovšem s vědomým tvůrčím úsilím, se záměrem, který skýtá tolik básnických možností, že se postupně stává nástrojem básníkovy autostylizace.

Jaké jsou však znaky tohoto principu? V tematické výstavbě navítá a v tvárné oblasti primitivismus. V básni Chudý najdeme jejich stopy takřka všude. V úvodním výřtu věcí, z nichž se skládají radosti chudého, jež tvoří jakousi nejintimnější osnovu, základ jeho světového názoru, ale stejně i v motivaci tohoto názoru, v naivní představě o smyslu a cíli sociální revoluce. (V básni Slavný den ze sbírky Samá láska [1923] Seifert ještě stupňuje tento přímočaře hédonistický ideál spojovaný se sociální revolucí: „... a protože v železnou logiku dějin pevnou chováme důvěru, / věříme, že i my si jednou přihneme z lahvi líkéro“, a jinde: „my také chceme mít k obědu vepřovou se zelím, / k večeri telecí s nádivkou anebo na paprice“.) Nelze pochybovat, že takto rozvinutý představový svět musel při doslovném chápání těchto a podobných veršů provokovat, a nejen měšťáckého čtenáře. Ve skutečnosti však v tomto naivním hédonismu spočívá jeden z podstatných rysů Seifertovy poetičnosti.

Primitivismus ve výstavbě básně je rovněž očividný. Počíná nepravidelně se rýmujícím veršem (rýmy jsou prostě jen tam, kde jsou hned po ruce), pokračuje řadou konvenčních rýmů, jednou i asonancí (den — praporem — o něco později právě asonance se stane záměrným a bohatě využívaným prvkem v české poezii a přestane být něčím v básni pejorativním, neumělým), přičemž např. hned dvě rýmové dvojice jsou založeny na stejném slově (den—praporem; den—spokojen). K podobným zjištěním dojdeme, konfrontujeme-li dva sousední rýmující se verše, a to jak po stránce významové, tak rytmické: „Já totiž zřídám v drahách hvězd / a věřím v Komunistický manifest“, stejně jako když se přemístíme do oblasti obraznosti: „Mám okno, / v něm pluje jarní den / jak lodička na řece s růžovým praporem.“ Přirovnání jarního dne k plující lodičce, jež v představě vyvolává spojení okna a plující lodičky, nás zavádí do světa naivních malířů. Ten obraz je velice dobře možné představit si vizuálně, jak jej vytvořil naivní malíř, až do toho růžového praporku. Ne náhodou, neboť naivní malířství právě tehdy díky francouzskému celníkovi Rousseauovi došlo světových úspěchů, výrazným způsobem ovlivnilo vývoj tehdejšího evropského malířství. Nevyhnulo se ani Praze a zasáhlo mladé výtvarníky, sdružující se tehdy v Devětsilu (Mužika, Hoffmeister, Piskač, Mrkvička aj.). Seifert tedy nebyl sám, kdo tehdy podlehl kouzlu naivního umění, ostatně nebyl jím sám ani jako básník. V méně vyhraněné podobě najdeme toto směřování i v rané poezii Seifertova gymnasijsního kolegy

Františka Němce, velmi výrazně pak u Josefa Friče, básníka improvizátora, který se odhodlal souhlasit s vydáním svých veršů z dvacátých let až v roce 1936. Seifert byl ovšem první a jediný, kdo možností, jež skýtalo naivní umění, využil k osobitě podobě proletářské poezie.

Tato Seifertova inspirace nebyla ovšem zprostředkována pouze uznávaným už evropským uměním. Měla i své domácí podhoubí. Rozmarně o tom básník vypráví v knížce Hvězdy nad rajsou zahradou, když vzpomíná malíře Barnabáše, který jednou barvou maloval najednou hned deset Oldřichů a Božen, Ctiradů a Šárek nebo i madon. Tento řemeslník nebyl ovšem umělcem, nebyl ani naivním malířem. Nicméně v dětském obdivu k jeho výtvorům, jejichž prodejem se Seifertův otec kdysi živil, můžeme nalézat souvislost s rázem rané Seifertovy poezie, a to v tom, že svět naivního umění se stal plně básníkovým světem, že ho přijal bez výhrad a zábran, připraven na svých zkušenostmi z lidového prostředí malířů Barnabášů. Proto se také tato básnická autostylizace jeví jako naprosto bezprostřední, spontánní a samozřejmá.

Seifert byl první a jediný, kdo možnosti naivního umění využil pro svéráznou podobu české proletářské poezie. Mohlo by se ovšem zdát, že také Jiří Wolker dospíval ke své proletářské poezii přes tuto vlnu naivismu. A nepochybně svědomitý literární historik by našel řadu souvislostí zejména v onom citově vypjatém, zdůvěrnujícím vztahu k věcem, který má Seifert s Wolkrem společný:

V žaláři,
kde slunce nikdy nezáří,
je stůl
a ten je chudý jak záhon, kde žádné nevzrostlo kvítí,
smutný jak klec, když ptáček ulétnul;
jen bochník chleba na něm jako slunce svítí
a číše smutek upíjí.

Na tento stůl vsadili semeno bolesti,
když už ji v srdcích nemohli unést,
a z něho vyrostla květina podobná lilii,
měla však rudý květ,
který byl smutný jak lidské neštěstí
a krásný jako svět.

[Prosinec 1920, sb. Město v slzách]

Avšak zároveň by musel konstatovat výrazné rozdíly, které začínají přece jen odlišnou literární inspirací a končí až u významové stránky díla. Neboť tam, kde se u Wolkra objevuje

chlapecká prostota, je u Seiferta záměrný naivismus a primitivismus. Zatímco u Wolkra dominantu tvoří metaforičnost, Seifert tíhne spíš k přímým pojmenováním a mnohem větší důraz klade na veršovou melodii nebo naopak na rétorický přednes; kde je u Wolkra křesťanská pokora, najdeme u Seiferta naopak silácká gesta stupňovaná pocitem všemocnosti dělnického kolektivu, s nímž se básník ztotožnil a čerpá z něho sílu. Srovnajme, jak rozdílné jsou dvě básně shodou okolností zasvěcené pokoře: u Wolkra: „Stanu se menším a ještě menším, / až budu nejmenším na celém světě...“, a naproti tomu Seifertova Báseň nejpokornější:

Na hoře vysoké a klonící se k městu
 stoje s rukama rozpjatýma,
 jsem prorok, který ukazuje cestu
 a chudým věští slavný zítřek jejich,
 jsem mudrc, který radí v beznadějích,
 v své ruce drže květ, jež nikdy neuvadne,
 jsem ten, jenž v revoluci střelí první,
 jsem ale také ten, jenž první padne
 a který první přiklekne, by zavázal raněným rány,
 zázračný jako bůh
 a mocný jako bůh,
 jsem víc,
 jsem ještě mnohem víc,
 a přece nejsem nic,
 než milosti zástupů pokorně odevzdaný
 básník
 Jaroslav Seifert.

Podobně nadnesené verše najdeme i v Samé lásce. V baladě Verše o lásce, vraždě a šibenici se takto autor jediné sbírky vyznává z lásky k Jičínu a ze svých ideálů:

Kdyby ve městě většinu měli soudruzi komunisté,
 požádal bych slavnou městskou radu,
 aby, až umřu, pomník mi postavili jistě
 někde na konci Lipové aleje u Libosadu;
 na vysokém podstavci z bílého mramoru
 rozkročen stál bych a v ruce držel lyru,
 abych se mohl dívat na město i k hvězdám nahoru.

Ne, to není titánské sebezbožnění, byť prostřednictvím dějinné perspektivy sociální revoluce, nýbrž pouze zveličeni, které se

trochu bezděčně a do jisté míry i záměrně svou bizarní komičností zvrací ve svůj opak a zároveň ovšem ukazuje na další výrazný rys Seifertův v údobí proletářské poezie, na nadsázku, hyperbolu. Hyperbolu často křiklavou, bombastickou, ale kouzelně poetickou svou naivitou. Z toho rodu je vždy, ať se v básni vyskytne jako demonstrace síly kolektivu: „Kdybychom chtěli a plivli na slunce, / zhasne“, nebo jako výraz intimně citového zaujetí:

... jsem sice malý a na pohled se nezdám,
 má láska však je veliká až k stříbrným hvězdám,
 má láska je mocnější než všechny světové státy,
 strašnější než všechna vojska s děly
 a její sílu nejde porovnat
 se silou elektrických motorů, a ty přece kdyby chtěly,
 vesmír i s hvězdami mohly by rozbourati celý.
/Sloky milostné, sb. Samá láska/

Hyperbola tedy vydatně podporuje základní poetický ráz Seifertovy poezie. Právě tak bychom mohli dále poukazovat na travestii náboženských motivů („Uzenářské výklady svítily jako oltáře v kostele / při bohoslužbě ranní, / na jejich stupních bych vydržel klečet nejdéle...“), nebo alespoň na jejich paradoxní zesvětštlé užití, zejména proměnou smyslu obecně známých citátů a jejich spojením s revolucí („Sláva, sláva, na výsostech Bohu / a na zemi lidem revoluce“). Na básnické využití kramářské písně, zejména jejího sentimentu, na zálibu v bizarnosti (figury z výkladních skříní provedou revoluci a zahanbí lidi v jejich váhavosti), v paradoxech. Není pochyb, že všemi těmito prostředky Seifert dosáhl stylové jednoty své proletářské poezie, která tolik překvapila u mladého, začínajícího básníka a které se také dostalo významného uznání z pera předních tehdejších kritiků v čele s F. X. Šaldou.

P o e t i s m u s

Poetismus objevil české novodobé poezii jednu z jejích dosud skrytých funkcí: chápal poezii jako hru, jako prostředek spontánního emočního působení, jako zdroj lyrična. Tento nový lyrismus nemohl být vzdálen Seifertovi z období proletářské poezie, jeho hédonismu, spontánnosti, poetickému naivismu, smyslu pro bizarnost, nadsázku, paradox. Naopak uvolnil tyto stránky Seifertovy poezie z jejich dosavadní závislosti na jednotícím tématu a podřídil je jedinému úsilí, snaze o lyrický účín:

Fotografický aparát na křehkém stativu,
kamzík s jediným velikým okem.

Já nejsem střelec, já se bojím,
stokrát raněný láskou.

Z pramene dívčích vlasů napije se milenec,
vždyť jsou to jenom početilosti, jenom láska.
Řeka nás cestou potichu provází,
kytara píseň.

Smrk rozražený bleskem, rozstřílené okno katedrál.
Neděste se však, moje přítelkyně,
jako baterie děl v hlubokém míru
odpočívá země pod horami.

Kdybch věděl, jaká slova mne napadnou,
až napadne sníh!
To jenom dřevorubec zatne do ticha sekeru
a z hlubiny lesa ozvou se pohádky.

Sbohem, Krakonoši, je to tak smutné,
Tvým botám ujíždíme čarodějným krajem.
A naše autobusy voní Paříží
jak sněženky jarem.

Báseň Krkonoše ze sbírky Slavík zpívá špatně (1926) vyvolává při zběžném čtení zdání, že nemá naprosto žádnou vnitřní souvislost. Skládá se z jednotlivých, navzájem oddělených představ, které mají velice uvolněný vztah k titulu básně i k námětu. Od jedné představy k druhé existují přeskoky, které se zdají být zpravidla bez významu. Ve skutečnosti však mezi nimi můžeme hledat motivickou souvislost asociativní, která právě v poetismu přišla velice ke cti. Mohli bychom z těchto asociací sestavit nepřetržitý řetěz, v němž jedna představa vybavuje druhou: fotografický aparát na stativu — kamzík (kamzík — lov) lov — strach ze zranění (zranění — láskou) atd.

Tento asociativní princip se stává základním prostředkem výstavby básně, organizátorem jejího vnitřního řádu. Na jedné straně podstatně uvolňuje souvislost tematickou a myšlenkovou, ale zároveň upevňuje souvztažnost emotivní. Jednotlivé asociace krouží vlastně stále kolem jednoho tematického bodu, navozeného už titulem — kolem horské přírody: v první sloce tuto funkci plní kamzík a lov a ani v druhé strofě vztah k přírodě neochabuje, i když báseň přechází do zdánlivě odtaziťé intimní

roviny: je tu obsažen v homonymním významu slova pramen a ve čtvrtém verši v přímém pojmenování provázející řeky. Ve třetí sloce je tento vztah vyvolán obrazem smrku rozraženého bleskem a země odpočívající pod horami atd. Tyto představy nejsou víc než jednotlivé, navzájem oddělené dotyky s daným tematickým okruhem, a přece jsou s to vytvořit jednotnou náladu básně.

Pozoruhodný je však sám princip asociace v Seifertově poetistickém období. Zastavme se hned u vstupního přirovnání fotografického aparátu na křehkém stativu ke kamzíkovi s jediným velikým okem. Jeho účín záleží v tom, že se tu na základě ryze vnější podobnosti, k níž je třeba notné dávky fantazie, střetávají značně vzdálené oblasti: nespoutaná příroda a vymoženost moderní techniky. Avšak tato vzdálenost je zároveň zkracována skutečností, že člověk si právě prostřednictvím tohoto přístroje přibližuje a uchovává v paměti své přírodní dojmy. Ještě zajímavější je jiný příklad ze čtvrté a páté strofy: Čtvrtou sloku uvádí povzdech naznačující obtížnost tvorby. Z této roviny se však okamžitě přenášíme zpátky k ústřednímu tematickému bodu do světa pohádek, kde kontrastně jde všechno snadno — stačí, aby dřevorubec zatnul do ticha sekeru a z hlubiny lesa ozvou se pohádky. Ale svět pohádek v daném prostředí ihned asociuje pána krkonošské přírody Krakonoše, jehož bájná říše však v dané chvíli, kdy se lidé opájejí světem moderních zázraků, už tolik neláká. Proto „naše autobusy voní Paříží / jak sněženky jarem“.

Dva příklady asociativní metody Seifertovy snad sdostatek naznačily, jak Seifert v poetistickém období a v souladu s obecnými tendencemi poetismu uvolnil vnitřní proud básnické fantazie, nastolil asociativní princip jako základní pro výstavbu básně a z volného spojení vzájemně nesouvislých, vzdálených představ vytěžil maximum lyričnosti.

Báseň založená na vzájemně propojených asociacích není ovšem jediný způsob výstavby Seifertovy poetistické poezie. Někdy se v ní můžeme setkat se souřadným kladením rozmanitých jevů a představ, mezi nimiž skutečně stěží najdeme souvislost:

Do hvězdy uhodil blesk a přší
hladiny vod napjaté bubny vířily
revoluce v Rusku dobytí Bastily
a básník Majakovskij mrtev jest.

/Žhavé ovoce, sb. Na vlnách TSF, 1925/

Ale i zde, byť jen z pouhé konfrontace vzájemně nesouměřitelných a nesouvztažných jevů, vzniká určitá lyrická situace, jejíž funkcí je vytvořit představu bohatství života, popřípadě napětí jeho protikladných pólů.

Jedním z nejpodstatnějších rysů Seifertova poetismu je zesílení obrazného rázu veršů, zesílení, které můžeme charakterizovat jako sklon k anekdotičnosti. I v básni Krkonoše můžeme najít tuto tendenci, a to jak v jednotlivých přírovnáních (aparát — kamzík) a obrazech (dřevorubec — pohádky), tak zejména v pointě, která v kontrastu k celkové přírodní náladě básně vyznává najednou Paříž, prostředí moderní civilizace a kultury. Zdá se, že anekdotičnost metaforiky říká o vnitřní výstavbě těchto poetistických veršů více než výčet jednotlivých způsobů obrazové výstavby. A to nejen proto, že řadu básní ve sbírce Na vlnách TSF tvoří prostě anekdota („Slečno slečno vy se mračíte / že po celý den vám přšlo / co by měla říkat tamhle ta malá jepice / které přšlo po celý život?“), ale i proto — jak jsme už trochu naznačili —, že sám poetistický princip asociativnosti je u Seiferta podstatně ovlivněn zálibou v paradoxech, bizarních spojeních, anekdotických prvcích. Tak např. v básni Zloděj a hodiny těží básník anekdotičnost z homonymity slov kohoutek a vedení:

Kohoutek někdy kokrhá a někdy spouští
kdož chtěli svádět byli svedeni
A jako svého času vedl Mojžíš židy pouští
my máme elektrické vedení . . .

Tento princip se pak vztahuje jak na vyloženě hravé verše básníka raného poetistického období, tak na řadu motivů ze sbírek Slavík zpívá špatně (1926) a Poštovní holub (1929), kde se už ozývají náznaky nové poetiky. V básni U matky boží iverské např. básník konfrontuje zcela protikladné, odlehle jevy: lidový bazar v prostředí monumentálního Kremlu, podprsenku a brnění Jeanne d'Arc:

Pak je tu něco k zasmání,
je to tak rozkošné a bílé,
hedvábné podprsenky pro dámy
jsou navlečeny na dlouhém bidle.

Zed' Kremlu ponurá a krvavá
posupně mlčí vzadu,
hned vedle ní se prodává
ta hračka pro parádu.

Však já vím, já už vím,
na Jeanne d'Arc vzpomněl jsem si,
jak kráčí do boje s krunýřem stříbrným
a meč a krása její hlavu věncí.

Ty podprsenky jsou také brnění
pro dívčí ňadra a srdce.
Brnění lásky, než je prolomí
milencovy ruce.

V tomto bizarním zrovnoprávnění nesouřadných jevů, v jejich položení do jedné roviny existuje notná dávka continuity, návazání na proletářskou poezii, kde zejména poetická naivita, bizarnost a paradox tvořily dominantu Seifertovy básnické struktury. V pozdním poetismu se však již básník přestal spolehat na spontánní účín této naivity samy o sobě. Ostatně nešlo také stále opakovat jeden tvůrčí postup. Naivní pohled přestává být základním stavebním principem, působí pouze jako jedna ze složek nové básnickovy lyriky, v níž do popředí vystupuje práce s básnickým pojmenováním a s jeho specifickým sklonem k anekdotičnosti. Zároveň s tím ve sbírkách Slavík zpívá špatně a Poštovní holub začíná převažovat nad naivitou cílevědomá práce tvárná, přetvářející a kultivující básníkův raný primitivismus, zachovávající přitom plně svěžest jeho básnického vidění:

Kdybych tě viděl nahou na dně vany
s koleny v těsném semknutí,
tvé břicho by se podobalo psaní
uprostřed s černou pečeti.

Nebo v jiné básni opět ze sbírky Poštovní holub:

Komíny bez masa a bez kostí,
prázdné nohavice visí z věčnosti,
jsou to nohavice smrti
a měsíc do nich svítí.

Švy mého těla jednou prasknou,
žárovky se rozsvítí a zhasnou,
duše dá sbohem této zemi,
zvedajíc se jak plynojemy.

Hodiny jdou cestou jednotvárnou,
stůj oko: měsíc nad plynárnou.
Jak dětské balonky, naplněné plynem,
nafouknem se a zhyne.

V úryvcích z básní *U matky boží iverské*, *Mezi řádky*, *Měsíc nad plynárnou* se výrazně ozvala zvuková a rytmická složka, utvářející melodičnost příznačnou pro Seifertovo nové tvůrčí období. V poetistickém období ještě nepřevládla; rovnoprávně vedle ní stál nepravidelný, nerýmovaný volný verš. Počínaje sbírkami *Jablko s klína* (1933) a *Ruce Venušiny* (1936) až k poezii poválečné nabývá však v Seifertově tvorbě vrch rytmicky pravidelný, stroficky členěný verš, v němž převládá písňová intonace, která svou výrazností překrývá všechno ostatní. Průvodním jevem této tendence je jednak oslabení metaforičnosti a návrat k přímým pojmenováním prvního období, jednak zájem o všední životní detail, který však ztrácí v básni svůj samostatný význam a působí především svým druhotným významem zprostředkovaným již melodií. Vše v této poezii jako by procházelo filtrem melodie, jejím působením ztrácí svou určitost a jednoznačnost, dalo by se říci, že se významově rozmývá a podřizuje se intonaci sugerovanému tónu „měkké vroucnosti“, o němž už kdysi řekl v jiných souvislostech Zdeněk Nejedlý, že jsme si zvykli pokládat ho za tón český:

Cikán mívá černé oči,
chodí nocí zlou,
a kde nespí hodné dítě,
vezme si je ve své sítě,
houpy hou.

Pak je veze ve svém voze
v dálku nocí zlou,
špatně se mu v noci spinká,
bez maminky, bez tatínka,
houpy hou.

Na kozlíku starý cikán,
koně letí tmou
přes bláto a přes kamení,
v povětrí se čerti žení,
houpy hou.

Žáby spustí na močálu
smutnou píseň svou,
netopýři sametoví
probudí na věži sovy,
houpy hou.

Když v postýlce hodné dítě
spí až do rána,
na řasách zavřených víček
tancuje mu andělíček,
tananynky, tananá.
[Ukolébavka, sb. Ruce Venušiny]

Seifert se tedy nestává básníkem národním a lidovým jen prostřednictvím tématu — k němuž mu zavdaly podnět osudy vlasti v době Mnichova (*Zhasněte světla*, 1938), okupace a květnové revoluce (*Přílba hlíny*, 1945), kdy pod jejich vlivem do Seifertovy poezie pronikají intenzivně procítěné motivy domova a zejména rodné Prahy (*Světlem oděná*, 1940, *Kamenný most*, 1944) a kdy se zesilují i vazby k tradicím národní kultury (*Vějíř Boženy Němcové*, 1940), které si podržují své postavení i v básnickově tvorbě poválečné (*Šel malíř chudě do světa*, 1949, *Piseň o Viktorce*, 1950) —, ale i prostřednictvím básnického tvaru.

Není to však jen intonační a rytmická osnova verše vyvolávající zdání písne, která určuje tvar Seifertovy poezie v třetí etapě jeho tvorby. Stejně podstatné jsou i funkční vztahy této dominanty k ostatním složkám podílejícím se na zrodu tvaru. O roli všedního detailu a básnické obraznosti už byla řeč. Ocítají se ve vztahu k melodii v podřízeném postavení. Existence výrazné melodie však také báseň zintimňuje. Tato vlastnost koresponduje s tematickou složkou, s převážně intimně konfesijním rázem této poezie, s viděním věci prostřednictvím vzpomínky, návratu k dětství:

To víte, chlapec z ulice,
kdypak ten skřivánka slyší.
V kapsách jsme měli udice,
v kanálech chytali myši.

Až jednou, ani nevím už,
kolik mi tenkrát bylo,
zavez mě na venkov autobus,
ach, to se mi poštětilo.

Trhal jsem v poli nejbližší
koukoly, chrpy, máky,
pak jsem je položil u kříže,
letmo se pomodliv taky.

Podobně jako melodie také vzpomínkový ráz oslabuje bezprostřední kontakt jednotlivých detailů básně a skutečnosti. Podřizuje ho básnickovu životnímu pocitu, který právě prostřednic-

tvim vzpomínky nalézá své vyjádření, pocitu melancholie z plynoucího času. Píseň o krásném létě, z níž jsme citovali tři první sloky, končí konfrontací dětství s přítomností:

Vrátil jsem se tam; od těch dob
ušlo mi přes třicet roků.
Chtěl jsem zas skočit přes příkop,
nešlo to, píchlo mě v boku.

Ale ten mák tam kvetl zas,
růžový trs zeměžluče.
Škoda, že nemoh jsem tolik krás
pobrat už do náruče.

Melodie zde nadlehčuje nostalgické zabarvení veršů a naopak nostalgie významově narušuje plynulou automatickostí melodie. Toto zjištění nelze ovšem beze zbytku vztáhnout na celé třetí období. Platí zejména pro první sbírky Jablko s klína, Ruce Venušiny a Jaro sbohem (1937). I když stopy tohoto napětí najdeme i ve sbírkách z války a zejména opět v knížkách poválečných (Maminka, 1954), přece jen jeho projevy slábnou. Zvláště ve sbírkách z války je básník nahrazuje prostředky formálními: rozmanitými variacemi strofických útvarů, náhlou proměnou rytmu a rozmanitými typy rýmů, jimiž někdy s pomocí zklamaného očekávání překonává nebezpečí veršové monotónnosti.

Konečně podobu tvaru Seifertovy poezie v tomto období utváří i vztah melodie a jazyka. Převážně konfesijní ráz těchto veršů už samým charakterem podání vede k uplatnění hovorového jazyka. V ukázkách z básně Píseň o krásném létě najdeme několik jeho projevů: hned na začátku hovorové oslovení To víte, hovorové tvary zavez a nemoh, dále kdypak, taky atd. Více nežli tyto jednotlivé příznaky se tu však exponuje celková hovorová nenucenost, plynulost jazyka. Ovšem i Seifert při takřka automaticky pravidelném rytmu je nucen obrátit se o pomoc k slovosledné inverzi, volit neplnovýznamové rýmy (nejblíže — u kříže), uchýlit se k archaismům třeba i lumírovského ražení (ne nadarmo k oblíbeným Seifertovým básníkům patřil Jaroslav Vrchlický). Avšak tyto případy mají zde funkci ojedinelých ozvláštňení na pozadí volného spádu jazyka. Tato plynulost hovorového jazyka podporuje melodii a jejím prostřednictvím také zesiluje intimně citový ráz těchto veršů. V letech pro národ osudných, v době Mnichova a okupace, právě tento důvěrný tón naplněný vztahem k domovu způsobil, že Seifertovy verše, vedle veršů Halasových a Holanových, patřily k těm, jimž se nejvíce naslouchalo.

Už první zběžné prolísování sbírkami Koncert na ostrově (1965), Halleyova kometa (1967) a Odlévání zvonů (1967) přesvědčuje, že Seifert rázně přerušil kontakt s předcházející tvorbou. Neboť nit je přetržena v tom nejpříznačnějším, opuštěním pravidelného, rýmovaného verše, opuštěním melodie, místo nichž se znovu ustavuje volný verš. Tyto vlastnosti dřívější poezie jsou nyní dokonce pociťovány jako „básnická veteš metafor a rýmů“ a jako jejich protiváha se zdůrazňuje, že „život je někdy až mrazivě holý“. Nesmíme se ovšem nechat zlákat k absolutizaci výroků, pronesených v určitém kontextu básně. Nezapomeňme, že tato slova jsou vyřčena ve verších, které se váží ke krajně vypjaté situaci za květnového povstání. Na jiném místě sbírky Koncert na ostrově zaznívají slova, která ač nejsou v protikladu k předchozím, charakterizují obecněji a platněji novou situaci:

Však dobře vím,
že básník musí vždycky říci víc,
než co je ukryto ve hřmotu slov.
A to je poezie.

Nejde tedy o to, zda pravidelný rýmovaný verš, nebo verš volný, zda metafory, nebo přímá pojmenování, ale o stále hledání nových prostředků, jak se dotýkat poezie, a o nesentimentální loučení s těmi prostředky, které hrozily se zautomatizovat. Básník tedy odhodil pravidelný verš a obrátil se k verši volnému, odhodil melodii a nastolil střízlivý, prozaizující hovorový projev. Ale to všechno jsou jen na první pohled patrné vnější znaky, které samy o sobě o vnitřní proměně Seifertovy poezie říkají jen málo.

Ve sbírce Odlévání zvonů má Seifert báseň, která začíná otázkou: „Ptáte se, co dovedou ještě ženy?“ Báseň je oslavou ženství. Na muže zbyly jen záporny:

Vymyslili si válku,
bídu, zoufalství a nárek raněných.
Umějí vykovat šilená děla,
obrátit města v sutiny
a přitom vystavovat na odív
ubohou mužskou statečnost.

Vymyslili si benzinové pumpy
a emancipaci žen.
A za polibky v jejich náručí

zkonstruovali jim zvláštní sedačku,
aby žena u stroje
mohla ještě pracovat
v posledním měsíci těhotenství.

Tak je to.

A to je vše, sbohem, adié.

Chtěli jste na mně kantilénu,
tady je!

V závěrečném, zdánlivě rozmarném, dokonce opět zpěvném čtyřverší, v této velice konkrétní polemice s těmi, kdo se nedovedli smířit s tím, že básník opouští melodii, můžeme poodhalit hlubší zdroje proměny Seifertovy poetiky. V předcházející etapě tvorby básník opěvoval (abychom užili silně archaického a střídou času sice zneváženého, ale věc přesně vystihujícího termínu z kritik 19. století) lásku, domov, své rodné město, tradice kultury, květnové povstání, opěvoval i své mládí pod matčinou ochranou, tj. zpíval pozitivní trvalé hodnoty, které v životě zbyly uprostřed zbledlého světa války. Melodii zachraňoval pro sebe a v sobě a tím i pro ostatní rovnováhu, jí vyvažoval otrěsné skutečnosti, které byly za básní a světem poezie. Nyní se však zralý, dosavadní život přehlízející a vnitřně usmířený básník otevírá i tomu, co leží za jistotami, životu v jeho celistvosti a ovšem i v jeho relativitě, v jeho rozpornosti. Ten se však stěží dá směstnat do řádu písně. Proto ta ironická pointa s kantilénou, proto ten kontrast básně a její poslední strofy.

Jakým novým způsobem však básník říká „víc, než co je ukryto ve hřmotu slov“? I zde Seifert zůstává věrný všednímu detailu. Často opět jde o dávný výjev, který vystupuje ve své konkrétnosti prostřednictvím vzpomínky a který má svůj význam v autorově životě. Tento — dalo by se říci — konkrétní základ básně dostává pak své subjektivně ozvláštňující osvětlení, a to buď prostřednictvím reflexe, která zde značně zesílila a je do značné míry básnikovo novum, nebo prostřednictvím souřadného seskupení různorodých detailů, jejich takřka popisným výčtem, a někdy i vzájemným prolnutím obou. V Odlévání zvonů pak převažuje samostatný příběh, ale postup je obdobný; i příběh dostává své osvětlení buď reflexí, nebo výběrem detailů. Konkrétní základ básně, příběh, detail, je vržen do nové, silně subjektivně zabarvené roviny, v níž je zneurčičtěn, zrelativizován a zejména zmnohovýznamněn:

Po lidské duši jsem nepátral.

Říkával jsem si: uvidíme.

Dám se překvapit.

Mluvili se však o milování,

jako by nebylo dnes nic jiného,
přiznám se, že i mé verše častokrát
slétaly z ozářených sufit
a tančily k té písni,
i když se ozývala střelba v ulicích.

Ale i ta, která v Labutím jezeře
mnohokrát tančila na špičkách,
má prsty nohou také zmrzačeny
a stárne.

I v těchto sbírkách na sebe narážejí různorodé jevy a z těchto srážek vzniká napětí, které není příliš vzdáleno paradoxním situacím, jak je básník vytvářel kdysi v poetismu. Ale smyslem tu nyní není jako dříve moment překvapení ze hry představ, nýbrž životní poznání dobývané z konfrontace vzpomínky na dávnou událost, výjev nebo jen detail s básnickovou dnešní zralou životní zkušeností. Tento osnovný zřetel také zmírňuje ostrost srážek různorodých představ, způsobuje, že sám význam sdělení jednoznačně převažuje a vlastně potlačuje možnost efektních gest, která by se mohla stále nabízet v podobě automatického samorozvíjení dramatických srážek různých skutečností, z paradoxních situací. Zvláště zřetelně tento postup zmírňování napětí vystupuje v závěru básně, v pointě. Ač je její příchod zpravidla signalizován celou stavbou básně, je málokdy tak výrazná jako v již citované básni o ženách a mužích. Častěji je stylizována tlumeněji tak, aby ostentativně nevybočovala z celku a aby příliš markantně nenarušovala intimní ladění většiny veršů. Zpravidla je v ní také uložena reflexe, která dává básním subjektivní akcent a ozvláštňující osvětlení. V této funkci vystupuje pointa zvláště v závěru sbírek, kde do holých maxim shrnuje myšlenkový okruh sbírky, stává se závěrečným krédem. Pozoruhodná je vzájemná svázanost všech tří závěrů, mířících z různých stran k elementárním otázkám lidské existence. V Koncertu na ostrově:

Vždyť život je jen vzlyk,
a jiný život není
a pod tím rozstríleným praporem
je krásy dost.

V Halleyově kometě:

Ale příznějme si,
že ani toto štěstí
nestojí za to dlouhé bloudění,

kdy člověk chodí od smutku k bolesti,
od neštěstí k žalu
a říká tomu život.

A v Odlévání zvonů:

Vždyť ve svém životě nemáme nic
než vlastní tělo.

Někdy je sice těžké přespříliš,
však koneckonců je to jediné,
co člověk vůbec má.

Vše ostatní jsou kalné přeludy
a mihotání stínů.

Vnitřní vyrovnání, životní harmonie uložená v těchto suše věčných verších je o to vzácnější, že ji básník vytěžil nikoliv v uzavřenosti do intimního světa dávno již ustálených jistot, ale právě ve chvíli, kdy tyto jistoty vystavil prověrce protikladného, často spalujícího proudění života.

*

Rozpětí, jehož Seifertova poezie od prvotiny až po poslední verše dosáhla, je značné. V jejích proměnách je uložen pohyb doby, změny literatury i zrání autora samého. Vzájemná souhra těchto sil by nám dala ucelený obraz básníkova vývoje. Avšak prvním předpokladem porozumění tomuto vývoji je porozumět básníkovi v každém okamžiku, kdy svým dílem předstupuje před své čtenáře. Čtyři kapitoly z vývoje Jaroslava Seiferta představují pokus o čtyři dotyky s básnickovou poetikou v těch chvílích, kdy se právě zřetelně vyhraňovala.

Problematika

Dílo Františka Halase tvoří neodmyslitelnou součást moderní české poezie. Zrcadlí se v něm jak rozpornost světa, zmitaného po první světové válce prudkými společenskými otřesy, tak básnickovy rozpory nejosobnější. Pro jejich odhalení je příznačná báseň Je čas ze sbírky Tvář:

Tiše a přísně semkněte rty své
spotřebována téměř je už víra naše
a šalba krásy stranou světa zve

Sladkým vysílením mrou všechna slova
v tomto věku který se nerozhoduje
utráceli jsme život v nich vždy znova

Kěž zřítí se již dolů s rachotem
žal zástupů až k hvězdám navršený
a zasype rod smutných k němuž patřil jsem

Odrazila se tu hned několikrát typická problematika Halasovy poezie. Především se v ní v náznaku ozývá základní Halasův rozpor mezi revoluční sociální vírou, kterou vyznával a nikdy nezradil a která v něm zrála už vlastně od kolébky v dělnickém rodinném prostředí, a mezi otázkami smyslu lidské existence, které ho jako jedinice pronásledují a které si Halas přináší jako dědictví onoho poválečného chaosu a koneckonců i hořkých sociálních zážitků z doby mládí. Toto osobní zaujetí otázkami smyslu života, je-li důsledně materialisticky pochopeno, nemusí se ovšem ocitat v protikladu k problematice společnosti a jejích zápasů. U Halase také nemá metafyzický nebo mystický ráz. Ničemné sám Halas toto zaujetí cítil jako rozpor se svou politickou příslušností, a to zejména proto, že dělnické hnutí, k němuž se hlásil, bylo svou revoluční perspektivou činnorodé a optimistické, zatímco básníkovo zahledění do otázek lidské existence a jejího smyslu v mnoha chvílích spotřebovávalo celou jeho básnickou aktivitu, zpasivňovalo jeho osobnost a vrhalo ji do stavů mučivých pochyb, skepse a deziluze. Tu se také někde rodí Halasův tragický životní pocit, který ho ostře odlišuje od jeho básnických druhů V. Nezvala, J. Seiferta, K. Biebla, s jejichž poetistickými snahami byly v polovině dvacátých let spjaty básnickovy začátky, a sblízuje ho s pozdější vlnou mladé české lyriky „duchovněji“ orientovanou, k níž pat-

řil V. Závada a jiní. Z tohoto pocitu pramení v citované básni Halasovo přihlášení se k „rodu smutných“. Odtud také touha, aby vlna sociální revoluce, onen „žal zástupů až k hvězdám navršený“ zasypal „rod smutných, k němuž patřil jsem“. Tuto Halasovu příslušnost k rodu smutných nelze však ztotožňovat s dekadencí. Naopak. Jestliže představitelé české dekadence devadesátých let Arnošt Procházka a Jiří Karásek nadhazovali ve svých verších otázku sociální revoluce a apostrofovali především její ničivou sílu (viděli ji jako vpád barbarů), která zahubí světovou kulturu a s ní i je, má Halasovo přání, aby „žal zástupů“ zasypal „rod smutných“, zcela opačný význam. Je výrazem až trochu romantické představy, že sociální revoluce naráz vyřeší všechnu rozpornost jedince, že zruší jeho vnitřní rozeklanost, osvobodí ho ze zajetí mučivé sebeanalýzy.

V básni je však i další halasovský příznačná problematika o vztahu poezie, krásy a skutečnosti, otázka poslání básníka. Halase neustále pronásledovala mučivá otázka o úloze poezie při sociální přestavbě světa, zda být básníkem dostatečně v takovýchto pohnutých chvílích. Vzniká tak rozpor mezi vědomím, že poezie sama nemá sílu bezprostředně měnit skutečnost, že je vlastně krásným, šalebným přepychem, „sladkým vysílením“, které spotřebuje cele básníka a které ho svou vábivou mocí může odvést i „stranou světa“, a mezi skutečností, že se Halasovi poezie stala osudem, životním posláním, že je jejím zajatcem, že jí musí ať chce či nechce sloužit, v ní „utrácet život“. I to je jeden z pramenů Halasova smutku, stupňovaný v této básni ještě vědomím, že revoluce, která i tu by byla jediná schopna tento rozpor nějak řešit, nepřichází, že žijeme ve „věku, který se nerozhoduje“. Tu je také zdroj Halasova neustálého kolísání mezi krajnostmi, jež se projevuje jednou jako naprostá skepse k možnostem poezie, spojená až s nenávistí k ní, podruhé jako oslava mlčení a ticha, jež je silnější a lépe dovede zprostředkovat porozumění, než jsou s to slova, potřetí jako vzývání poezie, zdroje osobního vykoupení, kdy básník naráz vysloví sebe i svět v jediné očišťující chvíli. Toto Halasovo kolísání vyústilo ve sbírkách Torzo naděje, Naše paní Božena Němcová, Ladění, V řadě i v poválečné sbírce A co? v docenění společenské úlohy poezie, ve sladění světa a poezie; básník došel k tomu, co kdysi právem požadoval Bedřich Václavěk: „vidět svět jako jednotu, jako jednotný proces, jehož součástí, aktivní součástí by bylo i jeho básnické poznání, i ztvárnění poznání“.

Konečně se zastavme ještě u třetího znaku Halasovy poezie, který se rovněž mihne v básni Je čas — u otázky víry. „Spotřebována téměř je už víra naše,“ říká tam Halas a je to v duchu dosavadního básnickova zápasu o ni. Vždyť v Halasově poezii se neustále střetává touha po víře s introspekci, která zkoumá její oprávněnost a která ústí nezřídka ve skepsi, nevíru. Neboť Halas se nemůže spokojit s vírou lehce nabytou, s vírou, jak ji v nejrozšířenější podobě známe z náboženství a která ovšem

má i širší působnost, to jest s vírou jako protikladem a někdy přímo zábranou poznání. Ví, že pravá víra se rodí jediné z vědění a že pouze taková víra je zdrojem jistot, nevyvrátitelné vnitřní pevnosti. A o tu právě jde. A tak otázka víry nemá v Halasově poezii nějakou ustrnulou podobu ať v kladném, ať v záporném smyslu, je neustálým zápasem o její nabytí, neboť tak jako poznání není konečné, není ani víra jako výraz vnitřní jistoty něco jednou a navždy daného, nevyvrátitelného, o čem nelze pochybovat, ale co je třeba naopak na skutečnosti i na sobě samém neustále dobývat. Přitom důležitá je právě tato dvojstrannost. Neboť tento zápas není jen úsilím o vydobytí jistot na realitě, je zároveň houževnatou prací na sobě, bojem jedince o takový vnitřní stav, který by nepodlehł relativismu, který by jistoty vydobyté poznáním byl s to v sobě upevnit a dále rozšiřovat prostor pro nová poznání a pro nové jistoty. Tu je zdroj tak časté introspekce v Halasově poezii, introspekce zpsivňující Halasovu osobnost, stavějící hráz mezi skutečností a básníka, odtud však také neustálé prahnutí zahrnout objektivní svět do tohoto vnitřního života básníka.

Tento Halasův zápas můžeme krok za krokem sledovat v jeho tvorbě, která se tak stává svědecktím básnickovy hluboké vnitřní pravdivosti, protože z něho nic nezastírá ani neobchází. A směřoval-li Halas k stále širšímu obsáhnutí i společenského světa, jež vyústilo v statečnou občanskou poezii v údobí Mnichova a začátku nacistické okupace, ve sbírce jako je Torzo naděje, Naše paní Božena Němcová, Ladění a v podstatnou část sbírky V řadě, je to dokladem toho, že Halas nebojoval svůj zápas nadarmo, do prázdna, že v době nejtěžší skutečně pochyby zrodily jistotu, skepse víru, tragismus novou mentalitu:

Jenom ne strach Jen žádný strach
takovou fugu nezahrál sám Sebastian Bach
co my tu zahrajem
až přijde čas až přijde čas

Kuň bronzový kuň Václavův
se včera v noci trás
a kníže kopí potěžkal
Myslete na chorál
Malověrní
Myslete na chorál

Vidění světa

Zmínili jsme se již o Halasově tragickém životním pocitu. Zejména v první básnickově vývojové etapě, ve sbírkách Sépíe,

Kohout plaší smrt i Tvář, stává se téměř jediným způsobem vidění světa, který prostupuje všechna básníková témata. Jeho kořeny ukazují k první světové válce, k onomu hromadnému odosobnění lidské osobnosti, které Halas připomíná v několika básních sbírky Sépie a které zejména v básni Mazurské bažiny srovnáním lidí a zvířat („zavšivenci po příkladu svých vši / do kůže země se zahryzli / . . . / Mazurské bažiny podivných žab“) se objevuje v krajně drastické podobě:

Lesklé plody šrapnelů s hořkým jádrem smrti
kdo prosil o tu ocelovou manu
tvář mrtvých prázdná jak palimpsesty
spí v bahnu

Zavšivenci po příkladu svých vši
do kůže země se zahryzli
nebesa plyny rezaví
setniny zbloudily

Mazurské bažiny podivných žab
lstivá melodie smrti
bahnem se zalykat
a zpívat příšerný zpěv lásky

Maminko
Maminko

Halasovo tragické vidění světa postupně vede k přehodnocení téměř všech jevů. Co vzniklo v dějinách poezie radostných, smyslově opojných veršů inspirovaných příchodem jara! Také Halasovy smysly nezůstávají netečné k této přírodní proměně, která v člověku probouzí milostnou touhu. Nicméně Halas samu lásku prožívá s úzkostí — i do ní se mu přiměšují kapky skepse, pocit přechodnosti milostných okamžiků, „pošetilých pološtětí“, kterým sice člověk podléhá, ale které přece jen nemůže prožít s bezvýhradným oddáním, s trvalým uspokojením. A toto vědomí natolik odděluje básníka od onoho chvilkového prožitku, že nejen pocituje příchod jara jako něco nepřátelského, ale promítnuto do roviny smyslu života i jako něco marného, dovršujícího se nakonec zase jen ve zmaru: v krásě mladé ženy nalézá i její vyústění — „řadu mar“ chodících „dole po náměstí“:

Kreslí jaro krásu žen
do křivek všech příslibností
chodím láskou zasažen
jako vždycky do úzkosti

Taví vítr sněžnost těl
kreslí něžně jímku klína
jaro jsi můj nepřítel
bolí ta a bolí jiná

Každá nosí v sobě zmar
pošetilých pološtětí
Jaká to jen řada mar
chodí dole po náměstí

Není tu nic asketického. Halas má hluboce vyvinutou schopnost smyslového vnímání a prožívání skutečnosti. Avšak každý takový okamžik je zároveň prolnut nedůvěrou k pouhé empirii, hledá za ní podstatu a smysl, a proto stále s urputností chce jevovou skutečnost demaskovat, prodrat se vši vnějškovostí k jejímu jádru. Pro Halase tak nic neexistuje absolutně, každý jev si nese v sobě i své popření:

Přes štěstí vidění
tak slepý
přes dar slyšení
tak hluchý

Ve větru list v lásce sám
v tenatech pták v dešti zpěv
v růži červ v naději klam
v hrdle pláč v slozech krev

Přes štěstí vidění
tak slepý
přes dar slyšení
tak hluchý

V tomto pojetí se snad nejvýrazněji uplatňuje dědictví Máchovy poezie, ona dialektičnost pohledu, která neustále shledává v kladu jeho zápor. Avšak u Halase navíc se v tomto pohledu slučuje zvláštní napětí smyslově konkrétního a abstraktního,

kteřím jiným způsobem než u Máchy směřuje k básnické monumentalizaci, přičemž abstraktní jako by přehodnocovalo a na novém stupni dávalo nový smysl čistě smyslovým dojmům.

V trýzeň záhrobí
s přísnou něhou padlí jdou
spánku hladoví

Libuje si v rouhání
vítr hvízdá na píšřaly kostí
falešně pln umění

Hořká chvíle zániku
divé nebe jasem leští
žluté lebky v trávníku

V Halasově nedůvěře ke smyslovému poznání, v jeho úsilí proniknout za ně, není ovšem touha po absolutnu. Je to snaha najít zorný úhel pro všechny jevy, bod, z něhož by bylo možno je vážit a hodnotit. Tímto úhlem se stává Halasovi v jeho prvních sbírkách smrt:

Nafintěné jaro brčálový čase
nafoukané jaro fantidlo
po fialky marně kde co namáhá se
nespolknu to vнадidlo

Nechci ani slyšet povídání listí
a nechci pít čím krmíš pupeny
jenom ten můj podzim jenom ten mi zjisti
jak je knotek touhy stažený

Smrt — onen „podzim“ — tu odhaluje jaro jako brčálový čas, fantidlo, vнадidlo, které chce ošálit smysly. Smrt se tak Halasovi stává měřítkem života, i když ne jeho smyslem. V podobě vykoupění, vyústění životní bezperspektivnosti vystupuje jen ve Starých ženách. Jinak jsme i v raných Halasových verších svědky zápasu s ní, hledání jistot, jež by ji překonaly. Symbolicky to znázorňuje i název druhé sbírky Kohout plaší smrt. A zůstane paradoxem, že jednou z těchto hodnot se Halasovi stává i tvorba, dílo. Avšak toto hledání trvalých jistot je zároveň zápasem za překonání introverze, mučivých sebeanalýz a za stále širší kontakt se skutečností. Neznamená to popření tragického vidění, ale jeho přenesení z nitra na objektivní

svět. Odtud Halasovo citlivé vystižení osudu Boženy Němcové, odtud příležitostně verše věnované velkým mrtvým z Ladění, odtud konečně i mocné vyslovení mnichovské zradě a tragédie okupace v Torzu naděje i V řadě. Zároveň s tímto zobjektivněním tváří v tvář nesmírnému utrpení nalézá Halas i životní klad, elementární životní síly schopné překonat tragično v básníkovi i tragédii národní:

V tábořech utečenců
zima je a bída
v tábořech utečenců
je sám žal

rodička tichá synka hlídá
hladem se rozplakal

Nic není ženě po nicotě
nic není ženě do zmaru
přejede dlaní po životě
Zas bude všecko postaru

V táboře utečenců
narodil se synek
v táboře utečenců
vlaje prapor z plínek

zástava věčná trpícího lidu
ať vlaje dál a přes tu všechnu bídu

Sklon k monumentalizaci, jak se projevuje v těchto verších i všech ostatních z Torza naděje, nezrodil se však až tady, v době pro národ osudné a spolu s vyhraněnými společenskými tématy. Je ukryt od samého počátku v Halasově básnickém vidění, v jeho pojetí světa, v jeho vyvinutém smyslu pro tragičnost skutečnosti. Neboť tragično odedávna je spjato s patosem, heroizací. U Halase se však snoubí s jeho vnitřní cudností, nepatetičností, odporem k vnějším gestům, ke vši siláckosti. A tak monumentalita Halasovy poezie se rodí jaksi bezděčně z básnickovy vnitřní pravdivosti, je to niterná monumentalita, vyvěrající z dialektiky vidění, z napětí samotného, pravdivě předváděného básnickova dramatu. A byla-li tato monumentalizace tragického vidění v Halasových raných sbírkách uplatněna především v rovině introspekčních, přírodních nebo nanejvýše obecně lidských témat (Staré ženy), neměla možnost svého

plného rozvinutí; protože však pravdivě žita, nabyla na účinnosti a stala se zjevnou, jakmile se setkala s velkým tématem národního osudu.

P o e t i k a

Jedním ze základních rysů Halasovy poezie, sdružujícím ho s celou jeho básnickou generací, je využívání obrazného pojmenování — kult metafory. Ona tvoří přímo osu Halasovy poezie; přechásto však, jak již upozornil jeden kritik, představují Halasovy verše vlastně mnohostranné obrazné rozvinutí strohého námětu, obyčejně jednoslovně vyjádřeného v názvu básně, jeho znázornění a upřesnění. Tak je tomu například v básni Klid:

V hloubce očí Atlantidy spí
mapu obličejů měl bys znát
slzy vzácné perly Kleopatřiny
hled' te spolykat

Vrásky něžná kostra tlícího listu
sítu jímž vytéká života voda živá
ztvrdlé líčidlo bývalých excentriků
rakev červotočivá

Žebrácké hole vzpomínek
smějte se ať nám není zima
netlucme marně na brány let
je to hanba

Báseň, která je hořkou výzvou ke statečnosti, ke klidu tváří v tvář smrti, obsahuje ve druhé sloce pro Halase příznačný sled přirovnání, paralelně přiřazujících k původnímu významu hned několik představ. Mezi oběma členy přirovnání je navázáno dvojí spojení. Především různosměrné rýhy vrásek vyvolávají jednou představu kostry listu, podruhé síta, potřetí výstupků líčidel, která ztvrdla, a nakonec i rakev zryhované červotoči. Zároveň však i úvodní vlastní pojmenování, slovo vrásky, stává se v kontextu básně vlastně také obrazným pojmenováním (metonymií), nahrazující význam stárnutí, směřování k smrti. Odtud v příměrech kostra tlícího listu, síta, jímž vytéká života voda živá, ztvrdlé líčidlo bývalých excentriků — až k představě, která nejplněji vyjadřuje onen přenesený význam slova vrásky: rakev červotočivá — smrt. A zase tyto příklady, zejména ten zá-

věrečný, nacházejí své vlastní vztahy k samotnému názvu básně Klid (klid je smrt a tu je třeba očekávat bez bázně, mužně). Celá strofa se tak stává rozvinutým obrazným pojmenováním, upřesňujícím představu námětu. Stojíme u typického rysu Halasovy poezie. Na rozdíl od tvorby jeho básnických druhů netvoří podstatu Halasovy lyriky volný sled metafor, asociativně vyvolávající z jedné druhou, navazující stále nové významové souvislosti a vtahující překvapivě do básně stále nové stránky skutečnosti. Jeho básně jsou přísně a úsporně koncipované celek, v němž není místo pro hru představ a pro improvizaci. Halas vždy tíhl od extenzity k intenzitě, od dynamičnosti ke statičnosti. Odtud například básníkova záliba v přirovnáních, těžkopádnějších a statičtějších než metafora. Ale i tam, kde Halas pracuje s metaforou, nabývá tato metafora často funkce přirovnání. Halas z nich tvoří celé sledy, které nejčastěji rozvádějí a z mnoha stran osvětlují význam výchozího předmětu přirovnání. Zvláště patrné je to v básni Staré ženy, která se téměř celá skládá z řetězce přirovnání, vyvolaných jediným konkrétem. Forma litanie pak ještě zvýrazňuje tento kompoziční princip:

vy tváře starých žen
s clonou minula tak těžce visící
jen kůži odhrňte a je to smrt
vy tváře starých žen

osiky bezlisté
monstrance nepozdvihované
mozaiky strastí
delty slzí
masky pošinuté
pohřebiště úsměvů
heraldiko bez vysvětlení
sevrklá jablka poznání
plástve vybrané
zápisy pomíječnosti

Jakkoli jsou tato přirovnání svými významy neobyčejně bohatá, míří všechna k jednomu cíli: vyvolat atmosféru bezútěšného stáří. Stejně jako tváře apostrofuje Halas i oči, ruce, vlasy, klíny starých žen a rozvíjí jejich charakteristiku celým věncem přirovnání. A i tu se objevuje příznačný jev: Halasův sklon k monumentalitě, jenž je zde vyvoláván jednak strohou litanickou stavbou, jednak prudkou intenzitou příměrů.

Jestliže sám kult metafory spojoval Halase s jeho generací, pak vlastní ráz této metafory ho již odlišuje, je halasovsky zcela

osobitý. Není ani tak založen na překvapivém spojení odleh-
lých oblastí jako na úsilí o intenzitu účinu, již se dosahuje
především spojením prudce naléhavých smyslových vjemů s ab-
strakcí a odhalováním vnitřní protikladnosti jevů. Takto vznik-
lé napětí, jistá vnitřní dramaticčnost Halasovy metafory stává se
také protiváhou vnější staticčnosti těchto veršů, vyvolané potla-
čením slovesa a tvořením shluků substantiv (černá tráva ticha
saranče slov ji sžírají; žlut čepiček prstů mimiky snivosti).
Obě stránky pak podstatně přispívají k vnitřně cudné, úsporně
utvářené monumentalitě této poezie.

Jí však slouží i struktura verše, i jazykové prostředky.
I když v některých obdobích, zejména ve Tváři, směřoval Ha-
lasův verš k písňovosti, jeho podstata je právě opačná. Spíše
než k melodii směřuje k jejímu rozdrobení prostřednictvím
rytmických nepravidelností a rýmových násilností. Přitom však
Halasův verš zůstává zvukově výrazným, jeho výraznost však
spocívá na disonanci, stálém rozrušování melodičnosti a na
zvukových hráčkách:

Noc troubí Ta má tma
Noc troubí Ta tma má

Rezem zlatým žrána
vrtí se ve spánku
pak modrým koňům rána
dá čabrak červánků

Den troubí Já to slunce sním
Den troubí Modří draci spí

Jsou žily tvé zlatého kroužkování
má láska čadící
přes hlinu ještě až přijde věčné spaní
tě tisknu v kostnici

Noc troubí Ta má tma
Noc troubí Ta tma má

Podobně se to má i s Halasovým jazykem. Jeho věta není
hovorově plynulá, je přerývaná a vyznačuje se často konstruo-
vanou syntaxí. Básník se obrací se zálibou k neologismům a
archaismům. Také ona výrazně přispívá k patetickému rázu
Halasovy poezie, dosti neobvyklému v soudobé lyrice. Přitom
však v ní nechybí ani její protilehlý pól — takřka naturalistic-
ká kopie hovorového jazyka. Poprvé se objevila v básni Dělni-
ce ve chvíli reprodukce útržků vnitřního monologu dělnice:

Vycházíte z domu
a v hlavě se vám honí
Zas má ten kluk podrážky pryč
Všechno na těch fakanech jen hoří
Co jen mám večer vařit
Jestlipak ten můj dostane konečně práci
Kdepak se ta holka včera toulala
Už zas bude činže
Co to jen mají s tou válkou

Taková je vaše samomluva
a jen z tak mála myšlenek složena je
velikost vašich životů

Nejpozoruhodnější je, že tyto úryvky hovorové řeči, jako
jinde zase Halasova konstruovaná věta, mají rovněž za cíl vy-
jádřit co nejprostěji a nejsrozumitelněji velikost života dělnic,
čili se opět stávají nástrojem monumentalizace. Později pak,
zejména v posmrtně vydané poslední Halasově sbírce *A co?*,
staly se úryvky hovorové řeči spolu s prvky obecné češtiny jed-
nou ze základních složek jazykové výstavby veršů sbírky (po-
dobně jako přísloví, lidová rčení, dětská říkadla v *Ladění*).
Uplatňují se ve zvláštní symbióze a zároveň kontrastu k Hala-
sovu strojenému jazyku, k experimentátorství se slovy, v němž
opět ožívají neologismy, slovní deformace, ale i naturalisticky
drsná pojmenování.

*

Halasova poezie není libivá, nepatří k té, která hned po
prvním přečtení strhne čtenáře. Je však třeba proniknout její
složitou metaforickou i jazykovou výstavbou, porozumět někte-
rým jejím ústředním motivům, ať je to problém smrti, víry,
poezie nebo i dětství, který rovněž přichází často ke slovu a
který nezřídka vyrůstá až v symbol prvotní blaženosti, neporu-
šené čistoty — abychom odkryli utajené nebo nejasné stránky
Halasovy poezie, odhalili její půvaby a tak si přiblížili Halasův
myšlenkový i básnický svět, pochopili cele i smysl jeho lidské-
ho a občanského zápasu.

Typ básně

Svou prvotinu Příběhy a menší básně (1940) vydal Josef Kainar v edici První knížky, kterou řídil u nakladatele V. Petra František Halas. Halas však nebyl mladým Kainarovým veršům jen kmotrem, byl i Kainarovým učitelem; poezie žádného básníka — s výjimkou Majakovského v případě Veliké lásky — nekolikovala Kainarovu tvůrčí cestu v takové míře, jako právě poezie Halasova. Na druhé straně nebyl ovšem Kainar jen trpným Halasovým žákem nebo dokonce napodobitelem; Kainar halasovskou tradici rozvíjel i přetvářel, takže v ní tkvěl jako její osobitý představitel, ale zároveň ji — svým nezaměnitelným vkladem — přesahoval.

Halas nepsal básně-pásma, mnohotematické a polyfonní skladby zdůrazněně smyslového základu, jaké čteme třeba v díle Nezvalově. Halasovu báseň jde charakterizovat spíše jako báseň-obraz, útvar vykukující se z jediné základní metafory, intenzivní a analytický, zauzluující konkrétní s abstraktním. Také Kainar píše — od začátku do dneška — v podstatě *básně-obrazy*. Toto pojmenování se hodí nejen na kratičké celky o dvou třech slokách. I rozsáhlejší Kainarovy skladby bývají osnovány na zmíněném principu; například dnes už klasickou báseň Vycpávač, zařazenou do sbírky Nové mythy, založil autor vlastně na jediném základním obrazu básníka-vycpávače:

Noční hodiny

Čisté a křehké

Jako listy spáleného dopisu

Který dosud uchoval si tvar

To co spí dýchá tak opatrně

Spát znamená octnouti se v dobré společnosti

Je to dobrý stav ale tak trochu trapný

Když tlačí mozek

A v této krásné čisté noční době

Usedá pan vycpávač k své práci

Některé nožičky se podobají rybím čelistem

Některé jsou zase jako bolest

Bolest například Setkání

Jiné se nedají pochopit

Ale trnou na špičce jazyka

Některé jsou jako ženský smích

Ptačí střívka jsou obalena mazem

Maz je otírán o skleněnou destičku

Vytrhává se

Dvěma prsty se vytrhává

Občas něco křupne v dlani

Mezitím poslouchá zdola

Jak někdo za někým volá Co není rozumět

Už si nevybere nejtenčí větve

Aby se na ní dal kolébat tlukotem

Svého malinkého srdce

V bezvětrí

Vzali mu život

A vycpávač

Ten vzal mu také smrt

Už nikdy nebude hořeti ve větru

A píše-li svou báseň . . .

Vycpávám-li neznámého ptáka . . .

Trýzeň života a nadto halasovsky trýznivá pochyba o smyslu tvůrčího aktu, jenž svou povahou proměňuje zázrak lidského údělu v řadu slovních znaků, je v podstatě vyslovena dvěma závěrečnými verši, jež dohromady skládají onu jedinou určující a řídicí metaforu v básni a dávají tak klíč k jejímu pochopení. Z tohoto hlediska celá skladba není vlastně ničím jiným než rozvinutým výkladem této metafory, do níž všechny ostatní obrazy směřují jako do svého úběžníku. Běžný pořádek věcí je však přitom převrácen: základní metafora není postavena do čela a pak obměňována, nýbrž je rafinovaně určena za pointu básně (nebo za její pointované postskriptum), takže jednoduché sdělení o jakémsi vycpávači, jež pointě předchází a vzbuzuje prostou zvědavost, se teprve pointou významňuje a rozehrává se náhle do netušeného počtu nových významů napjatých mezi oba póly jediného obrazného podobenství. Vzato čistě technicky, spočívá výhoda takového stavebního principu v tom, že i u rozlehlých skladeb je možno dosáhnout významově platné hutnosti a sevřenosti.

Jak už sama citovaná báseň Vycpávač s dostatek naznačila, mívá Kainarova báseň-obraz jeden rys, který ji původnímu halasovskému východisku vzdaluje a který už zároveň vytváří jednu ze záruk její svěbytnosti. Tímto všudypřítomným rysem je

její *příběhovost*. Tak se Kainarova poezie ocitá v pomezí oblasti mezi lyrikou a epikou, v oblasti ve 20. století rozsáhlejší než kdykoliv předtím. Dnes už ovšem neexistuje „čistá“ veršovaná epika jako dřív, její funkce převzala próza. Všecky novější pokusy obrodit vypravěčský epický verš vypracovaný 19. stoletím ztroskotaly, takže nejpěctější českou poezií jsou dnes vlastně skladby typu Hrubínovy *Proměny* a *Romance* pro křídlovku, Holanovy *Terezky* *Planetové* a *Noci* s *Hamletem*, Mikulášková *Prašivce* a *Vyvolavače*, Přidalovy *Smrti* na ostrově, a v cizí poezii skladby takového *Robinsona* *Jefferse*. Tyto skladby nikdy nepostrádají dva znaky, které činí epiku epikou: jednak jsou zaklesnuty do uplývajícího času, jednak vyprávějí příběh, z jehož rolí je básník vyrazen. Ale tyto epické znaky koexistují vždy s lyrikou: je to nakonec vždycky básník, kdo se stává nejlustnějším aktérem své poezie, a epické plynutí je vystřídáno intenzivním trváním, spočínutím. Lyričnost ovšem neznamena tolik co autorská subjektivita: ta je v díle přítomna vždy, pokud by knihu (v tomto případě tzv. strojové parapoetrie) nenapsal samočinný počítač.

V Kainarových básních-příbězích stojí lyrika a epika často vedle sebe, nesloučeně: šev mezi uplíváním v čase a utkvěním v okamžiku, mezi autorovým odstupem od tématu a naopak jeho přítomností v příběhu bývá znatelný — Kainar se vždy nějak dostává do básně, obvykle v pointě, ale přitom dbá na to, aby jeho příchod byl po královském způsobu patrný:

Hrobník snímá klobouk
z úcty k svému dílu,
dojat hladí zrakem
kříže železné.
Každý pod tím skončí,
klid si pod tím najde.
Jména rodu dbalí
platí pozůstali
za něj nálezně.

Mrzuté je na tom
holé pomýšlení,
že kdy trouba soudu
všechno zburcuje,
že jak bříška kytar
puknou tyto hroby.
Hle, hrobník se zlobí.

Hořký jako kaštan
zajde za tuje.

Panebože, dopřej
mně, jenž má rád lidi,
aby hlídal rov můj
anděl z železa.
Má to svoji váhu,
i když křídla to má.
Takový hrob těžko,
těžko vyhrězá,
a kdo se má dívat,
jak by dobrý hrobník
nad svým dílem v troskách
vztekem oněměl?
Ach, já vim, co je to.
Já též jedné noci
místo svého srdce
hořký kaštan měl.

(b. *Železný anděl ze sb. Osudy*)

po mamince, co se někde
trajdá,
po synovi, co se vypařil.

Klíč byl těžký jak halapartna,
díra do zámku, ta zela,
vichřici se nabízela,
zaskuč, drahá,
zaskuhrej si,
za mnou není žádný *doma*,
mám je, všechny, pohromadě,
v zděný jámě, v jámě lásky,
poslušnosti, posloupnosti,
zlata, početí, a kostí,
mám je v hrsti zlého kovu.
Zaskuč si,
a zaspívej si.
Ať se sami sebe zděsí.

Dneska tak napevno už
dveře nedělají.
Ono se chodí
mnohem častěji
sem a zas tam,
jak v nějakém baletu.

V domácnostech bejvá spíše
průvan,

Ještě skrz nás chodí
starý dědek,
chřestí od klíčů,
ještě skrz nás chodí
starý dědek,
chřestí od revma,
s duší v cizím zámku zuřící
šoulá se noční ulicí
a nadává a nadává,
protože v noci,
v noci usnout nesmí
a přes den nedovede.

Ten starý dědek,
to jsem já.
Svědomy vašich
zlostných abécédé.

[b. *Dveře ze sb. Lazar a píseň*]

Příběhovost je stálým znakem Kainarovy poezie; to však ještě neznamena, že by ji vždycky vyvolávala táž příčina a že by vždycky byla téže intenzity. Kainarovy příběhy jsou takové, jaký je v daném okamžiku sám básník, totiž jeho vidění světa, jeho vztah ke skutečnosti, jeho program. Souvislost mezi Kainarovým ideovým záměrem a příběhovou podobou jeho básní je nejpatrnější z názvů jeho druhé a třetí knížky. V druhé, která se jmenuje *Osudy*, je osud předně synonymem pro příběh; přitom však právě takovou formu záměrně zvolil básník, kterého na začátku války drtivý tlak společenských, básnických i osobních podmínek přivedl k víře v hrozivou determinaci člověka *Osudem* — *Osudem* v nejrůznějších převlecích a pod nejrůznějšími jmény. Podobně je tomu i s nadpisem třetí Kainarovy sbírky *Nové mythy*. *Mythus* znamená především tolik co *báj*, tedy útvar svou podstatou opět příběhový. Avšak zároveň vyvolal tuto formu tehdejší Kainarův básnický program, který ho s několika jinými spisovateli a výtvarníky spojil do *Skupiny 42*: upřen na všednodenní skutečnost, strojově rytmanou hlavně mechanismem velkoměstské civilizace, chtěl ji Kainar mytizovat (historické přiřadit k věčnému), aby ji vymanol z její atomizace a zbavil prchavé přechodnosti. Jiný příklad poskytuje sbírka *Český sen*, kde četné Kainarovy básně-příběhy už nesouvisují s programem vyhraněné umělecké skupiny, nýbrž

s tendencemi vládnoucí kulturní politiky. Předně to byl dobový historismus, který se v knize zrcadlil četnými exkurzemi do dějin právě v podobě veršovaných událostí (například hned dlouhá titulní báseň ilustruje veršem české dějiny v několika jejich úsecích od časů pohanských přemyslovských knížat až po léta druhé světové války). A pak silná vlna folklorismu přivedla Kainara (vždy ostatně klasickou prostotou a melodičností lidové poezie zaujatého) k řadě písní, ať rázu kantátového nebo baladického nebo vylehčeně estrádního; ale vždy v nich autor zpíval o nějaké události — vždyť právě folklór mohl konzervovat tradici epické poezie právě proto, že sám představuje něco dožívajícího, v minulosti ustrnulého.

Příběhovost Kainarovy poezie má tedy rozličné kořeny; přítomná je však neustále.

Základní znaky metody

Předsudků o poezii je přemnoho a všechny mají tuhý život. Vycházejí zpravidla z pevné a přitom hodně konvenční představy o tom, že básnictví má pro člověka vytvářet a uchovávat říši krásna, a že básníkovi se proto jako slavíkovi mají z hrdla linout krásné písně. Tato představa bývá nejčastěji vyslovována negativně, jako omezení: To a to se s poezií neslučuje. Celé motivické, myšlenkové, jazykové a jiné sféry jsou tak vyhlásovány za tabu. Jako by majitelé předsudků zapoměli, že na nich a ne na básnících je přizpůsobit se svému partnerovi. Riziko podstupují obě strany, ale je na uváženou, či riziko je vlastně větší: zda básníkovo, který na získání čtenáře sází sám osud své básnické existence, nebo čtenářovo, který se pouze vzdává něčeho, co ještě ani neměl, a může se bez námahy „obohacovat“ jinde, třeba v oblasti spotřebních statků.

Najde se jistě dost čtenářů Kainarova Vycpávače, jimž verše o mazu, který obaluje ptačí střívka, budou připadat jako poeticky nevhodné, ba nepřipustné, protože nevzbuzují žádnou libost. (Co kdyby však raději zkusili posoudit funkci těchto veršů v celku básně?) To je vůbec základní rys Kainarovy poezie, že nevzbuzuje libost, nebo řečeno vyostřeněji: že vzbuzuje nelibost — ráda činí ošklivé předmětem básně, mluví o nepřijemných věcech, provokuje, ironizuje, posmívá se. Básníkuv vztah ke světu je svou podstatou *hodnotící* — a proto *permanentně kritický*.

Autor se snaží, aby tomuto základnímu zaměření jeho poezie, k němuž patří i programová negace konvenčních představ o povinnostech a úkolech básnictví, co nejvíc přiléhala i struktura jeho poezie, a to ve všech svých složkách. Výtky vrhané na autorovu adresu se proto nemusejí vždycky týkat jen „svatokrádežných“ motivů, nýbrž i jiných prvků, třeba užitého materiálu — jazyka. Například o básních z Kainarovy sbírky Lazar

a píseň jsem slyšel prohlásit kategoricky jednu učitelku: „Nikdy bych je nenechala recitovat své žáky!“ Co ji tak pobouřilo? Pobouřilo ji to, že v nich Kainar na jazyk své poezie narouboval větvičku obecné češtiny.

Už zvládnul zemskou tíhu,
mládenec!

S rukama v kapsách
po světě se klátí,
a propasti jsou pro něj čirej hec,
že naučil se vůbec nepadatí.

/z b. Jaký to s ním bylo/

Skutečně: nejsou spisovné tvary zvládnul a čirej, u substantiva *hec* čteme ve slovníku poznámku, že jde o expresivní výraz obecné češtiny, a ostatně i předložkové vazbě *pro něj* podařilo se do chrámu a tvrze spisovného jazyka proniknout teprve nyní. Rovněž stavba obou vět není nikterak „předpisová“, stačí přihlédnout ke způsobu, jímž je vyjádřen vztah posledního verše k předchozímu. Ale zároveň si všimněme, že Kainar v daném ohledu nevyužil, zřejmě vědomě, všech možností: mohl napsat *sou*, když už o kousek dál psal *dyž* místo *když* a *esli* místo *jestli* — ale napsal *jsou*; a užil také infinitivní podobu na *-ti* (*nepadatí*), i ve spisovném jazyce už zastaralou. Kainar tedy zřetelně nemínil dosadit obecnou češtinu do funkce básnického jazyka, chtěl jen vyzkoušet zásadně její nosnost a použitelnost pro určité záměry (jako si to před ním, zase pro sebe, vyzkoušeli Halas, Kolář a jiní). Báseň se jistě nepíše proto, aby sloužila za prostředek jazykové výchovy — obrozenské časy jsou už přece dávno tytam. Ale tak to jistě nemyslela ani namítající učitelka. Měla spíše pocit nepatřičnosti: nerýmoval se jí ustálený ideál jazyka básnického díla s konkrétní Kainarovou řečí, „stříknutou“ prvky obecné češtiny. Opakoval se u ní zřejmě obdobný otřes, jaký před sto lety prožili čtenáři veršů Nerudových, který měl tu „strašnou odvahu, že vzal slova z ulice, nemytá a nečesaná, jak je zastihl, a učinil z nich posly věčnosti“ (F. X. Šalda). I dnes vyhovují někdy veřejně představené jazyka opravdu „básnického“ daleko víc třeba tyto verše Jaroslava Vrchlického: „... pod sněhem kmen holý dřímá / v delší zimy tuše: / k nám se rubáš dlouhý, bílý / stejně chýlí... / Nemůže to ani jinak býti, stará hrůše!“, tedy verše s četnými inverzemi, neologismy a ještě jinými nápadnými znaky poetického jazyka. Dá se jistě oprávněně namítnout, že jak Kainarovo, tak Vrchlického odchýlení od spisovné normy má shodnou ozvláštňující funkci: napětí mezi spisovným a nespisovným, popřípadě speciálně poetickým jazykovým plánem je součástí estetické hodnoty básně. Přesto je však nepochybné, že jde vlastně o pří-

pady různého rádu: v případě Vrchlického se jazyk zvlučňoval, tvořila se slova, tvary a vazby nepoužitelné jinde než v poezii, zatímco v případě Kainarově je básnický jazyk právě naopak připoutáván k té nejběžnější, mluvené, pouliční řeči. (Nejzajímavějším případem této tendence uplatněné v českém jazykovém materiálu jsou patrně Hořejšího překlady Rictusových argotických básní.) Oč tedy šlo Kainarovi? Kainar chtěl zrušit onu z hlediska poezie ustálenou hranici mezi jazykem spisovným a hovorovým (popřípadě obecnou češtinou), chtěl zrušit platnost běžně uznávaných rovnic jazyk spisovný = jazyk pro poezii, jazyk hovorový = jazyk pro život. Chtěl básnický jazyk odpoetizovat a tím jej jak obohatit (přilivem výraziva stojícího za branami spisovné češtiny), tak zdemokratizovat (přiblížit jej mluvené řeči nejširších čtenářských vrstev) — v tomto vyšším slova smyslu je tedy Kainarův pokus — jako každý experiment oprávněně drastický a pro svůj způsob zaujatý — naprosto funkční. Na vysvětlenou třeba dodat, že ono obohacení netkvalo jen v početném zmnožení běžných jazykových prostředků o obecně česká slova, koncovky, vazby atd. — víc než na prostém rozšíření určité zásoby záleží na funkčním využívání rozdílnosti mezi jednotlivými jazykovými rovinami. Ve sbírce *Moje blues* (v básni *Blues o královně Kleopatře*) čteme z daného hlediska pozoruhodný verš: „Známe ji každé Každý si ji stvoří.“ Obecný a spisovný tvar téhož slova, položeny nápadně hned vedle sebe, sugerují s maximální úsporností rozdílný význam obou kontextů, v nichž se obě shodná slova vyskytují. „Každé“ tu odkazuje na oblast nevybíravé mužské empirie, je to familiární sdělení samozřejmosti; „každý“ odkazuje na říší ideálů (spisovný tvar se váže na slovo vznešeného obsahu „stvoří“, a posléze i na knižní přechodníkovou vazbu v dalším verši), je to spíše slavnostně vyslovené přání nebo také postulát. I zmíněná demokratizace přesáhla čistě jazykové hranice a stala se prostředníkem určitého Kainarova postoje, totiž jeho zvláštního vztahu k plebejskému světu, který ho dráždí, přitahuje i odpuzuje, a na jehož jazyk musí přistoupit, chce-li s ním navázat kontakt:

Známe ji každé Jak si jen tak hová
 Na lehounkém sofa
 Nohy liány
 S malinkou a skoro ptačí hlavou
 V těžkém účesu
 Pod palácem hroší s klaxónama
 Na egyptským nebi propálený hvězdy
 Na egyptským nebi
 Modrozeleným
 Rudý Zlatý hvězdy černých mágů

Z lalůčků jí visí
 Kruhy dva Z nich každý zavírá
 Co přítomný je Co nás minulo
 Průměrnej mužskej každéj z nás ji zná
 Když je jí nejbliž na lůžku
 Když bez ní usíná
 Průměrnej mužskej každéj si ji stvoří
 Nedá to práci Koutek za orchestrem
 Pár deci gamzy A pár šluků z dějin
 A je Kleopatru
 že pan Hřůza Vrchní
 Přichází s poselstvím Nil stoupá
 Ale biftek není
 Nevětranej vzduch se plazí
 z předsíně
 až k jejím kotníkům

[z b. *Blues o královně Kleopatře*]

Vraťme se však na začátek kapitoly. Vyřizli jsme tam z jediné Kainarovy básně čtvereček šesti veršů a všimli jsme si jejich jediné (jazykové) stránky — ale přece i tak jsme už narazili na několik podstatných a osobitých znaků Kainarovy poezie vůbec. Připomeňme především onu snahu po depoetizaci básnického jazyka, která odkazuje k obecnější autorově vůli po odliterátštění poezie a k zaujetí zcela konkrétního životního postoje. Takových *od-* nebo *de-* je v Kainarově tvorbě mnoho a jsou důsledkem základního rysu jeho metody, totiž *kritického přehodnocování*. Kainar rebeluje proti krunýřům, do nichž jsou navlečení lidé i jejich myšlení i věci kolem nich. Svými *od-* ruší básník hranice, které lidé svým zpodobněným, zvyky a konvencemi ovládaným vědomím přiklklí jevům a v nichž se jim jevy zdají jediné být v pořádku. Kreslí novou mapu věcí kolem nás a našeho místa v jejich středu: *pravdivější* mapu. Stavebním předpokladem tohoto přehodnocování stává se pak u Kainara často *dvojplánovost* jeho básní, ať už námětová, ať ideová, ať jazyková, ať ve všech rovinách dohromady. Existuje napětí mezi spisovnou normou a obecnou češtinou, a právě z tohoto napětí mezi oběma jazykovými plány vytvořil Kainar v básních Lazara a písně a potom sbírky *Moje blues* novou hodnotu v rovině básnického jazyka.

Abychom však postoupili o další krok, musíme se odpoutat od hrstky citovaných veršů a přejít k tomu kontextu, z něhož byly vyňaty.

Malinkej člověk padá zas a zas.

Ta země matička,
jak ta s ním nakládá!
Von padá na nosík,
von padá na záda,
von padá o stýblo,
von padá o kaluže.
Kterýmžto padáním
se proměňuje v muže.

Vyroste z košilky
a škobrtne jen zřídka.
To dyž ho ošidí ta lasička, ta Lidka,
nějakej přechodník
anebo panák líhu.
Už zvládnul zemskou tíhu,
mládenec!
S rukama v kapsách
po světě se klátí,
a propasti jsou pro něj čirej hec,
že naučil se vůbec nepadati.

No ale právě dyž to nejlíp umí,
dyž nohy nehlídá
a v hlavince mu zněj
vznešený myšlenky
jak ňáký hvězdný splavy,
najde se kamínek,
najde se beznaděj,
zašeptá horečka,
či suchý stýblo trávy,
von padne, a už nevstane.
Trošku se zaprášilo.

A velkej bude světa soud,
esli směl takhle upadnout
a jaký to s ním bylo.

/b. Jaký to s ním bylo/

„Jaký je smysl této všední básně?“ může se čtenář zeptat cí-
tátem z jiné Kainarovy skladby. Kainar zde demaskuje — po-
mocí *příběhu* — jednu ze suverénních a přitom falešných lid-

ských jistot, která vzniká z ledabylého, podcenivého, iluzivního
vztahu ke světu; a činí to tak, že obrazně *přehodnocuje* známý
fyzikální zákon o zemské přitažlivosti, vytvářeje tím v básni
dvoji motivický *plán*: jde koneckonců o dvojí pád. Člověk se
už v nejtěplejším dětství naučí chodit, a to tak, že „zvládne
zemskou tíhu“. Ale k jeho pádu může dojít i působením záko-
na jiné ještě přitažlivosti: i ten, kdo se naučil chodit tak bri-
lantně, že sleze každou přírodní propast, může ještě do nějaké
spadnout — fyzicky i lidsky. Demaskuje-li Kainar hrdinu, jemuž
je všechno na světě jasné, bez rozporů a problémů, který
nemá špetku odpovědnosti za sebe a tím méně za svět, a který
si proto také na první skutečné překážce srazí hlavu nebo sám
vezme život, pak jej zároveň odmítá a soudí. Od negace, která
zaviňuje častý *baladický* příchod celého příběhu, jde tedy Kai-
nar ke kladu — neboť padlý hrdina nemůže být posuzován
než tváří v tvář nějaké pozitivní hodnotě. Je tedy Kainarova
poezie nesena *funkcí kritickou a zároveň očištnou* — skoro se
dá říci, že čím je kritika intenzivnější, tím je i katarze nalé-
havější; a básněna je jeho poezie do velké míry k tomu, aby
vyváděla ze tmy do světla — tím se dá vysvětlit tak časté na-
bádavé, moralizující, poučné (ba osvětářské) vyznění, onen dů-
raz na *apelativní* funkci v závěrech jednotlivých básní nebo
vůbec v básních celých. Co je však mezi tmou a světlem? Ten-
to vlastní prostor básně vyplňuje *analytický* proces, analytický
hned ve dvojm smyslu. Jednak v něm Kainar obrazně analy-
zuje hrdinův životní postoj od prvních potácivých krůčků až
po jeho pád, i bezprostřední příčiny tohoto pádu. A jednak ana-
lyzuje báseň i čtenář: hledá ono *x*, které mu — co nejbánálněji
řečeno — nějak pomůže v jeho vlastním životě: proč hrdina
takhle upadl a kdo má na tom vlastně vinu (žil přece mezi lid-
mi), odkud se vzala jeho životní filosofie a proč nebyl do ži-
vota všestranněji vyzbrojen. Tady ponechává Kainar svému čte-
náři velký prostor k domýšlení, ovšem prostor na způsob kru-
hové výseče v kruhu o nekonečném poloměru, kterou určuje
sám básník úhlem a směrem osy úhlu. Kainarova poezie čtenáře
ani nepodmaňuje orchidejovou obrazností, ani neelektrizuje
smyslovými doteky, ani neopíjí „hudbou“ slov, ani nevolá pod
určitý prapor: nutí ho pouze vynaložit jistou dávku rozumové-
ho úsilí. Jeho poezie má *intelektuální* kořen. Tento převážně
intelektuální ráz pak bezprostředně souvisí s Kainarovým stano-
viskem a polohou, jíž se toto stanovisko vyjevuje. Vracíme se
na začátek tohoto odstavce: Čím a jak je vůbec vyjádřen auto-
rův postoj k jeho hrdinovi, postoj samou podstatou Kainarova
vidění kritický? Kainar je zvláště citlivý na komično, či lépe
tragikomično v životě: odtud má jeho poezie, i ta baladická,
ironický a satirický nerv — také zde, v básni „Jaký to s ním
bylo“. Demaskování a kritika hrdiny děje se cestou ironizace
jeho zjevu, Kainar je zaujat tragikomickým rozporem mezi
mládenčovým suverénním živořením a hloubkou jeho pádu.
Zprvu něžná ironie, s níž jsou zobrazovány pády malého člo-

víčka, přerůstá postupně v hořkou perzifláž. A pak nápor nové ironie, a to na místě, kde se čtenář už smířil se setrvačností závěru: ironizován není jen lyrický hrdina, nýbrž (poslední tříveršovou slukou) i „velkej světa soud“, který má hrdinu soudit. Básník má pochyby o způsobilosti soudu, a čtenářovo vědomí je proto zaplaveno proudem nových otázek. Nebudou soudit padlého zase padlí? Nebo ti, kterým se naopak o životních propastech ani nezdá a kteří jen nutí ostatní, aby následovali jejich omezeně přímočarou cestu, na níž se s poslušností nejdál dojde? Nová ironie změnila dosavadní směr básně. Jednak je Kainarův postoj k mladému muži humanisticky změkčen (odsuzuje ho nerad, k soudu se mísí lítost), jednak sama pozitivní hodnota, v jejímž jménu soud zasedá (jak jsme o ní psali výše), není vůbec vyslovena; či lépe: je vyslovena *podtextem* básně.

Pokročili jsme od šesti veršů k rozboru celé básně — v záloze jsme však přitom měli rentgenový snímek celé Kainarovy poezie — a zjistili tak několik *základních rysů Kainarovy básnické metody*. Tyto rysy jsou ovšem vyabstrahovány. Nesmíme si proto nyní představovat, že každá Kainarova báseň realizuje zjištěné znaky v jejich úplnosti, jen v příslušně zmenšeném měřítku. Je to totiž — jak jsme už ukázali v úvodní části této kapitoly — v první řadě vždycky básníkův ideový záměr, který bezprostředně — pod tlakem světa, v němž autor žije, ale který přitom sám chce formovat — ovlivňuje podobu básnickovy metody a způsobuje, nezapomeňme, i její proměny. I když je peče jeden pekař, nejsou básně jako housky na krámě.

Přehodnocování

Řekli jsme v předchozí kapitole, že svou báseň Jaký to s ním bylo založil Kainar na obrazném přehodnocení známého fyzikálního zákona o zemské přitažlivosti. Proč však věci zbytečně komplikovat a nazývat je přehodnocením, ozývá se námitka, když jde přece o běžnou a nezbytnou metaforizaci: poprvé užil básník slova „pád“ v jeho základním významu (človíček padá a dělá si modřiny), podruhé ve významu přeneseném, nepřímém, obrazném (mládenec už nepadá na zem, nýbrž daleko bolestivěji a mnohdy definitivně) — v tom je celý vtíp básně. Skutečně není žádný rozdíl, nazveme-li v *tomto* případě básníkovu práci *metaforizací* nebo *obrazným přehodnocením*. Jiným poučným příkladem jsou třeba verše z Kainarovy básně Operace (ze sbírky Nové mythy):

Netrpěliví motýli	Tak tomu bývá
Bílí jak vymyté ruce	Nad velkými taji
Usedají naň	
A odlétají	

Básník takto obrazně — něžně a bíle — nazírá sám chirurgický zákrok, který je plný krve a zoufalství („nádor velikosti žaludu“). Důležitá je však přitom ta okolnost, že citované verše prostřednictvím metaforizace vlastně fakt bezvýsledné operace vylehčují, čili: Kainar nepřekládá jistý prozaický text do libovolně volených metafor, nýbrž skutečnost přímo obrazně vidí — důkazem budiž zde okolnost, že už do samé metafory je zahrnut básníkův postoj k zobrazovanému jevu, básníkův akt milosrdenství.

Avšak vedle tohoto běžného metaforického vidění existuje jeho speciálnější případ: právě ten, který můžeme pojmenovat holým termínem *přehodnocování*, nyní už *bez přívlastku* „obrazně“.

.	.
.	.
.	.
K čertu s tou lacinou věcí!	Chtěl bych se dožít světa laciných věcí.
.	.
A páni ji uvrhnou do urny na smetí,	/ze sb. <i>Člověka hořce mám rád!</i>
do stoky, do tmy, do páchnoucích archívů.	.
.	.
.	To je ta cesta, co mi vede k srdci.
.	To je ta cesta, kterou ze sna znám.
Ale	Na jejím konci vždy se něco trpí.
nádherné hroby dobyvatel světa, ty zejí na tváři země jen jako důlky po neštovicích.	Na jejím konci v horký dálavě.
Laciná panenka mrtvého dítěte z Dolního Egypta vznešena na vzduch se usmívá, má oči jak velká hnědavá slunce,	Někdy si říkám: klubko zlatých nití. A jinde zase, že tam značka je:
a žije.	Pozor! Dva obří! Anebo také: Nechej na hlavě... — Ale je fakt, že tam v tý dálavě
A to je tím, že člověčí život je stále tak strašně laciný. A že je laciný, neumírá.	na konci cesty vždy se něco trpí.
Až jednou všechny levné věci zdejší,	Ke světlu přímo! Vzadu nechat prach!
konvice, králíčí kožišky, pentle a životy lidí shrnou se v jediný průvod, to bude začátek světa.	A silnou vzpomínku na sebe v rovinách. /ze sb. <i>Lazar a píseň!</i>
.	.

Báseň Laciné věci, z níž je vzata první ukázka, radikálně přehodnocuje běžně rozšířený názor, který posuzuje věci jen podle toho, kolik stojí. Můžeme se nyní odvolat na obraz, jehož jsme už jednou užíli: Kainar zde opravdu kreslí novou mapu jevů kolem nás, a nově také tyto jevy hierarchizuje. Na laciných a užitečných věcech obyčejných lidí, ne na drahocenných či pompézních věcech v držení vládnoucích kruhů spočívá v podstatě tíha světa, tak zní Kainarův soud vyjadřující přímo autorův ideový postoj a umožněný v této básni konkrétně tím, že k laciným věcem připočetl Kainar i lidský život. Druhá ukázka, vybraná ze závěru básně Cesta, přehodnocuje zase představu, kterou v nás běžně vyvolává slovo vzpomínka. Vzpomínání bývá, aspoň v české poezii odjakživa, něčím krásně idylickým nebo sentimentálně rozbředlým, ne-li umrtvujícím. U Kainara je však tento běžně konzervativní motiv přehodnocen v prvek kladný. V důrazně uvedeném vzpomínce je vlastně skryta otázka. Co zbude po člověku? Kdy přetrvá ve vzpomínce? Je jisto, že to vyžaduje života plodného a vnitřně bohatého, nesobeckého a čínotného; právě takový život po čtenáři — pomocí přehodnoceného motivu vzpomínky — Kainarova báseň chce. Vrátime-li se nyní, po obou analyzovaných ukázkách, znovu k básni Jaký to s ním bylo, vidíme hned, že její rozbor nebyl úplný: všiml si jen přehodnocení v základním slova smyslu, tedy přehodnocení obrazného, metaforického, a stranou ponechal přehodnocení běžné představy optimismu („a propasti jsou pro něj čirej hec“, „a v hlavince mu znej / vznešený myšlenky / jak náký hvězdný splavy“), která si prostě nepřipouští nebo zlehčuje existenci obtíží, bolestí, žalů, zániku, zla; tímto přehodnocením přinutil čtenáře, aby si už sám vytvořil představu optimismu věcného a vědouceho, má-li už čtenář takového optimismu potřebu.

Terčem Kainarova přehodnocování se může stát všecko. Utřídíme-li nepřehledné množství jeho konkrétních objektů, seskupí se objekty samy do čtyř kategorií. Nejobecnějším předmětem přehodnocování jsou jevy mimoliterární reality. Speciálnějším stupněm je přehodnocování mimoliterární reality prostřednictvím přehodnocování literatury — například v básni Kainovo blues (ze sbírky Moje blues) Kainar jinak interpretuje starozákonní legendu („To myslím není o něm z bible známo“), aby se složitým básnickým textem mohl distancovat od kolektivních atavismů soudobé civilizace. Pak se objektem přehodnocování stává sama poezie — jedině tento smysl má třeba Blues o básničce a vlezlé ženě (ze sbírky Moje blues), jež představuje parodii na určitou větev současného českého básnictví, na pokleslé holanizování: „Nasliním a jedu jak se žádá / Krákoravec tvrdě koherentní / Leze leze jako na protěže / / Pach krve beránků / A ničení a stád.“ Konečně volí Kainar za předmět přehodnocování ne už poezii cizí, nýbrž vlastní, a postupuje pak v zásadě dvojím způsobem.

K osvětlení prvního způsobu postačí vrátit se znovu k textu

básně Jaký to s ním bylo. Kainar ironizoval svého sebevědomého hrdinu nemilosrdně takřka po celou báseň. Ale právě v okamžiku, kdy už se hrdina zdál definitivně odbyt, zironizoval Kainar náhle i jeho soudece. Závěrečná ironie přehodnotila v jistém smyslu ironii počáteční (a po většinu básně převládající); došlo k zajímavému zjevu, že druhá ironie zmírnila, změkčila ironii prvou — neposílila ji, jak se to obyčejně přihází: o to pocituje čtenář onen obrat v básni intenzivněji. To je tedy první způsob: přehodnocení uvnitř básně, přehodnocení jedné části básně částí následující.

Při druhém způsobu nepřehodnocují se už části jednoho celku, nýbrž jeden samostatný celek celek druhý. Kainar here příběhy, které už jednou zobrazil, a zobrazuje je nyní znovu: nepíše však varianty, nýbrž zbrusu nové básně. Někdy nás na tento postup upozorňují samy názvy Kainarových básní: Svatha z Příběhů a menších básní koresponduje se stejnojmennou básní z Lazara a písně, Karbaníci z Osudů s Karbaníky v knížce Člověka hořce mám rád, Blues o velké jarní cestě ze sbírky Moje blues s Cestou ze svazku Lazar a píseň. Jindy přehodnocuje Kainar své někdejší klíčové obrazy:

·
·
·
·
Krovy se zhortí,
sad utone v býlí,
odevšad. —
Z toho všeho
zůstane
jen hořko v ústech.
Snad,
neboť hořce chutnat
může v ústech
jen těm, kteří zbyli.

*už ohlášena, ale která nevyšla;
do výboru Poezie, 1960, z ní
Kainar zařadil čtyři básně!*

Jak herec dosud v kulisách
je člověk těsně za očima.
Lesk jejich zrcátek je hluboký
a přesný.
Co je v nich, to v nich je.
A za ně, tam se nesmí.

Tam ten má ve svých
zornicích
svůj vyhořelý dům.
Když se však pousměje,
pozvedá obočí jak krovy.

V očích jsou ještě
vyhořelé děje.
Za nimi on už staví
dům svůj nový.

*[b. Vyhořelý ze sb. Český sen;
báseň byla do sbírky zařazena
až prostřednictvím výboru Poe-
zie, 1960]*

*[z b. Dvůr ze stejnojmenné
sbírky, která byla roku 1941*

Jak vyložit posun, který vznikl tímto přehodnocením? Opravdu dlouho byl Kainar básníkem těch vyhořelých se zborcenými

156 | krovy, a jeho poezie byla poezií, která snímala zlo a hříchy světa. Po mnoha letech provedl Kainar výmluvnou korekci svého někdejšího obrazu: proměnil se přitom v básníka oněch vyhořelých, kteří už začínají navzdory všemu stavět nové krovy. Vyměnily se akcenty. Neobyčejně tu vzrostl podíl aktivity v básnickové tvorbě obsažený. Sama aktivita zkonkrétněla, zurčítěla. Zjištěný rozdíl mezi oběma členy této dvojice zrcadlí v malém cestu, kterou Kainar ušel z jednoho letopočtu do druhého — návrat nebo zaujetí jiných stanovisek se nevylučuje. Porovnání mnoha podobných dvojic je jednou z metod, jak postihnout proměnlivé směřování Kainarova tvůrčího vývoje.

V ý v o j

Kainarův vývoj jde však načrtnout ještě z jiných zorných úhlů. Můžeme jej studovat jako svéráznou a proměnnou jednotu komického a tragického (baladického), můžeme vzít třeba jen jeden člen této jednoty a pojmut dějiny Kainarovy poezie jako *malé dějiny Kainarova vykoledování jevů do komické roviny*. Kainarova schopnost v uvedeném ohledu je nevídaná a zřetelně patrná už v samých počátcích jeho díla, je rovněž nejčastějším i nejosobitějším prostřednictvím autorova přehodnocování reality, stává se výrazem Kainarova ideového stanoviska, dokonce plně formuje i vedlejší oblasti Kainarovy literární práce (jak o tom svědčí jeho dětská Říkadla, 1948, tři jeho komedie: Akce Aibiš, 1946, Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou, 1947, Nebožtík Nasredin, 1958, popřípadě i jeho spoluúčast na Cirkusu plechovém, 1946, a konečně i jeho texty k tanečním písničkám). Kainarův vývoj, z *tohoto zorného úhlu pojatý*, dá se pak v maximálním zjednodušení načrtnout asi takovou tabulkou:

<i>Příběhy a menší básně</i> (1940):	Bizarní a fantasmagorická metaforika.	To je zárodečná podoba budoucí Kainarovy komiky, neboť základní básníkův postoj k realitě je (pod tlakem doby i osobních dispozic) zatím pasivní.
<i>Osudy</i> (1947; verše 1940 až 1943):	Absurdní komika.	Znesmyslňování, které má smysl. Bizarní sny jsou nakonec skutečnější než absurdní realita kolem básníka. Realita měšťáckého světa. Světa, který se odcítil sám sobě.

Nové mythy
(1946; verše
1944—1945):

Černý humor a cynická perzifláž. Bezohledný zrak, který vidí pudové podhoubí vznešených vášní a idejí, krutost života místo jeho slávy, bezpomocnost člověka vrženého do svého údělu. Škola depatetizace. Takové je dědictví války.

Veliká láska
(1950):

Společenská satira.

Terčem se stává jak politická reakce se svou ideologií, tak minulostní „čirikající“ lyrika: důsledek toho, že se básník voluntaristicky snaží srovnat krok své metody s krokem svého světového názoru.

Český sen
(1953):

Humor, vylehčující a úsměvný.

Protože básník smiřuje konflikty (pokud je neodkazuje do minulosti), protože mu nabídli růžové brýle a on je přijal. Jedna celá životní sféra je však humoru uzavřena: Nedotýkat se monumentů ani ideálů.

Člověka hořce mám rád (1959):

Hořká ironie společensky kritické funkce.

Pomalý návrat k sobě, obnova vlastního stanoviska. Zde vysloven zásadní postoj k člověku: Hořká, tedy nespokojená láska.

Lazar a píseň
(1960):

Provokativní ironie společensky kritické funkce.

Vysloven zásadní postoj k realitě. Realita nic nezapůsobuje: je prvotní a soběstačná. Sbírkou pojatá jako škola citlivosti vůči realitě. Ale zároveň: jízlivý útok na ty, kdož její obraz pokřivují. Svérázná a hluboká reakce na podstatu období kultu osobnosti.

Moje blues
(1966):

Smutná perzifláž, skeptická ironie.

Furiózo sadistické otevřenosti: říkat nepříjemné věci, strhávat škrabošky, podmínovat potěmkinovské výšiny, vyznávat se z proher. Na dně je blues. Blues, které očisťuje, píseň, která osvobozuje.

„Jakou lžici máš, tolik nabereš...“

Častěji než při čtení kteréhokoli jiného moderního díla zaslechne nad básněmi Vladimíra Holana čtenářovo nemilosrdné opakování „Nerozumím“, ale zároveň slyšíme — opět neobvykle rozhodný, vášnivě útočný hlas básníkův „Musím!“ Tato knížka chce usnadnit „rozhovor“, umožnit rozvinutí dialogu s poezií, ale nechce jistě vzbudit zdání, že literárnímu kritikovi nebo historikovi je v Holanově díle všechno jasné, pochopitelné, srozumitelné, snadno vyložitelné. I tyto odborníky (v uvozovkách i bez uvozovek) provází nad Holanovými verši dost a dost rozpaků, otazníků, dohadů a marných výprav za přesným postížením významu. Čtenář ovšem přichází nejprve s otázkou, zda tu nejde o nějakou schválnost poety, který třeba z touhy po osobitosti úmyslně zatemňuje svůj projev, a teprve poté je ochoten zkoumat, zda ono „Nerozumím“ nepramení z neschopnosti postihnout podstatu a smysl díla, jehož složitost je dána složitostí světa, který je v něm — tak bohatě a s takovou plností — vytvářen, zda tato poezie neotvirá — a to zejména na těch stránkách, které se zdají být nejtemnější — nové průhledy do dějů světa, v němž všichni žijeme. „Temný!“, předesílá nám Holan ve svém deníku Lemurie. „Ale i zde, podobně jako měříme horstva na měsíci, třeba měřit výšku z délky stínů.“ Oď samotného autora jsme si tedy přinesli jen jednu radu: „Jakou lžici máš, tolik nabereš...“ Ohlížíme se proto po lžici nevhodnější, hledáme odpověď, proč se nám mnohá místa této poezie zdála být „temná“, a proč jiná zůstávají „temná“ i nadále.

„Propast je hlubší, než jsme mysleli!“

Mnozí čtenáři jsou překvapeni, když se seznámí s Holanovou prvotinou Blouznivý vějíř (1926). Samotný název připomíná na jedné straně hravost poetismu, na straně druhé melancholii dojmové, impresionistické lyriky.

Byls dobrodružně smuten

Obrazy hvězdných adventů zmíraly bouří sněhovou

A vějíř večerní zavál tvůj hořký stín

Na konci světa v dobách vzdálených

— těmito verši Holan svou první sbírku, shrnující snadno srozumitelnou poezii, uzavírá.

Druhá Holanova sbírka Triumf smrti (1930) je překvapivě

orientována zcela jiným směrem. Hravost (ostatně přejatá od starších básníků) zcela mizí, bohatě rozvinuté smyslové dojmy, popisy, obrazná dějství, vzpomínky, vedou k epičnosti nebo k pásmu silně předmětných úvah. Současně však básník, který dokázal velký smysl pro konkrétnost a názornost, postřehl, že z jeho poezie uniká sama podstata zobrazovaných dějů. Proto v Triumfu smrti není předmětný obraz sám sobě účelem, je stále básníkem přenašen do roviny duchovního podobenství lidského osudu. Autor teprve hledal osobitou autostylizaci: jednu přijímá tradiční romantické gesto —

Ošizen na koncích a středem zastrašen, za jedné noci
byl bych se málem zabil a jsem bledý.

Hodiny zapadlé jak oči po pláči vlekou mne

malomocí

ve štěkot vlků, výrů houkání. V sázku jsem dal své

naposledy

— podruhé se přiklání k tradici lyriky spirituální —

že k žití blížíme se skrze sen jako skrze jedinou vůli,
abychom, tkáni jeho vnuknutím, Viděním nepohnuli

—, vždycky lze však postihnout úsilí vyjádřit všeurčující pocit ohrožení. V Triumfu smrti se poprvé u Holana ozvala výrazně nedůvěra ke skutečnosti, která pro něho není neproblematická, ale naopak představuje mu cosi rozporného a nejednoznačného, co neustále zrazuje lidskou důvěru.

Tento přerod je v Triumfu smrti zřetelně naznačen a básník neváhal po letech zgruntu přepracovat část sbírky, aby tak odkryl její vývojovou závažnost. Poskytl nám zároveň velmi poučnou, i když zdánlivě paradoxní podívanou: čím méně je báseň v novém znění „konkrétní“, tím je objevenější a obsažnější, čím méně je „srozumitelná“, tím více rozšiřuje poznání a proniká k skrytým souvislostem. Ukázka naše tvrzení ozřejmí:

1. vydání (1930) —

Navrátil bych se tiše rád, v sasanky ulehl,

na nebe pomysll,

jen slyš ten šumot kapradí, když večer provlhl,

když v jaspisový pološer se snašel obraz chvíl

2. (1936) a 3. (1947) vydání —

Navrátil bych se tiše rád, teď když jen prudký
ohyb na cestě vzpomínky v čas snový
zdůrazní každou nepatrnost, všechny útky,
jež padly do osnovy.

Někdy je úprava ještě radikálnější, ale tím názorněji se odkryje
rozdíl mezi autorovou původní dekorativností a pozdější přes-
ností a obdivuhodnou koncentrací několika vrstev významů:

1. vydání (1930) —

A za luka dál, v tmou močálů nazlátlé oči žab
sám vodník modrým nehtem včaroval,
dohořivaly růže potají, pohrával noci slap,
když k příteli jak tkadlec stínohry jsem sklíčen
putoval.

2. (1936) a 3. (1947) vydání —

Jak obrácená stránka, šikmo zníc,
nás žene přes tušení dál —
něco v nás může nevidět, když zříme nic...
I sklíčen, s nadějí též, k příteli jsem temnem putoval.

Z Triumfu smrti, zejména z přepracovaných tří rozsáhlých
básní, je patrné, že básníka přitahuje zejména problematika
možnosti a nemožnosti poznání, „onen obrovský stín, který
klade na poznání vláda neúplnosti“, což v něm vzbudilo tušení,
že „propast je hlubší, než jsme mysleli“. Neboť šálivá podoba
věci, zvyk, jenž ovládl člověka, zmechanizované a odlišštěné
vztahy lidí zastřely podstatu, ba sám smysl bytí, učinili sice
mnoho jevů srozumitelnými, ale jen za cenu jejich zkromolení
a zdeformování. Poezie se podle Holana má stát tykadlem, na-
hmatávajícím či naznačujícím směr k oné „pravé“ skutečnosti.
Mýlil by se však ten, kdo by se domníval, že básníka vábí
metafyzický prazáklad — Bůh; spíše je zaujat dramatickým
oddalováním „od“ falešného vědomí a marným přibližováním se
k tajemným souvislostem, dynamikou odstíněných a přitom
skrytých vztahů. V této oblasti neustálého dění, přeskupování
a vzájemného působení hledá instinktivně záchranu před strnu-
lými pojmy a symboly. A co hlavního: cítí v tomto vytváření
svébytného, přísně zákonitého světa opodstatnění své „isoly“ —
samoty. Jako mnoho jiných chtěl i Holan učinit z nevýhody
výhodu: nemožnost společenské aktivity básně měla být vyvá-
žena nekompromisní izolací od světa kramářů, důslednou sa-

motou. U Holana to není únik do krajiny snů a romantické
fantazie, útek od odpovědnosti, ale nejprve záchrana před pod-
lehnutím a brzy poté tvrdá příprava k prudkému útoku. Tedy
na počátku: „Co v takové samotě mohu nyní...“, toť nikoli, že
se snad upřeně zavímám a hermeticky zapřádám, nýbrž že usiluji
o naprostou nutnou izolaci.“ A od tohoto „ostrova urputnosti,
ostrova posedlosti“, kde prožíval své bezbranné „zoufalství nad
tímto světem“, je již nedaleko k tvorbě světa, „z něhož by se
snad mohlo pomoci lidem“, světa reálné, veliké naděje:

kdo zadrhl si třísku báje do čečulky,
cítí vždy tutěž bolest, přitlačí-li
na hlavní skutečnost.

Tak tedy na počátku třicátých let poznáváme ve Vladimíru
Holanovi básníka, jemuž tvorba představuje nástroj poznání
skrytých skutečností, básníka, který je vzdálen bezstarostné
spontaneitě, rozkošnictví smyslových dojmů, obrazovým orgiím
i duchové abstrakci. Neustále si bude v próze (ta představuje
pojednání o vlastní poetice) i ve verších upřesňovat i oboha-
covat svůj básnický princip, v němž nemalou roli hraje dialek-
tické chápání reality. Nikterak neztratil svou obdivuhodnou
schopnost překvapivě a neotřele *vidět* hmotnou skutečnost, obje-
vit detail, který je nosný pro duchovní podobenství a schopný
stát se symbolem, uchovat si základní zdroj své obraznosti
v naprosto konkrétních skutečnostech, důvěrně známých, ale to
vše nemilosrdně podřizuje hlavnímu záměru, který uskutečnil
nejprve v jakési lyrické trilogii — Vanutí (1932), Oblouk (1934)
a Kameni, přicházíš... (1937).

S naprostou nutností, bez literárských nároků se Holan obje-
vil ve zvláštní situaci: ač odvrácen od jevového světa, chce jej
nově spatřit v podobě, již nikdo dosud nezná. Nedůvěra jej
proto provází k samotnému prostředníku sdělení, ke slovu.
„Naplít na slova, jež přinesla slina škol!“ „Lidé! Ustálili vý-
znamy slov, mají placené tleskače...“ Holan má odpor k zme-
chanizovanému užívání slov, jímž se zastírají nejen odstíny,
ale samotný smysl jevů, smysl lidského bytí. Rozhodl se: „Budu
křížit slova...“ Tento proces začíná spájením příkré různoro-
dých slov („mák horečky“, „na kovadlině vody“) či konkrét a
abstrakt, vytvářením napětí mezi různými oblastmi („skvosty ne-
hybnosti“, „tančíme účastenství“, „horizontály rána“, „úplněk
ticha se sluchátkem luny“, „stahuje kůži bídnému světu“),
dále přiřazováním a vzájemným zřetězováním protikladných
významů („a mrtvé bytí v živém jsoucnu soch“, „ty ale kdybys
byla, nebylo by tě“, „k tobě se vzdalují“, „proč nevystoupíš
v nitro sestoupiv“, „nemám, však činím pokus ztráct“, „každá
zeleň překročila již práh svého lupenu a chodí uvnitř, v tem-
nu“) a tvorbou velmi umných konstrukcí z těchto i dalších po-
stupů ve větách deformované syntaxe. Také tam, kde je Hola-

nova věta vystavěna zdánlivě velmi jasně, je v podstatě zatížena neustálým odstiňováním významů, které nelze vždy sledovat tak, jako v následující ukázce, již chceme ilustrovat tendenci zapojit konkréta do meditací abstraktní povahy:

Zvíře a vázo, strome, ptáku, ráme —
vždy vy, jež bytí oplodní a *mimo* jme!
My ale v mezivěčnu předstíráme,
jak zcela být, když skoro nevíme a téměř jsme.

Holanovo obrazné pojmenování udržuje neustálé napětí mezi logikou rozvíjejícího se obrazu a logikou zobrazovaného procesu, od něhož se obraz často vzdaluje, ale s nímž nikdy n netrvalo nepřetrhává všechny svazky. Tento výklad se nám přiblíží pomocí několika veršů:

Cos mohla? Zmuchtat park až k plotu,
v němž suk, ten roubík v ústech dřeva,
dosud nevypad — a umlčet tak notu
neřestné starosti v soucitu, jež se hněvá.

Obě roviny se vzájemně těsně prolínají:

Ne nadlouho! Prst smrti rozpínavý skládá
šešitou hodinu, aby tě z těla svlék . . .
Tak ulicí jdou prázdné šaty, o které se hádá
s vypitou nicotou snědený náhrobek.

Důležité jsou názvy Holanových básní, které udávají základní akord, od něhož se metaforická výstavba textu vzdaluje, avšak jen proto, aby ho osvětlila v nových souvislostech a v překvapivých vztazích. Tato dostředivost a odstředivost Holanovy složitě obraznosti umožňuje vtisknout básni přesný řád a vytvořit zároveň celek bohatě odstiněných významů. Opíšeme zde dva příklady, odkazující jak na pól konkrétních jevů, tak na pól pojmů, aby bylo zřejmé, že Holan nezná v rozvíjení významového jádra výpovědi žádnou libovůli, improvizaci, náhodnost:

SMRT UMÍRAJÍCÍHO NA SADĚ

Mlčím vás, jabloně! A vítr oči vzdouvá
plachtoví víček v starost o dva sněhy,
před jejichž bělostí pohled mé krve couvá,
zapřen do rány něhy.

Ležím kříž odřikání. Umřít! A přec tu je
zachvění údivu, jež vlní dech můj v lem.
Podobně dar se ještě pohybuje
na citu přijatém.

V radostném smíření, že země všemu předcházela,
bys křídla obhájil, můj dech se zvedá teď, můj rod.
Mlčící jabloně! slovo jablka ústa má by chtěla —
k vám z lože sestupuji, přicházím — — A přece od.

SLUŽEBNOST

Jak kůrka chleba trpkne kůrka slova
Apollónova. Nelkej však tvůj hlas!
A zpívej znova, všechno znova,
dokud je čas.
Ty říkáš: ano, Bůh, ale že hyněš
pod trojpalcovým tlakem v člověku?
Netišněn, neproplyneš
z osudu do osudu, z věků do věků.

Holanův nejvlastnější způsob tvorby je *meditace* (přemítání, hloubání), jejímž předmětem jsou vztahy povahy abstraktní. Básnická tvorba představuje soběstačný projev, v němž jsou všechny složky, které přímo odkazují k hmotné skutečnosti, silně deformovány. Báseň tedy není obrazným pojmenováním určitých okruhů jevů, ale obrazem svěprávného, umělého světa, v němž smyslové dojmy se stávají součástí abstraktních vztahů, abstraktní pojmy jsou opět zpředmětňovány, obecný význam slov je oslaben nebo zrušen a nové významy jsou získávány z neobvyklých, často paradoxních spojení slov.

I po tomto konstatování ovšem zůstávají mnohá místa stále temnými, ale mnohá z nich si můžeme osvětlit pohledem do Holanova vývoje. Naše připomenutí některých básnických postupů bylo tedy spíše upozorněním na zvláštnost textu než výkladem cest, kterými se Vladimír Holan v třicátých letech bral.

Všimněme si nejprve názvů sbírek — Vanutí a Kamení, přicházíš . . . Už v nich je skryto rozpětí Holanovy tehdejší tvorby. Ono „vání“ chápe autor nejprve jako *účast* na „temnotách děje“, účast letmou, neurčující („mne nechej vát, jen vát“), nebo jako marné *pronikání* k skryté podstatě bytí: „Blaží nás výjevy, zlátnoucí z tajemna duše a těla. A přece jenom opona, jen opona se chvěla“ (Pláč symbolů, Vanutí). Ale dramaticčnost je tlumena harmonizací, hojně básní je anaforickými začátky slok stylizováno jako „píseň“. Holan usiloval o plynulý sled představ, aniž zdůraznil jejich naléhavost a obecnou plat-

nost. Vanutí je vlastně osobním vyznáním, ve středu pozornosti je básníkův „zážitek“, mnohdy citová problematika, převtělená ovšem do podoby značně složitě.

V další sbírce Oblouk se autor obrací proti své minulosti: „Ba, téměř soulad hrozil rozporům. Leč samota nesnáší chránění...“ (podtrhl J. B.). Skutečně, Holanova samota se nestala únikem k harmonickým světům:

Znovu to oko nebes, rozdělené pod víčka
při slastných možnostech, jež zcitlivěly k tanci,
znovu ten cudný soulad... Ale nevyčká,
prose o disonanci.

Oblouk představuje posun od oblasti „pocitů“ do oblasti „procesů“, což s sebou přináší i větší míru abstraktnosti. Není zde již tak silné citové účasti jako dříve, zároveň se však Holanova poezie dramatičuje, myšlenkové i obrazné konstrukce jsou naléhavější. Za příklad můžeme volit nově pojatý starší motiv „plynutí“:

Jisti, že zadržíme tam, kde jakékoliv *míti*
přec nakonec si odchod vynutí,
nechceme uvěřit, že věčně jsme sám u pramene bytí,
tedy: jen odlučování a plynutí.

Útok proti „předstírání“, „jak zcela být, když skoro nevíme a téměř jsme“, děje se rozvinutím poznání, že „všechno tká vztah mezi tím a tím“. Holan se stal básníkem vztahů, které postupně přesáhnou přece jen úzce vymezenou oblast jeho samoty a znovu obrací pozornost básníka k reálnému světu. Z Holanovy lyriky nikdy nevymizelo slovo „víčka“, neboť nikdy nezmizela touha proniknout k dění, jež se pod nimi odehrává; objevuje se však také slovo „příprava“, prozrazující, že si autor uvědomuje dočasnost soudobého stavu i svého postoje a zároveň nutnost růstu k novým úkolům:

Zda uneseš je, považ: hrozny, oliva!
Pochyby probloudiv,
pod patou nic než mramor drolivý —

zda důkaz máš, že trpké proudy míz
zsládlý tobě v div?
Zda zašumíš: ach, včely, dívky, viz! /?/

Neznamená to ovšem, že by zmizela Holanova skepse, ta naopak právě nyní sílí:

doznat, že bloudím hru z věčnosti v prozatím.
Hru, blud? ... Zdání a poznání se vyměňují

...
Neb oním, co by promluvílo nejjistěji,
toť nejmí méně místo v představě.

I skepse však podporovala básníka v úsilí rozklenout oblouk této poezie a na obou pólech znovu začít: rozšířit svůj umělý svět a zároveň i nově ověřit možnosti a meze tvůrčí aktivity. Kamení, přicházíš... je knihou „tlaku“, „tíže“, „tísň“, „naléhavosti“. Holan rozpoznal přicházející čas „služebnosti“ a vyčází mu vstříc: „Přimhuř svá víčka, duše, chci drsněj viděti!“ (Zůstaň.) Neučinil žádný násilný obrat. Změnu svého zorného úhlu si totiž musel ověřit nejprve v té oblasti, jež mu byla dosud nejvlastnější — v abstraktní meditaci, tentokrát obzvláště složitě, takže se z básní těžko srozumitelných kombinací představ stávají někdy kryptogramy. Holan je důsledný i bezohledný: v době, která jej strhuje do sociálních konkrétních zápasů, jimiž je hluboce rozrušen, spěje k zobrazení svého vztahu k novým skutečnostem, svědčícím jak o dialektickém přístupu („to, co trvá, brání vzniku, vzniká jen, co není“), tak i o bázní z přilnutí k falešným vnějším jistotám, o pevném rozhodnutí „velce váhat“. Několik občanských témat, jež se u Holana poprvé objevila, představují organický článek ostatní tvorby, neboť i skutečnost sociální je viděna v souvislostech a vztazích, které se k ní úzce připínají:

Ó rudá nemožnosti chápat, zřít
jemnější barvy světa!
Jen jako hněv mne mohou pochopit
tep, mlčení i věta.

Ó žití, jehož příští, čistý vliv
zaclání zpětné otáčení —
změní jen krevní lázeň negativ
samovládneho dění?

Spjat s vámi, s vámi napaden
kéž slyším znít
v hromadných anténách, že ten, že ten,
kdo za plod měl vás, tvrdé jádro cítí!
/Španělským dělníkům/

Ukřývá se tedy v Holanových verších, podezříváných často ze schválně uměléosti a samoúčelné abstraktnosti, urputný, ne-

„Jaké zemětřesení nebes, a tedy:
jaká poezie...!“

Sbírka Kamení, přichází... nekončí již „modlitbou“ jako sbírky předcházející, nýbrž verši: „Leč tím, že pamatuje prostor za hrdinou, čas může být jen budoucí.“ O Holanovi převládalo mínění, že je naprosto vzdálen vši současnosti, zejména politickému zápasu, a tak zdánlivě naráz se objevil v roce 1938 básník vyložené politický, vášnivý pamfletik, neúprosný komentátor a soudce konkrétních dobových událostí. Tentokrát i cenzura snadno dešifrovala dosah jeho tvorby. Vyšla kniha Září 1938 (1938) — a cenzura zakázala její protějšek, sbírku Odpověď Francii (1938), vyšel fantasmagorický obraz prvních chvil okupačních Sen (1939) — a cenzura zakázala knihu o událostech, jež bezprostředně době okupace předcházely, Zpěv tříkrálový (1939).

Zajímá nás, v čem spočívá osobitost této Holanovy poezie, která v široké škále protifašistické lyriky let 1938—1939 zaujímá zvláštní, ba můžeme říci, že vedle Halasova Torza naděje nejvýznamnější postavení. „Bod varu závisí na tlaku,“ píše Holan. Ten „var“, toť jeho nenávisť k netečnosti člověka, k buržoaznímu parazitu, nenávisť zuřivá a zoufalá. „... česká buržoazie,“ čteme v deníku příznačně nazvaném Hadry, kosti, kůže z let 1938—1945, „kapitalisté i majitelé drobných vilek, agráři... různé druhy kanálí... mají strach. — Strach z bolševismu, jak by ne! Jsou to lidé ohební, přizpůsobiví, ba jaksi nesmrtelní... Obehnání tvrdostí srdce a ješitností, ukáznění netečnou a chytrou, protože hodně nesoucí samovazbou sobectví, střezí mladé životy hanebnými poklapy vždy přežilých morálek... Pilní a ustavičně zaměstnaní lidožroutskými čachry, dbalí jen svých smolných prstů, na které se všechno přilepí, nekoneční tito příživníci čekají jen na pašijový týden války, tedy na týden, kdy se otvírají poklady... A mysle na tyto mrchalidi, stávám se krutofilem.“ A tyto „mrchy“, jak je nazývá i v Lemurii, spatřil básník při práci v pomnichovské hysterii, v začátcích okupace:

A kolem buržoazní chátra,
už v nesvobodě svolna žít,
pátrala, jako trezor pátrá,
čím že ji ospravedlnit
a bez námah to nalézala.
Svrhla ji prostě, věků znalá,
na básníka a nutný lid.

Holan přenesl těžisko svého projevu zcela organicky k politickým událostem tenkrát, když se jeho samota — tváří v tvář národní tragédii — mohla zvrhnout v únik. Neváhá proto konfrontovat svou dřívější „zoufalou urputnost“ s aktivní, bojovně zaměřenou poezií. Ví, že touha po samovolném stvoření nového lidství je neuskutečnitelná, poznává, že „letecký útok snů“ nikdy nezboří „věk zoufalství a bídy“. Holanova poezie byla vždy poezií, která bránila ohroženého člověka, ohroženého vnějším nebo vnitřním tlakem, ale toto základní zaměření, jež bylo někdy tlumeno a sváděno až do končin odtazižitého meditování, nachází teprve v bezprostřední autorově účasti na lidském osudu plně uplatnění. Neboť Holan poznal, že deformace lidství nabyla v měšťáctví a ve fašismu hrůzně podoby. Jestliže dříve toužil objevit „nahé vztahy“, nyní usiluje o spoluvytváření, formování skutečnosti „pro člověka“: „Co je to tvůrčí? Toť také to, co určí.“ V Holanových cyklech je proto kladen velký důraz na vůli, hrdinství, odpor, čin: „Kde se vůle zanechává, tam o poslední vůli běží.“ Neboť nejde již jen o zjištění vztahu, ale o jeho zhodnocení: „Vždyť vůle k svobodě se děje. Toť víc než vztah, toť pouta.“

Základní Holanova představa chaotické doby je velmi charakteristická: drama národa představuje jen součást dramatu světového („Mně nejde o cár domoviny“), ba samotnou předehru celé epochy srážek: „Neb v šesti dnech jsme ještě, které předcházely stvoření člověka.“ Nespokojuje se pouhou citovou účastí, dojetím, chce i nyní odestřít roušku dnů, uslyšet „budoucí zpěvy“, „o nichž víte, že jsou a teprve se dějí“. Už tehdy spatřil budoucnost v symbolu Spasské věže („Hodiny neúprosné bijí na Spasské věži“), nesoucí zdroj aktivity a hrdinství — naději:

Naděje, která světem vane,
neviditelnost nesouc mu,
skrže níž vše se okem stane,
jež pod víčkem jen pozná tmu,
by jinak jas tam lásku přívál,
společnou všem, jak Lenin sníval,
ten Laplace socialismu.

Z této základní představy epochy lidstva, do níž Holan promítá tragické jedno dějství, vyplývá také básníkova stylizace mluvčího jako neúprosného soudce, nemilosrdně měřícího mumraj doby, chaos a zločinnost řádem, perspektivou, cílem. „Co je to řád, není-li vnořen do hlubin solidarity?“, ptá se Holan, aby v bratrství, jež je mu víc než spoluúčast, sympatie, nalezl zárodek tak obtížně se rodícího budoucna. Monumentalizací básnického gesta („Sto let je nic, mně básníkovi. Povídám nic, a tedy: ber, kdo ber, můžeme počkat. Už teď mezi slovy ne vy,

kdos jiný stojí u kamer a natáčí...“), přenesením současných dějů do podoby bájí, mytů („hromují mythus mladý“) udržuje si Holan od událostí odstup, nutný k tomu, aby jeho soud, nenávisť, rozhořčení nepřamenily jen z bezprostředních pocitů účastníka, ale z poznání tvůrce, jenž vidí svou dobu uprostřed staletí a svou zem uprostřed kontinentů.

Tento rys Holanovy poezie se projevuje ve způsobu, jakým se zmocňuje nadčasového smyslu soudobých společenských konfliktů. Například noc, kdy byla provedena mobilizace, je u něho „nocí z Iliady“ („Taková noc, noc z Iliady, v níž stromy jdou a kráčí hory“), obraz okupace je plný bizarní obłudnosti („Z krysího hnízda cválá jízda cejch vypalujíc na svůj sen. Na kroužcích nervů šlape pedál dech umrlčiny, který shledal celý ten mumraj lemurů dost připraveným pro nosovky...“). Holan dovedl vytvořit sled přesných názorných detailů, schopných čtenáři důvěrně přiblížit životní fakt, jenž se objevuje ve zcela určitě, jedinečné situaci, a meditací, komentářem, hodnocením zobecnit jeho význam. Například obrazy her „dětí uprchlíků“ z pohraničních oblastí vyúsťují k strohému příkazu — „nikdy nezapomenout“ (Zpěv tříkrálový), a obdobný motiv zachycuje stejným postupem v Září 1938:

Trakaře, staré diligence,
peřiny z kufrů vyvalené
(jak bělma obrů), suché věnce,
starci a ženy, vše se žene

podzimem tímto plným thují.
Kam? Odkud? Ohromení ptá se.
Do vlasti z vlasti emigrují
a zpátky zase, a zpátky zase.

Jindy detailní záběry, stylizované jako dokumentární záznam, prolínají se přímo do souvislostí, vytvářejících z předmětných obrazů symboly katastrofické doby („To, co by v rakvi součkem bylo, jak luna tvrdne nad městem...“; „Národy dupou... Zříš je pádit a čistit obě misky vah, vah kopeckých, vah z trhu Lític... Nějaká kurva v mraku kytic punčošné v duchu počítá...“). Také Holanova metafora je budována na prolnutí několika představových okruhů a na jejich vzájemné korespondenci („Do oken sněžil prosinec... Tiskové chyby pulsu v spěchu krhavě škrtať inkoust svěc. Mráz krčel čiré čelo denní v klavírní výtah zešílení... Hrát měla vložka, slza, věc“; „Jak slimáci jsme stahovali citlivé růžky triedrů. A hlídky rozkročené v dáli utkvěly v onu hrůznou hru jak kolíčky na prádlo smrti...“; „Nalevo, stranou od baráků, ubohé lípy vaří thé na černý kašel vlaku, dušený v křivce protáhlé...“), uchovávající

si i nyní naprostou originalitu postřehu a fantazie („Městečku vítr vyčesává vši posledních už světů“). Holan také směřuje k radikálnímu rozšíření slovníku: nalézáme u něho slova z oborů vědních, slova cizí, slova označující fakta z technických oborů, prostě slova nezdomácnělá v básnickém projevu (akumulátory, vibrace, emulze, fetišizace atp.), navíc ještě uváděná v překvapivých spojeních („projekčním aparátem běsů...“, „čpěl jodem rubů úraz habrů...“, „cedí pulsy ve fantóm“, „pětílampovka smyslů pila instrumentaci rajských věť“ atp.). To vše svědčí o Holanově úsilí přesně zorganizovat vznesené i všední, hrdinské i ničemné, zákonité i nahodilé, konkrétní i obecné, časové i nadčasové v obsáhlý obraz složité, obłudné skutečnosti, jež je zachycena ve výjevech, vizích, dostávajících často téměř filmový spád.

Základní scénérii Holanových skladeb je noc. Jednou je to noc hrdinského zpětí, podruhé „grandiózní noc, vkročivší už do legend“, jejíž „zobludnělá nereálnost“ svědčí o šílenosti světa, potřetí noc s neúčastněnou lunou, tvořící pozadí fantastického mumraje, kdy nenastal „zánik ještě“, ale je „už bezživotí“. Právě takovéto scény fantómů a reálných skutečností umožnily Holanovi, aby rozehrál široce rozvětvené drama „srdci všech“. Velikost Holanova počívá také v tom, že při všem svém jazykovém experimentování je básníkem *přísného řádu a úzkostlivé přesnosti*. Není náhodné, že zvolil pro své cykly formu pravidelných slok, od prostých čtyřverší až po složité rýmované deseti-, třinácti- i čtrnáctiveršové útvary. Pro básníka je charakteristické nejen přesné komponování jednotlivých strof, ale stejně promyšlená kompozice celku. Lze si to ověřit například na Zpěvu tříkrálovém, skladbě věnované „památku mrtvých v Habeši, Španělsku a Číně“. Sedm nestejně rozlehlých částí poutá k sobě epický motiv: básníkovo setkání s třemi nositeli „Naděje“, kteří prošli trojím bojištěm třicátých let — protiitalským zoufalým bojem habešského národa, španělskou občanskou válkou, bezbřehým čínským utrpením. Vše se odehrává v noční scénérii („Fantómy dole mstivě bledly. Nad námi noc... Noc lidožrout...“), vystavěné na kontrastu tmy, hrůzy, bezpráví, lhotejnosti, zrady — a tajemného „kroku“, „jenž zná, co je skryto, zní ze všech míst budoucnem jist“. Druhý zpěv se odehrává v listopadovém čase, kdy děti uprchlíků se stávají konkrétní obžalobou buržoazního parazitismu; zde je již konkretizována skladba místně i časově. V tom pokračuje i třetí zpěv — prosincový —, v němž dochází k setkání. Už nyní je však předesláno, že nejde pouze o svědectví nebo o obžalobu, ale o *soud*:

Ale ti tři i já jsme znali,
co je to kout i řetěz pout.
Hierarchie strastí dbalí,
v předsmrtných rysech nesli soud...

Další tři části tvoří monology „tři Mágů, jdoucích pustým věkem na těžké cestě za člověkem, jenž se má teprv narodit...“: první monolog je založen na střetnutí „umělosti“ civilizace a samozřejmosti prostého citu, dětského údivu, druhý je intelektuální meditací španělského bojovníka, třetí je „nářek“ čínského „zestárlého havíře, rolníka, kulího“. Závěrečnou část tvoří pak zpěv naděje, bratrství, solidarity. Od této pevné osnovy skladby může se pak básník vzdalovat svými meditacemi, v metaforických dějích, aniž tím zastře základní směřování díla, které je naopak odbočkami neustále obohacováno o nová pojetí i nové představy.

„Ó lidská srdce,
nedělitelný je celek vašich ruin...“

Mnohá charakteristika Holanovy poezie, kterou jsme nyní uvedli, vztahuje se i na další díla, jež básník v době okupace napsal (První testament, 1940, Tereška Planetová, 1942, Cesta mraku, 1945). Holan však tentokrát uskutečnil jeden z nejzávažnějších a neobyčejně inspirativních experimentů: v Prvním testamentu nechal promlouvat „hlasy různých zón“, tj. zachytil s dokumentární přesností útržky všedních, banálních rozhovorů z městské ulice (tato torza přímých hovorových promluv jsou začleněna do střídavě a obkročně rýmované strofy o třinácti verších ve čtyřstopých jambech) a situoval je do meditačního kontextu, postihujícího zcela protikladnou — fantasmagorickou atmosféru okupační:

Je slyšet hlasy různých zón:

„Co vás to nemá, spíše jaksi —“
 „Tak koukej přijít, na betón! —“
 „Úroky, to je...“ „Pozor, taxi!“
 „... od uřknutí, jak přece víš.“
 „Samet? Kdepak! Vždyť ten se žehlí
 jen po rubu!“ — „Jó, když si lehli...“
 „Už nemaj?“ „Sbohem!“ „Na tři jehly,
 víc sotva, co?“ — „Když neslyšíš,
 tak poť mi tentonc...“ „K mojí pleti
 to skvěle jde, leč...“ „Nazdar, děti...“
 „... lesk na nose to dělá spíš.“
 „Noviny! Zvláštní vyd — —“...
 . . .

A tak to běží dokola
z animul hned ke korpuskulím...

Básníkovy odvážně vynalézané metafory mají opět úžasnou přesnost a názornost („Topinky ulic přetírané česnekem davu lehce čpi“; „zatímco zrak ve vlčím máku svých víček rád by vyvolal fotografické desky snění“), ale jsou zároveň těsně spjaty s úvahovým kontextem.

Přece však se ocitáme v jiných oblastech než dříve, kdy převládala útok, rej skutečností, který byl naléhavým varováním i hrozbou. Jistota, vnitřní ucelenost „soudce“, který je nad děním, vytvářela protiváhu rozdrobenosti, anarchičnosti vnějšku. První testament je však knihou jiné celistvosti, knihou návratu k dětství, k jinošské lásce, ale nikoliv snad knihou útěku. Holan o tom praví:

a nechci zpívat dětství snad,
nějaký návrat, únik z dneška!
Ne, jako ten, kdo žije ztěžka
a celý v ztracenosti mešká
a chce být chvíli kouzlem jat —
formuji dívčí fantóm mladý...

Nicméně je tím skladba posunuta novým směrem: ta cesta „tmou monumentálních hrůz“ míří do básníkovy nitra, neboť zde je skryt „opak všeho, co z hrůzy světa víš“; teprve opětým návratem chce básník znovu „vysunout nad hladinu denní periskop jasnoživých chvil“. Holan prohlubuje jak své meditační úvahy o smyslu bytí, osudu, o poznání, o možnostech lidské aktivity, tak i obraz světa, ve kterém psi „větrí a vyjí zavile na očištkové duše v tísní...“ A musí s bolestí přiznat: „A trpkne kámen, trpknou sady... Všechno je Žalov, všude lkají...“ Toto přiznání ho žene k zoufalému hledání čistoty ztraceného dětství i „všesjednocujícího principu lásky“, a zároveň k poznání nesmyslnosti, krutosti osudu. Ztráta dětství znamená nabytí vědomí, a to nemůže být jiné než „vědomí strasti“.

Taková je i podstata Terešky Planetové, kde epický prvek již převládá. Holanův první rozvinutý příběh (dlouho připravovaný) má dvojí dějové pásmo: básník je přítomen smrti mladému chlapce a lékaře, s nímž se seznámil, mu vypravuje o své cudné, nikdy neprojevené lásce k dívce Terešce Planetové. I zde drtí osud — s nesmyslnou zbytečností — život, i zde je marná touha po čistotě a kráse. Autor dokázal sladit chmurnost kamenitého kraje bídy a utrpení, jenž tvoří pozadí příběhu („Kraj nemluvný, kraj kamenitý a do dřeně až bídou zrytý, kraj bez možností, ale kraj nucený stále tvrdší pěstí k slzám, jež mají lháti ráj“), s osudovou tragédií, vytvořit soulad mezi konkrétními zážitky a jejich nadosobní platností:

Vždy dopuštění slepě padne,
 slepecky táhnem slepou hrou,
 než řeknem: přivoň! — květ nám zvadne
 a osud — slepec zvůlí svou
 i srdci určí slepé metrum . . .
 A tak tu jsme hozeni větrům:
 loučenec v slzách s loučenkou.

Děj je interpretován jako objektivní proces, vypráví jej třetí osoba, která sama svůj projev hodnotí, a autor se uchyluje jednak k přímé charakteristice vyprávěče, jednak k meditaci, která sice potlačuje dějový spád, ale jedinečnost příběhu je jí zároveň neustále povyšována na obecně plané osudové drama.

Stejným symbolem je protkána báseň Cesta mraku, příběh kováře, jenž uvízl v léce života: „Trest určený už před vinou. Trest? Víc: toť kletba, ortel je to, už dávno před narozením vnesený nad tím a tím . . .“ Postava lékaře i postava samotářského velkého dítěte mají cosi společného. Jsou to sice bezbranní lidé, ale září z nich čistota smyslů i citů, jejich utrpení má v sobě heroismus, projevující se ne činem, nýbrž touhou, láskou, nenaplněnou družností. Tedy žádné předem dané konstrukce, ale živé postavy, modelované průběhem děje. Konkrétními lidskými osudy, v nichž absurdita, tragičnost a všednost je k nerozeznání, vytvořil Vladimír Holan bolestně podobností, úzce související s dobou válečných katastrof. Stal se tak spolutvůrcem moderní epiky, která opět zpětně působila na proměnu tradičního lyrického tvaru.

„Radost! Ona jest. Ona skutečně jest.
 Ona opravdu jest.“

Toto trochu údivné zjištění básníka „temného“, „chmurného“, stojí na počátku doby, kdy Holan poprvé spatřil „bratrství všesjednocující“. Tehdy napsal rozsáhlejší básně, jimiž uzavřel jednu část svého díla (Dík Sovětskému svazu, 1945, Panychida, 1945), básně, které tvoří závěr válečných cyklů. Jestliže dříve byl upoután nemilosrdným osudem, přitahován lidským utrpením, nalezl nyní heroismus činu, onu nově zrozenou „radost“.

Ale příklon k epičnosti se dál vyhraňoval, nabýval nových podob. Holan opouští pravidelný verš, složitě organizovanou strofu, uchyluje se k silně prozaizovanému, volnému verši. Souvisí to s jeho úsilím o naprostou bezprostřednost, neliterárnost projevu. V roce 1947 vytvořil cyklus portrétů Rudoarmejci a v téže době napsal vyznání, které obsahuje jeden z klíčů k jeho básnické tvorbě: „ . . . údělem básníka a umělce — má-li nějaký úděl — jest osvobodit . . . Koho? Člověka především.

Věci zároveň. A nejsou mi pouhými slovy slova tak drahá, jako například osud, důstojnost, láska a budoucnost . . . Snad se neholedbám, pravím-li, že mi vždycky šlo o jejich nejhlubší smysl a naplnění tohoto smyslu . . .“

Osvobodit, dospět konečně ke člověku — toto jsou východiska Holanovy tvorby, usilující navázat co nejužší sepětí s poválečným světem. Holanovo hledání nového člověka se nedalo tentokrát v rovině vize či mythu, ale v rovině projevů, u nichž je zdůrazněna jejich autentičnost. Je to patrné zejména na souboru depatetizovaných vyprávění, záznamů, výjevů a rozmluv Rudoarmejci. Nepřímá i přímá charakteristika je přesně rozčleněna na celou plochu básně, a to tak, aby se postupně odkryla za všední reakcí, v nepředvídaném činu, v jedinečnosti citového hnutí, v útržku rozhovoru mnohotvárnost člověka, jeho bezprostřední, elementární vztah ke skutečnosti, spontánní vroucení, schopnost objevů nových životních obsahů, aniž je racionalisticky zbavuje tajemství. „Po letech satanských příznaků byl jsem ohromen jeho vezdejší skutečností . . .“ — ale tento úžas a citový aspekt je tlumen, do popředí naopak vystupuje předmětnost, faktičita. Ve sbírce Tobě (1947) je tato tendence dále rozvedena. Vedle politických veršů, ód a apostrof jsou zde soustředěny reportážní záznamy nových skutečností, portréty (scény s dětmi tvoří jakýsi pendant k Rudoarmejcům) a výjevy. Holan často stylizuje své básně jako přímou promluvu („Viděl jsem“, „takto se svěčuje“, „povídá“ atp.) nositelů dějů anebo jako výpověď, u níž je zdůrazněna její hovorová nehledanost. Sděluje tak životní fakta, všední skutečnosti, údaje a jimi se chce propátrat k „onomu bezpečnému životu“, „jemuž se ponechává všechna bezprostřednost, všechna bezprostřednost zázraku a lásky“. Současně však z Holanových veršů nemizí ani absurdita existence člověka, která je viděna jako důsledek společenského vývoje („Je to šílené, co pravím, ale život byl takový“), ale zároveň jako důsledek samotného lidského bytí. V básni Na dvoře polikliniky je toto rozpětí vyjádřeno nejsouhrynněji a může proto být předznamenáním Holanovy další epické tvorby:

a musil jsem myslet na všechna srdce
 úporně i roztrpčeně bušící
 do zvětšelych závěsů naděje, naděje na laskavější
 budoucnost,
 která by nelhala, i kdyby měla pravdu.
 A musil jsem myslet na všechny lidi, lidi ztracené
 i žebrající
 i na ty, kteří už žebrot nemohou, unaveni jako ruka
 po válce,
 musil jsem myslet na bytosti, zapřené všemi
 dvěma těch,

kteří mluví při jídle a kterým přišly nabídnouti
sošky plivníků,
nitě z panenských košil nebo zmrzlinu z dubnového
sněhu,
musil jsem myslet na ty, kteří se dorozumějí
s vrtohlavým hrobem jen v řeči nevěstek,
musil jsem myslet na všechny stále toužící a stále
zklamávané...

Sbírkou Příběhy (1963) a skladbou Noc s Hamletem (1964) dospěla Holanova tvorba epická k svému vrcholu. V Příbězích je opět zdůrazněna role vypravěče. Jen výjimečně jde o děj, do něhož se autor přímo nevměšuje, většinou je přítomen vyprávění někoho druhého anebo sám událost vypráví. Časté je setkání básníka s vypravěčem nebo několikerá setkání, z nichž je snován rámcem příběhu. Básníkova role, byť třeba stylizována jako pokorné a pozorné účastenství, je dominantní, neboť spojuje vlastně všechny příběhy, dává jim společný smysl. „Vidět sama sebe v nepřítomnosti sebe,“ píše Holan a na jiném místě čteme — „on, který má vždycky vyjít ze sebe, a přece milovat“. V Příbězích je zrušeno „vnitřní“ a „vnější“, vše existuje jen v prožitku vnímatele-básníka:

básníkovo prehlivé srdce
buší především v malých příhodách,
jeho soucit platí krvavým potem
za každý krejcarový osud,
a když na duši
volají věci nejjednodušší,
on už je u nich, s nimi, *věrný*...

Holan na počátku třicátých let napsal, že „bytí zdvojnásobuje se ohrožením“. Všechny postavy jeho příběhů jsou ohroženy a skutečnost je proto viděna spektrem bolesti: „neznalost života je neznalost bolesti“. Rodin hovořil kdysi o tom, jak skutečný umělec vždy naráží na „nezměrné nepoznatelné, které obklopuje ze všech stran maličkou oblast známého“: „Někteří umělci si na té přehradě strašlivě zraňují čelo...“ Holan je z nich. Největším tajemstvím je pro něho sám člověk, jeho osud, „nic je mu znalost událostí..., jde-li o poznání, pak je to poznání srdce“. A právě tato setkání s nekonečnou trpělivostí lidského soužení spojuje básníka s ostatními.

U Holana se objevují neustále dva typy „hrdinů“: vančurovský typ dělného člověka z jednoho kusu, neodtrženého od tvorby hodnot, a dívčí typ durychovsky pojaté čistoty, vnitřní krásy a neposkvrněnosti. Sedmdesátiletý stařec, vyprávějící

o svém otci, který vozil kámen ze Slivence na stavbu Národního divadla, a dvacetiletá služka, která „se prostě usmívala a rozdávala radost“, krasavice Dora Závětová a hajný Martin z Orle, řečený Suchoruký — to jsou Holanovy postavy. Jsou zpodobeny jako celistvé, vnitřně nelomené, ale jejich promluvy odhalují, že tito lidé vědí mnoho o krutosti a nesmyslnosti, nejednoznačnosti a propastnosti lidského bytí. A ti, co nehovoří, o nichž se vypráví, svým koncem tuto druhou rovinu demonstrovají. Holan často vytváří ústřední, rozhodující situaci, z níž se pak odvíjí děj; jindy je ústřední osou vzpomínka, někde je epický prvek jen pozadím rozvinuté meditace. Vždy však zůstává shodné východisko: na jedné straně je zde člověk, který touží uskutečnit své lidství (touží po lásce), na straně druhé se jeho sny bortí, místo života nastupuje živoření, ukončení existence — smrt. Ústřední linie příběhu, zpevňovaná návratnými motivy, refrény, paralelní stavbou, anaforami, je neustále provázena relativně samostatnými, s hlavním dějem jen volně spojenými odbočkami meditativního rázu. Sám Holan napsal: „Jaká přímá naléhavost a jaké odbočení!“ Ale tato „odbočení“ rozšiřují a ohledávají prostor, v němž se postavy pohybují; příběh je zbaven jakékoli žánrovitosti, je skutečností i symbolem, reálným svědectvím i básnickým podobenstvím. Odstředivá tendence vede až k osamostatnění jednotlivých částí, k aforismům a průpovědím: „Když kvete věštnost, záznak už klíčí“; „Nejlíp vidět věci zdaleka! řekl. Čím jemnější záclona, tím více prachu zachycuje!“, „Ale náš soucit nemá zkušeností. Pouhý dojem: a uzavíráme úsudek, a věru ne silou zavírající se rány. Pouhá krajnost, a vylučujeme události a příběhy.“

Nelze zapomenout ani na dobu vzniku Příběhů a Noci s Hamletem, neboť byly psány zejména v letech 1948—1956, kdy Holan žil v tragickém osamění, o němž sám napsal tato slova: „Doba, kdy jsem psal Noc s Hamletem, byla pro mne nejkrutějšími lety mého života. Ve své šílené samotě měl jsem dobré uzemnění, abych přijal a prožil všechny tehdejší hrůzy. Byl by ovšem omyl chápat tuto báseň *pouze* jako výraz událostí jen tehdejších, neboť mně vždycky šlo jen o člověka a jeho drama vůbec, o jeho lidský úděl a neblahý osud, který žije za všech dob...“ Noc s Hamletem se od Příběhů liší svým meditačním charakterem a dialogickým, monologickým, tedy dramatickým základem; představuje souhrn Holanových úvah o smyslu lidské existence i o smyslu umělecké tvorby. Holan seskupuje do jedné časové a prostorové roviny historické realie a postavy, místně i časově od sebe velmi vzdálené, stírá jejich tradiční podobu, vytváří z nich postavy moderní tragédie člověka. Dosahuje tak neobyčejně složitého zvrstvení a postupování významů, bohatý sled obrazných pojmenování, přirovnání, osamostatněných rčení i relativně samostatných dějů.

Paralelně s lyrickoepickými cykly a příběhovou epikou vznikala Holanova lyrika, kterou autor — často dosti dlouho po době vzniku — shrnul do několika knih: Záhřmotí (1940), Bez názvu (1963; verše z let 1939—1942), Na postupu (1964; verše z let 1943—1948), Trialog (1964, obsahuje cykly Víno a Strach z let 1949—1954), Bolest (1966; verše z let 1949—1955), Na sotnách (1967; verše z let 1961—1965). Při bližším zkoumání bychom našli v Holanově lyrice obdobný vývoj, jaký jsme zjistili v předcházející kapitole. I zde je posléze pravidelný verš vytlačen veršem volným, i zde narůstá předmětnost obraznosti, i zde se básně mění ve formu úvahy, aforismu, rozvinutého paradoxu a složité konstrukce významů, i zde jde posléze o nejzákladnější otázky člověka, který se stále ptá po obsahu i smyslu svého existování. Holana nikdy neopustila hlodavá nedůvěra v pseudojistoty pozitivismu; fyzicky nenávidí buržoazní parazitismus zejména pro ony „jistoty“, dovolující bezpečný pohyb v určeném a určitěm světě bez tajemství:

Lidé jsou tak určití sobectvím, že až mrazí,
a tak rozplízlí zvykem, že jsou si navzájem
neviditelní.

A v jiné básni píše:

spěchají spolykat profilové jevy bez daru zjevení
a s umrtvující důsledností se tedy zavalují
škraboškami,
nemají nikdy dost vlastnictví, mezníků a návyků
se žravou dychtivostí všechno vysvětlit...

Ale Holanův pohled se od let třicátých značně změnil. Sám o tom napsal: „I já užíval kdysi k zaklínání přimrazovacích formulí... glacialista...! Chápu však dnes, že to může být vyšlapaný schod, matčin náprstek nebo hrob, které tě strhnou s jazykových hor k tragické mluvě nějakého údolíčka — Marlowův Faust, téměř všemohoucí, po všech dívech a slastech odmitá vzdušné cesty, nechce jet už ani koňmo a touží jít po kousku jasně a utěšeně zeleně.“ Nikoli tedy pohled glaciální-ledový, ale přímé účastenství, které je nejčastěji naplněno bolestí (Holan dokonce mluví o „bolesti poznání“). Vedle meditací, přímo vyrůstajících ze skladu reálií, se nyní shledáváme se záběry jakýchsi torz reality, se zlomky jakoby vyrvanými z proudu dění a s „popisy“ situací často mezního charakteru. Středem Holanovy lyrické tvorby je dialekticky zřený motiv konečného a nekonečného, absolutního a dočasného

ho, úplného a torzovitého, mytického a historického, obecného a zvláštního, „přízraků“ a „skutečností“. Všechny jevy a dění směřují k člověku, který však marně hledá uprostřed nich střed a těžiško své bytosti. Úpornost, s jakou Holan stále znovu ověřuje jednotlivé postoje a reakce, je dokladem, že tento básník je stále fascinován zápasem bez konce a spočinutí, že si stále podřizuje trpké vědomí, že

Nikdy jsme nebyli zcela. My se jen podobali,
ale podobali se úplně.
Nyní, když začínáme být úhrnem,
zkoušíme sebe jenom jako část podoby,
kterou v budoucnu opustíme docela.
Čímpak se asi staneme?

Život-drama, básně-drama

Filosofie má svoje základní pojmy, které odrážejí nejpodstatnější z vlastností a souvislostí jevů objektivní skutečnosti, má takzvané kategorie. Také každý velký básník dopracuje se obdobně svých kategorií obrazových — obrazových proto, že v literatuře „mají být všechny pravdy a všechna fakta uskutečněny jako hodnoty literární“ (V. Vančura). Jde zde o obrazy, jimiž autor vyjadřuje svůj vlastní základní postoj k světu, jde o obrazy, které přecházejí z knihy do knihy, i když přitom někdy — ve shodě s vnitřním básnickým vývojem — proměňují svůj význam. Tak známe „oči“, „ruce“ a „srdce“ v poezii Wolkrově, „duši“ a „oheň“ u Závady, „moře“ pozdního Nezvala, „zemi“ vždy provázenou nějakým kosmickým protějškem u Hrubína. Porozumět do důsledků vnitřnímu obsahu a kontextové vázanosti těchto obrazových kategorií znamená najít klíč k básnickové tvorbě.

Není to jistě žádné pravidlo, ale taková obrazová kategorie — podobně jako v próze takzvaný leitmotiv (vůdčí motiv) — upoutá nás zpravidla svým častým výskytem. Ti, kdo by zkusili přečíst jedním dechem celé básnické dílo Oldřicha Mikuláška, byli by patrně překvapeni, kolikrát se v něm, už od jeho počátků a pak v nejrůznějších souvislostech a zvláště na exponovaných místech, objevuje slovo *krev*:

... a bude pak hloubku pádu svého hnísti,
uschlé, bez bolesti, bez naděje, krve,
jíž se neuzardí měsíc ani ve mně
noci té, když zří mě odcházeti ...

[sb. *Marné milování*, 1940]

... Snad je to z ruky: O lasici.
Měl jsem to štěstí a cítil házet
srdíčko malé větším tělem.
Měl jsem ji v prstech, krvavici,
v níž proudí krev a ta to umí
hoditi ke zdi nebo na zed',
bez dechu nebo pulsující
prudčejším tempem, nežli znals ...

[sb. *Podle plotu*, 1946]

V té chvíli zem dál otáčí se
jen za tím chórem nové říše

jakoby hnána krví její,
jež nekoluje pomaleji,

elévá se jenom s krví padlých,
s tou drahou krví prolitou

v jediný strhující proud
za věčný život neskonalý!

[sb. *Divoké kačeny*, 1955]

V pokoji, kam odešli ti dva,
je slyšet kvěsti bez,
který tak zakrývá své trapné rozpaky,
je slyšet hodinky —
přejemné šílenství muří nohy vteřin
v posledním tažení —
a vzduch je rychlen
dvojím supím dechem,
a vzduch je rychlen
v tichém chvatu těl,
v hroužení neustálém,
ve zhášení víček
a v drobném, krutém tamburášení
krve hnané k utonutí v ničem.

[sb. *Ortely a milosti*, 1958]

Namísto uvedených veršů, k nimž bychom ještě mohli přidat příklad na „zamlčenou“ přítomnost básnickova erbovního slova:

Co o tom víme?
Zamračený chlap
zapřel se bodcem o podlahu šenku
a možná, že to byla
dýka z jeho srdce.
Skloněný trochu jako nad vraždou,
krk držel, šmidlal břich,
polénko řezal po polénku,
vzňaly se řeziny
a oheň po nich chňapl ...

[sb. *To královské*, 1966]

mohli bychom ocitovat desítky jiných míst a také z jiných autorových sbírek, ale teď nejde o antologii určitého obrazu. Jde o to, že slovo (obrazová kategorie) *krev* má v Mikuláškově poezii obrovský rozsah: znamená tolik co život. „Neboť krev, to je život, / život, odcházející třebaš...“ A přitom nejen život vůbec, nýbrž zcela konkrétní *pojetí života*. Už to je významné (a dobré), že život u Mikuláška vždycky páchne krví, že Mikulášek rozhodně nepatří k těm básníkům, kteří během tvůrčího procesu vydestilují ze života všechny jeho sváry a bolesti, až se jim život promění v pouhý poetický materiál bez chuti a bez zápachu nebo v čirou abstrakci. Život je pro Mikuláška něco, za co se platí krví, ať už doslova, ať přeneseně; a platí-li se krví, pak za co jiného může básník život považovat než za zápas, střetání, *drama*. Všechno ostatní je ne-život, něco, co život jen vzdáleně připomíná. Dramatičnost života je neomezená. Dramatem je stejně boj o zdařilejší uspořádání vzájemných lidských vztahů, jako jedincovo toužení po prudším životním pocitu. Dramatem je samo básnění, a naopak sama *báseň je dramatem*: „... a verš, verš jde, / kopyta v krvi.“ Sám Mikulášek napsal před lety v jedné polemice výslovně, že nepovažuje poezii — aspoň svou poezii, dodejme — za činnost spásitelkou nebo hygienickou; proto ani dějiště pro své básně nehledá na kazatelkách nebo obvazích, nýbrž na zápasních, v konfliktnosti života. Ostatně ty básně, v nichž Mikulášek konfliktnost života a dramatičnost své poezie oslabuje a kde dává přednost harmonizujícímu trýptu a neproblematické slavnosti (jako například ve skladbě Albatros, 1961), nemůžeme počítat k vrcholům jeho díla.

I základní obrazové kategorie bývají však v četných případech zastupovány řadou obrazů v podstatě synonymických, které — podobně jako planety okolo svých sluncí — krouží kolem svého základního obrazu. Tak čteme u Mikuláška často místo „krev“ *rána* („... rozsvěcíš v duších večernici, / zvlášť temní-li se rána v nich / a hlubší jen se v jasu zdává? / Jak by ses i ty do krvava / smýkala srdcem po houslích“), *tepla* („Jak tam čeká ztěžklý / vnitřním krvácením / na vlastní *tepně větve*“), *říznutí* („Můj bože, co si pamatuje / tvé srdce z celé lásky mé? / Že zraňovala do krve — / a v krvi té jen obraz pluje // měsíce, který samý trýpt / jak břitvou žily *rozřezává*“), *uštknutí* („Znáš chvíli? Měsíc dorůstá a had, / vztýčivši hlavu v pohnutí, / naslouchá *krvi*, do taktu jí vpad / a jme. Znáš chvíli *uštknutí*?“), *spár* („To větví tvých *spár* do nebe se zafal, / až vytryskla *krev* horká do plodů“), *puls* („... krkavici, / v níž proudí *krev* a ta to umí / hoditi ke zdi nebo na zeď, / bez dechu nebo *pulsující* / prudčejším tepem...“). Prostřednictvím synonymického vyjádření základní obrazové kategorie (vybrali jsme záměrně místa, která tuto synonymičnost zřetelně dokládají) dosahuje Mikulášek nejen větší stylistické rozrůzněnosti a plastičnosti, nýbrž i jistých významových posunů a výbojů, a jsou dokonce případy, kdy se původně jen sy-

nonymický výraz „osamostatnil“ v novou základní obrazovou kategorii, jež se stala základním nosníkem celé sbírky a která také vyjádřila celé další autorovo směřování — to je třebaš případ Mikuláškovy slova „puls“.

První funkce Mikuláškovy poezie

Byla to právě sbírka nazvaná *Pulsy* (1947), která znamenala přelom v Mikuláškově díle; teprve touto knihou stal se Mikulášek tím Mikuláškem, s kterým bude propříště vždycky spjat vývoj dnešního českého básnictví. V *Pulsech* se totiž poprvé v celé své podobě vykuklila autorova filosofická koncepce života jako ustavičného dramatu a s tím zároveň i autorovo pojetí poezie, i jeho vyznání občanské, takže všechny Mikuláškovy předchozí sbírky jeví se pak z tohoto hlediska jako (nutná) příprava k *Pulsům*. Teprve *Pulsy* jsou tou pravou vstupní branou do Mikuláškovy poezie — byť jejich autor debutoval už sedmáct let předtím — a čtenář by z toho také pro sebe měl vyvodit patřičné důsledky. I první básně již proslulé Mikuláškovy sbírky *Ortely* a *milosti* vznikaly tehdy, v době vzniku *Pulsů*; a v knížce *Podél plotu*, která vyšla jen rok před *Pulsy* (1946), čteme vůbec první Mikuláškovu báseň (*Pavouk*) koncipovanou už zúplna a uvědoměle jako drama („Vzduch je sic rád, však cítí drama, / pořouchlé drama za nožkami...“). Také první skladby — například *Mír milenců* —, diktované už Mikuláškovou úzkostí z lidské lhostejnosti, okoralosti a malosti, vznikaly v té době.

Ale proč došlo k tomuto Mikuláškovu sebenalezení a uzrání právě tenkrát, na rozhraní války a míru a v letech těsně poválečných? Těžko uhadovat příčiny dané samým autorovým psychologickým ustrojením, jeho nejvlastnějšími i nejintimnějšími zážitky a osudy — ostatně dívat se klíčovou dírkou do básníka soukromí nepatří zrovna k čtenářským ctnostem. S větší přesností můžeme však určit velmi důležité pohnutky společenské, tlak, jimž na básníka působil soudobý svět. Byla to převratná doba, vybíjející se sváry v obrovských měřítkách: nejdřív strašnými srážkami dvou soustav na válečných bojištích, a hned nato — a vlastně už přitom — nelitostným zápasem o revoluční proměnu společenské struktury; tyto sváry pak v nevypočitatelných podobách zasahovaly i lidská nitra a srdce. Zároveň si však Mikulášek bolestně uvědomoval, že lidská netečnost patří k hlavním viníkům zodpovědným za válečnou katastrofu, a dobře věděl — to bylo ještě horší —, že lhostejnost k věcem života může smrtelně ohrozit či dokonce zmarnit i současné snahy o spravedlivěji organizovanou společnost. Tak začal Mikulášek — právě tehdy, na sklonku války a na prahu míru — cílevědomě uskutečňovat svůj stálý pak už básnický program, který později stručně formuloval slovy „Jako vzpouru proti

netečnosti, proti automaticnosti v člověku píšu své básně“. Odtud nepřestajná a hluboká časovost Mikulášskova díla: stává se spolutvárcem naší epochy v tom ohledu, že pomáhá modelovat i bránit její skutečné nositele.

Představa pulsu sehrála v Mikuláškově tvorbě tu důležitou úlohu, že výrazně (i když s poměrným, ale možná potřebným zjednodušením) vyjádřila básníkovo jednotné, celistvé vidění světa; puls je to, co je společné všem projevům života v čase mezi jejich zrozením a smrtí, co vůbec sjednocuje celý vesmír a všecko v něm — „Jeden a stále týž pohyb, / obłudno těles v tom pulsu / jak na konci platanu list“. Pohyb sem a tam, nahoru a dolů... pohyb vždycky vyžaduje dva póly. Mikulášek se stal právě básníkem tohoto dramaticky pulsujícího života mezi dvěma protikladnými polohami, a reaguje podrážděně na každou střední polohu, jež vlastně znamená klid a tedy ne-život: Mikulášek se stal jedním z největších básníků-dialektiků, jaké kdy česká poezie měla. Kdysi, v poetické prvotině Černý bílý ano ne (1930), k níž se dnes básník už nehlásí, stály protiklady ještě strnule vedle sebe, vyňaty z proudu a sváru, který je spojuje. Avšak v *Marném milování* (1940), v tomto skutečném autorově debutu, čteme už mikuláškovsky typický dialektický obraz „sladké jho“, který nalézáme i v jeho pozdějších sbírkách a který neprozrazuje, jak se na první pohled může zdát, pouze zálibu v paradoxech, nýbrž je už předzvěstí Mikuláškovy koncepce života.

Dramatickým napětím protikladných poloh je nabit Mikuláškův verš (odtud mistrovství jeho point!):

Má jediná! A jako každá jiná! Má každá!

/sb. První obrázky/

Mikulášskova sloka:

Tam ti mrtví dole
vzdech už nezachytí,
ale na hřbitově
prudčej voní lípy.

/sb. Divoké kačeny/

Mikulášskova báseň:

Jenom ty to tak se mnou umíš,
že se cítím vinen,
ať šumím všemi listy svými,
nebo jsem bezlistý.

A mlčím celý zaražený,
zaražený
jako kmen do země.

Tak rád bych vystoupil ze svého stromu,
i kdyby spadla koruna s mé hlavy —
s větvemi rozpřaženými v pažích,
vykašlal bych se na suky.

Jenže ty máš zrovna duši
od hrdla dolů na zips —
a já tu stojím jako bezruký.

/b. Mužské torzo ze sb. To královské/

Dvojici pólů, jež jsou si přitom maximálně vzdáleny, mezi nimiž probíhá svár nejdramatičtější a jimiž básník míří k nejhlubším a nejpodstatnějším otázkám člověka, je dvojice Život a Smrt; jen okrajově dlužno poznamenat, že Mikulášskovo vědomé navázání na *Máchu* a jeho tradici v české poezii — jak začíná už v *Marném milování* — prokazuje se právě touto dvojicí. Polarita Života a Smrti prosvítá u Mikuláška v poslední instanci za vším, nabývají tak mnoha podob nejružnějšího typu: smíchu a slz, odhodlání a fatalismu, radosti a žalu, ho-lubie a havrana, trávy jako lože prvních lásek a trávy na hrobě — všechny je vyjmenovat znamenalo by vlastně na přeskáčku ocitovat většinu autorových veršů. Připomeňme však aspoň dva verše výše už citované: „... ale na hřbitově / prudčej voní lípy.“ Smrt — a souvislost s halasovskou linií je tu nabíledni — stává se nejednou tématem a dokonce i inspiračním zdrojem Mikuláškovy poezie; to proto, že se prostě před ní nelze skrýt, že právě ona je nejurputnějším protivníkem života, že na jejím pozadí cítíme život plněji a ostřeji — tak jako bílá vyniká nejlíp na černé (nadpis Mikulášskova debutu!) a jako po životě nejhroucněji touží ten, kdo z něho musí odejít. V šedi a automatismu každodenního shonu si často neuvědomujeme, jaký dar je vlastně život a čím jsme mu také povinováni; z dřímoty a apatie nás teprve burcuje pokušení smrti — „černé múzy“:

A jenom smích tě svrhne
z tvého trůnu,
má černá múzo, dionýský smích
(a já se směji),
a jenom pláč,
pláč mapující skály trhlinami,

vodami pohne
 (já pláči),
 a jenom křeč
 a jenom láska
 a jenom smrt,
 kdykoli smrt,
 obrátí v sutiny ticho,
 měsíční ticho pouště Gobi —
 plačte tedy,
 milujte se,
 zmírejte,
 smějte se,
 lidé.

Hned,
 tuto chvíli.

To vše je život.
 /sb. Pulsy/

Dramatický protiklad mezi Životem a Smrtí ovládl Mikuláškovu poezii s takovou naléhavostí a tak agresivně, že se dokonce ztělesnil ve dvou vůbec nejužších lyrickoepických postavách, jaké kdy Mikulášek vytvořil: v postavách Vyvolavače a Prašivce. *Vyvolavač*, který dal jméno drastické básni v Ortelch a milostech (celá je přetištěna v úvodní stati této knihy), je vlastně veliký náhončí Smrti, který jejím jménem láká oběti slibem vysvobození z pozemských útrap a trýzní. Básně — podobně jako později Kainarova skladba Lazar a píseň — vzbudila hlasy pohoršení a nepochopení. Opravdu se nepoddává na první přečtení, ani nelahodí čtenářovu uchu. Avšak v polemice Mikulášek svůj způsob obhajoby práv Života ubránil: „Vždyť ve Vyvolavači jsem si úmyslně zvolil drastičnost rozporu mezi vydědenci, kteří celkem nemají nic od života očekávat, a Vyvolavačem, jakýmsi ďábelským pokušitelem z předpekli, který to ví a láká je k smrti... Oni však přes svou bídu odmítají, oni lpí na životě, i když jej přímo neoslavují, neboť dobře ani nemohou. Oni přes marnost svého bytí se k bytí přimykají. Zbývá jim jen holá naděje na nejhorošší život — a oni se jí drží.“ *Prašivec*, na němž zase Mikulášek velkolepě vybudoval pětidílnou skladbu Krajem táhne Prašivec (1957), tento „temný duch s krutou něhou“, který padá na lidi v čisté a nehmotné podobě až odkudsi z mrazivé výše kosmu, je zase velkým rozněcovatelem Života i ztělesněním jeho žáru a intenzity; blíže si však této postavy povšimneme až v následující kapitole.

Připomínáme však ještě jednou, že podstatná je trvalá sou-

vztáznost protikladů: jeden pól neexistuje bez druhého. V Mikuláškově poezii jsou často akcentovány tmavé stránky lidského života: samota, milostná trýzeň, vražedné vášně. Je to pochopitelné, prožité bolesti a utržené rány nás často provázejí déle než prožité radosti: první mrtvý setrvává na naší sítnici déle než tváře ze zvlášť povedeného silvestra, noc kruté lásky v nás vězí hloub než noc hravé lásky. Přitom je však třeba vidět především vnitřní smysl Mikuláškovy dialektického nazírání. Mikulášek celou svou poezií ukazuje a dokazuje, že k hluboké radosti je potřeba velké životní (i básnické) síly a že ji nejednou vynášíme — či ještě spíše dobýváme — z životní tragiky, svárů, propastných hlubin; pak už ne radost chvilkovou a povrchní, ale kalenou, trvajíc: „Optimismus není nic jiného než radost těžce vydobytá, to není radost jen tak hopsahejsa. Takováto radost je jen předsudek. Je přece známé, že všichni klasici vždy vydobývali moudrost a radost ze života z tragédií života. Takový byl Gorkij a vůbec všichni,“ praví polemicky básník. Také jeho vlastní tvůrčí vývoj — zřetelně to prokazuje zvlášť sbírka Ortelky a milosti, která sdružuje básně z let 1946 až 1958 a v níž jsou „temnější“ básně zpravidla starší než básně „světlé“ — ukazuje, že básník, nepřestávaje zobrazovat všude přítomnou dialektiku života, jde cestou od ortelů k milostem, ne opačně. Ale tato cesta se neprochází jednou.

Druhá funkce Mikuláškovy poezie

Mikuláškův Prašivec a Vyvolavač vznikli v básníkově dílně každý sám a jindy, avšak postaveni dodatečně vedle sebe (jak to umožňuje celek básníkovy díla) dobře a svérázně ztělesňují protikladnou dvojici Života a Smrti — právě tak jsme je také už připomněli. Analyzujeme-li však obě postavy jednu po druhé a nepočítáme-li tedy s vyšší jednotou, kterou spolu teprve dodatečně skládají, pak zjistíme, že přece jenom v Mikuláškově poezii představují dvě její rozdílné funkce. Postava Vyvolavače, který verbuje živé pro Smrt, odkazuje — sama o sobě — především na dialektickou tvárnost života, na dramatický svár protikladů. O této první funkci Mikuláškovy poezie, již nás básník vede k *pravdivému poznání dialekticky rozporné reality*, mluvíli jsme v předchozí kapitole. Postava Prašivce — jehož dvojníkem je sám básník — má, na rozdíl od Vyvolavače, funkci poněkud jinou: „Kdo zpíjel vás, sám zpíjen vámi / jak štvance, štvanci uštvávaný? / A zač? Ach, za nic, za závat / té pobloudilé duše vaší, / zoufalci, blázni, barabáši, / kůněcí, jen se zas k nám vrať / a vyčesávej nám vši z hlavy, / ať třeba naše krev je splaví, / jenom když nepožerou nás!“ Touto svou *druhou funkcí* vybízí a vede Mikuláškovy poezie svého čtenáře k *co nejintenzivnějšímu absolvování života*: vyžaduje, aby člověk žil svůj osud přiměřeně právě, to jest dramatické podobě

života, aby se svým osudem, ať veřejným, ať soukromým, na životě *podílel* (cítíte jistě aktivnost tohoto slovesa) — jinak nebude žít, nýbrž jen živořit. K tomu tři citáty z Mikuláška programového: „Není škodlivé, ale povinné otrávit člověkem, který může být snadno doveden životními okolnostmi k mechanickému pozřívání vyměřených dní, ne-li k neúčastné lhostejnosti a netečnosti mimo oblast nejužších osobních zájmů.“ „V básni je třeba uvést konflikt tak daleko, aby si lidé uvědomili, že všechno na světě něco znamená a že je třeba žít až do zhytnutí.“ „Sním o intenzitě v dnešních lidech, nenávídím bačkory.“

Z tohoto hlediska rozlišuje Mikulášek výrazně dvojí protikladný způsob, jakým je na světě možno odžít si svá léta: jednak jako *život—zvyk*, a nad ním pak vynáší básník svůj ortel; a jednak jako *život—závrať*, a ten pak básník nazývá *milostí*.

A zvyk, jak známo,
zvyk chodit, zvyk dýchat, zvyk žít,
zvyk jíst, zvyk pít, zvyk spát,
zvyk cítit v rukou neskonalou hlavu,
když luna kane a pak obtěžkává
konání noční — nejkrásnější zvyk —
tedy zvyk, jak známo,
je dobrý.

A ať mi potom někdo řekne —
i na smrt si zvykneš,
takový už je život —
já mu odpovím:
Ta nejsmutnější tráva
šumí na hrobech.

/sb. Ortely a milosti/

Mikulášková poezie svérázně periodizuje dějiny světa. *Život—zvyk* je pro ni neodlučitelně spjat ještě s jeho předlidskou, čistě přírodní historií: neboť což je lidské bytí možno označit za pouhou pauzu mezi zrozením a smrtí, a což vůbec lze lidské dějiny definovat slovy „jíst, pít a spát / ... A potom vratný pohyb útroh. / A hololezení / vstříc břichům jalovým“? Samozřejmě: i zvyk pojímá Mikulášek dialekticky a diferencovaně, jak dobře ukazuje zvláště prvních osm citovaných veršů; kus smutku je v básnickově vědomí, že i ty nejkrásnější vztahy nám chod času neúprosně a *proti* naší vůli proměňuje ve zvyk, byť v krásný zvyk (ale přece jen ve zvyk). Avšak nad životem-zvykem *po* naší vůli, nad šedivou, líně plynoucí nudou

živých zesnulých, všech těch strnulých, rozšafných, bodrých, důstojných a chabých duší, které nic nevyruší z jejich poklidu a velebnosti (což rády nazývají moudrostí) a které tak jsou největším nepřítelem všeho progresivního, vynáší Mikulášek svůj ortel bez možnosti odvolat se. Rozsudek nelitostně ironický: „— ó bože, hromů tři sta / do tebe, / když není proč se chvát, / když kotle dovřely / a naše duše, které přešel var, / jsou zase k snědku, jako byly dříve, / tak trochu klížka, / drazí zemřeli, / tak trochu klížka...“, ale také bolestně smutný, jak nejlépe vyjadřuje citovaný už závěr básně Ortel: „A ať mi potom někdo řekne — / i na smrt si zvykneš, / takový už je život — / já mu odpovím: / Ta nejsmutnější tráva / šumí na hrobech“; říkám schválně „nejlépe“, neboť nutno mít na paměti, že v Mikuláškově poezii je právě *tráva* jednou ze základních obrazových kategorií, jsouc básníkovi jak samým Živodem, zdupávaným, ale vždy se vzpřimujícím, nezničitelným, tak i „výrazným básnickým ekvivalentem masového hrdinství, jakousi jeho syntetickou zástupkou“ (O. Sus).

Proti životu-zvyku: *život—závrať*. Zde hraje ústřední roli Mikulášková *filosofie okamžiku*. Už od Marného milování staví Mikulášek proti ničím nečlánkovanému a vlekle doutnajícimu živoření život vyjevující se bleskem, výbuchem, varem, život složený ze „zešilevších chvil“. Mluví-li autor o „propasti vteřiny“ nebo „vteřině nejvyšší, vteřině jediné“ (synonymicky užívá tři slov: *chvíle, vteřina, okamžik*) — zároveň se svou neuskutečnitelnou touhou básníka, který chce do svých obrazů přečerpat všechnu životnost těch vteřin, které už ve skutečnosti zemřely —, pak nejde o jakýsi neoimpresionismus, který se vyzívá toliko zachycením smyslového povrchu zážitku. Mikuláškovy vzývání „uhrančivého okamžiku“ je naopak záležitost zduchovělá, i když — Mikulášek je materialistický básník — bez spiritualistické nebo metafyzické příchuti: „a naše *duše*, které přešel var...“ *Život—závrať* je ovšem nesmírně vysilující; ale v tom je právě výchovný (ano, výchovný) akcent Mikuláškovy poezie, že v nás stále rozněcuje tu nejkrásnější touhu hrábnout aspoň jednou v životě mezi hvězdy, aspoň na okamžik „strašně být“: „Jak vím, co nesmrtnosti je v tom / — třebaš i v zoufalství — / na chvíli aspoň strašně být!“ V tom je právě podstata mikuláškovsky pojímaného okamžiku, že je prudším životem, koncentrovaným bytím, že se jím popírá Smrt („co nesmrtnosti je v tom“) a tedy rozšiřuje panství Života; že jím člověk rázem prožije tolik, co by životem-zvykem neobsáhl za řadu let; že ve vteřině „samu věčnost pocítí“. Takový okamžik vybíjí se v člověku vášnivým pocitem života, naruživým přilnutím, přísátím se k němu. („Básník je reprezentantem milovníků života.“) Přilnutím nejen k jeho výšinám, nýbrž i propastem, nejen k jeho radostem, nýbrž i strastem. To je přímo podstatný rys intenzivního okamžiku, že není nic jednostranný. Jsa koncentrovaným životem, zná i on dvě mezní polohy: vzlet i pád; i v pádu lze být velký, nikdy však ve středověcnictví,

které postrádá právě všechno to, co činí život životem, totiž ná-
pětí, žár, aktivitu.

Na tomto místě nutno se ještě zmínit o osobité metaforice,
která se váže právě k Mikuláškovu obrazu života-závratí. Vévodí
jí *obraz hlavy zvrácené nazad*, který vždy signalizuje závrtný
intenzivní pocit životní; bolest v týle však v Mikuláškově poe-
zii nepůsobí toto zaklonění, nýbrž paradoxně právě naopak
strnule rovné držení hlavy, jež v básnickově řeči znamená „býti
důstojný“. Je tu několik oblastí, jež v autorově obraznosti za-
žehují obrazy závratí. *Láska*: „S hlavou nazad jako milenk-
y...“; *tanec*: „Na břítvě závratí / ať tančí somnambul... /
/ Ať tančí i můj verš, / ať tančí celá báseň, / ať tančí, kdo ji
čte, / ať tančí, kdo ji píše, / ať tančí pýcha má, / ať tančí pád
v mé pýše, / mávaje nohama / nad temnou propastí!“; *džbán*
se svým obsahem: „když pívám svůj pohár, / zvrátím hlavu
nazad / jak holub...“, „Kdo zpíjel vás, sám zpíjen vámi / jak
štvanec, štvanci uštvaný? / A zač? Ach, za nic, za závrat té
pobloudilé duše vaší...“ Oblasti se prostupují a splývají: „Hli-
něný džbáne, / ty tanečnicku / na hrnčířském kruhu.“ „... snad
se bál, že překane / pohár nevýslovné chuti / po tom prudkém
milování, / a tak pil, až jeho závrat / utonula v závratích / toho
večera a dne...“ Nejčastější je *pijácké gesto*, a právě v ono-
prazuje také nejvýraznější obecnější tendenci skrytou v konkré-
tních obrazech: „... a vždycky k ústům zakloněnu / pil jsem
ji, pil / tu lásku s nenávisí...“, tendenci *pít život* „žhavými
hlty“, až „duše chytá všemi knůtky“. Zakloníme-li však hlavu,
vidíme také *hvězdy*. Závratí z ohvězděného nebe vyslovovali
básníci odjakživa svou nepřestajnou touhu po lepším světě a
svou nesmiřitelnost s přizemností; vzdálenost mezi hvězdami
a zemí rovnala se vzdálenosti mezi realitou a snem, k němuž
chtěli realitu pozvednout. V dnešní převratné době dobývání
kosmu nabývá závrat z hvězd nového významu závratě z lidské
aktivity a vítězství tvůrčí práce — tak ji také čtenář, v bubnové
palbě metafor, objevuje v Mikuláškově Albatrosu: „... a v té-
to chvíli, právě teď se vzpíná ze Země lodyha / ke květu luny,
který se v nesmírné výši komíhá, / a je v tom vzápění míz
a štváv, tah ptactva, / puzení stád, hnutí krve až k hlavě a
slastná / bez konce závrat...“ Což je zároveň důkaz, že životní
intenzitu nehledá Mikulášek jen pro nejintimnější oblasti lid-
ského života, nýbrž že ji vyžaduje i pro oblast lidské práce a
společenského zápasu člověka. Říkáme soukromé a občanské,
ale v Mikuláškově poezii nemá žádná z obou oblastí svá pri-
vilegia. Tak jako je dramatem život ve všech svých podobách,
tak také intenzitou ať kovově znějí všechny okamžiky bez roz-
dílu, i ty, v nichž člověk miluje, i ty, kterými je spojen s ostat-
ními lidmi, s nimiž a za něž bojuje. Důkazem této dialektiky
věcí, jak ji Mikulášek našel, je jeho báseň 25000 s podtitulkem
Pětadvacet tisíc českých komunistů padlo v boji za svobodu:

Tolik jich přišlo,
pětadvacet tisíc,
od Flander a ještě od bláta
— plno, plno negativů v něm
posmrtných masek —
a další, další jdou,
s netopýrem v týle,
fakule z avionů,
čichači mandlí
hořkých, hořkých, hořkých —
i ti, co hlavu meč jim rozcválal
a dohání ji, na svých nohou jho,
pětadvacet, pětadvacet tisíc,
ale ani jedno *srdce-pustiměř*,
všechna plná,
všechna velká,
jako poušť, jak step, jak láska
širá —
hudba devátá.

Tympanisté
světa nového.

/sb. Pulsy/

Toto jsou tedy Mikuláškovy *milosti*: láska a krása, touha a
zápas — život o velké intenzitě a vysokém napětí, pozvedající
lidstvo do výše.

Stavba básně

Básníci, i když se neradi zavírají do klauzury obehnaných
forem a i když se brání sepnout bytí a nebytí svého díla s je-
diným, utkvělým stavebním schématem, přece jen k některým
útvaram pocitují větší náklonnost, protože lépe vyhovují jejich
naturelu a programu. Komu zůstávaly utajeny oblíbené básnické
formy Oldřicha Mikuláška, měl je náhle jako na dlani
v autorově knize Svlékání hadů (1963); tuto přehlídku umož-
nil obecně bilancující ráz celé sbírky. Čtyři oddíly se tu kryjí
se čtyřmi základními typy básní Mikuláškovy tvorby, jimiž jsou:

variac (poskytují prostor pro blýskavé důkazy Mikuláškovy původní a neohraničené invence, pro poezii-hru, pro odevzdání se do milosti obrazu a slova), *civilní eposy* (poskytují prostor pro analýzu a sestupy až na dno, pro krutozření a jasnozření, bič pravdy a řítící se vůz odvahy), *obrázky* (poskytují prostor pro miniatury, pro umění fixovat dvěma třemi slokami náhlá okouzlení, uhranutí krásou, prchavé nálady, výšlehy vášně) a *hymny* (poskytují prostor pro neomezený vzlet k jas, pro fanfáry chvály, paličkové víření nadšení a chorál vzývání).

Ve všech uvedených typech — a stejně ve skladbách, jež se této typologii vymykají — se však uplatňuje (převládá) charakteristická stavba básně, kterou už čtenář zná jako charakteristickou pro Oldřicha Mikuláška:

Na světě co opuštěnější je
než v prázdném lokále
nohama vzhůru obrácené židle?
Než nad nadpisy zažloutlými šije,

skloněná jako k popravě,
než v truhle nohy tanečnice štíhlé,
než hroučící se krov, krov, který podpálen,

vztyčuje komín jako pomník tklivý? —
Jen oči pro pláč, věrné oči dvě,

které i slzy opustily.
/jedna z básní Prvních obrázků, 1960/

Když jaro vře
a bílé okvěti
jak spodnička se vzdouvá
na keřích,
když z trávy voní hřích
a všechno po hřichu,
a teskně šero sova
křídly rozestře,
když dívky jdouce lhou,
že kloužou po oleji
jak stroje v ložiskách,
a ty jen tiše kvílíš,
když bůh si zoufá zas,
že božský je jim příliš

a někdo lidský že je povíská
za lad a sladký žel
té chůze královniček,
když dohoukal už sýček
a láskou zešilel,
když míza v proutí vzlíná,
když leknín k luně plá,
když luna na řadru
si knoflík odepne
a vzdává se mu siná,
když kamsi, kamsi
poděla se duše,
že do těla se nám už nevešla,
když v ptačí viole
svět celý zakolísá
a k boku ženskému
se lísá hvězdný chlad,
až celý rozehrát
a do nesmírna vzrušen,
cítí, že po nebi
se nezasteskne mu —
ó, marná krásno,
marnosti ty krásná,
kež démantem jsem,
který třpyt tvůj láme,
a shořím pak
a rozpadnu se v prach!

/b. Slavnost ve sb. Ortely a milosti/

Museli jsme ocitovat jednu delší a jednu kratší Mikuláškovu báseň, abychom mohli ukázat, že obě dvě jsou postaveny na témž principu a že tedy nijak nezáleží na jejich rozsahu (i když jsou pro Mikuláškovu poezii skladby rozměrnější příznačnější než básně drobnější). Čtenář si hned všimne nápadných znaků: dlouhých větých celků (laicky řečeno, je tu minimum teček), anaforického článkování (anafora vzniká opakováním téhož slova na počátku různých veršů), velké role, která je přisouzena pomlčce. Všecky tři uvedené znaky jsou záležitostí *syntaxe* (vět-né skladby), takže Mikuláškovu báseň není v podstatě záležitostí slova, nýbrž věty. Proč to tak je a čeho tím autor dosahuje?

Tím, že je mikuláškovský typus básně složen z co nejmenšího počtu co nejdelších souvětí — optimálním případem je

citované básně Slavnost, jejichž jedenačtyřicet veršů tvoří jediný syntaktický celek, tedy *báseň-větu* —, zdůrazňuje se především myšlenková a intonační jednotna básně; tomu napomáhá i velmi skrovné členění básně na sloky, popřípadě značné oslabení mezistrofních předělů četnými přesahy větého celku z jedné sloky do druhé (v citované básni z Prvních obrázků ve všech třech možných případech). Čtenář tedy vnímá Mikuláškovu básně jako *plynoucí jednotu*, což mu usnadňuje pochopit celek básně a zabraňuje ji atomizovat. Autor se jednovětých veršů samozřejmě a priori nezřiká, začleňuje je však do svého systému, pracuje s nimi pouze na pozadí mnohoversového proudu vyplněného toliko jedním souvětím (v těchto případech se souvětí zpravidla kryje se strofou). Kontrastu mezi jednovětými verši a jednovětými strofami využívá Mikulášek k významovému zatížení jednovětých veršů, avšak jejich začlenění do kontextu a vzájemnou plynulou návaznost ani tehdy neruší. Například v básni Královské léto (ze sbírky To královské) rozrušují vazbu rozměrnějších slok kratičké jedno- nebo dvouveršové sloky obsahující výkřiky v zaumném jazyce („Kalimantane!“ — „Kaliman teneb!“ — „Kaliman fonu!“ — „Kaliman tune!“) — takto osamostatněny znějí obzvláště jako tajemné varování a zařikání; přitom však rozrušení není absolutní, neboť jednotlivé výkřiky se spojují v samostatnou řadu prostřednictvím společné „gramatické“ podoby. V básni Vinohrad u moře (z téže sbírky) zase vidíme jiný způsob, jak uchovat plynulost jednovětých veršů: „Hrozen byl uzavřený vždycky. / I jeho bobulka. / A zrnko v ní si myslí své / a je v tom celé moře.“ — od celku se zde jde k části, která se opět stává celkem pro další část (bobulka je částí hroznů, zrnko zase částí bobulky), čili plynulosti se docíluje příznačným Mikuláškovým prostředkem, gradováním („že vůně se vrací k růži, / růže se zavírá v poupě, / poupě neví, jak dál, a dotýká se / kdesi uvnitř nás kláves“ nebo „a piju na věci tak malé, / jako je zrnko písku, / tvá šlépěj v písku z těch zrn / a voda tonoucí zas v šlépěji / ze zrn toho písku, / / který je paměti tvé chůze / i přesypá tvůj krok, / tak drobný jako věci, na něž právě piju“ atd.). Způsobů, jak udržet vnitřní vázanost a celistvost i rozsáhlých skladeb, zná Mikulášek mnoho. — Uvnitř zase autor člení básně především pomocí pomlčky a anafory. *Pomlčka* je vůbec nejdůležitější a nejpriznáčnější Mikuláškově znaménko. Velice často stává také ve funkci čárky nebo dvojtečky, ovšem její hlavní úlohou (pak jde o — pořadím — poslední pomlčku básně) je rozčlenit básně na dvě základní poloviny, byť o nestejném rozsahu: oddělit od sebe pointu a přípravu k pointě. Tato „přípravná“ část, tento rozběh k pointě je pak rozčleňován *anaforickými* verši. Mikulášek nevyužívá anafory — jak to činila nezvalovská generace a její pozdější následovníci — k dobrodružné asociční hře, k tekařskému přelétání z jedné významové oblasti do druhé, jímž se tyto oblasti spojují a zrovnoprávňují. V prostoru mezi svými anaforami (i ony, ač rozdělují, zároveň váží v celek) rozvíjí Mi-

kulášek důsledně a ve složitých vztazích výchozí obraz, na který pak od následující anafory logicky navazuje novým obrazem opět složitě rozvíjeným. V roli anafory tu působí, jak to běžně bývá, tatáž slova (viz přetištěnou básně Slavnost), avšak v Mikuláškově poezii se setkáváme i s neobvyklou anaforou, řekli bychom gramatickou: anaforická slova jsou různá, gramaticky však fungují shodně — například v básni V Pešti sám (sbírka To královské), která je jedinou větou o 56 (!) verších, je veršový proud anaforicky článkovan řadou zvolání, popřípadě oslovení (v. 7: „Kde jsou ty doby“, v. 14: „můj bože“, v. 16: „pravda, pane Ady“, v. 42: „plačte se mnou, pane Ady“, v. 46: „pane Endre“, v. 55, tj. poslední verš před jednoversovou pointou: „pane Ady, pane Endre“). Čím složitější a rozsáhlejší anaforické články první část básně vyplňují a čím strměji jsou stupňovány, tím oslnivěji pak za pomlčkou sjiždí blesk pointy (má tedy první část skladby vedle své analytické také jistou „zdržovací“ funkci k zvýšení účinku pointy). Mikuláškovu básně, to je rozbíhání a střemhlavý skok; vzlínání prudší a prudší, až do toužené „pintičky bezvědomí“; pohyby stále rychlejší a slastný pád.

Tyto poznámky k charakteristické stavbě Mikuláškových básní zbývá jen obecněji uzavřít:

1. Je-li Mikuláškovu poezii *point*, pak je do značné míry záležitostí myšlenkovou, i když Mikulášek (jak se nejménou řeklo), „myslí smysly“.

2. Jsou-li typické znaky mikuláškovských básní záležitostí *syntaxe* (konkrétněji: složitých souvětí), pak jde o *poezii vztahů*; zjišťovat vztahy je synonymem pro *dialektickou analýzu*.

I rozbor tvaru tedy dokazuje, že Mikulášek je *báseň-dialektik*.

František Halas přirovnal básně k poselství v lahvi, určenému v oceánu lidí a času k tomu, aby obšťastnilo alespoň jediné srdce. Taková jednotlivá básně, sloka, verš, které k nám znenadání připlují, mohou naznačit cestu k celému básnickému dílu. Jedna básně vede k další, podávají si ruce přes hranice sbírek: uvnitř jejich kruhu se odvíjí zvláštní drama. Jiskří v něm napětí jednotlivých částí, kontaktů se světem a s básnickou tradicí, má svůj lidský osud. Také takto je možné číst a sledovat básnickou tvorbu.

Raná lyrika Františka Hrubína zaujme melodií „subtilních nápodobí života a předtuch smrti“ (Šalda), opřede kouzlem svých metafor: člověk je v ní součástí přírodních rytmů —

Kéž v světlém podzimu mého těla
vráska za vráskou, list za listem
opadá tiše z tvého čela
ve chvění přecistém.

přírodnímu dění je propůjčeno zdání lidského konání —

A nyní
plátna nebeská
slunce nadouvá a suší
a meze v zeleném spěchu
vítr ztrácí
z keřů jak z děravých nůší.

Jakoby zpívaná z dálky zaznívá milostná a přírodní lyrika v *zemi po polednách, krásné po chudobě*. Okouzlivý výraz vzpíná se k vysokým obloukům kamenného města v úpliku, k vesmírným hlubinám v holdu básníkovi, jemuž se stala *Země sudíčkou, vzlétá mávnutím křídel*, přidržuje se bláta země v rodové a rodinné lyrice sbírek, z nichž reflexe nevytlačila *hukot úlů a zpěv cvrčků*. Dramatizuje se v střetnutí staré a nové země v *Jobově noci*, sváří v opojení *nesmírným krásným životem* s pochybami, vyvolanými zkázą *Hirošimy*: v nich zcivilňuje a ztrácí svou melodii. Rozeznívá se znovu v *zpěvech lásky k životu*. Prošel několikerou *proměnou*, aby v dramatickém pásmu *romance pro křídlovku* zachytil ozvěnu dávné melodie.

Mezi jednotlivými díly Hrubínovy básnické tvorby (a také tvorby prozaické, dramatické, veršů pro děti) je *hluboká vnitřní souvislost*. Je to poezie v jádru myšlenkově hledačská, filosofická, básník v ní jde za hlubším postizením smyslu lidského ži-

vota, upřený do budoucnosti stále se ohlíží nazpět na svou životní i básnickou cestu. Přitom jeho tvorba nikdy nepřestává být jedinečným zpěvem, opojeným mnohostrannou a mnohostrannou bohatostí života.

Charakter díla

Už téměř od prvních sbírek básní vnáší Hrubín do své poezie něco, co dá později jeho tvorbě pevnou sevřenost. Jakkoli se jeho poezie neustále proměňuje, jakkoli jí neustále objevuje nové způsoby vyjádření, je mezi všemi Hrubínovými díly pouto něčeho trvalého.

Celým svým dílem zůstává Hrubín věrný jednomu základnímu způsobu nazírání skutečnosti: je jím *vědomí souvislosti minulého a budoucího*.

Už potmě hladím poupě
na keři růží. Trn:
kapička krve, červenka
mého zpívání.

Poupaty všemi nastavuje
svá ouška jaro — mlčím do nich.
S tím nejhorším, co mne tu potkalo,
s tím nejkrásnějším, co mne potkat má,
tisknu se k tobě, živote, a čekám.

Jako by vítr po mně chodil,
jako by si dnes večer čas
mne celého chtěl zopakovat,
dokud mne ještě má:
svléká mne,
obléká,
a zase svléká
v šileném spěchu —

od dětské čapky s perem
Robina zbojníka,
od veselé vázanky
mých mladých nevázaností,
od sandálů, z nichž podzim vyškubl
křídla mých letních lásek —

až ke kabátu s myrtou svatební,
až k černým ponožkám,
kterými obují mou nehybnost,
až k šatům, jimiž oblekou
mé vychládání.

Vzpomínko-nesyto,
i do budoucna vzpomínám,
a jako dešťovkou
od narození k smrti jde mnou hlína.

[sb. Nesmírný krásný život]

Žítí je pro něho souhrnem navzájem spojených a propletených souvislostí. Tak už v krajinné lyrice prvního tvůrčího období posázavská krajina je mu krajinou rodu — krajinou, která zrcadlí spojení minulých pokolení s těmi, kdo v přítomnosti vytvářejí její podobu. Z rodové zakořeněnosti vyrůstá vědomí odpovědnosti k vlastní rodině, z pevné soudržnosti rodové a rodinné cit kolektivní pospolitosti, vnímání širokých společenských souvislostí. Přítomnost je mu mostem mezi minulým a budoucím: proto vidí závažné společenské problémy v širokých grandiózních rozměrech. Optimismus budoucího vítězství ve válečném triptychu Chléb s ocelí, v krutém obraze válečných hrůz, je pak zcela zákonitý, stejně jako snaha pochopit převratný historický proces, zobrazený v Jobově noci. Proto i Hirošima mu byla a je něčím víc než jednou už přežitou katastrofou.

Celým svým dílem zůstává Hrubín věrný základní problematice: život — smrt, láska — smrt jsou hlavní pojmy, kolem kterých krouží jeho poezie neustále, k nim se mu nakonec vždy soustředí veškerý běh skutečnosti. I v tom se odráží vidění života v jeho velikosti, v zobecňujících rozměrech. Základní problematikou krajních protikladů život — smrt jako by byla dána dvojpólovost Hrubínovy poezie: jeho myšlenky stále oscilují mezi protikladnými představami: nejen život — smrt, láska — smrt, nýbrž i skutečnost a touha, země a vesmír, dnes např. představa tvořivého života a možnost všeobecné zkázy. Tyto představy vtělují se v obrazy jako kolébka a rakev, země a vesmír, země a křídla, nohy a křídla, stará a nová země atp. Některé z nich patří určitému období, jiné procházejí celým dílem a nesou jeho hlavní téma.

Celým svým dílem zůstává Hrubín věrný sám sobě. Třebaže jsou čtenáři nad jeho poezií znepokojováni nejšířšími společenskými souvislostmi, neaktuálnějšími událostmi, jak je před básníka stavěla vzrušující doba posledních třiceti let, vztahy lásky a smrti, otázky smyslu lidského žití, jeho ukončenosti i nepomíjivosti, znepokojivá problematika společenská, to vše se pro-

mitá do básnickova života a je to intimní prožitek, co tvoří osu poezie, v níž básník stále „obletuje vlastní srdce“.

Význam rysů, které vytvářejí sevřenost Hrubínova díla, nespočívá jen v jejich trvalosti, ale zároveň i v jejich proměňování. Neboť základní kontinuita Hrubínovy tvorby je v tom, že jeho dílo je v podstatě *zpodobením jednoho lidského příběhu, životního příběhu básníkovy*. Vysloven poezií stává se osudem, typickým pro lidské a společenské zrání člověka naší doby. Setkáváme se tu s dílem jako reprodukcí jednoho života, lhotejno, nakolik byl skutečností a nakolik básnickou fikcí. Příběhy, které jsou osou vrcholných Hrubínových skladeb (Proměny, Návratu do rodného kraje, básně Každou vteřinu, Romance pro křídlovku), byly v jeho poezii obsaženy vždycky. Vstupovaly do ní náznakem už dříve, zhmotňovaly se v ní, konkretizovaly, vyjasňoval a očisťoval se jejich smysl, až z dotyků a nápodobě vykrystalizovala výpověď, jež je ve svém úhrnu odpovědí na otázky, které stály už na jejím počátku a které procházejí celou básnickovou tvorbou: na otázky po smyslu života, po vztahu života a smrti, po lidské odpovědnosti, po překonání hrůzy a žalu ze smrti. Kusé zážitky Hrubínovy drobnější lyrika jsou vlastně útržky, stupně poznání, praménky, které se postupně spojují, až se silou básnickovy vyzrálé životní zkušenosti vylijí jedním mohutným proudem. V tomto smyslu je poslední Hrubínova tvorba obsahovou a myšlenkovou syntézou všeho, co jí předcházelo, a syntézou je i způsob, jakým svůj obsah sděluje.

Vývojová souvislost

Mohlo by se říci, že se v Hrubínově díle mnohé opakuje: problematika, určité zážitky, scénérie, motivy, obrazy. Není to ovšem opakování ve smyslu přejímání něčeho už jednou nalezeného a vysloveného, ale výraz kontinuity, plynoucí ze zrcadlení jednoho souvislého osudu. Toto opakování — nebo lépe návraty — také nikdy nepocítujeme v Hrubínových básních jako něco už poznaného, ale jako větší zdůvěrnění a umocňování básnickových prožitků. Nejde totiž nikdy o prosté opakování, ale o proces, v němž se vyvíjí a proměňuje básníkův vztah k určitému životnímu jevu, k určité zkušenosti.

Už ve sbírkách Hrubínova raného básnického období je jakési neurčitě prázdno po mrtvých, myšlenky na smrt a hrob. Nejprve jako by si básník pohrával s abstraktní meditací v rouše nevšedních metafor a slovem se pokoušel podhalit metafyzická tajemství. Velmi brzy však problém smrti staví před něho sama životní zkušenost. Říká-li se v básni na smrt (sb. Cikády):

Smrt zrovna tenkrát vyzývali slovy
— a po nich také my —

básníci milovaní. Ale kdo ví,
jak se spí pod zemí?

Vyslovená otázka tu má už konkrétní podtext. Také básně In memoriam, zařazená do sbírky Krásná po chudobě (1935), jako by vrhala paprsek vysvětlení na elegický tón Hrubínovy mladé poezie:

Při vzpomínce na tvůj jasný hlas
všichni muži, co tě líbávali,
s rtů svých stírají si hebký popel,
při vzpomínce na tvůj jasný hlas,
který hloubka vzdaluje a kalí.

Prší na tvou milovanou hrud'
přes hlínu a přes kořínky země,
a v nejdleší noci jiná tíha
tiskne tvoji milovanou hrud'
chvíli sladce, chvíli nepříjemně.

Do tvých dávných vlasů sáhla smrt
jak vichřice do plavého lánu —
na špičkách těch posledních dnů svítí
zlato vlasů, jež rozčísila smrt,
proud k nám a proud na neznámou stranu.

Není zřejmě náhodou, že se s těmito verši znovu setkáváme v Romanci pro křídlovku. Tady šlo jistě o víc než o „kostým romanticko-dekadentního střihu“, o kterém hovoří Hrubín při vzpomínání na atmosféru svých básnických začátků. Jde o konkrétní podobu smrti v jeho poezii a s ní o počátek opodstatněné dvojpólovitosti mezi „k nám“ a „na neznámou stranu“, mezi životem a smrtí. Tato dvojpólovost vlivem dalších setkání se smrtí do jeho poezie vrostle, bude se vracet v řadě dalších protikladných obrazů, v nových podobách lásky a v nových podobách smrti, ale zároveň se v průběhu let a událostí bude proměňovat. I samu otázku po vztahu života a smrti bude si básník v jiných životních situacích a na novém stupni poznání skutečnosti — tedy i sebe sama — klást jinak. Začne hledat rovnováhu mezi poutem všedních dnů a tajemným vábením „dálky zlé a příjemné“, světem za hranicí všednosti, za hranicí smrti. Abstraktní vztah života a smrti upřesní si v otázce, jak žijeme svůj život v této chvíli, na této zemi, jaká je naše odpovědnost k dědictví minulých generací — k dílu, které je přezívá, a jaká je naše povinnost k dětem. Čím méně se bude

cítit osamělým jedincem, čím více bude vrůstat do kolektivu ostatních, ztotožňovat svůj osud s osudem stále širší společenství — rodiny, rodu svých dělných předků, porobeného národa, lidstva usilujícího o nastolení nových společenských vztahů, tím určitější a přesvědčivější odpověď bude nacházet: vztah života a smrti vplyne do představy harmonického vývoje, kdy životy jedněch pokračují v životech z nich zrozených, práce a dílo minulých generací v tvořivém snažení generací následujících.

S neznámou mrtvou z citované básně In memoriam prochází smrt už napařádkem básnickým dílem nejen jako abstraktní pojem, ale neodbytně přítomná a skutečná. Její podoba se nejprve znásobuje o mrtvé příbuzné a přátele a zůstává záhadná i trochu přitažlivá. V dobách stupňované fašistické zvůle, kdy lidé umírali v zástupech, stane se z přirozené smrti běs hrůzy a strachu a přijde čas, kdy ho bude třeba znovu přemáhat. Proti hrozbě nového, děsivějšího hromadného umírání, proti hrůze atomové smrti staví básník tichou přirozenou smrt, jež je součástí přirozeného života. Touha po přirozeném životě přerůstá mu až v apoteózu přirozené smrti a toho, co s ní v jeho představách souvisí. Tehdy v jeho díle dochází k určitému paradoxu. V úsilí přemoci těžký žal ze smrti se s ní zdůvěrňuje a upíná se k tomu, co jí už dávno patří, pokouší se znovu dohlédnout za neproniknutelný práh jejího panství. Období Ne-smírného krásného života a Hirošimy je obdobím nejsilnějšího básníkovy rozštěpení mezi „k nám“ a „na neznámou stranu“, obdobím rozrušené harmonie mezi minulým a budoucím. Touží patřit živé budoucnosti, a ve chvílích, kdy se mu zjevuje hrozivě temná, utíká se do mrtvé minulosti. V zážitcích nejniternějších a nejintimnějších jako by patřil už jen minulému. V konkrétnější a obsažnější podobě než kdy předtím vracejí se do jeho poezie vzpomínky a hrozí uzavřít ho do svého minulého světa:

Navíjela sis na prst ostrici,
tam na prst, kde jsi zlatý kroužek snila.
Já hovořil jsem ještě se sluncem
a tys už bledla v lunu.

Tak náhle za zády nám zašuměla.
I položila hlavu ze stínu
do listí jejího.
Za vlasem vlas ti od ní chytil.

Jen pro ni se ti žhavá žahavka,
žárlost země, v trávě skrytá,
pupencem palčivým

přisála prudce k lýtku.
 Vykřiklas
 a polekaná luna odskočila.
 Země se položila mezi vás.

A pomalu se obracela na bok,
 až — až nás oba zalehla
 trávou a listím. Poztráčených
 jako my oné noci bylo
 tisíce. Ticho, veliké ticho rybí
 pod šupinkami šepotu tam plulo
 s němými ústy měsíce.

A zdálo se nám, že se srdcem
 už dotýkáme svého dna.
 Zatím však se v nás otvírala
 nová hlubina.

/sb. Nesmírný krásný život/

A jinde:

Já bál se neuzřít tě, ženo,
 a přece uzřel jsem:
 před sebou hrnula jsi hvězdy
 a patou hledala jsi zem
 jak střevis ztracený.

K tvým ústům nedosáhla ústa má,
 jen kotníky tvé chladně se mne dotkly
 tekoucí řekou. Ohromen
 tvou nesmírností, zapřel jsem se lásce.

/sb. Nesmírný krásný život/

Jako člověk, který patří do společenství ostatních, drží se houževnatě toho, co je přítomné a skutečné: ženy, děti, přátel, práce a s ní dělného, tvořivého života. V pozadí sváru, který se jeví jako rozpojení básníkovy intimního a společenského cítení, existuje úsilí o harmonii minulosti, přítomnosti a budoucnosti:

Slyš, země, prosbu mou:
 — Nepust' mne, ty, jež udržíš
 i vzduch i sních i oceány!
 Budoucí hroby nahrň na můj kříž
 a zavěs na mé boky ženu,
 ten k tobě strhující proud!
 Že udržíš mne, dej mi zástavu
 mých dědků, dětí mých i vnuků!

/sb. Nesmírný krásný život/

Není to už hledání, ale boj o místo mezi lidmi. V jeho průběhu začíná se proměňovat i smysl vzpomínky, spojené s onou nejstálější podobou smrti, o níž básník později říká: „Stín hlavy mi padl na prsa u dávné řeky, / když se dívka zvedla a odcházela navždy, / a dodnes mi ten stín s prsou marně zvedá / třicatero sochorů, / třicatero let.“ V básních *Návrat do rodného kraje* ve sbírce *Můj zpěv a Každou vteřinu z knihy Až do konce lásky* setkáváme se s touto vzpomínkou v opačném kontextu, než je uzavírání do minulosti a mimo přítomnou skutečnost. V obou básních je jedním z kamenů stavby, budované k oslavě bohatě a plodně žitého života. Místo unikání za tím, co nenávratně minulo, váží básník na vahách vzpomínky bohatství, které přežvalo. Láska, stále se obnovující, závat okouzlení, pocit, že i ve stínu smrti je člověk „až k zbláznění živý“, zůstávají i tehdy, kdy pominulo, co je vyvolalo.

Sledováním určitého básníkovy prožitku a proměn, v jakých se vracejí do jeho poezie, rekonstruujeme vlastně nejobecnější smysl a obsah *Romance o křídlovce*. Nebylo nikterak úmyslem tuto skladbu parafrázovat. Chtěli jsme příkladem ukázat na vnitřní souvislost Hrubinovy poezie a na její vývoj, zároveň doložit i některá předcházející tvrzení: o zpřesňování obsahu v Hrubinově tvorbě a o jejím směřování k obsahové a myšlenkové syntéze. Příběh dívky, „jíž pod záda sunul se hrob, zatímco zvedala lokty jen k žití, té věčné schovanky motýlich dob“, a jeho místo v životním příběhu básníkovy byl nám už skoro známý; bylo třeba ho zachytit a vyloupnout z náznaků a nápovědí, z tolikrát vysloveného smutku ze smrti a z tolikrát vyzpívané lásky k životu, z pochyb a víry poezie, která *Romance* o křídlovce oživila dřívější dojmy a zážitky a zároveň otevřela nové hlubiny z dosud utajeného básníkovy poznání života.

Proměny metafory

Už v předcházejících částech této úvahy jsme se dotkli dvoj-
 pólivosti Hrubinovy poezie a poukázali na vracející se téma

života a smrti, na motivy a obrazy, které procházejí celým dílem. Jedním z nejčastějších a nejvýznamnějších je obraz *křídla*. Setkáme se s ním nesčíslněkrát uvnitř básní, často už v jejich názvu, dokonce i v názvu sbírky (Mávnutí křídel, nepřímoto též *Motýlí čas*). Významovou šíří, volností vztahu ke skutečnosti přerůstá hranice běžné v metaforickém užití, stává se symbolem, v němž se spojuje zároveň dvojí smysl.

Rozpor mezi životem a smrtí, mezi touto skutečností a únikem kamsi do neznámých, tajemných prostorů, je vyjádřen stále se vracejícími obrazy země a vesmíru, země a křídel:

O křídlech se mi odmalička zdálo
— ó křídla, křídélka, ó křídlatí —
že závrť stromy z korun vyvrátí,
že všude pro nás větru bude málo.

Hrubínova křídla, to je touha po něčem až k smrti závrtném, neurčitěm a neuskutečnitelném, kterou je třeba neustále přemáhat pevným připoutáváním k zemi. Celým svým dílem usiluje Hrubín o pevnou půdu pod nohama:

A vytrhni z mých bolestivých ramen
tu touhu po křídlech a na mé nohy
dnes ještě zavěš tíhu drobných kroků,
jimiž mé dítě spěchá pro svá křídla,
a tíhu kroků, v kterých za mnou s láskou
šla moje žena — láska, jsi-li láska!

[1944]

Obdobně tomu bylo i později, v citovaných už verších básně *Za hvězdné noci*. A v době básnickovy zralosti:

Kde jste, vy motýlí časy,
kdy křídla zdál jsem se mít?
Dnes jiný člověk se hlásí,
hlouběji touží tu žít.

Motýli, hoňte se jako kdysi,
se mnou však nelze už počítat,
bláhový, vzpomínku kdo dnes křísí,
ztracen, kdo zůstal v ní stát.

[1953]

A jinde:

A jen mám strach a jen mám strach,
že jednou náhle vypučí
synku či dceři z mladých ramen
má křídla div ne na zabití.

[1956]

Právě tak jako se proměňuje a očišťuje smysl vzpomínky na mrtvou lásku, proměňuje se i symbolický smysl obrazu křídel. Dnes už v něm není mámivá neurčitost, ani touha uniknout, ale silná, velká touha po něčem plodném a kladném:

— a já budu
k zbláznění živý a má křídla, zřasená
v krvi žil a cév, budou šíleně tepat,
jako tepají dnes,
(roztrhněte se už,
žilý a cévy, ať se konečně
má křídla rozprostrou a spojí s ostatními
opojenými křídly!)

[1962]

Druhý smysl, v jakém se s obrazem křídel u Hrubína setkáváme, je představa básnického vzletu, umělcovy tvořivé schopnosti.

Jinak ty, jinak já jsem čet
tu báseň, ten verš, nebo slovo.
Jedna je země, náš je let
a křídlo — to je básnickovo.

Uvědomíme-li si, jaký dělný vztah má Hrubín k básnické tvorbě — zpívat je pro něho stejným osudem jako pro zedníka stavět, pro kameníka lámat, pro rolníka sít a sklízet obilí —, nepřekvapí nás dvojí smysl symbolického obrazu křídel, neboť jakkoli ho chápeme pokaždé jinak, přece se oba významy spolu úzce stýkají: básnickova touha nachází své uskutečnění především v básni.

Symbolický obraz křídel může nám také naznačit cestu k hlubšímu postizení bohatého smyslu *Proměny*, k pochopení její třetí, skrytější roviny, která nám uniká, vidíme-li příběh *Daidalův* a *Ikarův* pouze jako varovné podobenství době vynálezů, které mohou nejen sloužit, ale i zahubit.

Příběh *Daidalův* a *Ikarův* přebírá Hrubín takřka slovo od

slava z Ovidia. Obměňuje ho jen nepatrnými vsuvkami do původního textu, např. „Chlapec Ikaros / u otce stojí, tleská rukama. / Nevěda, že si hraje s vlastní zkárou, / hned palcem hněte žlutý vosk, / hned rozesmátý povyskočí, chytá / poletující pířka, zvržená / těkavým větříkem, který se zdvihl / pod mostem u záchodku, s chladným pachem / moče a vrbin. Ikaros / rozčilenému otci překáží...“ Vlastní aktualizace spočívá ve včlenění antického příběhu do atmosféry a dění dnešního dne. Do básně vstupuje obraz letní neděle v Praze u řeky, nesmírné množství lidí, mezi kterými se básník ztrácí a s nimiž je spojen týmž osudem. Zpočátku jako by obě dějové roviny spolu nesouvisely, postupně vytváří básník z obou dějů vzájemně se prolínající montáž. Tím je dosaženo dramatického napětí, stále stupňovaného: výpovědi, postupně dokončovanou, která leží vždy na svech paralelních příběhů, dospívá básně ke kulminačnímu bodu. V něm teprve pochopíme dnešní smysl dávného příběhu: „sedm let po Hirošimě, v tu hypnotickou chvíli... když odložil jsem na kámen noviny... kde všichni četli, že... na naší rodné planetě zkoušeli novou atomovou bombu... Daidalos poznal, že už není otcem...“

Rozvedení úvahy o volnosti je vedle své obecné platnosti zároveň v úzkém vztahu k vnitřnímu napětí celé básníkové tvorby:

Ve světě, jenž je za onoho času,
na dlouhé exilium zanevřel
Daidalos. Touha po životě volném
pojímá ho a hryže srdce.
Domnívá se, že není jiné cesty
z vyhnanství nežli vzduch,
že jako volnost pro duši je vzduchem,
tak vzduch je duší volnosti.

Daidalos poznal, že už není otcem,
až za vesmír se rozprostřel
prostor v něm samém, znevážený jím,
prostor, jenž zoufalý už nikdy nepřekona.

Daidalos

nedojde nikdy volnosti tou cestou.
I proklíná svůj vynález a um.

Drama Daidalovo je i vlastním dramatem básníka, vždy znovu mámeného touhou po křídlech. „Daidalos nikdy nedojde

volnosti tou cestou“ — i básník dochází k poznání, že prostor v sobě nepřekona únikem, ale „vůli držet v rovnováze rozum a srdce“ — život a touhu, skutečnost a tvorbu.

Vztah k tradici

„Vrozená touha po harmonii“ prosazuje se v Hrubínově tvorbě neustále: v obsahu, v přísném zřeteli ke tvaru, melodií. Také k básnické tradici je tato poezie v harmonickém vztahu.

„Naše pokusy vypučely a nasazují první květy v krajíně velké poezie, dnes žije a tvoří snad na dvacet skvělých básnických osobností tří generací, od Sovy a Dyka přes Tomana a Horu až k Nezvalovi a Halasovi (a to nemluvíme o dvou nadějných debutantech — Holanovi a Zahradníčkoví, kteří nám rázem učarovali): proti nim přeci nelze jít, není v naší moci rušit něco, co nejmladší z nich, kteří jsou v plné tvůrčí síle, sami, i ve svém díle ruší nebo rozvíjejí: co nám pak zbývá za takového seskupení?“ Odpověď je v Hrubínově tvorbě, v zdůraznění souvislosti s konkrétní krajinou poezie, do níž je vrostlá stejně pevně jako básník sám do posázavské krajiny dětství a mládí. Přihlašuje se často k dědictví rodu, neméně často k svému básnickému rodokmenu.

Základní scénérii jeho poezie jsou letní noc a letní den. Vracejí se v nesčíslných proměnách nočního nebe, svitu luny, zpěvu cvrčků, hukotu včel, proudění řeky. Všechny tyto obrazy pramení v jedinečné a určující zkušenosti básníkovy života, často jsou navíc obohaceny o další rozměr průhledy do krajiny poezie.

V knize vzpomínek na básnické lásky Hrubín vyznává, jak ho poezie poprvé zajala do své magické moci — Máchovou básní Temná noci! jasná noci! Ta předznamenala problematiku celé Hrubínovy tvorby. Máchův pohled do hvězdné noci je v ní přítomen ne jako básnický motiv, ale jako vědomí souvislosti. „Ouplné lůny krásná tvář / měla a má své básníky“ — Hrubínova sprízněnost je hlubší:

Ta hvězdná noc mě k sobě vábí,
ale já vzpomínám:
nás pouštěla se zemská tíha,
my v celých městech, v celých frontách tam
padali za těch třaskajících nocí.

Co zbylo v sítu padání,
tím víc se přimklo k zemi Bědě...

/sb. Nesmírný krásný život/

Je si zároveň vědoma příbuznosti s ostatními, kteří sledují máchovskou tradici. Protějškem Máchovy Luny je Nerudův Měsíc, proměnou Máchova zahledění Nerudův zdůvěrnělý vesmír. V básni Františku Halasovi připomíná si Hrubín Halasovu spojitost s Máchou: z Halasovy básně, která parafrázuje Máchův básnický obraz v osobité proměně máchovské otázky (Svit hvězdy umřelé jsem pil / v zemi nepřejicné přibité mé zemi / / znak jménem NIC jen jinak obroubil / nití mi danou sudicemi), bere titul — *Svit hvězdy umřelé*, svádí dohromady Halase, Nerudu, Máchu, přes rozdílnost jejich poezie:

Pod stříbrnými prsty létavic
rozechvívá tě půlnoc věčnostrunná.
Na nebi poezie jdou ti vstříc
Nerudův měsíc a Máchova Luna.

Objal tě první, oči roztály
v teploučké slzy, je ti jako doma.
Druhá však oči zmrazí v krystaly,
až se jich dotkne zsinálýma rtoma.

/sb. Můj zpěv/

Pozdrav z kraje Josefu Horovi k padesátinám ve sbírce *Země sudička* uvádí Hrubín motem z Máchy, připomíná si oba básníky v krajině své poezie, splétá v jednotu záznamy z Máchovy cesty do Itálie, dalekou pouť a znamení své země — mátu, mateřidoušku, jetelový list, píseň cvrčků, let včel, hřmění jezu.

V Hrubínových básních svítí s lunou jeho vlastních noci i Nerudův měsíc, Máchova lúna, bělostný měsíc Verlainův, zpívají cikády Jaroslava Vrchlického, voní Horův tymián. Obrátí se v nich i zašlý peníz básnického obrazu, aby se v holdu básníkovy a poezii zatřpytil novým leskem:

Hvězdáři, zanechte svých čísel přesných.
Zemí jde básník a na nebi hvězd
je rozseto jak lesem zvonců vřesných
vráceným krokům jeho na počest.

/sb. Země sudička/

Přihlášení k Máchovi, Nerudovi, Vrchlickému, Horovi, Halasovi i k cizím básníkům, kteří zdomácněli v české poezii (Trakl, prokletí básníci, Ovidius), tvoří zvláštní napětí v Hrubínově poezii, přispívá zároveň k harmonizaci jejich jednotlivých složek, zdůrazňuje její skladebnost. Básnické reminiscence — nechci užít výrazu literární, protože jde o složitější vzta-

hy — podobně jako návraty a refrény jeho vlastní poezie spoluvytvářejí její zvláštní rytmus. Hrubínův vztah k tradici je předáváním pochodně i osvětlováním cest do spojeného světa básnické tvorby. V nejistotách a rozkolísání hodnot, v čase, kdy mnohým zmizely z očí nebo se k nepoznání proměnily krajiny dětství, je také tato zakotvenost v tradici zdrojem souzvuku.

Básnické dílo Jiřího Koláře v sobě zahrnuje dvacet nejdrahtičtějších let tohoto století — je ohraničeno léty 1937 a 1957. Ocitlo se v období krize básnické avantgardy; optimismus jejího poetistického a surrealistického názoru nepřiléhá k tragickým zkušenostem, s nimiž vstupovala do života mladá básnická generace na sklonku první republiky a na počátku války.

Válka aktualizovala Halasův tragický životní pocit a mladí básníci v něm našli oporu pro své východisko. Jiří Kolář nepřevzal Halasovu poetiku, jako ji nepřevzal ani Kainar, kmotrovství Halasovo je hlubší. V prvních sbírkách se Kolář vyrovnává s přínosem dosavadního vývoje poezie, zejména se surrealismem. Najdeme u něho výrazně uplatněný sen. U Koláře má ovšem sen jinou funkci než v surrealistické poezii Nezvalově. („Nepletme si však se sny střetnutí vnitřních událostí s podvědomím... Sny nejsou proto, aby věštily, předvídaly nebo byly k čemukoliv. K prorokaření atd. není třeba snů, to všechno lze vyčíst z nejprostšího našeho živobytí. Zkuste jednou naléztí pořádek prožitého dne, není to lehké a zvláště to není nic pochopitelného. Sny jsou proto, aby byly sněny, jako je život proto, aby byl žit.“) Najdeme u něho básnickou enumeraci a litanickou formu, které známe z Nezvala a z Halase, mají ovšem jiné místo ve významové výstavbě básně.

Kolářova opozice proti poezii meziválečné avantgardy je důsledná. Shledal, že k tomu, aby mohl vyslovit nejistotu všedního osudu, aby mohl přivést do poezie skutečnou nepoetizovanou periférii života, je naše básnická tradice slabá a jednostranně románsky orientovaná. Vnesl tedy do české poezie anglosaskou tradici — Whitmanovu živelnou věcnost a zároveň hymničnost (nelze tu nepřipomenout Whitmanův demokraticismus a adoraci svobody), krutou realnost mnohovrstevnatého Sandburgova světa plného pohybu a dramatu, syrovost portrétů a surovost osudů Mastersovy Spoonriverské antologie, významovou složitost Eliotovy Pusté země.

Tvorba Jiřího Koláře je spjata s programem Skupiny 42, která si kladla za cíl vyjádřit poezií a výtvarným uměním svět městské civilizace, člověka jako jejího tvůrce a člověka jako její oběť — ne už opojení z techniky, jaké známe třebas z civilizační poezie Neumannových Nových zpěvů, ne už romantické opěvování civilizace, jak je známe například ze sbírek českého poetismu dvacátých let. Jiří Kolář představuje v české literatuře čtyřicátých a padesátých let krajní pól poezie, jež směřovala nikoli k prostému zobrazení všedního života, ale k vyjádření metafyziky všedního. Zároveň je to poezie, která se pohybovala v mnoha polohách, jež objevilo moderní umění dvacátého století, a podrobovala své možnosti tisícovým zkouš-

kám (nerad bych tu užil slova experiment, protože i v krajních polohách je u Koláře živý obsah, který dává jeho poezii lidský smysl), až došla ke svému popření.

Město

Sřechy sřechy ležácké

Krajino má rozvedená

Od stolu s pluhem od lože s umrlčákem

Ptáky vrchovatá

Rovnou ze srdce nabírat a pít vás ...

„Historie tažení města uměním by si vyžádalo výkladu bitev o samu podstatu života a poezie. Ubohá hlavo. Nikdy nebylo odvážnějších převratů uvnitř osudů,“ říká Kolář v jednom z textů knihy Roky v dnech, jež je prozaickým protějškem jeho básnické sbírky Dny v roce. Město je jediným dějištěm jeho osudů — je jimi nabito a Kolář je nemůže obejít. „Ve městě nelze žít jinak nežli s tímto netvorem nejtešněji podle boku. Jakákoliv obrana je zbytečná, napražené ruce nestačí ani v chůzi, natož ve spánku. Dělej co dělej, každý zásek, každý pancíř, každý meč je nic. Přibližuje se a přibližuje tím neúprosněji a lhostejněji, kladeš-li nástrahy. Zavíráš oči, zašíváš si je, ale zevrubnost poznání druhého roste a roste. Oblékní se jak chceš, oblékní jej jak chceš, a je to stále spodní prádlo, ve kterém se poznáváte vždy a všude.“

Je to osudová nevyhnutelnost — Kolář neutíká z města, přestože cítí, že je obluďné, ani v něm nehledá smysl, pro který by je mohl milovat. Narodil se do něho a žije v něm. Slovo žije určuje Kolářův vztah k městu i obsah jeho tvorby. „Netvor“ město ho odpuzuje, ale zároveň je jím uhranut. Vyjadřovat však pouze vztah k městu tradičními prostředky — pojmenováním, apostrofou — by stěží vystačilo na básnické dílo, které vzniká v čase a v čase trvá.

Pro Koláře není město ani jenom osud ani jenom inspirace. Je pro něho zároveň volba. Je-li Kolář posedlý hledáním zdrojů, v nichž je nejvíce života, pak je těžko může nalézt jinde než v obluďném organismu města s nahromaděnými lidskými osudy, se zbytky přírody, která prorůstá dlažbou, a se vzlaštíní „lidskou“ přírodou hmotné civilizace. (Osudy, jejichž fragmenty zaplňují Kolářovu tvorbu, fascinovaly českou poezii zhruba od války — uveďme vedle Koláře Kainara, má osudy v názvu sbírky, má je v Nových mytech, má je v Českém snu, v Lazaru a písni, uveďme Hrubína s útržky osudů v Hirošimě a Holana, jeho Terezku Planetovou, Rudoarmejece a Příběhy.)

Město je živé, bují jako vegetace, pro Koláře je živel: „Hlu-

boké dunící lesy kominů / S těžními duby na pomezí / Okny napěchovaná pohoří / Vody dlaždic / Konečně je máte / Ne ustavičné cizince ne z kolikáté ruky / Samými vámi prosakuji / Nahé až na dno.“ Onu prazvláštní lidskou přírodu objevuje ve všem, zde třeba ve vlaku, který jede městem: „Jako bouře na řetězu / Trčí vlak mezi skalami domů / Ohnivě výdechy ozařují tmou.“

Město není scénérie, žije, je v něm vesmír, je v něm i smrt.

DRUHÁ RANNÍ

Lehké pražení lunny
Ulice jako odjištěná od smrti
Dýchá ladem

Jazyk lamp zdřevěněl
Kukátky v roletách
Sem tam nahlédne zesláblý vítr
Do zmodralých útrob krámů
Bije druhá ranní
Mladý Červenka se vrací
Cinkaje si klíči do kroku
Jde

Rozvážně škrtaje zapalovačem
Na labutě zkřehlé pod portály domů
A stáří zdí lehá na jeho černé srdce

Město určuje lidský osud a představu světa — „jsem štvané zvíře / a svět jsou čtyři stěny“, „musíme dát oknům / zaslechnout svůj hlas / špehují mne jak myš“. Město je podivuhodné uskupení lidí a věcí v mnohosti a množství, se znaky chaosu. Kolářův svět je zalidněn a plný věcí, a přece by se o něm dalo říci s Halasem: „jako by svět teprve vznikal.“ Kolář v něm totiž nenachází řád, a proto mu nepropůjčuje ani konečný tvar. Jednotlivé živé detaily, z nichž tvoří své skladby, mají svůj vlastní obsah a postaveny k sobě narážejí o sebe.

Hladový smutný pse dvorů
Krásná sešlá tváří
S průvodem dětí plačky pohřbívací krysou
Políčka s kostižerem
Království Apollonů a Venuší na kolečkových
židličkách

Propasti s mrštinami soumraků
Jeskyně tajemství puberty se zjevením třetího
křídla kolovrátků

Hladový smutný pse
Ó duté struny činžovních lyr
Nitra soch
Ohmataná
Smíchem špatné pověsti
Lodě chrámů s nekonečným chorálem nádobí
V kadidle z pomýjí
S pozdvihováním zápalek na čísla
Zpovědnic (s otopanem všákem a umyvadlem)
Soudní síně rozepří a splachovačů
S křivým přísaháním hmyzu
Nápovednice k dramátům za dveřmi
S očima za živa zatlačenýma Chodby
Chodby veďte až do hrobu mého zpěvu

Ódy

Kolář sice staví své básně z úloмок věcí, ze situací, z výrazných okamžiků, v nichž se obráží osud jeho obyčejných hrdinů, z útržků hovorů, ze samomluv, z otázek, ze zvolání, ale vytváří z množství detailů velké a složitě komponované skladby. (Teprve ve sbírce Dny v roce, poslední knize před odmlčením v padesátých letech, je skladebné schéma prostší, blízké záznamu.) Výrazným rysem Kolářových skladeb v Ódách a variacích, v Limbu a jiných básních a v Sedmi kantátách je rétoričnost. Není proto náhoda, že část své válečné a těsně poválečné tvorby nazývá Kolář ódy. S tradiční ódou jako „vysokým“ útvarem reflexivní lyriky spojuje Kolářovy ódy především rétorický styl a étos. Proměna jejich výstavby je však radikální. Reflexe má podobu vysloveně neabstraktní, tvoří ji reálné detaily a věcná pojmenování.

ODPOLEDNE

Zašněrováno v slunečních roletách
Vydáno na milost posměchu ptáků a žen
Jejichž srdce náhle
Vinou prázdnoty ulic přestala koktat
(dorozumívající se takto bez soupeřství
s měkkým asfaltem)

s obludnou vegetací na údech domů
a hltající opomíjenou moudrost kolejí)
Odpoledne nastavuje své modré oči — — —

Kterými se hemží polonahá těla lesklá potem
a vládne strach a denní chléb
Se zabydlenými chodbami
záchody sklepy a půdami
Široké smutkem z plísně v krvi
podlité z nečistoty
prostého ubohého zákeřnictví
Oči vytvářející z tohoto nevykořenitelného

rmutu

úžasný démant

TAM NA KONCI

Odpoledne nastavuje své modré oči k polibkům
Solným polibkům hladových
Písečným polibkům umírajících

Pro ódu je charakteristický vznešený sloh a jemu je podřízen slovník. Tady je Kolářův rozchod s tradicí nejzřetelnější a nejvýraznější. Kolář činí obsahem vznešeného útvaru ódy oblast všedního a jeho slovník zdůrazňuje jeho hmotnost a realnost, je až provokativně „nepoetický“, aby neuhlazoval drsný povrch skutečnosti. (Kontrast velké formy velké myšlenky, kategorického požadavku čistoty: „umění vnucuje člověku očištění“ — a slovníku nasyceného výrazy každodenní mluvy: „vzal jsem na pomoc každodenní lidskou řeč“, prochází celým Kolářovým dílem.)

Když noc . . . Slyšte

Vlny

Vlny zbloudilců vlny sebevrahů vlny zločinců
Vlny zbytků kojenců cárů stromů údů nábytku
chuchvalců mršín větví oděvů ostatků obuvi
hrnců kytic

Vlny starých praporů vlny zdechlin nářadí

Vlny papíru slámy polomů hřbitovů výkalů továren
a materie domů

Vznešenost propůjčuje Kolářovým ódám patos. („Hladový smutný pse s klavírem s pilou a kleštěmi / ó obzory z návštěv továren / Orle u konfekčním peří / obědvající rukama / Tvrdý-

ma na vzdor nádrům.“) Óda se liší svou kompoziční výstavbou od ostatních útvarů lyrické poezie pevným logickým rozvíjením tématu. Kolářova óda nezná takovou kompozici — složitý kompoziční celek není rozvíjen podle logiky příběhu, je zbudován z obrazů vzniklých ze svobodné imaginace, vlastních moderní lyrice.

V prvním období své tvorby (zahrnuje sbírky Křestný list, Ódy a variace, Limb a jiné básně, Sedm kantát) vytváří Kolář skladby, které chtějí vyjádřit totalitu života v mnohosti jeho projevů. Všimá si přitom elementárních, všedních životních projevů dosud v umění opomíjených a jejich zvláštních souvislostí se snem, a dále vztahů, které jsou otevřené „živočišnému“ světu i kosmu. Odtud to bohatství motivů, množství obrazů v jednotlivých básních, odtud jejich „velká“, monumentalizující kompozice. Odtud také při úsilí podat vzrušenou zprávu o vnitřním dramatu lidských situací i volba vznešené formy ódy. „Rovnou ze srdce nabírat a pít vás . . .“

Variace

Kolářovy variace — opět to není jen kompoziční princip, který by pomáhal zvláštní skladbou, pravidelným opakováním aktualizovat poetický materiál — mají svůj základ ve vztahu k látce. Zmínil jsem se, že vztahy životních projevů jsou u Koláře otevřené, nejednoznačné. Nikdo si zajisté nemyslí, že se životní projevy mohou vyvíjet jen jedním směrem, nicméně volíme zpravidla jedinou možnost.

Kolář je si příliš dobře vědom nepředvídatelnosti, která v sobě skrývá množství variant, než aby byl jednoznačný. „Nepředvídatelnost nelze oddělit od života, jako nelze oddělit život od nepředvídatelnosti. Vyslov toto zázračné slovo a uslyšíš, že hlas jeho hlásek zní lidskou řečí, vzlykotem i smíchem, zpěvem i výkřiky všeho živoucího na zemi. Nepředvídatelné není vysněné, vymyšlené, vyfantazírované, vyblouzněné atd. Nepředvídatelné je skutečné. Nepředvídatelné je důvod zkušenosti, je jediné, co předchází zkušenosti, jako je zkušenost to jediné, co předchází uměleckému dílu.“

Navíc je Kolář dramatik. Nazírá z mnoha úhlů — shora i zdola, zvnějšku i zevnitř — a vše se mu jeví nutně mnohoznačné. „Barva střeš ještě nemá, země ještě hořká, jen s okny a stromy se něco děje. Uvnitř větví jako by kloval pták. Myslel jsem na dítě, učící se prvním písmenkům abecedy, jak se v jeho hlavice probouzejí první bystriny slov a rýmů; tak asi rozpíná křídélka a tluče zobáčkem do zatvrzelé kůry kuře mízy. A tak jako nuž bolesti dovede pohnout celým životem člověka, i daleko, daleko nazpět, přišel mi na mysl obraz matky s listem v ruce, pokrváceným smrtí syna nebo zaslzeným křestním jménem vnoučete. Něco stejně velikého, bolestného jako neza-

sažitelně spravedlivého a dobrého se děje na jaře s okny.“

Tento Kolářův pohled zvenčí i zevnitř je jednou ze základních vlastností jeho tvorby a projevuje se u něho jinak, než jak je to v básnické tvorbě běžné. Nepředchází totiž tvorbu, jež pak volí a určuje v tvaru význam, ale je přítomný ve vlastní výstavbě básně. Zprvu jej u Koláře čteme v řazení obrazů, později se s ním setkáváme v kompozici, jež vytváří různé variace podobných nebo týchž obsahů. To je princip variací, které spolu s ódami tvoří celek dvou Kolářových sbírek (Ódy a variace, Limb a jiné básně).

Ani jedna variace nemá u Koláře stejnou podobu. Báseň Mosazné talíře nad vchodem vlají a blyští má ve variaci svůj negativní protějšek. Dvě variace téhož tématu jsou stejnou dvojicí, jakou je ano a ne. Variace tématu spočívá, zjednodušeně řečeno, v tom, že jsou přehozena znaménka.

1. variace:

Anděl zpíval:

Tato země,
Toto moře s tímto nebem
Jsou tvé!

Holič pravil:

Poslední okamžiky čekání,
Nežli někdo vstoupí a zvolá:
Ráno! Je ráno, milujme se!

2. variace:

Anděl zpíval:

Tato země, toto moře s tímto nebem,
Nikdy nebudou tvé!

Holič pravil:

Celá věčnost nás dělí,
Nežli se někdo odhodlá zvolat:
Je noc, Noc, pomstíme se!

V závěru je promluva hvězdy ještě protikladná: 1. variace: „Vím, kdo jste! / Buďte bez bázně, nevyzradím nic! / Pusťte mě!“ 2. variace: „Vím, kdo jste, a třešete se! / Zradím vás! / / Nepustím vás!“ ale poslední verš je jen nepatrně obměněný: „Mosazné talíře vlají nad vchodem a blyští“ a „Mosazné talíře nad vchodem vlají a blyští.“ Tyto variace jsou protikladná stanoviska týchž osob ve stejné situaci, v prostředí, které je stále stejně lhostejné — mosazné talíře se stále blyští a vlají, ať je mysl člověka naplněna nadějí či beznadějí.

Dvě variace básně Ten krásný naslouchá tomu ošklivému se

společným dozpěvem nejsou založeny na protikladných postojích, postoje jsou téměř totožné, variace spočívají jen v jemných stylistických posunech uvnitř stejných obrazů: 1. variace: „Raničko skryj mě šileného domněnkáře“, 2. variace: „Raničko, skryj mě, domněnkáře“, ve volbě jiného obrazu: 1. variace: „Důvěřuj že jsem špatný / Zasluhuji vyluhovat“, 2. variace: „nedůvěřuj dnes skvrnitému / s louhem v žilách a drzé tváře“, v pozměněném závěru:

1. variace

A za oběma usínají hvězdy

A za oběma usínají štěnice

A za oběma —

Radio hraje a děti

Vítají s brekotem ráno raničko

2. variace

... a za oběma třenice
hvězd a štěnic. Porouchá
píseň hvězda nebo štěnice?
A za oběma rozoráno ...

Děti vítají s brekotem raničko, ráno.

Nejzajímavější variací je báseň Nuže Šemíku vzhůru.

První variace

Nuže — Šemíku vzhůru!
Ale kůň připoután mušincem
(Ostříž letí mu nad hlavou)
Ale kůň ne se odtrhnout z barvotisku
Ne se odtrhnout
Nad hlavy pijáků ...

Ostříž letí

Ostříž letí

Řeka krvácí

A ze hřbitova vane hudba

Řeka krvácí a smuteční vrby (s ostříži nad
hlavami) ...

Nad čím zoufají smuteční vrby

Koho pomlouvají uhánějícím vlnám

Komu oči plní ... vlny ... ?

Vlny vlny vejděte do mých očí
Abych mohl zaplakat

Vlny vlny vlasů

(Kdyby se uhnízдила do mé krve alespoň jako hnis
Ale přichází s létavicí místo hlavy
Jako kdybych měl málo jejích výčitek za noci)

Vlny Vlasy
Pávíce vyzvědačské

Kam míří ostříž?

Řeky padající očima milenců

Řeky padající hrdly pijáků

Řeky nad nimiž se vzpínají bílá srdce

Plná skal

Kam míří ostříž?

Ó bílá srdce (ze hřbitova vane...)

Vzepjatá na zlatém obzoru

Nad krvácející řekou

Řady smutečních strážců

(S ostříží vysoko nad hlavami)

Střeží

— a usmrcují vše kam se otočíš

Kdyby se uhnízдила do mé krve jako hnis

Ale přichází s křídly

(Od krvácející řeky

V poplašném hlaholu rohů a trub...)

A ostříž bez hnutí

Letí

A kůň marně vzepjatý — — —

Druhá variace

— Nuže Šemíku vzhůru!

Ale kůň připoután mušincem

(Ostříž mu letí nad hlavou)

Ne se odtrhnout z barvotisku

Ne se odtrhnout na hlavy

Pijáků — Ostříž letí

Řeka krvácí a zdáli

Doléhá smuteční hudba

Řeka krvácí a smuteční

Vrby (s ostříží vysoko
Nad hlavami); nad čím zoufají
Smuteční vrby? Ale kůň
(Koho pomlouvají zlaté
Rudým uhánějícím vlnám?)
V řetězech mušince Ó řeky
Padající hrdly pijáků
Řeky nad nimiž se vzpínají
Bílá srdce (zdáli dolíhá
Smuteční hudba) Ó bílá
Srdce vzepjatá na zlatém
Obzoru nad krvácející
Řekou v poplašném hlaholu
Rohů a bubnů (a ostříž...)
Vyplundrovaného svědomí

A ostříž bez hnutí letí

Druhou variaci tématu liší od první jen forma, její odlišnost je především v jazykové redukci. Na první pohled je zjevné, že Kolář podruhé podává téma oproštěné od části smyslových dat, která buď blíže určovala základní obraz nebo vytvářela atmosféru, je zjevné, že potlačuje ódičnost básně, je tu méně apostrof, otázek, a že omezuje návratné motivy. Vznikla nová, lakoničtější báseň (má 25 proti původním 40 veršům), v níž významové posuny jdou skoro výhradně na vrub formy. Nelze říci, že úplně jen proto, že se v závěru této druhé variace objevuje nový motiv vyplundrovaného svědomí.

K tomu principu, který spočívá především v proměně formy, se Kolář po létech vrací ve sbírce Vršovický Ezop. V ní je oddíl Marsyas, který je „výsledkem pokusu, co dokáže zvolená jazyková poloha jako inspirační výheň sama o sobě bez impuovaného zásahu a převažující vnitřní účasti“. Jsou to jiné variace, založené výhradně na aktivitě jazykové formy — první variantou je vždy známá látka (Šalamoun, Libuše a Přemysl, Hamlet, Král Lear), tak známá, že tvoří v paměti čtenářů pozadí pro variantu, uskutečněnou slangovým podáním.

/Strašit tady nebo nestrážit — to je trabl
jestli se vyplatí přiznat u zdi barvu
a srabařit za pár babek s malou domu
nebo se dožrat a narážet si list. Pojit./

Jeden z prvních veršů Kolářovy prvotiny: „Jsi těžká jako hrom / Poezie.“ Je to vědomí obtížnosti práce, kterou si Kolář nikdy neusnadňoval. Na různých místech svého díla se k tomuto poznání vrací a stále si klade překážky („klad“ sám sobě nástrahu“), protože teprve za nimi je podle jeho přesvědčení moderní poezie, která je „sestrou svobody a rizika“. „Nikdy se nevracej k způsobu tvorby / kterým jsi již něco dokázal“ a „Mám nesmiřitelný odpor ke všemu vyzkoušenému“; pravdivost těchto slov prokazuje Kolářova vlastní tvorba. Je stále zkoušen — tedy i stálý odvrát od vyzkoušeného.

Tuto cestu by si lyrik nemohl zvolit, aniž by se na ni vybavil. Kolář je metodik, vytváří dílo, na jehož jednom pólu je vědomí, že „V poezii se může setkat s nevyslovitelným / avšak pravého výrazu dosáhneš / jestliže dokážeš učinit tajemné tajemným, znovu snovým / skutečně skutečným“, a zároveň požadavek: „V dovednosti uměj neumět / v prostoru ulož složitě / každodenní posvět svátečnosti / v jasné utaj nejtajemnější / v přítomné vpřítomni budoucí“ a na druhém pólu poznání: „Kdo neví / že obsahem básně smí být jen nesdílitelné / myslí že věnem doby je vepřová s knedlíkem.“

Kolářova tvorba je stálý zápas s formou („O moderní poezii rozhoduje forma“), svědčí o tom vedle jeho poezie i básnické komentáře, svérázné verše s tématem básnické tvorby, které jí provázejí. Kolářova tvorba může být považována za naturalistický záznam jenom tehdy, věnujeme-li jí pouze zběžnou pozornost, činíme-li spěšně a zjednodušující závěry z časté frekvence slov, která jsou „nepoetická“, a proto často považována za naturalistická, dáme-li se svest paralelou chaotického světa a chaotické formy. Nic z toho není pravda, málokteré verše jsou tak „záměrné“, tedy komponované, málokteré dílo je ve svém celku tak důsledné v cestě na hranice a za hranice poezie.

Kolář je si na tvorbě vědom toho nejtěžšího: „Nesnáž těchto pohybů je ve změně chaosu v obřad / a všednosti v slavnost.“ „Báseň není had vrhající se a drásající vlastní tělo / Její expanze směřuje k modlitbě a k zaklínadlu / Jako expanze popěvku k skladbě / načrtu k soše, kresby k obrazu / Myšlenky k úvaze a chůze k tanci.“

Změna chaosu v obřad, všednosti v slavnost, básně v modlitbu. Jsme znovu u toho, čemu se říká skladba. Kolář věnuje kompozici svých básní mimořádné úsilí. Neurčuje jí skoro nikdy nit rozvíjeného příběhu nebo líčení nálady či pocitu — ostatně není v Kolářových básních zpravidla jediný příběh, skrývá se v nich množství motivů, zárodků řady samostatných básní, Kolářova poezie má za sebou svobodnou éru surrealistického básnictví. U větších básní jde vždy o skladbu vyššího řádu, než jaká vzniká pouhou výstavbou fabule.

V knize textů Roky v dnech zaznamenal Kolář, jak vytvářel skladbu rozsáhlé básně Krev ve vodu. Je to báseň z Limbu,

219 která následuje bezprostředně po variacích. „Pokračovat bylo nemožné a stejně absurdní se zdála myšlenka začít z bodu jejich konečného rozvinutí. Musil jsem se stále vracet k oněm zárodkům výtvarnosti, které mě přivedly k touze zmocit tvar básně, tvar daný předem.“ Zastavme se na okamžik u onoho zárodku výtvarnosti. Už dlouho předtím, než překročil Kolář hranici, která dělí poezii od výtvarného umění, byla výtvarnost a múzičnost jednou ze základních vlastností jeho básní. Kolář měl postavení poezie mezi ostatními druhy umění za univerzální — pojímá totiž do sebe všechna ostatní umění. V Mistru Sunio o básnickém umění píše — v pořadí je dána i hierarchie —: Platí tedy / Poezie bez lidského je ztracena / bez mystického je ztracena / bez hudby je ztracena / bez výtvarnictví nebo ostatního je ztracena /.

Báseň Krev ve vodu je přesně rozvržená kompozice složitých a různých obsahů, odehrávajících se skoro ve stejné atmosféře a scénérii — vody, tlení / tratoliště spadného listí /, bláta / na sosnové větvi táhne za sebou mrtvou / černě oděnou ženu, blátem a listím /, podzimu přecházejícího v zimu, tenkého ledu, holých stromů, havranů, mračen, smeček větrů, zmírajícího sadu, rozvalin. V obsahu skladby se nejčastěji objevují smrt a láska, temný, hmotný sen, všední konání s odleskem lásky v lesku prstýnku / ... Voda v kotli vře, / Žena propěvuje. Pára / Se valí na šedivý dvůr / S dětmi, rozparujícími Mrtvou kočku, muž nabíjí / Strívka snubní prsten občas / Zableskne, večer se sklání /, všední přání a touhy. V závěrečné větě vše ústí do úděsné vize nehostinného a krutého světa.

Záznam o postupu při volbě tvaru básně je pozoruhodné svědectví. Kolář převrací školsky tradovaný vztah mezi obsahem a formou, kdy forma je odsouzena k pasivní úloze. Ve dvojici obsah — forma je obsah, volící si přiměřenou formu, považován za aktivního činitele. Kolář zdůrazňuje aktivitu formy (vyjádřil to slovy: Tvar daný předem), v níž se projevuje svrchovanost a skutečná svoboda tvůrce. (Ať jsem dělal cokoli, vždy jsem narazil jako na čínskou zeď na potřebu formy. Jako nemoc zachvátila mne nutnost hledat nový řád a všechna moje další práce se mi zdála zbytečná dotud, dokud bych nenalezl nit, podle které bych mohl pokračovat v cestě přes všechny vyvstalé rokliny tématu i života.) Odtud tvar daný předem, který není formalistická schválnost.

Kolář líčí vznik básně jako hledání skladby, na jejímž počátku stála volba čtyřvěté kvartetní formy. Práce pokračovala komponováním jednotlivých vět zprvu členěných znovu kvartálně do čtyř zpěvů. Toto vnitřní schéma vět zavrhl jako mechanické a monotónní, od stupňování počtu zpěvů ustoupil proto, že by se báseň rozplizla — všechna tato řešení opustil proto, že „každá věta by mohla upadnout v monotónnost a běžnou předvídatelnost zrodu. Skladba nesmí být na první pohled jednoduchá, bude lépe, když celý systém unikne zraku a citu třeba i pečlivého a pozorného čtenáře. Skloubení nebo složení

musí postupovat prvek soudržnosti zdánlivě nahodilě“. Kolář zvolil takové rozvržení skladby, v němž první věta měla čtyři zpěvy, druhá tři, třetí dva a čtvrtá jeden. Problém „jak nahradit délku vět, ochuzených o jeden, dva nebo tři zpěvy“ vyřešil tak, že třetí zpěv druhé věty rozdělil na tolik částí, kolik má věta zpěvů, druhý zpěv třetí věty rozdělil na čtyři části, kolik má básně vět, a stejně tak rozdělil jediný zpěv čtvrté věty. Vzniklo základní schéma — zatím bez obsahu —, které Kolář graficky vyjádřil takto:

1. / — / — / — / — /
2. / — / — / ... /
3. / — / ... /
4. / — — — — /

Skladebné schéma se pod živým obsahem (verš Šat oděný tělem nezná v této souvislosti tak paradoxně) skutečně ztrácí, složitá forma na sebe neupozorňuje, ač fungovala v tvorbě jako prius. Co je na první pohled zřetelné, je souvislost s životními obsahy a tvárnými principy celé Kolářovy tvorby, zdůrazněné ve třetím zpěvu uplatněním variací. Variace na vlastní starší téma je vlastně třetí samostatnou variací básně Mosazné talíře nad vchodem vlají a blyští — proti prvním dvěma, které vyjadřovaly protikladné postoje, jsou v ní zcela konkrétní životní obsahy. Je tu variace na vlastní téma ze čtvrtého zpěvu první věty se špejlováním v řeznické dílně, variace na cizí téma — přísloví, variace na cizí téma — hesla, úsloví, z nichž drobnou jazykovou úpravou vznikají paradoxy.

Proti válečné a těsně poválečné tvorbě — zhruba do básnických záznamů sbírky Dny v roce — je Kolářova tvorba padesátých let, shrnutá ve výběru do sbírky Vršovický Ezop, tak oproštěná, že nepotřebuje výklad. Připomínám ji v této souvislosti proto, že i v ní je rozhodující aktivita formy. Zmínil jsem se zatím jen o slangových variacích na cizí téma (Marsyas). Úvodní část sbírky (Černá lra) a závěrečná část sbírky (Česká suita) jsou cizí výpovědi. V prvním případě jsou to autentická svědectví o válce, v druhém případě jsou to záznamy osobností české kultury devatenáctého století o vlastních osudech. Kolář jim propůjčuje nejzákladnější znak básnické formy, veršové členění promluvy, aniž přítom jakkoli zasahuje do jejich sémantické výstavby a aniž porušuje jejich autentičnost. Výsledek je pozoruhodný: texty neztrácejí autentičnost a veršová forma z nich činí básně.

I

Kritérium pro výběr básníků v této knize nebylo literárně-historické, ale typologické. Výklad osobností byl výkladem individuálních přístupů, osobitých modifikací poetiky básnictví dvacátého století. Počátky tvorby dvou nejmladších básníků, jejichž dílo jsme vykládali, Jiřího Koláře a Josefa Kainara, spadají do doby těsně před válkou a za války. Jejich dílo vznikalo a utvářelo svůj charakter v kontinuitě s vývojem moderní poezie. Mezi tyto portréty nejsou zařazeni básníci mladší než padesát — ne proto, že by byla stanovena padesátka jako dolní věková hranice, ani ne proto, že by výklad postupů osmi básníků vyčerpával celou tvárnou problematiku současné české poezie, a také ne proto, že by vše, s čím přišla mladší poezie, bylo obsaženo už v jejich díle, ale proto, že problematika mladší poezie je historicky složitější a neobejde se bez stručného uvedení do souvislosti.

Pro první léta po válce bylo charakteristické, že vedle sebe existovalo několik uměleckých tendencí. Z meziválečného období přechází tradice umělecké avantgardy — Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, Jaroslav Seifert — i „druhé křídlo“ české meziválečné poezie, jak je představují František Halas a Vilém Závada. Do tohoto období vstupuje mladá generace, která se za války zformovala zhruba do dvou proudů, z nichž jeden představovala poezie „nahého lidství“ — jejím hlavním autorem byl Kamil Bednář — a druhým byla tvorba básníků skupiny 42 — Jiřího Koláře, Josefa Kainara, Ivana Blatného, Jiřiny Haukové. (K nim lze „připočítat“ Oldřicha Mikuláška, který s nimi má mnoho společného, ale „rostl stranou“.)

Vedle těchto proudů tvoří dva nejvýznamnější zjevy meziválečné mezigenerace, Vladimír Holan a František Hrubín. Do tohoto uskupení poválečné poezie patří ještě výrazná skupina katolických básníků — Jan Zahradníček, Klement Bochořák, Ivan Slavík a další.

Poezie avantgardy — tvorba Nezvalova, Bieblova, Seifertova — nehrála v literatuře prvních poválečných let roli, jakou měla před válkou. Nejsilnější vliv měl tragismus poezie Halasovy a tvorba básníků Skupiny 42 se svou věcností a problematikou existenciální. Aktuálnost tendencí, které představoval Halas a vedle něho Skupina 42, se prokázala už ve válečném a těsně poválečném období. Stačí si povšimnout, jak souvisí jejich tvorba s tvorbou Hrubínovou a Holanovou. Hrubín, básník kantilény, píše po válce Hirošimu, Nesmírný krásný život, sbírky plné úzkosti, v nichž se obrací k všednímu osudu, a jeho věcná a přitom vzrušená výpověď rozrušuje pravidelný verš, který byl pro něj typický. U Holana se za války objevuje mýtus prostého

lidského osudu v Terezce Planetové a v prvních básních z května 1945 směřuje k prosté výpovědi, k oproštěné kresbě osudů a situací, k pamfletům a jde až na hranice prózy.

Tendence Skupiny 42, pokládaná za programového nositele nové netradiční poetiky, jež se odvrací od verše „podivuhodných kouzelníků“ české avantgardy a uvádí do poezie „každodenní lidskou řeč“, považovaná za tlumočnicka nových životních obsahů, příznačných pro život uprostřed moderní civilizace, a za tlumočnicka metafyziky i fyziologie těchto osudů, nebyla nijak výlučná.

Proměna poetiky nebyla jen reakcí na poetiku českého poetismu, ale byla především vyvolána potřebou vyjádřit nové obsahy, které před poetismem nestály. Proto také není možné v podobnostech mezi tvorbou básníků různého typu Kolář — Hrubín, Kainar — Holan shledávat jenom vzájemné vlivy.

Vlastnost, která sjednocuje značnou část poválečné poezie, je narůstání epického prvku. Tento vývoj začíná už za války (Horův Jan houslista, Holanova Terezka Planetová, Hrubínova Jobova noc a Chléb s ocelí, Kainarovy Osudy a Nové mythy, jež vyšly sice po válce, ale vznikaly za války, Kolářův Limb a jiné básně) a pokračuje po válce. Projevuje se nejen v klasické podobě epických skladeb, ale v pronikání epických prvků do celé rozlohy poezie — i do lyriky. Epický prvek pronikl do sbírek Hrubínovy lyriky /Hirošima, Nesmírný krásný život/, pronikl do lyriky Kolářovy, jež je nabita materií, věcnými údaji o lidských situacích. Nejvýrazněji se projevuje v tvorbě Vladimíra Holana (v souboru sbírek Dokument, zejména pak v drobných přiběžích sbírky Rudoarmejci). U Holana také dospělo toto úsilí o obrodu epiky k svému vrcholu v řadě epických příběhů, jež vznikaly v průběhu padesátých let a vyšly souborně s názvem Příběhy.

Zmiňujeme se stručně o tomto období české poezie a o některých jejích vlastnostech proto, že tvoří základnu celého jejího dalšího vývoje. Tento vývoj byl rozporný a přerývaný a neměl znaky organického růstu. Dobová estetická norma, jak se vytvořila po osmačtyřicátém roce, vylučovala z literatury právě ty její složky, které byly nejvýraznější a které byly — jak se to prokázalo na dalším vývoji literatury zejména v šedesátých letech — vývojově plodné. Úsilí o epiku s obsahem obyčejného lidského života, prostých lidských skutků, bylo považováno za naturalismus v rovině estetiky a za pomluvu socialismu v rovině ideologie. (Například poezie Jiřího Koláře.) Soustředění poezie k problematice člověka bylo považováno za existencialismus a ten zas byl ideologicky neslučitelný s marxismem. (Toto byl případ sbírek Josefa Kainara.)

Tlak dobové normy byl tak silný, že tato významná část české poezie byla zcela vyřazena na léta z literatury.

Poněkud jiný osud měla tehdy poezie nezvalovská. Vymykala se rovněž dobové normě, která značnou její část považovala za nepřijatelnou a kvalifikovala ji jako formalismus. Šlo

zejména o surrealistickou etapu českého avantgardního umění. Nezvalovská poezie však měla silnou rezistenci. Usnadňoval ji historický optimismus, který byl odjakživa jejím východiskem, a dychtivé přimknutí k životu (proti pesimistickému východisku Halasovu nebo Kainarovu). Nezvalův umělecký postoj byl případně nazván jako „velká utopie moderního básnictví“ (Milan Kundera). Nezvalova poezie měla značnou adaptabilitu. Byla s to se realizovat i v nepříznivých podmínkách a tvořila přes velké ústupky dobovému tlaku a vkusu na zlomu čtyřicátých let protipól schematického básnictví. (Nemluvím tu úmyslně o tvorbě avantgardy, protože Nezvalovou a Bieblovou tvorbou se celá rozloha avantgardy nevyčerpává a navíc ostatní složky meziválečné avantgardy, zejména surrealismus, stojí od konce čtyřicátých let zcela mimo publikovanou literaturu.) V Nezvalově a Bieblově poezii se na počátku padesátých let udržovala některá východiska a postupy avantgardy, třebaže měly ve srovnání s předválečnou tvorbou svých autorů poněkud pokleslou podobu. Jakkoli se mohla v té době jevit Nezvalova tvorba jako pokrok, stála pod úrovní nejen předchozích svých fází, ale stála mimo hlavní vývojový proud, umlčený a dočasně přerušovaný.

Zpětrhaná kontinuita se pak navazuje zhruba celých patnáct let. Vývoj nebyl jednoduchý. Není totiž možné navázat po několika letech přerušení na místě, kde se přestalo.

Na počátku padesátých let se objevil po generaci Jiřího Ortena, Jiřího Koláře, Josefa Kainara nová básnická generace. Vystoupila sice vědomě v pozici proti tuhé ideologické normě, ale v situaci, kdy proudy, na které více podvědomě než uvědoměle navazovala (později si toho ve výkladu jednotlivých autorů všimneme blíže), byly potlačeny. Kolář ani Holan, dlouhou dobu ani Hrubín netiskli, Kainar radikálně proměnil svoji tvorbu, Mikulášek nepublikoval básně z linie svých „ortelů“, rozvíjel linii „milostí“.

Tlak doby postihl silně generaci Milana Kundery, Miroslava Floriana, Jiřího Šotoly, Karla Šiktance. Zábrany, které zneumožňovaly svobodné navazování vztahů k tradici, spolu s celkovou nepříznivou situací zpomalily její vývoj a uměleckou krystalizaci. (Ještě v polovině padesátých let se musí probojovávat tak evidentní pravdy, jako že moderní evropské umění není úpadkové a že je součástí dědictví, na něž navazujeme — viz Milan Kundera: O sporech dědičských. Ještě v prvních sbírkách Miroslava Floriana a Milana Kundery bylo tvárně navázání na tradice meziválečné lyriky odbojným gestem.)

Jestliže Ortenova a Kolářova generace znovu po Halasovi negovala už za války tradici českého poetismu a přehodnotila tradici surrealistickou — obě v jejích vrcholné podobě —, pak před generací, jež vystoupila v první polovině padesátých let, stála znovu nezvalovská tradice, ale pokleslá, přitom však opět v relativně průbojně společensko-estetické funkci. Proto také reakce nastupující generace nebyla tak důsledná, proto ujasňo-

vání její vlastní pozice bylo vleklé a umělecká krystalizace proti všem předchozím generacím tak pozdní.

Vývoji umění, střetání uměleckých koncepcí vtiskla doba politickou povahu. („Vytušil jste to, Konstantine: / Nepřítelé života a poezie jedni jsou. / Kdo chtějí socialismus změnit v pouště nehostinné, / nejdřív jeho poezii kadeř oškubou.“ M. Kundera.)

Přirozená střída básnických prostředků byla urputný zápas. Polemika, která se stala jeho součástí, měla však tu nevýhodu, že do značné míry určoval její úroveň protivník tezemi, které jí vnučil. Úroveň dobové estetické normy byla na počátku padesátých let mimořádně nízká, proto také poezie, která programově tuto normu rozrušovala tak, že vyvracela její postuláty, je jí poznamenána. Pravdy, které probíjovávala, se velice záhy ukázaly být příliš evidentní a básnické výsledky zcela neúměrné vynaloženému úsilí. Charakteristická je pro toto období Kunderova prvotina *Člověk zahrada* širá, polemizující se zúženou představou života, se schematickými představami.

Úsilí o věčnost, předmětnost, o integraci oblasti vědního do poezie bylo sice vědomé, ale navazování na historickou kontinuitu české poezie, jež tuto tendenci realizovala ve všech uzlových bodech svého dosavadního vývoje, naposled za války a po válce, bylo nedůsledné a často dokonce jen podvědomé. Ve vývoji české poezie je toto opakované úsilí sice organické, ale v situaci, kdy vznikalo, bylo i *vyvolané*. Strnulost estetické normy a neživotnost básnictví, které se jí podřízovalo, vyvolaly u této generace úsilí obnovit v opozici proti básnictví obecných tezí a jim odpovídajících gest skutečnost člověka, přírody i věci.

Objevování věci mělo až naivní povahu, reakcí na redukováný a abstraktní obraz světa byla snaha složit obraz světa znovu z tisíců drobných skutečností. Smyslem tvorby nebyla přitom destrukce ani atomizace skutečnosti, ale *deklarace* jednoty člověka a světa. Proto také vstup reality do poezie znamenal její zživotnění, i když to bylo stále jen naplňování předem daného filosofického schématu živou materií. V tom byl základní rozpor této poezie — musel pak nutně vést i k revizi jejího filosofického základu, když se ukázalo, že ve skutečnosti neexistuje soulad mezi člověkem a světem.

Tragickou zkušenost vztahu jedince a společnosti vyslovila nejostřeji Holanova tvorba z období padesátých let (*Příběhy a Bolest*), jež začala vycházet na počátku let šedesátých. Urýchlila myšlenkové zrání české poezie. Básníci, jejichž jména byla spjata s hledáním životnějších základů poezie v druhé polovině padesátých let, se ve svých posledních sbírkách soustřeďují k vyslovení vlastního básnického světa, který je ve filosofických východiscích i slovesné realizaci proměněný — bez dějinného optimismu a s menší závislostí na množství jevů skutečnosti, bez proudu představ (Jiří Šotola: *Co a jak*) a naplňovaný individuální lidskou zkušeností — tragickými zážitky venkov-

ského a válečného dětství a rozpornou zkušeností poválečného dozrávání (Karel Šiktanc: *Artéská studně, Zařikávání živých*). I tvorba básníků, jejichž představový svět je od počátku ucelený, tihne od životního kladu k vědomí bolesti (Jan Skácel: *Hodina mezi psem a vlkem, Smuténka*).

Nejmladší vrstvy české poezie tvoří jednotné umělecké hnutí. Dalo by se sice říci, že je sblížíjí protideologické postoje a snaha po vytvoření autonomních poetických světů (Ivan Wernisch: *Zimohrádek, Dutý břeh, verše Petra Kabeše*), po exploataci látky, kterou nabízí předmět vlastního básnického jazyka (Pavel Šrut: *Přehlásky, poněkud jinou podobu má „jazyková“ inspirace básní Miloslava Topinky*), ale uvnitř mladé poezie jsou mezi několika výraznými básnickými zjevů autoři, jejichž díla mají aktuální společenskou myšlenkovou výpověď, i když využívají dotud „neutrálních“ postupů práce s významovými posuny básnického jazyka (Antonín Brousek: *Netrpělivost*). Tato poezie je od svého počátku (zahrnuje zhruba období šedesátých let) spíše souhrnem několika osobnostních realizací než uceleným uměleckým hnutím.

Jediné — do značné míry kompaktní — umělecké hnutí tvoří zastánci „nové poezie“. Je to hnutí ve svém odporu k literatuře jako nositeli ideologických významů — tolikrát zneužitých — nejdůslednější. Odvrací se od tradiční podoby poezie, jež je „zprostředkováním“ mezi tvůrčím subjektem a čtenářem, od tvorby jako tlumočnicka významových poselství, od tvorby jako sebevýrazu lyrického subjektu. Představuje internacionální umělecké hnutí, které klade důraz na intelektuální základ umění proti emocionálnímu zdrojům tvorby, s vypracovanou estetikou textu, jež je založena na znakové povaze jazyka a obsahuje estetikou komunikace, informace a estetikou statistickou. Teorie „nové poezie“ (užívá se též termín konkrétní, umělá, ale oba termíny nejsou o nic přiléhavější než „nová“) nahradila pojem literatura pojmem text, aby odlišila tradiční dílo od nové kreace. Text je něčím, co není určeno k interpretaci jako literatura, nýbrž je artefaktem zjistiitelným, je v něm přítomen proces realizace, ale není v něm přítomno tvůrcovo já. Má svá pravidla hry, svůj dorozumívací systém — nemetaforický, založený na materiálu (odtud užití statistiky) a logice. Využívá důsledněji než „tradiční“ tvorba vlastnosti materiálu, s nímž pracuje — u „nové poezie“ je to jazyk. Pracuje s jazykovými znaky jako s materiálem, nikoli s významy, jež vyjadřují autorův myšlenkový a pocitový svět, jeho zkušenost a fikci. „Tradiční“ výklad významů je u „nové poezie“ nemožný, v jejím jazyce neexistuje hierarchie jednotlivých členů, protože není významů. Nejdůsledněji se logická a statistická, nesubjektivní povaha „nové poezie“ projevuje v tvorbě, kterou podle určitého kódu ze slov uskutečňuje stroj.

Nová poezie se štěpí podle způsobu tvorby a užití materiálu do řady odvětví. Například slovo, pojaté jako jazykový a záro-

veň výtvarný znak, dává vzniknout vizuálnímu textu, slovo pojaté ve své hodnotě fonetické je základem fónické poezie.

Teorie „umělé poezie“ předpokládá i existenci „hybridních“ tvarů — tradiční poezii, nasycenou prostředky nové poezie, a novou poezii, která pracuje s významem. Zatím vyšlo jen několik knih „nové poezie“ — Nováková Poeta Jacksonu Pollockovi, Havlovy typogramy — Antikódy, Julišova Pohledná poezie a Job-boj Hiršalův a Grögerové. Tyto publikace nejsou podle estetiky nové poezie vždy ortodoxní, je v nich přítomen lyrický subjekt, který dává řadě „her“ lyrické kouzlo. Systémy těchto básní nejsou nesémantické, mají sdílitelné významy a výtvarná stránka veršů má významovou povahu (Havel).

Teorie bývá rigoróznější než umělecké realizace.

II

Básníkem, jehož dílo je jako stvořené k výkladu generace padesátých let, je Jiří Šotola. Nervem jeho tvorby je drama. Platil za programového básníka, za hlasatele generačních pocitů — pocitu tíhy života a velikosti touhy, jeho básně oscilovaly mezi čistým ideálem a rozpornou skutečností, mezi protiklady, které vyjadřují dva názvy sbírek: Svět náš vezdejší (1957) a Venuše z Mélu (1959).

V poezii druhé poloviny padesátých let měla Šotolova poezie značný význam zejména pro svoji pojmenovací schopnost. Téměř celé Šotolovo dílo vyjadřuje představu světa jako souhrnu protikladných skutečností a sil a až do sbírky Co a jak v něm tříšť nejrůznějších věcí a jevů sjednocuje lidská touha.

Myslím na tebe, v bytě přes ulici žena uspává děcko,
někde nablízku hučí oceán,
ať přijde cokoliv, jenom nebýt sami se svou láskou,
v samotě zprašiví i kormorán,
ve vzduchu je stroncium, jsme evropští lidé
z roku 1958

a náš syn se učí číst,
miluji tebe a miluji svět a miluji i jeho trní,
ne všechno spadne do kaluže jako list,
lidské ruce jsou krátké a křivé, ale člověk je
nakonec spíše podoben
své touze
a všemu, po čem sahá, nekonečně a věčně
a jako let hvězdy dlouze,

jenom nebýt sami se svou láskou, v samotě zprašiví
i kormorán,
několik kapek bloudí po skle, ale nablízku hučí oceán,
ale nablízku hučí
oceán.

V „Úvodu do poetiky“ vyjadřuje Šotola svou představu básně s totální výpovědí: „Potom, asi už k stáru, / rozepíšeš si konečně tu svou velikou báseň, / tu svou pošetilou a přece neodbytnou báseň, / na kterou ses tolik těšil a které ses tolik bál / a ve které to bude všechno: dějiny lidstva, rozmoklé boty, luna, / nedělní restaurace, vesmír po miliónu let, / válka, sochy, chleba a líh, celý život, jeho podstata, smysl a vše. / Ta báseň se ti pravděpodobně nepodaří. / Ale to nic.“

I z těchto dvou malých ukázek „programových básní“ je zřejmý charakteristický Šotolův tvárný postup — enumerace, nahromaděná pojmenování, jež si vedle své obrazné funkce ponechávají i vlastní neobrazný význam (je možné je číst i odděleně) a která ve svém souhrnu, svou vnitřní souvislostí, vytvářejí celistvý obraz rozporné a dramatem nabitě mnohoznačné skutečnosti.

Jde. Svítí, nebojí se, netrpí, je nahá,
jde po zemi, jde, punčochy a prsteny a tramvaje
a Praha,
holínky blýskly z kaluží, marš armád, černý knírek,
dlažba je starý film se spoustou divných dírek,
ona jde po té zemi, jde a neobchází louži,
jde, čichá noční vítr, táhnou ptáci, hejno družic
krouží,

jde, šlape bláto, kožichy a peníze a bohy,
staletým marastem má pocákané nohy,
jde po zemi, krev, nafta, stíny, mříže,
stín zdi, stín sekyry, stín kříže,
stín světa téká po kosmu a syčí,
stín koule, která se zdá cizí, ničí,
a ona po ní jde a nebojí se, netrpí, je bílá,
jde, neumí se skrýt — a kam by se tu skryla?
hořící orel, štítek oné čapky,
sen člověka a tělo pravdy, obrys plamene a kapky,
jde pozorně, jde pomalu, jde, jak by nesla dítě,
jak by tiše táhla těžké dlouhé sítě,
není to žádný zázrak s fosforem a s pěnou,
lidé se jenom zarazí a na něco se rozpomenou,

lidé jdou, lidé jdou za ní, lidé hledají svou stopu,
 čichají spáleninu, blouzní, chytají se stropu,
 málo je života, je ze dne na den kratší,
 alespoň žítí . . . počkej! což to stačí?

Tento tvárný princip, jehož výhodou je možnost vyjádřit rozpornost a disparátnost věcí a jevů, sloučit neslučitelné, a jehož nevýhodou je, že si vyžaduje nejprostší a jednoznačnou, proto obecnou myšlenkovou koncepci, která je s to sjednotit vše do určitého celku, kulminuje u Šotoly ve využití techniky pásma v pětidílné básni *Bylo to v Evropě*.

Oblast všedního se projevuje u Šotoly ve využití tvárných prostředků. Jestliže jsme znali z poezie básníků Skupiny 42 skutečnost zachycenou v její syrové a drsné podobě, a jí odpovídala i pojmenování, u Šotoly se setkáváme navíc s výrazným využitím „lepkavých“ prostředků pokleslého umění, s citacemi šlágrů, popěvek (Škoda že ten / přelud krásný / nelze obejmout / Děvčátko z kolonie), s využitím sentimentu (*Daroval / mi děvčátko / prstýnek zlacený*).

V Šotolově poezii — v tom má blízko k Šiktancovi, Milanu Kunderovi (*Monology* a *Poslední máj*), narůstá postupně epický prvek. Tento vývoj má souvislost s obecnějším směřováním poválečné poezie, s níž má Šotola řadu příbuzných rysů. Epika proměnila jeho poetiku, ponechala jí sice naléhavost výrazu, ale volně vyprávění si vyžádalo kompozici, jejíž organizující princip nespočívá ve výčtu, ve srážkách protikladných významů, ale v rozvíjení dramatického příběhu, v „podobenství“ s myšlenkovým posláním.

Po celý život

s vášní

vymýšlel novou fyziku a novou chemii,
 novou geologii a novou meteorologii,
 spisoval spisy, kombinoval a tvořil systémy,
 objevoval neexistující mízy,
 neexistující flogistony,
 neexistující duchovní podstaty fluida,
 definoval jejich princip a dával jim jména,

ba i sám život

by za ně dal — —

a ono to nemělo smysl.

Drásavými polemikami vrhal se na protivníky,

trhal je ve dvě —

a oni mu neodpovídali.

Vydával brožury, v nichž prorokoval počasí na rok
 dopředu —

a počasí potom kašlalo a přšelo na jeho prognózy.

Mezitím, spíše mimochodem,

publikoval několik postřehů a kuriózních dohadů
 o tom, že šnek

tak dlouho nahatou makovicí do šutrů vrážel,
 až vzniklo tykadlo;

malé,

pak větší.

Bůhvíkdě to sebral, zdálo se to nedůležité,

nikdo si toho nevším.

Až do sbírky *Co a jak se Šotolova poezie pohybovala mezi „světem vezdejší“*, který nikdy neviděla zjemňujícím pohledem, a ideálem a nadějí: „i my neustále balancujeme / mezi kaluží a sluncem, / občas se pokoušejíce o rovnováhu, která neexistuje“. Neměla nikdy pro čtenáře o životě bezpečnou zprávu, nebyla si doposledka jista, když se dotýkala starých známých věcí, která z nich právě zraje k explozi. Vedle věcně demaskujícího pohledu na život, jarmark světa a trapnou malost obcování měl Šotola po ruce romantické gesto, které zbavovalo jeho poznání bezvýchodí a osudové tragiky a které mu umožňovalo shledat, že svět je přece jen dobrý — milovat svět, milovat i jeho trní. Vždycky mu zbývalo aspoň několik mizerných procent naděje. „I bez komety boží / je člověk synem naděje.“

Zdrojem vývoje Šotolovy poezie není toto volní gesto, jakkoli dobově a generačně příznačné, ale ono bezohledné pojmenování zdrcující síly života.

Ve *Venuši z Mélu* Šotola ještě ví, že si bude „na zuby pisakat / Dole u brouků dole“, představa smrti je až optimistická a skoro nakažlivá: „A já si budu hnít / A já si budu na prášek tlít / Bolavou / voňavou / hlínu světa pod hlavou.“ Ve *Hvězdě Ypsilon* (1962) už má k smrti jiný vztah: „Tak / a to je všechno, přáteli. Teď ještě smrt / a takové ty povinnosti. To / už není zajímavé . . . / Bylo to velikánské štěstí, / žít.“ Stojí tu vedle volního: „a je to zákon: / Dál!, a jmenuje se: / Žít!“ už zjištění „Sáhneš a je to pod peřinou. / Jmenuje se to smrt / / a to už potom žádná pomoc není.“ „To je ta hrůza, příteli. / Že z pole řepa voní dál.“ „A z pole řepa voní dál, / smrt nesmrt. Nikdo si tě nevšímá, / on na to není čas.“ „Nezmění se nic. / Svět bude kroužit, řepa bude vonět, / je bezohledně nekonečné / lidské žití. / A o to jde.“ Šotola může ještě napsat pointu „a o to jde“, protože pojmenovává stav, který je přirozený a daný, jemuž se člověk nemůže vymknout.

Postavme vedle sebe dialog básně *Dva z Hvězdy Ypsilon* a báseň *Jak se nehraje Makbeth* a máme jasně naznačenou sou-

230 vislost i problematiku Šotoly šedesátých let. Herce z básně Dva drží víra, že jsme především tělo pravdy. (Tělo pravdy patří k charakteristickým pojmenováním, čteme je už ve Venuši z Mélu: „sen člověka a tělo pravdy“.)

... Divadlo, já uznávám,
má funkci taktéž zábavnou. Však především
jsme tělo pravdy. A svým způsobem
i v alonži lze někdy
pootočít svět.

A první pravil:
— Hovno! Svět
se točí bez nás. Neberte to vážně.

Herec, zbaven víry ve svůj smysl, hyne. A záměr básně má pak tragický spád:

A zůstal tam,
u stolu,
přemýšleje,
jak tomu rozumět.
Z jakýchsi důvodů
upadl potom v nemilost. Šlo to s ním zkrátka dolů.
Posléze
zastřelil se
ranou do břicha
z lovecké pušky.
Jeho žena
skočila s děckem
ze čtvrtého patra.
Jeho dílo
se nedochovalo,
vždyť z divadla
co zůstává? Jen pověst, špatné fotografie
a obraz v paměti
a ani ten
ne dlouho.
Takže nakonec
nezbylo po něm
nic.

Analogie ze sbírky Co a jak:

231

Můj milovaný učitel dával roku 1946 Makbetha.
Bylo to špatné představení. Netušil,
že maličko, a tento kus se stane libým vaudevillem
tváří v tvář tragédii faktu. A on sám,
nevěda kudy kam v těch časech, střelil se, aby zemřel.

A kdo už tedy konečně udělá Makbetha, v kterém
bude i onen
muž, an sedí v předpokoji panovníkově, v koutě, sám
(zatímco za zdí je slyšet křupání královských kostí),
a pálí *do svého vlastního břicha?*

Oba hynou z nedostatku cynismu: jsou přesvědčeni, že především jsme tělo pravdy. A nejsou schopni mu dostat. Tragika osudu nespočívá v samotné smrti, ale v prvním případě v tom, že „nakonec / nezbylo po něm / nic“, a v druhém, palčivějším a obecnějším: kdo vysloví životní tragiku, když to nebude ten, kterého zavalila?

Tady už neříká Šotola smrt nesmrt, a o to jde, protože na tyto situace už taková pointa neplatí. Smrt se vymyká své biologické přirozenosti, stává se východiskem z neřešitelných situací, které si vytvořil člověk, ať už toto východisko volil sám, ať bylo voleno proti němu a mimo jeho vůli.

A Makbeth (zástupný symbol) se pak hraje takto:

Vedle dohrávají Makbetha a každý to ví, že meč
je z plechu,
herci jdou za horizont
a nad náměstím stojí měsíc, bijí hodiny,
zatímco historie...

A zároveň s tím čteme: „divadlo je trapné, / tak jako vždycky, když jde vedle po hospodě / sám život, sama smrt / a nedělají / gesta.“

Smrti se vzdoruje v Šotolově poezii činností, dílem. „A co já bych si přál? Aby tu po mně něco zbylo.“ Touha, kterou čteme v každé Šotolově sbírce. Je tu pořád naděje, ověřovaná na přežívajícím díle historických osobností, naděje, že „Třeba se ti nakonec povede něco krátkého o světě, / co bude pravda / a co nikdo neví.“

Ve sbírce Co a jak není smrt vždy přítomná v příbězích, příkladech, konfrontacích. Bez ní by však nevznikla situace „kdy se to pozná, / co je pravda a lež“ se všemi důsledky pro

básníkovy vidění světa. Byla tu naděje, že se povede „něco krátkého o světě“, i tady je: po velkém úsilí „vyroste mu ta rostlinka třeba i v botě“. Ale Šotola jde v pochybnostech dál a ptá se: „Otázka je, co potom s ní.“ Relativizace, která není svévolná, postihla úsilí, práci, jež byla Šotolovi vždycky pozitivní konstantou. Alchymista, který vynalezl elixír života, nenesl nečekaný úspěch, rozbil baňku, zemřel a „Ráno ho našli. Ironicky nad ním stál / sloup kouře z osvětivských pecí.“

Pro Šotolovu proměnu, která se odehrála ve sbírce Co a jak, je příznačná proměna jeho hrdiny. Dříve se chtěl „Nedožít konce. Nikde nemít hrob. / Navrtat mraky. Padat dolů. / Za rudým květem běžet k pólu“ a v této sbírce ví, že Hamleta nelze zahrát, leda k stáru „... pro sebe, šeptem, skrčen do portálu / / v kostýmu / Polonia“. Subjektem básně se stal muž, který lebkou temně, trpělivě o zeď tlučé, třeba ze života už chápe právě jen ono hlavou zeď neprorazíš.

Výchozím bodem Šotolovy tvorby byla otázka po smyslu života a jejím cílem odpověď. Tato odpověď, naplněná důvěrou v život, opojením z rizika boje a z objevů, následovala vždy po nemilosrdné analýze situace člověka, ale nemohla být jiná než obecná. V nové fázi svého díla se Šotola rozhodl jít ve své analýze až do konce. Nevázat si ruce přesvědčením, že lidské konání má koneckonců smysl. Ukázat člověka, jehož úsilí, třeba zdánlivě rozumné, se míjí výsledkem nebo se obrací proti němu, a úsilí nerozumné, které se už zdá dojít cíle, postrádá smyslu. Ukázat situace, do nichž je člověk postaven a jež jeho existenci přesahují:

K ránu to začlo: pradávny zpěv kozlů,
odporný, děsný,
pořád, až do východu slunce.
Ničemu nikdo nerozuměl.
A teď jsme tady u vrat do krematoria,
už týden, čtrnáct dní,
aniž je nepatrný důvod k pohybu
tam nebo zpátky.

Být, to je bydlet na té hranici.

Šotolova poezie ukazuje na složitost utváření kontextu poválečné literatury. Smyslem jejího programu — nejen jejího, ale celé generace padesátých let — bylo mimo jiné navázat přetrhané vývojové souvislosti. Program byl příliš svázán s dobou vystoupení, než aby se v něm mohla plně realizovat logika vývoje poválečného básnictví. Šotolova poezie se dlouho bránila znovu navázat na syrovou předmětnost a na existenciální interpretaci světa Skupiny 42, ač k ní měla blízko. Historie se ne-

vrací — Šotola se s její tradicí vyrovnal v posledních sbírkách, ovšem už nikoli v předmětné poloze, ale tvorbou, jejíž existenciální základ ovlivnila Holanova metafyzika.

III

Některé znaky, jichž jsme si všimli v Šotolově poezii — enumerativnost se srážkami významů, polemické kladení otázek, záznamy reálných příběhů, často s využitím historických látek, jsou v ještě výraznější podobě přítomné v tvorbě *Ivana Diviše*. Jestliže je pro mladou poezii padesátých let příznačné pronikání reality do básně, pak u Diviše máme co činit s přívalem skutečnosti promísené se snem v extatickém vytržení:

Proto čas stromů které vyhnaly mízu za
lunatických nocí

proto čas svolavatelství
proto čas pochodování ve zbroji
proto čas bezohlednosti a čas nezdvornosti
proto čas nepřetrženého díla
a čas zbrceného a umučeného čela
a čas přepnutých a protrhovaných žil
a čas obětí jež mohou se zdát nesmyslnými
a čas prošoupávání podešví
a čas pobíhání a čas ztráty sebe sama
a čas sebenalézání a žebrů stavených ke zdem
a čas podtrhovaných žebrů a čas kácení
a čas úklidu a čas řemení

Sled Divišových veršů má asociativní spád, volný, nepodřízený, živelný, který působí krátkým spojením nesourodých významů, střetáváním představ. Prolínají se v něm syrové a drsné věci s abstraktními pojmy:

Hektický neklid,
naprostá změt,
myšlenka s rozboxovaným obočím
vybodovaná ze scény
překocující se nazad do propadla a k tomu bičovaná
bazilišším inspicientem.

Na kontrastech je založena stavba většiny Divišových básní — nejsou jen v jazyce, v pojmenování, v mísení vulgarismů se vznešenými pojmy, v střídání syntaxe hovorové řeči s knižním jazykem až archaickým, kontrasty jsou i ve volbě témat („vznešenost Ano / Oznošená / Sbíraná / šřárovaná / do antonů tlačena / vyšetřovaná / postřílená / ponížena / a bezpočtukrát právě proto dokázaná / poplivaná / znovu a znovu jak mlnný klk / opalizující / rodící se —“).

Útržky všedních příběhů jsou monumentalizovány do metafyzické polohy, metafyzické úvahy jsou zlehčovány. Proud asociací má často podobu otázek. Formální odlišnost mezi řadou pojmenování bez otazníku a řadou pojmenování s otazníkem ukazuje na kvalitu vztahu k světu, v němž subjekt nepřijímá podněty, aby je pojmenoval, ale útočí na skutečnost, táže se na smysl věcí, o nichž nikdo nepochybuje, které se zdají být jednoznačné. Celá Beseda o poezii z Chrlení krve je cyklem deseti řad otázek po obsahu věcí, jevů, bytostí, pojmů, rčení, slov. Co je to jehla, Co je to popelnice, Co jsou to vlasy, Co je večer, Kdo je můj syn, Byl doopravdy král Lear? Co jsou to mouchy v hlavě? Stačí deset slov, abyste popsal okno? (Co je to pak ale okénečko? Aha! / A ohrazeníčko?) Dále jsou to otázky, které vyžadují odpověď na obecné věci (Kam jde člověk), otázky, které jsou ušity na tělo čtenáři (Proč máte v oběnce skladiště? Kam jste založili první lásku? Stýská se vám? / Po čem nejvíc? / Ihned odpovězte! Chcete zemřít?), a otázky, které připravují překvapení a zaskakují čtenáře buď neúměrnými požadavky na detailní znalosti nebo absurdností. (Cestuje linduška na jih? Vyjmenujte — ale rychle — oplachtění brigy! Kde se nachází dnes / levá Lindberghova rukavice / s kterou přeletěl Atlantik? Je jablko kol jaderníku spáje no lihem? Může gazela utonout v polibcích?)

Beseda o poezii je zvláštní básnický útvar. Sestavena z otázek, jež jedna stíhá druhou, je jakýmsi negativem asociativní básně, jejíž pozitiv vyvolává ve svém vědomí čtenář. Otázky podněcují čtenářovy vlastní asociace, které jsou součástí konkretizace díla. Po této básni můžeme lépe porozumět Divišovým veršům: „Já nenapsal píseň pro lidi / lidé sami napsali svou píseň / já nevyvolal adagio trise utrpení / bolest sama sprádala melodii.“ I když tyto verše vyjadřují prioritu skutečnosti před tvorbou, svědčí zároveň o vědomém úsilí zatáhnout čtenáře do tvorby a vytrhnout ho z pasivity. O tom svědčí i expresivita Divišových obrazů, jež chce burcovat z klidu.

Další vlastností, která činí Divišovu poezii příbuznou se Šotolou, Šiktancem a Holubem, je přítomnost epiky. I v asociativním proudu představ, nabitým skutečností k prasknutí, čteme útržky dějů, osudů. Vedle nich má Diviš v celém díle básně, jejichž tématem jsou samy osudy lidí, které poznal, portréty lidí, ke kterým se hlásí. Tyto básně mají klidnější výstavbu, užívá se v nich vyprávěcí a hovorový styl: „Jak se řeklo u Mošů hraje starej Kadlec, / jablko nepropadlo a tatínek hrál, zrov-

na srdce vylíval“ s tradičním zahájením: „Před půl stoletím / / pan rytíř Zapletal z Luběnova, / mohovitější než župan moldavský, soudec a státní návladní, — obávaný muž a kníratý otec, ...“

Setkáváme se u Diviše také se zvláštní sugestivitou při líčení života městské civilizace, pro niž užívá pojem lidská příroda. Pojetí tématu je blízké Kolářovi.

V přírodě lidské — ano,
bahnitě a katastrofické záplavy událostí,
stakilometry potřísněného papíru,
večerníky plné incestuozních stehů,
inzerce idiotismu
a přes celé stránky upoutávky vražd.
Otlemené chřtány zívajících front
se zvápenatělými hily mrtvol, popravčí zdi,
o něž pleská neúčastný déšť ...
Strašlivá melancholie, kterou Dürer
zobrazil v jednom ze svých zlých dnů ...
Nedopřeju ti oddych! Hůl pošlu na tvou hlavu,
z tvého srdce učiním osiřelou alej!
Periferie padla naznak,
muž se ženou se políčkují v kuchyni
a vyhlídkové věže sobectví
mlátivě hospodaří s okenicemi.

Přibližně ve stejné době, jako vydává Šotola svou sbírku Co a jak, v níž se soustřeďují existenciální obsahy do gnómičké výpovědi, vydává Diviš sbírku Umbriana (1965). Doposud byla jeho tvorba totožná s básnickým atakem člověka proti světu a „chrlení krve“ jediným projevem tvorby. Síla takových veršů byla v tom, že se jimi zmocňoval skutečnosti i čtenáře naráz, ale také jednorázově. Umbriana není zdaleka tak výbušná, ale energie v ní ukrytá působí vytrvale a trvale. Není pro ni charakteristická lačnost zpráv, utichá v ní třesnutí obrazovnosti, protože skutečnost se nehrne do verše všemi jeho otvory, aby z něho touž cestou unikala, ale vstupuje do básně hustým sítem. Divišův svět v Umbrianě je úhrnným obrazem světa s pevným středem, jeho realie jsou tříděny, jednotlivé děje nesou tíhu a váhu mnohých. Divišova poezie nevyprovokována neprovokuje, nereaguje, netěká od věci k věci ve snaze je pojmout a udržet, zachytit množství motivů, mnohoznačnost a bohatství skutečnosti, v jejich překotném proudu zachytit pohyb světa. Poezie se soustředila v bodu, v němž drží balanc, nezmltá se v příboji, je „nějakých sto stop nad“. Je v ní odstup. „Jak jsem byl oddálen! Jak přiblížen / Konečně symbo-

lům, jež naznačují obsah / tohoto bídného a hladového žití.“

Oddálení a přiblížení je princip, který třídí vzpomínky a momentální prožitky — vzpomínky se aktualizují a prožitky se zhodnocují. Oddálení a přiblížení ruší posloupnost epického času — „co prošlo naším vědomím před dvaceti léty, *stalo* se v bytnosti teprve dnes“. V básni Kůň Przewalského píše: „Pořád se mi to zvíře vrací. Je zdaleka a zdávna.“ Objevuje se znovu v básni o matce, kde je tenhle dávný kůň s čínskou zdi symbolem trvání. Tento princip směřuje k vyslovení konstant. Znamená odvrát od litanického proudu a příklon ke koncizní formě se zhuštěným rukopisem, s myšlenkou často gnómičky vyjádřenou. Směřuje k přesnému pojmenování (dala mu zakusit, nikoli okusit).

Divišova tvorba si i při tvárných proměnách udržuje svůj charakter, „sílu nanovo se tázat po smyslu volby“. Pořád si klade své otázky „Jak se světem? Dotýkat se? Nebo nést? / / Anebo obojí? Anebo hledět?“ Chce všem „napsat psaní, jak je to skutečně“ a s vědomím „To jest s námi, ale i bez nás!“

Jak je svět tichý! Jak mi připadá! Jak mi
nepřipadne,
co by mi připadnout mělo, jaký odsouzenec jsem
z vůle do nevůle a z citu do pocitu, z podstatného
do bezvýznamu, je to hrozné,
matoucí, k nevydržení, ohroženo propasením,
mluvením ohroženo, ohroženo mlčením vnečas —
a já bych všem chtěl napsat psaní,
jak je to skutečně! To jest s námi —
ale i bez nás!

IV

Protipólem Divišovy a Šotolovy poezie je tvorba *Miroslava Holuba*. Liší se i od básnické analýzy, v níž Šotola s Divišem odkrývají rozpory života, i od konfrontací marastu života s čistotou ideálu (Venuše z Mélu), které mířily k proklamaci životního kladu. Liší se i od těch složek Šotolovy tvorby, jež smysl lidského života relativizují a nedávají člověku mnoho na vybranou (Co a jak). Holubovo dílo je založeno na jednoznačném tíhnutí k pozitivnímu výkladu světa, člověk má u Holuba vždycky šanci, vůbec nezáleží, jestli je schopen zasáhnout velkým činem do dějin, stačí, má-li vůli se uskutečnit v drobných, zcela neefektních skutečích. Poetikou se pak Holub odlišuje od celé tvorby své generace. (Pokud se u něho ozvou tóny, které v poezii jeho doby existují vedle něho, například znevažující a hu-

237
morný vztah ke škole, připomínající poezii Miloše Macourka, stojí za oběma básníky jejich společná láska k Jacquesu Prévertovi.)

<i>Pan učitel</i>	<i>Školní</i>
Pan učitel má jasno. Součet úhlů v trojúhelníku je 2 R, zajíc je hlodavec, atomy jsou nedělitelné, vesmír je nekonečný.	Tato čára se nazývá poledník Jasně? Rovnoběžky se stýkají v nekonečnu Jasně? Nekonečno je nekonečné Jasně? Vše je poznatelné Jasně? Vám to není jasné? Tedy ještě jednou Tato čára se nazývá poledník Jasně? <i>/Miloš Macourek/</i>
Opakujte! Je zakázáno stoupat na trávníky. Pan učitel má naprosto jasno.	Dvě a dvě jsou čtyři čtyři a čtyři osm osm a osm šestnáct Opakujte! říká učitel Dvě a dvě jsou čtyři čtyři a čtyři osm osm a osm šestnáct Tamhle však pták lyra létá si na nebi dítě ho vidí zdola dítě ho slyší dítě ho volá Zachraň mne hraj si se mnou ptáčku! <i>/Jacques Prévert, přel. František Hrubín/</i>
Pan učitel píše pětku Lobačevskému, vyučuje Darwina z hodiny přírodopisu a Einsteina zaznamenává do třídnice pro rušení klidu. Pořádek bude! Dost na tom, jak venku klobouk mu leptá žiravina hvězd, podrážky hryžou trnoucí zuby země. <i>/Miroslav Holub/</i>	

Co má tedy Holub společné se svou generací? Zajisté ne jen to, že je autorem první formulace programu poezie všedního dne v článku Všední den je naše pevnina. Vzpomeňme, že při výkladu poválečné poezie neustále zdůrazňujeme její úsilí o věcnost, o „zatažení“ věcí, předmětů, jevů prostého života, úsilí o nezkraslený záznam smyslových vjemů jako opozici proti deklarativní a ideologizující poezii a proti poezii zalykavého lyrismu. Holubova tvorba, založená na racionálních složkách vědomí, podávající jednoznačnou výpověď, se orientuje na čin,

pohybuje se ve světě konkrét a je výraznou součástí poezie své generace, třebaže je jiná než Šotolova a jiná než Skácelova.

V Kunderových, Šotolových a Divišových verších je skryto mnoho polemických prvků. Holubova poezie je také polemika — je však jiná. Kundera, Šotola, Diviš vyvracejí, pochybují, kladou otázky, Holub formuluje důsledně celistvá pojetí životní aktivity, na způsob Brechtových Lehrstücků vytváří básně jako příklady, ať už v nich prezentuje jednání a činy s hodnotou kladnou či zápornou.

Na konci života
na denním světle
sotva patrného

objevil lebku pračlověka.

Stačilo ji popsat
a byl by slavnější než
vítěz u Custozzy.

Ale on
dva roky hledal v knihách,
až našel zapomenutou zprávu
o těch pěti kostech.
Tak na ni upozornil
a jinak nenapsal nic.

Ono rozdělení skutečnosti na kladný a záporný pól má rovněž souvislost s myšlenkovým půdorysem tvorby generace padesátých let. Také to, že je v Holubovi odpor k velkým slovům, že prostý člověk je středem světa a smyslem života je pozitivní práce, čin. A to, že drobný čin prostého člověka povyšuje do mytické roviny a činnost objevitelů vykládá jako prostou, vyčerpávající, všední práci.

Miroslav Holub by se podle toho, co o něm píšeme, a ještě podle dlouhé řady dalších vlastností a znaků mohl jevit jako programový básník, tlumočnický nejobecnějších pravd. Holubovo dílo je však jedno z prvních, které si v padesátých letech vytvořilo svébytný básnický svět.

Holubova poezie předjala proměnu inspiračních zdrojů české literatury, jak k ní dochází na přelomu padesátých a šedesátých let. Na počátku umělecké tvorby byl zpravidla antiiluzivní postoj, rostoucí skepse ve vztahu ke skutečnosti, k hodnotám, jež proklamuje. Ze skepse se rodila různá umělecká řešení. Často spočívala na sklonku padesátých a na začátku šedesátých let v intelektuální analýze společenských systémů a mechanismů, pseudosystémů a pseudomechanismů, v analýze systémů myšlenkových, systémů jazyka, v analýze životních vztahů a vytvoření modelu bludného kruhu stereotypů, v hledání netra-

Ten pračlověk je dnes
pilířem dějin,
jako Caesar,
jako Kolumbus,
jako Napoleon.

Ten člověk
umřel neviditelný.

Ale strašná pyramida vědy
napjatá od Vegy
k Armeadě
špičkou se opírá
o jeho hruď.

dičních zdrojů básnické inspirace, jak je tomu u poezie experimentující s jazykovými znaky.

Miroslav Holub byl první, kdo vnesl do české literatury svět vědy nejen jako aktuální téma v době, kdy se věda stala heslem dne, ale jako prostředek obohacení zdrojů básnické tvorby. Jeho přínos je patrný už v oživení básnického slovníku, i když je Holubův slovník v tomto smyslu originální: „teplá tkáň života: / biosyntéza / nehmateľného štěstí, / Biosyntéza / energie přicházejí a odcházejí, / stavět města, / práť prádlo, / milovat, / nenávidět, / soudit, / a rozumět.“ Všimněme si, že hned po obraze, vyjádřeném biosyntézou, přicházejí charakteristiky lidské činnosti — stavět, práť —, lidských vztahů — milovat, nenávidět, soudit, rozumět. Všimněme si pojmenování, jimiž charakterizuje básníka: „alchymista, / organický chemik poezie, / plný / hmotného záření, / akčních proudů srdce, / kmitočtů dávné řeči, / spektra nových hvězd, / těžší než země, / / lehčí než pomýšlení, / rychlejší zvuku — // Až přiletíme / na Měsíc, / on už tam bude“. Slovník, kterého Holub užívá, je netradiční, naplněný pojmy, s nimiž pracuje jazyk vědy. Jeho využití v charakterice básnické profese je záměrné a má jasnou protiromanickou významovou funkci.

U Šotoly a Divíše jsme zdůrazňovali výstavbu obrazu, založenou na enumeraci:

Magické sklíčko, ve kterém je všechno, stačí zatajit
dech,
nekonečné štěstí, nekonečné hoře, labutí hejno
v šedivých zdech,

zelený pokoj, kde je teplo, lidé jsou spolu,

voní káva, zátky od vína, leštěné dřevo stolu,
město nad řekou, zelený plamen ze skalic
a z křivulí a z plechů,
město dobrodružství, préríí drátěných trav
a gumového mechu,
trupy letadel, saze, šupiny, kostříčky ptáků,

lampióny a vztek, zelené iluze v nakyslém láku,

jemné krystaly krve a potu a soli,
parfém, signály, oba póly

a hvězdu, co ted' padá, a blesk a brejle z hada
a všecko
bych ti dal,
na zed' bych ti to maloval.

[Jiří Šotola]

Holubův způsob užití výřtu je naprosto odlišný — věci, děje, představy se neslévají v souvislý proud, stojí odděleně na bázi vlastní existence — nespojeny básníkovým romantickým patosem, ale zvoleny a logicky seřazeny tvoří obraznou definici. Holub zdůrazňuje samostatnost věcí i veršovým členěním:

Vytahuje
ze zásuvek

krejčary,
hvězdy,
úmysly,
slepá zrcátka,
zlevněné jízdné,
zkamenělé tváře,
půllitry,
anděle strážné,
dotazníky,
podpisy,
kapesníky,
přísahy,
růže,

přehrabuje,
počítá

ze zvyku:

To je moje,
to není moje,
z toho krev neteče,
zadarmo ani kuře nehrabe,
trhnout, co se dá,
platit,
, být placen,
nula
od nuly
pojde.

Přizpůsobit se,
mít svůj hodinový strojek
jdoucí dopředu nebo nazpátek,
vyvěsit prapory,
stáhnout prapory,
milovat podle služebního řádu,
něco si myslet,

něco říkat,

nula

od nuly

pojde.

Dekret na byt,
dekret na ženu,
směnitelnost,
reprezentace,
umět včas přijít,

umět včas odejít,

nula

od nuly

pojde.

Mít své jisté,
mít svůj klid,
stejně

nula

od nuly

pojde.

Vytahuje zásuvky,

putuje mezi rubem a lícem
nekonečným defilé dní,
z nichž jeden pohlcuje druhý,
zvolna prochází
zlatou střední cestou
uchem jehly
do ráje,
v němž je
pískání
zakázáno.

Všimněme si metody konfrontací: krejcar — hvězda, půllitr — anděl strážný, dekret na byt — dekret na ženu. Vše je exponováno v obou pólech: strojek jdoucí *dopředu* nebo *nazpátek*, *vyvést* prapory, *stáhnout* prapory, *umět* včas *přijít*, *umět* včas *odejít*, putuje *mezi rubem a licem*. Je tu další pozoruhodná věc: Holubovi jde vždy o konkrétní pojmenování, o přesný obraz, který nepřipouští různý výklad. Projevuje se to i v lexikální výstavbě veršů: v citované básni se pojmenovávají protiklady a je přitom užito vždy stejných vazeb: *vyvést prapory, stáhnout prapory, dekret na byt, dekret na ženu, umět včas přijít, umět včas odejít*.

Nejen jednotlivá pojmenování, jednotlivé verše bývají u Holuba navzájem kontrastní, Holub staví kompozici celých básní na konfrontaci činů, postojů, poznání. Třeba básně Koření konfrontuje dva pocity — vůni domova a chuť dalek. Přesným pojmenováním věcí, které jsou zdrojem těchto pocitů, dospívá k obsahům, které jsou v rozporu s jejich ustáleným významem: „Bobkový list z Bagdádu / pepř ze Zanzibaru, / marjánka z Casablanky. // A z toho je vůně domova.“ A na druhé straně: „Domky magických měst, / Chýše na pokraji pouští, / zažloutlé / jako ty škatulky na kredenci. // To je ta mámivá chuť dalek.“ Na tomto drobném příkladě je zřetelná Holubova přehodnocovací metoda — domov je naplněn dálkou, dálky mají míru domova. Je to přístup, jímž Holub monumentalizuje prosté, známé a všední a naopak činí prostým a pochopitelným vzdálené či nadosobní.

Holubův „tvrdý přístup“ ke skutečnosti není tak strohý, jak by se mohlo zdát. Vše je u něho sice určité, ale svět není soubor definovaných věcí a jevů. Třebaže je Holubova poezie ne-tradiční zejména v tom, že nevytváří básnické obrazy, ale pracuje s přesným — často i terminologicky a pojmově přesným — pojmenováním, třebaže její zkratka jde tak daleko, že dál nelze, Holub užije namísto obrazu často jediné slovo, jež má estetickou platnost. Myšlení a poznání jsou složky umělecké tvorby a Holub není pozitivistický vědec, ale myslící básník, jehož tvorba není poznání, ale poznávání, které ví o tajemství věcí.

V

Na zlomu padesátých a šedesátých let slábne programovost básníků takzvané střední generace a narůstají odlišnosti jejich individuálních realizací. Ustává nasycování poezie přívalem zpráv; ukázalo se, že cíle — postihnout dynamiku světa, jeho rozpornost, a zároveň nalézt integrující sílu — nelze dosáhnout enumerativním otiskem množství fakt a přijetím obecných filozofických schémat. Obecné myšlenkové schéma se „nasycením“ skutečnostmi nestalo méně obecným, a rozporným skutečností nepropůjčilo myšlenkové schéma vlastnosti integrace.

Vyžívá se proto asociativní metoda s přiřazováním básnických pojmenování, jak jsme ji sledovali ve starších fázích tvorby Jiřího Šotoly a Ivana Diviše. Úsilí o integraci člověka a světa se dostává do nové etapy. Není to už subjekt, který se obrací k abstraktnímu světu, aby jej v jednotlivostech pojmenoval a v úhrnu k němu zaujal určitý vztah, ale subjekt, který si hledá své místo v životě a jehož prostřednictvím vyjadřuje poezie společenské souvislosti. Jde tu o konkrétní subjekt a konkrétní společenské souvislosti (konkrétnost nespočívá v přesném užití zpráv, ale v autentičnosti prožitků a záznamů), proto poezie přestává oslovovat celý svět, ale ustaluje se v určitém, stálém kontextu.

U Miroslava Holuba je to svět poznávání a vědy, svět práce a morálky, Miroslav Florian našel své místo v řádu přírody, svět Jana Skácela je světem základních životních hodnot, lidských ctností, situovaný do jihomoravské krajiny. Stejně tak Karel Šiktanc, jehož jméno bývá často jmenováno jedním dechem s Jiřím Štolou přesto, že individuální odlišnosti obou básníků jsou zřetelné na první pohled. Štolova tvorba, obrácená k světu, je příznačná pro první etapu vývoje jeho generace, Šiktancovy verše z padesátých let sice s jejím směřováním souvisejí, ale jejich „naivní“ realismus jim nedovolil stát se výraznější hodnotou.

Všimněme si Šiktancovy tvorby z šedesátých let, jež je charakteristická pro zralejší etapu střední básnické generace. Šiktanc opustil rynek světa, vrátil se do své rodné středočeské vesnice blízko Lidic, ne však proto, aby se světu vzdálil, ale proto, aby se mohl opřít o záda svých dědů, aby dal své tvorbě konkrétní tvář a obsah lidských dějin. Šiktancova poezie vypovídá o „návratu“ poezie k problematice individuálního osudu, v němž nemohla pominout válečný a poválečný přínos Hrubínův a Holanův. V Šiktancově Artéské studni stáli uprostřed stromů v zahradě pod oknem dědek, otec a syn. Ne lidstvo, život, ale tři články jednoho lidského osudu. V Zařikávání živých jde Šiktanc sice krajinou sám, ale chlapec mu visí v rukou a má jeho oči a starý mu visí v zádech. V Heinovských nocích (1960) jeho „syn má v očích matčinu paměť“. V toto vědomí se utvářelo Šiktancovo východisko, které stojí vedle Hrubínova venkovského světa „dědů, dětí mých i vnuků“, v němž „od narození k smrti jde . . . hlína“.

Šiktancův návrat k základním věcem existence člověka na tomto světě, ke kontinuitě života, zahrnující zrození, smrt a zrození — syna, děda a vnuka, je hledáním hodnot, jež jsou s to ucelit a ustálit lidský osud.

Jsme jako nařetěz, cosi nás věčně obrací
do krajin primitivních dějů, k hradištím svatosti
a žďárům zatracení . . . snad jsou to popelnicová pole,

magnety pod námi, snad rybník Nevděk, rybník Hlad, neděle Smrtná a Květná... A snad jen starý hon za řádem neřádů, jež provázejí rozpaky a triumfy a katastrofy věcí?

V tomto básníkově obrazu je možné vidět i závěry, které učinil ze své generační zkušenosti. Dospěl k poznání, že „život má stále tytéž rysy dobra a zla a slabosti a síly a pravdy a lži. Je jenom několik konstant, které jsou neměnné, které se hrají pořád dokola — jen na jiných jevištích. Stále se vracejí, mění se jen prostor, souvislosti, atmosféra, příběhy, počet osob, ale stále jsou“. Je to závěr, vyvozený z několikeré proměny doby a z poznání stálosti lidského osudu. Stačilo si uvědomit svět, do něhož básník dospíval, a máme před sebou osud: „Troubil hoří a bučela noc, měsíc se smekal po prasečí krvi. Užž jsme plakali. Ale hadice tloustly po vodě a čuby, spálené, se tetelily v kole, bylo to veselé... a oheň nebyl náš... tak jsme si přáli ještě větší světlo... Dneska nás budí vlastní dech.“

Znovu si promítl, co kdysi viděl, uvědomil si „Kruh krve / svírá / nevyrvem se z něho“.

Vzpomněl si na hry, které si kdysi hrál, a zjistil, i když se stěží upamatoval na „jejich polozapomenutý princip“, jak „se tyto hry podobají našemu životu, našim hrám dospělých. Vlastně jsme si už kdysi hráli na to, co je dneska skutečnost“.

Ovšem skutečnost básně není tak jednoznačná jako charakteristika, třebaže ji řekl sám básník. Všimněme si Zařikávání dospělosti, básně, v níž je značné napětí mezi svobodným světem dětské fantazie s dospělou skutečností. Čtyři části básně jsou čtyři hry: na ptáky, na zvony, na štěstí, na zajíce. Z prvních tři už neumíme nic. „Krom toho nařikání nad malostí klecí“, „Krom toho božekání nad prázdnotou chrámů“, „Krom toho hořekání nad lakomstvím nebes“. Jenom „Hry na zajíce / hrajeme jak dřív. / Krom toho vstávání a markýrovaných pádů“.

Přirozeně je to záměrná stylizace ve výběru i hodnocení, jejíž smysl je v myšlence determinace člověka i v jeho podřízenosti sobě samému, stupňovitě vyvozané a na čtyřikrát formulované: „Neboť není dospělosti. / Je jenom podřízenost času... zemi... smrti... činům.“ Je tu determinace života, je tu však stále ještě aktivita člověka, a ta má pro Šiktancova hrdinu rozhodující význam, třebaže nemá iluze, že by měla jiný význam než pro tvorbu jeho charakteru. Třebaže ví, že „Nezvěstní si na útěku píšem veršem dýchavičným / rozkazy k zatčení“. Je tu vědomí, že „není na vybranou, / zřetězení má svůj pohyb, vystát můžeme jen / předčasný hrob, do kterého budou chodit chcát / všechny němkně světa, co natruc přežijou...“

Kontinuita, které jsme si všimli v jejím nejprostším projevu — v souvislosti rodu — je nejen vertikální (děd, syn, vnuk), ale je i horizontální (společensví, v němž se lidé na-

vzájem přetahují lanem). V pojmu zřetězení rozlišuje Šiktanc „vodorovnost řetězů a svislost / řetězů, první svazuje a druhá hrozí pádem“. Znovu připomíná hru:

Vítáme s úzkostí každou vteřinu, neboť není jediné,
aby nebyla loučením, mokrý řetěz nám klouže
v dlaních, chytáme se uzlů a stébel a deště,
je to stará školní hra přetahování lanem...
nepopustíš, a zem tě nechá plavat vzduchem...
pustíš se, a překocení, podrazíš všem v patách nohy —
vinen nevinen...
vinen nevinen...

Forma Šiktancových básní ukazuje na organičnost jeho básnického vývoje. V době, kdy se soustřeďuje na vyjádření vztahu člověka a dějin, v tragických Heinovských nocích, plných hrubosti a násilí, píše „velkou formou“ lyrickoepické básně o několika zpěvech. Osnovu Heinovských nocí je skutečná dějinná událost lidské tragédie a vlastním obsahem jsou osudy lidí, vyjádřené řadou živých detailů, naplněných vlastní zkušeností z dětství a krutou zkušeností války.

Pět ze sedmi šestiveršových strof o začátku lidického masakru má vždy první čtyři verše ze vzrušených zvolání a zbývající dvojverší, v němž je významový vrchol sloky, je utvořeno z důvěrného zážitku venkovského dětství s optikou, posunutou k líčené tragédii:

A ráz	<i>A v kredencích</i>
A dva	<i>se třesou sklenky</i>
A kruh se újí	<i>z kterých se nikdy nepilo</i>
A škrty tichou spící ves	
A slepý pes se dívá do tmy	A ráz
A zakopává o řetěz	A dva
	A pažby v okně
Na kolena!	A zotvírané almary
A vztyk!	<i>A starý farář běží padá</i>
A klíče	<i>běží a padá u fary</i>
A matriky a monstranci	
<i>A po zahradách táhle bečí</i>	Štěpáne
<i>kamenovaní beránci</i>	Karle
Terezko	<i>A po rukou se ze vrat koulí</i>
Anno	<i>sváteční bílé košile</i>
Pavlo Zdeňko	
Julie Roza Lidmilo	Jaroslave
	Vojtěchu Jene Cyrile

Všimněme si, jak se v posledních dvou strofách vztah obou částí mění. První část je tu založena na smyslových datech,

vyvolaných posunutou vzpomínkou, a druhá je krutě realná. Rybízová šťáva v plínkách má ještě sice povahu obrazu dětství, ale má už naléhavost krve; dva plné sudy benzínu je věčný popis situace, odlišný svou výjimečností. Šiktanc také toto dvojverší jako jediné odděluje od strofy.

<i>A slepice</i>	<i>Je červen</i>
<i>A husy</i>	<i>Hvězdy</i>
<i>Letí</i>	<i>Málo hodin</i>
<i>a nedoletí na větev</i>	<i>A nekouří se z komínů</i>
<i>A rybízová šťáva v plínkách</i>	<i>A na náves se skutálely</i>
<i>Čistounká jako lidská krev</i>	<i>dva plné sudy benzínu</i>

Po Heinovských nocích (podobně je komponována i další „historická“ skladba Patetická) míří Šiktanc k lidským konstantám — v Artéské studni a zejména v Zařikávání živých. Opouští konkrétní příběh a vytváří básně, jejichž skladebné prvky — cykličnost, návratnost motivů, prolinání časových rovin — opět souvisí s pojetím životního rytmu a s opakováním jeho základních obsahů.

Kontinuita života — mýtus minulého a přítomného prolutý bez přechodů s trvalým pocitem přítomnosti ve stále se opakujících dějích — lidská bytost, jež v sobě nese své dějiny, přírodu i své prostředí, tu stojí na cyklickém skladebném principu. Sbírkka Zařikávání živých je komponovaný cyklus třinácti básní se společným tématem rekapitulace lidského osudu. Zmínil jsme se u Zařikávání dospělosti o využití principu dětských her, jejich obřadného opakování úkonů, které se u Šiktance (nejde tu ovšem o úkony, ale o obsahy) vždy v dalším „kole“ významově posunuje a konfrontuje se zkušeností. V základu básní jde o úzkou příbuznost s krutostí lidových mystérií, ale tvárně se obřadnost her projevuje u Šiktance v principu variací, které jsou v různé míře obsaženy ve všech básních Zařikávání živých — buď jako čtyřikrát se opakující stejné kompoziční a veršové schéma, v němž se ve čtyřech analogických objevuje jedno téma vždy znovu obohacené, nebo v opakovaných motivech, v jejichž obměnách jsou skryty významové posuny. (Třeba v Zařikávání mužů je úvodní formule „A byly doby, k pláči bez podoby. / A byly děje, k pláči bez naděje. / A zima z dět. / A zima z věr. // A mužů / bylo málo.“ Zároveň formulí závěrečnou, když se změnil minulý čas v budoucí: *A budou doby, A budou děje A mužů bude málo.*)

Básně, komponované jako čtyři variace, opakují přesně veršové schéma a do něho vstupují celé všude podobného znění, ale s různým obsahem. První verš „Zoufalý všim, co je ještě nazýváno štěstím“ se opakuje jako první verš všech čtyř variací, mění se v něm jediné slovo, jež je nositelem významu: štěstí je postupně nahrazeno řádem, smyslem a pravdou. Druhý verš opakuje motiv hledání: „hledal jsem po školách tu čarodějnou

zem, / kde byla Smrt ta nejbělejší loutka“ — „hledal jsem v městě N ten čarodějný dvůr, / kde měli jsme pochodovat v řadě“ — „hledal jsem v biskupství ten čarodějný chrám, kde věřili jsme ve spasení světa“ — „hledal jsem po kapsách jablíčka z Těšina, co zbyla nám ze snídani v trávě“. Pátý verš *A malé děti civilů* zní ve druhé variaci *A velké děti civilů*, v další variaci *A staré děti civilů* a v poslední variaci *A příští děti civilů*.)

Tvar, který dává Šiktanc svým veršům, není libovolně zvolený — cyklická forma je výraz určitého pojetí látky. Už z Heinovských nocí jsme citovali trojverší „Kruh krve / Svírá / Nevyrvem se z něho“ — nyní citujeme znovu s důrazem na slovo *kruh*.

S vědomím určitého zjednodušení by bylo možné upozornit na to, jak vývoji a návratkům obsahů odpovídá i vývoj a návraty forem. Ve verších Šotolových a Divišových, jež byly naplněny množstvím skutečností volně k sobě přiřazovaných, jsme si mohli všimnout využití asociativní metody, dokonce i metody pásmo. Šiktancovo pojetí světa je odlišné — důraz na kontinuitu dějů, na trvání v opakování si znovu vyvolal v život formu variace, o které jsme měli příležitost mluvit u díla Jiřího Koláře. V pozmeněné podobě se v Šiktancově tvorbě znovu objevuje část dědictví Skupiny 42.

VI

Jestliže jsme při výkladu básnické tvorby střední generace dosud shledávali dobově příznačné rysy, které tvůrce navzájem spojují, a vlastnosti, kterými se od sebe liší, a zjišťovali jsme postupně u řady uváděných básníků, jak narůstají individuální odlišnosti, pak u *Miroslava Florianova* musíme dojít k závěru, že jeho lyrický typ je naprosto odlišný. Jsme si přitom vědomi, že ta část Florianova díla, v níž se vymanil ze závislosti na vzorech, souvisí zprvu s příklonem k poetice lidové písně a téměř zároveň s generační orientací na jevy všedního života. V těchto sbírkách [Blízky hlas (1955), Otevřený dům (1957), Závrať (1957)] postupně převažuje pojmenovávání vnějších znaků předmětného světa („řetízkový kolotoč se rozvil po sedmé tohoto večera a jeho každý plátek má jinou barvu, / je to nejhezčí květina v klopě města, které se vrací z pouti ke své práci...“), ale ne v oně dramatické podobě jako u Šotoly — Florianova poezie nedotírá stálým tázáním, neuvádí otázkami věci v pochybnost, nepřevrací jejich smysl, nevyostřuje vztahy, ale naopak je harmonizuje, uvádí v řád, chce věci pojmenovat a na otázky dává odpověď.

Svět civilizace, který vstoupil do jeho poezie, však poukazuje k problematice společenské, v ní však není přirozené východisko Florianova básnického typu. Negativně o tom svědčí Závrať, kde drama světa je vyjádřeno alegoricky a pomocí do-

bových rekvizit. Závrat znamenala největší Florianově vychýlení z osobní lyrické noty ke generační poetice. V dalším Florianově vývoji se ustaluje jeho lyrický typus, opouští „velkou formu“ s její extrovertností a extenzitou, do níž se na čas uchýlil a jež mu nepřiléhá, a vrací se k prosté, zhuštěné lyrické výpovědi intenzivní a soustředěné, ke zdrojům, jež našel v lidové písni.

Už je tu podzim, smutné psaní,
dnes ráno jsem je zdvihl se schodů,
a kudy chodím, čtu si bez přestání
deště, to rozehvělé písmo rozhodů.

Jezírko v parku, začernalé kmeny,
zed' chladně strmějící do výše —
vše popsáno je rukopisem ženy,
co mi už nepíše.

Je tu zdánlivé zúžení, je to však zúžení jen motivické. Florian se soustřeďuje k jedinému nosnému motivu a kolem něho rozehrává lyrickou situaci, v níž splývají jevy přírody a skutečnosti života, jedny osmyslující druhé. Florian zlidštil přírodu, zbavil ji drsnosti a chaosu, vtiskl jí věčně se opakující řád a postavil do ní člověka jako její přirozenou součást. Souvislost lidského a přírodního má pak svůj odraz v tom, že v básních neklade jedno *vedle* druhého či jedno *proti* druhému, ale že lidské s přírodním se prolíná.

Jak přísný básník
korekturu
si listopad čte krajinu,
a bez milosti vyškrtává
třpyt listí, hejna stěhovavá,
a ponechává tmavé větve,
co vytrvají
přes zimu.

Kolik je značek
po obloze
a kolik na okrajích cest!
I ve mně je jak po vymření,
když dlouhé deště chladně plení
lehounké snění, sladké zdání,
co nevytrvá
přes bolest.

Plynulý přechod přírody v lidskou věc a věci zpátky v přírodu je nejzřetelnější zkratkou vyjádřen v těchto verších: „... Umo-lousaná / knížka se zpětně měnila v strom, / ten zlehka se dotkl druhého: les / zahučel temně a vznešeně...“

V třístrofě básni *To nic* je zajímavá gradace obsahu: první strofa je živé pojmenování časného jara „Už duben — a jaro bojácné / a hloupé jako štěně, / musíš mu čumák přistrčit / do zeleně“, druhá sloka je reflexe, do níž ústí přírodní obraz a vypadá jako morálka básně „Co je na světě nejhezčí, / odjak-živa si vedlo nešikovně; / zná to, kdo chodí revírem / a po knihovně“. Lidský smysl a vlastní pointa básně jsou skryty překvapivě až ve sloce třetí „Tichý zpěv ženám pod jazykem spí / po léta třeba. / To nic, / však on se rozkolébá“.

Už z několika citovaných veršů je zřejmá Florianova schopnost úsporného pojmenování — nespočívá v básnickové gestu, jímž vnucuje jevu či věci význam, nýbrž v tom, že odkrývá vlastnosti toho, co zobrazuje, že nachází vnitřní smysl věci či jevu a „dořikává“ ho. Nemusí složitě komponovat paralely přírodních dějů se svými vnitřními stavy, které chce sdělit, Florianův člověk žije v řádu přírody a věci a tvoří s nimi harmonickou jednotu. Proto jsou přechody ve Florianových básních tak plynulé a přirozené.

Slovo harmonie má v hudbě povahu termínu, v pojednáních o literatuře se tohoto slova užívá v poněkud jiném, volnějším významu. Když se však zmiňujeme o harmonii u Floriana, jsme v pokušení užívat toto slovo jako hudební pojem, vyjadřující uspořádání motivů, princip skladby. Hudebnost Florianova výrazu spočívá jednak ve zvukové výstavbě jeho verše, ať už přitom jde o verš pravidelný s plnými rýmy, či bez rýmů nebo o verš metricky nepravidelný: „Hluboko v tvých očích se hou-pou / výstražné bóje; / od nich dál, tam dál / už nejsi mo-je. // Od nich dál, tam dál / nemáš už moje jméno / a každé moje volání / je pohlčeno“, jednak ve výstavbě básně, ve sledu motivů, v metafoře.

Osmnáct pod nulou
A ona pospíchá
v jehlových střevíčkách
a v šátku motýlím,
promodralá
jako modrásek.

Lamentují
podupávající válenky
a kožich s beranicí
se směje.

A já si říkám,
holka neznámá,
ty blázne,
ty malá mučednice,
bez tebe bych už ani nevěděl
v tomhle huhňavém dni,
že dvě ruce jsou náruč,

že proutek trpělivý
najeďnou
· vybuchne vztekle —

Drobný obrázek sám vede čtenáře, aby ho četl očima hudebníka, jeho podoba vnuká sled zvukových představ.

VII

Jan Skácel se od své první knihy pohybuje v básnickém světě, který si vytvořil a který je určen jeho osudem. Lze na něm ukázat, že představa o básnickém vývoji, který jde cestou odněkud někam, z místa na místo, není ta nejpřesnější.

Skácelova poezie se vyvíjí uvnitř svého vlastního organismu — na rozdíl od básnictví, jež se utváří každodenním navazováním nových vztahů s přehající skutečností. I čas je Skácelovi veličina netryskající, stálá, a nepodněcuje básníka k neustálému přemístování, k stálému horizontálnímu rozšiřování hranic jeho tvorby, zato však je u něho o to patrnější pohyb vertikální: shora dolů. („Tak proč bych kazil verš. Je vykácený. / Snad ještě dobýt z hlíny pařezy. / Vykopat temné strožadlá jam.“)

Sledovali jsme v současné poezii — zjednodušeně řečeno — vývoj od výpovědi v ideologickém smyslu programové a ve vztahu ke skutečnosti extenzivní (Šotola, Diviš, Holub) k vytváření intenzivně vyjádřeného individualizovaného básnického světa (Holub, Šiktanc, Florian). Na Skácelových čtyřech sbírkách, vydaných v rozpětí posledních deseti let, můžeme ukázat na autonomní básnické dílo, jehož profil byl dán už první knížkou a které se vyvíjí dál ve svých hranicích. Vyvíjí se immanentně, nikoliv však mimo hranice české poezie. Nechceme podrobně popisovat vztahy, jež pomáhají určit Skácelův básnický typ — od Máchy, s nímž má společnou nejenom noc, labuť, lunu a růži, přes Tomanovu cudnou málomluvnost a tvarovou konciznost, také odřikává „verše pomalu, pracně, aby vydržely“, až k Mikuláškově —, chceme si všimnout vztahů k poezii, o níž je v této kapitole řeč.

Při povrchním čtení bychom mohli chápat Skácelovy básně jako samoznaky, které by mohly stát snad jenom vedle veršů

Florianových, protože jiné příbuzenství se tu nenabízí. Není tomu docela tak. Skácelova sbírka Kolik příležitosti má růže (1957) vyšla ve stejném roce jako Šotolův Svět náš vezdejší a rok před Holubovou Denní službou. Toto konstatování nemá naznačit vztah mezi Skácelem a Šotolou, nýbrž jenom upozornit, že Skácel svou prvotinou vstupuje do období, kdy se začíná utvářet charakter básnické generace padesátých let, jež se sjednocuje ve společném východisku soustředěním na jevy všedního života a hodnoty prostého lidství. Sem patří Holubova Denní služba stejně jako prvotina Skácelova. Kdybychom na okamžik odhlédli od individuálního přínosu básníků, stáli by vedle sebe Šotolovi asfaltěři, Holubovi uhlíři a nádeníci vědy, Skácelovi betonáři a dělníci, otloukající rez.

Vztah k obyčejnému člověku, k nekaširované skutečnosti je u raného Skácela vyjádřen také přímo, tématem, vyslovením programu, ač už i zde je obsažen ve výstavbě představovaného světa, v obraznosti. Skácelova první sbírka obsahuje i program — tedy něco, co bylo charakteristické pro poezii v období, kdy si proti dobové abstraktní normě ujasňovala svůj lidský obsah. Sází na skutečnost proti umění: „A líbí se mi, nevím proč, / ta kresba k stromům přišpendlená, / i to, že u ní není cena, / je ve vzduchu a nemá rámu.“ Na dělníky volá „Vemte mne, chlapi, s sebou do party, / tohle je čistá práce pro básníka“. Čtyři verše popisu jeho světlice stačí vyvolat představu jeho světa: „Světlice měla žebro: hnědý, rozpuštěný trám. / Suk jako pavouček a škvíra. / Svítávalo se petrolejem. / Od okna vedl vyšlapaný chodník k hodinám.“ A hned potom představa domu, v němž by chtěl žít — jde sice o dům, o krajinu, nikoli o symbol, ale i tak lze z této „programové“ básně vyčíst víc o básnickově vztahu k životu a k poezii.

Blizoučko mého domu
taková by stála hospoda:
Proboha, jen ne malovaná,
zato však se stoly,
na kterých spočinuly ruce
tolika unavených lidí,
že vyhladily desku,
jak by to žádný hoblík nedokázal.

V té hospodě by nikdo nesměl kázat
o tom, co hledal a co nenalezl,
podkúvce ztracené,
promlčeném stesku,
o tom, jak těžko slavíka je lapit,
jak život utíká a kolik ještě dní...

V mé hospodě mlčeli by chlapi,
kteří se nahlas mluvit nebáli.

Nechceme zdůrazňovat programovost jako jeden z určujících rysů Skácelovy poezie, nebyla by to pravda, shledáváme jenom její souvislosti s dobou a s literaturou. Je těch rysů víc než jen humanistický program, jsou to souvislosti vymezené negativně: rozchod s asociativní poetikou, s lyrikou bez břehů, jejíž pomocí část poezie tehdy uskutečňovala svůj program. Ostatně, není to jen negativní vymezení souvislostí, protože rozchod s asociativní poetikou obsahuje i „básnická škola“ tzv. poezie všedního dne, dokonce rozchod tak radikální, že sahá až na hranice básnictví. Uskutečnila jej tvorba Miroslava Holuba. U dvou básníků je básnické pojmenování absolutizováno, Holub stojí na krajním pólu přímého pojmenování v básni, jež má společné znaky s výstavbou definice, Skácel je na opačném pólu, který představuje nepřímé, obrazné pojmenování. Oba básníci směřují ve svém „žánru“ k maximálně zhuštěné a přesné výpovědi, proto mají jejich básně tak často gnómičský charakter. Příbuznost obrazu s definicí přivedla Holuba ke gnóme dřív, Skácel k ní směřoval déle stálým zhušťováním obrazu a oprošťováním výrazu.

Další zjištění už z předchozího přirozeně vyplývá: Holuba ani Skácela nelze převyprávět. Holuba proto, že se vyjadřuje stručně, přesně a jednoznačně, „návod“ ke čtení je obsažen v básni a každá interpretace ji zbavuje přesnosti a jasnosti. Obsah Skácelových básní nelze často vyjádřit jinak, než jak jsou vyjádřeny. Jejich svébytný znakový charakter způsobuje, že jsou nepřevoditelné.

Kyvadla zavěšená mimo vítr.

Píšťaly bez dechu.

A trávy stranou času.

Stmívání vyhloubená v kameni.

Nikdo ti v dlani vodu nepodá.

Zčernala po zvonech a nesmíš.

Báseň se jmenuje Krajina s kyvadly, název je vyvozen z prvního obrazu; tvoří ji dvě strofy po třech verších. Veršové členění se kryje s větňou stavbou — každý verš obsahuje větu. Nejsou tu přesahy, jednotlivé verše mají samostatný charakter. Jsou osamostatněné i významově. Souvisejí sice spolu, ale souvislosti vyššího řádu, jež je teprve v celistvém vyjádření „vnitřního obsahu“ krajiny. Významová výstavba básně je založena na přiřazování významově samostatných obrazů. Toto přiřazování však nemá povahu asociativních představ, které jsou sledem,

vyplývají jedna z druhé — báseň je navlékána jako šňůra korálů — a všechny jsou projekcí tvůrčího subjektu.

Skácelova kompozice záměrně ohraničuje významy, nedává jim splynout, vylučuje proto z básně mezičlánky, které by ukazovaly na vnitřní spojitost jednotlivých představ, a odstraňuje všechno, co by vnějším způsobem — třeba syntakticky — spojovalo. Tato nespojitost, osamostatňování významů, z nichž je komponována báseň, vytváří mezi významy volný prostor, v němž samy mohou plně vynít. Tento volný prostor dává nájevo, že tu není vysloveno vše, že jedním z nejdůležitějších významů, které báseň obsahuje, je tajemství.

Krajina s kyvadly je šest veršů, vět, obrazů navzájem nespojených, které jeden po druhém znovu vyjadřují představu krajiny, představu smyslově naléhavou a konkrétní, ale rezignující na kresbu jevové podoby krajiny, jejíž „obsah“ chce básník zachytit. Je tu vyjádřena svébytná poetická skutečnost — protože Skácel skutečnost nezbásňuje, ale vytváří významy, nelze se při výkladu opřít o to, co je zobrazováno, a poukázat na vztah skutečnosti a obrazu. Proto před námi stojí skutečnost vzpírající se výkladu.

Vedle Krajiny s kyvadly uvedme ještě báseň Poezie, vytvořenou na stejném principu (tříveršová báseň ukazuje ještě k jedné Skácelově vlastnosti: píše básně čím dál kratší), ale s jinými významy: nevyjadřují představu, náladu, nýbrž reflexi, jež nese v závěru poslání.

Za tolik hanby plakat nedovedu.

Tlučení na výra je slovo.

Tak špatná pravda a tak krásná řeč.

Vedle toho, že báseň prokazuje schopnost zmíněné metody nést různé významy, vrací nás k charakteru Skácelova básnického světa. Znovu se tu objevuje vztah skutečnost — umění, ale v obrácené podobě, než jak byl vyjádřen v prvotině obrazem kresby bez rámu — krásná slova, zahanbující pravda. A zatímco se v první knize vyznával z obdivu ke skutečnosti, nyní ho tíží, že tajemství skutečnosti je nevyslovitelné. „Nikdy se nedostanu tam, / kam přesahuje v červenové noci strom“ a se skepsí dodává: „Tak proč bych kazil verš.“

Na počátku jsme se sice zmínili, že se hranice Skácelova světa nemění, že je určen básnickým osudem, a sledovali jsme, jak se proměňuje jeho tvárná podoba (zcela mizí přímé vyjádření, výraz se stále oprošťuje a směřuje ke gnómičkému verši), nyní však musíme dodat, že uvnitř tohoto světa jsou patrné významově posuny. Svět je stále přirozený, stojí pořád na základních hodnotách, trvajících a neproměnných, ale mezi nimi silí ty, které mají blízko k pólu bolesti. Narůstá bolest a pocit tíhy, úzkosti a smutku, ale Skácelův svět zůstává i potom celistvý, bolest ho nerozetne, slzy nerozmáčí — obojí je přirozené,

obojí patří k životu. Skácel je dokonce přivolává: „Chci jenom, aby bolest / opravdu bolela a slza byla slza.“ Lidová morálka pohádek — co se stalo, nemůže se odestát — je bolestná, přísná a spravedlivá: „A neprijde-li trest hned vzápětí, / musíš si vinu odžít životem. / A nikdo neodčini čin.“

Neúnavně po celý den sněží
jako by chuligáni ubili
lahvemi od piva
na nebesích labuť,
a smutné peří dolů padalo.

Tolik se bojím ticha do němoty,
té tíhy na stromech a věčnosti,
co v lidech přestala.
A nestydím se ani za nehet
za svoji úzkost, bože, ty to víš.

Padá to na mne tiše, beze slova,
jak marná lítost,
aspoň té jsme schopni,
a na laskavé slovo čekáme,
zatímco venku, za oknem to padá.
A pořád dál a hůř.

Tato báseň (jmenuje se Pořád) otevírá doslova i přeneseně Skácelovu poslední sbírku, *Smuténku* (1965).

Z ničeho jiného nelze u Skácela lépe vyčíst stálý posun k tragickým polohám než srovnáním obrazů, jak jdou ze sbírky do sbírky. Stačí položit vedle sebe dvě představy padajícího sněhu: ve sbírce *Co zbylo z anděla* (1960) je báseň *Mlýnek na sních* a v ní verše: „Pod mosty zimní ptáci přelétají, / voda je prázdná. / Vysoko nad hlavami skřípe / slaměný mlýnek na sních.“ Je to obraz, který těžko přiléhá k poetické konvenci, zní jako pohádkové vyprávění o utopeném mlýnku, co mlel na mořském dně sůl. Ve *Smuténce* je docela jiný obraz padajícího sněhu: jako by padalo smutné peří labutě, ubité na nebesích lahvemi od piva. Souvislost se závěrečným poznáním: „A pořád dál a hůř“ není třeba dokládat a proměna obrazu je zjevná.

V úvodu jsme citovali chlapskou představu venkovské hospody, kde „mlčeli chlapi, kteří se nahlas mluvit nebáli“. I ve *Smuténce* je znova hospoda, ale taková, „kde občas běsi bydlí“.

Jestliže jsme si všímali, jak směřuje výpověď básníků „střední“ generace od společenského determinismu (projevoval se formulováním vztahů člověka k vnějšmu světu, k dějinám, úsilím o pojmenování životních jevů) k nalézání vlastního básnického světa, založeného na individuální zkušenosti, bez předběžného ideologického či filosofického zacílení, pak poezie generace, která vystupuje na prahu šedesátých let, začíná v tomto smyslu svobodněji. Ve své většině se nevyrovnává se světem, nebere na sebe nadosobní společenské poslání, vyrovnává se sama se sebou, utvářejíc ve vztahu ke skutečnosti především svou vlastní existenci. Důslednost, s jakou to činí, není stejná, má značně rozpětí. „Mladá“ poezie těchto let je také méně kompaktní, než byla tvorba předcházejících generací. I tato poezie má své básníky, kteří nerezignovali na společenskou výpověď, dokonce ani na polemiku ne, ani na ideologické významy.

Z nejvýraznějších básnických talentů, které se objevily na počátku šedesátých let, je *Antonín Brousek*. Vnitřní ustrojení jeho světa, jeho neoslabený vztah k aktuální skutečnosti (skutečností míníme přirozeně i problematiku jeho vlastního osudu, jaký vstupuje do básně, stejně jako problematiku „nadosobní“, spočívající ve vyjádření vztahů jedince ke konkrétní společnosti) ho přibližuje k poezii střední generace.

Brousek se totiž nepohybuje ve světě, který si svobodně zvolil nebo vysnil. Krajina jeho poezie je přesně lokalizována do českého Betléma, nemá rysy romanticky stylizované neurčitosti. Má však také daleko k zdůvěřující patriarchální interpretaci Betléma. Brouskův Betlém má scénérii máchovské krajiny noci — „Noc, v níž se rodí básníci, / nevěstí hvězda zlatým chvostem. / Psi vyjí za nezvaným hostem / v kratičké, slepé ulici“ —, v níž člověk se „už od dětství v úměrné klínce budí hrůzou“. Jeho první patroni „Tak vážní a slavnostní. Už sklonili se nad kolébky / a hladí, hnětou jejich měkké lebky“ a krysář jménem Vichřice „hned druhý den po porodu veze je představit Herodu“. Obraz lidských situací je i dál u Brouska sarkastický: „Netečná záda“ před ním, „snaživá prsa“ za ním a „pod netečným kroužením ostržů na dalekém nebi / zpívají z plna útroh / šťastní hraboši“.

Brouskova poezie se nevyčerpává pamfletickým vyjádřením vztahu ke světu — upozorňujeme na tento její rys především proto, že chceme u něho zdůraznit určitou příbuznost s tvorbou předcházejících generací. Souvisí s tím i dramatická forma, v níž Brousek exponuje srážky básníka s prostředím a dobou, milostnou trýzeň a trýzeň tvorby. I krajina je drama (v *Netrpělivosti* — 1966 — je první scénérii „zelených loupežnických klobouků“ Máchova krajina Českého středohoří), Brousek v ní ovšem nesleduje narůstání života, ale zbavuje ji ve své vášni odkrývat i listí, trávy, tepla, až zhyde holomráz o holi. Ptá se

pak „Kam zaryly se, kam se propadly / všechny tyblesky, jež páraly nadmuté léto, / jež zlatými důtkami mrskaly mechovou tmou? . . . Vychladla, zborčila se hnízdečka jara na přeháňkách parků, / dříčky té podzemní lebky, okarinou teď duje.“

Brousek směřuje ve své poezii od záznamu vizuálních předstáv, neseného ostrou imaginací, k využití asociací, vyrůstajících z jazykových zdrojů. Jeho mimořádné tvárné jazykové úsilí nemá charakter redukce básnických prostředků, kterou se sondují nové zdroje básnictví (nebo se také jenom zvýrazňuje a odlišuje individuální styl). Jde zdánlivě tradičnější cestou, využití poetiky je u něho z hlediska obsahu „utilitární“. Jeho jazyková tvořivost je jenom zdánlivě lehká a hravá, hra se zvukovou a hláskovou podobností slova a s disparitností jejich významů směřuje vždy k pojmenování.

Pokání na potkání. Bezradné kroužení kání:

Tolik hrabošů a žádné obilí.

Tolik opia a žádné opilí.

Slila se mrtvá voda s živou.

Slila se černá s bílou v šedou.

Hbitým zas stačí jen odříkávání.

Bitým zas — odříkání.

Známe součet — a neznáme činitele.

Máme souše — a neznáme ničitele.

Máme bažiny — a není kdo by bažil.

Zažíváme — a není kdo by zažil.

Namísto hřížení křížení. Místo kořenů koření.

Místo cítění — ctění a cídění.

Místo svědků — světci. Místo soudců — soudky.

Místo rozřešení

rozhrěšení.

Je podzim. Zlátne pivo ve výčepech.

Točí se! Naráží! Zemi slyším výt v čepech . . .

Úhor se neorá. U hor se vrávorá.

Noc.

Na soklech místo moci

moč.

Brousek pracuje s významovými posuny stejně znějících slov. Například u tvaru slova váží odkrývá tři zcela nesourodé významy:

Kulhavé zelinářské káry, drkot kvedlající, už hrčí.

Ještě useknout to zelené — a už nás načisto váží!

Váží si nás, váží, váží — dokavad nesváží.

Příbuzné vlastnosti s takto utvářenou výpovědí má poezie Pavla Šruta. Upozorňuje na to už slovo přehlásky, umístěné do titulu sbírky *Přehlásky 1967*, jazyková kompozice knížky a zřetelně i některé verše: „Z přísah pak zbudou jen / přesahy v závorech.“ Šrutova poezie je elementárnější a také uzavřenější. Postavme si vedle sebe Brouskovo naposled citované trojverší a Šrutovo čtyřverší *Kampaň*, které má poněkud podobné téma: „Silnici táhne slavnost řepy. / Sladký kliš stříká od náprav. / Ve vzduchu, který lepí, / uvízl valník plný hlav . . .“, a je vidět zřetelný rozdíl. Šrut vyslovuje stav, situaci se smyslovou nálehavostí, aniž dává najevo, že vlastními slovy veršů chce vyjádřit víc než pocit.

Brousek a Šrut naznačují nové inspirační zdroje, které hledá současná poezie v jazyce jako poetickém materiálu. V úvodu jsme se zmínili o „nové poezii“ (jejími mluvčími a tvůrci jsou *Josef Híršal*, *Bohumila Grögerová*, *Vladimír Burda* a řada dalších), užívající lingvistického materiálu ke své objektivní „nesémantické hře“, z níž je vyloučen tvůrčí básnický subjekt. Inspirace jazykem, který má ve své povaze vnitřní aktivitu — jazykem se tvoří, ale jazyk zároveň sám tvoří —, má ještě druhý pól, jehož intelektuální základ nemá racionální, nesubjektivní povahu. Pohybuje se od racionality až k odkrývání řady významových vrstev jazyka a odtud k přesnějšímu pojmenování (Brousek). Nevyužívá v tvorbě jazykové systémy, ale inspiruje se estetickou kvalitou jazyka, jež není oddělena od významů, které nesou slova, ale jež není závislá jenom na významu.

„Primárním a dominantním je pro mne sestup k řeči. Ponoření se do jazyka, do *hmoty* jazyka, jež pulsuje a prolíná, a slova v jistých chvílích tuhnou, sestup ve vertikálním směru, až kamsi k hrtanu a za hrtan, tam, kde řeč vzniká. Jen odtud, v *klutání na lačno*, přichází „výpověď“ pro poezii závazná . . . Zajímá mě posunutí metafory do prostoru jazyka, do prostoru slova. Slovo samo o sobě by pak přijalo její funkci.“ (*Miloslav Topinka*) Toto vyznání mladého básníka lze chápat jako metaforické vyjádření zdůrazněné a osamostatňované jazykové složky díla, estetické aktualizace, která největší vahou spočívá ve své rázné jazykové tvořivosti. Topinkova vlastní básnická tvorba pracuje často se slovy, jež mají zašlý nebo žádný význam mimo verš (kručinky, vichorky, hladýš, křímavý, stihlo, osinka, útoní), ale jež mají v básni silný emotivní účín.

Hnízda při sněhu
pohříchu zkřehlá
křídla setřásla

Kůl—tloukocín se součky
líská skoblíny kloubů
až praští

Kručinky trnou
chrupké
schouleny za řasy

Kyčle kluzce předou
ve sklípceích voštin
čihají krtčí tlamičky
Málem mi povříšlem
myší hodina
vymnula oči

Koudel schumlaná
s pramínky rohoží
ohoří v dlani

Vichorky hebce hluché
užůž ti ranky
krotce vískají
Proutky prstů
prorůstají
čeřen se uzavřel

Na Topinkových verších lze ukázat ještě na jednu výraznou vlastnost nejmladší poezie: na inspiraci barokním básnictvím. Ovlivňuje zejména jejich obraznost, je krvavá, drsná a krutá. (Prameny drsnějších a tragických tónů některých Wernischových básní bychom také mohli hledat v baroku.) „—Nekřičte, holátka, slavnosti bývají / přerývány vraždami, / i hrdla holoubat / jehlami probodána.“ Nebo: „Ublížován, ukřižován, / ohryzáván ještěrkami, bez ustání uspávaný ospinkami, / neslycháno, ještě blouzní...“

V této poezii má osobité místo tvorba *Ivana Wernische*. Podobně jako čtyři sbírky Skácelovy jsou prohlubováním jeho konkrétního světa, jsou čtyři Wernischovy sbírky vyhraňováním světa umělého a snového. Wernischův pohled na předmětný svět byl v první a ještě v druhé sbírce [Kam letí nebe (1961), Těšení (1963)] naivní a naplněný naivistickou hrou, jejich převažujícím rysem byla příbuznost s primitivismem nedělních malířů. Později, v Zimohrádku (1965), vytvořil zvláštní sugestivní svět, který se vzdálil hře a nabyl všech vlastností snu. Jeho uhrančivé krajiny, scenérie a interiéry mají rozplývavé

hrance s určitými rekvizitami a detaily, jak tomu bývá ve snu, existují v bezčase, ale v mnoha podobách, jsou zabydleny zvláštními „přírodními“ lidmi a věcmi, jejichž obrysy jsou ostré a sousedství jsou nesourodá. Lidé, věci a zvířata žijí v nesku-tečném, chladném prostoru, osvětlení přízračným světlem a zatížení symbolickými významy. „Šify znamenají lítost / Voda přílišná znamená lítost. / Popraskání na ústech znamená lítost.“

Podobiznou letohrádku je dům v zemi houštinaté.
Zůstaň v kimonu. Sluší ti ruce v rukávech volných
a tvé učešání.

Tvůj bratr v slamáku přijde
s mořským d'asem v koši
a s pyskouny.

V zahradách ovce stříhány jsou poprvé,
zvířata línají ve skalách,
vlčice štěkají po mně, jak jedu bez rubáše.

Podobiznou letohrádku je dům v zemi houštinaté.
Vlčice štěkají po mně
a po poníkovi mém s dlouhou srstí.

Sluší ti ruce v rukávech volných,
sluší ti dům v zemi houštinaté
a louka krmící mláďata krkavců.

Čichaje k ikebaně
na stole jídel
přestal jsem jíst,

otevřelas mi zahradu líbání svého,
jako bych já byl dívkou
a ty chlapecem odtamtud.

Máš koně ve stáji letohrádku?
Koně se ženským sedlem?
Otrávím ho. Šlachy na nohách mu přerežu.

Tázal jsem se, proč máš křížek. „Věříš?“
Pověsilas ho na krk mně a řeklas „tobě ne“.

Touha po světě nedělních malířů je již zřetelně nenaplněná, Wernischův naivismus je stylizace existenciálního pocitu cizoty života, nemá přirozenost a důvěřivost jejich pohledu: „Černého kabátu / a modrých očí / mi není přáno.“ A tak je v chladném a krutém světě sám, s vodou, zvířaty, s vlky a krysami, vpouští do něho ženu, ale vzápětí jí upírá, že by se v něm kdy „procházel / kudy já, ty nejsi ze šťastných / ... nevyjde ti krajina s parkem a rousseauovským domem“. Touha po lásce je bezmocná a ztroskotávající:

„Ty, útlý,“ říkala mi jedna marioneta,
jedna dívka marioneta ze dřeva norvéžského,
„ty, útlý, ty mi do očí pláčeš.“
„To se ti zdá, že jsi se mnou,“ říkala.
„Já jsem v jiném domě a ten je v zahradě
plné psů a oblud, Leviathanem vyvržených.“
Říkal jsem jí téměř to samé, co ona mně.
„Jsem jinde, v jiném domě a ten je v zahradě
plné sněhu a pastí na divoké kočky.
Jsem v domě s průlezovými schody.“

Wernischova tvorba patří k poezii, jejíž filosofický základ a myšlenková motivace jejich obrazů mají iracionální povahu. Lze si klást otázku řádu její básnické skladby, ale nelze se ptát po smyslu jednotlivých významů. Jsou podřízeny celkovému smyslu obrazu básníka fiktivního světa.

Poslední sbírka [Dutý břeh (1967)] posunuje Wernischovu poezii blíž k onomu pólu básnické tvorby, která si hledá inspiraci v řeči. Smyslovost byla dosud podstatným prvkem Wernischovy obraznosti, nyní slábne a převaha nabývá inspirace jazykem, „který básní“. Dnešní zdůraznění funkce básnického jazyka se liší od poetické obraznosti v tom, že jazyk neznemožuje skutečnosti, — jazyková složka se osamostatňuje a činí básnickou tvorbu autonomnější. I Wernischova tvorba je stále autonomnější — povaha básnické autonomie se proměňuje. Oslabením emocionality jako zdroje tvorby a příklonem k „objektivnějším“ jazykovým prvkům tvorby se Wernischovo vyjádření fantaskního světa objektivizuje, aniž je však přitom zbavováno výsledného emocionálního účinku. Jiný než emocionální vjem Wernisch nenabízí — významové interpretace na většině jeho básní ztroskotávají.

Neproměnil se Wernischův fantaskní svět, vyhranila se poetika, básnický jazyk. Stylizovaný primitivismus, který se dosud projevoval v tvorbě obrazu, se přesunul do naivistní jazykové stylizace promluvy místy až neskutečné, sestoupil do vědy, do její syntaxe (Tam na stolečku / V háji, Králi, / Žirandol ti, / Svícen paprskový), do užití ustálené větné stavby, převzaté

z pohádek („Ty Mů můje, to tebe se zříkám za peníz přebohý. ... Dej blech, králi předobry, majolikové ouško naší Pelageji Nešikovně.“) do slova archaizujícího (zmilitký, libokvil), zkomoleného (alo, aló), do pravopisu (Svatá Lucye, Svatá Cecylie). Wernischovo pojmenování upozorňuje na sebe, aby oslabilo vztah ke konkrétním, která by za ním mohl čtenář tušit.

Zaklínací formulí Wernischovy poezie je litanie Pomodlení, uvozená trojverším „Pomodlím se / Pomodlím se slova / Pomodlím se za sebe“ s opakovaným veršem Pomodlím se slova a zakončená:

Jen slova se modlím,
Za sebe se modlím,
Svatý Jene,
Svatý Vavřínče,
Svatý Fabiáne a Šebestyáne,
Svatý Jene a Pavle,
Všichni svatí Mučedníci,
Chaso bláznovská,
Jen slova se modlím,
Jen slova se modlím.
Pán Ježíš vchází s učedníky do zahrady.
Jen slova se modlím.
V jaké to krajině.

Obsah

ÚVODNÍ SLOVO K 1. VYDÁNÍ	5
PŘEDMLUVA K 2. VYDÁNÍ	5

I

PROBLÉMY MODERNÍHO BÁSNICTVÍ	/Miroslav Červenka/	7
---------------------------------	---------------------	---

II

NEZVAL	/Mojmír Grygar/	83
SEIFERT	/Zdeněk Pešat/	114
HALAS	/Zdeněk Pešat/	131
KAINAR	/Jiří Opelík/	142
HOLAN	/Jiří Brabec/	158
MIKULÁŠEK	/Jiří Opelík/	178
HRUBÍN	/Věra Karfíková/	194
KOLÁŘ	/Vladimír Karfík/	208
Z MLADŠÍ POEZIE	/Vladimír Karfík/	221

JAK ČÍST POEZII

Obálku a vazbu navrhl a typograficky upravil Jiří Schmidt
Vydal jako svou 2971. publikaci Československý spisovatel
v Praze roku 1969

Odpovědná redaktorka Věra Pašková
Technická redaktorka Jarmila Mašková
Vydání druhé, doplněné a přepracované
Stran 264. 12/19

Vytiskl Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 2

AA 16,85, VA 17,13. 510/21/865

22-014-69

Kčs 17,—

JAK ČÍST POEZII

Obálku a vazbu navrhl a typograficky upravil Jiří Schmidt
Vydal jako svou 2971. publikaci Československý spisovatel
v Praze roku 1969

Odpovědná redaktorka Věra Pašková

Technická redaktorka Jarmila Mašková

Vydání druhé, doplněné a přepracované

Stran 264. 12/19

Vytiskl Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 2

AA 16,85, VA 17,13. 510/21/865

22-014-69

Kčs 17,—

EMIL STAIGER

ZÁKLADNÍ
POJMY
POETIKY

Knihla švýcarského literárního vědce světového jména se zabývá pojmy lyrična, epična a dramaticna, které autor považuje za základní stavební kameny poetiky. Při pokusu dodat těmto pojmům nový a přesnější smysl vychází autor z citlivého rozboru literárních děl, která tradičně reprezentují „ryzí lyriku, epiku a drama“. V případě lyriky je to německá romantická poezie, v případě epiky eposy Homérovy, u dramatu celá řada příkladů od Sofokla až po Lessinga a Kleista. Na těchto význačných případech Staiger ukazuje, co znamená „lyrično, epično, dramaticno“ v nejobecnějším smyslu slova. Kniha, zahrnující oblast od rozboru básnického textu až po filosofii žánrů, je napsána jasným a přístupným slohem a bude vítanou pomůckou pro každého, kdo se o otázky literatury zajímá hlouběji.

22-014-69

12/19

Kčs 17,-