

85160



1000029745

ÚSTŘEDNÍ ÚSTAV

PRO VZDELÁVÁNÍ PEDAGOGICKÝCH PRACOVNÍKŮ

Interpretace básní

Zdeněk Kožmín

Státní pedagogické nakladatelství
Praha

ÚSTŘEDNÍ ÚSTAV

PRO VZDĚLÁVÁNÍ PEDAGOGICKÝCH PRACOVNÍKŮ

Interpretace básní

Zdeněk Kožmín

1986

Státní pedagogické nakladatelství
Praha

1974

NÁRODNÍ KNIHOVNA
1000029745



I 85760

A 1710/84

PŘEDMLUVA	5
I. PŘÍSTUPY K BÁSNI	7
II. INTERPRETACE	15
Petr Bezruč VRBICE	16
M í s t o	17
T ě l o	19
J e d n o u	21
Karel Toman PÍSEŇ CIZÍ BOLESTI	23
Z n ě j í c í s v ě t	24
G e s t o	27
S y m b o l s t r o m u	29
Stanislav K. Neumann JITŘNÍ	33
D ě j i n y s r d c e a s v ě t a	34
P r o t i p ó l y	37
V y k ř i č n í k y	40
Josef Hora DÁLKY	42
P r o b o u z e n ý s v ě t	43
T i s í c i s t ě n	45
P r o č ? K d y ? K a m ?	47
Vítězslav Nezval RYTINKA	50
O t e v í r á n í a u z a v í r á n í	51
P r á z d n o a p l n o s t	52
V e l k é a m a l é	55
František Halas OBOLOS	57
P r o s t o r	58
O b o l o s	61
M o t i v y a v ý z n a m y	63
Jaroslav Seifert PÍSEŇ O RODNÉ ZEMI	65
K r á s n á	66
S l a d k á a h o ř k á	67
J a k o	68
D o m ů	70
N e n í z t ě c h, n a n ě ž s e z a p o m í n á	72
František Hrubín POPRVÉ	73
O t a z n í k y n a d s m y s l e m	74
T í h a z e m ě	75
P o n o r	79
Vladimír Holan MATKA	82

Jednoduchost ?	83
Čas	84
Matka	97
Vilém Závada SKÁLY ZEMĚ	100
Síla a něha	101
Jas	103
Oldřich Mikulášek ŽENA - KAMÍNEK	108
Mýtus	109
Geologie	111
Život a smrt	111
Voda	114
Jan Skácel MITMEM	117
Vrstvení	118
Pocta slovům	119
Slyšet ticho	121
Petr Skarlant LORI	124
Podivná báseň?	125
Klín	125
Ten druhý, ta druhá	127
Zpěv	129
III. PRÁCE S BÁSNÍ VE ŠKOLE	133
K čemu potřebujeme lyriku	134
Interpretace není šablona	136
Jak mluvit o lyrickém textu	137
Hra jako přístup k sémantice ...	141
Projekt celistvosti básně	145
Roviny pojmenování	146
Sémantická modelace textu	149
Konfrontace textů téhož autora ..	152
Sepětí básně s celkem autorova díla	154
Konfrontace textů různých autorů	156
Báseň a dílčí vědecké úkoly	158
Báseň a jiné tvůrčí oblasti	160
DOVĚTEK	163
POZNÁMKY	164

P ř e d m l u v a

Tato práce nechce být návodem, jak "snadno a rychle" provést rozbor básně. Spíš ukazuje, že za básní se musí člověk vydat s vědomím, že se k ní bude blížit různými oklikami, že její krajina je velmi členitá, že z různých bodů jsou různé výhledy, že putování světem básně bude vzrušující a překvapivé. Také v básni je se třeba chvílemi zastavit, rozhlédnout se, soustředěně vnímat detaily i celek.

V první části jsem se pokusil naznačit svůj způsob interpretace a situovat ho do existujících výkladů lyriky. Nešlo mi o systematické zpracování problematiky interpretace, nýbrž za hlavní jsem považoval osvětlit, jaké přístupy k básni pokládám za plodné pro vlastní analýzu. Kladu důraz na sémantická ohniska každé konkrétní básně a přihlížím k afinitnímu autorskému kontextu. Aby tato vstupní část byla co nejnázornější, vyšel jsem z interpretace jedné z Máchových znělek. Máchou však jsem začal i proto, že podle mého názoru žádná práce s tématem české lyriky nemůže nepoložit do svých základů právě Máchovo dílo.

Druhá část mé práce přináší interpretace třinácti básní české lyriky XX. století - počínaje Petrem Bezručem a konče Petrem Skarlantem. Chtěl bych zdůraznit, že při volbě autorů jsem ani zdaleka nemohl být práv všem nejdůležitějším osobnostem české moderní poezie, neboť by se počet básníků musel nejméně ztrojnásobit. Pokud jde o volbu jednotlivých básní, vytyčil jsem si při četbě celého autora, která byla základnou každé interpretace, několik básní, do nichž se dílo začalo zajímavě promítat. V konečné fázi jsem se pak soustředil na jedinou báseň každého autora. Nejde vždy o básně nejznámější ani nejrepresentativnější. Při volbě rozhodovalo i to, že určitá báseň mi významově unikala, budila mou zvědavost, nepodávala se analýze lehce, uchovávala si svou tajemnost a neprosvětlitelnost. Průnik ke každé básni jsem nejčastěji podnikal z podnětů celé autorovy tvorby. Báseň se ukázala jako hluboko vrostlá do básníkovy díla, začaly s ní souznívat sesterské básně, leckdy měla velkou řadu příbuzenstva v jiných básních. Pokusil jsem se každou báseň projasnit také těmito relacemi a při soustředění na vlastní sémantiku každé interpretované básně jsem chtěl "rozehrát" i texty s ní spřízněné. Nepřekračoval jsem tu hranice díla jednoho autora, i když každá báseň volala po tom, aby byla také konfrontována se spřízněnými básněmi jiných autorů. Toto omezení mělo i zcela praktický zřetel, protože by se každá interpretace větvila do velkých rozměrů.

Ve třetí části jsem zužitkoval zkušenosti z pedagogické práce a pokusil jsem se ukázat, jakými cestami lze ve škole pronikat k pochopení básní. I když zde nepodávám ucelený systém práce s rozbořením textů, přesto rozsahem problémů naznačuji, jak by se mohlo k systematictějšímu přístupu ve škole dospět. Při vlastních interpretacích ve škole jsem v různých aspektech používal své analýzy textů z II. části této práce, avšak rejstřík metod, rozpětí textů i počet autorů, s nimiž jsem s žáky pracoval, byl pochopitelně daleko větší. Jednak jsem vycházel z existujících antologií a čítanek, jednak jsem se opíral o básně vycházející časopisecky i o čtenářské zájmy studentů. Použil jsem zde rovněž konkrétních studentských pokusů o komentování či rozbor textů [jde o práce žáků gymnázia z let 1983 až 1985], třebaže někde z praktických důvodů ve zkrácené podobě.

Přispěje-li tato práce k prohloubení zájmu o poezii, bude to největší odměnou jejímu autorovi.

I.

PŘÍSTUPY K BÁSNI

Není sporu o tom, že interpretace jednotlivých lyrických básní je podstatně určována už tím, jak je pojímána lyrika jako literární rod. Jestliže například budeme lyriku vykládat na pozadí epických struktur, nutně zde budou hrát roli souvislosti lyriky a epiky. Tak například lze chápat lyriku jako subjektivní vyrovnávající ekvivalent k neřešenému epickému syžetu. Jakým směrem bude toto pojetí ovlivňovat interpretaci, říká František Miko, který tuto koncepci precizně propracoval, zcela jednoznačně: "Problém čitateľskej interpretácie lyriky je často skôr odhalenie týchto epických príčin subjektivity než jej vlastné zažitie."^{1/} Jestliže naproti tomu postavíme lyriku do čela triády literárných rodů, odrazí se to nutně také na jejím pojetí a přirozeně pak také na interpretaci. Tak např. Emil Staiger vidí v lyrice analogii dětství, v epice analogii mládí a v dramatu analogii lidské zralosti. Lyrika konstituuje oblast emocionálna, epika oblast predstavování si a drama oblast logična.^{2/} V lyrice není podle Staigera ještě rozlišitelný rozdíl mezi subjektem a objektem, ale obojí tu splývá a vytváří jedinečnou niternost, náladu básně. Proto vidí Staiger interpretaci lyriky na bázi osobního setkání s poselstvím textu a je si vědom, že "kdo interpretuje, vystavuje se nebezpečí, že nabídne jen sbírku motýlů".^{3/}

Nejoptimálnější přístup k básni vidíme v naslouchání tomu, co text básně skutečně říká. Významové bohatství básnického textu je však tak velké, že celý problém spočívá v tom, abychom si našli opěrné body, které nám umožní k tomuto významovému koncentrátu pronikat. Jurij Lotman se zamýšlí nad tím, proč básnický text přináší více informací než jiné jazykové texty. Dochází k závěru, že tu jde o zvláštní plodný paradox. Říká, že podle teorie informací přírůstek jazykových omezení zmenšuje informaci, avšak poezie naopak při růstu omezení [uspořádání] zvyšuje informačnost textu. Tento paradox Lotman objasňuje. V nebásnické mluvě získávají jednotlivé prvky význam jedině prostřednictvím vztahu k jazykovému systému. Tak se zde rozlišují prvky sémantické, které se vztahují k mimojazykové skutečnosti, a prvky formální, které mají význam pouze v rámci jazyka [např. gramatické prvky]. Naopak v poezii mohou všechny prvky nabýt významu. Sémantický význam mají i ty prvky, které v jazyce mají významy čistě gramatické. Také foném či slabika nabývají významu, zatímco v běžném jazyce tomu tak není. Ovšem Lotman připomíná, že v poezii nejen přibývá prvků, které nesou význam, ale že se také komplikují relace mezi těmito prvky.^{4/}

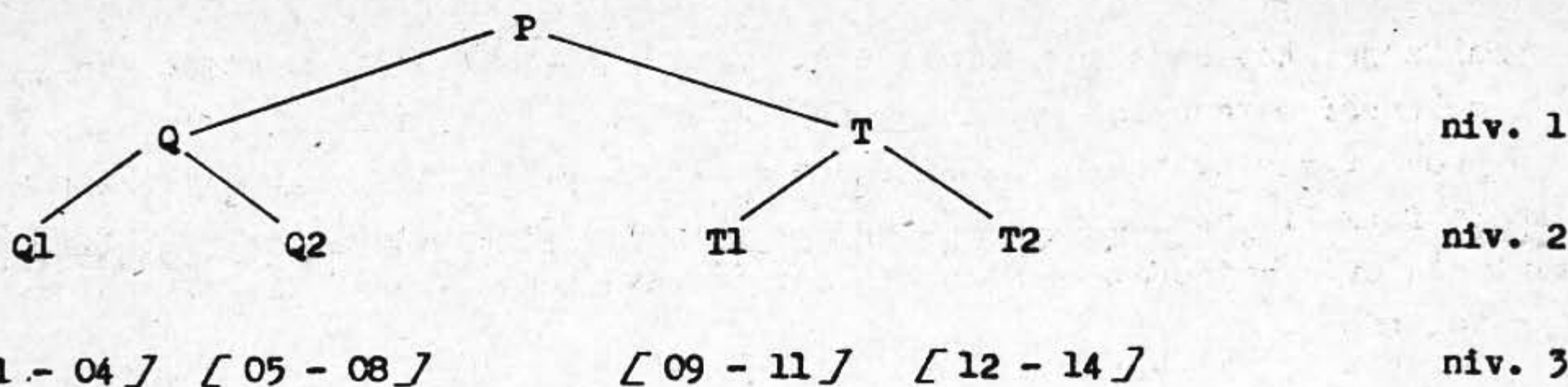
Báseň je tedy celistvostí velké významové intenzity a zároveň velkého stavebního členění. Máme-li do tohoto napětí uzavřeného celku básně proniknout, musíme vždy zaregistrovat hlavní zdroje tohoto vnitřního skloubení textu, musíme si vyznačit základní nositele soustředěného významového působení. Pro větší konkrétnost našich výkladů vyjdeme z jedné z Máchových znělek:

Tichý tis nad růží stíny sklání
 Mezi hrobů ověnčené kříže.
 Sladké zvuky o jen blíže ! blíže !!
 Slavíka snad líbé klokotání ? -
 Ach tak sladce nezní jeho lkání,
 Kdo hlas ten uslyší půjde stíže
 Neb jej žel i touha k růži víže
 Bez naděje jako milování !
 Bolest-li, či slasť mé srdce jímá ? -
 V růžovém blankytu hvězdy rcete,
 Ty růžemi ověnčená luno
 Zdaž to ona - a jen růže dřímá ? -
 Či spí ona a jen růže květe ? -
 "Růže květe !" růže jen ? - Idúno ! -

Je zřejmé, že podstatný významotvorný prvek tvoří už sama forma znělky. I když Máchova neodděluje znělku stroficky, přesto i v této kontinuální podobě se členění uplatňuje v rýmu: A-B-B-A, A-B-B-A, C-D-E, C-D-E. Rýmy vytvářejí také pevné významové vazby. I když znělka nemá titul, je její motivická výstavba sama dostatečně dostředivě komponovaná kolem metamorfóz růže. V první "strofě" je růže jakoby ochráněna skloněným tisem. Druhá "strofa" učiní růži středem, těžištěm celého významového proudu. Ve třetí "strofě" je růže promítána k hvězdám a luně a závěrečná "strofa" nese vlastní dramatickosti textu, onu oscilaci mezi růží a milenkou. Jan Mukařovský ve své analýze Máchova pojmenování ukazuje, že je tu "hranice mezi pojmenováním obrazným a neobrazným snadno překročitelná", že si tu básník zahrává se slovem růže, "užitým střídavě ve významu vlastním [květina] i ve významech obrazných [růžová záře, dívka]" a že v závěru básně zazní význam vlastní a obrazný [růže jen ? - Idúno ! -] současně.^{5/} Odpovídá tedy Máchovo pojmenování plně celkové motivické výstavbě, která je také založena na snadném překračování hranic: slavík - růže, slast - bolest, růže - blankyt, růže - luna.

Tímto směrem se může pak ubírat další případná analýza Máchovy znělky. Domnívám se, že pro interpretaci jednotlivých básní by nebylo účelné provádět systematickou deskripci, jak ji třeba prováděl Jan Mukařovský při rozboru Polákovy Vznešenosti přírody či Máchova Máje. Tyto vynikající vědecké analýzy postihují celou složitost daného autora a jeho díla a jsou vždy spolehlivou oporou pro interpretaci. Naopak pro interpretaci jednotlivých básní považujeme za základní východisko pokus o významovou modelaci daného textu. I když každá báseň je postupně se rozvíjející celistvost a je v tom analogická hudební skladbě, je nutné při plném respektování této sjednocující celistvosti postupného plynutí textu přistoupit k zkusnému vytyčení významových ohnisek básně. Tato metoda modelování textu je ovšem v současné době bohatě propracovávána zejména generativně orientovanými vědeckými směry, avšak v nich jde nejčastěji o abstrakce, které mají postihnout základní modelaci textu vůbec. Ve srovnání s těmito současnými snahami o "hluboké" a "velmi hluboké" rekonstrukce textové struktury jsou např. práce Mukařovského při veškeré obecnosti velice individualizovaně pojaté. Tak např. jeho studie Genetika smyslu v Máchově poezii [Kapitoly z české poetiky III] vyzdvihuje na obecné sémantické bázi individuálnost Máchovy tvůrčí metody.

Protože jde v současných rekonstrukcích výstavby textu o velmi pozoruhodný pokus o specifickou modelaci, zastavíme se krátce u tohoto přístupu k básni. V zásadě jde o nalezení gramatiky textu, neboť představitelé těchto snah, např. významný je zde A. J. Greimas a jeho škola, chtějí překročit meze gramatiky končící u věty a usilují o stejně precizní, obecně aplikovatelnou gramatiku textu. Důležitou roli zde hraje jako východisko analýzy literární text a zejména text básnický, tzv. discours poétique. V naší souvislosti snad nebude nezajímavé upozornit na pokus o takovouto "gramatiku" sonetu, jak se o ni pokouší jeden ze stoupenců Greimasových Jacques Geninasca.^{6/} Pokusil se vypracovat úhrn všech formálních relací sonetu, a to jak těch, které byly realizovány, tak i těch, které jsou realizovatelné. Naznačíme zde jen základní princip této metody. Geninasca vychází z tohoto modelu sonetu:



A pak propracovává všechny možné relace mezi těmito úrovněmi. Tak ho zajímá např. vztah obou čtyřverší [Q] a obou tříverší [T] k celku básně [P]. Dále vztah dvou čtyřverší k sobě navzájem [Q1, Q2], stejně tak vzájemný vztah dvou tříverší [T1, T2]. Dále vztah prvního čtyřverší k prvnímu tříverší, vztah verše 01 a 09, neboť oba zahajují jiné ikonické útvary atpod. Formalizace je velice subtilní a lze říci, že Geninasca vypracoval úplný formálně logický model sonetu, ale zároveň sledoval i významový aspekt a dále sledoval specifickou homologii mezi plánem formálním [plan de l'expression] a plánem obsahovým [plan du contenu]. Jeho ctižádostí bylo, aby tento obecný model sonetu byl aplikovatelný jako "gramatický" základ na všechny typy sonetů či aby umožnil tyto typy projektovat. Vytvořil matici, na jejímž základě mohou být popsány všechny typy sonetů.

Sám Geninasca aplikuje svou matici na šest znělek z de Nervalových Chimér. Bylo by jistě lákavé použít Geninascova modelu na soubor devíti Máchových znělek. Už sama zastřenost strofického členění je typ, který Geninasca neanalyzoval. Bylo by například zajímavé porovnat třeba první a poslední verše Máchových znělek, kterémužto typu vztahu věnoval Geninasca rovněž pozornost. Ukazuje se, že by tu už jen v tomto jediném aspektu vyvstala řada pozoruhodných konkrétních realizací obecného principu. Tak třeba naše znělka 1 je právě prvním a posledním veršem v nápadném vztahu ke znělce 6:

	Zn. 1	
1. verš	Tichý tis nad růží stíny sklání	motiv ticha
14. verš	"Růže květe !" růže jen ? - Idúno ! -	otázka, alternativa
	Zn. 6	
1. verš	Tichý jsem co harfa bezestrunná	motiv ticha
14. verš	Či ne slza ? - snad jen kapky rosné ? -	otázky, alternativa

Je zřejmé, že vypracovávání gramatiky textu, diskursu, poetického diskursu, jak znějí termíny této školy, může pro interpretaci konkrétní básně, konkrétního autora být nesporně podnětné, že tu jsou rozpracovávány důležité pojmy redundance, hustoty textu, isotopie [např. jeden text může být pojat v několika rovinách; připomíná se možný sexuální i kulinární výklad Červené Karkulky apod.], paralelismu, kontrastu, uzavřenosti, otevřenosti aj. Za zvláště důležité považují to, že si gramatikové textu jsou vědomi toho, že při vnímání textu existuje tzv. první čtení, ale že teprve druhé čtení umožňuje přistupovat k textu jako ke specifickému poetickému objektu [l'objet poétique], kdy se začíná pracovat s velmi složitou konstrukcí, kdy se

text formalizuje, kdy se s textem provádějí nejrůznější logické modelace. To je důležité i při naší metodě interpretace. Nehledáme sice v abstraktní rovině logický model jazykové výstavby textu, neusilujeme o proniknutí do tzv. hloubkové roviny textu zcela formalizovaného do obecného vztahu, avšak i sama interpretace konkrétního textu je svým způsobem konstrukcí, specifickou rekonstrukcí významového pohybu konkrétní básně.

V našich konkrétních modelacích jednotlivých básní půjde vždy o klíčové významy, k nimž se upíná celé významové bohatství daného textu. Soustředíme se na dominantní pojmenování, na dominantní motivy.^{7/} Významové modely básní by měly postihnout dynamiku zápasu o realitu, která za každou významovou stavbou prosvítá. Ono maximum informací, o němž mluvil Lotman, slouží k evokování skutečnosti. Jestliže např. u Máchovy citované znělky vyjdeme z modelace básně na základě metamorfózy r ů ž e , pak skutečnostní aspekt této metamorfózy je dán intenzívním sepětím máchovského poutníka ["půjde stíže, neb jej žel i touha k růži víže"] se silou přírody a lásky. Bylo by jistě vzrušující srovnávat toto Máchovo sepětí s bytím květiny a bytím ženy s obdobným světem německého romantika Novalise, ale zůstaňme u samotného Máchy. Už ono ukrytí růže do stínu tisu ukazuje obrovitou touhu básníkovu po intimě, po místě, kde se spočívá a kde se spočine. Hřbitov je najednou osazen živoucí růží. Tento kontrast živoucí květiny a ověnčených křížů na hrobech odkrývá už na samém počátku básně napětí, jež bude celý další průběh veršů ještě stupňovat a proměňovat. Růže je nejprve zvučící a pak mluvící: nejprve z v u k y a pak h l a s . Slavík tu mimo jiné stupňuje sladkost onoho l k á n í , jak zní jiné pojmenování pro zvučící růži. Velikost tohoto hlasu - lkání je zesílena tím, že se náhle báseň z e p t á hvězd a luny, kdo tu vlastně promlouvá. A hvězdy i luna najednou samy jsou umístěny do r ů ž o v é ["růžový blankyt", "růžemi ověnčená" luna]. Květina a ona, růže a Iduna, to je závěrečná rozechvěná rovnováha přírody a člověka či spíš symbioza květiny a ženy. Navíc je celý závěr dynamizován tím, že dvojice m l u v í t a d ř í m a t je dál proměněna na dvojici s p á t a k v é s t . Jako by právě kvést znamenalo m l u v í t a l k á t . Můžeme tedy říci, že modelace Máchovy znělky pomocí metamorfóz růže [i když tato modelace není zdaleka jediná možná !] nás vede sítí významů k rekonstrukci obrovitého živoucího všehomíra, jak jej projektoval romantismus. Další rozvádění oněch klíčových dynamismů Máchovy znělky by vydalo na celý traktát o světě, který je rozpjat mezi stíny, hroby, milování, bolest, slast, hvězdy, lunu, sen, ženu, o světě, který tyto reálie pouze neobsahuje, ale vždy je rozehrává jako drama, pohyb, spojení, proměnu.

Máchova znělka není pro interpretaci pouhým odrazovým můstkem k výkladu Máchovy romantické poetiky, Máchova nazírání na svět. Interpretace musí právě v dané konkrétní básni odkrýt všecko toto bohatství básníkovy sémantiky, skrze niž povstává onen dramatický obraz světa. Mikrosvět básně je jistě modelem makrosvěta celého Máchy a pak celého romantismu, avšak interpretace básně musí být právě vždy interpretací onoho celistvého proudění, jež počíná prvním slovem či nadpisem a končí posledním veršem, posledním slovem daného textu. Bylo by však na druhé straně absolutizací jediného textu, kdybychom přehlédli tu samozřejmou skutečnost, že jednotlivé básně jsou vždy součástí širšího kontextu, a to jak literárního, tak společenského. Bylo by proto velice umělé, kdybychom interpretaci jediného textu prováděli v jakémsi vzduchoprázdnu bezkontextovosti. Tak např. naše znělka je součástí celého cyklu Máchových znělek. Jiný kontext je dán vývojem znělky ve světové a naší

poezii a jistě by bylo možno Máchovy znělky umístit do této vývojové řady básnické formy. Lze tedy říci, že každá interpretace básně, jakmile splní svou povinnost být práva dané básni, má otevřené možnosti dalšího osvětlení souvislostí interpretovaného textu.

Naše interpretace, které tvoří jádro celé práce, jsme se pokusili tvořit tak, že jsme je roubovali na kontext díla interpretovaného básníka. Tato metoda sice omezuje možný kontext básně, nepřihlíží k příbuznosti básní různých umělců, avšak na druhé straně nabízí právě velice plodný průzkum básnického světa jednoho tvůrce. Plodnost tohoto přístupu zvláště výrazně dosvědčuje studie Jana Mukařovského Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův "Absolutní hrobař". Mukařovský zde ovšem tím, že si zvolil surrealistického Absolutního hrobaře a srovnal jej s poetistickými díly Nezvalovými, dosáhl zároveň začlenění sémantického rozboru do kontextu uměleckých směrů. Provedl precizní rozbor Absolutního hrobaře a dospěl k závěru, že se výrazně liší od poetistické básnickovy metody, která byla založena na nepřetržitém sledu významů, na prolínání jednoho významu do druhého a vzbuzování dojmu zázračných metamorfóz. Absolutní hrobař naproti tomu chce svou jazykovou výstavbou vyvolat iluzi, že místo slovních pojmenování máme "před sebou věci jimi označené, jejichž významové spojení musí teprv být hledáno a ukládá se čtenáři jako úkol".^{7/} Tato průkopnická studie Mukařovského poskytuje dobré metodologické východisko k interpretacím, které se omezí na kontext určitého básníka. Pro naše interpretace jsme však zvolili postup poněkud odlišný, neboť jsme si jako východisko nestanovili odlišnost určitých vývojových období jednoho básníka, i když k nim někde přihlížíme. Spíše jsme si kladli otázku po kontinuitě. Zajímalo nás, jak je naše interpretovaná báseň včleněna do širšího kontextu básnickova díla na bázi příbuznosti. Lze říci, že jsme naši interpretovanou báseň osvětlovali těmi básněmi a těmi dílčími prvky tvorby určitého básníka, které jsou s ní nějak příbuzensky spjaty. Tyto afinity však nechápeme jako pouhé formální či strukturní jevy, nýbrž míříme skrze ně ke skutečnosti, s níž se náš básník mnohonásobně a v různých aspektech střetával a vyrovnával a chtě nechtě se tím dostáváme i k širšímu společenskému zázemí, které za určitým tematickým komplexem také prosvítá.

Tuto afinitní metodu interpretace se pokusíme osvětlit opět na Máchovi. Motiv růže se objevuje u Máchy také v Máji. Se znělkou vstupují do těsnějšího vztahu verše:

Štíhlé se veslo v modru koupá,
a dlouhé pruhy kolem tvoří.
Těm zlaté růže, jenž při doubí
tam na horách po nebi hoří,
růžovým zlatem čela broubí.

Je zde opět projekce růže do velkého prostoru. Tentokrát jde ovšem o obrazné pojmenování růžového nebe, které se odráží ve vodních pruzích na hladině. Ale je tu opět použito zvláštní metamorfózy obrazu růže a dochází tu k akcentované inverzi pojmenování: zlaté růže se mění v růžové zlato. Ale znělka je propojena ještě těsněji s lyricko-epickou básní Idůna. Nebudeme tu provádět detailní rozbor tohoto vztahu, ale omezíme se na refrén Idůny:

Idůno ! Má Idůno!
Pro tebe vždy se soužím,
Ty jasná nocí Lůno,
po světle tvém jen toužím !

Z faktu, že se v obou básních objevují tytéž vokativní rýmy, můžeme zcela zřetelně vyčíst, že mezi Lúnou a Idúnou je v Máchově poezii velice těsné spojení. Nejprve se tu nabízí zvukový aspekt. Jako by bohatě frekvenční Máchovo pojmenování l ů n a spíše samo ze sebe zrodilo zdánlivě druhotné, ale přece objevené pojmenování Idúna. Ale nelze přehlédnout významové aspekty tohoto rýmu. I když nám asi při interpretaci obou Máchových básní příliš nepomůže, když zjistíme, že Idúna je severská bohyně jara, bohyně věčné svěžesti a že znamená totéž co Immergrün, Amaranth, je přesto důležité, že jde o existující ženské jméno. Důležité je, že rýmy Lúna a Idúna se protínají v průsečíku ženského aspektu a navzájem se významově propojují a obohacují. Není zcela odhaleno, zda primárním významem je Lúna a Idúna obrazovým nebo naopak, ale trvá tu nejistota a tajemnost jako aktivní složka Máchovy romantické sémantiky, která bývá často umisťována do blízkosti snu. Máchovští badatelé soudí, že básník našel jméno Idúna u Klopstocka či že mu prostě utkvěl v mysli titul vídeňských almanachů Iduna. Pro psychologický aspekt tvorby jde jistě o zajímavý detail, ale tato geneze pojmenování není pro sémantiku nijak podstatná. Daleko důležitější je fakt, že Mácha spojil Idúnu s Lúnou. A kdybychom chtěli v sfinitách pokračovat, také sama Lúna poskytuje téměř specifický systém Máchových obrazů a ovšem opět souvisí s celou romantickou literaturou.

Na začátku našeho zamyšlení jsme řekli, že interpretace lyrické básně je určována také tím, jak chápeme lyriku. Soudíme, že lyrika vyhrocuje klíčové životní situace, kdy se člověk ocítá ve velkém napětí vůči skutečnosti, kdy si klade etické, osudové, osobní či politické otázky, ať je reflektuje s filosofickým klidem, či ať se jimi nechá vzrušit a šokovat. Vždy je lyrická situace momentem, kdy se rozhoduje podstatné, kdy je všecko v sázce. Určitý konkrétní okamžik či průřez životní situací je tak naléhavý, že v ostrém subjektivním osvětlení nabývá zároveň obecné platnosti. Lyrika propojuje svět novými vztahy, obnovuje poznávací sílu jazyka, aktualizuje estetickou funkci nápoem na skutečnost. V lyrické básni jako by svět byl tvořen vždy znovu: člověk není spoután žádnými definitivními mezemi, ale uvádí do pohybu kulturní a civilizační vrstvy své dějinnosti, je demiurgem, který projektuje lidské sny a tužby, dává slovu jeho prvotní moc, aniž přestává respektovat všecko to, s čím je třeba svádět zápas a co je často silnější než verš.^{8/}

Ty nejdůležitější otázky zaznívají spíš ztišeně, nenápadně, aby tím víc utkvěly v naší paměti a imaginaci. Máchova otázka z naší znělky BOLESTĚ-LI, ČI SLAST MĚ SRDCE JÍMÁ ? má obrovskou sílu tím, že akcentuje lidské srdce a že nijak nenadlehčuje ani nezjednodušuje jeho situaci uprostřed světa, který žijeme jako bolest i slast. Romantismus byl silný nejen básnický, ale také myslitelský. Svou osobitou obrazností se dovedl zatnout do skutečnosti, do společenské a lidské problematiky s velkou prudkostí a pronikavostí. Také Máchova znělka je ostrým rentgenogramem lidského srdce a jeho střetání s realitou a snem, s nezbytností a touhou. Svou vášnivostí všecko toto napětí podstoupit nabývá srdce romantické poezie velké symbolické platnosti. A v určitém smyslu může být Máchova znepokojivá otázka i chápána jako specifická "definice" lyriky, jejíž podstatnou úlohou je vstupovat do středu sváru životních polarit.

II.

INTERPRETACE

VRBICE

Pod Bohumínem, kde dozněla mých dědů řeč,
a mezi Hrušovem, fabrika panská kde kouří,
fabrika Prusů, kde dýcháme zticha a ztěžka,
ležíš ty dědino chudobná s dřevěným chrámem.
Zapadlé domky, kde po střeších mechy se plazí,
ve čtyřech topolech na kříži Kristus.

Tak

vrazili v čelo mi trnovou korunu při Bohumíně,
přibili ruku mi v Ostravě, v Těšíně v srdce mne bodli,
z Lipiny ocet mi podali pítí,
při Lysé nohy mi probili hřebem.

Jednou, ó jednou ty pro mne si přijdeš,
tmavá a tichá ty děvucho, bezlesklých vlasů,
co mák nosíš v ruce.

Noc přijde bez konce, noc slitování,
dál bude bič znít, dál budou nás dávit,
pod Bohumínem a v Hrušově, v Lipině, v Bašce,
já to víc neslyším, co je mi po tom,
co je mi po všem.

Slezské písně, krit. vyd. 1967
[báseň byla zaslána do Času r. 1900]

Přesná a bohatá určení místa tvoří velmi výraznou složku naší básně: Bohumín, Hrušov, Ostrava, Těšín, Lipina, Lysá, Baška a titulní Vrbice. Podobných kombinací najdeme ve Slezských písních desítky. Jakou úlohu má tato podrobná lokalizace dějů? Bylo by málo jen konstatovat, že místními jmény Bezruč vyvolává atmosféru svého Slezska. Jestliže jeho Vrbice leží "pod Bohumínem" a "mezi Hrušovem", pak více než o atmosféru jde o zdůrazněnou reálnost každého místa. Bezruč své místní údaje pojímá jako pojmenování zcela určitého osudu, zcela konkrétního společenského dění. Každé vlastní jméno obnažuje živou ránu, odráží jako zaklínadlo úpornost boje o život.

Odkud berou běžná místní jména tuto svou významovou bohatost?

V naší básni tomu zpočátku napomáhá vysvětlující přívlastková věta KDE DOZNĚLA MÝCH DĚDŮ ŘEČ nebo FABRIKA PANSKÁ KDE KOUŘÍ, avšak v koncových verších jde o projekci určitého děje do více míst, jako by měla být bolest rozložena do mnoha částí slezské země:

dál bude bič znít, dál budou nás dávit,
pod Bohumínem a v Hrušově, v Lipině, v Bašce

Jednotlivá místa jsou vyústěním tragických dějů, jsou poslední instancí, jíž se básník dovolává. Jako by určité místní jméno pojmenovávalo celé velké drama a stávalo se jeho všeobsažným symbolem.

Přirozeně se na účinku těchto pojmenování podílí také eufonická výstavba celé básně a sama zvuková podoba jména. Tak v naší básni je Bohumín a Hrušov spjat inverzní eufonií o - u, u - o a ve verši POD BOHUMÍNEM A V HRUŠOVĚ, V LIPINĚ, V BAŠCE se ve čtveřici pojmenování uplatňuje zejména eufonie n - š - ň - š [zajímavé je, že v některých vydáních bylo V LUTYNI místo V LIPINĚ, což svědčí o téměř eufonickém záměru]. Tyto eufonické řady jsou v jiných básních ještě bohatší, tak například v Kovkopu:

já v Rychvaldě kopu a v Pětvaldě kopu,
já v Dombrové kopu, já v Orlové kopu,
na Porembě kopu a pod Lazy kopu

V prvním verši se uplatňuje opakování samohlásek i řady souhlásek, v druhém verši se opakuje samohláskové schéma o - o - é. Kromě toho vzniká vztah mezi souhláskami r - m - b v určeních V DOMBROVÉ, NA POREMBĚ.

Báseň Vrbice je pro Bezruče typická i tím, že má místní jméno v titulu. Básní s místním jménem v názvu je ve Slezských písních okolo třiceti. Ovšem jméno Vrbice je ojedinělé, nemá šokující účinek takové Ostravy nebo Těšína. Je ho použito spíše dokumentárně. Ve Vrbici byl Bezruč inspirován dřevěným chrámem a ukřižovaným Kristem. Název Vrbice má tedy spíše vzpomínkový odstín, evokuje něco intimního, hluboký zážitek při putování Slezskem. Ale to není ve Slezských písních nic výjimečného, Bezručova místní jména často oscilují mezi obecnou symbolikou a nejintimnějším prožitkem. Dobře to ukazuje třeba Plumlov I a Plumlov II. Plumlov I soustřeďuje pozornost na společenské rozpory, centrem obrazu je zámek, "úzký a hrozivý, nestvůrné jakési rysy", "hradisko sivé a vysoké":

Tak jak ho do výše vyhnali,
bič jim hrál při práci notu,
tolik do základů prosáklo
prolité krve a potu.

Naproti tomu Plumlov II je zcela intimní. Místní jméno do sebe nyní vsává kouzlo osobní vzpomínky:

ale Tebe pořád vidím,
jak Ti padly do čela

černé vlasy na Plumlově,
jak pod nimi myšky dvě
[tak to byly malé oči !]
dívaly se opilé.

[...]
ale chtěl bych, by ti padly
černé vlasy do čela,

černé vlasy jednou zase,
by pod nimi myšky dvě,
tak jak tenkrát na Plumlově,
zřely na mne opile.

Tato symbióza symbolické platnosti a vzpomínkové hodnoty je organickou součástí Bezručovy poetiky, která souběžně využívá jak kolektivního apelu, tak nejosobnější konfese. Proto reminiscence na chudou Vrbici je zcela samozřejmě spjata s obecnou symbolikou Bohumína, Ostravy, Těšína a dalších známých míst.

Pojmenování určitého místa má ve Slezských písních významnou úlohu nejen proto, že do sebe vtahuje společenskou skutečnost i intimní reminiscence, ale také proto, že je součástí krajiny "nevyzpívané, nezpodobené krásy". První strofa Vrbice má sice svůj střídmy, ale vůbec ne bezvýznamný motiv ve čtyřech topolech. To není jen snaha po dokumentárnosti. Strom je ve Slezských písních úzce spjat s lidským osudem a nejednou se člověk a rostlina dostávají do vzrušující sounáležitosti. Za mnohé obrazy si uveďme alespoň motiv kaliny, který do sebe zahrnuje jak osudy druhých ["Z tmavých vlasů pod vln sněhem / lemujících líc jak šlář, / jak kalina nade břehem / hledí spící dívčí tvář"], tak osud básníkův ["Kdys bude dobře hlavu navždy k spánku, / bylino sličná potoků a hájů, / bez slova výčitky pod kořeny tvé skrýti, / daleko lidí."].

První strofa Vrbice má velmi prokomponovaný motivický sled. Mezi místa, kde dozněla česká řeč, kde kouří pruská továrna, kde se dýchá zticha a ztěžka, je vsunut motiv tiché dědiny. Uprostřed bouřícího moře práce, ale také vykořisťování a utrpení se vynořil ostrůvek ticha a pokoje. Jako by toto místo bylo mimo všecku tíhu a strast, jako by bylo světem pro sebe. Domky, po nichž se plazí mech, topoly, které obklopují venkovský kříž, to je jiná krajina než doly a hutě. Ale i tento odlehlý kus země nese královský erb chudoby a bolesti. Proto tolik básníka fascinuje právě Kristus umírající na kříži.

Kontrasty mezi kouřící fabrikou a dřevěným chrámem, mezi průmyslovými centry a dědinou porostlou mechem, mezi obecnou symbolikou známých míst a intimně prožitým kouzlem zapadlé vsi tvoří dynamický prolog básně.

Přirovnání muk slezského lidu k utrpení ukřižovaného Krista by samo o sobě ještě nebylo překonáním značně konvencionalizované náboženské paralely. Podstatné je, že tělo, které je rozpjato po celém kraji, spojuje v jeden živý celek různá místa, že v něm koluje společná bolest. Jediné trpící tělo je sice obrovitou zvětšeninou, která má dimenze širé krajiny, avšak na druhé straně se právě tímto propojením velký prostor stěsnává, sbližuje, zkracuje. Od Ostravy k Těšínu je blízko, protože je to vzdálenost mezi rukou a srdcem. Mezi čelem Bohumína a ústy Lipiny je opět velice těsno. Monumentální zvětšení je tu zároveň rozestavením do přehledné blízkosti.

Jednotlivá konkrétní místa jsou spjata se zcela určitými detaily lidského těla. Jestliže v první strofě bylo utrpení lidu charakterizováno obecněji ["dozně-la řeč"], už zde byl motiv lidského těla latentně přítomen: DÝCHÁME ZTICHA A ZTĚŽKA. Dech, dýchání, plíce - to už je konkretizace do podoby těla. Ale teprve druhá strofa použije celé systematiky detailů lidského těla: čelo, ruka, srdce, ústa [ta ovšem jen prostřednictvím slovesa pítí] a konečně nohy. I když jde o detaily náboženské motivace, které rostou z obrazu ukřižovaného Krista, přesto používá Bezruč konvenčního výčtu také nově: nevidí jen trpící, krvácející tělo, ale proměňuje ustálené vnímání Krista na kříži do velice konkrétního dějového sledu. Statika ukřižovaného Krista se mění na dynamiku samotného křižování. Ale opět to není jen rekonstrukce biblického příběhu, nýbrž jeho zhuštění do gest, která rozdávají bolest. Jsou zachyceny právě ty okamžiky, kdy z těla teče krev, kdy na hřeby dopadá poslední rána kladiva: PŘIBILI RUKU, V SRDCE MI BODLI, NOHY MI PROBILI HŘEBEM. Ta slovesa jsou krutá, syrová, otřesná. Nesou drama mučeného těla, drceného člověka. Zatímco v biblické verzi je tělesné utrpení naplňováním vyššího náboženského děje, je u Bezruče v popředí právě tělo, které trpí.

Tato soustředěnost na lidské tělo je u Bezruče cílevědomá a lze říci, že patří k podstatným znakům jeho poetiky. V básni Leonidas je použito opět popisu krvácejícího těla:

Sto sudlic, sto mečů sahá mi k hrudi,
tisíce číhavých očí jak pochodně svítí,
krev teče mi z čela, krev teče mi z očí,
krev utíká z šíje, krev ubíhá z prsou,
nohy mi klouzají v červeném moři,
na ruce prší červená Niagára -

Ve Škaredém zjevu je rozvinut podobný detailní popis tak, aby se mohl stát základem dalších variací. Na počátku je použito perfekta:

[...] Tak bili mne bičem !
Jak vítkovské pece zrak jediný plál,
krvavý chalát mně s ramenou vlál,
na jednom nesl jsem německou školu,
na druhém nesl jsem polský chrám,
v pravici těžké jsem kladivo nesl,
[levou mi urazil uhelný balvan,
oko mi vyžehl vyšlehlý plamen],
a v srdci sedmdesáti tisíců kletby a zášť.

A hned v zápětí se objevuje řada motivů znovu a převažuje prézens:

Puch mrtvoly ode mne táhne,
na rukou, na nohou puká mi maso,
znáš hutě v Bašce ? tak oko mi plaje,
krvavý chalát mi s remenou vlaje,
v pravici hornické kladivo nesu
[levou mi urazil uhelný balvan,
oko mi vyžehl vyšlehlý plamen],
na zádech sedí mi sto vrahů z Modré
[jak divoké krysy mne do šíje hryžou],
na kyčlích sedí mi sto židů z Polské -

Uveďme si podobné motivy z několika jiných básní už jen schematicky. V Kovkopu se objevuje čelo, vlasy, oko, žíly, lebka, nehty, krev, v Michalkovicích chřípí, týl, žíly, zrak, hlava, oči, rty, v Ostravě rameno, svaly, oči, rty, vlasy, vousy, obočí, v básni Oni a my rty, oči, žíly, prsa, údy, tvář, krev, v Osudu šíje, ruce, pas, krev, oči, ramena, hlava, čelo, boky.

Toto použití deskripce trpícího těla a jeho částí umožňuje stále nové variace podle téhož principu: vždy jsou zvoleny takové části těla, které nejlépe odpovídají potřebě rozvíjeného motivu. Ve Vrbici je poměrně úsporný výběr omezen motivem těla přibíjeného na kříž. Bezručovi však nejde o variace pro variace. Používá variací proto, že mu umožňují rozvíjet takřka ve fyzické hmatatelnosti [ale přirozeně i ve velké stylizovanosti] konkrétní obrazy člověkova utrpení. Bezručův člověk netrpí žádnou imaginární bolestí, ale trpí proto, že jeho šíje nese břemeno, že se jeho žíly a svaly napínají k prasknutí, že mu z čela teče pot, že mu ruku rve balvan. A co je zvláště důležité: lidské tělo poskytuje Bezručovi velice střídmou a přirozenou symboliku. Ruce, oči, srdce, krev se takřka už samy sebou mění v básni na symbolické objekty. Bezručův styl také v motivu těla - podobně jako v motivu místa - osciluje mezi dokumentární realností a symbolickou obecností.

Výčty různých míst a výčty různých částí lidského těla vyrůstají z téhož principu: ze záměru co nejtěsněji propojit řadu jevů v živoucí celek a zároveň dát sledu motivů výraznou stylizaci. Druhá strofa naší básně spojila krajinnou motivickou řadu s řadou částí lidského těla velmi těsně, ale i při tomto prolnutí dvou motivických linií si každá z nich podržuje svou vlastní konkrétnost i symboličnost. Všimněme si dobře i jazykového vyjádření této paralely: neprobodli Těšín jako srdce kraje, ale probodli srdce v TĚŠÍNĚ. Ani Bohumín není čelem s trnovou korunou [Bohumín je stále městem], ale člověku je rozdíráno čelo PŘI BOHUMÍNĚ. To je důležité. Bezruč nepíše alegorie. I v nejtěsnějším propojení míst země a člověka si všecko podržuje svou samostatnou váhu, svou vlastní podobu.

V tomto spojování a zároveň uchovávání samostatnosti jednotlivých motivických řad hraje důležitou roli zvláštní charakter sepětí básníkova já s kolektivitou, s lidem. Druhá strofa naší básně propojuje tři aspekty: aspekt trpícího Krista, aspekt trpícího básníka a aspekt trpícího lidu. Všecky tři aspekty jsou organicky stmeleny motivem mučeného těla. Kristovo utrpení je tu spíše rámcem, který určuje rozsah detailů a vede k pochopení hlavního záměru, aniž přitom připadá větší úloha samotné křesťanské mytologii. Básníkovo já tu je důležitější. Je rozptýleno mezi různá místa své země a cítí se všemi. Já je tu možné jen jako pocit kolektivity,

ale přesto nijak neztrácí svou důležitou funkci. Proti kolektivizujícímu plurálu první strofy ["dýcháme zticha a ztěžka"], je tu já, mi, mne. Bezručovo já je podstatnou součástí celé jeho kolektivní perspektivy. Já promlouvá sice proto, že cítí a trpí za všecky, ale je to já konkrétního osudu, já s vlastním smutkem, s vlastní hořkostí. Nemůžeme dost dobře mluvit o mizení Bezručova já v kolektivitě, o jeho převtělení do kolektivu. Bezruč vůbec nemá rád žádnou transsubstanciaci. Raději uchovává všecky podstaty v plné konkrétnosti. Proto ani jeho Kristus na sebe nebere podobu spasitele lidu, ani slezský lid není obětním beránkem, Kristem. Také básník zůstává sám sebou. Nejde mu o převtělování, ale je zaujat utrpením živého těla. I když se Bezruč často stylizuje do různých fantomů [i kristovská autostylizace ve Vrbici sem patří], není tato projekce konečným cílem, nýbrž toliko prostředkem k vytvoření významového napětí celku, k oscilaci mezi konkrétností a obecností. Při všech proměnách na dona Quijota, na toulavého šumaře či bláznivého gajdoše vždycky neúchylně zní ono JÁ PETR BEZRUČ. Právě v těch nejkolektivističtějších scénách zní toto já velice důrazně:

Já viděl, jak rdousí nás před Těšínem

[Den Palackého]

"Já, já toho věstec od Beskyda lidu" [Já] má nadto svůj protějšek také v já intimním: "A já, jenž dávno vypil / až v hořké kvasnice číš svého žití" [Jen jedenkrát].

Tato konkrétnost Bezručova já a konkrétnost jeho my plně koresponduje s realitou jeho krajiny a člověka. Při vší symbolice jsou všechna fakta pevně zakreslena, při všem bohatém prolínání a propojování si tu jednotlivé vrstvy skutečnosti podržují svou vlastní elementární sílu a svébytnost. Bezručová já není s ničím zaměnitelné, stejně jako je nezaměnitelné člověkově tělo.

J e d n o u

Tato konkrétnost v rozlišování mnoha stránek skutečnosti se projevuje i v konkrétním čase. Bezruč zcela jednoznačně stanovuje rozhodující chvíle života. Ať už jeho JEDENKRÁT či JEDNOU patří minulosti nebo budoucnosti, jsou to mezníky především povahy tragické. I ty nejvzepjatější okamžiky životní intenzity jsou hořké. Hořký je vzdor, hořká je nenávisť. Tato hořkost tvoří temný horizont Bezručovy poezie, už dostatečně sešeřelý dýmem měst plných těžké práce.

Ve Vrbici je Bezručovo JEDNOU baladického charakteru. Báseň se končí tragicky. Zánik individuálního života a nekonečný proud utrpení slezského lidu se tu setkávají v ústředním významu básně: v bolesti. V rozhodujícím okamžiku smrti se ještě zvýrazňuje nepomíjitelnost biče, který dál a dál rozdírá do krve lidské tělo. Napětí mezi JEDNOU a DÁL je časovou paralelou mezi já a my: oba časy se prostupují, ale zároveň si udržují svou vlastní perspektivu.

Bezručův obraz smrti má ještě další jemné významy. Už sám motiv smrti je složitě rozvětven. Motiv tmavé a tiché děvuchy, která si přichází pro básníka, zazní nejprve v erotické rovině. Jako by si pro básníka měla přijít žena, po které po celý

život toužil, jako by chtěl uvítat "šumnou děvuchu" mnoha svých básní. Ale kontrast je tu výrazný: proti šumné děvušce stojí děvucha BEZLESKLÝCH VLASŮ, TICHÁ, TMAVÁ. Výraz DĚVUCHA tu zní mnoha reminiscencemi, je symbolem šťastnější strany života. Ale ani teď, v okamžiku smrti, není dívka bez konejšivé moci. V ruce přináší mák. Mák může ovšem navozovat i představu rudé barvy, jasné květiny v dívčích rukou [opět motiv ruky, ale s jiným významem]. To všecko patří do mnohovrstevné struktury tohoto Bezručova symbolu. Ale nejpodstatnějším významem je konejšivá moc máku. Dívčí ruka, jež má v sobě sílu utišujícího máku, spočine naposled na čele rozbo-
daném trny. [Bezruč použil slova mák pro jiné "opojení" v Papírovém Mojšlu: "Kdo se na svět přes kraj sklenky dívá, / celý se mu rosou v máku třpytí; / všecka žalost v jeden úsměv splývá..."] Obraz individuální smrti má ve svém JEDNOU, Ó JEDNOU patos zcela jistého, neodvratného okamžiku, ale opět v něm zní ještě rezidu-
um naděje, opět je ještě rozeklaný touhou po jiném osudu, po jiném životě. I sama smrt je ještě rozpolcena. Je nocí bez konce, ale je také nocí slitování.

Po rozvětveném motivu já se mohutně ozve motiv my:

dál bude bič znít, dál budou nás dávit

My se svým jakoby věčným utrpením je děsivější než sama konejšivá smrt. Symbol biče je strašnější než symbol máku. Ale Bezruč by nebyl Bezručem, kdyby tímto prolnutím i rozlišením já a my skončil. Po tónech hromadného utrpení zazní opět mohutně JÁ, které drsně a příkře vyzdvihují oba závěrečné verše:

já to víc neslyším, co je mi po tom,
co je mi po všem.

Tady se tragická ironie Bezručova vyslovuje naplno. To, co bylo až doposud vlastním smyslem sdělení básně, totiž soucit s bolestí lidu, jako by se tímto závěrem "znehodnocovalo", jako by vše mělo být znovu uvedeno do nejistoty, jako by nad vším vítězilo nihilistické gesto.^{1/} Ale smysl závěru je složitější. Opět je tu v činnosti několik významových vrstev. Závěrečné verše jsou především mužným odmítnutím sentimentality nad vlastní smrtí. Jsou i tvrdými slovy hněvu nad marnost individuálního zápasu. Jsou i záměrnou blasfemií, která ruší dost výrazný křesťanský rámeček ukřižování.

Bezručovo JEDNOU je ve Vrbici časem smrti. Smrt tvoří jednu z podstatných významových vrstev mučené "goralské země". V Bezručově světě je smrt stále nablízku. Zblízka dýchá do osudů, zblízka se má k dílu. Ale i ve Vrbici Bezručovo JEDNOU přesahuje smrt. Protest proti smrti je zde nesen obrovitou ironií závěru. V jiných Bezručových básních zaznívá - v pozitivním vyjádření - přímo jako apel k činu, jako víra v příchod revoluční doby. Ale ani toto JEDNOU konečného účtování nikde nevybo-
čuje z konkrétního, reálného, živého prostoru Bezručovy poezie.

Jako by základním modelem Bezručova básnického prostoru byla horníková štola. Je tu těsno a temno, jen lidské tělo se všemi svými detaily tu svítí živou prací a živou bolestí. Tady jsou také zdroje Bezručova baladického času. Lidskému tělu tu stále hrozí smrt, každý okamžik je tu plný nesmírného napětí. A přece tu především tepe lidské srdce, které zná nejen JEDNOU své smrti, ale také JEDNOU svého zraječícího vzdoru.

PÍSEŇ CIZÍ BOLESTI

Noc mívá. A jak vítr stená,
tvůj pláč mým nitrem zostra zní,
smuteční vrbo, zasazená
do dlažby čtvrti tovární.

Oh, smutek věcí, smutek duší
a smutek marné revolty
v hodině pozdní prudčej vzruší.
Zbývá jen stisknout horké rty.

Tak bloudím v sněžných vločkách tanci
a hledám rytmus pro svůj žal.
Den vydráždil mne. Dissonanci
v mém nitru večer neuspal.

Lucerna tichá šeptala mi
v ztraceném koutě předměstí
tvůj život. Klesáš pod ranami.
Kdo pomůže kříž donéstí ?

Invektiv sykot hlavou letí
a mstivých veršů vztekly vír,
jenž sílu nevdechne v tvé sněti
a tvojí duši nedá mír.

Mé srdce vichřelí. Vítr stená
a v něm tvůj pohřební zpěv zní,
smuteční vrbo, zasazená
do dlažby čtvrti tovární.

Melancholická pouť, 1906

Položíme-li vedle sebe počáteční verše naší básně

Noc mívá. A jak vítr stená,
tvůj pláč mým nitrem zostra zní,

a počátek druhé části Cassia rovněž z Melancholické pouti

Ta noc je věčná... Pustě, zoufale
zní temnem telegrafní drát.

nacházíme tu zřetelné shody. V obou počátcích je vyslovena povaha času noci a do takto vymezené noci - jednou míjející, jednou jakoby utkvělé - je vsazeno přesné určení povahy zvuku: smuteční vrba zní ZOSTRA, telegrafní drát PUSTĚ, ZOUFALE. Tento model zvučícího času a místa není přirozeně vázán jen na motiv noci. Místo mnoha příkladů na využití tohoto modelu si uvedme alespoň jediný:

Kdo ticho miluješ a samotu
a v lesích hlubokých a v míru sněžných polí
nasloucháš rytmu života,
zda někdy neslyšíš hlas hlubin ?

[Únor, Měsíce]

Do ticha lesů a polí zaznívá HLAS hlubin. Únor zní. Celý Tomanův básnický svět zní, šumí, hraje, volá. Také naše Píseň cizí bolesti je znějícím světem: vítr STENÁ, pláč ZNÍ, lucerna ŠEPTÁ, srdce VICHŘÍ, zpěv ZNÍ.

Všimněme si zvláště jedné důležité věci: pláče, hlasy, smíchy, sykoty, šepoty jsou tu přítomny nejen tím, že do značné míry zaznívají onomatopoicky, že jsou zvukem hlásek, ale také tím, že se mluví o nich. Zvukové jevy jsou tedy u Tomana neustále také tematizovány, jsou určitými motivy, určitým významem. Uvědomme si ještě jeden důležitý motiv, který je společný naší básni i citovanému počátku Února, a to motiv rytmu. O rytmu mluví ne jeden Tomanův verš:

V těch rytmech plakal život

[Galantní slavnost, Torso života]

Živote, bože, rytmus dej
a ztajení našemu bolu

[Rty zhaslé měla..., Torso života]

Vzduch provlnil se novým rytmem,
rytmem tvých nader a tvých kroků

[Půlnoc, Torso života]

A rytmy zápasů lidských

[Kousek léta, Torso života]

Proč dal s mi, bože,
žít tuhle bídu ? Perspektivy dalek
a rytmus moří a takovou slabost !

[Sen severu, Torso života]

A rytmus ženinych nader

[Siesta, Torso života]

A písně šerem v slzy tály,
na slunci divým rytmem hrály

[Tobě, mé peklo..., Melancholická pouť]

a rytmus kroků v mojich smyslech dřímá

[Mým snem jsi prošla, Melancholická pouť]

Rytmus je zde Tomanovi především podstatnou součástí skutečnosti, není jen prchavým zábleskem, nýbrž je stálou hodnotou, něčím, co je hluboce spjata s pulsováním života.

Zatím jsme mluvili hlavně o motivech zvuku a rytmu, o tematizaci těchto stálých Tomanovy lyriky. Ale stejně důležitý je i ten fakt, že básně nejen o zvuku a rytmu mluví, ale že také sama zvukem a rytmem je. To platí ovšem obecně o každé básni, ale Tomanova poezie zvukovou instrumentací vyhraňuje k maximu, je rytmická - můžeme-li to tak říci - až do křeče a písně. Toman stále propojuje téma tónu s tónem samým, téma řeči s řečí samou. Je básníkem,

jenž ztavil křeč
zrad, žalů a zklamání, jež srdce drtí,
na rosu rytmickou a v křišťálovou řeč

[Stará alegorie podzímku, Sluneční hodiny]

Rytmická rosa a křišťálová řeč, jež je přetavením zrad, žalů a zklamání, je také bohatou eufonií souhlásek a samohlásek. A zároveň motivy rosy a křišťálu postihují přesně polaritu Tomanovy básnické řeči, která je z jednoho kusu, má ostrý vryp a pevný lom, ale která je současně i jiskřením jasu, něhou "měkkých řas", mohou stříbrnou. Tato polarita se může promítat do samotné zvukové instrumentace různě. V naší básni je pro Tomana dosti typicky realizována napětím strhujícího rytmického toku a jemných "výchytek" z plynulosti rytmu podle povahy tematické linie:

Tak bloudím v sněžných vločkách tanci
a hledám rytmus pro svůj žal.
Den vydráždil mne. Dissonanci
v mém nitru večer neuspál.

Proti "tanečnosti" prvního dvojverší této strofy je druhé dvojverší naopak "křečovité", disonantní: plynulý rytmický tok se tu zadrhne právě o slovo DISSONANCE [v citaci ponecháváme původní zdvojené s, protože je v básni funkční], které v třetím verši tvoří první a jediné slovo nově počínající věty a "přesahuje" velmi nápadně do verše čtvrtého. "Disonance" skutečného rytmu souznívá s motivem disonance a s větou "Den vydráždil mne", která vyhrocuje celé téma podrážděnosti a vzrušení. Tedy harmonie s disonancí? Ano. Píseň cizí bolesti ostatně už svým titulem předznamenává úlohu "disonantní", sykavkové instrumentace, která zvlášť rozvinutě zazní tam, kde nejlépe koresponduje s tématem:^{2/}

1
Invektiv sykot hlavou letí
a mstivých veršů vztekly vír,
jenž sílu nevdechne v tvé snění.

Výrazy sykot, mstivý a vztek tu se svými s [z] vtahují do sémantické hry také ostatní sykavky a promítají své významy například i do výrazu síla. V básni Cassius, která je s Písní cizí bolesti spjata více pouty, plní tuto integrující sémantickou úlohu hlavně slovo pomsta a ovšem samo jméno Cassius, jehož definice zní:

Je příliš krásné, touhou pomsty plá
a šlehá jiskrami jak brus,
když mečíř brousí dýku. Věc to zlá
a luxní pro psa, míti vkus.

V Písni cizí bolesti je sepětí významového proudu a zvukové výstavby promítnuto nejsložitěji do první a poslední strofy. První sloka má výraznou instrumentaci sykavek / a splynulin / , souhlásek r, n, m, t a slabik ní, ná :

Noc míjí. A jak vítr stená,
tvůj pláč mým nitrem zostra zní,
smuteční vrbo, zasazená,
do dlažby čtvrťi tovární.

Sémantický náboj dostávají sykavky zejména ze slova zostra, zatímco n hlavně slovesem zní nabývá úlohy určitého přitlumení dominantního drásavého zvuku a významu. V závěrečné variantě této vstupní strofy dochází k drobným, ale důležitým sémantickým i zvukovým posunům. Sykavková instrumentace trvá, ale mizí výrazy zostra a pláč, aby udělaly místo POHŘEBNÍMU ZPĚVU. A právě to je spojení, které sémanticky a zvukově zasahuje do celého závěru básně a dává mu nové vyznění: mizí ostrá disonantnost. K tomuto "změkčení" textu přispívá i zvukové změkčení pomocí souhlásky ř, která vstupuje do nové korespondence se souhláskami r: proti původnímu vítr, vrbo, tovární stojí teď nové výrazy vichřiči a pohřební.

Tato variace první strofy ve strofě závěrečné má velký kompoziční význam: stává se jedním ze zdrojů základního napětí celé básně. První strofa byla pláčem, který zraňuje nitro, zní zostra. Všecky další sloky hledají východiště z pláče a žalu. Kde je však možno nalézt vykoupení ze smutku věcí, ze smutku duší, ze zklamání snů a pošlapaných revolt? Kde lze obnovit prvotní smysl věcí? Přímou to říká Toman ve vlastní podobizně: smysl lze nalézt tehdy, staneme-li se "zpěvavým pramenem", "podsvětí písní", která se dere ze tmy k světlu, tehdy, vtělíme-li se do "lživé písně" hlubin, bude-li nám v srdci zpívat "sen zástupů", najdeme-li "píseň tichou a zádumčivou". Smysl lze nalézt tehdy, proměníme-li skutečnost v píseň. Táž odpověď je dána i v Písni cizí bolesti: PLÁČ se tu proměňuje ve ZPĚV. Mluví-li Toman o zpěvu a písni, nemají tato slova v jeho lyrice úlohu konvence, nepředstavují obecný flatus vocis. Toman nechce být ani rozeným pěvcem, ani se nechce zdát mistrem lehkosti, prostoty, naivity. Jeho píseň, jeho zpěv mu jsou vskutku vším. Tomanova hlubina bezpečnosti je v tom, že báseň doopravdy zpívá. To, co je ve skutečnosti rozbito, zmarněno, znehodnoceno, nabývá v rytmické rosi a v křišťálové řeči osvobodivé smysluplnosti. Píseň zaznívá navzdory zmarňujícímu času:

Jedinou vteřinu ještě,
ty písni živá !

/ Léto, Stoletý kalendář /

Píseň překrývá prázdno hrobu. I pohřební zpěv je zpěvem, vzepětím k smyslu, rytmem dávajícím živý lidský tep bolesti a smrti. PLÁČ - ZPĚV, jímž zní smuteční vrba v dlažbě tovární čtvrťi, je nezapomenutelný. Vrba vsazená do dlažby tu vibruje smutkem, chvěje se, souznívá s dlažbou. Pláče celá tovární čtvrť, pláče "ztracený

kout předměstí! Smutný pohřební zpěv nad bědnými osudy, nad lidmi padajícími pod ranami však není nostalgií, ale rozvichřením SRDCE. Zpívá tu srdce vsazené do dlažby, do cizí bolesti, do času, v němž chudí z tovární čtvrti nemohou unést svůj kříž.

G e s t o

Míjející noc, vichřící srdce, sténající vítr, plačící a zpívající strom jsou pohybem, děním, ale vrba zasazená do dlažby je tkvěním, spoutaností. Je toto rozpětí klidové a dynamické polohy vlastní jen první a poslední strofě, anebo je realizováno v celé básni ?

Druhá strofa má svou klidovou polohu v konfrontaci SMUTKU VĚCÍ a SMUTKU DUŠÍ, třebaže druhý verš o smutku MARNÉ REVOLTY je už plný dynamiky, třebaže dynamiky negované, zmarňené. Ani vstupní citoslovce tohoto dvojverší není "klidové", nýbrž vnáší do konfrontace "tří smutků" silný vzruch. Avšak vlastní dynamismus této strofy je až v jejím třetím a čtvrtém verši :

v hodině pozdní prudčej vzruší.
Zbývá jen stisknout horké rty.

Tady se napětí stupňuje a nabývá vrcholu v motivu stisknutých horkých rtů. Toto gesto je znakem rostoucího vzrušení, ale zároveň potlačením prudkého vzepětí.

Třetí strofa staví proti bloudění člověka tanec vloček a pak konfrontuje dva různé pohyby jako něco spřízněného: bloudění se sblíží s tancem vloček proto, že se také stává rytmem:

Tak bloudím v sněžných vločků tanci
a hledám rytmus pro svůj žal.

Další verše této strofy mají opět své napětí dvou poloh: vydražďujícího dne a utišující noci. Avšak vzruch dne se v plačící noci neztratil, zůstala tu z něho disonance, která není uspána konejšivostí večera. Právě v této negativní stylizaci je opět přítomno napětí neukončeného dění, které je sice ztlumeno, ale kdykoliv se může obnovit:

Den vydráždil mne. Dissonanci
v mém nitru večer neuspal.

Ve čtvrté strofě je tichý šepot lucerny viděn silně dramaticky: lucerna vypravuje o životě člověka klesajícího pod ranami, pod tíhou kříže. Závěrečná otázka této strofy je gestem, které se zoufale obrací na druhé, ale které zároveň padá do prázdna:

Kdo pomůže kříž donéstí ?

Je to gesto tvořící protějšek stisknutí horkých rtů.

Pátá strofa se otevírá prudkou dynamikou:

Invektiv sykot hlavou letí
a mstivých veršů vztekly vír,

zatímco třetí a čtvrtý verš se "zklidňuje":

jenž sílu nevdechne v tvé sněti
a tvojí duši nedá mír.

Toto zklidnění je opět vysloveno negativně. Stejně jako večer nebyl utišením básnickovy bolesti, není invektiva utišením bolesti cizí. Síla a mír nemohou vyrůst z pouhé negace. Cosi kladného tu chybí, čehosi podstatného se nedostává. Vše se může vrátit zase jen do smutku.

Tomanova báseň je tedy vybudována na vzrušené touze překonat všecko, co poutá, drtí, zavaluje, a současně na vědomí tragičnosti, neuskutečnitelnosti této naděje. Nejpodstatnější je tu pří vší své marnosti právě gesto vzepětí: stisknutí horkých rtů, vír mstivých veršů. Bez této gestace vzpoury, vzteku, apelu a současně gestace smutku, žalu, pláče by Tomanova lyrika neměla svůj nejcitlivější nerv, nemohla by být "živou nitkou v té tkáni, / tak prudce citlivou" [Kousek léta]. Dynamismus této gestace mezi klidem a vzepětím je rychlý a překotný:

Tvůj hlad, ó země, vykvete
v jedinou krátkou rudou sloku,
nuž zablýskne se z písně té
či třeskne výstřel. / ... /

[Tuláci, Sluneční hodiny]

Důležitou úlohu v této prudké proměnlivosti životních poloh hraje motiv či často celý kompoziční rámec putování, toulky, cesty. Právě POUŤ je pohybem i utkvěním, chůzí i zastavením, směřováním do dálky i spočinutím. I když přirozeně nelze tomanovskou polaritu klidu a pohybu převést na motiv cesty, bylo by stejně nesprávné nevidět, že CESTA či PĚŠINA či DLAŽBA velmi často tvoří podstatné významy básně. Ani naše Píseň cizí bolesti by bez rozvíjení motivu bloudění nočním městem [Ivan Olbracht situuje báseň na Lounsko či Mostecko, Rudé právo 1. 7. 1947] neměla svou osobitou dynamiku vzrušené HODINY POZDNÍ, šepotu LUCERNY TICHE a všeho toho, co HLAVOU LETÍ. Avšak symbolika pouti není u Tomana nijak jednoduchá. Je podstatný rozdíl mezi jeho motivem cest v širé krajině a motivem bludné cesty městem. Město je pro Tomana ztělesněním bídy a odboje, sem si promítá vlastní zápas doby, všecky její rozpory:

A rytmy zápasů lidských,
závratné vysoké tóny
bolesti, vzteku a pomsty
se ve mně vzbouřily
v rostoucí refrén: Zpět v město !
je tesknost mi večerech,
kdy bída v ulicích bloudí
a zoufalství a hlad.

Ulice nezná šum klasů, dlažba nemá konejšivost tichých pěšin. Ale přece má i město svou vlastní tesknou a ironickou "gravitaci":

Pár spadlých listů vítr roztočil
v bizarní tanec posměšný.
Tak víří dlažbou, paskvil jarních sil
a pamflet na mízy a sny. [Cassius, Melancholická pouť]

Bez představy toulek a bloudění by tyto Tomanovy verše byly ochuzeny o jedno podstatné: o neustálé setkávání se světem a lidmi.

Gesta Tomanovy lyriky se utvářela v rozporné skutečnosti, brala na sebe nejtíživější konflikty doby. Citlivě reagovala na záchvěvy dějinného času, ale zároveň pevně obkružovala lidské srdce. Byla a jsou výrazem vášnivé lásky a vášnivé nenávisti. F. X. Šalda mluví o tom, že napětí, z něhož Tomanovy verše tryskají, je hlubší než u jeho vrstevníků. Přesně postihuje základní gesto, jímž je utvářena Píseň cizí bolesti: "Bývá to nejen kvas krve, ale i kvas citů, idejí, vůle: muka a vzdor a msta společenského vydědence, jehož společenské svědomí jest úžasně jemné a jenž dovede vcítiti se i v pokoření druhých a vzítí na sebe jejich kříž. Tu vznikají pak nejkrásnější básně staršího Tomana. Taková Píseň cizí bolesti, taková Tuláci, taková meditace nad bezejmennými utonulci, pohřbenými na hřbitově fischamenském: to všecko jest prožehnuto vášnivým cítěním sociálním, to všecko má čistý bílý žár plamene k nebi bijícího; tu všude vychází Toman ze sebe, ale pne se již také nad sebe [...]" [Kritické projevy 11, str. 25 - 26].

Základním Tomanovým gestem je vzepětí. Čistý bílý žár plamene k nebi bijícího.

S y m b o l s t r o m u

Také stromy jsou Tomanovi gestem:

/ ... / Štíhlé cypřiše,
studené, cudné, ztuhlé plameny
obětních ohňů, ční tu k nebesům
a v lehkém vánku chýlí temena.

[Fischamend, Sluneční hodiny]

Do několika Tomanových básní vstupují stromy jako jejich kompoziční osa, jako svorník všech významů. Smuteční vrba v Písni cizí bolesti v sobě soustřeďuje smutek věcí a lidí, přitahuje do svého magnetického pole všechny motivy básně a drží je pevně pohromadě. Není pouhou metaforou, která by obrazně pojmenovávala člověka, není ani pouhou apostrofou dělnické ženy, nýbrž nabývá funkce obecnější: stává se symbolem lidské bolesti. Přitom se mohou uplatňovat i určité asociace s mytologickou symbiózou ženy a stromu. Hlavní však je, že je tu propojena příroda a lidský svět. Přírodní objekt je zároveň jiného řádu než marná revolta, invektiva, žal. Patří do jiného světa, naslouchá ještě jiným písním než lidským. Vymyká se z našich kategorií, větší jeho část zůstává ponořena do jiných vanutí, než jaká můžeme slyšet. Avšak právě pro tuto tajemnost může převzít úlohu toho, kdo pronikne lidským utrpením, kdo umí lidský svět integrovat do svého "zpěvu". Šumění smuteční vrby se stává symbolem přesahu beznaděje do jiných kontextů, do hlubších vrstev skutečnosti. Smuteční vrba je prosycena lidským steskem, ale zároveň tu funguje ve veškeré konkrétnosti své přírodní existence. Je živoucím stromem o sobě, ovšem zároveň stromem vsazeným DO DLAŽBY TOVÁRNÍ, do lidské bídy a bolesti. Smuteční vrba tu žije v symbióze s člověkem, s jeho duší, ale ne mytologicky, nýbrž zcela reálně, přímo, bez prostředkujícího nadpřirozena. Je vrostlá do lidského světa a také s ním plně rezonuje.

Jestliže se pak ve čtvrté strofě objevuje věta "Lucerna tichá šeptala mi / v ztraceném koutě předměstí/ tvůj život", jde stále ještě o apostrofu smuteční vrby? Tady se už centrum významů soustřeďuje zřetelně kolem osudu člověka, tady je střed oné cizí bolesti. Básník tu vede dialog se svým bližním: obraz klesání pod ranami a pod křížem evokuje bolest někoho, kdo je sláb, kdo je vsazen svým osudem do tovární čtvrti. Není mišlím podstatné zodpovědět otázku, zda "tvůj život" se vztahuje jen k člověku, anebo také ke smuteční vrbě. Oscilace přírodního a lidského trvá i zde, třebaže nyní nabývá vrchu význam lidského života. Důležité je i to, že se tu objevuje nový objekt: LUCERNA. Je v Tomanově světě výrazně civilním objektem, souznívá s motivem dlažby, je nositelem městské atmosféry. Ale je zde i šepotem, tichem, je spojena se stromem i s člověkem. Avšak v básni nenabývá té symbolické šíře jako smuteční vrba zasazená do tovární dlažby: je víc objektem než symbolem.

Velice podstatná je v básni ta skutečnost, že smuteční vrba je symbolem prostředkujícím spojení světa, věcí, přírody s niterností, s duší, s lidským osudem. Tomanova vrba je tu svým způsobem transparentní a všechny reálie básně v ní nabývají průhlednosti. Důležité je, že spojuje subjekt lyrické výpovědi s objektem, se světem. Pláč smuteční vrby zní básníkovým nitrem. To není jen průvodní motiv, jen nahodilé podtržení ostrosti v působení objektu, nýbrž je to pro Tomanův svět základní konstitutivní princip. Jsme tu v samotném jádru tomanovského světa. To nejhlavnější je, že tu dochází k niternému prolnutí lidské individuality a objektivní reality. Báseň ruší přehradu mezi subjektem a objektem. Dochází k žádoucímu propojení individuální bolesti s bolestí druhých, s bolestí světa. Říká-li o Tomanově poezii Josef Hora, že je "uzavřena do definitivnosti jako prsten" [Karel Toman, Praha 1935, str. 30], pak v naší básni je tímto prstenem symbol smuteční vrby s velkým šedým drahokamem tovární dlažby.

Už ve Snu severu [Torso života] hraje integrující roli symbol stromu, avšak s podstatným rozdílem: ona "vrásčitá osamělá sosna", onen "strom přísný, šerý", který "jen křemen z tvrdé půdy vpíjel / a na pozdravy dalek sugestivních / šumíval skoupě", nesplynul ještě s lyrickým subjektem. Sosna je tu snem, který se ostře odráží od šedivé skutečnosti. I zde je podobná atmosféra: hlava třeští, blouzní, jsme v půlnočním městě, srdce bije jako pohřební zvony... Ale právě tento svět není ještě vestavěn do symbolu stromu. Severská sosna sice strní nad chaosem světa, je průsečíkem všech snů o zakořeněnosti, nezlomnosti, vzdoru, avšak trvá tu distance snu a skutečnosti, toužícího subjektu a nedostupného objektu. Básník na toto propojení zatím čeká:

Na tebe čekám,
na tebe, spasiteli, sosno severní.

V Písní cizí bolesti je toto čekání zrušeno, a to ne příchodem spasitele, nýbrž splynutím subjektu a objektivní reality, prolnutím básníkového já s "cizí bolestí", se smutkem tehdejšího světa. Ve Snu severu byl básník stejně osamělý jako severská sosna, v Písní cizí bolesti je prostoupen stnem skutečnosti. Místo paralelismu je tu už ztotožnění. To se přirozeně promítá do různé povahy symbolu stromu: osamělá sosna je mnohem víc osamostatněna, "nesplývá", je svou funkcí tradičnějším symbolem než smuteční vrba v Písní cizí bolesti. Miroslav Červenka dobře upozornil na to, že Sen severu spolu s dalšími básněmi je svým složitým metaforickým systémem spjat přímo se symbolismem^{3/} [Symboly, písně a mýty, Praha 1966, str. 150], kdežto už

v Písni cizí bolesti a v jiných básních vidí další posun nad symbolistní metodu, neboť rostlinný motiv "zcela ztrácí ráz emblému" a stává se "nově tvořenou rovnocmocninou označované lidské skutečnosti"^{4/} [tamtéž, str. 160].

Sám proces tohoto ztotožňování, sám přerod od distance k prolnutí je rozvinut v básni Cypřiš [Hlas ticha], kde je hlavním kompozičním svorníkem básně opět symbol stromu. Nejprve se objevuje motiv cypřiše jako podnět ke vzpomínce :

Mám v knize cypřiš.
Je jiný, než jsou naše stromy,
než smrky, jedle našich lesů.
Když knihu otevru, jih vidím, mořský břeh,
vápenné skály, do nichž pere slunce žeh
a vidím hroby, hroby, hroby.

Mezi básníka a skutečnost se položil cypřiš sice jako prostředník, spojovatel, ale zatím jen jako vnější, byť silně emotivní objekt. Teprve ve třetí sloce básně se distance mění ve ztotožnění, cypřiš není už jen vložen do knihy, nýbrž vrostl do srdce:

Mám v srdci cypřiš.
Je ostnitý a nelítostný,
jehlami bodá, mučí, jítří.

Tento CYPŘIŠ V SRDCI není už pouhým vyvolavatelem vzpomínek, není už jen impulsem k snění, nýbrž je symbolem ztotožnění s mrtvým otcem pohřbeným kdesi na jihu:

Tatínku, každou noc putuji s květy k tobě,
vděčně tě zulíbám ve vápencovém hrobě,
žeš tolik rád měl nás a domov.

Nešlo nám zde o to, abychom vyčerpali tematiku stromu v Tomanově lyrice - to by nesměly chybět pinie, cedry, modříny, smrky, břízy, lípy a zvláště topoly -, nýbrž ukázali jsme spíše na možnosti, které v Tomanově symbolu stromu tkví: s jeho pomocí bylo možno jít od rozpolcenosti k celistvosti, od distance ke ztotožnění. Symboly sosny, smuteční vrby a cypřiše jsou vsazeny do velice podobného světa žalu, utrpení, smrti. A mají i podobnou úlohu: chtějí být branou k životní celistvosti. Sosna je zatím jen vizí a očekáváním; smuteční vrba je už přijetím bolestné skutečnosti a ztotožnění s ní; cypřiš je nejprve exponován ve své vnější existenci, aby tím prudčeji mohl vrůst do srdce.

Proč připadá v Tomanově zápase o integrovaný svět básně právě symbolu stromu tak podstatné místo? Důvodů je víc, ale nikoli posledním je ten, že strom je vždy písni a gestem a že je zvláště uzpůsoben k tomu, aby rezonoval napětí lidské skutečnosti a nepřestával být sám sebou. Strom a básník mají k sobě v Tomanově světě velmi blízko:

[...] Sametovou tmou
již voní akáty a jemně šumí listí.
Vzdech řeky v šeru zaniká.
A naše tragika
v takové noci vysní svého básníka.

[Kdysi večer, Melancholická pouť]

Z cest a toulek, jež křižují celou Tomanovu poezii, jsou stromy neodmyslitelné. Kdyby byly z této poezie vymazány, rozbila by se. Nejsou tu přírodní kulisou, netvoří pouhou scenerii, nýbrž jsou součástí jejího nejvlastnějšího bytí.^{5/}

JITŘNÍ

MÁ VÍRO v prostý život, mé věrné pozemšťanství,
ty dobrá rezná niti,
kterou jsem přišit k žití,
jak někdy zaleskneš se mi drátem stříbrným,
když nejméně to čekám
a jak ryba lekám
ze svého živlu vyrván a ve prach pohozen.

Otroctvím, hladem, nudou, strakatým, tupým davem
otráven, zdolán, zkrušen
a smutkem přizadušen
na nemocniční lůžko jsem večer uléhal -
teď jitřním na plápolu
a se shora až dolů
/sunu se jako korál po drátu stříbrném.

Nic nezapomenuto, leč překonat vše možno -
Svět třpytí se a chvěje,
má hlava do naděje
se naklání a roste jak v slunnou stranu květ.
Jak večer bude, nevím:
s naděje něco slevím,
a něco přidá osud, jenž buď mi milostiv !

1914 - 1918, 1927

Víra a pozemšťanství se v Neumannově básni^{6/} mění nepřízní chvíle ve ztrátu jistot, v úzkost, v opuštěnost. Ale tento zvrat, přes zdůraznění jeho nečekanosti, není zaznamenán v syrovém stavu, nýbrž je velmi precizně stylizován. Místo popisu okamžitých pocitů se rozvine vzosná symbolická kontradikce: náhlý pád je tu viděn jako proměna DOBRÉ REŽNÉ NITI ve DRÁT STŘÍBRNÝ, na nějž je člověk chycen jako ryba. Ale ani teď není podán záznam okamžiku, kdy by se ryba zmítala na vytažené udici, nýbrž střídavě se mluví o lekající rybě a raději je dáno slovu symbolům:

ze svého živlu vyrván a ve prach pohozen.

Všecko je tu rozloženo až symetricky přesně, vše je zbaveno imprese, vše má důmyslně stanovené polarity. Ale bylo by omylem vidět v tomto až geometricky racionalizujícím poetickém principu nějaké apriorní minus Neumannovy lyriky. Sama lyricky hutná první strofa naší básně ukazuje, do jaké průzračnosti a pregnantnosti dovede Neumann svůj princip vyhraněných polarit dovést.

Ale každá vycizelovanost chce být v Neumannově poetice opět zrušena. Básníkovi se nejspíše jeví jako příliš emblematická, jako přespříliš ustalující vyhrocené protipóly života. Neumann potřebuje jako protiváhu improvizaci, ale ne pro její snadnost či lehkost, nýbrž potřebuje ji jako princip. Na jeho improvizaci je dobře vidět, jak je racionální, jak si hledí svého ideového přediva, jak se konec konců opět ustaluje kolem pozitivního či negativního pólu dění. Všimněme si této stylizované improvizace především na počátku druhé strofy:

Otroctvím, hladem, nudou, strakatým, tupým davem
otráven, zdolán, zkrušen
a smutkem přizadušen
na nemocniční lůžko jsem večer uléhal -

Tato druhá strofa jen obrací, ovšem "improvizovaněji", kompoziční vzorec první strofy. Začíná se zkroušeností a otráveností, ale končí se JITŘNÍM PLÁPOLEM, v něm DRÁT STŘÍBRNÝ opět vlídně září. Po drátu se sune korál a leskne se jako rosa. Došlo k témuž náhlému obratu situace, ale v opačném sledu. Všecko je zase zkonejšeno a utišeno. Režná nit se hrozila proměnit ve stříbrný smrtící drát, ale ten se roztavil ve stříbro jitra, v korálovou něhu. Hrozba se nevyplnila, nebezpečí bylo odvráceno.

Třetí strofa tento balanc mezi pádem a opětným vzestupem, mezi jistotou a zkroušeností dovršuje myšlenkově. Je především reflexí. Obě předcházející sloky se tu přetavují do nové složitosti, avšak princip polaritní výstavby zůstává uchován také zde. Vše se jen stává členitějším, vše se dál větví. Na počátku je nyní aforisticky vyhrocená životní pravda:

Nic nezapomenuto, leč překonat vše možno -

Tato věta je konfesí, je však zároveň i výrazem houževnatě pracující aktivity. Je výslednicí mnoha zkušeností, mnoha reflexí, je ideací dosavadní životní cesty. Život je plodný ve všech svých proměnách, všecky jizvy jen zpevňují nezdolný kmen života - to jsou trvalé premisy Neumannovy poezie. Všecko může pokračovat, neboť není nepřekonatelných překážek v pohybu do budoucna. Neumann se tu ukazuje jako

rozený neskeptik, jako myslitel, který vždycky velmi přesně vytyčuje základní hodnoty života a tvorby, který zná bázi, na níž lze bezpečně stavět. Buduje opěrné body, ať už neguje, či ať přitaká, ať se ozbrojuje hněvem, či ať vyznává lásku. Jeho racionalita nedává nikde souhlas k tomu, aby se poezie stala autonomní řečí, aby se z ní vynořovaly nezvládnutelné skutečnosti, aby se báseň vymykala tvůrci z rukou. Neumann drží otěže básně pevně, nedovoluje jí, aby se bortila obrazovými erupcemi, aby propadla rytmickým křečím, aby se rozvířila v eufoniích, nýbrž určuje jí k řešení životních rozporů, dává jí úkol osvětlit klíčové momenty života. Třetí strofa našeho textu provádí bilanci hodnot sugestivní lyrickou zkratkou. Pól víry tu nyní dominuje:

Svět třpytí se a chvěje,
má hlava do naděje
se naklání a roste jak v slunnou stranu květ.

Režná nit života se třpytí, je napjata a chvěje se pod dotykem slunečního světla. HLAVA DO NADĚJE SE NAKLÁNÍ - to je abstrakce tak zkonkretizovaná, že naděje tu je až hmotná, jakoby plná tušených plodů. Také závěr třetí strofy plně uchovává lyrickou intenzitu Neumannovy reflexe. Po improvizujícím verši JAK VEČER BUDE, NEVÍM [motiv večera je tu ovšem symboličtější než ve druhé strofě] se vrací počáteční polarita víry a zkrušenosti a nově se formuje. Je dynamičtější, přestože střízlivější než všechny předchozí verše. Póly se bolestně sbližují: naděje je přízrůbena rozměrům všední skutečnosti, skutečnost zase není prosta štědrosti: A NĚCO PŘIDÁ OSUD. Tato osudovost je ovšem v Neumannově koncepci světa především vírou ve skutečnost, i když válečná atmosféra tu dává zaznívat tónům, které u Neumanna nejsou tak časté: tónům prosby k osudu. Spoléhání na skutečnost, na osud, ale zároveň touha, aby byl osud člověku milostiv, navozují plodné střetnutí objektivní reality a lidského subjektu. Výsledkem tohoto střetnutí je něco specificky neumannovského: vědomí čínorodého optimismu všemu navzdory. Ale nepřeslechněme ani v této reflexivní zkratce přítomnost neumannovské improvizace:

s naděje něco slevím,
a něco přidá osud [...]

SLEVIT a PŘIDAT se tu dostávají do opozice totiž ještě tak, že tu zazní jejich hovorový odstín, jejich nesymbolický význam, což opět směřuje k oné improvizaci protiváze, kterou chce mít Neumann zvláště tam, kde je příliš zdefinitivňující a filozofující. Jako by abstraktní reflexe vždy měla být vyvážena slovníkem všedního dne, aforismus popěvkem, hymničností civilností. Ale sám konec závěrečného verše je vyzdvižením básně do nejvyšších poloh:

[...] osud, jenž buď mi milostiv !

Motiv ulehnutí do nemocničního lůžka je v našem textu autobiografickým momentem básně a způsobuje, že se tu přes všechnu přísnou komponovanost vytváří význam osobité dokumentárnosti, že konfese je také svědectvím, zážitkem, situací. Neumann sáhl po tomto motivu ještě také jinak: udělal z něho ústřední téma básně Nemocniční postel. Proměna je tu dalekosáhlá: lyrický subjekt se převtěluje do věcí, báseň má svou osu v magnetismu věcí. Tady se Neumann úzce stýká s Wolkrem, s jeho chválou věcí. Ovšem objekty, které utvářejí těžiště tohoto typu Neumannových básní, mají mnohem širší rozsah: jednou je to dub, skřivan, zmiže, zlatohlávek, jindy křídlovka, telegrafní dráty, světla. Podobně se objektivizují velká společenská témata: mediem

básně jsou pak symbolické objekty, např. rudá vlajka. Zvolená objektivní skutečnost nasává do sebe apostrofy, výzvy, stesky, obavy, konfese. Ani nemocniční lůžko není téma nijak výlučné, nýbrž opět tu je proto, aby tvořilo pevnou osu širokému motivickému větvení básně. Člověk uléhající do lůžka rekapituluje svou - aktivitu:

rozpřáhneš ruce, je s místa na místo kлада,
vzpomeneš, byla to vesla,
byly to páky, nebozezy -
natáhneš nohy, ohneš je v kolenech,
vzpomeneš: docházel dech,
pod nimi, nad nimi, kolem a mezi
deseti zemí zdvihal se prach,
zkusily, vykonaly, neměly strach -

Přes posun od subjektu k objektu zůstává v Nemocniční posteli též kompoziční princip, jaký jsme zjistili v básni Jitřní: důsledná konfrontace protikladných motivů. Tentokrát jde však báseň až tak daleko, že dvěma protilehlým životním momentům [klidu a pohybu] odpovídají dvě části básně. Že chtějí být srovnávány, o tom svědčí paralelní a zároveň polaritní stavba jejich vstupních strof. Nejprve vstupní strofa první části:

Je nemocniční postel
tak čista, tak přísná,
jak v parnu venkovský kostel
osvěží nekajícího,
jak bílá široká klisna
hřbet pro ušlého má poutníka.

A vstup do druhé části:

Je nemocniční postel
tak smutná, tak chudá
jak ztuchlý, dusivý kostel,
když venku slunce výská,
jak lupenkové klece sestavená nuda,
když v hájích jaro již své nezbednosti píská.

Tato základní polarita je racionálním jádrem básně - pak už je vše věcí rozvedení, improvizace, obrazové invence. Každá část se rozbíhá přesně vymezeným směrem. Šíře je dána radostí z řeči, z invektiv, z myšlenek. Jasný půdorys umožňuje bohatou motivickou proměnlivost. Pól ztišení má i svůj odpovídající přírodní motiv:

postel tě nese,
jako tě nosily polštáře mechu
v domácím lese.

Pól vzepření má opět svůj vlastní prostor:

po cestách žízniš, po obzorech,
po širé plavbě na těžkých vorech,
po ruchu.

Kolébal-li se lyrický hrdina nejprve spokojeně v tiché bárce, chce později "z vězení vyběhnout, sluncem i mlhami, / vpřed dáti se, děj se co děj!", a byl-li nejdříve v objetí milenky, připadá si posléze jako s "nemilovanou ženou", s "lascivní matronou". To, co v básni Jitřní bylo zkoncentrováno do ostrých polarit subjektu a nabylo hutného lyrismu, v Nemocniční posteli se rozrůstá do šířky bujivými výhonky

a poněkud se monotonizuje. Nelze říci, který z obou postupů je neumannovštější. Neumann si ve svém vývoji uchovává obě podoby své metody: dovede se vtělit do věcí, do velkých přírodních, civilizačních, revolučních dějů, do idejí, ale dovede je stejně tak vyslovit i jako své privatissimum, jako dějiny srdce, jako tichou prosbu k osudu.

Pr o t i p ó l y

Byla polaritní výstavba dvou srovnávaných básní jen něčím, co se objevuje tak či onak v každé poezii, v každém básnickém stylu, anebo znamená pro Neumannovu lyriku něco základního, výchozího, klíčového? Odpověď najdeme jen sondáží do celé Neumannovy lyriky.

Už v Neumannově prvotině *Nemesis, bonorum custos...*, budované většinou na polaritě vězení - svoboda, najdeme bezpočet napětí mezi klidem a pohybem, mezi strnulostí a činorodostí:

A v hrudi mé je nevýslovná tíže
a nevýslovně zoufanlivý vztek,
že mladou sílu pohřbívají mříže [...]

[V zimní noci]

Proti TÍŽI a MŘÍŽI tu vystává mladá síla a VZTEK. Vztek je tu Neumannovi často jedinou možnou aktivitou, která pohlcuje všechny "měkké" tóny jeho poezie:

jen vztekem člověk živoří tu,
a měkký tón, jenž v duši přec,
pohanskou touhou Velké Pomsty
vždy umlčí se nakonec...

[Sloky konečné]

Vzpomeňme si tu na Tomanův "mstivých veršů vzteklý vír"! Vztek je jeden ze základních pocitů této básnické generace. Klid je naproti tomu "strašlivou trýzní", nikdo nechce přijímat laciné útěchy:

Vím, že dnes Písmo citují nám rádi
pro útěchu... Však já jsem pohan hrdý,
a těchou mi zde - prokletí hlas tvrdý.

[Té, která doma trpí]

Tento vzdor Neumannovy prvotiny, v níž František Buriánek vidí "zárodky první generační poetiky z konce století" [*Generace buřičů*, Praha 1968, str. 114], prosycuje i další básnickovy sbírky. Znovu jsou vyvolávány v život negativní, ponuré, dusné obrazy světa, aby proti nim mohly být vrhány pyšné výkřiky:

Ať societa mdlá nám škrtí vypráhlá hrdla,
hrdla vypráhlá starými výkřiky smutku - :
s pyšným úsměvem čela s kuplířkou půjdeme v pütku.

[Řev hmoty..., Jsem apoštol nového žití]

Negace chce mít svůj klad, tma svou záři. Lidské vztahy mají být čisté, mají hořet jasným světlem. Lásku a přátelství chce básník sklenout "jak kupoli zlatou, jež se

od obzoru tmavého odráží jasně" [Mrtvé přátelství, Jsem apoštol nového žití].
Polarity se přitahují, aby z jejich setkání vzešla láska, vášně, radost:

Svůj thyrsus divoký já nezaměním, pane,
za metlu askeze a cesty trním stlané.

[Svaté pokušení, Apostrofy hrdé a vášnivé]

Prodejnost má svůj žádoucí protipól v lásce:

Snad najdete ještě lásku,
nomáda radostného,
uprostřed hnusně prodejné
society.

[Do ticha vašeho srdce, Apostrofy hrdé a vášnivé]

Tato láska však není pokorná, ale žije bok po boku s nenávisť:

Věřím v Satana, jenž pycha jest a vědění a život,
věřím v stvořitele dobré matky země,
věřím v stvořitele lásky a záští a vášně.

[Credo, Satanova sláva mezi námi]

Tradiční biblické obrazy se stávají pro Neumanna příležitostmi ke kontrastnímu,
šokujícímu obrazu radostného smyslného života :

A žena krásná
s očima sálajícíma
a s nadry vřelými
na Golgotu vystoupí nahá

[Ad te clamamus exules filii Evae -, Satanova sláva mezi námi]

Básně raných Neumannových sbírek jsou budovány na neustále rozvíjených protikladech, které vždy staví něco proti něčemu a které zároveň chtějí vést boj za něco. Protiklady zpívají "o síle nezdolné a vzdorné mužné pyše" [Oblaka, Nemesis, bonorum custos], takřka v každé básni zní v různých variacích "známá melodie / té hrdé hymny velkých záměrů" [Své mateři, Nemesis, bonorum custos ...].

Při letmém čtení Knihy lesů, vod a strání i Nových zpěvů můžeme mít dojem, jako by tu vypjatá protikladnost metaforické i ideové výstavby zmizela, jako by se naráz rozhostilo ticho moravských lesů či kouzlo cirkusů a exotických výprav. Avšak podrobnější analýza také tady musí začasť konstatovat protikladnou strukturu básně. Jsou tu jen protiklady jiného typu, jsou zpívány v jiné tónině, berou se jiným směrem. V Neumannově přírodní lyrice je protikladů většinou využito k postižení věčných proměn krajiny a života. Les, voda, louky jsou vnímány ve stálých opozicích a samy jsou plné živoucích polarit. Přírodní děj zcela souznívá s dynamikou lidského světa:

Ocúny na lukách, žluté skvrny v lesích.
Umřeme v barvách na zcela malou chvíli.
Básníci života, jsme jako země:
zas rozkvetou růže, jež jsme zasadili.

Na jednu zimu zapomenutí,
k novému jaru z mrtvých povstaneme.
Ocúny na lukách, žluté skvrny v lesích:
od ocúnů k prvním sněženkám jdeme.

[Ocúny, Kniha lesů, vod a strání]

Tento princip protikladně vytvářených metamorfóz najdeme také v Nových zpěvech.
Tak je například konfrontována exotická, dravá podoba cirkusu s jeho podobou tichou
a snivou :

Milují cirkus.
Milují jeho směsici
Evropou nepřetržitě kroužící
s lesky a blesky a třesky, s křiky a ryky, s trysky,
skoky, zápachem,
že miji jako divý sen nějakým šedivým dnem,
že je to brutální, živý ohňostroj,
o život smělý boj.

A milují cirkus,
že nakonec v srdci mi probudí chuť
v stín kalné lucerny do stáje vplížiti se,
ku plavé šíji velblouda přivinouti hrud,
jak tu tak odpočívá ten tichý kočovník,
a sníti, sníti... pouště písky lysé,
bílou a hnědou karavanu, oasu, palmovník
a žhnoucí ukrutné slunce...

[Cirkus]

Svoji polaritu má tedy nejen Neumannovo milují a nenávidím, ale i jeho milují
a milují.

Zcela logicky se tento polaritní princip výstavby stává hlavním kompozičním
prvkem také v Neumannově revoluční poezii. Je tu určen k tomu, aby vyjadřoval
protikladné společenské síly, které se navzájem v mnoha variacích a s různými ak-
centy v Neumannových básních střetávají. Mezi starým a novým, mezi buržoazií a
proletariátem jsou sváděny urputné zápasy, svět je rozdvojen na my a vy:

Vy a my -
provždycky různými cestami,
vy a my -
provždy již různý národ.

[Vy a my, Rudé zpěvy]

Ukazuje se, že princip protikladu zdaleka není jen dílčí součástí Neumannovy
básnické struktury, ale že má klíčovou funkci. Jeho kořeny leží ve filosofických
předpokladech Neumannovy poezie. Neumann při všech svých proměnách od anarchismu
přes naturismus a civilismus až k marxistickému třídnímu pojetí světa vždy viděl
skutečnost jako dynamickou, protikladnou, zápasící. A vždy byl přesvědčen o vítěz-
ství kladu nad záporem, pokroku nad zpátečnictvím, radosti nad smutkem. Vždy to
byla VÍRA V PROSTÝ ŽIVOT, vždy to bylo věrné pozemšťanství, které u Neumanna vážily
nejvíce. Proto se jeho verš stále NAKLÁNÍ DO NADĚJE. Protikladný pohyb v celé sku-
tečnosti je Neumannovi dostatečným důvodem k optimismu, k víře, že PŘEKONAT VŠE
MOŽNO. Jas, teplo, ale i břitká útočnost a hněv mají své zdroje právě v této básní-
kově jasně disponované metafyzice věčného překonávání záporu kladem. V tom se sho-
dují verše všech Neumannových vývojových období.

Neumanova poezie je stále především polnicí zvoucí do boje:

Oh, burácející rytmy bubnů a jásavé fanfáry polnic,
vid, to by ti pomohlo, krvi má, pouta běhů tvých volnic

[Zhnusení, Jsem apoštol nového žití]

[...]

by s polnicí pomsty vnikli v hrady, kde buržoa smilní,
a erby volnosti vetkli na krby a lišty a trámy

[Societo ...! Jsem apoštol nového žití]

[...]

mé třídní zpěvy nechť teď pro vás znějí
o práci, vzpouře, o naději
a jasnou polnicí

[Prolog, Rudé zpěvy]

Ale po zákonu protikladu i tato polnice zní u Neumanna ještě také jinak: "[...]
z borů se vyhoupl náhle / stříbrný kotouč tajemně svítící v mlhy oblaka siná, /
a v dáli jako by zazněly polnic fanfáry táhlé" [Pytláci, Kniha lesů, vod a strání]

Svou filozofickou konfesi vyslovoval Neumann mnohokrát také přímo, bez složité
prostředkovanosti:

[...]

nahoru dolů stranou vpřed
jde naše cesta na hřeben
z tmy rozporů se klube den
z hry rozporů se klube svět

[Cesta, Bezedný rok]

V y k ř i č n í k y

Poezie často vědomě "cituje" sama sebe, vrací se k mnoha definitivním "výro-
kům" či "šifram", hledá svou kontinuitu. Jestliže Neumann svůj Zpěv jistoty
v Rudých zpěvech končí verši

přijde den, kladivo dopadne vráz,
budeme volni !

zcela vědomě navazuje na verše Bezručovy Ostravy:

napřáh jsem kladivo - teklo to vráz
na Polské Ostravě krve !

I ty vykřičníky jsou v Neumannově volné citaci podstatné.

Čtenář poezie však dobře ví, že některá pojmenování, obraty, rýmy se v české
poezii často vynořují u různých básníků, aniž jde o citace, o navazování, o záměr-
né souvislosti. Ponechme teď zcela stranou epigonské ohlasy, nápodoby, které při
vší snaze vymknout se přitažlivému vzoru první velikosti padají znovu jen do jeho
žhavého středu a ztrácejí vlastní osobitost. Ponechme zde i stranou mnohem důleži-
tější fakt, že určité rýmy, obrazy, slova procházejí různými vývojovými obdobími
poezie, různými básnickými styly a nabývají nových funkcí, neboť proměňují svou
sémantiku a odrážejí jinou skutečnost. Nám tu jde teď vlastně jen o zcela nahodilý
detail, ale o detail pro vnímání poezie velmi významný. Čtenáři poezie se totiž

někdy - a je to šťastný okamžik - znenadání přihodí, že nad zcela určitým veršem zatají dech, neboť se mu osvětlí něco z jeho vlastního života tak ostře, jak to ještě nikdy necítil. A pak se jednoho dne stane, že tento verš, který mu už vešel do krve a stal se kusem jeho vnitřního života, nečekaně najde v malé variaci u jiného velkého básníka. Čtenář cítí, že tu jde o vzácnou náhodu, o zcela bezděčné spojení mezi dobami a lidmi, o zvláštní dobrodružství, které je v určitém okamžiku podstatnější než všechny analýzy tohoto faktu. Takovým vzrušujícím zážitkem je i překvapující souznění dvou klíčových veršů u básníků tak rozdílného typu, jaký představují S. K. Neumann a Oldřich Mikulášek. Neumannova báseň Jitřní končí tímto velkým veršem:

a něco přidá osud, jenž buď mi milostiv !

Mikulášková báseň Třetí pohár ze Svlékání hadů končí verši :

a buďte mi, lidé dobří,
osude, milostiv !

Tady odložme analytické nástroje a nechme zářit jen tyto dvě blíženecké sugestivní prosby k osudu, jejichž koncové vykřičníky za slovem MILOSTIV najednou znamenají tak mnoho.

DÁLKY

Modravé dálky světa
spí v mojí paměti.
Modravé dálky světa,
zřít vás zas, viděti.

Zřít černé lokomotivy
a Rusko, sníh a sníh.
A rudý prapor, pták sivý,
sled bitev jde v závějích.

A slunce, slunce tak bílá,
oči temné jak dým.
Planoucí, sladká zem bílá
ovívá mrtvý Řím.

Modravé dálky světa
spí v mojí paměti.
Modravé dálky světa,
zřít vás zas, viděti.

Kdy ale, letící nebe
a vlny a koleje,
uvidím v dálce sám sebe,
v té dálce, jež ve mně je ?

Struny ve větru, 1927

Probouzený svět

Ve Stromu v květu je dálka ještě mimo nás:

Spí v daleku obzory modré, kterých jsme neviděli [...]
[Pozdrav tělu]

Naproti tomu ve Strunách ve větru je dálka už v nás samých:

Modravé dálky světa
spí v mojí paměti.

Zatím si všimněme společného "děje" modrých obzorů a modravých dálek: SPÍ. SPÁT není sloveso v Horově poezii nijak nahodilé. Objevuje se v ní příliš často a ve značně podobných konstelacích, než aby neprozrazovalo, že patří k jejím podstatným významům. Obecně lze říci, že Horovo spát, dřímat znamená přebývat v bezpečí, v konejšivé skrytosti, v zárodečném příslibu:

Schouleno v teplou modř, spí moře.
[Na moři, Dvě minuty ticha]

Usínat umožňuje vplývat do ukryvajícího se času:

[...] chci usnout s tou, jež uplývá,
s vteřinou lásky, tmy a květů.
[Zasněný vlak, Tiché poselství]

Uspat je možno i čas:

Čas spí na klíně
té nebeské stráži.
[Pulkovo, Struny ve větru]
Čtyry léta
[...]
usnula v náručí dějin
[Deset let]

Oba naše vstupní úryvky mají ještě jeden společný znak, který je rovněž důležitý: spát znamená také nutně probouzet se či být probuzen. A nejen to: probouzení je u Hory těsně spjato s motivem očí, zraku, zření, pohledu. Proto sloveso VIDĚTI doprovází spící dálky jak v Pozdravu tělu, tak v našich Dálkách. Oči tu jsou proto, aby se vnořovaly do prostoru a času. Nejkoncentrovaněji je tato poetika spánku, probouzení a vidění vyslovena v básni Čas / Struny ve větru /:

Probuď se, spáči,
pohled času v líc.

Polarita spících a viděných dálek sahá hluboko do základů této poezie. Analýzou celého Horova díla jsme zjistili, že plynulé překračování hranic mezi světem spícím a světem bdění je přímo jednou z os básníkovy vztahu ke skutečnosti. Oči nejsou spícímu světu něčím cizorodým, ale jsou jeho smyslem, jeho tykadlem, jímž vstupuje do jasu. Spící svět touží po jasu prozření. Spící svět by nebyl dost sladký ani dost smysluplný, kdyby se posléze nedával na pospas prostoru a času, kdyby se neproměňoval ve "zrak soustřeďující svět"
[báseň Strom v květu ze stejnojmenné sbírky]. Přání vidět roste

ze spících dalek samých. To, co spí, se budí touhou po prozření. Touha spojuje spící svět se světem pohledu, zraku. Touha je ještě kusem spícího bezpečí, ale zároveň se už dere do světa zření, do času a prostoru. Proto má touha v Horově poezii tak velký význam, takové dominantní postavení - a stejně vzpomínka, která je vlastně touhou obrácenou do minulosti, do času, který usnul. Touha a vzpomínka prodlévají pospolu, neboť spojují spící a prozřevší svět:

Vstávejte, průsvitná rána
zapomenutých dní.

[Šli jsme kol celého světa, Tonoucí stíny]

Vzpomínka na spící dětství je vlastně touhou po obnově krásného času, po prozření do nové budoucnosti:

Na březích vod našeho dětství
tomahawk spí.

[...]

Plačte ! Dni bez milosrdí
jsou krásné tak.

Slzami zalit, nový
kraj lovišť nám ukáže zrak.

[Na březích vod, Tvůj hlas]

Probouzení spícího světa je nejen příjemné, ale i bolestně rozdíravé. Také touha je takto dvojznačná. Ono toužící zvolání do modravých dalek ZŘÍT VÁS ZAS, VIDĚTI je proto sladké i hořké. Hořkost touhy roste oddalovaným splněním, třebaže toto oddalování může opět sládnout vzpomínkou. Touha má své bolestné i nadějně ZAS. ZAS je však nejen časem probouzení, ale i časem usínání, návratem touhy k sobě samé:

tam doma na severu
usneme zas,
spát, spát,
spát

[...]

[Vzpomínka, Itálie]

Ale v téže básni o několik veršů dál je opět procitnutí :

Mítí rád,
procitnout, mítí rád...

Toto přecházení ze světa v sebe uzavřeného do světa ležícího "na průvanu očí" [Tvář, Dvě minuty ticha] je zdrojem Horova snění. To není sršením asociací, není útekem do vizí a fantasmagorií, nýbrž je chůzí na pomezí spánku a bdění. Nad celým Horovým básnickým světem se snáší "stříbrný popel snění" [Podzim, Tvůj hlas]. Toto snění je neustále živeno reálným světem a i ve svých nejvypjatějších polohách je dobyvatelstvím zraku:

[...] hýkejte, oslíci, dívám se přes moře,
jaké to přeludy se pro oči mé tají
tam za horou Kirkeinou,
za horou snů.

[Kirké, Itálie]

přeludy tu nejsou proto, aby se rozbujely do nespoutanosti, nýbrž tají se PRO OČI.
Horovo snít a zřít leží blízko sebe:

Putuje ohnivý pták
světlem po moři.
Není to ohnivý pták,
je to loď, pevný stůl,
nad ním stan,
oči lodníků, v kruhu opice,
kapitán.

[...]

Putuje ohnivý pták
světlem po moři.
Je to teplý můj zrak,
ruce, křídla má,
hlavou táhne mu
zázrak nad zázrak,
palma, meteor,
svět.

/Helouan, Itálie /

Oči lodníků a teplý zrak básníkův [a "hvězd teplé oči" z necitované strofy] se tu propojují do teskně sladkého snění na průsečíku mořských hlubin a dalek.

Probouzení má často své vlastní zaklínadlo, svou otázku, svou apostrofu. V našich Dálkách jsou modravé dálky probouzeny ze sladkého úkrytu paměti i z úkrytu ve světě opakovaným oslovením. Apostrofa je tu nenápadná, zní stejně jako vstupní neapostrofičtý nominativ. Jako by se ve třetí verši jen znovu opakovalo to počáteční MODRAVÉ DÁLKY SVĚTA, ale přece nejde jen o opakování. Probouzení není pouhým opakováním blaženosti spánku, ale je plné touhy po jasu, po rozdíravém oslnění. Proto vokativ působí naléhavěji a dynamičtěji než nominativ, protože je už samotným dotykem se světem:

Modravé dálky světa,
zřít vás zas, viděti.

T i s í c i s t ě n

Druhá strofa Dálek probouzí a vyvolává svět svým roztouženým ZŘÍT. Tento zaklínací infinitiv má ovšem už hodně blízko k významu "je zřít", je na samém rozhraní touhy po zření a zření samotného, ale území touhy přece jen nepřekračuje. Není tu ZŘÍM. To by už bylo "zrušením" touhy. Touha se tu ovšem do jisté míry naplňuje a ruší už tím, že se konkretizuje. Modravé dálky se stávají sněhem a černými lokomotivami [vlak je velký Horův symbol dobývané dálky !]. Modrá touhy se mění v černou a bílou vzpomínky. Rusko je probouzeno ze spící paměti ostrým kontrastem: naráz prozře z tiché modravé mlhy do jasné černé a bílé, jež bije do očí. Sen a vzpomínka tu mají jas reality, ale přece tu zůstávají zároveň i měkké kontury snění. Sugestivitu veršů ještě zesiluje opakování slova SNÍH. Vnitřní napětí zesiluje i výslovné pojmenování černí a jen nepřímá přítomnost běli. Dvojverší tak v sobě obsahuje nejpodstatnější principy Horovy poetiky: je probouzením spícího světa i jeho vetkáváním do něhy snění; je evokováním reality i odrealizováním evokace; je popisem i magickou formulí: ZŘÍT ČERNÉ LOKOMOTIVY / A RUSKO, SNÍH A SNÍH.

Sloveso ZŘÍT postupně ztrácí svůj vliv na syntax strofy. Další dvojverší druhé strofy A RUDÝ PRAPOR, PTÁK SIVÝ, SLED BITEV JDE V ZÁVĚJÍCH je syntakticky značně rozkolísáno: spojení A RUDÝ PRAPOR může být ještě akusativem ke slovesu zřít, ale ve spojitosti se spojením PTÁK SIVÝ je už chápáno jako samostatný nominativ, který už není odkázán na touhu zřít, ale žije sám sebou jako uvolněné obrazy snění. Tuto osamostatněnost dvojverší pak podtrhuje věta SLED BITEV JDE V ZÁVĚJÍCH, která je epizací evokovaného symbolu rudého praporu. Účinná lyrická zkratka SNÍH A SNÍH je tu obohacena epičtější V ZÁVĚJÍCH. Hladina snění se u Hory vlní měkkými vlnami obměn. Ještě něco nedovoluje veršům přejít do pouhého záznamu historických událostí, do holé myšlenky: metafora PRAPOR - PTÁK [ta by ovšem mohla být chápána i jako přímé pojmenování dvou různých jevů]. Důležitá je i barevná instrumentace této metafory, v níž je RUDÝ proměněno v SIVÝ. Rudý prapor se vzdaluje do dálky [jsme v epizovaném úseku] jako pták, mění se v sivého ptáka, který ulétá daleko do sněhů a závějí Ruska. Snění tu je putováním dálkami, probouzením dálek, ale zároveň je koncentrováním bohaté životní empirie a její symbolizací. Proto působí Horovy snové zkratky zároveň také tak výrazně myšlenkově, neboť směřují k symbolické platnosti. Snít tedy v Horově poetice znamená také dobrat se sugestivity zobecňujícího symbolu.

Třetí strofa je už téměř zcela odpoutána od slovesa zřít. Je prudkým přesmykem od zimního motivu k motivu žhnoucího jihu. Světlo zesílilo. Ještě víc mizí reálné proporce, které už v předcházející strofě byly oslabeny: nezáří tu bílé slunce, ale bílá slunce. Běl se stala žárem, roztavila se do oslnivosti. Čerň tu zůstala, ale je součástí jakoby hořící skutečnosti: OČI TEMNÉ JAK DÝM. Opakování SNÍH A SNÍH z předešlé strofy tu dostává paralelu v opakování A SLUNCE, SLUNCE. Všecko se tu rozhoří do maximální intenzity. Ještě na počátku třetího verše je země PLANOUCÍ, ale přes adjektiva SLADKÁ a BÍLÁ se celá strofa posune do klidovější polohy a všecko se propadá do mrtvých časů starého Říma. Posledním veršem při všem trvajícím žáru jako by celá strofa vyhasínala a usínala.

Druhá a třetí strofa jsou tedy "symetrické" stavbou svých kontrastů: obě mají čerň a běl. Ve druhé strofě je proti černým lokomotivám postavena běl v pojmenování sníh a sníh, ve třetí strofě proti bílé stojí temná. V básni jsou ještě další barevné efekty: modrá se mění v bílou a černou, rudá v sivou. Tato mnohonásobná barevná instrumentace je pro zrakovou motivaci Horova básnického světa důležitá. Barva umožňuje měnit symboliku i smyslovou intenzitu, dovoluje bezpočet jemných variací, které jako tisíce plošek odrážejí vlnění sněného světa. Horův svět je vskutku "tisícistěnem", jak jej básník sám pojmenovává [Jak dávno, Dvě minuty ticha]. Bylo by možno sledovat desítky básní, které mají svou osobitou barevnou instrumentaci, své barevné metamorfózy. Místo podrobné analýzy si uvedeme alespoň jeden příklad:

A bílý vítr a bílý dým,
zelená hvězda v prvních tmách,
vecерem šedomodravým
se třepotají jako v snách -

A bílý vítr mi zmuchlal vlas,
do modré tmy dým bílý zhas,
zelená hvězda mě roztesknila - -

[Duben, Strom v květu]

Tato citovaná báseň nám nadto umožňuje jedno důležité srovnání: stejně jako v Dálkách barvy postupně usínají, vynořily se v modru a do modra se opět vytrácejí. Ne náhodou se nyní v Dálkách po doznění třetí strofy vracejí opět MODRAVÉ DÁLKY. Vše se tu znovu vrací, vše se znovu propadá do modra, do spící paměti, aby mohlo být znovu probouzeno. Spát - zřít - spát - zřít... to je vracející se puls Horovy poezie.

Proud snění však není v naší básni bezbřehý, nýbrž má pevnou stavbu. Jeho osou je polarita zimního Ruska a slunné Itálie. Hora tu píše vlastně drama svého snění, které je rozpjato mezi symboly revoluční doby a dávno mrtvého času, mezi rudý praporek a zemřelý Řím. Hora tu sní mezi dávnem a budoucností, spíná uplynulý i čekající čas do zpřítomňujícího snění. Sněním se lze dobrat celého času naráz. Proto si Horův svět i ve velmi konkrétní historické určenosti podržuje svou zasněnou polohu. Jediným výrazným slovesem druhé a třetí strofy [vedle příliš běžného jít] je OVÍVAT. To je klíčový výraz celé evokace: ovívat znamená pohybovat se volně v prostoru a času, ale přece zase být blízko klidu a zkonejšení. OVÍVAT je tu blízké slovesu ZŘÍT: obojí je dotekem smyslů a světa, obojí je podnětem k snění.

Tímto ovíváním a propadáním do dávná báseň nekončí, nýbrž Hora připojuje znovu naléhavou, vše opět počínající první strofu, takže se do závěru dostává její toužebné ZŘÍT VÁS ZAS, VIDĚTI. Zde bychom však už očekávali logický konec textu. Bylo by snad možno evokovat ještě jiné krajiny, ale základní rytmus motivické výstavby by nebylo už třeba měnit. A přece: do fascinující snové rytmizace se najednou až ostře zatíná "cizorodá" pátá strofa. Jaký je její smysl? Co to vstupuje do říše snění? Proč po všech plynulých A, jež v básni byla, se najednou objevuje její ALE?

Proč? Kdy? Kam?

V závěru básně Anzio / Itálie / čteme tyto verše:

Lehkomyslné moře dme prsa svá k dálavám,
signorin havraní vlasy usmívají se snivě.
Bárky v modru jak půvabné zdání
dýchají štěstí své v měkkém vln kolébání,
Čech, ten se ptá: Proč? Kdy? a Kam?

Zasněné modro se tu nakonec proměňuje v naléhavé otázky, které leží mimo snění. Stejný model představuje v Dálkách relace mezi prvními čtyřmi strofami a zvláštní pátou strofou. Je to obrat snění v přímou otázku po mé pozici ve světě, po situaci světa samého. To je Horova stálá otázka a prochází celou jeho poezií.

Pátá strofa Dálek není už probouzením spícího světa, nýbrž je naléháním na čas, aby nám vydal naši skutečnou podobu. Ze zasněného času se vynořuje apel k nastolení rozhodujícího času, který nás zvaží a zhodnotí, který nám umožní sklenout rozhodující svorník života. Hora do svého magického snění vsazuje najednou racionální perspektivu, která nás budí do jiné polohy, než je poloha snu. V touze po zasněném zření jsme byli zkolébáváni měkkými vlnami, nořili jsme se do času po zákonu touhy. Naše probouzení bylo by stále ještě sněním. Hora však pod věčným pulsem spánků a prozření nahmatává tvrdé podloží jiné skutečnosti. Čeřivé záblesky dálek najednou odkazují k něčemu, co už není kdekoli a kdykoli, ale co je jinde a jindy. Zbývá v nás neosvětlené místo. Ve světě a v nás je něco, co se tak snadno neprobouzí a nepoddává našemu chtění, něco, co není dostupné něze snění. Zářivý svět, po němž prah-

ne naše touha, do nás padá jako do tmy. Je v nás něco nepodrobeného a nepodrobeného. Tisícistěn světa je do nás vsazován jako do rzivého kovu:

Ptám se, co znamená to jitro, jež mě mívá
jak doznívání snu, plného jasných slov.
Ptám se, co znamená ten příliv melodií,
vsazených v duši mou jak krystal v rzivý kov.

[Jitro v boru, Tiché poselství]

Tento RZIVÝ KOV je neozářeným, neprobuzeným místem v nás. Nepoddává a nevydává se touze. Není snadné jej rozžhavit a rozsvítit. Touha, sen, zření nenaplnují naše bytí beze zbytku. Objímají časy a prostory, ale nejsou celou odpovědí na naše hoře, na tíhu života. Rozžihají tmu, ale nezaplňují ji. Rozžihají radost, ale nespalují bolest a stesk. Vedle snění je hlad, vedle okouzlení je nespravedlnost, vedle ticha duše se ozývá zlověstné pohřmívání dějin. Místo okouzleného a roztouženého ZAS se neodbytně vnučuje racionální a reálné KDY.

Ty tam jsou modravé dálky, místo nich zbývá jen tísnivě holá dálka, už bez barevné projekce. Dálka, která je ve mně, není totožná s dálkou, která spí v mé paměti. Důležitá je i změna slovesa: ne už SPÁT, ale BÝT. Je třeba vstoupit do času a světa jako někdo, kdo ví. Vědět je však něco jiného než snít. Uvidět sebe tu znamená dovědět se o sobě, být sebou. Čas a prostor se už nepoddávají tak lehce, ale rozdrobily se na letící nebe a vlny a koleje, na závratný proud okamžiků, na tisícera kdy, kam. Skutečnosti je třeba zmocnit se ještě jinak než sladkým rytmem probouzení a usínání. Je nutno naslouchat jiné dálce než konejšivým modravým dálkám, jakkoli i v nich tkvěla realita ve své živoucí konkrétnosti. Tato nová reálná DÁLKA má rozměry velkého času lidského zápasu o vlastní osu. Kdy se vyhrotí běh světa tak, že nám ukáže naši skutečnou podobu ? KDY ?

Neodporuje této naší interpretaci páté strofy Dálek subjektivní formulace Horovy otázky ? Vždyť se tu básník ptá, kdy uvidí sám sebe. Není to spíš otázka po prohloubené introspekci než po místě v dějinách ? Důležité je, že je to otázka po naplnění života. To je její objektivní aspekt. Zatím jsem se probouzel do světa, snil jsem, toužil jsem, ale teď chci vědět. Ale není snadné dosáhnout dna. Vznáším se. Nemohu se zastavit. Uplývám. Jdu k sobě, ale nikdy k sobě nedojdu. Vidím svět, ale sám sebe celého nikdy nezahlednu. Čekám stále na své naplnění. Nemůže se odehrát mimo mne, neboť by jinak pro mne nebylo. Jsem stále zacloněn vlastním tápáním. Něco mi chybí k tomu, abych prošel rozhodující cestou od sebe k sobě. Kdy narazím sám na sebe ?^{8/} Kdy uchopím onen rzivý kov sebe sama a vyleštím jej do stejné oslnivého lesku, do jakého je svět vybrušován naším sněním ? Kdy mě, dálko, vrátíš mně samotnému ? Takový je smysl páté strofy. Nejde tu o vypjatou subjektivitu, ale o objektivizaci individuálního osudu. Toto "druhé" probuzení, toto prozření a sebenalezení nezávisí tolik na intenzitě touhy a snění, ale ze všeho nejvíce na šokujícím dějinném času. Jsme příliš ponořeni do času touhy, příliš si vytváříme svůj vlastní čas. Právě otázkami po smyslu naší cesty se vynořujeme z našeho snění a konfrontujeme se s celou rozlohou dějinného času:

Ponoření v své zelenavé časy,
kam jdeme, my, já, ty ?

[Novoroční půlnoc, Zapomenuté básně]

ZELENAVÉ ČASY, MODRAVÉ DÁLKY se probouzejí do střízlivého: PROČ ? KDY ? KAM ?
To Horovu poetiku neruší, ale svrchovaně naplňuje. Dává její polaritní strukturu
nejpodstatnější polaritu : sen je konfrontován s realitou. Teprve pátá strofa plně
podtrhuje reálné aspekty snových evokací druhé a třetí strofy.

Celou interpretaci Dálek by bylo možno pojmout daleko "prostěji". Dalo by se
říci, že báseň je výrazem básníkovy přání podívat se znovu do revolučního Ruska
a do horké Itálie, vidět znovu to, co člověka jednou okouzlo. Ale v této
"turistické" interpretaci by byla zcela nepochopitelná právě závěrečná pátá strofa.
Proč by si turista kladl tak nepochopitelnou otázku po dálce v sobě ? "Turistická "
návštěva sama sebe je nesmyslná. Otázka po tom, kdy uvidíme v sobě sami sebe, má
smysl jen tehdy, chápeme-li ji jako otázku po "probuzení" do reálného času. Teprve
v této projekci dostává snový tisícistěn světa životní hloubku, teprve v ní nabývá
skutečné váhy.

Teprve pak lze říci:

[...] to já jsem,
uprchlík snů, zas hlíny kus,
jejž prsty času v zrno drolí.

[Zasněný vlak, Tiché poselství]

RYTINKA

Zdá se mi často o zvláštní rytince
když se probudím je mi krásně
ale nevím nic,
jako bych seděl na zemi v pokoji se staženými záclonami
a jako by byla válka které nikdy nebylo

Cítím veliké vzrušení
rytinka je patrně kniha
ve snu ji znám celou z paměti
a po probuzení nevím nic

Provázek záclon páchne kupeckým krámem
to mně připomíná babiččin dům

Nebydlel tam nikdo
představte si zamčený krám s prázdnými regály

Na dvoře byl velmi starý rozbitý kočár

Když ucítím vůni provázku
je mi jako bych se upamatoval na své zrození

Při usilovné myšlence na rytinku
vybavil jsem si zvláštní předmět
malý a nesmírně starý prospekt s hudebninami
když jsem ho četl plakal jsem
jak to bylo krásné

Lazebník Sevillský Cornevillské zvonky a Egmont
ťukal jsem do kláves a představoval jsem si že tak začíná Postilion z Lonjumes
prospekt byl vybledlý od slunce a od prachu a byly na něm myšince
ale o snu s rytinkou stále nic nevím

Skleněný havelok, 1931

Báseň začíná snem,^{9/} který se sice často vrací, ale přesto vždy při probuzení ztrácí svůj původní jas. Navzdory své prchavosti však v nás zanechává jistotu, že jsme s ním byli kdesi uprostřed jakési absolutní smysluplnosti. Byli jsme v bezpečí ZVLÁŠTNÍ RYTINKY a dosud je nám z toho krásně. Toto blažené ponořování do intimity se vrací u Nezvala mnohokrát. Velice blízko k rytince - při všech rozdílech - má pohlednice z básně Napolitain [Sbohem a šáteček]. Také zde pobýváme uvnitř útulnosti:

Snídám na terase v Napolitainu
a je mi hezky
[...]
Křehký pocíte dá se to těžko říci
Ach jak je krásné snídat v pohlednici

Rytinka má všecku něhu krásné pohlednice, ale je ještě uzavřenější.

Přestože nemůžeme navázat přímý kontakt se snem, je tu stále dost cest, které nás oklikou přivádějí k jeho smyslu. Stažené záclony pokoje, za nimiž je krásně i úzko zároveň, jako by vytvářely jen novou variantu snu, jeho smysluplnou uzavřenost. Pokoj se staženými záclonami má docela blízko k očím za zavřenými víčky. Není tu už sen, ale stále nám zůstává snění. Snění není vázáno na spánek, není nám darováno, nýbrž sněním se obdarováváme sami. Jestliže detaily rytinky najednou vybledly a nedávají už původní smysl, objeví se nový detail.^{10/} Je sice zcela reálný, ale přesto opět velice zvláštní, až snově znepokojivý: je to detail provázku. Na první pohled nemá provázek s rytinkou nic společného, ale přesto působí podobně: jako ona nás spojuje s hlubinami. S provázkem sestupujeme až do dětství, je to pro dětský svět typický objekt. Pach provázku nás naráz zavede do pachu kupeckého krámu, do babiččina domu. Vůně a zápachy mají sílu okamžitě stvořit nějakou dávnou situaci, nějakou prvotní neotřelou podobu světa. Ale tento dobytý prostor dětství se uzavírá právě tak rychle, jak se otevřel. Pocit radosti se rychle mění v úzkost: jsme v pokoji, kde nikdo nebydlí, jsme v zamčeném krámě s prázdnými regály. Byli už na počátku básně pokoj se záclonami místem krásného rozpomínání a zároveň místem, kde se připomněla neskutečná válka, je i teď babiččin dům takto dvojdomy: pocit okouzlení nad tajemstvím je i pocitem opuštěnosti v prostorech nevlídného prázdna. Sestoupili jsme do krásných ukrytých slojí času, ale zároveň jsme zavaleni mrtvým dávnem.

Nezval novými a novými zaříkávadly znovu vyvolává tu šťastnější polohu života. Takovou obnovující sílu má jeho verš

Na dvoře byl velmi starý rozbitý kočár

Je to obraz, který znamená víc, než pouhou variací prázdného babiččina domu. Je to zaklínadlo, které nás vybízí znovu vsednout do starého rozbitého kočáru, zavřít za sebou stěží doléhající dvířka a s rozbitými okny i se zvetšelými potahy skutečně jet prostorami dětství, po krajinách dávná, s nimiž je starý kočár spjat jako živoucí svědek štěstí. Verš o kočáru je téměř geometricky přesně umístěn doprostřed básně a je jediným místem, kde se strofa kryje s veršem. Jsme tu uprostřed básně v její hlubině bezpečnosti. Jsme v intimním prostoru, který je skutečný i neskutečný. Starý kočár stojí kdesi zastrčen, je plný prachu a plísně, ale dětství do něho zapřahá spřežení svého snění a jede jím po svém království. Staré se podivným

kouzlem mění ve věčné a rozbité se stává něčím, co dává našemu roztržitému světu původní celistvost.

Provázek však vede ještě dál: až k samotnému prahu našeho bytí. VŮNĚ PROVÁZKU / teď už vůně / nám připamatovává naše zrození. Sestupujeme až tam, kde je už temno nevědomí, šero matného rozpomínání. Snová rytinka souznívá s nejranějším dětstvím, které je blízko zrození. Bylo nalezeno spojení s nejzazšími hlubinami. Zase se otevřelo něco podstatného, i když nakonec právě to nejprvopočátečnější je natolik uzavřeno, že tajemství zrození nelze nikdy vypáčit. Je to tajemství blízké rytince ze snu. Jako by rytinka ze snu nějak už kdysi byla právě v nejranějším nevědomí našeho života.

Od tohoto nejzazšího bodu naší paměti - nepaměti je možno se opět vrátit, neboť jsme se dotkli toho nejintimnějšího, nejkrytějšího, co se v nás ukrývá proto abychom se měli kam navracet. Život je cestou od návratu k návratu. Toužíme dobrat se ticha, v němž se obnovuje naše úplnost. Toto ticho, tuto hloubku hledáme všude. Třebaže nám stále uniká obraz rytinky, třebaže nevypáčíme zapadlé dveře babiččina domu a nezavřeme za sebou dvířka kočáru dětství, stále navazujeme dotyky s celistvostí, v níž jsme už byli. I když nakonec všecko zmizí, je tu opět nevyčerpatelná hloubka snění a z ní se vynoří starý prospekt s hudebninami, který má v sobě tolik půvabu, že nás dovede zaplavit hudbou a pláčem nezdůvodnitelného štěstí. I prospekt je prastarý. Vždyť nejvíce jde právě o to, abychom navázali spojení s obšťastňujícím dávnem, které nemá v sobě žádné jiné kouzlo než to, že nás do sebe vlídně přijímá. Toužíme po vlídném přijetí v království věcí i lidí. A tak báseň vytváří spojení s NESMÍRNĚ STARÝM a se STARÝM ROZBITÝM proto, že právě tady nás vítá bezelstný obyčejný svět, který sice nenabízí nic okázalého, ale který dovede vytvořit intimní prostor neskonale vroucnosti, pohostinnosti a nevyvratitelnosti. Nejvíce ze všeho chceme být pozváni do uzavřenosti malé rytinky, do uzavřenosti starého vybledlého prospektu, do pohlednice, kde nás budou laskat a konejšit.

Otevírání a uzavírání je podstatným zdrojem významového dění naší básně. Je tu vždy po ruce něco, co chce být otevřeno a objeveno, ale toto objevování je často pokorným čekáním za zavřenými dveřmi, setkáním s něčím, co se ukrývá. Báseň se noří do dávna, aby odtud vykřesala jiskru, která rázem ozáří všechn nás čas. Vzrušující symboly básně rostou z dobývání jakoby už zasypaného a zapomenutého světa. Toto tiché dolování je sněním, které přesahuje běžný všednodenní prožitek a stává se všeobsáhlým, vsudypřítomným dotykem s kořeny života, s jeho zárodečnými vrstvami štěstí.

P r á z d n o a p l n o s t

Na první pohled se může zdát, že Nezvalova poezie je zaplavena tak obrovitým přílivem faktů, že v ní už nezbývá pro nic jiného místo, že v ní nemůže promlouvat něco, co není. Ale to je optický klam. Nezvalova poezie je totiž také otevřena úrodnému prázdnu. Nepřetržitý proud proměn předpokládá něco, co je za těmito proměnami, co jim umožňuje rychlou výměnu. Od jedné metamorfózy ke druhé přeskakujeme prázdna místa. Jedna skutečnost mizí a jiná se vynořuje. Proud poetických reálií tryská jakoby z ničeho. Nezvalova imaginace nemá dna.

Naše báseň používá této dialektiky plnosti a prázdna přímo ve své motivické výstavbě. Z plnosti snu se přesmykneme do prázdna pokoje, ale z jeho tísnivé samoty se zase toužíme dostat zpátky do rytinky, v níž nám bylo nejlíp. První strofa Rytinky je ve znamení "vyprazdňování" snu, ale druhá se znovu vrací do jeho fascinující plnosti a ještě ji zesiluje. To, co se nejdříve zdálo malou rytinkou, se najednou stává knihou, která v sobě soustřeďuje vlastně všecko, co je pro nás důležité. Toto zvětšení rytinky do rozměrů knihy bylo vytvořeno prázdňem probuzení. Není však možno uchovat ani tuto zvláštní zvětšeninu snu. Prázdno probuzení se začne zaplňovat prastarou, jakoby nicotnou pradávností. Starý babiččin krámk vzrůstá do přitažlivé podoby rytinky, ale brzy to odtud zavane starobou, smutkem, prázdnotou. Ale právě v tomto okamžiku se v básni vynořuje nová poetická skutečnost: starý rozbitý kočár. Ale i ten je zvláštní kombinací plnosti a prázdnoty: je tím, čím jej udělalo zvětšovací sklo dětství, ale je i opotřebovanou věcí na smetišti dní. Také hudba je tu něčím, co může znít, ale co zase může být jen vysněno a vytušeno. Tak Postilion z Lonjumeau je v básni pouze "předpokladem", neboť může být zahrán také v jiné melodii, může být vysněn místo skutečně zahrán ve své vlastní podobě. Ale toto pomezí, kde se stále pohybujeme jednou nohou v oblažující úplnosti a druhou nohou, v neurčenosti, je neobyčejně plodné. Umožňuje svobodný pohyb v lidském světě. Člověk není ničím trvale poután. Je stále nově vymezitelný.

Celou systematiku plnosti a prázdna rozvíjí Nezval v Historii šesti prázdných domů [Pět prstů]. V této zvláštní "variaci" Rytinky se všecko soustřeďuje kolem symbolu domu. Nás tu nejvíce zajímá první a třetí dům. Prvním domem je matčino tělo, kde básník žije před svým zrozením. Když jednou s matkou omdlévá v jejím těle, pak s návratem jejího vědomí navazuje opět svůj pradotyk se světem:

Pak přišla matka k vědomí
Svět se ke mně přibližuje jak přístav k lodi
Siréna zaúpí ucítíme náraz a odevšak nás uvítá strašlivý hluk

Již takřka voní káva smíšená s cikorkou
Již takřka praská v plotně při černé hodině
Již takřka židle vrhá stín

Bude však třeba opustit dům matčina těla a vstoupit do prázdna:

Leden únor březen duben máj
A bude konec mého pobytu v prvním prázdném domě
Dodnes když kráčím kolem zboženiště
Mám pocit že nejsem na světě

Jsme tu uprostřed Nezvalovy dialektiky: před narozením jsme už plni bohatých "vjemů", ale zrozením si uvědomujeme prázdno. Obraz zboženiště je obrazem domu, který kdysi byl, obrazem rozpadlé plnosti.

Také obraz třetího domu je nesen napětím pustoty a šťastné úplnosti. Vstup je ponurý, známe jej už z Rytinky:

Třetí prázdný dům

Nikdy jsem v něm nebydlel chodili jsme tam na návštěvu
Babička odmyká železné dveře a proti nám vyletí drak
Drak složený z kupeckých regálů z pytlů a z plesniviny
Lokám prázdno jak tenkrát v kostele když matka omdlela
Snad jsem se také dusil
A dodnes se dusím v tmách
Třetí prázdný dům

Ale prázdno má i zde opět svůj protějšek. Jsme v domě, kde "prožila matka svůj dívčí věk":

Toulám se po pokojích a každý voní jinak

Babiččin dům má i zde svůj starý kočár:

Vidím dvůr se starým barokním kočárem
Po letech se tu odbyvala slavnostní svatba
Vracíme se s babičkou do hospody je mi jako bych se právě narodil

Teď je motiv kočáru obohacen dalším výhledem: PO LETECH SE TU ODBÝVALA SLAVNOSTNÍ SVATBA. Kočár tak vstupuje do souvislosti s něčím radostným, stává se součástí živého času. Spojujeme ho se svatební cestou.

Nechceme tu analyzovat celou Historii šesti prázdných domů. Podstatné pro naši interpretaci Rytinky je, že v obrazech všech domů je rozvíjena dialektika prázdna a plnosti. Tak v druhém domě se dítě ocítá mezi plností uplynulého času a pustotou vystěhovaného domu:

Rozluč se praví mně matka už nikdy se sem nevrátíme
Rozběhnu se a tam kde byla naše kuchyň nyní straší
Zbývají neurčité stíny po obrazech
Zeď se dřolí a ohniště zeje prázdnotou

Čtvrtý dům působí rovněž fantomaticky:

Poschodí ve kterém jsem bydlel je zbořeno
Má alkovna tkví ve vzduchoprázdnu
Nikdo jí nevidí jen já

Pátý dům je nejprve místem štěstí:

Přijde zima dračky usednou ke stolu a já přitisknu čelo na sklo
Vybatolí se první housata a míč vletí oknem do piana

A opět přichází nezbytné prázdno:

Ach v každém stěhování je kousek smrti

Šestý dům je už zcela symbolický, je to dům smrti:

Večer než usnu pokochám se šestým prázdným domem
Dodnes je neobydlen

Přes svou složitou obraznost je Historie založena velice reálně a plně o ní platí, že její surrealisticky vypjaté obrazy jsou "fantaskním přetvořením prostých zážitků z dětství" [Antonín Jelínek v monografii Vítězslav Nezval, Praha 1961, str. 72]

Dialektika plnosti a prázdna má svou paralelu také v jazykové výstavbě. Na jedné straně jsou apodiktická konstatování, na druhé straně záměrné neurčitosti. V naší básni jsme četli zcela jednoznačně: KDYŽ JSEM HO ČETL PLAKAL JSEM. Ale dale větší úsilí je věnováno těm jazykovým prostředkům, které zneurčují a problematizují. Tak není nahodilé, že se tu objevuje třikrát věta s "jako by": JAKO BYCH SEDĚL NA ZEMI..., JAKO BY BYLA VÁLKA..., JAKO BYCH SE UPAMATOVAL NA SVÉ ZROZENÍ. Zvláštní místo tu má věta JAKO BY BYLA VÁLKA KTERÉ NIKDY NEBYLO, která nejvíce problematizuje povahu sdělení. Oscilaci mezi skutečným a neskutečným nesou ostatně

i další významy: rytinka je PATRNĚ kniha; to mně PŘIPOMÍNÁ babiččin dům; PŘEDSTAVOVAL JSEM SI.. Také Historie šesti prázdných domů, i když v menším množství, pracuje s výrazy, které vidí skutečnost ve světle JAKO BY: JAKO BYS UDEŘIL POD VODOU NA BUBEN; JAKO BY TAM HOŘELO... Také zde je hodně výrazů spíše uhadujících a odhadujících: PATRNĚ, TAKŘKA, SNAD, KDO VÍ, KDESI ZA NÁMI. A proti nim stojí opět naopak výrazy apodiktické: PŘESNÝ VÝJEV VRAŽDY; PANOPTIKUM VYJADŘUJE MŮJ POCIT PŘESNĚJI; VÍM TO JISTĚ.

Dialektika plnosti a prázdna se u Nezvala neomezuje jen na několik básní. Spíše lze říci, že tkví v samotné podstatě jeho poetiky. Srovnáním dvou spřízněných básní se ukázalo, že Nezval neustále potřebuje velice pevné opěrné body, že potřebuje spoustu faktů, detailů, jistot, ale že na druhé straně ustálené vazby věcí nepřetržitě rozbíjí, nahrazuje jinými. Není tu nikde definitivního spočinutí. Nejvíce tu váží právě to, co je nahraditelné, co může být opuštěno, co nemůže být fetišizováno. Ani dětství není pro Nezvala vázáno na nenahraditelnost objektů. Ani tatínkův havelok není fetišem, ale jeho význam je v tom, že může nést právě bohatství životních proměn, že se v dešti může stát právě SKLENĚNÝM havelokem. Ani rytinka z naší básně není fetišizací snu, ale je tu spíš proto, aby vyvolávala v život jiné objekty.

Velké a malé

V Rytince je konfrontováno VELIKÉ VZRUŠENÍ a MALÝ PROSPEKT, ale tím se její dialektika malého a velkého nevyčerpává. Důležité je, že sama báseň je koncipována do miniaturní perspektivy. Její název Rytinka hned od samého počátku vytváří perspektivu něčeho důvěrně milého, soustředěného do nejmenšího prostoru. Jako by bylo možno všecku něhu světa uzavřít do nejdrobnější rytinky. Také kompozice uzamyká báseň do miniaturní perspektivy: začíná se rytinkou a končí se rytinkou. Závěrečný motiv malého prospektu zesiluje tuto miniaturní perspektivu, která je vlastním smyslem básně. Obrovský oblouk přes prázdný babiččin dům a přes dávný čas zrození je tu sklenut také proto, aby vytvářel kontrast k rytince a malému prospektu. Oba předměty jsou označeny jako ZVLÁŠTNÍ. Přitom ale oba jsou něčím jakoby vedlejším, náhodným. Docela dobře by místo nich mohly převzít podobnou funkci jiné objekty. Právě tato zvláštní anonymnost obou miniatur je důležitým zdrojem jejich emotivity. To nejmenší a zbytečné nabývá překvapivého, velkého významu. Skoro "formulací" této velikosti malého jsou verše o rozhodující maličkosti:

Zdá se mu že potkal několik svých nočních myšlenek
Chtěl by je pozdraviti
Vsunout jim do ruky poupě soumraku
Otáčí se po nich
Jako by si něco houževnatě vybavoval
Vlastní nedokončená podobizna čeká
Na jakousi maličkost
Bez níž je všecko mrtvo

[Muž, který skládá z předmětů svou podobiznu, Absolutní hrobař]

Také v Rytince teprve miniatura starého prospektu otevírá vstup do Lazebníka Sevilského, ke Cornevilským zvonkům, k Egmontovi. Bez starého prospektu by velká jména hudebních děl nevydala ten pravý šťastný tón. Prastarý, zaprášený, zbytečný prospekt má v sobě neobyčejnou moc otevírat brány jinak zcela už zatarasené. Řekli jsme už, že tuto úlohu může převzít řada dalších věcí, řada dalších zvláštních předmětů.

Rozhodující je, zda mají v sobě právě onu čarovnou moc obnovy našeho štěstí:

Když je mi nejsmutněji
stačí abych se obklopil těmito předměty
ihned je po smutku

[...]
To je můj nejintimnější svět

[Buřinka, Skleněný havelok]

K takovým zdánlivě vedlejšími faktům patří v Rytince vůně provázku. V Historii šesti prázdných domů má svůj pendant ve vůni acetylenu. Bylo by možno říci, že tato acetylenová vůně má v básni stejnou váhu jako její filozoficky vyhocená koncepce. Znovu se tu vrací "pocit že spím a že se příliš dlouho svítilo acetylenem", znovu tu září "plno acetylenových světel" a jsou i místa, kde "jsem nikdy nepostřehl ve vzduchu acetylenové světlo". Ale tyto vonící předměty tu jsou proto, aby nás ponořovaly do hloubek dětského času. Ta nejnepatrnější vůně nabývá tak velké síly proto, že je takřka fyzicky a bezprostředně spojena s dětstvím.

Nejmenší věci jsou pro Nezvala na jedné straně velice osobní, ale zároveň toho osobního kouzla dosahují proto, že ztělesňují něco lidsky podstatného, že mají nadosobní hodnotu. Této velikosti malého zůstává Nezval při všech svých proměnách houževnatě věren. Je přímo přitahován kouzlem obyčejných věcí:

Půjdeš navštívit na Karlově náměstí jarmark
Abys ještě jednou slyšel ve stánku pouličního fotografa rachotit
dynamo

Aby ses ještě jednou sklonil nad hliněné hrnce
Jež voní jak slepci
Abys ještě jednou ochutnal slzu a mýdlem páchnoucí turecký med
[Pražské pouti, Praha s prsty deště]

Hliněné hrnce VONÍCÍ jak slepci a turecký med PÁCHNOUCÍ mýdlem mají velice blízko k vůni a zápachu provázku, k vůni a zápachu acetylenu. Z těchto zvláštních předmětů rostou i nejstrmější Nezvalovy obrazy:

Nedaleko Vaší rodiny
majitel cirkusu měl vůz tažený labutěmi
a Vy jste byla nejkrásnější labuť z celé ulice
jak hydroplán nad Miramare

[Mireio, Pantomima]

Zvláštní předmět vůz tažený labutěmi, k němuž přivedla básníka vzpomínka z dětství, teprve umožňuje další fascinující metamorfózy, umožňuje jejich zakotvení v nejranějším celistvém vnímání světa. Exotické výpravy, bizarní sny, závratné akrobacie by byly bez JAKÉSI MALIČKOSTI mrtvé.

FRANTIŠEK HALAS:

OBOLOS

Slyším dech hlasu který velí
zrát pro všecko co ještě v oblacích
má léta příští co vás rozševlí
jak utratím to stříbro na spáncích

S pláčem narozený s pláčem nevracej se
do kraje stínů smrti provázen
nářků zbabělých a strachu z prázdna vzdej se
máš čas až staneš přimrazen

V siném podsvětí u řeky zapomnění
jediný v ústech verš co zůstal uchován
obolos skromný jímž splatíš převezení
ten tepem krve byl však ukován

Tvář, 1931

P r o s t o r

Je možno nalézt celé desítky Halasových veršů, které jsou výrazem štěstí ze zvláštního ukrytí uvnitř. Uvedeme si jen několik příkladů z jediného motivického okruhu, jímž je zniterňování a leckde dokonce miniaturizace lidského těla. Až do symbolu roste u Halase dlaň a zvláště sevřená dlaň:

v chamtivě sevřené dlani teplo podané ruky

[Kohout plaší smrt]

Ruměnce svých nehtů
při sevření dlaně
ty červánky mi nech tu
skryjí se pak za ně

[Tvář]

Ale posunem ze šťastného prostoru do mrazivého světa je už třeba tato proměna motivu dlaně:

zdalipak se hlavy také zatínají
jako naše dlaně ve dnech prašticích

[Naše paní Božena Němcová]

Také hlava je u Halase prostorem s dvojitým významem. Proti veršům

V domečku dětské hlavy
právě rozsvítili

[Ledění]

stojí verše

a jeho hlava plná nicoty
se odkutálela

[Dokořán]

Také oči jsou úkrytem dětství:

bosé dítě na strništi teskní do dálky
do pěkných truhliček jeho očí padá nebe

[Kohout plaší smrt]

a úkrytem žalu:

zahleděn v tvé oči lítostné
půl smrt půl stín se vkradu tam

[Tvář]

V naší básni Obolos jsou ústa rovněž prostorem takto zdvojeným. Jsou úkrytem poezie, ale jsou už úkrytem uzamčeným smrtí:

v siném podsvětí u řeky zapomnění
jediný v ústech verš co zůstal uchován

[Tvář]

Halasův šťastný prostor je vždycky otevřen prostoru tragickému. Přirozeně jsou rozlohy Halasova šťastného ukrytí uvnitř velmi diferencované. Jen rámcově jsme naznačili rozměry této "země lazurné", kde pluje "zlatá ryba ve vodě achátové" a kde "nelézáš voštinu kůže, v níž uložen med půvabů". Halasova prostorová gestace však

zahrnuje také vstupy do "jedovaté krajiny", kde "v olejových achátech vod zlověstných" za dušičkových dnů "ze všech hlubin připluvší/ světélkující ryby visí nad utopenci a svítí / svítí věčným světlem". Jedním z klíčů k této dvojznačnosti Halasovy niternosti je to, že pohyb dolů, dole je živen dvojdmostí země, jež je uvnitř plna živoucích kořenů i prázdná hrobů. Symbol stromu, jehož "míza klesá uchránit se v dřeni/ kam zvenčí nevniká už nic", má svůj protipól v symbolu podsvětí, kde "šplounání Léthé budem naslouchat / a písní prašlen když rubáš máchají". Také v naší básni Obolbs je toto napětí vyvrcholením její významové výstavby: proti "sinému podsvětí" je postaven verš ukrytý v ústech a ukovaný "tepem krve".

Naznačená polarita je základním rozpětím Halasovy prostorové imaginace. Každý pohyb dolů a dovnitř vede k tomuto rozpolcení, k této dvojdmosti. Pro Halase není žádného čistého šťastného prostoru, jak ho například pojímá Gaston Bachelard [La poétique de l'espace, Paris 1957]. Halas neobjevuje místo, kde by bylo žádoucí trvale spočinout. Rovnici Halasovy poezie by bylo možno sestavit ze dvou veršů: rakve visí v kořání růží = nešťastně šťasten. Šťastný prostor se vždy vyprazdňuje, svět zeje dokořán, nikde nelze nalézt vytouženou útulnost schoulení. Mučivá rozeklanost Halasova dole a uvnitř, nutnost neustálého odcházení z bezpečných hlubin a skrýší bytí - ať už v podobě vyhánění z ráje, či tasení duše do boje - nijak nepřály harmonii a smíru. Většinou se všecy tyto trvalé rozpory spíš umocňovaly, než rušily, spíš přitahovaly, než mýjely. Podstatný význam pro pochopení této lítostné i hněvivé prostorové gestace má báseň Nikde. Není překvapující, že vstupním motivem tu je země:

Nikde nebyti ó Nikde ty má zemi

Vše, co je v této litanické skladbě "v prostor Unikděno", si však najednou - ve vši halasovské rozporuplnosti - klade velkou otázku po ztraceném ráji, v niž ústí touha po zdůvěrnění nicoty a prázdná:

Nikde čím tě zabydlíme

Báseň Nikde není jen vzýváním nicoty, ale i adorací nekonečného světa, je trvalou sounáležitostí onoho nikde s něčím velice určitým a podstatným. Každé nikde má vedle sebe přesný protipól reality: domovinu, hněv, poezii a další věci a symboly. Ostatně čistě absurdní nikde by nemohlo být apostrofováno takto:

Nikde čistý erbe světa drantů

Halasovo dole má ovšem i své nahoře, jež je součástí základní vertikály jeho poezie. Těžištěm této vertikály je však její spodní pól. Báseň Obolos to až názorně dokládá: v polaritě oblaků a siného podsvětí je těžištěm "kraj stínů". Základní rytmizace této Halasovy vertikální gestace jde nejčastěji zdola nahoru a zase zpět dolů. Báseň K. H. M. má tento závěr:

pohrobci tví tvou dávnou touhou vzplanou
ať zavoní až k nim poslední země blín
pod zemi krásnou pod zem milovanou

[Dokořán]

Dědici Máchovi, jeho pohrobci, jsou tu viděni už také ve věčnosti, "po požáru", ale zdola opět vzplane jejich touha, dostanou se skrze ni na zemi a odtud jim zpátky zavoní blín "pod zem milovanou". Země je tu centrem této věčné rytmizace života a smrti / v básni Strom: "a síly země prudce roztavují / slovo smrt a slovo žít" /.

Proto i cesta vzhůru je viděna jako pád:

Já vím že jednou padnu tváří vzhůru
modrem nad sebou se budu zalykat

[Tvář]

Proti přitažlivosti zemské
do výšky volím pád
daleko odkud spadnout nemajících

[A co ?]

Pád vzhůru je apoteózou země, onoho tíživého, ale smysluplného dole, které tvoří vlastní těžiště lidského života. Tuto gestaci shora dolů, která představuje těžkou dobu Halasova prostorového rytmu, ztělesňuje nejnázorněji verš:

dolů k tvým ústům ztraceným sůl této země

[Sépie]

Nejzoufalejší krajností není skladba Nikde, ale báseň Je čas se svým negujícím závěrem:

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

[Tvář]

Je tu pohřbíván celý "rod smutných", není tu už nic z jitřivosti znepokojivosti onoho úporně hledajícího nikde, napětí je zrušeno a zahlazeno. Toto rozbití polarit naděje a zmaru charakterizuje i Staré ženy, nejsmutnější Halasovu báseň. Tady zbyl už jen sám nešťastný prostor: prázdný dům, prázdné nitro, prázdné tělo. Staré ženy jsou totálním negativem k bachelardovské oslavě vnitřních projekcí štěstí, jsou sugestivním obrazem vnitřku prázdnoty. Oříšky bez jádra, studánky zasypané, dvířka zapadlá, přilbice proražené, kolébky prázdné, pelíšky vychladlé, plástve vybrané - to jsou už nikoli palčivé paralely nicoty a čistého erbu života, mrazivé smrti a horoucího verše, nýbrž jsme tu v absolutnu životní marnosti, v prázdnu. Jestliže v básni Nikde zazněla touha po zabydlení nicoty, je ve Starých ženách nicota nezabydlitelná:

ó domove života domove rozpadlý

Halasovy Mladé ženy s obrazy díšek kynoucích něžností a hnízd šesti holubic nejsou jen jakousi vnější odlikou Starých žen. Smyslem této opačné gestace do plnosti prostoru je sláva erótu navzdory smrti. Všecko to má ještě širší korelát v celé Halasově sémantice: také angažovaný zápas za právo chudých a vyděděných je vyvažováním pólu smrti a nicoty činem a protestem. Poezie je i "semeníkem hněvu", je plná ještě čehosi jiného než hrobů, než řek zapomnění. Tragický prostor nechce být v Halasově poezii sám, stýská se mu, chce se schoulit, třebaže zase nejčastěji jen tam, kde to zebe a studí. To, co Halas staví proti smrti, má podobu zvláštní niternosti, povahu zvláštních úkrytů: úkrytem je cesta za Boženou Němcovou, úkrytem je

však i pospolitost národní, pospolitost kolektivu, jak vyznává jedno Halasovo dvojverší:

Vyhnaný z krajů snění
v zástupech hledám kryt

[Dokořán]

Být uvnitř je podstatným významem Halasovy sémantiky; strmá vertikála tíhy směřující dolů tu má svou vnitřně spřízněnou paralelu v touze zaplnit prázdno, být ukryt v pulsu krve, být v bezpečí rodné řeči, domova a lásky.

Halasův lyrický prostor je nejlépe vyznačitelný příslovci DOLŮ a DOLE, DUVNITŘ a UVNITŘ. Je to hledání a spočinutí, pohyb i utkvění, nekonečné proměny hlasu i mlčení, ale nikde není definitivně dosaženo uzavření tohoto neklidu. Je prázdno smrti, ale proti němu vyvstává sláva života, byť jen - v závěru Obolu - jako jediný skromný verš. Zástava krve vzdoruje mrazivému Hádu. Ústa zůstávají ústy, jsou jeskyní bezpečí, jsou nevyvratitelným úkrytem slova. I nejhloběji dole u řeky zapomnění trvá hřejivé UVNITŘ, vyvěrající z verše vytepaného krví.

Obolo s

První strofa básně je zcela ve znamení otevřeného prostoru. Obraz skutečnosti je tu však všude jakoby obkládán tichem. Hrany mizejí, život tu ševelí a zraje. Už sám první kontakt básně se skutečností je křehký, neboť je nesen DECHEM. Mezi slyšením a hlas je vsunut dech: SLYŠÍM DECH HLASU. Ale sám hlas tu nezní, není ho slyšet, neboť tu je víc příkazem než zvukem. Nezní, nýbrž VELÍ. Hned počátečním veršem je tedy skutečnost pojata jako prostředkovaná, ale přece zase živá, dýchající. Distance i přímé žití tu znějí jakoby jedním dechem. Ani druhý verš nepojímá budoucnost v konkrétních detailech, ale přece tu je přítomno intenzivní vědomí života, nesené především halasovsky exponovaným slovesem ZRÁT. ZRÁT znamená ticho, pozvolnou proměnu, plynutí času, ZRÁT je zároveň smyslem dění, ale také v sobě obsahuje současně s plodem i konec, zánik, smrt. Toto sloveso není chápáno jen v osobním čase básníkově, nýbrž je univerzální, platí obecně a nabývá rádo silných akcentů společenských, jak ukazuje zejména Torso naděje, které tímto zráním stojí a padá [smrt je tu odsunuta do pozadí a dopředu proniká naděje: "Dorůstí k darování Dozrát v dozrání"]. I v našem textu je zrání plné jasu, plné smyslu, dívá se DO OBLAK. Zrání PRO VŠECHNO CO JEŠTĚ V OBLACÍCH opět vytváří zvláštním způsobem rozplývavý obraz skutečnosti; budoucnost se vznáší v širém prostoru, v oblacích, v oblačných zámcích. Jsme tu stále v blízkosti dechu, jeho něha určuje vše. Třetí verš je vlastně jen metamorfózou tohoto dechu, zní tu jako ševelení času, ševelení let. Ani verše o stříbru na spáncích neruší ticho této strofy, její průzračnou čistotu. Ale verš o stříbru na spáncích, o stříbrném čase stárnutí tu je ještě proto, aby signalizoval vztah k obolu. UTRATÍM se znova a jinak ozve ve SPLATÍŠ třetí strofy.

Druhá strofa vystřídává ticho pláčem a nářkem, jas oblak stínem smrti. Je to prudký zlom, nepřipravený, těžký, krutý. Ale jeho krutost je tlumena odmítnutím NÁŘKŮ ZBABELÝCH A STRACHU Z PRÁZDNA. Ale prázdno není snadno zaplnitelné, zatím je třeba se alespoň zbavit strachu před ním. Halas tu nepíše žádné zvučné krédo, ale ví, co je třeba odmítnout, čeho je nutno se vzdát. Místo kréda tu znějí tiché, ale jednoznačné apely básníka k sobě samému, člověka k sobě samému. Spíše tu opět velí

onen dech hlasu z první strofy, dech jako sám život. Sám život chce, aby jeho čas nebyl vyčerpán uhranutím smrtí, aby nebyl pohlcen prázdňem, jakkoliv je reálné a zlověstné. Pevné MÁŠ ČAS AŽ STANEŠ PŘIMRAZEN je nejtvrděší a nejostřejší verš celé básně. Tady najednou mizí všechna přitlumenost, všecko eufemizování. Jestliže verš DO KRAJE STÍNŮ SMRTI PROVÁZEN zněl ještě jako z epického příběhu, z mýtu, je ono AŽ STANEŠ PŘIMRAZEN naopak kulminací prázdna. Takové verše vždy náhle prorážejí rozplývavou něhu Halasovy lyriky a vytvářejí její šklebný protipól / v jiných básních znějí ještě příměji a často jsou silně naturalizovány, např.: "jen nehty prorůstají jim / rakví bedněním" /.

Třetí strofa je opět ztlumena mytologickým motivem. Obraz siného podsvětí u řeky zapomnění záměrně evokuje atmosféru řeckého mýtu, je to spíš "citace" než variace. Ale přece je zde pro halasovský svět něco příznačného: motiv neskutečné řeky. Je zvláštní, jak malou roli hraje v Halasově tematice právě reálná řeka. Naopak řeka je tu většinou symbolem. Neprotéká krajinou prosycenou sluncem, nýbrž nejčastěji spoluvytváří monumentálnost obrazu. Připomeňme si třeba z Ladění verše

Až řeky budou couvat k pramenům
do Josafatu k soudu nade všemi

nebo z Torsa naděje

Za vraty našich řek
zní tvrdá kopyta
za vraty našich řek
kopyty rozryta
je zem
a strašní jezdci Zjevení
mávají praporem

a z téže sbírky

Záložka v knize boží řeka mrtvě plyne
vyšívá černá svatá znaménka víry v tmách
ten čas v nás syčí jak oheň na hladině

V tomto kontextu řek - symbolů se "citace" mýtu v Obolu jeví jako organická součást Halasovy monumentální krajiny.

Motiv obolu plně souznívá s Halasovým prostorem DOLE a UVNITŘ. Halas tu však nejde dál do mýtu, ale z mýtu se dostává k střízlivě přísnému konstatování hodnoty poezie, hodnoty slova. Nebo lépe: starý mýtus nabývá nového smyslu, vplývá do niternosti básně. Báseň se sice do jisté míry ztotožňuje s mýtem, ale nabývá nové platnosti proto, že opouští rozměry Hádu, že se nasycuje živoucím člověkem. Podstatné je, že se smrtí je konfrontována sama poezie. Tváří v tvář smrti váží nejvíce to, co je výslednicí životní horoucnosti, co je zapláceno lidskou krví. Pro niternost Halasova prostoru je důležité, že tu nejen zaznívá verš o verši, ale že je tu s Hádu konfrontován verš sám. Verš JEDINÝ je tu vložen do mnoha schrán: do schránky básně, do schránky verše, do schránky úst, do schránky podsvětí. To nejvzácnější je pevně obaleno jako pupen stromu. Ale i tady je přítomna dvojdomost: jsme na jedné straně v nejvyšší básnickové naději, jsme ve verši vykoupeném životem, ale na druhé straně jsme v čase smrti. Dvojdomost kořenů a hrobů, jak jsme ji charakterizovali v sepětí s Halasovým prostorem, tu má své pokračování.

Důležitá je myšlenka výkupného. Zní v ní plně Halasova víra ve smysl poezie, ve smysl básně. Vědomí, že člověk skládá účty, že je odpovědný, že musí "platit" svou bolestí, je tu perspektivou, bez níž by báseň neměla svůj významový okruh uzavřen. I když zbývá jediný verš, i když ze vsí naděje zbuďte jen truchlivé torzo, zůstává konec konců stále něco trvale zhodnoceného životem. Verš ukovaný krví je platný peníz.

Na významové výstavbě Obolu se výrazně podílí zvláště využití sloves, tedy slov zaměřených k dění. Halasova báseň se vždy velmi výrazně "děje", probíhá, rozlévá do času. Obolos má ze svých dvanácti veršů deset, jejichž poslední slova jsou buď slovesným tvarem nebo slovem vzniklým ze slovesa. Jsou tu čtyři určité slovesné tvary / v rýmových vazbách: velí - rozševelí; nevracej se - vzdej se /, dále čtyři přičestí trpná / provázen - přimrazen; uchován - ukován / a konečně dvě podstatná jména slovesná / zapomnění - převezení /. Takových případů slovesně akcentované rýmové výstavby je u Halase velice mnoho, jde o jeden z výrazných stylových rysů jeho poezie. Zůstaňme však zde v okruhu naší básně a položme si otázku, jaká je vlastně sémantika tohoto typu rýmu. Nepochybné je, že dějový zřetel tu má důležitou úlohu / substantivní rým v oblacích - na spáncích je sice v Obolu jediným rýmem "bezdějovým", ale v jiných básních hraje výraznou roli kontrastu k dějovosti /
Ovšem pouhé konstatování dějovosti by ještě nevystihlo specifičnost Halasova postupu. Značnou důležitost má už sám fakt, že se dějovost v Halasově rýmu osobitě monotonizuje. Dochází tak přes zdůraznění dějovosti zároveň k jejímu zvláštnímu oslabení. Mohli bychom tuto Halasovu rýmovou techniku nazvat technikou ozvěn, a to často mnohonásobných. Zvláště dobře je to vidět na opakování čtyř přičestí trpných. Ta jsou výrazně slovesná, ale zároveň jejich jmenný prvek oslabuje samu dějovost. Ještě dále pokročilo oslabení dějovosti ve slovesných substantivech. Smysl tohoto zvláštního zesílení a zeslabení slovesného prvku vidím v tom, že umožňuje vytvářet stálou přítomnost rušného dění i jeho rozrušování a poklesání. Slovesně jmenná výstavba plně koresponduje s celkovou významovou výstavbou Halasova verše a je jedním z prostředků, které umožňují rozvíjení prudkých dějových sekvencí i jejich přerušovanosti, rychlých vzepětí i jejich náhlých poklesů. Verš se ze všech sil vzepne, aby se mohl schoulit sám do sebe.

Motivy^{11/} a významy

Motivem poslední člověkovy cesty je zaujat Halas tak, že se mu vrací v mnoha básních - některé z nich jsou si velmi blízké. Obolos má ve Staré básni / Kohout plaší smrt / přímo dvojníka. Rozdílná je tu hlavně expozice: zatímco Obolos začíná perspektivou stříbrného stáří, stojí na počátku Staré básně motiv vyhoštěnosti:

Vykázán ze štěstí jež domovem je jiných
hrách snů házím po všech zdech

Naproti tomu její druhá a třetí strofa je zřejmou paralelou k Obolu:

Má tvář mi nepatří tož závoj vypůjčený
proň lichvář po špičkách jde v stopách mých
v márnicih zřel jsem dluh jiných zaplacený
a smích tváří konečně pravdivých

bez strachu nit za nití závoj vyparují
prohlédáje úmysly času záludné
úroky krve mu já nikdy nedarují
mé tělo jeho je však ty jsou mé

Klíčové místo motivu obolu tu zaujal motiv závoje. Namísto úst je tu tvář. Jestliže jsme na počátku našich úvah zaznamenali Halasovu poetickou "anatomii" těla, vrací se nám tu v sugestivní variantě tváře. - V básni Před návratem [Hořec] se konfrontuje tma zrození a tma smrti [v Obolu byl místo tmy pláč], odmítá se tu podobně jako v Obolu nářek nad smrtí ["v žehraní slávu návratu já neproměním"], zazáří tu touha po intimitě ["klid nalézám zas v schoulení / kde ve snění jen srdce tiše bije"]. Nově se tu vynoří v závěru motiv mrtvé matky, s níž se básník ztotožňuje. Také báseň Přiznání [Dokořán] má svůj základní významový model v cestě do hlubin v cestě dolů ["vír sudby mě až ke dnu pohružuje"]. I zde je sváděn jako ve Staré básni a v Obolu zápas s prázdnotou a je vzývána naděje. I zde je smrt negována: čistotou, "tvarem duše":

Pak čist jak list co serván byl
padnu až ke kořenům bytí
barev i vůní jsem se zbyl
tvar duše uchoval však bez rozbití

Stanul-li v Obolu člověk přimrazen, i v Přiznání vstoupí do "mrazů osamění" a rovněž řeka zapomnění tu má svou novou variantu:

já odevzdal se spodním černým řekám
co hloubí kout v kterém lze zapomnět

Můžeme resumovat základní motivy těchto básní [jejich počet by bylo možno ještě rozšířit]: touha po návratu dovnitř, do intimity, do matčina bytí, do poezie ke kořenům; nepřijetí verdiktu smrti bez protestu, nepřijetí prázdna, zoufalství; odhodlání vyburcovat síly života proti smrti, postavit proti nicotě pokorně a bez pýchy své výkupné, svou pravdu. Třebaže tento obrys základních motivů říká o Halasově směřování ke zcela určitým průsečíkům života a smrti už leccos, není jím ještě plně postižena právě ona propojenost jednotlivých motivů, která teprve z Halasovy poezie dělá to, čím je. To, bez čeho by Halas nebyl Halasem, je zcela neopakovatelné propadání světla do tmy, času do bezčasí, života do smrti - a zase obrozování všeho jasem, kladem, nadějí. Právě tento nikdy nepřestajný svár pomíjivosti a nepopíratelné hodnoty neustále dynamizuje Halasův verš, činí jej vlnou, která "vzpomíná se a zamyšlena / mře v touze závratné". V siném podsvětí, v čase přimrazenosti se najednou vynoří verš-obolos, za nímž stojí celá hodnota tvořivého života. V básni Před návratem se vzpomínka na matku vynořuje už skoro ze zapomenutí ["...mrtvá matka do krve se vkrádá / matka na niž já skoro zapomněl"]. Sloveso "vkrádá" je Halasovo a má velikou řadu synonym, variant, analogií. A také ono "zapomněl" má opět svou úrodnou řadu, která vyznačuje zbavení, vypárání, svlečení, odpoutání, vzdání, ubývání, servání, rozprášení - abychom jmenovali některé významy z našich čtyř básní.

Mezi zapomněním a nalézáním, mezi vyhnáním a návratem, mezi osaměním a láskou mezi tichem a slovem se chvěje celá Halasova lyrika, obolos krví tepaný, čistý servaný list padající až ke kořenům bytí. Nespočínutím je Halas především, třebaže po spočinutí dychtil neustále. Proto i jeho poezie je nazakotvením v smrti.

PÍSEŇ O RODNÉ ZEMI

Krásná jako kvítka na modranském džbánu
je ta země, která vlastní je ti,
krásná jako kvítka na modranském džbánu,
sladká jako střída dalaňku,
do nějž nůž jsi vnořil k rukojeti.

Stokrát zklamán, rady nevěda si,
znovu vždycky navracíš se domů,
stokrát zklamán, rady nevěda si,
k zemi bohaté a plné krásy,
k chudé jako jaro v čerstvém lomu.

Krásná jako kvítka na modranském džbánu,
těžká, těžká jako vlastní vína
- není z těch, na něž se zapomíná.
Naposledy kolem tvého spánku
padne prudce její hořká hlína.

Zhasněte světla, 1938

Na samém počátku básně je slovo KRÁSNÁ. Nepatří ke slovům, na něž by byl Seifert skoupý. Spíš je tomu naopak. Vůbec není ojedinelé, začínají-li strofy těmi to verši: "Těch krásných dnů [...]", "Těch krásných nocí [...]" [Mokrý obraz, Poštovní holub]. KRÁSNÉ je slaveno:

ať žije všechno, co má krásné ruce,
ať žije všechno, co má krásný stín

[Jedenácté jaro, Poštovní holub]

Na světě může být všechno krásné. Je "den krásný" [Matějská pouť, Jaro, sbohem], jsou "krásné mraky" [Pruchovo jaro, Ruka a plamen], je "krásný svět" [Pozdrav Františku Halasovi, Ruka a plamen].

Zvláště často je adjektivum KRÁSNÝ spínáno se zemí, s vlastí. A právě tady bývá jeho význam nejsložitější. Jednu jeho významovou vrstvu tvoří spojení s písní:

Ach, Čechy krásné, Čechy mé
- v hospodě skryté vyhrávají

[Májová krajina, Jaro, sbohem]

Seifert napsal dokonce přímou apoteózu národní hymny v básni Země česká, věnované památce J. K. Tyla. "Jak se nevraceti / k těm slovům písně"; vyznává se tu, ale přitom právě v této své básni hymnu neparafrázuje, nýbrž předkládá ji v podtextu, zní mu mezi slovy. Tak používá i jejího adjektiva KRÁSNÁ: " [...] že již neza-
hynem / v té zemi, která krásnější je dnes" [Ruka a plamen].

Pod těmito písňovými reminiscencemi Seifertovy lyriky je však možno zahlédnout ještě další významovou vrstvu: kontakt s celou naší básnickou tradicí. Podávání rukou českým básníkům je však u Seiferta velice neokázalé. Jde tu nejčastěji o vnitřní myšlenkové vazby, v nichž je kontakt s jiným básníkem přítomen jako nejniternější dialog. Tuto nejskrytější souvislost s jiným kontextem signalizují spíše jen jemné proměny melodie, jemné záchvěvy spřízněnosti. První verš Písně o rodné zemi chce znít písňově lehce, chce být písní - a takovou písní opravdu je. Ale druhý verš je najednou těžší, je tu méně písňovosti, přibylo větné složitosti:

je ta země, která vlastí je ti

To je najednou až nepřehledné, protože tu vznikají komplikované vztahy mezi významem země a vlast. Krásná je země, která vlastí je ti. Je tu hutně, zkratkovitě shrnuto to, co zní v největších verších české poezie: "[...] zemi krásnou [...], vlastí jedinou i v dědictví mi danou [...]". I když Máchův pozdrav zemi má jinou intonaci, jiný kontext, jinou poetiku, není to důkazem proti máčovství Seifertovu, ale spíš pro ně. Seifert všecy své souzvuky s českou poezií a s českou písní koncipuje jako svůj zpěv. Nemiluje "citace", jak už jsme to viděli v básni oslavující Tylovu píseň. Seifert pohlcuje a přetavuje. Jinde jsou máchovské souzvuky ještě výraznější, ale opět je tu Seifert sám sebou:

Však přece v tento čas,
ty krásná země, jsi má,
víc než těch ostatních,
a jsi mi osudem.

[Země chudých, Přilba hlíny]

Máchovo "ach a jen země je má" zazní ještě zřetelněji ve Vějíři Boženy Němcové:

Ach, země má, pro opojivé krásy
tvých májů kvetoucích je v hrobě těžko spát !

Tady je máchovských reminiscencí ostatně víc: " [...]/ Země moje krásná, / ty jediná [...]".

Přece však i Seifert sahá také k přímým citacím Máchy, ale nikoli v apostrofách vlasti a země, nýbrž ve svých satirických glosách, jimiž reaguje roku 1936 na převoz Máchových ostatků z Litoměřic do Prahy:

Najděte místo pro lebku
kdekoliv, někde stranou,
chci v zem svou, chci v svou kolébku,
v tu zemi milovanou,

ach, v zemi krásnou, v matku, v hrob,
v vlast dědictvím mi danou.
Dejte mě konečně pod poklop
a pak - na shledanou.

[Pláč Karla Hynka Máchy, Zpíváno do rotačky]

A třebaže tu je Mácha citován, má satirická tónina k Máchovi dál než i ty nejvzdálenější Seifertovy lyrické souzvuky s máchovskou tematikou.

Sladká a hořká

V první strofě Písňe o rodné zemi je země nejen krásná, ale také SLADKÁ. I toto adjektivum má Seifert rád - už od svých poetistických básnických her - často je vyslovuje jedním dechem se slovem krásný:

Na střechách domů sladká zmrzlina,
to všechno, co tu vidíš, je tak krásné !

[Zmrzlina poezie, Svatební cesta]

Je "sladká vteřina" [Verše o víně, Jaro, sbohem], jsou "sladké vlasy" [Píseň, Jaro, sbohem], je "sladká růže šípková" [Šípková růže, Šel malíř chudě do světa]. Věci, s nimiž se toto adjektivum spojuje, jsou opět nesčíslné. Tak mnoho může poezie proměnit na krásu a sladkost.

Avšak všecka sladkost, do níž se Seifertova poezie noří, je v Písni o rodné zemi nakonec proměněna v HOŘKOU HLÍNU. Sladká země je hořkou hlínou. Ale tato kontaminace protilehlostí není zdaleka omezena jen na naši báseň. Hořkost se ze sladké Seifertovy poezie vynořuje často, je téměř jejím nezrušitelným doprovodem:

Slzy tak hořké jako zklamání a pelyněk
a pokušení sladká

[Nakonec, Poštovní holub]

Nadešel hořký čas
na břehu sladkých řek

[Rok 1934, Ruce Venušiny]

ať sladká růže šípková
nám nehořkne, když trháme ji
na stránkách svého domova !

[Májová romance, Kamenný most]

To hořké si v Seifertově poezii vždy najde svůj verš:

Ó, jaký žal, když dva se neshledali,
ó, jaký žal, můj hořký domove !

[Píseň z války v 66. roce, Poštovní holub]

a hořkost, hořkost byla v nás

[Konvalinky, Šel malíř chudě do světa]

a slzy, které, když pak psala,
Barunka hořce vyplakala.

[Babiččina truhla, Šel malíř chudě do světa]

Už v Písni o vůni chlebu [Jaro, sbohem] je omamnost chlebové sladkosti vyzpívána do snové lehkosti: "[...] chtěl bych si sednout/a v sladkém teple snít [...], ať za mnou vůně letí / jak křídlo anděla". Jako chléb má svou sladkost, má hlína svou odedávnou hořkost: "Co dal jí osud do věna, / je mé, je mé, jsem z její hlíny, / je má, je má a nesněná, / s údělem rodné mateřštiny / i s hořkostí ukrytou v blíny" [Vějíř Boženy Němcové]. Vlast je i sladkým chlebem i hořkou hlínou. SLADKÁ a HOŘKÁ.

Země je KRÁSNÁ, SLADKÁ, HOŘKÁ. V Písni o rodné zemi jí patří ještě další adjektiva: BOHATÁ, CHUDÁ, TĚŽKÁ. Také ona mají své dějiny v Seifertově poezii. Adjektiva znějí v naší Písni neodbytně, přesně, prostě. Země je pevně držena v obje-
tí těchto obyčejných slov.

J a k o ...

Pevně umístěná adjektiva jsou však Seifertovi zároveň sama o sobě příliš strohá. Sahají po přirovnáních, chtějí přesahovat do dalších významových rovin. Avšak tato přirovnání přes svou lehkost a jakoby improvizovanost jsou volena rovněž velmi přesně, neboť mají nést složité významy. Seifertovi se tu podařil jako už tak často velký záměr: přirovnání vstupují s adjektivy do lehké hry, avšak nejsou nahodilou improvizací.

Krásná JAKO KVÍTKA NA MODRANSKÉM DŽBÁNKU je přirovnání, které je v básni mírou všech ostatních. Jeho zdvojení v první strofě a jeho návrat na počátku třetí strofy mu dává už zvukově dominantní postavení v celku. Je tím prvkem, který nejvíce nese písňovost básně. A co víc: do básně se jakoby mimochodem dostává také Slovensko se svým modranským džbánkem [slovo modranský nadto budí asociace se slovem modrý]. Přítomnost slovenského motivu v básni o rodné zemi zcela určitě není nahodilá a zejména ne v kontextu roku 1938. A ještě něco: do básně se dostává i důležitý motiv kvítka, který má v Seifertově poezii velkou symbolickou zátěž a je schopen nést značné rozpětí významů. Ale ani tím není obsažnost tohoto přirovnání vyčerpána. Lze dokonce říci, že hlavní symbolickou funkci tu nese sám obraz DŽBÁNKU. Ostatně džbánek je ve "vínorodé" poezii Seifertově motivem dost častým: "Již letí vzduchem lehké pápeří / a podzim nese naplněný džbánek." [Podzimní píseň o víně,

Ruce Venušiny / Ale džbánek u Seiferta nabývá většinou hlubších významů. Stává se snadno - jako i v naší básni - symbolem domova:

Když o polednách ani vánek
nezčechrá trávu u studánek,
za zlato, perly, za rubíny
nedal bych džbánek z kameniny

- nedal bych džbánek z kameniny

[Staroměstský orloj, Kamenný most]

Džbán má pro Seiferta také hodnotu zcela intimní, je srostlý se světem maminčiným:

Z měst, ze vsí této krásné země,
kde žijem a v níž zpráchníví,
co zbuďe z nás, z tebe i ze mě
[...]

z obrázku; který ve skleníku,
opřeny o džbán na vodu,
matka po léta schovávala

[Májová romance, Kamenný most]

Džbánek není spjat s motivem chleba v Písni o rodné zemi poprvé. Už v básni A pak mám strach [Jaro, sbohem] žijí oba motivy pospolu:

i já tam někdy nemám všeho všudy
než vody džbán a skrojek chleba chudý,
tak tvrdý, že byste ho neukousli

Ale zcela nové je u Seiferta slovo *dalamánek*. *DALAMÁNEK* tvoří šťastný rým ke slovu *DŽBÁNEK*. *Dalamánek* je slovo, jež má emotivní konkrétnost poetického slovníku, je však zároveň obyčejné, každodenní. Voňavá střída *dalamánku* [slovo střída je ovšem u Seiferta časté] tu skutečně voní, má ostrou smyslovost, uhýbá noži, který se do ní noří až k rukojeti. Ale i tento pohyb nože rozkrajujícího chléb může být chápán dvojznačně: také do sladké země se vnořil nůž, aby ji ukrojil pro cizí. Nezapomínejme, že Seifert tu píše píseň o ohrožené zemi, že je to také píseň zbrojná.

S tímto dvojznačným řezem nože koresponduje další velké přirovnání:

[...] JAKO JARO V ČERSTVÉM LOMU.

Také tady zní motiv čerstvého rozlomení naší země, ale spolu s touto aktuální symbolikou tu je také v plné intenzitě přítomno české jaro, jedno z velikých témat Seifertovy lyriky. České jaro je chudé. Co je chudé, je u Seiferta vždycky vznešené, důstojné. Slovo *CHUDÉ* září v Seifertově lyrice silněji než slovo *ZLATÉ*. Chudé je skvostné. I chudý chléb je skvostem:

Jak líbezně voní
ten skvost tak chudý a prostý,
když napůl rozkrojený
nese jej matka dětem!

[Píseň o Moskvě, Slavík zpívá špatně]

Návrat k domovu je návratem k čistotě chudoby:

Budem se vracet k růži šípkové,
k té nejprostší a chudé ze všech růží,

jak vracíme se k tobě, domove,
s otázkou plachou, co ti z nás kdo dluží.

[Květen, Přilba hlíny]

Obraz země CHUDÉ JAKO JARO V ČERSTVÉM LOMU zazněl u Seiferta mohutně zvláště v básni Pruchovo jaro [Ruka a plamen]:

Jara a lomy, vichřice, skály
hmatala ruka má chvatná.

JARA A LOMY - to je jen jiná verze JARA V ČERSTVÉM LOMU. Báseň o Pruchovi není jen příležitostným díkuvzdáním milovanému malíři, nýbrž je zároveň hořkou chválou rodné země, českého osudu:

Ptáčnice kvetou, je krůček k vřesům
a blízko k podmračným zimám.
Živote, kameni, věrně nesu
osud, jenž vedl mne jinam.

Když jsem tě opouštěl, krajino má,
ty tvrdá, nejemná krásu,
jako bych k oknu přimrzl rtoma
a trhal si vlastní maso.

Jsme tu docela blízko tíhy, kterou se ozve poslední strofa naší Písně o rodné zemi:

těžká, těžká jako vlastní vina

To je nejtíživější verš básně. Ale podobné motivy už u Seiferta zazněly častěji. Připomeňme si jen motiv DLUHU k domovu z básně Květen. Nyní je však tón příkřejší: je-li nám země těžká, váží a tíží tu naše vlastní vina. Něčím jsme se provinili a proviňujeme. Přirozeně tu Seifertovi nejde jen o všeobecnou pravdu o lidské vině vůbec, o pouhý aforismus, nýbrž svou nejvlastnější tíhu nabírá tento verš opět z atmosféry roku 1938: vlast je ohrožena, noří se do ní nůž, otevírá se čerstvý lom. Můžeme být bez pocitu viny? I když tíha země tu je k tíze viny "jen" přirovnávána a ponechává se tak dost volného prostoru pro oscilaci významů v pojmenování VLASTNÍ VINA, přesto je spojení adjektiva TĚŽKÁ s přirovnáním JAKO VLASTNÍ VINA významově velmi těsné. Závažnost adjektiva a jeho přimknutí k přirovnání je zesíleno opakováním TĚŽKÁ, TĚŽKÁ...

Přirovnání mají svou gradaci: od země krásné jako kvítka na modranském džbánku přes sladkost střídy dalaňku se jde až do holého jara v čerstvém lomu, odkud je jen krok k tíze země a k tíze viny. Přirovnání tu tedy zároveň - při svém organickém vestavění do celku básně - vytvářejí svůj relativně samostatný svět, jsou jakousi básní v básni, krajinou v krajině. Svět s JAKO není jen hrou na krásné obrazy, něčím, co se vznáší nad pevninou adjektiv jen jako opojná vůně, nýbrž je zároveň velmi přesně budovanou symbolikou, velmi cílevědomě vytvořenou heraldikou domova roku 1938.

D o m ů

Jestliže je první strofa především rozvinutím onoho doma, je druhá strofa zaznamenáním onoho domů, je směřováním, neúnavným putováním za hlubinami bezpečnosti

pod střechem domova. Proto je tu zdvojený verš zcela jiné povahy:

stokrát zklamán, rady nevěda si

To už není voňavá střída, to už nejsou kvítka džbánku, ale to je naopak pól nejistoty, bezradnosti, zklamání. Tento protipól se však netýká země. Patří člověku, který šel svými bludnými cestami. Proti jistotě země je postavena nejistota jednotlivého lidského osudu. Člověk si sám neví rady, znovu a znovu je oklamáván. Ale do této polohy nepatří vlast, země, domov. Po sté je otevřena bezradnému a zklamanému hojivá náruč rodné země, po tisíci přijímá člověka stejně vlídně, neboť je hlubinou bezpečí, je nezničitelná, nezapomenutelná, neoklamatelná. Bludný čas našich poztrácených dní, našich zmarněných hodin se v zářeni domova mění v konejšivé bezčasí. Země je stále táž, obnovuje věčně svůj trvale platný erb domova:

znovu vždycky navracíš se domů

Stejně tu váží i to ZNOVU, i to VŽDYCKY. Jako by se najednou bolestné vědomí uplynulého času, které protíná většinu Seifertových veršů, začalo v jiném čase domova hojit. Jako by tu najednou neplatilo, že se už nic nemůže vrátit zpátky. Rodná země trvá jako nezrušitelná kontinuita VŽDYCKY ZNOVU nabízených jistot. Ve Vějíři Boženy Němcové čas zhodnocuje všecko, co už bylo, mění to VE VZÁCNĚJŠÍ KOV. Tuto proměnu může učinit jen rodná země, jen domov:

Jde mrtvá k nám a všechny lásky její
čas proměňuje ve vzácnější kov.
Co je nám láska v naší beznaději,
co pro nás sladšího je dneska nad domov !

Nad tesnotou ze smrti, nad smutkem, který Seifert zná jako NĚCO DÁVNO DÁVNÉHO [Waldheimská idyla, Ruka a plamen], je rozprostřeno konejšivé zvolání CO PRO NÁS SLADŠÍHO JE DNESKA NAD DOMOV.

A proto ani závěrečné dvojverší naší básně nemůže být apoteózou nicoty. Jestliže ve chvíli smrti na nás padá hlína země, je to stále naše rodná země, stále krásná jako kvítka na modranském džbánku, stále sladká jako střída chleba. Země nás do sebe zavírá, jako se klene džbán, jako lne k noži nitro chleba. Seifert tu ovšem neulamuje bodavý osten smrti, nemírní tíhu onoho NAPOSLEDY, ale toto NAPOSLEDY mu je zase jen stým či tisícím setkáním se zemí, je návratem, když člověk STOKRÁT ZKLAMÁN už nemá jiné cesty. Při vší bolestné definitivnosti tohoto závěru tu zní zároveň píseň rodné země, píseň, která nikdy nekončí. Člověk je ve svém individuálním osudu najednou zvažován a uzavřen, ale žádná smrt nevyvrací vlídné bezpečí rodné země. Vše se jen mění VE VZÁCNĚJŠÍ KOV. Země vrací mrtvé živým:

Byla jim krása taková,
že mrtvy mohly rozhrnouti
s tváří svých hlínu jako proutí
a vejít v ticho domova.

[Píseň o Viktorce]

A třebaže rafie hodin "nemohou nikdy ukázatí víc než příští minulost" [Píseň nakonec, Koncert na ostrově], domov a láska trvají všem navzdory. Třebaže máme své NAPOSLEDY, třebaže náš PLÁČ STAL SE TICHEM HLÍNY [Píseň o hořkém zklamání, Koncert na ostrově], stále zpívají ptáci TĚ ZEMI K ZULÍBÁNÍ KRÁSNE [Píseň o Viktorce].

Neúnavné cesty k podstatám trvají a nepřetržitě se obnovuje také směřování k domovu jako k těžišti života. Aforismus se stává málem příslovím: ZNOVU VŽDYCKY NAVRACÍŠ SE DOMŮ.

N e n í z t ě c h , n a n ě ž s e z a p o m í n á

Tento verš má v celku básně zvláštní postavení. Už samo uvedení pomlkou graficky jeho sdělení zvýrazňuje. Jeho důležitost je také akcentována tím, že zasahuje do dosavadní rýmové struktury básně. Měly-li první dvě strofy rýmové schéma a - b - a - a - b , pak právě působením našeho verše se schéma pozměňuje na a - b - b - a - b. Sloveso "zapomíná" se propojuje rýmem ke slovům VINA a HLÍNA. Jsou to nepochybně v kontextu básně slova "těžká", mají "osudový" akcent, vyhrocují myšlenku jakoby ke krajním mezím. A zvláště tato jejich tíha, o níž se přímo mluví, vystoupí do popředí po onom zpěvném refrénu o zemi krásné jako kvítka...

Verš o těžké zemi a verš o hořké hlíně jako by celému projektu nezapomenutí dávaly najednou novou přísnost. Váží se tu všechno na osudových vahách, už také proto, že do tíhy země je přimíšena VINA. Můžeme tuto vinu interpretovat různě, ovšem v kontextu celé básně o zemi roku 1938 se nutně dostává do pohybu i význam viny na osudech vlasti. Nejde o vinu adresnou, ale jde o povědomí, že celý osud vlasti je v sázce, že je třeba klást i otázku, zda jsme těžké rodné zemi nepřidali jakousi vinou i kus její tíhy. Ale zároveň je ta vina pojata obecně jako lidská vina vůbec. A ovšem současně má i individuální etickou projekci, může být vážením vlastního života na těžkém osudu země. A stejně tak i motiv smrti, motiv hlíny hrobu nahrává do všech těchto významových poloh. Tím je dána motivu nezapomenutelnosti vlasti a domova velmi sugestivní a dynamická projekce.

Píseň o rodné zemi nemůže být žádným idylickým únikem do sladkých vinic domova. I takové chvíle přirozeně země člověku daruje. Ale jsou chvíle, kdy jde o vše. Země se stále znovu připomíná, stále o ní víme, že NENÍ Z TĚCH, NA NĚŽ SE ZAPOMÍNÁ. Tento verš tedy zdaleka neznamena jen to, že na svou rodnou zem nezapomeneme. Za tímto základním významem je význam hlubší a nejhlubší: země nepatří do řady běžných užitných hodnot, není něčím, co lze přes echnout, nač lze nevzpomenout. Patří do řady, kde kraluje matka a žena. Je z ženského rodu Seifertovy poezie. Je klenbou, která náš svět drží a vzpíná bříškem džbánu, střídou chleba, nahostí jarního lomu - i hořkou hlínou hrobu.

Země KRÁSNÁ i TĚŽKÁ, BOHATÁ i CHUDÁ, SLADKÁ i HOŘKÁ je NEZAPOMENUTELNÁ.

POPRVÉ

Slunce až do poslední šupinky
vydřely tvoje drsné ruce
z mých ramen chlapeckých.
Bylo mi líto dívčích vět,
ulitých na tvém starém patře.

Tak tiskli jsme se k sobě,
dvě křídla složená,
potmě se škubající...
/ Co země měla a co bude mít
takových marných křídel ! /

Noc dusila se tmou:
kéž by jen trochu hvězdy sprchlo !
Cítil jsem, jak se za mnou dovírá
tvá pozdní chtivost -
láska tvá.

Vtom její bědné ostatky
zalila průtrž jasné luny
a z jejích dávných tancovaček
křídlovky zařehaly
za nás, za supající spřežení,
jež trhavými pohyby se chtělo
své smrti navždy vyškubnout.

Přes naše hlavy do závratna
prostory mžily... Poprvé
jsem nabral srdcem z prázdna jejich.

Nesmírný krásný život, 1947

Báseň Poprvé zaznamenává zcela určitou fázi jedné lásky: chvíli, kdy se milostný vztah ocítá ve vzduchoprázdnu, kdy je najednou daleko k prvnímu políbení a kdy je slunce vydřeno z chlapeckých ramen AŽ DO POSLEDNÍ ŠUPINKY. Vynoří-li se náhodou dávné dívčí věty, proměňují se v lítost, v připomínku toho, co už je dávno poztráceno. Úlitba mládí chutná NA STARÉM PATŘE jako slza. Jen dotyk drsných rukou hřeje.

Ale horoucí přimknutí opakuje stále znovu svůj záchranný pohyb:

Tak tiskli jsme se k sobě,
dvě křídla složená,
potmě se škubající...

Velká metafora milostného zmarnění tu byla vytvořena s obdivuhodnou úsporností: DVĚ KŘÍDLA SLOŽENÁ POTMĚ SE ŠKUBAJÍCÍ... Muž a žena se k sobě tisknou, aby vzlétli, ale křídla se nevrvávají do hledaného blankytu. Zbývá jen cosi POTMĚ SE ŠKUBAJÍCÍHO. Kde se vzal v Hrubínově poezii tento aspekt naprosté marnosti? Je to jen dílčí obraz mezi mnohými, jen částička, která se opět rozplyne v nové vykupující celistvosti? Anebo jsme tu na pomezí hrubínovských jistot a otevírá se tu bezmezi, propast, která nemá dna? Hrubín tu uzamyká ŠKUBAJÍCÍ SE KŘÍDLA na desatero zámek. Dusná bezhvězdná noc zesiluje pocit sevření. Místo osvobodivého rozmáchnutí křídel vzrůstá síla bolestného uzavírání. Láska se za člověkem dovírá jako voda, která pohlcuje. Místo rozletu pevně uzamčená škeble noci a marnosti:

Cítil jsem, jak se za mnou dovírá
tvá pozdní chtivost -
láska tvá.

Jas zůstal kdesi vně. Adjektivum POSLEDNÍ z prvního verše tu dostalo své druhé křídlo: POZDNÍ. POSLEDNÍ a POZDNÍ, DVĚ KŘÍDLA POTMĚ SE ŠKUBAJÍCÍ...

Teprve předposlední strofa otevírá tento tísňící, dovírající se prostor. Temnotou se probíjí jasná luna, PRŮTRŽ JASNÉ LUNY. Škubavý pohyb pokračuje, ale v jiném prostoru: bezbřehý jas prostorů proměnil sevření v dálku. Lunou sem vpadá i celá rozloha vzpomínky, zářivost mládí, dívčí věta ještě neuzamčená ve starých ústech. Křik křídlovky rozvířuje nový rytmus, rytmus dávných tancovaček. Ale tíseň z uplynulého času nebyla překonána. Adjektiva POZDNÍ a POSLEDNÍ tu dostávají naopak posilu v adjektivu DÁVNÝ. Jen perspektiva se změnila, obrátil se pohled. A také škubající se křídla tu zůstala. Milování, jímž se chce člověk své smrti navždy vyšknout, je zde jen jiná verze MARNÝCH KŘÍDEL. Křídlovka tu nabývá ještě další funkce: je hlasem spřežení, které se vzpíná a škubá. SPŘEŽENÍ jsou však opět křídla, DVĚ KŘÍDLA v dravém zápase. Křídlovka jako by dula do křídel spřežení. Hlas vzpínající se křídlovky se zařezává do bezbřehého jasu lunné noci, je křikem lásky, která chce vyjít nad sebe. Ale kam? Kam se chce NAVŽDY vyšknout SUPAJÍCÍ SPŘEŽENÍ, pobodávané divokou křídlovkou? Otevřela PRŮTRŽ LUNY prostor pro skutečný rozlet? Překonalo adjektivum NAVŽDY adjektiva POSLEDNÍ, POZDNÍ a DÁVNÝ?

Tady je báseň významově nejsložitější. Jaký má vlastně smysl onen znepokojivý verš SVÉ SMRTI / SE / NAVŽDY VYŠKUBNOUT? Není širý prostor lunojasné noci jen jinou podobou sevření? Kam vede vlastně ještě cesta člověka? Jak lze uniknout

smrti ? Co by bylo mimo smrt ? Nebyl by pád do prázdna zoufalství teprve skutečným, bezbřehým zánikem ? A co znamená to POPRVÉ ? Je to řečeno jen tak mimochodem, je to jen okamžitá impresie, kterou nelze brát za slovo a doslova ? Anebo slovo POPRVÉ tu má plnou významovou hodnotu ? Co to znamená, řekne-li básník, který dávno zná podobu smrti, že poprvé vstupuje do prázdna, že poprvé nabralo jeho srdce z prázdna prostorů ?

Má-li báseň vydat celý svůj smysl, je třeba ji vřadit do geneze Hrubínovy lyriky. Teprve ostré světlo celého díla tvoří rentgenogramy smyslu jednotlivých básní. Čím je vlastně Hrubínův svět vymezován ? Kde je jeho osa ?

T í h a z e m ě

Ticho zve v Hrubínově světě k sobě řeč a chce jí být prostoupeno. Slovo se vetkne do ticha, aby tu utkvělo a zářilo:

Má noc mlčí a pokud víš,
mlčí postaru,
než v tom tichu slovem utkvíš,
včela v jantaru.

[Na sklonku lásky, Zpíváno z dálky]

Jako zve ticho slova, zve dlaně nadra. Láska je zaplňování, vtiskování, pečetění:

Z obláčku nader sněží sníh
mně do dlaní jak do dávného kraje

[Milostná, Zpíváno z dálky]

Ani hnízda nechtějí být sama, byť by v nich hnízdilo jen světlo hvězd:

Poprchává noc a stříbro práší
na hnízda, jež naplnila se

[Noční rozmluva, Zpíváno z dálky]

Také "pozdní včela" je ráda, když se "skryla do vlasů zim", také zahrady sní o přikrytí, o sladce tíživých závějích, o létě, které schovaly ve svém náručí:

v bezpečný hukot úlů jejich
navždy se zavřel jez

[Elegie, Země po polednách]

Adjektiva DÁVNÝ, POZDNÍ, příslovce NAVŽDY se nám tu sešla docela náhodou, aby připomněla svou častost v Hrubínově poezii a aby připomněla, že Hrubínův DÁVNÝ čas se utvářel hned v prvních knížkách, aby odtud vyzařoval do celé další básnickovy tvorby. Je to čas úkrytů.

Také směřování do budoucna je vlastně hledáním budoucího úkrytu, paradoxně řečeno: budoucího dávná. Adjektivum dávný se rádo spíná s budoucím časem: "tvou nejdávnější píseň zazpívá" [Rada pozdnímu spáči, Zpíváno z dálky], " [...] prchající ptáky zmatu na dávném rozcestí" [Tělo a šat, Zpíváno z dálky]. Ale ne vždy dojdeme žádoucího splynutí s bezpečím dávná, neboť náš let může ztroskotat:

a život náš jak motýl ve snu,
jak včela, láskou hnaná k česnu,
jen letí - aby nedolét

až ani k tomu loni, ani k těm,
jimž dávno naše stopy setře
sté jaro, léto sté, můj větře -

[Poledne, Cikády]

Budoucnost chce být nejen tím, že se uskuteční, ale především tím, že se uskuteční jako plnost:

Čím budoucnost jako včelí plást
naplníme, dnové rodní ?

[Včelí plást, Krásná po chudobě]

Toto pojetí času jako naplňování bude mít v pozdější Hrubínově tvorbě mnohonásobné využití: vytvoří vstřícné, hledající se časy v Romanci pro křídlovku, ve Zlaté renetě, v Láskách. Nyní zatím Hrubínova poezie toto vrůstání času do času podrobněji nerozvíjí [s výjimkou Včelího plástu ze stejnojmenné sbírky], nýbrž toliko utváří základní časové napětí: potřebu naplnění.

Můžeme už říci, že základním pohybem, jímž Hrubínova poezie do sebe vsává skutečnost, je už od prvních veršů především naplňování. Z tohoto směřování k plnosti není vyňata ani smrt, neboť je částí života. Je neodmyslitelná od lidského času [čas je dávný proto, že je lidský !], od větvení rodů, od lidských zkušeností jdoucích z časů do časů. Mrtví patří do našeho života. Hrubín to mnohokrát opakuje:

Z hluboké lásky k životu
naplnil jsem svou samotu
mrtvými [... /

[Vesmír, Cikády]

I ti, kdo odešli, chtějí znovu vejít, jako by je někdo čekal a mohl je opět ukrýt do tepla života:

Tak dávno odešli,
a do stavení, kde jsme osiřeli,
už by se nevešli.
Jako by čekal zabloudilé včely,
úl domova
promrzl k srdci až.

[Popelný dům, Cikády]

Hrob je úkrytem smývajícího rozdíl mezi loni a dnes. Je uzavřen do krajiny, obrůstá jejími mateřídouškami:

A srdce rozechvělá,
jež živý neunes,
se rozpadají dnes
jak z loňská mrtvá včela,
a nad nimi se bělá
mateřídouška, vřes.

[Hřbitov o polednách, Mávnutí křídel]

Vedle pohybu směřujícího k naplnění, k plnosti se v Hrubínově rané lyrice utváří další pohyb, stejně podstatný: můžeme ho nazvat přesahováním. Všecko, co se

uzavírá do své úplnosti, co se v sobě ubezpečuje o své hlubině, má v Hrubínově světě skutečnou plnost jen tehdy, je-li zároveň spojeno s jinou hlubinou, s jiným bezpečím. Hrubínovi je vlastní veliká vnitřní družnost a soudržnost. Hlubiny mezi sebou neúnavně navazují spojení: přes životy a přes hroby, přes časy a prostory se odvíjí NIT [opět jeden z důležitých Hrubínových obrazů] spojující nesčetná dávná:

Okno, jímž noční vítr třás,
teď drnčí samo.
Jak jen to chvění zastavit,
co už mu naslouchalo rodní !
Odvíjím ten hlas jako nit
z přadena starodávných hodin

[Vzpomínka na noc ve staré světnici, Cikády]

Hrubín nesměřuje k tomu, aby znehybněl v bezpečí, aby se uzavřel do úkrytu "jak včela v jantaru" - i když tyto úkryty jsou mu nezbytností -, nýbrž hledá spojení mezi bezpečími, byť vedou propastmi času, smrti, mrazivými prostory. Tímto principem všudypřítomného přesahu se Hrubínova poezie stále dynamizuje, je naplňováním i přesahováním zároveň.

Hrubín naslouchá nezachytitelné podobě proměn, jež nás čekají, a klade si otázku:

To je čas, lásko má,
nebo je to smrt ?

[Noční rozmluva, Zpíváno z dálky]

Toto NEBO bude hrát v Hrubínově poezii stále větší úlohu: skutečnost se bude polarizovat, bude podvojná, bude se štěpit, bude se vydělovat z celistvosti a hledat celistvosti nové. Do čeho vstoupíme ? Kam přesáhneme ? Přesahy jsou plodné, ale zároveň tíživé:

A tíha pně, jenž mnou jen stojí,
zlomit se hrozí v srdci mém
hrůzou z té košatosti dvojí
z té v slunci a z té v temnotách

[Zpěv hrobů a slunce, Země sudička]

Hrubín pro tuto podvojnost naplnění a přesahu našel šťastný symbol: křídla:

Když dálka rozpíná,
oblaky jako křídla,
čí je ta krajina,
kam by již nedosáhla ?

[Jako křídla, Zpíváno z dálky]

Možnosti tohoto symbolu si Hrubín ověřil zvláště ve sbírce Mávnutí křídel. Křídla stále mění svou polohu a proměnitelná je i jejich symbolika, umožňují široké významové rozpětí. Co však Hrubína zajímá nejvíce, je luštění řeči křídel. Co znamená pohyb křídel ? Jejich nejdůležitějším sdělením je to, že je jejich rytmus přenáší stále jinam, ale přitom si stále uchovávají tyž smysl zdvihu a pádu:

Teplota krve, křídel - slyšíš ? Zdvih a pád !

[Pod starými hodinami, Mávnutí křídel]

Hrubína zajímá, co může touto symbolikou odkrýt ve skutečnosti. Křídla evokuje proto, aby se zatínala do světa, aby rytmovala mezi dole a nahoře, mezi tíhou a lehkostí - aby svým rytmem obsáhla i rytmus života a světa. Zkouší nosnost symbolu křídel i tam, kde už ani let není možný:

Nad zády zem tak nízko visela,
že cítili jsme trávu ve vlasech
a v kříži těžké spočinutí hlíny.

V tu chvíli byla těžkou oblohou
a němí ptáci létali tu kolem
a letem bez křídel
se o nás otírali.

Ti němí opuštění ptáci - střevíce,
střevíce po všech mrtvých toho kraje,
křížovali své smutné, temné nebe.

My, jeho nemotorní andělé,
chvěli se s křídly zarostlými
do zkamenělých víchřic, zasutí
žulovou velebností jeho.

[Večer u Obor, Nesmírný krásný život]

Jednotlivé symboly zde několikrát mění své významy, přesahy jdou mnoha směry. Pod tíhou země už nevzlétají ptáci, ale otírají se o nás střevíce mrtvých, kteří křížovali svou zemi jako nebe. Střevíce jsou opuštění ptáci beznebeské země. Ani my nemáme kam vzlétnout, jsme zasuti do kamene víchřic, do žuly kraje. Pohyby zdvihu a pádu nabudou nyní pevného smyslu: zaberou onu dávnou hrubínovskou rytmizaci života a smrti, slunce a hrobů, země a hvězd v novém širším prostoru. Zdvih a pád se teď stává samotným tepem Hrubínova světa, jeho krevním oběhem. Tímto tepem své poezie proniká Hrubín do všech poloh skutečnosti a rozpíná se do kosmických souvislostí. Ale na prahu kosmu, kde se najednou naplněnost, bezpečí, úkryty octnou tváří v tvář beztvare prázdnosti, se křídla poezie nechvějí už jen pod žulou země, ale pod děsivou lehkostí prázdného prostoru. V prázdnou ztrácejí křídla smysl. Zbývá jejich bezmocný zdvih a pád, zbývají křídla POTMĚ SE ŠKUBAJÍCÍ. Co teď říká řeč křídel? Jaký smysl má stále navazování souvislostí, jaký smysl má věčně přesahovaná naplněnost života uprostřed nenaplnitelné a nepřesáhnutelné prázdnoty? Jsme v Hrubínově "vteřině bezměry", kdy mizí "míra prostoru", "míra života", "míra smrti" [Vteřina bezměry, Nesmírný krásný život]. Obstojí země před prázdností? Neztratí odvěké lidské rozměry světa najednou svůj smysl? Bude život ještě životem a smrt smrtí? Nerozplyne se bezpečí úlu? Nepozbude práchnivějící srdce zarostlé vřesem a mateřídouškou svého sladkého dávná? Nezavalí nás prázdnost tak, že nám vezme i smrt? Hrubín vpustil prázdnost jako děsivý přesah do lidské naplněnosti světa. Člověk se zachvěl pod závalem prázdnoty. Ale i když prázdnost lomcuje drnčícími okny domova, zůstávají sladká místa úkrytů stále ještě uchována. Pelíšky země se neztratily. Jsou. I když lidský svět pod vanem prázdnosti ledovatí, i když POPRVÉ v Hrubínově světě sněží zevnitř duše, milost země stále ještě trvá. Vesmír je "hmota, jež je sama, / po vložce tvého tepla netoužíc", ale země lidí je teplá i tam, kde v ní mrzne a sněží. Vždycky tu ještě "z obláček nader sněží sníh" do našich dlaní "jak do dávného kraje", vždycky tu ještě hvězdy rozeznávají chvějivý kov zvoníc:

Napadly hvězdy jako věčný sníh
na točny zvoníc v tiché závratí

[Píseň ženy, Zpíváno z dálky]

Tou pravou a jedinou mírou života a smrti je Hrubínovi tíha země:

na křídla má, jež vytlačím
v bolestné touze ze svých lidských ramen,
polož ty těžké kopce žulové

[Za hvězdné noci, Nesmírný krásný život]

Čím víc země těžkne, tím víc jistoty, že nás "bezměra" prázdna nepohlítí:

Nepuště mne, ty, jež udržíš
i vzduch i sníh i oceány!
Budoucí hroby nahrň na můj kříž
a zavěs na mé boky ženu,
ten k tobě strhující proud!

[Za hvězdné noci, Nesmírný krásný život]

Hrubín nevystoupil z úkrytu země. Při všech přesazích do mrazivosti a bezhraničnosti kosmu je těžká a nejtěžší země vlídně ohraničeným, teplým úkrytem života - i se svými tak lidskými hroby.

P o n o r

MARNÁ KŘÍDLA POTMĚ SE ŠKUBAJÍCÍ jsou v básni Poprvé v kontextu Hrubínovy poezie ze všech jejích křídel nejmarnější. Prázdno ohrožuje člověka také zevnitř. Čím víc se tu prostor stěsnává, tím je tu nedýchatelnější. Vzniká zvláštní neprodyšné prázdno. To je v Hrubínově lyrice nezvyklý postup: místo aby se v malém prostoru vyhlubovalo útočiště bezpečí, místo aby ňadra sněžila do jamek dlaní, je zmenšující se prostor zesilujícím sevřením marnosti. Tato inverze úkrytu ve vězení není z inverzí, které se v Nesmírném krásném životě uskutečňují, zdaleka poslední a jedinou. Naopak: Hrubín tu velice radikálně převrací dosavadní dimenze své lyriky. Dělá všechno, aby obrátil perspektivy, aby změnil celou optiku své poezie. Vdechování a vydechování je tu co nejvíce ztíženo. Zkouší se tu, zda pod vývěvou prázdna udrží svět "hrobů a slunce" svou klenbu. Dávno už není Hrubínův básnický svět tichou zemí, která "s mlčenlivou posádkou svých mrtvých" kotví "v hluboké zátocě svých nebes [...] modřínem dávno rzivým" [Cestou k Oborám, Krásná po chudobě], nýbrž vpadly sem detonace bezmezných prostorů, detonace prázdna, které pro Hrubína otevřela především skutečnost Hirošimy. V této propasti čehosi zlověstného se bezpečí Hrubínovy země - její přirozený život a její "přirozená smrt" - najednou začalo bát. Je možno bez nadsázky říci, že se čas Hrubínovy poezie počítá před Hirošimou a po Hirošimě.^{12/} V Nesmírném krásném životě, jehož básně vznikaly v letech 1945-47, není ovšem o Hirošimě nikde přímo řeč. Ta si vytvořila svůj vlastní celek, skladbu Hirošima, která se ovšem svými vizemi s Nesmírným krásným životem často protíná. Hrubín vsál do sebe prázdno, které výtvalo "ve vteřině bezměry" - a poznal, že toto prázdno je ničivé, že se zpětně odráží v nitru člověka. Dimenze lidaky naplňovaného světa, který se neustále přesahuje, aby mohl dýchat, aby měl blíž k hvězdám, se najednou ocitly v podivném prázdnu. Hrubín podstoupil snad nejtěžší básnickou práci v celém svém vývoji. Bylo nutno znovu vrátit velikost dosavadním hodnotám života i poezie. Bylo třeba dát každé dosavadní jistotě možnost, aby podstoupila zápas s neurčeností, s absolutnem prázdna, které dosud stálo mimo Hrubínův kosmos. Byl vytvořen obraz nesmírnosti a v něm se měla rozpustit děsivá prázdnota jako v obnoveném vesmírném nekonečnu, jež patří do lidského řádu.

Stala-li se v naší básni Poprvé noc lásky najednou vězením, bylo třeba nakonec otevřít dokořán prostor, aby toto dusné vdechnutí mohlo volně vydechnout. Tento rytmus vdechu a výdechu je pro Hrubínův básnický svět nezbytností. Jen tak může být uchován lidský čas:

Čas - vdechnutí
a vydechnutí.

A mezi vdechnutím a vydechnutím
nesmírný
krásný
život

[Lysyčansk, Nesmírný krásný život]

Čas nezamrzl v prázdnu, ale dýchá. Zdvih a pád Hrubínových křídel pokračuje vdechnutím a vydechnutím. Základní rytmus zůstává uchován. Jsme ještě víc uvnitř, v úkrytu dechu a duše. A zůstává uchován - všemu navzdory - i v básni Poprvé. Dusno se bortí vpádem jasné luny. Vězení se rozpadá. Ozve se osvobodivá křídlovka, vpadnou sem dávné tancovačky se svým vzdorným rytmem. Až potud jsme v rozměrech Hrubínova světa, který známe z jeho rané poezie. Ale právě v tomto okamžiku dochází k inverzi Hrubínova světa. Čtème dobře: jasná luna tu září jako dřív v Hrubínově "dávném kraji", ale její průtrž není osvobodivá. Prostory se opět jen dovírají jako nové vězení, jako škeble prázdna. Křídlovka tu ŘEHTÁ v podivném spřežení křečovitě pulsujícím. Nezní tu sladce teskná melodie Hrubínových křídlovek, ale vzpíná se tu cosi vzdorně zoufalého. Kam? Hrubín podobný okamžik prázdna zaznamenal v závěru Zlaté renety. Protože má styčné body s naší básní, ocitujeme si nejdůležitější místo:

Hlášení - start ještě nepřišlo.

Úpěnlivě čekal, že zazní aspoň ten vysoký tón a on ho nepustí a podrží ho co nejdéle; že z nesmírné dálky času se zachvěje křehká nit ryzího vztahu, která vydrží žár slunečního nitra: srdce ho vyková ze smyslů rozžhavených doběla; v něm je síla, kterou se v pohybu života a pohybu zániku a smrti, v krvi a citech společně uchvácení, zmocňují muž a žena.

Čekal, že zazní ten vysoký tón.

Neozvalo se nic.

Nad vodní pláň se nadzvedávaly vršky kopců. Vody v hlubokých temnotách drtily a tížily pohyb vlastního živlu, pohyb, jenž se zavíral sám v sobě. Povrchem sbíraly slunce: aby ani paprsek nepronikl do jejich neplodného klína, širokým oslepujícím gestem je vracely k světlému blankytu oblohy.

Prázdno tu jsou VODY V HLUBOKÝCH TEMNOTÁCH, které se zavírají samy v sobě. Odmítají sluneční paprsek, střeží si svůj neplodný klín. Místo vysokého tónu jen temný hlas ztracených hlubin, které požírají samy sebe. Také v básni Poprvé nezazněl onen VYSOKÝ TÓN a nepřišlo hlášení START. Křídla potmě se škubající nevzlétají. V závěru Zlaté renety je přítomno samo prázdno:

Skrčil se znovu a před prázdnotou té vylidněné končiny se kryl za drobným kamením na kraji strniště: v dlaních mu to škubalo [...]

ŠKUBAJÍCÍ SE DLANĚ a PRÁZDNOTA VYLIDNĚNÉ KONČINY i slovně mají velice blízko k naší básni.

Důležitý je ještě jeden motiv v básni Poprvé: lidské spřežení, které "trhavými pohyby se chtělo své smrti navždy vyškubnout". Tady se nejvíce vyklání Hrubínův svět ze své dosavadní ekliptiky. Vyškubnout se smrti by znamenalo také uniknout

zemi. Takovéto vymknutí mimo smrt a mimo život může však být v Hrubínově světě jen pádem do "bezměry", do prázdna. Zatímco dosud láska vyplňovala svět, byla lnutím k zemi, byla tu i přes hrob a za hrob, škube se nyní ve smrtelné křeči míříc do prázdna. Není nic marnějšího než tento pokus o únik navždy. Teď je pochopitelné, proč naše milostná báseň dosáhla tak nečekané tísnivosti. Nejde tu jen o obraz stárnoucí, pozdní lásky, ale o samu pochybnost nad jejím smyslem. Takový marný a zoufalý obraz lásky není u Hrubína obvyklý a svědčí o tom, že Hrubín tu ve vdechnutí prázdna postoupil na samu mez svého světa. Milostný motiv tu zazněl jako rezonance velkého životního otřesu, kdy byly v sázce všechny hodnoty. Láska tu je seismografem něčeho všeobsáhlejšího, je tu obrazem celé skutečnosti. Ale Hrubínův svět při všech krutých zkouškách a kolizích přetrval. Co zůstalo, je lidské SRDCE. Otevřelo se prázdnu, nabralo z něho plnými doušky, ale jeho věčný rytmus trvá. I v konfrontaci s prázdny trvá podstatný dvíh a pád. Lidský svět si podržel v srdci svou nejpodstatnější rytmizaci. Prostory prázdna mží přes naše teskné hlavy, ale vdech a výdech, zdvih a pád neustávají ani ve vteřině bezměry.

Můžeme konečně odpovědět na smysl onoho POPRVÉ. Je míněno plně, doslova. Zachycuje zlom v Hrubínově lyrice, která se musela střetnout v určitém okamžiku s vpádem prázdna. Není náhodou, že toto POPRVÉ dává Hrubín nést právě milostné básni: jen láska - byť i teskná a stárnoucí - se může měřit s prázdny. Jen láska je kýlem, který třeba sebevíc poškozen může veplout na moře prázdna. I potopené srdce bije v hlubinách. I srdce POTMĚ SE ŠKUBAJÍCÍ uchovává rytmus života. Srdce je královským symbolem země, je křídlem orla, který klove do prázdna. O Hrubínově poezii platí to, co kdysi v Městu v úplňku řekl básník o Praze:

Dávný zpěv bez úst stoupá nahoru
a tvůj chrám o hlubokém ponoru
s posádkou králů brázdí moře noci -

MATKA

Viděl jsi někdy svou starou matku
ve chvíli, kdy ti odestýlá postel,
zastrkuje, napíná, urovnává a hledí prostěradlo,
aby tam nebyla ani jedinká tlačící vráska ?
Její dech, pohyb její ruky i dlaně
je tak láskyplný,
že jako minulý hasí dosud požár v Persepoli
a jako přítomný utišil už nějakou budoucí bouři
na čínském nebo jiném dosud neznámém moři...

Na postupu [verše z let 1943 - 1948], 1964

Jednoduchost ?

V básni vládne až neholanovská průzračnost vztahů. Jako by nebylo žádných "opon", žádných "zdí", žádných "krutých stěn", jimiž je Holanův svět obvykle obestaven. Opustil tu složitý básník nejvlastnější princip své poetiky a vzdal matce hold bez požehnání "anděla abstrakce" ? Anebo tu vznikla situace, kdy Holanova komplikovanost našla tak klasicky vyrovnanou podobu, že se složitě vtělilo do jednoduchého ?

Text je už svým základním gramatickým půdorysem dvoudílný: první věta se ptá, druhá odpovídá. Otázka se zdá zbytečná se zřetelem k samozřejmě kladné odpovědi: jistě každý - poznal-li matku - zná její pohyby a ví také, jakým způsobem odestýlá lůžko. Otázka však zřejmě nemá elementární funkci pouhého věcného tázání. Nejde ale ani o pouhou "řečnickou" otázku. Čím chce tedy položená otázka vlastně být ? K čemu jí je v básni potřeba ? Jsme přesvědčeni, že její poslání je dalekosáhlejší: první část básně činí předmětem otázky právě samozřejmost. Zcela běžný fakt, máme-li ho skutečně vnímat, musí být zproblematizován. V otázce se samozřejmě stává novým. Otázka připomíná původní smysl slova vidět [v mnoha jiných básních to Holan připomíná mnoha jinými způsoby]. Vždyť to, že jsme matku mnohokrát viděli při práci, neznamena, že jsme si v plné intenzitě všimli jejího úsilí odstranit všechno, co nás může tlačit, že jsme si uvědomili dost plně hloubku, z níž její ZASTRKOVÁNÍ, NAPÍNÁNÍ, UROVNÁVÁNÍ a HLAZENÍ vyrůstá, že jsme našli perspektivu, v níž se nám prostá každodennost odhalí jako zápas o hladkost a urovnanost našeho života.

Otázka nás připravuje na to, abychom mohli pochopit novou odpověď. Matčin zápas proti jediné vrásce je v "odpovědi" promítnut do roviny hrđinské: několika matčiny gesty, několikerým vztažením rukou je hašen pradávny požár a je tišena každá možná bouře. V "odpovědi" je tedy vidět něco zcela jiného než obvyklé pohyby rukou uhlazujících prostěradlo. Bylo-li v otázce vlastně vidět málo, je v odpovědi zase vidět mnoho. Toto napětí mezi oběma částmi básně je tedy větší než se to při prvním letmém čtení ukazuje. Zdá-li se být text jako z jednoho kusu, jako načrtnutý jedním tahem, pak hlubší vhled do jeho smyslu odkryje právě takovou "stěnu", jako jsme připomněli hned na počátku naší úvahy. Báseň je rozřata na dvě ostře odlišné části, které jsou však záměrně propojeny do jediné strofy. Předěl dvou pohledů je sepat mostem jedné strofy.

Tato zdvojenost básně se ovšem neuplatňuje jen v kompoziční výstavbě. Do opozice se dostávají i jednotlivá pojmenování: hledí prostěradlo - tlačící vráska. Stejně nenápadné je zdvojení motivu ruky na POHYB RUKY A DLANĚ. Dlaní se dostává do básně další důležitý symbol i velice konkrétní význam dotýkání, hlazení. Ale štěpení do dvojic ještě nekončí. Matčině ruce se dostává nejvzácnějšího průvodce: je jím JEJÍ DECH. Dech a ruka tu nejsou nahodile volenými synekdochami, ale jsou zřejmě pilíři matčina světa, domova, jak dotvrzuje i báseň Po létech u maminky [Bolest, 1965]:

To je ta chvíle, kdy oheň v krbu
je třeba přikrýt popelem...
Udělají to ruce tvé staré matky,
ruce, které se třesou, ale ruce,
jejichž třesení je stále ještě mírou
ubezpečení... Zkolébán jimi usínáš
a je ti dobře... Obyčej, teplo, slast a klid,
důvěrnost dechu s něčím až rajsky zvířecím,
to obdarován být i darujícím,

když ztratíš sama sebe:
popírají, že by ti bylo přes čtyřicet.
A vskutku, zavzlykáš-li k ránu,
pak je to jenom proto,
že dítě se ze sna nikdy nesměje,
ale vždycky jen pláče... Dítě !

Ještě výrazněji se osobitá holanovská zdvojenost jeví v časové perspektivě básně. V "otázce" je akcentována chvíle, v níž jsme si uvědomili smysl matčiných gest. V "odpovědi" je viděna celá rozloha času od daleké minulosti až po nejskrytější budoucnost. Ale i tento makročas se dále zdvojuje. Ve verši "Že jako minulý hasí dosud požár v Persepoli" je vytvořeno napětí mezi minulostí a zpřítomňujícím DOSUD HASÍ. V následujícím verši "a jako přítomný utišil už nějakou budoucí bouři" vzniká napětí mezi slovy PŘÍTOMNÝ a UTIŠIL i mezi slovy UTIŠIL a BUDOUCÍ, a ovšem základní napětí mezi významy PŘÍTOMNÝ A BUDOUCÍ. Zdvojení je dovedeno až do posledního verše: vedle čínského moře je postaveno neznámé moře, přičemž ještě i v samotném konci verše je časovým určením DOSUD NEZNÁMÉ dosaženo nového napětí směrem k budoucnosti.

A není možno pominout ani dvojici velkých symbolů POŽÁR a BOUŘE NA MOŘI. Obě pojmenování představují typické holanovské symboly, jimiž je monumentální projekce dovršena a jimiž se básni dostává velké perspektivy základních živlů světa. Je to konec konců věčná opozice OHNĚ a VODY, která stojí v pozadí celého obrazu. A kategorizace významů jde dokonce až tak daleko, že požár v Persepoli je historická projekce směrem do času, kdežto bouře na čínském moři je projekcí směrem do prostoru.

Ukazuje se, že zdánlivě prostá báseň je ve skutečnosti budována velmi složitě. Uplatňuje se v ní ve všech rovinách princip neustálé polarizace či alespoň zdvojení jednotlivých prvků. Polarizují se pojmenování, motivy, věty, všecko tu vstupuje do vzájemných napětí a sepětí. Báseň je nabitá významovými polaritami, které vytvářejí v textu jen málo dějovém celé dramaticky vystupňované řady. Tato kategoriální polaritnost je jedním z ústředních principů celé Holanovy poezie a jedním ze zdrojů její složitosti a "esoteričnosti". Sepětí Matky s celou básníkovou metodou významové výstavby si osvětlíme podrobnějším rozborem Holanova lyrického času.

Č a s

Na počátku Holanovy lyrické tvorby [ve Vanutí, 1932] čteme verše:

Křik pávů, skřípot dveří - - to je chvíle ta,
ta žízeň srdce
cudně úkladného.

[Náměsíčný]

V Bolesti [1965], verších z let 1949 - 1953, najdeme k tomuto spojení chvíle a srdce osobitý protějšek:

To je ta chvíle, kdy jezero zamrzá od břehů,
ale člověk od srdce.

[Svítání]

Oba úryvky vyzdvihují zcela určitou chvíli, která se vyděluje z času jako zvláště intenzivní či rozhodující životní moment. Chvíle z Náměsíčného je především

intenzívním, jakoby prodlužovaným setrváním u několika symbolů, zatímco chvíle ze Svítání je předělem, v němž se rozhoduje o celém dalším lidském osudu. Ve Vanutí žíznící a cudně úkladné srdce do sebe vsává napětí okamžiku za disonantních zvuků dveří a pávů, kdežto v Bolesti lidské srdce, opozičně srovnávané s jezerem, vstupuje do prostoru nelidskosti. Žíznící srdce očekává až s úkladnou, ale cudnou nedočkavostí osvobozující naplnění, naproti tomu zamrzající srdce je zbavováno své jezerní hloubky, ztrácí svou lidskou "rozlohu".

Holanova chvíle, v níž jde o lidské srdce, se nám tak objevuje ve dvou podobách: první podoba je setrváváním a očekáváním uprostřed zvuků světa; druhá podoba je předělem, v němž je člověk za mrazivého jezerního ticha zbavován živého srdce. Jde tedy jen o rozdílnou významovou instrumentaci dvojmotivu chvíle a srdce - anebo je už v této rozdílnosti dvou chvil patrné také celé vývojové rozpětí Holanovy koncepce lyrického času? Odpověď nám může dát jen detailní analýza časové výstavby od Vanutí až po sbírku Asklépiovi kohouta.

V básni Tuláci [Vanutí] je otázka: "Kam blednou a kam spí? Kam bděním bledne spása?" Bdění a spánek tu postupují v čase, někde míří, ale tuláci nedocházejí obvykle žádné katarze. Všecko je v jejich životě "jen jako slib / s útěchou nepředvídanosti". Erotický symbol ještě zesiluje toto nekonečné prodlužování nenaplněného snění: "Pyj jejich dnů do samoty se páří / se zpupnou něhou šlépějí pro odpírání sen." Teprve závěr básně uvolňuje napětí nepředvídanosti a odpírání snu směrem k erotickému naplnění, které však je tu už zase jen vzpomínkou: "Ó tenkrát, tenkrát, hněve prázdna k plnosti: / ten citrón ukradený, údiv, laskání." Holan však raději udržuje balanc mezi touhou a splněním tak, že protivy tu trvají v blahodárně rozechvělém nenaplnění: "Ó krutá splnění, jež touhu vysvětlila, / ne! - - V temnotách děje, který květu odvykl a plodem dosud není, / na slastné vnuknutí mám němé odepření." [Svítání] Celá řada básní z Vanutí žije právě tímto utkvěním, které je ovšem plné vnitřní energie, plné úsilí, aby napjatá rovnováha byla udržena. Je to "tichá rovnováha krve, v níž se někdo skrývá / a jiný dosud neobjevuje - " [Úděl vyznáním].

Báseň nechce být ve svém vnitřním napětí narušena, prolomena, avšak toto napětí může trvat jen tehdy, je-li výslednicí bohatého dění. Holan uvádí dění básně často do pohybu prvním veršem: "Splav lůny rozšuměl se v louce mraků" [Píseň milenky]. Jestliže báseň prvními verši vstupuje do určitého trvání, je tato trvající chvíle často zakládána na kontaktu dvou sfér: "Bleda účastí na květu jedovatém / lůna pluje" [Náměsíčný]. Utkvění je už chystajícím se pohybem: "Na kovářině vody, tkvěním znaven již, / kuje si oblak v krok sandály přesvětlé" [Chorá láska]. Naopak pohyb je pojat jako utkvění: "Záření chůze tvé chci do skal zhasnouti, / by krok se v propast zasníl [...]" [Milostná píseň].

Čas Vanutí je časem napjaté rovnováhy. Minulost ani budoucnost neruší toto napětí mnoha poloh. Minulý čas vplývá do přítomného: "Ta odložená cesta v Ispahan / zas ve mně vzrůstá, / růžových keřů van / vdechla mi v ústa" [Cesta v Ispahan]. Budoucí čas by se měl zahojit do přítomného a minulého: "Zda jedenkrát zahojíš se v mou ránu, / ty tichý úvode všech věcí budoucích?" [Zda jedenkrát] Tato stále vytvářená rovnováha nevede k nadměrnému zdůraznění časových určení, neboť ta jsou nutnou součástí vzájemně propojených dění. Čas nestrhává pozornost sám na sebe, nýbrž poskytuje vždy dostatečné místo pro samo obrazné napětí textu. Dobře je to vidět na závěrečných verších Předjaří:

Ale někdy voda ve studni se rozvlní
jak žena svázaná.

Ono NĚKDY tu signalizuje objevení něčeho, co hrozí dosavadní rovnováze proměnou ve zcela určité chvíli, avšak stejně velkou váhu tu má srovnání vody ve studni a ženy svázané. Toto propojení je však dáno rozvlněním, tedy něčím, co neznamena radikální přerýv, nýbrž opět hlavně jen rozechvělé utkvění něčeho pevně spoutaného. Časová určení ZAS, JEDENKRÁT, NĚKDY jsou tedy ve Vanutí především záchvěvy, přílivy i odlivy dění, momenty udržující se rovnováhy.

Čas tu spoluvytváří pohyb obrazné gestace. Překvapivá spojení motivů tvoří soběstačný smysluplný svět významů, jejichž napětí je vlastním časem básně. Avšak bylo by nepřesné upírat této fázi Holanovy lyriky zřetel ke skutečnosti: neustálý paralelismus mezi básní a skutečností potvrzuje i sám plynoucí čas lyrického dění, čas klasicky vyvážený mezi minulost, přítomnost a budoucnost. Princip paralelismu a kontaktu různých sfér je samotným principem poetiky Vanutí. Entity života a poezie, jako jsou mlčení, čas, touha, dech, voda, růže, labuť, spojí Holan do několika pevně vedených souvztažností tak, aby báseň byla také vzrušující dramatem paralelismů a dotyků, a to skutečných i možných, konkrétních i abstraktních, myšlenkových i metaforických:

Ó mlčení, hledám tě jako ránu čistu,
kterou mne nalezneš. Snad padla ?

Snad přišlo o dvě růže dřív, když touha vzdaluje
splnění ? Ale kreslí tě
můj temný dech, podoben temné vodě, která maluje
na pocit labutě.

[Úděl vyznáním]

Je zde čas i prostor rozechvělého utkvění a velké vnitřní tenze. Mlčení snad přišlo O DVĚ RŮŽE DŘÍV, a to ve chvíli, kdy touha vzdaluje splnění. Čas se chvěje na rozhraní, je pojátkem dané polarity. Ale vratká určitost je opět zbavována definitivností tím, že je rozložena mezi dech, temnou vodu a pocit labutě, že se stává dalším křehkým paralelismem obrazů, mezi nimiž vzniká složité samostatné napětí. Dílčí určitost se vždy zase rozplývá do nové uvolněnosti dotyků. Čas je při tom, ale nestojí v popředí.

Další časovou dimenzi přináší do Holanovy lyriky orientace na dějinný čas. V Noci z Iliady [Září 1938] je tento velký verš:

Cítíš, jak čerstvý úděl napad.

Jsme zde v jiném čase, než byl čas "odložené cesty v Ispahan". Čas je nyní vpádem něčeho neodsunutelného, předělem, který osudově mění dosavadní rozechvělou rovnováhu v přísně vyhrocenou rozhodující vteřinu. Úděl je tu zobrazen jako čerstvý padlý sníh. Oslnivá bělost, její všeobsáhlost, její schopnost zakrýt všecko dřívější zcela novým významem něčeho ještě nepopsaného se podstatně podílí také na pojetí časové platnosti obrazu. To ČERSTVÉ obnovuje přímou úlohu času, akcentuje naléhavost zcela určité chvíle. "Čerstvý úděl" ze Září 1938 je něco jiného než "stříbrostín harmonie" z Vanutí.

Dějinný čas nemá ovšem jen své rozhodující chvíle, ale má i své věky, epochy, báje, mýty. Také tyto velké časové rozlohy i nadčasové projekce lidského osudu tvoří vzrušující čas Holanova dějinného dramatu. Konfrontace báje a reality se vyhrocuje do bolestně opakované přítomnosti:

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

[Únik, Kameni, přicházíš..., 1937]

Velký čas bájí je evokován obrazy dětí, které pomáhají "bušit pěstí na čas bájí, /kdy prostor sám byl osudem..." [Sen, 1939]. Projekce do budoucna kladou otázky Bohu:

Proč, když svou věčnost nechal draku,
nevstoupil v čas a do hodin ?

Snad by nám potom v jednom z věků
pomohl dospět ke člověku,
k němuž jen ironií jdem...
Snad bychom potom, jak vždy dosud,
neřešili svůj šklebný osud
sebevražedným úletem.

[Panychida, 1945]

Holan ve svých angažovaných "dokumentech" z konce 30. let a z poloviny 40. let zvýrazňuje časovou kvalitu skutečnosti. Čas se mu stává podstatným tématem, neboť mu umožňuje vytvářet symboly přímo orientované ke skutečnosti, bezprostředně vyslovovat onu "zlomenou naléhavost křídla", jak jí přinesly dějiny.

Jestliže porovnáme způsob, jímž teď Holan navzájem k sobě váže velké symboly, se způsobem, který známe z Vanutí, zjišťujeme také nyní značně velkou vzdálenost mezi spojovanými významy:

Skřek havranů, skřek dávnověký,
ač chtivý z věků spíše brát,
bubny a černá sukna hází
na hypnotizovaný čas,
jenž marně hledá v sobě bázi
a celé lidstvo v něm jen zas,
[...]

[Sen, 1939]

Jsou tu opět entity holanovského světa: havrani, bubny, černá sukna, lidstvo, čas, avšak jejich spojení je v mnohem těsnějším paralelismu s mimojazykovou skutečností, než tomu bylo dříve. HYPNOTIZOVANÝ ČAS je metafora, která má jinou funkci, než měla metafora času přicházejícího O DVĚ RŮŽE DŘÍV. Hypnotizovaný čas je čas dějin, který ztratil svou vlastní vůli, který strnul a nemůže se nalézt v době, kdy "to, co by v rakvi součkem bylo, / jak luna tvrdne nad městem...". Velice podstatný je vztah mezi obrazem času a obrazem skřeku havranů. Havrani tu nejsou pouze kulisou, tradičním symbolem, který má navodit atmosféru, nýbrž vstupují s časem do velice přesně určené vazby. První vazba je dána časovým určením DÁVNOVĚKÝ. Jím je dosaženo báje-slovné, mytické projekce: havraní skřek nás spojuje s dávnými věky, je starý jako sám čas, má obrovskou rozlohu, která přesahuje jeden lidský život. Pak vstupuje do kontextu známý holanovský dynamismus napjatého sepětí se skutečností: CHTIVÝ Z VĚKŮ

SPÍŠE BRÁT. Havraní skřek je tu slyšen jako něco, co si bere svou zlověstnou tóninu z věků, co je těmito věky nasyceno. Konečně vstupuje ve třetím verši nová dynamika, nový zvuk: skřek hází BUBNY a ČERNÁ SUKNA. Toto spojení je zdánlivě zcela nesourodé, avšak můžeme je interpretovat jako proměnu havraního skřeku a havranů samých v nové symboly. Skřek se mění v dunění bubnů, černá havraní barva se stává smutečným sukmem. Jsme v symbolech dramatického času resistance i smrti. Přesmyk od motivu času k motivu lidstva je lehký a samozřejmý: čas je tu uprostřed dějin, lidstvo se zhlíží v čase a patří času.

K tomuto velkému času však básník hledá protipól v času intimním. Makročas vyvolává potřebu mikročasu, proto píše Holan své Záhřmotí [1940]. Nejde tu už o zrození dějin, ale třeba o zrození motýla: "Tak motýl, který k vůni klek, / natáčí věčnost všemi směry / na lačný žaludek / anděla u kamery" [Zrození motýla]. Tento mikročas nebortí náš svět, nýbrž je něžný, lze jej pít či nepít: "[...] jak jsem se potěšila, že opominu / ten okamžik, kdy skápne vřelý svit. / A on už skáp do mleté kávy stínů. / Je den... Nechci jej pít." [Děvčátko] Kontakt s časem se neděje skrze drsný skřek havranů, nýbrž přes kostku cukru:

Čaj přes cukr už únor pije.
Venku začíná tát.
Tvá dlaň se chvěje, srdce bije
a vítr láme sad.

[Náleďí]

Avšak tato intimizace času neznámá, že by se Holan oddal harmonii a nehybnému tkvění uvnitř svého kouzelného záhřmotí. Nic se nemůže z času vytratit, všecko v něm trvá, ale tragiku je možno významově posunout a lehkým gestem odsunout :

Pojď, nevadí, že z nosu světla krvácejí růže,
že skřivanům podrazil žebřík zpěv,
že toulka starců šoupavá vždy už a úže
hobluje prostor na rakev.

[Pojď...]

V tomto soběstačném "záhřmotí" je času odňat mnohý jeho osten. Není mu dovoleno, aby nás cele pohltit, neboť "o trochu více současnosti ještě / a nebudem už vůbec" [Ztrácíme naději]. Proti časnosti fantomů je postavena věčnost lásky: nejprve ve ztišené intimnosti ["Jen ty tu jsi... A rukávník tvůj zvadlý, / to dynamo, jež nabíjí tě choulením"], ale pak přímo a v plné intenzitě:

Čas, jenž se vešel ve střevec
snů, fantomů a věšteb silných,
má možná v moci něco skic,

leč co tu samu věčnost sytí,
toť láska, která může být
nejtvrďší kámen slov a bytí
[mnou nazvaný kdys: démonit].

[Olze Majakovské]

V Záhřmotí stojíme zády k dějinnému času, ale víme, že blízko nás osud stále krouží "temně, čpavě, bez ustání jak sudovina" [Osud]. Malý čas tu je jen negativem velkého času. Svět "záhřmotí" může existovat proto, že ví o světě "hřmotu".

Motýl ze Záhřmotí "natácel věčnost všemi směry". Časová perspektiva tu vytvářela prostor osobité důvěryplné atmosféry. Holan však vidí motýla také jinak:

motýl, který se na tvou ruku snes,
svírá a rozvírá křídla
jak plíce oněch květin,
jež utrhla jsi dnes.

[Dnes, Bez názvu, verše z let 1939-42, vyd.1963]

Zde je naopak přítomnost zbavována svého rozpětí, hroutí se spíše sama do sebe. Pohyblivá přítomná křídla navazují obrazný dotyk s plicemi květin těžce dýchajících, protože už utržených. Přítomnost zde má svou prchavost vepsanu do bezprostřední, docela blízké minulosti ["jež utrhla jsi dnes "].

Tato orientace na nejjemnější dialektiku časových relací nabývá ve sbírce Bez názvu převahy. Přítomnost se tu stává samostatným problémem. Je plná napětí, hrozí, chce se vybit a naplňovat: " [...] ale ty balvany a síla / ve vlasech trhlin" [V troskách]. Vše směřuje k ostrému řezu. Přítomnost je roztínána šokem, který uvolňuje napětí a vytváří silné vědomí času a osudu:

A nad tím vším i nad slzami studu
je hvězda skoro odhodlaná vyznat,
proč chápem prostotu, až když nám puká srdce,
pojednou pouzří, sami a už bez osudu...

[Horoskop]

Ono POJEDNOU bude pro Holanův lyrický čas od tohoto okamžiku klíčovým časovým určením, které bude mít brzy velké množství synonym. V uvedené "situaci POJEDNOU" jsme nejen na předělu, ale už kus za ním, neboť je už rozhodnuto. Avšak přítomnost může mít svá napětí i v tom, že je STÁLE JEŠTĚ něčím z dřívějšího: "Co z hrobů přichází sem, / to stále ještě k zabití je" [Dusná noc]. Nebo: "I dokonalá odevzdanost zná stále ještě utrpení" [Utrpení]. Toto STÁLE JEŠTĚ může být ovšem pojato také toliko jako možnost: " [...] a vyvábil tě z této země, / kde stále ještě hněv byl by nejchmurnější úlevou, / nebýt zde bolesti tak svobodné" [U hrobu K. H. Máchy].

V čase, který se odehrává mezi STÁLE JEŠTĚ a POJEDNOU, je i budoucnost zbavena své pevné perspektivy: "Spěch, hledající zas a zase / v budoucnu ztracenost" [Stále]. Spěch tápe do budoucna, aby pátral po tom, co není. Tato zmarňovaná budoucnost dostává svůj sugestivní obraz: "Pohleď ! I koně pohřebního vozu / se pohánějí bičem" [Stále]. Perspektiva smrti se v této orientaci otevírá zcela organicky:

A černožlaté víly blednou,
když pot mu sají, sladký tak:
vosy, jež přilepí se jednou
na jeho rakve čerstvý lak.

[Spící hoch]

Zase je zde časovým určením JEDNOU vyzdvižena zcela určitá chvíle, třebaže je to chvíle s dlouhým odkladem. Vstupování do takovéto budoucnosti, která je "zánikem víckrát než jednou v ničem", není přirozeným povlovným naplňováním času, jak to známe třeba z někdejších Tuláků. I v Tulácích bylo mnoho marné budoucnosti, stálého napětí, ale nebylo to ještě napětí řady šoků, které mění budoucí chvíli v nicotu a ztracenost. Avšak tuto katastrofickou budoucnost už z Holanovy lyriky známe, a

to z jejího dějinného času, v němž "zlo budoucnost celou mělo". A třebaže ve verších sbírky Bez názvu nevstupují nikde dějiny přímo do hry, jsou tu časové relace takového typu, že jsou vysvětlitelné především dialektikou času dějin. Dějiny zaostřily Holanovu pozornost na čas postupující "z osudu do osudu, z věků do věků" [Služebnost, Kamení přicházíš...], na čáry dlaně, které mají / pouhý rok prostoru / za trhlinami zdí" [A není začátku, Bez názvu].

To, co je ve sbírce Bez názvu naznačeno, rozvíjí se ve verších sbírky Na postupu [verše 1943 - 48, vyd. 1964] do celé systematiky lyrického času: dějící se skutečnost je tu roztínána neustále vyhrocovanými časovými předěly, v nichž se obnažují souvislosti minulosti, přítomnosti a budoucnosti v bleskovém osvětlení chvíle. CHVÍLE se stává "měrnou jednotkou" Holanova času. Už vícekrát se v Holanově lyrice objevil motiv určitého okamžiku a důrazný refrén TO JE TA CHVÍLE, avšak ještě dosud nikde nezazněla CHVÍLE s tak silným důrazem na osudovost, neodvratitelnost, jedinečnost časového bodu:

[...] ale noc je právě jenom jedna chvíle,
kdy do bahna plískne paprsek,
při kterém vodní pytlák chytá úhoře vidličkou
a těžkou slinou nemluvy
přesýčí padající hvězdu,
tu almužnu, kterou propije zívnutí komára...

[Podzimní noc u jezera]

JENOM JEDNA CHVÍLE, TATO CHVÍLE je voláním tak naléhavým, že se podobá vzývání a zaklínání okamžiku, v němž je naráz obsaženo všechno napětí a sepětí skutečnosti. Jedinečná chvíle má v obrovité intenzitě tvořit a stvořit celé bytí. Ale je v povaze Holanova času, že se tato koncentrovanost může naráz proměnit v prázdnotu:

Znáte to, pojednou nic, naprosto nic,
naprosto nic už naproti, nic jako chvíle, kdy se zdá,
že i budoucnost je za námi.

[Život II]

Existující konstelace vztahů se může POJEDNOU sesout v tak bezútešnou prázdnotu, že lidé v takové chvíli "vděční jsou, že zase vidí něco z osudu, / i když je tím nestydatě přesná / cesta do chudobince...: [Život II].

Přítomné není splývavě spojeno s minulým a budoucím, nýbrž rýsuje se překvapivě rychle v ostrých konturách, je "vdechováním boha okamžiku" [Hlas a protihlas]. Přítomná chvíle naráz ozáří dosud neviděné vztahy: " [...] jsi zděšený jako ten, / kde náhle za noci spatří / paprsek světla pod dveřmi / vedoucími do vedlejší světnice, / v které už dávno nikdo nebydlí ?" [Smrt] Zpřítomňující NÁHLE bývá konfrontováno se stejně významným časovým předělem v minulosti: "Však mezi těmi věcmi spatříš náhle / [s krutou, nejvšednější, a tedy nejtajemnější / a jakoby doživotní určitostí] / kávový šálek a na něm stopy po líčidle, / kde přitiskly se kdysi naposled/rty té, která tě opustila..." [V kuchyni]. Ostrý předěl proniká i do vzpomínky: " [...] pojednou je to žité polykání středu vzpomínky, / polední vzpomínky na ženské mléko, / tryklé s hrůzy před ním, zrzavou zlobou / v přivírajícím se oku kohouta..." [V uhlířském krámu]. Zlom bývá promítán také do minulosti: " I pochopil jsi rázem, že hospodští zlí lidé / poznali zlého a chtěli ho uctít..." [Cestou]. Nebo: "Byl jsem rázem tak sám, / že jsem neměl kdy ani na samotu, / které se zdvíhal žaludek dětství." [Zrcadlení] Vpád času může být pojat i jako jeho

vynošení ze zvláštní bezčasovosti:

Stranou světského řevniště
snadno oželená, skoro bezčasová
stojí márnice [...]
Ale dnes se v jejím jediném okně
objevily něžné, semtam kvítkované záclonky...

[Život I]

POJEDNOU, NÁHLE, RÁZEM, JEDNOU, DNES jsou časová určení, bez nichž by se nyní Holanova lyrika nemohla obejít.

Tato adverbia, nejčastěji vyjadřující ostrý řez a předěl, mají svůj protějšek ve stejné početném STÁLE:

To jenom ty jsi stále někoho čekal,
stále se s někým loučil,
až ses našel a nejsi nikde už...

[Dítě]

STÁLE může být znicotňováno také tím, že je už jen určením prázdné, ale bolestivě opakované gestace:

Stále obrací touž desku,
ale už dávno přestal vyměňovat jehlu,
tváře se přitom trochu spiklenecky,
neboť on dobře cítí,
že i život ho sprobodává
stále tůň a jedním ostnem,
když už se dávno rozhodl na něm šetřit
a nepeklit se s něčím, co už nevykřeje...

[Šel jsi kolem]

Přítomnost se může vyprazdňovat, ale její STÁLE trvá: "Stále ta nepřítomnost, víc: ta opuštěnost..." [Stále znovu]. Stálá může být i nicota: " [...] a tak, nikým neumíraná, / stále jaksi vzrůstá a přibývá jí na určitosti" [Nicota],

Přítomnost má také své TEPRVE, neboť čas se může také opožďovat: "Dávný políček, který dala Lukrécie svému przniteli, / doznívá v labuti teprve dnes vyplašené / a udeřivší křídlem o plodivou vodu..." [Labuť]. TEPRVE však může mít i paradoxnější časový aspekt: "Teprve dnes škubou kdesi bažanta, / který měl přijít na stůl krále Sargóna." [Při gramofonové desce] Tote opožďování času má i jiné podoby, které akcentují fázování času na rozhodující předěly, jež jsou ve vzájemné souvztažnosti: " [...] a lůnu mít už v knize, ale noc teprve ve čtení" [Poézie]. Jindy může TEPRVE zesilovat intenzitu bytí či nicoty směrem do budoucna: "Trosky jsou ještě zde... Což teprve, až budou !" [U samých pramenů] TEPRVE může být vázáno také na určitou podmínku:

[...]
ona se bojí, že by je někdo mohl
vidět...
a teprve tehdy, když oba bezděky vyplašili jelena,
její zvířecí plachost, ujištěna plachostí nelidskou,
zvášniví k roztrhání sukne, košile i těla...

[Milenci IV]

Velkou úlohu má v této systematicky propracované časové výstavbě i paralelismus a s ním spjaté napětí dvou rozdílných přítomných dějů:

Cit jezera, v nebezpečí, že bude zrazen
odletem třinácti set labutí,
vystupuje na pevný břeh, hlídkuje chvíli,
potom [...]
Dítě [...]
brouzdá se v téže chvíli rákosím
a nakonec vyplaší třináct set labutí...

[Krajina]

Monumentální projekce časového paralelismu má i protějšek v projekci degradující:

Nehybnost ! Naprostá nehybnost !
A nehybnost možná jen proto,
že na vnitřní straně dveří
nějakého venkovského záchodu
kráčí svinka [...]

[Ano, znáš -]

Bylo by možno ještě podrobněji osvětlovat tuto Holanovu konkrétní dialektiku času, její variace a odstíny, avšak už několik pohledů do sbírky Na postupu ukázalo, že Holan staví časovou složku na velmi zřetelné a často klíčové místo celé struktury básně. Přivádí časové relace do takových spojení, aby mezi nimi zajiskřil výboj dějícího se, postupujícího, naléhajícího času. Jeho čas je časem rozhodujících okamžiků života. Mýtem počínaje a "velikou seznanou všedností" konče je tu všecko uváděno do takových souvztažností, aby jednotlivé časy byly přinuceny k vzájemnému propojování či odpuzování. Časy tu vstupují do nejtěsnější blízkosti, ale zase se štěpí a rozestupují v ostrých předělech. Holanův čas je svou kvalitou blízký bolestnému vědomí, je podoben oné jehle probodávající stále totéž místo. Vteřina a věčnost mají stejný smysl, neboť se připomínají jako bolest, jako utrpení: " [...] o tom všem se teprve vysloví utrpení, / tato vteřinová hvězda, která vysílá a utvrzuje věčnost" [Vteřinová hvězda]. Holanův čas je rozpjat mezi plnost a nicotu chvíle, mezi plnost a prázdnotu věčnosti. Je to čas plný trhlin, ať už jsou to formální "trhliny" nesené stále hojnějšími trojtečkovými zámkami za mnoha verši, či "trhliny" v připojování "nesourodých" point k "úvodním" dějům básní, či "trhliny" v tematice, která ráda otevírá spáry mezi věcmi:

Krásná vápenná stěna, která se zrcadlí v hnojůvce,
má z věčnosti víc než kámen na kryptě.
Neskončeně, nevědomě a přitom teple
žije mezi Bohem a lidmi
a na její jedinou rozchlíplou trhlinu
hledí z božské strany kůň
a z lidské strany nastrčená oj.

Krásná a krutá stěna !

[Stěna]

Sepětí bolesti a času je častým tématem veršů Bolesti [verše z let 1949-55, vyd. 1965]: "I když si říkal, že přítomnost jde příliš rychle za sebou, / aby už nebyla budoucností, / cítil, že si v nich obou člověk vlastně zachází, / netrpí-li až nesmyslně..." [Komu ?] A v projekci do věčnosti: "Ale trdnomyslnost jako stav / má něco z věčnosti, / která by ustrnula v šílenství... / / To potom jako by bolest / mohla být i v nebi..." [Test III]. Zesiluje tu vědomí USTAVIČNOSTI: "Naše smrtel

nost je ustavičná." [Krása bez radosti] Za všechno se USTAVIČNĚ platí: "Zdálo se také, že takový rok / je jenom jednou za století, ale on pokračuje, / a také někdo ustavičně vrací / vášni lásku, ohni světlo / za cenu ničené duše..." [Ustavičně]. Do skutečnosti se nepřetržitě zabořuje před bolestně přítomného okamžiku, nepřetržitě se obnovuje hrozba chystaných otřesů: "Už zase táhne bouře z babího kouta osudu." [Sbohem] Jsme tu v čase, který se připomíná USTAVIČNĚ, UŽ ZASE.

Jestliže byl čas ve sbírce Na postupu časem obrovské dynamiky, časem velkých polarit, je naproti tomu ve sbírce Na sotnách [verše z let 1961 - 65, vyd. 1967] časem, který se rozpadá. Všecky polarity sice trvají, ale spíš už jen jako reminiscence, jako stopy, které ještě zbyly a které ještě můžeme rozluštit. Čas "na postupu" měl svůj drásavý symbol v "budíku na hřbitovní zdi" [Žaloba mrtvého], kdežto čas "na sotnách" už opadl, uslábl. Symbol budíku nyní už v sobě nemá křiklavou paradoxnost neprobuditelného hřbitova, nýbrž nese zcela jiný čas:

Čas ukázaný ve snu
má budík pod sněhem

[Vanitas]

Je to čas zasutý a je o něm možno říci, "že byl už nikdy víc" [Střemcha]. Nemá svou skutečnou dynamiku, nýbrž "přidává se do kroku couvá" [Abyssus abyssum]. To, co uskutečňujeme, je už dávno odsouzeno: "Jenomže katastrofa se už udála / a lidé ji teprve uskutečňují..." [Potopy]. Není věčnost, nýbrž všechno se vrací zpátky: "Ale při desátém milníku od věčnosti / byl to vlastně návrat..." [Vlastně]. Čas nemá svou skutečnou váhu, a proto ani přítomnost není už tím, čím byla: "Vidím vás z dálky nebo z blízkosti, ale vaše přítomnost je nepřítomná..." [Pohyb]. Přítomnost je vlastně nevybavitelnou minulostí: "Nevzpomínám si na to, co právě je [...]." [Kde jsi ?]

V tomto zasutém a degradovaném čase vypadají také jinak samy velké osudové kategorie Holanovy lyriky. Nesmrtelnost ztratila smysl: "To jenom my milujeme to časné, to pomíjivé / tak ustavičně, že považujeme / i nesmrtelnost za vyhnanství..." [To jenom my]. Nesmrtelnost je vlastně zklamáním: "Ale oni, jako by se tu a tam / dobrali nesmrtelnosti a byli zklamáni..." [Ale oni]. Smrt je tu vlastně už před smrtí: "Také ve smrti to bude ztraceno, / ještě než umřeš..." [To také]. Děláme to, co bychom měli nést až po smrti: "Pokračuje, dovoleně to pokračuje, / neboť to, co bychom udělali po smrti, / musíme udělat už teď a tady. / Nejde o konec jsoucna, ale o konec bytí..." [Každý]. Smrt vlastně už není tím, čím byla, neboť na ni nemáme čas: " [...] v životě s bytím v nicotě / nebudeš mít čas ani na smrt" [Jako]. Žijeme jakési provizorium, které je a není smrtí: "Že nejvíc hodin je, když se hodiny zastavily, / a aby to byla ještě také smrt, / k tomu osud nemusí přivolit..." [Dívka]. Nejen smrt, ale také sama nicota ztratila svůj původní smysl protipólu bytí:

Trhnutím končící opony
jdou loutky do sebe
a také náš duch už není pro možnosti
a jenom nicota je zase taková,
jaká byla předtím... Ano,
ale i ona, kampak se poděla ? ...

[Kampak ?]

Holan si nyní klade otázku, která svou paradoxností postihuje celou dialektiku opuštěného času:

Slunce počítající z hlavy
nebo tisíciúhelník lůny
zdvojený roztáým sněhem -
jsou ještě v rozlehlosti času,
a tedy i pro nás...
Na jak dlouho? Na jak dlouho
je život unavený předcházením života,
na jak dlouho je smrt
vracející se k smrti,
na jak dlouho je nesmrtelnost
přistižená v nicotě?

[Na jak dlouho]

Čas přestává platit ve své někdejší plnosti, ale my to nebereme na vědomí, všecko odkládáme a "žijeme jen tak, /jako by osud byl až později ..." [Však také]. Jsme netrpěliví a "netrpělivost našeho zoufalství se dožaduje/ už jen sebezáhuby nebo zázraku" [Volné vstupenky]. Překročili jsme jistou mez, která vzala životu možnost obnovy velkých kategorií: "Není tomu žádná hodina, /co je snad jinak./ A je to jen kousek,/ ale kdo nás vrátí?" [Ale kdo -] Čas už přestává být náš, ale všecko jde dál "až do osudů bezradných,/ až do osudů, které, běda, tuší, čím se stanou /až do osudů, které jsou opuštěny životem..." [Že -]. Všecko jde dál a ten, "kdo je už bez osudu /a ještě žije, má pocit,/ jako by se díval do zeleně potmě" [Že ...]. Jsme v čase opuštěném člověkem a jsme v člověku opuštěném časem.

Také ve své další sbírce Asklépiovi kohouta [verše z let 1966 - 67, 1970] pokračuje Holan ve vyslovování tohoto upadajícího času;

Každý pro sebe
máme kdy jen na okamžiky.
Je to bez trvání...

[Pro sebe]

Čas se děje narychlo:

Cosí jako věčnost s přestávkami,
za kterých si, unavená, odpočívá.
A právě toho využívají živí,
aby narychlo oplakali čas nebožtíků
do provinile nemluvného zapomenutí...

[Verše II]

Žijeme v jakýchsi přestávkách věčnosti, v jakémsi mezičase a všechn náš spěch směřuje vlastně k zapomenutí.

Holanův čas nabyl zvláštní kvality tím, že ukazuje určitou mezeru v čase, zřetelnou degradaci času. Časová polarita života se sice stále rozvíjí, ale je odhalována jako něco rozpolceného a puklého, co se nemůže spojit do někdejší intenzity. Čas se stal opakováním. Změnil se ve variace variací a Holan vlastně nyní píše variace svého velkého času, ale variace, které nechtějí znamenat totéž. Holanova lyrika se tu dostala do složité situace: je výrazem pokleslého, pustého času, ale potřebuje se ho zmocnit opět svými velkými polaritami. Lyrická řeč se stává ještě torzovitější, než byla u Holana kdy předtím. Básně jsou ještě daleko více zlomky,

útržky. Poezie zrcadlí svět, který nerezonuje s jejími velkými kategoriemi, nýbrž žene se za svou "přechodností". Lze říci, že Holan je jak ve svém čase postupujícím, tak v čase opuštěném v určitém kontaktu s dějinami. Nelze to však vysvětlit nějak primitivně, jako by šlo o přímou registraci reálných časových kvalit. Holan totiž ve své lyrice znovu "vystoupil" z bezprostředněji zaznamenaného dějinného času "dokumentů" a vytvořil opět autonomnější a uzavřenější svět básně. Jeho návrat k hermetické poetice, jak ji známe zejména z Vanutí a Oblouku, není ovšem pouhým návratem. Holan totiž buduje autonomii své válečné a poválečné lyriky už trvale na respektu k času dějin. Hermetika sice trvá, ale je prolomena realitou času.

Z času přicházejícího "o dvě růže dřív" se stal čas "dávení lejna hrdlem osudu" [Prastará, Na postupu], čas, v němž "lejna předchází věčnost" [Ledaže, Na sotnách]. Nesmíme však toto rozpětí Holanova času od "stříbrostínu harmonie" až po pohyb "prázdnoty /v jsoucnu tak nahodilém,/ že má přestávku" polarizovat natolik, že by se existující kontinuita Holanovy lyriky rozpadla. Jde o polaritu, která je také sepětím a rozvíjením. [V prvních Holanových sbírkách [Vanutí, Oblouk, Kamení, přicházíš...]] byla básen především harmonií, třebaže stále rozechvívanou a problematizovanou. Jednotlivé polarity byly velkou hrou, která uváděla do ponybu svět významů. Teprve větší rezonance dějinného času [už v Kamení, přicházíš..., ale hlavně v Září 1938, ve Snu a v dalších "dokumentech"] zvýrazňuje samu funkci času v básni. To, co bylo dříve toliko dílčí komponentou stylizovaného a autonomního významového dění, stává se nyní klíčem k podstatě celé Holanovy sémantiky: z času jako samozřejmého sledu proměn se stal čas naléhavý, dravý, přísný, osudový. To ovšem neznamena, že by tento posun k času zrušil celou dřívější Holanovu poetiku, že by se čas stal její jedinou sémantickou kategorií, nýbrž znamená to toliko, že všechny polarity textu se od 40. let nezbytně vážou na časovou strukturu dění a že tato časová struktura ve všech plánech [od času gramatického přes časové motivy a přes časovou kompozici až k filozofické projekci času] je stále častěji organizujícím sémantickým principem. Ústřední kategorie Holanovy poezie - jako láska, smrt, bolest, radost, naděje, samota - jsou uváděny do kontaktů prostřednictvím času. Holan nepíše o čase, nýbrž rekonstruuje čas jako rozpětí dění mezi polaritními časovými body a kvalitami. Zosnovává výboje mezi minulým, přítomným a budoucím jakoby pod jedním nebem, v jediném pohledu. Zachycuje ve vteřině věčnost a ve věčnosti vteřinu. Nezná hranic, jež by mohly omezovat toto velké drama času, soustředěné nejčastěji do intenzívních okamžiků a dějící se náhle, naráz, bez přípravy. Sémantické hry rané Holanovy lyriky nebyly popřeny, nýbrž byla jim svěřena poněkud jiná úloha: nikoli klenout, vanout, vázat, čarovat, ale naopak obnažovat, štěpít, roztínat. Byla-li dřívější vazebnost a proniknutost obrazů uváděna v polaritní napětí, je nyní rozpolcenost ještě zvětšována proto, aby mohla být zaznamenána síla, jež je schopna tuto "trhlínu" myslet a žít jako celistvost.

Tady se nám otvírá pohled do podstaty Holanovy mytologičnosti. Nejdůležitější není to, že se Holan bohatě opírá o antický i křesťanský mytologický aparát, nýbrž to, že vytváří ve zvláštní fragmentární podobě stále nová a nová napětí, která jsou vlastně opakováním určitých základních polarit mýtu. Holanova básně spojuje i na nejmenší ploše ty síly, které se střetávají v konfliktech mýtu. Nejde o to, abychom v Holanově lyrice hledali ty či ony konkrétní mytologické motivy, ale máme na mysli základní situaci, která je podstatná pro mýtus. Claude Lévi-Strauss soudí, že "předmět mýtu je živit logický model pro řešení kontradikce" ^{13/} Antropologie structurale, Paris 1958, str. 254]. Tento základní logický model se Lévi-Straussovi nejeví

jako něco exkluzivního, ale jako pokus řešit na určité úrovni základní problematiku lidského vztahu ke skutečnosti. Mýtus je podle něho regenerováním jednoty tam, kde došlo k rozštěpení dějů, kde se "božské" a lidské oddělilo. V mýtu je tedy obnovována celistvost, již hrozil rozpad. Lévi-Strauss vyzdvihuje jako podstatnou skutečnost úlohu prostředníka, který v každém mýtu zjednává žádoucí propojení vysokých a nízkých sfér. V Holanově lyrice je postupně stále více rekonstruována základní mytická situace rozpolcení, jež vyžaduje prostředkování mezi kontradikcemi. Holan navozuje situace, v nichž se toto propojení děje nebo se zdá možné, anebo naopak se jeví jako ztracené, zapomenuté, nedosažitelné.

Do mytologické vazby vstupuje vše, co je schopno maximálně reprezentovat polaritu a vytvářet situaci propojenosti. Například:

Stará a opuštěná... Opravdu opuštěná ?
Stačilo jí málo... Kdysi za mladosti
šla s mužem... Pach jeho podpaží byl tak ostrý,
že ji roztínal až k vědomí lůna...
Stydíc se a zmatena jeho přemlouváním,
utrhla si cestou lupínek hlohu
a žila z toho po celý svůj věk...

[Na pohřbu, Na postupu]

Rozhodující chvíle kdysi za mladosti je pojata jako setkání, které pak působí po celý věk, které je odleskem věčného, neboť uskutečnilo prolnutí základních polarit lidského osudu. To hlavní se už stalo a celý další život je už jen udržováním a obnovováním prvotního spojení, jakkoli bylo jen symbolické: "Pach jeho podpaží byl tak ostrý, že ji roztínal až k vědomí lůna." Nyní zbývá jenom uchovat věrnost mytickému okamžiku spojení. A co je nejdůležitější: napětí stále trvá, neboť vlastně ke skutečnému propojení polarit by mělo teprve dojít.

Bylo by však nesprávné redukovat Holana na mýtus. Ten je tu značně transformován a je přítomen pouze jako základní model lyrických situací, kdy nejde o rozvinutí příběhu, nýbrž o klíčový smysl jeho polarit. Myticky orientované situace se objevují v Holanově lyrice i tam, kde je příběh či událost zcela v pozadí nebo úplně chybí. Vznikají zvláštní mytické fragmenty. Stačí, aby tu děj byl nesen toliko vyhrocenou časovou polaritou, která představuje jeho uzlové body. Tato lyrická transpozice mýtu zároveň předkládá, že vlastním mýtotvorcem - při veškeré objektivaci Holanovy lyriky - je lyrický subjekt, často akcentovaný jako básníkovo já. Tím se ovšem posouvá sám smysl mýtu: centrum celého mytotvorného prostředkování může být v lyrice toliko v konkrétním subjektu. Kdybychom obměnili Lévi-Straussovou formulaci o předmětu mýtu, mohli bychom říci, že v Holanově lyricky pojatém mýtu je v centru tvůrčí subjekt jako prostředník pro řešení objektivizovaných kontradikcí. Ovšem tento subjekt je opět složitě abstrahován a problematizován. Bylo by to příliš klasicky harmonické, kdyby ona mýtotvorná prostředkující síla byla vždy po ruce a sama nepodléhala opět "slabostem" rozpolcení:

Kdo je tu prostředníkem,
který by obstál, i když ho
nikdo nepotřebuje ?
Snad by to měla být radost
jako věčné soucítění,
ale je to právě ona,
která je nejbytotnější v čase:
nejpřítomnější, nejsmrtelnější...

[Radost II, Asklépiovi kohouta]

Lyrická báseň chce u Holana zahrnovat mýtus nikoli jako něco pouze přijatého a pouze zpracovávaného, ale jako něco přímo se tvořícího v určité konkrétní situaci, která je napětím velkých životních polarit. Mýtus není v Holanově lyrice ani výpravou kulisou, ani konečným smyslem, nýbrž nabyl v lyrické poloze heuristické funkce: lze se jím zmocnit velkých, "osudových" polarit života. Je to mýtus odepizovaný, aniž ztrácí epický půdorys: trvají v něm dějové uzlové body, jsou v něm dějové zvraty. Budík na hřbitovní zdi či budík pod sněhem by užuž mohly být součástí snového či drastického příběhu - jsou však spíše něčím, co by z epického příběhu mohlo zbýt: jsou torzem epického světa. Ale mají něco navíc, co by epická linie spíš potlačila: jsou symboly vždy právě teď kořenícími ve skutečnosti.

M a t k a

Vraťme se k našemu výchozímu textu. Monumentální projekce zde má velice určitý smysl: matka je v ní pojata jako osobitá moc, která ovládá síly světa, která vládne časům a umí je ukrotit DECHEM a DLANÍ. Je hromosvodem, který snímá všecky blesky a sahá po jasném nebi. Matčino bytí je plné tajemství, přesahuje do neznáma:

Kdo nejsi, že jsme celí v citu ?
Kdo jsi, že velkým protějškem
žhneš všemu, co nás drtí ?

[Matce, Záhřmotí]

Matka je vrostlá do časů, do živlů, a poručí-li, kladou se jí k nohám. Je vládkyní ohně a vod, požárů a mořských bouří. Její síla je nesmírná: "Ale to,/co rozechvívá matku,/ roztřískalo by koráby na moři..." [Noc s Hamletem]. Po uplynutí všech časů, po tomto životě i po naší smrti stvoří - podle básnickovy obraznosti - mamčinu ruce v jediné chvíli opět náš laskavý intimní čas :

Že po tomto životě zde mělo by nás jednou vzbudit
úděsné ječení trub a polnic ?
Odpusť, Bože, ale utěšuju se,
že počátek a vzkříšení všech nás nebožtíků
bude ohlášen tím, že prostě zakokrhá kohout...

To potom zůstaneme ještě chvíli ležet...
První, kdo vstane,
bude maminka... Uslyším ji,
jak tichounce rozdělává oheň,
jak tichounce staví na plotnu vodu
a útulně bere z almárky kávový mlýnek.
Budeme zase doma.

[Zmrtvýchvstání, Bolest]

Maminka je centrem světa, v ní je skutečnost znovu konkrétně obnovována. Matka je vládkyní času, protože všemu vrací přítomnost:

Ach, to jenom
v matce vše dávno oplakané
je stále ještě plačící...

[Tam, Asklépiovi kohouta]

Je zřejmé, že se matce v Holanově poezii dostalo hrdinské podoby. Jako postavy mýtu prostředkují mezi bohy a lidmi a jako tvůrčové mýtu nacházejí spojení mezi velikými tvořivými silami a každodenností, je Holanova MATKA podobným velkým prostředníkem a spojovatelem porušené skutečnosti. Je plamenem "na obou koncích svíce" [Matce, Záhřmotí]. Matka prostředkuje - řečeno slovy velké Holanovy kontradike - mezi ŽIVOTEM a OSUDEM. Její role prostředníka není však abstrakcí. Matka uhlazováním prostěradla - v mytickém prostoru básně - vskutku hasí požár v Persepoli a utiňuje čínské moře. Báseň má navodit právě toto propojení, má sršet velikostí lásky, která všecky polarit y poutá a přinucuje k službě. Nejde o to, aby matka byla zbavena své pozemské tváře a byla postavena na zvláštní Olymp nadpřirozených mocí, které vládnu lidskému osudu. Nic takového u Holana není. Jeho MATKA je matkou zcela určité chvíle našeho těžkého života. Mýtem jsou totiž právě její nejprostší gesta, neboť právě ta dovedou obsáhnout celou rozlohu života a osudu. Právě to obyčejné je v matce věčné:

MATKA ! ... Ta její trpělivost, to její zas a zase,
které by mohlo oddalovat věčnost,
kdyby tou věčností už nebylo...

[Noc s Hamletem]

Ne nadarmo je TRPĚLIVOST jednou z velkých kategorií Holanovy poezie. Je to kategorie, která se zdá mít svůj pravzor v bytí matky.

Holanova kosmogonie velkých polarit není ovšem zdaleka vždycky tak harmonická, ale spíše v ní naopak zesilují motivy "krutých stěn", které se staví do cesty lásky, jež prahne po spojení trhlin, po překlenutí propastí. Jsou také trhliny nepřeklenutelné, stále obnovující "propast propastí", jak zní jedno z častých Holanových pojmenování. Ale ve světě, v němž nemůžeme to, co nám chybí, nalézt ani v nicotě - jak říká Holan ve svých Sotnách -, je především matka stále místem jasu, třebaže je to jas palčivě bolestný:

Matko, stále mi chybíš,
a to právě tam, kde to nejvíc bolí !

[Matko, Na sotnách]

Matčiny ruce se nezaleknou ani nejtíživějších věcí a dosahují až tam, kde nás všecko opustilo:

[...] ty ruce pokorné, ty ruce z řádu MINIMŮ,
ty ruce lehounké, jako by pokoušení křídel bylo v nich,
ale ty ruce věrné všemuездеjšímu,
co jako polštář třeba natřásti
pod hlavou syna, i kdyby to byl vrah...

[Noc s Hamletem]

A má-li být vyslovena nejvyšší míra životního zmarnění, je promítnuta do motivu nenalezeného matčina hrobu:

Však hledat hrob své matky mezi tolika
cizími a poznanými hroby a nenaléztí jej
a neumět si představit už ani její tvář -
znamená chápat prostotu, až když nám puká srdce,
pojednou pouhé, samo a už bez osudu !

[Návrat, Příběhy]

Obraz matky není pro Holana jen jedním z mnoha dílčích motivů, ale je vždy pojat jako velký mýtotočvorný symbol a souznívá se samotnou podstatou této básnické koncepce. Je vsazen do polaritní struktury a ideálně utváří žádoucí sepětí zneprátených skutečností, vzdálených časů. Matka propojuje život a osud do smysluplné jednoty. Bez kontaktu s ní zbývá už jen - řečeno básnickovými slovy - pouhý život bez osudu.

SKÁLY ZEMĚ

Když od válek a práce odvěké
tak zrohovatěla mozoly skal
ta stará matka zem,

ty sám ses také zatvrdil,

aby tvá duše
tu nezapáchla kaluží
v koleji rozjeté,

aby vystřelovala zřídlem
ve skále čedičové

jak studánka,
z níž vybublává světlo.

Jeden život, 1962

Mozoly skal, jimiž se země obrnila a jimiž se pokryla jako vrásčitá lidská ruka, sice zlidšťují zemi, přibližují její podobu STARÉ MATCE, ale nedělají z ní zemičku ochočenou k jakékoli službě. Skály země jsou Závadovi symbolem pevnosti, nepoddajnosti, nepodrobitelnosti: "Jako zkamenělý var/ sopečný když vyvřel žár / či jak by tě kamenovat dali / ční tvé pohoří a skály" [Cesta pěšky ze stejnojmenné sbírky]. Ale současně je země pro Závadu zemí člověka, je pro něho něčím, co je srostlé s člověkem, co má také lidské složení. Proto úvodní personifikaci země do podoby staré matky není možno považovat za namátkové převzetí konvenčního obrazu, ale za něco pro Závadovo pojetí skutečnosti podstatného. Země je jednou z planet, ale je navíc také ještě proteplená člověkem. Září kosmickým světlem i světlem lásky a práce. Země je vždy také kusem lidského života, člověku dává, ale také si od něho vypůjčuje. Srůstá s člověkem, nabývá lidské podoby. SKÁLY jsou MOZOLY. Kámen a ruka, skála a člověk splývají: "Ze skály zrozený ve skále nocuji. /Kamení jím a kámen vdechují./ A skálou stáří drcený /vydechnu duši v suti morény.../ /Má chorá ruko zkrvavená! " [Sochaři, Povstání z mrtvých] Drsnost skalnaté země při všem lidském proteplení však nepozbývá své obrovitosti, vesmírnosti:

pod líbezností mechů
vždy tvrdost skal

Však nejraději u lesů
balvany bludné ve vřesu
s tím smutkem neotesaným

gigantská torsa slepá
tak obludná a velkolepá

[Píseň kameníka, Hradní věž]

Jako je země blízká člověku MOZOLY SKAL, tak chce i člověk být blízký zemi, chce mít její úrodnost, velikost, nezničitelnost, chce být pevný jako ona: TY SÁM SES TAKÉ ZATVRDIL. Člověk by rád pevně tkvěl v zemi jako skála, zatvrdil se do tvrdosti kamene. Ale zatvrdit se zde nemá nic společného se zatvrzelostí, nýbrž člověk se chce spíš utvrdit ve své nezviklatelnosti, chce si být jist, že má své pevné místo na zemi a v zemi, že do ní náleží. Důležité je zde slovo TAKÉ. Právě ono podtrhuje prvenství země, její mateřskost. Země je prapůvodcem života, ale i prázorem všeho našeho konání. Třebaže se člověk vzepjal vysoko ke svému vlastnímu dílu, je pro Závadu země jakousi podstatnou mírou, která poměřuje všechno, co člověk dělá:

A když tak čítá v knihách země
a každý její řádek pluhem přeje
rozhrne se též jak brázda
a ve žních sklízí úrodu i v srdci
a srdce je plodné láskou až do samé smrti

[Na prahu země, Na prahu]

Všimněme si onoho TĚŽ, které je pokračováním našeho TAKÉ. Brázda země se otevře také v člověku a člověk vydá svou úrodu.

Ale bylo by chybou vidět v Závadově lyrice jakýsi naturismus, jakési lehké ztotožnění se zemí. Závada čte v knize země a čte právě to, co souznívá se směřováním člověka. Kaluž vody je také řečí přírody a může být i velmi silnou lyrickou

řečí. Závada však nyní potřebuje symbol znicotnění, symbol stojatých vod. A ještě symbol blátivých cest. Bláto a stojatá voda jsou také přírodou, ale přírodou, z níž čteme varování. A ještě jednu funkci má symbol KALUŽE V KOLEJI ROZJETÉ. Má být protikladem k dvojverší, které žene báseň prudce vzhůru, které zesiluje lyrickou energii celé básně: člověk má být ZŘÍDLEM VE SKÁLE ČEDIČOVÉ. KALUŽ a ZŘÍDLO, KOLEJ ROZJETÁ a SKÁLA ČEDIČOVÁ vytvářejí vrchol "didaxe" celé básně, didaxe pohlčené silou reálného protikladu a intenzitou vidění přírody.

Velikost Závadovy obraznosti je v tom, že zcela organicky spíná člověka a zemi. Osvětleme si tento postup na ještě otevřenější mluvících verších:

Tak jdem a jdem
v srdci nerudný nerost hoře

ale jak kamenitá zem
v máji být zemí přestává
a v lán vlající vlněním se mění

nám v hlubinách povívá cosi nad kameny

[Meditace, Hradní věž]

Poslední verš je předchůdcem našeho verše o DUŠI, která vystřeluje ZŘÍDLEM ZE SKÁLY ČEDIČOVÉ. Je cosi NAD KAMENY, je cosi, co se z pevnosti skály a kamene mění ve vanutí. NERUDNÝ NEROST HOŘE je rozpouštěn vanutím ČEHOSI, co jde z hlubin. Hlubiny jsou v Závadově básnickém světě k tomu, aby se otevřely, aby vydaly své mlčení, svou moudrost, své bohatství. Lidské srdce, lidská duše [srdce a duše jsou v Závadově slovníku většinou synonyma] žijí z hlubin. Závadův člověk jde světem "se srdcem vyvrhým jako tato krajina" [Desperados, Siréna], ale i se srdcem vrostlým do hlubin nebes, kdy "v celém srdci svítá / zlaté červencové nebe" [Plachá radost, Cesta pěšky], kdy "tvoje duše chví se / světelný tra nahý / v kolmém letu výše " [Vzpomínka na léto, Cesta pěšky].

Tryskající gejzír, který vystřeluje z čedičové skály, je pro Závadův básnický svět příliš strmý. To odpoutání od země je najednou příliš neskromné a pyšné. Závada se potřebuje zase vrátit blíž k zemi: vrací se ke studánce, ale neodvrací se od světla výšin. Ze studánky vybublává světlo. SVĚTLO tu je spjato s hlubinami, ale je zároveň něčím, co tkví oslnivou září nad zemí a "povívá nad kameny". Studánkou se zřídlo zpokornuje, umenšuje, ale je světlem, je tedy opět spjato s výšinami, k nimž vystřeluje zřídlo hlubin. Vertikála se u Závady zase ráda sklání k zemi, je vábena horizontálou. Jestliže "bílý slunce žhne a žhne / nad závratí poledne", přimyká se člověk Závadovy poezie k zemi a chce "schouliti se aspoň v stín / pod skřivánkem letícím" [Poledne, Hradní věž]. Skřivánčí stín a studánka jsou něhou krajiny, která je plná robustnosti skal, obrovitosti hlubin, mocně tryskajících zřídél, svírajících letních žárů. Mocná skála rodí nejen tryskající zřídlo, ale také něžnou STUDÁNKU, Z NÍŽ VYBUBLÁVÁ SVĚTLO. Síla má v Závadově světě jako nezbytný protějšek něhu, jak skoro programově napsal v Cestě pěšky: "Spí / v modré čekance / žlutá mandelinka / /Aby se nepolekala/ /tiše/ schvějí se do sebe / jako do vývěvy/ /Taková je má síla" [Za hradbou ticha].

Jestliže báseň Skály země považujeme za Závadovu "vlastní podobiznu" - řečeno s titulem jedné Tomanovy básně -, pak má ze Závadových vlastních podobizen ke Skalám země nejbližší báseň Vyrubaná les [Cesta pěšky]:

Mé srdce porubany les
Mýtina vykotlaných pařezů
světélkujících na úpatí noci

Kde jsou mé krásné stromy
hučící snové mládí
s korunami u nebes ?

Postínány dole u země
Kořeny však svými pařáty
zpola v hlíně zpola vyčnělé
když v zemi zarůst nemohly
se drží křečovitě rozpjaty

Mé srdce vyrubany les
Pokáceny hájek zpívajících žen

Mé srdce rozervaná průrva
ale u propasti zlatý kvítek
a v hlubinách pod skalami
říční něha klokotá

Základní polarita je zde obdobná: od "mozolnaté" země, od porubaného lesa báseň dospívá k něze řeky pod skalami. Síla, která plenila les, nezničila kořeny. Ty se drží SVÝMI PAŘÁTY ZPOLA V HLÍNĚ ZPOLA VYČNĚLÉ. Padly sice koruny strmící do nebes, ale hlubiny zasaženy nebyly. Pro naši interpretaci je nejdůležitější poslední strofa. Ve srovnání se Skalami země je tu ovšem jeden rozdíl v pojetí pohybu v prostoru: zatím co tam je lidská duše pojata jako výšleh zřídla, je nyní lidské srdce ukryto a zasuto do hlubin. Ale to podstatné je tu stejné: je tu opět vytvořeno spojení mezi hlubinami země a jejím povrchem. Místo VYSTŘELUJÍCÍHO ZŘÍDLA tu je ROZERVANÁ PRŮRVA, PROPAST, u níž září ZLATÝ KVÍTEK. Opět tu vlastně "vybublává světlo" ZLATÝM KVÍTKEM, opět tu je slyšet něžnou sílu země, když V HLUBINÁCH POD SKALAMI / ŘÍČNÍ NĚHA KLOKOTÁ.

J a s

Duše i srdce jsou v Závadových "vlastních podobiznách" velmi často spjaty s obrazem čistých vod a zářivých hlubin: "Ó srdce hořem vymleté na skalní řečiště / Jaká žízeň po kaskádách vody přečisté" [V slepé ulici, Hradní věž]. Nebo: "[...] v duši mé chvěje se hlubina zářivá" [Hrabovské rybníky, Polní kvítí]. Nebo: "[...] v duši mé lesk slunečný / žhavým čeřením se chví" [Cesta pěšky ze stejnojmenné sbírky]. Už několik uvedených obrazů ukazuje, jak duše a srdce chtějí být také září, žnutím, leskem. Obraz zářícího srdce, planoucí duše se u Závady rozrůstá do bohaté světelné synonymiky: "hořící keř srdce" [Z románu, Panychida], "ozonová hořlavina / tavící kov zoufalství / ve sklepení srdcí" [Vyzvání poezie, Cesta pěšky], "jen tvé srdce praská žárem" [Ostrava, Cesta pěšky], "v tvé duši - zrcadle vody zmodralé / může se nebe jasmem usršet" [Plaché světlo, Cesta pěšky], "rozduj srdce dohaslá / blýskej světlem létavice" [Cesta pěšky ze stejnojmenné sbírky], "[...] duše plamenné / žhnuly tu v cele kamenné" [Hradní věž ze stejnojmenné sbírky], "A co křišťálné duše v božím úsvitu" [Nad zátokou, Hradní věž], "[...] a hvězda tolik světla v křídlech nemá / co vysálají srdce zraněná a nemá" [Sedmnáctiletí, Hradní věž], "Mé srdce řeřavé / jak slunce při východu / Mé srdce řeřavé / jak slunce při západu" [Opuštěná, Hradní věž]. Ve výčtu těchto obrazů, kde srdce a duše září, hoří, planou, svítí, sálají, vylévají se lávou, srší, zlátnou, doutnají, bychom mohli ještě dlouho pokračovat.

Závařova lyrika míří za světlem. Je fascinována vědomím, že uhelné sloje hluboko pod námi byly kdysi lesy zářící sluncem: "Les s azurem a luka mednatá / vyvrácen uhelnatí v hlubinách" [Uhelný kraj, Hradní věž]. To, co je zasuto, chce být znovu odkryto a žito. Uhlí proměňující se v plamen je motiv, který se v celých desítkách bude v Závařově poezii znovu vracet. "Dnes fárám do šachet a v štolách dolují/ /ohnivá slunce zapadlá,/ zkamenělou zář luny májové,/ stříbrné dny na sebe navrstvené" [Horníci, Povstání z mrtvých]. "Hluboko v dolech jsou však trópy,/ jak v jižních krajích vlahé,/ jež v záři sluneční se topí" [Černá krajina, Jeden život]. Obrazy zasuté záře slouží Závařovi bohatě k tomu, aby opět jako ve Skalách země vedl paralely mezi zemí a člověkem, mezi zkušeností uhlí [antropomorfizace má u Závaře hluboké kořeny] a zkušeností člověka.

I duše otevřené k nebesům
jak květy vypučelé do záře
ztvrdle spí dole zasuty
a bůh si prosekává cestu k nim

Ó láska zkamenělá
I v plenách skal zavínut dřímá zpěv
a vyrubání ještě se něhou zachvějem

[Uhelný kraj, Hradní věž]

Jsme opět v krajině, kterou známe ze Skal země a z Vyrubaného lesa: hluboko dole je ukryt jas, žádné balvany ho trvale nezavalí, ale vyšlehne vzhůru teplem a něhou. Země a lidské srdce se tu prostupují, podávají si ruce. Klokotání říční něhy pod skalami, kde září zlatý květ, vybublávání světla z čedičové skály i verš A VYRUBÁNÍ JEŠTĚ SE NĚHOU ZACHVĚJEM patří k sobě. Tvoří svět mocné něhy, zářící svět, který se prolamuje ze skal země, z hlubin duše.

Do Závařovy poetiky světla vchází Ostravsko ještě jinak: jako krajina dýmů a ohňů. Je to krajina většinou ztěžklá trpkostí, prosáknutá hořem, ale krajina přesto monumentální:

Sírově žlutý dým žíhaný plameny
nad krajinou kanálů a hald
ohnostroj jisker nad kráterem tmy

[Rodný kraj, Cesta pěšky]

A vše se najednou začne překvapivě propadat dolů, jako by mělo být opět v zemi nalezeno opěrné místo dalšího pohybu:

Země klesla ke dnu - mlžná usazenina -
Sivá křídla z dýmu víc už nevzpíná

Hluboko jsme padli s krajinou svou
chrlice krev lásky nachovou
ale jako hutě plály kdysi dýmem
hoříme řeřavou vírou: Nezahynem

Ohně Ostravy se tu proměnily v závařovské lidské fluidum, jak o něm píše v Polním kvítí. Žádný symbol ohně a světla, který Ostrava nabízela, nezůstal u Závaře nevyužit, ale naopak vstoupil do velkých krajinných obrazů a stal se součástí lidského vzepětí: "Ostrava černá, kouřící stálice,/ na zemi nechává zářivou stopu" [Ostrava, Jeden život]. Básník je vrostlý do ohňů své krajiny a stále v nových variacích se z toho vyznává:

ohněm se zažihá jazyk v mých ústech

[Ostrava, Jeden život]

Také lidé mají být přetaveni, mají hořet:

černý jak topič jsem, do lidí příkládám,
chtěl bych je naložit, vysoko naložit,
ohně v nich zapálit, světlo v nich rozsvítit

[Ostrava, Jeden život]

V poslední sbírce Na prahu říká Závada: "Víc než po líci poznával jsem slunce po rubu / zasazené hluboko v hlíně" [Černý vzadu], avšak nelze nevidět, že Závada je nejen básníkem černého kraje, ale že je stejně tak básníkem zářivých slunečních krajin. Je pravda, že často vidí letní krajinu v rozměrech své "ohněvé země":

Obzor - azurová huť -
taví zlato poledne

[Vzpomínka na léto, Cesta pěšky]

HUŤ je tu z rodu té obraznosti, kterou známe ze Závadových "žlutých" dýmajících krajin. Dokonce i v básni o jižní krajině "pracuje" HUŤ:

V slavném žáru třpytivém
kalný duch tvůj snivý
rozdmýcháván v neustálém žhnutí
protavený v křišťálové huti
plane v čirém žáru ohnivém

[Jižní krajina, Cesta pěšky]

Závada se umí oddat plně sršení světla v otevřených slunečních krajinách, umí roz-
tavit svůj verš poledními žáry, oslnivými rány, blankytem, čekankovou modří, leskem,
blyštěním vodních hladin. Je velkým básníkem denního světla: "Je štěstí prosté
světlo denní" [Dobrý den, Polní kvítí]. Básníka DÝMU dovede stejně fascinovat
průzračnost, svítivost:

Zatkní se teď do mně zase ty ó sekero světla

[Tam dole, Siréna]

Závada volá především slunce, které se sune "s miliony zlatých karátů" [Městské
krajiny, Siréna], slaví "zlaté dynamo slunce" [Bez milosti, Siréna], chtěl by
"přes zářivě žhavý třpyt / v jádro slunce popatřit" [Hoře lásky, Cesta pěšky].

V Závadově přírodě je světlo odvažováno v různých dávkách: od vybuchujícího
léta ["Jediná jiskra rosy zrána na trávě / a léto vybuchne a srší modravě", Letní,
Hradní věž] se dovede básník utéci do tichého záření podzimu, kde "na mezích za
listem list / plamínkem žlutavým / zažihá noční chlad" [Podzimní, Hradní věž],
a dovede se ztišit do světla zimy, kdy září "v zimavém slunci bledém / zem zdiaman-
tovělá ledem" [Zimní, Hradní věž]. Vůbec je v Závadově krajině hodně tichého vy-
zařování, hodně STUDÁNEK, Z NICHŽ VYBUBLÁVÁ SVĚTLO. Závada zná

fialek temný ohýnek

[Fialky, Město světla],

zná vložku "zelenavé záře", kdy "v srdci tichoucké světlo prosvítá" [Zimní, Město světla], ví, jak svět ztišeně "září světlem hedvábným" [Na šachtě, Polní kvítí], obdivuje "zářivě klidné poledne / dnes jantarově průhledné" [Posvícení, Jeden život], je šťasten, když "ze srdce se rozlévá jakási záře" [Jaro, Jeden život], když "srdce /, které až na smrt trpívá / přesladký úsměv na rtech má / a ve tmě zářívá" [Meditace, Hradní věž]. Ale toto tiché záření má zas a zas protiváhu v sršícím jasu. Studánka plná světla se zase ráda proměňuje na vystřelující zřídlo, na ohňostroje, na exploze jasu. Závadova lyrika po ztišení znovu "železným ohněm trav se vznála a šlehá k nebesům" [Jarní, Hradní věž].

Jako je světlo ukryto v hlubinách země, mají i výšiny nebe své skryté světlo, které zazáří v blesku:

Když na obloze blýská se a pohřmívá
to zdálky se na ní síla země ozývá
Zhoustnou a zčernají na rovinách parna
Vystoupí vzhůru a své kordy zkříží
Vyletí z pochvy obnažený meč
Krátce a jasně zahřmí svou pravdu

[Na prahu země, Na prahu]

Blesk je stručný, je v něm naráz obsažena všecka oslnivost přírody, všecka síla země. Ale blesk je i symbolem smrti:

Jak bychom sáhli na drát s vysokým napětím
a při doteku spálili všechny své pojistky
zableskne se nám ještě v hlavě
slunce nás oslepí oslnivou září
ale též navždycky zatemní
vše co je za ní
a v ústech zatrne trpká chuť blesku

[Slunovrat, Na prahu]

Také smrt je stručná, je posledním zábleskem, posledním završením života.

Básníkovi je svěřeno, aby tento koloběh světla vzal za svou věc, aby v něm sám zazářil, aby se stal součástí sluncí, září, ohňů, světel, aby "jak slunce na vodách / zachytil aspoň záblesky / věčně vypínaného a přerušovaného bytí / otiskl si je v srdci a poslal zase dál" [Odliv, Na prahu]. Jestliže básník "svou pravdu nosil jak otevřený oheň" [S fanfárami pláče, Na prahu], učinil dost. Závada se zpovídá z této své ochotné služby jasu a slunci:

slunce mi vtlouklo sekerou světla
do kůry mozku své zlaté hřeby
a já se žhavou koulí duše
jsem letěl po své dráze jak střela

[S fanfárami pláče, Na prahu]

Být součástí koloběhu světla není žádný harmonický úděl, ale osud plný hořkosti, bolesti, katastrof. Světlo není Závadovi jakýmsi všesmiřujícím elementem, který by vyrovnával disharmonie života. Jas se rodí ze tmy. Život je přísný:

A noří mě do bahna a kalu
chtěje vylisovat ze mne křišťálový proud

[De profundis, Siréna]

Světlo je při vší něze i síle něco bolestného, palčivého, prchavého. Také poezie - sama světlo a oheň - je básníkem oslovována jako rozdíravá a zranitelná :

Síný blesku
věčně vsazující do tmy
rozeklané kořeny

Oslnivé žahadlo
vesmírného žalu
bodnutím hned hynoucí

[Vzývání poezie, Cesta pěšky]

Závadova rozvinutá symbolika světla plní v celkové sémantice této poezie velmi důležitou funkci. Je součástí "stále virtuóznějšího rozvádění i obměňování principů symbolu a symboliky".^{14/} Nelze říci, že světlo je jediným klíčovým symbolem Závadovy poezie, ale naše analýza ukázala, že tu hraje velice významnou úlohu. Koloběh světla je součástí Závadova smysluplného vesmíru, smysluplného života. Záře, ať vyvěrá ze studánky, ze slunce nebo z lidského srdce, je dostatečným důvodem bytí. Světlo proniká tmou, je smyslem, který prohrabuje nicotu jako ohniště a naplňuje ji zářem.

Ani v naší básni Skály země nebyla závěrečná oslava světla jen nahodilým stavebním prvkem. Jistě, celá báseň - věta mohla končit jiným slovem, avšak právě SVĚTLO je tu organickým stvrzením celé Závadovy koncepce přírody, světa. Je podstatným slovem básníkovy životní konfese, ať už je neseno jakýmkoliv synonymem:

Zatímco němé ryby v chladné vodě plují
a ptáci rozpálení zpěvem k nebi poletují
já oslněn a omámený se trmácím po kamení

však hrdlo mám sevřeno štěstím
tvrději než stéblo slámy
a jím se prodírá horoucí plamen

[Pod sluncem, Na prahu]

Na konci všeho je SVĚTLO, PLAMEN, JAS... Nekonečné jsou životní metamorfózy, nekonečný je pohyb ze tmy k světlu, z jedné podoby světla do jiné, byť tato cesta vedla i zkamenělými prostory země, tmou, smrtí. Závada chce ve své lyrice v podstatě vždycky jedno:

SVÉ SRDCE VKOVAT V BRÁNU PRAJASU

[Bludná mapa, Panychida]

ŽENA - KAMÍNEK

1 Ty, z moře vyvřelá,
2 a věky, věky spící,
3 z bílých pěn černá pěna,
4 ty z vln na vlnu schoulená,
5 jednou i potisící,
6 ty vlno vln, ty nevlna,
7 ty mrtvý beduíne,
8 temný i v bílé, té jiné,
9 ty, zkamenělá žena,
10 ty, malá mumie,
11 která tu žiješ,
12 i když jsi umřela,
13 ty z moře vyvřelá,
14 mnu si tě dlouho v dlani
15 a budu bez přestání
16 cítit, jak čistá voda vodou
17 vodu na vodu
18 čistší umyje.

Sólo pro dva dechy, 1983

První verš básně navozuje základní konotaci mytologickou: Afrodité Anadyomené či Venus Anadyomené. Připomene řeckou či římskou bohyni, která se zrodila z vln a která se už ustáleně označuje slovy "z vln se vynořivší". A ve slově Afrodité je obsaženo slovo "afros", které znamená pěnu. Třetí verš básně tyto souvislosti ještě zvýrazňuje. Už v dřívější tvorbě Mikulášek obdobné konotace použil: "[...] mladá a krásná/ i posupně nahá žena/ na břehu moře - vyvržená až slepě." [Pampeluna, Šokovaná růže, 1969].

Mikulášek však není typ básníka, který by stavěl na odív svou mytologickou erudici. Nejde mu v první řadě ani o epický prvek lyrického textu. Mýtus je mu spíše součástí vědomí o plnosti bytí. Mýtus mu jen podtrhuje to, co už je v samotné stále expanzivní a plodivé skutečnosti obsaženo. Připomeňme třeba jeho báseň Vzkříšení [Svlékání hadů, 1963]. Krvácí a umírá tu réva, aby se zrodilo víno, aby se ujal moci bůh vína. Opět tu není - podobně jako v naší básni - bůh jmenován. Báseň by se uvedením Dionýsa či Baccha posunula do roviny příliš klasicistní. Mikuláškoví jde ve Vzkříšení o utvrzení faktu, že každého podzimu nemůže nepřijít to slastné obnovení moci vína, jehož bůh stále znovu ožívá. Bůh tu však není ani tolik pohan- ský jako právě mikuláškovský: je gestem života popírajícího smrt. Ve Vzkříšení "pohřmívají kvasem" plné sudy révy a básník uprostřed podzimního bláta a kaluží na své cestičce kdesi v moravské zemi slyší ten obrovský hukot zrození vína, jako by se navzdory tesknosti znovu rodila síla tohoto kraje:

[...]

cítím, jak se peří

přítoky mého srdce,

chvějí se zdymadla,

na tváři schne déšť,

a telegrafní sloupy

se rozhučely zprávou,

že vína bůh

se znova narodil,

ať si je sírá zem

a nebe bez hvězdy.

Jak je pro Mikuláška mýtus organicky začleněn do intenzivního vědomí života, ukazuje zvláště jeho báseň Legenda o Věstonické Venuši [Šokovaná růže, 1969]. Zrození je sice epizováno jako spojení býka a hlubin země, ale býk je tu obrazem pro mohutnou sílu Pálavy, která útočí na temnoty pod sebou tak, že vydají plod:

Vydaly tedy Venuši,

už trochu přehřátou

po těch rejdech s pánví, téměř uhelnou, [...]

Také Žena - kamínek je zrozena žářem ["z moře vyvřelá"], silou živlů. Zrození Věstonické Venuše je však také básní o víně, o pití vína. Víno je tu naroubováno na mýtus a je vsazeno do dávná velkých událostí. Proč je spojena Věstonická Venuše s tím, že "všichni začli hrdlem dolů pít" ?

Dnes už sice nikdo přesně neví,
proč,
ale víno, jak známo,
a láska,
a takové ty božské věci
mít důvod nemusí,
důvodem samy jsouce.

A celá Legenda končí projekcí současné chvíle do dávného času:

A z Dyje stoupá cosi dávného
až k srdci.

Toto dvojverší přináší implicitně i motiv, který dominuje v Ženě - kamínku a k němuž se ještě vrátíme. Všimněme si zatím motivu "čehosi dávného", co stoupá "až k srdci". Časový aspekt je v Ženě - kamínku mytizován především v druhém verši A VĚKY, VĚKY SPÍCÍ a pak v pátém verši jako neustálé opakování: JEDNOU A POTISÍCÍ. Rým ještě podtrhuje sepětí těchto dvou výrazně temporálně orientovaných veršů. Čas tu sahá od prvotního zrození do dneška a dnešek odkazuje k "spánku" věků, k dávnmu. Tato mytologizace času slouží Mikuláškově k tomu, aby akcentoval samo trvání dějů, samu mohutnost bytí v čase. V básni Eloáh je skoro jakási Mikulášková definice mytického a živě současného času:

Tak vzniká déšť.
A potom prší, prší navždycky,
až z potopy je kapka maličká.

[Čejčí pláč, 1948]

Z mytičnosti zůstává v Ženě - kamínku ona všudypřítomnost prvotního zrození, třebaže je náš reálný čas od něho na věky a věky vzdálen. Kamínek - ona černá pěna zrozená z pěn bílých - vlastně jen spí a kolébán vlnou, jako by byl stále oním dávným dětstvím světa, je jakoby vyňat z času. Kamínek je stále obrácen k vlnám, choulí se v ně, kolébání moře je stále stejné, je jedno, zda se v něm kamínek pohne jednou či potisící. A právě onen věčný kyvadlový pohyb moře jako prazákladní rytmus rození zcela přirozeně souvisí se ženou, s věčným rytmem milování, s rytmem kolébky, s věčným choulením do věčného pohybu, který je v Ženě - kamínku tak zintiměn a zženštěn. Právě toto vplývání do světa tak, abychom ho zdůvěrnili, abychom v něm byli bytostně spojeni s tím hlubinným a prazákladním, to je nejvlastnější Mikuláškově sepětí s mýtem. A i když básník mýtus zcela zcivilňuje a často užívá i ironického, groteskního úhlu zobrazení [ostatně i obraz ženy - kamínku má bizarní významový přídech], je s mýtem hluboce spjat oním "vplýváním" do zdrojů sil, do žhavého magmatu dění. Oxymoron TY VLNO VLN, TY NEVLNA je básníkovým kouzelním oněch mytických spojení, propojováním kamínku s mořem, kamínku - ženy s věčným vlněním moře. Je-li kamínek osloven TY VLNO VLN, je v této metaforické apostrofě přítomen moment vplývání do něčeho, z čeho jsme vzešli, moment spolubytí s tím, s čím se chceme ztotožnit, co je oním prapůvodním rytmem, v němž jsme stále jakoby uváděni do nejpůvodnějšího rytmu života. A ono nominativní TY NEVLNA je přísně logické, je to spojení nesoucí význam distance, popření. Je faktem, ale není už apostrofou, vzýváním.

Kámen je v Mikuláškově poezii vždy motivem poněkud výjimečným, neboť její obraznost je především orientována na organické, biologické reálie. Avšak také anorganický svět tu má své místo jako svět živelů. Je tu vítr, je tu voda a země, je tu oheň, je tu sníh i luna - přičemž všechny tyto motivy mají obrovský konotační rozsah. Symbolizují i vyslovují konkrétní bytí.

Anorganické bývá spojeno s organickým často metamorfózami. V básni A to je vše [Žebro Adamovo, 1981] zpověď člověka, který je

celý pořezaný uvnitř,

končí pádem, jako by se v něm zřítíl dům a jako by se propadal do hlubin země:

celý, celý takový budu teprv celý
jako sopka pohřbená v svůj kráter.

A pak po sugestivních obrazech uzavření všeho do nitra, do rýh dlaní, do neprodyšně ucpaného hrdla, do zapečetěných očí a uší končí básník touto vizí konce:

vším tím jednou i navždy budu vším,
co vpeče se snad aspoň do hornin
pro větší lesk geologie !

Naše báseň Žena - kamínek leží na opačném pólu Mikuláškovy geologie. Anorganická transformace tu nevyznívá jako drtivá moc konce. Zdá se, že Legenda o Věstonické Venuši se do Ženy - kamínku promítá i tím, že kousek kamene - ženy nabyl kdysi tak velké působivosti, že byl součástí uctívání a přinášel skrze magii gest životodárné síly. Obě srovnávané básně jsou přece o Venuši. V obou také působí mutatis mutandis motiv skulptury, sošky, sochy - ale to už je motiv, který by si zasloužil širšího průzkumu v celku Mikuláškovy poezie a který zde můžeme jen naznačit. Pro osvětlení motivu ženy - kamínku nám postačí fakt, že básník vlastně sám domýšlí kamínek do objektu zlidštěného, a to nejen obrazností, ale také tím, že onu ženu z kamínku jako by tvořil i tím, že mu dává něhu svých rukou: MNU SI TĚ DLOUHO V DLANI. Geologie jako nehybnost a inertnost je tu přemáhána demiurgickým gestem laskání kamínku, kamínku - vlny, kamínku - ženy, kamínku - božstva. Toto gesto tvoření či spíš gesto splývání se stvořením je jedním z významových svorníků celé básně. Gramaticky je vyjádřeno tak, že kamínek je tu vlastně stále oslovován v ženském rodě - s výjimkou obrazu mrtvého beduína.

Ž i v o t a s m r t

Celá báseň má od samého začátku inverzní ráz, takže je možno položit otázku, které pojmenování v titulní dvojici je základní a které metaforické. Ženu - kamínek můžeme číst buď tak, že výchozím objektem bude kamínek, ale i tak, že jí od samého počátku budeme považovat za báseň o ženě a že kamínek celému významovému toku dodává onu specifickou "geologickou" projekci. Pak obraz Z BÍLÝCH PĚN ČERNÁ PĚNA nabývá významu pregnantní zkratky pro ženu, ve které se z bílé vynořuje černá a naopak černá se celá rozplývá v bílé. Do pozadí pak ustoupí mytologický aspekt Afrodity

stvořené z mořské pěny a žena sama je vyvřelá z moře, bezbřehá, žhoucí, ale současně ukolébávaná věčným vlněním moře do spánku. Ne smrt, ale spánek. Ne smrt, ale nesmírná odevzdanost ženy věčnému ukolébávání, věčnému vlnění života. A celá apostrofa

ty z vln na vlnu schoulená,
jednou i potisící,
ty vlno vln, ty nevlna

je apostrofou ženy. Žena je oslovoována metaforicky jako vlna a to čtyřikrát opakované slovo VLNA je v těchto verších uvedeno do takové rytmizace a do takové souvztažnosti, že tu vzniká specifický jazykový ekvivalent ženského principu bytí: žena schoulená na vlnu se přimyká k živlu, je jím nesena, ale zároveň ho zvláštním způsobem ovládá, podrobuje si ho. Žena je bytostně blízká vlně, je s ní jakoby ztotožněná, ale zároveň se od ní odděluje a v ní brázdí oceány času: JEDNOU I POTISÍCÍ. Žena je vlastně stálá metamorfóza, je VLNOU VLN, ale je i NEVLNA, je z vln, ale ve vlnách neutone, nýbrž je NA VLNU SCHOULENÁ. A pak i ono laskání kamínku - ženy nabývá najednou nového [a dalšího] osvětlení, jako by nás laskání a láska spojovali s mládím mýtu, s přírodou, s živly, s oním prapůvodním bytím, z něhož jsme se oddělili, s jednotou, k níž jsme napsali onen "rozdělující spojovník" ŽENA - KAMÍNEK.

Bylo by lákavé zachytit v Mikuláškově poezii alespoň základní obrysy motivu ženy, ale to už by znamenalo vlastně interpretovat podstatnou část celé jeho tvorby. A čtenářům Mikuláškovy poezie je dobře známo, že s motivem ženy se vynořuje i motiv muže, že ono SÓLO lásky je psáno PRO DVA DECHY.

Po šesti verších jako šesti mámivých vlnách věčného ženství, věčného vlnění života, věčného mládí lásky se najednou objeví velice překvapivá apostrofa:

ty mrtvý beduíne,
temný i v bílé, té jiné,
[...]

Podle elementární denotace se ocítáme kdesi v Arábii nebo v severní Africe, ale tyto exotismy nemají u Mikuláška povahu pouhého místního koloritu, neslouží evokaci nálady, spíš naopak přes tyto odstíny - a často spíš proti nim - míří do jiných souvislostí. V oné inverzní povaze textu zase nyní nabude hlavní váhy obraz kamínku. Kamínek je onou černou pěnou v bílé pění vod a je tak tmavý a mrtvý, že uvede na scénu motiv MRTVÉHO BEDUÍNA, ale ne pouze jako asociaci. Opět jsme v rovině apostrofy, oslovujeme stále ženu - kamínek. Rychle se mění scénérie, rychle přestupujeme z dynamiky života do pásma smrti. Jestliže bychom chtěli obraz mrtvého beduína považovat jen za hříčku s bílou a černou, jen za nové převtělení černé a bílé pěny, jsme brzy dovedeni k vlastnímu tíhnutí celého "exotického" obrazu: ta JINÁ BÍLA je smrt. Najdeme spřízněné obrazy v jiných Mikuláškových básních, např. v Strašidlech:

Přichází často zemřelí...
A ty jsi celá bílá.

[Velké černé ryby a dlouhý bílý chrt, 1981]

Oslovení TY MRTVÝ BEDUÍNE vystřídalo předcházející TY VLNO VLN. Kromě v nadpisu se v básni zatím neobjevilo slovo žena, nýbrž jen PĚNA A VLNA. Motiv mrtvého beduína může v určité nasvícení sémantiky básně být i metaforou pěn a vln, oněch

věčných kočovníků moře, ale zase v jiném světle může nabýt povahy ostrého reálného detailu, jakéhosi dokumentárního záběru. Nejpodstatnější je, že s motivem MRTVÉHO BĚDUJÍNA vstupuje do věčného koloběhu, do mýtu velice pronikavě sémantická rovina smrti. Přesun k maskulinu nepůsobí neorganicky v básni, jejíž titul je kontaminací feminina a maskulina - motiv JINÉ BÍLÉ opět vše přesouvá do feminina.

V dalších verších se sémantická situace nijak rychle neprosvětluje, spíše se ještě objevují nové komplikace:

ty, zkamenělá žena,
ty, malá mumie,
která tu žiješ,
i když jsi umřela,
[...]

Motiv mumie se objevuje už v básni Myšlenky v bufetu [Svlékání hadů, 1963], kde se rovněž prolínavě prostupuje život a smrt:

Neboť žít vstoje je příkaz doby
a umřít vstoje příkaz života,
jakož i vejít v rakev na stojato
po způsobu faraónů
v této sloupové síni tichých mumií,
jež nataženy jdou si stoupnout dál -
k expresu s kávou,
k milence s touhou,
na nohu bližního v tramvaji,
nebo i na krk,
[...]

Jsme v zvláštním panoptiku lidské společnosti - ale i v reálu s kladnými znaménky ! - a básník v ironickém úhlu proměňuje živé na mumie. Ale v Ženě - kamínku je jiný úhel záběru, celý text směřuje k intimizaci, je až k prasknutí křehký. MALÁ MUMIE tu má dost daleko k TICHÝM MUMIÍM lidí z bufetu. Ale ve sbírce SÓLO pro dva dechy je stejnojmenná báseň, která má obdobný námět jako Myšlenky v bufetu, ale svou poetikou je totožná s Ženou - kamínkem: je totožná v osobitém zdrobňování velkých námětů, ovšem zdrobňování neochočujícím, nýbrž spíše opticky maximálně přesným. V básni SÓLO... čtete:

Ticho se šířilo
s vůní kávy
v jakémsi ještě podivnějším
kontrastu
s uzounkým proužkem
dýmu z cigaret,
miniatury krematoria,
přichystaného k zpopelnění
něčeho stejně už popelavého
[...]

Vidím úzkou spojitost mezi pojmenováním ženy - kamínku MALÁ MUMIE a cigarety jako MINIATURY KREMATORIA. Mikulášek své obrazy, kde se prostupuje život a smrt, precizuje nyní do jakési dokumentární metaforiky. Kamínek reprezentující ženu je miniaturizací na podobu MALÉ MUMIE novou metamorfózou proměněn opět do blízkosti oné "geologické" vrstvy básně, ale v jakémsi "archeologickém" lomu. Mikulášek tu dává motivu smrti náhle nemytickou podobu věčnosti: ZKAMENĚLÁ ŽENA je všemu navzdory trváním. Básník s ní vede dialog, vdechuje jí život: ŽIJEŠ, I KDYŽ JSI UMŘELA. Smrt lze překonat nejen mýtem, ale i přesným uvědoměním její včleněnosti do přírody a kultury.

Je k tomu ale nezbytné, abychom všechno pochopili v životní perspektivě a abychom zintimnili svět - svět zkamenělin, svět malých mumíí - svou vroucností:

mnu si tě dlouho v dlani.

Zda je dominanta básně. Až dosud byl lyrický hrdina přítomen v básni jako ten, kdo oslovuje dávno, smrt, ženu, přírodu, nyní vstupuje do textu první osoba: MNU SI TĚ..
..A BUDU BEZ PŘESTÁNÍ CÍTIT. Také v SÓLU vstoupil básník do ticha s vůní kávy a s dýmem-miniaturou krematoria v první osobě:

Seděl jsem
přímo proti tichu,
bylo blédé,
smrtelně blédé
v jakémsi podivném kontrastu
s kávou,
která byla celá v černém
/.../

Vstup "já" na rozdíl od této pouhé "registrující" deskripce je v Ženě - kamínku doveden až takřikajíc k angažovanosti dokumentárního zachycení detailu: MNU SI TĚ DLOUHO V DLANI. Naše tělo protepluje kamínek, mění malý úlomek světa v něco velice podstatného: ve snění, ve vřelost, v živelnou sílu přírody, které se zmocňujeme i v její "geologické" a "archeologické" vrstvě. Je tu něco romantického, novalisovského v Mikuláškově cítění živoucnosti ztraceného kamínku kdesi na mořském břehu.

V o d a

Ve čtyřech závěrečných verších dostává celá báseň vrcholnou dynamiku:

a budu bez přestání
cítit, jak čistá voda vodou
vodu na vodu
čistší umyje.

Je to vlastně jen nové rozvinutí motivu vln: jako se čtyřikrát opakovalo slovo vlna, opakuje se čtyřikrát i slovo voda. Proti oné čtveřici TY Z VLN NA VLNU - TY VLNO VLN stojí nyní čtveřice obdobná: VODA VODOU - VODU NA VODU. Tím dostává báseň nejen velkou gradaci, ale je zároveň skvělým dokladem Mikuláškovy umění básnické architektického: motiv vlny je motivem vody jakoby počat znovu, ale zároveň je zřejmým a viditelným pokračováním formálním i významovým. Vlnění, které neslo rytmus celé básně téměř v ikonické názornosti, je přesunuto do samotného živlu, který se tu v sugestivním zrcadlení a kumulování vyvíjí sám ze sebe, sám v sobě, ale přesto v dramatickém vystupňování lidské projekce čistoty stále se prohlubující, stále průzračnější. Z VLN, které byly mocným hybným povrchem, se nyní sestupuje do středu, do hlubin živlu, do vod, které se pročišťují pohyby neviditelnými, ale mohutně účinnými.

Motiv čistoty je velkým Mikuláškovým motivem. V básni Pokus o ticho /Veliké černé ryby a dlouhý bílý chrt, 1981.7 je moc živlu nesena motivem větru:

Listí slétá,
už celá léta slétá
listí
se stromu a vítr
je žene po zemi.

A kdy my budem čistí,
čistí toho světa
jak strom, ze kterého
zbyla holá věta,
zahřívána ptáčkem,
který neodlétá,
jen sám zkřehlý
na čas oněmí ?

V tomto textu je konfrontována nepřetržitá sebeočistná dynamika přírody - padající listí, vítr, země - s lidským světem, s jeho potřebou čistoty. Druhá sloka básně je komponována jako velká otázka: A kdy my budeme čistí ? Kdy budeme čistí tohoto světa ? Touha po čistotě je tu založena velice prostě: být čistý jako strom, z něhož opadalo listí, být čistý jako pták, který zahřívá "holou větu" stromu a neodlétá. V Ženě - kamínku jako by básník přímo tkvěl uprostřed tohoto očišťování a pročišťování. Dlaň svírá kamínek, cítí mohutný pohyb vod, pociťuje úpornou sílu bytí stávat se samým sebou. Toto bytí je zde nesené "děním" vody, živlem vody. Jako by nyní mohly všechny konotace být z textu vypuštěny. Nač je nám symbolika vody, když pociťujeme to velké nepřetržité průzračňující dění v hlubinách vod ? Může být něco víc, než je ve své mohutnosti sama voda ? Jako by nyní prostá denotace měla odkryt či spíš vyznačit mohutnost samotného bytí. Sémantika čistoty TOHO SVĚTA je najednou průzračná: vítr je čistý, pták na holém stromě, který v mrazu neodlétá, je čistý, voda sama v sobě pracující je čistá.

Motiv vody nese v Mikuláškově poezii i jiné významy . Jestliže báseň Ženu - kamínek bychom začlenili v celku Mikuláškovy díla spíše k pólu milostí, pak v básni *Ars poetica I* [Žebro Adamovo, 1981] je voda z rodokmene baladického, z pólu ortelů:

A zamklá voda,
zmlklá do úplňku,
lunou se zalkla v tůňku
jako tvé oko slzou
a žalem zase ona,
ta osamělá voda,
pláč duše, která je si
i poraněnou múzou
a maso smutku svého
vždy na hák verše věší
pro boha živého...

Slza tu dostává svou projekci do živlu vody velkou dramatickou působivost. A ve Vodní krajině [z téže sbírky] zazní drama symbiózy vody a člověka v osobité inverzi:

A voda žije mnou, jak ona mne by pila
až do dna extází.

Tady je voda bliženeček, voda dvojník.

Vladimír Holan v jednom ze svých nejkrásnějších obrazů zří ležet na štíhlé hrázi dívku s rukama ve dvou jezerech. Dívka tu je exponována s velkou mýtotočnou konotací: prostředkuje spojení mezi dvěma prostoremi, mezi dvěma světy vod. Také Mikuláškův obraz je v Ženě - kamínku v jistém smyslu podobný: ruka, která svírá

v dlani kamínek, pociťuje BEZ PŘESTÁNÍ obrovitou mohutnost vody, je s ní spojena, chápe ji, rozumí jí, je účastna její moci. Tak při veškeré bezprostřednosti závěrečného vytčení síly živlu udržuje Mikulášek v plné aktivitě i mytickou rovinu své básně: spojení lidské ruky se silou živlu. Jako by síla vod stále otřásala malým kamínkem a naše laskání tohoto kamínku jako by jí přejímalo, opanovávalo, mělo. Voda už není jen slepým živlem, ale je v ní velké bezprostřední sdělení dané váhou elementární reality. Mikulášek motivem čistoty dává existenciální nahostí vod akcent etický. Existence vod je schoulena k člověku, dává se mu, člověk je esenciálně primární. Kdybychom tu chtěli hledat paralely s existencialismem, bylo by možno říci, že u Mikuláška je filozofický aspekt právě obrácený, než tomu je v existencialismu: existencialisté dávají přednost existenci před esencí, řečeno hodně abstraktně, kdežto u Mikuláška esence lidskosti a lidství dominuje nad "geologií" existence.

Kam se v závěru básně ztratila žena ? Nedostali jsme se v naší interpretaci na scestí, když jsme najednou opustili v závěru klíčový motiv básně ? Ale což stále nepůsobí ona čtveřice VLN, kterou jsme vlastně našli zabudovanu do čtveřice VODY ? Jako je při vší lidské transformaci motivu vod uchována primární moc živlu, svrchaná tenze onoho vnitřního dění uprostřed vod, tak se také z něho nevytratila ona sémantika věčného ženství, ženství očistného, ženství Mikuláškových "milostí".

MITMEM

Pod samým tichem
jakýsi jiný hluk
a pod tím hluken
jakési jiné ticho

Mítmavo

Slova nahrstěná
řítkami k sobě
střídavě různem klásti

Dávné proso, 1981

Do titulu básně se dostává výraz, který dnes zná málokdo. Není zprvu vůbec jasné, kam slovo MITMEM začlenit. Ale právě proto, že jde o nadpis, není pochyby, že celá báseň bude zřejmě ve znamení tohoto zvláštního utajení i odhalování. Neznámé slovo pojmenovává báseň, je tématem, kolem něhož se bude rozvíjet významový pohyb textu.

První strofa není prostým luštěním nadpisu. Nejde o filologickou noticku, ale o báseň. Význam MITMEM je přesto touto slokou naplňován, ale toto naplňování probíhá jako vlastní dramatický děj, nikoliv jako vysvětlivka. Jakoby samozřejmá sloka, na první čtení takřka konstatující, je ve svém "uvnitř" sycena závratí nad podivuhodným zvrstvením života. Naznačuje pohyb stále trochu jinam, pohyb do nekonečných vrstev lidského existování v čase. Jako by vršila jeden lidský život za druhým, jako by byla optikou odkrývající pohyb nazpátek, ale zase i kupředu.

Že je toto zvrstvení času neseno právě tichy a hluky, to má pevné opory v celé Skácelově tvorbě. Připomeňme třeba báseň Celá v bílém, báseň o tom, že jednou nebude me. Je v ní použito rovněž napětí mezi tichem a hlukem, ale i mezi dálkou a blízkostí. Smrt je položena kamsi až za ticho jako křik:

Možná je to druhá strana ticha,
možná zakřičí to roztoužený páv
daleko,
až za Egejským mořem.

A třeba blízko,
tady
v zahradách.

[Co zbylo z anděla]

Jinde se setkává jedno ticho s jiným tichem:

míhání v směru nelichém
a jasné ticho za tichem
už nejasným a něco málo
co se v tom tichu za nás zdálo

[Oříšky pro černého papouška, Naděje s bukovými křídly]

Ticho jasné je zde vzpomínkou na ticho už nejasné, z něhož zbývá jen cosi snového, anonymního. Jinde je ono druhé ticho nazváno "hlasem neslyšně slyšným":

zátiší je co za tichem
čas hryže jako zrno myš
a nezbude a ty ten hlas
neslyšně slyšný uslyšíš

[Tamtéž]

Vrstvení je v básni Mitmem spojeno s jiností, a to ve zvláštním zdvojení jino-
sti. Hluk je přirozeně něco jiného než ticho, ale Skácel vrství TICHŮ a JAKÝSI
JINÝ HLUK. Podobně v druhém dvojverší za hluk umisťuje nejen opět ticho, ale JAKÉSI
JINÉ TICHŮ. Tento význam jino-
sti je pro celé čtyřverší podstatný. Nevzniká smysl
jediný. Vzhledem k tomu, že báseň je včleněna do oddílu Nepatrné requiem a sousedí

s básněmi o smrti a mrtvých, získává z tohoto kontextu jedno z hlavních významových nasměrování. Za tichem, za smrtí stále zůstává dávný hluk života už ukončeného, hluk už jiný, než je náš, hluk dávno mrtvý, ale přece něčím ještě přítomný. A opět onen dávný hluk měl své ticho, ticho po jiných mrtvých. Toto kotvení Skácelovy poezie nemá žádné morbidní akcenty, není barokním rozehráváním tance smrti, nýbrž je filozofií úcty k předkům, přirozeným kontaktem s tím, z čeho jsme vzešli a vlastně stále vzcházíme. Spojení s mrtvými je pro Skácela zároveň výrazně individuální [např. v Mostu ze sb. Metličky: "Neznám tvé mrtvé a ty neznáš moje."] Naši mrtví kotví v naplněném čase, zatímco náš čas je pouhá přítomnost:

Tiše mne zdraví jako svého-
hrbáčka času přítomného

[Mrtví, Dávné proso]

V básni Mitmem však tato individualizace není rozhodující. Důraz je tu právě na oné univerzalitě spojení našich tich a hluků s tichy a hluky předků. Naše vrstvení životních tich a hluků je jen maličkou částičkou onoho stále více dávného vrstvení časů, smíšením individuálního osudu s rodokmenem nadosobním, kmenovým, národním.

Jak už jsme řekli, není toto významové směřování dané kontextem jediným možným plánem první sloky. Můžeme ji číst i doslovně a můžeme nechat vyznívat ono zvláštní vázání ticha, zřejmě našeho, známého, s něčím, co za ním prosvítá k jinému hluku, než je ten náš, než je hluk spjatý s naším tichem. Právě slovo SAMÝ a spojení POD SAMÝM TICHEM akcentuje onu blízkost jiného, které je nám jakoby nedostupné, ale přesto proráží do našeho ticha i hluku. Od JINÉHO nás dělí pevná, ale tenká bariéra. Dramaticky stupňovitě jako gradace vyznívá dvojverší

a pod tím hlukem
jakési jiné ticho.

Vždyť právě ono JAKÉSI JINÉ TICHO je zcela novou verzí výchozího ticha. Je ještě jiné ticho než to, které známe. A tak můžeme významově propojit i první a čtvrtý verš první sloky: POD SAMÝM TICHEM JAKÉSI JINÉ TICHO. Pod naším tichem můžeme uslyšet jiné ticho. To je ústřední, nejjemněji odstíněné místo celé básně.

Tak se strofa zdánlivě prostinká stává sugestivní křížovatkou celé Skácelovy sémantiky.

P o c t a s l o v ů m

První sloku bylo možno číst i s přímým zaměřením k samotnému slovu MITMEM - a to je další dimenze básně. Slovo pro nás už významově "neslyšitelné" může vydat svůj prvotní smysluplný zvuk a může vydat i své prvotní, jiné ticho. Ale výrazné zaměřením ke slovu samému přináší až druhá strofa. Její první verš je tvořen další variantou titulního výrazu: MÍTMAVO. Dál je už toto slovo ve třech verších jen jakoby věcně vysvětlováno a ilustrováno.

Jestliže se ve druhé strofě seznámíme s denotací slova MÍTMAVO, obsáhli jsme jen malý díl sémantické nasycenosti celého čtyřverší. Skácel nás zde záměrně přivádí k oblasti slova, vytváří situaci filologické vnímavosti. Jako by nebylo dost

na slovech MITMEM a MÍTMAVO. Objevuje se další překvapivé slovo: NAHRSTĚNÝ. Běžné čtení by nás mohlo vést k představě, že SLOVA NAHRSTĚNÁ by mohla být slova podávána plnou hrstí, chycená do hrsti. Přijmeme-li však Skácelovu hru se starými slovy za svou, začneme pátrat po jejich významech. Začneme se zajímat o etymologické slovníky, o etymologické studie.

Dříve než se budeme zabývat slovem NAHRSTĚNÝ, udělejme si malý exkurs do výkladů o slovech mitmem a mítmavo. Nejlepší výklad najdeme ve stati Josefa Zubatého^{15/} který se dovolává především Bartošova Dialektického slovníku a uvádí slova naší básně ve znění mítvem a mítvavo. Zřejmě je to znění původní a podoby mitmem a mítmavo vznikly asimilací: v se připodobnilo k m. Zubatý uvádí jeden výraz, kde jde dokonce o změnu obou v na m - jde o doklad z Líšně a Krásné: "fósa mo růstó mítmamo." Mítvavo je doloženo z Valašska: "sedláci mají pole mítvavo", což znamená v různých tratích, ne v jednom celku; slovo mítvem a mitvem z Velkého Meziříčí. Z Horácka je slovo mitvy: "klást něco mitvy" znamená jedno tak, druhé naopak. Zubatý pak dále uvádí doklady ze staroslovenštiny, kde se slova mitě užívalo i v souvislosti s přílivem a odlivem, dále ze starotuštiny, polštiny, bulharštiny a srbštiny. Sema-ziologický základ všech těchto slov je podle Zubatého střídavý pohyb dvou nebo více předmětů. A všechna tato bohatá variabilita je spejována se slovem mimo, kde je uchován praslovanský kořen mi-. A také přípony jsou pradávnné. Tvary s -tv- se hlásí k prastarým odvozeninám s příponou -tva, jako např. české pastva, přástva. Sám Zubatý je těmito souvislostmi okouzlen a píše svůj výklad spíš jako obdivný esej.

Pátráme-li po slovu NAHRSTĚNÝ, můžeme se opřít o slovo hrstěný, které vysvětluje Česko-německý slovník F. Št. Kotta^{16/} jako "schwadenartig gelegt, gehauen." To znamená kladený do řadu jako pokosené obilí. Nahrstěná slova jsou tedy slova kladená tak, jako se na poli klade kosené obilí.

Také slovo ŘITKA tu má hlubší kořeny, než by se mohlo jevit povrchovému přístupu. Řitka je v základním významu zadní část něčeho, např. snopu, spodní část, kde bylo obilí užato. Kolektivum je pak řití, řitoví.

Druhá strofa nás tedy vtahuje do světa venkovského, do slov kdysi užívaných při polních pracích, do slov spjatých s obilím, úrodou, žněmi. Tím se dostává první sloce básně velice důležitého protějšku /celá báseň je také komponována "mitmem"/. Onomu vrstvení a hlebení ticha, času, lidských rodů odpovídá ve druhé sloce práce se slovem, která je spřízněná s životodárnou prací žence obilí, se sklizní úrody, s prostými gesty venkovského člověka. A s jeho dávnou řečí.

Báseň končí explicitním vysvětlením významu slov MITMEM a MÍTMAVO: STRÍDAVĚ RŮZNEM KLÁSTI. Ale i tady jsme stále ve starém jazyce: KLÁSTI RŮZNEM. Nejde o pouhé filologické "vyluštění" básně, ale stále jsme ještě naplno v básni. Báseň totiž vyzdvihuje nejen stará slova, nýbrž akcentuje právě to, co věcně, reálně znamenala. Zdůrazňuje způsob činnosti, který byl tak podstatný, že měl své zvláštní slovo. Vyjadřuje řád, který je třeba také znovu pochopit a postihnout. "Filologický" závěr je tedy zároveň a především zvýrazněním lidské zkušenosti, zjištěním něčeho klíčového, co nemůže být chápáno jen jako slovníková vysvětlivka. Pocta starým slovům je zároveň poctou myšlenkovému, pracovnímu, účelnému pořádání věcí. Také slova mohou být k sobě vázána svým různem a vytvářet nové obrazy, nové významy, nové účely. Stará zkušenost může být plodná i ve světě řeči a básně.

Na konci sbírky Dávné proso je poznámka : "Kdysi, je tomu dávno, zeptal se mne malíř Bohdan Lacina, jestli vím, co znamenají slova mitmem a mítmavo. Za svého vesnického dětství slýchal jsem je z úst starých lidí. Dlouho jsem hledal po slovnících, až jsem zjistil, že mitvy znamená v některých nářečích dávat věc jednou tak a podruhé obráceně. Například klásky na poli. Kořeny těch slov jsou staré a tajemné. Uslyšel jsem v nich mnoho ticha a pocítil jsem potřebu básně." Báseň zde dostala dovětek, který je osobitou závěrečnou částí nejen naší básně, ale vlastně celé knížky.

Podobný princip jako v básni Mitmem je použit i v básni Ukolébavka. Je to báseň o mamčině smrti:

Na konci všech lásek
z pohřbu mamčina
ponese si každý
vlastní smrti kvásek

Znovu budou péci
doma chléb
Tolik krásných věcí
nebude

Kopist jako veslo
díže co by loď
u cest nedlážděných
kámen neuhod

Za zelenými ovsy
spatříš vlky výtí
zůstaň u nás na noc
neb chce večer býti

[Dávné proso]

Také v této básni jsou slova, v nichž slyšíme s básníkem MNOHO TICHA. Věci spjaté s maminkou, její gesta, jimiž dávala věcem gravitaci domova, najednou nebudou. Pečení chleba bude stále připomínat mamčin svět. Ve třetí strofě jsou kopist, díže, staré věci spojené s pečením chleba, nazvány veslem a lodí. Jako by plavba pokračovala s věcmi, jimž dala smysl maminka. A pak se objevuje obraz cest, obraz životní pouti. Neuhodit kámen u nedlážděných cest je myšlenkově sugestivní obraz něhy vůči drsnému světu. Nejsložitější sémantika je realizována poslední strofou. Významově je zde sice půdorys jasný: v nebezpečí je dobré zůstat na noc tam, kde se můžeme skrýt, kde přečkáme tmu, hrozby vlčího výtí. Avšak slova ZŮSTAŇ U NÁS NA NOC / NEB CHCE VEČER BÝTI, která tvoří konejšivé vyznění Ukolébavky, se neobjevují v Dávném prosu poprvé. Jsou vzata z máchovského motta, jímž celá Skácelova sbírka začíná:

Mytí nohou. Bláznivý s řetězy na kopečku
při sloupu před oudolím.

Nápis na hospodě: Pane, zůstaň u nás,
neb chce večer býti.

K. H. Mácha

Denník
na cestě do Itálie

Sepětí Ukolébavky s básní Mitmem vidím nejen v onom jiném tichu po maminčině smrti, kdy najednou tolik krásných věcí [1 slov] není, ale také v tom, že Skácel použije a drobně obmění starý nápis, který vešel do Máchova světa, do Máchova Deníku. Jako slova MITMEM a MÍTMAVO v sobě mají mnohonásobnou ozvěnu dávna, tak také ona slova PANE, ZŮSTAŇ U NÁS, NEB CHCE VEČER BÝTI v sobě mají mnohonásobnou ozvěnu dávného času, ozvěnu danou jak dávným nápisem na hospodě, tak dávným Máchovým zápisem. V oněch slovech je stejně mnoho samoty jako důvěry v lidi, v úkryt, který nacházíme. Jsou to slova obměňující starý kulturní citát z Lukášova Evangelia [24, 29] a jsou to slova, jichž v jiné variantě/časově před zapsáním nápisu použil sám Mácha ve své 2. znělce:

"Pane! - pane !! -- pane !!! - - zůstaň se mnou !!
zůstaň se mnou, neb chce večer býti !!! "

Kulturní citát a citace dávného lidového slova mají k sobě ve Skácelově světě podivuhodně blízko. Také v citátu či v citátu citátu je mnoho dávna a ticha. Je pozoruhodné, jak zde Skácel navazuje spojení s Máchou: přes Máchův výběr jevů, ale zároveň přes dávná slova, dávná spojení slov, jejichž smysl se obnovuje.

O propojení ticha a dávna ve Skácelově poezii by bylo možno napsat celý traktát. Čas je znovu a znovu naroubován na ticho [a ticho na čas] a lze říci, že do sebe neustále přecházejí:

ve stodolách schne zavěšené ticho
medvědi snů mých úly vybrali
čas zastavil se v dávné budoucnosti
za humny býval navždy bývalý

[Chyba broskví, Naděje s bukovými křídly]

Jsme tu opět v obraznosti a reáliích, které se sytí venkovským světem. Ticho zavěšené ve stodolách má velice blízko k naší básni Mitmem. Obilí, které tady tolikrát prosychalo, jako by zavonělo z ticha stodoly. Ticho tu také je úrodou. Je třeba dobře slyšet ticha stodol i ticha dávných slov, abychom pochopili ono daleko sahající vrstvení života. Citované čtyřverší chápou i na pozadí Skácelových básní o dětství. Do ticha za humny promítá básník své dávné sny o budoucím čase. Budoucnost, jak ji kdysi mělo dětství, s námi stále zůstává. Dětské sny promítané do budoucna nezrušitelně trvají, jenže jsou stále víc dávnější. Úly snů jsou vybrané, ale jejich ticho bez přestání trvá ve zvláštním časovém rozměru dávné budoucnosti. To je přesná básníková "definice" vztahu k dětství, jehož čas trvá svým dávným budoucnem. Avšak tento čas měl už i ve své přítomnostní dimenzi, ve své tenkrát - přítomnosti také hluboké dávno, byl srostlý s tichem stodol už tehdy, byl vnořen do minula tak mocně, že býval bývalý. Co přetrvává, je ticho.

Obraz úlů - tentokrát v dominantní pozici - v sepětí s tichem a dávnem je rozvinut i v posledních Skácelových verších:

Královno dávno vyhynulých úlů
a ticha naruby a zarubaných cest
po kterých jednou vrátíme se domů
až zapomene zapomněnka kvést

[Kdo, Odlévání do ztraceného vosku, 1984]

Královna dávno vyhynulých úlů je také královnou ticha. Podobně jako ticho stodol je i ticho dávných úlů prosycené celým bohatstvím životního času. Dávno má i zde svou budoucnostní projekci: JEDNOU VRÁTÍME SE DOMŮ. Ticho tu dostalo nový atribut: TICHŮ NARUBY. Ocítáme se opět v blízkosti básně Mitmem, kde za tichem bylo jakési jiné ticho. TICHŮ NARUBY je ticho "obrácené", jiné a sugeruje latentní význam jeho opětného obrácení do původní podoby, na původní líc, i když v řadě svých básní Skácel ví, že prostý návrat zpátky není možný, že jsme najednou jinak a jindy a jinde. TICHŮ NARUBY už nám zůstane. Ale i tak je návrat kýženým projektem, touhou prorazit bariéru zapomnění, která zastiňuje dávné úly, dávné cesty, dávná ticha, dávná slova.

Báseň Mitmem - třebaže svou jazykovou inspirací vypadá dost neskácelovsky - dovedla rozeznat všechny základní rejstříky básnickovy poetiky a souznívá s řadou básní klíčových. Souznívá i s básní Tichá suma básnického umění [Odlévání do ztraceného vosku], z níž si na závěr ocitujeme několik úryvků:

A básník prosí zatím o slovo
aby nebylo jako olovo
o slůvko kulaté jak drobné zrnko prosa

[...]

Na zlatých sítěch mateřštiny
hluchotu vlastní přesívá
a do úmoru hledá slova

[...]

U černé tůně čistý chladný sníh
za mlhou druhá oranžová mlha
les oslepl
a vše je obaleno blankou, mlčení

Pod klenbou skořápky však nesměle
to pípá

Celé v rubáši

LORI

Vezmi mou hlavu do klína,
tolik se mi chce odpočívát.
Jedna a druhá oblina,
do svítání jim budu zpívat.

Hlava se brzo rozklímá,
v zpěvu jsem v škole neprosplval.
K ránu se mi chce odpočívát,
vezmi mou hlavu do klína.

Je hebkost jemně uhrančivá,
v granátu jablka puklína.
Nad prudkým klínem hoří hřívá.
Až Hynkův kabát dopodšíváš,
vezmi mou hlavu do klína.

Vyřezávaný osel, 1969

Podivná báseň ?

Kdo je lyrickým hrdinou básně ? Je to Máchův současník, anebo se do lyrického hrdiny vtěluje sám současný básník ?

Je to pouze erotická báseň, anebo má v sobě významy také jiné? Jestliže ano, tedy v jaké míře a jakým směrem se ubírá neerotický náboj básně ?

Jaký smysl má sdělení "chce se mi odpočívat", ještě ke všemu opakované s jednou variací ?

Jakou úlohu tu hraje zpěv, rovněž ve dvou verzích ?

A jakou roli tu hraje Mácha a jakou vlastně sama Lori ?

Proč se mluví o dopodšívání Hynkova kabátu ?

Proč jsou tak akcentovány erotické objekty, jestliže v určitém slova smyslu by mohlo jít o báseň máchovsky pietní ?

A proč je vůbec tolik tělesnosti v básni, která mluví o lidech dávno mrtvých ?

Položili jsme si nad básni hodně otázek, snad až příliš mnoho na tak krátkou báseň, ale zdá se, že se všechny protínají ve verši, který se v básni třikrát bez jediné změny opakuje :

VEZMI MOU HLAVU DO KLÍNA.

Je to verš - apel, verš - prosba. Je to jediný verš, v němž lyrický hrdina básně přímo oslovuje Lori a naléhavě jí opakuje své přání:

VEZMI MOU HLAVU DO KLÍNA.

Je třeba tedy nejprve obrátit náš průzkum básně k tomuto verši.

Klín

V básni Kuchyně slyší lyrický hrdina z minula výkřik: "Ten neměl vyjít." A hned v další básni Skarlantovy prvotiny Vilová zahrada čteme tyto počáteční verše:

Poprvé pokořen klínem. Ven,
ven.

Jsme zde ve světě matčině. Matka je pro Skarlantovu lyriku jedním z ústředních svorníků. Vynořuje se často, dokonce i tam, kde bychom to přímo nečekali. Tak například v básni Podkroví v Aarau [Hebká kůže, 1972], kde je básník se svou ženou na cestách, zazní toto čtyřverší:

Pojedme domů, choulím se v Aarau,
Aargau je temná rozvodněná Malše.
Mohl jsem spát v Čechách. Jak jsi vzala
mou hlavu na kolena, slyším matčin kašel.

Nebo při plavbě na loďce v básni Průsvitná víčka [z téže sbírky]:

Převozník odpichuje z břehu
k břehu. Z levého na pravý.
Jas říms pohasnul, teče přes hůl
proud, skapává. Pach z kapradí
stoupá do mlhy; ruku noříš
do hladiny, vzduch mletých skořic
se chytá sliznic. Kolébán,
ale jen zlehka, - po mamince
ani stopa - ohrnuté límce
budou nás chránit, prs, plný džbán
[...]

Kolébání, hlava položená do ženina klína připomenou touhu po laskání matčině, i když mnohé verše jasně mluví o tom, že básníkovo dětství bylo zcela antiidylické, plné rodinných svárů, nevlídné vládou otčímovou atpod. Nebo se objeví milostné verše, které vyústují do něhy pohoupání, do konejšení, připomínající něhu mateřskou:

Pochovej hlavu mně, toužením těžkne.
Hlas něhy má každá tvá tichá věc,
které se dotknu. [...]

Na svatého Silvestra [Hebká kůže, 1972]

Prolínání obou rovin - milostné a mateřské - se vyhrocuje jako vzdorování smrti v básni Síť:

"Co kdybys umřel dřív?" Já kdybych umřel dřív,
chytí mě pod světem síť z pohledů, cos dala,
z večerních mrknutí, z tvých jitřních podívání,
- padnu tam, usnu, a budu se houpat na ní.

[Táž sbírka]

Kolébání na loďce v Benátkách se opět promítá do smrti, tentokrát ve verzi matčině:

Jen ločkou spojení jsme tady miláčku
Plout kam se zamane členitým ostrovem
kde se mi nezdálo žádnou noc o tobě
kde jsem snil o tváři maminky která přijde
v lehkém snu před smrtí sem pro poslední výdech

Benátčanka [Kdo jde po dně budoucího jezera, 1973]

Prolnutí obou rovin - klína něžného konejšení a klína milování - je také dominantou básně Lori, neboť na jedné straně se ozývá prosba

VEZMI MOU HLAVU DO KLÍNA

a na druhé straně tu zní vyhrocený milostný akcent:

NAD PRUDKÝM KLÍNEM HOŘÍ HŘÍVA.

Lze říci, že jsme promítnutím básně Lori do širších souvislostí celého Skarlantova díla našli odpověď na otázku, zda jde o báseň pouze erotickou, či ještě o její další významy. Dvojí akcentování lásky prochází těmito metamorfózami snad ve všech Skarlantových sbírkách: všude se pohybujeme mezi ostrou erotickou kresbou a něžnými črtami mateřsky konejšivými. Lori je tedy báseň milostná s akcentem na něhu, pohoupání, uspávání, spočinutí. Je to zároveň jak reálná kresba, tak velká vize, sen romantického vznícení. Je to báseň erotiky i snění. Ale ono POUPOUPÁNÍ má už v prvotně Vyřezávaný osel také svůj záporný protějšek:

Prohlíd jsem večer svůj sádrový obličej
v zrcadle, u úst vryp. Svítilo do něho
spodem, z lampičky pruh. Za cíchou maminky
v trámové půdy skryt cizí pán pohoupán.

Ale to je opět jen jiná podoba prolnutí roviny erotické a roviny mateřské, a to
s novým akcentem: s akcentem žárlivosti.

T e n d r u h ý , t a d r u h á

Nejraději by básník znovu a znovu obnovoval svou samotu, aby unikl té tíži,
kdy místo dvou jsou na lásku tři. Mnoho Skarlantových básní je založeno právě na
této polaritě, buď zjevné, anebo alespoň možné. Tuto strukturu mají i jeho prózy.
Také báseň Lori na tomto trojúhelníku zvláštním způsobem participuje: tím třetím
je tu lyrický hrdina, jímž je ve své vizi básník sám. Jestliže bychom chtěli zvý-
raznit romantické prvky Skarlantovy tvorby, a ty tu jsou, např. MODRÝ KVĚT
s novalisovskou narážkou v Hořkém páru ze sb. Hebká kůže nebo v próze Věk slasti,
pak lze vést jistou analogii mezi Hynkem, Vilémem, Jarmilou na jedné straně a
Hynkem, Lori a básníkem samým na straně druhé. Jako by se tu chtěl současný básník
zvláštním spojením ztotožnit se samotným Máchou a nějak paradoxně i skrze něho být
milován a konejšen jeho Lori.

Ostatně báseň Lori má svůj pendant v básni Spící Laura:

Vlak míjí Arezzo
večer se klene v půlnoc
Ty trpíš za něco
Svatba je únos

Město má básníka
křen k pražským parkům
Pach v chodbě zaniká
vzpomínkou na Petraraku

V těch zdech se narodil
tys v kupé padla do sna
V něm mi dáš parohy
Práchniví nádra révonosná

o nichž snil Francesco
Kam zašla sláva země
kde ses ohlížel za Češkou ?
Hvězda civí na vlak němě

[Kdo jde po dně budoucího jezera, 1973]

Skarlant zde svou ženu proměňuje na Lauru, která je mu ve snu nevěrná. Tenhle
komplex nevěry nabývá nakonec reálných podob. Zatímco v básni Před odjezdem [z cit.
sb.] je to ještě v latentní formě:

Lehneš si vedle mne tiše sníc o jiném

pak v básni Žářivý soumrak [ze sb. Průvodkyně cizinců, 1984] už nejde o snění:

Tvá ruka, oči tvé jiného večer hostí,
na řece světla lamp se začla žlutě chvět,
odcházím po mostě užírán žárlivostí,

když člověk miluje, staví na druhém svět,
ze snění o tobě mě soumrak nevyprostí.
A nic nám nevrátí ztracenou lásku zpět.

Navzdory hořkosti překonává básník všechny tyto zvraty vědomím souvislostí,
které jsou víc než my sami:

Kdybich tě na jaře v Celetné v dešti minul,
jak bych žil ? Psal bych ty verše, co stojí zde ?
Vychladnem, zestárnem, však s chvěním horkých stínů
vrátí se znovu noc v červenové zahradě.

Vdechnou ji dcery dcer, synové jejich synů.
Budem tu přítomni jen jako stejný vzdech.

Na jaře v Celetné [Průvodkyně cizinců, 1984]

Báseň je věnována Janě, které byla věnována sbírka Hebká kůže a oddíl Svatební cesta ze sbírky Kdo jde po dně budoucího jezera. Stále platí to, co o Skarlantovi napsal Jaromír Pelc: "V tomto optimistickém poselství Skarlantova nadosobní autobiografie vrcholí".^{17/} Pelc tu měl na mysli zejména filozoficky zaměřenou báseň Znamení ryb, ale jeho konstatování platí i pro Skarlantovu tvorbu pozdější.

Skarlantův nadosobní syntetizující přístup k realitě byl podroben nové zkoušce v básni Průvodkyně cizinců ze stejnojmenné sbírky. Autor ji nazval Balada o Lásce a Smrti pro tři hlasy a věnoval ji bratrovi Ivanovi, který zemřel na rakovinu r. 1981 v nedožitých 34 letech. Skarlantovi se tu podařilo zužitkovat středověkou formu sporu. O životě a lásce tu diskutují se Smrtí [která je právě onou průvodkyní cizinců-lidí odcházejících ze života] dívka a její umírající milý. I tady zazní motiv mamincin:

Mladík
Naslouchám vzdáleným tak známým krokům.

Dívka
To přichází průvodkyně cizinců.

Mladík
Nebo maminka... ?

Dívka
Tvoje tělo přilne zas k mým bokům.

Mladík
Člověk objeví a ztratí svět.

Dívka
Mrtvý do živého svůj nůž, vráží.

Průvodkyně
A živý ? Ten se chce udržet.

Motiv "té druhé" je rozvinut právě v postavě průvodkyně, která soupeří s dívkou o mladíka.

Dokonce i v básni na smrt Václava Hraběte, nazvané Elegie [ze sbírky Hebká kůže], rozvinul Skarlant motiv "toho druhého", který přijde vystřídat mrtvého. Celou elegii vlastně mluví Hrabětova dívka a říká i tato slova: "Bůh suď, zde kvůli mě odkopals teplo peřin, /jiný muž obejmut vrazí do těchto dveří, / /kudy jsi přicházel."

V "Lori" je tím druhým mužem sám autor. Chce být nejen milován a konejšen. Přichází na scénu i proto, aby zpíval, oslavoval krásu ženy.

Z p ě v

V básni Lori je zpěv exponován dvojnásobně; v první sloce je rozvinut ["do svítání jim budu zpívat"], ve druhé sloce je degradován:

HLAVA SE BRZO ROZKLÍMÁ,
V ZPĚVU JSEM V ŠKOLE NEPROSPÍVAL.

Také sama báseň je komponována tak, aby byla jak zpěvem, tak náležitou prosbou, vyslovenou co nejpříměji. Na jedné straně zní oslava Lořiny krásy:

JEDNA A DRUHÁ OBLINA
[...]
JE HEBKOST JEMNĚ UHRANČIVÁ,
V GRANÁTU JABLKA PUKLINA.
NAD PRUDKÝM KLÍNEM HOŘÍ HŘÍVA.

Na druhé straně jsou prozaismy:

[...] SE MI CHCE ODPOČÍVAT

A opakované přání:

VEZMI MOU HLAVU DO KLÍNA.

Bylo by možno říci, že "Lori" by mohla představovat model Skarlantovy poetiky. Nechci dělit Skarlantovu poezii na půlku "krásnou", metaforickou - a na půlku prozaickou, střízlivou, suše věcnou. To by bylo dělení víc než problematické. Chci naopak akcentovat jednotu Skarlantova tvůrčího gesta v tom, že neustále rozvíjí velký projekt dokonalé básně, virtuózního zpěvu a že současně tuto "zpěvnost" rozrušuje až jakousi dokladovou, suše věcnou stylizací, jakou ještě báseň snese. Zvláště jeho knížka Paříž, Paříž ! [Praha 1973] je v tomto směru vrcholem. Je tu až holanovsky "přetížená" obraznost [např. "Tře se tklivost vrb u hrobu Musseta."] a současně se montují útržky hovorů: "Neplať hrob". "Zrcátko, chci se holit." "A qui le tour maintenant ?" Dalo by se z tohoto úhlu analyzovat celé Skarlantovo básnické dílo a nejspíše by se ukázal jako základní právě ten model, který je realizován v "Lori": poetizace spjatá současně s depoetizací.

Položme si nyní otázku, kterou jsme si už kladli v úvodu, jakou roli hraje v naší básni Mácha.^{18/} Na první pohled jakoby vedlejší:

AŽ HYNKŮV KABÁT DOPODŠÍVÁŠ,
VEZMI MOU HLAVU DO KLÍNA.

Jestliže si položíme otázku, zda bychom motiv Hynkova kabátu vřadili mezi poetizující či naopak depoetizující vrstvu básně, budeme s odpovědí na rozpacích. Jisté je snadné vidět v motivu kabátu a v jeho šití prozaismus básně, ale nezapomínejme na to, že se všední objekt stává v máchovských souvislostech jakousi posvátnou relikvií. Kdybychom šli pouze po rovině komunikativní, musíme konstatovat:

1. zmínka o Hynkovi je jedinou "zprávou" o tom, že básně je o Lori Máchově;
2. Hynkův kabát může plnit i roli charakterizační: Lori se stará o Máchu, je pilná atd.;
3. časová vedlejší věta s až ukazuje prioritu Máchy v celkovém kontextu básně;
4. může vzniknout i pochybnost, je-li nutno spojovat jména Lori a Hynek s Máchou, protože by mohlo jít také pouze o symbolickou stylizaci jmen našich současníků:
Lori by mohla být dnešní dívka a Hynek dnešní muž, avšak tato pochybnost brzy mizí pod silou máchovské tradice, takže každý by spojoval téměř automaticky Lori a Hynka s konkrétními historickými osobami.

Těmito poznámkami jsme odpověď na otázku po funkci motivu Hynkova kabátu ještě víc zkomplikovali, avšak je to dáno faktickým významovým bohatstvím Skarlantova textu. Nezmínili jsme se ještě o jednom aspektu: Hynek je v situaci básně nepřítomen, je tu zastoupen jen věcí. Skarlantovi právě tato expozice máchovského motivu umožnila dát básni logickou strukturu, ale zároveň Mácha tu zůstává ve své velikosti nedotčen. Lori je předmětem oslavy i objektem milostné touhy jen proto, že je tu Mácha. Lori je tak zvláštním prostředníkem mezi Máchou a lyrickým subjektem básně, básníkem. Zpěv začíná i zmlká nejen před Lori, ale skrze ni i před Máchou.

Skarlantova prvotina, z níž je i básně Lori, začíná básní Dvoukolák, která je vysunuta před jednotlivé oddíly sbírky:

Vysoké žito vychládá,
pěšina v něm rosí se večer.
Mrtvá je doma neskladná,
skřípe dvoukolák, luna peče.

Tělo v bílém cit chystal vdát.
Pohyb rakve v lanech ji svleče -
pěšinu pod ní rosí večer,
vysoké žito vychládá.

Milý nebude u ní klečet.
Chrání hluk dvou úst zahrada,
tam líbá, krev mu k jiné teče.
Tichounce svítí dívčí péče.
Vysoké žito vychládá.

Tato básně je nejen stroficky shodná s básní Lori, ale jestliže srovnáváme obě básně, zjistíme další pozoruhodné paralely. "Klidovým" veršům z Lori ["Vezmi mou hlavu do klína, / tolik se mi chce odpočívát."] odpovídají "klidové" verše Dvoukoláku ["Vysoké žito vychládá, / pěšina v něm rosí se večer."]. V poslední sloce je v obou básních milostný motiv. Dokonce verši "Až Hynkův kabát dopodšíváš" odpovídá ve Dvoukoláku významově obdobný verš "Tichounce svítí dívčí péče". Paralelu obou básní můžeme vést až k oné prastruktúře Skarlantovy poezie: jestliže v Lori byl "tím druhým" v milostném trojúhelníku muž, je to v Dvoukoláku žena. Ostatně si můžeme položit i otázku: je Hynek exponován v Lori nutně ještě jako živý ?

Ukazuje se, že Skarlantův "zpěv" při veškerém svém depoetizačním směřování je velice umně komponovaný. Jednotlivé básně jsou spjaty bohatými příbuznostmi, a to

nejen formálními, ale i významovými. Můžeme potvrdit Pelcovo zjištění, že "Skarlant brilantně ovládl techniku verše, že mu přešla do krve, že vyzkoušel i mnoho různých forem a nyní už intuitivně volí ty, které jsou nejbližší jeho záměru".^{19/}

Ve sbírce Průvodkyně cizinců je text Báseň dýchá z úst do úst. Z této "malé poetiky" chci ocitovat jen dva verše:

Otevři drama v básních dneška.
Vynech vzdychání, idylické sny.

Snad lze vynechat idylické sny, ale bez SNĚNÍ by Skarlantova poetika ztratila právě jeden ze svých pólů.

III.

PRÁCE S BÁSNÍ VE ŠKOLE

Je třeba odbourávat různá falešná mínění o lyrice. Lyrika není ani šroubovaným vyjadřováním pocitů, ani patetickým vyslovováním hesel, ani pouhou sentimentální zповědí zamilovaných. Skutečná báseň není předstíráním složitosti autorovy, neusiluje o zamlžení a zašifrování něčeho předem jasného a průhledného. Je ještě celá řada povrchních názorů na básně. Nebylo by však nejlepší metodou zformulovat jednorázovou pozitivní tezi o důležitosti lyriky v životě. Daleko užitečnější je položit si otázku, zda lyrika pro někoho něco důležitého znamená, zda ji potřebuje.

Osvědčuje se v těchto souvislostech uložit ve škole zpracování některého z těchto témat: MŮJ OBLÍBENÝ VERŠ; VERŠ, KTERÝ SE MI ČASTO VRACÍ; ÚRYVEK PÍSNĚ ČI BÁSNĚ, KTERÝ VE MĚ VYVOLÁVÁ HEZKÝ POCIT; BÁSEŇ, KTERÁ SE MI HODNĚ LÍBÍ; O ČEM BYCH CHTĚL NAPSAT BÁSEŇ atpod. Všecky varianty směřují k jedinému cíli: nenásilně ukázat, že lyrika je tak či onak součástí našeho života. Uvedu několik myšlenek z takových konfesí:

Někdy prožívám okamžiky, kdy ničemu nerozumím, a právě některé písničky nebo básničky lze aplikovat na tyto životní situace. Pomáhají pochopit i nepochopitelné.

"Znám křišťálovou studánku, /kde nejhlubší je les. / Tam roste zlaté kapradí / a vůkol voní vřes." Když se mi něco nelíbí, vzpomenu si na tyto verše ze 7. třídy a jsem klidnější a zase mě baví svět.

Mám ráda Beatles. Když je člověk poslouchá, jejich písně se mu vrývají do mozku.

Utkvěl mi v paměti konec jedné milostné básně: "Nechci vzpomínat, neumím zapomenout." Naplňuje mě divným pocitem. Je v něm převaha smutku, ale i trocha naděje v budoucnost. Tyto verše se objeví, když mi je smutno nebo mi je něčeho líto. Nebo když prožiji něco, o čem vím, že se mi to vryje do paměti.

"Jít a hledat Eldorádo...", to je můj verš, který se mi vybaví ve chvíli, kdy je mi nějak dobře, když se mi něco daří. To se mi zdá, že bych měla sílu převrátit svět.

Žasnu nad Bezručovým veršem: uхни mi z cesty. Přesně vystihuje smysl boje dělníků za pokrok proti tmářům a vykořisťovatelům. Tato poezie má velkou sílu. Bude pomáhat bojovníkům za mír.

Do paměti se mi vryl úryvek z písně Wabiho Daňka: "Je ráno, je ráno, nohama stíráš rosu na kolejích..." Zpíval si to náš vedoucí na pionýrském táboře, když se probouzel, a pak ještě chvíli usnul. A když jdu teď se spacákem a s báječnou partou někam ven, probouzí mě po noci u ohně z krátkého spánku rosa a s ní zase ono "je ráno, je ráno, nohama stíráš rosu na kolejích..."

Když ráno vstávám, musím si říkat něco, abych měl dobrou náladu. Vzpomenu si na Jiřího Grossmanna s písničkou "jednou takhle po ránu jsem točil klikou lanovky". Poprvé jsem to slyšel jednou o vánocích a pořád si to připomínám, také pro Grossmannův sympatický obličej.

Když se podobné texty čtou ve škole, je atmosféra pro práci s lyrickou básní připravena. Z jednotlivých úvah zcela zjevně vysvítá, jak lyrika proniká naším životem jako důležitý významový zdroj, jak obsažnou zkratkou zachycuje jakési esence životních pravd. Právě toto východisko je nejspolehlivější základnou pro práci s básnickým textem. Na konkrétních jevech ukazujeme, že básně jakoby bleskově osvětlí kus našeho života, že je nahromaděním jazykové energie, že je jak cítěním světa, tak myšlením o něm. Aby tím vším mohla být, musí být především básní: musí respektovat estetické zákonitosti lyriky, musí být specifickou formou řeči. Jednotlivé názory studentů se setkávaly v tom nejdůležitějším: poezie nás vytrhuje z konven-

vního přístupu ke skutečnosti, obohacuje náš život novými významy, dává mu širší prostor. Ukázalo se, že vlastně názor o elitnosti lyriky, o lyrice pro vyvolené, je falešný, neboť snad všichni studenti se k lyrice tak či onak přiznávali.

A současně s těmito konfesemi a spolu s jednotlivými interpretacemi stále prohlubujeme a upřesňujeme výklady o povaze lyrična a lyriky. Klademe zejména důraz na to, že lyrika není nic nadbytečného, ale patří k elementárním hodnotám estetického osvojování skutečnosti. Pokračujeme ve směru úvah, které ve svých pracích načali sami studenti. Důležité je považovat lyrično za primární fakt vlastního života. Volíme takové formulace, které dají autorům konfesí o vztahu k poezii plně nahlédnout do noetické závažnosti jejich vlastního poznání o úloze lyriky v jejich osobním životě. Širokým záběrem od básně až po písničku se také současně rozšiřuje oblast lyrična v povědomí mladého člověka: lyrika není žádná uzoučká citová vrstva kdesi na okraji prózy či dramatu, nýbrž rezonuje stejně široké oblasti lidského vztahu ke skutečnosti, jako je tomu v ostatních literárních žánrech.

Teoretické poučení o zvláštnostech lyriky je neustále třeba spojovat s vlastními čtenářskými zkušenostmi studentů. Položíme důraz na to, že lyrika ve srovnání s prózou či dramatem oslabuje dějovost, epičnost našeho života, ale na druhé straně je tento "nedostatek" podmínkou právě oné zvláštní zvětšovací optiky lyrické výpovědi. Lyrika je jakýmsi zastavením v přívalu událostí, příběhů, konfliktů. Zachycuje právě naše já, lidský subjekt, který je nám stejně plně dán jako objektivní životní osudy a příhody, ať už jsou naše, či patří epickým literárním hrdinům. Lyrika odpovídá zcela určitému lidskému přístupu ke skutečnosti, je zcela přirozeným momentem lidského života. Lyrika je vždy - ať v jakékoliv citové poloze - zastavením v proudu času, a to zastavením proto, aby mohl být dravý životní proud zachycen a uvědoměn v plnosti určité jedinečné situace, určité chvíle, kdy se nám náš život v bleskové zkratce najednou objeví ve významech, které by nám jinak unikaly a které jsou přesto také důležité a přitažlivé.

Konkrétně ukazujeme, jak lyrika specificky organizuje jazyk. Jestliže například v citovaném verši "Nechci vzpomínat, neumím zapomenout" volí obecný náznak a podobá se aforismu, umožňuje jí právě i tato osobitá zámlka onu širší platnost. A když verš "jít a hledat Eldorádo" navazuje kontakt s dávnými zlatokopeckými reáliemi v podobě metafory, je právě tento způsob používání jazyka zdrojem oné krásné radosti, o níž jsme se v jedné studentské konfesi dočtli. A pokud se v Grossmannově písni točí klikou lanovky, je právě tato malá absurdita zdrojem úsměvné a úlevné pohody celého textu. A užil-li Bezruč lapidárního imperativu "uhni mi z cesty", mohl právě jen tímto sugestivním apelem dosáhnout té emotivní síly svého verše. Jazykové zvláštnosti a někdy i významově velice náročné složitosti lyriky jsou podmínkou její účinnosti. Vždy neopomeneme použít vhodné příležitosti, abychom mohli ukázat experimentátorský ráz lyrické jazykové aktivity, která uvolňuje v hláskách a slovech další významy, která uvádí do pohybu i syntaktické vztahy vzhledem k jejím dalším funkcím ve formě verše a která rozvíjí vícevrstevný významový plán v celém textu básně. Připomínáme, že lyrika svým způsobem obnovuje výrazové a významové schopnosti jazyka, ruší ustálené jazykové mechanismy nebo jich nově využívá, hledá nová spojení slov i věcí, může dokonce vynalézat vlastní slova, vlastní řeč, dokonce umělého rázu. Lyriku tedy potřebujeme také proto, že nás učí hlouběji chápat jazyk, lépe rozumět mateřštině.

Lyrika jako by často život i jazyk atomizovala, rozkládala. Jsme tu někdy i bezradní nad tolika vztahy, náznaky, citacemi, rezonancemi všeho druhu, že se nám

může snadno stát, že se při prvním čtení v textu těžko orientujeme. Ale tato "rozkladná" síla básně je často stejně silou "skladnou": rozložením starých vztahů vytváří vztahy nové. Důležité je, abychom o těchto specifických vlastnostech básnického jazyka věděli. Vše se v dobré básni nakonec spojí a zazáří v průsečíku nového pohledu. Je dobré, když si každý student přinese svou vlastní báseň z četby, a to třeba i takovou, jíž rozumí jen zpola a jež uniká jeho pochopení. Pak přímo s ním a současně i s celou třídou můžeme ukázat, jak je jazykově báseň udělána a jak je v ní onoho jednotícího smyslu dosahováno. Jan Mukařovský často užíval pojmu dialektické jednoty protikladů v uměleckém díle i v umění jako celku. Dialektickou jednotou protikladů je konec konců každá dobrá báseň. Když jedna studentka uvažovala nad kouzlem písně Chvilíčku spát od Heleny Vondráčkové [zvláště nad slovy "Medový hlas už mi nepoví, /že mě má rád,/ proč by měl ještě lhát..."] , napsala: "Tato písnička ve mně vzbudila pocit samoty, teskna, ale přesto se mi hrozně líbila. Také jsem měla pocit radosti, ale ne takové, jako když se něčemu směju, ale takové vnitřní. Asi proto se mi ta písnička tolik líbí." Elementárně tu je vyslovena i dialektika vnímání textu. Lze říci, že v jistém smyslu je lyrika také aktivizací našeho dialektického chápání textu i skutečnosti.

I n t e r p r e t a c e n e n í š a b l o n a

Interpretovat báseň znamená respektovat jak její strukturní specifičnost, tak specifičnost jejího působení. Ale každá báseň nese vždy také své zcela individuální poselství, je jedinečná, konkrétní, objevná, takže interpretovat znamená vždy také být "zasažen" jejím sdělením.

Podle J. Mistríka rozbor textu ve škole zahrnuje tři stupně. Prvním stupněm je typologie, která se opírá o to, co je ve "fyzickém" textu. Typologií Mistrík rozumí stopování výrazných formálních prvků, které dělají text textem. Typologie zjišťuje např. frekvenci slov v textu, distribuci slov, vět nebo gramatických kategorií, sleduje umístění slova v textu, vzdálenost slov od sebe atpod. Jde tedy o jistý popis textu, o registraci prvků, které jsou evidentní, viditelné. Sama typologie však jen signalizuje, jaké bohatství text skrývá: "Typologia naznačí, čo skrýva alebo môže skrývať text, ktorý sa v prvom momente chápal iba ako beztvárne homogénna masa, ktorá akoby anonymná, skrytá, iba niečo » odkazovala«".^{1/}

Po tomto typologickém přístupu přichází podle Mistríka teprve na řadu interpretace. Vychází z typologického popisu, ale jde dál. Nyní je třeba vzít v úvahu i ty složky uměleckého textu, které stojí mimo fyzickou materii a které není přímo vidět, např. téma, autor, doba. Už nejde jen o text, o kompozici, ale jde také o celý kontext daného textu. Typologizovat znamenalo hledat fakty, kdežto interpretovat znamená vysvětlovat.

A konečně poslední stupeň práce s textem spatřuje Mistrík ve výchovné funkci interpretace v širokém slova smyslu. V této fázi se text chápe jako živé slovo, jako výpověď člověka. Zcela souhlasím s Mistríkovou připomínkou, že ani jednu fázi interpretace nelze ve škole vypustit. Obě první fáze budou podle něho "hluché", když se text nebude chápat jako aktuální výpověď, jako něco přímo adresovaného čtenáři. A stejně tak pouhou "výchovnost" bez textové analýzy považuje za neúčinnou.

Mistrík varuje před šablonovitým používáním těchto přístupů. Jsou to jen základní předpoklady k živé interpretaci textu. Vlastní interpretační postupy mají velké rozpětí a často se od sebe značně liší. Nelze - podle Mistríka, který se tu opírá o názory zahraničních teoretiků interpretace - dávat přednost žádnému postupu, nelze preferovat žádnou metodu na úkor jiných. Vždy záleží na cíli rozboru, na autorovi básnického textu i na osobnosti toho, kdo interpretuje.

V závěru svých úvah Mistrík shrnuje základní metodické postuláty, které by při všech rozdílnostech metod měly být respektovány:

1. Neanalyzovat jen izolovanou část, nýbrž vždy přihlížet k textu jako celku.
2. Nevnucovat vlastní názor na báseň, ale opírat se o myšlenky a nápady žáků, pokud vedou k textu.
3. Nechtít všecko vyslovit "až do dna", nepřetížít interpretaci nadbytečností detailů.
4. Intuitivní představy verifikovat exaktními postupy.
5. Rozlišovat jazykový rozbor od stylistického.
6. Vřadit text do souvislostí s autorem a s dobou.
7. Pochopení textu realizovat také recitací.
8. Nepřidávat do textu nic, co v něm není; vše musí být textem alespoň signalizováno.

V našem pojetí interpretace klademe důraz na sémantiku textu. Hledáme významové průsečíky, v nichž jsou dominanty básnickovy výpovědi o světě. Chápeme interpretaci jako pokus zachytit živý významový pohyb básně, jako by se geneze smyslu básně uskutečňovala před našima očima. Interpretace by měla svým způsobem modelovat tento významový proces, měla by postihnout významový plán, na němž je text vybudován. Cílem interpretace není luštit báseň jako nějaký hádankářský útvar, i když také existují typy básní pracující se schématem hádanky. Jde hlavně o vyznačení nových objevů, jimiž báseň obohacuje náš život.

J a k m l u v í t o l y r i c k é m t e x t u

Máme-li se ve škole vystříhat pouhých obsahových parafrází básní, musíme hledat způsoby, jež by aktivizovaly přístup k textu směrem k myšlení o něm.

Jednou z plodných forem je dialog nad textem a o textu, vedený učitelem s žáky. Je žádoucí, aby učitelovy otázky a náměty vycházely ze samotného znění básně. Pokud do tohoto dialogu začleníme vlastní zkušenosti blízké těm, jež jsou fixovány v básni, je třeba jimi násobit účinnost textu, nikoliv od něho odvádět. Pokusím se nyní rekonstruovat dialog o Holanově básni *Matka*, a to na základě studentského zápisu prováděného v hodině:

U: Proč začíná báseň otázkou ?

Ž 1: Básník chce, aby každý přemýšlel, zdali si děti všimají obyčejných prací. Kdyby řekl, že si jich sám všiml, nepůsobilo by to stejně.

- U: Asi se tato odpověď blíží jádru věci. Vůbec je umění otázky velmi důležité. Zde nejde jen o řečnickou otázku, o pouhý slohový efekt. Ale všimněte si časového určení VE CHVÍLI... Proč je tu kladen takový důraz právě na okamžik, na malý úsek času ?
- Ž 2: Myslím, že se tu zdůrazňuje čas, kdy je nutné si něčeho všimnout.
- U : Asi je to důležitá chvíle, když uvidíme maminku v její nejvlastnější práci a když si to dobře uvědomíme. Často jsme v zajetí návyků a určité základní věci nevnímáme. Jsou nutné okamžiky, kdy tyto návyky prolomíme a uvidíme skutečnost poněkud posunutě. Proč tu Holan zachycuje takřka dokumentárně celý postup upravování prostěradla ?
- Ž 3: Aby bylo vidět, kolik dají i maličkosti práce.
- U : Opravdu se takhle upravuje lůžko ?
- Ž 4: Myslím, že je to přesné. Nejprve prostěradlo zastrčíme, pak je napínáme a urovnáváme. Vyhladit už je není nutné, ale maminky to dělají.
- Ž 5: To podrobné popsání matčiny práce zdůrazňuje lásku.
- U : Básník ovšem pak charakterizuje matčinu postavu několika detaily: DECHEM, RUKOU a DLANÍ. V dávných představách byl spjat dech s duší, dech byl život.
- Ž 6: Úst nebo očí si všimne každý, ale dechu ne.
- U : To je dobrý postřeh. Ale proč je tu ruka a ještě jakoby navíc dlaň ?
- Ž 7: Právě dlaň hladí.
- U : A ruka je pro člověka a lidskou společnost důležitý symbol. Otokar Březina napsal celou sbírku RUCĚ. Ruka pracuje, ale také gestikuluje, dotýká se, konejší. Stisk ruky zdaleka není jen konvence, zdvořilost. A co je láskyplnost ?
- Ž 8: Je to vystupňování lásky, je to projev něhy a důvěry.
- U : Báseň vrcholí tím, že se láskyplnosti přičítá velká moc. A může matka opravdu utiшит bouři ?
- Ž 9: Matka se může snažit, ale nemusí se jí to podařit.
- Ž 10: Matka nemá tu moc, ale vystupuje tak, jako by ji měla.
- Ž 11: Má tu moc. Je to maminka.
- U : Ocítáme se v mytologickém světě, kde se krotí živly, kde jsou mocní hrdinové. Holan často přechází do světa mýtu. I zvláštní "kouzla", která zde jakoby jedním gestem propojují přítomnost s minulostí a budoucností, mají mytologický základ.
- Ž 12: Všechny časy tu jsou vedle sebe, matka do všech zasahuje.
- Ž 13: Je tu také řečeno, že láska matky byla, je a bude.
- Ž 14: Nejprve básník mluvil o malých věcech, o urovnávání prostěradla. Nakonec mluví o velkých: o dávném požáru, o budoucí bouři, o moři.
- U : To by mohl být dobrý závěr k Holanově poezii. Holan spojuje malé věci s velkými, velké s malými. Ukazuje skrytá spojení, překvapivé spoje mezi různými skutečnostmi.

Ve třídě, kde probíhal tento dialog, pracovala současně jedna žákyně na rozboru Holanovy básně Při gramofonové desce, a to hlavně této její části:

Teprve dnes šklubou kdesi bažanta,
který měl přijít na stůl krále Sargóna.
Teprve dnes dvojčtvrttón dávno vymřelých ptáků
žije v hudbě divošských tanců.
Teprve dnes všední záškrť skalních kreseb
nalézá zvířecí slávu v hrdle opery.

Napsala pak svůj komentář k textu a ten se četl v rámci probíhajícího dialogu jako příspěvek k otázce Holanova pojetí času:

Všecko, co se odehrávalo kdysi dávno, je vlastně teprve dnes. Zdá se, že čas je tu měřen nám lidem neznámými jednotkami, jeden rok trvá celé tisíciletí. To, co se stalo dávno, se teprve dnes nalézá a teprve v dnešní době se připomínají dávno zapomenuté příběhy. Ti, kteří zemřeli, jako by náhle znovu ožili, a umírají znovu, až vyprchá zájem živých o jejich dávné osudy, až se na ně znovu zapomene.

I když jde o rezonaci textu, nikoliv o interpretaci, jsou tu postřehy o Holanově specifické práci s časem, jimiž lze dál obohatit dialog. Je možno také předem vybrat Holanovy básně s motivem matky a uložit jako referát jejich srovnání.

Z dosavadních příkladů je zřejmé, že interpretace Holanovy Matky [a zachytili jsme jen kostru celého rozhovoru] neprobíhala ani v rovině pouhých obsahových parafrází textu, ani v rovině pouze formálního rozboru použitých jazykových a veršových prostředků, nýbrž směřovala k zachycení některých významových průsečíků. V básni měl být vystižen její hlavní významový pohyb jak pomocí existujících lyrických "formulací" básně samé, tak pomocí myšlenkových operací, které hledaly souvislosti textu s životní praxí, s filozofií, s lidskou kulturou, ale také s obecnějšími tendencemi Holanovy poezie. Toto vytyčení okruhu otázek nejlépe odpovídalo charakteru celé básně.

V každém podobném dialogu o básni hrají samozřejmě velkou roli otázky, které učitel operativně v průběhu rozhovoru formuluje. Bohatou tradicí v tomto směru mají zvláště francouzské školy, kde se rozebírají velcí básníci od Villona až po Apollinaira či Eluarda, takže interpretace se mohou "sytit" velkým významovým bohatstvím textu. Pokusíme se názorně zachytit základní zaměření této francouzské metody rozboru a vyjádříme naše stanovisko k tomuto pojetí.

Otázky, které je třeba nad básní klást, jsou ve francouzském pojetí už předem pečlivě vypracovány. Vůbec všecko tu vychází z jasně definovaných pojmů. Existuje jasně formulovaná definice lyriky, v níž se klade důraz na emotivitu, která dává idejím lyrický charakter. Vyjdeme z publikace F. Germaina L'art de commenter un poème lyrique [Umění komentáře k lyrické básni]^{2/}, která je míněna jako základní příručka pro učitele. Zcela souhlasíme s autorovým přístupem k básni v tom, že klade do popředí lyrismus textu, že všechny interpretační postupy mají být podřízeny této základní hodnotě. Sympatické je i to, že se autor snaží vnést do interpretace jasné rozvržení jednotlivých přístupů, i když mu přičítá jen rámcové působení s pružnými modifikacemi.

První okruh otázek vidí Germain v problému inspirace. Inspiroval básníka fakt citový, sociální, politický? Byl to osobní příběh, nebo obecná otázka? V jakém smyslu a v jaké míře je daná událost básníkem transformována? Mluví báseň v 1. osobě,

anebo je organizována jinak ? I když jistě toto zaměření dává básni objektivní vymezení, nezdá se mi příliš šťastné vždy a za všech okolností pátrat po charakteru inspirace. Kdybychom to chtěli uplatnit při interpretaci Holanovy Matky, asi by se těžko rozlišil fakt citový a sociální, asi by se špatně odděloval fakt osobní od obecného zaměření tématu.

Druhý okruh otázek se týká emocí, vřelosti autorova přístupu k objektu. Máme se ptát, zda je básníková senzibilita jemná, či robustní; normální, anebo výjimečná; jsou v básni vyjádřeny city jasné, anebo temné; rozumově pochopitelné, anebo iracionální. Obávám se, že by se v případě Holanovy Matky velice těžce odpovídalo, neboť je tu spíše obsaženo všecko, všechny protiklady tu jsou pohromadě. Ani na další otázku, zda básníková imaginace zachycuje svět reálný, či imaginární, by nebylo možno odpovědět jinak než zase zdvojeně: je tu svět reálný i imaginární.

V třetím okruhu otázek je probírána umělecká stavba básně, např.: Jaký je kompoziční plán ? Je hrou myšlenek a obrazů, přirozeným rozvíjením emoce ? Je konstruován na antitezi, na amplifikaci řečnického typu ? Je mezi jednotlivými složkami básně koherence, anebo disonance ?

Čtvrtým okruhem otázek bychom měli vstoupit do světa autorovy individuality: Dává básník předmětům nadpřirozenou hodnotu ? Opírá se o mytologii ? Jaké štěstí nám básník prostředkuje ? Jaká láska ho dojírá ? Tady už bychom si pro Holana spíše vybrali. Ale asi už těžko by nám byla co platná otázka, zda básník popírá smrt či v čem je zázračnost básně.

Po těchto obecně pojatých otázkách přistupuje Germain k jednotlivým básním a formuluje pro každou z nich zcela specifický soubor otázek. Tak např. k Apollinairově básni *Tristesse d'une étoile* klade tyto otázky:

1. Proč básník vypouští interpunkci a jakého chce dosáhnout účinku ?
2. Vyberte v 1. strofě slova, která se vztahují k básníkovu zranění.
3. Co znamená kontrast rozumu a nebe ?
4. Co si myslíte o přirovnáních v poslední sloce ?
5. V čem spočívá to neopakovatelné v básni ?

V zásadě nelze mít proti těmto otázkám námitky, avšak v konečném efektu jsou to spíše jakési kontrolní otázky, zda žák pochopil text. Chybí nám tu právě sledování onoho živého významového dění v básni, postrádáme tu intenci k sémantické modelaci textu, která nám může pomoci rekonstruovat báseň jako zápas o smysl v každém jednotlivém verši i v celém textu. Otázky vyznívají příliš naukově a studeně, měla-li by z nich vzejít skutečná interpretace. Náš dialog nad básní nevycházel z předem připravených otázek, ale z předem promyšlené interpretace. Dialog také předpokládá, že otázky budou klást -ať přímo, či implicitně - sami studenti.

Při interpretaci básně ve škole je velice důležité, aby se všechny reflexe nad textem vždycky nakonec k textu vracely. Interpretace je nemyslitelná, používáme-li veršů jen jako jakéhosi motta k volným úvahám. Jednou z cest, jak připoutat žáky k samotnému textu, je i atraktivní hra na variace. Jestliže se v textu začnou provádět různé obměny, vystupuje do popředí jeho jazyková složka. Konfrontace původního textu a různých jeho variant, které sami vytváříme, zbystřuje smysl pro verš a jeho sémantické odstínění. Svým způsobem používá těchto "her" s textem i Jan Mukařovský, když například změnou slovosledu mění verš jednoho básníka jakoby na verš jiného. Tak Sládkův verš

vždy nový zástup duší ztracených

upravuje tak, aby zněl jako Čechův:

vždy zástup nový duší ztracených.

Nebo Čechův verš

jak listí vichrem v šumném kruhu víří

mění tak, jak by ho asi napsal Neruda:

jak vichrem listí v kruhu víří šumném.^{3/}

Změnou slovosledu se změnil i zvukový pohyb verše a tím i celý "představový ráz básně".^{4/}

Pro práci ve škole jsou tyto slovosledné hry využitelné spíše jen ilustrativně a příležitostně. Mnohem širší užití nabízejí hry na výměnu lexikálních jednotek. Tak například v Máchově znělce "Tichý tis nad růží stíny sklání" můžeme provádět současně změnu tisu na jiný strom jednoslabičného charakteru a změnu růže na jinou květinu při zachování dvojslabičnosti pojmenování, např.

Tichý smrk nad astru stíny sklání
Tichý jilm nad mátu stíny sklání
Tichý dub nad střemchu stíny sklání
Tichá kleč nad trávu stíny sklání

Zkoumáme, jaké významové proměny ve verši a pak v celé básni vzniknou. Ukáže se, že růže - jak zvukově, tak svou symbolikou - má v Máchově znělce tak pevné místo, že je nenahraditelná jinou květinou. Tím se zaktivizuje zájem o pojmenování. Není snad nutno připomínat, že tyto lexikální hry se nesmějí stát samoučelnou činností, která by ve svých důsledcích nakonec od textu odváděla.

Hry na záměnu lexika lze provádět i v složitějších konstelacích; jako ilustrací uvedu konkrétní výsledky práce se Seifertovou Písní o rodné zemi. Nadiktoval jsem studentům text tak, že jsem ponechal na doplnění všechna přirovnání po spojkce jako. Úkolem bylo dosadit taková přirovnání, která by odpovídala celkovému charakteru básně. Protože se tu nabízí šest příležitostí pro vytvoření vlastního přirovnání, nejde už jen o problém pojmenování, nýbrž také o účast na celkové obrazné výstavbě básně.

- Ž 1: Krásná jako kopretina na zahrádce
krásná jako na obloze slunce
sladká jako včelí med
k chudé jako kůra stromů
Krásná jako vlahé letní ráno
těžká jako lidská dřina
- Ž 2: Krásná jako červený tulipán
krásná jako červený tulipán
sladká jako pouťový marcipán
k chudé jako zimní větve stromů
krásná jako potok, který rychle plyne,
těžká, těžká jako odloučení
- Ž 3: Krásná jako růže orosená
krásná jako růže orosená
sladká jako píseň slavíkova
k chudé jako pláň beze stromů
Krásná jako slunce za úsvitu
těžká, těžká jako odsouzenec vina
- Ž 4: Krásná jako letní žár
krásná jako kormorán
sladká jako medu rám
k chudé jako spadlé listí stromů
krásná jako letní žár
těžká, těžká jako hrobu hlína
- Ž 5: Krásná jako jarní kvítí
krásná jako sen, co můžeš snít
sladká jako medu chuti
k chudé jako holé krovky
Krásná jako ústa Afrodity
těžká, těžká, jako na hrobu je hlína

Žáci recitovali vždy celou báseň se svými vlastními přirovnáními a teprve v závěru hodiny zazněla báseň Seifertova.

V další práci s touto básní jsme se soustředili na dva aspekty: hodnotili jsme přirovnání použitá žáky a přirovnání originálu. Žáci konstatovali, že ve většině jejich přirovnání je rodná země připodobňována hlavně přírodním skutečností: kopretině na zahrádce, slunci na obloze, červenému tulipánu, orosené růži, letnímu žáru, jarnímu květu, zatímco Seifert sáhl pro přirovnání nejen do přírody, ale také do oblasti lidských výtvorů: džbáněk s namalovanými kvítky, dala-mánek. Připomněl jsem, že přesto nebyli od Seifertovy poetiky tak vzdáleni, protože v poslední sbírce *Býti básníkem* se v jednom verši objevuje "zem, která je krásná jako v květnu rozkvetlý štěp" [str. 53]. Nakonec žáci vypracovali úkol, v němž měli charakterizovat ráz Seifertových přirovnání v *Písni o rodné zemi*. Uvedu některé myšlenky z těchto prací:

- Ž 1: Předměty v Seifertově básni mají úzký vztah k domovu: džbáněk, dala-mánek. Dala-mánek je jen obměna slova chléb. Jaro v čerstvém lomu je přirovnání, které má krásu přírody a také je něžným vyznáním lásky k zemi. A vina tu je hluboce vryta do srdce jako láska k vlasti.
- Ž 2: Básník do svých přirovnání zahrnul hodně pohledů. Zobrazuje v harmonii všechny oblasti života v naší zemi. Džbáněk představuje kulturu, dala-mánek potravinářskou výrobu, jaro v čerstvém lomu těžkou práci i krásu přírody a vlastní vina psychiku národa.
- Ž 3: Když jsem si vymýšlela svá přirovnání, nejdřív se mi zdála divná. A asi stejně tak mi připadala Seifertova báseň ze začátku, ale pak se mi začala líbit. Modranským džbánkem snad chtěl vyjádřit celistvost země, vlastní vinou výčitky svědomí, jarem v čerstvém lomu chudou zemi.

- Ž 4: Seifert tu píše o věcech tak prostých, kterých si málokdo všimne. Asi proto, že jsou tak obyčejné. Někteří básníci hledají přirovnání exotická, Seifert do nich vložil to, co měl kolem sebe.
- Ž 5: Přirovnání jako džbáněk, jako dalamánek zahrnují výsledky nějaké dobré práce, něčeho dobrého, přirovnání jako vlastní vina smutek nad něčím, co už bylo a co se už nebude opakovat, a jaro v čerstvém lomu je něco krásného, velkého, majestátního, třebaže chudého.
- Ž 6: Přirovnání jsou smyslově bohatá. Džbáněk má kvítka, ale připomene i vodu, dalamánek je k nakousnutí, jaro v čerstvém lomu ukazuje obnaženou skálu a květy.
- Ž 7: Seifertova přirovnání tu jsou jako obrázky: krásně vymalovaný džbáněk a vypečený dalamánek připomínají zátíší, ale i třeba vývěsní štít na obchodě, jaro v lomu je obrázek přírody, vlastní vina je pohledem do nitra, jakoby do tmy.
- Ž 8: Člověk si chce velké věci přiblížit, tak je přirovnává ke známým, blízkým: k džbánu, dalamánu, lomu. Vlast a obyčejné věci.

Hra s přirovnáním tedy v závěrečné fázi je orientována na interpretaci Písně rodné zemi. Názory, které jsou ve studentských úvahách vysloveny, lze pak dobře členit do celkové interpretace. Zajména akcent na obyčejné věci je důležitý, vždyť celá báseň je skutečně vybudována na rudimentární základně, jak ukazují už třeba použitá adjektiva: KRÁSNÁ, SLADKÁ, BOHATÁ, CHUDÁ, TĚŽKÁ, HOŘKÁ.

Jiný typ sémantických her je hra na vlastní rekonstrukci závěru básně. Napíšeme text bez básníkovy závěru a žáci sami dopisují své vlastní koncovky a pointy. Tak například k Holanově Matce, k jejímu dvouverší

Její dech, pohyb její ruky i dlaně
je tak láskyplný,
že...

opisují žáci svá vlastní zakončení:

- Ž 1: že usínáš a zdá se ti o ní,
o jejích dlaních, rukou a dechu.
- Ž 2: že se ti slzy tlačí do očí
a u srdce je ti tak krásně zvláštně.
- Ž 3: že začneš po chvíli přemýšlet o tom,
jak by ses jí odvděčil za její lásku,
a po krátkém přemýšlení víš,
že oplatíš lásku své staré matky
láskou k ní.
- Ž 4: že cítíš let v oblacích
a nebojíš se spadnout.
- Ž 5: že nevím co dřív,
zda pohladit je jemně,
či zlíbat němě.
- Ž 6: že musíš zanechat své práce
a dívat se na svou matku,
kterou opravdu miluješ.
- Ž 7: že když usínáš,
do tvého snu pronikají její myšlenky.
- Ž 8: že neumíš zastavit slzy.
Máš ji opravdu rád.
- Ž 9: že bys to ani vyslovit nemohl.
Ale cítíš to.

Při srovnávání těchto závěrů s mytickým zakončením Holanovým konstatujeme základní rozdíly. Jako nejbližší pojetí Holanovu rozebereme odpověď žáka 4: let v oblacích připomíná pád Ikarův, tedy mýtus, ale zároveň je tragičnost mýtu negována tím, že matka pád nepřipustí či že jej dovede k šťastnému konci. Připomeneme rovněž, že Holanovu zkratkovitému stylu jsou blízká i řešení žáků 8 a 9.

Podobně ze Sýsova Pastelu jsme nadiktovali jen tři sloky:

Pod dohledem vůně jak pod celofánem
prochází se slečna s pánem.

Pán je neozbrojen, a já to nejsem,
a proto slečnu dej sem !

Jsouce oba překvapeni v chůzi
vzdávají se přesile mé múzy.

A návrhy na závěrečné dvojverší:

- Ž 1: Nedám ti svou slečnu Bertu,
a proto jdi k čertu !
- Ž 2: Pán by si snad dal říci,
slečna se mě chce zříci.
- Ž 3: Já na hlavu dopadám,
to byl boxér, řeknu vám.
- Ž 4: Ouvej, dostal jsem se pod pantofel,
svou chamtivostí daleko jsem dofel.

Dokonce se objevila obměna počínaje druhým dvojverším:

Pán je neozbrojen, a já to nejsem,
zato mám samopal, proto slečnu dej sem !

ani ne mé múzy jak přesile kvéru,
tak si slečnu беру

a na tebe, kamaráde,
....kašlu.

Můžeme u některých řešení uvažovat i o změně názvu básně. Název Pastel však plně odpovídá závěru Sýsovu, kde

pán si vede nejasně
a slečna vchází do básně.

Zosnovaná lyrická "zápletka" byla vyřešena básníkem tak, že zobrazenou skutečnost proměnil na skutečnost básně, kde vládne fantazie a volné přestupování z reality do řeči. Mimochodem: Sýs použil v pointě principu hry, při níž jsou možné posuny mezi různými skutečnostmi.

Ve škole vycházíme většinou z daného celku básně, a to nejčastěji z jeho nejmarkantnějších rysů, a pak postupně směřujeme k rysům skrytějším. V té fázi rozboru, kdy jsme se v obryse seznámili s celkem a kdy potřebujeme přistoupit k detailům, je nutný určitý improvizací krok [nevolíme-li rozbor systematický]: musíme volit z většího množství jevů, musíme se rozhodnout, odkud interpretaci začneme. Je třeba si utvořit určitý pracovní projekt celistvosti, kde některé prvky musí být vytyčeny zkusmo. Reálná celistvost vyžaduje určitého klíče, podle něhož lze přejít od velkého množství významů k jejich postupnému hierarchizování, k jejich logizaci, k jejich rozčlenění a pochopení.

Polská badatelka Božena Chrzastowska, zabývající se problémem recepce lyriky ve škole, rozlišuje v přístupu k lyrickému textu dva druhy intuice: intuici jako zcela subjektivní výklad prožitku básně a intuici jako vstupní fázi myšlení nad textem. První typ odmítá, ale druhý považuje za důležitý. Připomíná obdobný přístup polských literárních vědců [např. J. Sławińskiego nebo S. Sawického], kteří akcentují "intuitivní charakter vstupní fáze umění interpretace, fáze, v níž musí nastoupit odhadnutí struktury i volba prvků pro analýzu".^{5/} Autorka sama je toho názoru, že bez celostního zřetele k dílu, bez postižení kompoziční dominanty by další fáze interpretace - analýza detailů a jejich scelení, tj. "rekonstrukce struktury" - byly nemožné. S tímto přístupem lze v zásadě souhlasit. Bude však asi nutné velice dobře odhadnout, jakým směrem se u jednotlivých básní tato rekonstrukce struktury bude ubírat a zejména jaké cesty k tomu má připravit pro žáky učitel.

Pokusím se tuto problematiku konkrétně osvětlit na přístupu studentů k Nezvalově básni Rytinka. Pro onen výchozí přístup k textu jsem zformuloval dvě navzájem propojené otázky:

1. ČÍM DRŽÍ BÁSEŇ POHROMADĚ ?
2. JAKÝ ŽIVOTNÍ POCIT PROBÍHÁ CELOU BÁSNÍ ?

Ve zhuštěné podobě uvedu nejprve jednotlivé odpovědi na první otázku:

- Ž 1: Báseň drží pohromadě snem.
- Ž 2: Celek je tvořen snem, kam pronikají vzpomínky, životopisné podrobnosti, různé předměty.
- Ž 3: Báseň drží pohromadě něčím, co nám uniká, co je zamlžené.
- Ž 4: Báseň drží pohromadě prolínáním dětství a současnosti.
- Ž 5: Báseň je tvořena prolínáním snu a skutečnosti.
- Ž 6: Základem básně je pátrání v paměti, lítost, že něco už není.
- Ž 7: Základem je vzpomínání na něco, co jsme měli rádi, čím jsme byli šťastni.
- Ž 8: V pozadí je utajená krása, k níž básník uniká.
- Ž 9: Vzpomíná se na to, při čem je člověku krásně.
- Ž 10: Jako by existovala kniha, ve které je vše zapomenuté a mlhavé napsáno.
- Ž 11: V každé sloce se na něco vzpomíná.

- Ž 12: Zdá se, jako by básník nevěděl, co je sen a co skutečnost.
- Ž 13: Celá báseň je krásný zmatek, uplatňují se tu smysly: na počátku je pach provázku, na konci zní hudba.
- Ž 14: Všecko v básni na sebe zvláštním způsobem navazuje. Připomíná to snění ve dne.

Odpověď na druhou otázku navazovala na první:

- Ž 1: Básník se potápí do krásných představ, slyší v nich hudbu, pláče, chce se na něco krásného rozpomenout.
- Ž 2: Báseň vyslovuje pocit lásky ke knize. Nezvalovi se zdá o knize jako o lásce.
- Ž 3: Básník uměl být chvíli malý a utvořil si podle toho svůj svět.
- Ž 4: Základní pocit: dětství se už nemůže vrátit, ale trvají vzpomínky.
- Ž 5: Životní pocit je tu spíš patetický.
- Ž 6: Mnoho věcí už není, ale tím, že na ně básník vzpomíná, nijak tuto ztrátu nepociťuje.

Všecky tyto postřehy jsou dobrým předpokladem k dalším detailním vstupům do básně. Jestliže si budeme všimnout toho, jak se v básni prolíná sen a skutečnost, najdeme snadno její kompoziční strukturu. A když v básni vidíme především vzpomínání na něco, čím jsme byli šťastni, můžeme odkrývat povahu těchto vzpomínkových motivů, jejich citovou kvalitu. Nebo vyjdeme-li z konceptu, že všecko v básni na sebe navzájem navazuje, můžeme hledat způsoby, jimiž je těchto spojení mezi motivy dosahováno, časovou a prostorovou dimenzi každého motivu. Lze tedy říci, že výchozí projekt, jímž si báseň činíme přístupnou pro další analýzu, je důležitou součástí jejího poznávání.

Projekt celistvosti básně má ještě další významný aspekt. Je totiž nejen součástí procesu interpretace, ale má také zcela praktický čtenářský dosah. Studenti nezbytně potřebují nejen umět báseň interpretovat, ale také - a většinou tento druhý zřetel je pak pro většinu z nich důležitější - umět se pohotově orientovat v celku každé básně, s níž se budou setkávat. Projekt celistvosti pak spočívá v umění mít adekvátní přístup k její sémantice, ve schopnosti odhadnout typ básně, její základní začlenění do kulturního kontextu, její dominantní funkci atpod.

R o v i n y p o j m e n o v á n í

Důležitým momentem "dešifrace" lyrické básně je základní orientace ve vztahu pojmenování ke skutečnosti, případně k typu skutečnosti. Zhruba lze říci, že 1. pojmenování [signifiant] může mít přímý vztah k označované skutečnosti [signifié], že plní denotační funkci, dále 2. se může pojmenování komplikovat přenášením významů, zapojením do složitějších konotačních systémů a konečně 3. se může osamostatnit natolik, že převládne zaměření na sám jazyk, že vztah ke skutečnosti je maximálně oslaben. Jestliže jak při čtenářské recepci textu, tak při jeho interpretaci správně pochopíme, ve které rovině či v jakých relacích těchto rovin pojmenování se pohybujeme, jsme na dobré cestě k sémantice textu ^{6/}.

Bohatý materiál k této problematice nám poskytla báseň Jiřiny Salaquardové letecky [otištěná v příloze Tvorby Kmen, 1985]:

S hrůzou
[nobileová]
s pýchou
[blériotová]
s láskou
[mongolfiérová]

A s nadějí
Se stále opakovanou nadějí
[daidalová]

Dialog o básni jsme začali uvažováním o jejím názvu. Jde o přímé pojmenování, anebo o pojmenování obrazné? Usoudili jsme, že s konečnou odpovědí zde musíme počkat až po analýze ostatních pojmenování, že zatím nám stačí základní informace, že báseň je nutno číst z "leteckého" úhlu. Dalším problémem byl vztah pojmenování před závorkou k pojmenování v závorce. Jakou roli tu má vlastně závorka? Zdá se, že v ní je sám klíč k pochopení slov, která jsou před závorkou, takže v závorce nejsou věci vedlejší, ale naopak hlavní. První konkrétnější výklad básně přinesla teprve druhá sloka:

Ž 1: Jde o naději, kterou měl Daidalos.

Ž 2: Daidalos věřil, že se jeho syn Ikaros vznese, že překoná zemskou tíži jako ptáci.

Ž 3: Ale Ikaros se zřítil do moře, protože chtěl letět výš a slunce roztavilo vosk umělých křídel.

A pak už se snadno dešifrovaly obdoby. Na dotazy, kdo byli Nobile, Blériot, se objevili znalci výprav k pólům, znalci dějin letectví. Přestože v básni "začínalo svítat", bylo nutno jít dál v analýze pojmenování.

Ž 4: Nobileová by mohla být žena či matka Nobileho, ale proč je psána malým písmenem?

Psaní malého písmene můžeme vysvětlit různě, například i tak, že vlastní jména jsou tu už zobecněná: nobileová je každá žena, jejíž osud je podobný paní Nobileové. Také může jít jen o básnickou licenci, kdy se lze odchýlit od normy, takže v zásadě by šlo o vlastní jméno. Dospěli jsme k závěrům, že v závorkách jsou sice přímá pojmenování, avšak přesahují k rovině přenesené a mají velký konotační obsah, protože "rozeznávají" široké kulturní a historické souvislosti. Pokud šlo o slova před závorkou, bylo třeba především stanovit, proč k "nobileové" je přiřazeno spojení s HRŮZOU, k "blériotové" S PÝCHOU atd. Opět bylo třeba sáhnout k dějinám objevů, k životopisům slavných mužů. Pojmenování před závorkou jsme vyložili jako přímé pojmenování, ale tak nasycené významy, že jsme se znovu pohybovali v konotační rovině, neboť jinak by pojmenování nebylo jasné. A nyní jsme začali uvažovat o pojmenování použitém v titulu. Opět se ukázalo, že je sice přímé, neboť všude jde o leteckou tematiku, avšak že může nabýt také metaforické platnosti. V závěru dialogu jsem navrhl toto "řešení": celou báseň můžeme chápat jako určitá poselství, posílená "letecky". Jako by šlo o zkratkovité pozdravy či telegramy typu:

S HRŮZOU - Nobileová atd.

Všecka pojmenování jsou tedy v prvním plánu přímá, ale v druhém plánu - konotačním se mění v trojúhelníky, zastupují širší skutečnosti.

Situace pojmenování v básni je dále komplikována tím, že se slovo stává součástí určitého kontextu, který stále doplňuje či koriguje význam, který se nám nabízí na počátku. Tak všecka čtyři substantiva použitá v naší básni před závorkou vstupují také do vzájemných vztahů:

S HRŮZOU
S PÝCHOU
S LÁSKOU
S NADEJÍ

Trojice substantiv první sloky končí láskou, což konotuje jinou kulturně známou trojici VÍRA, NADEJE, LÁSKA, vzatou z Bible. Trojice v básni na jedné straně tento kulturní citát koriguje a tedy neguje, ale vstupuje s ním do kontaktu právě posledním slovem LÁSKA. Avšak teprve druhá sloka básně tyto souvislosti dále komplikuje, protože použije slova NADEJE, a to jako koncového slova básně. Teprve nyní si lze uvědomit, že ze známé triády víra, naděje, láska vypadlo slovo VÍRA a že místo něho figuruje v básni dvojice HRŮZA a PÝCHA. Všecky tyto relace nemusí pochopitelně být při vnímání textu aktualizovány, avšak interpretace je musí konstatovat, neboť jsou objektivně v daném textu zakódovány. Pojmenování v básni je tedy vystaveno i vlivům celého kontextu. Významy se v básni realizují nejen postupně, ale také zpětně. Tedy i text tak krátký, jako je báseň Letecký, může být v oblasti pojmenování maximálně komplikovaný. A i když jsme nemohli pojmenování jednoduše rozdělit jen na přímá a jen na přenesená a i když jsme museli konstatovat neustálé propojování obou rovin, přesto právě analýza z tohoto úhlu mohla teprve celou strukturu pojmenování objasnit. Při interpretaci ve škole nemusíme jít pochopitelně do všech těchto souvislostí, ale čím více se nám jich podaří žákům přiblížit, tím lépe je vyzbrojíme na setkání s moderní poezií.

Na konci hodiny, v níž se báseň Letecký analyzovala, jsem nadiktoval studentům text Jaromíra Pelce Báseň o naději:

Z dvanácti karet
nemůže nebýt
jedna dobrá.

Záclona deště
už se protrhává.
Tam na obzoru,
kde je nejsvětleji,
vyklouzne slunce,
žlutý tenisák.

Na obzoru
je nejsvětleji.
Déšť řídne, všechno pomíjí.
I trest se občas promíjí.
Tohle je báseň o naději.

[Kmen, 1985]

V další hodině se četly "rozbory" této básně, každý student pracoval vlastní metodou, ale někteří se pokusili aplikovat naše poučení o přímém a přeneseném pojmenování. Čtení prací jsme pak uzavřeli závěrečným dialogem nad textem. Ukázalo se, že situace pojmenování je v této básni poněkud jednodušší, než tomu bylo u Salazarové. Přímé pojmenování není v básni tak rozkolísáno a rozvětveno. Mluví-li se

o kartách, jde skutečně o karetní hru. Mluví-li se o dešti, jde skutečně o déšť. Avšak opět se tu věci komplikují poslední slokou. Už verš **DÉŠŤ ŘIDNE, VŠECHNO POMÍJÍ** naznačuje, že se tu od deště přechází k člověku, k lidskému životu, což pak explicitně potvrzují poslední dva verše. Ovšem ani ony první dvě sloky nemohou být vyčerpány jen konstatováním, že jde pouze o přímé pojmenování. Sám titul básně "o naději" nutí čtenáře k tomu, že všem přímým pojmenováním propůjčuje také symbolickou platnost: dobrá karta je už také nadějí, končící déšť je signálem změny vůbec. Metafora **ŽLUTÝ TENISÁK** je přímo klasickou metaforou, v tomto případě zcivilňující, ale zároveň s pokračujícím odstínem hry, která je implikována už prvním trojverším. Dialog pak přešel od problému pojmenování k ideové výstavbě básně a bylo možno srovnat pojetí naděje v básni Pelcové a Salaquardové. Ostatně to nebyla tak velká odchylka od problematiky pojmenování: vždyť šlo také o problém sémantický, o význam slova naděje v každé z obou básní.

S é m a n t i c k á m o d e l a c e t e x t u

V našich interpretacích v II. části této práce jsme sémantickou modelaci textu realizovali na základě vytyčení několika významových průsečíků každé básně a kolem těchto ohnisek jsme v sepětí s celým básnickým dílem směřovali k sémantické rekonstrukci její osobitosti. Ve školní praxi není většinou možné provést tyto sémantické sondy do všech nuancí a detailů, nýbrž stačí postihnout jen některý aspekt významového dění v básni.

Za dobrý vstup do elementární sémantické modelace textu považujeme rozbor básní budovaných na polaritním principu. Tak například **Štědrý den z Kytice** K. J. Erbena je báseň, která už kompozičně stojí na polaritní bázi [protikladné osudy Hany a Marie] a v níž lze tuto dvojpólovost sledovat v celé řadě jejích složek. Tak už vstupní čtyřverší nabízí přímo "ideální" prototyp textu tvořeného významovými opozicemi:

Tma jako v hrobě, mráz v okna duje,
v světlici teplo u kamen;
v krbu se svítí, stará podřimuje,
děvčata předou měkký len.

Snadno za aktivity studentů sestavíme tyto základní opozice:

1. **TMA JAKO V HROBĚ - V KRBU SE SVÍTÍ** [s primární polaritou tmy a světla se dostává do vzájemného napětí hrob a krb];
2. **MRÁZ - TEPLO** [s primární polaritou mrazu a tepla se dostávají do vzájemného napětí okna a kamna a vzniká specifická latentní polarita mezi světem venku a světem uvnitř];
3. **STARÁ - DĚVČATA** [s primární polaritou stáří a mládí se polarizují i významy **PODŘIMUJE - PŘEDOU**];
4. do polaritního vztahu vstupují i dvojice významů: na jedné straně je propojena **TMA** a **MRÁZ** a na druhé straně **TEPLO** a **SVĚTLO** [mráz ještě zesiluje pól tmy a teplo je ve své pozitivitě vystupňováno světlem].

Jakmile v pátém zpěvu Štědrého dne je polarita narušena, okamžitě to pociťu-

jeme v poklesu významového napětí:

Nastala zima, mráz v okna duje,
v světlici teplo u kamen;
v krbu se svítí, stará polehuje,
děvčata zase předou len.

Z polarit se sice narušila pouze jediná: TMA - SVĚTLO, ale spolu s tím zmizelo i napětí mezi hrobem a krbem a celkově byla rozrušena i síla polarit ostatních. Ovšem toto oslabení polarit je zde funkční, neboť citované čtyřverší nyní plní především epickou funkci, vytváří pocit opakování i dějové návaznosti. I změna spojení STARÁ PODŘIMUJE na STARÁ POLEHUJE má epickou funkci: posunul se čas, jsme v jiné situaci.

Jiný typ polarity jsme našli v Neumannově básni Jitřní. Je založena na konfrontaci kladu a záporu jako životních kvalit. Nosným motivem je tu metamorfóza DOBRÉ REŽNÉ NITI, již je básník spojen se životem, na DRÁT STŘÍBRNÝ. Toto pojmenování má pak znaménko záporné a kladné a není velkým problémem, aby studenti velice detailně popsaly tyto posuny: záporné znaménko má stříbrný drát tam, kde je spojen s obrazem ulovené ryby, k níž se hrdina básně přirovnává, a pozitivní platnosti nabývá obraz drátu v osvětlení jitřním sluncem a se zářícím korálem. Tato polarita je pak kolektivizována konfrontací světa, kde vládne otroctví, hlad, smutek, se světem, jehož symbolem je květ a slunce. Pozice lyrického subjektu uprostřed těchto polarit je zdrojem reflexí nad životem a není obtížné, aby studenti tyto přímé konfese vyhledali a hodnotili. Klíčovou polaritou básně je VEČER - JITRO, která svou výraznou symbolikou podtrhuje polaritní strukturu celé básně. A snadno pak žáci osvětlí funkci nadpisu Jitřní.

Při interpretaci Závadovy básně Skály země jsme už modelaci textu nemohli provádět na bázi vyhraněných polarit, takže bylo třeba zvolit jiný postup. Kolektivně jsme na tabuli sestavili dvojice pojmenování, která v básni vstupují či mohou vstupovat do vzájemného významového sepětí a napětí:

válka	- práce
mozoly	- skály
matka	- země
země	- já
zřídlo	- skála
zřídlo	- studánka
studánka	- světlo
skála	- studánka
duše	- zřídlo
duše	- studánka
kaluž	- studánka

Každý žák si pak měl vybrat takovou dvojici, na jejíž bázi se mu smysl celé básně podaří nejlépe vysvětlit. Nebylo stanoveno, že je třeba vyhledat klíčovou polaritu textu, neboť významové vztahy jsou v básni komplikovanější. Pokud si zvolili polaritu válka - práce, vedlo to spíše k úvahám odbíhajícím značně od textu. Rovněž dvojice matka - země vedla spíše k povšechným úvahám. Nejnosnější se ukázala dvojice země - já, země - člověk, která odpovídá základnímu kompozičnímu principu celé básně. Další plodné paralely mezi člověkem a zemí nabízely dvojice duše - zřídlo, duše - studánka, ale stejně i určité přírodní kontrasty: zřídlo - skála, studánka - skála, kaluž - studánka, zřídlo - studánka. Důležité bylo, aby žáci právě soustředěním na dvojici pojmenování setrvali ve svých výkladech v dimenzích textu, aby neunikali do povšechných úvah.

Uvedu nyní příklady některých modelací textu:

ZŘÍDLO - STUDÁNKA;

STUDÁNKA - SVĚTLO

Tyto dva vztahy v básni dominují až skoro v závěru, ale dá se jimi vystihnout smysl celé básně. Pomocí proměn země chtěl básník zachytit i proměny člověka. Vyvrcholení člověka i přírody ve studánce znamená, že člověk má být čistý a má mít v sobě světlo jako studánka. Ve vřídle je síla, ale ve studánce je něha a osvěžení.

KALUŽ - STUDÁNKA - SVĚTLO

Člověk by měl toužit po vyšších hodnotách. V básni je to vysloveno pomocí přírodních obrazů. Nízký stupeň života je kaluž v kolejších rozjetá. Rozvoj duševního života je jako tryskající vřídlo a jasnost života se podobá studánce, z níž vybublává světlo.

SKÁLA - STUDÁNKA

Studánka je pro člověka něco krásného, nemůže nevidět její kouzlo. Jako v pohádce z ní vychází světlo. Ale v základu musí být pevná skála, opěrný bod, z něhož studánka vychází. Lidská duše je vlastně současně přirovnávána k zřídlu i ke studánce, v tom je síla i něžnost.

SKÁLA - STUDÁNKA

Svou individualitu si člověk chrání hrdou slupkou. Duše je přirovnána k pramínku čisté vody, uzavřenému v hrdé čedičové skále. Tvrdá skořápka skrývá čistou bublající vodu plnou světla a chrání ji. Pod tíhou životních zkušeností se básníková duše zatvrdila, ale jádro zůstalo čisté a světlé. Člověka lze vystihnout pomocí jevů, které pozorujeme na zemi.

ZEMĚ - DUŠE

Člověk a země mají stejný úděl, oba prošli válkou, oba stárnou, oba potřebují vodu a světlo. Člověk ani země nechce zapáchat špinavou kaluží, stojatou vodou. Naopak se musí oba zatvrdit, aby mohli ze sebe vydat pramen, světlo - a člověk odvahu jít výš.

Hlavní problematika Zavadových Skal země je v tom, že je tu použito řady protikladů, ale přesto základní modelace ZEMĚ - JÁ, ZEMĚ - DUŠE není polaritního charakteru, nýbrž jde tu o zvláštní paralelismus, v němž se chvílemi zdá být primární země, ale chvílemi zase lidská osobnost. Tato oscilace mezi oběma krajnostmi je zdrojem plodného myšlenkového napětí básně. Tyto shrnující formulace provádíme s celou třídou na základě nejvýstižnějších výkladů a postřehů.

Ještě složitější propojení polarit a paralel představuje např. báseň Dálky od J. Hory. V dialogu se studenty poznáváme, že kontrasty mezi ruskými a italskými reáliemi Hora jakoby stále tlumí: jednak je sblížuje, jednak je prokládá stejnými verši o modravých dálkách. Ukáže se, že toto tlumení plyne z toho, že připravuje zcela nečekanou pátou strofu, která se mnoha rysy dost výrazně od předchozích slok liší: je formulována jako otázka, opouští barevné vidění, je stroze prostorová ve službách myšlenky. Místo dvou vzpomínkových záběrů (Hora byl v Itálii a pak v Sovětském svazu) najednou se objeví konfrontace nová: modravé dálky světa už splynuly v jediný motiv a proti nim je postaven obraz dálky v člověku, obraz nitra, v němž se chce člověk vyznat. Horova báseň je složitá, ale zato je dobrou průpravou ke kompozičním rafinovanostem moderní lyriky.

Sémantické modelace učí studenty přesněji popsat a myšlenkově tvůrčím způsobem rekonstruovat významový pohyb v básni, z něhož se rodí její smysl.

Je dobré čas od času umístit vedle sebe dvě kratší básně jednoho autora, které jsme podle určitého hlediska sami předem vybrali, a uložit studentům náročný, ale lákavý problém: nalézt styčné body, případně shody, ale zároveň vyznačit rozdílnost obou textů.

Položili jsme vedle sebe tyto dvě básně Oldřicha Mikuláška :

Mýcení

Tak čisto v hlavě.
Tak čisto v srdci.
Tak hole jako na Pálavě,
kde z holé skály zdi nahé trčí.

Tak se i paměť vytíná.
A troška krve po řezu.
Co jiného je mýtina
než hřbitov -
s pomníčky pařezů.

Jakýsi vítr

Větrnou růžici slýchám za noci,
větrnou růži, jak se otáčí
po tichém nářku a po pláči.
Jakýsi vítr jí vane do uší.
Jakýsi vítr se v ní paboucí.
Jakýsi vítr lehá na duši,
která se zvolna, zvolna otáčí
po tichém nářku a po pláči.

[Žebro Adamovo, 1981/

[Velké černé ryby a dlouhý bílý chrt, 1981/

Zaznamenávali jsme na tabuli nejprve styčné body a shody v tom pořadí, jak je jednotliví studenti sami nebo na základě našich podnětů zjišťovali:

1. V obou básních je časté opakování téhož slova či spojení slov: v Mýcení TAK ČISTO a ještě dvakrát pouze TAK, dále HOLE - HOLÉ, i když jde o různé slovní druhy; v básni Jakýsi vítr VĚTRNOU [RŮŽICI, RŮŽI], PO TICHÉM NÁŘKU A PO PLÁČI, JAKÝSI VÍTR [třikrát], ZVOLNA, ...SE OTÁČÍ.

2. Témata obou básní navozují pohyb, dynamiku. U Mýcení je to výrazné, ale také představa větru otáčejícího větrnou růžicí je pohybová.

3. V něčem si jsou obě básně blízké i po citové stránce: je v nich smutek. V první básni jde o smutek z rozloučení či zapomenutí, ve druhé je vyjádřena citlivost na nářek a pláč.

4. Pálava ční nad krajinu a větrná růžice ční nad domy, v tom je určitá podobnost prostorového chápání.

5. Blízko mají k sobě i závěry obou básní: mýtina pojatá jako hřbitov s pomníčky pařezů a představa tichého nářku a pláče.

6. V obou básních se přírodní obrazy prolínají se stavem nitra.

Na vedlejší tabuli jsme pak zapisovali rozdíly obou textů:

1. Mýcení je rozvrženo do dvou slok, Jakýsi vítr je souvislý.

2. V Mýcení jako by už bylo po bolesti, jako by už vše bylo ukončeno, kdežto v Jakýsi větru všechno právě probíhá.

3. Děj v první básni je chápán ostřeji, mluví se o řezu a krvi, kdežto druhá báseň chápe děj v dlouhém průběhu, všechno se děje zvolna a spíš v tichu.

4. Pocit něčeho čistého je v obou básních, ale v druhé je to jen naznačeno celkovým smyslem.

5. V první básni jsou čtyři jmenné věty a jen dvě dějová slovesa: TRČÍ, VYTÍNÁ, kdežto ve druhé vedle slovesa SLÝCHÁM čtyři dějová slovesa: OTÁČÍ, VANE, PABOUČÍ SE [nář. potulovat se, potloukat se], LEHÁ.

Na základě této deskripce pak můžeme orientovat vlastní interpretaci k určitým problémům. Ve vyspělé třídě lze například položit otázku, jakou funkci má rozvržení první básně do dvou slok a proč je ve druhé básni funkční právě kontinuitní text. Dojdeme více méně k závěrům, že první báseň nejprve exponuje stav už daný a pak teprve rozvíjí bolestnost vytínání v souvislosti s pamětí, kdežto v Jakémsi větru kontinuitní text navozuje samo vanutí, průběh děje, souznívá se zvláštní monotonií básně. Je možné rovněž rozvinout postřeh o prostorové obdobě obou básní a zároveň hledat rozdíly jejich prostorovosti. Je možno ukazovat, jak v Mýcení jde o prostor konkrétní krajiny, o situování děje na pevnou zem, rovněž pojmenování mýtina, hřbitov jsou prostorově přesně vymezené významy, i když tu fungují ve složité symbolice a metaforice. Naproti tomu v druhé básni je prostor pojat neohraničeně, krajina je tu otevřena na všechny strany, volným prostorem vane vítr - protějškem této bezbřehosti je však natáčení větrné růžice [a člověka] zcela určitým směrem.

Obdobně jsme postupovali při interpretaci dvou básní Petra Skarlanta Prázdné schránky a Láska je práce v snách [otištěny v Kmeni, 1985]. Současně jsme však zavedli další hledisko: jedna studentka si měla prostudovat Skarlantův životopis a druhá dostala za úkol přečíst životopisné pasáže z Pelcovy studie o Skarlantovi^{7/}. Studenti nejprve písemně charakterizovali obě básně [část třídy se soustředila na Prázdné schránky, část na Lásku]:

- I. Ž 1: Báseň Prázdné schránky je vlastně celá o samotě člověka a listopad s padáním listů dokresluje celou náladu.
- Ž 2: Báseň je prostoupena smutkem dnů bez objetí.
- Ž 3: Z básně číší chlad a smutek prázdné schránky.
- Ž 4: Jsou to verše životní trpkosti.
- II. Ž 5: Samota lásky je tu radostná, padající sníh odpovídá této náladě.
- Ž 6: Báseň je vytvořena na proměnách snu a snění. Poslední sloka je vlastně snem o tom, co už bylo a co se má opakovat.

Po čtení těchto projektů obou básní vstoupili do dialogu "životopisci". Nejprve byly ocitovány z poznámek Milana Blahynky tyto věty: "Určujícím zážitkem prvních Skarlantových sbírek bylo trpké, hořké a úzkostné dětství a žízňivá touha po teple domova, slibující si něhu a naplnění v lásce[...]."^{8/} Pak z Pelcovy knihy tyto úryvky: "Domov, to laskavé jádro dětského vesmíru, nikdy pro něho jednoznačným středem jistot nebyl - spíš útočištěm, které vyhání, místem, kde i pohlazení zanechává bolestivou jizvu. [..] Mezi jeho subjektem a vnější skutečností stojí průhledná, ale neprostupná stěna dávných frustrací. Táhne k snu, k horečnatým vizím, vzrušuje ho představa útěku z reálného prostoru a času. Nad vším dominuje nechtěná a odmítaná samota."^{9/} Závěr z těchto údajů i z komentovaných básní vyzněl tak, že ve Skarlantově lyrice se stále velmi naléhavě zrcadlí básníkovy životní osudy, že je poznamenána trpkým dětstvím a mládím.

Konfrontace dvou textů téhož autora [počet je diktován časovým omezením], prováděná přímo v hodině, ale realizovatelná i jako domácí práce, je pro studenty atraktivní a aktivizuje soustředění na text.

I když je metoda konfrontace interpretované básně s jejími sesterskými básněmi a motivy v celku autorova díla stěží realizovatelná při školní práci ve větší míře, přesto lze vytvořit v řadě případů situace, které do značné míry tento postup umožňují.

Při rozboru básně Vrbice od P. Bezruče měli studenti alespoň ve skupinkách po dvou před sebou různá vydání Slezských písní. Čtli jsme některé básně a každá skupinka, která měla ve svém výtisku odchýlné znění některého verše, pořídila na tabuli zápis této varianty. Přitom jsem sám měl v rukou publikaci Slezské písně Petra Bezruče, historický vývoj textu, kterou připravili V. Ficek, O. Králík a L. Pallas [Ostrava, Profil 1967]. Při čtení básně Vrbice jsme zjistili, že verš 17 má v jedné verzi místo spojení V LIPINĚ spojení se zcela jiným místem: V LUTYNI. Hodnotili jsme tuto záměnu i po zvukové stránce. Po této vstupní orientaci jsem studentům uložil zjistit, jaký klíčový obraz nese celou kompozici Vrbice. Nebylo těžké poznat, že jde o motiv lidského těla. Pak jsem jednotlivé dvojice požádal, aby se pokusily ve Slezských písních nalézt v kterékoliv básni rozvinutí motivu lidského těla, jeho jednotlivých částí. Protože je tento motiv ve Slezských písních bohatě rozvíjen, čtla se v rychlém sledu jedna ukázka za druhou:

Ž 1: V básni Škaredý zjev:

Jak vítkovské peče zrak jediný plál,
krvavý chalát mně s ramenou vlál,
na jednom nesl jsem německou školu,
na druhém nesl jsem polský chrám,
v pravici těžké jsem kladivo nesl
/.../

A pak v malé obměně znovu :

znáš hutě v Bašce ? tak oko mi plaje,
krvavý chalát mi s ramenou vlaje,
v pravici hornické kladivo nesu
/.../

U: Také ve Škaredém zjevu - podobně jako ve Vrbici - plní motiv lidského těla dramatickou roli a konkretizuje utrpení lidu.

Ž 2: V básni Kovkop:

Kahan mi zhasíná, do čela padly
zcuchané vlasy a slepené potem,
octem a žlučí se zalévá oko,
ze žil a z temena lebky se kouří,
zpod nehtů červená lije se krev,
/.../

Ž 3: V básni Leonidas:

krev teče mi z čela, krev teče mi z očí,
krev utíká z šíje, krev ubíhá z prsou,
nohy mi klouzají v červeném moři,
na ruce prší červená Niagára -

Příkladů rychle přibývá. Srovnávání pak můžeme zaměřit např. na zcela určitý detail lidského těla [oko, ruku] a vypisovat některé verše na tabuli. Několik detailů oka seřazených z různých básní připomene jakoby záběry kamerou do různých očí Bezručových postav. V této souvislosti je plodné shromáždit některé ilustrace k Slezským písním a podoby lidského těla ukazovat i na nich [např. na dřevorezech

Ferdyše Duší]. Bohatě lze využít i našeho výtvarného umění se sociálními motivy a soustředit se na podoby lidského těla u jednotlivých malířů či sochařů.

Při interpretaci Tomanovy Písně cizí bolesti jsme postupovali obdobně a její sepětí s celým básnickovým dílem jsme hledali prostřednictvím motivů stromu či květiny, které mají v této poezii často výraznou symbolickou funkci.

Ž 1: V básni Sen severu se objevuje "vrásčitá osamělá sosna".

Ž 2: Báseň Tuláci začíná verši:

Jdou světem, polní lilie,
s nevinnou duší apoštolů.

Ž 3: V básni Sur le pont d'Avignon je Provence charakterizována cypřiši a olivami.

Ž 4: V básni Píseň je použito srovnání divokého máku a pomněnky.

Ž 5: Také v Portrétu je vlčí mák.

U : Všimněte si v této básni prvního a posledního verše:

Dva vlčí máky měla ve vlase [..]
Náš rudý prapor vlaje nade trůny.

Poslední verš dává červené barvě společenskou symboliku.

A podobně jako jsme Slezské písně mohli konfrontovat se sociálním uměním, můžeme si ilustrovat rostlinnou symboliku Tomanovu srovnáním s výtvarným uměním secese, pro něž rostlina byla inspiračním zdrojem.

Promítnutí interpretované básně do celku autorova díla může mít i takové formy, které se soustředí - třeba i za použití určitých typů sémantických her - na tvůrčí dílnu básnickou. Tak např. při interpretaci Halasovy básně Obolos jsme se zastavili nad posledním čtyřverším:

V siném podsvětí u řeky zapomení
jediný v ústech verš co zůstal uchován
obolos skromný jímž splatíš převezení
ten tepem krve byl však ukován

Onen vykupující verš je možno chápat různě. Může jít i o verš, který nebyl ještě napsán, ale pulsoval v básnickově srdci. Vzhledem k náročné filozofičnosti a kontemplativnosti těchto veršů bylo třeba trochu odlehčit celou interpretaci. Řekl jsem žákům, že může jít také o báseň, kterou se Halas chystal dlouho napsat, třeba o báseň o přilnutí k zemi, ke kraji, k domovu. A soustředil jsem pozornost studentů, kteří měli k dispozici několik výtisků knihy A co básník [3. svazek Díla Františka Halase, Praha 1983], na kouzelný náčrtek k budoucí básni nazvaný Ptačí sněm.

Jestliže se ponoříme do této spleti poznámek, dozvíme se o Halasově básnické metodě velmi mnoho. Je tu třeba poznámka:

Vázanost na hnízdo [jaké štěstí]

I zde můžeme předpokládat, že na tento motiv mohl vzniknout verš, který by "byl ukován tepem krve". Velkou příležitostí k postřehům, úvahám, doplňkům nabízejí Halasovy poznámky o jednotlivých ptácích, jejich zvucích, symbolickém využití v kulturních souvislostech, např.:

Havran Strach - Strach - celý černý od kuchyně / věští nehody a neštěstí /
 Sýkorka Teď jsi pán - Teď jsi pán - V řiti trn, v řiti trn
 Sova Uši lesa - tmy - mžourání / průvodkyně čarodějnic učenců /
 / Zamžourala sova po té noci vdova - ptáci chodí k ní o radu /
 Výr hui / fuj - fuj / král noci - kuve - kuve Moje máma Morana
 Ledňáček Byl u potopy a nešel do archy

I když se touto odbočkou k jednomu Halasovu projektu dostáváme daleko od textu Obolu, opět se oklikou k němu blížíme, protože poznáváme básníkovu cestu za veršem: verše rostou z velkého naslouchání realitě, jsou výslednicí intenzivního průzkumu života a světa. Jen takový verš může básníka vykoupit.

K o n f r o n t a c e t e x t ů r ů z n ý c h a u t o r ů

Srovnávat básně různých autorů patří k základním postupům při výkladu poezie. I když jsme ve II. části této práce vycházeli z konfrontace básní jednoho autora, nemínili jsme to jako polemiku se srovnáváním různých básníků. Zvláště ve škole je užitečné vycházet ze společné tematiky a sledovat, jak jednotliví autoři postupovali při zpracování téhož či obdobného námětu. Můžeme tak dobře osvětlit i rozdíly básnických směrů, technik, stylů. Tak například jsme pro žáky vybrali z české poezie cykly básní s tématem měsíců jednoho roku / např. od K. Tomana, J. Seiferta, P. Skarlanta a dalších /, každý student si zvolil měsíc, který chtěl srovnávat. Bohatou příležitostí ke konfrontování poskytují i básně o významných osobnostech / např. jsme srovnávali Tomanovo, Horovo a Nezvalovo pojetí osobnosti V. I. Lenina /. Po návratu z pražské návštěvy jsme srovnávali obrazy Prahy v dílech českých básníků / např. Seiferta a Nezvala /, objevily se i fotografické publikace o Praze, výtvarná díla s pražskými motivy. Ve slohu se psalo téma Lyrické záběry z Prahy, kde se každý student pokusil zachytit místa, která si v Praze oblíbil, takže vedle lyriky velkých umělců se objevily i lyrické popisy studentů a bylo možno i srovnávat typy inspirace, výběr detailů, povahu emotivity jednotlivých textů. A zvláště jsou mezi mladými lidmi oblíbeny konfrontace původních vážných textů a jejich parodií a travestací / jako je tomu např. u Kytice K. J. Erbena a J. Suchého v provedení Semaforu /.

Velké konfrontační možnosti poskytuje zvláště poezie příležitostná. Z této oblasti se pokusím rekonstruovat hodinu, v níž jsme srovnávali při probírání Halasovy poezie básně psané na jeho smrt. Bohatý dokumentační materiál nám poskytl výbor Ludvíka Kundery Hlad / ČS KPP, Prahy 1966 / a další publikace. Materiál měli studenti předem přečtený. Ve zkratce tu zaznamenám dialog, který ve třídě probíhal:

- U : Měli jste v rukou básnické nekrology, řadu vzpomínkových básní. Jak v nich byla hodnocena Halasova osobnost ?
- Ž 1: V. Nezval mi svým veršem V TĚCH BÁSNÍCH TEČE KREV TVÝCH ŽIL připomněl závěr Halasovy básně Obolos, kde se mluví o verši, který byl ukován tepem krve.
- Ž 2: E. F. Burian zdůraznil Halasovu pokrokovost: V PRAPORU SMUTKU HOŘÍ RUDE BÁSEŇ JIŽ HODIL DO PLAMENE
- Ž 3: Polský básník Gałczyński napsal: HALAS JE JAKO PICASSO, ERENBURG, NERUDA A ARAGON.

Ž 4: František Hrubín: SVĚTEM SI ŠEL A HUDL PRO CHUDÉ, / V NEJTĚŽŠÍ CHVÍLI
VZKŘIKL: HREJME DÁLE !

Ž 5: Jan Skácel: Řekl jste báseň zvanou NIKDE
A jenom tady vám budu protiřečit
V Kunštátě na krchově
Nepůjdu s erbem slova NIC

Ž 6: Ivan Skála v básni Co zbudě, věnované památce Františka Halase,
napsal: NAVŽDY UPROSTŘED ZÁSTUPU, NAVŽDY V ŘADĚ / PEREM, KTERÉ TAK
ČASTO PŘEDČILO BODÁKY.

U : Podívejme se na tyto básně zase z jiného úhlu. Kde jsou zachyceny detaily z básníkovy života ?

Ž 7: Myslím, že Ivan Skála mluví o Halasově vztahu k Vysočině:
Františku, tady jsi našel tu dávno ztracenou podkůvku,
rozbušky skřivanů zde trhají nad hlavou mraky.
Obzíráš z rozhledny toho malého venkovského hřbitůvku
své dětství, své rosničky, své vlčí máky.

Ž 8: Gałczyński zachycuje pohřeb reportážním způsobem:
A za rakví dva synci:
Honza a Franta.
A žena jako černý paprsek.

Ž 9: Seifert je také dokumentární:
Už Dušičky jsou před námi,
čas k smrti smutný, stmělý,
elektrokardiogramy
bohužel pravdu měly...

Ž 10: František Hrubín vzpomíná na svá dávná setkání:
Divoké nebe dávných kaváren
verše, stále jen verše křížují.
Sedíš s ním u vína, z jeho rusých pěn
blýská se na tisíc marných metafor.

Ž 11: Oldřich Mikulášek vzpomíná na návštěvu Kunštátu:
V modrákách postáváš
na kunštátském mýtě,
na onom zápraží
s lavičkou těsně u zdi,
a čekáš nečekáš
na malé procesí přátel [...]

U : A ještě bychom se měli podívat, zda je v těchto básních detailněji
charakterizována sama Halasova poezie.

Ž 12: Hrubín o Halasově poezii napsal:
Je v nás rozptýlena, přitkána k našim srdcím,
jako tkanina k myriádám hvězd a nazpět
k sladce vonnému je táhnuta kvítí.

Ž 13: Nezval píše:
Ty, velký lovec obrazů,
ty, srdce hrůzou domyšlení štvané,
ses ukryl do zimostrázu
svých básní jako lovec na číhané.

Ž 14: Pěknou charakteristiku Halasovy básně má také Gałczyński:
TVÁ BÁSEŇ OHLAŠUJE PĚKNÝ DEN JAKO VESNICKÝ MORAVSKÝ KOHOUT.

U : Můžeme tedy konstatovat, že všechny příležitostné básně měly
1. hodnocení básníkovy osobnosti,
2. životopisné detaily,
3. charakteristiku jeho poezie.

Atraktivní je pro mladé lidi zvláště konfrontování básní těch tvůrců, jejichž
poezii soustavně sledují a kteří jim jsou nejbližší: je to např. Jiří Žáček,
Karel Sýs, Jaroslav Čejka, Petr Cincibuch a další. Tak jsme si napsali na tabuli
vedle sebe dvě básně, které na první pohled nemají stejné téma, ale které se
přesto někde protínají:

Jiný kulturně historický úkol nabízí osvětlení slova obolos ze stejnojmenné Halasovy básně. Studenti si připravili referát z knihy Jana Parandowského *Mytologgia* [Bratislava 1980], a to z kapitoly Kráľovstvo pekiel.

Báseň Petra Skarlanta *Lori*, k níž jsem při interpretaci přiřadil stejnojmennou báseň Jiřího Žáčka, zachycující *Lori* po Máchově smrti [*Lori* uvadlá a vyždímaná žena / Kde je dávná *Lori Lori* v rozpuku] ze sbírky *Tři roky prázdnin* [Praha 1982] může být včleněna i do souvislostí s Máchovou biografií. Jeden student si připravil referát o knize Vladimíra Štěpánka *Karel Hynek Mácha* [Praha 1984] se zaměřením na Máchův životopis a na lásku k Eleonoře Šomkové, jiný student dostal za úkol přečíst 3. díl Máchových spisů *Deníky - Zápisky - Dopisy* [Praha 1950, krit. vydání Karla Janského], rovněž především se zaměřením na *Lori*.

Plodné jsou i exkursy jdoucí po linii některých klíčových pojmenování či motivů. Tak např. Hrubínova báseň *POPRVÉ* exponuje z kosmických reálií *SLUNCE, HVĚZDY, LUNU*. Je možno uložit studentům podle jednotlivých Hrubínových sbírek či jejich částí vypsat na lístečky příklady se slovem hvězda nebo luna tak, aby vyniklo umístění těchto slov ve verši či v básni. Jinou verzi tohoto úkolu nabízí z Hrubínovy knížky *Svit hvězdy umřelé* [na smrt F. Halase] toto dvojverší:

Dvě hvězdy vítají tě v nebesku,
Nerudův Měsíc a Máchova Luna.

Jedna část studentů vypisuje na lístečky Nerudova syntagmata s měsícem z *Písní kosmických*, druhá část verše Máchovy s pojmenováním luna, ale i měsíc. Dobře se pak na základě této práce může rozvíjet dialog o úloze motivu měsíce u Nerudy a u Máchy, případně u Hrubína. Tyto kosmické motivy jsou v současné době aktuální z nejrůznějších aspektů. Je např. pro studenty lákavé vyhledávat v básních současných autorů kosmické motivy a všimnout si jejich specifického využití. Zadal jsem referát hledat motiv kosmu v básních otiskovaných v českých a slovenských časopisech a novinách. Tak např. v *Haló sobotě* [příloze *Rudého práva*] našli studenti v příležitostných básních Václava Honse věnovaných spartakiádě hned dvě básně s kosmickými motivy. V básni *Tohle je cesta*:

Tohle je cesta
po které jdeme
Tohle je cesta
krásných hvězdných břemen

A v *Lidském snu*:

Kde ví kdo ví
kde se rodí ten sen
hvězdnou dálkou jde k nám
každý v srdci ho má

I těmito aktualitami lze otevřít cesty k základům metodiky vědecké práce.

Interpretace není zdaleka konečnou fází práce s textem. V mnoha aspektech bývá také začátkem a podněcuje k další tvořivé práci, k přemýšlení o nových souvislostech. Uvedu jen několik námětů k takové aktivitě.

V nové antologii pro I. ročník gymnázií je zařazena Máchova báseň Hoj, byla noc ! V první sloce je rozvíjen motiv poutníka na osamělé hoře, nad níž září ZELENÉ SVĚTLO LUNY a pod níž leží ROVINA, ZELENÉ JAKO MOŘE. Ve druhé sloce se poutník domáhá vstupu do této hory, ale její vchod se neotevívá. Báseň končí verši:

Ta hora ? - Bláník je - a nad ní pláče hlas:
"Můj otec neslyší - a matka mi umírá !"

Uložil jsem studentům podle skupin, na něž se třída rozdělila, aby utvořili k dané básni scénář či režijní poznámky, určili, zda jde o dramaturgii či o text k pantomimě, zamysleli se nad výpravou, osvětlením atpod. Orientace na sám text a jeho promýšlení z hlediska jiného druhu umění má velkou heuristickou cenu i zpětně pro vlastní interpretaci textu.

Uvede několik návrhů:

Skupina 1: Dramaturgii. V pozadí černá opona jako tma, herec stojí na vrcholku hory, postupně se rozsvěcí zelené světlo luny, zlatá světla hvězd, ozývá se hudba, připomínající vítr. Herec pomalu klesá na kolena a volá: "Bláníku, otče mé země, proč mi neotevřeš ?" Z hory se ozvou tóny jiné než ty předchozí, volba hudby by se musela ještě promyslet. "Moje vlast, má matka, země moje jediná umírá !" Zelená luna bude překryta mraky, ztemní se světla. Bije půlnoc, je hodina duchů, ale všechny zlověstné hlasy brzy zmizí a nastane hluboké ticho. I vítr utichne. Do ticha se ozve závěrečný verš básně. Buď úplná tma a na nebi bude zpod těžké oblohy probleskovat už jen jediná hvězdička. Zazní táhlé tóny harfy.

Skupina 2: Šero, až tma. V pravém rohu jeviště stromy, vrchol Bláníku. Paprsek světla zeleného reflektoru dopadá na postavu stojící pod stromy u skály. Hlavní postava tluče pěstí do kamene hory. Dramatická hudba [s bubny] doprovází bušení. Bubnování má velkou rezonanci, zaplavuje celé jeviště, může se postupně zesilovat a připomínat tlučení srdce. Při volání postavy "Hoj, otče můj ! ..." mnohonásobná ozvěna. Volání znovu a znovu s novými hudebními obměnami. Nakonec vše usne, je ticho. Poutník jako by se probouzel ze sna, když na scénu zasvítí paprsek vycházejícího slunce...

Skupina 3: Na scéně se ozývá pláč a sten. Je slyšet kroky postavy, která je ve tmě. Žluté a zelené světlo dopadá na horu, kam se postava blíží. Luna na nebi je stále temnější, zeleň jako by černala. Smutná postava v šerosvitu klesá k zemi. Zní hudba, spíš vítr. Vše utichá, když člověk mluví. Správný tón jeho hlasu je důležitý. Musí být citový, ale nesmí působit směšně. Pohyby postavy jsou rychlé, na jednu připomínají spíš jakýsi záchvat marného bušení do skály. Gesto doprovázející závěrečná slova "Otec můj..." dává poznat, že je všecko ztraceno. Měl by tímto gestem naznačit, že otec je národ, který neslyší, a matkou idea, která umírá, i když bez dalších slov by to asi bylo těžké. Bylo by třeba vymyslet ještě nějaký pomocný výstup, např. skupinový.

Skupina 4: Pantomimická scéna. - Tmavá scéna, v níž je umístěna velká luna bledě zelené, přízračné barvy. Pár zastřených žárovek blikajících jako hvězdy. Jemná hudba klavíru. Recitátor mimo jeviště [snad magnetofonová páska] čte text básně, zvolna. Přerušovaně. Hlas se rozléhá ve velkém prostoru, je rušený svistem větru. Mim provádí

na scéně gesta a pohyby, které ukazují marnost všeho snažení, marnost navázat spojení s něčím, co by přineslo pomoc. Když končí recitace textu, skončí také pohyby mima, který vyčerpaný a zoufalý se pomalu ukládá k zemi, jako by ji hladil, jako by se s ní laskal. Hučí vítr a po nebi plynou oblaka přes lunu "u dlouhém dálném běhu".

Práce ukazují, že studenti dovedli samostatně aplikovat své televizní i divadelní divácké zkušenosti a že rozvíjeli svou fantazii velmi funkčně. Text Máchovy básně pro ně nabyl dalších a nových dimenzí.

Další obměnou promítnutí básně do jiné oblasti umění byl pokus transponovat Mikuláškovu báseň Žena-kamínek do výtvarné polohy. Jde o věc dost citlivou, neměli se zvrtnout spíš v parodii. Dobré je, najde-li se ve třídě výtvarník, který je schopen udělat koláž na motivy básně, např. umístit do vodního prvku prvek kamenný apod. Je možno i naaranžovat fotografický námět [např. umístit a zvětšit kamínek proti vodní hladině apod.]. Od textu básně je možno se přesunout do volného fantazijního pole i tak, že žáci si přinesou své vlastní kamínky zajímavých tvarů a pokusí se o lyrizovaný popis přírodních objektů [např. malý kámen z Pálavy z jedné strany připomínal zkamenělého ptáka či motýla, z druhé zkamenělou ryбку, což by mohla být i docela dobrá inspirace k jakýmsi "pálavským variacím" Mikuláškovy básně apod.].

Jedna nadaná žákyně dostala samostatný individuální úkol vyjádřit svůj přístup k poezii a osobnosti Máchově. Mohla použít všech uměleckých forem, všech druhů umění. Šlo o to, aby třídě sdělila, jak ona sama prožila Máchu. Za východisko si zvolila dvojverší:

Vidíš-li poutníka, an dlouhou lučinou
Spěchá ku cíli, než červánky pohynou ?

Položila si otázku, jak vlastně Mácha vypadal. Chtěla ho uvidět při jeho pouti krajinou jakoby filmovou kamerou zdálky i zblízka, v celkovém záběru i v detailu. Prostudovala literaturu o Máchově zpodobení a pak si sama namalovala Máchův portrét na tabuli a začla rýsovat prostor, v němž se Mácha pohyboval: dům, kde žil, dům Šomkových, divadlo, pražské čtvrti, Bílou horu, Krkonoše, Bezděz, české hrady, Itálii, Rakousko. Zaujal ji však nejen Mácha turista, ale hlavně Mácha poutník "spěchající k cíli, než červánky pohynou". Po této máchovské přednášce přinesla - po prázdninách - svou prózu, která vlastně byla pokračováním i pointou jejích máchovských zájmů:

Můj Karel Hynek

Horko, léto, slunce.
Lesy, údolí, chládek.

Ranní opar se vznesl a z dolíku se začervenel hrad Kost. Padací most, první nádvoří, druhé nádvoří, kamenné schody - na nich on ! Je 7. srpna, on tady sedí, dívá se a vidí...

Temnou komnatu propíchl slabý plamínek čadivé svíce. Ozářil hromadu klasiků a matně posvítíl na Karlštejn. Pod jeho reprodukcí na starých mlynářských pytlech seděla skupinka lidí a živě diskutovala. Neúspěšní polští povstalci prchali z Polska a potřebovali pomoc. Máchův hlas se jasně. Mluvil o síle národa, v jehož tradicích vysoko strmí Karlštejn a Vyšehrad.

Po zříceninách chodil sám jen v noci, ve dne je navštěvoval s veselou skupinou kamarádů. Maloval si stavby, pak je člověk zná úplně přesně. Kokořínská věž je vlastně takový vlašský klobouk. Však ti Vlaši mají horkou krev, žárlí, mstí se i zradí. Na Lori žárlil stejně jako oni a stejně jako vznětliví Cikáni.

Svlažil se v alpských jezerech. Učarovalo mu jezero u Doks, v němž se všecko odráží. Nešly mu z hlavy pověsti o loupežnících, kteří byly vplétání do kola.

Náhle mu zemřel nejlepší přítel. Měl nevléčitelnou chorobu. Věděl, že tu bude jen pár týdnů. Ale jak mohl s tou vidinou žít? Život je čekání na smrt. Tak ať si na ni čeká třeba jen jedinou noc, když se probouzí máj.

Ale vždyť je 7. srpna roku 1981. Můj Karel Hynek tu sedí docela blízko na velkém kamenu zdiva, hlavu má v dlaních, sní, vzpomíná. Ano, sedí tu skutečně, na druhém nádvoří hradu Kost, v Českém ráji.

Poznámka: Na výletě jsem uviděla na zmíněném hradu muže, který byl tak podobný Máchovým portrétům, že by mohl být dalším neznámým portrétem, o němž bychom se mohli přít, zda patří Máchovi.

Je přirozené, že nejčastěji lze básně uplatnit v recitačním programu, často ve spojení s určitou dramaturgií, s hudebním či pěveckým doprovodem. Je tu možno vycházet jak z detailních přípravných interpretací textů, tak ze specifické interpretace "za pochodu", kdy není nutno analyzovat všechny aspekty textu. Osvědčuje se uložit recitátorům pokusit se o rekonstrukci hlavní významové osy básně.

Tak např. v dramaturgovaném pásmu z poezie Josefa Kainara bylo i Blues noční čekárny, blues o muži, který chodí na nádraží marně vyhlížet dívku, kterou jako dítě odvezli před deseti léty, která zahynula, ale od níž muž stále ještě jakoby dostává dopisy a na níž stále čeká u různých vlaků. Vzhledem k jasné významové osnově [oběť fašismu] nebylo nutno provést detailnější interpretaci, nýbrž podstatné bylo rekonstruovat si adresáta, k němuž se text od začátku až do konce obrací. [1. verš: "Prosím vás pane kdy ten vlak jezdí", poslední verš: "Vona mi píše pane vona mi píše"]. Můžeme si představit jako adresáta kohokoliv z náhodných cestujících, kteří čekají na vlak, ale také může být nádraží prázdné a muž ve své pomatenosti oslovuje vlastně prázdnou, které si chce zalidnit nějakou lidskou účastí na svém dávném, ale stále živém žalu. Může se ovšem obracet i k imaginárnímu posluchači z publika. Rozhodnout tuto alternativu, která je klíčová z hlediska recitace, případně určité dramaturgie básně, znamená zvolit pokaždé jiný způsob dikce, jinou emotivní tóninu. Recitátor se rozhodl adresovat svůj projev náhodnému cestujícímu, který s ním má jen zcela zdvořilostní soucit, který je jen lhostejnou kulísou, netečným svědkem zpovědi. Vnitřní svět zpovídajícího se muže byl vyjádřen zesílenými reálnými zvuky nádraží, natočenými přímo v terénu, které expresivně podtrhly hrůzu vzpomínky i tvrdost marného čekání uprostřed nechápajících.

Sémantická rovina recitace i pásem poezie otevírá však už zcela novou interpretační problematiku, jíž by bylo třeba věnovat větší samostatnou studii.

Práce věnovaná interpretaci by mohla mimoděk vyvolat dojem, že po básni je třeba sáhnout jako po něčem, co je nutno za všech okolností interpretovat. To by byl ovšem jen optický klam. Nepovažuji interpretaci za žádné absolutno v našem vztahu k poezii. Interpretace je zracionalizováním fenoménu, který racionalitu zahrnuje pouze jako svůj dílčí moment. Každá opravdová báseň i tu nejdokonalejší interpretaci přesahuje.

Co je tedy ve vztahu k básni a k básním hlavní ?

Báseň se podle mého názoru stává pro nás naplno básní tehdy, když se podílí na prohlubování našeho duchovního života, když pro nás něco podstatného znamená, když vstupuje do naší vlastní řeči. Báseň v nás otevírá nové oblasti smyslu. Interpretace nám v tom může dost pomoci. Naučí nás pozorněji číst, naučí nás vidět souvislosti. Ale nic nemůže suplovat lásku k poezii, nic nemůže nahradit naši potřebu básně číst.

Nikdo a nic nás nemůže naučit básně žít.

Žít velké texty - jako součást bohatství lidské společnosti - musíme každý sám.

- 1/ František Miko: Od epiky k lyrike, Bratislava 1973, str. 117.
- 2/ Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, Zürich-Freiburg, 1966: "Die Begriffe lyrisch, episch, dramatisch sind literaturwissenschaftliche Namen für fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins überhaupt, und Lyrik, Epos und Drama gibt es nur, weil die Bereiche des Emotionalen, des Bildlichen und des Logischen das Wesen des Menschen konstituieren, als Einheit sowohl wie als Folge, worin sich Kindheit, Jugend und Reife teilen." [str. 209]
- 3/ Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation, Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Zürich-Freiburg 1967, str. 24: "Wer interpretiert, läuft immer Gefahr, nur eine Schmetterlingssammlung von lauter einzelnen Aperçus zu liefern."
- 4/ Jurij Lotman: Analiz poetičeskogo tĕksta, Leningrad 1972.
- 5/ Jan Mukařovský: Kapitoly z české poetiky III, Máchovské studie, Praha 1948, str. 240-241, viz i str. 234.
- 6/ Jacques Geninasca: Découpage conventionnel et signification. Stať je otiřtĕna v kolektivní práci Essais de sémiotique poétique, Paříř 1972, str. 45-62. Celý soubor je uveden zásadní vstupní statí A. J. Greimase, nazvanou Pour une théorie du discours poétique.
- 7/ Mezi pojmenováním a motivem je ze sémantického hlediska neustálé vzájemné postupování, takže není třeba úzkostlivĕ rozhraničovat obĕ roviny. Jan Mukařovský mluví v souvislosti s básnickým dílem o významovém rázu obsahu a připomíná, že tář významová jednotka může v díle fungovat i jako jazyková i jako tematická. A v aplikaci na Máchu: "Tak by například nemĕlo smyslu rozhodovat, jsou-li slova máj a láska v prvním dvojverří Máje slova či motivy; jsou obojí. Přihlédneme-li ke gramatické funkci připadající jim ve větném spojení [...], jsou to slova; přihlédneme-li však k okolnosti, že např. význam láska zabarvuje celých 36 úvodních verřů Máje a že slovo máj je titulem celé básně, objeví se nám tyto významy jako motivy, a to dokonce jako ústřední motivy díla." [Genetika smyslu v Máchově poezii, Kapitoly z české poetiky III, Praha 1948, str. 287.]
- 8/ Jan Mukařovský: Kapitoly z české poetiky II, K vývoji české poezie a prózy, Praha 1948, str. 288.
- 9/ Srovnej k tomu vyznání Frantiřka Halase: "Poezie pro mne a snad i pro jiné není ničím jiným než nekonečnou řtvanicí za nadĕjí, která se nenaplnĕje, za nadĕjí, která v líhni svĕta běře na sebe ořidné podoby stále se mĕnící, aby nás svedly a oklamaly, je také pádem řloutnouceho a řustícího listí i kvĕtĕ na plynoucí hladinu času a tichá radost či tichý řal patřeni za odplývající, je oním kouzlem, které snad dojímá i vás. Poezie je formou lásky, "vědou srdce", je řdáním často úpĕnlivým, někdy vzpurným a křičícím či plačícím, řdáním onĕ krásy a chvíle, která byť trvala vteřinu, bude součtem všeho, co jsme řili a snili a co si přepočítáme v posledních svých minutách. Každá dobrá básĕň, co je to jiného než nevlĕčitelný stesk po nevinnosti prvních dnĕ svĕta, dnĕ dětství, ale je i stráží, která stále kujíc meč verřů neustává bojovat i hrotem slova prolamovat i stydoucí okoralost svĕta a věcí, a je i malou almuřničkou pomáhající do vyjasněného nebe. [...]. Poezie je dětskou řečí svĕta, ale je také zmoudřelou jeho pamĕtí, shrnující nakonec všecku tresť poznání". F. Halas: Imagen, Dílo F. Halase, sv. 4, Praha 1971, str. 60 - 61.

- 1/ František Buriánek v Generaci buřičů [UK Praha 1968] píše: "Tón naprosté skleslosti, ba přímo agónie zní z básní 70 000, Leonidas, Michalkovice, Vrbice, Osud - tam všude se symbolem porážky, zániku kmene. [...] Mluvílo se dokonce v této souvislosti o dekadentních náladách. Může se jistě mluvit alespoň o dekadentních tónech, které připomenou když ne lyriku "umdlených duší", která na konci století zněla - ovšem s umělou literární stylizací - v Moderní revui, tedy alespoň některé variace Hlaváčkovy Mstivé kantilény na téma marnosti a zemle-ného konce.[...] Přesto platí, že Bezruč je něco nového, co tento daný kontext překračuje, co ukazuje k budoucnosti [...]" [str. 37].
- 2/ Jiří Levý ve stati Sémantika verše správně varuje před vírou "v apriorní sémantické hodnoty akustických prvků", která byla rozšířena hlavně u autorů konce 19. století, jejichž mluvčím byl Maurice Grammont. Zcela přijímáme Levého názor, že "jakékoliv úvaze o kauzálních spojitostech by mělo předcházet zjištění, do jaké míry tato nakupení překračují meze stochastického uspořádání mezi inventářem fonetických prvků a inventářem sémantických jednotek" [Bude literární věda exaktní vědou ? Praha, 1971, str. 294-295].
- 3/ Miroslav Červenka: Symboly, písně a mýty, Praha 1966, str. 150.
- 4/ Tamtéž, str. 160.
- 5/ Jan Mukařovský při sledování souvislostí poezie s výtvarným uměním upozornil i na důležitost stylizace motivů organické přírody v literatuře. U Tomana si všímá básně Píseň z Pohádek krve a na motivu květu [mák, pomménka] připomíná sepětí Tomanovy lyriky s výtvarnou secesí [Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948, str. 273].
- 6/ Sběrka 1914 - 1918, jejímž základem je Třicet zpěvů z rozvratu, stojí často v pozadí Neumannova díla. Osobitost této knihy dobře vystihl Vilém Závada: "Je to jedna z jeho nejkrásnějších, dosud málo doceněných knih. [...] Přírodu a techniku vnímá stejně citlivými smysly, ale už je nemusí objevovat, už nestojí v popředí jeho zájmu. To místo zaujal nyní člověk, nikoli nějaký abstraktní typ, nikoli nějaký vysněný hrdina budoucnosti, nýbrž člověk docela obyčejný, prostý, citlivý, bezbranný i bezradný, který se raduje a trpí, válčí a umírá, bojuje a neví zač, je ponižován a neví proč. A s takovým člověkem prožíval válku i Št. K. Neumann. Citlivě sledoval jeho život, několika tahy dovedl vystihnout jeho strastiplný úděl, s baladickou mohutností vyzpívat jeho smutek." [Předmluva k výboru Zpěvy hněvu i lásky, Praha 1962, str. 17].
- 7/ Bedřich Václavěk konstatuje v Horově poezii druhé poloviny 20. let růst osobnostní sféry: "Tato poezie doby, vyslovovaná sférou jeho osobnosti, nabývá funkce výrazu niterného a stává se silně spiritualistickou." Zároveň však vidí objektivní pól této poezie: "V etickém poměru k lidem a věcem, který uvědoměle odmítá třídní nenávisť, vyzněla Horova proletářská poezie. Následují dvě knihy, stojící na opačných pólech Horovy osobnosti: Itálie [1925], ve které se Hora na chvíli zcela oddal volnosti života, smyslovému rozkochání chvíle a rozpoutanému lyrismu, docházející až na blízko poetistům, aby se ještě v ní, tím více však v následujících Strunách ve větru [1927], tvořených z dojmů z cesty do Ruska, vrátil ke svému severskému světu aktivistnímu a volnímu a znovu vybalancoval umění a službu". [Česká literatura XX. století, Praha 1947, str. 111.]
- 8/ F. X. Šalda ve své studii O nejmladší poezii české cituje z Hory i závěrečnou sloku Dálek a uvádí ji zjištěním, že jde o básně, z nichž "na tebe sahá přímo svou stínovou rukou metafysický děs snovosti lidské existence" a vidí tu obdo-

bu k filozofii transcendentní apercepce. Hodnotí to pak shrnutím: "To jsou verše básníka náměsíčníka, neseného okřídlenou patou nad propastí snu a hrůzy z bytí. Takových veršů jsi dosud v české poezii nečetl." [Studie z české literatury, Praha 1961, sv. 8, str. 157 - 158.]

- 9/ F. X. Šalda píše, že "logika snu jest u Nezvala opravdu strhující síly, nesmluvná a nutková jistota, jako bývá právě jen logika hnaná proudem bohaté, kypivé krve" [Studie z české literatury, str. 175].
- 10/ "Není nic osamocené v jeho světě: všecko si odpovídá; tělesné s duchovým, viděné se slyšeným, vzpomínkové s prožívaným" [F. X. Šalda tamtéž, str. 175].
- 11/ O klíčových slovech a motivech v Halasově poezii viz vstupní studii Ludvíka Kundery ke Krásnému neštěstí [Praha 1968, 1. svazek Díla Františka Halase, str. 54 - 58].
- 12/ Josef Strnadel uvádí, že Hrubín při přípravě kompozice sbírky Nesmírný krásný život chtěl do knížky také začlenit verše se vzpomínkou na Hirošimu, ale že se pak rozhodl téma zpracovat samostatně jako novou knížku Hirošima [1948]. Prý se rozhodoval dlouho, zda toto oddělení provést. Strnadel to sice dále nekomentuje, ale je z toho zřejmé, jak právě Nesmírný krásný život vznikl pod fascinací hirošimskou tragedií. Myslím si, že oddělení bylo správné, neboť Nesmírný krásný život tak vyznívá jako zcela specifická reakce na Hirošimu, a to i proto, že Hirošima tu není samostatným tématem. [J. Strnadel: František Hrubín, Praha 1980, str. 90-93.]
- 13/ Claude Lévi-Strauss: Anthropologie structurale, Paris 1958, str. 254.
- 14/ Jan Petrmichl: Vilém Závada, Praha 1963, str. 123.
- 15/ Josef Zubatý: Studie a články, sv. 1, Výklady etymologické a lexikální, část první, Česká akademie věd a umění, Praha 1945, str. 350 - 351.
- 16/ František Št. Kott: Česko-německý slovník, zvláště grammaticko-fraseologický, Praha 1878 - 1893, 7 dílů.
- 17/ Jaromír Pelc: Nový obsah, vývojové portréty ze současné české literatury, Praha 1977, str. 43.
- 18/ Mácha je ovšem ve Skarlantově básni přítomen i svým slovníkem. Totiž slovo klín, jemuž jsme věnovali samostatnou analýzu, je jedním z velice frekvenčních slov Máchovy tvorby. Tímto slovem - a řadou dalších - se zabýval i Jan Mukařovský ve studii Máchův Máj. Nesouhlasím zde s Mukařovským v tom, že slova jako stín, klín, lůno a další [např. ve verši "tiché jsou vlny, temný vod klín"] je nutno považovat za "ryze formální" [Kapitoly z české poetiky III, str. 126n]. Ostatně sám Mukařovský bezděky tento svůj starší názor koriguje ve studii Genetika smyslu v Máchově poezii, když o prvních 36 verších Máje říká: "Všechny tyto okolnosti působí nutně, že slovo láska je pocíťováno jako významová dominanta uvedeného úseku Máje. Jaký je toho následek? Ten, že i slova, která ve významovém řetězci kontextu nemají zabarvení erotického, nabývají skrytého erotického zabarvení na pozadí významu láska, tak například sloveso objímání [...]. Mukařovský tu ovšem slovo klín nejmenuje, ale i to je zde silně erotizováno:

Jak v objetí by níž a níž
se vinuly v soumraku klín

[viz Kapitoly z české poetiky III, str. 257-258].

- 19/ Viz J. Pelc, jeho cit. dílo str. 40. - Dodáváme, že sama báseň Lori i báseň Dvoukolák jsou ukázkou nejen zvládnutí básnických forem, ale i jejich přetváření osobitým způsobem. Tak báseň Lori je v podstatě rondel až na to, že v posledních dvou verších se opakuje z předchozích dvou opakovaných dvouverší jen druhá

Autor:	Doc. PhDr. Zdeněk Kožmín, CSc.
Název:	INTERPRETACE BÁSNÍ
Vydavatel:	Ústřední ústav pro vzdělávání pedagogických pracovníků
Určeno:	pro učitele českého jazyka a literatury na SŠ
Ředitel ústavu:	doc. PhDr. Karel Tmej, CSc.
Povoleno:	Ústředním ústavem pro vzdělávání pedagogických pracovníků č.j. 1252/85
Nakladatel:	Státní pedagogické nakladatelství, n. p., Praha 1
Číslo publikace:	1721 - 4853
Vydání:	první, 1986
Náklad:	1000 výtisků
Stran:	167
AA/VA:	12,99/13,85 103/23 823
Tematická skupina a podskupina:	17/93
Tiskárna:	Tiskařské závody, n. p., provoz 52, Praha 1
Druh tisku	ofset

17 - 045 - 86

Cena Kčs 11,50

Tato publikace neprošla redakční ani jazykovou
úpravou v redakci nakladatelství