

musí postupovat prvek soudržnosti zdánlivě nahodilě“. Kolář zvolil takové rozvržení skladby, v němž první věta měla čtyři zpěvy, druhá tři, třetí dva a čtvrtá jeden. Problém „jak nahradit délku vět, ochuzených o jeden, dva nebo tři zpěvy“ vyřešil tak, že třetí zpěv druhé věty rozdělil na tolik částí, kolik má věta zpěvů, druhý zpěv třetí věty rozdělil na čtyři části, kolik má báseň vět, a stejně tak rozdělil jediný zpěv čtvrté věty. Vzniklo základní schéma — zatím bez obsahu —, které Kolář graficky vyjádřil takto:

1. / — / — / — / — /
2. / — / — / ... /
3. / — / /
4. / — — — — /

Skladebné schéma se pod živým obsahem (verš Šat oděný tělem nezni v této souvislosti tak paradoxně) skutečně ztrácí, složitá forma na sebe neupozorňuje, ač fungovala v tvorbě jako prius. Co je na první pohled zřetelné, je souvislost s životními obsahy a tvárnými principy celé Kolářovy tvorby, zdůrazněné ve třetím zpěvu uplatněním variací. Variace na vlastní starší téma je vlastně třetí samostatnou variací básně Mosazné talíře nad vchodem vlají a blyští — proti prvním dvěma, které vyjadřovaly protikladné postoje, jsou v ní zcela konkrétní životní obsahy. Je tu variace na vlastní téma ze čtvrtého zpěvu první věty se špejlováním v řeznické dílně, variace na cizí téma — přísloví, variace na cizí téma — hesla, úsloví, z nichž drobnou jazykovou úpravou vznikají paradoxy.

Proti válečné a těsně poválečné tvorbě — zhruba do básnických záznamů sbírky Dny v roce — je Kolářova tvorba padesátých let, shrnutá ve výběru do sbírky Vršovický Ezop, tak oproštěná, že nepotřebuje výklad. Připomínám ji v této souvislosti proto, že i v ní je rozhodující aktivita formy. Zmínil jsem se zatím jen o slangových variacích na cizí téma (Marsyas). Úvodní část sbírky (Černá lyra) a závěrečná část sbírky (Česká suita) jsou cizí výpovědi. V prvním případě jsou to autentická svědectví o válce, v druhém případě jsou to záznamy osobností české kultury devatenáctého století o vlastních osudech. Kolář jim propůjčuje nejzákladnější znak básnické formy, veršové členění promluvy, aniž přítom jakkoli zasahuje do jejich sémantické výstavby a aniž porušuje jejich autentičnost. Výsledek je pozoruhodný: texty neztrácejí autentičnost a veršová forma z nich činí básně.

I

Kritérium pro výběr básníků v této knize nebylo literárně-historické, ale typologické. Výklad osobností byl výkladem individuálních přístupů, osobitých modifikací poetiky básnictví dvacátého století. Počátky tvorby dvou nejmladších básníků, jejichž dílo jsme vykládali, Jiřího Koláře a Josefa Kainara, spadají do doby těsně před válkou a za války. Jejich dílo vznikalo a utvářelo svůj charakter v kontinuitě s vývojem moderní poezie. Mezi tyto portréty nejsou zařazeni básníci mladší než padesát — ne proto, že by byla stanovena padesátka jako dolní věková hranice, ani ne proto, že by výklad postupů osmi básníků vyčerpával celou tvárnou problematiku současné české poezie, a také ne proto, že by vše, s čím přišla mladší poezie, bylo obsaženo už v jejich díle, ale proto, že problematika mladší poezie je historicky složitější a neobejde se bez stručného uvedení do souvislosti.

Pro první léta po válce bylo charakteristické, že vedle sebe existovalo několik uměleckých tendencí. Z meziválečného období přechází tradice umělecké avantgardy — Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, Jaroslav Seifert — i „druhé křídlo“ české meziválečné poezie, jak je představují František Halas s Vilémem Závadou. Do tohoto období vstupuje mladá generace, která se za války zformovala zhruba do dvou proudů, z nichž jeden představovala poezie „nahého lidství“ — jejím hlavním autorem byl Kamil Bednár — a druhým byla tvorba básníků skupiny 42 — Jiřího Koláře, Josefa Kainara, Ivana Blatného, Jiřiny Haukové. (K nim lze „připočítat“ Oldřicha Mikuláška, který s nimi má mnoho společného, ale „rostl stranou“.)

Vedle těchto proudů tvoří dva nejvýznamnější zjevy meziválečné mezigenerace, Vladimír Holan a František Hrubín. Do tohoto uskupení poválečné poezie patří ještě výrazná skupina katolických básníků — Jan Zahradníček, Klement Bochořák, Ivan Slavík a další.

Poezie avantgardy — tvorba Nezvalova, Bieblova, Seifertova — nehrála v literatuře prvních poválečných let roli, jakou měla před válkou. Nejsilnější vliv měl tragismus poezie Halasovy a tvorba básníků Skupiny 42 se svou věcností a problematikou existenciální. Aktuálnost tendencí, které představoval Halas a vedle něho Skupina 42, se prokázala už ve válečném a těsně poválečném období. Stačí si povšimnout, jak souvisí jejich tvorba s tvorbou Hrubínovou a Holanovou. Hrubín, básník kantilény, píše po válce Hirošimu, Nesmírný krásný život, sbírky plné úzkosti, v nichž se obrací k všednímu osudu, a jeho věcná a přítom vzrušená výpověď rozrušuje pravidelný verš, který byl pro něj typický. U Holana se za války objevuje mýtus prostého

lidského osudu v Terezce Planetové a v prvních básních z května 1945 směřuje k prosté výpovědi, k oproštění kresbě osudů a situací, k pamfletům a jde až na hranice prózy.

Tendence Skupiny 42, pokládaná za programového nositele nové netradiční poetiky, jež se odvrací od verše „podivuhodných kouzelníků“ české avantgardy a uvádí do poezie „každodenní lidskou řeč“, považovaná za tlumočnicka nových životních obsahů, příznačných pro život uprostřed moderní civilizace, a za tlumočnicka metafyziky i fyziologie těchto osudů, nebyla nijak výlučná.

Proměna poetiky nebyla jen reakcí na poetiku českého poetismu, ale byla především vyvolána potřebou vyjádřit nové obsahy, které před poetismem nestály. Proto také není možné v podobnostech mezi tvorbou básníků různého typu Kolář — Hrubín, Kainar — Holan shledávat jenom vzájemné vlivy.

Vlastnost, která sjednocuje značnou část poválečné poezie, je narůstání epického prvku. Tento vývoj začíná už za války (Horův Jan houslista, Holanova Tereška Planetová, Hrubínova Jobova noc a Chléb s ocelí, Kainarovy Osudy a Nové mythy, jež vyšly sice po válce, ale vznikaly za války, Kolářův Limb a jiné básně) a pokračuje po válce. Projevuje se nejen v klasické podobě epických skladeb, ale v pronikání epických prvků do celé rozlohy poezie — i do lyriky. Epický prvek pronikl do sbírek Hrubínovy lyriky /Hirošima, Nesmírný krásný život/, pronikl do lyriky Kolářovy, jež je nabita materií, věcnými údaji o lidských situacích. Nejvýrazněji se projevuje v tvorbě Vladimíra Holana (v souboru sbírek Dokument, zejména pak v drobných přiběžích sbírky Rudoarmejci). U Holana také dospělo toto úsilí o obrodu epiky k svému vrcholu v řadě epických příběhů, jež vznikaly v průběhu padesátých let a vyšly souborně s názvem Příběhy.

Zmiňujeme se stručně o tomto období české poezie a o některých jejích vlastnostech proto, že tvoří základnu celého jejího dalšího vývoje. Tento vývoj byl rozporný a přerývaný a neměl znaky organického růstu. Dobová estetická norma, jak se vytvořila po osmačtyřicátém roce, vylučovala z literatury právě ty její složky, které byly nejdůležitější a které byly — jak se to prokázalo na dalším vývoji literatury zejména v šedesátých letech — vývojově plodné. Úsilí o epiku s obsahem obyčejného lidského života, prostých lidských skutků, bylo považováno za naturalismus v rovině estetiky a za pomluvu socialismu v rovině ideologie. (Například poezie Jiřího Koláře.) Soustředění poezie k problematice člověka bylo považováno za existencialismus a ten zas byl ideologicky neslučitelný s marxismem. (Toto byl případ sbírek Josefa Kainara.)

Tlak dobové normy byl tak silný, že tato významná část české poezie byla zcela vyřazena na léta z literatury.

Poněkud jiný osud měla tehdy poezie nezvalovská. Vymykala se rovněž dobové normě, která značnou její část považovala za nepřijatelnou a kvalifikovala ji jako formalismus. Šlo

zejména o surrealistickou etapu českého avantgardního umění. Nezvalovská poezie však měla silnou rezistenci. Usnadňoval ji historický optimismus, který byl odjakživa jejím východiskem, a dychtivé přimknutí k životu (proti pesimistickému východisku Halasovu nebo Kainarovu). Nezvalův umělecký postoj byl případně nazván jako „velká utopie moderního básnictví“ (Milan Kundera). Nezvalova poezie měla značnou adaptabilitu. Byla s to se realizovat i v nepříznivých podmínkách a tvořila přes velké ústupky dobovému tlaku a vkusu na zlomu čtyřicátých let protipól schematického básnictví. (Nemluvím tu úmyslně o tvorbě avantgardy, protože Nezvalovou a Bieblovou tvorbou se celá rozloha avantgardy nevyčerpává a navíc ostatní složky meziválečné avantgardy, zejména surrealismus, stojí od konce čtyřicátých let zcela mimo publikovanou literaturu.) V Nezvalově a Bieblově poezii se na počátku padesátých let udržovala některá východiska a postupy avantgardy, třebaže měly ve srovnání s předválečnou tvorbou svých autorů poněkud pokleslou podobu. Jakkoli se mohla v té době jevit Nezvalova tvorba jako pokrok, stála pod úrovní nejen předchozích svých fází, ale stála mimo hlavní vývojový proud, umlčený a dočasně přerušovaný.

Zpětrhaná kontinuita se pak navazuje zhruba celých patnáct let. Vývoj nebyl jednoduchý. Není totiž možné navázat po několika letech přerušení na místě, kde se přestalo.

Na počátku padesátých let se objevila po generaci Jiřího Ortena, Jiřího Koláře, Josefa Kainara nová básnická generace. Vystoupila sice vědomě v pozici proti tuhé ideologické normě, ale v situaci, kdy proudy, na které více podvědomě než uvědoměle navazovala (později si toho ve výkladu jednotlivých autorů všimneme blíže), byly potlačeny. Kolář ani Holan, dlouhou dobu ani Hrubín netiskli, Kainar radikálně proměnil svoji tvorbu, Mikulášek nepublikoval básně z linie svých „ortelů“, rozvíjel linii „milostí“.

Tlak doby postihl silně generaci Milana Kundery, Miroslava Floriana, Jiřího Šotoly, Karla Šiktance. Zábrany, které znemožňovaly svobodné navazování vztahů k tradici, spolu s celkovou nepříznivou situací zpomalily její vývoj a uměleckou krystalizaci. (Ještě v polovině padesátých let se musí probojovávat tak evidentní pravdy, jako že moderní evropské umění není úpadkové a že je součástí dědictví, na něž navazujeme — viz Milan Kundera: O sporech dědičských. Ještě v prvních sbírkách Miroslava Floriana a Milana Kundery bylo tvárně navázání na tradice meziválečné lyriky odbojným gestem.)

Jestliže Ortenova a Kolářova generace znovu po Halasovi negovala už za války tradici českého poetismu a přehodnotila tradici surrealistickou — obě v jejích vrcholné podobě —, pak před generací, jež vystoupila v první polovině padesátých let, stála znovu nezvalovská tradice, ale pokleslá, přitom však opět v relativně průbojně společensko-estetické funkci. Proto také reakce nastupující generace nebyla tak důsledná, proto ujasňo-

vání její vlastní pozice bylo vleklé a umělecká krystalizace proti všem předchozím generacím tak pozdní.

Vývoji umění, střetání uměleckých koncepcí vtiskla doba politickou povahu. („Vytušil jste to, Konstantine: / Nepřítelé života a poezie jedni jsou. / Kdo chtějí socialismus změnit v pouště nehostinné, / nejdřív jeho poezii kadeř oškubou.“ M. Kundera.)

Přirozená střída básnických prostředků byla urputný zápas. Polemika, která se stala jeho součástí, měla však tu nevýhodu, že do značné míry určoval její úroveň protivník tezemi, které jí vnučil. Úroveň dobové estetické normy byla na počátku padesátých let mimořádně nízká, proto také poezie, která programově tuto normu rozrušovala tak, že vyvracela její postuláty, je jí poznamenána. Pravdy, které probíjávala, se velice záhy ukázaly být příliš evidentní a básnické výsledky zcela neúměrné vynaloženému úsilí. Charakteristická je pro toto období Kunderova prvotina *Člověk zahrada* širá, polemizující se zúženou představou života, se schematickými představami.

Úsilí o věčnost, předmětnost, o integraci oblasti úředního do poezie bylo sice vědomé, ale navazování na historickou kontinuitu české poezie, jež tuto tendenci realizovala ve všech uzlových bodech svého dosavadního vývoje, naposled za války a po válce, bylo nedůsledné a často dokonce jen podvědomé. Ve vývoji české poezie je toto opakované úsilí sice organické, ale v situaci, kdy vznikalo, bylo i *vyvolané*. Strnulost estetické normy a neživotnost básnictví, které se jí podržovalo, vyvolaly u této generace úsilí obnovit v opozici proti básnictví obecných tezí a jim odpovídajících gest skutečnost člověka, přírody i věci.

Objevování věcí mělo až naivní povahu, reakcí na redukováný a abstraktní obraz světa byla snaha složit obraz světa znovu z tisíců drobných skutečností. Smyslem tvorby nebyla přitom destrukce ani atomizace skutečnosti, ale *deklarace* jednoty člověka a světa. Proto také vstup reality do poezie znamenal její zživotnění, i když to bylo stále jen naplňování předem daného filosofického schématu živou materií. V tom byl základní rozpor této poezie — musel pak nutně vést i k revizi jejího filosofického základu, když se ukázalo, že ve skutečnosti neexistuje soulad mezi člověkem a světem.

Tragickou zkušenost vztahu jedince a společnosti vyslovila nejostřeji Holanova tvorba z období padesátých let (*Příběhy a Bolest*), jež začala vycházet na počátku let šedesátých. Urychlila myšlenkové zrání české poezie. Básníci, jejichž jména byla spjata s hledáním životnějších základů poezie v druhé polovině padesátých let, se ve svých posledních sbírkách soustřeďují k vyslovení vlastního básnického světa, který je ve filosofických východiscích i slovesné realizaci proměněný — bez dějinného optimismu a s menší závislostí na množství jevů skutečnosti, bez proudu představ (Jiří Šotola: *Co a jak*) a naplňovaný individuální lidskou zkušeností — tragickými zážitky venkov-

ského a válečného dětství a z rozpornou zkušeností poválečného dozrávání (Karel Šiktanc: *Artéská studně, Zařikávání živých*). I tvorba básníků, jejichž představový svět je od počátku ucelený, tihne od životního kladu k vědomí bolesti (Jan Skácel: *Hodina mezi psem a vlkem, Smuténka*).

Nejmladší vrstvy české poezie tvoří jednotné umělecké hnutí. Dalo by se sice říci, že je sblížíjí protiideologické postoje a snaha po vytvoření autonomních poetických světů (Ivan Wernisch: *Zimohrádek, Dutý břeh, verše Petra Kabeše*), po exploataci látky, kterou nabízí předmět vlastního básnického jazyka (Pavel Šrut: *Přehlásky, poněkud jinou podobu má „jazyková“ inspirace básní Miloslava Topinky*), ale uvnitř mladé poezie jsou mezi několika výraznými básnickými zjevů autoři, jejichž díla mají aktuální společenskou myšlenkovou výpověď, i když využívají dotud „neutrálních“ postupů práce s významovými posuny básnického jazyka (Antonín Brousek: *Netrpělivost*). Tato poezie je od svého počátku (zahrnuje zhruba období šedesátých let) spíše souhrnem několika osobnostních realizací než uceleným uměleckým hnutím.

Jediné — do značné míry kompaktní — umělecké hnutí tvoří zastánci „nové poezie“. Je to hnutí ve svém odporu k literatuře jako nositeli ideologických významů — tolikrát zneužitých — nejdůslednější. Odrací se od tradiční podoby poezie, jež je „zprostředkováním“ mezi tvůrčím subjektem a čtenářem, od tvorby jako tlumočnicka významových poselství, od tvorby jako sebevýrazu lyrického subjektu. Představuje internacionální umělecké hnutí, které klade důraz na intelektuální základ umění proti emocionálnímu zdrojům tvorby, s vypracovanou estetikou textu, jež je založena na znakové povaze jazyka a obsahuje estetikou komunikace, informace a estetikou statistickou. Teorie „nové poezie“ (užívá se též termín konkrétní, umělá, ale oba termíny nejsou o nic přiléhavější než „nová“) nahradila pojem literatura pojmem text, aby odlišila tradiční dílo od nové kreace. Text je něčím, co není určeno k interpretaci jako literatura, nýbrž je artefaktem zjizvitelným, je v něm přítomen proces realizace, ale není v něm přítomno tvůrcovo já. Má svá pravidla hry, svůj dorozumívací systém — nemetaforický, založený na materiálu (odtud užití statistiky) a logice. Využívá důsledněji než „tradiční“ tvorba vlastnost materiálu, s nímž pracuje — u „nové poezie“ je to jazyk. Pracuje s jazykovými znaky jako s materiálem, nikoli s významy, jež vyjadřují autorův myšlenkový a pocitový svět, jeho zkušenost a fikci. „Tradiční“ výklad významů je u „nové poezie“ nemožný, v jejím jazyce neexistuje hierarchie jednotlivých členů, protože není významů. Nejdůsledněji se logická a statistická, nesubjektivní povaha „nové poezie“ projevuje v tvorbě, kterou podle určitého kódu ze slov uskutečňuje stroj.

Nová poezie se štěpí podle způsobu tvorby a užití materiálu do řady odvětví. Například slovo, pojaté jako jazykový a záro-

veň výtvarný znak, dává vzniknout vizuálnímu textu, slovo pojaté ve své hodnotě fonetické je základem fónické poezie.

Teorie „umělé poezie“ předpokládá i existenci „hybridních“ tvarů — tradiční poezii, nasycenou prostředky nové poezie, a novou poezii, která pracuje s významem. Zatím vyšlo jen několik knih „nové poezie“ — Nováková Poeta Jacksonu Pollockovi, Havlovy typogramy — Antikódy, Julišova Pohledná poezie a Job-boj Hiršalův a Grögerové. Tyto publikace nejsou podle estetiky nové poezie vždy ortodoxní, je v nich přítomen lyrický subjekt, který dává řadě „her“ lyrické kouzlo. Systémy těchto básní nejsou nesémantické, mají sdílitelné významy a výtvarná stránka veršů má významovou povahu (Havel).

Teorie bývá rigoróznější než umělecké realizace.

II

Básníkem, jehož dílo je jako stvořené k výkladu generace padesátých let, je Jiří Šotola. Nervem jeho tvorby je drama. Platil za programového básníka, za hlasatele generačních pocitů — pocitu tíhy života a velikosti touhy, jeho básně oscilovaly mezi čistým ideálem a rozpornou skutečností, mezi protiklady, které vyjadřují dva názvy sbírek: Svět náš vezdejší (1957) a Venuše z Mélu (1959).

V poezii druhé poloviny padesátých let měla Šotolova poezie značný význam zejména pro svoji pojmenovací schopnost. Téměř celé Šotolovo dílo vyjadřuje představu světa jako souhrnu protikladných skutečností a sil a až do sbírky Co a jak v něm tříšť nejrůznějších věcí a jevů sjednocuje lidská touha.

Myslím na tebe, v bytě přes ulici žena uspává děcko,
někde nablízku hučí oceán,

ať přijde cokoliv, jenom nebýt sami se svou láskou,
v samotě zprašíví i kormorán,
ve vzduchu je stroncium, jsme evropští lidé

z roku 1958

a náš syn se učí číst,
miluji tebe a miluji svět a miluji i jeho trní,
ne všechno spadne do kaluže jako list,
lidské ruce jsou krátké a křivé, ale člověk je
nakonec spíše podoben
své touze

a všemu, po čem sahá, nekonečně a věčně
a jako let hvězdy dlouze,

jenom nebýt sami se svou láskou, v samotě zprašíví
i kormorán,
několik kapek bloudí po skle, ale nablízku hučí oceán,
ale nablízku hučí
oceán.

V „Úvodu do poetiky“ vyjadřuje Šotola svou představu básně s totální výpovědí: „Potom, asi už k stáru, / rozepíšeš si konečně tu svou velikou báseň, / tu svou pošetilou a přece neodbytnou báseň, / na kterou ses tolik těšil a které ses tolik bál / a ve které to bude všechno: dějiny lidstva, rozmoklé boty, luna, / nedělní restaurace, vesmír po miliónu let, / válka, sochy, chleba a líh, celý život, jeho podstata, smysl a vše. / Ta báseň se ti pravděpodobně nepodaří. / Ale to nic.“

I z těchto dvou malých ukázek „programových básní“ je zřejmý charakteristický Šotolův tvárný postup — enumerace, nahromaděná pojmenování, jež si vedle své obrazné funkce ponechávají i vlastní neobrazný význam (je možné je číst i odděleně) a která ve svém souhrnu, svou vnitřní souvislostí, vytvářejí celistvý obraz rozporné a dramatem nabitě mnohoznačné skutečnosti.

Jde. Svítí, nebojí se, netrpí, je nahá,
jde po zemi, jde, punčochy a prsteny a tramvaje
a Praha,
holínky blýskly z kaluží, marš armád, černý knírek,
dlažba je starý film se spoustou divných dírek,
ona jde po té zemi, jde a neobchází louži,
jde, čichá noční vítr, táhnou ptáci, hejno družic
krouží,

jde, šlape bláto, kožichy a peníze a bohy,
staletým marastem má pocákané nohy,
jde po zemi, krev, nafta, stíny, mříže,
stín zdi, stín sekyry, stín kříže,
stín světa téká po kosmu a syčí,
stín koule, která se zdá cizí, ničí,
a ona po ní jde a nebojí se, netrpí, je bílá,
jde, neumí se skrýt — a kam by se tu skryla?
hořící orel, štítek oné čapky,
sen člověka a tělo pravdy, obrys plamene a kapky,
jde pozorně, jde pomalu, jde, jak by nesla dítě,
jak by tiše táhla těžké dlouhé sítě,
není to žádný zázrak s fosforem a s pěnou,
lidé se jenom zarazí a na něco se rozpomenou,

lidé jdou, lidé jdou za ní, lidé hledají svou stopu,
 čichají spáleninu, blouzní, chytají se stropu,
 málo je života, je ze dne na den kratší,
 alespoň žítí . . . počkej! což to stačí?

Tento tvárný princip, jehož výhodou je možnost vyjádřit rozpornost a disparátnost věcí a jevů, sloučit neslučitelné, a jehož nevýhodou je, že si vyžaduje nejprostší a jednoznačnou, proto obecnou myšlenkovou koncepci, která je s to sjednotit vše do určitého celku, kulminuje u Šotoly ve využití techniky pásma v pětidílné básni *Bylo to v Evropě*.

Oblast všedního se projevuje u Šotoly ve využití tvárných prostředků. Jestliže jsme znali z poezie básníků Skupiny 42 skutečnost zachycenou v její syrové a drsné podobě, a jí odpovídala i pojmenování, u Šotoly se setkáváme navíc s výrazným využitím „lepkavých“ prostředků pokleslého umění, s citacemi šlágrů, popěvek (Škoda že ten / přelud krásný / nelze obejmout / Děvčátko z kolonie), s využitím sentimentu (*Daroval / mi děvčátko / prstýnek zlacený*).

V Šotolově poezii — v tom má blízko k Šiktancovi, Milanu Kunderovi (*Monology a Poslední máj*), narůstá postupně epický prvek. Tento vývoj má souvislost s obecnějším směřováním poválečné poezie, s níž má Šotola řadu příbuzných rysů. Epika proměnila jeho poetiku, ponechala jí sice naléhavost výrazu, ale volně vyprávění si vyžádalo kompozici, jejíž organizující princip nespočívá ve výčtu, ve srážkách protikladných významů, ale v rozvíjení dramatického příběhu, v „podobenství“ s myšlenkovým posláním.

Po celý život

s vášní

vymýšlel novou fyziku a novou chemii,
 novou geologii a novou meteorologii,
 spisoval spisy, kombinoval a tvořil systémy,
 objevoval neexistující mízy,

neexistující flogistony,
 neexistující duchovní podstaty fluida,

definoval jejich princip a dával jim jména,

ba i sám život

by za ně dal — —

a ono to nemělo smysl.

Drásavými polemikami vrhal se na protivníky,

trhal je ve dvě —

a oni mu neodpovídali.

Vydával brožury, v nichž prorokoval počasí na rok
 dopředu —

a počasí potom kašlalo a přšelo na jeho prognózy.
 Mezitím, spíše mimochodem,
 publikoval několik postřehů a kuriózních dohadů
 o tom, že šnek

tak dlouho nahatou makovicí do šutrů vrážel,
 až vzniklo tykadlo;

malé,

pak větší.

Bůhvíkdě to sebral, zdálo se to nedůležité,
 nikdo si toho nevšim.

Až do sbírky *Co a jak se Šotolova poezie pohybovala mezi „světem vezdejší“*, který nikdy neviděla zjemňujícím pohledem, a ideálem a nadějí: „i my neustále balancujeme / mezi kaluží a sluncem, / občas se pokoušejíce o rovnováhu, která neexistuje“. Neměla nikdy pro čtenáře o životě bezpečnou zprávu, nebyla si doposledka jista, když se dotýkala starých známých věcí, která z nich právě zraje k explozi. Vedle věcně demaskujícího pohledu na život, jarmark světa a trapnou malost obcování měl Šotola po ruce romantické gesto, které zbavovalo jeho poznání bezvýchodí a osudové tragiky a které mu umožňovalo shledat, že svět je přece jen dobrý — milovat svět, milovat i jeho trní. Vždycky mu zbývalo aspoň několik mizerných procent naděje. „I bez komety boží / je člověk synem naděje.“

Zdrojem vývoje Šotolovy poezie není toto volní gesto, jakkoli dobově a generačně příznačné, ale ono bezohledné pojmenování zdrcující síly života.

Ve *Venuši z Mélu* Šotola ještě ví, že si bude „na zuby pískať / Dole u brouků dole“, představa smrti je až optimistická a skoro nakažlivá: „A já si budu hnít / A já si budu na prášek tlít / Bolavou / voňavou / hlínu světa pod hlavou.“ Ve *Hvězdě Ypsilon* (1962) už má k smrti jiný vztah: „Tak / a to je všechno, přáteli. Teď ještě smrt / a takové ty povinnosti. To / už není zajímavé . . . / Bylo to velikánské štěstí, / žít.“ Stojí tu vedle volního: „a je to zákon: / Dál!, a jmenuje se: / Žít!“ už zjištění „Sáhneš a je to pod peřinou. / Jmenuje se to smrt / / a to už potom žádná pomoc není.“ „To je ta hrůza, příteli. / Že z pole řepa voní dál.“ „A z pole řepa voní dál, / smrt nesmrt. Nikdo si tě nevšímá, / on na to není čas.“ „Nezmění se nic. / Svět bude kroužit, řepa bude vonět, / je bezohledně nekonečné / lidské žití. / A o to jde.“ Šotola může ještě napsat pointu „a o to jde“, protože pojmenovává stav, který je přirozený a daný, jemuž se člověk nemůže vymknout.

Postavme vedle sebe dialog básně *Dva z Hvězdy Ypsilon* a básně *Jak se nehraje Makbeth* a máme jasně naznačenou sou-

230 vislost i problematiku Šotoly šedesátých let. Hecce z básně Dva drží víra, že jsme především tělo pravdy. (Tělo pravdy patří k charakteristickým pojmenováním, čteme je už ve Venuši z Mélu: „sen člověka a tělo pravdy“.)

... Divadlo, já uznávám,
má funkci taktéž zábavnou. Však především
jsme tělo pravdy. A svým způsobem
i v alonži lze někdy
pootočít svět.

A první pravil:
— Hovno! Svět
se točí bez nás. Neberte to vážně.

Herec, zbaven víry ve svůj smysl, hyne. A záměr básně má pak tragický spád:

A zůstal tam,
u stolu,
přemýšleje,
jak tomu rozumět.
Z jakýchsi důvodů
upadl potom v nemilost. Šlo to s ním zkrátka dolů.
Posléze
zastřelil se
ranou do břicha
z lovecké pušky.
Jeho žena
skočila s děckem
ze čtvrtého patra.
Jeho dílo
se nedochovalo,
vždyť z divadla
co zůstává? Jen pověst, špatné fotografie
a obraz v paměti
a ani ten
ne dlouho.
Takže nakonec
nezbylo po něm
nic.

Analogie ze sbírky Co a jak:

231

Můj milovaný učitel dával roku 1946 Makbetha.
Bylo to špatné představení. Netušil,
že maličko, a tento kus se stane libým vaudevillem
tváří v tvář tragédii faktu. A on sám,
nevěda kudy kam v těch časech, střelil se, aby zemřel.

A kdo už tedy konečně udělá Makbetha, v kterém
bude i onen
muž, an sedí v předpokoji panovníkově, v koutě, sám
(zatímco za zdí je slyšet křupání královských kostí),
a pálí *do svého vlastního břicha?*

Oba hynou z nedostatku cynismu: jsou přesvědčeni, že především jsme tělo pravdy. A nejsou schopni mu dostat. Tragika osudu nespočívá v samotné smrti, ale v prvním případě v tom, že „nakonec / nezbylo po něm / nic“, a v druhém, palčivějším a obecnějším: kdo vysloví životní tragiku, když to nebude ten, kterého zavalila?

Tady už neříká Šotola smrt nesmrt, a o to jde, protože na tyto situace už taková pointa neplatí. Smrt se vymyká své biologické přirozenosti, stává se východiskem z neřešitelných situací, které si vytvořil člověk, ať už toto východisko volil sám, ať bylo voleno proti němu a mimo jeho vůli.

A Makbeth (zástupný symbol) se pak hraje takto:

Vedle dohrávají Makbetha a každý to ví, že meč
je z plechu,
herci jdou za horizont
a nad náměstím stojí měsíc, bijí hodiny,
zatímco historie...

A zároveň s tím čteme: „divadlo je trapné, / tak jako vždycky, když jde vedle po hospodě / sám život, sama smrt / a nedělají / gesta.“

Smrti se vzdoruje v Šotolově poezii činností, dílem. „A co já bych si přál? Aby tu po mně něco zbylo.“ Touha, kterou čteme v každé Šotolově sbírce. Je tu pořád naděje, ověřovaná na přežívajícím díle historických osobností, naděje, že „Třeba se ti nakonec povede něco krátkého o světě, / co bude pravda / a co nikdo neví.“

Ve sbírce Co a jak není smrt vždy přítomná v příbězích, příkladech, konfrontacích. Bez ní by však nevznikla situace „kdy se to pozná, / co je pravda a lež“ se všemi důsledky pro

básníkovy vidění světa. Byla tu naděje, že se povede „něco krátkého o světě“, i tady je: po velkém úsilí „vyroste mu ta rostlinka třeba i v botě“. Ale Šotola jde v pochybnostech dál a ptá se: „Otázka je, co potom s ní.“ Relativizace, která není svévolná, postihla úsilí, práci, jež byla Šotolovi vždycky pozitivní konstantou. Alchymista, který vynalezl elixír života, nesnel nečekaný úspěch, rozbil baňku, zemřel a „Ráno ho našli. Ironicky nad ním stál / sloup kouře z osvětimských pecí.“

Pro Šotolovu proměnu, která se odehrála ve sbírce Co a jak, je příznačná proměna jeho hrdiny. Dříve se chtěl „Nedožít konce. Nikde nemít hrob. / Navrtat mraky. Padat dolů. / Za rudým květem běžet k pólu“ a v této sbírce ví, že Hamleta nelze zahrát, leda k stáru „... pro sebe, šeptem, skrčen do portálu / / v kostýmu / Polonia“. Subjektem básně se stal muž, který lebkou temně, trpělivě o zeď tlučé, třeba ze života už chápe právě jen ono hlavou zeď neprorazíš.

Výchozím bodem Šotolovy tvorby byla otázka po smyslu života a jejím cílem odpověď. Tato odpověď, naplněná důvěrou v život, opojením z rizika boje a z objevů, následovala vždy po nemilosrdné analýze situace člověka, ale nemohla být jiná než obecná. V nové fázi svého díla se Šotola rozhodl jít ve své analýze až do konce. Nevázat si ruce přesvědčením, že lidské konání má koneckonců smysl. Ukázat člověka, jehož úsilí, třeba zdánlivě rozumné, se míjí výsledkem nebo se obrací proti němu, a úsilí nerozumné; které se už zdá dojít cíle, postrádá smyslu. Ukázat situace, do nichž je člověk postaven a jež jeho existenci přesahují:

K ránu to začlo: pradávny zpěv kozlů,
odporný, děsný,
pořád, až do východu slunce.
Ničemu nikdo nerozuměl.
A teď jsme tady u vrat do krematoria,
už týden, čtrnáct dní,
aniž je nepatrný důvod k pohybu
tam nebo zpátky.

Být, to je bydlet na té hranici.

Šotolova poezie ukazuje na složitost utváření kontextu poválečné literatury. Smyslem jejího programu — nejen jejího, ale celé generace padesátých let — bylo mimo jiné navázat přetrhané vývojové souvislosti. Program byl příliš svázan s dobou vystoupení, než aby se v něm mohla plně realizovat logika vývoje poválečného básnictví. Šotolova poezie se dlouho bránila znovu navázat na syrovou předmětnost a na existenciální interpretaci světa Skupiny 42, ač k ní měla blízko. Historie se ne-

vrací — Šotola se s její tradicí vyrovnal v posledních sbírkách, ovšem už nikoli v předmětné poloze, ale tvorbou, jejíž existenciální základ ovlivnila Holanova metafyzika.

III

Některé znaky, jichž jsme si všimli v Šotolově poezii — enumerativnost se srážkami významů, polemické kladení otázek, záznamy reálných příběhů, často s využitím historických látek, jsou v ještě výraznější podobě přítomné v tvorbě *Ivana Diviše*. Jestliže je pro mladou poezii padesátých let příznačné pronikání reality do básně, pak u Diviše máme co činit s přívalem skutečnosti promísené se snem v extatickém vytržení:

Proto čas stromů které vyhnaly mízu za
lunatických nocí

proto čas svolavatelství
proto čas pochodování ve zbroji
proto čas bezohlednosti a čas nezdvornosti
proto čas nepřetrženého díla
a čas zbrceného a umučeného čela
a čas přepnutých a protrhovaných žil
a čas obětí jež mohou se zdát nesmyslnými
a čas prošoupávání podešví
a čas pobíhání a čas ztráty sebe sama
a čas sebenalézání a žebrů stavených ke zdem
a čas podtrhovaných žebrů a čas kácení
a čas úklidu a čas řemení

Sled Divišových veršů má asociativní spád, volný, nepodřízený, živelný, který působí krátkým spojením nesořodých významů, střetáváním představ. Prolínají se v něm syrové a drsné věci s abstraktními pojmy:

Hektický neklid,
naprostá změt,
myšlenka s rozboxovaným obočím
vybodovaná ze scény
překocující se nazad do propadla a k tomu bičovaná
bazilišším inspicientem.

Na kontrastech je založena stavba většiny Divišových básní — nejsou jen v jazyce, v pojmenování, v mísení vulgarismů se vznešenými pojmy, v střídání syntaxe hovorové řeči s knižním jazykem až archaickým, kontrasty jsou i ve volbě témat („vznešenost Ano / Oznošená / Sbíraná / šřárovaná / do antonů tlačena / vyšetřovaná / postřílená / ponížena / a bezpočtukrát právě proto dokázaná / poplivaná / znovu a znovu jak mlnný klk / / opalizující / rodící se —“).

Útržky všedních příběhů jsou monumentalizovány do metafyzické polohy, metafyzické úvahy jsou zlehčovány. Proud asociací má často podobu otázek. Formální odlišnost mezi řadou pojmenování bez otazníku a řadou pojmenování s otazníkem ukazuje na kvalitu vztahu k světu, v němž subjekt nepřijímá podněty, aby je pojmenoval, ale útočí na skutečnost, táže se na smysl věcí, o nichž nikdo nepochybuje, které se zdají být jednoznačné. Celá Beseda o poezii z Chrlení krve je cyklem deseti řad otázek po obsahu věci, jevů, bytostí, pojmů, rčení, slov. Co je to jehla, Co je to popelnice, Co jsou to vlasy, Co je večer, Kdo je můj syn, Byl doopravdy král Lear? Co jsou to mouchy v hlavě? Stačí deset slov, abyste popsal okno? (Co je to pak ale okénečko? Aha! / A ohrazeníčko?) Dále jsou to otázky, které vzžadují odpověď na obecné věci (Kam jde člověk), otázky, které jsou ušity na tělo čtenáři (Proč máte v oběance skladiště? Kam jste založili první lásku? Stýská se vám? / Po čem nejvíc? / Ihned odpovězte! Chcete zemřít?), a otázky, které připravují překvapení a zaskakují čtenáře buď neúměrnými požadavky na detailní znalosti nebo absurdností. (Cestuje linduška na jih? Vyjmenujte — ale rychle — oplachtění brigy! Kde se nachází dnes / levá Lindberghova rukavice / s kterou přeletěl Atlantik? Je jablko kol jaderníku spáje-no lihem? Může gazela utonout v polibcích?)

Beseda o poezii je zvláštní básnický útvar. Sestavena z otázek, jež jedna stíhá druhou, je jakýmsi negativem asociativní básně, jejíž pozitiv vyvolává ve svém vědomí čtenář. Otázky podněcují čtenářovy vlastní asociace, které jsou součástí konkretizace díla. Po této básni můžeme lépe porozumět Divišovým veršům: „Já nenapsal píseň pro lidi / lidé sami napsali svou píseň / já nevyvolal adagio triste utrpení / bolest sama spřádala melodii.“ I když tyto verše vyjadřují prioritu skutečnosti před tvorbou, svědčí zároveň o vědomém úsilí zatáhnout čtenáře do tvorby a vytrhnout ho z pasivity. O tom svědčí i expresivita Divišových obrazů, jež chce burcovat z klidu.

Další vlastností, která činí Divišovu poezii příbuznou se Šotolou, Šiktancem a Holubem, je přítomnost epiky. I v asociativním proudu představ, nabitým skutečností k prasknutí, čteme útržky dějů, osudů. Vedle nich má Diviš v celém díle básně, jejichž tématem jsou samy osudy lidí, které poznal, portréty lidí, ke kterým se hlásí. Tyto básně mají klidnější výstavbu, užívá se v nich vyprávěcí a hovorový styl: „Jak se řeklo u Moš-nů hraje starej Kadlec, / jablko nepropadlo a tatínek hrál, zrov-

na srdce vylíval“ s tradičním zahájením: „Před půl stoletím / / pan rytíř Zapletal z Luběnova, / mohovitější než župan moldavský, soudec a státní návladní, — obávaný muž a kníratý otec, ...“

Setkáváme se u Diviše také se zvláštní sugestivitou při líčení života městské civilizace, pro niž užívá pojem lidská příroda. Pojetí tématu je blízké Kolářovi.

V přírodě lidské — ano,
bahnitě a katastrofické záplavy událostí,
stakilometry potřísněného papíru,
večerníky plné incestuozních stehů,
inzerce idiotismu
a přes celé stránky upoutávky vražd.
Otlemené chřtány zívajících front
se zvápenatělými hily mrtvol, popravčí zdi,
o něž pleská neúčastný déšť ...
Strašlivá melancholie, kterou Dürer
zobrazil v jednom ze svých zlých dnů ...
Nedopřeju ti oddych! Hůl pošlu na tvou hlavu,
z tvého srdce učiním osiřelou alej!
Periferie padla naznak,
muž se ženou se políčkují v kuchyni
a vyhlídkové věže sobectví
mlátivě hospodaří s okenicemi.

Přibližně ve stejné době, jako vydává Šotola svou sbírku Co a jak, v níž se soustřeďují existenciální obsahy do gnómičké výpovědi, vydává Diviš sbírku Umbriana (1965). Doposud byla jeho tvorba totožná s básnickým atakem člověka proti světu a „chrlení krve“ jediným projevem tvorby. Síla takových veršů byla v tom, že se jimi zmocňoval skutečnosti i čtenáře naráz, ale také jednorázově. Umbriana není zdaleka tak výbušná, ale energie v ní ukrytá působí vytrvale a trvale. Není pro ni charakteristická lačnost zpráv, utichá v ní třesťení obrazovnosti, protože skutečnost se nehrne do verše všemi jeho otvory, aby z něho touž cestou unikala, ale vstupuje do básně hustým sítem. Divišův svět v Umbrianě je úhrnným obrazem světa s pevným středem, jeho realie jsou tříděny, jednotlivé děje nesou tíhu a váhu mnohých. Divišova poezie nevyprovokována neprovokuje, nereaguje, netěká od věci k věci ve snaze je pojmut a udržet, zachytit množství motivů, mnohoznačnost a bohatství skutečnosti, v jejich překotném proudu zachytit pohyb světa. Poezie se soustředila v bodu, v němž drží balanc, nezmltá se v příboji, je „nějakých sto stop nad“. Je v ní odstup. „Jak jsem byl oddálen! Jak přiblížen / Konečně symbo-

lům, jež naznačují obsah / tohoto bídného a hladového žití.“

Oddálení a přiblížení je princip, který třídí vzpomínky a momentální prožitky — vzpomínky se aktualizují a prožitky se zhodnocují. Oddálení a přiblížení ruší posloupnost epického času — „co prošlo naším vědomím před dvaceti léty, *stalo* se v bytnosti teprve dnes“. V básni Kůň Przewalského píše: „Pořád se mi to zvíře vrací. Je zdaleka a zdávna.“ Objevuje se znovu v básni o matce, kde je tenhle dávný kůň s čínskou zdi symbolem trvání. Tento princip směřuje k vyslovení konstant. Znamená odvrát od litanického proudu a příklon ke koncizní formě se zhuštěným rukopisem, s myšlenkou často gnómičky vyjádřenou. Směřuje k přesnému pojmenování (dala mu zakusit, nikoli okusit).

Divišova tvorba si i při tvárných proměnách udržuje svůj charakter, „sílu nanovo se tázat po smyslu volby“. Pořád si klade své otázky „Jak se světem? Dotýkat se? Nebo nést? / / Anebo obojí? Anebo hledět?“ Chce všem „napsat psaní, jak je to skutečně“ a s vědomím „To jest s námi, ale i bez nás!“

Jak je svět tichý! Jak mi připadá! Jak mi
nepřipadne,
co by mi připadnout mělo, jaký odsouzenec jsem
z vůle do nevůle a z citu do pocitu, z podstatného
do bezvýznamu, je to hrozné,
matoucí, k nevydržení, ohroženo propasením,
mluvením ohroženo, ohroženo mlčením vnečas —
a já bych všem chtěl napsat psaní,
jak je to skutečně! To jest s námi —
ale i bez nás!

IV

Protipólem Divišovy a Šotolovy poezie je tvorba *Miroslava Holuba*. Liší se i od básnické analýzy, v níž Šotola s Divišem odkrývají rozpory života, i od konfrontací marastu života s čistotou ideálu (Venuše z Mélu), které mířily k proklamaci životního kladu. Liší se i od těch složek Šotolovy tvorby, jež smysl lidského života relativizují a nedávají člověku mnoho na vybranou (Co a jak). Holubovo dílo je založeno na jednoznačném tíhnutí k pozitivnímu výkladu světa, člověk má u Holuba vždycky šanci, vůbec nezáleží, jestli je schopen zasáhnout velkým činem do dějin, stačí, má-li vůli se uskutečnit v drobných, zcela neefektních skutečích. Poetikou se pak Holub odlišuje od celé tvorby své generace. (Pokud se u něho ozvou tóny, které v poezii jeho doby existují vedle něho, například znevažující a hu-

237
morný vztah ke škole, připomínající poezii Miloše Macourka, stojí za oběma básníky jejich společná láska k Jacquesu Prévertovi.)

Pan učitel

Pan učitel má jasno.
Součet úhlů v trojúhelníku
je 2 R,

zajíc je hlodavec,
atomy jsou nedělitelné,
vesmír je nekonečný.

Opakujte!

Je zakázáno stoupat
na trávníky.

Pan učitel má
naprosto
jasno.

Pan učitel píše pětku
Lobačevskému,
vyučuje Darwina
z hodiny přírodopisu
a Einsteina zaznamenává
do třídnice
pro rušení klidu.

Pořádek bude!

Dost na tom, jak venku
klobouk mu leptá
žiravina hvězd,
podrážky hryžou
trnoucí zuby země.

[Miroslav Holub]

Školní

Tato čára se nazývá poledník
Jasně?

Rovnoběžky se stýkají
v nekonečnu

Jasně?
Nekonečno je nekonečné
Jasně?

Vše je poznatelné
Jasně?

Vám to není jasné?
Tedy ještě jednou

Tato čára se nazývá poledník
Jasně?

[Miloš Macourek]

Dvě a dvě jsou čtyři
čtyři a čtyři osm
osm a osm šestnáct
Opakujte! říká učitel
Dvě a dvě jsou čtyři
čtyři a čtyři osm
osm a osm šestnáct
Tamhle však pták lyra
létá si na nebi
dítě ho vidí zdola
dítě ho slyší
dítě ho volá
Zachraň mne
hraj si se mnou
ptáčku!

[Jacques Prévert,
přel. František Hrubín]

Co má tedy Holub společné se svou generací? Zajisté ne jen to, že je autorem první formulace programu poezie všedního dne v článku Všední den je naše pevnina. Vzpomeňme, že při výkladu poválečné poezie neustále zdůrazňujeme její úsilí o věcnost, o „zatažení“ věcí, předmětů, jevů prostého života, úsilí o nezkraslený záznam smyslových vjemů jako opozici proti deklarativní a ideologizující poezii a proti poezii zalykavého lyrismu. Holubova tvorba, založená na racionálních složkách vědomí, podávající jednoznačnou výpověď, se orientuje na čin,

pohybuje se ve světě konkrét a je výraznou součástí poezie své generace, třebaže je jiná než Šotolova a jiná než Skácelova.

V Kunderových, Šotolových a Divišových verších je skryto mnoho polemických prvků. Holubova poezie je také polemika — je však jiná. Kundera, Šotola, Diviš vyvracejí, pochybují, kladou otázky, Holub formuluje důsledně celistvé pojetí životní aktivity, na způsob Brechtových Lehrstücků vytváří básně jako příklady, ať už v nich prezentuje jednání a činy s hodnotou kladnou či zápornou.

Na konci života
na denním světle
sotva patrného

objevil lebku pračlověka.

Stačilo ji popsat
a byl by slavnější než
vítěz u Custozzy.

Ale on
dva roky hledal v knihách,
až našel zapomenutou zprávu
o těch pěti kostech.
Tak na ni upozornil
a jinak nenapsal nic.

Ono rozdělení skutečnosti na kladný a záporný pól má rovněž souvislost s myšlenkovým půdorysem tvorby generace padesátých let. Také to, že je v Holubovi odpor k velkým slovům, že prostý člověk je středem světa a smyslem života je pozitivní práce, čin. A to, že drobný čin prostého člověka povyšuje do mytické roviny a činnost objevitelů vykládá jako prostou, vyčerpávající, všední práci.

Miroslav Holub by se podle toho, co o něm píšeme, a ještě podle dlouhé řady dalších vlastností a znaků mohl jevit jako programový básník, tlumočnický nejobecnějších pravd. Holubovo dílo je však jedno z prvních, které si v padesátých letech vytvořilo svěbytný básnický svět.

Holubova poezie předjala proměnu inspiračních zdrojů české literatury, jak k ní dochází na přelomu padesátých a šedesátých let. Na počátku umělecké tvorby byl zpravidla antiiluzivní postoj, rostoucí skepse ve vztahu ke skutečnosti, k hodnotám, jež proklamuje. Ze skepse se rodila různá umělecká řešení. Často spočívala na sklonku padesátých a na začátku šedesátých let v intelektuální analýze společenských systémů a mechanismů, pseudosystémů a pseudomechanismů, v analýze systémů myšlenkových, systémů jazyka, v analýze životních vztahů a vytvoření modelu bludného kruhu stereotypů, v hledání netra-

Ten pračlověk je dnes
pilířem dějin,
jako Caesar,
jako Kolumbus,
jako Napoleon.

Ten člověk
umřel neviditelný.

Ale strašná pyramida vědy
napjatá od Vegy
k Andromedě
špičkou se opírá
o jeho hrud'

ličských zdrojů básnické inspirace, jak je tomu u poezie experimentující s jazykovými znaky.

Miroslav Holub byl první, kdo vnesl do české literatury svět vědy nejen jako aktuální téma v době, kdy se věda stala heslem dne, ale jako prostředek obohacení zdrojů básnické tvorby. Jeho přínos je patrný už v oživení básnického slovníku, i když je Holubův slovník v tomto smyslu originální: „teplá tkáň života: / biosyntéza / nehmateľného štěstí, / Biosyntéza / energie přicházejí a odcházejí, / stavět města, / práť prádlo, / milovat, / nenávidět, / soudit, / a rozumět.“ Všimněme si, že hned po obraze, vyjádřeném biosyntézou, přicházejí charakteristiky lidské činnosti — stavět, práť —, lidských vztahů — milovat, nenávidět, soudit, rozumět. Všimněme si pojmenování, jimiž charakterizuje básníka: „alchymista, / organický chemik poezie, / plný / hmotného záření, / akčních proudů srdce, / kmitočtů dávné řeči, / spektra nových hvězd, / těžší než země, / / lehčí než pomýšlení, / rychlejší zvuku — // Až přiletíme / na Měsíc, / on už tam bude“. Slovník, kterého Holub užívá, je netradiční, naplněný pojmy, s nimiž pracuje jazyk vědy. Jeho využití v charakterice básnické profese je záměrné a má jasnou protiromanickou významovou funkci.

U Šotoly a Divíše jsme zdůrazňovali výstavbu obrazu, založenou na enumeraci:

Magické sklíčko, ve kterém je všechno, stačí zatajit
dech,
nekonečné štěstí, nekonečné hoře, labutí hejno
v šedivých zdech,

zelený pokoj, kde je teplo, lidé jsou spolu,

voní káva, zátky od vína, leštěné dřevo stolu,
město nad řekou, zelený plamen ze skalic
a z křivulí a z plechů,
město dobrodružství, přerůi drátěných trav
a gumového mechu,
trupy letadel, saze, šupiny, kostřičky ptáků,

lampióny a vztek, zelené iluze v nakyslém láku,

jemné krystaly krve a potu a soli,
parfém, signály, oba póly

a hvězdu, co teď padá, a blesk a brejle z hada
a všecko
bych ti dal,
na zed' bych ti to maloval.

[Jiří Šotola]

Holubův způsob užití výřtu je naprosto odlišný — věci, děje, představy se neslévají v souvislý proud, stojí odděleně na bázi vlastní existence — nespojeny básníkovým romantickým patosem, ale zvoleny a logicky seřazeny tvoří obraznou definici. Holub zdůrazňuje samostatnost věcí i veršovým členěním:

Vytahuje
ze zásuvek

krejčary,
hvězdy,
úmysly,
slepá zrcátka,
zlevněné jízdné,
zkamenělé tváře,
půllitry,
anděle strážné,
dotazníky,
podpisy,
kapesníky,
přísahy,
růže,

přehrabuje,
počítá

ze zvyku:

To je moje,
to není moje,
z toho krev neteče,
zadarmo ani kuře nehrabe,
trhnout, co se dá,
platit,
, být placen,
nula
od nuly
pojde.

Přízpůsobit se,
mít svůj hodinový strojek
jdoucí dopředu nebo nazpátek,
vyvěsit prapory,
stáhnout prapory,
milovat podle služebního řádu,
něco si myslet,

něco říkat,

nula

od nuly

pojde.

Dekret na byt,
dekret na ženu,
směnitelnost,
reprezentace,
umět včas přijít,

umět včas odejít,

nula

od nuly

pojde.

Mít své jisté,
mít svůj klid,
stejně

nula

od nuly

pojde.

Vytahuje zásuvky,

putuje mezi rubem a licem
nekonečným defilé dní,
z nichž jeden pohlcuje druhý,
zvolna prochází
zlatou střední cestou
uchem jehly
do ráje,
v němž je
pískání
zakázáno.

Všimněme si metody konfrontací: krejcar — hvězda, půl-litr — anděl strážný, dekret na byt — dekret na ženu. Vše je exponováno v obou pólech: strojek jdoucí *dopředu* nebo *nazpátek*, *vyvěsit* prapory, *stáhnout* prapory, *umět* včas *přijít*, *umět* včas *odejít*, putuje *mezi rubem a licem*. Je tu další pozoruhodná věc: Holubovi jde vždy o konkrétní pojmenování, o přesný obraz, který nepřipouští různý výklad. Projevuje se to i v lexikální výstavbě veršů: v citované básni se pojmenovávají protiklady a je přitom užito vždy stejných vazeb: *vyvěsit prapory, stáhnout prapory, dekret na byt, dekret na ženu, umět včas přijít, umět včas odejít*.

Nejen jednotlivá pojmenování, jednotlivé verše bývají u Holuba navzájem kontrastní, Holub staví kompozici celých básní na konfrontaci činů, postojů, poznání. Třeba báseň Koření konfrontuje dva pocity — vůni domova a chuť dalek. Přesným pojmenováním věcí, které jsou zdrojem těchto pocitů, dospívá k obsahům, které jsou v rozporu s jejich ustáleným významem: „Bobkový list z Bagdádu / pepř ze Zanzibaru, / marjánka z Casablanky. // A z toho je vůně domova.“ A na druhé straně: „Domky magických měst, / Chýše na pokraji pouští, / zažloutlé / jako ty škatulky na kredenci. // To je ta mámivá chuť dalek.“ Na tomto drobném příkladě je zřetelná Holubova přehodnocovací metoda — domov je naplněn dálkou, dálky mají míru domova. Je to přístup, jímž Holub monumentalizuje prosté, známé a všední a naopak činí prostým a pochopitelným vzdálené či nadosobní.

Holubův „tvrdý přístup“ ke skutečnosti není tak strohý, jak by se mohlo zdát. Vše je u něho sice určité, ale svět není soubor definovaných věcí a jevů. Třebaže je Holubova poezie ne-tradiční zejména v tom, že nevytváří básnické obrazy, ale pracuje s přesným — často i terminologicky a pojmově přesným — pojmenováním, třebaže její zkratka jde tak daleko, že dál nelze, Holub užije namísto obrazu často jediné slovo, jež má estetickou platnost. Myšlení a poznání jsou složky umělecké tvorby a Holub není pozitivistický vědec, ale myslící básník, jehož tvorba není poznání, ale poznávání, které ví o tajemství věcí.

V

Na zlomu padesátých a šedesátých let slábne programovost básníků takzvané střední generace a narůstají odlišnosti jejich individuálních realizací. Ustává nasycování poezie přívalem zpráv; ukázalo se, že cíle — postihnout dynamiku světa, jeho rozpornost, a zároveň nalézt integrující sílu — nelze dosáhnout enumerativním otiskem množství fakt a přijetím obecných filozofických schémat. Obecné myšlenkové schéma se „nasyčením“ skutečnostmi nestalo méně obecným, a rozporným skutečností nepropůjčilo myšlenkové schéma vlastnosti integrace.

Vyžívá se proto asociativní metoda s přiřazováním básnických pojmenování, jak jsme ji sledovali ve starších fázích tvorby Jiřího Šotoly a Ivana Diviše. Úsilí o integraci člověka a světa se dostává do nové etapy. Není to už subjekt, který se obrací k abstraktnímu světu, aby jej v jednotlivostech pojmenoval a v úhrnu k němu zaujal určitý vztah, ale subjekt, který si hledá své místo v životě a jehož prostřednictvím vyjadřuje poezie společenské souvislosti. Jde tu o konkrétní subjekt a konkrétní společenské souvislosti (konkrétnost nespočívá v přesném užití zpráv, ale v autentičnosti prožitků a záznamů), proto poezie přestává oslovovat celý svět, ale ustaluje se v určitém, stálém kontextu.

U Miroslava Holuba je to svět poznávání a vědy, svět práce a morálky, Miroslav Florian našel své místo v řádu přírody, svět Jana Skácela je světem základních životních hodnot, lidských ctností, situovaný do jihomoravské krajiny. Stejně tak Karel Šiktanc, jehož jméno bývá často jmenováno jedním dechem s Jiřím Štolou přesto, že individuální odlišnosti obou básníků jsou zřetelné na první pohled. Štolova tvorba, obrácená k světu, je příznačná pro první etapu vývoje jeho generace, Šiktancovy verše z padesátých let sice s jejím směřováním souvisejí, ale jejich „naivní“ realismus jim nedovolil stát se výraznější hodnotou.

Všimněme si Šiktancovy tvorby z šedesátých let, jež je charakteristická pro zralejší etapu střední básnické generace. Šiktanc opustil rynek světa, vrátil se do své rodné středočeské vesnice blízko Lidic, ne však proto, aby se světu vzdálil, ale proto, aby se mohl opřít o záda svých dědů, aby dal své tvorbě konkrétní tvář a obsah lidských dějin. Šiktancova poezie vypovídá o „návratu“ poezie k problematice individuálního osudu, v němž nemohla pominout válečný a poválečný přínos Hrubínův a Holanův. V Šiktancově Artéské studni stáli uprostřed stromů v zahradě pod oknem dědek, otec a syn. Ne lidstvo, život, ale tři články jednoho lidského osudu. V Zařikávání živých jde Šiktanc sice krajinou sám, ale chlapec mu visí v rukou a má jeho oči a starý mu visí v zádech. V Heinovských nocích (1960) jeho „syn má v očích matčinu paměť“. V toto vědomí se utvářelo Šiktancovo východisko, které stojí vedle Hrubínova venkovského světa „dědů, dětí mých i vnuků“, v němž „od narození k smrti jde . . . hlína“.

Šiktancův návrat k základním věcem existence člověka na tomto světě, ke kontinuitě života, zahrnující zrození, smrt a zrození — syna, děda a vnuka, je hledáním hodnot, jež jsou s to ucelit a ustálit lidský osud.

Jsmo jako nařetěz, cosi nás věčně obrací do krajin primitivních dějů, k hradištím svatosti a žďárům zatracení . . . snad jsou to popelnicová pole,

magnety pod námi, snad rybník Nevděk, rybník Hlad, neděle Smrtná a Květná... A snad jen starý hon za řádem neřádů, jež provázejí rozpaky a triumfy a katastrofy věcí?

V tomto básnickově obrazu je možné vidět i závěry, které učinil ze své generační zkušenosti. Dospěl k poznání, že „život má stále tytéž rysy dobra a zla a slabosti a síly a pravdy a lži. Je jenom několik konstant, které jsou neměnné, které se hrají pořád dokola — jen na jiných jevištích. Stále se vracejí, mění se jen prostor, souvislosti, atmosféra, příběhy, počet osob, ale stále jsou“. Je to závěr, vyvozený z několikeré proměny doby a z poznání stálosti lidského osudu. Stačilo si uvědomit svět, do něhož básník dospíval, a máme před sebou osud: „Troubil hoří a bučela noc, měsíc se smekal po prasečí krvi. Užž jsme plakali. Ale hadice tloustly po vodě a čuby, spálené, se tetelily v kole, bylo to veselé... a oheň nebyl náš... tak jsme si přáli ještě větší světlo... Dneska nás budí vlastní dech.“

Znovu si promítl, co kdysi viděl, uvědomil si „Kruh krve / / svírá / nevyrvem se z něho“.

Vzpomněl si na hry, které si kdysi hrál, a zjistil, i když se stěží upamatoval na „jejich polozapomenutý princip“, jak „se tyto hry podobají našemu životu, našim hrám dospělých. Vlastně jsme si už kdysi hráli na to, co je dneska skutečnost“.

Ovšem skutečnost básně není tak jednoznačná jako charakteristika, třebaže ji řekl sám básník. Všimněme si Zařikávání dospělosti, básně, v níž je značné napětí mezi svobodným světem dětské fantazie s dospělou skutečností. Čtyři části básně jsou čtyři hry: na ptáky, na zvony, na štěstí, na zajíce. Z prvních tří už neumíme nic. „Krom toho nařikání nad malostí klecí“, „Krom toho božekání nad prázdnotou chrámů“, „Krom toho hořekání nad lakomstvím nebes“. Jenom „Hry na zajíce / hraje jako dřív. / Krom toho vstávání a markýrovaných pádů“.

Přirozeně je to záměrná stylizace ve výběru i hodnocení, jejíž smysl je v myšlence determinace člověka i v jeho podřízenosti sobě samému, stupňovitě vyvozané a na čtyřikrát formulované: „Neboť není dospělosti. / Je jenom podřízenost času... zemi... smrti... činům.“ Je tu determinace života, je tu však stále ještě aktivita člověka, a ta má pro Šiktancova hrdinu rozhodující význam, třebaže nemá iluze, že by měla jiný význam než pro tvorbu jeho charakteru. Třebaže ví, že „Nevzestní si na útěku píšem veršem dýchavičným / rozkazy k zatčení“. Je tu vědomí, že „není na vybranou, / zřetězení má svůj pohyb, vystát můžeme jen / předčasný hrob, do kterého budou chodit chcát / všechny němkně světa, co natruc přejdou...“

Kontinuita, které jsme si všimli v jejím nejprostším projevu — v souvislosti rodu — je nejen vertikální (děd, syn, vnuk), ale je i horizontální (společensví, v němž se lidé na-

vzájem přetahují lanem). V pojmu zřetězení rozlišuje Šiktanc „vodorovnost řetězů a svislost / řetězů, první svazuje a druhá hrozí pádem“. Znovu připomíná hru:

Vítáme s úzkostí každou vteřinu, neboť není jediné,
aby nebyla loučením, mokrý řetěz nám klouže
v dlaních, chytáme se uzlů a stébel a deště,
je to stará školní hra přetahování lanem...
nepopustíš, a zem tě nechá plavat vzduchem...
pustíš se, a překocení, podrazíš všem v patách nohy —
vinen nevinen...
vinen nevinen...

Forma Šiktancových básní ukazuje na organičnost jeho básnického vývoje. V době, kdy se soustřeďuje na vyjádření vztahu člověka a dějin, v tragických Heinovských nocích, plných hrubosti a násilí, píše „velkou formou“ lyrickoepické básně o několika zpěvech. Osnovu Heinovských nocí je skutečná dějinná událost lidské tragédie a vlastním obsahem jsou osudy lidí, vyjádřené řadou živých detailů, naplněných vlastní zkušeností z dětství a krutou zkušeností války.

Pět ze sedmi šestiveršových strof o začátku lidického masakru má vždy první čtyři verše ze vzrušených zvolání a zbývající dvojverší, v němž je významový vrchol sloky, je utvořeno z důvěrného zážitku venkovského dětství s optikou, posunutou k líčené tragédii:

A ráz	<i>A v kredencích</i>
A dva	<i>se třesou sklenky</i>
A kruh se újí	<i>z kterých se nikdy nepilo</i>
A škrť tichou spící ves	
<i>A slepý pes se dívá do tmy</i>	A ráz
<i>a zakopává o řetěz</i>	A dva
	A pažby v okně
Na kolena!	A zotvírané almary
A vztyk!	<i>A starý farář běží padá</i>
A klíče	<i>běží a padá u fary</i>
A matriky a monstranci	
<i>A po zahradách táhle bečí</i>	Štěpáne
<i>kamenovaní beránci</i>	Karle
Terezko	<i>A po rukou se ze vrat koulí</i>
Anno	<i>sváteční bílé košile</i>
Pavlo Zdeňko	
Julie Roza Lidmilo	Jaroslave
	Vojtěchu Jene Cyrile

Všimněme si, jak se v posledních dvou strofách vztah obou částí mění. První část je tu založena na smyslových datech,

vyvolaných posunutou vzpomínkou, a druhá je krutě reálná. Rybízová šťáva v plínkách má ještě sice povahu obrazu dětství, ale má už naléhavost krve; dva plné sudy benzínu je věčný popis situace, odlišný svou výjimečností. Šiktanc také toto dvojverší jako jediné odděluje od strofy.

<i>A slepice</i>	<i>Je červen</i>
<i>A husy</i>	<i>Hvězdy</i>
<i>Letí</i>	<i>Málo hodin</i>
<i>a nedoletí na větev</i>	<i>A nekouří se z kominů</i>
<i>A rybízová šťáva v plínkách</i>	<i>A na náves se skutálely</i>
<i>Čistrounka jako lidská krev</i>	<i>dva plné sudy benzínu</i>

Po Heinovských nocích (podobně je komponována i další „historická“ skladba Patetická) míří Šiktanc k lidským konstantám — v Artéské studni a zejména v Zařikávání živých. Opouští konkrétní příběh a vytváří básně, jejichž skladebné prvky — cykličnost, návratnost motivů, prolínání časových rovin — opět souvisí s pojetím životního rytmu a s opakováním jeho základních obsahů.

Kontinuita života — mýtus minulého a přítomného prolutý bez přechodů s trvalým pocitem přítomnosti ve stále se opakujících dějích — lidská bytost, jež v sobě nese své dějiny, přírodu i své prostředí, tu stojí na cyklickém skladebném principu. Sbirka Zařikávání živých je komponovaný cyklus třinácti básní se společným tématem rekapitulace lidského osudu. Zmínili jsme se u Zařikávání dospělosti o využití principu dětských her, jejich obřadného opakování úkonů, které se u Šiktance (nejde tu ovšem o úkony, ale o obsahy) vždy v dalším „kole“ významově posunuje a konfrontuje se zkušeností. V základu básní jde o úzkou příbuznost s krutostí lidových mystérií, ale tvárně se obřadnost her projevuje u Šiktance v principu variací, které jsou v různé míře obsaženy ve všech básních Zařikávání živých — buď jako čtyřikrát se opakující stejné kompoziční a veršové schéma, v němž se ve čtyřech analogických objevuje jedno téma vždy znovu obohacené, nebo v opakovaných motivech, v jejichž obměnách jsou skryty významové posuny. (Třeba v Zařikávání mužů je úvodní formule „A byly doby, k pláči bez podoby. / A byly děje, k pláči bez naděje. / A zima z dět. / A zima z věr. // A mužů / bylo málo.“ Zároveň formulí závěrečnou, když se změnil minulý čas v budoucí: *A budou doby, A budou děje A mužů bude málo.*)

Básně, komponované jako čtyři variace, opakují přesně veršové schéma a do něho vstupují celé všude podobného znění, ale s různým obsahem. První verš „Zoufalý všim, co je ještě nazýváno štěstím“ se opakuje jako první verš všech čtyř variací, mění se v něm jediné slovo, jež je nositelem významu: štěstí je postupně nahrazeno řádem, smyslem a pravdou. Druhý verš opakuje motiv hledání: „hledal jsem po školách tu čarodějnou

zem, / kde byla Smrt ta nejbělejší loutka“ — „hledal jsem v městě N ten čarodějný dvůr, / kde měli jsme pochodovat v řadě“ — „hledal jsem v biskupství ten čarodějný chrám, kde věřili jsme ve spasení světa“ — „hledal jsem po kapsách jablíčka z Těšina, co zbyla nám ze snídani v trávě“. Pátý verš *A malé děti civilů* zní ve druhé variaci *A velké děti civilů*, v další variaci *A staré děti civilů* a v poslední variaci *A příští děti civilů*.)

Tvar, který dává Šiktanc svým veršům, není libovolně zvolený — cyklická forma je výraz určitého pojetí látky. Už z Heinovských nocí jsme citovali trojverší „Kruh krve / Svírá / Nevyrvem se z něho“ — nyní citujeme znovu s důrazem na slovo kruh.

S vědomím určitého zjednodušení by bylo možné upozornit na to, jak vývoji a návratkům obsahů odpovídá i vývoj a návraty forem. Ve verších Šotolových a Divišových, jež byly naplněny množstvím skutečností volně k sobě přiřazovaných, jsme si mohli všimnout využití asociativní metody, dokonce i metody pásmo. Šiktancovo pojetí světa je odlišné — důraz na kontinuitu dějů, na trvání v opakování si znovu vyvolal v život formu variace, o které jsme měli příležitost mluvit u díla Jiřího Koláře. V pozmeněné podobě se v Šiktancově tvorbě znovu objevuje část dědictví Skupiny 42.

VI

Jestliže jsme při výkladu básnické tvorby střední generace dosud shledávali dobově příznačné rysy, které tvůrce navzájem spojují, a vlastnosti, kterými se od sebe liší, a zjišťovali jsme postupně u řady uváděných básníků, jak narůstají individuální odlišnosti, pak u *Miroslava Florianova* musíme dojít k závěru, že jeho lyrický typ je naprosto odlišný. Jsme si přitom vědomi, že ta část Florianova díla, v níž se vymanil ze závislosti na vzorech, souvisí zprvu s příklonem k poetice lidové písně a téměř zároveň s generační orientací na jevy všedního života. V těchto sbírkách [Blízký hlas (1955), Otevřený dům (1957), Závrať (1957)] postupně převažuje pojmenovávání vnějších znaků předmětného světa („řetízkový kolotoč se rozvil po sedmé tohoto večera a jeho každý plátek má jinou barvu, / je to nejhezčí květina v klopě města, které se vrací z pouti ke své práci . . .“), ale ne v oně dramatické podobě jako u Šotoly — Florianova poezie nedotírá stálým tázáním, neuvádí otázkami věci v pochybnost, nepřevrací jejich smysl, nevyostřuje vztahy, ale naopak je harmonizuje, uvádí v řád, chce věci pojmenovat a na otázky dává odpověď.

Svět civilizace, který vstoupil do jeho poezie, však poukazuje k problematice společenské, v ní však není přirozené východisko Florianova básnického typu. Negativně o tom svědčí Závrať, kde drama světa je vyjádřeno alegoricky a pomocí do-

bových převizit. Závrať znamenala největší Florianově výhledu z osobní lyrické noty ke generační poetice. V dalším Florianově vývoji se ustaluje jeho lyrický typus, opouští „velkou formu“ s její extrovertností a extenzitou, do níž se na čas uchýlil a jež mu nepřiléhá, a vrací se k prosté, zluštěné lyrické výpovědi intenzivní a soustředěné, ke zdrojům, jež našel v lidové písni.

Už je tu podzim, smutné psaní,
dnes ráno jsem je zdvihl se schodů,
a kudy chodím, čtu si bez přestání
deště, to rozechvělé písmo rozhodů.

Jezírko v parku, začernalé kmeny,
zed' chladně strmějící do výše —
vše popsáno je rukopisem ženy,
co mi už nepíše.

Je tu zdánlivé zúžení, je to však zúžení jen motivické. Florian se soustřeďuje k jedinému nosnému motivu a kolem něho rozehrává lyrickou situaci, v níž splývají jevy přírody a skutečnosti života, jedny osmyslující druhé. Florian zlidštil přírodu, zbavil ji drsnosti a chaosu, vtiskl jí věčně se opakující řád a postavil do ní člověka jako její přirozenou součást. Souvislost lidského a přírodního má pak svůj odraz v tom, že v básních neklade jedno *vedle* druhého či jedno *proti* druhému, ale že lidské s přírodním se prolíná.

Jak přísný básník
korekturu
si listopad čte krajinu,
a bez milosti vyškrtává
třpyt listí, hejna stěhovavá,
a ponechává tmavé větve,
co vytrvají
přes zimu.

Kolik je značek
po obloze
a kolik na okrajích cest!
I ve mně je jak po vymření,
když dlouhé deště chladně plení
lehounké snění, sladké zdání,
co nevytrvá
přes bolest.

Plynulý přechod přírody v lidskou věc a věci zpátky v přírodu je nejzřetelněji zkratkou vyjádřen v těchto verších: „... Umo-loušaná / knížka se zpětně měnila v strom, / ten zlehka se dotkl druhého: les / zahučel temně a vznešeně...“

V třístrofě básni *To nic* je zajímavá gradace obsahu: první strofa je živé pojmenování časného jara „Už duben — a jaro bojácné / a hloupé jako štěně, / musíš mu čumák přistrčit / do zeleně“, druhá sloka je reflexe, do níž ústí přírodní obraz a vypadá jako morálka básně „Co je na světě nejhezčí, / odjak-živa si vedlo nešikovně; / zná to, kdo chodí revírem / a po knihovně“. Lidský smysl a vlastní pointa básně jsou skryty převkypivě až ve sloce třetí „Tichý zpěv ženám pod jazykem spí / po léta třeba. / To nic, / však on se rozkolébá“.

Už z několika citovaných veršů je zřejmá Florianova schopnost úsporného pojmenování — nespočívá v básnickové gestu, jímž vnucuje jevu či věci význam, nýbrž v tom, že odkrývá vlastnosti toho, co zobrazuje, že nachází vnitřní smysl věci či jevu a „dořikává“ ho. Nemusí složitě komponovat paralely přírodních dějů se svými vnitřními stavy, které chce sdělit, Florianův člověk žije v řádu přírody a věci a tvoří s nimi harmonickou jednotu. Proto jsou přechody ve Florianových básních tak plynulé a přirozené.

Slovo harmonie má v hudbě povahu termínu, v pojednáních o literatuře se tohoto slova užívá v poněkud jiném, volnějším významu. Když se však zmiňujeme o harmonii u Floriana, jsme v pokušení užívat toto slovo jako hudební pojem, vyjadřující uspořádání motivů, princip skladby. Hudebnost Florianova výrazu spočívá jednak ve zvukové výstavbě jeho verše, ať už přitom jde o verš pravidelný s plnými rýmy, či bez rýmů nebo o verš metricky nepravidelný: „Hluboko v tvých očích se hou-pou / výstražné bóje; / od nich dál, tam dál / už nejsi mo-je. // Od nich dál, tam dál / nemáš už moje jméno / a každé moje volání / je pohlčeno“, jednak ve výstavbě básně, ve sledu motivů, v metafoře.

Osmnáct pod nulou
A ona pospíchá
v jehlových střevíčkách
a v šátku motýlím,
promodralá
jako modrásek.

Lamentuji
podupávající válenky
a kožich s beranicí
se směje.

A já si říkám,
holka neznámá,
ty blázne,
ty malá mučednice,
bez tebe bych už ani nevěděl
v tomhle huhňavém dni,
že dvě ruce jsou náruč,

že proutek trpělivý
najednou
vybuchne vztekle —

Drobný obrázek sám vede čtenáře, aby ho četl očima hudebníka, jeho podoba vnuká sled zvukových představ.

VII

Jan Skácel se od své první knihy pohybuje v básnickém světě, který si vytvořil a který je určen jeho osudem. Lze na něm ukázat, že představa o básnickém vývoji, který jde cestou odněkud někam, z místa na místo, není ta nejpřesnější.

Skácelova poezie se vyvíjí uvnitř svého vlastního organismu — na rozdíl od básnictví, jež se utváří každodenním navazováním nových vztahů s prchající skutečností. I čas je Skácelovi veličina netrýskající, stálá, a nepodněcuje básníka k neustálému přemísťování, k stálému horizontálnímu rozšiřování hranic jeho tvorby, zato však je u něho o to patrnější pohyb vertikální: shora dolů. („Tak proč bych kazil verš. Je vykácený. / Snad ještě dobýt z hlíny pařezy. / Vykopat temné strožďadly jam.“)

Sledovali jsme v současné poezii — zjednodušeně řečeno — vývoj od výpovědi v ideologickém smyslu programové a ve vztahu ke skutečnosti extenzivní (Šotola, Diviš, Holub) k vytváření intenzivně vyjádřeného individualizovaného básnického světa (Holub, Šiktanc, Florian). Na Skácelových čtyřech sbírkách, vydaných v rozpětí posledních deseti let, můžeme ukázat na autonomní básnické dílo, jehož profil byl dán už první knížkou a které se vyvíjí dál ve svých hranicích. Vyvíjí se imanentně, nikoliv však mimo hranice české poezie. Nechceme podrobně popisovat vztahy, jež pomáhají určit Skácelův básnický typ — od Máchy, s nímž má společnou nejenom noc, labuť, lunu a růži, přes Tomanovu cudnou málomluvnost a tvarovou konciznost, také odřikává „verše pomalu, pracně, aby vydržely“, až k Mikuláškoví —, chceme si všimnout vztahů k poezii, o níž je v této kapitole řeč.

Při povrchním čtení bychom mohli chápat Skácelovy básně jako samoznaky, které by mohly stát snad jenom vedle veršů

Florianových, protože jiné přibuzenství se tu nenabízí. Není tomu docela tak. Skácelova sbírka Kolik příležitostí má růže (1957) vyšla ve stejném roce jako Šotolův Svět náš vezdejší a rok před Holubovou Denní službou. Toto konstatování nemá naznačit vztah mezi Skácelem a Šotolou, nýbrž jenom upozornit, že Skácel svou prvotinou vstupuje do období, kdy se začíná utvářet charakter básnické generace padesátých let, jež se sjednocuje ve společném východisku soustředěním na jevy všedního života a hodnoty prostého lidství. Sem patří Holubova Denní služba stejně jako prvotina Skácelova. Kdybychom na okamžik odhlédli od individuálního přínosu básníků, stáli by vedle sebe Šotolovi asfaltěři, Holubovi uhlíři a nádeníci vědy, Skácelovi betonáři a dělníci, otloukající rez.

Vztah k obyčejnému člověku, k nekaširované skutečnosti je u raného Skácela vyjádřen také přímo, tématem, vyslovením programu, ač už i zde je obsažen ve výstavbě představovaného světa, v obraznosti. Skácelova první sbírka obsahuje i program — tedy něco, co bylo charakteristické pro poezii v období, kdy si proti dobové abstraktní normě ujasňovala svůj lidský obsah. Sází na skutečnost proti umění: „A líbí se mi, nevím proč, / ta kresba k stromům přišpendlená, / i to, že u ní není cena, / je ve vzduchu a nemá rámu.“ Na dělníky volá „Vemte mne, chlapi, s sebou do party, / tohle je čistá práce pro básníka“. Čtyři verše popisu jeho světlice stačí vyvolat představu jeho světa: „Světlice měla žebro: hnědý, rozpučaný trám. / Suk jako pavouček a škvíra. / Svítávalo se petrolejem. / Od okna vedl vyšlapaný chodník k hodinám.“ A hned potom představa domu, v němž by chtěl žít — jde sice o dům, o krajinu, nikoli o symbol, ale i tak lze z této „programové“ básně vyčíst víc o básnickově vztahu k životu a k poezii.

Blizoučko mého domu
taková by stála hospoda:
Proboha, jen ne malovaná,
zato však se stoly,
na kterých spočínuly ruce
tolika unavených lidí,
že vyhladily desku,
jak by to žádný hoblík nedokázal.

V té hospodě by nikdo nesměl kázat
o tom, co hledal a co nenalezl,
podkúvce ztracené,
promlčeném stesku,
o tom, jak těžko slavíka je lapit,
jak život utíká a kolik ještě dní...

V mé hospodě mlčeli by chlapi,
kteří se nahlas mluvit nebáli.

Nehceme zdůrazňovat programovost jako jeden z určujících rysů Skácelovy poezie, nebyla by to pravda, shledáváme jenom její souvislosti s dobou a s literaturou. Je těch rysů víc než jen humanistický program, jsou to souvislosti vymezené negativně: rozchod s asociativní poetikou, s lyrikou bez břehů, jejíž pomocí část poezie tehdy uskutečňovala svůj program. Ostatně, není to jen negativní vymezení souvislostí, protože rozchod s asociativní poetikou obsahuje i „básnická škola“ tzv. poezie všedního dne, dokonce rozchod tak radikální, že sahá až na hranice básnictví. Uskutečnila jej tvorba Miroslava Holuba. U dvou básníků je básnické pojmenování absolutizováno, Holub stojí na krajním pólu přímého pojmenování v básni, jež má společné znaky s výstavbou definice, Skácel je na opačném pólu, který představuje nepřímé, obrazné pojmenování. Oba básníci směřují ve svém „žánru“ k maximálně zhuštěné a přesné výpovědi, proto mají jejich básně tak často gnómičský charakter. Příbuznost obrazu s definicí přivedla Holuba ke gnómě dřív, Skácel k ní směřoval déle stálým zhušťováním obrazu a oprašování výrazu.

Další zjištění už z předechozího přirozeně vyplývá: Holuba ani Skácela nelze převyprávět. Holuba proto, že se vyjadřuje stručně, přesně a jednoznačně, „návod“ ke čtení je obsažen v básni a každá interpretace ji zbavuje přesnosti a jasnosti. Obsah Skácelových básní nelze často vyjádřit jinak, než jak jsou vyjádřeny. Jejich svébytný znakový charakter způsobuje, že jsou nepřevoditelné.

Kyvadla zavěšená mimo vítr.

Píšťaly bez dechu.

A trávy stranou času.

Stmívání vyhloubená v kameni.

Nikdo ti v dlani vodu nepodá.

Zčernala po zvonech a nesmíš.

Báseň se jmenuje Krajina s kyvadly, název je vyvozen z prvního obrazu; tvoří ji dvě strofy po třech verších. Veršové členění se kryje s větovou stavbou — každý verš obsahuje větu. Nejsou tu přesahy, jednotlivé verše mají samostatný charakter. Jsou osamostatněné i významově. Souvisejí sice spolu, ale souvislosti vyššího řádu, jež je teprve v celistvém vyjádření „vnitřního obsahu“ krajiny. Významová výstavba básně je založena na přiřazování významově samostatných obrazů. Toto přiřazování však nemá povahu asociativních představ, které jsou sledem,

vyplývají jedna z druhé — báseň je navlékána jako šňůra korálů — a všechny jsou projekcí tvůrčího subjektu.

Skácelova kompozice záměrně ohraničuje významy, nedává jim splynout, vylučuje proto z básně mezičlánky, které by ukázaly na vnitřní spojitost jednotlivých představ, a odstraňuje všechno, co by vnějším způsobem — třeba syntakticky — spojovalo. Tato nespojitost, osamostatňování významů, z nichž je komponována báseň, vytváří mezi významy volný prostor, v němž samy mohou plně vynít. Tento volný prostor dává nájevo, že tu není vysloveno vše, že jedním z nejdůležitějších významů, které báseň obsahuje, je tajemství.

Krajina s kyvadly je šest veršů, vět, obrazů navzájem nespojených, které jeden po druhém znovu vyjadřují představu krajiny, představu smyslově naléhavou a konkrétní, ale rezignující na kresbu jevové podoby krajiny, jejíž „obsah“ chce básník zachytit. Je tu vyjádřena svébytná poetická skutečnost — protože Skácel skutečnost nezbásňuje, ale vytváří významy, nelze se při výkladu opřít o to, co je zobrazováno, a poukázat na vztah skutečnosti a obrazu. Proto před námi stojí skutečnost vzpírající se výkladu.

Vedle Krajiny s kyvadly uvedme ještě báseň Poezie, vytvořenou na stejném principu (triveršová báseň ukazuje ještě k jedné Skácelově vlastnosti: píše básně čím dál kratší), ale s jinými významy: nevyjadřují představu, náladu, nýbrž reflexi, jež nese v závěru posláni.

Za tolik hanby plakat nedovedu.

Tlučení na výra je slovo.

Tak špatná pravda a tak krásná řeč.

Vedle toho, že báseň prokazuje schopnost zmíněné metody nést různé významy, vrací nás k charakteru Skácelova básnického světa. Znovu se tu objevuje vztah skutečnost — umění, ale v obrácené podobě, než jak byl vyjádřen v prvotině obrazem kresby bez rámu — krásná slova, zahanbující pravda. A zatímco se v první knize vyznával z obdivu ke skutečnosti, nyní ho tíží, že tajemství skutečnosti je nevyslovitelné. „Nikdy se nedostanu tam, / kam přesahuje v červenové noci strom“ a se skepsí dodává: „Tak proč bych kazil verš.“

Na počátku jsme se sice zmínili, že se hranice Skácelova světa nemění, že je určen básnickým osudem, a sledovali jsme, jak se proměňuje jeho tvárná podoba (zcela mizí přímé vyjádření, výraz se stále opraštuje a směřuje ke gnómičkému verši), nyní však musíme dodat, že uvnitř tohoto světa jsou patrné významové posuny. Svět je stále přirozený, stojí pořád na základních hodnotách, trvajících a neproměnných, ale mezi nimi sílí ty, které mají blízko k pólu bolesti. Narůstá bolest a pocit tíhy, úzkosti a smutku, ale Skácelův svět zůstává i potom celistvý, bolest ho nerozetne, slzy nerozmáčí — obojí je přirozené,

obojí patří k životu. Skácel je dokonce přivolává: „Chci jenom, aby bolest / opravdu bolela a slza byla slza.“ Lidová morálka pohádek — co se stalo, nemůže se odestát — je bolestná, přísná a spravedlivá: „A nepřijde-li trest hned vzápětí, / musíš si vinu odžít životem. / A nikdo neodčíní čin.“

Neúnavně po celý den sněží
jako by chuligáni ubili
lahvemi od piva
na nebesích labuť,
a smutné peří dolů padalo.

Tolik se bojím ticha do němoty,
té tíhy na stromech a věčnosti,
co v lidech přestala.
A nestydím se ani za nehet
za svoji úzkost, bože, ty to víš.

Padá to na mne tiše, beze slova,
jak marná lítost,
aspoň té jsme schopni,
a na laskavé slovo čekáme,
zatímco venku, za oknem to padá.
A pořád dál a hůř.

Tato báseň (jmenuje se Pořád) otevírá doslova i přeneseně Skácelovu poslední sbírku, *Smuténku* (1965).

Z ničeho jiného nelze u Skácela lépe vyčíst stálý posun k tragickým polohám než srovnáním obrazů, jak jdou ze sbírky do sbírky. Stačí položit vedle sebe dvě představy padajícího sněhu: ve sbírce *Co zbylo z anděla* (1960) je báseň *Mlýnek na sněh* a v ní verše: „Pod mosty zimní ptáci přelétají, / voda je prázdná. / Vysoko nad hlavami skřípe / slaměný mlýnek na sněh.“ Je to obraz, který těžko přiléhá k poetické konvenci, zní jako pohádkové vyprávění o utopeném mlýnku, co mlel na mořském dně sůl. Ve *Smuténce* je docela jiný obraz padajícího sněhu: jako by padalo smutné peří labutě, ubité na nebesích lahvemi od piva. Souvislost se závěrečným poznáním: „A pořád dál a hůř“ není třeba dokládat a proměna obrazu je zjevná.

V úvodu jsme citovali chlapeckou představu venkovské hospody, kde „mlčeli chlapi, kteří se nahlas mluvit nebáli“. I ve *Smuténce* je znova hospoda, ale taková, „kde občas běsi bydlí“.

Jestliže jsme si všimli, jak směřuje výpověď básníků „střední“ generace od společenského determinismu (projevoval se formulováním vztahů člověka k vnějšmu světu, k dějinám, úsilím o pojmenování životních jevů) k nalézání vlastního básnického světa, založeného na individuální zkušenosti, bez předběžného ideologického či filosofického zacílení, pak poezie generace, která vystupuje na prahu šedesátých let, začíná v tomto smyslu svobodněji. Ve své většině se nevyrovnává se světem, nebere na sebe nadosobní společenské poslání, vyrovnává se sama se sebou, utvářejíc ve vztahu ke skutečnosti především svou vlastní existenci. Důslednost, s jakou to činí, není stejná, má značně rozpětí. „Mladá“ poezie těchto let je také méně kompaktní, než byla tvorba předcházejících generací. I tato poezie má své básníky, kteří nerezignovali na společenskou výpověď, dokonce ani na polemiku ne, ani na ideologické významy.

Z nejvýraznějších básnických talentů, které se objevily na počátku šedesátých let, je *Antonín Brousek*. Vnitřní ustrojení jeho světa, jeho neoslabený vztah k aktuální skutečnosti (skutečností míníme přirozeně i problematiku jeho vlastního osudu, jaký vstupuje do básně, stejně jako problematiku „nadosobní“, spočívající ve vyjádření vztahů jedince ke konkrétní společnosti) ho přibližuje k poezii střední generace.

Brousek se totiž nepohybuje ve světě, který si svobodně zvolil nebo vysnil. Krajina jeho poezie je přesně lokalizována do českého Betléma, nemá rysy romanticky stylizované neurčitosti. Má však také daleko k zdůvěrnující patriarchální interpretaci Betléma. Brouskův Betlém má scénérii máchovské krajiny noci — „Noc, v níž se rodí básníci, / nevěstí hvězda zlatým chvostem. / Psi vyjí za nezvaným hostem / v kratičké, slepé ulici“ —, v níž člověk se „už od dětství v úměrné klínce budí hrůzou“. Jeho první patroni „Tak vážní a slavnostní. Už sklonili se nad kolébky / a hladí, hnětou jejich měkké lebky“ a krysař jménem Vichřice „hned druhý den po porodu veze je představit Herodu“. Obraz lidských situací je i dál u Brouska sarkastický: „Netečná záda“ před ním, „snaživá prsa“ za ním a „pod netečným kroužením ostržů na dalekém nebi / zpívají z plna útroh / šťastní hraboši“.

Brouskova poezie se nevyčerpává pamfletickým vyjádřením vztahu ke světu — upozorňujeme na tento její rys především proto, že chceme u něho zdůraznit určitou příbuznost s tvorbou předcházejících generací. Souvisí s tím i dramatická forma, v níž Brousek exponuje srážky básníka s prostředím a dobou, milostnou trýzeň a trýzeň tvorby. I krajina je drama (v *Netrpělivosti* — 1966 — je první scénérii „zelených loupežnických klobouků“ Máchova krajina Českého středohoří), Brousek v ní ovšem nesleduje narůstání života, ale zbavuje ji ve své vášni odkrývat i listí, trávy, tepla, až zhyde holomráz o holi. Ptá se

pak „Kam zaryly se, kam se propadly / všechny tyblesky, jež páraly nadmuté léto, / jež zlatými důtkami mrskaly mechovou tmou? . . . Vychladla, zhortila se hnízdečka jara na přeháňkách parků, / dřílky té podzimní lebky, okarinou teď duje.“

Brousek směřuje ve své poezii od záznamu vizuálních předstáv, neseného ostrou imaginací, k využití asociací, vyrůstajících z jazykových zdrojů. Jeho mimořádné tvárné jazykové úsilí nemá charakter redukce básnických prostředků, kterou se sondují nové zdroje básnictví (nebo se také jenom zvýrazňuje a odlišuje individuální styl). Jde zdánlivě tradičnější cestou, využití poetiky je u něho z hlediska obsahu „utilitární“. Jeho jazyková tvořivost je jenom zdánlivě lehká a hravá, hra se zvukovou a hláskovou podobností slova a s disparitností jejich významů směřuje vždy k pojmenování.

Pokání na potkání. Bezradné kroužení kání:

Tolik hrabošů a žádné obilí.

Tolik opia a žádní opilí.

Slila se mrtvá voda s živou.

Slila se černá s bílou v šedou.

Hbitým zas stačí jen odříkávání.

Bitým zas — odříkání.

Známe součet — a neznáme činitele.

Máme souše — a neznáme ničitele.

Máme bažiny — a není kdo by bažil.

Zažíváme — a není kdo by zažil.

Namísto hřížení křížení. Místo kořenů koření.

Místo cítění — ctění a cidění.

Místo svědků — světci. Místo soudců — soudky.

Místo rozřešení

rozhrěšení.

Je podzim. Zlátne pivo ve výčepech.

Točí se! Naráží! Zemi slyším výt v čepech . . .

Úhor se neorá. U hor se vrávorá.

Noc.

Na soklech místo moci

moč.

Brousek pracuje s významovými posuny stejně znějících slov. Například u tvaru slova váží odkrývá tři zcela nesourodé významy:

Kulhavé zelinářské káry, drkot kvedlající, už hrčí.

Ještě useknout to zelené — a už nás načisto váží!

Váží si nás, váží, váží — dokavad nesváží.

Příbuzné vlastnosti s takto utvářenou výpovědí má poezie Pavla Šruta. Upozorňuje na to už slovo přehlásky, umístěné do titulu sbírky *Přehlásky 1967*, jazyková kompozice knížky a zřetelně i některé verše: „Z přísah pak zbudou jen / přesahy v závorce.“ Šrutova poezie je elementárnější a také uzavřenější. Postavme si vedle sebe Brouskovo naposled citované trojverší a Šrutovo čtyřverší *Kampaň*, které má poněkud podobné téma: „Silnici táhne slavnost řepy. / Sladký kliš stříká od náprav. / Ve vzduchu, který lepí, / uvízl valník plný hlav . . .“, a je vidět zřetelný rozdíl. Šrut vyslovuje stav, situaci se smyslovou naléhavostí, aniž dává najevo, že vlastními slovy veršů chce vyjádřit víc než pocit.

Brousek a Šrut naznačují nové inspirační zdroje, které hledá současná poezie v jazyce jako poetickém materiálu. V úvodu jsme se zmínili o „nové poezii“ (jejími mluvčími a tvůrci jsou *Josef Hiršal*, *Bohumila Grögerová*, *Vladimír Burda* a řada dalších), užívající lingvistického materiálu ke své objektivní „nesémantické hře“, z níž je vyloučen tvůrčí básnický subjekt. Inspirace jazykem, který má ve své povaze vnitřní aktivitu — jazykem se tvoří, ale jazyk zároveň sám tvoří —, má ještě druhý pól, jehož intelektuální základ nemá racionální, nesubjektivní povahu. Pohybuje se od racionality až k odkrývání řady významových vrstev jazyka a odtud k přesnějšímu pojmenování (Brousek). Nevyužívá v tvorbě jazykové systémy, ale inspiruje se estetickou kvalitou jazyka, jež není oddělena od významů, které nesou slova, ale jež není závislá jenom na významu.

„Primárním a dominantním je pro mne sestup k řeči. Ponoření se do jazyka, do *hmoty* jazyka, jež pulsuje a prolíná, a slova v jistých chvílích tuhnou, sestup ve vertikálním směru, až kamsi k hrtanu a za hrtan, tam, kde řeč vzniká. Jen odtud, v *klutání na lačno*, přichází „výpověď“ pro poezii závazná . . . Zajímá mě posunutí metafory do prostoru jazyka, do prostoru slova. Slovo samo o sobě by pak přijalo její funkci.“ (*Miloslav Topinka*) Toto vyznání mladého básníka lze chápat jako metaforické vyjádření zdůrazněné a osamostatňované jazykové složky díla, estetické aktualizace, která největší vahou spočívá ve své rázné jazykové tvořivosti. Topinkova vlastní básnická tvorba pracuje často se slovy, jež mají zašlý nebo žádný význam mimo verš (kručinky, vichorky, hladýš, křímavý, stihlo, osinka, útoní), ale jež mají v básni silný emotivní účín.

Hnízda při sněhu
pohříchu zkřehlá
křídla setřásla

Kůl—tloukocín se součky
líská skoblíny kloubů
až praští

Kručinky trnou
chrupké
schouleny za řasy

Kyčle kluzce předou
ve sklípečích voštin
čihají krtčí tlamičky
Málem mi povříslsem
myší hodina
vymnula oči

Koudelel schumlaná
s pramínky rohoží
ohoří v dlani

Vichorky hebce hluché
užuž ti ranky
krotce vískají
Proutky prstů
prorůstají
čeřen se uzavřel

Na Topinkových verších lze ukázat ještě na jednu výraznou vlastnost nejmladší poezie: na inspiraci barokním básnictvím. Ovlivňuje zejména jejich obraznost, je krvavá, drsná a krutá. (Prameny drsnějších a tragických tónů některých Wernischových básní bychom také mohli hledat v baroku.) „Nekřičte, holátka, slavnosti bývají / přerývány vraždami, / i hrdla holoubat / jehlami probodána.“ Nebo: „Ublížován, ukřižován, / ohryzáván ještěrkami, bez ustání uspávaný ospinkami, / neslyháno, ještě blouzní...“

V této poezii má osobité místo tvorba *Ivana Wernische*. Podobně jako čtyři sbírky Skácelovy jsou prohlubováním jeho konkrétního světa, jsou čtyři Wernischovy sbírky vyhraňováním světa umělého a snového. Wernischův pohled na předmětný svět byl v první a ještě v druhé sbírce [Kam letí nebe (1961), Těšení (1963)] naivní a naplněný naivistickou hrou, jejich převažujícím rysem byla příbuznost s primitivismem nedělních malířů. Později, v Zimohrádku (1965), vytvořil zvláštní sugestivní svět, který se vzdálil hře a nabyt všech vlastností snu. Jeho uhrančivé krajiny, scenérie a interiéry mají rozplývavé

hranice s určitými rekvizitami a detaily, jak tomu bývá ve snu, existují v bezčase, ale v mnoha podobách, jsou zabydleny zvláštními „přírodnými“ lidmi a věcmi, jejichž obrysy jsou ostré a sousedství jsou nesourodá. Lidé, věci a zvířata žijí v nesku-tečném, chladném prostoru, osvětleni přízračným světlem a zatíženi symbolickými významy. „Šify znamenají lítost / Voda přílišná znamená lítost. / Popraskání na ústech znamená lítost.“

Podobiznou letohrádku je dům v zemi houštinaté.
Zůstaň v kimonu. Sluší ti ruce v rukávech volných
a tvé učesání.

Tvůj bratr v slamáku přijde
s mořským d'asem v koši
a s pyskouny.

V zahradách ovce stříhány jsou poprvé,
zvířata línají ve skalách,
vlčice štěkají po mně, jak jedu bez rubáše.

Podobiznou letohrádku je dům v zemi houštinaté.
Vlčice štěkají po mně
a po poníkovi mém s dlouhou srstí.

Sluší ti ruce v rukávech volných,
sluší ti dům v zemi houštinaté
a louka krmící mláďata krkavců.

Čichaje k ikebaně
na stole jídel
přestal jsem jíst,

otevřelas mi zahradu líbání svého,
jako bych já byl dívkou
a ty chlapeem odtamtud.

Máš koně ve stáji letohrádku?
Koně se ženským sedlem?
Otrávím ho. Šlachy na nohách mu přerežu.

Tázal jsem se, proč máš křížek. „Věříš?“
Pověsilas ho na krk mně a řeklas „tobě ne“.

Touha po světě nedělních malířů je již zřetelně nenaplněná, Wernischův naivismus je stylizace existenciálního pocitu cizoty života, nemá přirozenost a důvěřivost jejich pohledu: „Černého kabátu / a modrých očí / mi není přáno.“ A tak je v chladném a krutém světě sám, s vodou, zvířaty, s vlky a krysami, vpouští do něho ženu, ale vzápětí jí upírá, že by se v něm kdy „procházel / kudy já, ty nejsi ze šťastných / ... nevyjde ti krajina s parkem a rousseauovským domem“. Touha po lásce je bezmocná a ztroskotávající:

„Ty, útlý,“ říkala mi jedna marioneta,
jedna dívka marioneta ze dřeva norvěžského,
„ty, útlý, ty mi do očí pláčeš.“
„To se ti zdá, že jsi se mnou,“ říkala.
„Já jsem v jiném domě a ten je v zahradě
plné psů a oblud, Leviathanem vyvržených.“
Říkal jsem jí téměř to samé, co ona mně.
„Jsem jinde, v jiném domě a ten je v zahradě
plné sněhu a pastí na divoké kočky.
Jsem v domě s průlezovými schody.“

Wernischova tvorba patří k poezii, jejíž filosofický základ a myšlenková motivace jejich obrazů mají iracionální povahu. Lze si klást otázku řádu její básnické skladby, ale nelze se ptát po smyslu jednotlivých významů. Jsou podřízeny celkovému smyslu obrazu básníka fiktivního světa.

Poslední sbírka [Dutý břeh (1967)] posunuje Wernischovu poezii blíž k onomu pólu básnické tvorby, která si hledá inspiraci v řeči. Smyslovost byla dosud podstatným prvkem Wernischovy obraznosti, nyní slábne a převahy nabývá inspirace jazykem, „který básní“. Dnešní zdůraznění funkce básnického jazyka se liší od poetické obraznosti v tom, že jazyk nezmnožuje skutečnosti, — jazyková složka se osamostatňuje a činí básnickou tvorbu autonomnější. I Wernischova tvorba je stále autonomnější — povaha básnické autonomie se proměňuje. Oslabením emocionality jako zdroje tvorby a příklonem k „objektivnějším“ jazykovým prvkům tvorby se Wernischovo vyjádření fantaskního světa objektivizuje, aniž je však přitom zbavováno výsledného emocionálního účinku. Jiný než emocionální vjem Wernisch nenabízí — významové interpretace na většině jeho básní ztroskotávají.

Neproměnil se Wernischův fantaskní svět, vyhranila se poetika, básnický jazyk. Stylizovaný primitivismus, který se dosud projevoval v tvorbě obrazu, se přesunul do naivistní jazykové stylizace promluvy místy až neskutečné, sestoupil do vědy, do její syntaxe (Tam na stolečku / V háji, Králi, / Žirandol ti, / Svícen paprskový), do užití ustálené větné stavby, převzaté

z pohádek („Ty Mů můje, to tebe se zříkám za peníz přebohý. ... Dej blech, králi předobry, majolikové ouško naší Pelageji Nešikovně.“) do slova archaizujícího (zmilitký, libokvil), zkomoleného (alo, aló), do pravopisu (Svatá Lucye, Svatá Cecylie). Wernischovo pojmenování upozorňuje na sebe, aby oslabilo vztah ke konkrétním, která by za ním mohl čtenář tušit.

Zaklínací formulí Wernischovy poezie je litanie Pomodlení, uvozená trojverším „Pomodlím se / Pomodlím se slova / Pomodlím se za sebe“ s opakovaným veršem Pomodlím se slova a zakončená:

Jen slova se modlím,
Za sebe se modlím,
Svatý Jene,
Svatý Vavřínče,
Svatý Fabiáne a Šebestyáne,
Svatý Jene a Pavle,
Všichni svatí Mučedníci,
Chaso bláznovská,
Jen slova se modlím,
Jen slova se modlím.
Pán Ježíš vchází s učedníky do zahrady.
Jen slova se modlím.
V jaké to krajině.