

Typ básně

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

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

Noční hodiny

Čisté a křehké

Jako listy spáleného dopisu

Který dosud uchoval si tvar

To co spí dýchá tak opatrně

Spát znamená octnouti se v dobré společnosti

Je to dobrý stav ale tak trochu trapný

Když tlačí mozek

A v této krásné čisté noční době

Usedá pan vycpávač k své práci

Některé nožiky se podobají rybím čelistem

Některé jsou zase jako bolest

Bolest například Setkání

Jiné se nedají pochopit

Ale trnou na špičce jazyka

Některé jsou jako ženských smích

Ptačí střívká jsou obalena mazem

Maz je otírán o skleněnou destičku

Vytrhává se

Dvěma prsty se vytrhává

Občas něco křupne v dlani

Mezitím poslouchá zdola

Jak někdo za někým volá Co není rozumět

Už si nevybere nejtenčí větve

Aby se na ní dal kolébat tlukotem

Svého malinkého srdce

V bezvětrí

Vzali mu život

A vycpávač

Ten vzal mu také smrt

Už nikdy nebude hořeti ve větru

A pší-li svou báseň . . .

Vycpávám-li neznámého ptáka . . .

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

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

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

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

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

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

Hořký jako kaštan
zajde za tuje.

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

[b. *Železný anděl ze sb. Osudy*]

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

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

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

V domácnostech bejvá spíše
průvan,

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

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

[b. *Dveře ze sb. Lazar a píseň*]

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

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

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

Základní znaky metody

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

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

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

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

Už zvládnul zemskou tíhu,
mládenec!

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

/z b. Jaký to s ním bylo/

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

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

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

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

[z b. *Blues o královně Kleopatře*]

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

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

Malinkej člověk padá zas a zas.

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

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

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

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

/b. Jaký to s ním bylo/

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

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

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

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

Přehodnocování

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

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

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

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

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

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

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

K osvětlení prvního způsobu postačí vrátit se znovu k textu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V ý v o j

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

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

Nové mythy (1946; verše 1944—1945):

Veliká láska (1950):

Český sen (1953):

Člověka hořce mám rád (1959):

Lazar a píseň (1960):

Moje blues (1966):

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

Společenská satira.

Humor, vylehčující a úsměvný.

Hořká ironie společensky kritické funkce.

Provokativní ironie společensky kritické funkce.

Smutná perzifláž, skeptická ironie.

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

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

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

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

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