

Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42

/Interpretace sbírky Tento večer/

Jiří Trávniček

Vzdálenost více než čtyřiceti let od tématu /sbírky Tento večer, 1945/, jímž se hodláme zabývat, skýtá jisté interpretační výhody, a to především tím, že dovoluje vidět uceleně pohyb dobové poezie, střetávání mezi jednotlivými proudy, genezi skupinových programů a - díky vědomí dějů, jež se udály dále - je dána možnost spatřit všechna tato proudění již v určitém utřídění a zobecnění. Tato výhoda je však stejnou měrou i nevýhodou; spoutu věcí jsme daným způsobem nuceni odezřít schematicky, v kategorizovaném zarámování - a naše oko tak ztrácí citlivost pro jednotlivosti.

Přesto na tuto výhodu-nevýhodu přistupme, a to třeba jen proto, abychom ji mohli korigovat či přímo popřít. - Naše kategorizované východiště bude mít tedy následující podobu: ve sbírce Tento večer se střetly dva různé básnické kódy či paradigmaty - charakteristicky melodický a melancholický zatížený typ poezie Ivana Blatného a poetika Skupiny 42, přičemž toto setkání se stalo střetem již nikdy nezopakovaným; možno říci, že šlo o úkrok stranou, mimo hlavní linii básnickovy poetiky. V Blatného tvorbě tak vzniklo jakési slepé rameno a v kánonu Skupiny 42 šlo o pouhé jednorázové zabliknutí. Tolik schematická rekapitulace úvodem. - Zda a jak tomu bylo či nebylo, to snad vyjeví naše interpretace.

Pokud si budeme chtít - především z názorných a metodických důvodů - udělat malý inventář obou paradigmat /tj. exteriorizovat vztah Blatného s Skupinou 42/, vycházejíce na straně

Skupiny 42 především z programních článků Jindřicha Chalupického, a na straně druhé z typologicky nejjobecnějšího postižení poezie I. Blatného en bloc, pak dostaneme zřejmě tato východiska: Skupina 42 uvádí do české poezie a kultury změnu orientace; vyměňuje francouzské vzory avantgardistů za básníky angloamerické; odmítá uznat umění jako sféru zprostředkování vjemů, extází či rozkoší; chce mít umění o daleko koncižnější substanci, umění, které nemoralizuje, neestetizuje; jde jí o návrat ke skutečnosti, a to tam, kde je skutečnost nejsyrovější, kde doléhá na člověka v nejvíce obnažené podobě - v moderním městě. Setkáváme se zde tedy opět s jednou negací hédonického a ornementalizujícího modelu umění ve jménu většího zacílení na téma, které má být viděno bez změkčující distance a poetizačních clon.

Blatného tvorba - naše druhé paradigma - je příznačná svým opájením se vzpomínkou, hromaděním smyslových vjemů, jejich překrýváním a interferencí do intenzity lyrického zážitku. Časem básnickovy poezie - rané i zatím nejpozdnější - je präteritum; jde o evokaci míst /většinou městských plenérů/ a lidí přes médium vzpomínky; kromě toho Blatného poezie se chce neustále rozvinout v celé své výrazové šíři; básník potřebuje ukázat, co všechno umí s veršem, obrezností a kompozicí; jako by v jeho tvorbě probíhala neustálá tvárná sebe-reflexe, přičemž tato tvárná /jazyková/ aktivita uvolňuje pak ze strukturních vztahů téma.

Takto rekonstruovaná situace - postavení dvou "soustav" /Blatného a Skupiny 42/ může být jednak obecně určeným vztahem mezi našimi paradigmaty, ale shodou okolností jde zároveň o situaci před vydáním sbírky - výše uvedené charakteristiky zhruba vyjadřují inter-

val mezi Blatným a Skupinou 42. /Rozhodně však samotnou sbírku Tento večer nemíníme brát jen v tomto zvnějšnění situace; oba její "kódy" jsou její organickou součástí a sama povaha básnickovy poetiky je činí komplementárními póly, jež jsou do sebe zaklesnuty a vzájemně na sebe působí-viz dále/

Podíváme-li se na sbírku jako na celek, pak můžeme odezřít dvě důležité vlastnosti: 1/ její básně jsou seřazeny chronologicky podle dat svého vzniku; za prvním textem /Tento večer/ se uvádí datum 1. 9. 1942 a poslední báseň je svým nadpisem určena do léta roku 1945 /Letní večer 1945/. S tím souvisí i její druhá vlastnost, postřehnutelná až po přečtení, čili 2/ Blatného sbírka je osnována v napětí mezi dvěma již zmíněnými póly /programem Skupiny 42 a nejbytostnějšími danostmi osobnostními, přičemž v jejím dění je patrné postupné vyrovnávání a ~~zář~~ současně přesun od prvního pólu ke druhému, a to podle časové osy.

Z výše uvedeného vyplývá, že největší napětí sbírky - nejmarkantnější interval mezi oběma póly - se objevuje v jejích prvních básních:

Nezvonil, neklepal. Nechal klíče trčet.
Osudy, život. Rozsvít na schodech.
To kolem podle těch. Pak ještě zaobroubit.
Co je to? Medvěd. Nic jí nedává.
Dva metry pačesát. Široký skoro třicet.
Z Dvorecké. Světlo. Od té švadleny.
Zsinalý starý dům. Za blikajícím oknem.
Byla tam ve smutku. A tiché cvik-cvik-cvik.
Kdo zemřel? Kremace. Dědečka, švagra, strýce.
Bůh všemohoucí. Šmrká. Povolal.

/z básně Dvory¹/

Jakákoli jednotící atmosféra je zde rozbita. Před čtenářem se rozevívá souhrn dat, simultánní nápor několika vjemů,

útržků. Mezi jednotlivými fragmenty nevládne žádná postřehnutelná síť vztahů, mizí hierarchie, řád; jako by bylo - po způsobu zcela nahodilé selekce - vybráno několik náhodných vjemů /vizuálních a hlavně auditivních/, přičemž cílem tohoto výběru není skládat jednotlivé vjemy s nějakou předem danou intencí, ale velmi volně, až zcela libovolně. Báseň se neustále rozbíhá, aby se vzápětí zastavila, a tento evokační pohyb se v ní stále opakuje. Chybí zde vědomí bodu, od kterého se to všechno odvíjí; řečeno kategoriemi epiky: není tu žádná narativní instance, perspektivní centrum, point of view. Na maximální míru je rozkolísáno také povědomí o subjektech; kupř. "Co je to /.../" /4. verš/ - nevíme, zda jde o zaznamenanou repliku některé z neurčených /neztematizovaných/ postav, nebo o vlastní otázku lyrického subjektu /rovněž komunikačně neviditelného, a tudíž neztematizovaného/. - Jednotlivé znaky se zde sice vyjevují až s dokumentární věrohodností, ale pouze jejich signifiant; naprosto oslabená je však jeho vazba na signifié. Arbitrárně stanovený a ustálený poměr mezi signifiant a signifié je nepřehledností kontextu zcela rozkolísán; jednotlivé půlky znaků jako by se od sebe odpojily a začaly žít svými životy; teprve až celistvější tříšť těchto vjemů /paradoxně tentýž kontext, který způsobil jejich rozpojení/ je přivádí alespoň částečně opět k sobě, čili teprve až na rozlehlejší ploše - při soustředění většího počtu vjemů - si lze udělat sémioticky jasněji. - S tím souvisí už naznačená nepřehlednost v povědomí o jednotlivých subjektech. Blatný uvolňuje vztah mezi nimi na horizontální rovině: objevují se zde jakési bludné otázky, o několik veršů dále sentence, jež by mohly být odpověďmi, ale protože se ocitly v kontextu tak změněném, můžeme

je považovat za zaslechnuté repliky, přivádějící do básně zcela novou situaci. Subjekty jsou však rozkolísány i v rovině vertikální: mizí hierarchizace mezi lyrickým /výpovědním/ mluvčím a jednotlivými jím uváděnými postavami; zavedený řád lyrického subjektu jako nadřazeného a postav jako jeho promluvě podřízených přestává platit. Nadto Blatný rozkolísává i interpunkci; vzdává se rovněž grafických prostředků hierarchizace: někde neoznačuje konce replik tečkami, jinde ano; libovolně nakládá s čárkami.²

Přesto když se vnoříme dále do kontextu sbírky, zjevuje se nám už po několika přečtených básních společný průsečík těchto textů. Shledáváme tak, že nejde o libovolné difúzní shluky záznamů či o série adičně řazených vjemů; v ohnisku těchto textů stojí tragika jedinečného, singulárního a obmaženého lidského osudu - na okraji, mimo pozornost, mimo sféru velkých činů -, tragika každodenních, všedních údělů lidíček z brněnských periférií. Už v Melancholických procházkách /1941/ se v Blatného básních objevovaly motivy ukončených lidských životů, nápisů na hřbitovech, odvátené minulosti, ale jejich traktování se dělo přes clonu melancholie a pomíjivosti, v jakémsi okouzleném odlehčení. Tuto distanci Blatný ve verších své další sbírky rapidně zkracuje, nebo dokonce zcela ruší; motivy pohřbů, smrti, těžké nemoci nenastavuje o jakousi "sémantiku druhého stupně" /J. Sławiński³/, ale nechává je v jejich přímém /doslovném/ určení.

Pro srovnání:

Děšť bzučí v houštinách tichounké arie
a smývá tabulky, odnáší hudbu jména,
hřbitovem přechází minulé, dávno žena
a vítr listuje: Anežka... Marie...

/bez názvu⁴/

Manželka matka dcera bývalá baletka
 Zpecené v černých šatech opouštějí hřbitov
 Ošklivá nemoc rakovina plic! zašeptá kdosi jiný:
 To tady máte smutný... Ale co!
 Nám to tak nepřípadne!
 Pohřební hosté smísení s výletníky vcházejí do hospody
 Pivo!

/z básně Podzimní den⁵/

Zatímco v první ukázce se Blatnému stává procházka po hřbitově odrazištěm pro vyklenutí atmosféry pomíjivosti a nenávratna, v případě druhé jde o syrový, nezprostředkovaný záznam. Černá, barva symbolizující smutek, se ocitá v sousedství fyziologické činnosti, jež tuto barvu "adsymbolizovává" /zbavuje ji pateticky tragických konotací/; pohřební tragikou zde prostupuje idylická a zároveň fádňí atmosféra korza výletníků a obě tyto scény nedělního odpoledne se příznačně spojují v hospodě, místě nadaném /v českém kulturním kontextu/ neutralizací vysokého a nízkého, zrovnoprávněním hodnot, šarží a postojů.

Lidská tragika je podána v záznamech osudů Blatného lidí jako faktum, bez jakéhokoli předznamenání a rovněž bez jakéhokoli vyvabutí či doznívání. Zde se Blatný setkává s Josefem Kainarem, konkrétně s jeho básněmi-portréty lidských osudů a zároveň jakýmsi mikroanalýzami zla v Osudech /např. básně Křídlovkář, Chromec, Balada o zvonu/. Oproti Kainarevu portrétistickému či monogrefickému zaměření na jeden lidský osud a jeho postupné rozvádění je však Blatný méně koncentrovaný; skládá vždy svůj obraz z několika odlehlých detailů,

bez přísnějšího způsobu odvíjení a také ve větším tematickém rozptylu.

Výše prezentované charakteristiky lze beze zbytku přijmout pro několik úvodních básní, ale jak se celek Blatného sbírky postupně odvíjí, začínají se v do básnickovy poetiky postupně prosazovat i jiné prvky: především hlavní způsob výstavby předchozích textů - adice - je narušován více či méně postřehnutelnými kompozičními zásahy, jako je gradace prostřednictvím anafor, dále opakování, rozvíjení motivu aj. Nejčastějším způsobem se Blatnému stává opakování celého verše: např. v Básni v cizím bytě: "Houpací křeslo, v kterém sedávali / Houpací křeslo, v kterém sedávali, /.../ Ó řekni mi, že slyšíš, / Ó řekni mi, že slyšíš" - v celé básni je tohoto postupu užito 24 krát. O čem to začíná svědčit? - Především o tom, že Blatného evokační tempo se zpomaluje a získává pevnější východisko; básník, který bral do svých básní realitu jakoby bez selekce, bez úprav a se všemi šumy, najednou potřebuje dbát více na způsob, kterým se to děje; v jeho poezii dochází k zřetelnějšímu sebeuvědomění, jehož nejbytostnějším nositelem se stává zvýšená aktivita tvárná; zjednodušeně řečeno: pokud v prvních textech sbírky bylo akcentováno především "co", nyní už básník dává vědět i o svém "jak".

Blatný chce být ve svých básních přítomen zřetelněji; nacházíme zde tak onen typický rys jeho poezie: touhu podepsat se pod báseň, viditelně se v ní zanechat. Zmínili jsme se již, že hlavním prostředkem tohoto "podpisování" básní se mu stává nápadnější kompozice, větší důraz na symetričnost. Ale Blatný vykonává tento akt také zcela přímo, v explicitní podobě podává svou konfesi: "Říkám že každý okamžik je hoden básně!"⁷ ; "V nejtěžších okamžicích verš mě opouští!"⁸ ;

"Zkusím to, zahrát svoje zoufalství."⁹ Akcentuje se tu samotný proces psaní, slovesný způsob uchopení reality. Postupně jako by se Blatný z jiné strany dostával k tomu, co zaznělo v jeho prvních básních sbírkách v podobě náporu obnažené reality, průjezdů, pavlačí, periférií, nejvšednějších osudů lidí, čili v podobě evokace okamžiků, událostí a drobných dějů, bez toho že by básník svůj představený svět nějak reflektoval. O několik básní dále /většinou jde o texty s datacemi z roku 1944/ již však ~~xxx~~ básním pořizuje jakousi filozofii; jako by se posunul od ontologie do gnoseologie; bytí dostává rozměr svého poznávání.¹⁰

V tomto okamžiku čtení, analýzy či interpretace se nemůže nevetřít na mysl následující otázka: Došla autorevi básnická trpělivost, když má touhu sdělit v explicitní, ^{tematizované} podobě to, co v předchozích verších bylo rozptýleno pouze v tvůrčí metodě a co si musel naleznout až sám čtenář? - To, že Blatný sahá ke snížení původního napětí, čili to, že zapojil princip kompenzace, svědčí o tom, že si byl extrémnosti v tvůrčí metodě předchozích veršů vědom a že nyní považuje za nutné dát svému čtenáři návod, dokonce snad mu v nalezení smyslu dopomoci evidentním ukázáním, explicitní demonstrací. Nadto si musíme uvědomit, že rokem vydání Blatného sbírky je rok 1945, a že ačkoli česká poezie má za sebou mnoho experimentů poetisticko-surrealistických, přece jen se nikdy nesetkala s tak extrémně difúzní metodou, nadto metodou, která se nedá vyložit v surrealistickém či poetistickém klíči, neboť v ní nejde jen o gradaci něčeho, co je v domácí poezii již přítomno, ale o vystoupení na jinou bázi. Ostentně hlasy dobové kritiky nám mohou být svědky, že do české poezie vtrhlo Blatného knížkou cosi substantiálně nového, provokativního. Miloš Dvořák postrá-

dá ve sbírce jednotící intenci; poukazuje na to, že "ohromné množství věcí a dějů nastrkaných do básně, není vpravdě ničím jiným než básnickou inflací, neboť jejich hodnota rovná se hodnotě bankovek v čas inflace překotně vydávaných."¹¹ Jisto je, že Dvořák má na mysli především vstupní básně sbírky. Obdobně reaguje i Karel Bodlák: "Srážejí se /.../ rozličné prvky v jeho /Blatného - jt/ hledání a prozatím se mu neslučují v novou, původní poetickou hmotu, natožpak aby z ní vzešel ~~xxxx~~ tvar."¹² - Kromě veskrze negativního vztahu k Blatného sbírce tyto dva hlasy jen dotvrzují, že básníkův způsob evokace každodennosti nestojí na žádném podloží; česká poezie v tomto případě nemůže nabádnout oporu či spřízněný kód, nadto se tato ~~xxxx~~ sbírka ještě sráží s domínující částí české pokvětnové poetiky /produkci let 1945 a 1946/, totiž s alegoricko-ódicke - hymnickou tvorbou, reagující na osvobození. A sč v Blatného verších se ocitají motivy rudoarmějců a událostí těsně před osvobozením, tradiční atributy - jako kontrastní /zřetelně axiologicky polarizovaná/ symbolika a extenzita prostorového panorámatu - zde chybějí. Jediným, co Blatného sbírku připíná k části dobové produkce, je její krypto-deníkový charakter, posilovaný zejména časově situujícími nadpisy /Květen 1945, Ranní popěvek v srpnu, Báseň z konce války aj./ a datacemi za jednotlivými básněmi. Touto indicií dokumentárnosti přijímá Blatného poezie částečně určení vedle dobové tvorby Kamila Bednáře, Vladimíra Holana, Jaroslava Seiferta, Fráni Šrámka, Stanislava Kostky Neumanna a dalších.

To jsou důvody kontextové; už jimi je postavena ~~xxxx~~ sbírka do extrémní dobové polohy, ale nacházíme zde ještě důvody kotvící v samotné povaze Blatného poetiky; ono vychýlení

- a to i přesto, že zde existovaly předpoklady v básnickových dřívějších motivech tragiky a koneckonců také v situování veršů do městských scénérií - bylo značné i v rámci samotné Blatného poetiky. A ta se mu potřebuje bránit kompenzačním vyrovnáváním, tj. již vzpomenutým konstruováním náповědního klíče a narůstající tvárnou intencí. - V tom lze nalézt přirozené /"Vnější" a "vnitřní"/ zákonitosti daného kroku; v případě, že by Blatný ^{točí} vytvořil sbírku metodou jejích vstupních básní, vystavěl by se do nebezpečí, že se ocitne bez vazeb na dobový kontext, že se dostane takřikajíc před peloton české poezie a vznikne nebezpečí ztráty kontaktu s ním. Odtud zformulovaná básnickova poetika, poskytnutí viditelnějšího prostoru kompozici, ustálení pohledu a usvorníkování výpovědí větším zaměřením na homogenitu výpovědí lyrického mluvčího, tedy znatelnější vystoupení mluvčího subjektu, jenž se stává viditelným pro čtenáře a jenž vytváří zjevnější komunikační dimenzi textu; to vše je zároveň jakýmsi zpětným korektámem extrémních poloh Blatného poezie /vstupních básní sbírky/ a vytváří se tím i větší plocha pro přilnutí k dobovému kontextu.

Sbírku Tento večer jsme dosud postihli v jejích dvou fázích, přičemž přechod mezi nimi je zcela plynulý. Dalším postupováním ve směru větší aktivity tvaru a důrazu na melodičnost a symetrizaci textů se stává závěrečný oddíl osmi variací /a několika básní mezi ně roztroušených/. Důležitou interpretační náповědu tentokrát umísťuje básník již do samotné žánrové charakteristiky. Variace - jako oslabení tematického určení, jako příležitost k několikerému rozvedení téhož, jako možnost pro rozestření celého výrazového diapazonu. Blatný se dostává o další píd blíže sám k sobě.

Přitom vedle variační sémantiky je souběžnou dimenzí těchto textů jejich střídavě skrytý a zjevný půdorys blues. Právě tato písňová forma poskytuje básníkovi svými konotacemi prostor pro to, aby zůstal v započatém tematickém rámci města s jeho železničními mosty, pavlačemi a průjezdy a zároveň mu dává dostatečné možnosti pro to, aby se xť prostřednictvím blues výrazově realizoval jako tvůrce. Přímě ideální příležitost pro syntetizování všeho předchozího, co ve sbírce zaznělo. Je však zajímavé, že i v těchto textech Blatný stále postupuje podél časové osy - v námětovém rámci básní tohoto oddílu se ocitají události z konce války. - Můžeme zde tedy mluvit jednak o postupujícím vyhraňování "druhé fáze" sbírky, jednak o symbióze jejích dvou hlavních kódů - tak jak jsme se o nich zmínili dříve. ¹³

Blatný sahá k refrénovitě, cyklické kompozici, ustaluje motivický inventář svých textů; jeho verš nabývá podoby proměnlivě dlouhých jambických řádků, často střídavě rýmovaných; s atmosférou blues se básník spojuje i melancholickými a znevenými promluvami svého mluvčího, plnými hořkosti, semoty a fatálnosti:

Naprostá opuštěnost, hustý prach,
Ležela na trámech a na cihlách,
Naprostá opuštěnost, soumrak padal,
Naprostá opuštěnost, hustý prach,
Ležela na trámech a na cihlách,
Naprostá opuštěnost, soumrak padal,
Přes tváře nemačkané v tramvajích
Přelétel řídký rozmrzelý sníh,
Městem se rozléhala zase kanonáda.

/z básně Čtvrtá ¹⁴/

Jako by se Blatný ani nechtěl zbavit zakletí do několika motivů; přímo zálibně v nich setrvává, kombinuje, rozvádí je,

čímž navozuje náladu zemdleného opakování, atmosféru neurčité, byť palčivé nostalgie, kterou lokalizují a časově zařazují až poslední tři verše, ovšem i motivy z těchto veršů se v dalších slokách zopakuji, čímž i ony v ~~základním~~ následujícím průběhu ztratí svou původní neopakovatelnost /informační hodnotu/ a stanou se pevnou stavební součástí kompozičního řádu - svým pevným evokačním schématem a zúženým repertoárem motivů věrně transformujícího hudební formu blues.

Daleko viditelněji se v této části dostává ke slovo inspirace literární. Blatný přivádí do syntetického stavu nejen možnosti vlastní poetiky, ale vstřebává i motivy, sentence, citace literární; např. ve variaci Třetí rozvádí motiva Langstona Hughese. Inspirace časem konce války tak v básníkových blues rovnocenně koexistuje vedle inspirace literární /další Blatného sbírka Hledání ~~xxx~~ přítomného času, 1947, pak pokračuje především v rozvádění podnětů literárních - jmenovitě proustovských/.

Sbírka Tento večer je utvářena v posunech a v plynulých střídách svých vnitřních kódů; její jednotlivé sub-poetiky na sebe vzájemně reagují, vyrovnávají přetlaky, kompenzují se a nakonec i syntetizují. Teprve až v celku, po přečtení posledního verše se vyjevují jednotlivé proměny poetiky našeho titulu. V žádné jiné sbírce před ani po se Blatný už v takové šíři nerozestřel; ani jeho zatím poslední soubor Pomocná škola Bixley /1987/, příznáčný tím, že Blatný píše své básně v několika jazycích, že se přes sebe valí záznam britského zpravedajství, vzpomínka na Brno či Prahu, skrytá polemika se Šaldu, citát ze Seiferta - a tak pořád dokola, je tmelen silněji, jednocen vzpomínkou; a teprve v jejím rámci se odehrávají ony bohaté asociační řetězce.

V rámci poetiky lze ve sbírce Tento večer - poté, co jsme ji charakterizovali ve všech jejích fázích - nalézt zjevné posuny mezi několika dichotomickými či binárními kategoriemi. Tak například Blatného vnímání reality (a obraznost): v prvních verších fragmentární, nespojité a založené především na sluchových vjemech, jimiž jsou hluky z domu a ulice s hlavně záznamy řeči postav/ "Hodinky na ruku. Sedmset pade. Kolik? / Neslyším. Nejdou. Ticho. Hodiny. / Zastavily se. Nejdou. Kolik? Není slyšet."¹⁵ /, kdežto ^vpozdější ^{fázi} - s nabíráním ucelenější a více spojitě představy vnějšku a se zpravidelněním evokačního rytmu - se prosezuje ona typická a bohatá básníkově vizuální metafora /"Plynové lucerny zažloutlé zuby podzimu! / Osvětlující lesknoucí se kouty lijáku / Se zbytky nepedaných trakařů"¹⁶/. - Další proměna nastává v tom, že původně rozestíraný nápor vjemů v ^{zo}horizontální, simultánní podobě se dále začíná vertikalizovat a pořádat do zjevné struktury, jednocené výpovědi lyrického subjektu. S tím souvisí i to, jak se původní objektivizovaný svět, nápor představ, které si lze dát dohromady čtenářskou aktivitou a bez komunikačního příspěvní lyrického subjektu, přesouvá v pozdější fázi sbírky k mluvčímu, přičemž svorníkem všeho v básni se stává jeho výpověď; od třetí osoby slovesné Blatný přechází k osobě první /a tato tendence vrcholí v závěrečném oddílu, v básních - blues/. - Stejně tak verš, zpočátku neustále intonačně přerývaný a často trhaně odvíjený v jednočlenných větách, se postupně začíná přesouvat na zřetelně stylizovaný jambický půdorys, přičemž Blatného jamb je převážně proměnlivý, střídají se různě dlouhé řádky, ^{přičemž} ~~svorníkem~~ rytmičkým svorníkem těchto různoslabičných celků se stávají /sporaďické a dále střídavé/ rýmy, dlouhé řetězce anafor i častá opakování celých veršových

řádků. I tady můžeme zaznamenat projev Blatného kompenzačního principu, "sémantického gesta" sbírky: nedostatek rytmičnosti ve slabičné shodě je nahrazován jinými zpravidelňujícími prostředky.

Snad právě až časový odstup dává prostor dostatečně vidět sbírku v jejích vnitřních napětích a strukturních zákonitostech; až její /metodické/ vyvázání z dobového kontextu, ovšem samozřejmě při jeho plném respektování jako nevyhnutelném pozadí, umožňuje odhalit Tento večer jako komponovaný celek¹⁴, jako sved několika tendencí dobové poezie /čili jakousi synekdochou pokvětnové lyriky/ i jako Blatného překročení sebe sama, ale především - díky časovému odstupu - jako sbírku s obrovskou iniciační energií pro další vývoj.

Mnoho příbuzností s Blatného sbírkou přináší již následný vývojový horizont české poezie, především na teritoriu básníků Skupiny 42. Blatného kontakt se skupinou byl v době psaní sbírky velice intenzivní: mezi ním a Chalupeckým existuje /zatím nezpřístupněná/ podnětná korespondence; ve sféře jeho nejbližších přátel se nachází další člen Skupiny 42 - J. Kainar. - Ač je možno předpokládat, že jednotliví členové Skupiny 42 své verše znali ještě předtím, než se jim dostalo otištění, a že se tak mohli ovlivňovat tímto skrytým způsobem, přece jen z komunikačního hlediska se sbírka stává literárním faktem až v době svého zpřístupnění /"zkomunikování"/. A v roce 1945 měla za sebou poezie Skupiny 42 jen Kolářův Křestný list /1941/, první a ještě v mnohém zárodečný pokus o moderně civilistní sbírku v duchu Chalupeckého podnětů /autorova další sbírka Sedm kentát, 1945, tematicky ukotvená v květnových dnech roku 1945, představuje co do geneze skupiny přece jen úkrok stranou/. Proto se stává Tento večer ~~zajímavým~~

XX. v době svého vydání sbírkou výrazně posouvající hrani-
ce poetična a zároveň - zejména ve své první části - vidi-
telný čin Skupiny 42. Mnohé z podbýtů této knížky zaznívá
v následujících sbírkách J. Kainara, J. Koláře, J. Haukové
a J. Hanče. - Zmínili jsme se už o spojitosti s tragikou
postav z Kainarových Osudů /1947/; "vklíněním faktoru času"
/Z. Pešat⁷⁸/ jako konstitutivního rozměru kompozice sbírky
i jako tematické a tematizované ~~xxxyy~~ součásti struktury
jednotlivých textů ~~xx~~ Na Blatného sbírku navazuje zejména
J. Kolář ve své deníkové sbírce Dny v roce /1948/ i v dalším
deníku z roku 1950 Prométheova játra /vydaném v roce 1983/.
(U Koláře dochází k maximálnímu vyhranění časovosti; deníkové
snímání reality tak u něj nabývá i funkci jakéhosi postoje,
příznačné svědecké stylizace.) Nadto se Blatného postupy
stýkají s Kolářem v častém opskování celých veršů, postupu,
který slouží k zpomalení evokačního tempa, k aktivizaci kom-
pozice, u Koláře pak především k hymnicko-ódickeému zabarvení;
jehož nositeli jsou především syrové a drásající vokativy, ji-
miž básník horečnatě útočí, dotírá na realitu, provokuje ji.
Stejný či obdobný postup u Blatného patří naopak spíše
k tvárné detenzi, k zakulacování. - S Hančovými Událostmi /1948/
se pak Blatného sbírka stýká v modalitách sebereflexe, v tom,
že si oba mluvčí dokáží vystavět oblouk mezi já a světem, si-
tuovat se doprostřed reality a explicitně ji také ve svých
básních interpretovat. - Zjevná blíženectví probíhají i mezi
Blatného poezií a verši J. Haukové ze sbírky Cizí pokoj /1947/
a to především v polohách zemřelosti, osamocení, vytržení
z družnosti. Ne nenápadná jsou i shody motivické: např. v nad-
pisech sbírky J. Haukové Cizí pokoj a Blatného Básně v cizím
bytě /k tomu ještě verš z Hanče: "Jdu večer jdu cizím městem"¹¹⁹/

Rozdíl mezi Haukovou a Blatným je však v tom, že Blatného lyrický mluvčí prožívá své osamocení poněkud okázale; dovede z tohoto pocitu těžit, dokonce si s ním i pohrávat, kdežto lyrický subjekt Haukové je do svého pocitu jakoby "zaklet", ztrácí nad ním kontrolu, je jím přehlušován.

Repliky na Blatného poetiku věcí, záznamů, přísunu ~~záznamů~~ nefiltrované reality nalezneme v dalším vývoji české poezie především v obnoveném civilismu poezie všedního dne, ale upomíná na něj také tvorba, jež svou manifestační nedůvěrou v tradičně chápaný [✓]jazyk jako by chtěla zbourat hranici mezi znakovým a předznakovým - totiž konkrétní poezie 60. let. Mnohé z ní se objevuje např. i v Kolářově Vrševickém Vzopovi /1966/, v Helubově Betenu /1970/, ve Wernischově sbírce Loutky /1970/ i jinde. - Zdá se tedy, že podněty z Blatného sbírky Tento večer nezasáhly iniciačně jenom tvorbu Skupiny 42, ale že ~~nezasáhly~~ ^{podněty} paradigma mnohem širší.

~~nezasáhly~~
podněty usilují

Poznámky

- 1 Ivan Blatný: Tento večer. Praha 1945, s. 13.
- 2 K tomu J. Grossman: "Je to zde poesie tvarově naprosto diskontinuitní. Synthetisující vněm skutečnosti je tu zcela disparcelován a rozdroben na brachylogický a přerývaný záznam elementárních významů a jevů." /Jan Grossman: Lyrické profily. Generace, 1, 1946, č. 3, s. 20./
- 3 Janusz Sławiński: Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości. In: Przestrzeń i literatura /ed. J. Sławiński/. Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1978, s. 13.
- 4 Ivan Blatný: Melancholické procházky. Praha 1941, s. 39.
- 5 Ivan Blatný: Tento večer. Cit. dílo, s. 24.
- 6 Ivan Blatný: Tento večer. Cit. dílo, s. 37 - 41.
- 7 Ivan Blatný: Tento večer ~~xxx~~ /báseň Pokoj/. Cit. dílo, s. 31.
- 8 Ivan Blatný: Tento večer /báseň Pokoj/. Cit. dílo, s. 32.
- 9 Ivan Blatný: Tento večer /báseň Báseň v cizím bytě/. Cit. dílo, s. 37.
- 10 Dený poměr zaznívá na půdě Skupiny 42 ještě v čistější podobě ve dvou sbírkách z roku 1948: v Kolářových Dnech v roce a v Hančově knížce Události. V Kolářových básních se zcela naplno prosazuje všední městská realita, jako by básník na minimum omezil její /literární/ zprostředkování; jde tu o záznamy všednosti, každodennosti, event. o záznamy svého deníkového mluvčího uprostřed této každodennosti, kdežto Hančův mluvčí při obdobném situování se nadto ještě sám zpodobuje, a to jako člověk ocitající se na periférii,

jako outsider uprostřed všednosti. - Kolář vnímá sebe uprostřed každodenních situací, kdežto Hanč vnímá jak tyto "události", tak zároveň jejich vnímání - to vše v jednolité soubornosti.

- 11 Mileš Dvořák: Nové sonéta horizontálního života aneb inflace v poesii. Akord, 12, 1945-46, s. 309.
- 12 Karel Bodlák: Dnešní situace české poesie. Listy, 1, 1946, s. 308.
- 13 Z. Pešat charakterizuje tuto část Blatného sbírky jako symbiózu "všednosti a lyrické atmosféry okamžiku", které se zde ustalují a zároveň vrcholí. /Zdeněk Pešat: Literatura Skupiny 42, rukopis, v tisku./
- 14 Ivan Blatný: Tento večer. Cit. dílo, s. 60.
/báseň Mikulášská noc/
- 15 Ivan Blatný: Tento večer. Cit. dílo, s. 17.
- 16 Ivan Blatný: Tento večer /báseň Podzimní den/. Cit. dílo, s. 28.
- 17 Příznačné je, že právě dobové kritice zůstal tento rozměr sbírky /její procesualita, ^{znatelná} "dělní smyslu" ukryt.
- 18 Zdeněk Pešat: Literatura Skupiny 42. Cit. dílo /v tisku/.
- 19 Jan Hanč: Události /báseň Jdu večer/. Praha 1948, s. 9.

Tomáš Vlček:

D Ě D A - úryvky ze života spojené s meditací
o koních, kopytu a podstatě

(Ze souboru esejí Meditace o koni)

Nebyl vlídný ani hrubián, byl kovář. Koně dobře znali jeho kladivo, které jim stejně pevně přitáhlo podkovy jako tvrdě dolehlo na žebra, když porušili obřad kování nějakým jančením nebo rozjívěností a taky leností, s kterou celou svou váhu položili do rukou a na bedra tovaryšského pomocníka, což většinou žádný tovaryš ani kočí, natož potom podkoní nebyl, ale sám majitel koně a také jeho spolubydlící z některých usedlostí v okolí Svatého Jana.

Děda měl ke koním zvláštní vztah. Kování bylo pro něj jen ukázkou jak by to dělal, kdyby sám měl možnost pěstovat koně. Pěstoval by je s nesmlouvavou a ničím neoslabenou láskou. Byla to ukázka, jejíž sláva sahala od Třeboně až k horakouskému Welsu, kam se koně z jihu Čech odváděli k vojenským odvodům pro případ válečného rekvírování. Odtud se vraceli sedláci a vozkové se vzkazy, že vojanští páni nabízejí kováři ze Svatého Jana zaměstnání, a to nejen v hodnosti obyčejného vojenského kováře, ale spíše supervizitora, který by ani sám nemusel koně kovat, jen dohlížet na kování, aby nejen majori a lajtnanti měli vlastní koně stejně přesně vydraxlované, jako byly jejich špony, rajtky, bičíky, ale aby se celé jejich oddíly dobře skvěly ve hře, v níž bylo naposledy všechno: euforický rytmus kvapíku, modrá krev, monokly, hrdinské pitky v bordelech i sebevraždy. Tohle všechno děda nevěděl, ani si to nedovedl představit. Odmítl

ne proto, že by tušil logiku času, ale proto, že mu navzdory anebo právě pro jeho jihočeské sedláctví byla logika takového času cizí.

Odmítl místo pod penzí a výdělek, v němž částky, které on účtoval za okování koně, dvě koruny za jednoho a dvě zlatky za pár, by byly jen kapesným pro denní zastavení ve vojenské kantýně a ne výdělkem, z kterého musel kupovat železo, živit rodinu, rozšiřovat stavení aby bylo kam koně přivázat a nemusel je kovat v dešti, a z kterého nakonec ještě škudlil pro kousek hroudy, po které toužil. On to místo nemohl přijmout, protože pak už by si zvykl na lepší život, už by ho asi nenapadlo ve volných chvílích vyvážet bahno z rybníků, vápnit je, prohazovat hnojem a rašelinou, aby z něj udělal hebkou a vonnou zemi pro louky, na kterých by rostla modrá tráva. O takové trávě mu vyprávěl strejc co odjel do Ameriky, aby se po letech přijel podívat, sednout si v krásných bílých šatech na nejlepší židli, kterou mu extra otřeli a pak mohli čekat, co mezi kouřem doutníku a poplácáváním po nažehlených kalhotách řekne. Děda si pamatoval tato slova: "Vojto, pojeď radši se mnou, chlapče, než ty se tady vyučíš kovářem, to já už budu v Americe prezidentem." Vždycky, když to děda vyprávěl, misel se tomu znovu smát.

V jeho životě to bylo jinak. Vyučil se, ale na modrou travu, co se na ní v Americe pasou ty nejkrásnější koně na světě, nezapomněl. Lpěl na lukách. Ze všech pozemků měl nejraději louky. Koupil Bejkovnu, obecní zpustlý úhor, z kterého udělal nejlepší louku v okolí, kterou mu každý záviděl. I jeho přítel Šťastný z ulice, který když viděl, že se lejta s močůvkou z jeho rozlámaného vozu valí rovnou na Bejkovnu

a nemůže ji žádným pořizemín minout, kleknul na kolena a řval, až to bylo slyšet do Sedlce a Hrachovy Hory "Pane Bože, Ježíši Kriste, jen ne na kovářovu louku!"

Na modré trávě dědovy Bejkovny se pásli jen koně odcho-
vaní fantazií rodu. A tak děda, než aby mohl být hrdinou
příběhu o lásce ke koním, byl jen jejím úporným opatrovní-
kem. To nejlepšší, co koni věnoval a o čem už věděli ofici-
ři vojenské správy ve Welsu, bylo kopyto, Achillova pata
koňů. Ne ucho, které jsme koňům zakrývali když přišly krou-
py, protože se věřilo, že kůň je za uchem tak zranitelný,
že by ho kroupy mohly zabít, nebyla to hlava, ani jemné
nozdry, ani uši, ale kopyto. A tak úkolem dědy nebylo, jak
pořád doufal, kultivovat louky pro vysněné koně rodu, ale
řezat a rašplovat kopyta. Uměl to dokonale. Rovnal koňům
krok, zdraví i charakter. To on dokázal udělat z rozcapených
vesnických kobyl bytosti, které se náhle přiblížily pojmu
koně právě tak, jako teprve pozvednuté sukně ukázaly nohy
vesnických ženských jako pilíře vznešeného chrámu božství.

Děda nebyl z naší doby. Nikdy neměl časovou tíseň. Neko-
val víc než dva koně za den. Ale kování dal všechno. Učinil
z něj obřad podivuhodné rovnováhy, v němž bylo stejně ost-
rých i mírných slov jako mlčení, v němž se nejen koně při-
bližovali svým ideálním pojmům, ale i věci a hmoty se vyrov-
návaly v protikladných vztazích pohledů, dotyků, smradů i
vůní. Byl jsem posledním účastníkem dědova kovářského rituá-
lu. Díval jsem se na něj hodiny. Začal jsem jej však chápat
daleko později. Snad až teprve když jsem uviděl Buñuelovu
Viridianu, tu se mi obrazy dlouho pozorovaného rituálu obje-
vily jasněji. Právě tak, jako bral Fernando Rey do ruky dám-
ské střevíčky jako klíč ke snu života Dona Jaima, bral děda

do ruky kopyto. Pořádně si ho položil do dlaně, aby mu neuhnulo až soustředí sílu, která pevnými tahy vykrojovala ideální tvar. Děda jej našel v každém kopytu, ať to byl lehký teplokrevník s tvrdým rohem nebo těžká kobyla, na které leželo tolik hektarů, že když je měla všechny porat, zavléct, posekat a svézt, už nezbyl čas na její včasné okování. Kopyto jí neustále přerůstalo, zprohýbalo se a bortilo jako střechy statků, přežívajících dobu zániku jejich majitelů.

Děda neměl možnost z koně poznat víc než kopyto. Bylo mu však nejen obživou a dluzí touhy po vlastnictví koně, takového jakého on si představoval, ale především principem, který mu byl životem poskytnut, aby našel své místo ve světě a neztratila se důvěra ve svět v něm. Nic nevěděl o tom, že intelektuálové v Paříži, Mnichově či Moskvě hledají podobné významy věcí, které byly i jemu, patriarchovi kouřícímu fajfku v době automobilů a cigaret, také přisouzeny. Ve svém soustředění nad kopytem byl jim nakonec velice blízko, i když nevěděl nic o soše Villona-Duchampa analyzující podobu kopyta, nemohl si ani představit, že by bylo možné ještě něco jasněji zformovat než je živé kopyto, a to docela jen tak bez koně, dokonce i bez železa a ohně. Nemohl nic vědět o úsilí filosofů dostat se nově k jádru věcí prostřednictvím zkušeností těla a oka, spojenou s řešením otázek substance a transcendence. Nevěděl nic o stále důkladnějším hledání významů věcí jako znaků, nevěděl nic o nových nástrojích lingvistů nořících pojem do ohnisek funkcí tak, jak on sám dával do výhně zbělat podkovu, z které se pak pod ranami kladiv odlupovaly lupínky železa, tuhroucími v prach, který by nové generace lingvistů nazvaly

konotacemi. Ten zůstával rozptýlen na špalku pod kovářskou, abych já, který jsem se dědovi zjevil na konci života, mohl snít o dědových koních a koních prapředků, a to tak, že jsem ve chvílích, kdy jsem byl v kovárně sám, ohmatával tento železný prach a mazal jej po bílých ponožkách očekávaje, že se stane zázrak, že se vynoří znovu nejen celá podkova, ale i kůň. Ve skutečnosti se nic takového nestalo. Zatímco okovaná kobyla už kdesi vyhazovala zadkem na cestě k domovu, já jsem se nemohl smířit s čekáním na zázrak. Sám jsem se pokoušel znovu rozdýmat oheň ve výhni, ohřát kousky železa a vykovat z nich podkovu. Byl to boj úporný a marný. Tam, kde se pod ranami dědova kladiva železo sesedávalo ze všech stran jako křehký perník, moje rány odskochovaly bez šupin, bez změny tvaru, jen se zvonivým zvukem kovářtiny. Děda tyto moje pokusy snášel s moudrou vlídností, dostáváje se tak z role aktivního opatrovníka koňského snu do role opatrovníka mýtu. Díval se a čekal, přehlížeje nejen kus nějakého osobního nebo rodinného příběhu, ale příběhu celé jedné civilizace.

Děda byl touto novou rolí zaskočen. Nebyl připraven ani na filosofii ani na literaturu. Věděl, že tvar už nemůže hledat jen v ohni a na kovářině, patrně se styděl, ne však jen za sebe, za svůj věk, ale za nějakou nedokonalost a nepojmenovatelnost světa. K tomu, aby věci sám pojmenoval, měl jen několik opakujících se příběhů o kovářích, koních a děvčatech v Rakousích a Uhrách, vyprávěl je však ne proto, že by v nich byl chybějící klíč ke světu, ale jen proto, aby dal nedělnímu obědu kus stále nesmyslně se zkracujícího času i naději, že ten čas se nezkracuje jen zbůhdarma, ale k smysluplnosti, kterou nakonec spojoval se svým životem a

jeho naplněním na tomto i onom světě.

Svátečnost, kterou děda přinášel do mého života i v době, kdy už nekoval koně, kdy už se nehalil do oblak vonícího smradu připalovaných podkov a zpocených kobyl, jsem plně prožíval až teprve tehdy, když děda se odstěhoval na vejmi-
nek a já začal přebírat některé z rolí, které mi po kouskách předával. Do oken jeho místnosti svítilo slunce, prohřívalo ji. Nikam jsme nepospíchali, jako bychom oba věděli o té vzácnosti kamarádství, kterou je třeba prodloužit a nerušit ji zbytečnými slovy. Já jsem kreslil koně a věci, jako byl štít protějščího domu a stromy v zahrádce, zatímco děda mi vařil čaj, podával jej v otlučených hrnečkách se zeleně malovanými, už skoro setřenými lístky a nabízel cukr, který nebyl v žádné cukřence, ani té nejvšednější ani té neskonale půvabné, kterých bylo po místnostech našich stavení po dávno roztlučených souborech dostatek, ale které už děda nechtěl používat, aby nebyl rozptylován něčím, co by ochuzovalo jeho pohled, který se po osmdesátce soustřeďoval jen na to nejdůležitější. Cukr byl v plechovce od kondenzovaného mléka, kterou děda očistil a tak zarovnal, že se zjevovala jako příklad pranádoby a ne jen jako obyčejná schrána na cukr, převzatá z odpadu civilizace. S těmi chvílemi strávenými u dědy mi dodnes souzní všechna podstatná slova, která děda řekl o kopytu, ať už to bylo s kováři, se sedláky nebo jen se mnou. "Nejdůležitější je střelka... Roh vidíš, ale dokud si nesáhneš na střelku, dokud nepoznáš hranici mezi měkkou tkání a tvrdým rohem, nedostaneš se k tvaru kopyta... Toho citlivého nemůže být nikdy moc, přerostlá střelka okorá, rozedře se, zanítí hnojem jako cit bez odvahy."

Byla to řeč vážná a těžká. Děda ji nikdy ze sebe nedostal najednou, prokládal své věty nejen mlčením, ale i úsměvem, a aby toho na chvílích porozumění nebylo moc, i žertem. Ale ať mířil kam mířil, řeč se stáčela k podstatě.

"Jestlipak se ti už líbí nějaké děvče?" To byla taková divná otázka, před kterou jsem zase já byl v rozpacích, nechtěl jsem dědu zarmoutit, mlčel jsem. Ve skutečnosti se mi žádná holka nelíbila, jen paní učitelka, která když si ke mně ve škole sedla a vzala mě za ruku a kreslili jsme spolu hrušky a jablka, vypadalo to, že teprve teď se moje ušmudlaná čtvrtka stává malířským materiálem, v němž rozpíjená barva začíná nabývat vysněné a úlevné podoby. Děda i já, i když každý jinak, jsme byli v rozpacích hlavně z toho, že jsme cosi tušili, ale nebyli schopni to vyjádřit, neznali jsme slova, kterými byl oheň popsán jako médium, od jehož záře se na stěnách jeskyně (kovárna byla vlastně jeskyně) objevovaly pravé podoby věcí. Jenom jsme tušili, že ani v jablku ani na papíru není pravá podoba věcí, že ani střelka není jádrem kopyta, ale jen jakýmsi znakem, ve jménu kterého my jsme se snažili, soužili a který nám přinášel důvěru a radost, že všechno má naději mít svůj smysl.

Krásně klenuté kopyto a dobře vyřízlá střelka byly jen vnějšími tvary čehosi vážnějšího a důležitějšího, co se však zjevovalo jen v prázdnu. To, co Fernando Rey k sobě tisknul, byl jen prázdný střevíc. I konec dědova života se podobal oproštěnému a soustředěnému objetí prázdného střevíce, s tím rozdílem, že místo elegantní lodičky děda objímal jen jakousi neviditelnou, nehmotnou stěnu pojmů, niky událostí a věcí. Zde se konečně setkával se statkem a loukami s modrou trávou a chovy konů, jejichž pohyby se měnily v čisté energie, které

v umění zůstávaly ukryty pod povrchem slov, aluzí a metafor. Do této niky čistých pojmů a prázdnoty zahrnoval nejen lidi, ale i celé jsoucnost a jeho kategorie. Sám nevěděl, kde se vzala ta jistota a ta odvaha, s kterou dělal věci, kterých se nikdo od něho nenadál a které byly mimo soucit a nenávisť, lpění a rozmyšlení, chtění i trucování, na které už měl věk a nárok.

Děda odmítl kovat koně. Ne, že by fyzicky nestačil, ještě pořád mu nebylo zatěžko vzít do ruky kosu nebo sekyru, ale kovat už pro něj nemělo žádný smysl. To, že my jsme měli koně, to děda nebral na vědomí, asi je ani za koně nepovažoval, jen za nějaká přechodná a stěhovavá zvířata a ne za bytosti, na kterých v jeho minulých zkušenostech spočívaly hektary a statky, tak jako na hřbetě koně v keltských mytologiích spočívala celá naše sluneční soustava. Z této primordiální jednoty koně a země zůstale v dědově poznání prázdné místo, které nemohl zaplnit žádný přechodný a nesoustavný jev jako bylo našich pět nebo šest koní, připočítáme-li k nim i vlastní dědovu Minku, která mu měla s předstihem několika let ukázat přechodnost vztahu našeho stavení a koní a které on sám se zbavil, protože mu ukazovala příliš brzy to, co měl poznat později mezi událostmi a vztahy počínajícími ovčíváním, ještě jednou opožděnou láskou a také přátelstvím, které se mezi námi rozvinulo do podoby, jež neměla mezi všemi jeho potomky přirovnání. Jenom já jsem to byl, kdo říkal dědovi "ty - dědo", já napomínaný, jediný mezi dvěma větvemi dědových dětí a vnoučat, z nichž jedna, pražská, říkala dědovi "Vy - dědečku" a druhá, jihočeská, "Vy - dědoušku".

Děda odmítl vzít kovářské kladivo do ruky, dokonce i se

na koňské kopyto jen podívat. Jednou provždy mi řekl: "Já už kovat nebudu, já už jsem se nakoval dost. Vyřiď vašim, ať kovájí jinde!" Řekl to tak, že bylo jasné, že ani já nemohu dědovo rozhodnutí změnit. Také ovšem bylo zřejmé, že to, co říká, není namířeno ani proti mně ani proti páru koní, s kterým jsem před dědou stál, když podsední (ano, byl to podsední, měl měkčí roh než bráždní) potřeboval přitáhnout podkovu. Naše koně, stejně jako všechny koně ve vesnici a kraji, byli pro dědu v jeho pozdním věku neskuteční. Skutečnosti se podobali jen jako polknutí sliny či odkašlání v zamyšlení, v němž mu všechno, co viděl a o čem snil, splývalo do mimoděčného nazírání podstaty.

Mluvil málo, nechtěl se rozptylovat. Zbylo jen několik vět, z kterých jsem si zapamatoval: "Fáno, nechte toho kluka študovat," "ještě toho bych se chtěl dožít, až to všechno vezme za své," "oni se s tím dneska nepárají, ať to vypadá jak to vypadá, grify přivaří elektrikou a je to." Děda je pronášel jen jakoby opakoval nějaká znamení, jakoby četl v neviditelném textu, jehož písmena neležela někde před ním v dosahu pohledu, ale spíše byla napsána na sítnici nebo v mozku, ale možná, že úplně za jeho holou hlavou, vypadalo to, že je čte ve stejném pořádku jako celý život vnímal koně, když věčně byl mimo jeho hlavu, ale věděl, kdy může jít až k živému, ve chvíli, kdy kůň to dovolí a nevyvede nějakou nepředloženost, která by mohla poškodit jeho podkovu nebo dokonce kopyto či spěnku. Stejně se díval na obrázky, které jsem k němu nosil (byli to téměř jen koně) anebo jsem je u něho maloval, patrně je ani dobře neviděl, byl zahleděn někam zpátky do prázdnoty, která zůstala v jeho mysli po koních a kterou naposledy objímal ne s nostalgií,

jak by se zdálo, ale s pocitem náležitosti událostem, které se nikoho jiného netýkaly než jeho a s jejichž během byl jediné on víc než srozuměn, byl s nimi vyrovnán. Moje obrázky koní dědovo soustředění nerušily. Jeho obličej se neměnil, když je prohlížel, ve skutečnosti se díval někam dozadu ve směru kolen, žeber a zadků konů, do jiného prostoru, který celý život tušil a který byl součástí prázdna, jež teď tváří v tvář výkresům, plechovce na cukr, brousku a několika dalším věcem, které měl na stole, nazíral.

Dědovo vzdalování živým i malovaným koním netrvalo dlouho. Před prázdninami roku 1954 si zavolal doktora a poprosil ho, aby ho nechal odvézt do nemocnice. Doufali jsme, že dědu zbaví potíží stáří a že se zase vrátí. Děda věděl, že je tomu jinak. Doprovázel jsem ho k vrátkům zahrádky. Šli jsme mlčky, když už jsem se chtěl pokusit říci "dědo, zase se tady sejdem," předešel mě, zastavil se a v obráceném sledu pohledu, ne tak jako dřív, když věděl, co kůň za jeho zády v příští chvíli udělá, ale dívaje se odjinud přehlížel, co bude dokonáno v budoucnu, které už bylo za ním: "Já už se sem nevrátím." Řekl to aniž by se ohlédl zpátky ke svému domu, kterým se těšival, a dodal jakoby mimoděk přicházejícím událostem svého života a navzdory době, které nerozuměl, ale právě proto jasně a vážně: "Já jsem měl život krásnej."