

## Kalendářní cyklus

Když Denis Diderot kriticky rozebírá Saint-Lambertovu klasicistní skladbu Roční období, podotýká, že se na jejich rozbor připravoval četbou Vergiliových Rolnických zpěvů. Právě tak však bylo možné sáhnout k Lucretiovu didaktickému eposu O přírodě či ještě spíše k filozofické básni Hésiodově Práce a dni. Všechna zmíněná díla (ať už líčí proměny přírody a etapy rolnické práce, anebo se snaží postupně podle sledu ročních dob jako Saint-Lambert „vštípit urozeným i bohatým lásku k venkovu a úctu k životu na venkově“<sup>1</sup>) svědčí o existenci důležitého ideově tematického ložiska, které moderní poezie už neopustí a naopak významově zatíží v nových metamorfózách obraznosti. Obsahově tematická struktura měsíců a střídání ročních období, jinak řečeno kalendářní cyklus, má zvláštní osud v české poezii, kde se ujal, zdomácněl a začal být postupně pocíťován jako poměrně stabilizovaný žánrový útvar.

Návaznost žánru kalendářního cyklu na antické a klasicistní předlohy přestává však v tradici české moderní poezie hrát významnější roli a směřovatný se stává jiný aspekt: folklórní stylizace tématu, spjatost s lidovými obřady a lidovou mentalitou.

Obřadní cykly se sdružovaly buď kolem významných momentů lidské existence (narození, svatba, pohřeb), anebo právě kolem střídání ročních událostí, kolem sledu měsíců a období. I když v této kapitole nehodláme zkoumat, jaký významový „program“ je v kalendářním cyklu obsažen z hlediska interference dávných pohanských, křesťanských a konečně ryze světských lidových obyčejů, musíme konstatovat, že už lidové povědomí v něm zafixovalo některé stěžejní motivy a strukturální momenty, které se staly jakousi maticí pro nejrozmanitější varianty básnického křížení folklórně tradičních a aktuálně historických prvků, nadčasového a časového.

Především v této osnově dominuje otázka času, a to původně nikoli času individuální existence, ale času v širším smyslu kolektivního a nadosobního. Fakt koloběhu ročních období znamenal pro společenství odkázané na zemědělský způsob obživy nejprve spolehlivou záštitu, možnost plánovité aktivity, ztělesňoval neotřesitelný řád, jež může člověk využívat ve svůj prospěch, pokud se s ním neocitne v osudovém rozporu.<sup>2</sup> V souvislosti s časem vázaným na neměnný koloběh ročních fází se ovšem musela poezie dříve nebo později vyrovnat s problémem jeho přesahu v čase individuální existence a v čase historickém, které vyznačují zcela jiné parametry — neopakovatelnost a vývoj. Stabilizovaný nadosobní řád, který byl vodítkem pro rolnickou práci a motivační obřadů lidové kultury, se tak zákonitě začal v literatuře 19. století vyjevovat jako východisko dramatického zápasu o vlastní dějiny a jeho původní homogenita začala být rozkládána postupující reflexí a estetizací. Tyto alternativy byly postupně rozvíjeny v konkrétní vazbě nejen na individuální poetiku, ale především obrazy vývojové problémy národní společnosti a různá pojetí společenského úkolu literatury. Prelomový průnik naivně ohlasové a již existenciální interpretace ročních dob lze v české literatuře demonstrovat na průkopnické sbírce Prosté motivy Jana Nerudy (1883). Neruda nejednou výslovně medituje nad střídáním ročních dob, které se stále mění, a přece „není v tom postupu“. Zároveň však do tematického rámce jediného roku vtěšňuje intimně laděný obraz celého běhu lidského života od mládí přes dospělost a stáří až ke smrti. Čas přírody a čas lidské existence se tu ocitá v interferenčním poli, které obsahuje jak paralely, tak i kontrasty, podložené vědomím jejich jisté nesouměřitelnosti a neredukovatelnosti:

Není, ach není v tom postupu,  
všechno jde dávným svým krokem —  
bojím se, jenom my starší že  
moudříme každičkým rokem!

Bojím se, tak že to bude už  
do světa skonání všude,  
jaro že povždy ty květy své,  
mládí své písňě mít bude!

Neruda touží po harmonii dějů lidských a přírodních, někdy až po stoickém ztotožnění se zákony přírody, ale zároveň si palčivě uvědomuje, že takové souznění má své meze, není absolutní, a proto jeho představu provází nostalgický, případně skeptický tón. Přírodní koloběh je z lidského pohledu věčný, ale čas života je omezený a neopakovatelný. Neruda tak zakládá myslitelský typ ztvárnění kalendářního cyklu, na rozdíl od typu čistě imaginativního, který najdeme posléze v poetismu a surrealismu.

Neruda si byl vědom, že vydává velmi subjektivní knihu. Neznamená to však, že akcentace niterné zpovědi a individuálního osudu tu představuje jakousi solipsistickou distanci vůči dějinnému času národního bytí. Spíše jde o distanci od filozofie naivního evolucionismu a od neosobní pseudovlastenecké poezie a zároveň o symptom zápasu představitelů demokratické inteligence osmdesátých let s vlastním osamocněním při hledání přirozenějších, perspektivnějších možností občanské seberealizace. Prosté motivy navazují i na máchovský impuls, díky němuž Neruda zobrazil český rok optikou duchovní individuality člověka s širokým filozofickým obzorem, který zahrnuje stránku jedinečné existence, češství i všelidství:

Již trup se níží, jako sen by dýmný  
se rozplývají charé jeho rysy —  
jen chvíli ještě, malou krátkou chvíli  
a popel můj se s širým mořem smísí.

Symbol „širého moře“ bytí, jímž se uzavírá hodnotová i časová perspektiva Nerudovy sbírky, můžeme interpretovat v prvním plánu jako identifikaci s nekonečnou přírodou, ale kromě toho jako výraz sebezrušení jedince v osudu národa a lidstva. Z tohoto hlediska můžeme pak stopovat pokračování Nerudova odkazu v Tomanových Měsících.

Čtyři knihy sonetů Josefa Sv. Machara se naproti tomu vztahují k problému, který zde zkoumáme, jen okrajově. Pojmenování jednotlivých knih jako „letní“, „podzimní“, „zimní“ a „jarní“ sonety totiž pro Machara není ani tak označením tematiky jako období vzniku. Proto Letní sonety nesou podtitul „psány v létě 1890“, Zimní sonety „psány v zimě 1891“ atp. Machar se sice také v nerudovské tradici vyrovnává s motivy přírodních období, jeho tematika je však podstatně odlišná, chce

svědčit, které jevy v běhu dnů zasahují vědomí soudobého intelektuála, takže přírodní rámec tu není víc než právě rámcem, obrysem lyrického deníku. Machar se z uvedeného důvodu také nadržuje tradičního nerudovského paralelismu mezi prožitky člověka a atmosférou ročních období (např. Sonet patologický, zařazený do letního cyklu, by v Nerudově pojetí příslušel jednoznačně k podzimu apod.). Vztah subjekt — příroda Machar oproti Nerudovi, který jej přece jen harmonizoval, drammatizuje a ironizuje. Význam přírodních předpokladů existence tak ustupuje do pozadí před problematikou politickou, přičemž v přístupu k ní Machar v podmínkách pokračující krize národního vědomí vyostřuje hledisko subjektivity. Přestože se i Macharovi ještě občas přírodní koloběh času vynoří jako ideální zákon, jako určitá korektura tékavého subjektu, přírodu a dobu Machar výrazněji než Neruda pojímá jako rozeklaný celek rozporných sil, v němž skepsí zmítaný subjekt už nenachází žádnou konstantu mimo sebe sama: „Ba, není báze zde, na níž bys pevně stál / a klidně patřit moh na časů vlnobítí!“

I Machar tedy znamená svým polemickým vyostřením individualistické recepce českého roku (vyděděnectví bylo dáno i tím, že autor psal Čtyři knihy sonetů vědomě jako pohled z ciziny, kde pobýval) pro Tomana výrazný předstupeň. Nebyl však v Tomanových Měsících rozvíjen jako odkaz Nerudův, ale ideově překonán, podobně jako individualistický pól vlastní Tomanovy tvorby.

Jak už jsme se zmínili, myslitelský moment (nikoli řešení) spojuje s Nerudou nejmenší sbírku české poezie — Měsíce (1918) Karla Tomana. Základní typologický posun však spočívá v pojetí subjektu výpovědi: individuální subjekt u Nerudy vystřídal u Tomana lidově národní kolektiv. Tento posun nelze však chápat jednoduše jako náhradu komorního singuláru patetickým plurálem, Tomanovo řešení je podstatně originálnější v tom, že „chvalozpěv kolektivní víry“,<sup>3</sup> čerpané ze stáletého podvědomí rodového, je artikulován symbolistickou polyfonií rozdílných hlasů, mezi nimiž má své místo chór zástupů i modlitba osamělého, zpěv „ducha země“ i civilní mluvní tón, lidová píseň i patetické proroctví, styl epického odstupů i lyrické vroucnosti. Jedině touto vnitřní diferenciací a provázaností promluvy bylo možno na skromném prostoru sto čtyřiceti čtyř veršů rozklenout obsah na úrovni

lyrického eposu a optimálně demonstrovat přesvědčení, že lid už není souputníkem, vedeným nějakou jinou společenskou silou, ale vlastním hýbatelem historie. V Měsících se tak Tomanovi podařilo již jakoby partiturou plebiscitu vyjádřit demokratickou distanci od buržoazie jakožto vedoucí společenské síly rodící se republiky a překonat tak omezení politického programu z roku 1918.

Rustikální téma měsíců Toman přesahuje dvojím směrem: směrem k modalitám lidského bytí (speciálně Únor a Září) a směrem k dějinnému času (zvláště Květen, Leden, Prosinec). Český rok je tu zobrazen z perspektivy budoucího roku a zároveň z perspektivy časů minulých. Rozpětí mezi pamětí a předzvěstí vymezuje dějinnou křížovátku, kde lid volí svůj osud, stupňovitě stoupaje k svobodnému společenství. Kalendářní cyklus v Tomanově pojetí tak nese filozofické znamení mýtu, v němž vévodí složitě komponovaná, ve svém vyznění však podivuhodně jasná časová perspektiva. Tato perspektiva spájí jednotlivé fáze roku v celistvou hlubšího obsahu a zároveň zobrazený rok zapojuje do vyšší souvislosti, což má své mimoliterární opodstatnění v přelomové hodině historie.

Ona složitě komponovaná časová perspektiva Měsíců souvisí už s jejich kompoziční trojdílností. Z celku se vydělují hlavně dvě básně — vstupní Leden a závěrečný Prosinec, které se ocitají ve vzájemném napětí kontrastem motivu betlémské hvězdy. Jmenované básně pak stojí v opozici k jádru sbírky, jež rámuje, ale i vůči sobě navzájem: v Lednu čteme o rodu opuštěných, který bloudí po zavátých cestách a marně hledá Betlém, v Prosinoci naopak o rovné cestě do Betléma, takže labyrint světa se rýsuje kontrastně proti ráji srdce; v Lednu se píše o tvářích dětsky vzpurných, v Prosinoci naopak vystupují věrní poutníčkové. Specifická pozice vstupní básně se však touto charakteristikou nevyčerpává, neboť první báseň, Leden, stojí zároveň ve významovém protikladu ke zbývajícím celku všech jedenácti básní. Zatímco se všechny zbývající v nějaké podobě vždy dotýkají pozitivního významu biosociální jednoty, v Lednu je lidský rod postaven proti přírodě a kosmu, kam byl „uvržen“ osudem. Podobně stojí v opozici i epilog Prosinec vůči všem předchozím jedenácti básním, protože celý obsah knihy souhrnně reflektuje. — Zápas o nový „Betlém lidstva“, který v Měsících obrazně probíhá, vyhrocuje v takovou formulaci betlémského symbolu, jako by zároveň existoval i neexistoval, byl bájí i realitou, trval jen tím, že bude ustavičně znovu-vytvářen.

V Měsících však nalezneme řadu dalších kompozičních paralelismů a motivických hnízd přesahujících vzájemně sousedící básně, například mezi Lednem a Květnem (protiklad bloudění opuštěných a kolektivní cesty za smysluplným ideálem), mezi Červencem a Zářím (dva motivy české tradice), mezi Únorem, Březnem a Říjnem (tři motivy srdce vystihující tajemný souzvuk člověka s přírodou) apod.

Tomanovy Měsíce, v nichž kulminuje myslitelské pojetí kalendářního cyklu, nejen vyostřují, ale také kompletují problematiku pozice lidského společenství v přírodě. Dobírají se z národních zdrojů obecně lidského obzoru tím, že vyjadřují pocity a prožitky společenského člověka jakožto biosociální bytosti, v hluboké jednotě s jeho přírodním a kosmickým pozadím. Specificky novým rysem Tomanova díla je pak skutečnost, že dialektika obou pólů se neomezuje na nazíravou nebo emocionální stránku, ale má monumentálně širokou paletu a zachycuje univerzální principy tohoto odvěkého vztahu: příroda je hlubinou i „bdící slunečnicí“, cestou hledání i půdou pro práci, pamětí i úrodou.

Zásadně odlišný přístup ke kalendářnímu cyklu představuje imaginativní pojetí. Za jeho prototyp můžeme považovat Nezvalův Zvířetník ze Zpátečního lístku (1933). Téma tu přestává být myšlenkovým problémem, otázkou po hodnotách a po zákonitostech přírodně společenského dění a stává se příležitostí k rozpoutání podvědomých asociací, volně inspirovaných koloritem dvanácti fází českého roku. Tímto vymezením nemá být řečeno, že se myslitelský typ ztvárnění kalendářního cyklu zakládá snad na nedokrevné obraznosti; obraznost a smyslové bohatství jsou v něm však jen vstupním prvkem. Pro imaginativní typ, opřený o poetistickou a surrealistickou inspiraci (surrealisté si přímo libovali v astrologických teoriích), se téma každého měsíce stává podnětem jedinečné emoce a znakem nevratné, přehavé přítomnosti.

Nezval tedy nevyužívá kalendářního cyklu proto, aby se vyslovil k ročnímu koloběhu jako k určité objektivní zákonitosti, do níž jsme vklínění svým existováním, svými dějinami. Tento aspekt jej neinspirovuje ani nezrušuje. Kalendářní cyklus je mu podnětem k zafixování přehavé vteřiny konkrétní formulí, umožňuje mu prezentovat výstižně rozrůzněné „měsíce“ a bez svazujících úvah o jejich souvztažnosti plně využít jejich emotivně estetické kvality. Úhel zobrazení, s nímž Nezval ve Zvířetníku (cyklu zjevně okrajovém) pracuje, však zároveň napovídá určité globální pojetí reality — obsah je odlehčen a fragmentarizován,

nikoli zcela zrušen. Obraz světa je obdobou revuální féerie, směřuje k postižení jakéhosi cirkusu přírody, ke kaleidoskopu života, otevřeného vzor své kruhové dráze planetárním časem překvapením a náhodám. Konceptnost a koncepci prozrazují i dva příznačné aspekty Nezvalova tvárného gesta: důraz na typické předměty a představy lidového světa („dnes v noci vymaloval mráz“, „vichřice skučí“, „hlava pod beranicí“, „dřevorubec skácel dub“, „v noci uhodil nám mráz“, též forma říkadla v básni *Apríl aj.*) a rovněž vzrušující návaznost subjektivních projekcí a epických impulsů. Tyto rysy dovolují uvažovat o variantě rustikálního surrealismu, který se jinak výrazněji v české poezii neprojevuje.

Kalendářní cyklus Jaroslava Seiferta měl rovněž spíše příležitostný charakter, o čemž svědčí už okolnost, že nesnadno hledal své definitivní kompoziční zařazení. Cyklus měsíců vyšel poprvé v *Dělnické ročence* z roku 1937, objevuje se ve sbírce *Zhasněte světla*, kde v roce 1938 doplnil cenzurované básně, a později mu autor našel místo ve sbírce *Jaro, sbohem* (1942), pro niž byl pravděpodobně tento cyklus původně zamýšlen. Zde také se projevuje později ve spojení s *preludiem Rok*, které bylo původně samostatnou básní.

Začlenění cyklu do kontextu poezie psané „ve dnech víry a odhodláání“, jak zní formule z autorské úvodní glosy ke sbírce *Zhasněte světla*, znamená pro mnohoznačný lyrický žánr jednoznačnější morálně vlasteneckou konkretizaci smyslu, dotvrzující, že jde o výpověď časově motivovanou. Na druhé straně by však nebylo úměrné pokládat Seifertovým metaforám jinotajné významy a filozoficky konstruované pozadí. Seifertovy měsíce jsou především projevem okouzlené a citově bezprostřední (písňové) reakce na ohroženou skutečnost. Představují oduševnělou variantu imaginativní tvárné linie, která oproti Nezvalovi (a ovšem i oproti tradici žánrových výjevů) evokuje s viditelným světem i ovzduší citové vroucnosti.

Křehké a prosté Seifertovy obrazy svou elementární malebností asociují Alšovy či Ladovy kresby z českého lidového prostředí. Představují láskyplnou typizaci češství s akcentem na prvky národního koloritu a génia loci. Poetickým citem pro faunu (skřivánek, vlaštovka, vážka) a flóru (sněženka, růže, podléška, tařice, kopretina) ukazují k Halasovu oslovení domova v básnické próze *Já se tam vrátím*, ovšem díky je tlumená, bez Halasovy typické expresivity. Seifertovy měsíce neznají ponuru polohu, jsou prohráté a projasněné, reálné detaily obklopuje

snová atmosféra. Tyto estetické kvality však nelze zaměňovat s idylismem. Významové dění jednotlivých básní se odehrává na hranici idyly a úzkosti, byť jen lehce naznačené. Zdánlivost idyly, nečekaně vždy porušené durovým kontrapunktem, navozuje dramatický pocit věčného přesahu přítomného času, věčné proměny bytí (Leden, Červen):

Je horké letní odpoledne,  
vlny jsou věčně neposedné,  
dotknou se břehu a jdou zase.  
Spí dívka, nebo usmívá se  
na kolemjdoucí jedním okem?

Já nevím, ale nad potokem  
spletly dvě vážky pružná křídla.

Ach, proč mě tenkrát nepobídla!

Jakkoli v *preludiu Rok* vyzdvihuje básník příslovce přítomného času „teď“ („Jak plachý milenec / jdu zemí, ta mě láká, / abych ji políbil — / a v duchu říkám: teď!“), seifertovské citění je charakterizováno postupováním všech časových dimenzí — intimně pociťované přítomné bytí se v každém detailu dotýká svého předchozího i nadcházejícího stavu.

Sbírku *Jaro, sbohem* uvozuje *Pozdrav Karlu Tomanovi*, svědčící o Seifertově vztahu k Tomanovu odkazu. Seifertův kalendářní cyklus ovšem postrádá tomanovské monumentality i duchovní obsáhlosti, dané akcentem na zakotvení lidské a národní existence v dějinách. Poměr Seifertových měsíců k Tomanovým lze přirovnat k poměru mezi pastelem a dřevorezem. Odlehčení tomanovské osudovosti lze poznat už na kontrastně provedeném analogickém motivu lednových tuláků. Oproti Tomanovu „rodu opuštěných“, jenž bloudí po zavátých silnicích s monogramem bídy vrytým na tělo, u Seiferta „O křehké holi kuté z ledu / jde leden, přítel neposedů; / ti, uši skryté do beranic, / se smíchem běží větrem vánic.“ Seifertovi nechybí tedy ani rozmarná nota. Kontrast kladných a záporných sil života je tlumený, ale nestírá se. Protiklad jara a zimy, tepla a chladu, světla a stínu, úsměvné pohody a stesku, života a smrti, naděje a bázně je proveden zcela bez tragického, pate-

tického gesta. Proto vyznívá v lidsky důvěrný výraz historického optimismu a lidské převahy nad silami zmaru a odcizení. Seifertovo důvěrné lidství provází motiv milostného dotyku, motiv všímavosti k drobnostem, motiv krásného předznamenání, jako například ve verši „Kus jara už k nám padlo s výšek, / podléška, modrý větrníček“, a motiv dojetí z uplývání času, který přechází pointou Prosince v motiv mužného vyrovnání s realitou:

Jak je to dávno: bílé střechy,  
pod prsty zlato na ořechy,  
maminka sladké mandle krájí  
a děti ani nedutají.

Tajemství patrně je tlačí,  
stromek je svázán na pavlači.  
Pak náhle jako o sklo mince  
zazvoní zvonek. Tišší, tišší  
je smutek vždycky při vzpomínce.

Čas letí prudce! Třeskní číši.

Originálním výrazem kalendářního cyklu jsou čtyři básně Františka Halase z cyklu Časy (samostatné vydání 1939, od roku 1945 jako pevná součást Torza naděje), nazvané Básník taje, Básník zraje, Básník opadá a Básník přezimuje. Enigmatická stylizace těchto básní předznamenává celkový ráz jinotajného jazyka poezie bojujícího proti fašismu v atmosféře útlaku a nesvobody. Příroda čtyř ročních dob poskytuje občanské symboly nasyčené heroickou tradicí („palcátky plodů . . . vy stromy hejtmanské Čím hněvivíte“), truchlivostí dnů nacistické nadvlády („Žít bez bytosti Z čeho si vůni uděláš / skrčená fialko škrceného slova“; „Krákají vrány kráلكy lesních stínů . . . zní zrádný krakor od Sněžky ku Děvinu“) a perspektivou národní naděje („Svět na slabinách pot a stydne hřbitovem / Špehýrkou dějin dívá se k nám příští . . . Na ranečku hlíny básník přezimuje / Má sen Letí čas letí zlatý paroháč . . .“). Halas se přitom vyhýbá lineárnímu alegorismu, přírodním jevům uchovává autentickou, hmotnou existenci, nejsou zdaleka jen projekcí idejí; osvobozené ideje a modus vivendi v podmínkách

fašistického násilí však vizi přírody nově koncipují. V posunu významové zátěže dochází k nápadné interferenci společenské problematiky s tradicí ustáleným obrazem ročních dob, což vede k jeho zčasování a dekanonizaci. O cyklu Časy platí stejně jako o Torzu naděje, že básník „nalezl spojnici . . . mezi požadavkem obecné srozumitelnosti a obrazností, jež dokázala nést nové poznání i silný emotivní náboj, mezi konkrétní agitací a nadosobní platností básnické výpovědi“.<sup>4</sup>

Obliba „magického kruhu“ čtyř ročních období a dvanácti měsíců, která je zřejmě raritou české moderní poezie, vyplývá patrně nejen z básnické soutěživosti a z marnivé fantazie, ale i z moudrosti poezie, která si opětovně definuje pocit přírody, národního koloritu, času, smysl střídání obyčejných dnů. Kalendářní cyklus je zvláštním způsobem tvárný. Jako nadčasové paradigma umožňuje nevyčerpitelné aktualizace, pocítované právě jako odchylky na pozadí literární paměti, na pozadí známé normy. Dovoluje, aby v něm každá doba našla své malé výstižné zrcadlo, protože v sobě skrývá systémovou metaforu, schopnou vystihnout totalitu života, jak se to asi nepřekonatelným způsobem podařilo Karlu Tomanovi. Dvě základní ideově umělecké strategie zobrazení kalendářního cyklu jsme pojmenovali jako myslitelské a imaginativní s vědomím, že se kříží v četných různotvarech a usilují o integraci v originálních dobových syntézách; ty se vynořují stále znovu, aby obrodily vztah poezie s prožívanou skutečností v celé její šíři a hloubce.<sup>5</sup>

#### POZNÁMKY

<sup>1</sup> D. Diderot, O umění, Praha 1983, s. 43.

<sup>2</sup> S folklórní rovnováhou přírodního a lidského prvku souvisí typický paralelismus událostí v přírodě a událostí v člověku, např. u měsíců jarního období téměř už zkonvencionalizovaný paralelismus obrození života v přírodě a probuzení lidského nitra. Toto folklórní dědictví klasickým způsobem rozvinul Neruda v Prostých motivech.

<sup>3</sup> Tento znak vyzdvihuje J. Hora v monografické práci Karel Toman, Praha 1935, s. 24–26.

<sup>4</sup> J. Pavelka, Hledání místa v dějinách, Praha 1983, s. 118.

<sup>5</sup> Ani v poválečném období zájem básníků o kalendářní cyklus neutuchá. Jako dobově příznačný příklad jeho interpretace uveďme oddíl Rok v Čechách ze

sbírky Františka Branislava Věvec z trávy (1960), který je pokusem o sjednocení imaginativní a myslitelské tradice. Nostalgické pocity Branislav zcela kompenzuje objektivním dějinným pohybem, který v jeho optimistickém podání naprosto plynule směřuje k budoucím jistotám, k novým úrodám a „darům“ života. Množství vynalézavých variací ze sedmdesátých let u Václava Honse (Černé milosti, 1972), Jaroslava Čejky (cyklus Lampy v almanachu Mladé fronty Jaká radost, jaké štěstí, 1973) i u Petra Skarlanta (Ústa spojená pro štěstí, 1973) vesměs upřednostňuje hru obrazů založenou na kontrapunktu poetizace a de-poetizace. Do opačného proudu meditativně laděných koncepcí roku se vřazuje nerozsáhlá kompozice Petra Prouzy Co zůstane (Básnický almanach 1973, knižně ve sbírce Letorosty lásky, 1979), k níž se básník vrací s drsnější životní zkušeností v Neviditelném kalendáři (1986). Nekonvenční imaginaci přináší cyklus Zvěrokruh v prévertovsky laděné prvotině Miroslava Huptycha Srdečný střelec (1984). Z koloběhu ročních období čerpá kompoziční osnova i obrazná tkáň v Bermudském trojúhelníku (1982) Ivana Skály, básníka neinspirujícího se motivem „kalendáře“ poprvé, o čemž svědčí mj. již tituly básnických sbírek Blan-kytný kalendář (1963) a Kalendář (1986). Čerstvé verze „měsíců“ najdeme také v Kniže přísloví (1985) Karla Sýse aj.

Přísně vzato nespadá problematika poetiky dramatizací bezprostředně do sféry vědy literární, nýbrž spíše divadelní. Dramatizací označujeme jeden z případů, kdy na podkladě určitého textu, jehož vlastnosti jsou determinovány mimo jiné také komunikační situací, v níž se má realizovat, vzniká text nový, tvarově přizpůsobený nové, odlišné komunikační situaci, ale současně si zachovávající větší či menší genetickou vazbu na text původní. Pojmenováváme tedy tímto výrazem případ, kdy na podkladě literárního textu ne-dramatického (prozaického či poetického) vzniká text dramatický, tzn. funkčně přizpůsobený k tomu, aby byl interpretován pomocí výrazových prostředků konkrétního historického typu divadla — text, jenž má působit na vnímatele nikoli četbou, nýbrž prostřednictvím scénické hry herců.

Pojem dramatizace tak de facto postihuje nejen výsledný text-tvar, ale také samotný proces a cíl jeho vzniku: kvantitativní a kvalitativní zásahy, které subjekt transformace — dramatizátor — učinil, aby zvolený literární text nabyl tvaru žádoucího pro novou funkci. Z toho vyplývá, že normy, podle nichž dramatizátor do předlohy zasahuje, nevycházejí pouze z oblasti ideové a názorové, ale rovněž formální. Aby se prozaické dílo stalo dramatizací, nemusí dramatizátor udělat ani jeden posun významový, bezpodmínečně je však musí přepsat do jednotlivých rolí — dialogů a scénických poznámek. Je samozřejmé, že tento přepis přináší vždy, i při sebevětší míře pietnosti, určité významové posuny, dramatizátor záměrně či nezáměrně některé motivy a myšlenky aktualizuje, jiné potlačuje, zkrátka interpretuje předlohu. Proto se každá dramatizace konfrontovaná s textem předlohy stává výpovědí jak o tvůrčích záměrech, postojích a dovednostech dramatizátora, tak také o jeho představě divadla a dramatu.