

Skácelovy konce a začátky

Pokus o interpretaci

ANNALISA COSENTINOVÁ

Jan Skácel patří mezi básníky, o nichž je obtížné psát; výraznost jeho poezie je tak silná, že i ty nejzasvěcenější výklady ji těžko objasní zřetelněji. V *Dovětku* ke své knize o Skácelovi Zdeněk Kožmín píše: „Je to básník na první pohled až čirý a průzračný, avšak při hlubším průniku k němu užaseme, z jaké tmy se tato trpělivost vlastně vynořuje. Čím víc do Skácela pronikáme, tím se nám dál rozestupuje do nesčíslných souvislostí, tím se stává méně uchopitelný“ (Kožmín 1994: 203). Skácelova témata (například smrt a život, čas a věčnost, ticho a hlas) jsou univerzální, archetypální, a Skácelovy formy (například čtyřverší či sonet) jsou základní básnické formy: studie o Skácelovi tedy snadno nabývá banální intonace, rázu zbytečnosti. Proč je tak obtížné popsat (poetickou) skutečnost, která se jeví samozřejmě a zároveň překvapující? Jestliže existuje nějaká odpověď na tuto otázku, je asi možné hledat ji v povaze básnického tvoření. Takový úkol přesahuje rámec tohoto skromného příspěvku; zkusím tedy aspoň vyložit pracovní hypotézu.

V literatuře o Skácelovi je s tematickým vymezením jeho poezie často spojen pojem „mýtus“ (srov. Fučík 1994, Trávníček 1992, 1993); ještě výstižnější se zdá v tomto ohledu pojem archetypu.¹ Podle Junga patří archetypy do kolektivního nevědomí, tvoří zkušenost každého člověka a všech lidí.² V určitých chvílích se ar-

¹ O archetypu se zmiňuje Kožmín: „Ani tvorba pro děti neleží stranou velkých Skácelových archetypů otce a matky“ (Kožmín 1994); „Skácelova prvotina *Kolik příležitostí má růže* (1957) rozvíjí neustálý dialog lidského subjektu a naléhavosti archetypálních přírodních dějů“ (Kožmín 1998: 94). Také Jiří Trávníček však ukazuje na archetyp, když píše: „Skácel potlačuje na minimum první slovesnou osobu. I v tomto gramatickém příznaku dává básníkův svět najevo, že se nerodí jako zpědnětnění, sémantizace jedné lidské zkušenosti, jako pouhá osobní výpověď. Ve Skácelových verších nacházíme především stylizaci ‚my‘, stylizaci v tomto případě zastupující kolektivní, rodovou či univerzální zkušenost“ (Trávníček 1993: 249).

² „Na rozdíl od osobní povahy vědomé psyche existuje druhý psychický systém kolektivního neosobního charakteru vedle našeho vědomí, které je zcela osobní povahy, a který – i když jako přívěsek připojíme osobní nevědomí – považujeme za psyche, již jediné lze zakoušet. Kolektivní nevědomí se nevyvíjí individuálně, je děděno. Stává z preexistujících forem, archetypů, jež si lze uvědomit až sekundárně a jež dávají obsahům vědomí pevně vyznačenou formu“ (Jung 1997: 148). Viz také: „Archetypen sind [...] universell vorhanden und vererbte Formen, welche in ihrer Gesamtheit die Struktur des Unbewußten ausmachen. [...] Die Archetypen sind jene Formen oder Strombetten, in denen sich der Fluß des psychischen Geschehens von jeher bewegt hat“ (Jung 1991: 74).

chetyr dostává z nevědomí do vědomí: je schopen přitahovat vědomé myšlenky, díky nimž o něm máme představu, víme o něm.³ Jelikož je poezie součástí vědomí, lze předpokládat, že se archetyp dostává jak do vědomí, tak do poezie. Za „vědomé myšlenky“, tj. za formy a prostředky, díky nimž se archetyp stává vnímatelným, lze asi v poezii považovat slova a jejich kombinace. Podle Junga „symboly nemohou být úplně vyloženy ani jako *sémeia* (znaky), ani jako alegorie“ (Jung 1999: 141), ale jako obrazy obsahu, který větším dílem přesahuje vědomí.⁴ Svými obrazy Skácel čtenáře, který je zná odedávna, vůbec nepřekvapuje; působivost jeho poezie je možná výsledkem způsobu, jak se tyto obrazy dostávají do veršů; bylo by zajímavé vyhledat slova a stylistické prostředky, jimiž Skácel znovu vytváří archetypální skutečnost: „Realita jeho [Skácelovy, pozn. A. C.] poezie zcela obsáhla a do sebe integrovala realitu života“ (Opelík 1966: 5).

Tématem této konference je přechod, konec a začátek: chtěla bych se tedy zamyslet nad tematickou i stylistickou funkcí konce a začátku v poezii Jana Skácela; k tomuto účelu vycházím ze začátku a konce jedné skácelovské studie.

Do sborníku sestaveného roku 1982 k šedesátým narozeninám Jana Skácela napsal Bedřich Fučík obsáhlou studii, začínající slovy *Jsou začátky a jsou konce...*: „Jsou začátky a jsou konce – přes samozřejmě individuální akcenty – v hrubých rysech namnoze podobné. Vstup Jana Skácela do oblasti umění, v níž krájuje slovo, je výrazně odlišný“ (Fučík 1994: 369). Těmito slovy kritik připomíná svéráznost Skácelova pozdního debutu. Ale téma Fučíkova eseje je jiné: básníkův tvůrčí proces a jeho poetika. Slovy „Jsou začátky a jsou konce [...]“ Fučík ukazuje na dominantu Skácelovy poezie, na téma věčnosti a na věčné návraty začátků a konců, které jsou tematickým a stylistickým znakem této poezie. Závěr Fučíkovy studie to potvrzuje: „[Skácel, pozn. A. C.] z minulosti dělá přítomný mýtus. Mýtus, jak je obsažen v Homérovi, Erbenovi nebo lidových písních a pohádkách; mýtus, skutečnost všeho, co předcházelo, vrstva kladená na vrstvu, v níž každá událost, proměna, dění i gesto stojí na svém místě skutečnosti času

³ „Die archetypische Struktur des Unbewußten entspricht den durchschnittlichen Vorkommnissen und dem allgemeinen Ablauf der Dinge. Die dem Menschen zustoßenden Veränderungen sind nicht von unendlicher Mannigfaltigkeit, sondern stellen Varianten gewisser Typen des Geschehens dar. Die Anzahl solcher Typen ist beschränkt. Tritt nun eine Notlage ein, so wird ein dieser Notlage entsprechender Typus im Unbewußten konstatiert. Da dieser numinos ist, das heißt eine spezifische Energie besitzt, zieht er die Inhalte des Bewußtseins, bewußte Vorstellungen an, vermöge welcher er wahrnehmbar und damit bewußtseinsfähig wird. Wenn er ins Bewußtsein übertritt, so wird dies als Erleuchtung und Offenbarung oder als rettender Einfall empfunden“ (Jung 1991: 148).

⁴ „Die Symbole funktionieren als *Umformer*, indem sie Libido aus einer ‚niedereren‘ Form in eine höhere überleiten. Diese Funktion ist so bedeutsam, daß ihr vom Gefühl die höchsten Werte zuerkannt werden. Das Symbol wirkt suggestiv, überzeugend und drückt zugleich den Inhalt der Überzeugung aus. Es wirkt überzeugend vermöge des Numens, das heißt der spezifischen Energie, die dem Archetypus eignet“ (Jung 1991: 78).

a prostoru. [...] Skácel zpřítomňuje minulost, kterou miloval. A láska je skutečnost, která trvá nepřetržitě“ (Fučík 1994: 387).⁵

„Vrstva kladená na vrstvu“, „mitvy“ neboli „mítmavo“: právě tak básník pracuje nejen s pojmem času, ale také se slovy, jak čteme v básni *Mítmem*, klíčové pro pochopení Skácelovy poetiky. Tato báseň patří do sbírky *Dávné proso*; na konci celé sbírky – ne jako vysvětlivka k této básni⁶ – je poznámka, v níž autor vysvětluje význam slova „mitvy“:⁷ „mitvy“ znamená v některých nářečích dávat věc jednou tak a podruhé obráceně. Například klásky na poli“ (Skácel 1981: 79).

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

Mítmavo
Slova nahrstěná
řítkami k sobě
střídavě různem klásti

(Skácel 1996: 69)⁸

Zdá se, že cesta k objevení minulosti, která je pod přítomností, cesta k jinému tichu, které je pod jiným hlukem, je podobná té, kterou básník prochází ve svém hledání spodních částí snopů slov kladených v básni. Střídavý, rytmický pohyb je typický pro básnickou řeč, řeč skládající se z veršů, ze samých návratů; a podle Junga je tendence k rytmizaci typická pro emocionální procesy obecně.⁹ Je

⁵ Poslední věta (závěr či konec) tohoto eseje je dokladem Fučíkovy jasnozřivosti: poslední, posmrtná Skácelova sbírka nese název *A znovu láska* a má jako motto (začátek) dvojverší (z básně *Večer*, 1962) „A znovu láska znovu odedávna / zpovzdálí překáží smrti“ (Skácel 1991: 7).

⁶ „Báseň zde dostala dovětek, který je osobitou závěrečnou částí nejen naší básně, ale vlastně celé knížky“ (Kožmín 1997: 130).

⁷ Ve své knize *Interpretace básní* podává Zdeněk Kožmín podrobný – výklad archaismů obsažených v této básni (Kožmín 1997: 129–30).

⁸ Báseň byla původně otištěna v bibliofilii *Tratidla* (1981) a ve sbírce *Dávné proso* (1981).

⁹ „Der Rhythmus ist der klassische Modus für die Einprägung gewisser Vorstellungen oder sonstiger Tätigkeiten, und das, was eingepägt, das heißt fest organisiert werden soll, ist die Überleitung der Libido in eine neue Betätigungsform [...]. Die Neigung zur Rythmisierung [...] einen eigentümlichen Charakter aller emotionalen Vorgänge überhaupt darstellt“ (Jung 1989: 160).

tady však další vztah mezi tematickým obsahem a stylistickými postupy: neko-
nečná cesta za začátkem uloženým pod koncem je pro Skácela současně cestou
ke kořenům slov. Básník se neomezuje na popis mýtu, nebo spíš archetypu,
nýbrž ho znovu vytváří; k tomuto účelu používá starých slov, archaismů nebo
dialektismů – vlastně archetypů slov. Jak čteme v Poznámce o slovech „mitvy“
a „mítmavo“, „kořeny těch slov jsou staré a tajemné. Uslyšel jsem v nich mno-
ho ticha a pocítil jsem potřebu básně“ (Skácel 1981: 79). Téma (návrat k začát-
ku) nejen koresponduje se stylistickým postupem; je s ním totožné.

Další doklad tohoto postupu¹⁰ najdeme v básni Znorovy v noci, založené na
vzpomínce na dětství, na vlastní začátky. Básník volí starší název obce,¹¹ pře-
jmenované na Vnorovy po r. 1910,¹² a vkládá do veršů zastaralé a nezvyklé vý-
razy, svědčící o minulém času v přítomné básni-vzpomínce: „Dětství nezname-
ná [...] u Skácela čistou minulost, je to minulost zdůrazněně zpřítomnělá“ (Ope-
lík 1991: 73).

Noc jako roztrhaný kabát na pastvě
propálený ohni, které tu bývá vidět na daleké míle
[...]
Mocně oddechují chlévy
teplýma, zpocenýma prsoma.

(Skácel 1995: 81)¹³

V básni Podzim za městem (*Hodina mezi psem a vlkem*, 1962) nejde o to, evo-
kovat dávnou historickou dobu – jména starých králů jsou již neznámá; je tu
však neologismus „zátopolí“, který nepojmenovává nic konkrétně známého, ale

¹⁰ Pokud je tato interpretace správná, pak není možné souhlasit se Zdeňkem Kožmínem, když píše, že báseň Mit-
mem „svou jazykovou inspirací vypadá dost neskácelovsky“ (Kožmín 1997: 133).

¹¹ „Narodil jsem se ve Znorovách [...]. V občanské legitimaci mám ovšem uvedeno, že pocházím ze Vnorov, a to mne
zarmucuje. Před válkou, při jakési celostátní revizi místních jmen, škrtnuli mé rodné dědčině to zet na začátku a za-
měnili za vě. Komise, složená z různých lingvistů a akademiků, tu změnu sice zdůvodnila, ale zdůvodnit lze všech-
no. Kraj, ve kterém, jak se píše ve starých ušlechtilých románech, stála moje kolébka, leží na slovenském pome-
zí. V historii byl často popleněn nájezdy všelijakých Turků, Tatarů, Maďarů a Kumánů. Aby nebyli odvléčeni ná-
jezdníky do nevole, hloubili lidé z mé vesnice v polích jámy, nory, do kterých se schovávali. Proto se jim prý ří-
kalo lidé z nor, Znorovjané, a vesnici Znorovy. Filologové však usoudili, že žili v norách, proto Vnorovjané a Vno-
rovy. To nezní a nelíbí se mi to. Proto když se vracím, tak vždycky do Znorov“ (Skácel 1993/1987: 19).

¹² Srov. *Retrospektivní lexikon obcí ČSSR 1850-1970*, 2 (1978: 1).

¹³ Časopisecky 1958, potom ve sbírce *Co zbylo z anděla* (1960).

vyvolává určitou představu, jakýsi archetypální prostor, který čtenář vědomě nezná, ihned však rozpoznává:

A kdo dnes zná
hliněná jména králů asyrských,
tak mocná, že to bolí
o čtvrté ráno v rovinách?

A co je zátopolí?

(Skácel 1995: 115)

Podobnou funkci jako archaismy mají dialektismy, slova z jiného času a pro mnoho čtenářů z jiného místa, tedy možná povědomá, avšak nezvyklá:

Strýc Vybíral si kožuch oblékli
a za pás zastrčili rožek.

(Skácel 1995: 29)¹⁴

Byl dřevokocúr místo veverky
a rybka
utonulá v zhlani.

(Skácel 1996: 14)¹⁵

V *Symbolech proměny* Jung popisuje podobný proces: „Es ist, wie wenn dem Dichter noch die Ahnung oder die Fähigkeit gegeben wäre, unter den Worten unserer heutigen Sprache und in den Bildern, die sich seiner Phantasie aufdrängen, jene unvergänglichen Schatten längst vergangener Geisteswelten zu fühlen und wieder wirklich zu machen. Hauptmann sagt: ‚Dichten heißt, hinter Worten das Urwort aufklingen zu lassen‘“ (Jung 1991: 158).

¹⁴ Čas zabíjaček (časopisecky 1956, potom ve sbírce *Kolik příležitosti má růže*, 1957).

¹⁵ Dětství (*Dávné prosa*, 1981). Slovo „dřevokocúr“ vypadá jako východomoravský dialektismus, slovníky je však neuvádějí; možná je to tedy slovo rodinné nebo novotvar; podle sdělení kol. dr. Zdeny Hladké, „v rakouských nářečích (ale i v některých dokladech rakouských nářečí na našem území) existují podobné názvy pro veverku, konkrétně Baumkatze, Eichkatze a různé zdobněliny (Ernst Schwarz: *Sudetendeutscher Wortatlas*, vyšlo v Mnichově 1954) [...]. Takže by se to mohlo pak individuálně objevovat jako žertovný kalk i v češtině?“ (soukromý dopis). „Zhlaň“ je jihomoravský výraz pro „tůň“ (*Český jazykový atlas* 2, 1997: 314–16); v souvislosti s vodou a se symboly s ní spjatými by bylo zajímavé pokračovat v hledání archetypálních významů: „Voda je nejběžnější symbol pro nevědomí“ (Jung 1997: 116).

Z tematického hlediska má ve Skácelových verších převahu konec nad začátkem: velký počet Skácelových básní je věnován podzimu, jaro se v nich vyskytuje zřídka. S postupem času je převaha tématu konce stále markantnější: ve sbírkách *Dávné proso* a *Kdo pije potmě víno* „jarní“ básně vůbec nenajdeme; poslední, posmrtnou sbírku uzavírají básně s názvy *Zimní* a *Vánoce dospělých*. Texty věnované tématu smrti a konce však často obsahují pojem narození – nebo spíše obrození – a začátku:

To se nám zrovna nejvíc spát chce
a přemýšlíme jak smrt oslovit
Bez ní by nebylo dětství
krajina duté svobody stébel.

(Skácel 1996: 23)¹⁶

Nejfrekventovanější tematický okruh Skácelovy poezie obsahuje cyklický (kruhový) pohyb věčného přechodu od jednoho pólu k druhému, od konce k začátku, od začátku ke konci; dalo by se říci, že Skácelovo hlavní téma je věčnost, proměna uvnitř celosti:

okolo kulatého stolu
v domě kde nikdo nebydlí
do smrti budou sedět spolu
bez oken slov a bez židlí.

(Skácel 1996: 94)¹⁷

Jak píše Jiří Trávniček ve studii o sbírce *Smutěnka*, „účinek sbírky – a básníkovy poezie vůbec – je založen na významovém spojení vysloveného a zamlčeného a na hodnotové rekonstrukci, to znamená na znovunalézání celků, v našem světě již rozpojených do mnoha dílčích částí a opozic“ (Trávniček 1992: 330). Podle Milana Jelínka „musíme po pravdě říci, že Skácelova poezie představuje jeden z vrcholů dosavadní české poetické tvorby a že její hodnota je právě v harmonii všech složek poetických textů; tematické, kompoziční, prozodické, eufonické a jazykově stylistické“ (Jelínek 1993: 67). Je tu ještě další korespondence mezi obsahem a výrazem: u Skácela nacházíme celost jako téma a celistvost básnického vyjádření.

¹⁶ Nokturno (*Dávné proso*, 1981). „Dítě symbolizuje předvědomou i postvědomou povahu člověka. Jeho předvědomou povahou je nevědomý stav nejranějšího dětství; postvědomou povahou je anticipace přesahující per analogiam smrt. V této představě je vyjádřena všeobjímající povaha duševní celosti“ (Jung 1997: 260).

¹⁷ *Chyba broskví*, čtyřverší č. 16 (samizdat 1975, potom v *Naději s bukovými křídly*, 1983).

O celistvosti Skácelových symbolů a postupů svědčí mimo jiné některé zdánlivé protiklady; například smrt je u Skácela vitálním prvkem, ve sbírce *Dávné proso* smrt dokonce roste:¹⁸

Na poli kde se říká
na Dávném prosu
roste naše smrt a je to mařinka.

(Skácel 1996: 31)¹⁹

U Skácela najdeme tedy „vitální smrt“: v literatuře o Skácelovi bývá ostatně koexistence konce a začátku, tmy a světla, ticha a hlasu vnímána jako oxymóron. Sylvie Richterová například píše: „Oxymóron je ve Skácelově poezii neaktivnějším prvkem básnické metamorfózy krajiny“ (Richterová 1986: 88). Ze Skácela je jeden z příkladů v heslu Oxymóron ve *Větším poetickém slovníku* Josefa Bruknera a Jiřího Filipa (1968: 206). Proces přechodu od jednoho k druhému pólu, od konce k začátku, od začátku ke konci, můžeme chápat jako proměnu (metamorfózu), tedy pohyb probíhající uvnitř celosti; Skácelovo oxymóron není pouhá juxtapozice protikladů, nýbrž jejich sjednocení: je to obraz celosti, v níž rozpoznáváme jednotlivé části. Není to tedy obraz kontrastu, ale *coincidentio oppositorum*, Archetyp des Selbst (Já jako Archetyp).²⁰

Ve zbásnění návratu k začátku bylo možno konstatovat totožnost mezi tématem a stylistickým prostředkem. Také v případě oxymóra lze asi najít souvislost mezi obsahem a kompozicí, mezi logickou a stylistickou figurou. Je-li převaha básní věnovaných tématu konce (smrti, tmě, tichu, podzimu) zřejmá, je stejně evidentní Skácelova záliba v anafoře, tj. v „opakování stejných slov na začátku veršů, půlveršů nebo strof“ (Brukner–Filip 1968: 21). Anafora je samozřejmě v poezii běžná figura, podle Bruknera a Filipa „z rodiny figur založených na opakování slov je anafora básníkům nejmilejší“ (ibid.: 22). U Skácela samozřejmě najdeme mnoho jiných a složitějších stylistických prostředků a najdeme také mnoho důvodů, proč se právě anafora Skácelovi hodila do určitých kontextů (odkaz na lidovou poezii, orální a biblická parataxe, epický chod básnického vyprávění v cyklech čtyřverší, atd.). A je rovněž pravda, že Skácel mistrně používá také „konco-

¹⁸ „Daß der Gipfel des Lebens durch die Symbolik des Todes ausgedrückt wird, ist eine bekannte Tatsache, denn das Sich-selber-Überwachen bedeutet einen Tod“ (Jung 1991: 139).

¹⁹ Vzpomínky mrtvého Harlekýna (časopisecky 1971, potom v *Dávném prosu*, 1981).

²⁰ „Das Selbst als ein Symbol der Ganzheit ist eine coincidentio oppositorum, enthält also Licht und Finsternis zugleich“ (Jung 1991: 225).

vých“ prostředků, v první řadě rýmu. To však nic nemění na skutečnosti, že důraz na princip začátku je u Skácela často spojen s důrazem na téma konce.

A kolik žen se kdysi jmenovalo Monika

A kolik Šimonů jim leží po boku
(na očích mají noc a v srdci černý nůž)
a kolik Apolének až sem dotančilo
a kolik Kateřin a Rozárek.

(Skácel 1996: 44)²¹

Smrt bere smrt bere
a neubrání
zim našich dozrál zimohrad
a je tu zimobraní.

Smrt bere smrt bere
a nenadále
zaklepe u nás Nesmíme
ukázat o dům dále.

(Skácel 1996: 66)²²

a ani děti nebudou nic vědět
a nedoptá se kdo se na nic ptá
a bude smrt na zlatém hrachu klečet
a postaví nás všechny do kouta.

(Skácel 1996: 106)²³

Na konci cesty tážeme se kam
Já ale až přijde těžká chvíle
já se nezeptám.

(Skácel 1996: 275)²⁴

²¹ *Jména (Dávné proso, 1981).*

²² *Braní (Dávné proso, 1981).*

²³ *Chyba broskví, čtyřverší č. 40.*

²⁴ *Bez ptaní (Kdo pije potmě víno, 1988).*

Obsah náleží k tématu konce a stylistický postup založený na principu začátku se tu kříží, asi tak, jako jsou „snopy slov“ kladeny „mítmavo“ do básně. Kříž je složitý symbol,²⁵ je v něm však na první pohled zřejmý obraz průsečíku, křížovky, a tedy spojení, sjednocení: průsečíkem vědomí a nevědomí je tady spojení vědomého prostředku (kompozičního postupu založeného na principu začátku) s archetypálním obsahem (tématem smrti).²⁶ Souvislost mezi kompozicí a obsahem tu opět tkví v korespondenci mezi procesem zobrazeným v básni a jeho vlastním zobrazením, nebo spíš jeho znovu-vytvářením: přechod od jednoho opaku k druhému a jejich sjednocení se v básni uskutečňuje – znovu vytváří – způsobem podobným tomu, kterým se řídí procesy hlubinné psychické dynamiky, jako je proces individuace (Jung 1991: 291). Je-li pravda, že integrace nevědomí do vědomí má pozitivní účinek,²⁷ není překvapující, že Skácelovy obrazy vnímáme jako harmonickou celost a zároveň za nimi tušíme složitou síť odkazů a vztahů.

Literatura

BRUKNER, Josef – FILIP, Jiří
1968 *Větší poetický slovník* (Praha: Čs. spisovatel)

ČESKÝ JAZYKOVÝ ATLAS
1997 *Český jazykový atlas 2* (Praha: Academia)

FUČÍK, Bedřich
1994 [1982–1984] „Mýtus jižní Moravy“, in B. F.: *Píseň o zemi*, ed. V. Binar a M. Trávníček (Praha: Melantrich)

JELÍNEK, Milan
1993 „O stylu poezie Jana Skácela“, in *Bílá žízeň*, ed. E. Ranný (Třebíč: FiBox Třebíč)

²⁵ Jak již naznačeno u symbolu vody (srov. pozn. 15), dala by se rozvíjet zvláštní interpretace všech Skácelových základních symbolů; např. znamená kříže je schopno zahnat zlo: „Zvířata noční žehnají se křížem“ (Skácel 1996: 35).

²⁶ „Da, wo die Wege ‚sich kreuzen‘, sich gegenseitig durchdringen und dadurch das Bild der Vereinigung des Gegensätzlichen ausdrücken, da ist auch die ‚Mutter‘, die Gegenstand und Inbegriff von Vereinigung ist“ (Jung 1991: 228). „Der Schatz, den der Held aus der Dunklen Höhle herausholt, ist das Leben, ist er selber, neugeboren aus der dunklen Mutterleibshöhle des Unbewußten“ (Jung 1991: 231–32).

²⁷ „Die Integration des Unbewußten ins Bewußtsein hat Heilwirkung“ (Jung 1991: 291).

JUNG, Carl Gustav

1989 *Symbol und Libido* [*Symbole der Wandlung* 1, 1952] (Olten und Freiburg i. Br.: Walter-Verlag)

1991 *Heros und Mutterarchetyp* [*Symbole der Wandlung*, 1952] (Olten und Freiburg i. Br.: Walter-Verlag)

1997 *Archetypy a nevědomí. Výbor z díla 2* [obsahuje *Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten*, 1934, str. 97–145; *Der Begriff des kollektiven Unbewußten*, 1936, str. 147–62; *Zur Psychologie des Kinderarchetypus*, 1940, str. 227–63] (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka)

KOŽMÍN, Zdeněk

1994 *Skácel* (Brno: Jota)

1997 (1986) „Jan Skácel“, in Z. K.: *Interpretace básní* (Brno: Masarykova univerzita)

1998 „Odkrývání primárních hodnot: Skácel“, in Z. K., J. Trávníček: *Na tvrdém loži z psího vína* (Brno: Jota)

OPELÍK, Jiří

1966 „Třeskuté ticho poezie“, *Literární noviny*, č. 3, str. 5

1991 „Doslov“, in J. Skácel: *A znovu láska* (Brno: Blok)

RETROSPEKTIVNÍ LEXIKON OBCÍ

1978 *Retrospektivní lexikon obcí ČSSR 1850–1970*, 2 (Praha)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1986 „Kontury ticha: oxymóron v moderní české poezii“, in S. R.: *Slova a ticho* (München: Arkýř)

SKÁCEL, Jan

1981 *Dávné proso* (Brno: Blok)

1991 *A znovu láska* (Brno: Blok)

1993 *Třináctý černý kůň*, ed. Jiří Opelík (Brno: Blok)

1995 *Básně I*, ed. Jiří Opelík (Brno: Blok)

1996 *Básně II*, ed. Jiří Opelík (Brno: Blok)

TRÁVNÍČEK, Jiří

1992 „Jan Skácel: Smuténka (1965)“, in *Česká literatura 1945–1970. Interpretace vybraných děl*, ed. J. Táborská, M. Zeman (Praha: SPN)

1993 „Jan Skácel: Dávné proso (1981)“, in *Český Parnas. Vrcholy literatury 1970–1990*, ed. J. Holý (Praha: Galaxie)