

Vladimír Macura

Šiktancovy Heinovské noci a aktualizace

žánru pásma v poezii generace Května

Šiktancova pátá básnická knížka ¹ je v kontextu jeho tvorby již na první pohled počátkem ohledávání nových cest. Po předchozích čtyřech titulech, shrnujících vždy po jednotlivých časových úsecích autorovu lyrickou produkci /Tobě, životě!, 1951; Pochodeň jara, 1954; Vlnobití, 1956; Žízeň, 1959/, se tu poprvé objevuje celistvá, jednotně koncipovaná skladba, navíc se zřetelným epickým půdorysem.

Epika bezprostředně po Únoru nehrála v české poezii žádnou výraznější úlohu. Typ poémy usilující epicky reflektovat zkušenost války i prvních let poválečného budování, který byl běžný v sovětských literaturách /A. Tvardovskij: Dům u cesty, 1946; A. Kuljašov: Prostí lidé, 1949; J. Smul: Brigáda chlapců z Järvesuu, 1948; A. Nědogonov: Vlajka nad selsovětem, 1947/, se v našich souvislostech neuplatnil, a tak se vlastně epika prosazuje jako vývojový podnět v české poezii až koncem padesátých let. Dochází k tomu vlastně již ve znamení snahy po přehodnocení dosavadní představy o poezii a jejích funkcích. František Hrubín například nachází v epice, navíc pevně zakotvené v starověkém mýtu, prostředek významového zvrstvení básnické výpovědi /Proměna, 1957/, Marie Pujmanová se jejím prostřednictvím dobírá celistvého uchopení svého tématu ženy, objevující smysl života v práci i v odpovědnosti za osudy světa /Paní Curieová, 1957/.

Ještě výraznější byl tento literárněpolemický osten epiky u básníků mladší generace, jejíž jádro se seskupovalo kolem časopisu Květen a na jeho stránkách formulovaného programu poezie všedního dne. Epizační postupy a konečně epika vůbec byly generací přijímány výslovně jako vhodný prostředek překonání svazující dobové literární normy, prosazení kontaktu se skutečným životem, "se syrovou skutečností", jako prostředek umožňující současně na nové úrovni "návrat ke konkrétnímu". Přestože v zápalu polemiky bylo výchozí "protinormativní" cítění epiky natolik vyostřeno, že se s ní přímo proklamativně nespojovala - zatím - možnost syntézy², byl v ní spatřován spíše živel protisyntetický, analytický, v praxi, jak se brzy ukázalo, obrat k epice znamenal tak či onak alespoň u některých autorů nastoupení cesty k šířeji založené lyriccko-epické skladbě ve své podstatě shrnující a vyhodnocující dosavadní uměleckou a lidskou zkušenost - a tedy ke skladbě zřetelně syntetické povahy.

Na samém počátku šedesátých let k tomu došlo téměř současně nejen v Heinovských nocích K. Šiktance, ale i v básni Bylo to v Evropě /1960/ Jiřího Šotoly. Šotola i Šiktanc měli v té době za sebou již několik let souběžné literární cesty, nejednou se překrývající v preferovaných motivech i ve stylistických řešeních, a také oběma poémami vycházeli společně z téže tradice. Oba aktualizovali typ lyriccko-epické polytematické básně, tzv. pásma³, které se vytvořilo v období avantgardy na počátku dvacátých let jako žánr nahrazující tradiční epiku a sloužící - slovy Zdeňka Pešata - "k souhrnnému vyslovení životního pocitu a vztahu ke světu

v určité subjektivně exponované situaci, která zpravidla vnáší do těchto skladeb konfesijní, autobiografický prvek".⁴ Šotola přitom akcentoval především polytematičnost výchozího žánrového předobrazu; prostor, ve kterém se pohybuje jeho lyrický hrdina, je celá planeta, kde "vše se děje a míjí", život je nahlížen jako nekonečný proud skutečností, vynořujících se a mizejících v zorném poli, čas básně se měří na celý věk. Šiktanc je zřetelně tematicky mnohem méně rozbihový, soustřeďuje se ke dvěma událostem nevzdáleným příliš ani časově /leží mezi nimi přesně rok/ ani prostorově /dělí je jen několik málo kilometrů/. Z žánrového předobrazu avantgardního pásma přejímá spíše onen silný akcent autobiografický, konfesijní, z této složky učinil vlastní osu své skladby.

Právě osobní, nezaměnitelná zkušenost také obě události, v historickém plánu vlastně nesouměřitelné, spojuje. Drobná epizoda místního významu z června 1941 - vyvěšení rudého praporu na jednom z kladenských továrních komínů po napadení Sovětského svazu Německem - vstupuje v perspektivě básně do přímé souvislosti s lidickou tragédií z června 1942, která otřásla svědomím světa: obě jsou pojímány jako důležité formující složky autorova životopisu /Šiktanc se narodil v Hřebeči u Kladna, nedaleko Lidic/. Přitom včlenění obou těchto témat do plánu konfesijního je /svým způsobem již v rozporu s žánrovými předpoklady skladby pásmového typu/ vyhoceně kauzální, obě události se stávají přímými činiteli básnickovy proměny. Zatímco avantgardní pásmo ve shodě se svým apollinairovským předobrazem představovalo subjekt

.....

Tak kvetou stromy a děti kvetou
jak mičurinské sady.

A člověk proto v zemi této,
je věčně, věčně mladý.

K. Šiktanc: Mičurinovi 5

V Hejnovských nocích jsme již svědky toho, jak důraz na předmětnou fakticitu básnického slova obnovuje - obrazně řečeno - samu skutečnost, jak jí podává ve zcela konkrétních výsečích /"V ptáčnickém obchodě viseli kanárčí / za křídlo v drátěné kleci"/, ve sledu významově nasycených slov /"Depeše / Auto / Prohlídky / Štěňata na provaze / A na nervózních holínkách / světélkující saze"/, ve výčtu údajů majících někdy povahu dokumentárních dat. Šiktanc např. včleňuje do své básně i jména skutečných lidických obětí, experimentuje dokonce s napětím mezi úřední syrovostí abecedního soupisu jmen a tradičními a literárními postupy výstavby zvukového plánu básně:

Doležal Dvořák

Farský Fojtík

A farář pláče

bezzubý

Sedali spolu u Šenfeldrů

A vyhlíželi holuby

Jelínek Jirků

Kácl Kadlec

A třicet ran

A echo zní

A hrobník Václav Kovařovský

UŽ zbytečný UŽ zbytečný

Ale současně, a na první pohled až paradoxně, vezmeme-li v úvahu dobové námitky oponentů poezie všedního dne, kteří se obávali recidivy žánrovosti a autorského podléhání faktografii, znamenal zájem o konkrétně viděný detail také akcent na vnímající subjekt, bohatá předmětná vrstva skladby tu totiž je automaticky chápána jako vrstva empirická, jako bezprostřední součást autorova životopisu, jeho vnitřní zkušenosti, příběhu jeho hledání, který je centrálním tématem Heinovských nocí.

V této perspektivě i fakt přestává být pouhým pasivně "přejímaným" faktem, je přetvořen v krajně aktivní prvek významové stavby básně. Dokonce i sama historicky přesně časově lokalizovaná datace obou ústředních událostí /červen 1941 a červen 1942/ přesahuje vlastní prostou fakticitu a nabývá až platnosti symbolu. Do hry tu vstupuje skutečnost, že červen je od časů Šrámkovy generace až vyjimečně sémantickým zatíženým měsícem v české literární ikonografii: je měsícem smyslového probuzení, měsícem mládí na prahu poznání, ale měsícem /již díky své etymologii/ puncovaným rudým znamením krve a vzpoury. Prostý "faktický" časový údaj tak přímo vytváří předpoklady pro sjednocení tématu revolty a pro-

lité lidské krve s tématem mládí hledajícího svou cestu a stává se v celkovém rozvrhu Šiktancovy básně neobyčejně nosným.

Obdobně se chovají i jiné "konkrétní detaily" v tematické vrstvě poémy. Na začátku "vzpomínkové" střední části se třeba objevuje nápadný motiv "růžového parníčku" - je tu součástí napál snového obrazu ještě nevykrystalizované touhy mládí:

Veršičky o řekách

Zelená ramena

Zátoky studené vůně

V dálce se rozkašlal růžový parníček

jako když po někom stůně

Tento motiv se vrací později znovu, v době, kdy má již lyrický hrdina za sebou prvou ze svých určujících zkušeností: setkání s rudým praporem, a vrací se také v příznačném posunu /"V dálce se rozkašlal červený parníček"/, jako by do sebe vstřebal barevný vjem rudé vlajky nad městem, ale také celou jeho sémantiku. Stejně tak "struska", běžná kladenská realie, připomenutá nejdříve v pasáži o praporu /"Vyšpláchla struska / Černá krev"/ a také k němu metaforicky vztažena, se objevuje v závěru jako symbolické označení pokrevního sepětí básníka s lidem svého kraje /"Nemůžem jinak s touhle černou krví!"/ atd. Značné množství v konkrétnosti vnímaných předmětů nezůstává zkrátka z hlediska základního smyslu básně ničím vnějším, účastní se bezprostředně příběhu bás-

níkova hledání a vypoovídá o něm.⁶

"Vývojeový" moment je v Heinovských nocích ovšem podtrháván i kompoziční skladbou poémy a důmyslnou, až "hudební" prací s básnickým rytmem. Poéma má především zřetelnou trojčlennou stavbu. V prologu, kdy se lyrický hrdina představuje a navazuje kontakt se čtenářem, zůstává rytmus uvolněný, významově otevřený. Střední oddíl však už nabízí zřetelně vyhraněný repertoár čtyř rytmických typů různě obměňujících společný čtyřveršový půdorys /graficky ovšem podle potřeby "rozmontovaný" do rozmanitého počtu "řádků" ⁷/; tematicky přesně odlišených:

I. Subjektizovaný kontext /s explicitně tematizovanou postavou lyrického hrdiny/ vázaný na téma básníkova mládí; opírá se o verš daktylského spádu graficky členěný do pěti řádků.

Bylo to závratné

Bylo to k zalknutí

Troufalí Veselí Pyšní

třásly jsme kmeny až krví to šumělo

v korunách bavorských višní

xxx xxx xxx xxx

xxx xxx x

xxx xxx xxx xxx

xxx xxx x

II. Objektizovaný kontext /subjekt básníka není tematizován/ spjatý s tématem rudého praporu; jeho rytmickým základem je osmislabičné jambické čtyřverší, graficky rozbité do krátkých řádků /první verš až na jedinou výjimku vždy do tří/:

A prapor křičel	x' x' x' x'
smál se	x' x' x' x'
třás	x' x' x' x'
Padaly poslední hvězdy	x' x' x' x
A dole lidí od pecí	
v dřevácích	
hnali ke zdi	

III. Objektizovaný kontext /subjekt básníka není tematizován/ spjatý s tématem lidické tragédie; opírá se opět o jambický osmislabičný verš, tentokrát s hyperkatalexí v lichých verších, přičemž čtyřveršový půdorys je graficky rozbíjen do pěti až šesti veršů:

A ráz	x' x' x' x' x
A dva	x' x' x' x'
A kruh se úží	x' x' x' x' x
A škrtilí tichou spící ves	x' x' x' x'
A slepý pes se dívá do tmy	
a zakopává o řetěz	

IV. Subjektizovaný kontext /subjekt básníka je výslovně tematizován/ - vytvořený refrénem s motivem heinovských nocí; je výrazně daktylského spádu, přičemž první polovina čtyřverší je rozložena do pěti řádků grafických:

Heinovské noci!

Lásko,	xxx x x x x
najdu tě!	xxx xxx xxx xxx
Hřebínku v závěji,	xxx xxx xxx xxx
zahraju na tebe!	xxx xxx xxx xxx
Rozsviňte, jabloně, neprosím za sebe.	
Zahraju veselou! Zahraju naději!	

Taková charakteristika rytmických typů se může zatím zdát pouze formálně klasifikační, ukážeme si však vzápětí, jaké významové možnosti v konkrétním textu básně dané rozvržením otevírá. Všimněme si především, že pasáže textu přivádějící lyrického hrdinu přímo do zorného pole básně jsou jednoznačně vázány na daktyl, zřetelně se přitom využívá jistých "elegických", "nostalgických" asociací s daktylem v české poezii spjatých /"u mne stále daktyl pláče", P. Bezruč⁸/, daktylské ladění také přímo spojuje příběh mladé touhy z prvního oddílu střední části /rytmický typ I/ s refrénem druhého oddílu /typ IV/. Refrén sedmkrát přerušující přímou básnickou reflexí lidické tragédie se tak stává přímo metaforou generačního hledání, zpřítomňuje opakovaně toto téma i v druhé půli střední části, neustále tak znovu a znovu utvrzuje pouto mezi ním a vnitřním prožitkem básníka. Přitom ovšem prvořadě důležitosti sémantické nabývá fakt, že refrén není pouze mechanicky znovu citován, ale že se s každým jeho novým užitím krátí, až nakonec zůstává okleštěn na jediný výkřik: Heinovské noci. Toto odeznívání se tak stává znakem postupného dušení snu, jeho rozbíjení v přílivu tra-

gické dějinné zkušenosti, ale stává se současně východiskem pro jeho vzkříšení a přehodnocení v epilogu.

Důmyslná práce s rytmem je pak v závěrečné části skladby definitivně zhodnocována. Básník je tu představen jako zralý, dourčený svou životní zkušeností, ale tento "stav" není představen pouze v rovině věcného sdělení, jímž by byla jednoznačně shrnuta dosavadní životní etapa. "Zralost" a "zkušenost" lyrického hrdiny je tu dána souhrnným zorientováním jazykovětematického materiálu, vyplývá z celkového nasycení plánu mluvčího významy se postupně ustalujícími v předchozích pasážích básně. Proti lyrickému hrdinovi v prologu, jevícímu se jako "velká neznámá", stojí ve finále básně subjekt sjednocující v sobě vše, čím prošel, čím se protrpěl, napojující se vědomě a důsledně na tradici vlastního kraje. Po stránce slohové je tak závěrečný pasus plný citací, aluzí a volných parafrází desítek motivů dřívějších.

Kruh černé krve

Horká struska

Na haldách hoří

Procitá má ves

Prapor se v oknech červeně směje

Držíme ho až u nebes

Chvěje se Tančí Křičí Šlehá

Křeč větví Vítr

Vyjí psi

Tak například na této malé ploše čteme odkazy k následujícím veršům střední části: "Vyšplíchla struska / Černá krev", "Někde stál na haldách / Vlasy mu hořely", "A škrtil tichou spící ves", "A prapor křičel / smál se třás", "Plátěný prapor se červeně rozesmál z komína martinských pecí", "A prapor tančil / chvěl se ... " "A prapor křičel ... Prapor se svíjel / šlehal" ... "A vyjí žlutí psi" apod. A také rytmicky dochází ve finále k syntéze: ruší se tu předěl mezi rytmy jambickými, vázanými dosud, jak jsme viděli, k tématu "vnějšiho světa", o rytmy daktylskými /vázanými na tematizaci subjektu/. Hrdinova konfese už není ani formálně oddělitelná od výpovědi o "vnějším světě", o válečných událostech, které básníka a jeho generaci formovaly, epická distance ztrácí definitivně poslední své opěrné body, sebevýpověď je současně výpovědí kolektivní: metrickým pozadím finále se tak stává verš jambického spádu /jednotlivé vesměs dvanáctifádkové odstavce lze snadno přepsat ve více méně pravidelný desetislabičný až dvanáctislabičný jamb v osmifádkových strofách/, v němž jako by se slévaly a přehodnocovaly útržky rytmů v druhé části ještě stroze oddělených. Zdánlivě zaniklý refrén se tu opět vrací: "Heinovské noci! Lásko najdu tě! /Najdu tě lásko! Našel jsem tě lásko." Téma generačního hledání se tak uzavírá v obrazné nápodobě, že smysl cesty není v úniku od válečných zážitků, ale v jejich mužném přijetí jako vlastní formující síly generačního ideálu.

Tento postoj také jinak formuluje životní úlohu básnického subjektu - a je to nový rys i na pozadí avantgardních pásmových skladeb. Básník sám sebe pojímá jako "strážce pa-

měti", lidická tragédie je interpretována současně i jako zločin proti lidské paměti, jako šílený pokus o vymazání lidského společenství z povědomí přeživších:

A už jen

skácet

jabloň vrby

A už jen potok z cesty svést

A už jen vyrýt vřes a travu

Zasypat v tóních zrní hvězd

A už jen

zorat

sad a hřiště

A všechny cesty do světa

A vystřílet houf křepelíček

co po paměti přelétá

Motiv paměti je v Heinovských nocích u Šiktance poprvé takto akcentován a od té doby se stává vlastně nejjobecnějším významovým sjednocením autorovy tvůrčí cesty, jakkoliv v dalším směřuje Šiktanc ještě hlouběji k předdějinné zkušenosti folklórní /Nebožka Smrt, 1963; Zařikávání živých, 1966/.

Zatím však /stejně jako v následující únorové poémě Patetická, 1961/ zůstává v horizontu zkušenosti generační. Z toho hlediska přestává být nevysvětlitelné i ono na první pohled paradoxní spojení akcentované lyrického refrénu - a také titulu skladby - právě s Heinrichem Heinem, okázale protiromantickým, "protiliterárským" německým básníkem

19. století. Právě z hlediska generačního postoje se odkaz k Heinovi stává smysluplným. Generace Května v Heinovi mohla tak či onak spatřovat předchůdce v úsilí "o nové navázání kontaktu se životem, se syrovou zkušeností a v úsilí o nové pronikání nemytých a nečesaných slov do básnického jazyka" ⁹, a tak se odkaz k Heinovi konec konců přímo nabízel pro posílení celkové sémantiky básnické výpovědi o generaci, která svou touhu po štěstí a kráse programově viděla naplněnu v mezích reálné zkušenosti.

Aktualizace žánru polytematické básně - pásma v české poezii na samém prahu šedesátých let v Šiktancových Heinovských nocích a v Šotolově básni Bylo to v Evropě, stejně jako v poezii mladší generace /J. Hanzlík: Cesta ve sbírce Bludný kámen aj./ nebyla zdá se nahodilá. Adaptabilnost avantgardního žánrového předobrazu na nové literární potřeby z jiné strany potvrzuje i tvorba mladé generace slovenské, tzv. konkretistů, z nichž se k pásmu přihlásil Ľubomír Feldek svým Severným letem /vyšlo v roce 1961 ve sbírce Jediný slaný domov/. Zdá se, že tradice "pásma" patří v našem kontextu k důležitým formujícím činitelům současné epizující poezie a výrazně se podílí na její specifice.

- 1 Karel Šiktanc, *Heinovské noci*. Mladá fronta, Praha 1960.
~~/neustránkováno/~~
- 2 Jiří Šotola /bez názvu/, in: *Mladí básníci na II. sjezdu spisovatelů*, Květen 1, 1955/1956, s. 295-296.
- 3 K žánru pásma srov.: Zdeněk Pešat, *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, Ke genezi jednoho žánru v moderní české poezii*, in: *Struktura a smysl literárního díla*, Československý spisovatel, Praha 1966. Přetištěno in: Z. Pešat, *Dialogy s poezií*, Československý spisovatel, Praha 1985, s. 137-154. Aleš Pohorský, *Pásmo*, in: *Poetika české meziválečné literatury, Proměny žánrů*, Československý spisovatel, Praha 1987, s. 56-79. Ilse Seehase, *Der tschechische Genretyp "Pásmo" und sein internationales Entstehungsgefüge*, *Zeitschrift für Slavistik* 29, 1984.
- 4 Zdeněk Pešat, *Dialogy s poezií*. Cit. dílo s. 153.
- 5 Karel Šiktanc, *Tobě, životel*, Práce - Vydavatelstvo ROH, Praha 1951, s. 19.
- 6 K sémantizaci historických fakt u Šiktance srov. mj.: František Vrba, *Báseň o Únoru*, *Literární noviny* 11, 1962, 8, s. 4. Vrba zde interpretuje např. verše z *Patetické "Šli Královskou / šli Revoluční"* a ukazuje jakými novými

asociacemi je tento historický fakt nasycen /symboly české historické tradice, české státnosti, odkaz k dějinám revolučního hnutí, využívající i skutečnost, že v Královské 13 byla před válkou redakce Rudého práva a ústředí Komunistické strany/.

- 7 K napětí mezi veršem a grafikou v poezii K. Šiktance viz Miroslav Červenka, Verš a řádek, Experiment Karla Šiktance s básnickým rytmem /v tisku/.
- 8 Petr Bezruč, Slezské písně. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 24 /báseň Jedna melodie/.
- 9 Miroslav Červenka /bez názvu/, in: Mladí básníci na II. sjezdu spisovatelů, Květen 1, 1955/1956, s. 296. Srov. také Miroslav Holub, Náš všední den je pevnina, Květen 2, 1956/1957, s. 1-2.