

Obnovování výrazové škály

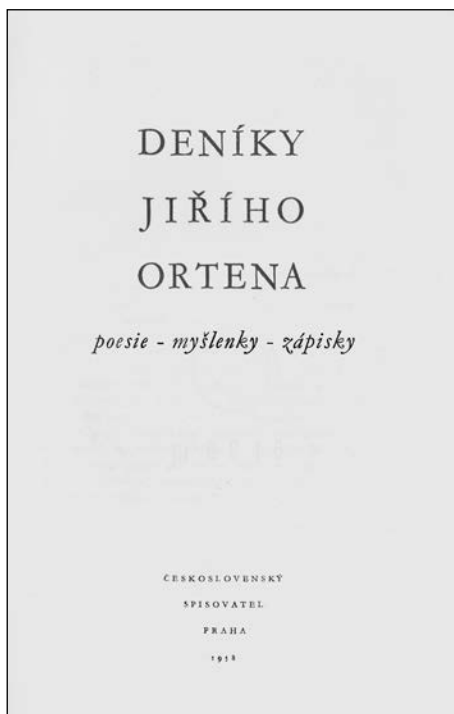
V druhé polovině padesátých let se česká poezie ocitla v situaci vyvzdorovávaného návratu k pozicím dobrovolně i násilně pozbytým, k navazování na přerušené cesty, dohánění zameškaného. K nejvýznamnějším hodnotám předchozího literárního vývoje, k nimž se opatrně počala hlásit určitá část tehdejších autorů, patřilo vedle odkazu avantgardy Štollem zatracené básnické dílo Františka Halase a také poezie tvůrců Skupiny 42. Tiché i hlasitější přihlašování se k těmto hodnotám znamenalo odmítnutí vnitřní nevěrohodnosti agitační poezie, pokus o vymanění složitého subjektivního osudu z masy anonymního davu a snahu uhájit intimitu přítomné každodenní chvíle uprostřed neustálého proklamativního vzývání budoucnosti.

Blok zákazu vydávání Františka Halase byl zčásti prostupný už během první poloviny padesátých let. V roce 1953 došlo k vydání Naší paní Boženy Němcové, vycházely básně pro děti. Na přelomu let 1956 a 1957 se zásluhou Adolfa Kroupy v Brně dostaly jeho texty do drobných bibliofilských tisků *Čtvero pozdravení* a *Šel básník, lékař*. K významným edičním činům Jana Grossmana jako redaktora v nakladatelství Československý spisovatel patřilo – vedle výboru z deníků Jiřího Ortena (1958) – především vydání výboru básní Františka Halase (*Básně*, 1957, edd. Jan Grossman, Vladimír Justl). Právě v těchto knihách, v obsáhlých předmluvách Jana Grossmana a Zdeňka Urbánka, bylo Halasovi a Ortenovi po delší době mlčení i odsudků opět přiznáno výsadní místo v kontextu české literatury. (Důležitá byla především Urbánkova formulace z předmluvy k Deníkům Jiřího Ortena o Halasově významu a vlivu: „V Halasovi našel Orten živý důkaz, že lze otevřeně přijmout marnost a vědomí smrti jako nedílnou část reality dané člověku k existenci a poznání [...] a neodmítat o ní svědectví.“) Po delší době se tak dostal ke čtenáři opět pokus o náčrt širších, nezkreslených souvislostí, zahrnující mimo jiné i dlouhou dobu zamlčovaná jména Ladislava Klímy, Léona Bloye, Romana Jakobsona, Richarda Weinera, Klementa Bochořáka a dalších.

Přihlásit se k Halasovi, jehož poslední, nedokončená sbírka *A co?* vyšla roku 1957 (ed. Ludvík Kundera), znamenalo přihlásit se k básnickému typu, jemuž je písňovost, zejména ta jednoduše idylická, povahově cizí – paradoxně to potvrzuje i mělkost několika agitačních popěveků, které pod vlivem obecného nadšení v prvních poválečných letech Halas napsal. Podstatnou většinou

svého díla reprezentoval reflexivní rozměr poezie, svár životních kontrastů a „velikosti nejistot“, které v člověku neustále probouzí vědomí smrti, ohrožení citovým vychládáním a nicotou. Právě rozhýbání strnulé frázovitosti vpuštěním složitého světa do básně a její soustředění na básníkovu nitro bylo nezbytnou podmínkou k navrácení důvěryhodnosti a skutečné umělecké hodnoty poezie.

Halasův publikační návrat otevíral prostor i pro básníky zasažené jeho poetikou, jako byl například LADISLAV DVOŘÁK a jeho opožděný debut *Kainův útěk* (rozmetáno 1948; 1958). Dvořák Halasovi sbírku dedikoval a přiblížil se mu nejen tím, že tematickým i hodnotovým středem jeho poezie byla životní bolest („přiznejme že uvnitř máme jádro / žhavý magnetovec bolesti / hlavní slunce naší soustavy“), ale také málomluvností, sevřeným tvarem a úspornou nezdobností textů. Ta v Dvořákově případě zpřítomňuje významový svět jeho venkovského dětství a městskou osamělost jeho mládí, přičemž se snaží vycházet důsledně z hloubky konkrétního, osobního prožitku: „jsem zbaven dávno nestydatě / zpěvu povšechného / i lásky povšechné.“



Titulní list Grossmanova výboru, 1958

■ Prostor pro diferenciaci poezie a jistota všedního dne

V druhé polovině padesátých let v souvislosti se společenským a politickým posunem vyvolaným kritikou tzv. kultu osobnosti vyšla celá řada sbírek, které přinesly nové postoje, přehodnocovaly básnickou tradici a směřovaly k hlubší, diferencovanější představě literatury. Otevřenější publikační prostor v této době umožnil i vydání veršů členů bývalé Skupiny 42 JIŘINY HAUKOVÉ (*Oheň ve sněhu*, 1958) a Jiřího Koláře.

Přestože šlo o autory různých generačních vrstev, různých básnických naturelů, literárních i lidských zkušeností, z nichž někteří debutovali, zatímco jiní již měli za sebou bohaté literární dílo a ve svobodnějších publikačních podmínkách se znovu vraceli, pro všechny byl příznačný jeden společný rys:

jejich často velmi rozdílné verše se soustřeďovaly k tématu hledání místa jedince v rozporuplné době, k básnické analýze lidského subjektu, vystaveného tlaku sil bránících jeho plné realizaci, reflektujícího sama sebe jako neopakovatelnou hodnotu a poezii jako prostředek poznávající a zároveň umocňující podoby konkrétního lidského života. Vedle postoje tvůrců i podoby jejich poezie se změnila i samotná společenská funkce poezie.

Jestliže idea nově budovaného světa odsunovala v počátku padesátých let všednost a každodennost přítomného života do pozadí jako něco nevýznamného, ba dokonce ji považovala za překážku na cestě k ideální budoucnosti, s ústupem patosu revoluce a s relativizací jejích jistot začala česká literatura tento svět všedního lidského bytí znovu objevovat. Spisovatele přestával zajímat člověk jako zaměnitelná součástka kolektivu a svět takový, jaký by měl být, a stále větší pozornost věnovali světu, „v němž žijeme“, a neredukovatelné lidské individualitě.

Charakteristickým rysem české poezie druhé poloviny padesátých let tak bylo odmítnutí schematické povšečnosti, pro něž se výrazným inspiračním zdrojem – byť oficiálně stěží přiznávaným – stala Skupina 42 a její akcentování postoje básníka jako „pouhého“ svědka událostí, přidržujícího se vlastních, důvěrných zkušeností, zpozorovaného a zaslechnutého. Básníci chtěli rezignovat na domyšlivou roli mluvčího, rétora, který hovoří za lid a k lidu. Prosté, každodenní předměty a situace, kterým báseň začala opět důvěřovat, již nejsou výlučně spjaty s obrazem dělníka jakožto budovatele nového světa – je v nich ukotveno všechno, čemu by jinak hrozila ztráta přesvědčivosti a zplanění do prázdných pojmů.

Tato základní tendence byla pozorovatelná u celé řady básníků odlišného naturelu i orientace, nicméně roli programového centra, kolem něhož se sdružila generační vrstva mladších autorů, básníků, prozaiků, kritiků a teoretiků kladoucích důraz na žitou skutečnost a přicházejících s programem poezie všedního dne, sehrál v druhé polovině padesátých let časopis Květen. Měsíčník Svazu československých spisovatelů vycházel od září 1955 s prvotním úkolem poskytnout prostor pro začínající mladé autory, od druhého ročníku se však stal vyhraněnou platformou mladších profesionálních spisovatelů, kteří se sice ztotožňovali se socialismem a jeho cíli, chtěli však překonat limitující stav současné literatury „obecné, statické a mytizující“ a hlásili se k požadavku zkonkrétnění a zživotnění literatury a poezie pod heslem: „Jen zachycením faktů života můžeme postihnout dynamiku světa, nesmírného vývoje, který se valí kolem nás a v nás“ (Miroslav Holub: Náš všední den je pevnina, Květen 1956, č. 1).

Básnickou poetikou, zájmem o městskou scenerii a každodennost obyčejných lidí měli „květnáci“ zřetelně velmi blízko především ke starší poezii Kolářově a Kainarově. Z reakce na příspěvek Václava Havla, ve kterém se jich mimo jiné ptal i na tuto příbuznost (Pochyby o programu, Květen 1956/57,

Karikatura
Viléma Reichmanna
s verši Jana Nohy,
Básnický almanach 1957

JIŘÍ KOLÁŘ

I pravil Mistr Sun:
Nazdar, Jiří!

I pravil Jiří:
Dobrý den, Mistře Sune!

Kolikerá je krása,
volal Mistr Sun.

Zrovna ji jdu počítat,
odpověděl Jiří.

Tak se nesplet!



232

č. 1), ale i z pozdějších vyjádření aktérů je však zřejmé, že někteří příslušníci skupiny, zejména ti mladší, tuto souvislost zpočátku vůbec nevnímali a jiní ji ze strategických důvodů popírali – příbuznost s poezií Skupiny 42 by totiž mohla protivníkům této generační skupiny sloužit jako silný politický argument proti jejímu směřování.

Využitím předmětného detailu pro moderní básnickou obraznost se autorům Května stal učitelem francouzský básník Jacques Prévert, kultem všedních věcí navazovali na Jiřího Wolkra, v rytimizaci, kompozici a obrazné hravosti se někteří z nich inspirovali Nezvalovým poetismem. Příslušníci skupiny nacházeli příbuznost i v ostatních literaturách socialistických zemí, v nichž se projevovaly příbuzné tendence; překládali Jevgenije Jevtušenka, Leonida

Martynova, Jevgenije Vinokurova, Nikolaje Zabolockého, Semjona Kirsanova, Tadeusze Różewicze, Zbigniewa Herberta a další.

Program všedního dne nebyl intelektuální hříčkou několika tvůrců, sledujících vlastní umělecké cíle, nýbrž výrazem obecnější, nadindividuální potřeby změnit charakter literatury a literárního života. Jiří Šotola již v dubnu 1956 na II. sjezdu spisovatelů požadoval: „Naše poezie by měla napříště daleko častěji (a méně mentorsky) stát uprostřed života lidí, zabývat se každodenními, takzvaně všedními zážitky.“ V září téhož roku, v prvním čísle druhého ročníku časopisu, posloužilo jako programní vystoupení „květnáků“ zcela náhodné spojení básně Josefa Bruknera Óda na sušení prádla a eseje Miroslava Holuba *Náš všední den je pevnina*. Zejména Holubova stať inspirovala svým důrazem na fakticitu života, požadavkem básnického smyslu pro detail i polemickým patosem namířeným proti limitujícím faktorům tehdejšího literárního vývoje a proti kaširované poezii první poloviny padesátých let: „Poezie se dělala z obecných výpovědí, z obecných závěrů. Pod etiketou jakési velmi nejasně určené a pochopené typičnosti byly násilně, od zeleného stolu poetizovány poučky a oficiální témata.“ V dobových souvislostech toto vystoupení zapůsobilo jako projev nemalé odvahy formulovat obecněji pocítovaný problém.

Básníci okruhu *Května* sdíleli vizi nové komunistické společnosti a optimistický pohled na svět, s budovatelskou poezií nedávných let je spojovaly mnohé axiomy i motivy. Hlásali víru v obyčejného člověka a jeho každodenní život v tuto chvíli a na této zemi. Díky rodícímu se přesvědčení, že mnohost individuálního bytí není redukovatelná na frázi, se však snažili rozpoznat a překonat lživost ideologických schémat.

■ Básníci časopisu *Květen*

Program poezie všedního dne spojil několik osobností rozdílného básnického založení, odlišné minulosti i dalšího vývoje. Podoby knižních publikací navíc nabyl až v letech 1957–58, tedy v době, kdy se jeho výchozí platforma již modifikovala a mnozí z aktérů *Května* cítili potřebu se od ní víceméně distancovat.

K těm, kteří před svým příklonem k této poetice prošli vícero fázemi, patřil **JIRÍ ŠOTOLA**, básník pokládáný za ústřední postavu skupiny. Těsně po válce začal publikovat verše inspirované spirituální tradicí a v polovině padesátých let vystoupil jako autor lyrických proklamací, které s dobovou naivitou oslavovaly život vojáků a dalších mladých lidí, bojovníků za mír a socialismus (*Červený květ, Za život, obojí* 1955).

Za první Šotolovu osobitou knihu lze považovat sbírku *Svět náš vezdejší* (1957), v níž převládala tematika lásky, na rozdíl od dřívějších autorových veršů již zbavená potřeby politicky tendenční interpretace a soustřeďující se na kontrastní, emotivní vykreslení milostného vztahu muže k ženám. Básník

ÓDA NA SUŠENÍ PRÁDLA

JOSEF BRUKNER

*Prádló, ty prapore všedních životů,
slavící pondělí a pátky,
ke slunci přímknutý na šňůrách u plotů,
kolíky upjatý plameni z látky!*

*Vlajkovi kuchyni, od křiky ke klíce.
Stolista kniho, v blankytu zhlídla,
do které vepsala pokora světlice
své básně od šmolky a vloček mýdla.*

*Prádló, ty bojíšť večerních zápasů
početných rodin, v kterých se dědi
kalhoty, zástěry i stuhý do vlasů
černých či rezivých jak slunce mědi.*

*Kdo jednou napíše sonáty bílení
tak, až by srdce muselo zaplát?
Kdo jednou rány v tvém těle promění
v úžasnou historii záplat?*

*Kdopak vzdá díky těm rukám v mydlinách?
Těm vlasům, které do čela spadnou,
ústům, jež dýchají týdenní pot a prach,
a přece mužům svým neuvadnou.*

*Prádló, ty chudobko na březích velkých měst.
Prádló, ty bílá holubice,
kdybých si přivstal a s kopců šel sněhy smést,
ani by nebylo bělosti více.*

*Prádló, ty signále na městských majácích,
plandaový praporku maličkých dětí...
Vitr se opírá do bílých plachet cich,
všední den odrazil od břehů... letí!*

*Letí zas po vlnách, letí zas po nebi
s dvory, v nichž květiny vyrostly z dlažek...
Dni ukřížovaný! Na kůlech se hřeby
let jako na křídlech ptáků a vážek!*

NÁŠ VŠEDNÍ DEN JE PEVNINA

MIROSLAV HOLUB

V diskusích poslední doby jsme potvrdili nemálo obecných pravd, které byly známy odjakživa. Ujistili jsme se, že básníci mají psát básně, a ne konat ruční práce, jako vyšívání a lakování. Že mají být různí, dobří, že mají žít a chodit s otevřenými očima. Ujistili jsme se, že pravda je krví básně. Zdá se, že to byla nutná vývojová etapa, toto ujišťování. Teď jde o to, abychom vytvořili z těchto předpokladů lepší a dokonalejší věci a abychom si ujasnili program, který nám pomůže vyvarovat se starých chyb a dělat něco nového a potřebného. Výslovně ujasnili, protože myslím, že skutečný program je většinou už předem obsažen a skryt v tvorbě, neboť je nutný, specifický pro určitý čas a určité básnické povahy. A není věcí theoretické a pouze myšlenkové úvahy, nýbrž je dán stejně jako tvorba sama úhrnem lidských sil autora a autorů.

Není pochyb, že lidé, země i čas nám určují a kladou obecné a nevyhnutelné požadavky, které chceme a musíme plnit, abychom se neoctli ve vzduchoprázdnu. Že nám jde o literaturu socialistického humanismu. To však je nejširší rámec a uvnitř něho pracuje se stejnými dobrými úmysly a stejným snad přesvědčením poesie různého stylu a nejrůznějšího tematického zaměření.

Ale není nahodilé a není nepřiznání, že se najednou některým (renomovaným i zárodečným) autorům počne zdát jaksi nemožné psát o měsíčních nocích, o rodných chaloupkách a o obecných dělnících; zdá se jim naopak nutné psát o konkrétní noci, konkrétních lidech, o existenci všedních věcí a všedních dní. Že se jejich básnická metoda a jejich úsilí počne sbíhat – aniž se při tom ovšem ztratí individualita jejich projevů.

Myslím, že toto je výraz onoho bezděky shodného a spo-

lečného úsilí vyvarovat se starých chyb a tvořit něco dnešního a potřebného.

Jaké to byly staré chyby? Pokusím se jmenovat aspoň jednu, podstatnou. Poesie se dělala z obecných výpovědí, z obecných závěrů. Pod etiketou jakési velmi nejasné určené a pochopené typičnosti byly násilně a od zeleného stolu poetisovány poučky a oficiální temata. A dokonce za předpokladu, že z toho může být poesie fikující pravdu o světě, poesie zahrnující svět. A zatím vznikal obraz stejně statický, ztrnulý a nakonec nepravdivý, jaký vznikal i ve vědě, která začínala ontologickými závěry a snažila se je ex post dokládat primitivně hledanými fakty. Vznikala mythisace skutečnosti. Ale on nakonec i mythus, pověst, hrdinský zpěv může mít svou společenskou platnost. V poesii se však ukázalo, že naše síly – s výjimkou nevytěžených individualit – naprosto nedorostly něčeho takového, že máme – jak napsal Konstantin Biebl – jen tenounké hlásky pro širokodesný zpěv. A nakonec taková obecná a schválená temata jsou živnou půdou pro umělecké podvody, protože jsou k zveršování snazší než co jiného.

Z této chyby – poesie obecné, statické a mythisující – vyvěrala druhá, tematický útek od skutečnosti k nepřilíh charakteristické poesii přírodní a milostné, která neměla jiný cíl a program než býtí poesii. Byla, nebyla. Fakt je, že mnohým z nás nedostačuje.

Nejde tedy v podstatě o nic jiného než o návrat ke konkrétnímu (které odráží obecné) a ke skutečnosti každodenní, nerekreacíné, neprázdninové. A ovšem o návrat na nové, jiné úrovni.

Nakonec – v poesii jako ve vědě – jde o fakta. Jen zachycením faktů života můžeme postihnout dynamiku svě-

* I *

Úvodní strana druhého ročníku časopisu Květen s programovými příspěvky k poezii všedního dne, 1956

v ní nerozkrývá subtilní různost prchavých emocí, nýbrž v duchu poetiky všedního dne nechává do svých básní vniknout epický prvek a věčnost reality. Změň jevů a výjevů, plně sjednocených jen v rovině druhotných významových a citových poukazů, dává jeho evokacím okamžiků mnohoznačnou, ale často i mnohostrannou obsáhlost.

Intonační spád Šotolovy poezie navazuje na Nezvalovo poetistické údobí, přičemž ve významové rovině stupňuje výmluvnou konkrétnost dravé chuti do života v jednotě jeho různých stránek. Základní polohou básnickovy výpovědi se stává extatická „lačnost a žízeň žítí“, která se rodí z potřeby žít tady a teď. V básni *Dvě ženy* tato lačnost spojuje představitelky dvou protikladně orientovaných emocionalit, v básni *Jaro v restauraci* pak utváří kontrastní pozadí pro evokaci chvíle, v němž se dívka sedící v restauraci vymaňuje z milostného zklamání. Zdánlivě samoúčelné kupení útržkovitých detailů tu ve svém překotném spádu vytváří atmosféru chuti do života: „Nazelenalé slunce cinká o sklenici, / prstýnek, pěna, kroužek blýskající, / zelené oči, voní skořice, / za okny běží veselá ulice, / vzduch, opar růžový a za volantem nebezpečí / a šofér nečeká a hloupá, která brečí...“

Šotola neanalyzuje; smyslu se snaží dobrat pojmenováním nálady a také přímočarou proklamativností. Pocit chuti do života však přenáší i do obecné ideové roviny, v níž se dostává do těsné blízkosti ideologie optimismu. Řada jeho básní tak směřuje k oslavě lidí, kteří jsou „živi z touhy nebýt troskou [...] a sám tvořit smysl / hvězd, deště, ptáků, / světa, jenž se točí“. Víru ve vítězný pokrok lidstva ovšem básník již nevyvozuje z neosobní historické zákonitosti, nýbrž ji vidí jako životadárnou veličinu, která umožňuje překonat někdy až drasticky zdůrazňované slabosti a rozpory lidského bytí. K vrcholnému naplnění života u něj proto dochází v dramaticky prožívaném, obrazně bohatě rozvinutém okamžiku osvobozující očištné odhodlanosti, jak to ukazují básně *Óda na hazard*, vzdávající hold riskantním životním rozhodnutím, nebo *Plavba*, která vyslovuje dychtivost posádky kolumbovského korábu *Santa Maria* v okamžiku, kdy za svým objevem vyplouvá z přístavu nesoucího atributy moderního světa.

Motivy lačnosti po žití se na sklonku padesátých let objevily také v tvorbě KARLA ŠIKTANCE. Šiktancovy starší sbírky byly typickým projevem tehdejší mladé poezie (*Tobě, živote!*, 1951; *Pochodeň jara*, 1954), teprve ve sbírce *Vlnobítí* z roku 1956 autorův dějinný optimismus zčásti ztratil ideologický charakter a byl rozrušen tóny nesouladu, smutku a lítosti, v milostných básních i tematikou nevěry a rozpadu manželství, ve verších politických také náznakem polemiky a kajícínou sebereflexí. Ve své první osobitější sbírce *Žízeň* (1959) se Šiktanc vydal jiným směrem. Jeho příklon k poezii všedního dne prozrazuje výraznější inklinace k městským motivům a snaha dát podstatný smysl konkrétním situacím ze života prostých lidí, tvarově pak užití volného verše a vystupňovaná role výrazných detailů, jež nabývají sémantické závažnosti

z kontextu velmi často vyrůstajícím z paměti básníka i společnosti. V básni *Kolo* je jednoduchý motiv opuštěného dámského bicyklu umocněn místem, kde leží – „na lidickým kopci“, obdobně je tomu i v rozsáhlé, epicky založené básni *Jakubská noc*, v níž básník vzrušeně, ale s lapidární věcností zpřítomňuje předmnichovskou mobilizaci a s ní spjatý výtrysk solidarity a obětavosti celé vesnice i s jejím následným návratem k sobectví, vzájemné zlobě a samotě po demobilizačním zklamání. Šiktanc tak předjal své dvě básnické skladby Heinovské noci a *Patetická* s tematikou lidické tragédie a Vítězného února. Specifiku sbírky *Žízeň* ovšem utvářejí především časté etické střety lyrického subjektu se sebou samým, přesněji s mnohostí podob básníka „já“, které tu přerůstají nejen do podob přítele, ale i kohosi temného a neznámého. To je výslovně pojmenováno v básni *Strach*, v níž autor nejprve jako v zrcadlech vidá „pět deset lidí“, kteří mají jeho podobu a jméno („Trochu hrdinové, / trochu blázni. / Všechny je znám“), aby si pak uvědomil děsivost možné konfrontace s tím, co se skrývá v lidském nitru: „Jen jeden – / z něj mám strach. / Přejde a mlčí. Dívá se a mlčí.“ Obdobně je tomu i v titulní básni, v níž básník dovádí k tajemné neurčitosti metaforickou žízeň jakéhosi muže („...Bláhová touhu! / Jako by kdy moh / překročit úzkost, která dech mu křiví. / Nechte ho mlčet. / Bodne-li ho nůž, / bude ho skrývat, dokud nezreziví. // Bude se vracet / nejtemnější z cest. / Snad šenkýřku, snad holku zavolá si, / snad bude zpívat, křičet, pít. / Však tuhle žízeň, sám to ví, / tu nikdy neuhasí“), aby jí zároveň dal charakter proklamace morálního smyslu lidského života: „Chtěl bych dlouho žít. / A nezůstat tu dlužen, jak to bývá [...]. Chtěl bych zpřímá jít. / Nekývat. Nehrát. Nelézt po kolenou. / Ať i má smrt má v očích sen...“

MIROSLAV FLORIAN, další z výrazných osobností skupiny kolem *Května*, byl již od své prvotiny *Srubní prsten* (1948) typem básníka-harmonizátora, bytostného melického lyrika. Jeho básnická síla i slabost spočívá především v nezastíraném oslnění možnostmi poezie, improvizací lehkosti a bohaté obraznosti, s níž ozvláštňuje a pointuje myšlenku i pocit; hranice jeho talentu ovšem utvářela inklinace k poezii jako pouze smyslově názorné popisnosti.

Floriana raná poezie některými svými postupy jako by předjímala nástup *Května*. Jeho sbírka *Cestou k slunci* v roce 1953 v poloze intimní přírodní lyriky realizovala to, co v témže roce požadoval Milan Kundera ve své básnické polemice s poezií, která pouze naplňuje neosobní ideologická schémata, ovšem jen za cenu několika konformních závěrečných básní, napodobujících Bieblovu politickou poezii. Řada básnických vlivů pak Floriana postupně dovedla až k nalezení vlastního stylu, který se zčásti projevil už v následující sbírce milostné poezie *Blízký hlas* (1955).

Koncept poezie všedního dne básník programově naplnil až sbírkou *Otevřený dům* (1957), v níž jeho lyrismus nabyl větší různorodosti a vytvořil prostor pro nápaditou a nenásilnou metaforičnost. Rozhodujícím posunem byl přechod

od pouhého lyrického souznění s přírodou k výslovnému prolínání básníkovy nitra a lidského osudu s přírodou a celkem jevového světa. Florian tu neusiluje o hlubokou myšlenkovou analýzu, ale o pojmenování, zvýznamnění a vypointování prostých situací. V básni *Dým* přechází od úvodní metafory „Navečer říjen drobí do papírku / z podšívky tabák, bramborovou nat“ ke konstatování o štiplavém dýmu („smíšený s pachem žabince a stohů“), který „vdechují zvolna, hluboko jak mohu“; následující metafory však výchozí úvahu posunují do obecnější roviny: „vdechují, země, sny i stesky tvé. // Vdechují vše, cos neoblékla v slova, / myšlenku, které ptačí let je pln, / a již posunky stromů, trav a vln / nám opakuješ každodenně znova.“ Prostřednictvím takovýchto významových posunů básník v závěru dospívá k charakteristice údělu člověka: „Co asi do prázdna se neroztratí / těm, kteří jednou dlouze vdechnou nás, / až mezi prsty rozemne nás čas / tak jako listy bramborové nati?“

Těžiště Florianovy tvorby spočívalo v miniaturách, kratších, výrazně melodických útvarech, v období *Května* se však básník pokusil i o rozměrnější asociativní pásmové skladby. Ve čtyřech básních sbírky *Závrat* (1957), psaných rozmáchlým volným veršem, se namísto jediné intimní situace stává dějištěm celá zeměkoule. Navzájem nesouměřitelné výjevy, přenášené z kontinentu na kontinent, vytvářejí proud metafor a metaforických trsů, které mají být dokladem proměnlivosti světa a jeho protikladů. Proti povznášející harmonii světa básník opakovaně staví jako hrůzné memento vize radioaktivních výbuchů.

Dobová tendence k faktografické konkrétnosti se nejzřetelněji promítla v básnické tvorbě MIROSLAVA HOLUBA, jenž vstoupil do české literatury jakoby bez domácích předchůdců. Jeho poetika však geneticky souvisí s racionalistickou poezií Brechtovou a s převertovským lyrismem, řadu obdob lze najít také v moderní anglo-americké poezii; z básníků okruhu *Května* pak byl Holub patrně nejvíce obeznámen s tvorbou básníků Skupiny 42.

Již od své prvotiny *Denní služba* (1958) se Holub stal básníkem civilizačních proměn řízených rytmem vědeckého a technického poznání, které klade důraz na tvůrčí, intelektuální, poznávací činnost. Holuba přitahuje pracující člověk – pro poezii však objevil zcela jiný typ pracovníka a pracovního prostředí, než jaký byl závazný v dobách budovatelské poetiky. Témata pro své básně vyhledává v jemu profesně blízkém prostředí, v nemocnicích a výzkumných laboratořích. Jeho důvěra v pokrok a v aktivního, eticky pevného člověka, který míří za svým cílem, se opírá o víru v sílu neumdlévající lidské touhy po vědění a má neideologický charakter mravního povzbuzení: „tam, kde se probouzíte, / tam, kde chodíte spat, / kde to snad nikdy nebylo a není – / hledat // a nalézat.“ Smysl Holubovy poezie je navozován četnými enumeracemi a paralelismy, v klíčových místech s ostrými významovými zvraty, které míří k pointě; například titulní báseň sbírky je uzavřena scénou porodu a sentencí: „Ne, pane biskupe, / nikoli generále, / ano, synáčkové. / Není smrt. / Jen minuty, / centimetry, / trpělivost. // A bude země nová / a nebe nové.“ Ve svých básních Holub sblížuje

umění a vědu, v jejímž jazyce nalézá způsob, jak zcivilnit básnické promluvy a uplatnit v poezii intelekt. Ve srovnání se snahou jeho vrstevníků po obrazně bohatém básnickém pojmenování lze proto u Holuba sledovat příklon k přímému pojmenování, k přesnému a přísnému výběru faktů a detailů skutečnosti, na jejichž základě buduje myšlenkově jasná, maximálně sdělná racionální jádra epická a reflexivní. Volný verš jeho nedlouhých básní je tak tvořen dvěma třemi slovy, intonace a metorika jsou potlačeny ve prospěch logicky rozvíjené kompozice básně. Holub je střídavý, o to však přesnější a konkrétnější, přičemž objektivně využívá odborné terminologie z oblasti přírodních věd, lékařství a své občanské profese vědeckého pracovníka-biochemika. Jeho autorský styl je tak budován na sémantickém využití substantiv a dějových sloves při záměrné eliminaci hodnotících adjektiv a rozvíjejících přívlastků. Nejlepší Holubovy básně tohoto typu znamenaly v dané dobové situaci odvážný umělecký výboj tím, že do krajnosti využily schematizující princip abstrakce.

Jestliže většina ambiciózních básníků Května jeho program podle osobního naturelu modifikovala a nevyhnula se ani vlivu ideologických iluzí, JOSEF BRUKNER ve své jediné sbírce pro dospělé *Malá abeceda* (1958) byl doslova básníkem všedního dne. Jakkoli v ní publikoval i básně povyšující metaforu všednosti do roviny symbolu (Óda na sušení prádla), případně stavící na kontrastu mezi monumentálním dílem umělce a jeho banálními starostmi (Johann Sebastian Bach), rozhodujícím dějištěm jeho veršů byly přítomné mezilidské vztahy. Brukner s důvěrou a radostí poetizuje každodennost a sílu „lidského součtenství“, které lidem umožňuje neokázale překonávat i leckteré disharmonie – například student z básně Smíchovský činžák nacházející byt v podkrovním pokojíku „čpavého a šedivého“ činžáku se zbavuje stísnující opuštěnosti už pouhou představou budoucích spoluobyvatel. Přesvědčivost a zároveň rozrůzněnost jednotného ladění sbírky vyrůstá z autorovy schopnosti vcítit se do světa druhých: od důvěřivosti dítěte přes pokoru chudých až k utrpení ošklivé dívky. Bruknerovy básně přitom působí dojmem lehkosti, připomínají písňový charakter básní Gellnerových, ke kterému se – vedle Jindřicha Hořejšího – autor vědomě hlásil.

Ve sbírce VLASTY DVOŘÁČKOVÉ *Větrný den* (1957) se pohled zdola, od vykreslení dílčí životní epizody, uplatňuje jak v okamžicích básnířčiny sebereflexe, tak také v sociálním smyslu jako její solidarita se svízeli chudých a zanedbávaných, s bezmocí odstrkovaných starců nebo naopak dětí. Strízlivé, tradicionalistické verše Dvořáčkové míří často od evokace přírodní, městské či maloměstské scenerie k pregnanční pointě založené na jednoduché metafoře, která mívá charakter dodatečného komentáře a morálního soudu; lze-li přitom v jejích básních vytušit skrytý polemický osten, pak je to odpor k velkým slovům.

Řadu básní publikoval v časopise Květen IVO ŠTUKA, jehož sbírka *Na konci města* (1958) je věnována vzpomínkám na klukovská léta a evokuje dávné pocity, zážitky a kratičké příběhy. Prostá dikce a věčný lyrismus komorně

laděných básní je dílem bystrého pozorovatele, který přináší do poezie tohoto generačního okruhu hravý, jakoby klukovský humor.

Na stránkách Května se představil jako básník i MIROSLAV ČERVENKA. Jeho dvě první sbírky ještě vězely v zajetí naivního dobového optimismu mladé svazkové generace (*Po stopách zitrřka*, 1953; *To jsi ty, země*, 1956), teprve ve třetí sbírce *Lijáky* (1960) se v duchu programu generační skupiny poezie všedního dne, který na stránkách Května spoluvytvářel i jako kritik a teoretik, dobral osobitější básnické noty. V souladu s poetikou své generační skupiny se ve sbírce prohlubuje zájem o všední detail, drobné záznamy každodennosti jsou střídány reflexemi, milostná témata jsou zpracována s vnitřní dramatičností, naléhavostí a smyslovostí. Motivickým obratem je mnohokrát využitá scenerie Prahy, její periferie i starobylého centra, viděná očima současníka okouzleného zázrakem všednosti: „Leč dole na dvorku se děje zázračná věc, / cizí krásná žena tam bouchá koberec, / v dřevěm župánku trochu smutná a opuštěná zdá se / snad by ji potěšila malá veselá báseň...“

S nástupem generační skupiny kolem časopisu Květen souvisely i celkové změny ve veršové výstavbě tehdejší české poezie, tendence k její prozaizaci a k civilnímu, mluvnímu výrazu. Básnické poetiky konce padesátých let se diferencovaly a překonávaly závaznou standardizovanou, metricky pravidelnou sloku z počátku desetiletí. Někteří autoři sice rozvíjeli pravidelný metrický verš hudebních či písňových kvalit, přičemž se opírali o seifertovsko-hrubínovskou kantilénu, ale postupně začali inovovat svůj básnický výraz využitím mluvních kvalit jazyka (Miroslav Florian, Josef Brukner). Obdobná tendence k uvolnění verše, k rytmickým a rýmovým nepravidelностям a přizpůsobení se mluvnímu charakteru výpovědi byla patrná na metricky pravidelném verši Skácelově. Jiným typickým veršem byl volný verš avantgardní provenience, který se postupně stále více prozaizoval, zcivilňoval a dialogizoval a místo splývavé intonační kadence nezvalovské byl nesen intonací větou (Jiří Šotola). Na experimentu mezi větou a veršovou výstavbou a grafickou podobou verše se snahou jej drammatizovat a rozvolnit byla postavena i tehdejší poezie Šiktancova. Nejvýrazněji popřel metrickou pravidelnost vázaného verše krátký volný verš o několika málo slovech, který redukuje možné motivy na několik základních, racionalizuje je a nově kompozičně zpřítomňuje (Miroslav Holub, Vlasta Dvořáčková). Jednotlivé typy rytmických veršových forem jsou dokladem tohoto úsilí o rozvolnění a rozbití pravidelného vázaného verše, rytmicky a rýmově přesného, kanonizovaného v první polovině padesátých let.

Spojení víry v socialismus s důrazem na všední žitou skutečnost, na autenticitu básnické výpovědi a uměleckou analýzu života současníků působilo v danou chvíli revolučně a v rámci oficiálně publikované básnické produkce bylo vnímáno jako zřetelný odklon od norem budovatelské poetiky, od oficiálních floskulí k reálným zkušenostem. Sami tvůrci postulovaného programu si však zanedlouho začali uvědomovat jeho hranice a fakt, že empirická

skutečnost sama o sobě nemusí vytvořit cennou uměleckou výpověď. V šedesátých letech se navíc stávala zřejmou polovičitost navenek radikální proměny a začaly být vedeny spory o to, zda poezie Května jen modifikovala, zživotnila a zlidštila dogmata poezie padesátých let, nebo zda znamenala skutečně klíčovou vývojovou hodnotu, která nasměrovala jednotlivé tvůrce v jejich dalších výbojích.

■ Poetická hodnota individuality

Poezie generace Května byla jednou – nejvíce viditelnou – realizací obecnějšího trendu, jenž v rámci poezie a literatury obnovoval důvěru v lidské individuum a v možnost osobitých básnických výpovědí, které po svém vyjadřují mnohost světa i rozdílnost autorských přístupů. Prosté, každodenní předměty a situace, kterým báseň začíná opět důvěřovat, lze nalézt jako základní básnický prostor u řady tehdejších autorů. S postupnou rehabilitací básnické individuality se proměňoval také obecný obraz společnosti v poezii. Objev všednosti jako protipólu světa patetických idejí a velkých dějin přitom v jednotlivých konkretizacích nemusel být pouze zdrojem nových jistot a nemusel znamenat jen snahy o její básnickou oslavu; prakticky od počátku mohl současně nabývat i opačného rozměru: mohl autory znejistovat a vytvářet nedůvěru v každodennost jako veličinu produkující stereotyp a tupou masu. To se projevilo zejména tam, kde lyrický subjekt odmítl být nadále beztvarem součástí znivelizovaného davu a ztrátu individuality přestal vnímat jako úspěch na cestě za novým člověkem. Verše, z nichž zaznívá právo na odlišnost jako součást elementární důstojnosti a práva na obyčejné žití, jsou provázeny množícími se znepokojivými obrazy lidí redukovaných na lid, na pouhý zástup „v hrsti“.

I v tomto směru byl básnickým příkladem František Halas. K jeho odkazu se explicitně přihlásil FRANTIŠEK HRUBÍN ve sbírce *Můj zpěv* (1956), která již svým titulem kladla důraz na právo jedince hovořit sám za sebe. Vnitřní napětí

MIROSLAV ČERVENKA

Kdybych přestal být básníkem,
mohu klidně být kritikem,
říkám si každodenně.
Proti tomu nic nemáme,
a jenom ještě dodáme:
— Nikdy však obráceně!



Karikatura Viléma Reichmanna s verši
Jana Nohy, Básnický almanach 1957

a dynamiku všech Hrubínových děl utváří vědomí konfliktnosti nezjednodušené skutečnosti. Jakkoli jsou ve sbírce *Můj zpěv* tyto konflikty klenuty do konečných souladů a vše překonávajícího hladu po životě, autor v „oceánu budoucnosti“ nachází i „loužičku smutku“: přítomnost pochyb a stesků dává jeho písním rozměr složitější a také přesvědčivější harmonie.

Vedle písňové kantilény se v Hrubínově díle uplatňují rovněž epizující postupy kompozičně pracující s ostrými, kontrastními „střihy“ různých podob reality. To platí zejména pro skladbu *Proměna* (1957), která tematicky navazuje na deziluzivní tón autorovy starší sbírky *Hirošima* (1948) a civilním volným veršem reflektuje situaci člověka vydaného napospas přirozené pomíjivosti života. V obou dílech je protipólem i pozadím každodenního života trvalá hrozba všelidské katastrofy, nukleární smrti. *Proměna* má přitom charakter varovného mementa a je postavena na konfrontaci ikarského mýtu z Ovidiova zpracování s obrazem soudobé lidské každodennosti. Všednost lidské existence tu Hrubín mytizuje se zjevným záměrem oslavit závrtné podoby žití, současně mu však je i prostorem lidského zlhostejnění. To je patrné například ze sugestivního výjevu lhostejně se koupajícího davu, jehož unavená netečnost způsobuje „mrtvo městské neděle, / řeku, z níž vytlačují kalnou vodu / zástupy lidí,

bez vůle se troucích“. Celek skladby je pak výrazem básníkovy pracně se rodícího přesvědčení, že svobodu nepřináší únik před sebou samým či před světem drsně se domáhajícím sluchu, ale vědomá snaha najít její smysl v křehké rovnováze osobního a společenského. Když důmyslný Daidalos vyrábí křídla pro svůj osvobozující let, „netuší, v něm že je ten prostor, / jež nutno přemoci, když chce se dopnout / volnosti“.

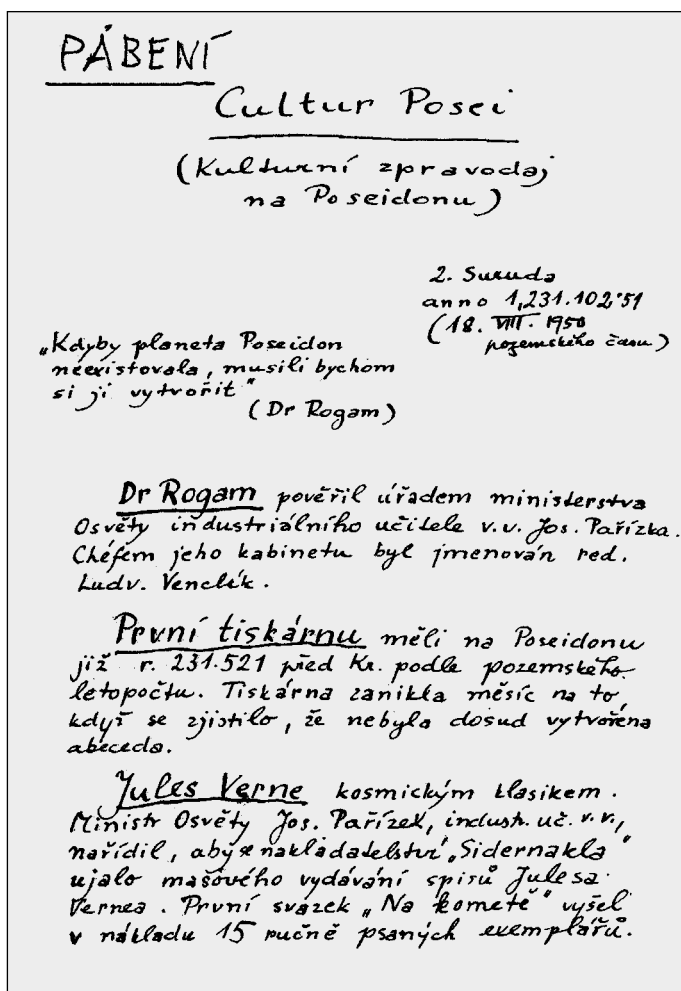
Význam posunů, jež měnily charakter české poezie na sklonku padesátých let, spočíval v tom, že poezie přestala být čímsi předem definovaným a ukutým z již hotových pravd. Báseň se počíná rodit také sama ze sebe, sebou sycena a sama sebe překvapující tak, jako je překvapován realitou básník, o níž jako svědek dopředu neví všechno; text zůstává svým způsobem otevřeným a živým organismem i po svém dopsání. Tím



Jana Drdová
16 Jahre

Jan Drda na koláži uchované v pozůstalosti Františka Hrubína

Titulní list recesního
rukopisného
časopisu, psaného
pravděpodobně
Františkem
Hrubínem, 1950



je mu poskytnuta možnost intenzivněji oslovovat, která ještě nedávno byla zcela vyměněna za ambici oslavovat. Mnohé tyto posuny se ovšem stále odehrávaly pouze jako opozice a svého druhu polemika v ideologickém rámci; potřeba kritického vyhraňování se vůči vnějším omezením znamenala v posledku opět závislost na okolnostech jiných, než jaké diktovala vnitřní nutnost básníka i jeho básně.

Na konfliktním, dialogickém půdorysu stavěl svou novou poezii **OLDŘICH MIKULÁŠEK**, básník neklidný, dramatický a ustavičně ve střetu, který se také neváhal vrátit do tísně prostoru, v němž „vály žaly“. Ve skladbě *Krajem táhne prašivec* (1957) přišel s postavou vydědence, který v lidech rozněcuje jejich pudovou životní energii. Jeho sbírka *Ortely a milosti* (1958), jedna z nejvýraznějších knih vydaných v tomto období, vyvolala značně polemickou reakci

pro svou tehdy zcela nebývalou nesmlouvavost, s níž byla komponována jako otevřený, neuhlazený střet rozporů mezi smysluplným (a tedy smyslově naplněným) životem, „prokrveným“ vášněmi, a mezi odosobněnou existencí v podobě pouhého zvyku, trpně přijímajícího porci přidělených jistot v obavě ze ztráty povrchního pohodlí. Takový neživot je u Mikuláška neustále provokován k vyjevení své mělké podstaty, často prostřednictvím sugestivních tajemných subjektů, jako například v záhadné postavě vyvolavače ze stejnojmenné básně, jenž malodušným osudům posměvačně nabízí raději vykoupení smrtí. Halasovský postoj je v Ortelech a milostech přiznán v úvodní básni Havrani, v níž se lyrický subjekt definuje jako „já s hlasem, / v němž to jak havranům skřípe“, což asociuje Halasův verš adresovaný Seifertovi: „Proč ale chlapče tolik cukroval jsi / když bylo třeba krákorat.“ Básně Ortelů a milostí, soustřeďující se k osudu jednotlivce, se stávají zkratkovitými dramaty lidského bytí, oscilujícími mezi temným pólém „ortelů“, jež jsou básnickou polemikou s lidskou lhostejností, zvykem, malostí, nesvobodou, podlostí, osudovou daností a smrtí, a mezi „milostmi“, světlým pólém lidské touhy a lásky, evokací krásy okamžiku, oslavou vzruchu životní energie a vášně. Sbírkou doslova zaplňují obyčejné věci běžného života, s jejichž pomocí básník vynáší obecnější závěry: „Láska je, když kráčíš do neštěstí / tak jistě, jako jistě vržou boty.“

Poněkud odlišným způsobem vstoupil do české literatury ve své knižní prvotině *Kolik příležitostí má růže* JAN SKÁCEL (1957), básník jinak Mikulášskovi velmi blízký, a to nejen osobním přátelstvím a moravským rodáctvím. Skáce-



Ladislav Fikar, Vilém Závada a Oldřich Mikulášek

lově knize nechybějí v tehdejší době obligátní obrazy městských parků, atomové hrozby nebo betonářů ztělesňujících životní ryzost. Jednotlivé básně však zároveň přináší i to, co se v následujících letech stane pro autora typické: intimní svět křehkých tich, na jejichž dnu se básník dobírá prapůvodních základních hodnot lidskosti, souvisejících s dětstvím a obrodnou silou přírody. Již tento nebývale osobitý debut tak naznačil, že Skácelova poezie míří k rozměru, který je protipólem nabubřelé monumentality. Skácel přichází s pokorným zachycením okamžiku, všímá si životního detailu, namísto rétorického hulákání se spoléhá na ticho; teprve v něm jsou podstatné skutečnosti k zaslechnutí. V dobovém básnickém kontextu Skácelova poezie sehrála velmi pozitivní roli jak svou osobitostí, rostoucí z příkladné tvůrčí kázně a z rafinované práce s náznakem, zámlkou a tajemstvím, tak i tvůrčím záměrem dobrat se podstaty lidského života a konstantních, prvotních podob reality, do níž je člověk vrostlý a jež brání rozpadu jeho osobnosti. Přitom si zachovává identitu a stává se zdrojem lidské moudrosti. Skácel směřuje k idyle venkovských ctností, k prostotě, lapidárnosti a vnitřní harmonii básnického sdělení, k okouzlenému pozastavení a tichému zamyšlení, což se projevuje v mytizaci venkova, v dekorativnosti stylu, barvitosti a sošnosti básnických obrazů, založených většinou na metafoře vyrůstající z vizuální představy.

Součástí zápasu „o právo básníka na smutek“ byla sbírka MILANA KUNDERY *Monology* (1957), která do české literatury druhé poloviny padesátých let přinesla tehdy nezvykle intimní obrazy milostných neporozumění, osamělosti a vzájemného odcizení. Kunderovy texty tu počínají prozrazovat autorovu tendenci k epice, k užití analytického intelektu, k jisté provokativnosti a potřebě vymezovat se polemicky. Vedle ztlumené podoby milostných básní se tu v básních *Monolog* o velikém spánku a Ukolébavka, kterou zpívá žena svému muži

vyvolavač OLDŘICH MIKULÁŠEK

Viděl jsem vyvolavače,
který pravil:
Dámy a pánové, vstupte!
Mluvil jménem červů a žízal,
této bílé a růžové nahoty země:
Kdo vejde k nim,
bude obrán na kost,
obratte se na ně s důvěrou!
Rekl také: nebude už pláče,
jen ticho povane intimitou míst,
kde kdysi zachvíval se morek,
malými tunely vaší dutosti.
Vstupte!

Ale nikdo se nehlásil.

Tu onen vyvolavač,
trapně lysý,
neboť chloupku ani jedinému
nezželelo se ho —
a hladký k tomu jak řeč člověka,
který vás chce hodit okounům,
pokryl tvář úsměvem:
Což není mezi vámi zoufalce,
jenž by rád umřel?
Jenž by rád zkapl,
opřen lehce o sud?
Co je to život?
Vždyť anděl sotva kýchne,
až k chřpí doletí mu prach,
na který semele vás motor vesmíru;
vždyť v přísných rysech smrti
je krása skoro čirá,
již znají leda husy v klínu táhnoucí
ke špičce Boha nosu. —
A sám se zasmál svému vtipu,
tak nevhodnému v době páření.

Jinak nic.

Časopisecký otisk Mikuláškovy básně,
Květen 1957



Karikatura
Viléma Reichmanna
s verši Jana Nohy,
Básnický almanach 1957

MILAN KUNDERA

Dočetla tvoje Monology
a co jí zbylo?
Snad jen drogy
a malá naděje,
že příště nebude tak grogy,
prožiješ-li s ní dialogy,
při kterých okřeje.

250

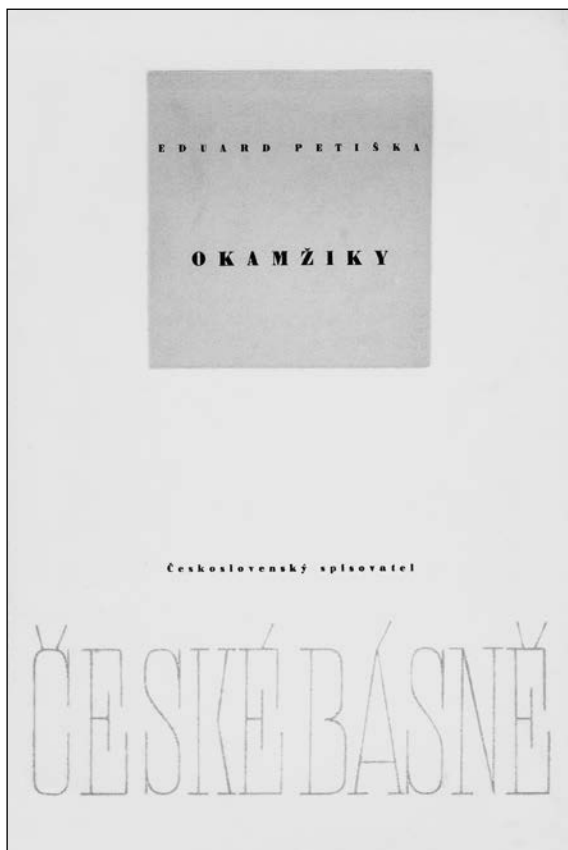
objevují již také narážky na politické procesy padesátých let. Ve stejném roce s podobnými tóny intimity přišel i EDUARD PETIŠKA, když se v knize *Okamžiky* (1957), skladbě rámované motivem jednoho návštěvního dne v nemocnici, pokoušel podkrýt tajemství jinak nenápadných lidských situací a osudů.

Jestliže pro mnoho autorů byla v této době ukotvenost v každodenní realitě podmínkou autenticity básnické výpovědi, u některých se doplňovala s prévertovským lyrismem obyčejných věcí a situací. Programově se k tomuto francouzskému básníkovi svou poetikou hlásil MILOŠ MACOUREK ve své prvotině *Člověk by nevěřil svým očím* (1958), v níž vyhlašuje své odhodlání „shýbat se“ pro každou zdánlivě nepoetickou drobnost: „Chci jenom říci / že hvězdy nemají pro mne většího tajemství / než mloci.“

Jestliže lze pozorovat ústup výrazné části básnické produkce od tradičních básnických forem a od ztrivializované inspirace písňovými útvary, které preferovala budovatelská poetika, současně se začala formovat nová generace textařů a hudebníků, kteří do poezie vnesli inspiraci jazzovou písní. Tito textaři byli zprvu spjati se scénami kaváren Reduta a Vltava a zanedlouho měli

výrazně ovlivnit hnutí divadel malých forem a propojit populární píseň s poezií. Autoři, jako byli Jaroslav Jakoubek, Pavel Kopta a zejména Jiří Suchý, psali neotřelé texty, které se blížily poezii a dosáhly již v této době popularity i tím, jak dokázaly proti oficiálnímu patosu postavit poetickou fantazii a radostnou uvolněnost slovních hříček.

Přes liberálnější atmosféru však poslední třetina padesátých let znamenala pouze částečné uvolnění, které navíc bylo v roce 1958 silně ohroženo novými zákazy a restrikcemi, které měly za cíl znovu ovládnout a znivelizovat prostor svobodné tvorby (v oblasti poezie šlo o zrušení nepohodlného časopisu Květen či vynucené odchody Jana Grossmana a Ladislava Fikara z nakladatelství Československý spisovatel). Pojetí literatury jako uzavřeného prostoru, do kterého jsou vpouštěna pouze ta díla, která nejsou v rozporu v aktuálním výkladem normy, znamenalo i zákaz publikace některých sbírek: nakladatelstvím Československý spisovatel byla odmítnuta například sbírka Violy Fischerové Propadání, stejný osud potkal i sbírku Emila Juliše A přece...



Obálka Josefa Kaplického,
1957