

Diferenciace a transformace poetik všedního dne

V druhé polovině padesátých let vstoupila do české literatury problematika všedního dne. Zájem o všednost a každodennost byl projevem odvratu české literatury od ilustrace ideologických východisek ke snaze o svébytnou uměleckou výpověď. Tento pohyb vyrůstal z potřeby postavit proti zjednodušujícím politickým konceptům a obecným frázím obraz života a myšlení reálných lidí v konkrétním čase a prostoru. Více nebo méně zasáhl všechny literární druhy a generace, autory různých směrů a poetik. Programového rozměru nabyl zejména v poezii, kde dal vzniknout relativně kompaktní skupině básníků soustředěných kolem časopisu Květen a kde pokračoval i poté, co byl Květen zastaven, básnická skupina se rozpadla a její jednotliví členové se vydali různými směry. Původní optimismus a víra v „pevninu všedního dne“ jako pozitivní veličinu se však pozvolna rozpouštěly – úměrně tomu, jak si jednotliví básníci začínali uvědomovat složitost života vynucující si intelektuálnější reflexi a procházeli rozmanitými životními deziluzemi.

■ Individuální cesty básníků Května

Na přelomu padesátých a šedesátých let sehrála nejvýraznější roli polemická poezie JIŘÍHO ŠOTOLY, který se svou pátou sbírkou Svět náš vezdejší z roku 1957 stal vůdčím představitelem generační skupiny. Šotola usiloval o nalezení jednoty básně v mnohosti lidského dění; polyfoničnost a dějovou simultaneitu zobrazované skutečnosti zachycoval nejen montáží různorodých prvků reality, ale hlavně využitím principu enumerace obrazů. V základu jeho poezie stojí stará romantická tradice (ke které se hlásí otevřeně například v Ódě na smrt Karla Hynka Máchy ze sbírky Hvězda Ypsilon) a dramatickým prvkem jeho básnické tvorby je svár mezi ideálem a skutečností. Jeho poetika je založena na střetu a napětí mezi bohatou fantazijní složkou a deziluzivně usvědčujícími detaily lidské každodennosti.

Šotolovy sbírky z konce padesátých let jsou prosyceny obrazy lidových zábav, atmosférou poutí, střelnic a kolotočů, romantickou snahou vymknout se zvyku a všednodennosti činorodým gestem hazardéra či objevitele. Ve své poezii tohoto období básník staví vedle sebe v nejneočekávanějším a nejneob-

vyklejším susedství motivy z různých sfér reality, osobní prožitek se ocitá vedle všedního příběhu, každodennost lidského bytí konfrontována s dějinnými událostmi. Výslednicí je směsice volně propojených konkrétních motivů, mezi jejichž logickou neadekvátností jiskří básnické napětí. V lyrických sbírkách z konce padesátých let je ústředním tématem hledání smyslu lidského bytí pod povrchem všednosti, od skladby *Bylo to v Evropě* (1960) zesílil princip epizace se snahou po širším dějinném záběru.

U Šotoly se také snad nejzřetelněji poprvé projevilo nebezpečí poetické koncepce autorů Května, jež spočívalo ve snaze propojit empirickou skutečnost, předmětný detail či banální příběh s mnohdy až nadnesenou mravní a hodnotovou orientací. Přehnaný empirismus a lpění na detailu vedly místy ke ztrátě tvárné i sémantické funkce motivů, k beztvárnímu hromadění a spájení motivů podle apriorních, vnějškových souvislostí, jak je tomu právě v pásmové básni *Bylo to v Evropě*. Autorova dobová ctižádost napsat „velkou báseň“ zde nakonec dospěla k vnějškovému a místy ideologizujícímu řazení motivů poemy a patos „žizně po životě“ se odklonem od intenzity k extenzitě dostal do slepé uličky.

Postupně se v Šotolových verších objevily motivy skepse a životní deziluze. Šotolova touha po čistotě ztratila svůj osvobozující elán již ve sbírce *Venuše z Mélu* (1959), kde se stala součástí trvalé polarizace lidského života a kde se básníkův patos přenesl do všeobšáhleho gesta, které se chce zmocnit světa v jeho souhrnu. Ojedinelá báseň *Dary otce synovi* oproti této motivické mnohosti evokuje mnohostrannost člověka prostřednictvím předmětného výčtu, který se po úvodním sebedůvěřivém „Magické skříčce, ve kterém je všechno“ postupně uskrovnuje a oproštuje, ale zároveň s tím nabývá na podstatnosti, až končí v naprosté pokoře: „skleněné skříčce / – a jestli v něm nic není, / alespoň prosbu / za odpuštění...“

Další Šotolovy sbírky z šedesátých let (*Hvězda Ypsilon*, 1962; *Poste restante*, 1963; *Co a jak*, 1964; *Podzimmíček*, 1967) fakticky obměňují základní postupy jeho poezie, přičemž v nich zvolna krystalizuje téma „člověka v soukolí dějin“, které se později, v letech sedmdesátých a osmdesátých, stalo úhelným pro autorovu tvorbu prozaickou a dramatickou. V pozadí těchto sbírek přetrvává ona blíže neurčená bytostná touha po kladu, do popředí se však dostává stále rostoucí skepse. Sbíрка *Hvězda Ypsilon* jí dává ještě smírné vyznění v ironických výkladech o básnickém tvoření inspirovaném trpkým bilancováním osudů několika historických osobností. Stupňování skepse dosahuje vrcholu v gnómičtých průpovědích sbírky *Co a jak*. Pod vlivem tehdy vydávaných několikaveršových Holanových básní zaměnila Šotolova poezie svůj expresivní významový proud za snahu o kusé napovězení existenciální hloubky.

Proces intelektualizace české poezie šedesátých let lze doložit zejména na vývoji poezie MIROSLAVA HOLUBA, jenž na rozdíl od tvorby ostatních básníků skupiny Května a jejich snahy po obrazně bohatém básnickém pojmenování

Poezie : aby uz nás uesedal
prach, žádný druh prachu.

A taky aby měly bylo
vidět potmě a voda tekla
uohoru a zastavil se čas.

Miroslav Holub

Rukopisná odpověď
Miroslava Holuba
na otázku
Proč píšou poezii,
nakladatelský leták
Mladé fronty, 1960

jednoznačně mířil k přímému pojmenování a akcentoval ve své tvorbě faktografičnost a racionalitu. V jeho pojetí poezie se sblíží věda s uměním, přičemž je zdůrazňován společný základ těchto tvůrčích činností – dobrodružství myšlení – a étos básnického i vědeckého poznání.

I Holubova poezie prošla vývojem od optimismu ke skeptickému pohledu na velikost člověka i smysl dějin. První jeho sbírky z šedesátých let stále ještě postupovala sebejistota vědce, pevná důvěra ve vývoj člověka, vítězího nad přírodou i nad sebou. Básník v nich precizoval svůj vlastní osobitý styl a životní postoj: výpovědi stavěl na kontrastu a paradoxu mezi velkým a malým, významným a obyčejným. Jestliže kupříkladu v básních o historických osobnostech chce odhalit jejich prostotu, v básních o anonymních lidech naopak zdůrazňuje jejich neobyčejnost a velikost. Pokud báseň tuto logiku uplatňuje přímočaře, vzniká víceméně lapidární proklamativní moralita; plodnější bývá tento postup, když se dokáže vymanit z vlastních stereotypů a oba póly kontrastu prolnout. Příkladem může být báseň Les ze sbírky *Slabikář* (1961), která jako grandiózní drama pojímá růst jednoho hříbu. Ze stejné oblasti je vytěžena báseň Výlov uzavřená verši nahlížejšími individuální předsmrtnou hrůzou jako součást velkolepé kosmické harmonie: „poslední ryba / v našem dnu ryje / bez hlesu. // A hrůza skřelí / a hrůza slizu, / oválná hrůza tlamy // spokojeně // stoupá k nebesům.“

Odklon od slovní i významové lapidárnosti a dílčí proměnu básníkovy životního pocitu představuje sbírka s tematikou nemocnic *Kam teče krev* (1963), v níž již nad básněmi oslavujícími úspěchy lékařů začíná převažovat problematika nemocných. Do krajnosti pak Holubův odklon od optimismu dovedla sbírka *Ačkoli* (1969), formulující autorovy básnické postoje v rovině úvah o metodických principech vědy, téma vědy je tu však jen metaforickým východiskem pro pojmenování obecného. Rozhodujícím zlem, proti kterému básník – stále doufající ve výchovnou a očištnou moc poezie – opakovaně brojí, je

prázdnota: „Prázdnno začíná tam, kde končí hranice / člověka. Hranice člověka jako principu pořadajícího / a určujícího, vidoucího a koncipujícího plán proti entropii / mrtvých věcí.“ Záchranu člověka před rozpínavou prázdnotou vidí dosud v poezii: „přece jen je báseň jediný meč a štít“; „Báseň je bytí proti prázdnotě.“ Holubovo pojetí poezie tu přitom většinou míří ke slovu řád: řád vědecké metody i poezie je výrazem hledaného řádu bytí. Na konci sbírky se ovšem objevuje i několik básní, které jsou poznamenány depresivní situací po okupaci země (jedna z nich je také výjimečně datována „září 1968“), v nichž nad smysluplným motivickým a slovním řádem vítězí temná beznaděj.



Miroslav Florian, 1959

K drastičtější a tragičtější reflexi směřovala v šedesátých letech také melodická poezie MIROSLAVA FLORIANA, nejmladšího z básníků Května. Pro jeho tehdejší poezii je charakteristickým útvarem lyrická miniatura, obrazně, intonačně i rytmicky mnohotvárná, ale přitom ukázněně soustředěná k přesnému a mnohoznačnému vystižení prchavého pocitu, nálady či drobné reflexe. Básnický úspěšný byl i ve využití volného verše a v pointování básní. Inklinace k obraznému popisu skutečnosti a k harmonizátorské žánrovitosti však v některých básních naznačovala limity programu poezie všedního dne.

Básně *Záznamu o potopě* (1963) a *Tiché pošty* (1965) už nebyly založeny převážně na rozvíjení jediné obrazné proměny, ale vázaly k sobě různorodé metafory, čímž do jisté míry rozrušily jednostrannost harmonického ladění básně. Ale tragika a pokusy o reflexivní hloubku, které poznamenávaly novější poezii, zůstávaly Florianovi nadále cizí. Krok k subjektivní věcnosti lyriky učinil roku 1969 sbírkou *Svatá pravda*. Jeho metafory dosud výslovně prolínající přírodní okolí s básnickovým nitrem se nyní v řadě básní změnily v metafory jakoby těžené výhradně ze světa jevů s jejich vlastním smyslem a náladou. Takto například vyvstává atmosféra podzimu v básni *Beze slov*: „Samo a samo / světlo na polích klečí / a přežehnává se / drobnými křížky plectva táhnoucího.“

Poezie KARLA ŠIKTANCE v šedesátých letech prošla vývojem od stereotypně laděné poetiky každodennosti přes básnické ilustrace dějinných událostí až k dramatickému existenciálnímu podobenství s mytickými prvky. Na přelomu padesátých a šedesátých let se v jeho poezii v souladu s obecnější dobovou tendencí začala prosazovat básnická epika. Šiktancovy verše z té doby také

obnažily dvoupólovost tvorby skupiny Května, která usilovala i o společensko-politickou reflexi, dobovou kritiku však provokovala tím, že za nutný předpoklad uměleckého vidění a chápání jevů přiznaně považovala osobní, individuální pohled.

Tak je tomu i ve dvojici Šiktancových poem, které společensky angažované téma nahlížely prizmatem vlastního mládí, raných zážitků v jejich celoživotním dosahu. Základ básníka talentu tu spočíval v originálním zpracování konkrétních detailů, umělecky sporná naopak byla jeho snaha sjednotit tyto obrazy a dát jim hlubší myšlenkový rozměr. Poema *Heinovské noci* (1960) reflektuje autorův prožitek dvou událostí, dvou nocí, které výrazně formovaly budoucí životní postoje chlapce, vyrůstajícího nedaleko Kladna: děsivé lidické tragédie a okamžiku, kdy nad kladenským továrním komínem vlál před zraky zuřících nacistů rudý prapor. Ve srovnání s rozměrnějšími skladbami jeho vrstevníků (Jiří Šotola: *Bylo to v Evropě*, Milan Kundera: *Poslední máj*) lze Šiktancovy Heinovské noci pokládat za tvůrčí úspěch. Téma lidické tragédie je zde ztvárněno mnohem přesvědčivěji než „dějinná“ témata jeho vrstevníků, je nesené vnitřním napětím, osobní zážitky splývají se zážitky celé generace. Autorovi se ve skladbě zdařilo šťastně spojit motivy každodennosti, v níž se pohybuje osud jedince, s ničivou dějinnou tragédií války; osobní vzpomínky chlapce ze vsi nedaleko Lidic v ní splývají s ostře zachyceným výmluvným detailem a jsou umocněny náročnou kompozicí, moderní rytmiací a intonační vynalézavostí v monumentalizující básnické memento velké emocionální síly. Naopak následující poema *Patetická* (1961), epicky oslavující únorové události, je svou kompoziční nejednotností, myšlenkovým apriorismem a obrazovou vágností umělecky velmi problematická.

V dalších sbírkách z šedesátých let opustil autor politickou a dějinnou ilustrativnost lyrickoepických básní z počátku desetiletí a postupně si začal vytvářet svébytný fiktivní venkovský časoprostor, sklenutý v dramatickou imaginární vizi slučující prvky zapomínaného venkovského mýtu, dětské či chlapecké vzpomínky, existenciální reflexe a krajinné momentky. Z těchto prvků budoval básnický svět, v němž se pohybuje lyrický subjekt, střetávající se v dramatickém sporu i obdivném pozastavení se světem otců a dědů. Mluvčí těchto básní prochází deziluzivní zkušeností dospělosti (svět jeho jinošství je rozbit tragickými údery dějinnými, zklamáním i uplýváním času), a přimyká se proto k řádu venkova, do jehož střídání ročních dob, prastarých zvyků a pohanských mýtů jsou připoutáni lidé žijící v souřadnicích básníka vidění. Venkovskou inspirací a směřováním k archetypální podstatě bytí se jeho poezie v mnohém blíží tehdejší tvorbě Skácelově. Skácel však vytvářel poměrně soudržný, celistvý obraz patriarchálního světa, s řadou sošných, až idylicky působících prvků, kdežto Šiktancův venkovský svět je zobrazován mnohem dynamičtěji: je dramatičtější, je rozbíjen dialogem, polyfonní příběhovostí, často je budován jako koláž drobných mikropříběhů a situací, prolétajících se, ztrácejících se

a znovu se vynořujících hlasů. Princip montáže řady významově ambivalentních příběhových jader, bohatá rytmická instrumentace a vynalézavá grafická organizace verše využívající nepoměru mezi větňým a veršovým členěním se od této doby stávají příznačnými rysy Šiktancovy tvorby.

Počínaje sbírkou *Artéská studna* (1964) se jeho básně – výrazněji než u jeho druhů – začaly přesunovat od optimismu k pojmenovávání tragiky života, v němž i to krásné a šťastné je trvale ohroženo, či dokonce zvráceno v opak. Například v básni *Zařikávání dospělosti* ze sbírky *Třináct zařikávání živých* (1966) básník dospívá až k veršům: „Z her na ptáky / už neumíme nic. / Krom toho nařfkání nad malostí klecí.“

Cyklická báseň *Adam a Eva* (1968) prostřednictvím starozákonní stylizace sleduje krizi milostného vztahu. Individuální milostný příběh je převeden do obecnější roviny již titulem a vstupní Modlitbou k bohyni paměti (tj. řecké bohyni Mnemosyné). Každému ze šesti oddílů básně pak předchází citace Starého zákona o šesti dnech stvoření světa. Nosným výrazovým prvkem tu jsou – pro Šiktance již dříve velmi příznačná – doslovná opakování slov či volné motivické variace: jestliže například úvod cyklu ústí v konstatování „A Bůh si vzdychl – neviděn – / byv stvořiv pozdní lásku – – –“, v jeho závěru lze číst: „A Bůh se modlil – neslyšen – / byv stvořiv pozdní lásku – – –“. Příznačné a originální je rovněž užití značně asymetrických veršových přesahů, které zdůrazňují bezprostřední kontext v krajním případě i tím, že vydělí pouhou spojku.

VLASTA DVOŘÁČKOVÁ ve skupině Května platila především za překladatelku mladých polských básníků, kteří skupinu zásadním způsobem ovlivnili. Základem osobitosti její poezie bylo etické hledisko a sociální cítění, které se ještě prohloubilo v kriticky laděném cyklu *Jen galerie* (1959), jehož každá báseň interpretuje smysl nepojmenovaného obrazu, většinou anonymního portrétu. Shodné citové zaujetí prostupuje také sbírku *Mezi chodci* (1962), zejména její úvodní oddíl nazvaný *Z listů Boženy Němcové*, který od motivů nepřiliš idylického milostného vztahu míří k hledání východiska v projevech lidské sounáležitosti. Dvořáčkové se dařilo zejména tam, kde její poezie vyrůstala z evokace konkrétních situací, jejichž hlubší smysl odhalovala většinou až závěrečná pointa. Pokud však hledala oporu v reflexi, oslabovala básnickou sílu své poezie a spojovala ji s ideologickými konstrukty. To je případ sbírky *Čistá řeka* (1962), shrnující několik rozsáhlejších skladeb s politickou tematikou: v první oslavovala spartakiádu, v druhé se inspirovala Chruščovovým projevem v OSN při návštěvě USA v roce 1960 (stejný projev zaujal významné místo také v Šotolově poemě *Bylo to v Evropě*), třetí pak útočila proti válce, zbrojařům a „rasistickým imperialistům“. Autorčina poslední sbírka *Nechat odjet prám* (1968) pak přináší poezii intelektuálního charakteru, která usiluje – často až strojeně vyspekulovanými formulacemi – o reflexivní výpověď, diametrálně vzdálenou jejím dřívějším věcným básnickým interpretacím jevového.

I ve sbírce *Hra na hvězdy* (1962) pokračoval MIROSLAV ČERVENKA v objevování zázraku každodennosti. Některé básně jsou euforickými ódami na lidské činnosti (oddíl Remesla s portréty řidiče tramvaje, ošetřovatelky, sochaře, herce, básníka, zámečnicka a pradleny), jiné jsou zvláštní směsí poetických postupů symbolismu (inklinace k volnému verši symbolistické proveniencí, kosmický rozměr básnické výpovědi) a poetiky všedního dne. Jestliže již v Červenkově předchozí sbírce *Lijáky* (1960) lze nalézt verše věnované vášnivě prožívaným láskám („...on už ten plamen prudce srkal ústy, zuby se srazily, / vytryskla krev ze rtu“), pak v nové sbírce žánr milostných básní dominuje. Nespoutaná vášnivost se tu většinou vyjevuje jen prostřednictvím náznaků (krupěje krve na rtech, modřiny, škrábance nehtů, prstů popálených od „jisker ve vlasech“), osudová závažnost krvavě prožívané lásky však často působí spíše jako citově předimenzovaná hra.

■ V dotyku s poetikou všedního dne

K poetice všedního dne měla na přelomu padesátých a šedesátých let blízko i celá řada dalších básníků, kteří sice nebyli bezprostředně spjati s programem Května, dospívali však k obdobnému zájmu o jevovou realitu a prosté životní situace.

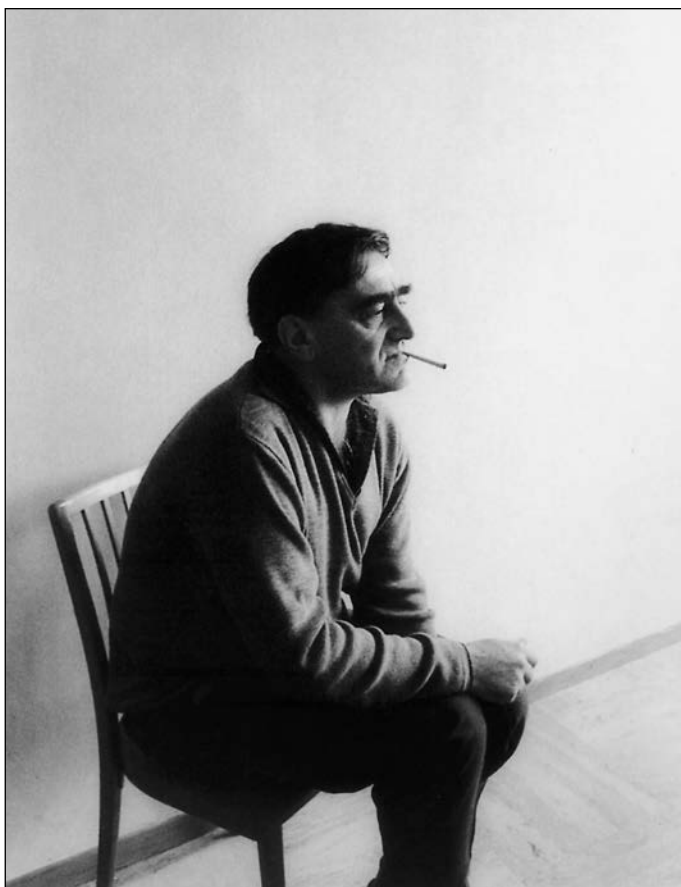
Nejblíže k programu všedního dne měla poezie EDUARDA PETIŠKY, jehož tři sbírky z šedesátých let (*Čekám na tebe*, 1962; *Na prázdná místa*, 1964; *Ovidiova rodina*, 1968) jsou v pravém smyslu poezií prostých věcí a situací evokovaných řadou dialogů a zdialogizovaných monologů, jazykem co nejprostším a neokázalou metaforičností. Petiškova všednost není ovládnuta mocí mýtu ani povznášena k symbolům, smysl je hledán ve věcech samých. Věci v sobě tají i odhalují spjatost lidských životů, jejichž vzájemná odkázanost a odpovědnost je základem básnickova výrazného mravního vědomí: „Soukromé štěstí, / skryješ je v hrsti a čím víc je tiskneš, / tím víc kane po jeho ostří / cizí krev.“ Když muž (zřejmě novomanžel) v básni ze sbírky *Čekám na tebe* slibuje, jak bude „pracovat, dřít“, protože „tolik toho člověk potřebuje“, dostane se mu námitky, která je pregnantním vyjádřením smyslu Petiškovy poezie: „Žít – / řekla žena.“ Podstatným rysem Petiškovy poezie je úsilí nazírat život člověka v celku světa, v jeho postavení mezi minulostí a budoucností; v opozici k ještě nedávno závaznému historickému optimismu přitom autor vnímá budoucnost především skrze přítomnou zodpovědnost žijících: „Před námi leží planina noci / a po ní bloudí nejistý zítřek, / tam kdesi nabírá budoucnost slzy. // Řekl jsem: / Budoucnost neleží v dálce, / je tady, / neslyšíš její bušící kroky? / Řekl: / To je tvé srdce.“ Petiškovy básně nejsou analyticky reflexivní ani nemíří k tázání poezie filozofující. Třebaže se někdy nevyhne popisnosti bez závažnějšího smyslu, ve svých nejlepších básních přesně formuluje myšlenky a nalézají poezii

životní moudrosti. Svůj osobitý pohled Petiška plně rozvinul v básnické skladbě *Proměny*, která tvoří největší část sbírky *Ovidiova rodina* (1968) a je komponovaná jako série interpretací inspirovaných fotografiemi zesnulých příbuzných (vždy daných určitým povahovým rysem, zkušeností či životním poučením), kteří básníkovi tvoří cestu „kudy se vrátit / sám k sobě“.

S kontextem poetiky všedního dne volně souvisí i poezie JANA SKÁCELA. Jako osobitý básník se pětaticetiletý Skácel představil roku 1957 zralou sbírkou *Kolik příležitostí má růže*, která rovněž vycházela z podloží všednodenních životních situací, z postižení kontur objektivního světa. Tato východiska jsou však u něj osobitým způsobem transformována a vpojena do silokřivek básnického mýtu, čímž Skácelova poezie získává zvláštní postavení v celku tehdejší poezie. Stojí často mimo rámec generačních, skupinových a programních vazeb, zdá se být příliš starosvětsky tradiční, aby byla pokládána za dostatečně moderní, příliš zaměřená k zapomínaným ctnostem starodávného venkovského života, než aby byla schopna postihnout dynamiku a rozpornost nové doby.

Výrazným zdrojem Skácelovy jinakosti byla také jeho příslušnost k moravské básnické tradici, k Halasovi, Mikuláškově či Kainarovi. Obdobně jako Halas vytvářel Skácel básně-obrazy a byl přitahován folklorní inspirací i tématem smrti, jeho básnický svět však nebyl tak kontrastně polarizován a expresivně rozbíjen. Je soudržnější, zavnutější do ticha introspekce, složitěji vrstvený, takže i smrt je v něm jen součástí lidského a přírodního údělu, nikoli absolutní hodnotou destruktivní. Skácel byl blízký také Mikuláškově nejen celoživotním osobním přátelstvím, ale i předmětností vidění, dynamikou zobrazování světa a řadou společných tematických okruhů (víno, láska, smrt). Bezohledně obnažující dramatičnost a pulzace Mikuláškovy poezie byla však nahrazována u Skácela cudností a litoštinou něhou.

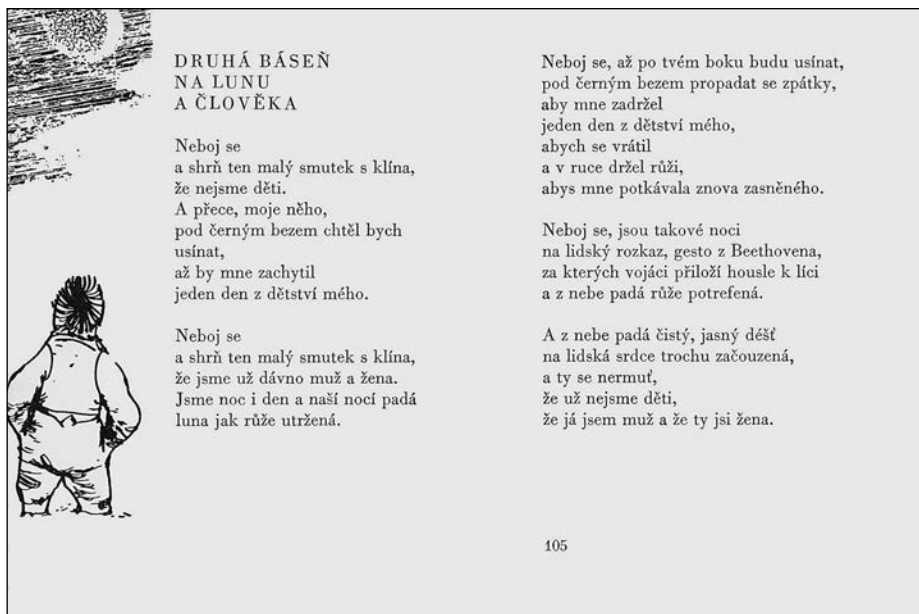
Ve sbírkách, které vydal v průběhu šedesátých let (*Co zbylo z anděla*, 1960; *Hodina mezi psem a vlkem*, 1962; *Smutěnka*, 1965; *Metličky*, 1968), neprošla poetika Skácelových básní výraznější proměnou, snad kromě básníkova příklonu k vázanému verši. V dobovém básnickém kontextu však jeho málomluvné verše sehrály vysoce pozitivní roli nejen svou osobitostí, rostoucí z příkladné tvůrčí kázně a z rafinované práce s náznakem, zámlkou, tichem a tajemstvím, ale i tvůrčím záměrem dobrat se podstaty lidského života a konstantních, prvotních podob reality, do níž je člověk vrostlý a jež brání rozpadu jeho osobnosti, zachovává jeho identitu a stává se zdrojem lidské moudrosti. Skácelova poezie většinou představuje více či méně zjevnou chválu či mytizaci venkova, přírody a lidského soužití s ní, směřuje k lapidárnosti a vnitřní harmonii básnického sdělení, k okouzlenému pozastavení a tichému zamyšlení, což se projevuje v dekorativnosti stylu, barvitosti a sošnosti básnických obrazů, založených většinou na metafoře vyrůstající z vizuální představy. Důvěrně známé dění



Jan Skácel

přírody řízené jejím vnitřním řádem zaručuje u Skácela blaženost a krásu života v ní a s ní. Odpověď na titul sbírky *Co zbylo z anděla* přináší závěrečná pointa: „Je zeleno / a to je vše, co zbylo z anděla.“ Výmluvné jsou tituly básní *Dobré věci* či dokonce *Krásné bolesti* (rozbitých klukovských kolen ve vzpomínce). Ve sbírce *Metličky* končí báseň *Život* verši: „Můj krásný básníku a bratře / Na jakou tklivost jsme to přísahali.“

Základ Skácelovy tvárné osobitosti spočívá v paradoxu, že jevy jsou u něho lapidárním způsobem ukázány v přesné konkrétnosti, celkový smysl básně je však většinou rozplývavý a někdy stěží určitelný. Kratičká chmurná báseň *Letní bouřka v Drnholci* ze sbírky *Hodina mezi psem a vlkem* po dvouverší o blížící se velké bouřce vyhlašuje: „Potom spadl déšť. // Padal jak mladý zedník z lešení / a zůstal ležet.“ Nesouměřitelnost obou pádů dává ostřeji vystoupit jejich poutu: neurčitému dojmu. Následující, závěrečné dvouverší dojem z deště nepřímou pojmenovává: „Země pila / vodu i smrt.“ Nejen v této básni tak Skácel příznačným způsobem vedle sebe klade a metaforicky proplétá „věci“



DRUHÁ BÁSEŇ
NA LUNU
A ČLOVĚKA

Neboj se
a shrň ten malý smutek s klína,
že nejsme děti.
A přece, moje něho,
pod černým bezem chtěl bych
usínat,
až by mne zachytil
jeden den z dětství mého.

Neboj se
a shrň ten malý smutek s klína,
že jsme už dávno muž a žena.
Jsme noc i den a naší nocí padá
luna jak růže utržená.

Neboj se, až po tvém boku budu usínat,
pod černým bezem propadat se zpátky,
aby mne zadržel
jeden den z dětství mého,
abych se vrátil
a v ruce držel růži,
abys mne potkávala znova zasněného.

Neboj se, jsou takové noci
na lidský rozkaz, gesto z Beethovena,
za kterých vojáci přiloží housle k lici
a z nebe padá růže potrefená.

A z nebe padá čistý, jasný déšť
na lidské srdce trochu začouzená,
a ty se nermuť,
že už nejsme děti,
že já jsem muž a že ty jsi žena.

105

Ilustrace Jiřího Trnky ke knize Jana Skácela *Vítr jménem Jaromír*, 1966

ne pro ně samé, pro jejich významové vazby, ale pro jednotný dojem z nich, a teprve ten se bezprostředně týká smyslu básně. Mezery mezi jednotlivými výjevy či obrazy básník – na rozdíl od dobového stereotypu – nepřekrývá předstíranou významovou hloubkou, nýbrž souladem v oblasti pocitů. V nejlepších projevech je tak jeho poezie založena na kontrastech dojmů a pocitů, protikladné city samy o sobě se však snadno prolínají v ambivalentní, nicméně harmonicky vynívající celek.

Blížkost poetiky všedního dne a programu Skupiny 42 připomněla starší i nová tvorba **JIRINY HAUKOVÉ**. Po dvanáctiletém nuceném publikačním odmlčení mohla v roce 1958 vyjít její básnická sbírka *Oheň ve sněhu*, která shrnuje verše z let 1947–57 a znamená určitý vnitřní vývojový předěl v básnířčině tvorbě. Její poezie víceméně opustila svět městského člověka, pro něhož je charakteristická osamělost a vykořeněnost, a začal v ní převažovat meditativní tón, snažící se postihnout osud současného člověka i celé civilizace prostřednictvím přírodních symbolů. Zvětšila se smyslovost jejích veršů, i když vztah k předmětům a jistá racionální věcnost zůstaly trvalým znakem autorčiny poetiky. V její poezii se objevují časté přesahy do snů („Život je vyprávěním našich snů“) i únik do světa umění. Tento vnitřní vývojový proces se projevil i v tvaru její poezie: od typicky ženské senzitivní lyriky, v níž převládala meličnost, směřuje její verš k halasovské arytmičnosti, opouští sevřenou veršovou stavbu a začíná převládat volný verš, kladoucí důraz a váhu především na lexikální význam slov.

Teprve uvolněná kulturní atmosféra šedesátých let Haukové umožnila, aby se plně začlenila do soudobého literárního kontextu. Pro trojici jejích básnických sbírek vydaných v této době (*Mezi lidmi a havrany*, 1965; *Rozvodí času*, 1967; *Země nikoho*, 1970) je charakteristický rozkmit od bezvýchodnosti totalitních „holomrazů“, překonávaných evokacemi vzpomínek, až k jisté výlučnosti artistických problémů a básnického experimentování.

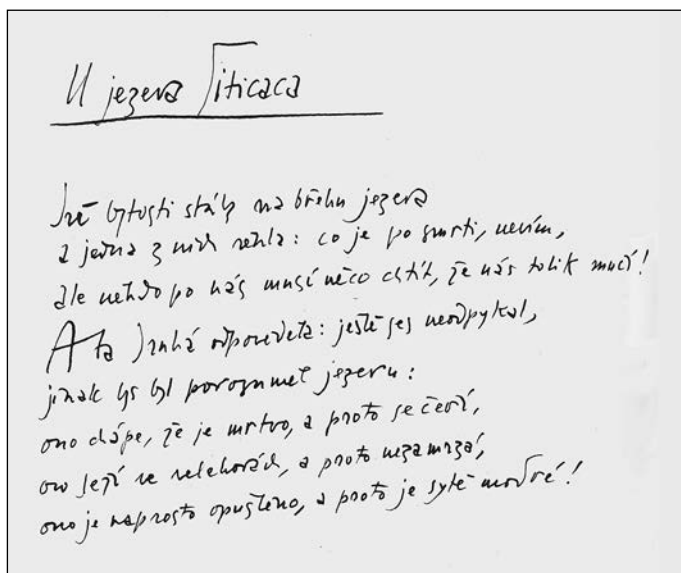
Doménou její tvorby zpočátku bylo především hledání vazeb mezi samotou jedince a druhými i zkoumání identity člověka žijícího uprostřed „zažlукlého času“ nesvobody a prázdnoty, v němž vládne strach a všude je „tma netopýřů“. V oddílu Holomrazy ze sbírky *Rozvodí času*, shrnujícím poezii z let 1950–55, tak básnířka v řadě jinotajných narážek a metafor postihuje úzkostnou atmosféru doby a pokouší se překonat její bezvýchodnost nadějí v budoucí čas, který dá smysl prožitému utrpení. Fenomén času a jeho básnická tematizace – nejvýrazněji v programových básních *Hledání času* (z *Rozvodí času*) a *Proměny* (ze *Země nikoho*) – je u Haukové nejen jistým únikem před současností, ale v časové kontinuitě vzpomínek básnířka nalézá sebe samu, potvrzení své lidské i umělecké identity.

Vzpomínky, často spojené s moravskou venkovskou krajinou, začínají v šedesátých letech u Haukové vytvářet novou podobu její poezie. V jejích verších vzrůstá frekvence přírodních motivů a scenerií; konflikty a problémy mezilidských vztahů se promítají do přírodních dějství, příroda se stává synonymem řádu a působí jako kontrast vůči civilizaci. Souběžně do jejího básnického světa vstupuje i prožitek moderního výtvarného umění, jehož nadčasová platnost je vnímána jako protiváha životní pomíjivosti (zřetelný vliv na Haukovou tu mělo její manželství s Jindřichem Chalupeckým). Odtud pak do jejích reflexivních veršů vstupuje i úsilí po básnickém experimentu, hledajícím nové výrazové možnosti v „meziprostoru“, v zemi nikoho „mezi obrazem a psaním a hudbou“. Výtvarná díla Haukové inspirovala k projekci vlastních myšlenek, usilujících zachytit věčnou řeč každodenního života a vyčleňujících věci z plánu jejich konvenčních významů. Převážná většina tehdejších básní Haukové je psaná nerýmovaným volným veršem, pečlivě dbajícím na strukturu a frázování veršů, jen ojediněle se vyskytuje tradiční rytmičká a rýmová osnova. Její úsilí o experiment podtrhuje jistou racionalitu básnické výstavby a z ní vyplývající filologický ráz básnického experimentování i stále uvažování nad významovou nosností jazyka.

K těm, kteří navazovali na Skupinu 42, patřil i IVAN DIVIŠ, který se k jejímu polemickému krédu nepřímou přihlásil svou sbírkou *Uzlové písmo* (1960): „nemám rád lidi uměnímilovné / pro líbeznot pěknost a potěšení povznesení.“ Mezi rokem 1960, kdy tato sbírka vyšla, a rokem 1967, kdy se básnický prvňe projevila jeho konverze ke katolicismu, vydal Diviš devět sbírek, které charakterizuje především tematizovaná posedlost touhou dobrat se „ústrojností“ všech věcí a činů a odhalit tak předivo jejich významů a vztahů. Zřetelný je

v nich také sílí vliv Holanovy poezie. Ústředním problémem, kolem kterého Divišova poezie krouží, je poezie sama, autor si je ovšem vědom, že „Báseň nenese myšlenku zřejmou / na první pohled“, je „rozenkou hodiny [...] ohlašované těkavým neposednictvím“. Široce rozvětvené, enumerativně řazené metafory jeho veršů vyrůstají zpočátku především ze situací „šedivého řádu“ všednosti; básníková exaltovaná citovost je patrná zvláště v milostných básních, později i v poezii rodinné s něžným vztahem k synovi. Počínaje sbírkou *Eliášův oheň* (1962) evokace konkrétních situací ustupuje volnému asociativnímu proudu agresivně útočných expresí oscilujících mezi významovými variacemi a paralelami a myšlenkovými protiklady či paradoxy. Jednotlivé torzovité výjevy, epizody a vize jsou nesený strhujícím proudem přebujelých obraznosti a básníková hodnotícího odstupu od lidského dění. Tento básníkův odstup mívá charakter zoufalství a despektu, které si je vědomo absurdity světa, ale zároveň se u něj prosazuje i potřeba kladné perspektivy. Ráz sbírky *Chrlení krve* (1964) určuje rozsáhlá titulní báseň, v níž je zdánlivě bezcílné těkání a zmítání metafor výrazem básníkovy „neposednictví“ a jeho hledání cesty k určení podstatného. (V závěrečném oddílu básník oslovuje nervově postižené, „dopravované do izolací“: „Takže vy, / v střídavém pominutí smyslu, / vzhůru! [...] Vy, bohatí duchem! / Vy, skrze kteréž / nepokoj a rejdnění přichází!“)

V druhé polovině šedesátých let se Divišova lidská i básnická optika podstatně změnila. Jeho konverze ke katolicismu v roce 1964 se promítla do dvojice knih, které propojily vůli k transcendenci s existenciálně eschatologickým prožitkem a vyznely jako přesvědčivá básnická výpověď o zápasu s Bohem



Rukopisná báseň
z knihy Ivana Divíše
Sursum

o Boha. Staly se tak cenným impulzem pro nově se formující básnickou spiritualitu. Přiváděla-li dříve Diviš existence nepoznatelného, jehož se nelze smysly dotknout a ani pochopit rozumem, k zoufalství, byl-li trýznivě fascinován rozpínavou mocí zla, od sbírky *Sursum* (1967) u něj zaznívá jasný kategorický imperativ transcendentního přesahu: „Pokleknouti trvám! Žádné rozumět!“ Ve sbírce, v níž básník uskutečnil svůj přechod z „horizontály každodennosti do vertikály spasení“, už není v zorném úhlu jeho pohledu jen „chaotická díže skutečnosti“, ale také a především zázračnost bytí samotného, jež bylo člověku darováno. Proměna Divišova vztahu ke skutečnosti se projevila v jeho verších především zřetelně menší jazykovou expresivitou: už nevznikala fantaskně bizarní metaforická spojení, jejichž překvapivost a neobvyklostí Diviš demonstroval absurditu skutečnosti; nyní se soustředil spíše na konkrétní a často nepatrný výsek reality, který zasadil do reflexivního kontextu. Vzrostla také veršová apelativnost, proklamovaný důraz na myšlenkovou závažnost básnické výpovědi. Přestože ještě v úvodu sbírky Diviš konstatuje, že „Svět zešlel zoufá si nastal konec“, je jejím základním heslem touha růst, ono „sursum“, jež vyjadřuje ve shodě s liturgickým souslovím „sursum corda“ touhu mířit vzhůru k transcendentální jistotě, kam směřuje básníkovo srdce.

Cíl cesty vzhůru k jedinému zdroji všeho jsoucího se Diviš nepokouší pojmenovat přímo, spíše jej dokládá novým vztahem k základním realitám svého básnického světa. Poezie, střed mnoha básníkových úvah, se nyní stává darem, který „pochází od Boha“, a smrt, dosud vybízející básníka ke vzpouře proti osudu, má funkci hodnototvornou, prověřující a dovršující kvality člověka. Dokládá to Divišova rozsáhlá básnická skladba *Thanatea* (1968), až horečnatý barokně antitetický dialog se smrtí, v němž básník strhujícím proudem obrazů dochází k smíru se smrtí, jejíž univerzální majestát je zde nejen symbolem pomíjivosti, ale i branou k naději ve věčnost.