

Poezie tradičních kontur

V každém období existuje často velmi početná svita autorů, kteří píšou vcelku tradiční konvenční poezii, jež doplňuje a v dílčích momentech i dotváří ucelenější a plastičtější obraz dobové básnické produkce. Oslabení oficiálních norem v šedesátých letech poskytlo více místa pro autory nepřinášející svou novou poezií výraznější inovační impulzy. Jejich tehdy vydávané sbírky na sebe neupozorňovaly ani svou kvalitou, ani zvláště nápadným nedostatkem či provokativním gestem, a nevyvolávaly tudíž příliš velký zájem čtenářů a literární kritiky.

■ Od ideologičnosti k reflexi a intimitě

V daném období lze k autorům konvenční poezie počítat rovněž mnohé z těch, kteří si – ze své pozice v politické hierarchii – dělali nárok na vůdčí postavení v literárním životě i v literatuře samé, zejména básníky, jež svou poezii v předchozím období vzorově sepjali se stranickou angažovaností: IVANA SKÁLU a JANA PILAŘE. I jejich proměna – způsob, jakým reagovali na novou společenskou a literární situaci a snažili se své básně otevřít všednodenním průhledům do syrové skutečnosti – je totiž dokladem proměňující se estetické normy. I oni se v této době začali otevírat složitějším a méně proklamativním životním obsahům, jejich nové sbírky byly nasyceny smyslově bohatší obrazností, autoři využívali možnosti rozvolněného či volného verše modernější dikce, ale hlavně se zbavili prvoplánové političnosti. Potřeba zintimnění a tím i zdůvěryhodnění díla se v tematické rovině Skálovy sbírky *Zdravím vás, okna* (1962) projevila například častějším zařazováním básní milostných, které mají charakter reflexivní miniatury, a cestopisných pohlednic z Francie a Itálie, vnášejících exotickou a impresivní polohu. V Pilařově sbírce *Krajinou pádí kůň* (1967) jde zase především o variace na rustikální lásku a úctu k rodné zemi a vzývání touhy jako zdroje neustále se obrozujícího života v jeho plnosti. Podobně jako v předchozí sbírce *Otevřela se přede mnou růže* (1961) se autor nebrání – byť zdrženlivým – pocitům úzkosti a smutku, které nelze jednoduše vysvětlit ani vyřešit. Přes příznačné posuny tematické a výrazové si však oba autoři nadále střežili ideologické zaměření svých nových sbírek a zařazením několika

agitačních a moralizujících básní nenechávali čtenáře na pochybách, že jejich směřování k intimě a reflexi má své limity.

Obdobnou proměnou prošel také JIŘÍ TAUFER, funkcionář, básník a překladatel, jehož tvorba se od první poloviny padesátých let rozvíjela pod silným vlivem vlastních překladů poezie Vladimira Majakovského. Ideální realizací Taufrovy představy poezie se stala sbírka *Kdo nám zastihuje blankyt...?* (1960), prezentující veršovaný doprovod k protiválečným plakátům východoněmeckých výtvarníků pro berlínskou podzemní dráhu. Jakkoli i v následné tvorbě nadále zůstal věrný svému vzoru a usiloval o apelativnost veršů a jednoznačnost přímých pojmenování, současně potlačil svůj sklon k přímočaře agitačnímu pojetí poezie, což se projevilo i tím, že z jeho básní ustoupil obligátní – od Majakovského převzatý – trojřádkový verš a objevil se pokus využít i tradičních básnických forem. Výsledkem byl cyklus formálně volným způsobem pojatých sonetů *Znělec* (1961), jenž se pokoušel vyjádřit ideologii a životní postavení moderního sebevědomého proletariátu a soustředil autorovy osobní vzpomínky na mrtvé přátele-literáty. Ve sbírce *Téma paměť* (1966) místo osobní paměti nastupují úvahy o minulosti dějinné: od oslavy předků-revolucionářů sbírka míří k závěrečné obsáhlé básni o letu do Sovětského svazu, která prozaické pasáže střídá a stupňuje prozaizovaným veršem.

U mnoha nevýrazných básníků, kteří přijali poúnorový vývoj za svůj, byly třídní nenávist a budovatelský optimismus vystřídaný pocity životní pohody. Zejména autoři starší generace nacházeli pohodu ve vzpomínkách, ovšem s vědomím, že není sice nutné chválit přítomnost, ale že je přesto nutné být opatrným při chvále minulosti. Paměť hrála – jak to naznačuje už název sbírky *Několik dní v mé špatné paměti* (1962) – důležitou roli také v tvorbě JOSEFA RYBÁKA. Básník se však nesnažil zachytit své vzpomínky v jejich konkrétnosti, usiloval – a to i v básni z venkovského prostředí s příznačným titulem *Doma* – o jejich převádění do obrazné, obecné, většinou povšechně abstraktní roviny. Spíše než o výjevy a scénky vyvolávané pamětí tu tak jde o konstatující rozvažování. To platí také o básních z přítomnosti, věnovaných prostým dojmům z městského prostředí a z cest po republice a také o oddílu bojových básní zaměřených k problematice mezinárodní politiky. V koncentrovanější podobě tatáž témata a postupy opakuje sbírka *Výjevy* (1966), jen s tím rozdílem, že básník je víc zaujat vlastní osobou a usiluje – opět však v rovině zobecňujících úvah – vyslovit své vnitřní sváry.

Bezvýhradně kladné jsou vzpomínky JAROSLAVA BEDNÁŘE, jenž ve sbírce *Živý dech* (1963) píše nejen o mládí, osobním i sdíleném se soudruhy-literáty, ale vzpomínkový charakter mají také básně o přírodě, rodném městě a vlasti. Co autor zbásňuje, to většinou přímo oslovuje a pateticky oslavuje a jeho exklamativní verše jsou proto přeplněny vykřičníky. Úvod sice obvykle vychází z určitého výjevu, ihned však přechází do obecné roviny, která oživuje verba-

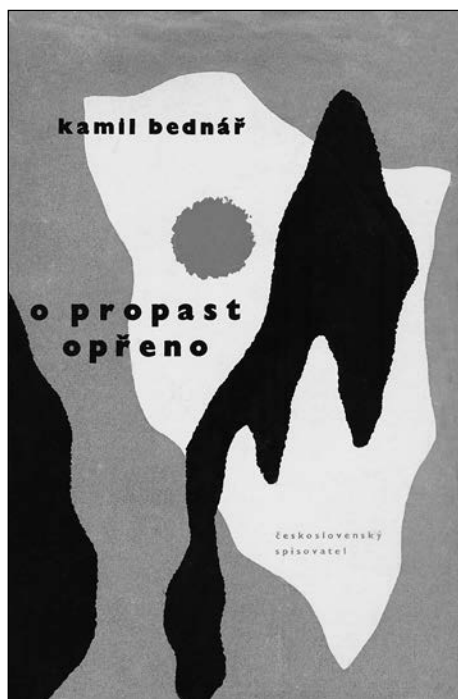
listní optimismus padesátých let: „A sladkost bezpečí náš vykoupený život beze lsti / zdraví soudružská ústa radosti / z přídě lodi k plavbě k pokojnému dni!“

Obdiv k umění se stal základem Bednářova okouzlení starou Prahou, které věnoval sbírku (označenou v podtitulu jako poema) *Má Praho, město múz* (1966). Tyto básně o městských stavbách, zákoutích a vedutách obsahují už více konkrétních detailů a epických prvků, ale i ony se nepovznášejí nad obecné sentence. Praha tvoří hlavního „hrdinu“ také „pražské poemy v deseti zpěvech“ (jak zní podtitul) *Cizinka a básník* (1969) o milostném vztahu stárnoucího básníka a krásné dívky, jenž se rozvíjí na pozadí pražské scenerie. Milostnou epizodu se autor snažil povýšit k tragičnosti cizinčinou náhodnou smrtí při autohavárii „v Albionu“.

■ V krajinách vzpomínek

I autoři, jejichž tvorba nebyla poznamenána budovatelskou ideologičností, se vraceli často do intimity vzpomínek. Dvě protikladné polohy mají vzpomínky, které ovládají poezii KAMILA BEDNÁŘE, pokládaného za války za vůdčí osobnost nastupující básnické generace. Po vynuceném poučném odmlčení začal Bednář koncem padesátých let publikovat sbírky značně odlišné od existenciální

poezie svých počátků. Jeho nové verše nesené řečnickým patosem často nabývají podoby vyprávění, které přechází do úvah, nebo jen setrvává u popisu či poklesá k informativnímu sdělení. Bednář se dívá na svět laskavými očima, a nevidí-li kolem sebe jen dobro, vyzývá k němu: „jen chtít, jen opravdu chtít“, vyhledává ve sbírce *Jezdci v topolech* (1961). Inspirací k podrobnému vylíčení idyly zaniklého vesnického života mu jsou obrázky Josefa Lady i vlastní dětství a mládí, spjaté s dychtivou nadějí, která básníka postupně přenáší i do přítomnosti. V protiválečných básních, které se konkrétní zkušeností vymykaly z tehdy běžných klišé, je minulost pojatá i jako memento: vzpomínky na válku předjímají možnost válek budoucích. Jak kladný, tak záporný rozměr vzpomínek



Obálka Pavla a Věry Brázdrových, 1965

je základem básnickovy výpovědi i v následující sbírce *Čas kočárů a lamp* (1963). Moralizování místy podléhá sbírka *Můj Quijote* (1964), její těžiště však spočívá především v oddílech věnovaných umělcům a zážitkům z různých českých regionů.

U LADISLAVA STEHLÍKA tvoří vzpomínky ve sbírce *Višňovou kůrou jaro voní* (1961) základ dojmů z cesty po Sovětském svazu. Konkrétně jmenovaná místa jsou buď viděna prizmatem minulosti (tragikou válečných událostí, revolučními dějinami, ale také poezií ruských klasiků), nebo se alespoň v závěru básně objevuje svědectví války. Přesto jde o radostnou lyriku, která se ojedinele nechává rozněcovat obligátními budovatelskými scénami, pravidelně však postavami dívek. Po této sbírce, pro Stehlíka typické jen významným uplatněním motiviky přírodní, se autor vrátil ke svému životnímu tématu, k domovu. Vzpomínky se tak u Stehlíka (a do určité míry také u dalších jeho vrstevníků) zužují do tématu rodiště, ale tím se také konkretizují a zvroucňují.

Tři Stehlíkovy rozsáhlé básně z knihy *Dávno již dozněly cepy* (1963) se inspirovaly Nezvalovou skladbou *Z domoviny*, a to nejen formálně (široce rozpjatý verš se sdruženými rýmy), ale i způsobem pohledu. Plynulý proud vzpomínek na mládí, na rodný kraj, ves a její jednotlivé obyvatele, na někdejší osobní zážitky z přírodního prostředí jsou v ní neustále srovnávány se současnými změnami života, které však nenarušují pohodu vzpomínek, naopak jí dávají radostnější vyznění. Lehká melancholie se stupňuje do stesku ve vrcholné autorově sbírce *Dub královny Johanky*, vydané po delší přestávce roku 1969. Nejde tu už o osobní vzpomínky, ale o minulost objektivizovanou v konkrétních lidských osudech. Básně získávají sevřenější podobu a monotónní lyrismus se proměňuje ve věcné pojmenování duševních stavů postavy, zprostředkovaných přírodními jevy. Ty tak nabývají funkce metafor, ale neméně často (spolu s jinými objekty) zůstávají samy sebou jako reálné připomínky někdejších dějů. Nejde především o jednotlivé jevy, temné stránky života nejsou už překonávány úspěchy lidstva, ale nezničitelnou přírodní zákonitostí, jíž patří i lidský život. U Stehlíka tak získalo rozhodující význam další důležité téma většiny jeho vrstevníků – příroda, a to nejen v rovině tematické či motivické, ale jako základní součást výstavby básně a rezervoár metaforický.

Už od čtyřicátých let tvořil domov ústřední zájem poezie DONÁTA ŠAJNERA. Rodná ves, jejíž každodenní život je usměrňován pravidelnými proměnami přírody, zůstala základem básnickovy životní jistoty i ve sbírce *Kudy chodí dny* (1963), která si však navíc klade další, velkorysejší úkol. Ve volném nerýmovaném verši chce lineárním výčtem obsáhnout celek všeho. Šajner předem uvede pojem, například den, ticho, zem jako zcela volný rámec básně, do něhož bez náznaku vzájemných vazeb řadí cokoli, Spartaka a Kolumba, Žižku a Shakespeara atd.: „Žižkův povel k útoku / a konec Shakespearovy věty.“ Také typické autorovy básně o přírodě jsou tvořeny takovýmto statickým výčtem postřehů, výjevů, motivů. Většinou těchto básní chybí celkový jednotící smysl,

jen ojedinělé básně (jako například Květnová noc, jejíž výčet vyvěrá z atmosféry konkrétní chvíle, či básně Léto, kde spoluvytvářejí jednotící atmosféru horkého slunečného dne různé reakce lidí na něj) prokazují, že relativně nejzdařilejší Šajnerovy básně nejsou vlastně básněmi o přírodě, ale o její jednotě s člověkem, ztělesněné především tradičním životem na vsi.

Poezie KARLA KAPOUNA přinášela tehdy jak milostnou a intimní lyriku, tak i vize ohroženého světa a lidskosti. Nepřízeň světa a úzkosti člověka jsou u Kapouna vykupovány důvěrou v moc poezie a touhou po harmonii a klidu. Taková je hlavní funkce Kapounových neustálých konfrontací velkého a malého, nejvýrazněji pak metaforických proměn celosvětových dramát v harmonizující intimitu. Tento postup se opakuje ve sbírkách vydaných v první polovině šedesátých let, s výjimkou knihy poslední z roku 1965, *Jablko z dlaně nevydám*. Východiskem Kapounových básní je především strach z toho, co u ostatních autorů té doby působí jen jako rétorické gesto: z radioaktivních zbraní a z války vůbec. V poslední sbírce se jádro úzkostného strachu prosadilo v přímém pojmenování, protože proniklo do dosavadní oázy intimity jako její bezprostřední perspektiva: smrt. Její hrozbu už Kapoun metaforicky nebagatelizuje, ale vyrovnává se s ní smířlivou útěchou – pro sebe i vlastní ženu. Autor je přesvědčen o velké moci poezie zažehnat strach a vůbec všechno zlé. Tato všemoc se nyní sice omezuje právě jen na jednu z forem útěchy, ta však pro Kapouna platí v překvapivé síle a dosahu. Moc básně pro něho představuje nezničitelnost básníkovy života a na nejexponovanějších místech dokonce záruku trvalosti světa vůbec.

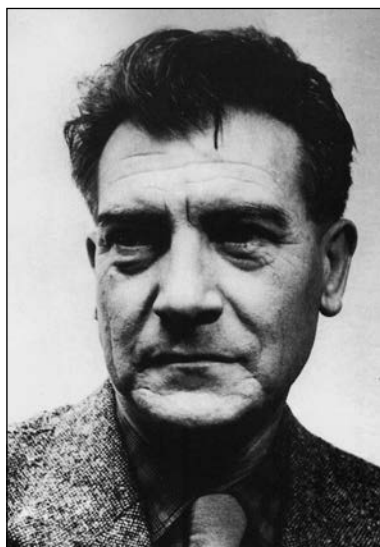
Předsmrtné básně přinesly změnu také do poezie FRANTIŠKA BRANISLAVA, nejvýraznějšího básníka přírody-utěšitelky. Spontánní, lehce tvořící lyrik zůstával přírodou celoživotně přímo okouzlen, láska k ní a skrze ní k životu byla – jak to umocnil i titul sbírky z padesátých let – „krásnou láskou“. Roční cyklus ve sbírce *Věvec z trávy* (1960) je ve všech měsících ovládán jarní náladou radostného očekávání – jaro je Branislavovým klíčovým slovem. Melodičnost vázaného verše s plnými rýmy vychází z jeho úzkého vztahu k hudbě: „v hudbu vše se mění, / co je milováno.“ Hudbu, jednotlivé skladby a jejich autory vybral za témata sbírky *Divertimento a kantiléna* (1964); první slovo výstižně určuje jeho lyriku jako komorní skladby lehčího rázu. K temnějším tónům básníka donutil jen charakter některých konkrétních hudebních děl, jimiž se inspiroval. Celkovou změnu přinesly teprve básně poslední sbírky *Sluneční kámen*, vydané roku 1969. Autor neopustil ani v bouřlivém roce 1968 oblast intimity v přírodních obrázcích, které se však prohlubují do vážnějších a zčásti až úzkostných poloh. Důvěra v život (což pro nemocného znamená zvláště ve vlastní budoucnost) často přetrvává, ale spíš jen ve formě útěšného přání. Verš se tu zhutňuje v souvislosti s větší významovou vahou slov a zkomplikováním smyslu básní.

Přírodní lyriku OLDŘICHA NOUZY charakterizuje nezúčastněný postoj pozorovatele. Výrazově úsporné, konstatující básně nespojují viděné jednotliviny

souhrnným smyslem ani výraznějším jednotným laděním. Platí to i o milostných básních ovládajících sbírku *Řeka* (1962): různé přírodní jevy ztělesňují fyzické i niterné přednosti obdivované ženy v prostém přiřazování a bez poetických komentářů. Také sbírka *Z kamene čas* (1964) se vyhýbá osobnímu stanovisku a hodnocení, jednoduché scénky jsou tu nadále tvořeny souřadným kupením jevů a výjevů. Popisnost bývá oslabena jenom nesourodostí těchto jevů, která navozuje dojem odvážné metaforičnosti, někdy ovšem stěží objasnitelné.

Nouza je nejvíce vzdálen úsilí většiny těchto starších básníků konvenčnějších autorských rukopisů o hladce plynoucí verš, jaký obdivovali již od dob svého mládí ve zralé lyrice Josefa Hory. Reprezentativní svou harmonizační tendencí jsou z tohoto hlediska obratně tvořené básně FRANTIŠKA NECHVÁTALA ze sbírky *Blažený pozemšťan* (1960), které jsou kromě přírody věnovány dalšímu příznačnému lyrickému motivu – lásce. Příroda se zde stává spíše jen východiskem obraznosti, která nepřímým, často až jinotajným způsobem vyjadřuje duševní situaci básníkovu. Blaženost se vznáší vysoko nad smyslovým pozemšťanstvím a jen zčásti je ožívována svou protikladností k neutěšeným duševním stavům z úvodu básně. Zdrojem této proměny v rámci jediné básně se stává láska, která se však také pohybuje v odtazité podobě neurčitých obrazných představ, sjednocených pouze slovním spádem. *Tichý oceán*, druhou sbírku z těchto let, vydal Nechvátal po dlouhé publikační odmlce až roku 1968. Reagoval v ní negativně na postupující společenskou liberalizaci, jejíž projevy spatřoval především v uvolněných mezilidských vztazích. Titul jednoho z oddílů dořikává titul celé sbírky: *Tichý oceán žalu*. Namísto blaženosti nastoupilo, ovšem v neadresně obecné poloze, zklamání a hořkost: „Nevrlí k sobě, ledoví a krutí.“ V situaci, kterou básník viděl jako „obludnou vlnu řvoucí nenávisti“, vniká do jeho poezie jistá dramatická napětí; obojí ovšem v následujících letech normalizace mizí a obnovuje se znovu básnické ladění rozkochané pohody.

Básně JANA NOHY, který byl známý z třicátých let jako představitel takzvané druhé vlny proletářské poezie, nevytvářejí jednotný představový a významový celek a zůstávají velmi vzdáleny i formální představě vytržbené básnické rétoriky. Sbírkou sonetů *Přes řeku* (1960) staví většinou na milostných motivech, Nohova ctižádost však byla obrácena k lyrice reflexivní, přičemž autor vyjadřoval své vysoké mínění o poezii, a to zejména o poezii své: „Mé básně jsou tvůj domov. / Báseň je naše vlast, / most přes



Jan Noha

hory a nebe, / přes řeku, přes propast.“ Nohovy verše chtěly vyslovit obecný smysl světa aditivním přiřazováním celků (dvouverší, verše či pouhého slovního spojení) bez jejich jednoznačné vzájemné souvislosti. Stejný postup se uplatnil ve sbírce *O věčné touze* (1962), která dosahuje přece jen větší určitosti, protože často vychází ze vzpomínek, z návratů do dějin socialistické „věčné touhy“. Konkrétnější předmětnosti a větší slovní úspornosti dosahuje posmrtná sbírka *Zlomeno půlnocí*, kterou z básnickovy pozůstalosti vybral a roku 1967 publikoval Oldřich Vyhliďal. Dějinný optimismus se zde už vytratil a básník se obraznými opisy vypořádával s předsmrtnou osobní tragikou.

■ Poezie křesťanského řádu

Od konce padesátých a během šedesátých let se postupně znovu vraceli do literatury někteří autoři křesťanské či spirituální orientace. Nejsnazší a nejméně konfrontační charakter měl návrat těch básníků, jimž se křesťanský ideál přirozeného řádu vtělil do prostoru intimity, vymezovaném zejména rodinou, vzpomínkovým návratem do dětství a příchylností k obyčejným věcem. Tyto hodnoty, symbolizující stabilitu a neměnnost životního řádu, měly pro ně podobu sakrálního znaku, jímž byly připomínány a zpřítomňovány křesťanské tradice. Intimita tohoto prostoru spolu s věčným cyklem přírodních proměn a příklonem k vesnické realitě stály v opozici k vnějšmu světu, jehož zesvětštěnou podobu symbolizoval především chaotický obraz města.

K nejcharakterističtějším básníkům tohoto typu patřil KLEMENT BOCHOŘÁK, jehož básnický svět je světem křesťanského idylíka, harmonizujícího vše, s čím se setkává. Ve své nové tvorbě (*Cesty a zastavení*, 1958; *Básně pro velké děti*, 1964) jako by zcela bez přerušení navazoval na svou těsně poválečnou notu smíru a něhy, vnímající skutečnost jako odraz ráje, jímž bylo dětství. Do tohoto ráje lze vstoupit jedině cestou snění a vzpomínek („učinil krok a byl ve zlatě“), v nichž ožívá nepřeborné množství zcela všedních předmětů, které jsou mu „znakem víry“. Folklorní pohádky, mýty rodné Vysočiny i zjevné literární aluze na snově romantizující příběhy Alain-Fourniera a Henriho Pourrata vytvářejí Bochořákův konzistentní básnický svět, v kterém vládne vlídnost, ticho, přátelství a hudba jako nejzjevnější atributy harmonicky prožívaného života. (Obraz tohoto světa ještě prohlubují Bochořákovy lyrizované vzpomínkové prózy *Příběhy a vzpomínky po večerech sebrané*, 1958, *V druhé světnici*, 1969.) Bochořákův tradicionalismus ovlivnil i výrazové prostředky jeho básnické tvorby: na rozdíl od počáteční až folklorní písňovosti se tu stále více uplatňuje volný verš s minimem metafor, jejichž nesouvztažnost by mohla narušit tíhnutí k idylčnosti; převažují spíše příměry, parafráze a epiteta, umožňující plně rozvinout vzpomínkově meditativní vrstvy jeho veršů. Nic nenarušilo Bochořákův básnický svět ani v jeho dalších sbírkách (*Věčná loviště*, 1969, a *Proudění*, 1971);

život zůstává „prostinkým snem“ a snění se vzpomínkou základním zorným úhlem básnickova vidění.

Básnická cesta JOSEFA SUCHÉHO do prostoru intimity, kam cílevědomě směřovalo jeho harmonizační úsilí, byla podstatně složitější. Verše z jeho básnické prvotiny Žernov, která už nemohla v roce 1948 vyjít, svou drsnou lakoničností a arytmičností vyjadřovaly životní nejistotu a trýzeň člověka, jemuž „cesty a potoky do země ryjí kříž“, který musí člověk přijmout jako daň z bytí. S tímto trýznivým životním pocitem vstoupila Suchého poezie do básnického kontextu šedesátých let sbírkou *Jitřenka v uchu jehly* (1966). Vnímá-li zde ještě básník poezii jako „ražení okna holýma rukama do slepých stěn“ a život je mu často pastí a „vířícím prázdňem na niti, již olizuje plamen“, základní vývojovou dynamiku jeho poezie představuje výrazná touha po úniku z této bezvýchodnosti do „matčiny krajiny, kde tiše hřeje všudypřítomný úsměv“

(*Ocúnová flétna*, 1967; *Okov*, 1969). V této krajině vesnického dětství, kde bylo vše harmonizováno smysluplným přírodně-liturgickým rytmem dnů a roků, nalézá Suchého poezie svůj prostor intimity, v němž vládne ticho a křesťanský smír s realitou. Vědomé budování tohoto prostoru oprostilo jeho verš od metaforické drsnosti, aby se posléze písňová meličnost střídala s reflexivitou volného verše, s jehož pomocí básník medituje nad sounáležitostí člověka s jeho rodem, domovem a přírodou (*Ve znamení vah*, 1970). Pro Suchého poetiku měla příroda zásadní význam; nebyla pro něho pouhou scenérií ani impresionistickou krajinou duše, ale mnohem spíše jakýmsi heuristickým principem, s jehož pomocí je zkoumán obecný lidský úděl. Neustálou afinitou mezi krajinou a člověkem, mezi rostlinou či kamenem je pak vytvářen mýtus původnosti a čistoty, v němž je člověk spojen s uplynulým časem. Tento proces zdůvěrnil Suchého poezii a zbavil ji vyhocených protikladů a rozporů; místo „vířícího prázdna“ a trýzně převládla v jeho verších z konce šedesátých let melancholie, stesk a smír, jehož básnickým emblémem je rodinné štěstí.



Dedikace Josefa Suchého Vilému Závadovi, 1967

V blízkosti básnického světa Josefa Suchého stojí, zejména svou tematizací vesnických a přírodních motivů, poezie FRANTIŠKA LAZECKÉHO, který zůstal ve verších z šedesátých let (*Hledání klíčů*, 1971, a *Jenom vzlyk temnot*, 1971) věrný svému dřívějšímu bipolárnímu vidění světa, v němž je neustále dramaticky zpřítomňován kontrast mezi tíhou hmoty a zla a nadějí duše ve zmrtvýchvstalého Krista. Lazecký vnímá svět jako „velké popraviště“, kde člověk „zavírá oči před ranami Krista“, aby se vyhnul hledání klíče od bran věčnosti, kam se vstupuje pouze cestou odříkání a oběti. Tento přímočarý křesťanský apel, zdůrazňovaný častým výskytem náboženských motivů (sv. František z Assisi například personifikuje naději), je už zbaven jisté rétoričnosti, která v minulosti často oslabovala umělecký účín jeho poezie. Slíci reflexivitu zvýrazňuje převážně volný rytmizovaný verš, opírající svou obraznost o venkovské motivy a rytmus přírodních proměn, v nichž vidí básník odraz přirozeného řádu. Ten je neustále připomínán vědomím o společenství živých, mrtvých a nenarozených a posloupnosti rodu, s jehož minulou i budoucí podobou jsou lidé neustále konfrontováni. Vědomí rodu – u Lazeckého často spojeno s jeho slezskými rodnými kořeny – určuje také kontinuitu času i spojení jedince s národem, jak to nejzřetelněji dokládá lyrickoepická básnická skladba *Má paní hudba* (1970), jež je patetickou oslavou životního příběhu Antonína Dvořáka a jeho vztahu k českému národu.

Křesťansky orientovaná poezie vycházela z tradiční křesťanské podoby světa, v němž ještě trvaly určité přirozené konstanty řádu: přírodně vesnická realita, kontinuita rodu, naivní víra v neproblematičnost jsoucna.

Mezi opožděné návraty patřilo i vydání sbírky JOSEFA JELENA *Pod sedmi pečeti* (1968). Sbírkou osciluje mezi všedností a posvátnem, naléhavé aktualizační motivy (válka, Hirošima, vztahy mezi lidmi) jsou zde ovšem značně vnějškové a plně povrchní rétoriky, která často působí až komicky („Na samém prahu zoufalství a lásky / líbám tě k smrti znásilněná / lafetami děl a raket“). Jelen se tu nevyhýbá patosu, na druhou stranu jsou evidentní básnické vzory, které autor ve své sbírce vzývá (Jan Zahradníček, František Halas).

Výraznou básnickou osobností byl LADISLAV DVOŘÁK, debutující básnickou sbírkou *Kainův útěk* (1958). Jeho drsně expresivní lyrika ztvárňuje prožitek vesnické reality a vyjadřuje pocity člověka, kterého od dětství jak Kainovo znamení poznamenalo vesnické proletářství. Básnickova citlivost přitom jen stěží odolává nárazům tvrdého světa, jenž jej obklopuje. Sřet těchto dvou pólů – drsnosti osudu a citlivosti srdce – a nemožnost jejich smíření je stálou příčinou básnickova utrpení z existence i jeho pocitu trvalé vydědění. Je-li Dvořákova prvotina poznamenána až jistou apokalyptičností, v trojici básnických sbírek z druhé poloviny šedesátých let (*Vynášení smrti*, 1965; *Obrysy bolesti*, 1966, a *Srdeň*, 1969) je už znatelná snaha proměnit subjektivní bolest v „bolest sebe samu přemáhající“ a přijmout ji jako přirozený atribut lidství.

K tomu ho vede trpká zkušenost venkovského rodu i sama nelehká skutečnost vesnického života, jehož realie zřetelně ovlivňují i výrazovou vrstvu jeho poezie. Odtud také pramení drsně málomluvná lakoničnost těchto často až monotónně úzkostných veršů, jejichž arytmičnost a pohrdání zpěvností ukazuje k halasovským kořenům; autor sám vnímá své verše jako „melodii skřípajících zubů“. Síla Dvořákovy obraznosti je v konkrétním vidění, v povýšení věcí a vesnických dějů do roviny alegorie, symbolu, ba mýtu; odtud také častý vpád příběhovosti do lyrických veršů, v níž se zkonkrétnila životní zkušenost či lidský osud. Stálý prožitek života jako sebemíjení („nejsem mezi zvanými“) dává těmto veršům výrazně existenciální podtext a dovádí básníka k hluboké životní skepsi: „Nic nečekat bez naděje odhodlaně žít.“ Snaží se ji překonat pohledem na „sinalou tvář Syna člověka“ a vědomím sounáležitosti se svým vesnickým rodem, v jehož minulosti, zejména v jeho mrtvých, hledá opodstatnění přítomných činů i svého životního outsiderství. Jedině v těchto souvislostech nalézá Ladislav Dvořák odhodlání k životu – „Hlavní oheň / udržet čistý“ – a dává své skepsi rozměr donquijotského smíru.