

Proměny vyhraněných poetik

Organickou součástí obrazu poezie šedesátých let byly publikační činy básníků, kteří již od meziválečného období patřili k uznávaným tvůrcům (Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Vilém Závada, František Hrubín ad.). Přinejmenším část jejich díla byla vyzdvihována jako součást české socialisticky orientované poezie, avšak jejich tvorba byla předchozím obdobím normativního prosazování budovatelského umění více či méně poznamenána a deformována. Ať již proto, že oni sami tyto úzké politické a poetické normy akceptovali a snažili se jim přizpůsobit své vyhraněné poetiky, nebo proto, že verše odlišného vnímání světa neměly tehdy šanci na publikaci, a pokud je jednotliví básníci vůbec psali, pak s vědomím, že nebudou v dohledné době zveřejněny. V prostoru, který se v šedesátých letech otevíral, se tak potkávaly jejich nové básnické texty s tvorbou dosud širší čtenářské obci utajenou.

Společným rysem publikovaných textů starších i nově vznikajících bylo reflexivní pojetí poezie, která se nadále odmítala přizpůsobovat jednostrannému vidění a chtěla vnímat svět v jeho komplikovanosti, bohatství a jevové simultaneitě, s vědomím neredukovatelnosti subjektivního prostoru, v němž se básnická promluva odehrává. K nejnápadnějším rysům této tvorby proto patří důraz na odlišnost a rozporuplnost, na kontrast a konflikt, na dramatictější básnický výraz a na vnitřní dynamiku básně, tedy na to, co hymnickým přitakáním předchozího období mnohdy chybělo. Básník již není tím, kdo proklamuje předem rozhodnuté vítězství dobra nad zlem, ale tím, kdo neustále znovu hledá způsob, jak vyjádřit svůj rozporný vztah k nejednoznačným skutečnostem. Napětí vyrůstající z jinakosti a z myšlenkové energie proudící mezi protipóly je dokonce chápáno jako nezbytná podmínka životaschopnosti básně, možnosti vyslovit mnohovýznamovou a hodnověrnou výpověď o lidské existenci.

Spor a střet v jednotlivých básních často nabýval podoby dialogu, někdy téměř dramatického. Tak se objevil v jednotlivých básních a v kompozici oddílů jednotlivých sbírek (např. Rozhovor bláznů v Mikuláškově sbírce *To královské*), ale především v rozsáhlých skladbách s epickým jádrem, v nichž poezie, vydávaná v tomto období, dospěla k jednomu ze svých uměleckých vrcholů (Hrubínova *Romance pro křídlovku*, Holanova *Noc s Hamletem*). Jsou-li tyto skladby projevem směřování ke komplexnější básnické výpovědi, pak jinde

tatáž tendence básníky přivedla ke snaze sbírky či jejich části vnitřně provázat a komponovat je jako cykly (Holanova Mozartiana, jednotlivé části Mikuláš-kova Svlékání hadů), takže i některé lyrické sbírky tak mohly být dobovou kritikou vnímány i jako vnitřně jednoduše komponované skladby (Hrubín: Až do konce lásky, Seifert: Koncert na ostrově).

Dokladem obecnější tendence k reflexi a seberefexi je i skutečnost, že ji lze vysledovat u autorů různého básnického naturelu, například jak v poezii Vladimíra Holana, u něhož byla v podstatě projevem básnickovy kontinuity s vlastní předválečnou tvorbou, tak i u Jaroslava Seiferta, pro kterého vydání knihy Koncert na ostrově (1965) znamenalo počátek nového tvůrčího období. Nejenom u těchto dvou básníků byla přitom tato tendence doprovázena mimo jiné inklinací k různým podobám rozvolněného či volného verše. V básních Vladimíra Holana, jimž písňová povaha nebyla nikdy vlastní, se rýmová a rytmická složka zřetelně oslabila. Uvolňující se verš přestal sloužit melodii, vyvázal se z rýmové i rytmické závislosti na ní a výrazně se zprozaizoval, což je nejnápadnější – opět v kontrastu k autorově starší poetice – v případě Jaroslava Seiferta.

Jestliže v předchozím desetiletí patřila píseň k velmi produktivním a kanonizovaným básnickým žánrům, nyní písňovost ustoupila i z tvorby básníků, pro něž byla do té doby projevem jejich vrozeného básnického talentu nebo velkým pokušením. Jaroslav Seifert a František Hrubín se dokonce od nebezpečné svůdnosti harmonizující písňové kantilény otevřeně distancovali. Hrubín ve sbírce Až do konce lásky o ní psal jako o oknu zamrzlém květy: „je-li statečný básník, / rozbije to okno: neučesaný, křiklavý svět se k němu nahrne.“ Seifert v Koncertě na ostrově sice ještě své texty nadále pojmenovával jako písňe, ale dobře už věděl, jak jsou slova nestálá: „Kdybych je přinutil, aby mi tančila, / zůstanou němá. / A ještě kulhají.“

Tato prozaizace verše úzce souvisela i se skutečností, že řada starších autorů začala podstatně zúročovat inspiraci civilismem, který do poezie vnesla tvorba básníků ze Skupiny 42, jakož i podněty programu poezie všedního dne, prosazovaného skupinou kolem časopisu Květen.

■ Holanova básnická rehabilitace

Posun poezie k reflexivnosti, niternosti a zároveň i k metafyzickému přesahu do prostoru monumentalizující básnické abstrakce lze sledovat na vývoji básnické tvorby Vladimíra Holana, která se v průběhu šedesátých let začala před čtenáři zjevovat ve své neobyčejné rozloze, hloubce a složitosti a nabyla tak pro současníky reprezentativního a také mimořádně inspirativního rozměru. Nikdo jiný ze soudobých českých lyriků neměl svým romantickým pojetím poezie a výsadní morální rolí básníka na českou poezii té doby takový vliv;

V L A D I M Í R H O L A N N O C S H A M L E T E M

VĚNOVÁNO VLADIMÍRU JUSTLOVI

MENIPPOS:

Vidím jenom kosti a lebky bez masa, a ty jsou si většinou podobné.

HERMES:A právě to je to, čemu se diví všichni básníci, těm kostem ...
A jenom ty, zdá se, jimi pohrdeš —**MENIPPOS:**

Dobrá, ukaž mi tedy tu Helenu, neboť já bych ji nepoznal.

HERMES:

Tato lebka, to je Helena ...

LUKIANOS

Při přecházení z přírody do bytí
zdi nejsou právě vřídlné,
zdi pemočené talenty, zdi poplivané
vzpourou křečtělncá proti duchu, zdi o nic menší,
jsou-li snad dosud nezrozeň,
a přece zdi zaokrouhlujeji už plody ...

Poddajná zralost Shakespeara
zve ke zvůli. Její obsah,

kteřý jako úžas měl by býti
svátčností, stává se poklesem čnsu
(při všech nánancích jeho nepřítomností)
lichvářským úrokem všech bytí,
do kterých se drze nastěhoval režisér.
Jon podvod je tu jistotou. A divák,
předčasňe vylezly jako svatojiřský had,
hřeje se pod žluči kritiků ...
A těm, jakože se odvažují mapovat i touhu,

V. Holan Noc s Hamletem 17

uhranutí Holanovým básnickým světem zasáhlo zejména mladší generaci a pro mnohé začínající tvůrce bylo východiskem k utváření vlastního výrazu (nejednou však vedlo i k epigonství).

Z hlediska tvůrčího i publikačního byla šedesátá léta pro Holana velmi úspěšná. Dokončil a vydal reflexivní skladbu *Noc s Hamletem* (1964), napsal dvě objemné sbírky drobné reflexivní poezie a dočkal se jak ucelené edice svých starších epických skladeb, tak i vydání své lyrické tvorby z let 1939–48 (*Bez názvu*, 1963; *Na postupu*, 1964) a z první poloviny padesátých let (*Bolest*, 1965). Péči editora Vladimíra Justla byla vydána rovněž řada výborů (např. *Noční hlídka srdce*, 1963; *Ptala se tě...*, 1965; do konce šedesátých let bylo vydáno šest takovýchto tematicky či žánrově koncipovaných výborů). Od roku 1965 začaly vycházet Holanovy *Sebrané spisy* (ed. Vladimír Justl, do konce desetiletí vyšly čtyři svazky).

Svých šedesátých narozenin v roce 1965 se Holan dožil jako slavný a uznávaný básník, jemuž začaly vycházet rovněž překlady jeho básní do cizích jazyků. V roce 1967 obdržel italskou básnickou cenu Etna Taormina, v roce 1968 získal titul národní umělec, roku 1969 byl navržen tehdejší Svazem českých spisovatelů za kandidáta na Nobelovu cenu za literaturu.

Vydání Holanovy sbírky *Příběhy* (1963), která obsahuje jeho epické básně z první poloviny padesátých let, souznělo s dobovou tendencí k oživení a inovacím básnické epiky (období lze nalézt například v tvorbě Hrubínově), ale i s odklonem české poezie od vázaného verše a předjímalo její obrat k hledání možností verše rozvolněného a volného. Holanova básnická epika, zařazená do sedmého svazku Sebraných spisů (*Příběhy*, 1970), zahrnuje jednak verše vznikající v době války, které jsou psané vázaným veršem (Terezka Planetová a Cesta mraku), jednak skladby vzniklé v letech 1948–55, pro něž je příznačný právě volný verš (např. Zuzana v lázni, Martin z Orle, řečený Suchoruký, Smrt si jde pro básníka a další). Pro obě časové vrstvy přitom platí propojení epické osnovy – lapidárních příběhů o osudových úderech drtících člověka – se zvýrazněnou lyričností a reflexivností a také přesah do prostoru mýtu. Výpověď o tragické osudovosti lidského bytí je ukotvena v detailech důvěrně předmětnosti a zaujata křivolakostí, neredukovatelností prostých životů.

Rozsáhlá reflexivní báseň *Noc s Hamletem* vznikala ve dvou fázích. V letech 1949–56 básník napsal původní verzi, kterou pak po šesti letech v jiných literárních a kulturních souvislostech redukoval a výrazněji tvarově a významově strukturoval. Poprvé byla přednesena ve Viole v listopadu 1963, časopisecky a knižně pak byla vydána v roce 1964.

Básnická skladba, která je – podle autorových slov – holdem Shakespearovi, tvůrci, jehož literární díla také nelze redukovat na jednoduchou tezi, syntetizovala většinu dominantních motivů a tematických a myšlenkových konstant Holanovy poezie a také formulovala autorův básnický program. Je podobnostvím ozřejmujícím tragický úděl člověka a současně vyhrocenou a vášnivou polemikou s konvencemi a iluzemi, s nesvobodou, s dějinami, chápanými jako kupa ustavičně se opakujících lží. Jako hněvivou polemiku s ujařmující dobou lze číst již vstupní pasáž o svévolných interpretech: „A těm, jakože se odvažují mapovat i touhu, / je lehké, třebaže i oni jsou / prchlivým svědectvím ustavičných hovad...“

Situačním rámcem a dominantním časoprostorem básně je samota a noc, vyzývající lyrického mluvčího k meditacím a záhadným nočním rozhovorům s přízračným společníkem, princem Hamletem. Noc má u Holana převážně tragický ráz, je temným, osudovým a metafyzickým pozadím bytí, je to noc z legend, mýtů a balad, noc, která trvá a jež všechny přežije, noc-hrobka i noc navštěvovaná mrtvými a přízraky, noc, v níž splývají všechny známé časy. Kompozičně je tak *Noc s Hamletem* vystavěna jako mnohovýznamová reflexe,

která ustavičně přechází z reálné roviny do roviny symbolické a prostřednictvím nočního dialogu autora se sebou samým i s literární postavou Hamleta do jednoho sémantického celku svazuje velmi různorodé prvky tematické i tvarové. Lyrické, epické a dramatické složky básně jsou přitom propojeny značně volně a vytvářejí bohatě významově členěné polytematické pásmo. Výsledný celek působí jako dramatická montáž textů různého charakteru a různé provenience, obrazy, úvahy, příběhy a dialogy se v básni mnohdy zcela osamostatňují a působí jako svébytné básnické celky.

Po stránce tematické skladbu charakterizuje vzájemné postupování několika motivických a problémových trsů. Pocity samoty a lidské izolace jsou spojovány s typicky holanovským motivem zdí (který se třikrát opakuje ve vstupní pasáži, několikrát vynořuje v průběhu skladby a postupně se transformuje i do motivů dalších: kamene, balvanu, ruiny hradu). Jistou útěchu básníkovi naopak dodávají – přes vědomí tragického údělu člověka – témata umění, dětství a dětství, lásky milenecké a mateřské. Výrazný je okruh vymezený kontrastem mezi existenciální svobodou a dějinnou daností.

Klíčovým tématem skladby je ovšem problematika umění a především poezie v soudobém světě, reflexe smyslu a morálky básnického činu. Svě etické pojetí údělu básníka Holan programově artikuloval prostřednictvím aluzí nejen na řadu velkých umělců minulosti, ale i odkazy na některé literární postavy – kromě Hamleta se tu objevují také postavy z řecké mytologie, z tradice biblické či faustovské legendy. Svě postoje autor přitom formuloval obrazem, mikropříběhem, nejčastěji však formou gnómičké verše či maximy, která má mnohdy až podobu morálního apelativu: „Tím větší báseň, čím větší básník, / nikoliv obráceně! [...] A jsi už velký básník, ptáš-li se, s kým se zatratit... / Umění jako dílo, abys nezpyšněl... / Říkám ti, že umění je nářek, / něco pro někoho, nic pro všechny“; „Jenom umění bylo bez výmluvy...“

Obdobný charakter reflexivního pásma mají i dvě další Holanovy skladby z těchto let – fragment *Noci s Ofélií* (vznikala zprvu jako rozměrný doplněk *Noci s Hamletem*, později byla dokončena jako záměrný fragment a bibliofilsky vydána roku 1973) a *Toskána* (psaná mezi lety 1956–63 a poprvé vydaná v souboru *Příběhy*, 1963). Ve srovnání s *Nocí s Hamletem* je *Toskána* (vznikající v době Holanovy nemoci, a proto autorem pocíťovaná a prožívaná jako jeho další básnická závěť) více příběhem, je zřetelně místopisně určena a má chronologicky rozvíjený a gradovaný děj. Báseň je budována jako imaginární básnický cestopis: lyrický hrdina (nesporná autostylizační maska básníková) je dopisem vyzván tajemnou ženou své minulosti ke schůzce v Benátkách, vydá se tedy na cestu Itálií a Toskánskem za touto mámvou bytostí, ale ta mu stále uniká a on ji na své pouti marně hledá. Teprve při návratu, téměř na konci své marné cesty, se s tajemnou ženou, symbolizující erotické mámení smrti, setkává. Obdobně jako v ostatních pásmových skladbách slouží náznakový dějový půdorys jako jednotlící prvek řady reflexí, meditací, evokací vzpomínek

a míst, spjatých s Holanovou velikonoční cestou po Toskánsku z roku 1929. Skladba je podobenstvím o trýznivém lidském bloudění za krásou, smyslem života i za nesmlouvavou smrtí.

Charakteristické holanovské obrazy, motivy, emblémy a symboly (motivы zdí, stromů a plodů, milenců, slova a mlčení, dítěte a dětství, lásky, pohlaví a sexu, dějin, svobody a determinace ad.), které se nacházejí roztroušeny v jeho rozsáhlých lyrickoepických skladbách, se znovu vracejí v koncentrovaných, gnómičkých a definitivních podobách i ve dvojici sbírek *Na sotnách* (1967) a *Asklépiovi kohouta* (1970). Již jejich názvy svědčí o tom, že ústředním tématem Holanovy drobné meditativní lyriky v šedesátých letech se staly poslední věci člověka, vědomí neodvratné smrti, zobrazované v rozpornosti světa i lidského nitra. Tyto dva rozsáhlé soubory přinášejí několikaveršové reflexivní básně různého charakteru, ve kterých sílí dialogičnost: dominantním výstavbovým prvkem řady básní je apostrofa, sebeoslovení, skrytý či zjevný dialog. Vedle těchto dialogických básní však sbírky přinášejí i básně-mikropříběhy, které jsou situovány do reálné scenerie, avšak mají symbolickou platnost. Dalším typem jsou gnómičké či epigramatické básně, sloužící k přesnému a povýtce kontrastnímu zachycení myšlenky a existenciálních paradoxů bytí.

Holanova obraznost je tu opět založena na propojování abstrakt s konkréty, poloh sakrálních a profánních, smyslných a spirituálních. Antitetické vidění skutečnosti, snaha zachytit charakteristický výsek života konkrétní situací symbolické platnosti, originální genitivní metafory, v nichž jsou významově vzdálené jevy předváděny s tělesnou, až fyziologickou názorností a imaginativní agresivitou („nádor lůny“, „varlata dramatu“) i rozpor mezi někdy až dokumentaristickou objektivností a barokně košatou obrazností („zadnice nebes zbičovaná vichry až do krve“), dávají této lyrice velkou obraznou sílu, básnickou expresivitu, stylové bohatství, výrazovou přesnost a plasticitu.

V centru autorovy reflexe nestojí izolované předměty, ale vztahy mezi nimi, které jsou zobrazovány převážně jako složitý paradox, umožňující v básni konfrontaci protikladných skutečností, jevů a myšlenek. Holanova poezie této doby, podobně jako předválečná i jako básně vznikající po válce a teprve teď vydávané, je na vztazích mezi předměty a jevy přímo závislá: koncentrované básnické miniatury, tvarově úsporné a na slovo skoupé, v nichž se prolínají a srážejí různorodé skutečnosti, situace, předměty, jevy a vztahy, budují svůj čtenářský účinek na přesahu do prostoru meditativní abstrakce, jenž se nad nimi klene.

Důraz na vztahovost se projevuje v těchto sbírkách mimo jiné i posílením významu těch slovních druhů, které vztahy přímo určují a označují, tedy spojek a předložek, jež se často posouvají do samotného středu sdělení nebo do názvu básně. Například sbírka *Na sotnách* je téměř celá protnuta odporovacím významem všudypřítomné spojky *ale*, která mučivě rozrušuje jakékoli zdání hotových, uzavřených významů. Pro Holanovu tehdejší lyriku

je příznačné takovéto osamostatňování neplnovýznamových slov také v názvech básní: zájmen osobních, ukazovacích, tázacích a záporných (Ty?; Toto; Kdo; Nikam), příslovčí zvýrazňujících opakování (Zase), definitivnost (Stále), stav (Zle), spojek (Ačkoli, Aniž, Jestliže, Protože), předložek (Proti, Pod) i citoslovečných výrazů (Běda!).

■ Proměna Seifertovy poetiky

Důraz na vztahovost a reflexivitu se objevoval od poloviny šedesátých let i v tvorbě JAROSLAVA SEIFERTA, který tehdy po odmlce, způsobené mimo jiné vážným onemocněním, opět vstoupil do kontextu české poezie sbírkami, jež dokládaly nové směřování jeho lyriky. Pro Seiferta doposud typická okouzlená zpěvavost tu začala být do velké míry potlačována či doplňována vědomím osudovosti, s níž do našich životů vstupuje neustálé ohrožování lidskosti a také smrt. Smyslově vášnivý příklon k životu byl nyní nově konfrontován nejen s melancholií vzpomínek evokujících zmizelý čas krásy a jistot, ale také s pocity syrové tísně vyrůstající ze samoty a z vědomí vlastní konečnosti.

Tento posun byl doprovázen i výraznou změnou tvarové stránky Seifertovy poezie. Virtuózní výstavba založená na uplatnění vázaného verše písňové povahy, bohaté obraznosti a rafinované práce s rýmovými souzvuky počala ustupovat volnějším podobám verše, což básník sám vnímal jako velmi bolestivý proces: „Stálo to dost bolesti i námahy. Teprve teď poznávám, jak rým lehce



Ladislav Fikar, Jaroslav Seifert a František Hrubín

nese zbytečná slova. [...] Prostě už to neumím. Ale mohu vás ubezpečit, že volný nebo uvolněný verš je mnohem pracnější“ (Literární noviny 1967, č. 23).

Pro další vývoj Seifertovy poezie byla rozhodující sbírka *Koncert na ostrově* (1965). I když většina básní této knihy ještě nese název píseň, je pro ni charakteristické radikální opuštění tradičního písňového vázaného verše opírajícího se o veršovou intonaci, syčeného metaforickým bohatstvím a provázaného virtuózní rýmovou technikou. Místo toho si Seifert stvořil prozaizovaný mluvní verš nesený především intonací větinou, s přesahy a rytmickými předěly uvnitř jednotlivých veršů. Strídmá obraznost, využívající hlavně přirovnání a perifrází, dodává tomuto verši rozměr civilnosti a autentičnosti, ale i konkrétní smyslové názornosti. Využití řady dějových prvků, které stojí v pozadí lyrické reflexe, a ostré pointování básní formou gnómického závěru ještě zvýrazňuje naléhavost, reflexivitu a osudovost básnické výpovědi.

Koncert na ostrově je sbírkou, která má – jak si povšimla soudobá kritika – blízko k celistvě komponované výpovědi, ke skladbě, poemě či vzpomínkovému reflexivnímu pásmu, jehož rámec utváří obraz Prahy, města autorovi důvěrně známých míst, rozmanitých scenerií a podob daných i proměnami jednotlivých ročních období. Jedenáct oddílů knihy je rozklenuto mezi osobní intimní zpověď a svědectví o proměnách doby. Typické tematické okruhy Seifertovy poezie – okouzlení Prahou, různými mámivými podobami ženství, prožitek času i pocit dočasnostižití – se v ní zvolna přesouvají do polohy konfesijní a sjednocujícím tématem se stává autorův vlastní život nahlížený s vědomím lidské smrtelnosti. Toto básnické vzpomínání obzírá – navzdory své intimitě – velký časový horizont. Prolínající se obrazy a cyklicky variované motivy evokují řadu momentů historických i osobních počínaje lety autorova žižkovského dětství.

Leitmotivem sbírky je ovšem smrt, jejíž náhodný dotek je určujícím motivem již vstupní básně: „Kdysi jsem našel své jméno / na černé korouhvi stříbrným písmem / i s datem smrti. [...] Ten mrtvý byl však někdo jiný, / protože já tu jsem. // A jsem to vůbec já? Trochu si nevěřím. / A to je dedikace. / Komu? / Mrtvému na černé korouhvi.“

Většina obrazů, příběhů a vzpomínek sbírky se tak odvíjí od náhodných i osudových setkání lyrického mluvčího s různými podobami smrti, ať jde o události z dětství a mládí, o reminiscence na léta válečná (holocaust zprítomněný obrazem židovské dívky, heydrichiáda, Vančurova smrt či pohřeb Jaroslava Ježka v cizím prostředí amerického velkoměsta atd.). Prostřednictvím obrazů smrti se tak Seifertovy básně ustavičně vracejí k vědomí lidské dočasnosti, křehkosti a pomíjivosti; jsou smrti jakoby ukradeny gestem básnické tvorby, rovněž však jsou hlubokým uvědoměním si závrtných podob míjejícího života: „Až teprve teď, kdy jsem už stár / a kdy se zdá, / že mi to věru za to nestojí, / počínám chápat závrát časnosti. // Vždyť život je jen vzlyk, / a jiný život není / a pod tím rozstřeleným praporem / je krásy dost.“

Koncert na ostrově vyznačil následující Seifertovo směřování, které přineslo na konci šedesátých let triptych kompozičně již uvolněnějších sbírek, z nichž ovšem tehdy byly vydány pouze dvě: *Halleyova kometa* a *Odlévání zvonů* (obě 1967). První sbírce dominuje mnohotvárný obraz Prahy, většina básní je otevírána obrazem konkrétních míst, básníkovi drahých pražských scenerií a budov (Hvězda, Letohrádek královny Anny, Bertramka, Kampa, Rudolfinum, Tylovo divadlo aj.), a zároveň osobní vzpomínkou či kulturní tradicí s nimi spojených osob (Holan na Kampě, Toman na Břevnově, Mozartova a Sudkova Praha, kavárna Slavia s reminiscencí na Teiga a Nezvala atd.). Pražské lokality a veduty jsou výchozím prostorem tohoto imaginárního putování, jsou zaplněny vzpomínkami na mrtvé, připomínkami živých a reflexemi lyrického mluvčího, často konfrontujícího okouzlení zmizelým světem s neútěšnou přítomností stárí. Přestože motivy smrti už nejsou v této sbírce tak časté, stávají se i zde působivým kompozičním svorníkem: sbírka je otevřena není za přítelem A. M. Píšou a ukončena trýznivou básní *Nemocnice v Motole o štěstí mrtvých* (inspirovaná právě smrtí Píšovou): „Ale příznejme si / že ani toto štěstí / nestojí za to dlouhé bloudění, / kdy člověk chodí od smutku k bolesti, / od neštěstí k žalu / a říká tomu život.“

Milostné téma je jádrem sbírky *Odlévání zvonů* (1967). Ve verších defilují různé portréty žen, vytržené z uplynulého času vzpomínkou, ozvláštněné znovu košaticí básníkovou metaforikou, citově bezprostřední v meditativní konfesi nesené plastickým recitativem volného verše. Omamná setkání s rozmanitými podobami ženství, od děvčátek a dívek, mladičkových i zralých žen, prvních lásek i vysněných krásek z filmových plakátů až po životní partnerku a matku, vyznívají jako hold ženě a ústí do oslavy ženského principu a lásky. Prizmatem mámvého panerotismu jsou často viděny přírodní scenerie i předmětný svět, takto zbarveny jsou vzpomínky i prožitek času: „I voda zablí kameny vodopádu / k milostné kráse ženství / a věci kolem nás připomínají ženu. / Chomáček trávy a klín praporu, / hebký důlek hnízda / i vlhký kalich rozkošného květu.“

V klíčové závěrečné básni *Elegie z Mariánských lázní* se smrt a láska znovu potkávají jako dvě konstanty lidského bytí a obrazy vše prostupující mámvé milostné touhy končí v deziluzivním akordu tíživě tělesné samoty lidské existence: „Vždyť ve svém životě nemáme nic než vlastní tělo. / Někdy je sice těžké přespříliš, / však konec konců je to jediné, / co člověk vůbec má. // Vše ostatní jsou kalné preludy / a mihotání stínů.“

Osudové naléhavosti nabývá sbírka veršů z let 1968–70 *Morový sloup*, která již na počátku normalizace nemohla vyjít.

Od roku 1973, kdy vyšla jako samizdat v edici Petlice, kolovala v řadě opisů. Knižně byla poprvé vydána v zahraničí, roku 1977 v Kolíně nad Rýnem v nakladatelství Index, roku 1979 pak vyšla anglicky v Londýně, 1980 zrcadlově česko-anglicky v New Yorku. V Československu byla oficiálně vydána až roku 1981.

Morový sloup, sbírka, již se Seifert chtěl v bilančním ohlédnutí rozloučit se svými čtenáři, nese všechny znaky zralé básnické reflexe. Některé básně nabývají svou naléhavostí a citovým zaujetím až podobu litanie. Po vstupní básni, která je loučením s dávným mládím, s mrtvými přáteli básníky Mahenem, Wolkrem, Horou a Halasem, následuje pět cyklů, v nichž motivy milostné, existenciální, krajinné i vzpomínkové jsou zvažovány z pozice bilančujícího starého básníka, který odchází: „Hrabě je mrtev, hraběnka je mrtva, / básník je mrtev. / Hudebníci jsou mrtvi. / Všechny mé lásky jsou mrtvé / a já sám se již chystám, / abych odešel.“ Závěrečný oddíl Epilogy pak v několika básních sumarizuje životní postoje básníkovy a ústí v přesvědčení, že být básníkem v Čechách je i přes všechny osudové a tragické dějinné peripetie i osobní trýzeň úděl čestný: „Někdy byly mé verše pošetilé / až hanba. // Ale za to se neomlouvám. / Věřím, že hledat krásná slova / je lepší / než zabíjet a vraždit.“

■ Lyrický subjekt v dramatu světa: Závada, Hrubín, Mikulášek

Cestou vzpomínkové a bilančující existenciální básnické reflexe se v šedesátých letech vydal rovněž VILÉM ZÁVADA, který tehdy formuloval právo básníka na negaci, nutnou k postižení složitosti a dramatickosti světa: „Umělec neokrašluje a nepozlacuje. Nepoetizuje a neidealizuje, ale také neočerňuje. U velkého umělce lze i z negativu usuzovat na sílu jeho pozitivního životního pocitu. Skutečný básník se může vrhnout i na dno pekla a vynést z něho obrazy, jež mobilizují k obraně a k boji proti životnímu zlu.“ Citát pochází ze závěrečného dodatku ke sbírce *Jeden život* (1962), v níž se Závada opět vrátil k příznačným mučivým motivům známým z jeho poezie třicátých a čtyřicátých let, k obrazům přízračné krajiny industriálního Ostravska, třebaže tlumeným a harmonizovaným vzpomínkami na autorovo venkovské dětství. Závadův verš tu nabývá lapidárnosti a prorocké přísnosti místy až bezručovské. Obrazy jevové skutečnosti jsou niterně prožívány, reflexí sjednocovány a poté nabývají podoby symbolické a spirituální básnické výpovědi: „Z prchavé rozkoše dny naše prýští, / z krátkého spojení dvou nekonečností. / Smrtná žena nese život příští. / Žijící smrtelník cítí van věčnosti.“

Závěr sbírky tvoří dvě rozsáhlé básně, polytematická skladba *Jeden život*, bilančující životní osudy básníkovy od konce první světové války do let poválečných, a apostroficky budovaná trojdílná báseň *Moře*, v níž jsou symbolizace a monumentalizace jevové reality, základní tvárné postupy celé sbírky, sjednoceny obrazem lyrického subjektu, který, vydán bezbřehosti a proměnám času i mořského živlu, prociťuje osudovou jedinečnost lidského života: „Jen jeden život mám a ten je krátký. / Změří jej stopy jediného chodce. / Nemohu přeskočit ani den v roce, / nemohu jeden chybný tah vzít zpátky.“

Ještě výraznějším posunem k bolestné osobní bilanci je hořká meditativní lyrika sbírky *Na prahu* (1970). Dřívější stoická moudrost, sladkost vzpomínky či opory nacházené v prostém pozemském štěstí v knize zcela ustupují do pozadí a básně převážně volného litanického verše jsou zaměřeny k hořké, nesmlouvavé reflexi života, vyslečeného z iluzí a vystaveného napospas nicotě a blížící se smrti. Chmurně obžalobné a kazatelsky přísné ladění sbírky i směřování k litanické a žalmistické formě souznělo s tóninou starozákonní Knihy Jobovy, kterou Závada tehdy přebásňoval. Sbíрка již svým titulem odkazuje k mezní situaci lyrického mluvčího, jenž stojí „na prahu země“, „na prahu onoho světa“. Charakter tohoto mluvčího je určován situací životního i básnického outsidera, jenž stojí jako ten „černý vzadu“, je osudově poznamenán infernální krajinou ostravského regionu, vydán času a smrti, obtížen vzpomínkami, výčitkami i vlastními prohrami; jako truchlící svědek obecného dobového úpadku, vyčerpaný a bědující stařec, uzavřený často v klaustrofobicky působícím prostoru (sklep, čekárna, bludiště, stěna, zeď), se dobírá v předtuše smrti představy, že člověk je částíčkou vklenutou do vyššího rytmu přírody a kosmu: „Člověk zasnívá jak sirka a zhasne / V dýmu se rozplynou láska i štěstí / Svět není místem posvácených hodů / Není v něm klidu ani odpočinku / Jenom ty krátké chvíle na mrtvém bodu / mezi přílivy a odlivy moře / mezi otvíráním a zavíráním země / mezi vdechem a mezi výdechem / Mezi dvěma pohyby kyvadla / mezi tím co už je navždy pryč / a tím co ještě nepřišlo.“

FRANTIŠEK HRUBÍN se při směřování k básnickému příběhu, k civilní diki a k reflexi širších dějinných a společenských horizontů konkrétního lidského života mohl – na rozdíl od Seiferta – opřít o svou starší tvorbu: o tu její linii, která ve čtyřicátých letech dala vzniknout Jobově noci a Hirošimě a v padesátých letech pokračovala skladbou *Proměna*. Jestliže v jiných polohách svého díla básník dával prostor své přirozené inklinaci k písňovosti, v této linii se od svůdné harmonizující melodičnosti oprostoval a dialogičností, montáží a konfrontací různých hledisek se jí snažil vědomě čelit: „Těžší je bránit se melodii, než o ni zápasit: je svůdná. Ale ještě těžší je nepodlehnout jí, je-li nám vrozena. Stále plyne a uhlazuje i ty nejřezavější zkušenosti v hladké sloky, o něž se neporaníš“ (*Až do konce lásky*).

Na kontrastu, na konfrontaci a dialogickém střetu protikladů je postavena Hrubínova sbírka *Až do konce lásky* (1961): již na jejím počátku autor využívá kontrastu mezi mottem, úryvkem vlastních veršů z třicátých let, v nichž prosil život, aby postál, a následující básní, v níž životu vyjadřuje vděk za to, že jej tehdy neposlechl. Básníkův spor se sebou samým prostupuje celou sbírkou, nejvýrazněji v antinomii obrazů světa civilizací zdokonaleného a křehkého, odedávna stále stejným rizikům vystavovaného lidského nitra.

Nejvýznamnějším a nejpopulárnějším Hrubínovým dílem z šedesátých let je básnická skladba *Romance pro křídlovku* (1962, zfilmováno v roce 1967 Otakarem Vávrou). Obdobně jako dříve v *Proměně* (ztvárnění báje o Daida-

lovi a Ikarovi) nebo v „předslovu“ k básni *Syrinx* ze sbírky *Až do konce lásky* (Najáda pronásledovaná Panem) zde autor potřetí užil Ovidiových Proměn (citát z báje o Faëthonovi, smrtelném synu nesmrtelného boha Héliá, který si ve své jinošské troufalosti vynutil na svém otci darem jeho sluneční vůz a tím se odsoudil k jisté smrti). Motto o daru, který je nad síly smrtelníka, dává mytologický rámec tragické milostné vzpomínce na první prázdninovou lásku studenta a děvčete od kolotoče. Výchozí milostný příběh je vyprávěn přerušovaně, fragmentárně, je uvolněn a ustavičně zatlačován do pozadí řadou lyrických vyznání, hymnických bilancí, reflexí a impresí. Stává se tak mnohovrstevnatým podobenstvím o jinošském zasvěcení do světa dospělosti, o první velké milostné i sexuální zkušenosti, o prvním setkání se smrtí. Dávný iniciační příběh nenaplněné lásky, která musela ustoupit smrti, je vydobýván ze zapomenutí a vyprávěn lyrickým hrdinou, jenž na sebe bere několik podob – je jinochem a mladým mužem, ale i vzpomínajícím stárnoucím básníkem, dobírajícím se teprve pozvolna plného smyslu vlastního dávného milostného prožitku. Skladba se tak stává konkrétní výpovědí o osobním smyslově bohatě prožitém citu, zároveň však tento osudový příběh o nesmrtelné lásce nabývá nadosobní, univerzální, mytologické platnosti. Vlahá a mámivá srpnová noc s průhledy do hvězdných výšin je v básni vhodnou scenerií k existenciálnímu dramatu, v němž vědomí prožitku lásky a smrti dává břemeni života mytický rozměr a kosmický rámec: „a je to noc všech nocí, prvně v žití nesu / strašné břímě lásky a smrti současně, / a sladko je mi nést je, navždycky třeba, / i s tím mrazením i s tím šikováním / k dlouhým a drsným bitvám o život ve mně.“

Poslední z řady Hrubínových lyrickoepických skladeb je vánoční baladický apokryf *Lešanské jesličky* (1970), který záměrně navazuje na tradici starých českých vánočních legend. I v této své jediné „zimní“ básnické skladbě se autor znovu vrací do kraje svého lešanského dětství, aby dramaticky působivě vyprávěl prostý, zároveň však symbolický příběh dítěte, rodiči odloženého ve sněhové závěži před hostincem a v poslední chvíli zachráněného před umrznutím. Svým charakterem a ztvárněním je i tato skladba úzce provázána s předchozími Hrubínovými básnickými příběhy (mytizace, postupování a simultaneita času příběhu, času dávného dětství a aktuálního času básníka, hledání identity v ponoru do času a krajiny dětství, osudové ohrožení života i jeho nepatetická oslava atd.). Báseň, členěná do čtrnácti krátkých zpěvů, je psaná alexandrinem, ovšem s autorským záměrem, aby „tento vznešený akademický verš začal zakopávat o suky a praskliny, a lámal se v přesazích do dalšího verše“ (v dopise Vladimíru Justlovi ze září 1970). Závěrečné symbolické putování Josefa a Marie s dítětem českou zimní krajinou, zpovzdálí osudově provázeno zlověstným Herodesovým stínem, ústí, v souladu s duchem a poetikou naivních lidových křesťanských legend, v oslavu dítěte jako garanta všech pozitivních životních hodnot a domova jako hlubiny bezpečí: „ať na šestery žalosti je sotva jedna / radost, ať nad světem se viklá balvan pohrom, / rozvoní se tu balšámová

zahrada / a jasnost veliká zaskví se od dětátka.“ Skladba vyznívá jako poselství o věčné povinnosti chránit nový, bezbranný, a proto stále znovu ohrožovaný lidský život.

Hubínovým lyrickým epilogem je bibliofilsky vydaná sbírka *Černá denice* (1968), věnovaná památce rodičů a sestry, která dokumentuje, jak rozhodně básník zrušil pokušení mámivé kantilény a vydal se směrem ke krutě věčné, detailní a zároveň snově monumentalizující prozaizované situační poetice svého posledního lyrického cyklu. Lyrický mluvčí s drásavou ironií zachycuje svou životní situaci, sirobu a nepotřebnost: „Jitro pro selanku. / Ale já jsem z papíru propáleného cigaretami. / Čekám tu, až mě zmuchlají a hodí pod koště.“ Setkávání s mrtvými se uskutečňuje prostřednictvím snů, připomenutím detailů opuštěných věcí, evokací důvěrně známého lešanského rodového venkovského prostředí, laděním básní do podzimních barev i zvýrazněním motivu hlíny. Poetika básní bývá založena na prolínání reálné a snové roviny a právě drastické setrvávání v přízračné a tíživé atmosféře snu dodává tomuto cyklu znepokojivých básní o mrtvých a strachu z neznáma smrti velkou básnickou sílu.

I tehdejší poezie **OLDŘICHA MIKULÁŠKA** prošla výrazným vývojem a stávala se dramatictější a naléhavější výrazem nezaměnitelného básníka prožívání světa. Již od konce padesátých let stavěl Mikulášek své nové sbírky (*Krajem táhne prašivec, Ortely a milosti*) na dramatickém a konfliktním pohledu na svět. Jeho verše vyjadřovaly složitost a protikladnost života i mnohotvárnost skutečnosti. Tehdy definitivně opustil zjednodušující optimistické a harmonizující polohy některých dřívějších sbírek a vracel se k „černé múze“, o které se poprvé hovořilo v souvislosti s Mikuláškovou tvorbou čtyřicátých let.

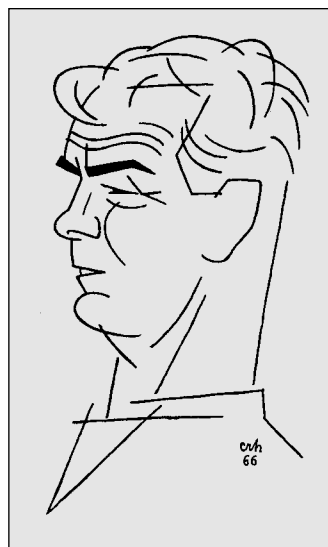
Konflikt a drama jako osobitý způsob pohledu na svět i hlavní princip básnické tvorby označil za určující ostatně sám Mikulášek v esejí *O básnickém poslání a řemesle* v závěru bilanční sbírky *Svlékání hadů*: „Považuje-li (básník) život za věčné drama, považuje za drama a za dramatický zápas i samo básnění, a zápasíště hledá v konfliktnosti života, nikoliv na kazatelkách a obvazištích. V neustálém sváru čestného a rovného postoje ke světu (a dnes k ohroženému světu), jak se mu jeví a jaký by jej chtěl mít, prochází básník bolestmi a radostmi, zoufalstvím i nadějemi, nalézá život v jeho střetání s protichůdnými a nepřátelskými silami, uprostřed něhož stojí jako v palbě elektrických výbojů. Spáleniny jsou jeho kořist.“

Mikuláškovy básně zachycují skutečnost v rozporuplném pohybu, ve střetávání protikladných jevů, v mnohosti a ustavičné pulzaci. Obraznost těchto básní je založena na ostře viděném detailu, dění básní je podporováno racionálním a až konstruktérsky promyšleným tvárným a myšlenkovým úsilím. Osobitým prostředkem snahy po zachycení dynamiky a mnohotvárnosti světa je jednak akcentace slovesných tvarů a jejich značné sémantické zatížení,

jednak nadměrné využití rozsáhlých syntaktických celků, které bývají často ještě rozvíjeny do nebyvalé košatosti dalšími přidávanými větami, navazovanými na výchozí větnou konstrukci pomocí anaforicky se vracejících slov či veršových segmentů v přebujelé a složité syntakticky a sémanticky protkávané předivo básně, která pravidelně míří k výrazné pointě.

Mikulášek jako básník zvládl řadu zcela protichůdných poetických postupů a žánrů, jimž vtiskl osobitý výraz. Například sbírka *První obrázky* (1959) je dokladem toho, jak osobitě a virtuózně dokázal variovat výchozí žánr sonetu. Pokusem o časovou „kosmickou píseň“ je zase skladba *Albatros* (1961), inspirovaná technickými možnostmi člověka (vypuštěním sovětské družice na Měsíc) a variující motiv Písně o družici z Ortelů a milostí. Básnickou bilancí a uměleckou syntézou všech dosavadních podob Mikuláškovy tvorby je pak sbírka *Svlékání hadů* (1963) obsahující všechny typy jeho básní: v oddíle Poháry je devět básní, „variací“, založených na osobitém rozvíjení a originálním básnickém uchopení výchozího obrazu či motivu. Oddíl titulní přináší sedm myšlenkově závažných reflexivních básní, jež vycházejí ze záběru každodenní situace (podzimní hon, jídlo vstoje v bufetu, déšť nad Brnem, nákup masa u řezníka atd.), kterou rozvíjejí v paralelách k existenciální či společenské situaci. Oddíl Rybky shrnuje lyrické miniatury – „obrázky“, obrazně bohaté básně převážně přírodních a osobně laděných inspirací; knihu uzavírá ódická báseň Tráva, v níž motiv trávy přerůstá v hold nezničitelnému a nepoddajnému životu.

I v následujících sbírkách *To královské* (1966) a *Šokovaná růže* (1969) je spojujícím gestem básníkovy úsilí po plném, vzrušeném prožívání lidské přítomnosti a potřeba neustále si je vyvzdorovávat. Jeho básně jsou proto především sporem s odkrveným přežíváním a zbabělou pohodlnou spokojeností, v níž „všechno je nějak / příliš v pořádku“ a rozvíjejí specifickou autorovu dialektiku, jejíž protipóly netvoří ani tak život a smrt, jako spíše rozkmit mezi životem a živořením, mezi vášní a intelektem na jedné straně a mezi vyprahlou netečností na straně druhé, mezi láskou a citovou prázdnotou.



Karikatura Oldřicha Mikuláška