

OBSAH

| | | |
|------|---|----|
| I. | ÚVOD | 1 |
| II. | VODA | 4 |
| | 2.1 Charonův komplex | 9 |
| | 2.2 Těžká voda | 13 |
| | 2.3 Ofeliin komplex | 18 |
| | 2.4 Čistá voda, zhrublé pivo, posvátné víno | 20 |
| | 2.5 Obrodná síla vody | 24 |
| | 2.6 Sníh | 26 |
| | 2.7 Studánka | 35 |
| | 2.8 Slaná versus sladká voda | 40 |
| III. | CHYBÍ SKÁCELOVI OHEŇ? | 44 |
| | 3.1 Pozitivní aspekty ohně | 44 |
| | 3.2 Negativní aspekty ohně | 47 |
| | 3.3 Solární zvířata | 53 |
| | 3.4 Dým (kouř) | 55 |
| | 3.5 Popel | 58 |
| IV. | VODA-ŽENA, OHEŇ-MUŽ | 61 |
| | 4.1 Oheň a mužská iniciace | 67 |
| V. | ZÁVĚR | 73 |
| VI. | ANOTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE | 77 |
| VII. | SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 78 |

I. ÚVOD

Ačkoli ve Skácelově poezii nenajdeme příliš velké množství motivů, vyvstává před námi nutnost neustálé interpretační práce, což je dáno ne zřídka ambivalencí těchto motivů. Vzájemné kombinace obrazů,¹ odlišné kontexty, specifické zařazení básní ve sbírkách,² využívání hláskové instrumentace, „propojování jazykové a veršové struktury“,³ to vše se podílí na proměnách konotací daných motivů a celkové sémantiky Skácelových veršů.⁴ Stejně je tomu i v případě motivu vody, který je pro Skácelovu poezii klíčovým. Jak důležitou roli hrají u Skácela živly, si všimneme, uvědomíme-li si zásadní postavení prostoru a času v poezii tohoto básníka. A příroda, vedle domova, představuje pro Skácela nejen prostor, ale právě i čas. Vnímání času, jeho obnovování v cyklech, je lyrickým subjektem Skácelových veršů pozorováno právě v přírodě; často si všímáme paralely mezi stárnutím člověka a stárnutím roku, stejně tak vnímáme citová hnutí lyrického subjektu, jichž se příroda účastní. „Nejsme tak se svými smutky sami, ani já se svou milou neztrácím spojení se steskem krajiny.“⁵ Ne zřídka tedy příroda souzní s pocity lyrického subjektu a ne zřídka je také sama jejich tvůrcem. Sledovat můžeme „dialog člověka s archetypálními přírodními ději“⁶ a skrze archetypální charakter, který se významně projevuje souhrou a soubojem živlů, promlouvá příroda k lyrickému subjektu ambivalentně, poklidně i dramaticky.

¹ Křivánek, Vladimír: *Píseň o vině a lítosti*. In: *Kolik příležitostí má báseň*. Host, Brno 2007, s. 153: „Tuto motivickou chudobu však Skácel vyvažuje významovou vrstevnatostí básnických obrazů, jejich rafinovaným vzájemným propojováním, prací s tajemstvím, se sugescí toho, co zůstává v prostorách ticha za slovy a mezi slovy a vyžaduje čtenářovo pohroužení, citové naladění a jeho spolupráci.

² Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota Brno 2006, s. 60: „Kompozice sbírky *Co zbylo z anděla* vytváří mezi řadou básní specifické afinity.“

³ Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota Brno 2006, s. 43.

⁴ Richterová, Sylvie: *Krajina proměn a tvary ticha*. In: *Slova a ticho*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 99: „Je vidět, že Skácelův na první pohled jednoduchý slovník vracející se ustavičně k nemnoha klíčovým termínům, má ohromnou sémantickou váhu; básník místo aby použil nového rozmnožujícího slova, vždycky raději doplní, zvýší, prohloubí význam slova základního.

⁵ Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota Brno 2006, s. 44.

⁶ Tamtéž.

Záměrem diplomové práce, kterou zde předkládáme, je hlubší zaměření na postavení vody v básních Jana Skácela a zamyšlení nad tím, zda v důsledku předpokládané dominance živlu vody je či není ve Skácelových verších opomíjen či omezován živel opačný, tedy oheň. Domníváme se, že ohni není v tvorbě tohoto básníka přikládán tak zásadní význam, ovšem naším cílem je dokázat, že ani tento živel není zcela eliminován, neboť jsme přesvědčeni, že Jan Skácel se snaží zachytit vnitřní i vnější svět člověka v jeho úplnosti a v jeho protikladech. Tudíž se vedle vody musí oheň nezbytně objevovat, více či méně, zjevně či skrytě. A zaměříme se nejen na jejich nezávislé působení vedle sebe, ale i na jejich prolínání - na boj protikladů i jejich vzájemnou přitažlivost. Jak jsme poznamenali výše, této výrazné archetypální složky si všímá i Kožmín; my ji rozpracujeme na základě prací M. Eliadeho,⁷ který své úvahy o archetypech, mýtech a rituálech obohacuje o cenné náboženské hledisko, a G. Bachelarda,⁸ jenž svébytně navazuje na pojetí archetypu u C. G. Junga.⁹

Skácelova obraznost je utvářena vedle archetypálních vazeb i autorovou širokou kulturně-historickou erudicí;¹⁰ pro důkladné porozumění Skácelovým veršům tedy využíváme i encyklopedických prací o mýtech, znacích a symbolech¹¹ ve snaze neopomenout žádnou možnou interpretaci, která vyžaduje širší rozhled.

⁷ Pracujeme s následujícími Eliadeho statěmi: *Iniciace, rituály, tajné společnosti: mystická zrození; Mýtus o věčném návratu: (archetypy a opakování) a Posvátné a profánní*

⁸ Opíráme se o tato Bachelardova díla: *Plamen svíce, Poetika prostoru, Poetika snění, Psychoanalýza ohně a Voda a sny (Esej o obraznosti hmoty)*.

⁹ Na C. G. Junga navazuje Bachelard zejména v raných dílech týkajících se živlů (*Psychoanalýza ohně a Voda a sny*), kde pracuje s tzv. kulturními komplexy, které představují určité tendence ke stále se opakujícímu lidskému chování napříč staletími. Zaujal nás zejména tzv. *Oféliin komplex* a *Charonův komplex*, se kterým Bachelard pracuje v knize *Voda a sny*; ovšem počínaje touto knihou už Bachelard postupně opouští myšlenku komplexů (neboť dochází k závěru, že komplexy jsou příliš omezující) a přiklání se k nutnosti zvažovat individuální lidské prožívání.

¹⁰ Skácelova rozhledu si všímá Křivánek: „Ve Skácelově poezii jde o soustředěnost k několika málo ustavičně variováným a umanutě se vracejícím motivům, obrazovým komplexům, tradičním emblémům, odkazujícím přes propasti věků až někam ke staré čínské poezii.“ (Křivánek, Vladimír: *Píseň o víně a lítosti*. In: *Kolik příležitostí má báseň*. Host, Brno 2007, s. 153) i Richterová: „Našlo by se ve Skácelově díle i nemálo přímých odrazů a vyznání lásky k čínské poezii /.../“ (Richterová, Sylvie: *Krajina proměn a tvary ticha*. In: *Slova a ticho*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 104)

¹¹ Těmito encyklopedickými pracemi máme na mysli *Znaky, symboly a mýty* J. C. Cooperové a *Znaky, symboly a mýty* Luc Benoista.

Vedle všeobecného kulturního kontextu vezmeme v potaz i výrazné Skácelovo ovlivnění folklórem, přičemž podnětnými studii pro nás v této oblasti budou zejména Opelíkova stať *Skácelovo erbenovství* a Křivánková *Píseň o vině a lítosti*.

Klíčovou skácelovskou monografií pro nás bude Kožmínův *Skácel*, a to zejména pro poznatky, které Kožmín získal z archivu Boženy Skácelové a které se týkají Skácelova života a pomohou nám tak lépe rozrýt možnou motivaci některých básní. Podobným způsobem nám poslouží sborník *Bílá žízeň*, která vznikla jako posmrtná pocta Janu Skácelovi a na níž se podíleli blízcí lidé z jeho okolí (Zdeňka Kožmína nevyjímaje - do této knihy zařadil své poznatky ke genezi mýtu ve Skácelově lyrice, které pak zahrnul do své monografie *Skácel*).

Na závěr, avšak nikoli v poslední řadě zmiňme ještě Kožmínovu práci *Umění básně*, která významně doplní myšlenky zachycené v Kožmínově skácelovské monografii, a to na poli interpretačním - nesmíme totiž opomenout, že obě knihy, tedy i monografie *Skácel*, obsahují množství velice konkrétních interpretací konkrétních Skácelových básní, s čímž se taktéž musíme v naší práci vyrovnat. Rozborů Zdeňka Kožmína ani rozborů jiných nevyužíváme jako rozborů určujících naše myšlenky, naopak je-li na místě konfrontace s danými interpretacemi, nevyhýbáme se jí. Stejně tak však, je-li naše interpretace blízká interpretacím uvedeným v sekundární literatuře, taktéž tuto skutečnost uvádíme a komentujeme.

II. VODA

Poezie Jana Skácela má velice blízko k živlu vody. Ať už svým melancholickým nádechem, (dle Bachelarda je voda „živel *melancholizující*“),¹ tak už třeba jen tím, že, jak tvrdí právě Bachelard, voda vyniká svou schopností plynout,² a obzvláště u kvalitního básníka je plynulost slov, jejich melodičnost dotvářející významovou složku básně, nezbytností. Ne nadarmo tedy nacházíme v mnoha Skácelových verších *slovo* ve spojení s *vodou*:

*jsme žebráci a málo chceme
a až nám někdo slovo podá
tak samozřejmé jako voda
do teplých krajů odejdeme*

(č. 26, *Naděje s bukovými křídly: Chyba broskví*, Básně II, s. 99)

Sám Jan Skácel, podobně jako František Halas, se kterým Skácel v mnohém souznil, ale v mnohém i nesouhlasil, svádí se slovem boj³ a o slovu hluboce přemýšlí. V básni *Vítr jménem Jaromír* ze sbírky *Co zbylo z anděla* (Básně I: 65-66) lyrický subjekt taktéž tvoří s jistou námahou:

*Jednoho dne
půjdeme spolu, jak slíbili jsme si kdysi
při pampelišce v žlutých očích kosa.
Necháme doma hodné ženy a půjdeme lovit verš,
ten, kterým řeka kleje, když tak přes kameny*

¹ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 110.

² Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 214: „/.../ voda je mistryní plynulého, nepřetržitě plynoucího jazyka, jazyka bez nárazů, jenž změkčuje rytmus a různým rytmům dává jednotnou hmotu.“

³ Stiborová, Věra: *Smuténka* In Kožmín, Zdeněk et al.: *Bílá žízeň*. FiBox, Třebíč 1993, s.15: „/.../ psal, říkal mi, celé noci, kouřil cigaretu za cigaretou, hledal, hledal, smetával popel, psal, hledal a psal.“

za temné noci klopýtá.

A třebaš nechytáme za celou noc nic.

Jen kapky vody spadnou do trávy

jak slzy princezen,

co vyšly bosé z lesa.

A třebaš se tě někdo na silnici zeptá,

mistře, kdy napíšete zbrusu novou knihu?

A ty jim řekneš, že až naprší

a bude krásné bláto.

A třebaš nebesa se prudce slitují

a sprchne do básně a naprší nám do bot,

oblaka studená jak kropenatí pstruzi

proletí nad hlavami.

I dáme tomu větru jméno Jaromír

a vrátíme se po veselé vodě.

Verš není snadno přístupný, je třeba ho doslova „lovit“ z řeky, a právě voda v podobě řeky zde má významnou úlohu, protože právě ona to je, kdo mluví, zpívá... Přijít na ten správný verš je dle lyrického subjektu obtížné, rozhodně nepodceňuje sílu slova a raději přijme fakt, že se mu práce na básni zrovna nedaří („*A třebaš za celou noc nechytáme za celou noc nic*“), než by psal na úkor kvality. Nadějí je, že pokud verš „nevylovíme“ z řeky, může nás inspirovat voda v jiné podobě - v podobě deště, který má v této básni obrodný charakter. Pozitivními jsou i symboly „*krásného bláta*“ a „*veselé vody*“. Obojí odkazuje k jaru, k úrodnosti. Stejně jako název větru, kterého si lyrický subjekt pojmenoval „*Jaromír*“.

„Veselá voda“ může být ekvivalentem prudkých „jarních vod“,⁴ což souzní s verši, které předchází pojmenování větru: „*nebesa se prudce slituji / a sprchne do básně a naprší nám do bot, / oblaka studená jak kropenatí pstruzi / proletí nad hlavami.*“ Jarní déšť s jarní řekou se zde spojují nejen svou prudkostí, ale i využitím obrácené perspektivy „oblaka“ versus „pstruzi“ - tedy jde o ryby na nebi a opačně oblaka v řece. Bláto (bahno) se pak spoluúčastní dokreslení obrazu všeobjímající jarní úrodnosti, tedy i úrodnosti básnické práce.⁵ Vedle souvislosti vody s poezií nacházíme u Skácela i podobný vztah mezi vodou a hudbou, respektive písní. Toto zjištění není překvapivé, uvědomíme-li si, že existuje jistá příbuznost mezi básníkem a pěvcem. Tak například přímo v básni s názvem *Píseň* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže* (Básně I: 26) najdeme paralelu písně a vodopádu a taktéž paralelu básníka s pěvcem a zároveň s řemeslníkem:

*Na železničním mostě dělníci tlukou, tlukou rez,
a píseň padá střemhlav do údolí.
Tohle je píseň! Za krkem až bolí
a chlapík, který zpívá,
zaklesnul se jednou nohou do traverz
a druhou nepřestává nad propastí kývat.*

*Vemte mne, chlapci, s sebou do party,
tohle je čistá práce pro básníka!
My také bušíme a otloukáme rez.
Dovedem odfouknout i hořkou pěnu s piva,
i s námi vítr zlý
na tenkém lanku smýkal,
a místo orchidejí
svým láskám nosili jsme ze zahrádky bez.*

⁴ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 43: „Svěžest prosycuje jaro řinoucími se vodami; valorizuje celé období vesny.“

⁵ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 131: „Bahno představuje jednu z nejsilněji valorizovaných hmot. Voda, zdá se, poskytla v této formě zemi sám princip klidné, pomalé, bezpečné úrodnosti.“

Opět se nám zde naskýtá obraz básníka, který důkladně pracuje na svém verši, „*otlouká rez*“. Paralela s řemeslníky není jen ve faktu, že i básník musí dobře ovládnout své řemeslo, aby jeho tvorba byla co nejdokonalejší, ale taktéž v tom, že jak básník, tak řemeslník, něco tvoří, a tím se vydává v nebezpečí. Podobně jako smýká vítr s dělníky na tenkém lanu, i básníci jsou pro své řemeslo mnohdy vláčeni životem, pohybují se na tenkém ledě. A stejně jako řemeslníci, i básníci nežijí pompézní život, ale život prostý, skromný: „*a místo orchidejí / svým láskám nosili jsme ze zahrádky bez*“ (všimněme si citově zabarveného slova *zahrádka*. Není to jen nějaká odosobněná zahrada, je to *zahrádka*, ke které má lyrický subjekt stejně pozitivní citový vztah jako k tomu, komu z ní nese květiny).

Vraťme se však k souvislostem písně a vody. Píseň může nejen „*padat do údolí*“ v podobě vodopádu, ale může být i „*vylévána*“, např. ze „*džberů*“:

Navečer ale zavolaly zvony

a z plných džberů vylévaly píseň

(*Vesnická pieta*, sb. *Kolik příležitostí má růže*, Básně I: 36, úryvek)

nebo „*vylévána*“ z „*hrdel*“:

Kohouti křičeli.

Napřed jeden

vylétl na plot a načepýřil hlas

a tóny odléval a z kovu zobaného s pískem

vyléval písničku.

Do zbraně volal, přitom zdravil nás.

(*Kohouti in Kolik příležitostí má růže*, Básně I: 40, úryvek)

Píseň má i své dno. A na dně všeho, tedy i na „*dně každé písně*“, je skryto to nejpodstatnější. Je tedy nutno na věci nepohlížet povrchně, ale zkoumat je do hloubky. Tak je tomu i v básni *Chci to slyšet* ze sbírky *Co zbylo z anděla* (Básně I: 77):

*Na dně každé písně,
i té nejsmutnější,
na dně každé sklénky
něco tiše cinká.*

*Někdy víc
a jindy jenom málo.*

*Chci to slyšet.
Bůhví co mne nutí,
ale musím čekat na cinknutí,
jinak by se moje srdce bálo.*

Důležitá je i schopnost vody zprostředkovat nám ticho⁶:

*Ta nemá slova vypůjčím si od ryb
Budu je říkat vroucně pod vodou
A ani trochu nebude mi líto
Pokud se utopí a na břeh nedojdou
(č. 56, *Naděje s bukovými křídly: Chyba broskví*. Básně II: 114)*

A Jan Skácel právě ve schopnosti pracovat s tichem vyniká. Jak co do formy - v jeho básních často najdeme dramatické zámlky zdůrazňující zásadní myšlenku sdělenou před zámlkou či po ní, tak co do významové složky díla. Ticho samotné, jeho důležitost pro člověka, je častou náplní Skácelových básní⁷, prolíná celou jeho tvorbou a nemá, stejně

⁶ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 220: „Plynnost je principem mluvy; mluva musí být plná vody. /.../ Ale právě tak není velká poezie bez dlouhých intervalů uvolnění a prodlev, není velkých básní bez ticha. Voda je též vzorem klidu a ticha.“

⁷ Richterová, Sylvie: *Krajina proměn a tvary ticha*. In: *Slova a ticho*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 100: „Ticho je pravou metou Skácelových slov a je ho v jeho poezii tolik, že lze sestavit celou fenomenologii ticha /.../“

jako další Skácelovy klíčové motivy, jednotnou sémantiku, nebudeme se zde tedy tichem podrobně zabývat, bylo by totiž nutno tento motiv pojmout v jeho komplexnosti. Poukážeme pouze na motiv ticha v souvislosti s živly.

Všimněme si tedy aspoň okrajově, v rámci našeho pojednání o básníkovi/pěvci, Skácelovy schopnosti pojmout kontrasty ticha a zvuku: „*Havrani tiše přeletí / jako by mokro slouplo kůry kus*“ (Perleť, sb. *Kolik příležitostí má růže*, Básně I: 11), „*A ticho, chudé jako polní myš / tu a tam za zády nám pískne*“ (Babí léto, sb. *Kolik příležitostí má růže*, Básně I: 12), „*Do růžového ticha / kaštany bijí / údery zelenými.*“ (Kaštany padají, sb. *Kolik příležitostí má růže*, Básně I: 13), mnohdy je zvuk podpořen i hláskovou instrumentací: „*Tak hoří dřín / tak modřín v ohni praská*“ (Na slunci, sb. *Kolik příležitostí má růže*, Básně I: 14).

Výrazně se motiv ticha propojuje s motivem sněhu (který přísluší k živlu vody) a se symbolem smrti (ta se nám s živlem vody pojí prostřednictvím tzv. Charonova komplexu).

2.1 Charonův komplex

Skácel je motivem Charona, tedy převozníka do říše mrtvých, velice zaujat, jak o tom svědčí odkazy k postavě Charona, viz např. báseň *Převozné pro Charona* ze sbírky *Smuténka* (Básně I: 197):

*Poslední měďák slyším pod jazykem,
přemýšlím marně, kam jsem zlato dal.
Venku je noc a nachýlené hlohy
za oknem pustily se v cval.*

*Ještě jsem dole láskou ojiněný.
Od sebe naznak ležíme tu dva.
A chutnám potmě hořkou pravdu mědi,
poslouchám naznak, jak z nás ubývá.*

Zde však nejde o typický příklad vykreslení smrti jakožto konce života, doprovázené Charonovým převezením na druhý břeh do říše mrtvých. Druhá strofa zpřesňuje, že v tomto případě jde o intimní atmosféru bezmála „smrtného“ vyčerpání po erotické zkušenosti.⁸

Dále si pak všimněme motivu měďáku, který se dával mrtvým pod jazyk právě jako dané „převozné pro Charona“ a který se objevuje i v dalších básních, což by mohlo odkazovat k podsvětnímu mýtu. Tak je tomu například v básni *Tichá suma básnického umění*: část „5“ (*obolus*) ze sbírky *Naděje s bukovými křídly* (Básně II: 195):

*Až sejde na poslední penízek
schová jej pod jazyk a oněmí*

A vůbec nebude to hrozné

*Tou mincí platívá se za ticho
a za převozné*

*Denárek je to ze všech nejtencí
a marný jako přetržená nit*

*A nikdo na tu minci nevrátí
a nikdo nemůže ji rozměnit*

⁸ Ovšem Jiří Trávníček poznamenává, že slovo *dole* zde nemusí mít pouze erotické vyznění, dokonce ho upozaduje ve prospěch mytického odkazu: „*Dole* můžeme dešifrovat jednak jako dolní část těla, ale také jako podsvětí, do něhož 1. s. jako stín mrtvého vchází (a potom by tento verš ztratil svou erotickou konkrétnost); vzhledem k tomu, že již z předchozí části máme vytvořen výrazný mytologický kontext, přikláníme se k druhé možnosti.“ (Trávníček, Jiří: *Tři básníci a jeden mýtus*. In: *František Halas - spolutvůrce pokrokové kulturní politiky*, s. 216)

V dané básni se lyrický subjekt vyrovnává se smrtí, s její nevyhnutelností - nikdo nemůže kupčit s mincí, která slouží pro poslední placení („*a nikdo na tu minci nevrátí / a nikdo nemůže ji rozměnit*“), tedy pro placení „*za ticho a za převozně*“. Že se platí za službu, kterou převoz vsutku je, je vcelku průzračná informace, ovšem je nutno si všimnout i toho, že se platí za ticho. Pro lyrický subjekt je v tomto případě ticho pozitivní („*A vůbec nebude to hrozné*“). Je to něco, za co bychom měli být vděční a čeho se nám v životě až tolik nedostává. Plně se nám ticha dostane až ve smrti. A platit budeme mincí, denárkem, který je „*ze všech nejtenčí / a marný jako přetržená nit*“. Marnost přetržené niti odkazuje k marnosti navázat na přetržený čas - tedy na okamžik smrti.

Obecněji, v podobě mědi, můžeme měďák vysledovat v básni *Vzpomínky mrtvého Harlekýna* ze sbírky *Dávné proso* (Básně II: 31, úryvek):

*Za živa jsme se živili pokrmy světců
a pili víno postříkané mědí
A když kolem šla a brala za ramena
slepotu večera snídali jsme tiše*

Vezmeme-li v potaz možnou interpretaci vína ve smyslu lidské krve, pak by za živa popíjené „*víno postříkané mědí*“ evokovalo, že už za živa nám v krvi koluje smrt (tedy měďák pro Charona). A krví jako měďákem, tedy svým životem, platíme Charonovi. Interpretace, že jde v těchto verších o náznak smrti, je podpořena následujícím veršem „*a když šla kolem a brala za ramena*“. Ta „ona“ je totiž v tomto kontextu interpretovatelná jako smrt.

Vraťme se však přímo k postavě Charona. Každý převozník může, jak tvrdí Bachelard, odkazovat k převozníkovi do říše mrtvých.⁹ Tento případ, ovšem osobitě pojatý, nacházíme v básni s názvem *Přívoz v provincii Thai Binh* ze sbírky *Metličky* (Básně I: 257):

⁹ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 95: „Převozník, i když se plaví po obyčejné řece, nese znak onoho světa.“

*Čas rozpadal se jako černá kytice
A byla noc a převozníci nešli
Po proudu nehlučně plul bambusový vor
A míjel, strašlivě nás míjel*

*Válka je jako kočka taky vidí ve tmě
Nebylo hvězd a volali jsme marně
Bál jsem se že přiletí letadla
A měl jsem duši plnou říční vody*

*Náš malý džíp stál němý pod stromy
Na druhém břehu se nic nehýbalo
A nikdo z nás se rána nedovolal
A tenkrát jsem si vzpomněl na tebe*

V celé básni dominuje živel vody v souvislosti se smrtí, tichem a celkovou nehybností. Tato nehybnost odkazuje „k druhému břehu“, tedy k říši smrti. Pozoruhodný je také obraz proplouvajícího voru. Je v podstatě jediným předmětem, který se hýbe - převozníci nejdou, džíp němě stojí. Ale pohyb voru nepředstavuje naději v kontrastu s nehybností. Daný pohyb spíše vyvolává hrůzu, jako by ani nebyl z tohoto světa - navíc ve spojení s míjením, které je „strašlivé“. Jako by byl lyrický subjekt míjen proto, že vor už má své pasažéry, byť je naoko prázdný, a navíc hrozivě tichý. Možná jde právě o případ, kdy „bárka klesá pod svým nákladem, protože veze duše obtížené vinou“.¹⁰ Lyrický subjekt je vorem míjen možná právě proto, že je *ještě živý*. Je nám zde vykreslena mytická situace, v reálu by totiž právě živí byli po voru převáženi. Ovšem zde vor živé lidi míjí, veze své mrtvé. To, že může jít o obraz Charona převážejícího mrtvé, lze podpořit i skutečností, že po obrazu míjení voru následuje strofa ilustrující hrůzu z války (duše, jako by se topila ve strachu: „*A měl jsem duši plnou říční vody*“). Lyrický subjekt cítí v dané situaci děs - vor je

¹⁰ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 96.

bez pasažérů i bez převozníka, a to možná právě pro to, že jak pasažéři, tak převozník nepatří do světa lyrického subjektu, tedy do světa živých, jsou tedy pro živé neviditelní.

K poněkud odlišné interpretaci však dospějeme, uvědomíme-li si, že potenciální přítomnost Charona a jím převážených mrtvých příliš nekoresponduje s představou proplouvajícího voru. Neboť i když připustíme, že Charon v této básni doopravdy figuruje a že je, stejně jako mrtví, pro lyrický subjekt neviditelný, proč tedy lyrický subjekt vidí proplouvající vor? Proč i vor není očím živých skrytý?

Můžeme tedy spíše počítat s tím, že Skácel mýtus o Charonovi využívá, ale pracuje s ním svébytně¹¹ - pouze ho naznačí ve snaze přiblížit křehkost hranice mezi životem a smrtí ve válečné situaci. Celá báseň je prochnuta marností, nemožností „*dovolat se rána*“. Vše je pohlceno v tíživé, bezhvězdné tmě a v této dlouhé, beznadějně chvíli člověk vzpomíná na své blízké tak, jako se vzpomíná těsně před smrtí či ve chvílích, kdy se člověk cítí na samém dně a bilancuje svůj život („*A tenkrát jsem si vzpomněl na Tebe*“).

2.2 Těžká voda

Cháronův komplex souvisí s tzv. principem těžké vody. Tedy vody, která je pravým opakem vody jarní - nepřináší obrodu, svěžest, radost, nezahání žízeň. Je to voda, která je zakalená, neprostupná, nečitelná. Nutí k hloubání, zamyšlení, zastavení se a propadnutí melancholii.¹² S takovou vodou se, navíc v souvislosti s podsvětní řekou, řekou Lethe, u Skácela setkáváme v básni *Krajina s koněm a řekou zapomnění* ze sbírky *A znovu láska* (Báseň II: 351):

¹¹ Skácel se osobitě staví nejen k mýtům, ale i k folklóru - k této problematice viz Křivánek, Vladimír: *Píseň o vině a lítosti*. In: *Kolik příležitostí má báseň*. Host, Brno 2007, s. 150: „Jde především o novou sémantickou funkci, kterou prvky tohoto archaického světa v jeho tvorbě nesou, a způsob, jak se všechny tyto různé elementy folklórní proveniencí integrují do celku Skácelovy básnické filozofie v podivuhodně ucelenou básnickou výpověď, v níž návraty k prastaré tradici zakládají jednu z inspirativních možností moderní poezie, otevírají ji budoucnosti prostřednictvím vědomí tradice, vedou ustavičný tichý básnický dialog mezi tím, co je zdánlivě nenávratně ztraceno v plynoucím čase, aby se z jeho nerozlišené masy znovu vynořilo.

¹² Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 48: „Kdo se obohatí, zatíží se. Tato voda tak bohatá na odrazy a stíny je těžká.“

*I voda v řece Lethe zamrzne
kdo dvakrát zemře věčně bude živý
až vydají se pěšky přes zálivy
básníci zakázáni za živa*

*Nad hlavou poletí jim labutě
na břehu kuň jak černý vítr rzá
a těžká voda v řece zapomnění
ta voda bez dna na dno zamrzá*

V této básni jsou niterné drásavé pocity zakázaného básníka přirovnávány k pozemské smrti. A smrt, která zákonitě po této smrti nastane, už bude tedy smrtí druhou. A protože člověk už jednu smrt zažil a přežil, „*bude věčně živý*.“ Tak, jako bývá dávána „*pozemská*“ plynoucí voda do souvislosti s principem paměti, tak je v této básni usouvztažňována těžká, „*podsvětní*“ voda s principem zapomnění. Navíc v souvislosti se zamrznutím, tedy s jakýmsi přírodním usmáním či usmrcením. Jako by mohla nastat i smrt řeky smrti. A básníci, ti co budou věčně živí, budou volně po této zamrzlé řece přecházet mezi oběma říšemi („*vydají se pěšky přes zálivy*“). Důležité je slovo „*pěšky*“. Řeka zamrzla, tedy lidé po ní nejsou *převáženi*. Převozník Charon tedy nemůže konat svou funkci, člověk jde svobodně po svých.

Jde o báseň ze sbírky poslední, a z vývojového hlediska můžeme komplexně říci, že s postupem času u Skácela více a více dominuje právě těžká voda oproti vodě jarní. Srovnajme jen motiv „*veselé vody*“ v básni *Vítr jménem Jaromír* ze sbírky v pořadí druhé, tedy *Co zbylo z anděla* (citováno výše s. 4-5), či motiv obdobný, motiv „*jarních vod*“ ze sbírky třetí, tedy *Hodina mezi psem a vlkem*, kde už jarní vody ovšem zaznamenávají významový posun, jsou kladeny do souvislosti s mladým člověkem, který zemřel při stavbě mostu (*Pocta Erbenovi*, *Básně I*: 140-144). Ale tak jako pod mostem jdou rok co rok jarní vody, i mladík se v závěru básně vrací. Jarní vody zde nemají tedy už tak jednoznačný, pozitivní charakter osvěžujícího živlu, spíše získávají rozměr časový. Voda plyne, ovšem v koloběhu. Nacházíme zde motiv cykličnosti času - nikoli linearitu, která by se v souvislosti s plynutím vody a plynutím času mohla snadno nabízet („*Pod mostem jarní*

vody šly. // Pod mostem znova prudké vody šly / a chtělo se nám plakat / pro smrt tak vzdálenou / i pro svět v kapce rosy, / co padá z mostu zpátky do vody.// (...) Nedávno jsem je všechny znovu potkal./ Mrtvého z mostu, ty, co střileli, / on jim ukazoval, co nosí mrtví v kapsách, / a sbíral v trávě prázdné patrony. // Šel za nimi a ukazoval z dálky / na prstech hvězdy, letní sníh a zem / a celé stromy. / Byli daleko. / Vraceli se s hnědým hříbátkem./“).

Již ve sbírce *Smuténka* můžeme zaznamenat přítomnost postavy Charona, jak je tomu ve výše zmíněné básni *Převozné pro Charona* (cit. výše s. 9). Naznačili jsme však, že v daném případě nejde o smrt v pravém slova smyslu, tedy o převezení do říše mrtvých, ale pouze o ilustraci erotické zkušenosti. V dané sbírce se už také setkáme s obrazem smutných, temných vod, ještě ne však v takové míře jako je tomu v *Metličkách*, kde se, jak jsme výše uvedli, spojuje řeka s principem převozníka, s antickým podsvětím mýtem. Přesto však uveďme další příklad ze sbírky *Smuténka*, kde je smutná voda přítomna sice pouze ve zkušenosti jednotlivců (což zeslabuje její účinek oproti živlu zasahujícímu lidstvo obecně) a ještě tolik neděsí jako doslova mrtvá voda v dalších sbírkách, nicméně vysledovatelná je. A to v básni *Elegie* (Básně I: 187):

*Už jenom ty a já jezdíme lokálkami
okolo rybníků a kolem starých hrází,
kde padá tma a padá na rákos.*

Už jenom ty a s námi starý bůh.

*Je strašně starý, starší než ty hráze,
má křivý prst a lítost jako saze
snáší se na kraj - samí havrani.*

Tato báseň je prodechnuta pocitou samoty ze ztrácení blízkých, již zbývá jen lyrický subjekt a jemu blízký člověk, jenž je v básni osloven, a také „starý Bůh“, který je jistým způsobem zlidštělý - i on podléhá času („je strašně starý, starší než ty hráze“), a dokonce se na něm čas podepisuje stejně jako na běžných lidech - „má křivý prst“, tak jako se kroutí tělo starým lidem. Celé toto osamění je dokreslené obrazem smutných vod, rybníků, které jsou navíc plné hrází. Tedy překážek ve volném proudění vody, překážek v tom, aby voda

plynula, tedy byla vodou proudící, živou, a ne mrtvou vodou rybníků - tj. podzemní vodou, vážící se k antickému podsvětnímu mýtu. Hráze jsou navíc staré, již dávno je tedy voda přehrazována ve svém toku, již dlouho tedy existuje smutek. Ale ještě déle existuje Bůh („*je strašně starý, starší než ty hráze*“). Ale to, že všichni, i Bůh, stárneme, vyvolává v lyrickém subjektu lítost. Její vykreslení je podpořeno obrazem havranů: „*.../ lítost jako saze / snáší se na kraj - samí havrani.*“

V *Metličkách* pak voda dostává ráz vody mrtvé, a podsvětní mýtus s Charonem se promítá do motivu řeky (viz výše s. 9-13), ale i do motivu smutného deště, například v básni *Válka* (Básně I: 260):

*Prší Šaty mám promoklé
Ne však srdce Zpívají vojáci
A nesou zbraně jako vahadla
Jak ženy plochá ňadra z hladu*

*Drobnými stehy přišívá ten déšť
K nahému tělu plátno košile
Vysoko vyskakují na jezeře kapky
A já těm slovům věřit nemohu*

Tento déšť plní zcela jinou funkci než déšť v raných Skácelových sbírkách. Ve sbírce *Metličky* se déšť připojuje k temné vodě, v raných sbírkách má naopak funkci obrodnou a erotizující. Déšť ve sbírce *Metličky* neevokuje svěžest a obrodu, připodobnit by se dal spíše k slzám, dotváří totiž celkovou atmosféru smutku z probíhající války, a sám dokonce ubližuje. Bodá jako jehla do nahého těla a způsobuje, že se lyrickému subjektu oblečení lepí na tělo („*Drobnými stehy přišívá ten déšť / K nahému tělu plátno košile*“). Rozhodně nemůžeme mluvit o osvěžení člověka, spíše o jeho potřísnění. Jde však pouze o vnější špínu, srdce lyrického subjektu zůstává nedotčeno a čisté („*Prší Šaty mám promoklé / ne však srdce /.../*“). Proto může sledovat válečné dění kolem, vžít se do dané situace a pocítit hořkost. Přestává věřit slovům. Jakým? Snad slovům o záchraně, o zlepšení situace? Či slovům, kterými mluví kapky vody, když dopadají na hladinu jezera, vycházíme-li z verše předchozího? Kapky vyskakují po dopadu vysoko, tedy jako by se chtěly vrátit

z temného jezera, z říše smrti, zpět na nebe, a dodržet tak koloběh přírody. A lyrický subjekt možná veršem „*A já těm slovům věřit nemohu*“ dává najevo svou rezignaci na víru v cyklus, což obnáší i rezignaci na cykličnost času, na návrat ze smrti.

Stejně tak nacházíme těžkou vodu v podobě deště v básni č. 52 ze sbírky *Naděje s bukovými křídly*, oddíl *Chyba broskví* (Básně II: 112):

*a padal déšť a byl tak těžký
a byl tak sám a beze jména
a každá kapka byla hřebík
ukovaný za studena*

Déšť je v této básni vysloveně označen za „těžký“ a opět se zde shledáváme s jeho atributem bodavosti, tedy vlastnosti, která je ryze nepříjemná. Navíc není lyrickému subjektu blízký, mezi deštěm a lyrickým subjektem je jistá propast, cizost, déšť je totiž „*beze jména*“, například na rozdíl od větru, *kterému jsme dali jméno Jaromír* (srov. *Vítr jménem Jaromír* in *Co zbylo z anděla*, zde cit. na s. 4-5). Tím, že si nějakou věc pojmenujeme, demonstrujeme jistý vztah k této věci. Nejen pro lyrický subjekt, ale zjevně i obecně vzato je v této básni déšť poznamenán jakousi celkovou distancí vůči světu vůbec. Je totiž nejen „*beze jména*“ - vzdálen lidem, ale je zároveň i „*sám*“ - neprovázen dalšími přírodními jevy. Jeho výjimečnost se projevuje i tím, že je „*ukovaný za studena*“, tedy zcela proti lidským i přírodním zákonům. Distancuje se tak i od ohně života, je studený, mrtvý.

Hned v další básni z téže sbírky, tedy v č. 53 (Básně II: 113), se ovšem opět setkáváme s deštěm krásným, veselým, obrodným:

*pradlenko byl to šťastný den
a přinesl nám krásné sny*

*když usnul večer na bělidle
v dešťové vodě vypraný*

Jeví se pak jako trefnější označit pozdější Skácelovy sbírky nikoli za vysloveně zbavené jarní vody s jasným příklonem k protipólu, tj. k vodě těžké, ale spíše za sbírky, v nichž voda získává plastičtější, komplexnější ráz. Skácel pracoval s oběma jejími póly - s pozitivním, v němž sice v omezené míře, ale přesto pokračuje po vzoru sbírek raných, ale i s negativním, kdy voda těžkne a stává se melancholickou. Důvodem pro výsledné ztěžknutí básní, zachmuření, může být Skácelova hořkost z jeho životní situace v 70. letech, kdy byl autorem zakázaným a pronásledovaným.

2.3 Oféliin komplex

Stejně jako u Charonova komplexu, i v případě komplexu Oféliina nás k zamyšlení, zda se ve Skácelově poezii tento komplex objevuje, vede přímé pojmenování či oslovení Ofélie v některých básních.¹³ Tento komplex nás odkazuje k příběhu o Ofélii, utopené ženě, přičemž jej (dle G. Bachelarda) v obrazu vody vysledujeme tehdy, evokuje-li nám voda ženské rozpuštěné vlasy ve spojení se smrtí, bolestí, smutkem.¹⁴ Daný případ nacházíme v básni *Modlitba za vodu* ze sbírky *Odlévání do ztraceného vosku* (Básně II: 243):

*Ubývá míst kam chodívala pro vodu
starodávná milá
kde laně tišily žízeň kde žila rosnička
a poutníci skláněli se nad hladinou
aby se napili z dlaní*

¹³ „*Nebo se mýlím, smutná Ofélie?*“ (v souvislosti s Hamletem v básni *Domy v Pavlově*, sb. *Co zbylo z anděla*, Básně I: 72), stejně tak v básni *Ulice* ze sbírky *Naděje s bukovými křídly* (Básně II: 235): „*a Hamlet prošel nás jak stín / a Ofélie v lipách utonula*“ a společně s dalšími postavami ze hry Hamlet v básni *Horacio aneb přátelství* z téže sbírky (Básně II: 253): „*a Laerta záhy pochovají vedle Ofélie*“ a stejně tak v básni *Pláč pro Hekubu* ze sbírky *Kdo pije potmě víno* (Básně I: 323): „*Ofélie / s rukama nahýma až po loket / azalky trhá mezi kopřivami*“.

¹⁴ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 104: „Z obyčejných travin zachycených v rákosí se stanou vlasy mrtvé ženy.“ či Tamtéž, s. 105: „Syntetický obraz vody, ženy a smrti se nemůže rozpadnout.“

*Voda si na to vzpomíná
voda je krásná
voda má
voda má rozpuštěné vlasy
chraňte tu vodu
nedejte aby osleplo prastaré zrcadlo hvězd*

*A přiveďte k té vodě konička
přiveďte koně vraného jak tma
voda je smutná
voda má
voda má rozčuchané vlasy
a kdo se na samé dno potopí
kdo potopí se k hvězdám pro prstýnek*

*Voda je zarmoucená vdova
voda má
voda má popelem posypané vlasy
voda si na nás stýská*

Jde o obraz vody, která trpí, a to vinou člověka („voda si na nás stýská“). Voda umírá, a to velice dramaticky. V prvních verších je nastoleno, že vody mizí ze zemského povrchu. Pocit lítosti nad mizením vody je spojen s principem času, dávna. Ke známé studánce chodila milá lyrického subjektu, toto místo je tedy pro lyrický subjekt spjato s osobní zkušeností, lyrický subjekt má ke studánce pozitivní citový vztah a její zkáza je pro něj pochopitelně velice bolestnou. Následné strofy, ve kterých je voda líčena v podobě ženy, jsou variovány a získávají čím dál silnější a tragičtější tón - od *krásné* vody a jejích rozpuštěných vlasů, evokujících plující ženské tělo (ještě nemusí být mrtvé!), se dostáváme k vlasům vody *smutné* a vlasům *rozčuchaným* - zde už je podobnost s mrtvou ženou bližší, a nakonec je voda *zarmoucená* a má vlasy posypané popelem, tedy materiálem, který značí smrt ohně (konec života) a naprostou nadvládu vody (odplouvání do říše mrtvých) - toto v kontextu s obrazem vdovy, tedy dalším obrazem s vazbou ke smrti.

Voda trpí i v básni *Píseň* z téže sbírky (Básně II: 213, úryvek): „*A poslouchej / co voda říká / o bolesti / když nenaříká*“ a v některých Skácelových verších je trápena i kamenováním: „*Dovedli v stráni ukřížovat les - / a vodu ukamenovali.*“ (*Odvaha k tomu* ve sbírce *Smuténka*, Básně I: 168, úryvek).

2.4 Čistá voda, zhrublé pivo, posvátné víno

Náznak kamenování vody hozením kamene do vody, kdy bolest čisté říční vody je postavena do kontrastu s dominancí „piva“ a „kokakol“, které nesou oproti vodě znaky jisté hrubosti, nacházíme v básni č. 97 oddílu *Chyba broskví* ze sbírky *Naděje s bukovými křídly* (Básně I: 135):

*hospoda u řeky a kámen
hozený z mostu tolik kol
a kolem zlaté léto piva
a hnědý podzim kokakol*

Nejde pouze o malý kamínek, který by vodě tolik neublížil, ale o kámen velký a těžký, jehož vhození pro vodu *musí* být bolestné; toto je vyjádřeno nejen gramaticky - v básni nacházíme *kámen*, ne jeho deminutivum *kamínek*. I sémantika prvního dvojverší, vyhrocená spojením slov *tolik kol*, naši interpretaci podporuje. *Tolik kol* totiž může z fyzikálního hlediska udělat pouze předmět, mající velmi vysokou hmotnost. A slovní hra se slovy *tolik kol*, *kolem*, *kokakol* tvoří další spojení mezi bolestí vytvářenou koly a pivem („*a kolem zlaté léto piva*“) a „kokakolou“ (Skácel mohl použít obchodní název Coca-cola, ale právě užití fonetické varianty zápisu umožňuje připodobnění *kol* a *kokakol*). Bolest se promítá i do degradace tradičního spojení „zlaté léto“ v rozšíření atributu *constanc* na „zlaté léto piva“, taktéž podzim je degradován „kokakolami“. Naskýtá se možnost hledat, komu tedy náleží zima a jaro. Nabízí se logicky voda - obrodná říční jarní voda a zimní sníh.

Postavení vody (v její modifikaci do podoby sněhu) do pozice čisté, neposkvřené oproti zhrublému, neurvalému pivu nacházíme i v básni *Pořád* ze sb. *Smuténka* (Básně I: 165):

*Neúnavně po celý den sněží,
jako by chuligáni ubili
lahvemi od piva
na nebesích labuť
a smutné peří dolů padalo.*

*Tolik se bojím ticha do němoty,
té tíhy na stromech a věčnosti,
co v lidech přestala.
A nestydím se ani za nehet
za svoji úzkost, bože, ty to víš.*

*Padá to na mne tiše, beze slova,
jak marná lítost,
aspoň té jsme schopni,
a na laskavé slovo čekáme,
zatímco venku, za oknem to padá.*

A pořád dál a hůř.

Pivo je zde charakterizováno jako nápoj chuligánů, kteří ztratili pokoru, víru v Boha. Lyrický subjekt naopak Boha apostrofuje a bojí se „věčnosti, co v lidech přestala“. Chuligáni nepijí víno, nápoj křesťanství, ale opíjejí se z piva, následkem čehož dokážou ubít symbolickou labuť, obraz nebeské čistoty. Ačkoli i z vína se lze opít, oproti pivu je víno pro lyrický subjekt Skácelových veršů posvátné, neboť je obrazem Kristovy krve, a právě lyrický subjekt patří k těm, kteří se z vína neopíjejí, kteří ho pijí:

*Pili jsme, ale zároveň jsme také věděli,
že něco jiného je střežhlav opít se
a něco jiného je poslouchati víno,
na slovo vzaté víno.*

*Ba, s uchem na pohárku,
uslyšel jsem v kaštanovém sudě
své vlastní srdce sčítat obruče.*

*A staří zase k vínu počítali léta.
Měli je v sobě pěkně dokulata,
ty roky bosé,
i ty v hustém mlázi,
v obilí, co je láska strašně zválela,
pak roky na vojně*

a léta v kriminále.

*Pili jsme a za slovo jsme brali víno
na slovo vzaté.*

*A zvysoka jsme ulévali ohně.
Zelenou sírou čadila
červená srdce v kaštanových sudech.
Chtěli jsme se umýt.
Chtěli jsme svět mít jako oblázek,
kulatý, čistý, vodou přikrytý.*

*Pili jsme a jako přísné kruhy v pařezech
tkvěla v nás léta, léta dokulata,
s půlnocí rozkvétala kapradina zlatá,
a sokol létal.*

*Vyletěl sokol nad oblaky,
vynášel se nade všechny vtáky,
aj, nade všecko stvoření.*

(Na slovo vzaté víno in Hodina mezi psem a vlkem, Básně I: 158)

Tato báseň je věnována Oldřichu Mikuláškoví, který se ve svých verších velmi intenzivně projevuje jako *básník krve*. Víno a krev má i u Skácela velice silnou souvislost a tyto dva symboly mohou být v určitých kontextech zaměnitelné. Toho si můžeme ve výše uvedené básni všimnout v trojverší *Ba, s uchem na pohárku, // uslyšel jsem v kaštanovém sudě // své vlastní srdce sčítat obruče*. Obruče jsou kruhy stejně jako letokruhy, člověk sčítá svá léta. Nabízí se paralela sud-tělo, víno-krev (tedy víno v sudu jako krev v těle). Tutéž souvislost můžeme najít například i v básni *Jiná smuténka* ze sbírky *Smuténka*:

V noci jsem uslyšel smuténku.

Přišla a prostředním prstem

ťukala na sudy,

jestli je víno doma.

Všechno chce o nás teď vědět

smuténka za nás smutná.

Klepala na sudy.

Potmě je tolikrát líto.

Smuténka ťuká na sudy, jestli je víno doma, což může být vyloženo jako starost smuténky o to, zda ještě žijeme, zda v našem sudu, v našem těle, ještě koluje krev. Smuténka zaťuká na sud-na tělo a ozve se jí klepáním lidské srdce, tedy člověk je živý. To, že smuténka se zaobírá člověkem (krví v jeho těle), nikoli vínem v sudu, je možno podložit veršem „všechno chce o nás teď vědět“.

Jistá zaměnitelnost krve a vína je z hlediska živlů možná i pomocí vyložení vína jakožto spojení ohně a vody - mužského a ženského principu,¹⁵ tak jako krev, šířeji lidský život vzniká spojením muže a ženy. To, že i u Skácela víno, jako nápoj, zároveň patří k živu ohně i vody, vidíme ve výše zmíněné básni *Na slovo vzaté víno*, kde je oběma živlům poskytnut prostor:

¹⁵ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 115: „/.../ smíšení tu znamená vždy sňatek. Jakmile se totiž spojí dvě základní substance, jakmile jedna splyne s druhou, dostanou sexuální charakter.“

*Pili jsme a za slovo jsme brali víno / na slovo vzaté. / A z vysoka jsme ulévali ohně. /
Zelenou sírou čadila / červená srdce v kaštanových sudech. / Chtěli jsme se umýt. / Chtěli
jsme svět mít jako oblázek, / kulatý, čistý, vodou přikrytý.*

Nejen souvislost vína a krve můžeme ve Skácelových verších najít. Víno se také významně pojí s vodou, a to nejen prostřednictvím výše zmíněné charakteristiky vína jako představitele „sňatku protikladů“ ohně a vody. Vlastností, která je společná vodě a vínu, je schopnost zjevovat pravdu, a to i přes známý citát „in vino veritas / in aqua sanitas“. Pravda je dle Skácela průzračná jako voda ve studánce, naproti tomu lživá slova jsou těžká, snad z důvodu, že nesou vinu. A proto klesají ke dnu:

studánka v lese nikdy nelže

v té hrstce vody pravda spí

a lživé slovo na dno klesne

a navěky se utopí

(č. 64 *Chyba broskví*, sb. *Naděje s bukovými křídly*, Básně II: 118)

Slovo *navěky* pak odkazuje k mytičnosti situace, k zákonu, který existuje od počátku věků, bez ohledu na, slovy Eliadeho, „historický čas“.¹⁶

2.5 Obrodná síla vody

Spojením vody a slova jsme se zabývali již výše (s. 4-5), připomeňme však tuto záležitost ještě jednou, a to u principu vody, která obrozuje. Tak jako dokáže obrodit přírodu a člověka, dokáže vyvolat i básnickou inspiraci, což jsme dokázali na básni *Vítr jménem Jaromír* ze sbírky *Co zbylo z anděla* (viz výše, s. 4-5).

¹⁶ Eliade, Mircea: *Mýtus o věčném návratu* (Archetypy a opakování). OIKÚMENÉ Praha 1993, s. 7: „Při studiu těchto tradičních společností mne zaujal jeden jejich rys: odpor ke konkrétnímu, historickému času, touha po periodických návratech do mytické doby počátků, do Velké doby.“

Jak už jsme uvedli, zejména v raných Skácelových sbírkách dominuje princip bachelorovské jarní vody, tedy vody, která je jako v básni *Vítr jménem Jaromír* „veselá“ a má schopnost regenerovat, obrodit či znovuzrodit. Toto souvisí s principem cyklického času; jako se voda v řece neustále obnovuje, tak i vše živé se svým zánikem znovu vzniká. Voda bývá v některých kulturách¹⁷ považována z ambivalentní symbol vzniku i zániku - člověk se z vody rodí a rozpuštěním ve vodě umírá. Tuto ambivalenci, jak jsme viděli výše, Skácel reflektuje, voda nemá v jeho díle pouze jednu charakteristiku, a vývoj Skácelovy poezie naznačuje tíhnutí ke stále větší ambivalentnosti symbolu vody.

Vraťme se však ke sbírkám raným, a tedy k dominanci pozitivních charakteristik vody. Nejen v básni *Vítr jménem Jaromír* (viz zde s. 4-5) objevujeme slovní spojení „jarní vody“. Taktéž v básni *Děšť* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže* je déšť označen jako „jarní“ a zcela v souladu s charakteristikou jarních vod je tento déšť obrodný, a to i přes zdánlivě negativní vlastnosti (jako je mokrost, studenost a prudkost, kterou nás „švihá“). Negativní jsou tyto atributy opravdu jen bez kontextu a na první pohled. Právě ony nás totiž očišťují - smývají *páchnoucí krev zabitých holubů*, probouzejí z letargie. Déšť je svým způsobem *pravdivý* - je tím jediným, čemu lze ve světě věřit. Snad proto, že je čerstvý, obrozený, nově narozený, neposkvřněný. Na rozdíl od vyumělkované krásy v podobě macešek v městských zahradách, na rozdíl od prázdných slov, na rozdíl od papeže, potažmo církve - „městu a světu, // nevěří“, je samozřejmě možný i nepřenesený význam - věřit se nedá městu, ale třeba jen přírodě - absolutní zhnusení světem by se pak vyjádřilo nevírou ke světu. Pravda je ukryta, jak jsme uvedli výše, jen v čistém, znovuzrozeném dešti. Kožmín v souladu s naší interpretací komentuje posední dvojverší básně slovy: „Děšť obrozuje, vrací víru v pravou skutečnost.“¹⁸

*Tenoukým bičem švihl jarní déšť,
na město padal jako šikmá věž
v nikdy neviděné Pise.*

¹⁷ Eliade, Mircea: *Posvátné a profánní*. 1. vydání. Česká křesťanská akademie, Praha 1994, s. 90: „»Vody smrti« jsou leitmotivem staroorientální, asijských a oceánských mytologií. Voda »zabíjí« povýtce: rozpouští, ruší veškerý tvar. Právě proto je bohatá na »zárodny«, je tvůrčí.“

¹⁸ Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota Brno 2006, s. 45.

*V průjezdech starých domů,
kde páchne krev,
kde před svítáním zabíjeli holuba,
poschovávaly se dvojice.
Jsou mladí, sliční jsou, přes vlhké ploty řas
navzájem trhají si v očích jablka
a nevěří,*

*nevěří maceškám a městským zahradníkům,
těm mnoha řečem, téměř ničemu,
pustinám slov a klíce u dveří,
městu a světu,
nevěří,
všechno je výmysl a lež.*

*Jen déšť je studený a mokrý
a shůry padá jako krásná věž.*

S obrodnou silou vody souvisí i její erotický charakter, pojednáváme o něm níže v podkapitole „Voda-žena, oheň-muž“ při rozboru básně *Levrek* ze sbírky *Co zbylo z anděla*.

Jak už jsme uvedli, obroda, znovuzrození, erotizace a další pozitivní aspekty vody se nejsilněji projevují v raných Skácelových sbírkách, postupem času se vody stávají temnějšími, ale ne bez výhrad. Vytrávání Skácela-básníka se projevuje na stále dokonalejším zachycení symbolu vody v jeho ambivalenci; není možno rozdělit Skácelovu tvorbu co do symbolu vody na ranou a pozdní s rovnítkem mezi vodou jarní a ranou tvorbou a na druhé straně mezi vodou temnou a pozdní tvorbou.

2.6 Sníh

Jednou z motivických modifikací vody je sníh. Z pozitivních vlastností vody si ve Skácelových verších přenáší čistotu a očištné schopnosti, tím spíše ve spojení se svou bílou

barvou - tedy pokud je právě padlý (i tato vlastnost totiž hraje u Skácela významnou roli, o čemž pojednáváme níže). Ale právě čistota sněhu vede lyrický subjekt v některých případech k lítosti z důvodu, že si v kontrastu s neposkvřeným sněhem uvědomuje, že svou čistotu léty ztratil:

*Vždycky, když padne první sníh,
mráz zamkne tůně na tři zámky,
zahodí klíče do studánky
sekerou třikrát rubané,*

*Bývá mi smutno jako nikdy.
jako by vítr z duše svál
poslední lístek prudce bílý
a všechno čisté polím dal.*

*A zaplakal bych plný studu.
Čistota jasná na polích.
To tiché nebe... jednou budu...
Umřeme všichni pro ten sníh.*

(*Příliš čistý sníh*, sb. *Smuténka*, Básně I: 191)

Už samotný název básně, ve kterém je akcentována *přílišnost* čistoty, vede k interpretaci, že čistota je v tomto případě pocíťována jako vlastnost, jež je vnímaná s jistou hořkostí. Z kontextu pak vyplývá, že je tomu právě proto, že člověk sám, ve své nedokonalosti, je konfrontován s čistotou sněhu, jíž už nemůže dosáhnout, „všechno čisté polím dal“. Pole zde může být symbolem místa přechodu (sám Skácel si do svého deníku poznamenal pojem zeď, a to i v souvislosti s polem: „Důležitý je i Skácelův přípisek: »pojmem zdi! (i když je to pole, les...)«¹⁹, a to přechodu z jednoho do jiného světa. Všechna čistota lyrického subjektu odešla *na onen svět*, zemřela, vytratila se. A tak jako se sníh rodí čistý (v básni je explikováno, že jde o „první sníh“), čistým se rodí i člověk, ale postupně svou

¹⁹ Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota Brno 2006, s. 35.

čistotu *odevzdává polím*, přichází o ni kvůli nesprávným skutkům, které vykonal. Následně pak může za své činy pociťovat lítost a stud (tak je tomu v případě lyrického subjektu této básně). To, že je ztracení čistoty lidskou daností, je vyjádřeno nastolením mytického obrazu v první strofě - jednak užitím slova *vždycky* a jednak vykreslením rituálu (celá strofa je takto komponována, zejména pak na rituálnost upozorní opakování pohádkového čísla *tří*). Báseň, která je ve druhé strofě převedena do intimní roviny jednotlivce, je ve třetí strofě opět uzavřena obecně platnou rovinou mytické situace: „Umřeme všichni pro ten sníh.“

Sníh svou barvou také může evokovat nejen čistotu, ale i stáří (motiv bílých lidských vlasů). Což koresponduje s častým Skácelovým užitím paralely mezi stárnutím roku a stárnutím člověka - viz např. verše z básně *Babí léto* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže*: „*Mé léto, ty už také šedivíš?*“ (Básně I: 12). K problematice této paralely se konkrétně na příkladu téže básně vyjadřuje i Kožmín: „Vstupní bílý vlas propojuje lidské stárnutí se stárnutím roku, ale oba děje nejsou pojaty lineárně, nýbrž jako propojená paralelnost: co se odehrává v lidském světě, má své příbuzenství v pohybu roku od léta do podzimu.“²⁰ Sníh poukazující ke stáří můžeme vidět v básni *Mlýnek na sníh* ze sbírky *Co zbylo z anděla* (Básně I: 74):

*Škrábnutý jako dřevo,
co stolař stranou odložil,
jdu podle řeky a sedm hromů jasných
svolávám na sebe.*

*Pod mosty zimní ptáci přelétají,
voda je prázdná.*

²⁰ Tamtéž, s. 44. (Dovolili bychom si však poznamenat, že jmenovat co do stárnutí roku pouze dvě roční období, se nám v případě komentáře veršů Jana Skácela jeví značně omezující - v našich interpretacích si všímáme stárnutí celého roku, tedy postupu od jara směrem k zimě, a následného koloběhu ročních období - po zimě opět nastává jaro, tendence k pojmání času jako cyklického se nám u Skácela jeví jako klíčová, zejména ve sbírkách raných.)

*Vysoko nad hlavami skřípe
slaměný mlýnek na sních.*

Ačkoli Kožmín považuje tuto báseň za pozitivní - motiv mlýnku zde vnímá jako obraz návratu do dětství,²¹ dovolíme si nesouhlasit. Kontext celé básně v nás naopak vyvolává pocity tíživého stáří, daného jeho vyprázdněností - obraz slaměného mlýnku evokuje souvislost s mletím (prázdné) slámy - jde zde tedy o symbol neplodnosti (oproti mletí obilí), následně pak je motiv slámy doplněn o mletí sněhu. Mleto není nic užitečného, z mlýnku padá symbol stáří, navíc bílou barvu sněhu lze použít i v kontrastu k mletí černé kávy, kdy černá by pak nebyla vnímána negativně - tradiční pojetí barev bílá-pozitivní, černá-negativní by se obrátilo. Mlýnek ještě ke všemu skřípe (povšimněme si i kakofonické výstavby slova „skřípat“, která evokuje negativní konotace), což může odkazovat ke skřípání starých kostí. Mlýnek už nefunguje hladce, vypovídá službu, tak jako tělo starého člověka. Ostatně obraz starého člověka, do něhož se stylizuje lyrický subjekt, je vyjádřen již v prvních dvou verších. Lyrický subjekt je *škrábnutý jako dřevo, co stolař stranou odložil*. Je už určitým způsobem postižený, nepoužitelný, svolává tedy na sebe *sedm hromů jasných* - čímž se dostáváme do oblasti rituálů.

Touhou lyrického subjektu je ukončit své pozemské trápení vyprázdněného života a začít život znovu.²² Obraz stáří je doplněn myšlenkou *prázdné vody*, opět tedy jde o vyprázdněnost života. Báseň je završena již výše rozebíranými sugestivními verši o skřípajícím mlýnku na sních, nacházejícím se „vysoko nad hlavami“. Soudíme, že nejde pouze o metaforu padání sněhu, ale že je smysl básně hlubší - tedy že sních jako atribut zimy je zde pojímán v korespondenci se stárnutím člověka. Možné je chápání této básně jako poukazu na osobnost Skácelova otce, který byl mimo jiné mlynář a jehož závěť a životopis nejspíš Skácel sepsal.²³ To muselo mít nutně na básníka velký vliv - v osobě

²¹ Kožmín, Zdeněk: *Umění básně*. K 22a, Brno 1990, s. 26: „Mlýnek na sních neodbytně navozuje kontext dětské imaginace, zde jakoby ještě prosycené souvislostmi lidovými a erbenovskými.“

²² Eliade, Mircea: *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. OIKÚMENÉ Praha 1993, s. 20: „Vrhout blesk a utnout hlavu je úkon, který se rovná aktu stvoření, znamená přechod od nezjeveného k zjevenému, od beztvareho k ztvárněnému.“

²³ srov. Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota, Brno 2006, s. 16-17.

svého otce viděl směřování svého života. K tomu se vyjadřuje Kožmín: „Do jednoho svého bloku si Jan Skácel napsal tento citát: »Každý člověk se podobá své bolesti.« Syn četl soustředěně v otcově bolesti. A četl si svou moudrost i z bolesti vlastní. Radil *právě z bolesti* netruchlit nad smrtí nejbližších. Uměl vidět celou rozlohu lidského času, sám smysl lidského osudu, který přesahuje pouhý okamžik.«²⁴ Báseň *Mlýnek na sníh* tak může být básní autobiografickou s poukazem ke své vlastní budoucnosti, nebo obrazem stárnoucího otce.²⁵

Sníh je u Skácela velmi častým motivem, ale nemá jednotnou sémantiku. Proměny významu jsou dány například i adjektivem, vyjadřujícím barevnost sněhu. Tak ve Skácelových verších objevíme nejen tradiční obraz bílého sněhu, ale například i sníh zelený či černý. S první jmenovanou variantou, tedy se zeleným sněhem, se setkáváme v úvodní básni sbírky *Dávné proso*, v básni *Andělé* (Básně II: 13):

*Jestli vám vydám všechny svoje čerty,
odejdou s nimi moji andělé*

*Zůstanu sám a bude mi to líto
a ptát se budu kde je naděje*

*A marně za mne z rozbouřených zvoníc
dřevěné zvony budou vyzvánět*

*Zelené sněhy nedosněží
andělé bílí nevrátí se zpět.*

Lyrický subjekt se v prvním dvojverší básně brání vydat „svoje čerty“, tedy vzdát se toho špatného, co v něm je, a argumentuje tím, že by s nimi odešli i jeho andělé. Lyrický

²⁴ Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota, Brno 2006, s. 22.

²⁵ Užití motivu sněhu v souvislosti s motivem syna, jdoucího v otcových stopách, můžeme vysledovat i ve verši „*to po mém otci zdědil všechn snih*“ v básni č. 24 oddílu *Chyba broskví* sbírky *Naděje s bukovými křídly* (Básně II: 98).

subjekt je totiž především člověk - a to člověk chybný, nedokonalý, proto má své „čerty“. Kdyby je pozbyl, už by nikdy nedělal žádné chyby, nepotřeboval by tedy anděly - ani pro svou ochranu, ani pro svou nápravu. Ale lyrický subjekt velmi silně své lidství pociťuje, zejména ve své potřebě nebýt sám. Proto raději zůstane nedokonalý - s čerty a anděly, než samotný bez obou. Proč užil autor zelených sněhů, můžeme vyložit tím způsobem, že sníh, padající z nebe, je čistý, proto může dostat atributy zelenosti - může symbolizovat obrodu a znovuzrození nebo určitý nový začátek. Lyrický subjekt se může cítit na počátku něčeho, možná na počátku svého stáří (sníh-stáří, zelená barva-počátek), kdy je ještě „zelenáčem“, nedokonalým člověkem, ovšem se snahou se vyvíjet. Pokud by odešli jeho čerti a andělé, jeho zelené sněhy by nedosněžily - tedy jeho život by se nevyvíjel, zastavil by se v momentě, kdy odešli čerti a andělé, tedy na počátku stáří, ale nesměřoval by ke smrti, „nedosněžení“ by znamenalo neuzavření cyklu a nemožnost následného návratu, nového života. Nevrátí se ani andělé, nevrátí-li se sám člověk. Marně za člověka zvoní dřevěné zvony (dle Kožmína jde o poukaz k dětství: „Smysl veškerého našeho času by byl bez spojení s dětstvím ztracen. Obraz dřevěných zvonů pevně kotví v dětském prostoru. Už několikrát jsme se setkali v Skácelově lyrice s tímto »dřevěným« světem, kde je zvuk dřeva o dřevo bezpečím všemu navzdory“)²⁶, tedy marně se ke člověku hlásí jeho dětství, protože už nikdy nebude znovu nalezeno, cyklus nebude uzavřen. Naděje, které se lyrický subjekt dovolává, je tak nadějí na návrat.²⁷ Není nic horšího, než být polapen v zastaveném čase, kdy se nic nehýbe, nic nikam nesměruje, dokonce i sníh je zastaven ve svém pádu.

Zajímavý je dále kontrast zelených sněhů a bílých andělů - u Skácela jsme se totiž v titulní básni sbírky *Co zbylo z anděla* setkali se zelenou barvou, doslova se „zelenem“, které jako jediné zbylo z anděla. Zeleno v dané básni symbolizovalo obrodu, znovuzrození - anděl nám svou sílu zjevuje každé ráno v přírodě, kdy se po noci znovu probouzí, znovu rodí většina rostlin a zvířat a taktéž člověk. Nabízí se tedy možnost vnímat dvojici zelený sníh - bílý anděl jako přesmyk adjektiv u substantiv, vzniklý ze spojení zelený anděl - bílý sníh.

²⁶ Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota, Brno 2006, s. 108.

²⁷ Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota Brno 2006, s. 107: „Budeme-li mluvit o návratu, pak především jako o nezbytnosti dobrat se nejvlastnějších hlubin člověka a světa. Vracet se znamená Skácelovi zaznamenat i neodvratné posuny v lidském čase. V této osobité hře návratů hrají hlavní roli dětství, krajina, láska a smrt.“

Atribut zla získává sních, označený za „černý“ v básni č. 13 z oddílu *Oříšky pro černého papouška* sbírky *Chyba broskví* (Básně II: 145):

*napadlo sněhu až je v polích černo
mráz je tak třeskatý a zlý
že ještě za tmy dávno před úsvitem
havrani oslepli a zběleli*

I když je v reálu sních bílý, jeho bělost je v básnickém jazyce popřena, protože sních, jímž je provázen „třeskatý a zlý mráz“, už nemůže být spojován s nebeskou čistotou. Jako by ani nepadal z nebe, vzhledem k tomu, jaké utrpení s sebou nese. A tak jestliže s bílou zimní krajinou kontrastovali černí havrani, kontrast zůstal zachován, i když se krajina změnila. Krajina zčernala, havran zbělal. Možná sám temný symbol, havran, oproti černému sněhu, nesoucím atribut zla, se jeví bílý, byť by byl sebečernější. Tedy stává se čistějším než sních. K těmto oxymoronům, černému sněhu a bílým havranům se vyjadřuje i Richterová ve své skácelovské studii *Krajina proměn a tvary ticha*.²⁸

Dalším motivem je motiv oslepnutí havrana. Vysvětlujeme si ho tak, že zářivý bílý sních v zimním dnu natolik oslňuje, až může způsobit oslepnutí. Totéž se tedy může dít v krajině, která je celá naruby. Tam může v noci způsobit slepotu sních černý. Navíc spojení slepoty a bílé barvy se nabízí už pro souvislost bílá-slepecká hůl.

Kromě výše zmíněných obrazů stárí, smutku, čistoty nebo zla, může být sních vnímán i jako špinavý, a to tehdy, nejde-li už o sních čerstvý, právě padlý, ale o sních ležící na zemi již dlouhou dobu, tedy po celou zimu. Tohoto pojetí si můžeme všimnout například v básni *Únor* ze sbírky *Smuténka*:

*Tak to je únor, černý tvrdý měsíc
A se sněhem, co dávno není bílý.
A s vodou roztráštěnou v nízkých řečištích,
když mrazy udeřily.*

²⁸ Richterová, Sylvie: *Krajina proměn a tvary ticha*. In: *Slova a ticho*. Československý spisovatel. Praha 1991, s. 95: „Atributy věci se převracejí v opak, ale věci přitom neztrácejí totožnost. /.../ Oxymóra tu neznamenají ani tak popření věci, jako právě zdůraznění celé jejich potenciality.“

A hrozně vychrtlí jsme touhou po jaru.

I oči pohubly nám jako boky laní.

Ve snách se děsíme, že jestli jaro přijde,

zůstanem opodál a budem nepoznání.

Lyrický subjekt je v této básni již znaven dlouhou zimou, už na ní ani neshledává nic pozitivního - ani ten sních už „dávno není bílý“. Proto velmi silně touží po jaru, vidí paralelu mezi svým vyčerpáním zimou a vyčerpáním, které sleduje kolem sebe v přírodě - srovnává se s laněmi, které trpí nedostatkem potravy. Lyrický subjekt se dokonce se obává, že až přijde vytoužené jaro, bude už zimou natolik poznamenán, že se změní k nepoznání a „zůstane opodál“ - tedy bude schopen příchod jara pouze sledovat, ale už se ho nebude moci účastnit. A nejen on - v této básni je užívána 1. osoba plurálu, je zde tedy promlouváno za více jedinců, báseň tedy dostává nadosobní charakter, což může odkazovat buď k víceméně kolektivnímu vnímání dané situace širokou skupinou lidí nebo jde o skupinu mnohem menší - o dva lidi, kteří touží po jaru proto, že má určitou mytickou hodnotu - souvisí obrozením, oživením, plodností, a trvá-li zima příliš dlouho - tedy trvají-li příliš dlouho jakékoli strasti, bude obtížné zregenerovat se s přicházejícím jarem, tedy znovu se vzpamatovat, zvyknout si na zlepšení situace, až přejdou těžké časy. A toto vědomí ústí až v děs a zoufalství z nutnosti přijmout svůj úděl bez možnosti ho změnit.

Konec vlády zimy a nástup obrodného jara, tedy odsunutí sněhu na pozici přežilého, nečistého, můžeme vysledovat i v básni *Veliká povodeň* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže* (Básně I: 53):

Špinavý sních je plný děr.

Na kousku nebe jarního

vrabci se rozkřičeli jako lvi.

Po dlouhé zimě

dlaždiči znova poklekli

a ženské navozily pod kolena písek.

A je to úžasné,

jak ti vrabci blbnou.

*Na kousku nebe jarního
jak slepice jsou velcí.*

*Z rýn hrne voda,
živý cín,
klempířské stříbro.
Zrcadla.*

V této básni je nástup jara nastíněn nejen jako nástup obrozující čistoty po staré, špinavé zimě, ale akcentována je i jistá ponurost zimy daná absencí zvuku v přírodě. Po absolutním tichu zimy se zpěv vrabců najednou jeví silný, *jako by křičeli lvi*. Taktéž jejich velikost je hyperbolizována - jako by snad ani nepřezimovali, tak byli v zimě přehlédnutelní. Na jaře jsou najednou *velcí jako slepice*. Jaro se tedy hlásí intenzivně, důrazně natolik, že naplňuje duši básníka potřebou vyjádřit své pocity verši. Povodeň zde není vnímána jako zhoubný, ničivý živel, ale jako obrozující princip splavující vše špatné a přinášející nový začátek.²⁹ Toto uzavření cyklu a jeho nový počátek jsou vyjádřeny zejména v poslední strofě, kdy je voda přirovnávána ke kovům - z těchto veršů zaznívá magie, rituálnost situace, a tedy poukaz k mytickému času, tedy k něčemu, co se cyklicky opakuje. K určitým „vyšším“ sférám odkazuje i poslední verš básně (osamostatnění, a tedy zdůraznění slova „Zrcadla“). Zrcadly mohou být míněny kaluže, a to, že jsou právě pojaty jako něco, co je schopno zrcadlit, můžeme je vnímat jako místa, ve kterých se zračí nebe, získávají tak posvátný charakter.

Od zrcadel-kaluží je již snadná cesta ke Skácelově častému motivu - ke studánce. Slovy Bachelarda: „Chce-li básník začínající zrcadlem vyjádřit beze zbytku svůj básnický prožitek, musí dospět k vodě ve studánce.“³⁰

²⁹ Eliade, Mircea: *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. OIKÚMENÉ Praha 1993, s. 45-46: „Přímou souvislost mezi představami o Stvoření pomocí vody (akvatická kosmogonie; potopa, která periodicky obnovuje historický život; dešť), o zrození a vzkříšení potvrzuje i myšlenka z Talmudu: »Bůh má tři klíče: klíč od deště, od narození a vzkříšení mrtvých.

³⁰ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 32.

2.7 Studánka

Studánka je pro lyrický subjekt ve Skácelových básních symbolem průzračnosti a čistoty, proto je dávána do souvislosti s něčím stejně tak neposkvrněným, jako je pravda:

*studánka v lese nikdy nelže
v té hrstce vody pravda spí
a lživé slovo na dno klesne
a navěky se utopí*

(č. 64, *Chyba broskví, Naděje s bukovými křídly*, Básně II: 118)

Víru v čistotu člověka, paralelně k čistotě vody, která vyvěrá z hlubin země, vyslovuje lyrický subjekt v básni *Pramen* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže* (Básně I: 25):

*Studánka vyschla. Tam, kde chodili jsme pít
za horkých letních dnů,
ted' ani krůpěj neuroní zem,
tajemná, vlhká.*

*Nadarmo stojí otlučený hrnek na kameni.
Jak dlouho potrvá,
jak dlouho trvat bude,
než na kraj suchý spadne hustý déšť?*

*Kdyby tak pršelo celou noc a celý den,
a potom ještě jednu noc,
pramínek, třebaš prstu tenčí,
jistě by vytryskl.*

*Prý není vyschlých pramenů.
Věneček zeleně to rozpukané místo věncí,
kam marně ptát se chodí
i laň, i člověk.*

*Vždyť v nitru země,
jako v každém z nás,
hladina stoupá,
hladina čisté spodní vody.*

V dané básni se, v souladu s tendencí prvních Skácelových sbírek, voda jeví ve svém obrodném principu, má očišťující charakter a její nedostatek je vnímán jako skličující. Touha po vodě je prostoupena celou básní, déšť je zde ryze pozitivním symbolem bránícím vysychání, tedy smrti.

Studánka je místem osvěžení, kam se člověk chodí napít, a to zejména přímo z dlaní, jak rozebíráme níže, ale její čistota může v lyrickém subjektu vyvolat i pocit jisté posvátnosti, která mu v pití brání, studánku přenechává pouze zvířatům:

*k studánce hladné nechodíme pít
u té se jenom potkáváme
a nasloucháme jak zvěř utíká
a v houští suché větve láme*
(č. 100, *Chyba broskví, Naděje s bukovými křídly*, Básně II: 136)

Posvátnost studánky je vyjádřena i v básni *Modlitba* (sbírka *Metličky*, Básně I: 235), jak už napovídá samotný název:

*Studánku dej mi blízko u lesa
A nehlubokou Jenom na dlaň vody
A do ní žabku která vodu čistí*

*Na podzim povybírám napadané listí
V zimě se budu starat aby nezamrzla
A v srpnu zavedu tam lidi žíznivé*

*A to je všechno Snad je v moci tvé
Udělat pro mne malý důlek vody
Ve kterém by se odrážela nebesa.*

Lyrický subjekt prosí určitou vyšší moc (nenazývejme ji raději ve skácelovském kontextu přímo bohem), aby mu poskytla skromné množství vody, takové, které by dokázalo napojit „lidi žíznivé“. Za to, co studánka lyrickému subjektu a dalším lidem poskytne, lyrický subjekt slibuje, že se o ni postará, tedy svůj soulad s přírodou projevuje schopností z ní nejen brát, ale vše jí pokorně i vracet. Posvátnost studánky je dána nejen její životodárnou schopností, ale mimo jiné i tím, že je ve spojení s nebem - ve studánce se *odrážejí nebesa*, jak ostatně můžeme sledovat např. i v básni s obdobným názvem - *Modlitba za vodu* („chraňte tu vodu / nedejte aby osleplelo prastaré zrcadlo hvězd“).

Častým motivem, a to nejen v souvislosti se studánkou, je spojení dlaně a vody, jak jsme viděli i ve výše zmíněné básni, či přinášení vody v dlaních, což si vysvětlujeme jako obraz bezprostředního propojení člověka s přírodou. Člověk se vody nedotýká žádným nástrojem, pouze svými rukama, chová se tedy přirozeně, v souladu s přírodou a vyjadřuje tak svou pokoru vůči ní. S motivem vody v dlaních se setkáváme např. v básni *Poháry* (sbírka *Co zbylo z anděla*, Básně I: 98), kde je akcentováno nejen sepětí člověka a přírody, ale přidružuje se i celý kosmos, jak vidíme v první a poslední strofě básně, tedy ve strofách, které získávají na zvláštní důležitosti tím, že tvoří rámec básně. Voda přinášená v dlaních zde slouží k tomu, aby se z ní mohly napít hvězdy:

*Nejprve přinášeli v dlani
jedinou studánku,
dávali hvězdám pít.*

*Až kdosi vzal tu dlaň
a učinil ji čirou
pro všechny žíznivé,
co platí krutou daň,*

a vložil do ní růži.

*Muži pak,
kteří na sobě se mstí
a pijí víno,*

tiše pochopili.

*Jak ruka k čelu,
Černé jitro k noci,
Celou tu dobu lnula
Čirost k čirosti.*

Tak rostl pohár.

*Tak zrodilo se sklo
odměnou za to,
že v dlani nosili
jedinou studánku,
dávali hvězdám pít.*

To, že je nakonec voda přijímána ne z dlaně, ale z poháru, není považováno za prohřešek proti přírodě, a to proto, že pohár je dle lyrického subjektu pouze proměněná dlaň, a to do podoby, která je ještě čistší než samotná předloha - lidská dlaň. Sklo je průzračné, čiré, proto je vodě bližší („celou tu dobu lnula / čirost k čirosti. // Tak rostl pohár.“). Sklo je darem za lidskou sounáležitost s přírodou a kosmem, jak nám napovídá poslední strofa. A tento dar je přijímán s pokorou, a to nejen lyrickým subjektem, ale všeobecně. Dokonce i muži „kteří na sobě se mstí a pijí víno, tiše pochopili“. Nutno podotknout, že se nejedná o vyličení nějaké aktuální situace, ale o situaci mytickou. Jsme svědky kosmogonického aktu, což je naznačeno slovy „tak rostl pohár“ či „tak zrodilo se sklo“ a vůbec rozpomínáním na něco dávného - např. vyjádřením nejasného konatele „až kdosi vzal tu dlaň“ a všeobecného adresáta „pro všechny žíznivé“. Nejasnými konateli jsou i *oni*, kteří „nejprve přinášeli v dlani / jedinou studánku /dávali hvězdám pít“. ³¹ I daná studánka je zastřena tajemstvím, vynucuje otázku, která to byla studánka, když byla jediná, její mytizace je tedy evidentní.

³¹ Richterová, Sylvie: *Krajina proměn a tvary ticha*. In: *Slova a ticho*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 100: „/.../ když čin, jeho příčina, nebo ten, kdo jedná, nemají jméno /.../, vyvstává naléhavě potřeba najít nějaký nový smysl, třeba dosud nevyslovený nebo nevyslovitelný.“

Tutéž charakteristiku nacházíme v básni *Modlitba za vodu* ze sbírky *Odlévání do ztraceného vosku* (Básně II: 243). Voda si „vzpomíná“ na to, co bývalo kdysi. Tehdy, když pro vodu chodívala „starodávná milá“, „laně tišily žízeň“, žila v ní rosnička „a poutníci skláněli se nad hladinou / aby se napili z dlaní“. Personifikovaná voda je zde, jak už jsme rozebrali výše v souvislosti s Oféliiným komplexem, vodou postupně více a více trpící - nejprve je živá, krásná, má rozpuštěné vlasy, evokuje plovoucí ženu, posléze už je smutná, vlasy má rozčuchané a lyrický subjekt nabádá k chránění vody poukazem k mytickému obrazu („chraňte tu vodu / nedejte aby osleplo prastaré zrcadlo hvězd“), nakonec je smutek vody gradován až v zármutek („voda je zarmoucená vdova“), jehož příčinou je člověk („voda si na nás stýská“).

Všimněme si, že v *Modlitbě za vodu* k dávnu opět odkazuje pití vody z dlaní, tedy soulad s přírodou, který se postupně vytrácí a je nahrazován neúctou k vodě, což v této básni vede k „zarmoucení“ vody. To, že v dřívějších dobách sepětí s přírodou existovalo, ale dnes už nikoli, nacházíme pomocí obrazu vody v dlaních i v básni *Krajina s kyvadly* ze sbírky *Smuténka*, kde lyrický subjekt projevuje hořkost nad současným světem právě slovy „Nikdo ti v dlani vodu nepodá“.

Básník však mýtus napojení se z dlaní ctí, dokonce oslovuje studánku a s pokorou ji prosí, aby mu dovolila se takto napít:

Studánko v převysokém lese

až svoji píseň neunese

a k tobě přijde sám a sám

unavený a ustaraný

dovol mu napít se z dlaní

ukaz mu cestu cestu k nám

(*Tichá suma básnického umění*, část 3 „studánka“, sb. *Odlévání do ztraceného vosku*, Básně II: 195)

On, tedy básník, žije v souladu s přírodou, ctí ji a nachází v ní útočiště v těžkých chvílích, když je „sám a sám / unavený a ustaraný“. Studánka je mu blízká, je polidštěna natolik, že s lyrickým subjektem sdílí zkušenosti, dojmy, znalosti, a to do té míry, že dokáže být dokonce rádcem: „ukaz mu cestu cestu k nám“. Sounáležitosti s přírodou, která ve

Skácelově poezii zastává nezanedbatelné místo, si všimá i Kožmín: „Skácelův prostor je nastolením *úžasu*, pramenícího z naší sounáležitosti s celkem krajiny, přírody, světa.“³²

Jak významnou roli hraje pro autora básně právě studánka, vyplývá z toho, že právě ona tvoří jednu z entit, kterými je sumarizováno básnické umění. Nachází se dokonce na jednom z předních míst, hned za domovem (část „u básníků doma v kuchyni“) a za samotnou básnickou tvorbou (část „práce“). Studánka je taktéž významným folklórním motivem, ke kterému se Skácel velmi často vrací, k folklóru odkazuje i využití epizeuxis v posledním verš básně („ukaž mu cestu cestu k nám“), tento verš působí až písňově (i jeho sémantika, motiv cesty jako návratu domů, lze považovat za folklórní aspekt). K folklóru u Skácela viz i stať Vladimíra Křivánka *Píseň o vině a lítosti*.³³

Intimizací sladkých vod se blíže zaobíráme níže v oddílu „Slaná versus sladká voda“, na tomto místě alespoň uvedme slova Bachelarda, která velice dobře vystihují, proč si k sladké vodě, tedy i k studánce, utváříme hluboký citový vztah, neboť jeho citace zcela zřejmě koresponduje se Skácelovým zaujetím studánkou, která zahání žízeň: „Voda z nebe, drobný déšť nebo přátelský, blahodárný pramen k nám promlouvají bezprostředněji než voda všech moří. Sůl moře pokazila. Sůl překáží snění, překáží snění o sladkosti., které patří k nejmateriálnějším a nepřirozenějším druhům snění. V přirozených snech si vždy uchová výsadní postavení sladká voda, voda, která osvěžuje, voda, která zahání žízeň.“³⁴

2.8 Slaná versus sladká voda

Ve Skácelových básních se velice zřídka objevuje slaná voda, moře. A pokud už ji najdeme, tak má charakter něčeho, co je básníkovi vzdálené, k čemu nemá tak vřelý vztah

³² Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota Brno 2006, s. 43.

³³ Vybíráme citaci konkrétně k motivu studánky: „v této poezii můžeme sledovat ustavičné návraty k některým utkvělým, nemnohým motivům a jejich opracovávání pod vlivem básnické tradice lidové písně. Bývá to hlavně několik dominantních návratných motivů reprezentujících folklórní kulturu - studánka, pták, slunce, Popelčin oříšek, kolovrat, přeslice, šátek, kůň atd.“ (Křivánek, Vladimír: *Píseň o vině a lítosti*. In: *Kolik příležitostí má báseň*. Host, Brno 2007, s. 157.)

³⁴ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 181.

jako k vodě sladké. Možná pro přílišnou rozlehlost a hlučnost moře, vyvolávající spíše strach z velikosti a z nemožnosti klidného snění. To vše komplikuje snahu vytvořit si k moři intimní vztah, poznávat ho tak, jako lze poznávat zákoutí řek, jejich prameny, jednotlivé toky a jejich okolí. Pokud už básník moře akceptuje, musí si ho předtím pro sebe intimizovat, zmenšit a zklidnit, jak vyplývá z první strofy básně *Moře* ze sbírky *Co zbylo z anděla* (Básně I: 100). Jistě ne náhodou je daná báseň uvedena slovy z Koránu: „Z dlouhého pohlížení na moře / neplyne žádný zisk.“

*Stárnoucí básník o tom ví,
A třeba moře nikdy neviděl,
Tak dlouho nosíval je v hrudi,
Až se ho přestal bát.
Bylo to malé, tiché moře.
Stárnoucí básník o tom ví
A bývá mu jak o žních na posledním voze,
Když noc je klarinet
A nebe nejtenčí zas tam,
Kde horká tma se tiskne na střechy.*

*Stárnoucí básník o tom ví,
Já ale
Když ponejprv jsem stanul moři tváří v tvář
Jak před zrcátkem mezi rohy býka,
V duchu jsem odříkával slova staré básně:*

*Jeví se neklid,
Ó písáři,
Vstaň,
Přitáhni papír
A napiš z veršů,
Ó písáři,
Co se hodí,*

Pokud je zámek srdce odstrčen.

*A moře bilo hlavou o balvany,
lámalo závory
i srdce příliš křehká
a smálo se mi slaně do očí.*

Poslední strofa je hořkým doznáním, že byť si lyrický subjekt sám v sobě moře zklidnil a přizpůsobil své jemné povaze, při stanutí moři „tváří v tvář“ pocítil jeho dravou a ničivou sílu, která neláme pouze věci, ale i „srdce příliš křehká“, *byť byl jejich zámek odstrčen*, z čehož plyne neztotožnění se s mořem, pocítění strachu z jeho moci, nemožnosti spřátelit se, protože moře hrubě projevuje svou sílu a nadvládu, týrá lyrický subjekt nejen fyzicky, ale i psychicky - *směje se slaně do očí*. Sůl v očích způsobuje značnou bolest, ale lyrický subjekt je raněn i na duši. Moře, kterému otevřel srdce, se mu neurvale vysmálo. A byť se nad mořem sklání („Skláním se jako nad vodami moře“ v básni *Bezpráví* ze sbírky *Metličky*), cítí vůči moři *jen* úctu - možná právě pro jeho velikost, ale ne lásku - možná pro nemožnost ho kvůli velikosti poznat.

Toto zjištění zcela koresponduje s názorem Bachelarda, že řeka je pro nás, nepřimořské národy, známá, až intimizovaná: „Moře je vybájené, poněvadž se nejprve vyjadřuje ústy cestovatele, jenž se vrátil z nesmírně daleké cesty. Moře bájí o dálce. Zatímco přirozený sen bájí o tom, co má člověk na očích, čeho se dotýká, co jí.“³⁵

Toto lze doložit básní *Petrovardín* ze sbírky *Metličky* (Básně I: 241):

*Ach jak je sladká voda která od nás teče
K slanému moři
Znám její prameny a vřes
Lopuší na hlinitém břehu
Dolního toku
Čápi a proutěná hnízda*

³⁵ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 178.

Na jaře pilné čeření vln

V rákosí vítr na půlnočním nebi

Brodivá luna

Rybářské ohně v prázdných zátokách

Na písku šupiny A za návnadu stesk

V dané básni vidíme i autorovu jazykovou hru se slovním spojením „sladká voda“. Toto spojení užívá nejen ve významu slaná versus sladká voda, tedy voda moří a oceánů versus voda řek a potoků, ale i ve smyslu ztotožnění se se sladkými vodami. Sladké je pro nás to, k čemu máme pozitivní vztah, co má pro nás osobní význam. Ať už je to sladká Francie, sladká žena, sladký život či sladká voda. Lyrický subjekt ve výše uvedené básni dokládá sounáležitost s říční (potažmo potoční) vodou detailním líčením vodního toku a jeho okolí, emocionální zaujetí je vyjádřeno i povzdechem lyrického subjektu na samém počátku básně. Setkáváme se s vodou, která je lyrickému subjektu důvěrně známá ve všech svých krásách, je neodmyslitelnou součástí jeho života a vyvolává v něm silná citová hnutí.

III. CHYBÍ SKÁCELOVI OHEŇ?

Při zběžném pročtení Skácelova díla se může jevit, že poetika ohně zde zaujímá oproti dominujícímu živlu vody zanedbatelnou roli. Ovšem tento náhled se nám jeví jako značně povrchní, zamyslíme-li se nad Skácelovými verši hlouběji. Okamžitá podbízivost vody může být dle našeho názoru dána nejen intenzivnějším zvažováním možnosti jistého souladu autorovy melancholické povahy s melancholizujícím živlem vody¹, ale mimo jiné i vysokou frekvencí motivu vody a jejích skupenství v titulech Skácelových. Tyto více či méně obhajitelné důkazy o autorově preferenci živlu vody nás však nesmí uvést v mylné přesvědčení, že motiv ohně u Skácela nenajdeme. Již při poněkud pozornějším čtení nám neunikne, že Skácel tento živel využívá ve zcela konkrétních a zřejmých podobách plamene, či obecněji v podobě hoření a žáru. Samotné toto zjištění nám podává důkaz, že Skácel se ohni nevyhýbá, a snaha dále rozpracovat interpretaci Skácelových veršů nás pak dovede k odhalení symbolů, které v sobě příklon k ohnivému živlu více či méně skrývají. Do této skupiny bychom zařadili symboliku tzv. „solárních zvířat“ a taktéž významnou úlohu ohně jakožto mužského principu, stojícího v opozici k ženskému principu vody.

3.1 Pozitivní aspekty ohně

To, že ve Skácelově poezii oheň nejen nechybí, ale že má funkci plnohodnotnou, můžeme vyčíst například v básni *Dobré věci* ze sbírky *Co zbylo z anděla* (Básně I: 90):

*Z těch dobrých věcí miluji oheň
a černé stříbro hvězd
za opaskem noci.*

*Černé stříbro a stará slova,
kterými pasovali na rytíře:
Snes tyto tři údery a žádný víc.*

*Z těch dobrých věcí miluji den,
kdy jaro klade uzdy na dobré koně,*

¹ srov. Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 110.

*modré uzdy
a růžová sedla.*

*Každého roku se vrací,
jaro je dobrý úmysl.*

*Z těch dobrých věcí miluji naši lásku,
tu starou, která nerezaví,
a říkám ti znova a znova:*

*Je včera
bude dnes
a byla zítra.*

Snes tyto tři údery a žádný víc.

Již v prvních verších nelze přehlédnout tvrzení lyrického subjektu, že považuje oheň za jednu z „dobrých věcí“ a že má k němu velmi silný citový vztah („miluji oheň“). Ohnivým symbolem jsou i hvězdy, které jsou tu navíc spojeny s rituálem, a to jednak prostřednictvím motivu stříbra, které má i v jiných Skácelových verších rituální funkci,² a jednak samotným kontextem básně, který nás uvádí do rituálu pasování na rytíře. Toto pasování je dáváno do souvislosti s láskou, vyvodit z toho můžeme tedy to, že láska člověka, přeneseně řečeno, povyšuje člověka do šlechtického stavu. Možná proto, že jde o cit ušlechtilý, trvalý a lidský svazek je příslibem druhému člověku stejně tak, jako je přijetí rytířského stavu příslibem králi. Motívem lásky nijak neodbíháme od tématu ohně, protože kromě rituálního kontextu zde může být láska pojímána také v kontextu tepla, rodinného krbu (proto úvodem „miluji oheň“). Dalším pozitivním solárním symbolem je v této básni kůň, jehož pozitivita je v tomto kontextu potvrzena adjektivem „dobrý“. Kůň zde vystupuje navíc společně s jarem, které je příslibem oteplování po chladné zimě a

² Kožmin, Zdeněk: *Skácel*. Jota Brno 2006, s. 43: „/.../ stříbro nese mimo jiné i akcent onoho »rituálního« klanění.“ (pozn. Jde o Kožminův komentář k básni *Perleť* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže*)

představuje naději, protože je symbolem možnosti návratu: „*Každého roku se vrací, // jaro je dobrý úmysl.*“

Dalším významným pozitivním symbolem ohně je u Skácela svíce. Tu je možno chápat jako symbol života, pokud je rozžatá, a jako symbol smrti, je-li uhašena. Dennodenní opakování kosmogonie rozžiháním svíce můžeme vyčíst z prvních čtyř veršů úvodní básně ke sbírce *Naděje s bukovými křídly* (Básně II: 83):

*NOVÉMU RÁNU ROŽNEM SVÍCI
JE NEZNÁMÉ A NEMÁ TVÁŘE
JAK ANDĚL V DŘEVU LÍPY SPÍCÍ
A ČEKAJÍCÍ NA ŘEZBÁŘE*

Každé ráno dochází k novému stvoření a nevíme, co máme od nového dne čekat. Den se rodí a prochází svým vývojem, tak jako člověk. A „*nemá tváře*“ stejně jako mrtví čekající na iniciaci a znovuzrození (téhož motivu si všimněme např. v úryvku básně *Mrtví* ze sbírky *Dávné proso: Stále jsou naši mrtví s námi / a nikdy vlastně nejsme sami // A přicházejí jako stíny / ve vlasech popel kusy hlíny // tváře jakoby vymazané / a přece se jen poznáváme*). Ráno, přirovnané k andělovi, spí ve dřevě a čeká „na řezbáře“, tedy na stvořitele. Spojení rána, spícího („dospávajícího“) anděla a znovuzrození („je zeleno“) najdeme už v titulní básni ke sbírce *Co zbylo z anděla* (básně I: 110):

*Ráno,
pokud jsou všechny stromy ještě obvázané
a věci nedotknuty,
mezi dvěma topoly anděl se vznáší,
v letu dospává.*

V trhlinách spánku zpívá.

*Kdo první na ulici vyjde,
tím zpěvem raněn bývá,
snad něco tuší,*

ale nezahlédne.

Je zeleno

a to je vše, co zbylo z anděla.

Jediné, co zbylo po andělovi, je jisté „zeleno“. Tedy obroda, která ráno co ráno nastává. Člověk dnes již nevěří, „snad něco tuší, ale nezahlédne“ - potřebuje totiž viditelný, hmatatelný, nikoli duchovní důkaz, kterým se obroditelská síla projevuje. Jediné, čeho si možná povšimne, je právě ono „zeleno“ - příroda, která se obrodila po noci, tak jako se jiné entity obrozují po delších časových intervalech. Jsme tedy přítomni aktu kosmogonie (aktu nového stvoření)³. Všimněme si i zvláštního prostředí, ve kterém se anděl pohybuje - visí ve vzduchu, mezi dvěma stromy - v prostoru mezi nebem a zemí, což může být vyjádřením jeho funkce prostředníka mezi těmito dvěma živly, těmito dvěma světy. Zajímavá je jistě i paralela mezi ptákem a andělem, kde u jistých kultur je prostředníkem mezi člověkem a bohem pták, protože se stejně jako anděl pohybuje v prostoru mezi nebem a zemí. „Proto byli ptáci považováni za posly bohů a všechny projevy moci ducha si od nich vypůjčily křídla. Ptáci, křídla a let symbolizovali vyšší stavy bytí.“⁴ U Skácela můžeme najít paralelu konkrétně mezi andělem a labutí (povšimněme si labutě ubité lahve od piva, jejíž bílé peří padá na zem, viz báseň *Pořád* ze sbírky *Smuténka* (Básně I: 165) či atributu zpěvu labutě vztážený na anděla ve výše zmíněné básni *Co zbylo z anděla*: „v trhlinách spánku zpívá“ (Básně I: 110)

3.2 Negativní aspekty ohně

Za negativní vlastnost ohně můžeme spolu se Skácelem považovat schopnost ohně (a jeho podob, tedy slunce, žáru apod.) vyčerpávat, vysušovat, unavovat, jak si můžeme všimnout například na úryvku básně *Kohouti* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže* (Básně I: 40):

³ Eliade, Mircea: *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. OIKÚMENÉ Praha 1993, s. 23: „Kosmogonie reprezentuje především Stvoření.“

⁴ Benoist, Luc: *Znaky, symboly a mýty*. VICTORIA PUBLISHING, a. s., Praha 1995, s. 52.

*Šli jsme a nohy ulpívaly v blátě.
Polehlé mraky táhly nad ovsy.
Chrpy se modraly. V poledni unaveném
zpívali kohouti.
Kohouti z celé vsi.*

V básni je explicitně vyjádřeno nejen to, že samo poledne je zárem, který je právě v tuto dobu nejsilnější, unaveno, ale v celém tomto úryvku cítíme jistou pomalost: nohy těžknou ulpívající v blátě, mraky sice táhnou, ale pohyb to nebude nijak rychlý, jsou-li mraky „polehlé“ a celá ta pomalost veškerého pohybu nám dovoluje důkladně se rozhlédnout po krajině a povšimnout si toho, že se modrající chrpy (i grafické vyčlenění frazému „zpívali kohouti“ na samostatný veršový řádek má za důsledek zpomalení čtení v místě „V poledni unaveném“). Jedinou opravdovou aktivitu vyvíjejí kohouti, kteří, ač sami jsou symbolem ohnivým, v hrdle mají dle Skácelových veršů paradoxně doslova „vodu“, protože jak se dozvídáme v předchozích verších, kohout z hrdla „vyléval písničku“ (úvodní strofa básně: „Kohouti křičeli. / Napřed jeden / vylétl na plot a načepýřil hlas / a tóny odléval a z kovu zobaného s pískem / vyléval písničku. / Do zbraně volal, přitom zdravil nás.“). Ve skutečnosti o žádný paradox nejde, protože voda je zde principem aktivizujícím, tudíž i kohouti, kteří aktivitu vyvíjejí, jsou s vodou pochopitelně spojeni. Toto usouvztažnění písničky a obecně hlasu s vodou, které je u Skácela tak frekventované, jsme naznačili v předchozí kapitole při rozboru živlu vody.

Únavu pramenící z horka, žáru, a tím způsobenou nechuť k pohybu, opětovně situovanou do poledního času, můžeme vysledovat i v básni *Vesnická pieta* z téže sbírky (Básně I: 34, úryvek):

*Nejstrašněji bylo o polednách.
Zvony zas prázdné,
provaz oběšený ve zvonici,
žár kolmý, náves s kamilkami,
lenivé stíny,
jako by modří psi*

*na čtyřech tlapkách spočinuli
nad zlatou stružkou močůvky,*

a matka s mrtvým synem v klíně.

Tyto dvě zmíněné básně z jedné a též sbírky mají kromě společného motivu unavujícího žáru o polednách společný i motiv klidného/pomalého pozorování rostlin v krajině („chrpy“ v básni *Kohouti* versus „kamilky“ v básni *Vesnická pieta*). Ono polední horko navíc přichází v obou básních po dešti („Po dešti bylo.“ v básni *Kohouti* a „po čistém krupobití, bouřce“ ve *Vesnické pietě*). Je pozoruhodné, že obě básně jsou pak zakončeny opětovným vítězstvím vody v podobě „vylévání písničky“. V *Kohoutech* nikoli explicitně, ale zpěvem kohoutů, o nichž byla schopnost vylévat píseň z hrdla naznačena v začátku básně a ve *Vesnické pietě* přímo:

*Navečer ale zavolaly zvony
A z plných džberů vylévaly píseň
tak slavnostní, tak plnou slávy,
že lidé z polí pospíchali domů
a na trakařích nasečené trávy
uřaté slunce vezli.*

(A na motyčkách nesli přes rameno tmu.)

*Na návsi, k velikému svému údivu,
Nahého muže našli ležet v kopřivách.*

Zde vidíme ještě zvýraznění porážky ohně prostřednictvím obrazu uřatého slunce. Pozitivní vyznění básně je stvrzeno posledním dvojverším, které je protikladem k verši „a matka s mrtvým synem v klíně“. Ten navazuje na vyličení horkého, dusivého poledne. V básni sledujeme epickou linii, příběh personifikovaného sousoší Piety, a na pozadí můžeme vnímat rozehranou poetiku živlů. Nejprve spatřujeme živel vzduchu, který má oživující moc, dokáže rozproudit i kámen („vápenec rouchem vlál“). Dále po vyličení strašného suchého poledne, tj. líčení živlu ohně, leží mrtvý Kristus položen matce v klíně

(„a matka s mrtvým synem v klíně“), oheň je zde tedy smrtonosný. Následně matka pokládá Krista na zem („povstala matka / a syna s klína položila na zem“), v čemž můžeme spatřit motiv znovuzrození⁵ a konečně znovunalezení Krista lidmi. Celkové pozitivní vyznění závěru básně je podpořeno slavnostním vyzváněním zvonů, a to prostřednictvím využití živlu vody: „Navečer ale zavolaly zvony / A z plných džberů vylévaly píseň / tak slavnostní, tak plnou slávy /...!“ V celé básni tak dochází k zásadnímu obratu oproti prvním dvěma strofám, ve kterých je vylíčena bolest z nevšímavosti lidí vůči Pietě, symbolu křesťanství (nejvýrazněji se toto postesknutí projevuje ve dvojverší „dávno si nikdo nevšimal, / že před kostelem matka třímá syna“).

Negativním je oheň i tehdy, má-li destruktivní účinky. Tak je tomu i v případě požáru:⁶

*Není to opatrnost je to prastaré a z hlubin
je to jak pilná úzkost včel
vylétly předčasně
a nemají kam uložit snůšku*

Včelíny vyhořely dávno.

(*Předčasné jaro*, sb. *A znovu láska*, Básně II: 359)

V básni č. 77, *Naděje s bukovými křídly, Oříšky pro černého papouška* (Básně II: 177) se k negativnímu vyznění živlu ohně přidružuje i pocit žízně, což je další záporný výsledek působení ohně:

⁵ Eliade, Mircea: *Posvátné a profánní*. Česká křesťanská akademie, Praha 1994, s. 95: „Stejným způsobem, jakým je na zem bezprostředně po porodu kladeno dítě, aby je jeho pravá matka uznala a zajistila mu božskou ochranu, jsou na zem pokládáni - nejsou-li ukládáni do země - i děti a zralí muži v případě nemoci. *Tento ritus odpovídá novému zrození*. Symbolické uložení do země, ať už částečné nebo úplné, má stejnou magicko-náboženskou hodnotu jako ponoření do vody, křest. Nemocný je jím obnoven: rodí se znovu.“

⁶ podobně viz č. 19, *Naděje s bukovými křídly, Chyba broskví* (Básně II: 96): „zlomeným ouškem jehly ztracené / ve stohu sena děti uslyší / na dvoře žháře a potom tu úzkost / tu v pelišku tam uvnitř u myši“

sám bez ničeho naposled a marně

kdo za nás od včerejška celou pravdu má

trápí mne žízeň a jsem vyčerpaný

jak studna na návsi když hoří stodola

Žízeň může být i vyjádřením touhy po něčem, například touhy po lásce. Tím spíše, že láska, vnitřní žár, člověka spaluje:

v lešení postaveném kolem katedrály

vrkali holubi a na náměstí rty

patřily flétnám slunce k lásce kruté

do žízně zapřahalo bílé levharty

(č. 85 in *Naděje s bukovými křídly: Oříšky pro černého papouška*, Básně: 181)

Ovšem žízeň je i v něčem pozitivní. Pokud cítíme žízeň, je to známka toho, že jsme stále naživu. Pokud člověk ztratí touhu po něčem, ztratí žízeň, přestane cítit, přestane tedy žít. Jak si všímá Richterová, mohlo by jít o paralelu metafyzického hladu, jak ho sledujeme u Halase⁷:

Potom se opřel o žízeň

a prosil

aby nepřestala

A obával se toho mála

Bál se jak dítě

Moc se bál

A kde se vzala tu se vzala

stařenka smrt se přištrachala

s hliněným džbánem

⁷ Richterová, Sylvie: *Krajina proměn a tvary ticha*. In: *Slova a ticho*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 98: „/.../ k velkému halasovskému motivu hladu staví žízeň, symbol hladu duchovního.“

svěží vody

A on se napil

Popel dní

opláchl se rtů

všechnu trýzeň

tím douškem smyl

a nenechal

si vůbec nic

Už ani žízeň

(Uspávanka, sb. *Dávné proso*, Básně II: 65)

Zde člověk prosí, aby zůstal ve výhni života, bojí se, že jeho život bude uhašen, což se také později stane. „Přištrachá se stařenka smrt“, dá člověku napít a člověk jedním douškem, jedním setkáním se smrtí, smyje vše - „popel dní“, tedy to, co zbylo z ohně minulých dnů, „trýzeň“, tj. všechnu bolest, ale i „žízeň“, tj. všechnu touhu. Nezbude mu už nic, umírá. Zde tedy funguje oheň ve funkci života a žízeň je jeho průvodním, pozitivním jevem. A tak, jako se člověk rodí z vody, do vody i umírá.

O tom, že žízeň může být vnímána pozitivně, že o ni lyrický subjekt, stejně jako v minulé básni dokonce prosí, se přesvědčujeme i v básni č. 80 oddílu *Chyba broskví* sbírky *Naděje s bukovými křídly* (Básně II: 126):

je krásně až je k neuvěření

ve zbytku léta planou dny jak víchy

málem bych plakal skoro prosil bych

o kapku žízně o zrníčko pýchy

Žízeň dokonce hledá i velbloud pro své mládě, vědom si zřejmě toho, že žízeň obohacuje:

*velbloud je bloud jenž bloudí
tam kde je nouze o jabloně
pro velbloud'átko hledá žízeň
hedvábnou hlavu k zemi kloně*

(č. 1 in *Naděje s bukovými křídly: Chyba broskví*, Básně II: 87)

Všimněme si, že motiv žízně objevujeme velmi často, a to zejména ve Skácelových čtyřverších ze sbírky *Naděje s bukovými křídly*.⁸ A důležitost, jakou žízni Skácel přikládá, lze konečně nejlépe doložit citátem z Machada, který si Skácel vybral jako úvod ke své sbírce *Smuténka*: „*Jsi na mé cestě voda nebo žízeň?*“

3.3 Solární zvířata

Vedle Fénixe a Ptáka Ohniváka, kteří se přímo váží k živlu ohně a jejichž symbolikou se zabýváme níže, musíme zmínit i tzv. „solární zvířata“, která se vztahují ke slunci a jsou, dle Benoista, „typickými představiteli svého rodu“.⁹

Řadíme sem v první řadě lva. Ten u Skácela vystupuje mnohokrát a najdeme ho i přímo ve spojení se sluncem: „*Na nebi slunce / tlapa lva / a dálka plavá / odraná*“ (*Píseň* in *Odlévání do ztraceného vosku*, Básně II: 213)

Stejně tak je solárním symbolem kůň, který vystupuje paralelně s ohněm v básni *Dobré věci* (citováno výše, s. 44), kde je označován adjektivem „dobrý“ a je dáván do souvislosti s příchodem jara. Dohořívající oheň v krbu, „*vášeň, která prudce plane*“ a „*koňská hříva*“ jsou vedle sebe postaveny v básni *Předměstské kino* ze sbírky *Odlévání do ztraceného vosku* (Básně II: 236, úryvek):

*Byla tam láska smrt i hoře
Na bílém plátně koňská hříva*

⁸ srov. Benoist, Luc: *Znaky, symboly a mýty*. VICTORIA PUBLISHING, a. s., Praha 1995, s. 54-55.

⁹ Richterová, Sylvie: *Krajina proměn a tvary ticha*. In: *Slova a ticho*. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 102: */.../ hledat žízeň (i na poušti) je tematickým leitmotivem obou sbírek*

*oheň jenž v krbu dohořívá
a vášeň která prudce plane*

Velice pozoruhodným solárním zvířetem je vlk.¹⁰ Zamyslíme-li se nad titulem sbírky *Hodina mezi psem a vlkem*, dospějeme k názoru, že daná hodina nemusí být údajem pouze časovým, ale i prostorovým. Vlk, jako solární zvíře, které vidí ve tmě, může být časově považován za symbol noci a prostorově pak za symbol vnějšího prostředí mimo dům, prostředí přírody a nebezpečí, a to vzhledem ke své nespoutanosti. Pes je pak symbolem dne, domova, bezpečí, řádu. Hodina mezi psem a vlkem tak ve svém prvotním, časovém významu značí dobu, kdy už „nevládne“ pes - tj. není už den, ale ještě nepřevzal vládu ani vlk, což znamená, že ještě není ani večer. Jde tedy o dobu šerení, stmívání. Z hlediska prostoru zaznamenáváme pohyb člověka mezi domem a přírodou, člověk hledá, kde je jeho pravý domov, pohybuje se na rozhraní. Což koresponduje s představou lyrického subjektu, který je jednak zaujatý krajinou, ale stejně rád se vrací do rodného domu.

Spojení vlka časově s večerem, nocí a s lidskou nejistotou pramenící z této denní doby můžeme vyčíst z básně *Ukolébavka* ze sbírky *Dávné proso* (Básně II: 24):

*Za zelenými ovsy
spatříš vlky výti
Zůstaň u nás pane
nebo chce večer býti.*

Vlk, byť je zvířetem solárním, vystupuje v daných případech jako symbol negativní, což může být dáno Skácelovou návazností na tradici křesťanskou- viz *Ukolébavka* (ke křesťanské tradici odkazuje i apostrofa „zůstaň u nás pane“ - nebo na tradici folklórní (viz báseň *Rozhovor* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže*, Básně I: 33, citováno níže) .

¹⁰ Benoist, Luc: *Znaky, symboly a mýty*. VICTORIA PUBLISHING, a. s., Praha 1995, s. 55: „Zajímavější je si uvědomit spojení vlka s Apollónem »Lykeios« následkem slovní hříčky mezi lukos = vlk a luke = světlo. Vlk byl považován za zvíře, které zřetelně vidí ve tmě.“

3.4 Dým (kouř)

Spolu s Bachelardem se přikláníme k tomu, že dým lze vykládat jako symbol zániku ohně.¹¹ Obecněji pak lze dým považovat za symbol zániku v širším slova smyslu, tedy zániku čehokoli, připustíme-li možnost vykládat oheň jako symbol života. Ve Skácelově poezii se právě takovýto výklad dýmu nabízí, ilustrujme si to na úryvku básně *Synagoga v Lomnici* ze sbírky *Co zbylo z anděla* (Básně I: 67):

*Až prvních sedm hvězd
na nebi vyjde jak na židovském svícnu,
vzpomenu si
na synagogu v Lomnici*

*Pradávní mrtví dávno leží v zemi
a za nedávné mezi jabloněmi
modrý dým stoupá
modlitbou jak v snách*

Jak je patrné z první sloky, hořící svícen, symbol života, dokáže oživovat - alespoň vzpomínku. V druhé sloce vidíme rozdíl mezi „pradávnými mrtvými“, kteří „dávno leží v zemi“, a nedávnými mrtvými, za něž ještě stoupá dým. Obraz dýmu zde funguje na základě metonymie dým-modlitba, kde souvislostí mezi motivy je schopnost obou, tedy schopnost dýmu i modlitby, stoupat k nebi.¹² Motivické komplexy dýmu získávají vertikální rozměr, což konotuje v dané strofě vzestup. Tím může být symbolizována naděje pro umírající ve smyslu stoupaní na nebesa.¹³ Tento směr vzhůru můžeme pozorovat i v básni *Kunštátská neděle* ze sbírky *Odlévání do ztraceného vosku* (Básně II: 220):

¹¹ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 110: „Každý živel má svůj způsob zániku, u země je to prach, u ohně dým. Voda umožňuje ještě dokonalejší zánik. Dopomáhá nám k naprostému rozpuštění.“

¹² Spojení symbolu dýmu a modlitby je časté, jak dokladuje J. C. Cooperová, když tvrdí, že kouř/dým „představuje rovněž stoupající modlitbu“ (Cooperová, J. C.: *Encyklopedie tradičních symbolů*. Mladá fronta, Praha 1999, s. 83.

¹³ Bachelard, Gaston: *Plamen svíce*. Dauphin, Praha-Liberec 1997, s. 81: „Tím, že přicházíme k zenitu vzprímeného objektu, tím, že hromadíme sny vertikality, poznáváme transcendenci bytí.“

*Jasmíny voní jako čerstvý sníh
a chmýří pampelišek odlétá
a na náměstí teskně do léta
křídlovka zalyká se smutkem mosazným*

*Po tvářích muzikantů stéká hořký pot
rty mají bolavé a srdce roztoužená
za humny prudce usychají sena
a v městečku je od samého rána neděle*

*Teskliví trubači na slunci vytrubují
a píseň k nebi stoupá jako modrý dým
spálených chrp a obilím
toulá se vítr rozhrnuje klasy*

I když je v této básni léto v plném proudu, jak si můžeme všimnout z motivů potících se muzikantů a prudkého usychání sena, přesto už je v básni citelná předzvěst odcházení léta. A to nejen ve zmíněném motivu dýmu ke konci básně, ale už v jejím samém začátku. V prvním dvojverší totiž „*jasmíny voní jako čerstvý sníh*“ a „*chmýří pampelišek odlétá*“ a následuje stesk a smutek křídlovek, který podle zařazení veršů zřejmě pramení právě z očekávaného odchodu léta. Vidíme tedy, že umírat může nejen oheň, nejen člověk, ale že se zánik dá pojmut širše - umírat mohou například i jednotlivá roční období (příčemž jde o další příklad paralely mezi člověkem a přírodou). Umírání léta společně se symbolem dýmu můžeme vypořadovat i v básni *Podzim za městem* ze sbírky *Hodina mezi psem a vlkem* (Básně I: 115, úryvek):

*Jak ohýbači železa se postavily dny
k dřevěným stolům.
Ve vlasech mají rez a plavovlasé dýmy
spíš splývají. Už není žízeň
ač ke studnám je blízko.*

V tomto úryvku vidíme barevný kontrast podzimu a léta. Podzimní dny jsou charakterizovány rží, tedy rezavou barvou listů (a v úvahu připadá i rez jako taková vzhledem k tomu, že rok stárne a „koroduje“) a oproti tomu léto je „plavé“ - nabízí se žlutost obilí či sluncem sežehlé trávy či představa mladé plavovlasé dívky jakožto symbolu už ne dětství (tedy už ne jara), ale ještě ne zralosti (tedy ještě ne podzimu). Ovšem z léta a jeho plavosti už zbývá pouze dým, léto odchází a nahrazuje ho rez podzimu. Dým léta navíc není silný, nesměruje energicky vzhůru, k nebi, ale opravdu skomírá, „*spíš splývá*“. Ani průvodní jev letního horka, tedy žízeň, už nezbyla, i přesto, že by byla možnost se napít, když „*ke studnám je blízko*“.

Léto, provázené dýmem stoupajícím k nebi a taktéž motivem míjení vody - míjení času, odchází i v následujícím čtyřverší:

*rybáři po kolena ve pstruhové řece
a voda míjí černé sloupy dýmu
stoupají k nebi mrtvé listí plyne
a nese moři zprávu o podzimu*

(č. 71, *Naděje s bukovými křídly: Oříšky pro černého papouška*, Básně II: 174)

Tak jako zaniká léto, zanikají i ostatní roční období a mnohdy tomuto zániku taktéž asistuje dým, jak je tomu i při „smrti“ zimy v básni *Co je k ponechání* ze sbírky *Smutěnka* (Básně I: 204):

*Zas je tu jaro, zatím naznačené,
tak trochu trpké jako dým.
Rozmýšlím, co je k ponechání,
a mrtvé listí uklízím.*

*Tak tomu je a vždycky to tak bylo.
A je to zákon. Moc to vím.
Je mi jen líto utínaných větví
a loňská hnízda neshodím.*

Příchod jara, přestože bychom jej mohli vnímat jako pozitivní událost, je v této básni spojen s trpkostí, protože příchod něčeho nového je vždy spojen se zánikem něčeho starého. Aby se mohlo zrodit jaro, umírá zima. Jaro je poznamenáno jejím odchodem, jejím dýmem. A lyrický subjekt se s tímto odchodem snaží vyrovnat a přemýšlí, co z minulého ponechat a co zničit, aby vzniklo to nové. I když je odchod čehokoli, v tomto případě odchod zimy, spojen s hořkostí, lyrický subjekt si uvědomuje, že smrt je neodvratná, že „je to zákon“. Rozloučí se tedy s tím, co už není živé - uklidí „mrtvé listí“, ale neshodí „loňská hnízda“, protože i když patří minulosti, jsou stále symbolem naděje, že se do nich vrátí život.

3.5 Popel

Popel zbývá po zániku ohně (dle Bachelarda jde dokonce o „exkrementy ohně“).¹⁴ Proto se s ním můžeme setkat v souvislosti s mrtvými lidmi, jako například v básni *Mrtví* (sb. *Dávné proso*, Básně II: 75), kterou jsme již zmiňovali výše, nebo v souvislosti se smrtí čehokoli jiného - např. „popel dní“ v básni *Uspávanka* (sb. *Dávné proso*, Básně II: 65).

Je však i zároveň předzvěstí vzniku nového života: popel se prý přidával do půdy pro její zúrodnění.¹⁵ Popel má i v podobě tzv. popelce zásadní význam při katolické liturgii při začátku postní doby, kdy je knězem udělován na čelo věřících jako znamení kajícího. S tímto zvykem se v básních Jana Skácela taktéž setkáváme (č. 50, *Naděje s bukovými křídly, Oříšky pro černého papouška*, Básně II: 163):

*Nikdo nám nedaruje stud
škaredí jsme a nazí
na čele máme popelec
očička plná sazí*

¹⁴ Bachelard, Gaston: *Psychoanalýza ohně*. Praha, Mladá fronta 1994, s. 113: „Na druhé straně je u ohně myšlenka očištění oslabena tím, že oheň po sobě zanechává popel. Popel bývá často považován za skutečné exkrementy.“

¹⁵ Bachelard, Gaston: *Psychoanalýza ohně*. Praha, Mladá fronta 1994, s. 36: „/.../ ze slavnostních ohňů vybírají lidé popel, aby jím zúrodnili lněná, ječná a pšeničná pole.“

Vzhledem k použití deminutiva „očička“ a k zobrazení nahého člověka je možno na celou báseň nahlížet jako na zobrazení dítěte, znovuzrozeného člověka, který prošel očistou po tzv. „*popoleční středě*“ (na popeleční středu se mj. čistily komíny, proto ty saze v posledním verši).

V souvislosti s popelem je nutno zmínit i mytického ptáka Fénixe, kterého u Skácela rovněž najdeme (viz přímý výskyt tohoto symbolu v básni *Jitro* ze sbírky *A znovu láska* (Básně II: 350, úryvek):

*Z popela Fénix povstává
a do ulice snáší
hodinu jitřní kulatou jak vejce*

Zde je Fénix postaven do paralely s nově se rodícím ránem, tedy s každodenní kosmogonií (podobného motivu jsme si mohli všimnout u anděla, který v novém ránu spí ve dřevě a čeká na řezbáře - v úvodním čtyřverší ke sbírce *Naděje s bukovými křídly*, citováno výše, s. 46).

Fénix se objevuje i nepřímo v běžné konotaci povstávání z popela v básni příznačně nazvané *Popely* ze sbírky *Kdo pije potmě víno* (Básně II: 322, úryvek):

*Psal prstem do prachu a neponechal
a vítr zpívá cosi
před nedávnem dávno
taková ruka bože jaká jiná ruka
pozvedne město lehlé popelem.*

Když už zmiňujeme mytickou postavu Fénixe, neopomínejme tedy ani pohádkovou postavu Ptáka Ohniváka¹⁶ (byť se tento motiv nepojí přímo s popelem, ale aspoň s ohněm).

*a pravda není jablko
z rajského stromu ani klec*

¹⁶ Pták Ohnivák představuje jeden z četných Skácelových odkazů na Erbena (srov. Křivánek, Vladimír: *Píseň o vině a lítosti*. In: *Kolik příležitostí má báseň*. Host, Brno 2007, s. 158)

v níž uhořel pták ohnivák

a nic co zbývá nakonec

(č. 75, *Naděje s bukovými křídly: Oříšky pro černého papouška*, Básně II: 176)

Motivicky se zmíněné čtyřverší pozoruhodně sblíží s básní *Pohádka o tom co pravda není* ze sbírky *Kdo pije potmě víno* (Básně II: 276, úryvek):

Kdo pravdu uhlídá ach kdo

Vždyť pravda není jablko

Jablko zlaté ani klec

V níž uhořel pták Ohnivák

A nic co není nakonec

Srovnáme-li tyto dvě básně, zaujme nás jistě užití identických veršů v obou básních a na druhé straně jejich poslední verš. Ten je totiž u těchto dvou básní identický pouze zdánlivě (poněkud matoucím užitím dvojího záporu „*a nic co není nakonec*“), ale ve skutečnosti je zcela opačný. Pravda vyznívá ambivalentně - v prvním případě jako „*a nic co zbývá nakonec*“ a podruhé jako „*a nic co není nakonec*“, tedy jinými slovy - něco co nakonec nezbývá a něco, co je nakonec. Nebo - jako úplné *nic, co je* nebo *nic, co není*.

IV. VODA-ŽENA, OHEŇ-MUŽ

Chápání ohně a vody jako protikladných živlů charakterizujících muže (oheň) a ženu (voda) se traduje nejen v lidových pověstech, ale troufáme si tvrdit, že se udrželo i v povědomí běžného současného člověka, který nemusí mít širší přehled o dalších významech živlů. Toto pojetí je, domníváme se, natolik vžitě, že je tedy i pro běžného čtenáře snadné v básních Jana Skácela rozeznat svár či spojování právě ohně a vody. Pokusíme se o prohloubení dané interpretace začleněním dalších symbolů ženskosti a mužskosti, které se s výkladem protikladnosti ohně a vody v básních Jana Skácela významně doplňují. Jde zejména o protikladnost ostrosti (mužská charakteristika) versus oblosti (ženská charakteristika). Ilustrujme si danou problematiku na několika básních, nejprve na básni *Na slunci* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže* (Básně I: 14):

Povříslem hrubým svázalo nás slunce.

Ó, jak bodají

osiny žhavé. Když jsi ruce zvedla,

zakroužil smolný dým

Tak hoří dřín, tak modřín v ohni praská,

uťatý smrček, jenom břízka ne.

Tak mokrým dřevem prohořívá láska,

dříve než plamen k slunci vyšlehne.

Hned na počátku básně jsme uvedeni do situace sňatku protikladů,¹ sňatku mezi mužem a ženou. Muž je spalován a „bodán“ osinami lásky, žena žár lásky hasí,² vzniká dým, zaniká tedy oheň.³ Ve druhé strofě vidíme protiklad dřínu, modřínu a smrčku, které hoří, oproti

¹ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 115: „/.../ smíšení tu znamená vždy sňatek. Jakmile se totiž spojí dvě základní substance, jakmile jedna splyne s druhou, dostanou sexuální charakter.

² Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 117-118: „V tomto esenciálním snění dochází právě ke sňatku protikladů. Voda hasí oheň, žena hasí žár lásky. V říši materiálních prvků není nic protikladnějšího než voda a oheň. Voda a oheň představují možná jedinou opravdu podstatnou kontradikci. Jestliže z logického hlediska jedno volá po druhém, ze sexuálního hlediska jedno po druhém touží.“

³ Bachelard, Gaston: *Voda a sny*. Praha 1997, s. 110: „Každý živel má svůj způsob zániku, u země je to prach, u ohně dým. Voda umožňuje ještě dokonalejší zánik. Dopomáhá nám k naprostému rozpuštění.“

břízce, která nikoli. Opět tu tedy máme symboliku muže, hořícího láskou, oproti ženě, která ne a ne zahořet. Mužským symbolem jsou tu jehličnaté stromy s ostrými jehlicemi a oproti nim je postavena bříza, strom ženský, listnatý. Bříza je ve folklóru považována za ženský symbol (neboť symbolizuje plodnost)⁴, a tohoto pojetí se drží se i Skácel v básni *Rozhovor* opět ze sbírky *Kolik příležitostí má růže* (Básně I: 33). Není bez zajímavosti, že tato báseň je vskutku psána ve folklórním duchu - všimněme si oblíbené folklórní formy rozhovoru a písňového charakteru dané básně, jehož znakem je např. i užití epizeuxis „klaní, klaní, klaní“ v závěru:

Jak se ti daří můj milý?

*Jako stromečku,
ke kterému přivázali ovečku,
aby nezaběhla do černého lesa
a zlý vlk nevydal se za ní*

A jak se daří mé milé?

*Jako břízce bílé
která se ve větru klaní
klaní, klaní.*

Kromě protikladnosti listnatosti a jehličnatosti stromů se zaměříme na obecnější charakteristice - oblosti (ženskosti) a ostrosti (mužskosti). Oblostí disponuje například kapka vody v kontrastu s jehličnatým stromem v básni *Levrek* ze sbírky *Co zbylo z anděla* (Básně I: 70):

*Prší.
Kapky vody na skle
jsou vysvlečené perly.
A tráva vstává.*

⁴ srov. Cooperová, J. C.: *Encyklopedie tradičních symbolů*. Mladá fronta, Praha 1999, s. 21.

*Z tmavého křídla mraku
crčí déšť
a někde
blízko trati,
v křivých borovicích,
je skryto hlavní město vran.*

*(Na druhé straně okna
perla, celá mokrá,
utíká se schovat
za špinavý rám.)*

*A člověk myslí na to všechno oddaně,
s malinkou svatozáří strachu
kolem úst.*

*(A slyší slzu zabalenou v igelitu
a vidí z deště
mokrý obraz růst.)*

*Prší
a je to dobré na pole.*

*(Stařečci počítají kapky
a v jejich očích v řadách odplouvají
veliké modré ryby Levrek.)*

Všimněme si, že hned na začátku básně lze uvažovat o dvou rozdílných výkladech schopnosti, kterou má voda - to, že tráva vstává, je jednak dokladem obrodné síly vody, ale zároveň také sexuální funkce vody, protože tráva (svou ostrostí a rovností mužský symbol)

vstává poté, co je nám předložen obraz nahé kapky vody/perly (ženský symbol). Společně s Kožmínem tedy můžeme tvrdit, že „ve vstupním čtyřverší je prostor něžně erotizován“.⁵ Je však nutno si povšimnout, že prostorem básně není příroda, ale prostor za oknem. Na dešť, na nahé perly, kapky vody, se někdo dívá přes sklo. Ten „někdo“ je stařec či přesněji jsou to starci, kterým „odplouvají veliké modré ryby Levrek“. Odplouvání ryb (stejně jako odjíždění vlaku) je symbolem uplývání času. Stařečkům mizí mládí, a s tím možnost sexuálně žít. Z básně toto vyčteme nejen v posledním verši, ale už ve druhé strofě - v první strofě jsme byli svědky průzračného obrazu deště, vysvlečené perly a vstávající trávy, ve druhé strofě se však obraz kalí - prší totiž „z tmavého křídla mraku“ a je nám vyjevován další prostor, nacházející se „blízko trati“. Nejen že nám trať může konotovat již zmíněný motiv ujíždějícího vlaku, ale taktéž se nabízí básnická etymologie slov trať a tratit, ztrácet, což odkazuje ke stejné interpretaci jako ujíždějící vlak. Člověk něco ztrácí. Co ztrácí, se dozvíme hned: „a někde / blízko trati, / v křivých borovicích, / je skryto hlavní město vran.“ Člověk ztrácí mužnost, jeho borovice je „zkřivená“ - jde sice o symbol mužský, jak jsme u jehličnatých stromů naznačili již výše, ale tento symbol je deformovaný. A je v něm „skryto hlavní město vran“ - hlavní důvod smutku. Báseň pokračuje uzávorkovaným konstatováním, že „na druhé straně okna / perla, celá mokrá, / utíká se schovat / za špinavý rám.“ Ryzí, sexualizovaná ženskost je „na druhé straně okna“, stařec na ni nedosáhne, a ona se navíc ještě před ním běží schovat. A to za rám, který je oproti ní špinavý, ona je ztělesnění čistoty. Po tomto obraze jsme seznámeni s pocitem, které daná situace v člověku vyvolává. Jde o pocit strachu ze stárnutí.

Následuje opět několik uzávorkovaných veršů⁶, kdy je dešť dáván do souvislosti se slzami. Přece jen však starci nacházejí na dešti něco pozitivního. „Je to dobré na pole“. A báseň končí opět uzávorkovanými verši, ve kterých je znázorněno odplouvání ryb v očích stařečků, tedy definitivní nenávratnost možnosti chápat vodu v jejím sexuálním významu.

⁵ Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota, Brno 2006, s. 53.

⁶ Uzávorkovány jsou, dle našeho názoru, verše, které odkazují k sexualitě - v závorkách jako by byly uvedeny upozaděné myšlenky stařečků. Báseň je totiž možno číst i bez uzávorkovaných veršů a vyznívá pak zcela jinak - bez závorek jde o popis krajiny za deště, sledované z prostředí doma, se závěrečným pozitivním konstatováním „je to dobré na pole“. Když však připojíme verše uzávorkované, stáváme se svědky skličující situace intimního prožívání pomíjivosti života a jeho funkcí, na jejímž pozadí výrazně figuruje archetyp deště podporující obraz slz a hořkosti. (Ambivalence vody u Skácela se nám tedy projevuje nejen tehdy, srovnáme-li různé jeho básně, ale lze ji vysledovat i v jedné a též básni.)

Kožmín se k básni Levrek dále vyjadřuje takto: „Prolnutí a znásobením lidského a přírodního prostoru tu vrcholí. Básník tu stvořil bohatý prostor s metamorfózami deště jako hlavního aktéra milostné intimity i velké mytizující síly.“⁷

Protiklad ohně a vody, ostrosti, hranatosti proti oblosti souvisí i s protikladem Slunce a Měsíce, což můžeme u Skácela ukázat v básni *Betonáři na procházce* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže*: (Básně I: 15, úryvek)

*Večer jdou na procházku v nových šatech
ušitých trošku přes módu.
Zvlášť si jdou oni
a zvlášť jdou jejich těla,
uzrálá uvnitř,
vypálená
šinou si to po druhé straně chodníku.*

*Měsíc svítí jako ženské koleno
zpod široké a vyhrnuté sukně.
Hranatá tma mužských stínů
má ruce zastrčeny v cizích kapsách.
Mnoho děvčat potkávají
a všechna by si chtěla nezávazně sáhnout
na krupobití svalů pod tenkou látkou kabátu a trička.*

*Však touha betonářů,
malá bradavička,
má ztvrdlý hrot a zaníceně tře se
o naškrobené plátno tmy.*

⁷ Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. Jota, Brno 2006, s. 55.

V první strofě nalezneme dominanci ohně, těla betonářů nám díky adjektivu „*vypálená*“ evokují nejen počitek tepla, ale i určité charakterové vlastnosti jako nevázanost, vzpurnost, vášnivost.

Následující první dva verše strofy druhé mají ryze ženský charakter: „*Měsíc svítí jako ženské koleno / zpod široké a vyhrnuté sukně*“. Strofa pokračuje kontrastem oproti kulatému Měsíci (kulatému ženskému koleni): „*hraná tma mužských stínů*“ a následným spojením mužského a ženského elementu (mužské stíny mají „*ruce zastrčeny v cizích kapsách*“ – ženských? A všechna děvčata „*by si chtěla nezávazně sáhnout / na krupobití svalů pod tenkou látkou kabátu a trička*“). V této části básně, v níž se oba principy spojují, dochází ke značné erotizaci básně, která je dovedena do maxima ve třetí strofě.

V básni *Betonáři na procházce* Měsíc symbolizoval ženství, avšak tato symbolizace neplatí ve všech Skácelových textech. Můžeme se setkat i s Měsícem, který získává mužské atributy, a se Sluncem, které nese ženské rysy.

Prvním případ, tedy mužský Měsíc, nacházíme v básni *Cikáni ve městě* ze sbírky *Co zbylo z anděla*, kde je „*měsíc, oranžový cikán*“. Ohnivost je dána nejen tím, že jde o muže, ale navíc jde o cikána, tedy o typ muže tradičně spojovaného s ohnivou, vášnivou povahou. Navíc i barevná symbolika oranžové, jakožto barvy teplé a sluneční nahrává ohni.

A případ Slunce s ryze ženskými vlastnostmi najdeme v básni *Pohřeb na vsi* z téže sbírky, kde „*slunce je tlustá, bílá nevěsta / rež na kopečku jako zlatý lem*“. Všimněme si nejen ženských atributů solárního symbolu, ale též jeho „oblosti“. A „rež“, tedy žito, v následující strofě, předznamenává plodnost „bílých nevěst“. Podstatné je zde i užití bílé barvy v charakteristice Slunce. Typické barvy Slunce a Měsíce – oranžová versus bílá se totiž v obou básních (*Cikáni ve městě* a *Pohřeb na vsi*) zaměnily, a to souladu s mužskou a ženskou charakteristikou Slunce, respektive Měsíce. Místo bílého Měsíce a oranžového Slunce se najednou setkáme s oranžovým Měsícem a bílým Sluncem, a právě změna barevnosti evokuje i změnu konotace.

4.1 Oheň a mužská iniciace

Z výše uvedeného je patrná charakteristika ohně coby živlu ryze mužského, který se vyděluje oproti mateřskému, ženskému živlu vody. Vedle opozice žena versus muž tu stojí ještě „ono“, dítě. Dítě je, jak budeme tvrdit v souladu s Eliadem, tvor svým způsobem bezpohlavní,⁸ kulantněji řečeno tvor bez pohlavní příslušnosti, což je dáno jeho sexuální nezralostí. Jako takové tíhne dítě, i v případě chlapce, spíše k matce, k živlu vody. Příznakem iniciace do mužského světa je snaha zabránit živlu vody, aby nadále ovlivňoval myšlenkové a emotivní směřování chlapce. Proto jsou v některých kulturách chlapci po čas iniciace oddělováni od matek.⁹

Dalším znakem omezení vody jsou známá kárající slova rodičů „neplač, vždyť jsi chlap“. Slzy jakožto jedna z forem vody do světa mužů, do světa ohně nepatří. V neposlední řadě zmíňme prvek iniciace, kterým je příprava chlapce na roli bojovníka. S touto rolí souvisí i bojovníkův neopomenutelný „doplňek“, tedy kůň, jenž podle našeho soudu opět ztělesňuje živél ohně (taktéž pro svou bílou barvu¹⁰). Mužská iniciace nedílně spjatá s ohněm je postavena na širším poli příkladů, uvedli jsme však pouze ty, které přímo souvisejí s iniciací lyrického subjektu ve Skácelově básni *Trám* (sb. *Kolik příležitostí má růže*, Básně I: 44):

Světnice měla žebro: hnědý, rozpukáný trám.

Suk jako pavouček a škvíra.

Svítilo se petrolejem.

Od okna vedl vyšlapaný chodník k hodinám.

Když chlapci rostl zub, zlá baba hlavou třásla,

noc byla na koštěti,

dul vítr, na zahrádce topol skřípal,

^{8,9} Eliade, Mircea: *Iniciace, rituály, tajné společnosti (Mystická zrození)*. Computer Press, Brno 2004, s. 23-24: „Význam první části ceremonie, oddělení od matky, je vcelku jasný. Jedná se o předěl, který je často proveden často násilným způsobem, rozdělující svět dětství - který je zároveň mateřský i ženský a jenž je spojený se stavem blaženosti, neodpovědnosti, nevědomosti a bezpohlavnosti dítěte.“

¹⁰ srov. Cooperová, J. C.: *Encyklopedie tradičních symbolů*. Mladá fronta, Praha 1999, s. 94-95.

*tatínek uřvaného kluka, aby neplakal,
od okna nosil k hodinám a od pendlovek k oknu,
do ucha šeptal, nestydiš se, tak veliký chlapec,
vojákem brzo budeš,
zanesíš do maštale plnou náruč sena,
budou to bělouši.*

A já jsem rázem ztichl jako pěna.

*Kam jsme to jenom dojeli za celou dlouhou noc
pod trámem, který jako silná, opálená paže
strop držel nad námi, a škvíra
ve starém dřevě vůbec nebolela, naopak,
přítulná byla, vždyť za odštěpenou třískou
trám stéblo slámy svíral,
žlutý Zlatovlásčín vlas.
Odkud ten vlásek přišel, kde se u nás vzal?*

*Světnice měla žebro: hnědý, rozpukaný trám.
Suk jako pavouček a škvíra.
Svítilo se petrolejem.
Od okna vedl vyšlapaný chodník k hodinám.*

Všimněme si, že v celé básni dominuje ohnivý živel: „svítivalo se petrolejem“, „vojákem brzo budeš“, „budou to bělouši“. Bezpečný prostor světnice může být prostorem země. Jediná voda, která se v básni objevuje, jsou chlapcovy slzy. Chlapec totiž ještě není dospělým mužem, do světa mužů je teprve zasvěcován, a to zcela v souladu s iniciační tradicí opět mužem - svým otcem. Matka není v básni vůbec přítomna, můžeme tedy tuto skutečnost chápat jako příklad iniciace oddělením od matky.

To, že se opravdu jedná o iniciaci, se nám potvrzuje vykreslením podmínek, za kterých se daná situace odehrává: „zlá baba hlavou třásla, noc byla na koštěti, dul vítr, na zahrádce

topol skřípal“. Jde o typické zachycení iniciačního prostředí, které má v aspirantovi vyvolat pocit strachu.¹¹

Následuje popis otcovy snahy zabránit synovi v pláči: nosí ho „*od okna k hodinám a od pendlovek k oknu*“, naskýtá se nám tu tedy snaha omezit nadvládu vody (slzy) u chlapce a vymezení času (hodiny) a prostoru (prostor za/před oknem). Jako by otec chtěl syna přesunout jak v čase – tedy do světa dospělých, tak v prostoru – tedy z prostoru za oknem, ze světnice, ve které se chlapec cítí bezpečně, ve které je chráněn „opálenou paží trámu“, do světa před oknem, do světa vnějšího, nehostinného, ve kterém vládne „*zlá baba*“ a zuří vichřice.

Přítomnost zlé baby odkazuje k pohádkovosti, tedy opět k tomu, že chlapec žije stále ve svém světě dětství a takto, tedy jako nebezpečný, vnímá svět vnější. A ze světa dětství se po úspěšné iniciaci pomocí další pohádkové bytosti, Zlatovlásky, dostává do světa dospělých. Je to postava ryze pozitivní a taktéž chlapcovo vnímání vnějšího světa se mění. Dříve tam vládla zlá baba, teď je vnější svět světem kladných postav.

Chlapec se tudíž již nebojí škvíry v trámu, už ho „nebolí“. Škvíra, která spojuje svět vnitřní (svět domova) se světem vnějším, již není nepřátelská. Chlapec se už nebojí k sobě nechat vnější svět proniknout a rovněž - on samotný ztratil obavu proniknout do vnějšího světa.

Přistoupil totiž na iniciaci, která ho učiní dospělým mužem, vojákem (voják-ohnivý symbol) majícím na starosti koně (ohnivý symbol). V básni se totiž v tomto místě nachází předěl značící obrat. Po verši „*budou to bělouši*“ chlapec prozřel: „*A já jsem rázem ztichl jako pěna*“ (předěl je dán i formální stránkou básně - verš „*A já jsem rázem ztichl jako pěna*“ je zcela osamostatněn, a tím i značně zdůrazněn). A z negativního líčení situace se tímto veršem situace obrací v pozitivní (není bez zajímavosti, že chlapec si v básni

¹¹ Eliade, Mircea: *Iniciace, rituály, tajné společnosti (Mystická zrození)*. Computer Press, Brno 2004, s. 9: „/.../ iniciační smrt je často symbolizována temnotou, kosmickou nocí, pozemskou hmotou, chatrčí, břichem obludy atd.“

prochází i tzv. „iniciačním bděním“, jak ho popisuje Eliade.¹² Toho si můžeme všimnout nejen ve verších „*kam jsme to jenom dojeli za celou dlouhou noc*“, ale vůbec celá vykreslená situace s iniciačním bděním koresponduje. Dodatkem - to, že otec synovi tvrdí, že to „*budou bělouši*“, nejspíš nebude zanedbatelnou informací. Domníváme se, že symbol bílé barvy zde má pozitivní konotace, jde tedy zřejmě o otcovo přesvědčení, že syn bude jakožto muž bojovat za dobrou věc.

Zajímavé je i rámcování básně čtyřverším:

Světnice měla žebro: hnědý, rozpukáný trám.

Suk jako pavouček a škvíra.

Svítilo se petrolejem.

Od okna vedl vyšlapaný chodník k hodinám.

Užití tohoto čtyřverší na začátku a na konci básně může být vysvětleno tak, že daná iniciace se v rodě opakuje po generace. Chodník od okna k hodinám byl totiž vyšlapán již na začátku básně, tedy v čase, kdy chlapcova iniciace ještě nezačala. Chodník tedy nejspíš nevyšlapal jeho otec, ale už jeho dědeček, který stejně tak inicioval svého syna – chlapcova otce.

Otec lyrického subjektu se v roli „ohnivého“ objevuje i v básni *Básníkův úmrtní list* ze sbírky *Dávné proso* (viz verše *Maminka byla ale maminka / a otec roztrhaný / mezi bělouši*), kde figurují opět jednak bělouši a jednak také ohnivá mužská vzpurnost, o které se zmíníme níže.

¹² Eliade, Mircea: *Iniciace, rituály, tajné společnosti (Mystická zrození)*. Computer Press, Brno 2004, s. 199-200: „V hradě grálu musí Persifal strávit noc v kapli, kde odpočívá mrtvý rytíř; zatímco hřmí hrom, vidí černou ruku, která drží zapálenou svíci. To je typický příklad iniciačního nočního bdění.“

Závěrem poznamenejme, že to, že je chlapec ohněm iniciován do ohnivého světa mužů, ještě neznamená, že každý muž musí být typickým představitelem svého rodu a být tedy ztělesněním ohně. Přesvědčit se o tom můžeme v úryvku básně *Znorovy v noci* ze sbírky *Co zbylo z anděla* (Básně I: 81-82):

*Sem vraceli se hodní synci ozdobení slzou
a hrdí,
hrdí ti šli v řetězech
s otýpkou vlasů spadlou do vzpurného čela.*

U „hodných“ vidíme slzu, která však chybí u ohnivých, vzpurných mužů. Kam sám sebe řadí lyrický subjekt, vidíme hned v následujících verších:

*Také jsem šel, jako by mne vedli,
z cesty jsem odkopával koňský trus
a žal.*

Tedy řadí se ke vzpurným, a to nejen tím, že odkopne trus, aby do něj potupně nešlápl, ale odkopává i žal. Plakat nebude, živel vody zde nemá místo, lyrický subjekt je hrdý, silný, ohnivý. Dominance ohně v básni je podepřena i jinými verši, ve kterých se setkáme přímo s ohněm, nebo alespoň s potem a teplem:

*Noc jako roztrhaný kabát na pastvě
propálený ohni, které tu bývá vidět na daleké míle,*

*dědinu přikrývá.
Hustá a úrodná je ve Znorovách tma.
Mocně oddechují chlěvy
teplýma, zpoceníma prsoma.*

Vraťme se ovšem ještě ke vzpurnosti. Ta se, navíc v souvislosti s řetězy a s „věšením hlavy“ v dalších verších, evokující obrazně oběšence, jeví blízka aspektu máchovského romantismu, byť je Skácel obecně považován spíše za následovníka Erbena než Máchy

(básník sám se k Erbenovi hlásí přímými odkazy v některých básních¹³). Nicméně taktéž ovlivnění Máchou nepopírají ani literární vědci¹⁴ ani samotný Skácel, když si přímo jako úvodní čtyřverší ke Sbírce *Dávné proso* vybírá výňatek z Máchova *Deníku na cestě do Itálie* (Básně II: 10):

*Mytí nohou. Bláznivý s řetězy na kopečku
při sloupu před oudolím.
Nápis na hospodě: Pane zůstaň u nás,
neb chce večer býti.*

Kromě motivu řetězů, který využil i Skácel v básni Znorovy v noci (mohl užít například pojmenování „okovy“, ale to, že se držel stejného označení jako Mácha, tedy označení „řetězy“, může mít také svůj účel), není jistě bez významu, že nápis na hospodě, který použil Mácha, užil i Skácel v básni *Ukolébavka*, kterou zařadil právě do sbírky *Dávné proso*, tedy, jak jsme již zmínili výše, do sbírky, která je uvedena Máchovým čtyřverším. Báseň *Ukolébavka* (Básně II: 24) končí takto:

*Za zelenými ovsy
spatříš vlky výti
Zůstaň u nás pane
neb chce večer býti.*

Pozoruhodné je jistě i výskyt motivu vlka. Ještě je den, ale už „chce večer býti“, nacházíme se tedy v *hodině mezi psem a vlkem*, jak jsme již naznačili výše (s. 54) v souvislosti s motivem vlka jakožto solárního zvířete.

¹³ srov. Křivánek, Vladimír: *Píseň o vině a lítosti*. In: *Kolik příležitostí má báseň*. Host, Brno 2007, s. 158-159.

¹⁴ Opelík, Jiří: *Skácelovo erbenovství* In: *Milované řemeslo*. Torst, Praha 2000, s. 317: „Skácel se od Erbena naučil tomu, co sám shrnul dvěma verši básně *Co je k ponechání* (sb. *Smutěnka, Básně 1, 204*): »Tak tomu je a vždycky to tak bylo. / A je to zákon. Moc to vím.« Tohoto vědomí však Skácel, na rozdíl od Erbena, využil k demaskování a destabilizaci stávajícího pseudořádu, k osvobození sebe i svých současníků. Byl přece jen – ale na jiný způsob nežli jeho učitel Erben - také máchovec.“)

V. ZÁVĚR

Po důkladném prozkoumání veršů Jana Skácela nacházíme u tohoto básníka značnou dominanci živlu vody oproti živlu ohně, přičemž oheň se vcelku silně projevuje zejména v raných sbírkách a postupem času jeho frekvence klesá.

Živel vody naopak velmi výrazně prolíná celou Skácelovou tvorbou, a to s jistými tendencemi k postupnému tíhnutí, bachelardovskou terminologií řečeno, od tzv. veselé jarní vody k tzv. smutné vodě, která symbolizuje melancholii, smutek a zmar (příklon k tomuto určitému typu vody zaznamenáváme zejména ve sbírce *Smuténka* a ve sbírkách následujících dochází k opětovným návratům k vodě jarní). Se symbolikou tzv. smutné vody souvisí, využijeme-li opět Bachelarda, i tzv. Charonův a Oféliin komplex. Oba komplexy se ve Skácelově poezii velmi silně projevují.

V raných sbírkách dominuje, jak už jsme zmínili výše, zejména jarní voda, která nese znaky obrody, znovuzrození, svěžesti, erotizace, a která se v raných sbírkách vymezuje oproti suchu, které je přinášeno ohněm (nefunguje-li zrovna oheň jako atribut tepla rodinného krbu či v dalších pozitivních rolích - viz níže s. 74-75). Vyzrálé pozdnější sbírky však tzv. veselou jarní vodu zcela neeliminují, naopak dochází k využívání širokých možností symbolu vody ve všech jejích podobách. A tedy i v podobách různých skupenství, čehož si ovšem u Skácela můžeme všimnout již od sbírek raných.

Sníh je, stejně jako voda, ve Skácelově poezii symbolem ambivalentním, může nést jednak pozitivní vlastnost vody - např. čistotu, ale pokud už je čistota „přílišná“ (*Příliš čistý sníh* ze sbírky *Smuténka*), vede u lyrického subjektu ke smutku z toho, že on sám už tak čistý není. Naopak není-li sníh čerstvě padlý, stává se špinavým a jarní voda je schopna ho spláchnout a působit očištně (*Veliká povodeň* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže*). Sníh nemusí být pouze bílý nebo určitým způsobem špinavý, u Skácela objevujeme i sníh černý či zelený. První případ objevujeme v básni č. 13 z oddílu *Oříšky pro černého papouška* sbírky *Chyba broskví* (Básně II: 93), kde sníh přejímá atributy zla - je schopen zabít. Se zelenými sněhy se setkáváme v básni *Andělé* ze sbírky *Dávné proso* (Básně II: 13). Sníh

dále může být vnímán jako atribut zimy, a to jako paralela stárnutí roku a stárnutí člověka (*Mlýnek na sníh* ze sbírky *Co zbylo z anděla*, Básně I: 74). Bílá barva sněhu pak evokuje bílé lidské vlasy, přičemž Skácelovo přirovnávání životních období člověka k ročním obdobím není ojedinělé, setkáváme se s ním naopak velmi často.

Za nejvýraznější vodní motivy u Skácela považujeme studánku (její důležitost dokládá umístění do básně *Suma básnického umění*, a to na velmi významné místo - ihned za části básně pojednávající o práci a domově), déšť (zejména v raných sbírkách má podstatnou obrozující a erotizující funkci, ale ani ve sbírkách pozdějších není obzvláště obrozující funkce eliminována, přičemž ve sbírce *Smuténka* získává negativní charakter utvářející paralelu se slzami) a plynoucí vodu jako symbol jednak znovuzrození a jednak plynoucího času.

V souvislosti s vodou je nutno ještě v neposlední řadě zmínit krev, která se výrazně pojí s vínem (souvislost nacházíme nejen v možnosti zaměnitelnosti krve a vína v jistých kontextech, ale například právě i na podkladě poetiky živlů, kdy krev představuje, stejně jako víno, spojení ohně a vody, muže a ženy). Víno má u Skácela punc posvátnosti (v mnohých případech je symbolem Kristovy krve) na rozdíl od piva, které vnímáme v kontextu Skácelových básní jako nápoj chuligánů (báseň č. 97 oddílu *Chyba broskví* ze sbírky *Naděje s bukovými křídly*, Básně II: 135, či báseň *Pořád* ze sbírky *Smuténka*, Básně I: 165).

Co se týká živlu ohně, potvrdily se naše předpoklady o komplexní povaze poezie Jana Skácela ve smyslu autorovy schopnosti zachytit svět v protikladech, což se projevuje skutečností, že oheň není ve Skácelově poezii zcela eliminován. Oproti symbolům vázícím se k živlu vody zaznamenáváme sice nižší frekvenci užití symbolů ohnivých, ale význam druhých jmenovaných symbolů není u Skácela zanedbatelný. Oheň se projevuje, stejně jako voda, ambivalentně, je vždy nutno přihlédnout ke kontextu dané básně, dále k jejímu možnému provázání s básněmi zařazenými v téže sbírce a konečně k jejímu postavení v kontextu básní z různých sbírek, tedy k hledisku diachronnímu.

Nejsilněji se dle našich výzkumů projevuje ohnivá symbolika v raných Skácelových sbírkách a funguje zde, jak je u kvalitních básníků pravidlem, v mnoha významech. Pozitivní vyznění v nich získává oheň pozoruhodně velmi často, a to tehdy, stává-li se

zobrazením rodinného krbu (*Dobré věci*, sb. *Co zbylo z anděla*, Básně I: 90), láskyplného citu (v téže básni), což souvisí s pocitem tepla, které nám oheň poskytuje, přičemž lidské teplo je jednou z nejdůležitějších podob. V podobě tepla, ne však spalujícího horka může být také jedním z atributů jara. Zde teplo působí jako aspekt, probouzející přírodu (*Veliká povodeň* in *Kolik příležitosti má růže*, Básně I: 53). Teplo je dále zobrazeno pomocí symbolu Slunce. Může mít pozitivní či negativní vyznění v závislosti na intenzitě, což platí i pro světlo. To může osvětlovat, probouzet ze tmy, či naopak oslepotovat, zraňovat, je-li příliš silné. Nebo může mít ještě, coby plamen svíce, další významy - hoří-li plamen, je symbolem vášně (*Na slunci* in *Kolik příležitosti má růže*, Básně I: 14), života či znovuzrození (úvodní báseň ke sbírce *Naděje s bukovými křídly*, Básně II: 83), naopak uhasíná-li, symbolizuje zánik (projevuje se tak nejčastěji v podobě dýmu, jako je tomu i v básni *Synagoga v Lomnici* ze sbírky *Co zbylo z anděla*, Básně I: 67). Specifickou a pozitivní funkci má oheň taktéž tehdy, provází-li iniciaci chlapce v muže (*Trám*, sb. *Kolik příležitosti má růže*, Básně I: 44), neboť oheň je svou povahou živel mužský. Je taktéž živlem reprezentujícím silné jedince, typické představitele rodu v říši zvířat. Tak se u Skácela setkáváme s poetikou solárních zvířat, jakými jsou lev, kůň, vlk, Fénix či Pták Ohnivák.

Negativní aspekty získává oheň tehdy, projevuje-li se, jak už jsme naznačili výše, příliš intenzivně. To pak nepůsobí obrodně jako teplo po dlouhé zimě, ale naopak ničí - spaluje, vyčerpává, vysušuje, způsobuje žízeň. Sama žízeň pak taktéž nemá u Skácela jednotnou sémantiku. První význam, který je zcela lexikalizovaný, už jsme naznačili - jde o negativní pocit v důsledku nedostatku vody, kterým trpí nejen člověk, ale například i země. Druhý význam vyznívá hlouběji, s jistým filosofickým podtextem, a to tehdy, je-li žízeň průvodním jevem života, a její absence tudíž znamená smrt (necítí-li člověk žízeň, necítí nic - již nežije).

Mezi ohněm a vodou pozorujeme ve Skácelově poezii v souladu s Bachelardovským pojetím tendenci k vzájemné protikladnosti a zároveň přitažlivosti, fungují totiž jako živel mužský (oheň) a ženský (voda). K charakteristikám mužského ohně a ženské vody se ve Skácelově poezii přidružuje charakter kulatosti, oblosti versus ostrosti, hranatosti (viz např. báseň *Betonáři na procházce* ze sbírky *Kolik příležitosti má růže*, Básně I: 15), což například v případě symboliky stromů odpovídá symbolice využívané hojně v lidové

slovesnosti např. bříza - listnatý strom, ženský symbol versus modřín, dřín, smrček - jehličnatý, mužský symbol (básně *Na slunci* či *Rozhovor* - obě ze sbírky *Kolik příležitostí má růže*, Básně I: 14, 33). Také můžeme u Skácela pozorovat užití Slunce jako mužského, ohnivého symbolu oproti vodní symbolice Měsíce (báseň *Betonáři na procházce* ze sbírky *Kolik příležitostí má růže*, Básně I: 15), což však neplatí bez výjimek, např. v básni *Cikáni ve městě* ze sbírky *Co zbylo z anděla* (Básně I: 97) přejímá Měsíc mužské atributy a v básni *Pohřeb na vsi* z téže sbírky (Básně I: 86) zase Slunce získává charakter ženský.

V naší práci jsme nejvíce vycházeli z esejů Gastona Bachelarda, zejména jsme využili *Psychoanalýzu ohně* a *Voda a sny*, a to pro jejich zaměření na živly zejména ve smyslu kulturních komplexů, ovšem v interpretaci Skácelových básní se na tyto komplexy neomezujeme, používáme je pouze jako jeden ze zdrojů poznání výkladu určitých symbolů s vědomím nutnosti interpretovat poezii v kontextech. Od komplexů docházíme k básnickově individualitě a k nezbytnosti nahlížet na básně jako na jedinečnou záležitost, která je komplexy sice určitým způsobem ovlivněna, ale nikoli omezena.

Seznámili jsme se taktéž s archivními materiály Zdeňka Kožmína, se kterými pracuje ve své monografii *Skácel* a použili jsme je opět v rámci poznání širšího kontextu Skácelovy tvorby. Co se týká Kožmínových interpretací uvedených v dané monografii, přistupovali jsme k nim až po důkladném prostudování primární literatury, tudíž jsme Kožmínem v této oblasti nebyli nijak ovlivněni, čehož jsou dokladem i jisté naše polemiky s jeho pojetími některých Skácelových veršů. V jiných případech ovšem s Kožmínem souhlasíme a taktéž tuto skutečnost dokládáme.

Naše práce tedy přináší v porovnání se třemi klíčovými tituly sekundární literatury¹ tyto pokroky: na rozdíl od Bachelardových knih zabývajících se živly (*Psychoanalýza ohně* a *Voda a sny*) se tolik neomezujeme kulturními komplexy (Bachelard od nich později taktéž upouští) a klademe důraz na interpretaci symbolů v kontextech dané básně. A ve srovnání s interpretacemi uvedenými v Kožmínově monografii přinášíme interpretace nové, obohacené i o aktuální poznatky týkající se rituálů, iniciací či archetypů, k čemuž nám vedle Bachelardových prací posloužily taktéž eseje Mircea Eliadeho.

¹ *Psychoanalýza ohně* a *Voda a sny* Gastona Bachelarda a *Skácel* Zdeňka Kožmína.

VI. ANOTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE

Příjmení a jméno autora: Chomiszaková Iva

Název katedry a fakulty: katedra bohemistiky, filozofická fakulta

Název diplomové práce: Voda a oheň v poezii Jana Skácela

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Komenda, PhD.

Počet znaků: 129539

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 17

Klíčová slova: voda, oheň, kulturní komplexy, Charonův komplex, Oféliin komplex, jarní voda, těžká voda, sníh, studánka, popel, dým, iniciace, rituály, mýty, archetypy

Krátká a výstižná charakteristika diplomové práce: Práce se zaměřuje na motivickou analýzu žvlů vody a ohně a jejich vzájemnou protikladnost a přitažlivost v poezii Jana Skácela. Analýza je podpořena nejen studiem prací zaměřujících se na komentáře života a interpretace díla Jana Skácela, ale také prací obecně se zabývajících problematikou žvlů a témat příbuzných, která se do Skácelova díla promítají, jako jsou iniciace, rituály, mýty, archetypy apod.

VII. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

Dílo Jana Skácela:

Skácel, Jan: *Básně (I)*. 1. vydání. Blok, Brno 1995.

Skácel, Jan: *Básně (II)*. 2. vydání. Blok, Brno 1997.

Sekundární literatura:

Bachelard, Gaston: *Plamen svíce*. 1. vydání. Dauphin, Praha-Liberec 1997.

Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*. 1. vydání. Malvern, Praha 2009.

Bachelard, Gaston: *Poetika snění*. 1. vydání. Malvern, Praha 2010.

Bachelard, Gaston: *Psychoanalýza ohně*. 1. vydání. Mladá fronta, Praha 1994.

Bachelard, Gaston: *Voda a sny (Esej o obraznosti hmoty)*. 1. vydání. Mladá fronta, Praha 1997.

Benoist, Luc: *Znaky, symboly a mýty*. Přel.: Z. Hrbata. 1. vydání. VICTORIA PUBLISHING, a. s., Praha 1995.

Cooperová, J. C.: *Encyklopedie tradičních symbolů*. 1. vydání. Mladá fronta, Praha 1999.

Eliade, Mircea: *Iniciace, rituály, tajné společnosti: mystická zrození*. 1. vydání. Computer Press, Brno 2004.

Eliade, Mircea: *Mýtus o věčném návratu: (archetypy a opakování)*. 1. vydání. ISE, Praha 1993.

Eliade, Mircea: *Posvátné a profánní*. 1. vydání. Česká křesťanská akademie, Praha 1994.

Kožmín, Zdeněk et al.: *Bílá žízeň*. 1. vydání. FiBox, Praha 1993.

Kožmín, Zdeněk: *Skácel*. 3. dopl. vyd. Jota, Brno 2006.

Kožmín, Zdeněk: *Umění básně*. 1. vydání. K 22a, Brno 1990.

Křivánek, Vladimír: *Píseň o vině a lítosti*. In: *Kolik příležitostí má báseň*. 1. vydání. Host, Brno 2007.

Opelík, Jiří: *Skácelovo erbenovství*. In: *Milované řemeslo*. 1. vydání. Torst, Praha 2000.

Richterová, Sylvie: *Krajina proměn a tvary ticha*. In: *Slova a ticho*. 1. vydání. Československý spisovatel, Praha 1991.

Trávníček, Jiří: *Tři básníci a jeden mýtus (Využití starořeckého mýtu o podsvětí v básních F. Halase, O. Mikuláška a J. Skácela)*. In: František Halas, spolutvůrce pokrokové kulturní politiky. Sborník z konference. 1. vydání. Brno 1987, s. 212 - 221.