

# Básnická ghetta padesátých let

Podřízení literatury a nakladatelské praxe politicko-ideologickým direktivám znamenalo i pojetí literatury jako uzavřeného prostoru, do něhož mohou být vpuštěna některá díla, někteří autoři a některé poetiky, zatímco ostatním je třeba zabránit v přístupu ke čtenářům. Hranice mezi díly, která jsou vhodná k publikaci a jejímž autorům je přiznáno právo vstupovat do literární komunikace, a mezi díly, která nesmí být publikována a jejichž autoři jsou z této komunikace vyloučeni, spoluutvářela charakter české literatury po celou dobu existence totalitního systému, v průběhu desítek let se různě proměňovala, rozmývala a formalizovala. Na samém počátku byla ovšem velmi ostrá a samotný prostor literatury byl definován velmi úzce. Koncept budovatelské kultury rozdělil umění na díla „pokroková“ a „reakční“, přičemž ideál pokrokovosti propojil s triviální představou literatury jako služby politice s jedinou, úzce vymezenou poetikou. Za hranice publikovatelného tak odsunul množství autorů, děl a poetik.

Jednotliví básníci na vzniklou situaci reagovali různě. Někteří se snažili novému kontextu přizpůsobit a požadavkům budovatelské kultury vyhovět, jiní si byli vědomi neslučitelnosti své poezie s prosazovanou normou a přestávali psát. Další se smířili s rolí čekatelů na možnost publikace, svá nově vznikající díla odkládali „do šuplíku“ a vyčkávali na částečné uvolnění, případně změnu režimu.

Řada českých básníků, kteří chtěli oficiálně publikovat, přecházela ve snaze uniknout z ideologického sevření do jiných oblastí literatury, v nichž mohla uplatnit svůj básnický talent – především do básnické tvorby určené dětským čtenářům nebo k překládání poezie. Uznávanými autory poezie pro



Bohumil Novák, Jaroslav Seifert a Vladimír Holan ve Frenštátě pod Radhoštěm

## DAL - Holan

Václav Šterný - starý šoun dal tiše  
píje & nehybně (nepohybně) vody...

## VLADIMÍR HOLAN: VĚZ POKLÁNKA

chtěl mi (Kednička a kdo ještě?  
oprávnit švihovem - bez ška - & všeho,  
v šal do ruky, musel sfouknout  
frach (= o svém mládí)

"Nevzdolá mě - to moje bude něco,  
"krytí... Já byl policák..."

lita s Perzickým - kůže - obrovský  
sál plný lidí, počítač stroje, šá  
mezi tím křácely, přehádal jsem se  
tam s nimi... "

Děku... musí to být bouřet...  
bouřet... vite? A možná to nic  
& tajemství... Je to těžké! "

O přeladění viz v knížce  
Bulhové - s mě odpovídi do  
archivy

děti se tak stali František Hrubín, Jan Čarek, František Branislav, Kamil Bednář, Josef Hiršal, Eduard Petiška, Zdeněk Kriebel, Josef Brukner a další (→ s. 433, kap. *Literatura pro děti a mládež*). I tak tragický a komplikovaný básník, jakým byl Vladimír Holan, napsal a vydal tehdy na žádost a s pomocí přátel cyklus dětských básní *Bajaja* (1955). Ladislav Fikar, Kamil Bednář, Josef Hiršal a další se z obdobných důvodů věnovali básnickému překladu.

Básnická tvorba vznikající během padesátých let proto velmi často vstupovala do oficiálního vydavatelského kontextu se zpožděním, které nevyplývalo z osobního rozhodnutí tvůrců, ale bylo dáno jednak několika vlnami politického uvolňování (ale i utužování) a návaznými proměnami kulturní politiky, jež probíhaly zhruba od poloviny padesátých let do konce let šedesátých, jednak slučitelností jednotlivých děl s takto se proměňující literární normou.



Jiří Weil (vpravo)  
s manželkou Olgou  
a Janem Zábranou



Josef Hiršal  
a Jiří Kolář  
v kavárně Slavia

Určitá literární díla mohla být v Československu publikována až po pádu systému na počátku let devadesátých, jako například sbírka *Prometheova játra* JIŘÍHO KOLÁŘE (1970 sazba rozmetána; smz. 1979; Toronto 1985; 1990). Kolář sice roku 1957 vydal knihu *Mistr Sun o básnickém umění* a později publikoval výhradně prózy pro děti a mládež, jako básník se však mohl oficiálně představit až výběrem z nepublikovaných sbírek *Vršovický Ezop* (1966) a dalšími knihami z konce šedesátých let. V následných desetiletích ovšem opět patřil mezi zapovězené, takže významná část jeho díla z padesátých let mohla být do roku 1989 publikována jen v exilových nakladatelstvích.

Obdobný osud měla i básnická tvorba autorů, kteří se hlásili ke katolictví a byli vnímáni jako největší oponenti komunistické ideologie. Pro tyto autory se publikační prostor otevřel jen nakrátko v období okolo roku 1968, kdy byly například vytištěny básnické knihy JANA ZAHRADNÍČKA *Čtyři léta* (1969) a *Znamení moci* (1969), přičemž téměř celý náklad druhé z nich byl okamžitě zničen.

JAROSLAV SEIFERT po tvrdých odsudcích *Písně o Viktorce* mohl své verše publikovat pouze prostřednictvím bibliofilů, navíc v obavách z kriminalizace úmyslně antedatovaných (*Petřín*, bibliof. 1951, antedat. 1948; *Mozart v Praze*, bibliof. 1953, antedat. 1946; *Praha s věncem sonetů*, bibliof. 1956). Do kontextu oficiální literatury tak opět vstoupil až v roce 1954, tedy v okamžiku relativního uvolnění, sbírkou *Maminka*.

K tvorbě pro děti jako bezpečnému tvůrčímu prostoru se na počátku padesátých let obrátil FRANTIŠEK HRUBÍN, který v letech 1950–56 napsal více než půl druhé desítky knížek pro děti a mládež.

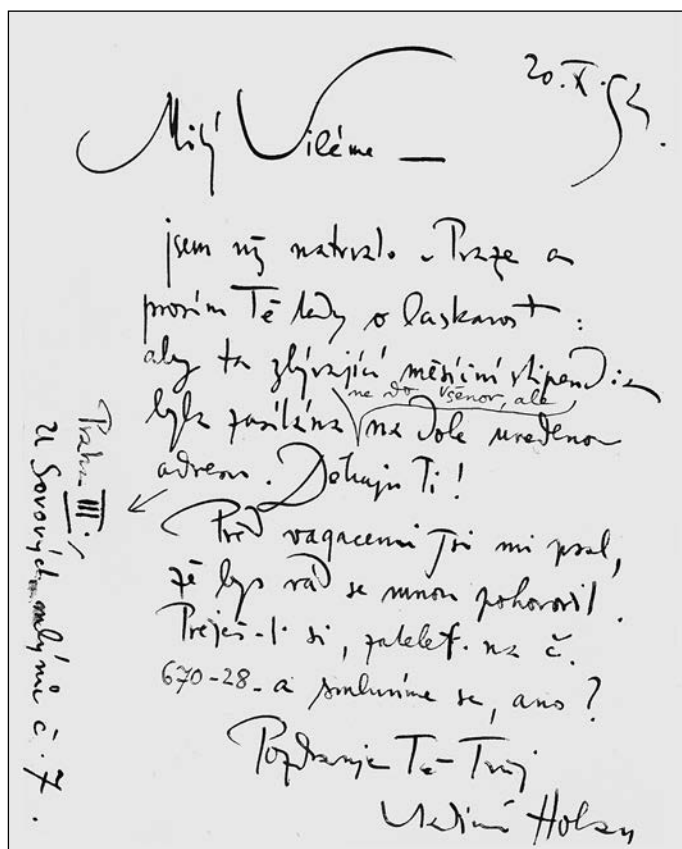
## ■ Holanova tvůrčí klauzura

Ještě pomalejší byl návrat VLADIMÍRA HOLANA, který na počátku padesátých let nemohl publikovat novou tvorbu, a to navzdory tomu, že sbírky ze souboru *Dokument* (1949) a zejména některé pasáže z děl *Dík Sovětskému svazu* a *Rudoarmějci* patřily k oblíbenému recitačnímu repertoáru. První polovina padesátých let byla pro Holana i osobně velmi složitým obdobím, básník se rozhodl uzavřít do klauzury a plně se koncentrovat na tvorbu. V tomto období publikačního odmlčení se Holanovo dílo rozběhlo několika směry: mimo jiné vznikla rozsáhlá lyrická sbírka *Bolest*, cykly *Strach* a *Víno* (in *Triolog*, 1964), druhá řada *Mozartian*, jedenáct lyrickoepických „básní-příběhů“ a první verze skladby *Noc s Hamletem* (rkp. 1949–56, dokončena 1962).

Od roku 1953 začaly vedle překladů (Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, Nicolaus Lenau, Pierre de Ronsard) s menšími obtížemi vycházet i reedice jeho starších knih. Jeho básně se rovněž začaly objevovat i v oficiálních *Básnických almanaších*, ojedinelé i v některých

časopisech a denících. V roce 1955 byla zveřejněna sbírka pro děti Bajaja. Jako bibliofilské tisky byly vydány jednotlivé básně z Příběhů (1963): *Prostě* (bibliof. 1954), *Tři* (bibliof. 1957, obsahuje: Sbohem, Óda na radost a Návrat).

Holanova reflexivní lyrika první poloviny padesátých let, později soustředěná do sbírky *Bolest* (1965; rozšř. 1966), organicky navazuje na autorovu starší drobnou meditativní lyriku psanou od konce třicátých let do roku 1948 a posléze publikovanou v šedesátých letech ve sbírkách *Bez názvu* a *Na postupu*. Nové básně jsou dramatinovány apostrofy, sebeoslovenými, otázkami, dialogickými prvky a zároveň jsou nabitý epizujícími momenty, situacemi a mikropříběhy, podtrhujícími autenticitu a věcnost básnické výpovědi. V tematické hierarchii Holanovy lyriky těchto let hraje významnou roli téma matky a mateřské lásky, které v tragickém světě představuje básníkovi nespornou jistotu; obdobnou útěšnou roli má pro něj i téma dětství. Všechna ostatní témata jsou pak relativizována, problematizována a analyzována z různých úhlů, ať už jde o vztah muže a ženy, erotiku a sex, vztah jedince a lidstva, dějin a holého



Poděkování  
 Vladimíra Holana  
 Vilému Zavadovi  
 v souvislosti  
 se stipendiem  
 Litfondu, 1952



Vladimír Holan s manželkou  
a dcerou Kateřinou, 1949

lidského bytí, či o úlohu poezie, úděl básníka, sdělnost básnického slova a básníkovy mlčen. Dobovou nesvobodu Holan vnímá nejen jako důsledek násilí páchaného na Spasiteli, ale i jako znak ustavičně se obnovujícího a rostoucího metafyzického zla, které je ukryto hluboko v lidské povaze: „Všechny žaláře světa jsou postaveny z kamenů, / které dopadaly na Ježíše. // A dělají to dál ruce peněžitě, / takže nemohou dát ani almužnu. // Dál tedy roste žalář za žalářem / a skoro všichni už jsme v nich uvězněni // a hynem v nich, jako by si sám Bůh přál, / aby byl v nás teprve bez nás.“

Téma dětství se objevuje ve sbírce *Bajaja* (1955), k níž básníka inspirovala jeho dcera Kateřina a která je koncipovaná jako povídání otce a dcery, jež je také jejím adresátem. Třicet čtyři formálně i obsahově rozmanitých básní tak tvoří celek, svá-

zaný básnickým subjektem a postavami Káti a Bajaji. Kniha, jež nese řadu autobiografických rysů, je oslavou poezie, její síly a podmanivosti i básníkovým posilujícím návratem do světa dětství, svou tesknou melancholií i složitostí výstavby však přesahuje recepční možnosti dětského čtenáře.

Mezi lety 1948–55 vzniklo také jedenáct Holanových „příběhů“, lyrickoepických básní, zařazených v roce 1963 do sbírky *Příběhy*, které svým charakterem navazují na autorovy rozsáhlé epické skladby z doby válečné, avšak využitím volného verše a mnohotvárností zakládají novou linii jeho básnické epiky. Holanovými postavami jsou často lidé chudí, prostí, bezmocní, zamilovaní, starci či děti, kteří podléhají nepochopitelnému drtivému úderu osobního neštěstí. Jejich prostý život je básníkem ustavičně konfrontován se světem věčných hodnot a nese mytický i náboženský rozměr. Tyto postavy se marně snaží zachovat si životní jistotu a důstojnost a hlubší smysl své existence, jsou však nespravedlivým osudem ustavičně deptáni, sráženi, zbavováni i toho nejprostšího štěstí a nakonec i života. Osobitost těchto básnických příběhů je dána i důležitostí lyrických pasáží, v nichž autor anticipuje směřování vyprávěného příběhu, zastavuje se u jeho uzlových bodů, zpomaluje dějový spád a reflektuje obecný smysl konkrétního vyprávění.

Ve stejné době vznikla také první rozsáhlá verze skladby *Noc s Hamletem*, kde na dialogickém půdorysu enigmatického rozhovoru básnického subjektu s Shakespearovým Hamletem definuje Holan své básnické, filozofické a morální krédo. Holanova polemičnost vůči nesvobodné době z básně vystupuje zřetelně; například vyhlášená myšlenka „Kdo nepracuje, ať nejí!“ slouží básnickému subjektu k vytváření a enumeraci obrazů, které popírají výchozí tezi a nastolují složitější, dramatictější a polemičtější obraz svobodné práce a otroctví: „ale co je práce? Být věrný svému nezištnému údělu – / nebo být prodavačem odpustků / či horlivým topičem v krematoriu, / zavádět teplo měř do konečnicku války [...] být semenem osudu do klína dějin / nebo citem odsouzeným k dřině / pod šedou Sibiř starých hlav – / nebo i pod ztrátou hrdla přepilovat pouta / a raději si vyloupat oči, / aby neviděly ty dnešní hrůzy, / a přece ještě zaslechly ty dávno mrtvé, / ale svobodné zpěváky?...“

## ■ Surrealistické hledání východiska

Specifickou součástí poezie vznikající mimo oficiálně povolenou sféru byly skupinové aktivity tvůrců, kteří vzniklou situaci akceptovali a učinili z ní konstitutivní rys své existence a pokusu o vytvoření literárního a uměleckého komunikačního okruhu, který by byl mimo dosah státní moci. K těmto – v padesátých letech kvantitativně nepočitelným – aktivitám patřila zejména činnost surrealistů a skupiny Půlnoc.

I když se v třicátých letech surrealisté hlásili ke komunismu, z pohledu poválečné budovatelské kultury byl meziválečný surrealismus klasifikován jako idealistický, měšťácký a formalistní „ismus“, tedy jako ideologicky nevyhovující linie české poezie. V rámci oficiálního výkladu navíc toto hnutí v Československu skončilo již v roce 1938, kdy Vítězslav Nezval rozpustil Skupinu surrealistů v Československu a válečné a poválečné aktivity surrealistů (včetně pokusu o jeho dílčí revizi ve Skupině Ra) byly odsouzeny k zapomenutí.

Změnou vztahu ke komunismu souběžně prošli i sami surrealističtí tvůrci. Dřívější společenská a politická angažovanost surrealistického umělce, postavená především na idejích dialektického materialismu a marxistických představách o přeměně epoch, skončila v paradoxech: nastolený režim, který byl pro avantgardu synonymem svobody, potlačil všechnu různorodost života a projevů lidského nitra. Těm, kteří se k surrealismu nadále hlásili a spatřovali v něm dosud prostor pro lidskou a tvůrčí svobodu a protipól myšlenkových a politických frází všeho druhu, tak v podstatě zůstala pouze dvojí možnost: stáhnout se do soukromí ateliérů, v nichž se kupily nevystavované obrazy, a smířit se s tím, že prózy, divadelní hry, básnické sbírky a sborníky budou nadále kolovat jen v několika málo strojopisech, anebo hledat svobodu za

hranicemi republiky, především v Paříži, která byla po válce opět uznávána za hlavní město celého hnutí.

Od roku 1947 pobývali ve Francii dva významní členové tzv. první české surrealistické vlny, Toyen a Jindřich Heisler, kteří do Paříže odjeli kvůli přípravě mezinárodní výstavy surrealismu a vzhledem k vývoji politických poměrů upustili od návratu domů. Bretonova skupina je přijala s otevřenou náručí – malířka Toyen byla v té době (vzhledem k živým předválečným kontaktům) pařížskou kulturní scénou značně respektována, její obrazy se v galeriích objevovaly vedle děl Maxe Ernsta, Yvese Tanguyho, Mana Raye a dalších (roku 1953 vyšla v Paříži monografie o autorce s interpretačními studiemi André Bretona a Benjamin Péreta). Také básník Jindřich Heisler se intenzivně zapojil do činnosti pařížské surrealistické skupiny a stal se mimo jiné autorem výtvarné podoby nové surrealistické revue *Néon*, která vycházela v Paříži v letech 1948–49. Heislerovo skeptické zvažování moci básnického slova i jazyková bariéra nového prostředí jej však vedly k postupné rezignaci na psanou poezii a v letech 1950–51 vyústily ve vznik originálních surrealistických knih-objektů, prosklených rozevratelných skříněk, v nichž „text“ je namísto slov sestaven z rozličných drobných předmětů, řazených v překvapivých souvislostech.



Obálka ineditního sborníku *Objekt 1* s koláží Karla Teiga, 1953



Neprodyšnost hranic a možná kriminalizace všeho neoficiálního ovšem znamenala ztrátu kontaktu domácího surrealismu se zahraničím. Na rozdíl od meziválečného a krátkého poválečného období, kdy fungovaly bohaté osobní a literární kontakty mezi pražskou a pařížskou surrealistickou scénou, byl český surrealismus v padesátých letech nucen vyvíjet se v naprosté izolaci a řada autorů byla vystavena tlaku státní moci.

Pod vlivem nepochybné autority Karla Teiga se na přelomu čtyřicátých a padesátých let seskupila řada mladších tvůrců, později označovaná jako druhá vlna českého surrealismu: malíři Josef Istler, Václav Tikal, Jan Kotík, Libor Fára, Mikuláš Medek a fotografka Emila Tláskalová-Medková, literáti Karel Hynek a později také autor z okruhu tzv. spořilovských surrealistů Zbyněk Havlíček. K nejvýraznějším členům patřil Vratislav Effenberger, který po Teigově smrti v roce 1951 převzal vůdčí roli ústřední osobnosti a teoretického mluvčího skupiny, na počátku padesátých let prořídle (Karel Hynek roku 1953 zemřel; Václav Tikal a Libor Fára rezignovali na kolektivní aktivity).

Typická surrealistická tendence k vytváření semknutých skupin, vyrůstajících ze společných programových stanovisek i přátelských vazeb, dala vzniknout i dalším okruhům tvůrců, často efemérním. V Záběhlicích a později v pražské Libni se utvořila samostatná skupina, pro kterou se vžilo označení Libeňští psychici. Toto úzké společenství se rekrutovalo z pražské dělnické mládeže, patřil sem knihovník Zdeněk Buřil, lakýrník Jiří Šmoranc, radiomechanik Vladimír Vávra a jeho bratr, knihář Stanislav Vávra. Byli známí pouze svému nejbližšímu okolí a teprve později, díky přátelství s Vladimírem Boudníkem a Bohumilem Hrabalem, pronikli do obecnějšího povědomí, mimo jiné také zásluhou zmínek v některých Hrabalových knihách. Skupina existovala do roku 1953; v téže roce připravovaný sborník z textů členů skupiny nakonec nikdy nevyšel. Libeňské psychiky spojoval především entuziasmus, s nímž se snažili přijímat veškeré dostupné surrealistické projevy a opájet se vlastní tvorbou: „Chtěli jsme psát, chtěli jsme se vyjadřovat a to, že nás nikdo neposlouchá, nám vůbec nevadilo [...]. Nám stačilo opíjet se verši, které za námi zůstávaly roztroušeny jako rosa v trávě“ (Stanislav Vávra, *Jarmark umění* 1991, č. 2).

Na českém poválečném surrealismu bylo patrné dvojí úsilí: na jedné straně snaha zachovat kontinuitu se základními předválečnými východisky, navazovat na ně a sřežít jejich podstatný obsah, udržet svobodný imaginativní projev, vymaněný z přímé závislosti na účelových společenských požadavcích i na omezeních vnitřních, které nespoutané imaginaci klade do cesty vědomí autora; na straně druhé pak stálo úsilí reflektovat radikálně proměněný kontext.

Kontinuitu surrealismu jako hnutí udržovala programní dikce většiny jeho projevů, která zdaleka nebyla jen čímsi formálním, naopak vypovídala o vnitřním postoji surrealistů ke skutečnosti, o apelativním zacílení jejich děl, o vášnivém, až dobovačném úsilí a nervním napětí. Nadále patřila k surrealismu jistá prudkost, odhodlání ke krajnosti, bez níž se znepokojující moc poezie

redukuje na pouhé estetizování životního povrchu. Ani v padesátých letech tak surrealismus zcela neztratil avantgardní smysl pro „kouzlo manifestů“, pro výkřik a mobilizující heslo: „Erotizovat! / Erotizovat i smrt! / Přinutit k erotizaci smrti! / Dekoltovat! / Denaturovat! / Atavizovat! / Ochraňujte zříceniny v člověku!“ (Zbyněk Havlíček: *Prolegomena poezie*, rkp. 1951; in *Otevřít po mé smrti*, 1994). I v této době surrealistického básníka vzrušovala představa, že pravou skutečnost bude možno teprve znovu objevit, vynaleznout, stvořit, a k tomu upínal svoji naléhavou touhu: „A v temnotě, v níž zářily pouze nafosforované bradavky ženy, toužil Cedric po permanentním orgasmu. Kdo najde způsob, jak prodloužit tyto okamžiky, vynalezne štěstí pro lidstvo“ (Karel Hynek: *Deník malého lorda*, rkp. 1951–52; in *S vyloučením veřejnosti*, 1998); „vypovídám válku a otáčím vesmírem / Abych podal důkaz že žiji“ (Zbyněk Havlíček: *Miluji, tedy jsem*, rkp. 1958; in *Otevřít po mé smrti*, 1994).

To vše bylo pokračováním avantgardního revolučního gesta, s nímž souvisel také surrealistický smysl pro vzájemnost a kolektivní charakter tvorby, který se neprojevoval jen v tendenci ke sdružování, při prezentaci děl, ale mnohdy i při jejich vlastním vzniku.

Kolektivní duch surrealismu našel svou přirozenou polohu ve vzniku pracovních sborníků. V roce 1951 vydávala skupina kolem Karla Teiga ineditní rukopisné sborníky *Znamení zvěrokruhu*. Přinášely výběr z autorské tvorby vzniklé v rozmezí jednoho měsíce. Vyšlo jich deset s měsíční periodou (od ledna do října), přičemž každý byl označen podle znamení aktuálního v daném měsíci. Sborníky měly od třiceti do sto dvaceti stran, byly vydávány vždy v jednom exempláři a redigovány střídavě různými autory (Vratislav Effenberger, Jan Kotík, Josef Istler, Karel Teige, Václav Tikal, Libor Fára, Mikuláš Medek); poslední byl věnován in memoriam Karlu Teigovi. Literární část sborníků byla tvořena zejména poezií, prózou a dramatickými texty Karla Hynka a Vratislava Effenbergra a teoretickými studiemi Karla Teiga, výtvarná část tvorbou příslušníků skupiny, ale i reprodukcemi děl Jindřicha Štyrského a fotografiemi Karla Bradáčka. Jádrem tohoto autorského okruhu se roku 1953 podílelo také na obsahu sborníků-alb nazvaných *Objekt 1* a *Objekt 2*. Ve sborníku *Objekt 3*, sestaveném v roce 1958, publikovali již také další noví autoři, Zbyněk Havlíček, Ludvík Šváb, Jindřich Kurz. Poslední dvě čísla, *Objekt 4* (1960) a *Objekt 5* (1962), pak znamenala mimo jiné nástup mladší autorské generace, k níž patřili Petr Král, Stanislav Dvorský, Milan Nápravník a Prokop Voskovec.

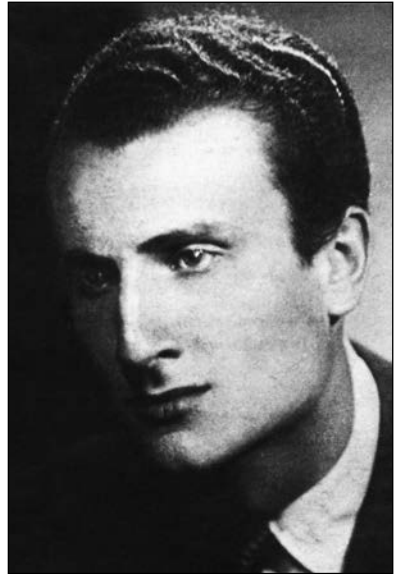
Nejvýraznějším dokladem tvůrčího kolektivismu jsou texty, které v této době vznikaly ze spolupráce VRATISLAVA EFFENBERGRA a KARLA HYNKA (Hynkovy texty byly knižně publikovány v souboru jeho děl nazvaném *S vyloučením veřejnosti*, 1998): „Psací stroj se stal jevištěm a my, střídající se u jeho klávesnice, jsme měli dojem, že jsme diváky i režiséry ve stejném okamžiku. Byli jsme vzrušeni jakýmsi objevitelským nadšením, předávajíc si klávesnici ve chvíli, kdy se situace na scéně zdála být nejméně řešitelná [...] byla to

hra, hra, kterou jsme hráli vážně a především vášnivě, jako se hraje každá hra o náhodu, hazard“ (Jindřich Chaloupecký). Ačkoli se texty formálně hlásily k dramatu, ve skutečnosti šlo de facto o texty básnické, neslučitelné s běžnou divadelní a dramatickou praxí a poetikou, vyrůstající z volné asociační hry slov, z nečekaných spojení motivů, věcných obrazů, situací, dílčích dějů a promluv. Jejich charakteristickým rysem je smysl pro groteskno, bizarnost a černý humor.

Prvek diskontinuity do tvorby surrealistů naopak vnášela poválečná proměna společenské situace. Surrealisté se v padesátých letech ocitli tváří v tvář nově, vnější iracionalitě, určené prožitkem šokující válečné agresivity a absurditou společenského systému s jeho frázemi, zákazy, manipulovatelnou realitou a davovou poslušností. Tato iracionalita výrazným způsobem poznamenala jejich dílo, vtrhla do něj, aby se v něm srážela se „soukromou“ iracionalitou individuálního nevědomí. Imaginace byla vybičována oním střetem k novým, naléhavým obrazům, jak je to patrné především u Vratislava Effenbergra a ZBYŇKA HAVLÍČKA, jehož rukopisné sbírky vyšly až po roce 1989 (*Otevřít po mé smrti*, 1994; *Lístky do památníku*, 2000): „Pod prapory socialistického štěstí / Popravy se děly přímo v hledišti [...] Morálka si blila sama za krk / Nahé ženy pudrovaly dodělávající ryby“ (Zbyněk Havlíček: Tse-tse, rkp. 1951; in *Otevřít po mé smrti*).

Obranným gestem se stala zvýšená akcentace milostného citu (včetně erotického prožitku) a „tajemství vnitřního smíchu“, jak zněl titul studie v katalogu k surrealistické výstavě uskutečněné v Praze roce 1966. Zbyněk Havlíček nazval svou sbírku z roku 1958 přímo *Miluji, tedy jsem* a básnický cyklus z roku 1960 se jmenuje stejně výmluvně *Tvůj klín nivelizační značka kam sahala má hlava při poslední povodni*. Hluboké, emocionálně rozjitřené prožívání lásky k ženě je základem také většiny básní Karla Hynka, které v tomto směru patří k těm nejnaléhavějším, jež česká poezie padesátých let přinesla: „První milenka odstřihuje šňůru od našeho srdce / Jako ji matka odstřihuje od pupku / Kam kam jste obě odešly / Hle kolik nocí je teď prázdných jako špatné ořechy“ (Deník malého lorda).

Obrana prostřednictvím vnitřního smíchu vyvěrala z černého humoru, který tehdy více než kdy předtím shledávali surrealisté jako základní přístup k realitě i ke své tvorbě. U jednotlivých autorů měl přítom



Karel Hynek

různou podobu: od ironických jazykových her a travestií Karla Hynka k surovému sarkasmu a cynickému gestu Vratislava Effenbergra. Tíživé oblundnosti reality se nebylo možné zbavit, šlo si však od ní vydobýt alespoň minimální odstup, jistý elementární životní prostor – právě prostřednictvím osvobodivého smíchu, zvláštního pobavení nad krutými paradoxy a absurditou skutečnosti.

Všudypřítomný černý humor byl odrazem vypjatého kritického pohledu na každodenní svět, který se začal v surrealistické poezii i malířství projevat také zvýšenou mírou konkrétní předmětnosti. Dřívější neidentifikovatelné džungle tvarů a slov, tekuté tvary surrealistických vizí začaly dostávat charakter ostře viděných detailů všední skutečnosti, které mnohdy stačilo jen nepatrně posunout v jejich vztazích a kontextech, aby prudce zazářily v bezprostředním iracionálním významu: „Večer po slavnosti na široké pláni. Skupina dělníků demontuje obnažené zbytky konstrukcí slavnostních tribun. Osiřelé mikrofony ční proti nebi. [...] Dělníci rychle, zručně a mlčenlivě pracují. Tucet nevypnutých mikrofonů do absurdnosti zesiluje jejich občasná zabručení, řhnutí, smrknutí, upšouknutí“ (Karel Hynek: Žer nehty stranou, rkp. 1952; in S vyloučením veřejnosti).

Toto kritické vědomí světa a realistické prvky, jimiž bylo vyjadřováno, způsobovalo, že se do centra pozornosti znovu dostal základní tvůrčí princip surrealismu – psychický automatismus. Poválečné období bylo zřetelně ve znamení postupné relativizace původního požadavku, aby dílo vznikalo za naprosté absence rozumové kontroly. Stále více se přiznávala určitá role reflexi, kontemplativním momentům, autostylizaci a podobně, připouštělo se, že zdrojem vlastní básnickovy imaginace může být nejen sen, ale také iracionální povaha vnějšího světa, který snícího obklopuje. Dílo mělo být fascinující komunikací mezi vědomím a nevědomím a z napětí mezi nimi těžilo svou sugestivitu. V tomto slova smyslu se poválečný surrealismus obrátil směrem ven, vstříc realitě, aniž by přitom ztratil své přesvědčení o významu a hodnotě konkrétní iracionality a z ní prýšticí imaginace, která i nadále zůstala jeho hlavní „podvratnou“ silou, působící tam, kde svět strnul jako monstrózní racionální mechanismus, vyrábějící banalitu, únavu a omezenost všeho druhu.

Surrealismus výrazně ovlivnil i tvorbu dalších neoficiálních autorů – vnímali jej Egon Bondy, Bohumil Hrabal, Karel Marysko, Ivo Vodseďálek, Vladimír Boudník a další, mnozí z nich udržovali kontakty zejména s básníkem Karlem Hynkem či malířem Mikulášem Medkem. Podobně jako surrealistům také jim bylo blízké usilovné hledání nových výrazových způsobů a snaha manifestačně zformulovat tvůrčí východiska, jak o tom svědčí Hrabalův a Maryskův neopoetismus, Bondyho a Vodseďáčkova „trapná poezie“ a totální realismus. Surrealistické vlivy poznamenaly dílo Hrabala, Vodseďálka i Maryska přesto, že jejich postoj k principům surrealismu byl časem do značné míry rezervovaný a také kriticky reflektovaný.

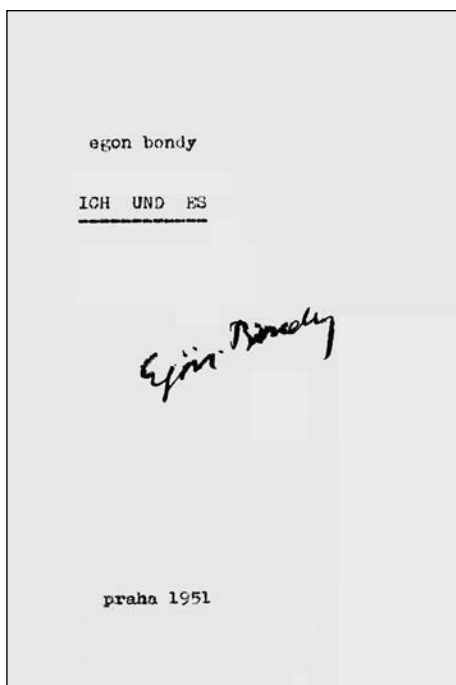
## ■ Autoři edice *Půlnoc*

Surrealismus se stal východiskem i pro Zbyňka Fišera a Janu „Honzu“ Krejcarovou, kteří se na sklonku čtyřicátých let účastnili surrealistických aktivit a roku 1949 sestavili samizdatový sborník *Židovská jména* (1995), do něž též přispěli. Ten reagoval na vzrůstající se antisemitismus tím, že všichni autoři v něm užili židovsky znějící pseudonymy; Fišer si pro tento účel zvolil jméno Egon Bondy, které poté začal používat jako svůj stálý literární pseudonym.

Po rozchodu s Karlem Teigem vytvořili Bondy s Krejcarovou, Vodseďálkem a dalšími skupinu, která začala vydávat strojopisnou edici *Půlnoc*. V této samizdatové edici, založené na přelomu let 1950 a 1951, zprvu vydávali především své básnické sbírky, ale i prózy, překlady a koláže. Vedle zakladatelů edice ke skupině patřil Pavel „Lord“ Svoboda, jako hosté v ní publikovali Bohumil Hrabal či Vladimír Boudník; texty členů skupiny byly v některých případech rozšířené o výtvarné projevy Adolfa Borna a Oldřicha Jelínka. Vrcholem vydavatelské aktivity byl rok 1951, kdy vyšlo dvacet titulů (poslední doložený text je z roku 1955), přičemž smyslem edice nebyla ani tak snaha texty šířit, jako je spíš uchovat. Autoři skupiny *Půlnoc* vytvořili svůj vlastní estetický program, inspirovaný jak surrealistickými postupy (zejména dílem Salvadora Dalího), tak i snahou o vzpouru vůči všemu, mnohdy pomocí šoku. Jejich poetika byla jimi samými nazývána „totální realismus“ (Egon Bondy), „trapná poezie“ nebo „politická paranoicko-kritická metoda“ (Ivo Vodseďálek).

Existenční beznaděj, život na okraji společnosti bez stálého zaměstnání a skepse vůči dobové společenské morálce vyvolávaly zejména u IVO VODSEĎÁLKA stud a pocit trapnosti, přecházející až do převrácení hodnot a zabsurdnění všeho. V parafrázi Bretonova výroku („Krása musí být křečovitá, nebo nebude vůbec“ – „Buď bude poezie trapná, nebo nebude vůbec“) vytvořil Vodseďálek v období 1949–53 deset básnických sbírek, které byly později vydány ve dvou svazcích básníkovy díla nazvaných *Zuřeni* (1992) a *Snění* (1992). Sbírkami nesou výrazné rysy dadaistické hry a mnohdy již svým názvem přesně charakterizují svůj obsah – například *Trapná poezie* (smz. 1950), *Smrt vtípu* (smz. 1951), *Pilot a oráč* (smz. 1951). Parodie soudobé oficiální poezie je tu dotažena ad absurdum, říkankové texty převyšují svou stupiditou dobová budovatelská hesla. Zároveň lze v těchto textech nalézt strach z reálného nebezpečí války, stalinského kultu i masových poprav; černý humor, ironie a popření pointy jsou vyjádřením bezvýchodnosti doby. Básník přitom často využívá zkratky zachycující ty nejobyčejnější a nejbanálnější věci („Nedávno si vzal pan farář / pod suknici / kombiné své / sestry“).

V ještě výraznější podobě se tento způsob psaní uplatnil v tvorbě EGONA BONDYHO, jehož básnické dílo mohlo také vyjít až na počátku devadesátých let (*Básnické dílo Egona Bondyho*, 1989–95, 9 svazků, první dva též nejprve jako samizdat). Jestliže poezie Vodseďálkova ještě přiznává výchozí inspiraci



Titulní stránka sbírky Egon Bondyho z edice Půlnoc, 1951

surrealismem, Bondy ji již záměrně neguje. Termín „totální realismus“, který vytkl do žánrového podtitulu jedné ze svých sbírek (*Ich und es: totální realismus*, smz. 1951; in *Básnické dílo Egon Bondyho*, sv. 2, *Básnické sbírky z let 1950–1953*, 1992, zde pod tit. *Totální realismus*), Bondy chápal jako výraz snahy o naprosté odpoetizování verše.

Bondy byl přesvědčený marxista, který ale odmítal soudobou stalinskou podobu socialismu a cítil se být „objevitelem nového vidění“. Vycházel z představy, že zradě řeči neustále prokazované osobní zkušeností lze zabránit pouze totálně přesným záznamem skutečnosti. Do tohoto záznamu nemá vstupovat žádná dobou, společenskou rolí nebo vzděláním určená autorská „předrozumění“. Úloha tvůrce spočívá v tom, že se v zájmu pravdy

vzdá veškeré stylizace. To ve své podstatě znamenalo až dadaistické popření estetické hodnoty díla, jakéhokoli hodnotového principu selekce. Báseň měla dávat okázale najevo svou hrubost, nedopracovanost, běžně se v ní objevují slovní klišé, proti „intelektuálnímu“ volnému verši jsou postaveny jednoduché veršovánky. Básník využívá prvků jazykové hry, triviálních gramatických rýmů a automatismů, bilingvních kalambúrů – zejména kombinace češtiny a němčiny (sbírky *Dagmara aneb Nademocionalita* a *Für Bondys unbekannte Geliebte aneb Nepřeborné bohatství*, obojí smz. 1951). Bondyho tvorba byla vědomě klaunsky provokativní a parodistická, básně s lapidárností až triviálností reflektovaly osobní a milostné prožitky i stupiditu a brutalitu života stalinové doby. Nejen díky pseudoinzitivnímu verši a vulgarismům tak Bondyho tvorba došla značného uznání v undergroundu sedmdesátých let, v jehož rámci byly také některé jeho texty zhudebněny (sbírka *Velká kniha*, smz. 1952).

Dagmarou v Bondyho stejnojmenné sbírce byla **DANA „DAGMARA“ PRCHLÍKOVÁ**, která patřila spolu s dalšími k méně významným a také méně plodným autorům skupiny. Spolu s nimi se objevila ve sborníku *Mýty (fragmenty)* z roku 1950, jenž byl jedním z prvních edičních počínů Půlnoci. Její kompletní básnické dílo, vydané později pod názvem *Sebrané spisy* (příloha časopisu *Haňta press* 1991, č. 10), sestávalo z několika veršů, respektive pouze

dvou básní psaných technikou gramatického automatismu (*Prší šikovně, Lížu župan*). Jen o něco produktivnější byl KAREL VÁCLAV ŽÁK, jehož sbírka *Hra prstečků mých neklidných*, zahrnující tvorbu z let 1947–55, byla samizdatově publikována až v roce 1979 v nákladu čtyř výtisků (ukázky viz Haňfa press 1991, č. 9). Mnohem plodnější PAVEL „LORD“ SVOBODA se v rámci edice Půlnoc prezentoval soubory *Poezie i prózy* (smz. 1951, čas. Haňfa press 1995, č. 17), sbírkami *Trapná poezie* (smz. 1951) a *Sublimace ve verších* (smz. 1954) a svazkem textových a výtvarných koláží *Rozkošný příběh* (smz. zřejmě 1951).

Jestliže Bondy a Vodseďálek chtěli šokovat záměrným odpoetizováním a trapností, JANA „HONZA“ KREJCAROVÁ (vl. jm. Jana Černá) překročila všechna dosud uznávaná erotická tabu sbírkou *V zahrádce otce mého* (rkp. 1948; smz. 1988 in *Revolver Revue*). Čistě pornografické verše však nejsou samoúčelné a nepostrádají jistý humor: sbírka měla šokovat a zároveň poukazovat na demoralizaci a ztrátu hodnot v poválečném životě vůbec. Krejcarová byla autorkou i zřejmě ztracené sbírky *Terapeutické texty* z roku 1951 a básnického textu *Clarissa* (smz. 1951), který vyšel s dalšími autorčinými dochovanými texty v souboru *Clarissa a jiné texty* (1990).

Eroticky otevřená sbírka Krejcarové nebyla jediná svého druhu. Podobně zaměřené verše lze nalézt ve sbírce Zbyňka Havlíčka *Levou rukou neboli Lyrické příspěvky k Emilii* (rkp. 1948; čas. Host 1998, č. 3), která již svým názvem odkazuje k tvorbě Jindřicha Štyrského, v textech Vratislava Effenbergra a zejména Karla Hynka (*Deník malého lorda*, rkp. 1951–52; in *S vyloučením veřejnosti*, 1998), jež tak tvoří další spojnicí mezi surrealisty a autory Půlnoci i po jejich rozchodu v roce 1949.

Ke kuriózním podobám ineditní básnické tvorby patří verše osamocené podivína, více než šedesátiletého T. R. FIELDA, který i po válce pokračoval v psaní humorných epigramů a literárních „zádrhelů“, jimž se věnoval již od třicátých let. Pokoušel se ale také o angažované básně a epigramy, o satiru, bajky, písně pro pionýry. Jakkoli Field sám patrně toužil po oficiálním uznání, jeho naivistické verše působí velmi groteskně a v mnohém se bezděčně přibližují „totální poezii“, o jakou usilovali Bondy či Vodseďálek („Pionýr ctí lidství zákon, / chce, by blahu sloužil atom“). Z jeho veršů bylo později sestaveno několik výborů, například *Morodochium* (1990), *Gottwaldovi do ouška* (1992) a především soubor *Kosočterce na ohradách* (1998).

## ■ Poúnorová apokalypsa očima katolických básníků

Jestliže surrealisté a autoři kolem edice Půlnoc museli řešit rozpor mezi svou inklinací k marxismu a komunismu a realitou budování socialismu v Československu, spirituálně orientovaní básníci nebyli již z povahy své víry před obdobná dilemata stavěni; neslučitelnost náboženské a marxistické ideologie

byla intenzivně vnímána oběma stranami. Proto také jejich tvorba z padesátých let mohla být oficiálně vydávána pouze během krátkého období politického uvolnění na sklonku následného desetiletí.

Na rozdíl od předchozího období netvořili básníci katolického světonázoru pevnou programovou skupinu, spojovalo je však to, že svorně vnímali socialistickou přítomnost jako úpadek všech základních hodnot, jako rozpad tradičního světa urychlovaný všeobecným odklonem lidstva od metafyzického řádu. Poetikou jejich tvorba navazovala na východiska z třicátých a čtyřicátých let, novým prvkem se v ní však stala reflexe bezprostřední politické reality, která svou krutostí a nelidskostí zasahuje do života člověka. Zvýznamnění ontologických prvků ve vidění subjektu signalizovalo pocit ohrožení, úzkosti prožívané uvnitř nepřehledného chaosu, který byl vnímán jako odlidšťující mašinerie ničící každý projev vyššího citu a lidskosti; ohrožení individuální lidské existence pak znamená nebezpečí pro veškeré lidství. Tvorba katolických básníků zhusta odrážela bezprostřední zkušenost s odlišnými mechanismy moci – řada z nich se v padesátých letech stala obětí politických procesů a byla odsouzena k dlouholetým žalářům (Václav Renč, Jan Zahradníček, Josef Kostohryz, Zdeněk Rotrekl, Josef Jelen).

Všechny znaky tohoto apokalyptického životního pocitu jsou patrné v tvorbě JANA ZAHRADNÍČKA. Svou monumentální báseň *Znamení moci* Zahradníček napsal v letech 1950–51 a dokončil těsně před svým zatčením v červnu 1951, vydána byla ovšem až roku 1968 v Římě jako součást knihy *Rouška Veroničina a básně z pozůstalosti*. Domácí vydání této knihy bylo v roce 1969 zničeno a kniha v Československu vyšla až roku 1990. Polyfonická skladba je komponována do sedmi zpěvů, její těžiště pak leží ve zpěvu prvním, zkratkovitě předznamenávajícím zaměření a smysl celku, a zpěvu sedmém, přinášejícím poselství křesťanské naděje. Naléhavou rétoričností se skladba podobá žalmům, svědeckým a téměř prorockým charakterem vzrušené výpovědi je geneticky spjata s autorovými předchozími vášnivými obranami ohroženého lidství z let 1945–50, jakými byly *La Saletta* a *Rouška Veroničina*.

Báseň je psána volným veršem nestejného rozsahu, propojeným častými refrény, opakováním a návratnými motivy, dramatizovaným expresivním lexikem, výzvami a uplatněním řady dalších rétorických prvků, takže její dikce sugeruje vzrušenou překotnost řeči i rozpor mezi uvědomělou existencí a bezduchým živořením pro nic. Zahradníček svou skladbou vytváří vizi ohroženého světa a člověka, který opustil Boha, stal se nejistým („Tak daleko sahala nejistota, jak daleko sahal člověk“), osamělým a vydaným napospas definitivě smrti („každý byl sám / bez jistoty o svém narození / zatímco smrt je obcházela“). Je obelháván vědou, filozofií i politikou, sveden falešnými hlasateli svobody („Bylo to k smíchu a bylo to k pláči / s tou jejich svobodou / Mysleli, že myslí, mysleli, že mluví, mysleli, že jdou / cokoli a kamkoliv se jim uráčí“). Básnický subjekt této meditativní, hymnické skladby se ocitá uprostřed zbídačelého svě-



ta, v němž se lidské bytosti potácejí bez naděje, poháněny jen křikem „hlasatelů Šťastného živočicha“ k jakési rozplývající se chiméře. Lidé, kteří opustili Boha, jsou vydáni vlastní bezmoci, každý jejich pohyb bez duchovního zakotvení se projevuje jako pouhé nesmyslné přelévání hmoty. V tomto odduchovnělém prostoru i zdánlivě mrtvé věci ztrácejí svůj smysl a jsou vydány pouze svému bytí („Stromy stály, kamení leželo“). Jediná naděje je spatřována v návratu k řádu, ke znamení kříže a uznání duchovní podstaty světa.

Bezprostřední zkušenost střetu oduševnělé existence s bezduchým životem zaznamenal Zahradníček také v básních vznikajících během svého uvěznění (1951–60), Bedřichem Fučíkem později soustředěných do výborů *Čtyři léta* (1969) a *Dům strach* (Toronto 1981).

Jinou polohu střetu duchovnosti a transcendentna odvráceného od hmotného světa představuje poezie BOHUSLAVA REYNKA ve sbírkách vzniklých během padesátých let: *Sníh na zápraží* (rkp. 1950) a *Mráz v okně* (rkp. 1955; souborně in *Podzimní motýli; Sníh na zápraží; Mráz v okně*, 1969). Reynek ve františkánský pokorných meditacích prosvětluje prosté skutečnosti svého vesnického života; předměty i bytosti nejbližšího okolí – dvůr, zápraží, okno, vlaštovky, kočky – se v metafyzické soustředěnosti básnického „já“ stávají znameními transcendentna. Básník se pokouší odhalit vztah mezi jednotlivostí a řádem celku, jeho okolí je tak postupně včleňováno do prostého, jasného rámce autentické skutečnosti. Reynkova poezie prošla cestou od expresionistických počátků k prostotě výrazu k syntetickému prolnutí světa smyslů se světem básnické transcendence. I zdánlivě nejběžnější věci a venkovské reálie se tak stávají prostorem, v němž se svádí niterný zápas o lidskou duši. Koncentrace na úzký výsek konkrétní reality a zároveň posun od expresivnosti metafor k prostému, od ornamentu, básnické samoučelnosti a všech pouze vnějškových křesťanských témat oproštěnému výrazu, dává těmto pokorným meditacím hluboký duchovní rozměr i autenticitu. Z biblických motivů Reynek akcentuje příznačně postavu Joba, symbolizující pokoru člověka i velikost utrpení. I v jeho verších zaznívá existenciální úzkost subjektu tváří v tvář nicotě, smrti či neproniknutelné bezduchosti materie („Tam, onde stín, a lidé udivení / za zdí, jež vyšší je, než bývala, / přísněji brání proseb rozptýlení, / zavírá v úzkost srdce nestálá“).

Zahradníčkova apokalyptičnost a Reynkovo meditativní hledání duchovního prostoru byly dvě krajní polohy, mezi nimiž oscilovala větší část ineditní tvorby katolicky orientovaných básníků.

V poezii JOSEFA KOSTOHRYZE se touha po dokonalém projasnění skutečnosti a reflexe životního údělu z horizontu absolutna spojují s úzkostí zrozenou děsivostí doby a vpádající do každého jednotlivého osudu. Básnické soubory, které zachytily básníkovu zkušenost z období nuceného dvacetiletého odmlčení a dlouholetého žalářování, mohly vyjít až okolo roku 1968 (*Jednorozec mizí*, 1969; *Přísný obraz*, 1970). Obdobně tomu bylo s básnickou tvorbou VÁCLAVA



Policejní snímky básníka Josefa Kostohryze, 1951

**RENČE**, dalšího z uvězněných tvůrců, jehož poezie je postavena především na extatickém hledání jistoty v symbolech křesťanství (*Popelka Nazaretská*, 1969). K mystické extázi směřují verše **JANA KAMENIKA** (vl. jm. Ludmila Macešková), jehož básnický subjekt se díky intenzivním duchovním experimentům pohybuje v prostoru absolutna, kde je negována přítomnost všední skutečnosti (*Pubertální Henoch*, 1969).

Jinou podobu spirituální poezie padesátých let představuje tvorba Ivana Slavíka, Zdeňka Rotrekla a Vladimíra Vokolka, která je – oproti hyperbolizaci čistého duchovního zážitku – významněji poutána ke skutečnosti.

V *Malachitu* **ZDEŇKA ROTREKLA**, souboru veršů vznikajících převážně během básnickova věznění v Leopoldově a vydaném roku 1980 v Mnichově, je hrůza konkrétní přítomnosti patrna z básnickových děsivých vizí a „skřípavého“ zvuku veršů, dosahovaného také hromaděním ostře znějících souhlásek („Zákeřně planulo vraní oko / nastřádaným jedem“). Básnický subjekt podtrhuje trvalou přítomnost ohrožující skutečnosti a jako jediná možnost záchrany se mu jeví touha po duchovním překonání děsivé reality.

Zobrazení zrudnosti stalinského aparátu a snaha o nacházení etické síly uprostřed nepřátelského světa charakterizuje i sbírky nekatolických autorů vězněných komunistickou mocí, zejména **KARLA PECKY** (*Rekonstrukce*, rkp. 1954–57; 1995), **JIRÍHO HEJDY** (*Sonety zpívané šeptem v stínu šibenice*, rkp. 1950–1962; 1995) a **JIRÍHO STRÁNSKÉHO** (*Za plotem*, rkp. 1953–1960; 1997) i v kolektivní sbírce jáchymovských vězňů nazvané *Přáděnko z drátů* (vydané ve dvou částech v mnichovských exilových časopisech *Hlas exilu* a *Archa*, 1958, ed. Antonín Kratochvíl).

Vědomí rozpadlosti světa, zhroucení hodnot v konkrétní historické epoše vedlo **VLADIMÍRA VOKOLKA** v souborech poezie *Hic iacet* (rkp. 1948–50) a *Exodus* (rkp. 1948–60; obě sbírky in *Dílo Vladimíra Vokolka*, smz. 1981; in *Ke komu*

*mluvím dnes*, 1998) k položení základních existenciálních otázek: Kdo jsem, kdo je člověk? V neprostupném temném světě je nutno vracet se ke zkoumání vlastní identity. Člověk není u Vokolka osvobozován od úzkosti své všednosti, jeho nadějí však může být přesvědčení o sepětí individuálního života s věčností.

## ■ Jiří Kolář a jeho transformace poetiky Skupiny 42

Mezi autory, kteří nemohli po větší část padesátých let publikovat, patřil také **JIRÍ KOLÁŘ**, jedna z vůdčích osobností bývalé Skupiny 42. Kolář se ve své nově vznikající tvorbě nehodlal přizpůsobit budovatelské normě a nepokoušel se ji smířit se svou výchozí poetikou. Po roce 1948 tak jeho činnost stále více určovala snaha o vytvoření osobité básnické formy z hrubého životního materiálu. Jeho experimenty spočívaly v básnické transmutaci všední řeči, deníkových záznamů a odposlechnutých rozhovorů banálního obsahu v konfrontaci se světem poezie, přičemž básník vědomě znejistoval hranice mezi poezií a prózou. Významové zvrstvenosti Kolář dosahoval i využitím a kombinací různých variant segmentů stejných textů.

U Koláře hraje významnou roli postupnost času, jeho členění v lidském životě do dnů a roků. Rozdrobený čas se pro něho stává nejvýraznějším sym-



Jiří Kolář s kocourem Goliášem (údajným potomkem kočky Jiřího Weila)

bolem toku všednosti a nivelizace událostí. V existenciálním protestu proti iluzi klidu, motivovaném výrazně i nesouhlasem s oficiálním splýváním kolektivu s komunistickou interpretací dějin, užívá Kolář prozaického deníkového záznamu v kombinaci s veršovanými útvary. Na jedné straně tak autentizuje přítomnost básníka v konkrétním dějinném čase, na druhé pak variacemi a transformací evidovaných faktů dosahuje jejich vytržení ze schémat plynoucího kontextu a nutí je tak k odhalování skutečné významové nosnosti. Pozornost čtenáře je neustále strhávána ke gestu básnického subjektu, k jeho úsilí o distanci od iluze kolektivní a univerzalizující přítomnosti, která ho zbavuje svobody a vnucuje mu iluzi otupělého dehumanizujícího klidu. Tuto techniku Kolář využil již v roce 1949 v knize *Očitý svědek. Deník z roku 1949* (Mnichov 1983), v němž se autorský subjekt stylizuje nejen jako svědek hrůzné doby, ale také jako ten, kdo vynáší hněvivý soud nad ubohostí mocných a jejich přísluhovačů. Text je členěn do větších celků po měsících a v jednotlivých číslech pak po dnech, či dokonce po hodinách. Básník vytváří autentickou strukturu pro sledování pohybu událostí i vlastního vědomí o nich. Tento rastr vržený na plynoucí skutečnost pomáhá subjektu postavit proti permanentní proměnlivosti a relativitě stálost vlastní identity ověřované časem, která ho opravňuje být etickým soudcem doby.

Nejzřetelněji je technika variací a montáže Kolářem užita v souboru z roku 1950 *Prometheova játra* (1970 sazba rozmetána; smz. 1979; Toronto 1985). Tato experimentální sbírka žánrově i druhově velmi různorodých textů, v níž se mísí dokumentárnost s imaginativností, je sjednocena gestem básnického subjektu, který se stává neúplatným kritickým svědkem nástupu komunismu. Textová heterogenost je v knize široká: vedle deníkových záznamů se zde objevují fragmenty dopisů, citace z tisku a beletrie, jsou tu vloženy i ucelené cizí texty. Sbíрка je komponována jako triptych, úvodní oddíl, nazvaný *Skutečná událost*, přináší pět návazných textů, v nichž se kříží citace Ladislava Klímy s transformací povídky Zofie Nałkowské *U trati*, aby propojením drsné válečné prózy do veršového útvaru autor prozkoumal básnické potence záznamu autentické události znepokojivě vstupující do života subjektu. V Doslovu, který vedle povídky Nałkowské uzavírá první oddíl knihy, rekonstruuje svůj básnický experiment, který je veden vědomím, že „lidský osud nikdy není vysvětlitelný a postižitelný z jednoho bodu“. Oddíl *Jásající hřbitov* je výbořem z deníku a odhaluje s mrazivou dokumentárností některé příznačné rysy atmosféry strachu, osamělosti a bezmoci v totalitním státě, ukazuje politickou demagogii, absurditu i manipulaci s lidmi i slovy. Sjednocující lyrický subjekt se stává nejen svědkem absurdních a nelidských situací, ale i morálním arbitrem a soudcem: „Totalita, jakákoli totalita, vede vždy k zvířecosti, vždy k zrůdnosti, a povedl-li se udělat vzorný ‚pracovní nebo výchovný tábor‘ pro sto, tisíc nebo deset tisíc lidí, je stejně snadné jej udělat pro celý národ nebo většinu lidstva; aby nikdo nebyl nezaměstnaný. Zaplatte dobře policajtům

a jde všechno!“ Základním cílem básníka, příznačným i pro další oddíl Každodenní komedie, je pokusit se upozornit na hrůznou fakticitu skutečnosti jinak mizející v inertním toku běžných zpráv a všednosti. Autor se tu vzpírá mýjející přítomnosti, v níž i nejděsivější události, signující ztrátu lidství či fatální obrat dějin, jsou pojímány jako nevzrušivý fakt. Kniha je ve svém důsledku statečnou a básnický silnou obranou vnitřní svobody jedince proti jakékoli manipulaci člověkem, dějinami a duchovním životem.

Prostor pro publikaci Kolářovy tvorby, respektive její části, se otevřel až v druhé polovině padesátých let. Po devíti letech vstoupil na oficiální literární scénu vydáním skladby *Mistr Sun o básnickém umění* (1957). Svou vůli k experimentu tu promítá do parafráze starého čínského textu o válečnickém umění, který tehdy již existoval v českém překladu. Skladba se snaží zachovat původní formu i dikci, pouze předmět pojednání je jiný, nápadně kontrastní s původním. Kolář zde formuluje vlastní pojetí básnické tvorby se silným důrazem mimo jiné na etické souvislosti vzniku uměleckého díla. Nejde však o básnické směrnice, ale především o dílo o svobodné originalitě tvůrčího ducha a jeho zodpovědnosti; v obecném, gnómičtém tónu výroků jsou jedinečným způsobem ukryty názory na soudobé poměry: „Služebnost / je hniloba srdce / Začne prodejností / končí udavačstvím [...] Když ti velí psát Poezie / nesmíš ustoupit / i kdybys měl stát proti celému světu / Když ti schází její rozkaz / nepiš / i kdyby tě o to žádalo celé lidstvo.“

Jakoby symbolicky vydal v témže roce Kolář spolu s Josefem Hiršalem pře-  
vyprávěné Ezopovy bajky, kde Bohumila Grögerová v doslovu označuje Ezopa za „kritika veřejných poměrů“, který „nechtěl nebo nemohl mluvit přímo“.

Kombinace prózy a poezie, deníkového záznamu a verše byla typická pro tvorbu dalšího z členů bývalé Skupiny 42 JANA HANČE, který navázal na svou básnickou sbírku *Události* z roku 1948 texty vydanými později v souboru označeném editorem Janem Lopatkou rovněž jako *Události* (1991, → s. 317, kap. *Próza*).

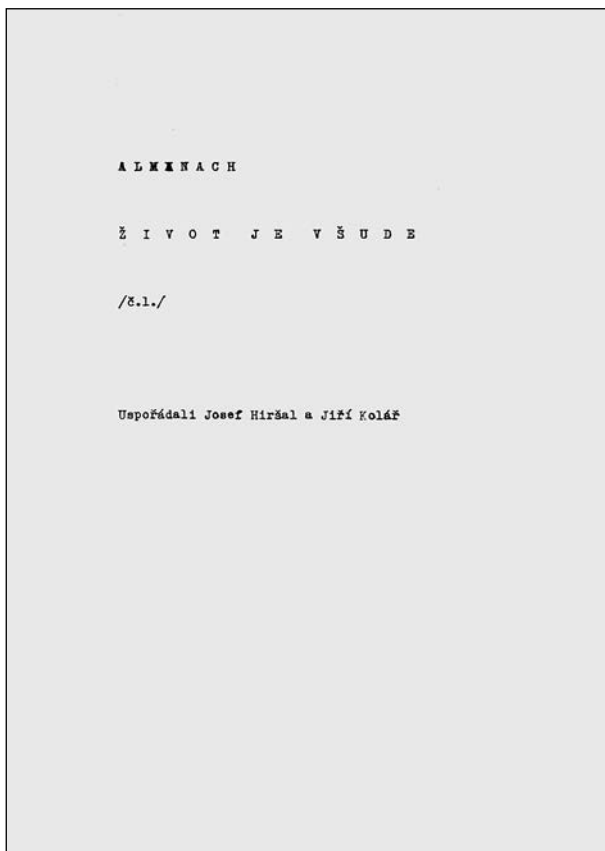
## ■ Život je všude

Silný inspirační vliv Kolářovy poetiky a postupů vycházejících z konkrétní evidence odpoetizované všední skutečnosti dokládá strojopisný sborník *Život je všude*, sestavený Jiřím Kolářem a Josefem Hiršalem v roce 1956 a knižně vydaný až v roce 2005. Název sborníku – totožný s názvem literárního večera, který zorganizoval na jaře roku 1955 Václav Havel v Brně a na němž se pokoušel představit autory bez možnosti publikace – ironicky parafrázuje mýtus rozkvětu nového života. Jednotlivé texty stavěly proti ideovým schématům autentické reprezentace konkrétních nevyumělkovaných životních projevů, v nichž je zachycována rozpornost, absurdita, úzkostnost i ironie opravdového lidského

bytí. Zachycení syrových příznaků skutečného života ověřovaného autentickou umělcovou zkušeností, tedy subjektivizací jeho výrazu, se stalo formou ochrany umělecké identity před prefabrikovaným newspeakem doby.

JIŘÍ KOLÁŘ ve sborníku publikoval čtyři básně, později zařazené do výboru *Vršovický Ezop* (1966). JOSEF HIRŠAL prezentoval ukázky tvorby, která s téměř brutální věcností odhalovala krutost lidského údělu a byla později zařazena do sbírky veršů a krátkých próz *Soukromá galerie* (1965). (Ve stejné době vznikla i jeho drobná knížka pojatá jako „stylistické cvičení“, v němž autor parodoval básnické styly od K. H. Máchy až po Vladimíra Holana s názvem *Párkař. Básnické nápodoby*, 1997.)

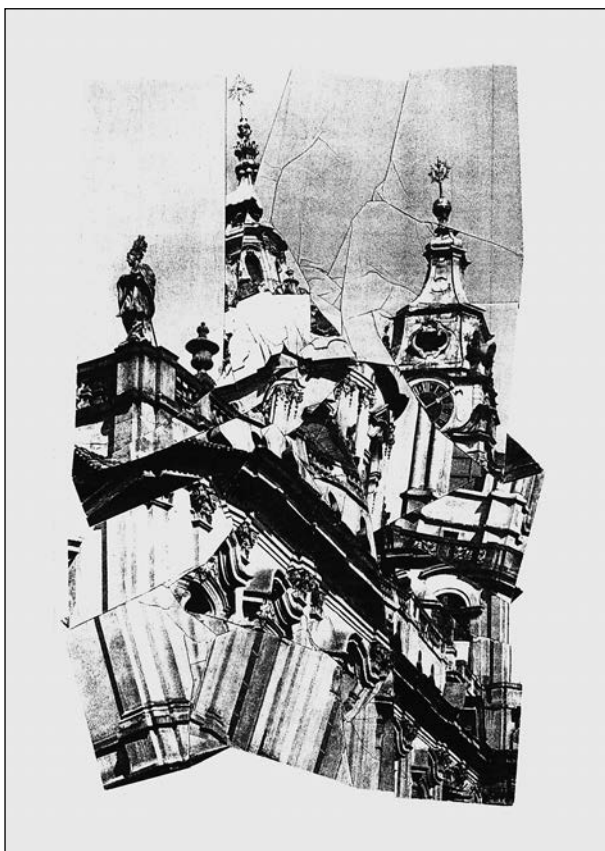
Vedle obou pořadatelů se zde poezií představili také Václav Havel, Emil Juliš, Jan Zábrana, Jiří Paukert (později publikující pod pseudonymem Jiří Kuběna). Poezii JANA ZÁBRANY ve sborníku zastupovaly ukázky dokládající tři polohy autorova talentu. Ten dal vzniknout jak veršům zřetelně ovlivněným poetikou Skupiny 42 (*Černá lyrika*, rkp. 1953; přeprac. s tit. *Utkvělé černé ikony*, 1965), souboru umělecky inovujícím formu sonetu (*Anály*, rkp. 1955; s tit.



Titulní list strojopisného sborníku *Život je všude*, 1956

*Stránky z deníku*, 1968), tak také básním inspirovaným autorovými překlady moderní americké poezie (*Léta s Helmuthem*, rkp. 1956; s tit. *Lynč*, 1968; 1993 v soub. vydání s tit. *Samosoud*). Z poetiky města, ovlivněné dílem Vladimíra Holana, vycházel ve svých básnických počátcích v polovině padesátých let rovněž VÁCLAV HAVEL, jeho tázání se po smyslu poezie však bylo velmi literární, odvozené a spekulativní (*Na okraji jara*, rkp. 1955–56; in *Spisy*, sv. 1, *Básně; Antikódy*, 1999). Z civilního a zprozaizovaného výrazu poezie, podobného poetice Skupiny 42, vycházela básnická tvorba EMILA JULIŠE, z níž byly do sborníku zařazeny mimo jiné básně později vydané v souboru *Nevyhnutelnosti* (1996). Juliš je ovšem komornější, subjektivnější a bohatší o zkušenost z nově osídleného pohraničí. Industriální krajina v okolí Loun a Mostu i ubíjející malost života v obřích komplexech domů u něj vstupuje do kontrastu se silnou touhou nacházet blízkost člověka.

Sborník tak soustředil řadu spisovatelů, kteří se v následujících desetiletích prosadili jako významné osobnosti české literatury, tehdy však patřili mezi tvůrce bez možnosti oficiální publikace. Nejenom pořadatelé sborníku, ale



Koláž Jiřího Koláře  
ze sborníku *Život je všude*

i mladší autoři ovšem v literatuře začali působit již dříve. Například Václav Havel spolu s několika mladými autory hlasícími se ke skupině tzv. šestařicátníků (Pavlem Švandou, Jiřím Kuběnou a později i Violou Fischerovou) vydával v letech 1953–54 cyklostylovaný časopis *Rozhovory* 36. Dílo JIŘÍHO KUBĚNY z padesátých let soustředila jednak jeho prvotina *Zpívající voliéra*, obsahující verše z let 1953–54 (smz. 1987; 1996), jednak bylo zčásti zařazeno do výboru *Krev ve víno* (1995).

Prozaickou část sborníku utvářely texty Milana Hendrycha, Emila Juliše, esej Václava Havla a ukázka z románu Josefa Škvoreckého *Zbabělci*. Prózou, pěti povídkami z později rozmetaného souboru *Skřivánek na niti*, byl ve sborníku představen rovněž BOHUMIL HRABAL, autor, který se v padesátých letech věnoval i poezii a stvořil dvě básnické skladby, které jsou známější z pozdějších prozaických variant.

Ve veršem psaném proudou obrazů *Bambino di Praga* (rkp. 1950; in *Bambino di Praga; Barvotisky; Krásná Poldi*, 1990) se střetává snaha o zachycení proudící všednosti, každodenní reality města s potřebou lyrického subjektu otevřeně

\*  
PŮLKA ČLOVĚKA

Stál na dvoře staré sodovkárny a rozhlížel se. Když nikoho neviděl, šel pomalu k oknu a nahlížel dovnitř. Stály tam tiše lesklé stroje složené z různých pultů, sudů, trubek a kohoutků. Před ním na okně stálo několik lahví se zkaženým syrupem. Byly pokryty prachem a pavučinami. Nikdo uvnitř nebyl. Otečil se tedy a šel po dvoře dál. V pozadí byly stále a stodola s velkými, černými vraty. Bylo to zároveň hospodářství. Pe dvoře byla roztroušena stěbla staré slámy a byl prašný. Na nízké střeše kůlny seděl mlčky kos. Z jedné stáje uslyšel zadunět koňská kopyta a hned nato domlouvavý ženský hlas. Byl to klidný a tichý hlas. Potom ze stáje vyšla dívka s vidlemi v rukou. Když jej spatřila, opřela vidle o zeď vedle stáje dveří a odpověděla mu na pozdrav.

Posílá mě k tobě ...

Já vím, přerušila jej.

Myslíš, že v tom budeš moci něco udělat?

Já zatím nevím ...

Byl bych rád, kdybys v tom mohla něco udělat.

Zatím nic nevím, ale mluvila jsem už s ředitelem a možná, že něco bude.

To bych byl opravdu rád, kdyby něco bylo, ať je to cokoliv.

Říkal, že rozhodně něco bude, ale ne hned.

To nevadí, já počkám. Hlavně, když to nebude trvat

Úvodní strana Julišovy povídky *Půlka člověka*, zařazené do sborníku *Život je všude*, 1956



a mnohdy až drsně reflektovat svou vlastní pozici uvnitř proměnlivého pohybu života. Báseň je pokusem o uchopení a vytvoření smyslu světa a bytí, smyslu, který se zdá být na dosah, ale vždy znovu se rozpadá a básníka vyzývá k novému pokusu. V Hrabalově vidění proudu každodennosti neexistuje jediná ustálená poloha, ale okouzlení z tvořivosti života se střídá s úzkostí z nesrozumitelnosti a chaotického spádu událostí, sklon oddat se proměnlivému toku skutečnosti se setkává s potřebou zachránit sebe sama prostřednictvím řeči, jejíž dynamika je analogická spádu reality.

V *Krásné Poldi* (rkp. 1950; in *Bambino di Praga; Barvotisky; Krásná Poldi*, 1990), inspirované básnickovou zkušeností z kladenských hutí, je využito podobné kolářovské techniky dokumentárního záznamu reality, úryvků odpolslechnutého banálního hovoru, které jsou transponovány do veršové struktury, aby tak bylo dosaženo nové významové potence. Hrabal využívá i „dryáčnické tvořivosti“ a hyperbolizované obraznosti lidové promluvy, v jejíž svobodné syrové nespoutanosti o sobě dává vědět neprefabrikovaný život. Energie tohoto živoucího „plazmatu“ řeči nepřímou polemizuje se schématy oficiální české poezie a jejím viděním světa práce a výroby, s vyprázdněnou manýristickou metaforičností. Obrazy dělnického prostředí kladenské huti jsou u Hrabala propojeny s řadou „surrealisticky“ rozpojovaných metafor. Pohyb lyrického subjektu po fragmentech drsné skutečnosti a jeho existenciální vkloubenost do reality utvářejí fantaskní obrazy, v nichž vyvstávají nečekané souvislosti.