

Na konci desetiletí

V roce 1968 liberalizace společnosti dosáhla svého vrcholu. Nakrátko se tak otevřela možnost publikovat i pro ty z autorů, kteří dříve nemohli svá díla zveřejňovat. Z ilegality a soukromí pracoven vystoupila v těchto letech skupina českých surrealistů, výrazněji se prosadili autoři experimentální poezie. Po návratu z věznic a postupné rehabilitaci se do literatury vrátila řada autorů křesťanské orientace; prostor k publikaci se otevřel i dalším autorům meditativní poezie. Určující vývojový pohyb lze sledovat také v mladé poezii, kde koncem desetiletí vrcholila vlna nových debutů nejmladších autorů, z nichž mnozí ovlivňovali podoby české poezie v příštím desetiletí.

■ Surrealistické aktivity

Poslední třetina šedesátých let vytvořila prostor i pro veřejná vystoupení skupiny českých surrealistů, která o možnost legálního působení usilovala již od roku 1958, kdy byl připraven cyklus přednášek a diskusních večerů v psychiatrické klinice na Albertově. Po prvním večeru a Effenbergrově přednášce byl však zakázán a iniciátoři vyšetřováni. Liberalizace poměrů koncem desetiletí byla ovšem i pro surrealisty výzvou k vystoupení z izolace. Jako výhoda se přitom ukázalo tradiční sepětí surrealistických literárních aktivit s výtvarným uměním, v jehož sféře se možnost oficiálního vystoupení na veřejnosti nabízela o něco dříve. V polovině desetiletí se uskutečnily výstavy fotografií Emily Medkové, obrazů Václava Tikala, později také Mikuláše Medka a Josefa Istlera. Takovéto výtvarné aktivity přitom dávaly prostor i surrealistickým literátům: ti získali možnost nejen pronášet zahajovací proslovy a v textech katalogů formulovat svůj program, ale v rámci výstav bylo uspořádáno také několik literárních večerů. Možnost veřejných vystoupení skýtal také Klub výtvarných umělců Mánes, v němž již roku 1964 odezněly přednášky Vratislava Effenbergra, Milana Nápravníka a Stanislava Dvorského, které zájemcům přibližovaly historii a soudobou aktivitu českého surrealismu. Čtyři literární večery byly pak uskutečněny v rámci kolektivní surrealistické výstavy Symboly oblidnosti (1966). Surrealistická skupina využila v průběhu šedesátých let také nových a rozšiřujících se médií, jako bylo nahrávací studio, aby její členové vytvořili

několik zvukových koláží nebo dokonce magnetofonových antologií poezie, namluvené jednotlivými autory nebo k tomu najatými herci. Tyto antologie (mj. *Antologie 1962, Fragments 1963, Fragments 1964*) připravoval Stanislav Dvorský, Milan Nápravník a Vratislav Effenberger a obsáhly průřez tehdejší tvorbou autorů Surrealistické skupiny. Poslední dva jmenovaní dále spolupracovali na magnetofonové montáži *Obraz „ješ“ nepředstavuje kamna* z roku 1962.

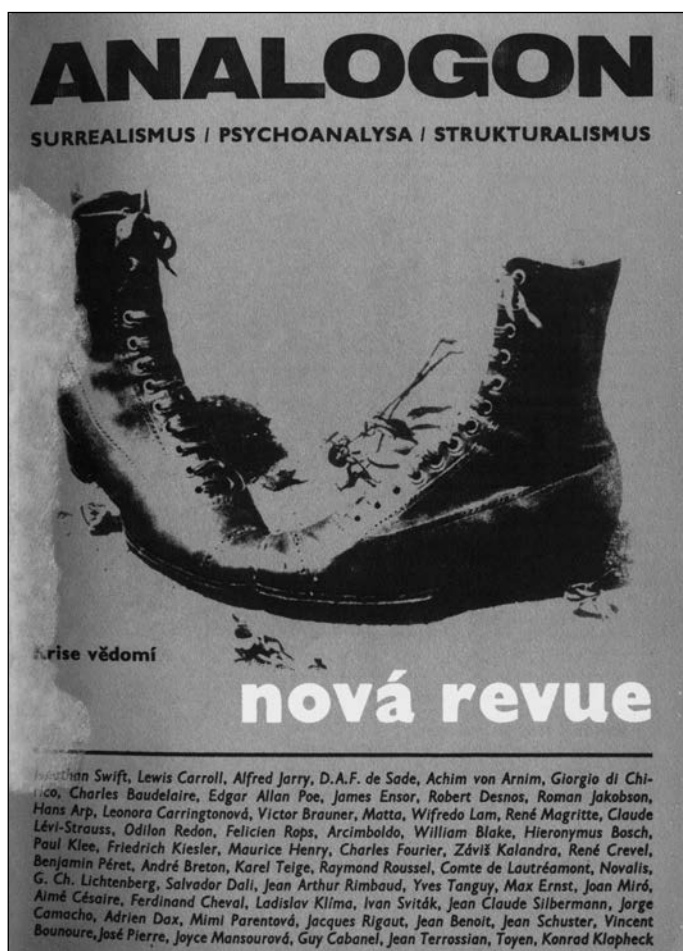
K postupnému „vyplování“ z veřejného zapomenutí značně přispělo vydání výboru statí Karla Teiga *Jarmark umění* (1964). Bylo tak po dlouhé době opět zahájeno publikování díla autora, který se stal zosobněním celého hnutí. Uskutečnilo se několik výstav jeho koláží (Praha a Brno 1966, Brno a Písek 1967), přednáškových večerů, polemik o autorově významu (Vratislav Effenberger s Milanem Blahynkou v časopisech *Impuls* a *Orientace*). S tím souvisely také nové reflexe fenoménu avantgarda. Roku 1967 byl v edici Klub přátel poezie Československého spisovatele vydán výbor *Magnetická pole* (ed. J. M. Tomeš), který vedle historického průřezu českým a světovým surrealismem přinesl také několik ukázek z tvorby současných autorů. Pro čtenáře měl také velký význam seriál Surrealistické defenestrace, připravený Janem Řezáčem, který vycházel na pokračování v roce 1967 v revue *Světová literatura*.

Literární časopisy v první polovině šedesátých let byly pro surrealismus až na výjimky (*Slovenské pohľady, Umění*) víceméně uzavřeny, výraznější připomenutí historie hnutí i vystoupení současné skupiny přinesl teprve v letech 1966–68 časopis *Orientace*, v němž byla Vratislavem Effenbergrem, Petrem Králem a Stanislavem Dvorským zformulována současná názorová východiska Surrealistické skupiny. Ke členům skupiny patřili v té době básníci Petr Král, Stanislav Dvorský, Zbyněk Havlíček, Karel Šebek, Roman Erben a Prokop Voskovec.

Největší prostor k publikaci, veřejným vystoupením a výstavám se surrealismem otevřel v letech 1968–69. Na jaře roku 1968 se uskutečnila putovní výstava francouzského surrealismu nazvaná *Princip slasti* (Brno, Praha, Bratislava). V roce 1969 vydali čeští surrealisté obsáhlý sborník nazvaný *Surrealistické východisko 1938–1968* (edd. Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger, Petr Král). Ten obsahoval chronologické přehledy (včetně údajů o neuskutečněných výstavách a divadelních představeních poslední doby), teoretické statí, přetisky úvodních textů z katalogů a odpovědí na ankety z rukopisných sborníků a také literární a výtvarné ukázky z tvorby autorů, kteří v šedesátých letech tvořili Surrealistickou skupinu. Ve sborníku jsou zastoupeny i surrealismem inspirované prózy a básně filozofa Ivana Svitáka, naopak zde chybí Milan Nápravník a Věra Linhartová, kteří v té době již do skupiny nepatřili. Do sklonku roku 1969 ještě stačily vyjít dvě knihy Vratislava Effenbergra (*Realita a poezie*, 1969; *Výtvarné projevy surrealismu*, 1969), druhý díl výboru z Teigeho

díla (*Zápasy o smysl kulturní tvorby*, 1969; kniha byla distribuována jen částečně, zbytek nákladu byl zničen) a první a jediné číslo revue *Analogon* (za redakce Vratislava Effenbergra).

Jednotlivé sbírky básní a próz surrealistických autorů nadále nevycházely, výjimku tvořilo pouze opožděně vydávané dílo bývalého souputníka Skupiny Ra, **OLDŘICHA WENZLA**, v té době již zcela upoutaného na nemocniční lůžko (*Yehudi Menuhin*, 1964; *Hřích ublížit*, 1966; *Veliký požár*, 1968). Svým knižním debutem, jehož první verze byla připravena k vydání již koncem roku 1947, se představil Wenzl jako básník zřetelně se hlásící k surrealistickému rodokmenu: kniha nezapře vliv Eluardův (jehož básně mladý Wenzl překládal) a Péretův. Ludvík Kundera v předmluvě ke sbírce vyzdvihl tři „ctnosti“ této poezie – humor, fantazii a hutnost básnické výpovědi. Humorný, ironický a sarkastický pohled na svět se spojil s bohatou imaginací a věcným, vyprá-



Nakladatelský leták
k prvnímu číslu
surrealistické revue,
1969

věcím stylem ve svéráznou poetiku, která svou významovou nevážností, hravostí a svérázností zcela vybočovala z dobové básnické normy. Lyrický mluvčí těchto veršů také velmi nevážně a ironicky glosuje roli básníka a úlohu poezie: „Již brzy přestanu psát básně / Je to příliš drahé zaměstnání / A ztrácí se při něm mužnost.“ V druhé sbírce za básnickými eskamotážemi a humornými mystifikacemi stále zřetelněji vystupuje tragický rozměr básníka života, úděl nevy léčitelné nemoci: „Omlouvám se / Že jsem v této knize mluvil hodně o sobě / Ale před několika měsíci / Ranila mě slabší mozková mrtvice / A ústa se mi zkřivila / Nemohl jsem jíst ani pít / Již je mi lépe.“ Ve třetí Wenzlově sbírce z šedesátých let je zvýrazněn epický prvek a řada básní přináší drobné bizarní životopisy, je zalidněna špalírem osob reálných i imaginárních, jejichž osudy vpojuje autor do osobitých fragmentárních dějů, rodinných či rodových historií, krutě humorných scének, v nichž se mísí mystifikace s autentickým zážitkem v podivnou situační grotesku.

Napětí mezi surrealistickou obrazností a snovou poetikou a stále zřetelněji převažující racionální kompoziční aktivitou je příznačné také pro tvorbu LUDVÍKA KUNDERY z šedesátých let (*Záznamy a promluvy*, 1961; *Letní kniha přání a stížností*, 1962; *Tolik cejchů*, 1966; *Fragment*, 1967). I Kunderova tvorba se od surrealistického východiska v těchto letech výrazně oprostila a převládly v ní intelektuální nadhled a ironie racionálního skeptika brechtovského rodu.

Ostatní literární projevy autorů surrealistického okruhu mívaly často charakter básní v próze či jakýchsi „tekutých“, volněji plynoucích próz (MILAN NÁPRAVNÍK: *Básně, návštěví a pohyby*, bibliof. 1966; rozšíř. 1994; *Moták*, 1969; STANISLAV DVORSKÝ: *Hra na ohradu*, rkp. 1966; 2006; *Emblematika*, rkp. 1969). Surrealistická inspirace spojená s osobitým černým humorem a pitoreskní imaginací dominuje sbírce krátkých próz PAVLA ŘEZNÍČKA *Sako* (bibliof. 1967). KAREL ŠEBEK označil svá díla za „texty“ (*Třikrát Jilemnice*, rkp. 1965; částečně in *Surrealistické východisko 1938–1968*, 1969), tradičnější podobu obrazových proudů mají delší básně ze sbírek ZBYŇKA HAVLÍČKA (*Miluji, tedy jsem*, rkp. 1958; *List z deníku*, rkp. 1961; *Plivnutí na prapor*, rkp. 1962; *Útěky z katastrof*, rkp. 1962; *Otevřít po mé smrti*, rkp. 1963–64; *Pekingský hematom*, rkp. 1966; vše in *Otevřít po mé smrti*, 1994, ed. Jiří Brabec). Naopak pro surrealismus až netypicky krátké jsou některé básně ROMANA ERBENA z rukopisné sbírky *Klady uranových dělníků* z konce šedesátých let (in *Artyčoky chána Kučuma*, 1995).

Následná normalizace však postihla surrealisty velmi těžce, veškeré jejich oficiální aktivity byly zastaveny, sotva se opatrně počaly uskutečňovat. Domácí surrealismus zůstal uzavřen v samizdatových a rukopisných svazcích. Pro potřeby normalizace se svojí nespoutanou a znepokojivou povahou ukazoval zcela nevhodným.

S E N O R E M B R A N D T O V I

V divadle, snad s V. - Uvědomuji si záři lustrů a elektrických svíc. Jsou zde herci: Rudolf Hrušínský a jeho matka, pak známá herečka, na jejíž jméno jsem zapomněl. Přibíhá ze šatny, v škrobené spodničce, ještě nalíčena, rovněž se svou matkou. Upozorňují na ně V. -

Je přestávka, sedíme před velikým secesním zrcadlem, po stranách svíce. Mám černé šaty /nikdy jsem neměl černé šaty!/, s malým úsměvem, vážný. Hledím na sebe do tohoto velikého osvětleného zrcadla o přestávce hry - uvědomuji si, že mi je 40 let. -

Přestávka končí, nastávají boxerské zápasy, jakýsi chlapecký věk. Patřím sám mezi boxující. Tlučeme se velmi tvrdě, co chvíli je někdo K.O. Nejprve boxuji s pravým boxerem /jsme mladí, ještě hoší; jakoby někde za námi seděly naše matky/, pak s levým. Skóre s tím pravým je celkém vyrovnané, i když jsem také několikrát na chvíli K.O. Stav K.O. je velmi zvláštní: člověk náhle nevnímá, co se kolem děje, nic ho nebolí, a procitá až o chvíli později. Mezitím se odehrává něco, z čeho byl člověk na chvíli vyřazen, z účasti na tom byl vyřazen. S překvapením zjišťuje, že svět jde dál. Je pořád ještě přestávka veliké hry, pořád jsou všichni ve slavnostních toaletách. Je přítom kus potupy v tom, právě, být ze hry vyřazen - i když není vlastně za co se stydět. - V boxu má zvláštní úlohu pravá a zvláštní levá ruka. Při pozdějším K.O. na př. levou ruku dlouho necítím. -

Uveřejněna nebyla tzv. *Pražská platforma*, jak se jmenovalo společné prohlášení padesáti šesti pražských a pařížských surrealistů, vzniklé při vzájemném setkání v Praze roku 1968, jež bylo zadáno k publikaci v časopise *Aura*. Toto prohlášení se mělo stát „teoretickou a praktickou platformou pro všechny země, kde surrealismus sloučil dost energie, aby působily ve smyslu úplného osvobození člověka“ (Ivo Purš: *Osudy poválečného československého surrealismu*, Iniciály 1990, č. 5–6). Už roku 1969 zrušila nakladatelství smlouvy na připravovaná vydání teoretických knih Petra Krále (*Fotografie v surrealismu*), Vratislava Effenbergra (*Modely a metody*), Ludvíka Švába (*Filmy bez diváků*), Ivana Svitáka (*Nevědecká antropologie*, *Film v manipulovaném světě*, *Prezident automobil*). Nevydána zůstala většina básnických rukopisů – mimo jiné Petra Krále (*Bar přiroda*, rkp. 1967), Stanislava Dvorského (*Padací mosty*, rkp. 1961), Romana Erbena (*Uhlí*, rkp. 1967), Vratislava Effenbergra (*Spojování představ*, rkp. 1960; *Problém skladby*, rkp. 1969, nakladatelství zrušilo smlouvu). Celá řada autorů odešla do emigrace: Petr Král, Milan Nápravník, Ivan Sviták, Věra Linhartová, později Prokop Voskovec.

■ Nové podoby básnické spirituality

Doba relativní otevřenosti druhé poloviny šedesátých let umožnila v určité míře i publikaci poezie, pro niž je charakteristický metafyzický rozměr a tázání po smyslu lidské existence tváří v tvář vyprázdněnosti a zmechaničtění člověka. V této poezii se spiritualita objevuje za básnickým výrazem často zcela profánní, civilní dikce a mizí tak konvenční podoba tradičních sakrálních témat. Všechno niterné, co člověk získal jako náboženskou zkušenost, chce směřovat ven jako apel a svědectví, zatímco všechno vnějškové chce být výrazem niterné skutečnosti – tak vzniká základní vnitřní napětí mnoha takovýchto duchovně laděných veršů. Toto napětí má často až barokně kontrastní podobu, v níž jsou akcentovány katastrofické vize a trýznivé otázky vztahující se k posledním věcem člověka. Do literatury se vrátila koncem desetiletí řada autorů takto zaměřené, umělecky hledačské a myšlenkově hluboké spirituální poezie.

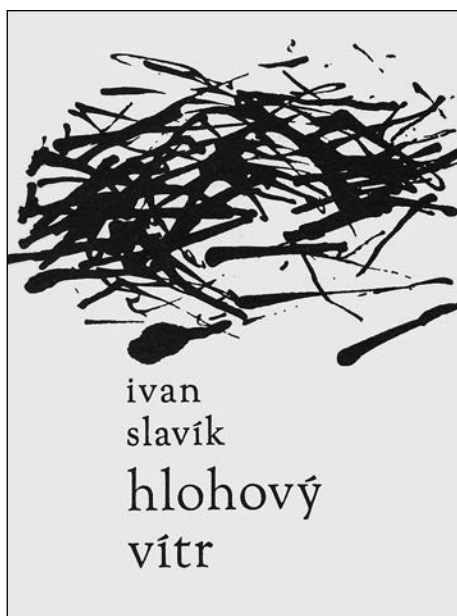
Takového charakteru je i básnická sbírka VLADIMÍRA VOKOLKA *Mezi rybou a ptákem* (1967), která vyšla po básníkově vynucené dvacetileté odmlce a znamenala značnou proměnu jeho poetiky. Vokolek opustil svou dřívější extatickou, jistou rytmickou monotónnost i lehkost převážně daktylského verše a přiklonil se k volnému verši, více vyhovujícímu převážně reflexivnímu charakteru jeho poezie. Právě v této sbírce se u něho poprvé objevila snaha o vytvoření osobitého, velmi civilního básnického jazyka, jímž je až s fotografickou konkrétností evokována všední skutečnost. Myšlenková východiska Vokolkovy poezie zůstala ovšem stejná: pocit osamocení člověka-křesťana ve světě a všudypřítomné apokalyptické vize jeho znicotnění a rozpadu. Ve sbírce *Mezi rybou a ptákem* jsou dvě programové básně, v nichž lze vidět jistou básnickou sumu Vokolkovy apokalyptičnosti: poema *Atlantis* (otištěná ve zkrácené verzi), vzniklá v těsném časovém i ideovém sousedství se Zahradníčkovou *La Salettou*, a rozsáhlá báseň *Pouť*, panoptikální obraz soudobého světa. V obou těchto básních Vokolek vidí svět jako chaotickou tříšť disparátních jevů a vyprázdněných gest, z nichž se vytratil řád a smysl. I když se v apokalyptických vizích stále objevuje, byl pouze v intenci, křesťanské poselství o druhém příchodu Krista, který promění svět v „nová nebesa a novou zemi“, trýznivá osamělost Vokolkova vnitřního i vnějšího exilu se stává jedním ze základních témat jeho poezie. Únik do sebe, do básně, jež „chce odčinit slovem, co se nestalo skutkem“, nemůže přehlušit básníkovu touhu po rezonanci, jež by jeho samotu zrušila. Jeho lyriku šedesátých let permanentně prostupuje imaginární dialog, v jehož tázavých odmlkách básník hledá souvislost mezi bližním i světem; jako by mu řeč suplovala lidství a svět byl „nepřetržitou větou“, v níž jsme „tvořivou příponou k základu slova“.

Zásadním způsobem se změnil v šedesátých letech vztah ke skutečnosti i v poezii ANTONÍNA BARTUŠKA, jehož básnická tvorba se v této době dovršila a autorovou smrtí v roce 1974 i uzavřela. Tíhnul-li ve své poválečné poezii

k výrazově strohému verši, ovládanému především barokní kontrastností, v pěti básnických sbírkách z druhé poloviny šedesátých let (*Oxymóron*, 1965; *Červené jahody*, 1967; *Antihvězda*, 1969; *Tanec ptáka Emu*, 1969; *Královská procházka*, 1971) se jeho poezie výrazově zprozaizovala, zcivilněla a podstatně reflexivně prohloubila. V Bartuškově klíčové sbírce *Oxymóron* se tato předchozí kontrastnost intelektualizovala v prožitek protikladnosti světa, v němž může být básník „šťasten jedině svým neštěstím“. *Oxymóron* je v Bartuškově poezii základním stavebním principem skutečnosti obecně, jedině s jeho pomocí lze vyložit mnohoznačnost lidské zkušenosti; a právě tento princip umožňuje posléze básníkovi vnímat svět v jeho rozporuplnosti jako neustálý proces střetávání protikladů, vzniku a zániku, života a smrti. Kontrastnost, výrazově vyjadřovaná zejména spojováním významově protichůdných slov, se stává základním básnickým prostředkem pro vyslovení diskontinuity soudobého světa a prostupuje veškerou jeho poezii i za cenu jistého zjednodušeného obrazu reality. Jeho verše mají vysloveně intelektuální ráz; zápas racionality s básnickým výrazem vede jeho poezii mnohdy až na hranici sémantického experimentu; nejviditelněji je to patrné na sbírce *Červené jahody*, kde se složitost a rozporuplnost reality promítá do básnické skladby vybudované na principu hudebního útvaru, v němž se prolíná řada významových rovin. Je-li přirozeným opakem života smrt, v Bartuškově poezii jako by tomu bylo naopak: čas života je měřen „délkou našeho náhrobku“ a smrt je „radostné poselství mrtvých“, kteří nám ukazují cestu k věčnému domovu. Tímto hřbitovním timbrem (zvláště patrným

ve sbírce *Tanec ptáka Emu*) je Bartušková poezie typickým dokladem zjitřenosti eschatologickými otázkami, jež vstupovaly do poezie druhé poloviny šedesátých let (Ivan Diviš, Oldřich Mikulášek, Vladimír Holan, Zbyněk Hejda ad.).

S původní básnickou tvorbou vystoupil v druhé polovině šedesátých let také IVAN SLAVÍK, který se mohl v padesátých letech realizovat pouze jako překladatel (Fjodor Ľutčev, Valerij Brjusov, Miguel de Cervantes ad.). Základním prožitkovým horizontem Slavíkových veršů z šedesátých let (*Stín třtiny*, 1965; *Osten*, 1968; *Hlohový vítr*, 1968) je – obdobně jako v poezii Vokolkově – pocit osamělosti básníka-křesťana, obklopeného nekřesťanskou realitou



Obálka Jaroslava Šerých, 1968

a uzavřeného do zdánlivě nehybného světa banalit. Slavík – a v tom spočívá osobitost jeho básnického vidění – usiluje o transcendování těchto obyčejných věcí lidské každodennosti jako smysluplných znaků stvoření. Skutečnost kolem nás se v neustálých proměnách a protikladech přeskupuje a táže po svém smyslu, „rub věcí se hlásí ke slovu ještě za živa“; z tohoto prožitku posléze vyrůstá dramatičnost Slavíkovy poezie. Hledáním přesahu ve všednosti měl Slavík blízko k tehdejším tendencím české poezie, jež stavěly proti obecnosti idejí prožitek konkrétního (poezie všedního dne). Je to patrné zejména v dvojdielném veršovém cyklu *Deník Arnošta Jenče* (bibliof. 1964; 1990) a *Já A. J.* (bibliof. 1965; in *Deník Arnošta Jenče*, 1990), kde své poselství o smysluplnosti všedního opřel o lidský příběh a tím se zároveň pokusil o určitou epizaci básnické výpovědi, jak o ni usilovala česká poezie přelomu čtyřicátých a padesátých let (Oldřich Mikulášek, Vladimír Holan aj.). Arnošt Jenč, básníkovo alter ego, se pokouší ve svém deníku o jakousi konfesi člověka padesátých let a i přes zjevný vliv Mastersovy Spoonriverské antologie (zejména v portrétních básnických momentkách) je zde neustále přítomna Slavíkova typická snaha vyvažovat tíhu konkrétního vzmachem k hodnotám absolutním. Zázračnost všednosti je vstřebána jako základní předpoklad básníkovy pobytu ve světě, nic ale nemůže překrýt naléhavost otázek, jež se znovu a znovu objevují v jeho poezii. Samota, úzkost z „nelásky plodící nebytí“, pocit vyvrženosti i hledání identity ve vrstvách prožitého času jsou základní prožítkové konstanty Slavíkova básnického světa. Jedinou jistotou, o níž se básník může opřít a k níž neustále směřuje, je jistota kříže: „to je to zkřížení dřev / na kterém je rozpjata / veškerá jistota nad propastí“; s ní také spíná veškeré své naděje. Vědomí zázračnosti i té nejbanálnější podoby stvořeného jsoucna podstatně ovlivnilo i jeho výrazové prostředky. Zmizela výrazná expresivita i žánr básně v próze a podstatně zesílila snaha po veršové úspornosti a metaforické prostotě, což prohloubilo meditativně reflexivní charakter Slavíkovy poezie šedesátých let.

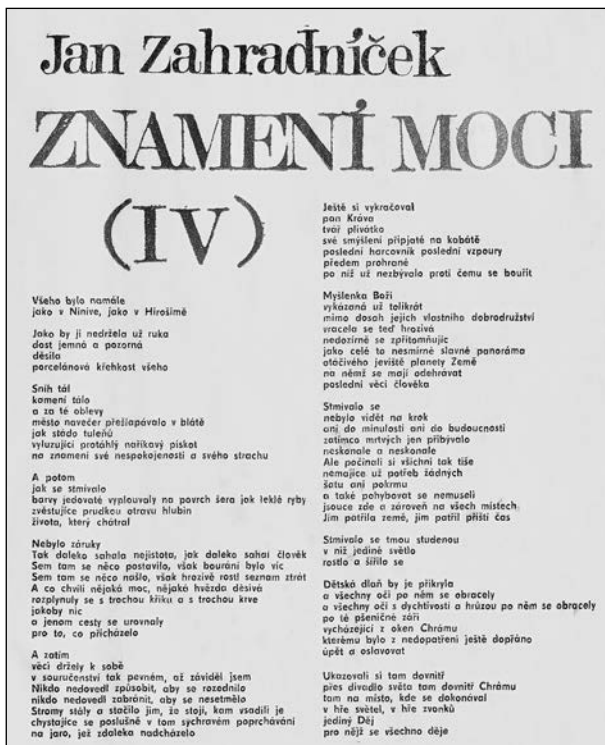
Specifické podoby nabyla básnická tvorba těch autorů, kteří prošli mnohaletým vězením, kde byla jejich náboženská víra podrobena tvrdé zkoušce. Vězeňský prožitek znamenal nejen absolutní životní mezní situaci, ale více či méně ovlivnil i básnickou poetiku. Tragicky nejvypjatěji je to patrné na básnické tvorbě JANA ZAHRADNÍČKA. *Znamení moci*, alegorické podobenství o zkáze světa bez Boha, bylo sice vnímáno díky časopiseckému otisku (Student 1968, č. 18–21; knižně 1969, náklad zničen) jako součást poezie šedesátých let, vzniklo však ještě před básníkovým uvězněním a zřetelně navazuje – výrazově i ideově – na jeho tvorbu z konce čtyřicátých let (La Saletta). Zahradníčkovy verše z doby věznění v letech 1951–60, které většinou rekonstruoval po návratu domů, mají zcela odlišný charakter. Po básníkově smrti je edičně připravil a shrnul do dvou básnických sbírek Bedřich Fučík: *Dům strach* (Toronto 1981, verše z let 1951–56) a *Čtyři léta* (1969, verše z let 1956–60 vznikly po tragické



Obálka Oldřicha Hlavsy, 1969

smrti dvou básnickových dětí v roce 1956, kdy se přes slíbenou amnestii musel vrátit z jejich pohřbu ještě na čtyři roky do vězení).

Základní premisou těchto Zahradníčkových posledních veršů je nezpochybnitelná víra křesťana, jenž chápe svůj úděl jako smysluplnou obět. V jedné z prvních básní z vyšetřovací vazby je to řečeno zcela jednoznačně: „Nikdy také bez slávy Zmrtvýchvstání, bez té veliké slávy Zmrtvýchvstání / bych si nevěděl rady s tím žalem žalárním.“ Věžňský prožitek dal Zahradníčkově poezii zvláštní dimenzi: spojení duchovního s konkrétním je sice narušeno, každý apel vně je marnost, nicméně člověk je schopen přijmout do svého

Ukázka z časopisu
Student 1968, č. 21

nitra vše, i tu nejzřetelnější skutečnost a proměnit ji v součást svého životního prostoru, dát jí zvláštní duchovní hodnotu. Jedině tak mohl Zahradníček dospět k radosti i tam, „kde žal světa dno má“, a tak prokázat pravost svých předchozích tragicky radostných extází. Ve vězeňské prázdnotě se jeho verše koncentrují do jediného protikladu tady a tam, to znamená doma, kde plyne vše, i smrt nejbližších, podle vůle Boží, rušící každou pozemskou vazbu. Evokaci domova a přírody, jež tvoří hlavní tematickou osu Zahradníčkových veršů, dále prohlubuje prolínání časových rovin, kdy minulé splývá s budoucím v jedinou přítomnou naději; častá frekvence liturgických aluzí a přítomnost světců, dosud příznačná pro Zahradníčkovu spiritualitu, nyní ustoupily do pozadí. Básník bojuje o milost zvládnout vlastní osud jako vědomé následování Krista, bez všech přidavných věroučných atributů. O to silněji však vyznačuje jeho spiritualita v přírodních evokacích (zejména ve sbírce Čtyři léta), takže dochází k nebyvalému zbožštění přírody a ke zdůraznění sakrálních prvků v jejím řádu.

V posledních verších Jana Zahradníčka se už neobjevuje novost výrazových prostředků ani jeho typická snaha po tvarové dokonalosti a veršové melodičnosti; mnohé básně jsou také patrně poznamenány možnostmi zpětné textové rekonstrukce, jejíž definitivnost ukončila básníková smrt. Z těchto důvodů nelze tyto posmrtně vydané verše přiřazovat k vrcholům Zahradníčkovy básnické tvorby, přesto však jsou nositeli jedinečného a osobitého poselství o síle víry překonávající zoufalství i svědectvím o sebezáchovné moci poezie.

Po více než dvacetileté přestávce začal vydávat knihy i jedenáct let vězněný VÁCLAV RENC a tento nedobrovolný tvůrčí předěl poznamenal podstatně také Renčovu poetiku. Jestliže jeho předchozí poezii charakterizoval jistý estetismus, ohrožující Renčovy verše abstrakcí, ve sbírkách *Skřivani věž* (1970, výbor z poezie z let 1941–62) a *Setkání s Minotaurem* (1969) jsou už tyto rysy jeho poezie zcela minimalizovány tvrdou konkrétností životních zážitků. Základní polarita jeho poezie, konflikt ducha a hmoty, objektivizovaná často protikladem světla a tmy („i zemi nutno prosvětlit“), kořenů a plodů, však trvá. Stejně tak se nemění jeho ztotožnění bytí a zpěvu; základním emblematickým pojmem je slovo „píseň“ („dluhem písň se zalykám“), symbolizující často cestu vzhůru k nebesům. Nezměnila se ani pevnost básníkovy křesťanské víry, vězeňský prožitek ji spíše prohloubil („Díků za ramena křížem obtížena! / Všechno je dar“, napsal v jedné vězeňské básni). Právě ve vězení se stal jedním z největších českých mariánských básníků. Změnil se však zásadně Renčův vztah ke skutečnosti: to, co bylo v minulosti obecným protikladem světla a tmy, se proměnilo ve zcela konkrétní protiklad vězeňského tady a tam, tedy doma, kde v jistotách nalézal základní životní těžiště. Zároveň však, což je podstatné novum Renčovy poezie, je tato protikladnost včleněna do historických souřadnic světa, který se básníkovi jeví jako „slepé zrcadlo“ lidských omylů a hříchů, jejichž smysl vypo- ví až „Minotaurus – smrt“. V tomto smyslu lze sbírku *Setkání s Minotaurem*

považovat za umělecký vrchol Renčova básnického díla. Proměna vztahu ke skutečnosti se projevila i v Renčově poetice: cizelérská dokonalost vázaných veršů mizí, je nahrazena volným veršem, zesilujícím reflexivní složku jeho poezie, a projekce řady lyrických symbolů (světlo, píseň, skřivan, strom aj.) je víceméně vždy spojena s konkrétní životní situací.

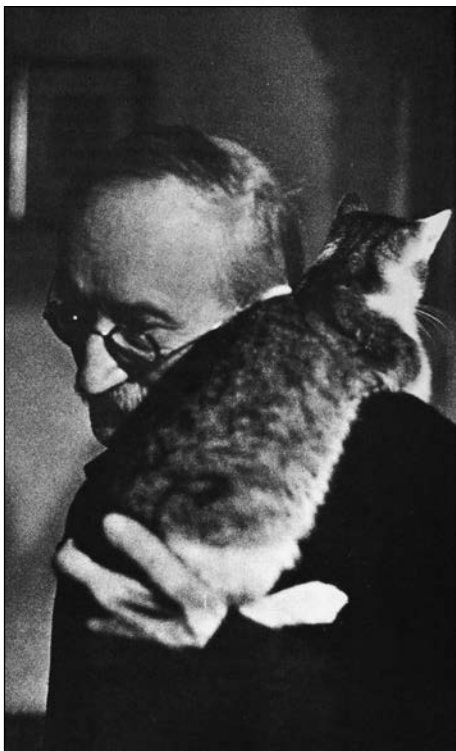
Zvláštní postavení zaujímají v Renčově básnickém díle dvě mariánské skladby *Popelka nazaretská* (1969) a *Loretánské světlo* (s tit. *Sluncem oděná*, Řím 1979; revidované vydání s tit. *Loretánské světlo*, 1992), vzniklé v letech 1952–60 v neobyčejně tvrdých podmínkách věznice v Leopoldově; básně byly autorem z paměti rekonstruovány teprve po propuštění z vězení. Obě tyto skladby, ať již byly psané až folklorně prostou písňovou formou (*Popelka nazaretská*) nebo podrobené striktnímu žánru litanie (*Loretánské světlo*), mají charakter mariánské modlitební adorace a jsou básnickým výrazem cesty k hluboké vnitřní svobodě, kterou nemohl zničit ani pobyt ve vězení.

Poválečná poezie JOSEFA KOSTOHRYZE je přeplněna katastrofickými vizemi zmaru a máchovsky artikulovaným děsem z prázdna, s čímž se básník vyrovnával bezmála romantickým gestem návratu do „ztraceného ráje dětství“ a láskou k zemi. Po více než dvacetiletém nuceném odmlčení, z něhož strávil dvanáct let ve vězení, už není v jeho nové poezii – *Jednorožec mizí* (1969) a *Přísný obraz* (1970) – ani stopy po předchozí expresivitě a kainovské hořkosti vydědence. Místo hořkosti se objevuje odevzdanost a melancholické účtování se životem, jemuž byl předurčen tak těžký osud. Přijetí tohoto osudu jako oběti znamená přísnost k sobě, která je provázena jakýmsi ostýchavým sporem s Bohem; básnickým podobenstvím tohoto sporu je příběh marnotratného syna: „Ty, Bože, odněkud díváš se na to, / díváš se otcovským okem?“ Díky této přísnosti k sobě je vězeňský prožitek transformován do nadosobního protikladu mezi světem prázdnoty a světem hodnot absolutních, symbolizovaných poezií jako zosobněním krásy a snění. I když žijeme ve „století zločinné hanby“ a svět je neprůhledným labyrintem, přichází Ariadné a „po niti něžné z pavučiny snění“ lze odejít do prostoru harmonie a čistoty. Tímto prostorem – „kde v prázdnu čirého jasu je nežité známo“ – se stává sama báseň, autonomní čistota jejího tvaru, jenž neustále odkazuje k pravlasti tvarové harmonie, k antice, kam sahá svými kořeny i křesťanství, udržující uvnitř soudobé kultury přítomnost dávného, které nesmí být zapomenuto. Proto je v Kostohryzově poezii nepřeborné množství antických odkazů a aluzí a neustálá snaha po syntéze antického bájesloví a křesťanských prožitků, vycházejících ze Zjevení sv. Jana; proto jsou také jeho osobní životní zkušenosti často zašifrovány v složitých symbolizujících reflexích a tvar básně je neustálou polemikou s chaosem světa bez tradic. Ideál absolutní krásy, vedoucí často jeho poezii až k odosobněné tvarové dokonalosti, je vyvažován jistou dialogičností, jíž vniká do této lyriky příběh – tím je vtahována do souřadnic konkrétních lidských osudů. Neustálé odkazy do světa antiky dávají Kostohryzově poezii výrazně intelektuální ráz. Projevuje se jak

složité strukturovaným daktylotrochejským veršem, tak patosem, archaizovaným lexikem (kořání, žalný apod.) i slovoslednou inverzí, již jako by Kostohryz manifestoval svůj odpor vůči všednosti soudobých básnických výpovědí.

Obdobným vývojem, jaký bylo možné sledovat u Josefa Kostohryze, prošla po mnohaletém nuceném odmlčení i tvorba FRANTIŠKA DANIELA MERTHA. Měla-li jeho poválečná prvotina výrazně artistní ráz, jeho poezie šedesátých let už nesla zcela jinou podobu. Z básnických sbírek, které až na jedinou výjimku (*Orančina píseň*, 1970) vyšly vesměs pouze bibliofilsky (*Nokturny*, bibliof. 1966; *Peníz Kallitropé*, bibliof. 1967; *Den Madian*, bibliof. 1968; *Kahany*, bibliof. 1969, *Na jihu království*, bibliof. 1969), už vymizely náznaky symbolistní dikce a artistního ornamentalismu; vše v jeho nové poezii směřuje k reflexivitě a výrazové jasnosti. Věžeňský prožitek dnů, „jež zranil ostnatý drát“ a „zvíře bylo víc“, tematizovaný zejména ve sbírkách Kahany a Den Madian, je v Merthových verších neustále stavěn do protikladu vůči poezii samé, již básník vnímá jako základní protiváhu k prožitým krutostem. Báseň se pro něho stává aktem osvobodivým, jediným smysluplným gestem člověka, který odchází do sebe samého, aby zde hledal ve slovech odlesk Logu i zdroj krásy. Poezie je pro něho až jakýmsi magickým zaklínadlem i znakem duchovní převahy nad lágrovým marasmem; její intelektualita a artistnost je sebeobranou myslícího člověka uprostřed zrůdné absurdity. V nemelodických, často až významově přetížených verších s převahou substantiv se objevují záměrně nevynalézavé rýmy a asonance. Všemu však dominuje touha po absolutním básnickém tvaru, v němž by se zrcadlila dokonalost jako protiklad toho, čím byl básník obklopen. Spiritualita umění je tu měřena i platností a vahou slova, protože umění ke Slovu svou podstatou tíhne. Pro poezii básníka a kněze Mertha je Bůh nezpochybnitelnou jistotou. Vždy je však spíše intencí než objektem adorace a vždy se projevuje paradoxem, jímž je smiřováno nejvyšší s nejnižším a nešpinavější s nečistším; na protikladu čistoty dětství a nečistoty dospělosti je vystavěna například básnická skladba *Orančina píseň*. Pochopit tento paradox jako jeden ze základních principů veškerého jsoucna a vtělit jej do poezie, to je jeden z důležitých estetických impulzů Merthovy básnické tvorby, která nechce protikladnosti harmonizovat, ale chce je především pochopit a poznat: „Pane, nedej vysychat v Tvé zemi lyrice svého Božství.“

V šedesátých letech se završila básnická tvorba BOHUSLAVA REYNKA, jemuž v této době byla vydána kniha *Podzimní motýli; Sníh na zápraží; Mráz v okně* (1969, verše z let 1945–55). Soubor obsahoval jednak autorovy sbírky ze čtyřicátých let (*Podzimní motýli*, 1946, a *Sníh na zápraží*), jednak pozdější tvorbu. Zatímco nejstarší vrstvy knihy už jako by bilancovaly básníkův dosavadní vývoj a vyjadřovaly smířlivou životní vyrovnanost, její závěrečná část, sbírka *Mráz v okně*, předchozí smír zpochybňovala. Básník v ní – obdobně jako v následné sbírce *Odlet vlaštovek* (verše z let 1969–71), která vyšla až v Mnichově v roce 1980 – stojí v úžasu a děsu před tajemstvím zla, jež vše



Bohuslav Reynek

zneprůhledňuje a činí ze světa bojiště protikladných principů, světla a tmy, dobra a zla. Jejich existence, zejména má-li zlo převahu, je nezodpověditelným tajemstvím, proto je člověk jedním jediným tázáním a žádná sebenepatrnější věc není pominutelná, vše je svázáno a propojeno s mravně eschatologickou sférou. Pomocí typických vysočinských krajinných motivů a obyčejných věcí vesnického života buduje Reynek zvláštní, až snový prostor ticha a klidu, který je však neustále porušován základními existenciálními otázkami: „Jsmě tu? Nejsme? Na chvíli.“ Přímé kladení otázek i značná frekvence otazníků u sdělení zcela evidentních jsou v Reynkově lyrice nositeli metafyzického neklidu nad podstatou skutečnosti, jejíž stopy lze nalézt jako podobenství rozseta kolem nás. V obrazu stopy, tak častém v Reynkově pozdní lyrice,

se zčásti vyjevuje i poetika jeho veršů, jejich uvolněně asociativní obraznost, v níž se témata zcela nezávisle na reálné podobě věcí spojují v básnickových niterných vizích. A čím více se v Reynkově poezii konkrétní věci stávají symboly duchovních jevů, tím zřetelněji se výraz oproštuje až ke zkratkovité strohosti. Básník jako by se letmo dotýkal věcí a stop, jež zanechal; ty v jeho obraznosti vyvolávají řetězce představ a konotací směřujících ke smyslu básně, k jejímu transcendentnímu přesahu. Proces stálého oproštování Reynkovy poezie – základní syntaktickou jednotkou je často holá věta, mnohdy totožná s veršem – je nejviditelnější na značné převaze substantiv, jako by byl pro vyjádření podstaty každý atribut nadbytečný. Reynkovo křesťanské vnímání je v jeho pozdních verších jakoby stále skrytější. Biblická tematika se koncentruje především do postavy Joba, symbolizujícího člověka na smetišti světa, a do Kristovy oběti na kříži, jež je stále zpřítomňována často opakovaným motivem hřebů. Tak jak se prohlubovaly básnickovy niterné vize a oproštoval se básnický výraz, získával Reynkův náboženský prožitek stále silnější existenciální rozměr, v němž byla pravda a naděje Zjevení konfrontována s úzkostmi současného člověka. Právě touto existenciální dimenzí se Reynkovo básnické dílo, neoddělitelně provázané s jeho tvorbou grafickou, stalo jedním z nejživot-

nějších projevů české křesťansky orientované poezie a inspirativně ovlivnilo další básnické generace.

Druhou osobností byl JAN KAMENÍK (vl. jm. Ludmila Macešková), jehož poezie zaujímá velmi osobité místo v kontextu české křesťansky orientované poezie. Ve veškeré své tvorbě usiloval Kameník o vytvoření extaticko-vizionářského básnického světa, jenž by byl roven smysly nepostižitelnému světu duchovnímu, do něhož lze vstoupit jen ve stavu extáze a sebezapomnění. I do tohoto světa však dolehla tvrdá totalitní realita, jak to dokládají básně ze sbírky *Zápisky v noci* (1993, verše z let 1952–72), v nichž za složitě vrstvenou metaforikou prosvítá strach a osamělost, jež už nejsou součástí mystického osamělostního prožitku, ale vystihují konkrétní situaci opuštěného člověka, který „nechce jít s průvodem“, nechce být „jidášem své písně“. Pro Kameníka je básnická aktivita přirozenou a profánní skicou aktivity mystické. Souběžně vznikly i básně shrnuté do sbírek *Malá suita pro flétnu* (1971, verše z let 1957–69) a *Pubertální Henoah* (1969); zároveň s těmito knihami veršů vznikl i jediný Kameníkův soubor nesyžetových a weinerovsky analytických próz *Učitelka hudby* (1970), v němž jsou v aforistických sentencích shrnuté mnohé ze základních rysů básnickovy poetiky. Kameníková tvorba je od samého počátku ovládána základní snahou nalézt obecně srozumitelný výraz pro prožitek mystického poznání, jež se brání každému jazykovému zpředmětnění. Zápas o výraz, slovo-kód je zároveň stálým zápasem o básnické postižení a zachycení krásy; proto je záznam většiny Kameníkových duchovních prožitků, poučených na středověké i indické mystice, neustále cizelován soudobou evropskou literární kulturou. Odtud také pramení oscilace Kameníkovy poezie mezi intelektualitou, zosobňovanou Paulem Valérym, kterého Kameník překládal, a spontaneitou mystických záznamů („propadneš se do poezie a náhle se dotkneš Toho“). Jeho verše směřují od barvitosti a expresivity básnických obrazů k výrazové úspornosti, od eufonie volného verše k osobitě modifikovaným sonetům; konfrontace mystického prožitku s racionalitou jazyka vnáší posléze do Kameníkovy poezie četné neologismy a abstrakta. Protože se básník soustřeďuje zejména na vnitřní dějství svého duchovního zápasu, je jeho poezie prostá jakéhokoli psychologismu, jeho metaforika se oprostuje od všech smyslově impresivních vazeb a směřuje verbálně k co nejprostšímu výrazu. Jazyková konkretizace extatických stavů zaplňuje tuto poezii četnými typickými toposy mystického zření (Cesta, Celost, Spojení, Tam, To aj.), jimiž básník naznačuje nepředstavitelnost a nevyslovitelnost své intuice, mířící k výšinám absolutna. Spiritualita této poezie není svázána pouze s tradičními křesťanskými rozměry duchovního světa, ale svým synkretismem, slučujícím křesťanská východiska s orientální mystickou praxí, vytvořil Jan Kameník zcela osobitý model spirituální poezie, jež v kontextu české poezie nemá obdobu.

Už v třicátých letech časopisecky publikoval své verše STANISLAV ZEDNÍČEK, ale teprve po více než třiceti letech mohly vyjít dva knižní soubory jeho veršů

(*Přítmi srdce*, 1969, *Větrné zátiší*, 1974). V nich se plně konstituoval Zedníčkův básnický svět, jehož kontury se rýsovaly už v cyklu lyrických milostných listů *Dopisy Albíně*, vydaném v roce 1947. Od počátku se v Zedníčkově básnické tvorbě střetávala osamělost bytostná i samota společenská s až kurtoazně artikulovaným milostným citem. Proti osamělosti se Zedníček bouří jak vertikálou své touhy po Bohu, tak snahou transcendovat sex v eros, proměňující ženu v „bránu světla“; motiv ženy („má nemoc je žena“) se u Zedníčka posléze objevuje v mnoha variacích. Zápas se samotou, neustálá kolísání milostného prožitku mezi sexem a erotikou a stálá přítomnost krajinného horizontu rodné Vysočiny jsou základní tematické okruhy Zedníčkovy poezie, jež má svým vývojovým rytmem – od expresivity k výrazové strohosti – blízko k poezii Bohuslava Reynka. Ta, spolu s verši Vladimíra Vokolka, ovlivnila Zedníčkovu básnickou tvorbu. Vývojový rytmus, nesený snahou o formulační definitivnost, směřuje od básní v próze a rozsáhlejších veršových skladeb ke gnómicky úsporným veršům, v jejichž reflexivní vrstvě se nejnvýrazněji projevila křesťanská orientace Zedníčkovy poezie.

Do linie křesťansky orientované poezie se vřadily i básnické debuty Rio Preisnera a Zuzany Renčové-Novákové.

Překladatel, literární historik a esejista **RIO PREISNER** vytvořil svou knihou *Kapiláry* (1968) ojedinělý typ básnického textu-eseje, v němž je do toku řeči situován kafkovský hrdina pan Schwitter, zosobněný model nicoty a degradovaného lidství. Složitě strukturovaný text, občas přerušovaný volným veršem a grafickými kolážemi, je básnickou projekcí nářku „nad znelidštěním všeho lidského“.

S diametrálně odlišným pohledem na skutečnost vstoupila do poezie **ZUZANA RENČOVÁ-NOVÁKOVÁ** sbírkou *Světlo a ostatní* (1966), po níž brzy následovala trojice básnických knih *Svět jiných barev* (1968), *Dvanáct visutých zahrad* (1969) a *Chladná noční země* (1970). Pro básnický svět Renčové-Novákové je od počátku příznačná snová imaginace, umožňující prolínání fantaskně pohádkového s reálným. V krajině-snu, „kde se pojmenovávají věci“, se setkávají lidé, zvířata i pohádkové bytosti v rajske harmonii, prosycené něhou a františkánskou pokorou. Její poezie, v níž se střídají rozměrné litanicko-hymnické verše s básněmi v próze a písňově prostými texty, chce plnit funkci jakéhosi očištěného pohádkového zaklínadla, jímž touží vyvolat ze zapomenutí dětsky původní obraz světa a definovat jej transcendentálou křesťanské lásky. Pohádkovost a něha básnického naturelu Renčové-Novákové předurčily její tvorbu pro děti, která se stala posléze autorčinou tvůrčí doménou.

Nedlouhé údobí relativní svobody v šedesátých letech bylo pro křesťansky orientovanou poezii vývojově významnou etapou. Spadá do ní nejen završení tvorby předních reprezentantů této větve české poezie (Jan Zahradníček, Václav Renč, Bohuslav Reynek, Jan Kameník), ale i počátek proměny samotné spirituality a její estetické konkretizace. Přes otevření publikačního prostoru

i pro autory křesťanské orientace nedošlo ani v průběhu šedesátých let k publikačním návratům všech autorů a mnoho cenných děl nebylo vydáno. K básníkům, jimž ani v relativně otevřené atmosféře konce šedesátých let nebyla vydána žádná sbírka, patřil ZDENĚK ROTREKL (připravený výbor z jeho veršů byl v roce 1969 rozmetán).

Rotreklova poezie publikovaná před rokem 1948 měla intelektuální ráz a byla velmi silně ovlivněna rilkovskou snahou po aristokratickém básnickém gestu, jímž jako by prosvítala básníková touha po životě bohatě vrstveném kulturou. Tato touha byla likvidována vězeňskou realitou padesátých let, ale z jeho básnické tvorby nikdy zcela nezmizela. Intelektualita a jistá hermetičnost se staly znakem básníkovy identity i uprostřed času, jehož „erbovním zvířetem byla krysa“. V básnických sbírkách *Malachit* (Mnichov 1980, poezie z let 1952–68, většina veršů vznikla ve věznicí v Leopoldově a v táboře Bytíz) a *Hovory s mateřidouškou* (Řím 1978; 1994, poezie z let 1962–70) je všudypřítomná Rotreklova vězeňská zkušenost, nad vším se vznáší „dvojdomyý smysl mříže“. Právě tato zkušenost podstatně změnila Rotreklovu poetiku: jazyková expresivita jako součást ornamentalizující stylizace se mění v expresivitu apokalyptických vizí, sycených vězeňským prožitkem světa, v kterém se „marností všeho zalykáš“. Zůstává pouze křesťanova víra, jež je neustálým zápasem, a báseň jako akt sebeuskutečňování, jíž lze uniknout do světa symbolů a složitých metafor a učinit tak z poezie hradbu proti hrůzám vězeňské reality.

Důležitým rysem Rotreklovy poezie je neustálá snaha po transformaci hmotných jevů do duchovní a symbolické roviny a budování zvláštního básnického prostoru mezi reálným a nadreálným, v jehož nesouvztažnostech básník hledá smysl. Jak výrazná je tato Rotreklova snaha po transformaci, dosvědčují například *Hovory s mateřidouškou*, v nichž je motiv matky, která se nedočkala synova návratu z vězení, zobrazen složitým předivem náznaků a stylizací. Ani sebedrsnější vězeňský zážitek nemohl umenšit intelektuální ráz této poezie, protože Rotrekl je poeta doctus, jehož vyhraněná katolicita se sytí z nejrůznějších kulturních okruhů, kde nachází oporu pro svůj barokizující pohled na skutečnost. Ten se projevuje nejen neustálým balancováním na „hrotu víry a beznaděje“ (odtud dramatičnost jeho poezie), ale také vnímáním světa jako „theatra mundi“, na jehož jevišti se mohou střetávat ty nejneobvyklejší a nejnehoráznější protiklady.

Na přelomu padesátých a šedesátých let psal své poslední básně JAKUB DEML. Nesourodý korpus textů, který zahrnuje duchovní lyriku i satirické veršované glosy k aktuální kulturní situaci, k vydání z Demlovy pozůstalosti připravil Jiří Kuběna (s titulem *Poslední verše* vyšlo poprvé roku 1987 v samizdatu, oficiálně až v roce 1998).

■ Debutanti

Oživení a naznačení dalšího vývoje lze nalézt v mladé poezii, kde koncem desetiletí v souvislosti s největším otevřením publikačního prostoru a demokratizací společnosti vrcholila vlna nových debutů mladých autorů. Tento debutantský vzmach byl vyvolán jednak kumulací několika opožděných debutů autorů poněkud starších (Vladimír Janovic, Karel Zlín), jednak nástupem druhé generační vlny, jejíž někteří příslušníci se prosadili až v desetiletí následujícím v jiné politické a literární situaci (Petr Prouza, Karel Sýs, Petr Cincibuch, Petr Skarlant ad.).

Zcela mimo tyto debutanty se nacházela i skupinka, označovaná sama sebou jako mezigenerace nebo jako „ztracená generace“. Jednalo se o autory narozené před druhou světovou válkou, kteří svůj časopisecký debut prožili již v období protektorátu (zejména v okruhu Studentského časopisu), ale vzhledem k poválečné situaci nestihli své verše vydat knižně, nebo bylo jejich vydávání během padesátých let znemožněno. Tito čtyřicátníci se objevili na konci šedesátých let jako jistá protiváha nejmladší básnické generace: jejich poetika vychází z mnohem tradičnějších kořenů. Mezi nejvýraznější autory tohoto volného generačního seskupení patřil AUGUSTIN SKÝPALA, jehož sbírka *Podzim s Diogenem* (1969) představuje autora jako glosátora lidského konání, přičemž zde nechybí ani filozofický základ (sbírka je koncipována jako dialog s Diogenem), ani pobaveně ironická koncovka. K dalším výrazným jménům této skupiny lze přiřadit editora Josefa Rumlera nebo básníka Zdeňka Šeřfka, kteří svou lyrikou a náladotvornou poezií z idealizovaného venkova a dětství přispěli k nastupujícímu odklonu normalizační poezie od zaumné metafyziky a vzývání barokního fenoménu.

Pro nástup nových autorů koncem desetiletí sehrál vedle tradičních časopiseckých platform otevřených mladým (Zelený Host – příloha časopisu Host do domu věnovaná začínajícím autorům, Sešity pro mladou literaturu atd.) důležitou roli pražský časopis *Divoké víno*, jehož stránky byly zcela věnovány mladé poezii a který soustřeďoval skupinu věkově nejmladších autorů.

V roce 1968 vyšly prvotiny Vladimíra Janovice, Ludmily Kroužilové, Petra Prouzy, Oldřicha Dadáka a Marie Valachové; v roce 1969 pak prvotiny Petra Cincibucha, Vladimíry Čerepkové, Miloše Horanského, Karla Zlína, posmrtná edice Václava Hraběte, Věry Provazníkové, Petra Skarlanta, Karla Sýse a Miloslava Topinky.

Z tohoto debutantského chóru vystupují jako závažné inovační impulzy sbírky Vladimíra Janovice, Miloslava Topinky a Karla Sýse, reprezentantů několika vyhraněných podob mladé poezie konce šedesátých let. VLADIMÍR JANOVIC se v debutu *Zatmění ráje* (1968) představil jako metafyzický básník, který proměňuje životní autopsii na vysoce stylizovaný alegorický svět. V řeči mnohoznačných symbolů a ve vědomé návaznosti na barokní tradici italské provenienc

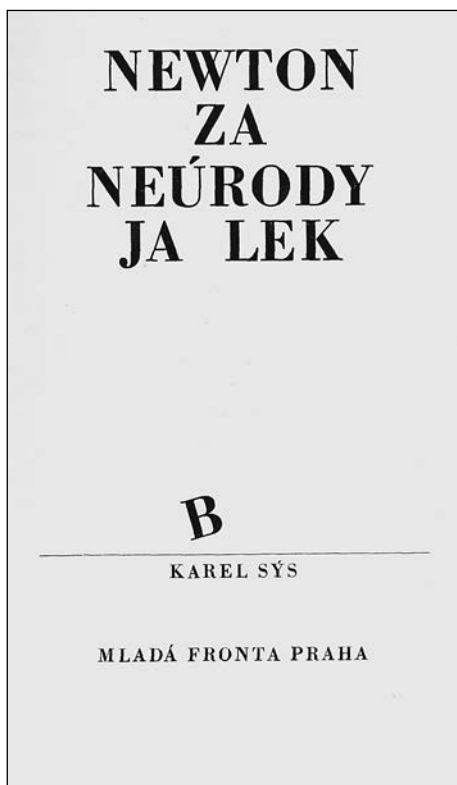
pojmenovává existenciální situaci člověka bloudícího v kraji paměti a evokujícího si ztracený ráj, který svou vržeností do života podrobeného řádu smrti navždy ztratil. Poutník se na této cestě marně snaží scelit příčinu s účinkem, minulost s budoucností, sebe se světem – nachází však jen reliktů dávných aktivit, záhadná znamení, která připomínají marnost, absurditu a bolestnost lidských činů („bylo mi jako popelu / z něhož se sbírá rukopis“). Zešeřelá krajina Janovicových vizí je prostorem pro kruté existenciální poznání: „Šeří se v gymnáziu paměti / Zvyk drží útulnou rasovnu v každém z nás / Usmíváme se vraty jatek v neděli / Jsme svit i svíce každé zvlášť / a odpouštíme si jen pro krátkost paměti / Svobodní jako holub v potrubní poště / neseme zprávu / kterou jsme dávno zapomněli.“ Rysy naznačené prvotinou se ještě upevnily v druhé Janovicově sbírce *Romulův nářek* (1970), kde duchovní rozměr zvyrazňují další mytologické, biblické a religiózní motivy a kde životní hodnoty soudobého světa jsou znovu bolestně konfrontovány s nadčasovou metafyzickou perspektivou. Právě do tohoto světa Janovic utíká a skrývá se tu za mnohoznačná vyjádření, podpořená pseudohumanistickou češtinou: „Kaple královská zpěvní / smýččená míšky pacholátek / mestem chorálu prolévána / už očekává pána.“

Cestou osobitého básnického experimentu postupoval ve své poezii MILOSLAV TOPINKA. Již jeho prvotina *Utopír* (1969) vytváří přízračný básnický svět, rustikální a archaický, zlověstný a krutě groteskní, který je postaven na příznačném básnickém lexiku (archaismy, knižní výrazy, slova řídká a neobvyklá, ale hlavně množství básnických neologismů). Básně působí jako magická zaklínadla, zařkadla, čarodějnické formule a čerpají z různých vrstev folkloru žánrově i tvarově (čtyřveršové strofy, hojné užití asonancí, baladičnost). Výsledkem je soumravná zimní hororová krajina gest osamělosti, ohrožení a strachu: „Nemohu za nimi / bojím se krys / mohou mě proměnit / v rezavý kyz // Než krysí svědomí / začne je hrýzt / vše co si spískali / musí si sníst.“ V druhé sbírce *Krysí hnízdo* (1970, většina nákladu zničena; 1991) jde autor v básnickém experimentu ještě dále ve snaze vytvořit zcela svébytný magický svět slova. Už v citované básni Jinudy z předchozí sbírky se objevil příznačný motiv krys, který se v podobě totální metafory světa jako krysího hnízda rozrůstá v nové sbírce, jež je až beckettovsky děsivou vizí vylidněného světa. Nesporně se do této fantomatické vidiny promítly i symptomy dobového ohrožení, v němž se ocitla česká kultura po srpnu 1968. Skladba je členěná do větších celků, ty se pak štěpí na řadu dílčích záběrů a reflexí i pomocí vizuálně experimentálního textu, který je rozbíjen a pak různě stmelován a geometrizován. Ve svém experimentu pod vlivem výtvarného vidění (interpretace básně jako „textuobydlí“, v němž se dá přebývat) dospívá až k vytváření jistých návodů na život, výkresů fantaskních světů a nakonec k rimbaudovské představě popření textu zvýrazněním samotné autentické básnické existence: „Text je jen stopa, / otisk/obtisk [...] Rimbaud / to říkal jen jinými slovy: ‚Hlavním dílem básníka je / jeho básnická existence.‘“

Komplikované a bolestné existenciální a spirituální polohy mladé poezie hravě imaginárním, ironicko-sarkastickým gestem odmítl ve své prvotině *Newton za neúrody jablek* KAREL SÝS (1969). Je to poezie otevřená radostnému objevování života, která se hlásí k dědictví básnické avantgardy, k Rimbaudovi, Apollinairovi a Nezvalovi, zvýrazňuje zázrak imaginace, úlohu humoru, smyslového a smyslného poznání, revolty proti setrvačnosti a zvyku. Jeho podoba Hamleta, jenž se v Holanově pojetí objevil v české poezii šedesátých let, je zcela jiná: „Hamlet (melancholicky vystoupí): zbytečnej ach ano / jak Newton za neúrody jablek / jak vousatá drezína postavená mimo zákon / jak diskobol jenž přišel o pravičku při loupeži pomerančů v n. p. Hesperidky / jak Werther vystavený na odiv dámám s cikorkami místo ňader / jak hovno císaře Rudolfa / jak sirkonoš jenž spadl do studny / jako péro z kavalce kurvy jako vypšouklá petarda.“ Lyrický mluvčí ironicky glosuje roli básníka, jeho stylizace kolísají mezi sebeironickou intimní zpovědí neobratného milovníka a smilného klauna a adorací smyslově materialistických zázraků života. Z tohoto postoje vyrůstá i představa básně, která je „steskem po zázracích“, a poezie jako touhy vymknout se gravitaci zvyku. Sýsovy básně jsou ve své většině vytvářeny aso-

ciativním způsobem, využívají techniku montáže, mají často situační jádro a pracují i s dialogem jako konstrukčním prvkem (některé jsou dialogem několika hlasů a připomínají divadelní skeče či scénická pásma). I grafické členění sbírky vykazuje zvláštnosti: zcela chybí interpunkce (s výjimkou dvojteček, které bývají postaveny na začátek verše) a autor pracuje s množstvím závorek (do nichž uzavírá nejen komentáře, glosy, poznámky a podtituly básní, ale i podstatná sdělení). V protikladu k dobovému existenciálnímu odcižení přináší Sýsův debut radostnou a nekomplikovanou, přitom však autentickou a spontánní básnickou zprávu o básníkově milostné výchově a citovém dospívání.

Pro řadu autorů mladé poezie konce šedesátých let byl příznačný magický vliv Holanův (hlavně jeho *Noci s Hamletem*, „příběhů“ a pozdní reflexivní lyriky). Mladí básníci,



Typografická úprava Ivana Urbánka, 1969

vedení tímto vzorem, si vytvářeli obdobně stylizované básnické labyrinty, do nichž promítali existenciální gesta, paradoxy dějinné, milostné deziluze i metafyzická tušení. Někteří z nich se k Holanovi manifestačně přihlašovali ve svých prvotinách. PETR CINCIBUCH uzavřel svůj debut *Panenství* (1969) symptomaticky cyklem Noc s Vladimírem Holanem (věnovaným Vladimíru Justlovi), v němž se objevuje řada tematických, myšlenkových, kompozičních i tvárných shod s Holanovou skladbou, jako například postavy Eurydiky, Julie, Hamleta, Shakespeara, reflexe o smrti, dětství, gnómická a enigmatically působící básnická výpověď: „Svítá. / Shakespearova lebka nepřezila Hamleta. / Buď ti to útěchou. // Slunce se dotklo Eurydichiny paty. / Brzy oschnou ojínné švestky, / slunečnice se obrátí k východu. / A Julie, / nezapomeň na ni, / bude nám oběma družičkou.“

Zcela pohlcena Holanovým uhrančivým světem je VĚRA PROVAZNIKOVÁ ve sbírce *Dítě se zvonem* (1969). Autorčiny pateticky exaltované verše unikají do abstraktních poloh: „Kolikero výkřiků / pro jediné smlčení Boha! // Kolikero proměn / v lidském zpěvu / při pohledu na TUTÉŽ propast!“ Vyhrocená konfrontace naděje a tragiky života, který si uvědomujeme jen vzhledem k jistotě smrti, je variována prostřednictvím obrazů Boha a Krista, motivů bolesti, krve a marné erotické touhy v reflexe o lásce, posledních věcech člověka, o existenci Boží a roli času.

■ Meze liberalizace

Navzdory značnému uvolnění zůstala i v šedesátých letech stranou publikačních možností řada básníků různých generací a jejich děl. Nebyly pochopitelně vydány skladby a sbírky vznikající na přelomu čtyřicátých a padesátých let jako vášnivá polemika s nástupem totality (Jan Zahradníček: Znamení moci, čas. Student 1968, č. 18–21, náklad z roku 1969 byl až na několik desítek kusů zničen; Jiří Kolář: Prometheova játra, náklad byl zničen ve sloupcových korekturách; Vladimír Vokolek: Únor, Rekviem za Jana Masaryka, Kašpar Hauser, všechny tři skladby vyšly až v souboru Vokolkova díla *Ke komu mluvím dnes*, 1998). Rozmetána byla připravená edice poezie Zdeňka Rotrekla a Ivana Jelínka, zcela nevydána tehdy zůstala díla představitelů alternativní kultury padesátých let (autoři edice Půlnoc Ivo Vodseďálek, Egon Bondy, Jana Krejcarová; většina tvorby českých surrealistů Zbyňka Havlíčka, Vratislava Effenbergra, Karla Hynka a jiných, vznikající od konce čtyřicátých let; verše Jiřího Kuběny, Violy Fischerové, Jiřího Veselského aj.), mnohá díla experimentální povahy, publikační prostor nezbyl ani pro řadu mladých autorů šedesátých let. Tento značný rezervoár nevydané tvorby nacházel v sedmdesátých a osmdesátých letech vydavatelské možnosti prostřednictvím domácích samizdatových edic či exilových časopiseckých a nakladatelských aktivit.