

Podoby mladé poezie

Významným fenoménem ovlivňujícím podobu poezie šedesátých let byla básnická produkce, která se zrodila z aktivity mladých básníků a básnířek, narozených nedlouho před válkou či v době protektorátu. Šlo o poměrně početnou vrstvu autorů, která do literárního života vstupovala v několika vlnách od konce padesátých let a zejména v dočasně otevřeném publikačním prostoru let 1968–69. Příslušníci této generační skupiny již za sebou neměli složitou a nejednoznačnou cestu svých předchůdců a také měli odlišný vztah k velkým společenským otřesům minulých let. Prožitek války se jim spojoval s dětstvím, aniž by však pro ně ztrácel traumatizující rozměr (toto téma se objevilo mimo jiné u Josefa Hanzlíka, Václava Honse, Alexandra Klimenta, Vlastimila Miloty, Ludvíka Středy, Antonína Přídala, Vladimíra Kafky, Vladislava Zadrobílka, Petra Chvojky a mnoha jiných). Obdobně tomu bylo i s prožitkem počátku padesátých let, navíc umocněným událostmi roku 1956 a odhalením „kultu osobnosti“, jenž většinu z nich zasáhl v citlivém věku prvních lásek. Příslušníky této generační vrstvy tak spojovala skepse k nedávné minulosti a intenzivní vnímání politického rozměru přítomnosti, její atmosféry i jejích iluzí. Tvorba řady výrazných osobností, patřících k tehdejší mladé poezii, tak od tápavých začátků brzy zamířila k činům nesporné umělecké hodnoty. Vyostřené vnímání okolního světa, citovost a hravost jejich tvorby přitom neměly rozměr výbušné imaginativní „nezvalovské“ poezie smyslů, nýbrž od bezprostředního uchopení vnějšího světa postupně přecházely k reflexi a zejména k pokusům ohledávajícím nosnost a podstatu básnického jazyka.

■ Nástup ve znamení mládí

Koncem padesátých a počátkem šedesátých let vstupovali mladí básníci do literatury pod vlivem a na pozadí poetiky všedního dne tak, jak ji reprezentovala poezie Května, a teprve postupně nacházeli uměleckou osobitost. Třebaže část této nové básnické vlny hledala svou cestu v kultivaci tradiční lyriky (Miloň Čepelka, Vlastimil Milota, Josef Hrubý aj.), charakteristickým rysem většiny prvotin bylo narušování ustálených vzorů skrze „dětské“ vidění, spojené s oslavou či přímo fetišizací mládí a s jeho konfrontací s nesvobodou

a zodpovědností věku dospělosti (Josef Hanzlík, Ivan Wernisch, Jiří Gruša, Petr Kabeš).

Dětství a mládí bylo pro tuto generaci v okamžiku jejího nástupu hodnotou nejvyšší a nespornou, bylo životním axiomem („Být mlád / S úžasem cítit / že každá šlacha praská mládím / že do všech stran to zvoní klouby / že mohu pít lunu v loubí / a rty tvé milovat“; Václav Hons: *Co je před očima*, 1962), u některých autorů pak zájem o svět dítěte nabyl téměř podoby životní filozofie (Josef Hanzlík). V pozadí optimistické adorace mládí a bezproblémového štěstí stála iluzivní touha po idyle; v lyrických debutech počátku šedesátých let tak lze nalézt množství zdůvěrňujících metafor, apostrof přírodních jevů i paralelismů přírodní a lidské situace, a to vše s funkcí antropomorfizovat, zjemnit, zdůvěrnit kontury vnější reality. Z téměř infantilně důvěřivého přístupu ke světu se zrodila i obliba mládat, skotačivých a bezelstných tvorů, motýlů a květin („Myslím si rozběhnu se žlutě a všichni žluťáskové budou moji přátelé“; Ivan Wernisch: *Kam letí nebe*, 1961).

Touha po neproblematickém světě odsunula z perspektivy jednotlivých básníků motivy smutku, smrti a tragiky lidské existence. Ať již autoři motivicky adorovali městský život a techniku („Ve skvělém lesku slunečního niklu / zatačkou sykne stádo motocyklů – / neděle v říji troubí, řítí se a řve. / A tyto chvíle nejsou tvé, / únavo, stúne, stesku, dešti! // Nádherná dřina – dělat štěstí!“; Karel Tomášek: *Ulice Na závratí*, 1961), bukolicky idylovali přírodu anebo psali první milostná vyznání, jejich stylizace utvářela básnická zátiší složená z prostých věcí obklopujících člověka. Znovu se tak do české poezie vracela variace na wolkrovské téma věci naplňujících všední život („Je to můj osud / milovat prosté věci, / jež nikdy nemizí“; Karel Tomášek: *Ulice Na závratí*) a okouzlený naivismus prostých věcí („Na žlutý stolek přilétali / ptáci, hrníčky malkaa, / tácky s rýží, dopisy, / kniha, / každý den se mi podařilo / něco zvláštního, a věci, / ačkoliv se tvářily stále jen jako věci, / staly se bezprostředními / a sdílnými“ Ivan Wernisch: *Kam letí nebe*, 1961). Patrný byl rovněž vliv Šrámkův, Neumannův z období *Knihy lesů*, vod a strání a raného Ortena. Pro debuty z první třetiny desetiletí jako celku je příznačný naivní a idylický vztah ke světu, lyrické stylizace jsou nesené představou o hodnotě mládí a odmítnutím dobových stereotypů v životě osobním a společenském. Typickým jevem je obrat k lásce, přírodě a světu dětství, pro většinu debutů je také příznačná inspirativnost setkání dítěte s válkou.

Mezi prvními autory nastupující básnické generace byla i JANA ŠTROBLOVÁ, jež svou emotivní, polemicky zapálenou lyrikou spoluutvářela obraz mladé poezie šedesátých let. Její lyrický debut, sbírka *Protěž* (1958), svým charakterem volně doprovázela úsilí autorů kolem časopisu *Květen* o básnické zno-
vuobjevování každodenního terénu všedního lidského života. Zároveň však předjímalá v důrazu na přírodní rámec lidského života i něžně intimním, citově exaltovaným gestem revoltujícího mládí nástup mladé poezie šedesá-

tých let. Štroblová polemicky vyhrocovala kontrast mezi životním stereotypem a ideálem mravní čistoty; citové naplnění své romantické touhy po absolutních hodnotách hledala v neporušené přírodě. Třebaže tyto rysy její poezie zůstaly zřetelné i v následné autorčině tvorbě, postupně se do jejích veršů prodíralo vědomí nepohody světa kolem nás. Ve sbírkách z šedesátých let si autorka vytvořila svébytný básnický svět, imaginárně bohatý a pocitově mnohvrstevný, jehož dominanty tvoří sepětí lidského bytí s přírodou a víra v nezbytnost lásky, něhy, odevzdání a soucítění pro svobodný a bohatý život člověka. Tímto romantickým konfesijním gestem se její verše lišily jak od básní autorů poezie všedního dne, nasycených životní fakticitou, tak i od stále deziluzivnějších básnických zpovědí jejich generačních vrstevníků. Ve sbírce *Kdyby nebylo na sůl* (1961) básnířka postupuje směrem k metaforizaci všednosti a k průhledům do banality se záměrem postihnout kontrast mezi skutečností a iluzí o ní. Počínaje sbírkou *Hostinec u dvou srdcí* (1966) se pak svět slov a svět věcí u Štroblové zhušťují, vzájemně prolínají a obohacují se, do její poezie více vstupuje inspirace literaturou a folklorem a intenzivní zájem o homonymní jazykové a metaforické hry. Pocitovost, která zůstává nadále výchozím bodem jejích reflexí životních dějů i přírodních úkazů, milostných vzplanutí i rozhodů, jako by se neustále přelévávala z hotových forem dětských říkadel nebo lidových písní do nových básnických útvarů. Pro vývojové směřování autorčiny poezie byla podstatná sbírka *Torza* (1970), v níž se osobní niterná zranění a tíživá společenská situace promítly do vzrušené dikce a naléhavosti básnické výpovědi a zdramatizovaly, významově zvrstvily a prohloubily do bolestných meditací výchozí romantické pozadí její poezie. Autorka se zde zbavuje řady svých dřívějších harmonizujících a dekorativních stylizací a dobírá se vnitřně konfliktnější a významově složitější výpovědi, přičemž zachovává věrnost svému vyhraněnému vidění světa s jeho typickými rysy: s potřebou mravního ideálu, odporem proti nesvobodě a nelidskosti a s manifestací bohatého citového života.

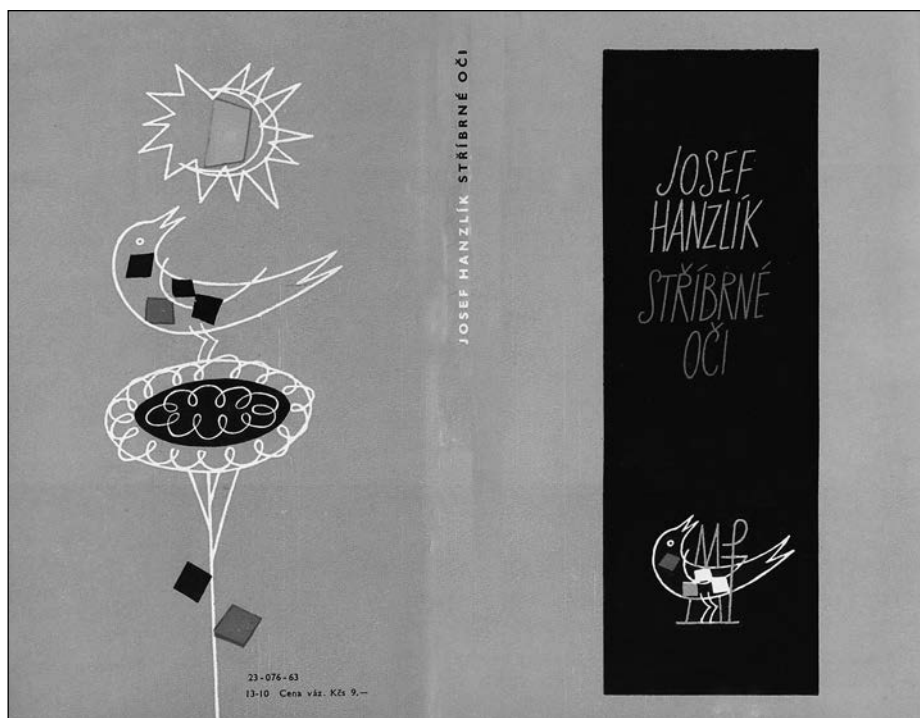
Z hlediska dobové kritické recepcce, čtenářského ohlasu i vlivu na další vývoj sehrála v první polovině desetiletí klíčovou a iniciační roli zejména poezie JOSEFA HANZLÍKA, básníka neobyčejně proměnlivého ve volbě výrazových prostředků, tvárně i myšlenkově bohatého, typického z hlediska dobových stylizací. Prvotinou *Lampa* (1961) Hanzlík vyslovil životní pocity mladých lidí své doby, stal se hlavním reprezentantem nastupujících básníků a výrazným spolutvůrcem generační poetiky. Senzibilní předmětnost Hanzlíkovy poezie, její emotivnost, dětská důvěřivost a zároveň i úzkostnost byly uvítány jako výraz nového, autentičtějšího pohledu na svět; kritici všech generací ocenili i to, že se Hanzlík představil jako mnohotvárný autor, schopný zvládnout poezii různého typu.

V titulní básni sbírky vyslovil Hanzlík – ve stopách Wolkra a poezie Května – básnický mýtus-příběh všedního dne a v řadě básní se vrátil k motivům z druhé světové války jako k traumatizujícímu zážitku z raného dětství, v dalších

verších usiloval o kritickou reflexi života „řádného“ občana své doby i špatně fungujícího systému. Odmítaje vše, co svazuje člověka, našel – obdobně jako řada jeho generačních druhů – řešení v úniku do přírody, do světa fantazie, v akcentaci milostného prožitku a v osobně pojaté, něžné a často s jemnou nostalgií zobrazované imaginativní krajině dětství. Motivy dítěte a dětství, jitižního dětského zraku patří v jeho poezii k rozhodujícím a básnická obrana dětského světa i života bezbranných mláďat (jehňátek, beráneků, perziánků atd.) se staly součástí jeho poetické stylizace. V Hanzlíkově prvotině nabývá oslava dítěte nezřídka charakter vzývání: „v duchu si říkáme – / maličci, nechte nás přijít k sobě, / naše dlaně budou hodny vašich chodidel, / naše ústa hodna vašich jmen.“ Důležitým prvkem generační zpovědi byla exaltovaně vysoká představa o moci mládí, touha překonat čistotou, citovou bezprostředností a horoucností mladistvé revolty životní setrvačnost, prázdnotu společenské konvence, zvyk a stereotyp. Mládí je ovšem hodnota obtížně udržitelná a ani jeho fetišizace nemohla mít dlouhé trvání. Další Hanzlíkova básnická cesta směřovala – opět charakteristicky pro vývoj celé mladé poezie – od vykupitelského gesta mládí k fantazijním stylizacím a dále k filozofické moralitě či podobenství o krutosti světa a absurditě života. Následující sbírky již zachycují menší či větší měrou bezmoc nad drsností života, světa a lidského soužití v něm a jejich leitmotivem se stává úzkost ze smrti.

Trojdielně komponovaná Hanzlíkova sbírka *Bludný kámen* (1962), otevřená titulní básní o marné smrti ženy, které „odplulo srdce jak bludný kámen“, je ještě oslavou jedinečnosti a rozmanitosti života a mísí se v ní inspirace jazzem a kovovým tepem velkoměsta s melancholickými krajinami vzpomínek a milostné touhy. Pozadím Hanzlíkových obrazů, v nichž se střídá a zaměňuje sen a skutečnost a jež připomínají snové vize Chagallovy, jsou zde však i válečné osudy Židů, kremační pece a nevinné oběti, které se v závěru sbírky vracejí jako vzpomínka bezmocně zastavující zpěv v mučivé eufonické litanii za zapomenuté mrtvé.

Volným veršem s minimálním využitím interpunkce je psána sbírka *Stříbrné oči* (1965), která nezapře v obrazové výstavbě apartní presymbolistickou tradici zšeřelých melancholických zahradních a přírodních scenerií. I zde se imaginární, vysněná krajina dětství, nevinnosti a lásky, iluminovaná množstvím pozoruhodných barevných synestezí (především adverbii rozvíjejících dějové sloveso), bortí pod tlakem barbarské přizemnosti světa v obrazech obětovaných jehňátek. Sbírkou *Země za Paříží* (1965) je – obdobně jako Zimohrádek Ivana Wernische, jemuž je věnována – pokusem stvořit prostřednictvím imaginace jinou, úlevnou krajinu. Sbírkou má charakter pásma, záznamu proudu vědomí, je vytvářena jako imaginativní popis cesty krajinou básnickovy duše do jeho soukromé „země za Paříží“. Prostupují se v ní tři dominantní polohy básnickova rozjímání: svědecká výpověď o stavu současného světa s neodbytnou připomínkou války, „která je nám neustále v patách“, se smutkem nad



Obálka Sylvie Vodákové, 1963

lhostejnou přítomností a obavou z „vlčící“ budoucnosti; existenciální pocity ohrožení, úzkosti a samoty; až halucinační snové vize otevírající průhledy do světa podvědomí.

Ústřední motiv pohybu v kruhu rozvíjí sbírka *Černý kolotoč* (1964), v níž je optimistická představa vývoje lidstva vystředána symbolem přízračného „černého kolotoče“, kterým stále rychleji otáčí smrt. Na tomto kolotoči ustavičně se opakujících válek, křivd a obětí sedí nevinní – děti. Sběrka má dva kontrastní oddíly: první využívá v „písničkách a polemikách“ inspirace folklorní, druhý, titulní oddíl v expresionistickém duchu interpretuje obraz radostné lidové slavnosti s kolotočem v metaforu smrtelných křečí humanity.

Pro sbírku *Úzkost* (1966), v níž vyvrcholila básníkova bázeň ze smrti, jsou charakteristické variační stavba a ironický odstup. Básně-variace nemají názvy, jsou označeny pouze římskými číslicemi, což podtrhuje jednotu celku. Tato kniha o smrti a zmaru je extrémně jazykově stručná, mnohé básně jsou pouhým sledem rozvitých substantiv a imperativů, takže působí jako stručný návod na život v úzkosti: „Jez rychle neodkládej si / koně jsou syroví / pláč stojí v okně / uhlí se usmívá láska je za ušima / pookřej umrzni zpívej spi / otekej skládej žasni / nepřijímej nedávi rdus stříhej řež / nenáviď ohýbej se / otrav se oros se / umírej / lži.“

Kniha *Potlesk pro Herodesa* (1967) opouští substantivní strohost sbírky předchozí a, využívajíc biblických podobenství, expresivní obraznosti a patosu, vytváří barokně vypjatou alegorii zachycující rituály svatební slavnosti, v níž jsou všechny pozitivní hodnoty života zasnoubeny se smrtí. Od prvotního stesku dospívání přes bolestivé vědomí neustálé přítomnosti smrti v lidském bytí dochází autor k úděsnému obrazu smrti jako hodnoty povýtce pozitivní, vysvobozující z mrazivé lhostejnosti lidských vztahů.

Závěrečnou deziluzivní bilancí Hanzlíkovy poezie šedesátých let je sbírka *Krajina Euforie* (1972), která ve svých třech oddílech přináší verše z konce desetiletí. Nejrozsáhlejší část *Záznamy* obsahuje introspektivní lyriku založenou na paradoxním, často oxymorickém vidění skutečnosti. Lyrický subjekt bloudí krajinou duše, „v krajině stínů zrcadlících stíny“, sám v niterné „prázdné krajině prázdného srdce“, necítí blízkost lásky, neslyší hlas poezie, nenalézá smysl života: „Stále sám / na březích svých potoků a řek / plných shnilých ryb a zčernalého stříbra // v posteli která samotově páchne / jako plesnivé mléko / nebo myší hrob.“ Oddíl *Elegie* je naplněn steskem za poezií, sny, vzpomínkami i láskou. Závěrečná část *Písně* se vrací k záchovné tradici lidové písně a znovu variuje v duchu folklorní lyriky motivy života a smrti.

Oslovování všedních věcí, ve kterém ve svých prvních sbírkách pokračovali ve šlépějích básníků Května mladší autoři, mělo – podobně jako u Hanzlíka – své peripetie i v poezii VÁCLAVA HONSE. Po impresionistických verších mladistvého okouzlení životem, jak je přinesla jeho prvotina *Co je před očima* (1962), vydal sbírku *Chodec* (1965), v níž hledá cestu z hladce plynoucího zpěvu k strukturovanějším útvarům, mimo jiné i k básnické próze, která v této sbírce střídá veršové útvary. V letech 1964–67, v době, kdy působil v Ostravě, Honsovu zpěvnost nakrátko rozrušily pokusy o rozbítí verše a experiment.

■ Cesty k osobitosti

Vývoj Štroblové a Hanzlíka byl pro další proměny mladé básnické generace, její postupně narůstající deziluzivní naladění, nebezpečí zevšednění a obrat k hledání komplikovanějších, mnohvrstevnatějších vazeb poezie k realitě, typický. S tím, jak mladá generace vyzrávala a současně se rozrůžňovala, si jednotlivci začínali vytvářet své osobité básnické světy, jejichž společným rysem se stala inklinace k věčně deziluzivnímu vidění světa. Po nástupu ve znamení kultu mládí se tak zhruba od druhé třetiny šedesátých let pro mladou poezii staly charakteristickými motivy zraňované lidské existence, osamění a ztracenosti básnického subjektu v nepřátelském světě, nejednou ovšem vyjadřované i ironickým odstupem („Kams to jen, hochu, kams to vlez, / kandelábr, to není les, / kandelábr, to není kmen, / teď už se nedostaneš ven. // Teď už jsi tady, v tom bludišti, / toč se a blud!“ (Antonín Brousek: *Netrpělivost*, 1966). Souběžně se

také ztrácela počáteční velká důvěra v moc poezie a narůstalo vědomí nesnadnosti sdělení, hranic mezilidské komunikace prostřednictvím jazyka, což bylo básníky hojně tematizováno.

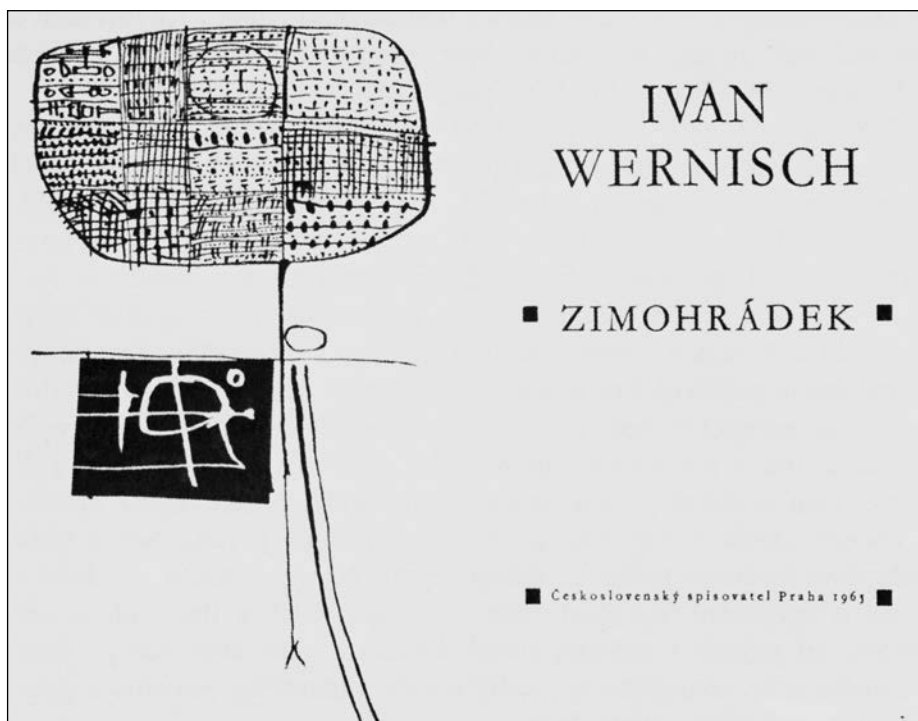
Tematizace jazyka (spolu s postupným rozrůstáním znaků konkrétní věcnosti do mnohoznačnosti symbolu a s výstavbou alegorických světů) se posléze stala pro tuto básnickou generaci klíčová. Potřeba vrátit slovu plnohodnotný význam byla jedním z důvodů, proč se tito básníci vůči svým bezprostředním předchůdcům cítili – řečeno slovy Antonína Brouska – jako „generace sirotků“, tedy jako generace, která je až na výjimky velmi skeptická k bezprostředním předchůdcům, zvláště těm propagandisticky vyzdvihovaným. Inspiraci intenzivně hledá v rozličných, časově i územně vzdálených oblastech. Lze tak sledovat jejich příklon nejen k dílu Jiřího Ortena či jejich znovuobjevování Františka Halase (Antonín Brousek, Petr Kabeš, Jiří Pištora, Karel Zlín), ale také výraznou inspiraci tvorbou Vladimíra Holana (Josef Peterka, Rudolf Matys, Věra Provazníková aj.) či Oldřicha Mikuláška (Petr Kabeš, Pavel Šrut, Jiří Pištora). Při hledání nového jazyka, který by byl nejen materiálem v „surovém stavu“, ale také tvůrcem svébytného, symbolického světa „čisté poezie“, je upoutalo básnické dílo Josefa Palivce a jeho překlady Paula Valéryho. S postupným dozráváním jednotlivých básníků pak lze hovořit nejen o jejich stále větším zájmu o překlady jinojazyčných autorů, ale také o určité literární „archeologii“, sahající jak k opomíjeným autorům domácím a cizím, tak i k lidové tradici a barokní a středověké literatuře.

Pro tuto etapu tvorby mladých autorů je charakteristická tendence k vytváření autonomních básnických světů a s tím související potřeba stylizace, rozvoj a kultivace metaforiky a důraz na imaginativost. Vedle tendence k autonomii básnických světů sílila od poloviny desetiletí snaha po zniternění básnické výpovědi, docházelo k obratu k problematice lidské existence, ke snaze přesně a jemně vyjádřit nejsubtilnější hnutí lidské psychiky a určit základní konstanty konkrétního lidského bytí. Obrat k vnitřnímu světu a intelektualizace básnické výpovědi se často promítla do tendence mladé poezie pracovat nikoli s básnickými obrazy, ale s filozofickými kategoriemi či pojmy. V odporu k ideologiím a vyprazdňovanému jazyku dosavadní poezie se někteří mladí autoři pokoušeli o destrukci jazyka poezie a chápali básnický experiment jako oprávněný odraz nového vědomí člověka technické civilizace a jako možnost vymanit báseň z ideologických pout tradiční poezie. Jiní vnímali poezii jako autentický výraz krize moderní civilizace. Řada mladých autorů se v druhé polovině desetiletí vydala pod Holanovým vlivem cestou průzkumu bizarního labyrintu vnitřního světa a zápasu s jazykem o jeho vyjádření. Koncem desetiletí byla určujícím prvkem mladé poezie destrukce stávajících básnických světů prostřednictvím průniku tragického životního pocitu a osobní i společenské deziluze.

Ve stejném roce jako Hanzlík debutoval i devatenáctiletý IVAN WERNISCH, který se stal ve velké míře reprezentantem proměn, jimiž prošla mladá poezie

v druhé polovině desetiletí. Jeho prvotina *Kam letí nebe* (1961) vnesla do tehdejší poezie dětsky bezelstný pohled na nejprostší věci života (ve stopách raného Wolkra a poezie Ortenovy), intimizaci světa prostřednictvím zdůvěřňující personifikace i motivy a postupy lidového a naivního umění. Tento básnický exkurz do světa dětství a dospívání je budován na simulaci infantilního přístupu k prožívání reality (jazykové přiblížení dětské promluvě užitím deminutiv, dětských slov, nedostatků v syntaxi, hyperboličností a synekdochálním pojetím lidského těla spolu s antropomorfizačním přístupem k realitě). Charakteristickými rysy sbírky jsou vysoká předmětnost tohoto básnického světa a inspirace výtvarným uměním, zvláště radostnou a perspektivou nespoutanou tvorbou inzitních malířů.

Cestou intimizace a rafinované naivizace světa postupoval autor i v druhé sbírce *Těšení* (1963), která je formálně i žánrově velmi pestrá: jednou autor čerpá svůj exotismus a hravost z ducha poetismu, jindy si jeho milostná a reflexivní lyrika obléká stylizační masky různých forem lidové slovesnosti (pohádky, hrdinská vyprávění, říkadla, zaklínadla), někdy vytváří básnická zátiší z běžných předmětů nebo imaginární krajiny v duchu obrazů Henri Rousseaua. Již v této sbírce se však posunuje do popředí otázka jazyka a vzrůstá nedůvěra ve smysl poezie: „Řeč se mi vyzouvá. / A jiné věci ztrácejí smysl.“



Frontispis a titulní list Vladimíra Tesaře, 1965

Zaslouženého ohlasu se dočkala následující sbírka *Zimohrádek* (1965), v níž si autor s neobvyklou citovou i výrazovou čistotou stvořil svébytný básnický svět, krajinu magickou, zatím ještě útěšnou, sice smrákavě melancholickou, nikoli však trýznivý labyrint, nýbrž otevřený prostor dětských snů a milostné touhy. Sběrka působí jako svérázný básnický „snář s vyobrazeními“, který je složen z žánrových obrázků, torz příběhů, reflexí, básnických zátiší a milostné lyriky. Celek vytváří prostor proměnlivý, v němž jsou zrušeny běžné časoprostorové a kauzální vazby a lyrický mluvčí plní spíše roli vypravěče či prostředníka, média uvádějícího do tohoto kouzelného světa. Wernischův sloh je v podstatě velmi popisný, detailně ilustrativní a statický, děj a pohyb ustupují do pozadí, dynamické napětí je však vyvoláváno rafinovanou prací s tajemstvím, mystifikací, překvapením a se stylizačními hrami využívajícími množství intertextových odkazů. Tento básnický ráj srdce, křehký a jakoby linkou tuše naznačený, je však budován u vědomí rozporu snu a skutečnosti: „Přiznám se, řekl jsem, že jsem si něco vymyslel. Ale tys uhodla, že jsem si vymyslel všecko.“ Sběrka je jedním z nejvýraznějších projevů příznačné tendence k vytváření stylizovaných autonomních básnických světů, která se stále zřetelněji projevovala v mladé poezii zhruba od poloviny desetiletí.

Vývoj Wernischovy poezie směřoval ve sbírce *Dutý břeh* (1967) a *Loutky* (1970, podepsané v reakci na sovětskou okupaci v poangličtělě podobě jako „Iwan Wernisch“) k zobrazení existenciální úzkosti ze života a strachu z prázdnoty a smrti. Motivy „dutých stromů“ a znepokojivých „děr vyhrabaných zvířaty“ ze závěrečných oddílů *Zimohrádku* se v nových sbírkách rozrůstají a zvýrazňují pocity prázdnoty, „dutosti“, která zasahuje vše – smysl života, cit, poezii. Personifikací této kategorie „dutosti“ se postupně stává loutka jako důkaz života bez života a vnitřní prázdnoty, smrti. Sběrka *Dutý břeh* je budována na napětí mezi prozaizovanými básnickými texty a pravidelnými veršovými formami folklorní proveniencí. Kniha *Loutky* tematicky, pocitově i symbolikou úzce souvisí s předchozí sbírkou a ještě výrazněji variuje její deziluzivní poselství. Výchozí útěšná krajina *Zimohrádku* je stále více vystavena pocitům rozčarování, ošklivosti, děsu, naivně dětský svět je najednou ohrožován falešnou hrou loutek a sbírka přináší obrazy neživých i ožívajících loutek a jejich prázdných nebo vyprazdňovaných vnitřností: „pootevívá se klín a vysypává / vše z loutky...“ Výchozí motiv krásné zahrady snění, vypracovaný v duchu staročínské poezie, se již v prvním oddíle knihy mění na stoku, poslední oddíl je již plně věnován pimprlovému divadlu loutek, do něhož se v naivistickém, parodickém i groteskním duchu promítá lidská existenciální gestika – smrt, opakování stejných životních situací, osamělost a nemožnost komunikace. Postupy převzatými z inzitního umění, lidové poezie, říkadél, kramářských tisků a pijáckých popěveků či lidové legendistiky oživuje Wernisch často i formou fragmentárních dialogů postavičky krále, Smrti a potulných muzikantů v přízračné loutkové *theatrum mundi*.

Obdobná tendence k vytvoření vlastního lyrického univerza je patrná i na vývoji poezie **MILOŠE VODIČKY**. Jeho debut *Vítr kolem tepen* (1965) charakterizuje snaha zachytit zrychlené, nedočkavé a citově intenzivní, ale i neuchopitelné prchavé chvíle mládí, onen „vítr kolem tepen“. Ve sbírce se vedle úžasu z prostých věcí dětství (kamínek, mušle či nůž), dějů a rituálů venkovského chlapectví (plavení koní, venkovská svatba) a v inspiraci světem výtvarného umění (básně Marc Chagall či Henry Moore) stále zřetelněji prosazuje téma milostné touhy. Zobrazení venkovských scenerií nezapře vliv Skácelův, dramatickost a epizující rozvíjení básní zase ovlivnění tehdejší Mikuláškovou poezií.

Milostné téma se plně rozvinulo v druhé Vodičkově knize *Svatební peří* (1966), v deseti lyrických příbězích o lásce, vášni a smrti; úhelné téma na sebe bere jednu podobu baladickou, jindy je pojato jako posmutnělá erotická vzpomínka a nezapře vazbu na oživení básnické epiky z počátku šedesátých let (Holanovy Příběhy, Hrubínova Romance pro křídlovku). Vodička je typem básníka, který se od svých generačních druhů liší až klasicizujícím pojetím básnické tvorby a své symetricky rozvržené skladby a cykly buduje na epickém základu s vypjatou snahou o virtuozitu, definitivnost a ucelenost tvaru i s nezájmem o prvoplánový experiment. Vrcholem jeho tvorby z šedesátých let je básnická skladba *Čarodějnice z Blois* (1969), imaginární podobenství o mámiivé moci erotiky a osudovém sepětí lásky a smrti, vášně a krutosti. Vznícená



Petr Kabeš

erotická touha se vtělila do podoby osudové ženy – čarodějnice z Blois, která s rozkoší a démonickou silou vládne životy mužů: „Mohou jí proklínat / a dávat sterá jména / Vždycky se najde zelený šílenec / který se pomodlí: Velebená / a zalykaje se sladkou slinou / jejího polibku / pln nadšení a svaté posedlosti / rozběsněn v její náruči / jako by láskou zpíval / umře.“

Pozoruhodným vývojem k vlastnímu, zcela nezaměnitelnému básnickému světu prošla i tvorba **PETRA KABEŠE**. Pro jeho prvotinu *Čáry na dlani* (1961) je příznačné vytváření častých paralel přírodních dějů a lidské situace; všednodenní momentky a přírodní obrazy jsou pravidelně vztahovány k osudům lidí či lyrického subjektu a dochází tak k symbolizaci všednosti. Charakteristickými

rysy debutu jsou reflexivita, předmětnost, náznaky baladičnosti a existenciální rozměr básnické výpovědi. Sbíрка *Zahrady na boso* (1963) zachovává přírodní rámec pro meditace o poezii, plynoucím čase, lásce a osudu, pouze ztvárnění témat reflexivních, milostných či přírodních je osobnější a vyzrálejší.

Kniha *Mrtvá sezona* (1968) je pak již definitivním vstupem do vlastní básnické krajiny autorovy, do „pusté země“, kterou personifikuje jako surrealistickou vizi mající podobu obludné, nepřehledné postavy („krajina s očnými důlky vylitými cínem“). V tomto existenciálním básnickém světě se odehrávají děje a rituály, jejichž smyslu je obtížné porozumět, opakují se situace trýznivé, děsivé i snově groteskní. Sbíрка je laděna do pocitů hluboké existenciální deziluze, lidského míjení, prázdnoty, nápodoby života, nepřítomnosti smyslu dějů i činů: „o knihách zde hovoří jiné knihy / o zvířatech a stromech svědčí jejich řídké stíny / o nás samotných naše nepřítomnost.“ Z této krajiny nelze vystoupit, je lidským údělem, který je vyjadřován někdy až s prorockým tónem připomínajícím starozákonní knihu Kazatel: „les bude vykácen a les bude vysazen / město bude slíbeno a město bude opuštěno / písek bude zapomenut a písek bude připomenut // kdy a kým / kdy a kým v tomto vyprahlém a nízkém srpnu.“ V této sbírce se vyhranila krajina vlastního básníkovy vnitřního světa, konstruovaná co nejpřesněji a nejúsporněji, která obkružuje nemnoho základních existenciálních témat, navazuje skrytý dialog s řadou textů mytologických i básnických, uzavírá se však také do sebe a tím poskytuje minimum opěrných bodů pro její dešifraci.

Od následující sbírky *Odklad krajiny* (1970, náklad zničen; Londýn 1984) staví Kabeš již zcela záměrně básně z „panelů“ cizích i vlastních textů. Do hermetického labyrintu jeho vlastní tvorby vstupují s drobnými úpravami, které vyžadovala celková veršová struktura konkrétní básně, zlomky textů rozmanitých autorů cizích (výpisky z četby, citáty a útržky textů různé proveniencie i kvality) a svým mnohohlasím vytvářejí polyfonní pozadí niterného existenciálního dramatu. Tím vrcholí jeden z osobitých generačních úniků do autonomního „mimoprostoru“ poezie. V zápase o pojmenování světa pomocí slov, vztahů a variací dospívá Kabeš koncem desetiletí k hluboké skepsi, a v závěru sbírky vyhlašuje dokonce vědomou rezignaci na postižení smyslu světa prostřednictvím poezie: „demise chemie. demise slov. demise slavíka. / demise poslán. demise robina. demise / mandaly. demise demise. demise souvislostí.“

Obdobnou cestou životní deziluze prošla i poezie JIŘÍHO GRUŠI. Neporušená, nevinná hravost jeho prvotiny *Torna* (1962) se změnila již v jeho druhé sbírce *Světlá lhůta* (1964). Gruša tu zamířil k symbolickému výrazu spirituální poezie, za níž se otevírají průhledy do časů dějin a úkolů člověka v nich. V roce 1964 Grušovi odmítlo nakladatelství rukopis nové sbírky, nazvané *Právo útrpné* (vyšla až ve stejnojmenném souboru Grušovy poezie v roce 2005). Autor během dalších pěti let přepracoval svou poetiku, v níž využil v daleko

větší míře možnosti, které mu poezie nabízela. Pro Grušu jsou typické dvě polohy, mezi nimiž se pohybuje – smrt a láska, která bývá mnohdy zobrazována v sexuální rovině. Variace na stále stejně chybnou lidské žití, o jehož jednání rozhoduje pouze Eros a Thanatos, se projevuje ostatně i v Grušových prozaických textech, které začaly vznikat koncem šedesátých let. V poezii Gruša přibírá k takovému zobrazování, jež je doplněno o značně ironický podtón, ještě pseudobiblický, starozákonní slovník. Mytické proměny věcí v existenciální dramata pak nabyly převahy nad lidskými osudy ve sbírce *Cvičení mučení* (1969). Černé grotesky těchto situačních básní, které hojně využívají variační a opakovací postupy i inspiraci folklorní proveniencí (zařikadla, přísloví, magické formule), jako by chtěly poukázat k neměnnému koloběhu světa a hlavně k jeho grotesknímu rozměru. Klíčový motiv smrti zde Gruša rovněž předvádí v nesčetných variantách, inspirován mimo jiné středověkými a barokními tanci smrti. Lyrický mluvčí skepticky váží svou životní situaci („teď jsem ještě živ / a již vysypán / a již vysípán / již již odnímán / zprostřed úsměvu / hynu hynu kam / hynu do zpěvu“) a dospívá k nemožnosti komunikace a bolestné solidaritě mlčení: „už jenom po tom / co si mlčíme / už jenom po tom / poznáváme se.“

Osobitým vývojem prošla i poezie PAVLA ŠRUTA. Jeho debut *Noc plná křídel* (1964) je citlivým vhladem do světa dětství a dospívání. I zde je inspirativní setkání dítěte s válkou; svět je tak objeven prizmou dětského zraku, ale již i s vědomím, že není návratu tam „kdy vše je poprvé / a všemu / až do morku se věří...“ Přesto je tato sbírka, která v obrazech venkova nezapře vliv Skácelův, nesena nadějeplnou představou, že existuje „Nádherně nevytyčená / cesta přede mnou“. V druhé knize *Přehlášky* (1967) opustil Šrut naivně důvěřivé stylizace své prvotiny a postoupil směrem k intelektualizaci básnické výpovědi, ovlivněn řadou literárních a výtvarných inspirací a vzorů (Dylan Thomas, Georg Trakl, Federico García Lorca, Henry Moore ad.). Objevně zde naplňuje klasické veršové útvary (sonet, čtyřverší) a pokouší se vyjádřit nej-subjektivnější pocity.

Poslední Šrutova sbírka z šedesátých let, *Červotočivé světlo* (1969), je opět existenciální výpovědí, která na pozadí imaginativního podzimního venkovského a krajinného časoprostoru zachycuje trýzeň a smutek subjektivního prožitku podzimu roku 1968. Ve sbírce, nasycené podzimními vůněmi, barvami i tóny, se vrací pocity zklamání, úzkosti, ale i zodpovědnosti za osud svůj i druhých. Reálné scenerie ustupují snaze podat symbolickou, znakovou podobu skutečnosti a lidského údělu. Básnický výraz tíhne k předmětnosti, která se projevuje menším užíváním dějových sloves, eliptickým způsobem vyjadřování („tam skořápky a nať“, „v očích jen krajina“) a četností substantivních genitivních metafor („posmrtná maska léta“), takže sbírka nabývá niterného patosu, rozměru tragiky a kamenné vážnosti: „Slova se mění, stejná řeč. / Nacházíme jen to, s čím se mýjíme.“

Deziluzivní vidění světa, nedůvěra v moc poezie a zvýraznění barokních a expresionistických tónů se objevuje v poslední třetině desetiletí i ve sbírkách řady dalších mladých autorů. Obdobně úsporný, až gnómičtý verš, naslouchající „skřípání kol času / který se zastavoval“, reflektuje ve své prvotině *Tři ze dvou* (1966) i RUDOLF MATYS. Úzkost očekávající smrt je tu spojena s milostnými doteky, smiřujícím pohledem na zapomenuté věci a lichá bytí toho, co přebývá. Nehybnost, v níž se však dějí věci a míjí čas, který je zakotven v deníkové dataci básní, zaznamenává ve sbírce *Hledán* (1969) také KAREL ZLÍN.

Zdobný, expresivní verš, který chce vrátit poezii spirituální patos, přinesly první básnické sbírky JOSEFA PETERKY. Zatímco výbušná metaforika *Lití olova* (1964) se drží mnohdy obtížně dešifrovatelné obraznosti, *Žalmy* (1965) ožívují biblicky archaickou stylizací, ale také typ holanovských básnických příběhů s jejich hovorovým jazykem. Pro Peterku je v této sbírce typická mladická vzpoura proti malosti, nesená až ve vyhroceném mesianismu. Všední skutečnost, pojednaná jako báj a povznesená do symbolické oblasti, se pak předvádí jako hra jintajů. Dalším krokem k oproštění básnickova jazyka od mnohdy téměř manýristické metaforiky ke sdělnějšímu výrazu byla reflexivní lyrika básnické sbírky *Krušná* (1970), která čerpá z prostoty lidové písně, ozvláštěné baladickým podtónem. V *Krušné* se Peterka pokusil vyvolat venkovským koloritem nasáklou idylu, i když stále s kritickým ostrím vůči necitelnosti doby a chování lidí („a nejostřejší byla / chůze pozadu“).

Jako osobitý reflexivní básník si získal významné místo mezi mladými autory svou intelektuální, o halasovskou tradici opřenou a tvarově kultivovanou poezií i o desetiletí starší JIŘÍ PIŠTORA, redaktor časopisu *Tvář* a spolupracovník Sešitů pro mladou literaturu. Navazoval svými sondami k životu prostých věcí a přírodních dějů na poetiku všedního dne a jeho poezie, svou niternou dramatičností a vyprávěcím, dialogickým způsobem rozvíjení básně blízka Mikuláškoví, tvarovou soustředěností, prací se zámlkou a tichem podobající se Skácelovi, byla od první sbírky *Hodiny v řece* (1961) vedena zodpovědnou etickou představou o smyslu lidského bytí i poezie: „Za tenhle podvečer, / za žluté víno, které stáčí jez / a nahým pádem nebi čaruje, / jsme létům v lípách / zodpovědni my. // V neznámých dnech, / v tom pěším kroku plození a smrti / bez konce zodpovědni.“ I jeho básnické návraty k tématu války byly opřeny o osobní tragickou životní zkušenost (smrt otce-odbojáře za heydrichiády), měly existenciální rozměr a nabývaly podoby morálního mementa.

Sbírka *Země přibližných* (1965) rozvíjí plně Pištorovo existencialistické stanovisko života bez Boha („Je po bouřce. / A po neděli, / po něčem pořád / mimo nás. / Jestli je bůh, / mělo se mu to sdělit / včas...“), ale i sebetřýznivou touhu po životním řádu, hledání smyslu světa i vědomí zodpovědnosti. Ozývá se zde i deziluzivní poznání toho, že lidé jsou „smrtelně schopni zavinit cokoliv“, že jim chybí „režijní kniha k poslednímu soudu“, jsou jenom „přibližní“, manipulováni a vykazováni mimo lásku a bytí.

Po Pištorově dobrovolném odchodu ze života v roce 1970 vyšla sbírka *Mezery v paměti* (smz. 1980; Londýn 1984, ed. Jiří Gruša), která shrnuje verše z let 1966–70. První částí knihy dominuje oddíl milostných básní zachycujících bolestné chvíle rozpadu milostného vztahu. Jiné básně varují pocity dobového znicotňování vztahů, situaci člověka ohrožovaného dobovým marasmem, osamocněním, vykazovaného k nebytí jako pouhou „mezeru v paměti“. Motivy vyprázdněného světa (ostrov, pusta, zátoka, zdi atd.), vyklizených dějin, nehybnosti, bezčasí vytvářejí bezútěšný prostor pro trýznivé existenciální reflexe o lidské identitě, dialogy s mrtvými i zoufalý protest zraňované lidské duše: „Jak obejdu ten čas / Čas jako pouhé / naleziště zločinů.“

Zcela výjimečnou básnickou cestou ironického a parodického odstupu od stále deziluzivněji reflektované společenské reality se propracovával ve své tvorbě ANTONÍN BROUSEK. Už jeho prvotina *Spodní vody* (1963) byla vzdálena subjektivní lyrice jeho generačních druhů, přinášela mnohem drsnější obrazy úzkosti a nezakotvenosti ve vratkém světě, věčně a mnohdy s ironickým a sebeironickým tónem pojmenovávala postavení jedince („Čísilky zavšivení / na kladkostroje procent napínání / tlampači bombardování / padneme slavně“). Z veršů jako přízračné a znepokojivé symboly dávné i nedávné minulosti vystupují v groteskních souvislostech historické i legendární postavy – zimomřivý Lenin, „strašný kyklop“ Jan Žižka, Mácha, mistr Hanuš a další. Bohatá obraznost, často asociativně obkružující výchozí téma, nezapře místy ovlivnění poetismem („Pod tvýma palmovýma rukama / klaním se hrudi tvé posvátnému velbloudu ze slonové kosti / Jakýpak pyšný faraon spí nebalzamován v těch

pyramidách / na jejichž vrcholcích sukně rozprostřely dvě krásné mulatky“), ale výsledný dojem z těchto básní není pocit radosti z objevování světa, nýbrž vědomí existenciální samoty a deziluze: „A náhle i v sobě jsme cizí / a nevíme kudy // Líto je dětí jež dosud nevědí / Líto je dospělých kteří už vědí.“

V *Netrpělivosti* (1966) jde Brousek ve své osobní i společenské deziluzi ještě dál. Jeho verše nabývají úsečného výrazu, stroze, střízlivě a vyhraněně artikuluji neútěšnou situaci společenskou, milostné prohry, trpce glosují nedávná dějinná kataklyzmata a revoluční ikony (obraz Lenina v básních *Razliv a Smrt*, případně *Stalina* v básni *Pomník*). Bohatá obraznost



Antonín Brousek

předchozí sbírky mizí a prosazuje se hořká macharovská ironie či lapidárně groteskní gellnerovský popěvek. I slovní hry a kalambúry tu slouží vyhoceně epigramatické reflexi, ironickému pohledu na realitu: „Tolik hrabošů a žádné obilí. / Tolik opia a žádní opilí. [...] Známe součet – a neznáme činitele. / Máme souše – a neznáme ničitele. / Máme bažiny – a není kdo by bažil. / Zažíváme – a není kdo by zažil.“ Lyrický mluvčí zcela nezastřeně manifestuje svůj postoj („Byl jsem bohužel člověk / A proto jsem důvěřoval svým nutkáním / a svým očím víc / než přesvědčivým příkázáním // A odvážil jsem se zapochybovat / o možnosti katarze pouze pro dobrovolné slepce / anebo šilhouny s uhýbavýma očima...“), z jehož úhlu podrobuje všechny životní a společenské hodnoty tvrdému morálnímu soudu. Nevyjímá ani sebe a píše mrazivě groteskní popěvky plné existenciální úzkosti, jejichž příznačným prostorem bývá nejčastěji holá zimní či předjarní krajina. „Ještě jsem bledý, / ještě jsem ztuhlý, / zavřený ledy / do bílé truhly.“

Zápas o neiluzivní zachycení situace jedince a jeho společenského milieu v dramatickém spádu roku 1968 přináší sbírka *Nouzový východ* (1969, náklad zničen; vyd. jako součást sbírky *Zimní spánek*, Toronto 1980). Trojdílně komponovaná kniha přináší v oddílech Slaměnky a Solný sloup básně vyrůstající z prožitku konkrétní krajinné scenerie v průběhu roku (slovenské hory, Máchovo jezero, Bezděz, Goethův Výmar, arménský horský klášter Gegard atd.). Obraz krajiny však slouží pouze jako impulz uvolňující proud meditací lyrického mluvčího, takže výchozí krajinná momentka se mění v reflexivní poezii. Závěrečný oddíl je svědectvím o tragickém rozměru srpnové okupace. Návrtný obraz člověka, který se v ohlédnutí za svou zborcenou minulostí promění v solný sloup jako Lotova žena, spíná a vnitřně dramatizuje tuto bolestnou lyriku.

Tvorba příslušníků mladé poezie přecházela od sklonku šedesátých let do různých kontextů. Básníci, kteří na konci šedesátých let vytvořili svá osobitá díla (Ivan Wernisch, Jiří Gruša, Petr Kabeš, Antonín Brousek aj.) a s nimi také již určitý generační profil autorů seskupených kolem Tváře a Sešitů pro mladou literaturu, respektive Sešitů pro literaturu a diskusi, byli z tohoto procesu mocensky vytlačeni. Nestačily už také vyjít sbírky autorů, kteří začali publikovat v šedesátých letech časopisecky (Andrej Stankovič, Olga Neveršilová) anebo bibliofilsky (Jiří Kuběna, Milan Nápravník, Jiří Veselský). Jejich díla byla (po samizdatových a exilových vydáních nebo soukromých tiscích některých z nich) zveřejněna a zařadila se do celkového literárního kontextu až v devadesátých letech. Jiní přizpůsobili svou poetiku normalizačním potřebám sedmdesátých let (mj. Josef Peterka, Václav Hons) a v tomto kontextu splynuli s další vlnou mladých, kteří vstupovali do vyprázdněného prostoru v sedmdesátých letech a z nichž někteří už rovněž na konci šedesátých let časopisecky publikovali nebo vydali své prvotiny (Petr Skarlant, Petr Prouza, Jiří Žáček, Petr Cincibuch aj.).

■ Opožděné debuty

Obrat mladé poezie k existenciálnímu a tragickému gestu podpořili svými opožděnými debuty i někteří starší autoři, kteří shodou okolností publikovali své sbírky v téže době, především Jan Zábrana a Zbyněk Hejda. Dílo těchto básníků ovšem pramenilo z jiných zdrojů než z meziválečné avantgardy (převzetí jejího dědictví se tehdy předpokládalo jako samozřejmost). V případě Zbyňka Hejdy především z poezie solitérů Jakuba Demla nebo německých expresionistů, pro básnickou tvorbu Zábranovu, spjatou s bohatou překladovou činností, bylo významné dílo Jiřího Koláře (zvláště sbírka *Dny v roce*). Perspektivou těchto autorů nebyl zítřek, ale dnešek: čas je u nich nástrojem entropie, přítomnost je pomíjivá, okamžik nenávratný.

První zárodky sbírek JANA ZÁBRANY *Utkvělé černé ikony* (1965), *Stránky z deníku* (1968) a *Lyně* (1968) lze nalézt v samizdatovém sborníku *Život je všude* (smz. 1956; 2005). Erbovní báseň *Celý život z Utkvělých černých ikon* vypisuje banální, každodenní mechanismy, z nichž sestává lidský život. Autor však nestaví toto vědomí obyčejného života dramaticky. Ponechává je i v básni jako záznam prostých faktů a tak je převádí i do parafrází sonetů ve *Stránkách z deníku*, které vyplňuje dokumentární „veteší“, jako jsou útržky hovorů, různé typy literárních citací a aluzí na inspirující setkání. Závěrečná část sbírky se

JAN ZÁBRANA / MLČET JE HORŠÍ

večer poesie

recitují: anna voláková, dáša houdová, miroslav kovařík, miloš hauzner / hudba: vladimír mašek / režie a scénář: miroslav kovařík

Docela malé divadlo - Litvínov

Sítě komentuje druhý poločas

Převýjí koupe, kojí, chová –
nehet zarostlý do doby.
Kdyby ses ty tak do růžova
chtěl vyspat z vlastní podoby!

Sítě se ve snu bojí zvlínat,
budí se, brečí, usíná.
To jen ty, nevíš, kde se přihrát.
Matky to vědí: u syna

Piš si kam chceš „míč rozpačitý“!
Viš jen, že musí „skončit v síti“!
U starých hřišť jak trenér stát...

Ne, tím se nenech odpískat,
kdo neví, že se děti rodí
že ženské, a ne že svobody.

Program z večera poezie uvedeného v Docela malém divadle Litvínov s ukázkou rukopisu Jana Zábrany, 1966

pak už výslovně hlásí k žánru deníku i datací jednotlivých básní. Sbírku Lynč přejmenoval později Zábřana symptomaticky na *Samosoud*: jsou to fragmenty vzpomínek, rozsáhlá retrospektiva, pojednaná v uvolněném verši rozplývajícím se až do prózy.

Poezie ZBYŇKA HEJDY je zasvěcena smrti. Nikoli „zaslíbené zemi“ nesmrtnosti a věčnosti, ale smrti jako postupnému rozkladu života cestou „dolů“. Pocit, který provází poutníka touto cestou „od hřbitova ke vsi / a od vsi ke hřbitovu“, je tu (podobně jako v poezii Grušové o desetiletí později) spjatý s barokizující pomíjivostí života, se smrtí všední a všudypřítomnou. Život je tu tak cesta zpět (nikoli vpřed), do prachu země. Sbírka *Všechna slast* (verše z let 1957–59) vyšla v roce 1964 a obsahovala i autorovu sbírku následující, *A tady všude muziky je plno*, poezii z let 1959–61. Tato funerální lyrika je úzce spjata s všedním dnem i ve sbírce *Blízkosti smrti*, tvorbě z let 1962–65 (připravené vydání v roce 1970 nevyšlo; smz. 1978; Mnichov 1985). U Hejdy lze vedle barokního odkazu nalézt i inspiraci německým expresionismem, zejména dílem Gottfrieda Benn a Georga Trakla. V kontextu této poetiky, která měla kořeny i v dílech Jakuba Demla nebo Bohuslava Reynka, se Hejdův lyrický svět vyjímá jako poučený pokračovatel této linie popisu lidského skonu, jeho pomíjivosti a prázdnoty světa, opuštěného od spirituálního rozměru. Právě takovéto nesmlouvavé směřování a kritika prázdnoty konání „socialistického člověka“ byly v dobové poezii, která často setrvala spíše ve slovní ekvilibristice, objevené. Mnozí další autoři (např. Karel Zlín, Miloslav Topinka, ale i Ivan Wernisch v druhé polovině šedesátých let) se právě takovýmto proudem nechávali inspirovat k básnický metafyzickému odmítání vyprázdněného života bez naděje na možnou obnovu řádu.