

# Spojité prostory – poezie v exilu a samizdatu

## ■ Spirituální poezie v exilu vnějším a vnitřním

Oživení exilového literárního života, které s sebou přinesla posrpnová emigrace a jež vedlo k ustavení fungujících exilových nakladatelství, rozšířilo publikační možnosti také pro nejstarší, poúnorovou generaci exulantů, která se tak začala vracet k poezii jako podstatné možnosti výpovědi o situaci vlastní i nadosobní. Jejich tvorbu spojovaly motivy stesku po ztracené vlasti, ale i po ztraceném mládí, které bylo s touto vlastí spojeno. Značná část z těchto autorů přitom byla katolické orientace a komunisty ovládané poválečné Československo tak vnímala jako výraz obecnější krize světa, který se bojí spirituálního rozměru bytí, zapomíná na Boha a tradiční hodnoty víry.

To platilo pro IVANA JELÍNKA, básníka, žijícího převážně v Anglii a USA, který patřil k nejpravidelněji publikujícím příslušníkům poúnorového exilu. Mezi lety 1956 a 1970 se prezentoval pěti sbírkami (nejosobitější z nich byla sbírka *V sobě letohrad* vydaná v Římě v roce 1965). V sedmdesátých a osmdesátých letech pak Jelínek vydal řadu velmi zralých souborů: *Ódy* (Řím 1971), *Posel* (Řím 1975), *Kolová stavba* (Řím 1980), *Akropolis* (Mnichov 1982), *Slovozpěv* (Řím 1984), *Se sluncem na prsou a lvem* (Los Angeles 1986), *Hoře věčnosti* (Mnichov 1988) a *Bocca della verità* (Řím 1989). Tyto sbírky byly později soustředěny do dvojdílného souboru *Básně* (1999, 2000).

Jelínkova poezie je projekcí náboženské víry i touhy po lidské vstřícnosti. Básník, jenž se dobírá tajemství bytí, klade důraz na expresivitu výrazu, v němž se abstrakta, filozofické kategorie, pocity a stavy duše mění v alegorický obraz či příběh a nesou symbolickou platnost. Žánrově lyrika osciluje mezi modlitbou a homiletikou. Blízko k žánru modlitby mají básnickovy osobní zpovědi, většinou však jsou Jelínkovy verše zaměřeny stroze a kategoricky k imperativnosti sdělení a přinášejí filozofické úvahy explikované v básnických obrazech a myšlenkových variacích. Motivicky se Jelínek opírá o mytologickou tradici křesťanskou i antickou, o symboliku čísel, mezi dominantní motivy jeho veršů pak patří napětí mezi nicotou a věčností („Mršinu nicoty trhají / verše masožravé. / Věčnosti sup / jim oči klove“; *Hoře věčnosti*). Nicméně básník chce pocity nicoty a zmaru překonat tvůrčím činem: usiluje o vytvoření svěbytného básnického světa transcendentální povahy.

Sebevědomý Jelínkův lyrický subjekt vymezuje, sumarizuje, bilancuje, nabádá a soudí, je pro něj příznačný kazatelsky sebevědomý až pateticky vznošený tón i skrývání vlastního vyznavačského „já“ do seberefektující podoby „ty“ nebo do plurálových podob „my“ a „vy“. Snaha, aby poezie byla autonomní formou sebeprojekce a nalézala smysl sama v sobě, pak vede autora k vytváření vlastních zákonitostí básnického jazyka, který se často vymyká běžným pravidlům řeči. V jeho poezii se nalézá množství neologismů (často vzniklých nezvyklým spojením dvou slov), etymologizací, oxymór a aliterací. I syntax je v Jelínkově poezii výrazně deformovaná, dějová dynamika podmětu a přísudku bývá často porušena a slovo, osvobozené elipsou ze své dějovosti, strní v prostoru básně ve své předmětnosti a záhadné osamělosti. Jeho básnický jazyk charakterizuje eliptičnost a archaičnost; to, jak básník užívá výrazů staročeských, barokizujících či obrozeneských, dodává jeho poezii starobylý patos a vznešenou prorockou dikci. Ponor do jazyka a někdy až archeologické odkrývání jeho prastarých vrstev souvisí patrně i s tím, že autor většinu své zralé tvorby napsal v jazykově cizím prostředí exilu a jeho návrat k domovu se odehrával pouze prostřednictvím jazyka.

Víra hrála značnou roli také v tvorbě IVANA DIVIŠE, který emigroval do Německa v roce 1969 a s údělem exulanta se vyrovnával velmi těžce. Pocit vykořeněnosti mu ztěžoval tvorbu. Některé sbírky, které v zahraničí zprvu

19. 11. 1969

Dobrý den !

co říkáš pokračující? Jste se scházeli? Bylo by dobře, ažte  
 ti přísti trochu zavazeteli. Pořádek mi blízce máješ napsat, jestli to  
 už je. Je se možná jak uslu, ale o nic stěhni jen ještě upravit. Je to  
 zavedený, uhlákový svět, protáknutý křik, v němž se jen odhází vzduš. To je  
 to nehorší! Nikdo nepříde jednoduše informaci o nicem!

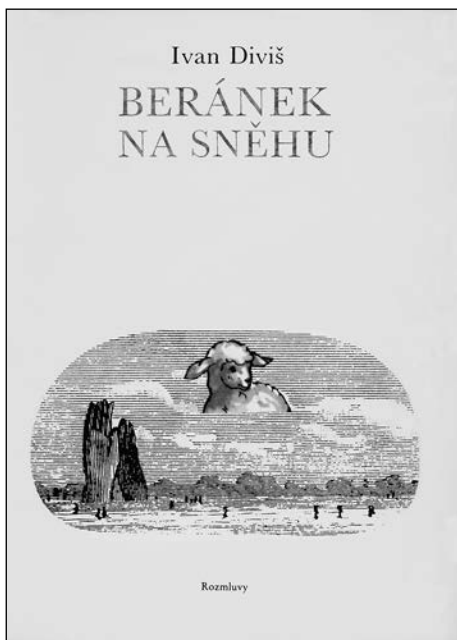
Dehl by mně jistat jakmilekto Stara Ři, máš-li duplikát?  
 Kniha mně sem zachovala, mám ji už spravit. Teď proto vážne ale vnde  
 na tu. Itálie pablo kováns. Lidé vnde n zlehčí chronické prave, peníze  
 pro mne jak pohlánu a pitom tu slavná vzpírčenská učta a haldy prodává,  
 mezi už je čímž zahraje jak přednět. Ale to vnde n Teorii stop,  
 kterou stáke ještě není k mne. Blžíme Tebe s vánoce pravelem s Tebou i  
 rodinnou Tvojí starý Ivan 19. 11. 69

Dopis Ivana Diviše literárnímu historikovi Jaroslavu Medovi, 1969

vydával – *Noe vypouští krkavce* (Toronto 1975), *Křížatky* (Mnichov 1978) – vznikly ještě v Čechách a nesou zřetelné stopy básnickovy snahy překonat utrpení z absurdity světa obratem k metafyzickým hodnotám, jakož i jeho obeznámenosti s básnickými experimenty šedesátých let. V roce 1972 vznikl cyklus milostných básní, které Diviš posílal v dopisech své budoucí ženě do Paříže a ze kterých později sestavil drobný výběr *Přece jen...* (Mnichov 1977). Tíživou situaci básníka v exilu tematizoval ve sbírce *Průvan* (Pondicherry 1978), jejíž náklad byl ale z větší části zničen při přepravě lodí z Indie. Básně psané ještě v Čechách a básně z prvních exilových let 1969–73 shrnuje sbírka *Obelst* (Curych 1981).

Naplno se k básnické tvorbě Diviš vrátil ovšem až na sklonku sedmdesátých let, kdy rychle za sebou vytvořil dvě rozsáhlé básnické skladby, které jsou přímým výrazem básnickova prožitku emigrace. Lyrickoepická skladba *Beránek na sněhu* (Mnichov 1980) je připisována Holanovi a má také tvarově a koncepčně blízko k Noci s Hamletem. Představuje patrně nejvýraznější průnik křesťanské spirituality do Divišovy exilové poezie. Jejím tematickým jádrem je pro autora typická apokalyptická vize zániku světa, zdevastovaného všudypřítomným zlem a lidskou nepoučitelností. Zánik nemůže odvrátit ani básnické slovo, ani vzpoura proti prožívané realitě – naděje je pouze v pokorném znovupřijetí Kristova poselství, které má sílu probudit lidská srdce a zachránit svět. V následné skladbě *Odchod z Čech* (Mnichov 1981) je však vize světa smířeno-

ného s Bohem popřena. Ústředním motivem knihy je vášnivě polemický dialog se znormalizovanými Čechami. Do sedmi delších básní, psaných nerýmovaným volným veršem, Diviš vtělil nejen svůj stesk po domově, s nímž je nerozlučitelně spojen jazykem i pamětí, ale i svou nenávist vůči stavu, v němž se země dnes nachází. I zde se básník pokouší najít naděje v souřadnicích křesťanské víry („přestat bučet Kde domov můj / a místo toho nasadit Svatováclavský chorál“), nicméně normalizační Čechy, které vnímá jako součást obecné sebedestrukce lidstva, jej neustále provokují k sebemrškačským žalobám na samu podstatu člověka jako druhu, jehož nepoučitelnost plodí jen a jen zlo. Žaluplným a až nenávistným



Obálka Jana Brychty, 1987

epilogem k *Odchodu z Čech* je cyklus bilančních básní *Žalmy* (Purley 1986), verše z druhé poloviny osmdesátých let z knihy *Obrat koně* (Mnichov 1988) i básnická skladba *Moje oči musely vidět* (1991).

Poezii Diviš chápal jako svědectví, jako nepřetržitý komentář života, jehož jediným smyslem je touha dobrat se jádra věci i činů a odhalit Boží záměry. Jeho verše mají mnohdy ráz jakési samomluvy, která jako by implicitně předpokládala posluchače. Tento svědecký charakter Divišovy poezie ovlivnil i její poetiku: neustálá konfliktní konfrontace se skutečností, o níž chce svědčit, často porušuje pravidelnost volného verše, artikulace se podrobuje apelativnosti, s níž básník klne světu. Tematická posloupnost básně i její rytmická stavba jsou neustále porušovány tak, jak si jeho imaginace podmaňuje stále nové a nové oblasti reality.

Teprve exil a vyrovnávání se s vykořeněností, kterou s sebou nese, učinily básnický zjev z RIO PREISNERA, překladatele a erudovaného komentátora německy psané literatury, jehož básnický debut *Kapiláry* z roku 1968 zůstal téměř nepovšimnut. Poté, co autor v témže roce odešel do USA, se poezie stala jedním ze základních prostředků jeho seberealizace.

Neiluzivní vnímání života charakterizuje sbírku *Odstup* (Curych 1977), sestavenou z epigramaticky sevřených a hutných invektiv a reflexí, v nichž básník hodnotí a analyzuje svůj prožitek exilu. Verše „odvahy vzpomínání na Čechy“ důsledně propojují subjektivní zážitky s dějinnou perspektivou světa, který dal přednost jistotám nevíry před očekáváním Božího milosrdenství. Básníkovy historicko-filozofické reflexe se v litanickém spádu veršů proměňují v útok či apel; nostalgie nad ztrátou vlasti („nemohu žít doma ani v cizině“) přerůstá v nenávistný odsudek české totalitní reality, v níž národ žije pod „karabáčem poznané nutnosti“. Sbíрка *Zvíře dětství* (Mnichov 1978) je pak lyrickým kaleidoskopem, v němž básník pomocí fragmentárně kusých lyrických momentek a detailů evokuje své dětství a mládí v Mukačevu na Podkarpatské Rusi. Preisner vyvolává



Rio Preisner (nar. 1925 v Mukačevě) působil do r. 1968 jako učitel němčiny a překladatel, po odchodu do exilu profesor germanistiky v Pennsylvánii. Jeho rozsáhlé dílo zahrnuje monografii J. N. Nestroye, čtyři sbírky reflexivní lyriky a řadu politických, literárních a filozofických esejů. Největší ohlas, nadšený i kritický, dosáhla jeho monumentální trilogie KRITIKA TOTALITARISMU (1973), ČESKÁ EXISTENCE (1984), AŽ NA KONEC ČESKA (1987). Autor v ní nesmlouvavě polemizuje s masarykovsko-protestantskou ideologií českých dějin a jejím avantgardistickým protějškem. Patří k zakládajícím členům časopisu ROZMLUVY.

Rio Preisner na zadní straně obálky knihy  
Až na konec Česka, 1987

neidealizovaný obraz dětství, jež není ztraceným rájem, ale časem, „kdy pavouk vševěd / vypouštěl z řitě provaz / na usmýkání národů“.

Vrcholem Preisnerovy básnické tvorby je volná tematická trilogie *Zasuto* (Mnichov 1980), *Královská cesta* (Purley 1989) a *Visuté mosty* (1992), jež je básnickým pandánem autorovy trilogie filozoficko-politologické (Kritika totalitarismu, Česká existence, Až na konec Česka). Sbírky představují básnický výklad dějinných procesů, sjednocovaný gestem prorockého patosu a vize konce „velkého okcidentu“. Je to básnická polemika militantního katolíka se soudobým světem, který je „nakládán do láku otroctví“ a odmítá vnímat Krista jako střed veškeré historie i lidského bytí, jemuž byla dána do vínku svobodná volba mezi pádem a spásou. Preisner vědomě útočí na tradiční české mýty a svým vyhraněným antiiluzionismem je i ve zřetelném sporu s celou českou poezií („Aniž křičte, soudruzi, / že vám stavbu bořím“). Jeho verše vyjadřují všestrannou erudovanost autora, který po vzoru T. S. Eliota a Ezry Pounda organicky do svého textu včlenil množství literárních reálií, citací a filozoficko-teologických aluzí. Dominantní a zároveň i významotvornou funkci má v této poezii především apelativnost, již Preisner vědomě navázal na básnické poselství La Saletty a Znamení moci Jana Zahradníčka. Tu ještě podtrhuje užití volného verše, jehož mluvnost zvýrazňuje polemickou a prorocky vizionářskou podobu Preisnerovy básnické výpovědi o současném světě.

Také benediktinský opat ANASTÁZ OPASEK začal psát poezii teprve v exilu, kam odešel v roce 1968. V jeho básnických sbírkách *Obrazy* (Řím 1974), *Život upřen do Středu* (Mnichov 1978) a *Slovo a slovo* (Mnichov 1987) má převahu meditativní složka, v níž se Opasek soustřeďuje na základní konstanty lidské existence ve světle Božích záměrů. Propojení osobního prožitku s teologickou reflexí dává Opaskovým veršům charakter modlitby a adorace, která nehledá oporu v metafyzické neobvyklosti, ale tíhne k jazykové prostotě veršů. Významnou roli v Opaskově tvorbě hraje prožitek exilu; ve vzpomínkách na domov se koncentruje jeho touha po svobodě.

Stejně tíživý jako odchod do ciziny byl i exil vnitřní, zejména pak pro ty básníky, které se komunistický režim pokusil vymazat z české literatury již po roce 1948 či v průběhu padesátých let a kteří až do vzniku paralelních samizdatových struktur v letech sedmdesátých žili a tvořili v izolaci. To se opět týkalo zejména básníků spirituálního zaměření a katolické víry, kteří komunistickou totalitu odmítali jako princip a jako výraz toho, že svět omámený hlaholem hmoty zapomíná na Boží řád.

To je případ VLADIMÍRA VOKOLKA, jenž začal publikovat již na sklonku třicátých let a velmi brzy po únoru 1948 se ocitl v tvůrčím osamocení. Tváří v tvář totalitě se mu poezie stala jedinou autonomní oblastí, v níž mohl realizovat svou touhu po svobodě a komunikaci. Jeho „exilové království samoty“ (Bedřich Fučík) bylo zčásti porušeno během liberalizace druhé poloviny šedesátých let, kdy mu bylo umožněno vydat sbírku *Mezi rybou a ptákem* (1967), a později

Úvod příspěvku  
malíře Otty Stritzka  
do samizdatového  
sborníku  
Vladimíru Vokolkovi  
k sedmdesátinám,  
1983

Stará Říše 82

Milý Vladimíre! Iljiči!

Já myslím, že to přeháníš, když tvrdíš /na tvrdo/ že jeto 50 roků cosme bydleli v Praze III. Vlašská 341 a chodil k nám opčas Vojmír který sloužil na Vojně dole na tržišti. My sme tam si hověli jak ve staré hájovně a mohli chodit po celé strahovské zahradě, kde nahoře rostli také jedlé kaštany, ale žel příliš malého formátu. Tenkrát byls známý a horlivý tanečník, ale nevím jaxe ti tančí teďkonc. Mám dojem žes ten autobus měl nechat na pokoji. Za trest ho dali do šrotu protože prolil lidskou krif. Hej dupy dupy oko lo chalupy, hej dupy dupy hej; de capo al fine hulákal Vojmír, když se hrabal pozdě k ránu /v ráži/ do kopce k domečku, aby se prospal u Vl. Teď v dubnu 1982 kdy to píšu taxem našel mezi svými věcmi dva akvarely z let 27. na jednom Šporkova ulice na Jánském vršku a pak ta slepá ulice, v které Vladimír bydlel až na samém konci kde na schodišti odpočívadlo bylo z železných mříží takže stačila jedna žárovka pro kolik/?/ poschodí. Za rohem Šporkovy ulice bydlel Zerzávy ve štítu domu barokního, byla to ulice od vlašského špitálu. V té ulici také bydlel a měl atelier sochař Kotrba/?/ Ale co je to platny padesát roků v tahu, na štěstí. Mezi tím Vokolci jezdili do St.Říše, hlavně Vlastimil tiskař který tiskl některé knihy DD a to moc dobře. Přijeli v autě se šoferem, který je celou dobu škaredě pomlouval, takový hajzl. A přijel

také nepřilíš rozsáhlý výbor z válečné básnické tvorby *Cesta k poledni* (1971), nicméně následující normalizace jej opět vrátila do situace vyloučení, kdy jeho verše mohly vycházet pouze v zahraničí (*Ke komu mluvím dnes*, Mnichov 1984) a v samizdatu. V autorských samizdatových edicích mu vyšla série sbírek (*Hádání z vody*, smz. 1975; *Bílé místo*, smz. 1980; *Mezi Ohněm a Vodou*, smz. 1983; *Kroužení*, smz. 1987; 1991), které byly později soustředěny do šestého svazku Spisů Vladimíra Vokolka (*Mezi Ohněm a Vodou*, 1998).

Pro Vokolka byla báseň svébytným odrazem prvotního Slova, jímž a v němž je konstituována veškerá stvořená skutečnost – básník pak nechce být ničím jiným než nedokonalou analogií této stvořitelské aktivity. Usiluje proto o vytvoření osobitého odpoetizovaného básnického jazyka, v němž by ožívala skutečnost se vším všudy, včetně těch nejběžnějších banalit a až fotografických konkrétností. Postupně přitom stále více rezignuje na melodičnost veršů a usiluje o promyšlenou výstavbu celku, který má apelovat na čtenáře. Převažující volný verš autorových závěrečných básnických sbírek směřuje k neustálým dramatickým střetům mezi metaforou a filozofickou sentencí. Typické pro tyto pozdní Vokolkovy sbírky je neustálé střetávání s osamělostí, kterou koření až expresionistická dikce ne nepodobná exilovým sbírkám Ivana Diviše. Bolest

a roztrpčení nad stavem lhostejného, konzumního světa vyústilo mnohdy do ostrého odsouzení společnosti: „Přizpůsobit se / bezbarvý v bezbarvé / rozkladný v rozkladné / ztratit se z očí jako bys nebyl / přitisknutý ke své kůře / šťastný žes pozbyl tváře / nikdo v ničí zemi.“

Téma bolesti vyrůstající z opuštěnosti člověka i světa, v němž musí žít, a téma střetu víry s nevírou je ústředním bodem intelektuální poezie ZDENKA ROTREKLA, katolického básníka, jemuž oživení exilu a rozvoj literárního života početné vnitřní opozice umožnily vydat výběry ze starší tvorby (*Hovory s mateřídouškou*, Řím 1978; *Malachit*, smz. 1978; Mnichov 1980), ale i výbor z poezie vznikající již v sedmdesátých letech (*Básně a prózy*, Mnichov 1985). Tato kniha obsáhla rovněž některé z autorových samizdatových publikací: *Stromy, ptáci zvířata a podobní lidé*, *Chór v plavbě ryby Ichthys* (společně smz. 1980; samost. 1994), *Basic Czech* (smz., b. d., 1983; 1998), *Neobvyklé zvyky* (smz. 1980). Prvním veřejným komplexnějším představením Rotrekla jako básníka byl po roce 1989 Trefulkův výbor *Sněhem zaváté vinobraní* (1991), z Rotreklovy poezie sedmdesátých a osmdesátých let pak dále vyšla kniha *Cestovní klínopis* (1996). Konvolutem, chronologicky prezentujícím celé básníkovo dílo od čtyřicátých let do přítomnosti, je pak v roce 2001 vydaný první svazek jeho sebraných spisů nazvaný *Nezděné město*.

Tento název (převzatý z autorovy samizdatové sbírky napsané v roce 1971 a vydané v samizdatové Edici Petlice roku 1978; rozšíř. 1989) naznačuje rozměr duchovního časoprostoru, v němž se výrazně intelektuální Rotreklova poezie odehrává. Odkazuje totiž k Brnu jako autorovu rodnému městu, ale také – a především – k obecnějšímu duchovnímu prostoru lidského života, který je utvářen myšlením, snažením i modlitbami těch, co tu byli před námi, a kontinuálně existuje navzdory všem vnějším fyzickým proměnám světa („Napořád ve mně svítá třeskuté / teplo“). Tento svět básník nemůže ztratit, ani když se svou poezií vykročí do cizích měst a zemí, a už vůbec ne, pohybuje-li se v prostoru Svaté země a dalších poutních míst. Současnost Rotreklovi vystupuje na pozadí křesťanských tradic, básník je však schopen – v kontextu katolické poezie neobvykle silně – tematizovat i osudy kultury židovské (sbírka *Němé holubice dále* [*Al jónat élem rechokim*], smz. 1989). Individuální lidský život je Rotreklovi darem, jenž musí člověka vést k odpovědnosti za činy, a současně provokuje i otázku po smyslu všeho, co na cestě mezi narozením a smrtí prožívá. Odpovědí na tuto otázku Rotreklovi pak je nutnost neustálého boje o víru, který musí vést křesťan hledající svou identitu v nepřátelském světě materialismu (sbírka *Chór v plavbě ryby Ichthys*). Svou náboženskou ortodoxii přitom Rotrekl formuluje velmi rozmanitými prostředky. Opírá se o inspiraci poezií Halase a Palivce, ale i o znalost poetiky Skupiny 42 (zejména díla Ivana Blatného, jehož makaronismy se často ve svých básních inspiroval). Mísí konkrétní detaily a surrealistickou asociativní obraznost, bizarnost a snové přeludy. Pracuje s četnými neologismy a archaismy, s aluzemi na

nejrůznější kulturní okruhy, s mytologickými a křesťanskými symboly a alegoriemi. Nechybí tu ani inspirace františkánská, kde se vedle sebe klade svět zvířat a lidí. V okruhu náboženské poezie pak překvapivě působí ty jeho verše a cykly, v nichž využívá postupy experimentální poezie, například když ve sbírce *Basic Czech* „osekává“ své výrazové možnosti až na sémantizované gramatické kategorie.

Básník IVAN SLAVÍK působil v oficiální literatuře především jako překladatel a editor. Dvěma bibliofilskými tisky (*Dvacet pozdních básní aneb Zařikávání naděje*, bibl. 1988; *Kapky potu a krve Arnošta Jenče*, bibl. 1988; 1991) byla připomenuta i jeho vlastní básnická tvorba. Ostatní básnickovy vyhraněně spirituální verše, včetně těch ze sedmdesátých a osmdesátých let (básnické sbírky *Suspiria Arnošta Jenče*, *Úlomky dnů a noci*, *Král Lír a jiné básně*) byly většinou publikovány až v *Básnickém díle Ivana Slavíka I a II* (1998, 1999). Slavíkův převážně volný verš usiluje o jazykovou úspornost zdůrazňující především závažnost myšlenky. Základními konstantami jeho básnického světa jsou neúprosná samota, úzkost z „nelásky plodící nebytí“, pocit vyvrženosti a hledání identity v uplývající čase; vše se pouze prohloubilo a získalo existenciálně bilanční charakter. Kontrast mezi konečností lidské existence a věčností – stálý dramatický osten Slavíkova vnímání existence – je překonáván touhou po Bohu, jenž je láska. A láska – jeden z hlavních a klíčových emblémů této Slavíkovy poezie – překonává vše, je antipodem samoty i smrti, protože „jsem jen skrze Tvou lásku“. Touto vůlí nalézt na všechny otázky odpověď v Bohu získala Slavíkova vysloveně meditativně reflexivní lyrika často charakter adorace a modlitby (sbírka *Suspiria Arnošta Jenče* je v podstatě souborem osobitých modliteb). Meditativnost a niternost těchto veršů ovlivnila i jejich výrazovou podobu: mizí tu jakákoli expresivita i metaforická návaznost na přírodní jevy.

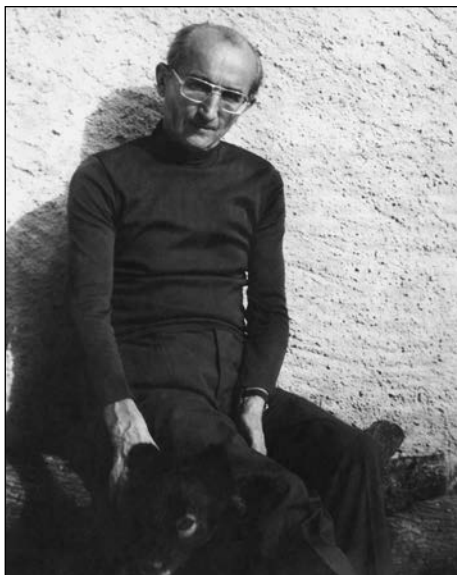
Kněz a básník FRANTIŠEK DANIEL MERTH byl po roce 1970 nucen odejít na farnost v šumavské vesnici Strašín, jejíž opuštěnost ovšem přijal jako výzvu ke koncentraci na vlastní tvorbu. Básnické sbírky *Rukopisy* (smz. 1980), *Matutinum* (smz. 1981) a *Zápisy* (smz. 1988) představují Mertha jako autora, který je uchvácen

Ivan Slavík  
 DVACET  
 POZDNÍCH  
 BÁSNÍ  
 aneb  
 ZAŘÍKÁVÁNÍ  
 NADĚJE

/SCB/

Obálka Milana Albicha k Slavíkovým básním, vydaným Spolkem českých bibliofilů, 1988





František Daniel Merth

intelektuální mocí slova a u nějž se hledání smyslu věcí spojuje s hledáním prostoru pro meditaci. Merth odmítal ornamentalismus tradiční spirituální poezie a stejně tak mu bylo cizí i moralizování. Svět kolem sebe vnímal jako permanentní akt božského stvoření, který má existenciální rozměr a v němž je lidský čin obětí. Jeho rovnováha je udržována balancí mezi vírou a nevírou, tedy otázkou, kterou musí každý člověk, ať již věřící, nebo ne, stále řešit.

K výrazným spirituálně laděným autorům v disentu patřila Iva KOTRLÁ. Vedle dvou sbírek, vydaných v exilu – *Zde v pochybnosti* (Řím 1978) a *Olium* (Řím 1983) – na sebe upozornila zejména poemou nazvanou

*Února* (smz. 1979; Londýn 1985), kterou vědomě navázala na holanovskou tradici epických básní, ale i na barokní zdroje emociálně vypjaté spirituální poezie (příznačná je z tohoto pohledu evokace ubohé lidské tělesnosti). Její skladba vyrůstá z šerosvitu a rozvírá se až do výkřiku odsuzujícího dobu, ve které „vládce je děs a útloboká víra“.

Samizdatové edice kolem sebe často soustřeďovaly různé autorské poetiky, které by se v normálních situacích jen sotva mohly setkat. Přesto i v samizdatu vzniklo několik programových seskupení, často spojených ještě s výtvarnými projevy či divadelním ztvárněním některých zakázaných textů. Mezi nejvýraznější patřil okruh, v němž se potkalo mnoho spisovatelů, zejména z Moravy, a který byl nazýván podle samizdatové edice *Texty přátel*, třebaže byl i původcem bytového divadla *Šlápěj v okně* (→ s. 108, kap. *Literární život*) a sborníků *Enato*, *Archy* nebo *Box*.

Z Brna k *Textům přátel* patřili především Jiří Kuběna a JAROSLAV ERİK FRIČ, který své básnické texty ze sedmdesátých a osmdesátých let označil za nepřilíš zdařilé a zcela je odmítl (sbírky *Zhasínání světél* nebo *Znamení severu*, které v *Textech přátel* vydal, nejsou datovány), Petr Mikeš, Rostislav Valušek a Eduard Zacha. V průběhu normalizace tato skupina vydala více než 280 drobných svazků, a to nejen překlady a přepisy starších textů, ale i původní básnické sbírky. Vzorem jim byly exkluzivní bibliofilie z dílny staroříšského Josefa Floriana.

K autorům, kteří publikovali v *Textech přátel* a spřízněných samizdatových edicích a sbornících, patřili mimo jiné Vladimír Erker, Zdeněk Gába, Miroslav

Holman, Josef Plotzer, Jiří Vícha, Petra Zachovalová, Josef Čechal, Josef Pospíšil či Vratislav Färber. Pro většinu z nich bylo typické přihlášení se k tradici spirituální poezie, zejména k Bohuslavu Reynkovi, a s tím spojená úsečnost výrazu, nepřehuštění básní symboly a patosem a spíše zklidněná nota, ovšem často s expresionistickými kořeny až halasovského ražení.

Svérázným básníkem byl Jiří KUBĚNA, příslušník bývalé skupiny tzv. šestařicátníků (Věra Linhartová, Viola Fischerová, Václav Havel ad.), jehož verše – rukopisné i šířené prostřednictvím samizdatových edic – soustředil autorový výbor *Krev Ve Víně* (1995). Neobvykle mezi katolickými básníky působí Kuběna despekt k jazykovým konvencím i jiným tabu. Za jeho antitetičností je skryta jak vůle provokovat, tak i snaha předat kouzlo údivu. Kuběna je totiž především básníkem kontrastů, básníkem usilujícím o nastolení složité rovnováhy mezi zdánlivě neslučitelnými hodnotami (religiozita, smyslnost), tradicemi (křesťanství, antika) i stylistickými prostředky (citace liturgických textů, lidové prúpovídky a vulgarismy). Jeví se jako naivní a hravý lyrik, ale současně je poeta doctus důkladně obeznámený s antickou a křesťanskou mytologií stejně jako s dějinami umění a literatury. Výslovně se hlásí k odkazu svých katolických předchůdců, zejména k Jakubu Demlovi a Otokaru Březinovi; významným básnickým toposem mu je Morava.

Ve své podstatě je Kuběnova lyrika především poezií milostnou, a to v nejširším smyslu slova. Jejím centrálním tématem je láska homoerotická a současně láska mystická. To dokazuje i básnický triptych *Doryforos* (rkp. 1971, ukázka v samizdatovém sborníku *Pohledy I.*, smz. 1976), *Ganymed* (rkp. 1971) a *Dům Vína* (rkp. 1979), který vyšel souborně v roce 2004 jako čtvrtý svazek básnickova Díla (*Doryforos & Ganymed*). V nich se mísí s Kuběnovým přístupem k lásce také pocity ohrožení smrtí a snaha o vyrovnání se s ní (často je toto úsilí pojato jako hymnus nebo litanie). Tato básnická a duchovní orientace přitom u Kuběny nalezla zcela netradiční, mélický a zároveň rétorický výraz. Přerývanost výpovědi, časté oslovení adresáta a využívání dalších kontaktních prostředků vede k tomu, že plnosti jeho verše mnohdy nabývají až při přednesu. Extatické prožívání emocí, asociativní řazení motivů a slov (vždy s prvním velkým písmenem) vede až ke zdánlivě nekontrolovanému rozpadu syntaxe. Současně však Kuběna hledá prostředky, kterými by dal svému živelnému toku představ, symbolů a emocí řád: nejčastěji je nachází v časomíře (hexametr) a v sonetu, který ale nechápe jako ustrnulou formu, takže experimentuje jak s délkou verše, tak i s jeho grafickou podobou. Ve formě i tématech je tak patrná autorova snaha sloučit tendenci ke svobodě s tendencí k řádu. V osmdesátých letech se Kuběna ještě více soustředil na litanickou notu (například ve sbírce *Litanie K Svatému Janu Miláčkovi Páně*, rkp. 1982) a na rozbití syntaktické složky verše (zejména v používání verzálek). Mimo ghetto brněnského samizdatového okruhu pronikla sbírka *Žízeň Hvězdy Ranní* (2004 v pátém svazku Kuběnova díla), publikovaná v roce 1986 v samizdatové Edici Expedice.

Básník a překladatel **PETR MIKEŠ** se již od svých raných sbírek projevoval jako autor vyhraněné poetiky s výrazným úsečným, až dramaticky vystavěným veršem, ve kterém mimo jiné zaznívá i anglosaská inspirace. Ve svých sbírkách – například *Křehčí než rosa na podzim* (smz. 1974), *Práh bolesti* (smz. 1979; obojí částečně in *Jediné touhy zpěv*, 1998), *Stříbrný pták ve žluté skříni* (smz. 1981; 1997) nebo souboru *Básně 73–82* (smz. 1986) – se vracel k motivům chladu, vpádu temna, alegoricky čitelných obrazů dobové skepse a prázdnoty: „schouleni do noci / počítáme dny.“ Svět i čas jsou nelidské, přesto z této beznaděje vyrůstá touha a víra v samotnou existenci člověka a nacházení jejího smyslu, ačkoli je nesen v nedůvěře a pocitu stálého ohrožení: „A lépe je umřít / než nežít.“ Mikešovy *Básně v próze* (smz. 1979; 1996) přinášejí aluze na symbolistické básně v próze, ovšem překračují toto přitakání symbolismu zasazením do reálných míst a času.

Básně v próze jsou podstatnou součástí i sbírky **ZDENKA GÁBY** *Litost* (smz. 1971; 1997), která byla prvním svazkem edice *Texty přátel*. Gába na první pohled úsporně a pokorně popisuje přírodu a vztahy s ní i mezi lidmi, v krátkých glosách však prosvítají hlubší dějové souvislosti a existenciální pocity: „Každý život má smysl potud, pokud se nad ním dá vynést nějaký soud... A ten má být vyjádřen slovy.“

Neméně důležitou postavou *Textů přátel* byl také básník a kněz **ROSTISLAV VALUŠEK**, který se o edici staral a dával jí i bibliofilskou úpravu. Valuškovy úsporné a hutné texty, soustředěné v mnoha drobných sbírkách, jsou básněmi člověka pevně věřícího, pokoušeného pochybnostmi nad smyslem světa, ale i důvěřujícího: „Do hanby stále sebe někdo vyzpívává / Aleluja Aleluja Aleluja.“ Nejkomplexněji Valuškovu lyriku představuje sbírka *Milostivé léto* (smz. 1975; 1996), ve které se motivy přírodní a náboženské setkávají v příznivé rovnováze s archaismy a citacemi z liturgických textů. Podzimní motivy blízké reynkovské poetice a stále se vracející úzkostné otázky po smyslu existence jsou pak častým motivem básnickových pozdějších samizdatových sbírek (*Ztotožňování*, smz. 1983; 1990).

Poněkud ve stínu ostatních autorů *Textů přátel* zůstal kněz **JIRÍ VÍCHA**, autor výrazně spirituálního gesta. Ve výboru ze samizdatových sbírek *Krajina milost* (1991) se představuje jako básník, jenž v tradiční, ale i existenciální poezii poučené dikci klade metafyzické otázky. Básník spočívá v pokorné, ovšem neodevzdané poloze toho, kdo se táže po nejosobnějších věcech člověka žijícího sice v nesvobodě, ale prodchnutého vírou ve spirituální přesah. Tam, kde probíhá „svlékání až k slovu“, zbývá odevzdání anebo mlčení. Vícha oslavuje toto mlčení „přes všechnu krutou vinu“ a zůstává vždy na straně toho, co podle něj je tím správným, tedy na straně křesťanského vědomí pomíjivosti, s vírou v nekonečnou lásku a dobrotu svého spasitele.

*Texty přátel* však nebyla edice jen pro básníky spirituálního ladění. Básně **JOSEFA POSPÍŠILA**, soustředěné ve sbírkách *Blížící se noci* (smz. 1981), *Slovobrána*;

*Taktika vřesovišť; Katalepsie* (smz. 1980; in *Slovobrana*, 2001) a *Vzdorohrátky* (smz. 1981), přinášejí beatnicky rozvolněné verše, ve kterých se střídá hypertrofovaná gestičnost s milostnými motivy. V jeho pozdějších textech pak nabývají na síle existenciální témata a v zoufalé snaze pojmenovat alespoň část normalizační šedi a samoty do popředí básnickovy výpovědi vstupuje stálá přítomnost strachu, beznaděje a úzkosti. Básník se přitom nebojí ani expresivních a naturalistických výrazů typu „z obvazu noci vlají zkrvavené cáry svítání“ nebo „z chrámů nad propastí lidských duší / vylétly ohavné stvůry / a pokryly slunce divokými škleby“. Nejvýraznější pak zůstává jeho pocit uvědomění si sebe sama, schopnosti dešifrovat i vlastní zklamání a prohry: „Snad je to tím / že jsem si už přivykl na pach a chuť / své vlastní krve.“

Úsečné verše MIROSLAVA HOLMANA mají rozměr glosy či aforismu, klamajícího svou jednoduchostí i chtěnou banalitou. Holman dokáže nepateticky vystavět pointu a překvapit metafyzickým přesahem. Pokorně, ale s vědomím odpovědnosti hledá kořeny vzniku básní a tím i samotný smysl poezie. Z jeho samizdatových a rukopisných sbírek byl v roce 1996 sestaven výbor nazvaný *Kolem osy (verše glosy)*.

V sedmdesátých let se na krátkou dobu k seskupení přidal básník VLADIMÍR ERKER, jehož sbírky *Cíp plavby* (smz. 1977) a *Kostrbaté písmo* (smz. 1985) představují osobitý ohlas francouzské poezie, poučený na překladech předchůdců (zejména Karla Čapka, Bohuslava Reynka a Jana Vladislava). Pro Erkeru je příznačná barevnost a vizualita vnějšího světa, ve kterém jedinec citlivě prožívá svou samotu jako danost. Jeho poezie využívá pozapomínanou formu básní v próze, tematicky jsou časté motivy podzimu.

## ■ Poezie plynutí času, paměti a návratů

Téma nejisté existence setrvávající v prostoru ve světě, který je lyrickému subjektu v podstatě cizí, se objevuje i v tvorbě básníků, jež nestáli na tak vyhraněných pozicích jako autoři katoličtí, a proto se nemohli opřít o jistoty víry. Klíčovým tématem se pro ně tak stalo téma plynutí času, paměti a návratů do mládí a dětství. Ať již jednotliví básníci setrvali ve vlasti, nebo zvolili cestu odchodu do ciziny, ať již v poezii hledali útěchu v osobní situaci, nebo jí protestovali proti falšování pravdy ve své zemi, básnické slovo pro ně bylo současně možností jak navázat kontinuitu s vlastní minulostí i předchozí tvorbou.

Stálý pocit vykořenění a smutku prodchnutý nadějí na návrat je tématem většiny sbírek PAVLA JAVORA (mj. *Jediný domov*, Mnichov 1977; *Krůpěje*, Curych 1977; *Torzo lásky*, Toronto 1981). Kromě lyrických textů však v jeho sbírkách, vydaných v exilu, figurují pamfletické básně na komunistickou moc a značně patetické verše.

Téma nejistoty a paměti se objevuje i v titulech sbírek, jež v sedmdesátých letech publikoval FRANTIŠEK LISTOPAD: básník, prozaik, esejist, divadelní a filmový režisér, jenž žil v zahraničí již od roku 1947 (nejprve ve Francii a od roku 1959 v Portugalsku). Na svou první exilovou sbírku Svoboda a jiné ovoce, vydanou ve Vídni v roce 1956, navázal sbírkami *Černý bílý, nevím* (Kolín nad Rýnem 1973) a *Nástroje paměti* (Mnichov 1982).

Listopadův život určil vědomý pobyt v několika rozdílných kulturách: české, francouzské a portugalské. Pro jeho – výhradně česky psanou – poezii je charakteristický stálý pocit nesamozřejmosti lidské existence pohybující se na hraně různých světů. Příznačné jsou torzovité obrazy s množstvím zámlk, alogická spojení dokumentující chaotičnost a nejednoznačnost reality. Život se tu rozpadá na řadu zlomků, situací, záběrů a detailů, které vypovídají o složitém hledání identity v roztržitém a bortivém světě. Sbírkky jsou zároveň prostoupeny nostalgií vzpomínek na ztracenou vlast, českou krajinu a domácí prostředí, prolíná se v nich sen s hořkou ironií, až dokumentaristická věcnost se surrealistickým pohledem, matná vzpomínka s existenciální reflexí. Listopad dává přednost ostrým pointám, metodě střihu. Eliptickou výstavbou básní dosahuje zkratky, předmětnosti veršů dociluje koncentrací mnoha konkrétních detailů. Již tak nejistý a vnitřně dramatický obraz světa a člověka v něm ještě více komplikuje Listopadova ironie a sebeironie. Portugalská i česká realita se stýká v autorově ahasverovském básnickém osudu: „Pršelo portugalsky / různě na poslech / a v každé kapce / přízvuk z Čech // a srdce vrací se / lehce a bez zábran / branou bran // Pršelo portugalsky / zašité rukávy / rozpárám.“

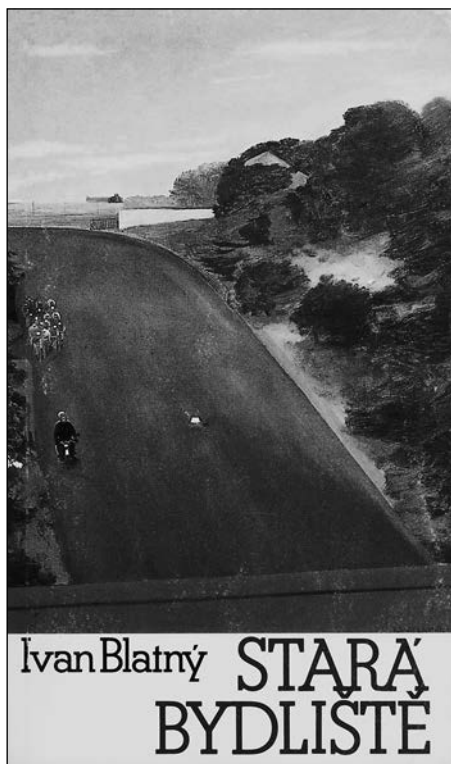
Prožitek napětí mezi vzpomínkami na zemi, v níž vyrůstal, a životem v zemi nové ovlivnil také VIKTORA FISCHLA, básníka, jenž začal psát a publikovat ještě před válkou. Jeho poválečnou poezii soustřeďuje dvojice výborů *Dům U tří houslí* (Mnichov 1981) a *Krásna šedin* (1992). Fischl se v ní prezentuje jako Čech fascinovaný rodnou zemí a především Prahou, což se projevuje i v jeho čistém a kultivovaném jazyce. Současně se ale představuje jako Žid, který prožívá osud svého národa a pro kterého je přežití válečné katastrofy závazkem vyzývajícím k hluboké vděčnosti za každodenní radosti. Jeho poezii charakterizuje důraz na proměny času historického i lidského, bohatá citová paměť, bytostný humanismus a moudrá pokora: „Ač víš, že nikdo už tvou minci nepromění / a že se blíží už zvuk posledního vlaku, // poprvé nasloucháš křídlovce kuropění / a jako poprvé se s mlhou každodenní / zvedáš a procítáš do jitra, do zázraku.“

Velmi specifickým způsobem poezie zasáhla do lidského osudu básníka IVANA BLATNÉHO, bývalého příslušníka Skupiny 42. Blatný žil od roku 1948 v anglickém exilu, kde u něj brzy propukla duševní choroba. Poprvé byl hospitalizován záhy po emigraci a znovu od roku 1954: v psychiatrické klinice v Ipswichi pobýval až do své smrti v roce 1990. Z básnických textů, které Blatný začal po dlouhé odmlce opět psát koncem šedesátých let, vznikla sbírka *Pomocná škola Bixley*.

Sbírka existuje ve dvou odlišných podobách. Verze vydaná v roce 1982 v samizdatové edici KDM se opírá o text, který se do Čech dostal přes Jiřího Koláře, přičemž její editoři (Zbyněk Hejda, Antonín Petruželka a Vratislav Färber) zachovali původní Blatného koncepci. Naproti tomu exilové vydání (Toronto 1987) je výběrem z původní Blatného sbírky, který sestavil Antonín Brousek.

Míra stylizace Blatného výpovědi ve verších soustředěných do této sbírky se pohybuje mezi dvěma krajnostmi – od prostých, téměř deníkových záznamů až po automaticky psané texty s ne vždy dešifrovatelnými asociativními řetězci. Volný tok básnických představ je přerušován citáty, glosami, apely a makaronismy a v této mozaice se mísí vědomé s podvědomým v touze člověka, v jehož trýznivé samotě zůstal jediným východiskem svět paměti evokovaný básní.

Naproti tomu svět, v němž žije lyrický subjekt sbírky *Stará bydlisté* (Toronto 1979), sestavené Antonínem Brouskem z většího množství rukopisů, je nesen snahou po sebepotvrzení – z jedné strany je uzavřen tenkou slupkou aktuálních prožitků, ze strany druhé pak hlubší vrstvou filtrovaných vzpomínek: „Ohnice kvete, smutný světe. / Orten a Jakub pijí z Lethe, / nikdy se neshledáme,



Obálka Barbory Munzarové s využitím obrazu Kamila Lhotáka, 1979

#### **Ruzyň**

J'ai acheté ma mère  
popsanou v Americe jako Meredith  
George Meredith if you like

The kidnapper and the kidnapped  
became friends

Jejich láska byla nehorázná  
jako kdyby se byli vrátili  
do tanečrny kterou navštěvoval Jan Čep  
s tlustou trafikantkou

Myslel si že je hloupá a nerozumí poesii  
Tak strávil v karanténě tři sta let.

#### **Památce Jindřicha Heislera**

Heisler je mrtev Ke komu se mám modlit  
aby mě přijali do skupiny Zbytkový statek  
Jen Toyen a já  
Toi jen

She was a romantic girl she loved you,  
my gold.

Stránka z Blatného knihy Pomocná škola Bixley, 1987

žel. / A Jílek na nás zapomněl.“ Blatného básně se navracejí k někdejší autorovým východiskům, nostalgicky vyvolávají svět mládí autora, který před trýznivou skutečností uniká do dávných osobních i literárních reminiscencí a pokouší se prostřednictvím paměti rekonstruovat a integrovat vlastní rozbitou osobnost.

Během normalizace vznikla nejzdařilejší sbírka další členky Skupiny 42 JIŘINY HAUKOVÉ. V cyklu *Motýl a smrt* (smz. 1983; 1990) je téma návratu a paměti vyvoláno potřebou básnířky vyrovnat se s úmrtím blízkých osob: „V těch nejtěžších chvílích zbývají vzpomínky.“ V první části série bolestných meditací o životě a smrti Hauková zvažuje moc básnického slova sdělit tíži zážitku, zachytit nevyslovitelné a mizející. Je si vědoma jeho nedostatečnosti, neschopnosti vyjádřit bohatství člověka v metamorfózách dějin a světa: „Všechna slova jsou málo / proti tomu, co bludičkuje / a zoufá v člověku, / co jím pekli a zase doufá, / všechna slova jsou málo, / aby zřetězila strže, kam se hroutíme, / aby naplnila přímku, / kterou se k hvězdám vzpínáme, / aby upalíčkovala život, / aby se vzpříčila smrti.“ V druhé části autorka evokuje místa a životní chvíle, které pro ni byly důležité a celoživotně ji ovlivnily. Bilance osobní zkušenosti a vyrovnávání se s vlastní bolestí jsou zde ustavičně vtahovány do dějinných a časových souvislostí. Třetí část je básnickou i filozofickou syntézou básnířčina pojetí času. Evokace uplynulého času vzpomínkou, paralela lidské situace s přírodními ději, neodbytná přítomnost smrti, složité vztahy člověka k druhým a světu kolem i stále sílící pocit samoty jsou základními tématy i dalších autorčiných děl – sbírek *Světlo v září* (smz. 1984; 1995), *Spodní proudy* (smz. 1987; Mnichov 1988); jejich souhrn přináší svazek *Básně* (2000).

K poezii paměti a k návratům patřila bezpochyby i tvorba Jaroslava Seiferta a Jana Skácela, kteří některá ze svých děl publikovali nejprve v samizdatu a až v osmdesátých letech (často v okleštěné formě) i oficiálně (→ s. 360, odd. *Publikační návraty*).

## ■ Hledání nadosobních jistot v díle střední básnické generace

Téma a problematika paměti byla od šedesátých let inspirativní rovněž pro příslušníky – jinak dosti různorodé – střední básnické generace, která těsně po válce či v průběhu následujícího desetiletí do literatury vstoupila pod praporem komunismu a s postupnou ztrátou tohoto svého vyznání dospívala k reálnější reflexi přítomnosti, minulosti a budoucnosti české společnosti a k reflexi svého místa v ní. Atmosféra disentu, do něhož byli někteří básníci této generace zahrnuti na vrcholu svých tvůrčích sil, navíc potřebu podobné výpovědi ještě posílila, neboť byla součástí jejich snahy o nalezení nadosobních hodnot, o něž by se jedinec při své smrtelnosti mohl opřít.

K nejstarším básníkům v rámci této skupiny patřil JAROMÍR HOŘEC, který se v disentu k vydávání poezie vrátil po mnohaleté přestávce. V roce 1979 založil samizdatovou edici Česká expedice, v níž pak mimo jiné vydal i bezmála čtyři desítky svazků ediční řady Lyrika Jaromíra Hořce. Jeho verše, sbírky a básnické cykly jsou ozvukem nejrůznějších inspirací, určuje je především snaha využít historických a mytických paralel k úvahám o přítomné situaci člověka a národa a vyjádřit naději, vyrůstající z připomenutí „našich“ dávných mytických a křesťanských kořenů. Autor přitom usilovně proklamuje potřebu svobody, sepětí s rodnou zemí a jejím jazykem. Tak je tomu v souboru *Svěcení hlíny* (smz. 1980; Mnichov 1982, pod pseud. Jiří Hynek) i ve vlasteneckých básnických skladbách, ve kterých na historických osobnostech významu Václava Hollara (*Bohemus*, smz. 1976; Mnichov 1986) a blahoslavené Anežky (*Anežka Česká*, smz. 1988; Mnichov 1988) vyzdvihl stálou potřebu udržet povědomí národních symbolů a české řeči jako protipólu beznaděje a zmaru ve společnosti, která ztratila svobodu. Apelativnost Hořcova výrazu vrcholí ve sbírkách, jimiž básník reagoval na vznik Charty 77 (*Pozdvihování slov*, Kolín nad Rýnem 1981, pod pseud. Jan Čech) a na své uvěznění v Ruzyni roku 1981 (mj. *Dílno Hölderlinova*, smz. 1986; Mnichov 1993, a *Úplné zatmění luny*, smz. 1988, in *Brzy jazyk nazývávi Ruzyně*, 2005). V těchto sbírkách se objevují pro Hořce typické kolážovité přístupy pro psaní poezie, ve kterých se střetávají fragmenty rozhovorů, citace z protokolů, doplněné o citace z protektorátních politických textů, které jsou často v kontrastu s dobovou komunistickou rétorikou.

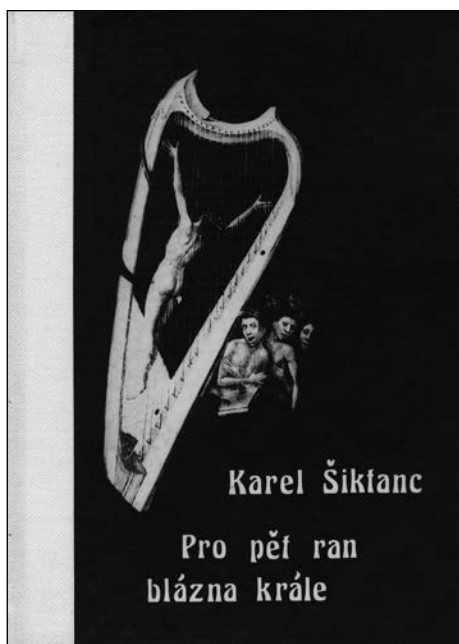
Jednou z nejvýraznějších osobností českého básnického disentu byl KAREL ŠIKTANC, jenž během normalizace pokračoval v psaní osobitých cyklů básní, sjednocených motivicky i celkovým vyzněním. Příkladem může být pět textů ze sbírky *Pro pět ran blázna krále* (smz. 1979; in *Utopenejch voči*, 1991), volně svázaných máchovskými odkazy a s nimi souvisejícími motivy života a smrti. Stejně jako básnickovy sbírky *Sakramenty* (smz. 1985; in *Utopenejch voči*, 1991) nebo *Srdce svého nejz* (smz. 1988; 1994) jsou přitom prostoupeny tragickým pocitem zásadní devastace světa.

V kontrastu k tomuto pocitu se Šiktancova poezie sedmdesátých a osmdesátých let opět obrací k paměti, k základním lidským situacím a mravním jistotám. Takto je tomu ve vrcholných Šiktancových dílech sedmdesátých let, v barokně stylizované



Karel Šiktanc, portrét ze samizdatového vydání sbírky *Jak se trhá srdce*





Obálka s koláží Jiřího Koláře k samizdatovému vydání Šiktancovy sbírky, 1979

alegorii *Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel* (smz. 1979; 1992), v níž Bůh bezmocně přihlíží triumfálnímu tanci Smrti, jež vítězí nad zkázou, které snad může vzdorovat jen dítě a slovo básníka, a především v *Českém orloji*, vydaném poprvé v samizdatu roku 1974 a v roce 1980 ve dvou svazcích v Mnichově.

Český orloj geneticky navazuje na autorovy sbírky z let šedesátých. Obdobně jako ony vyslovuje svěbytnou básnickou vizi, jež nechává dramaticky prostupovat prvky zapomínaného venkovského mýtu, dětské či chlapecké vzpomínky, existenciální reflexe a krajinné momentky. Slovo „orloj“ v názvu sbírky neznamená jen věžní hodiny, které jako neúplatné centrum městského shonu ukazovaly neúprosnost času, ale odkazuje i k hlubším, filozofickým

souvislostem cyklického běhu života, k rytmu plynutí, které objímá naše dny, měsíce a roky. Ve dvanácti částech sbírky, označených podle jednotlivých měsíců, básník vytváří – obdobně jako před ním Josef Mánes či Karel Toman – měsíční cyklus, do něhož se promítají jak národní kulturní a dějinné tradice, tak i nadnárodní prastarý mýtus pohanský a mladší křesťanský. Inspirace folklorní tradicí je zřejmá, básník rafinovaně kombinuje naivismus lidových písní, rčení, říkadel a zaříkadel se starobylostí lidových pranostik a starodávných kalendářů. Skladba je uvedena jako iniciační promluva lyrického hrdiny směrem k synovi – lyrický hrdina však není jen otcem, ale myšlenkově se vrací i do dob, kdy sám byl jinochem. Reálné příběhy jednoho lidského osudu jsou přitom vklenuty do nadosobního dějinného osudu národa, prezentovaného aluzemi na svatováclavskou tradici, starými českými legendami světskými i církevními, bělohorskou tragédií a podobně. V podloží Šiktancovy skladby je víra v ženu, která přerůstá v očišťující a smrtelnost překračující mýtus ženy – matky – české země. Vnitřní napětí a patos skladby vyrůstá z rozporu mezi pohansky vášnivou smyslovou, až smyslnou láskou k životu a touhou po ideálu metafyzické čistoty. Tento rozpor je překonáván zbožným přimknutím se k národní tradici, ke krajíně a rodu, k vlasti. Tak vyznívá i závěrečný obraz prosincové básně, v níž ve vánoční noci „žena strmí k nebi jak sám Bůh“ a „Smrt letmo zvoní na orloji celou“.

Snaha odkrýt zdroje a původ dávných kulturních mýtů a symbolů a dešifrovat prastarý jazyk znaků charakterizuje poezii dalšího z příslušníků skupiny Května, literárního teoretika MIROSLAVA ČERVENKY. Jeho básnické dílo od počátku šedesátých do poloviny osmdesátých let shrnuly tři soubory: *Čtvrtohory* (smz. 1974), *Dvacet tři patnáct* (smz. 1979; Mnichov 1986) a *Strojopisy* (smz. 1985), posléze společně vydané pod názvem *Strojopisná trilogie* (smz. 1986; 1992). Existenciální i společenskou situaci člověka, jenž je přinucen žít mimo své životní poslání, ale i autorovo vnímání tragické devastace soudobého společenského života vyjadřují verše druhé a třetí sbírky. Červenkova poezie je racionální, antiiluzivní a nemytologizující, zároveň je však prostoupena touhou po hledání pravé, až archetypální podstaty jevů. K jejím rysům patří ironie, sebeironie a sarkasmus, hravost a inklinace k experimentu.

Ojedinelým a v rámci vnitřního exilu víceméně osamoceným existenciálním tvůrcem byl ZBYNĚK HEJDA, básník expresionistického typu a surrealistické imaginace z okruhu politicky i literárně nonkonformního časopisu Tvář. Hejda byl již od svého vyhraněného debutu *Všechna slast* z roku 1964 výrazně inspirován motivy zániku, rozpadu a lidské situace v hraničním momentu. V průběhu normalizace nejprve zveřejnil sbírku *Blízkosti smrti* (smz. 1978; Mnichov 1985, která měla původně vyjít v roce 1969), a poté i svou novou tvorbu soustředěnou do sbírek *Lady Felthamová* (smz. 1979; 1992; část uveřej-



Alena Petruželková, Antonín Petruželka, Vratislav Färber, Zbyněk Hejda, Přemysl Blažiček, začátek 80. let, foto Miroslava Urbana

něna v zrcadlovém česko-francouzském vydání v Paříži roku 1989) a *Tři básně* (smz. 1987; in *Pobyť v sanatoriu*, 1995). Souborné vydání jeho básnického díla z šedesátých a sedmdesátých let pak vyšlo v Edici Petlice pod titulem *Básně* (smz. 1979; rozšíř. 1996).

Hejda je básník jedné základní polohy. Jeho poezie je temným zpěvem o lidské pomíjivosti. Básník si je vědom, že „člověk nevyrostá z kořenů, / ale z dláždění“ a že „všechna slast musí být spotřebována“. Lidská bytost je do světa vržena: „A tak tu jsme, že jsme sem uvrženi, / my jen tak náhodou, my pro nikoho, tak, / jakoby stínání a jako by nás v kmeni / podřezaného stromu ještě zaslech pták.“ Proti trýznivému vědomí konečnosti lidské existence přitom básník staví okamžiky vrcholného prožitku, jež často nabývají podoby zbytnělé tělesnosti a jejich smyslnost hraničí až s obscénností. Konstantní reflexivní, vzpomínkové, milostné a erotické náměty veršů se tak spojují s motivy úzkosti, opuštěnosti a hnusu, přízračná, až morbidní atmosféra se zmírňuje zasazením dějů a obrazů do konkrétních míst, jako jsou vesnice a krajina básníkovy dětství, topos hřbitova jako místa rozpadu a tlení, ale také místa poznamenaná vzdálenou vzpomínkou a touhou.

Významný je u Hejdy prožitek času, intenzivní vnímání bezvýchoďného koloběhu vznikání a zanikání a konečnosti lidské existence, která je nám vtisněna hned při zrození. To vnáší do Hejdovy poezie četné máchovské aluze i trýznivě sarkastický dotek nicoty, jež provázejí milostivější momentky šťastných setkání či vzpomínky a okamžiky z dětství. Hejda často užívá techniky popisu, jak civilního a tlumeného, tak s určitým ozvláštňením, s oblibou navodí počáteční idylický obrázek, aby jej pak prudkým střihem obrátil a uzemnil krutě ironickou pointou. Výrazově úsporné a jednoduché veršové útvary v sobě skrývají fragmenty příběhů, nezřídka je vedena prostá paralela mezi přírodou a lidským osudem. Prolínání přírodního rámce s existenciálním pocitem tvoří základ většiny jeho reflexivních básní. Hejda před prací s metaforou dává přednost účinku pečlivě vybraných detailů. Spění k formální tradici, až klasičnosti podporuje erbenovsky hutný, strohý jazyk i koncentrovanost a lapidárnost výrazu a prostředky, jakými jsou antiteze, eliptická zkratka, eufonie, aliterace a jiné. Vázaný verš převážně ve formě čtyřveršových a osmiveršových strofických struktur se sporadicky střídá s civilním volným veršem. Ačkoli je Hejda pokračovatelem holanovsko-halasovské linie české poezie (jako analytik a metafyzik pojímající svět v rozporech) a v jeho lyrice je možné vystopovat sblížení rovněž například s poetikou Jiřího Koláře či Ivana Wernische (věčnost a detailnost básní, jejich přízračné nasvícení), zůstává přesto svými existenciálními východisky, tragickým vymezením lidské situace i mimogeneračním postavením v pozici outsidera, kterého pro sebe „objevila“ až pozdější generace autorů kolem samizdatové edice KDM a později časopisu Revolver Revue.

„Utajeným“ básníkem střední generace byl v sedmdesátých a osmdesátých letech JOSEF TOPOL: dramatik, který čtenáře v roce 1997 překvapil tím, že

pod titulem *Básně* vydal celoživotní sumu své poezie, vznikající od padesátých let. Do té chvíle byla totiž básnická tvorba pro Topola především věcí intimní, soukromým ohledáváním světa prostřednictvím slov, cestou, jak usilovat o vlastní celistvost. Tato záměrná izolace od aktuálních snah také způsobila, že se svou básnickou poetikou poněkud vymyká z kontextu české poválečné poezie.

Topolovy básně odkazují na řadu různorodých inspiračních vzorů, počínaje anglickými alžbětinci přes Máchu a Erbena až po spirituální lyriku třicátých let či Richarda Weinera. Báseň je Topolovi niterným zápasem o duchovní rozměr lidského života, přičemž jeho spiritualita je neokázalá, nedogmatická, jímavá svou prostotou: „Jsme pouhá cesta k nebi.“ Básník se zastavuje v pokorných meditacích u témat moci a bezmoci slova, hledání vlastní identity, vzpomínky a dětství, smrti a zmrtvýchvstání: „A napohled je takový hřbitov / (i kdybychom byli bez víry) / tlukoucí srdce v mrtvé krajině // I kdyby to nebylo předpověděno: // Zmrtvýchvstání.“ Konfrontace lidské situace s prostorem přírody s sebou přináší jak obrazy krajiny, tak motivy lidské tělesnosti a senzuality. Výrazným rysem Topolových básní je biblická emblematika. Jeho hledání pradávných, mytických prostorů, které kontrastují s básníkovou deziluzí z přítomnosti a pohybu dějin, se však konkretizuje nejen v obrazy dávných krajin antických, často inspirovaných Starým a Novým zákonem, ale také v krajinu minulosti čistě osobní, v krajinu vlastního dětství a jinošství, které je u Topola (podobně jako u Františka Hrubína) spojeno s vesnicí a rodným Posázavím.

Tu část Topolovy poezie, která vznikla v sedmdesátých a osmdesátých letech, značně formuje prohlubující se bolestný zápas mezi básníkovou úzkostí a nadějí, jeho úporné existenciální hledání vlastní tváře, ztraceného řádu a jistoty ve světě všeprostopující marnosti: „Ach / být / pro jednou absolutně být / nebýt hrobař radostných chvil / stavitel neobyvatelných ložnic.“ Tato antitetičnost se promítá také do tvarové roviny básní a do jejich významové výstavby, která pracuje s kontrastem slovní malby a drsné syrovosti obrazů, melodičností tradičních strofických útvarů s kakofonií volného verše, jenž rozbíjí intonační proud a hudební melodii. Lapidárnost přerůstá do využití folklorních prvků v podobě říkadel a exempel postihujících absurditu životní situace: „Šel mi pod okny kamnář / asi nám spadla pec / a to jsem vyhlížel klempíře / máme děravou střechu / nakonec přišel truhlář / nedovedl udělat rakev.“ Přes zahlcující úzkost („Není komu to říci a není co. / Den se neprobudí, noc neusne. / Ptáci nepohnou křídlem. / Naplnilo se všecko, až po okraj“) pronikají záblesky naděje a touhy po lidské důstojnosti. Z výchozího pocitu bezútěšnosti a zmaru vyrůstá humorný nadhled a vyrovnanost, přecházející v jízlivost, hořký úsměšek, ale i úžas nad stále se obnovující vůlí k životu.

## ■ Spílání světa i době

Svůj prostor v samizdatu našli rovněž autoři let čtyřicátých a padesátých, narození zpravidla kolem roku 1920, kteří se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let k poezii vrátili po kratším či delším odmlčení, neboť pociťovali potřebu jejím prostřednictvím vyjádřit pocity marnosti a opuštění. Lze k nim počítat autory, kteří se v padesátých letech výrazně angažovali a snažili se naplnit postuláty budovatelské literatury (Oldřich Kryštofek, Lumír Čivrný), ale například i autory z okruhu někdejší redakce Mladé fronty, kteří přestali publikovat po roce 1948. Spojujícím tématem pro většinu z nich byla nesvoboda: jejich výpovědi pak nabývaly podoby kritického, expresivně zbarveného spílání světu vyprázdněných hodnot, vůči němuž jsou jediným protipólem vzpomínky na dětství, vztah k rodině a nejbližším či místům soukromí, ať již se jimi stává byt, nebo příroda. Jejich poezii chybí spiritualistické tóny, neboť náboženství je těmto autorům cizí a osobní zkušenost je přivedla ke skeptickému postoji a k jiným ideologiím.

V případě OLDŘICHA KRYŠTOFKA se východiskem z pocitu duchovního marasmu staly vzpomínkové verše soustřeďující se k osobním, tichým prožitkům, věnované dětství a matce a obsahující i řadu nerudovských aluzí (*Malá říkání roku 1976*, smz. 1977; Mnichov 1984). Sbírka LUMÍRA ČIVRNÉHO *Na dech* (smz. 1979; Mnichov 1984, rozšíř. in *Bylo takové ticho*, 2005) přinesla tradiční, úvahovou a notně deziluzivní poezii, která připomíná někdejší vliv Halasovy poetiky. Čivrného svět je tu ovšem znatelně proměněn a expresivita výrazu nabyla až karatelského tónu: „celý den hnije v květech z PVC, / v pohárcích od piva, / propálených snad vajglem.“ Naděje však nezbyvá jen ve smrti a zániku („To kruté štěstí, že už nejsí“), ale též ve víře v pravdu a drobné něžnosti, které prosvětlují normalizační noc.

Ivo ROŽEK jako básník debutoval až v samizdatu, ale jeho texty se objevovaly v nejrůznějších časopisech již od čtyřicátých let. Později se věnoval psaní písňových textů. Inspiraci populární hudbou lze spatřit i v jeho sbírce *Až delfíni vystoupí z vod* (smz. 1987; Mnichov 1991), která využívá poloh bluesových nebo jazzových textů. Ústředním motivem Rožkových zlehka ironizujících veršů jsou láska nebo obyčejná lidskost, ale i on jedovatě kárá dobu a často si vypomáhá vypjatými obrazy expresionismu („Kvílelo bláto // Pes drtil kosti / v ohradě“).

Sbírku IVANA ANDRENIKA *Jediný zlý oheň* (smz. 1986; Mnichov 1991) od ostatních autorů generace odlišuje to, že její autor spatřuje východisko v přiznání smrtelnosti jako jediné možné cesty pro člověka. Andrenikovy verše charakterizuje jednoduchá, až strohá písňová forma, která je v protikladu s autorovým poselstvím záhuby a bezvýchodnosti: „Nad mlčícími hroby / sám sobě hrobařem.“

Motivy ohrožení lze vysledovat i ve sbírkách JANA VLADISLAVA, který patřil k významným spolutvůrcům samizdatového života. Vladislav do svého

nuceného odchodu do exilu vydával samizdatovou edici *Kvart* a spolupracoval na přípravě některých svazků dalších samizdatových edic s Ludvíkem Vaculíkem či Václavem Havlem. Jeho vlastní básnická tvorba z této doby je soustředěná do svazků *Samomluvy* (smz. 1980; Mnichov 1986), *Věty* (smz. 1977; neúplné vydání v Mnichově 1981; in *Kniha poezie*, 1991) a *Fragmenty* (smz. 1980; in *Fragmenty a jiné básně*, 1998). Vladislav se v ní představuje jako autor poučený klasickou poezií, zejména románskou, který ale nezůstává jen u tradičně stavěného verše. V linii ortenovského tázání se po smyslu lidského konání ve svých verších klade otázky směřující k podstatě básnictví a k vyslovení situace člověka v nesvobodné době. Jeho pozorování dějů pojmenovává svár s Chaosem, který obebíná svět. S rilkovskou díkčí se básník dotazuje po smyslu a činech člověka v moderní době, překvapeného mocí, ale i po šanci slov tyto vyšší děje ovlivnit: „Ale kdo může chápat, / když slova selhávají a všechna jména / dal kdysi Adam?“



Obálka sbírky Ivana Andrenika, PmD – Poezie mimo Domov 1991

Strach a ohrožení, které člověka v totalitní době svírá na každém kroku, jsou ve sbírce JOSEFA KOENIGSMARKA *Sny a nesny* (smz. 1978; 1990) ironizovány a shazovány volbou groteskního pohledu, který je odsouvá do fantaskních světů mimo realitu. Postava smrti je tu tak – i přes svou neustálou děsivou přítomnost – představovaná jako přízračný loutkový panák.

„Slova nezkurvělá / čisté panenské věno“ jsou poezií pro MILOŠE VACÍKA ve sbírce *Zahrada na dva zámky* (smz. 1977; Kolín nad Rýnem 1983). Vacík ve svých zvukomalebých, jemných verších naléhavě reaguje na normalizovaný svět kolem něj. Hlas básníka, plný bohaté eufonie a melodické rytmizace až neúprosně podává svědectví o době, ve které „duch mé země mlčí“. Výbor z Vacíkovy celoživotní tvorby, nazvaný *Nemilostná a milostná*, vyšel v prosinci 1989.

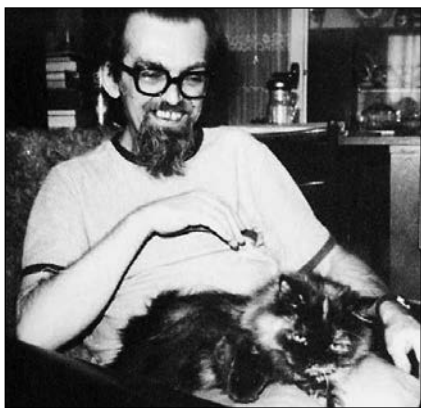
Pro některé z autorů se samizdat stal za jejich života poslední publikační platformou. To platí o Ladislavu Dvořákoví nebo Jaromíru Šavrdovi. LADISLAV



Jan Vladislav

su a autocenzury, svět kolem básníka je jedno velké „veleghetto“, ve kterém žijí spíše mrtví než živí. Do básní se tak vkrádá chlad, beznaděj je přemáhána spíše cynismem než vírou v budoucnost.

Sbírka *Cestovní deník* (smz. 1981; Mnichov 1984) JAROMÍRA ŠAVRDY vznikla ve vězení, kde se autor octl za přechovávání a opisy samizdatů. Spolu s volným pokračováním *Druhý sešit deníku* (smz. 1985; Mnichov 1986) ve skeptické tónině obžalovává komunistickou společnost, v níž člověk ztrácí důstojnost a stává



Jaromír Šavrdla s kočkou Babetkou

DVOŘÁK svou sbírkou *Hle nyní* (smz. 1980; in *Kainův útěk; Vynášení smrti; Obrysy bolesti; Srdeň; Hle nyní*, 1994) podešel od své předchozí tvorby a poetiky. V dikci jeho sbírky lze sice stále poznat Halasova a Zahradníčkova pokračovatele, ale k jejím novým tónům nyní patří hravost a mírná ironie. Svě texty Dvořák dedikoval nejružnějším básníkům (mj. Ezru Poundovi, Janu Zábranovi, Josefu Hiršalovi, Petru Koptovi) a nejednou doplnil i o citaci z Exupéryho nebo Demla, která je doříkává. Jako celek tato Dvořákova poezie pojmenovává situaci člověka na kraji tehdejší společnosti a siroby doby: „křičím na tlapače a ampliony, / jako bych nevěděl, že žádný nemá vlastní hlas, / rty ani jazyk, ani ponebí, a že je nepřekřičím.“ Osamělost a úzkost v konzumní době normalizace je tu vyslovována bez pato-

se součástí totalitní mašinerie: „přesta-  
neš (napřed) počítat čas / (zadruhé)  
myslet / (zatřetí) doufat / (a vůbec) být  
člověkem.“ K základním, existenciál-  
ním otázkám člověka v mezní situaci  
se soustředí i autorovy další básnické  
cykly a sbírky (mj. *Plachetnice Santa  
Maria*, smz. 1985; *Má vlast*, smz. 1986;  
*Hodina v úzkých*, smz. 1989).

Zajímavým básníkem, jehož poezie vznikala během věznění, nikoli ovšem z politických důvodů, byl ANTONÍN KONEČNÝ, který v nápravných zařízeních prožil více jak polovinu života.

Tento „poeta natus“ vychrlil podle mnohých svědectví ve vězení několik sbírek poezie, z nichž se do mnichovského nakladatelství Poezie mimo Domov dostala *Skleněná louka* (Mnichov 1984), ve které zcela spontánně zachycuje vzpomínky na milostná vzplanutí i na mládí strávené na konci šedesátých let v Brně.

## ■ Proměny poezie „nepřizpůsobivých“ mladých básníků šedesátých let

Do zapomnění na počátku sedmdesátých let měla být mocensky vytlačena také řada mladších básníků, kteří debutovali v předchozím desetiletí a měli za sebou umělecky výrazné sbírky, nicméně neodpovídali představám literárních normalizátorů o mladé generaci sloužící socialismu prostřednictvím poezie.

Snaha vymazat ze čtenářského povědomí takové básníky, jako byli Ivan Wernisch, Petr Kabeš, Pavel Šrut, Jiří Gruša, Antonín Brousek, Andrej Stankovič či Miloslav Topinka, byla motivována nejen jejich občanskými postoji tváří v tvář nastupujícím politickým změnám, ale také jejich básnickými poetikami, jež se neslučovaly s požadavkem poezie optimistické, čtenářsky lehce přístupné a přitakávající politickému statu quo. Jejich verše totiž měly často exkluzivní povahu, ve vnitřní opozici vůči stavu reálného světa mířily k vytváření autonomních, tajemných a vzrušujících světů básnických, čemuž odpovídaly i složitostí metafor a svébytných obrazů, deziluzivností jednotlivých výpovědí a experimenty s jazykem.

Přestože i tato zprvu dosti kompaktní skupina v průběhu sedmdesátých let ztratila původní generační rozměr a změnila se spíše ve skupinu výrazných individualit, jejich básnickou tvorbu nadále propojovala společná východiska i obdobný způsob odpovědi na společenskou situaci. Společné rysy zůstaly i přes rozdílné lidské osudy jednotlivých příslušníků generace: někteří volili osamocení v exilu (Antonín Brousek, Jiří Gruša), jiní se pohybovali v samizdatu (Ivan Wernisch, Petr Kabeš, Andrej Stankovič, Miloslav Topinka) a další na okraji oficiálního prostoru, kde jim bylo umožněno žít se psaním dětských knížek, pohádek a případně i písňových textů (Pavel Šrut).

Inklinace k psaní písňových textů, případně k psaní básní, které přitahovaly hudebníky, byla charakteristickým rysem této skupiny básníků. Pavel Šrut spolupracoval s hudebníky a zpěváky Petrem Skoumalem, Michalem Prokopem, Lubošem Pospíšilem, Vladimírem Mišíkem. Wernischovy básně zhudebňovali Mikoláš Chadima, Petr Skoumal, skupiny The Plastic People of the Universe a C&K Vocal.

Mezi významná společná témata této generace patřily jazyk a řeč: problematika jazykového dorozumívání, jeho možností a hranic, palčivá otázka, zda lidé jsou vůbec schopni se slovy domluvit. Již na konci šedesátých let tak



byly sbírky jejich příslušníků plné tázání po možnostech pojmenovat tajemné a podstatné skutečnosti našeho světa. Jazyk je v jejich básních napínán až na samu mez srozumitelnosti, podrobován experimentům, jejichž prostřednictvím má být vysloveno jinak nevyslovitelné. Autoři chtějí čtenáře vystavit úžasu zvláštní síly a podivuhodných možností jazyka, které nemusí posluhovat uvyklým významům a pragmatickým účelům lidského dorozumívání. Zároveň mu však přinášejí pocity úzkosti z toho, že se člověku nedostává slov, kterými by mohl skutečnost uspokojivě pojmenovávat a přiblížit se k podstatě věcí i k druhým lidem.

Snaha stvořit vlastní jazyk souvisela se snahou stvořit vlastní svět básně kdesi jinde, mimo, v prostoru za řečí (Miloslav Topinka), v dalekých snových krajinách a časech (Ivan Wernisch), v uhranutích pradávnými prožitky a jejich mytologickými významy (Jiří Gruša), v hloubkách niterných končin, tvořených mantrickým opakováním protikladných a do sebe vkloubených životních elementů (Petr Kabeš). Slova u těchto básníků proto často nabývají téměř fyzické existence (Topinkova „hmota slova“ či Kabešova „slova vtělená“) a naopak hmotná skutečnost u nich sama promlouvá: „Hlas přeskočí, na houně, ošatky, na / lůžko a mlýnský kámen“ (Miloslav Topinka), „na tázání lidsky cizí pro- / pouští smíšený les ryzí / odpověď“, nebo se přímo stává slovem, řečí: „Chci tě popsat / končinami svého těla [...] užovčí záznam / obratlových slov“ (Petr Kabeš). Nezřídka mají básně těchto autorů charakter magického zaříkávání, modlitby, kletby či věštby.

Toto výchozí nasměrování mladší básnické generace šedesátých let bylo ještě umocněno tím, že jednotlivým básníkům byla mocensky zablokována možnost oficiální komunikace. Nemožnost domluvit se tak pro ně přestala být intelektuálním, exkluzivním, spekulativním motivem, ale stala se reálným faktem, který je bolestně žit. K problému obecně filozofickému tak naléhavě přibyl konkrétní problém osobní a politický.

Otázky slova a komunikace se básníkům stávají ústřední osou nejedné básně i celé sbírky. Jejich úzkost z moci i bezmoci slov je umocněna o nový rozměr: člověk nyní a tady nemá slova také proto, že těm, kteří mají co říci, je kdosi odebral a zakázal vyslovit, zatímco ti, kteří mluví, vypouštějí množství slov falešných a prázdných. Motivy „mrtvého“ slova patří k nejopakovanějším a nejnaléhavějším obrazům této linie české poezie sedmdesátých a osmdesátých let. V patetickém vypětí i v ironické hořkosti je v ní vyslovován soud nad „veteší slov“, „slovy bez tváře“, „odumřelou pamětí slov“ (Petr Kabeš), konstatuje se, že „dnes [...] slova jako stromy jsou stále na úprku“ (Pavel Šrut), hovoří se o době kdy „jen slova, slova, jen slova / bzdila z fukarů tlampačů“ a kdy „ona zem nejkrásnější [...] zůstává obydlena už jen mrtvými hlasy“ (Antonín Brousek). Smrtné ohrožení člověka v jeho podstatě je ztotožňováno se smrtelným ohrožením jazyka: „smrt mi leze / do hrtanu“, „komolí / řeč na mol!“ (Miloslav Topinka). Ona dvojí nemožnost slova, existenciální i politická,

byla přímo vyjádřena ve verších Petra Kabeše: „Nerozříkatelné / jsem si nikdy nerozříkal, ostatky / ostatního v zabaveném poznámkovém bloku.“

Nářek nad zplněním slov se tak stal výrazem potřeby básnický pojmenovat dobové pocity bezčasu a morálního marasmu. Tato potřeba nabyla širokého spektra podob, na jehož jednom pólu leží snaha o univerzální nadčasovou výpověď a na pólu druhém směřování k básnickým komentářům přítomné doby, která je ovšem viděna na pozadí úhelného tématu paměti. Do „samonosných“ básnických výpovědí tak často pronikaly autentické, konkrétní a aktuální věcné motivy. Potřeba reagovat na „cizí slova“ vedla k tomu, že oblíbenou poetickou formou se stala parafráze, travestie, perzifláž či aluzivní kontextová hra.

Neutěšenost dobové společenské situace spoluutvářela texty jednotlivých básníků nepřímou a zastřenou, ale i explicitně, nebo dokonce v podobě ostrých pamfletických reflexí. Ať jsou jednotlivé soudy podávány s hořkou ironií a sebeironií, s vážnou úzkostností nebo podrážděným sarkasmem, vždy vyrůstají z pocitu životní absurdity, který svět mění v grotesku ovládanou krutými paradoxy.

Mnohé ostré soudy tu hraničí až s apokalyptickou vizí: „Na nebi znamení potopy. / A v pozemských červech / jen žízeň“ (Antonín Brousek). Pro vyjádření společenského bezčasu a ztráty elementárních lidských svobod nacházela řada autorů podobné modely vyjádření. Jedním z nich je například výmluvná paradoxní představa člověka přeživšího vlastní smrt. Obsese jakýchsi dávných pohřbů, hrozby hrobu, mytické propojení koitu a smrti je živým napětím v knížce Jiřího Gruši *Modlitba k Janince* (smz. 1975; 1994), v níž „Smrtolenka [...] všechny nás pospala!“. Motiv magického obřadu, který se objevuje již v názvu této sbírky a také v názvech některých jejích částí – Zaklínání, Přimlouvání – tu posilují i četné novotvary, tolik potřebné při různých slovních obřadech: „Buď tu buď když mám chuť / všesmrťice.“ Uspokojivý důkaz, že skutečně žije, často marně hledá také lyrický subjekt Wernischových textů: „všichni které jsem potkával / byli mrtví / Smáli se posunkovali / a když jsem se zastavil / ukazovali jdi dál / to se tě netýká / Už se to odehrálo.“

PETR KABEŠ patřil v rámci své generace spíše k filozofickým básníkům usilujícím o nadčasovou podobu existenciální reflexe směřující k věčným tématům. Jako básník se dopracoval k vlastnímu, zcela svébytnému a nezaměnitelnému světu. Ke konstantním rysům jeho poetiky patří soustředění na několik utkvělých témat, na problematiku básnického slova a mezilidské komunikace, na otázky vztahu osobního a dějinného, přírodního a lidského a také na téma času jako plynutí i ulpívání. Příznačná je eliptičnost, věcnost až civilnost výpovědi. Některé básně nesou zřetelný morální apel, jiné nabývají podob jakýchsi podivných rituálů, útržků dějů, které je nám nezbytně třeba prožívat, třebaže jejich smyslu ne zcela rozumíme. Kabešův slovník je předmětný, obsahuje množství



Petr Kabeš jako noční hlídač

substantiv v genitivních vazbách, adjektiv a jmenných slovesných tvarů, nicméně jeho básně rozhýbává uvážená práce s dějovými slovesy, která jsou často také klíčem k jejich interpretaci. Úspornost a strohost výpovědi je zvýrazněna kusým volným veršem, který se obvykle skládá pouze z několika slov, záměrně často roztíná větu a nejednou rozdělovníkem i slovo, neboť k podstatným rysům básnickovy poetiky patří práce s přesahy a významotvorný nesoulad mezi větnou a veršovou stavbou.

Pro básníka intelektuální, do sebe zavnutá existenciální tázání ze sedmdesátých let, například pro sbírku *Obyvatelná těla* (smz. 1974; 1991), je pak příznačné užití kontrastní koláže vlastních veršů

s literárními citacemi, směsice mytických rituálů, křesťanské symboliky i žurnalistických frází. Kabešův básnický svět je utvářen složitým rytmem do sebe vnořených existenciálních významů, které se přelévají v nová uskupení a souvislosti podle jakéhosi tušeného kosmogonického řádu. Je to poezie znamení, zlomků, zamžčených výjevů, neustálé průchodnosti všeho ve všem. Kabešovy texty jsou však také plné zlověstného rozpadání, rozsypavosti a hroucení v sutiny, které ohrožuje naše spokojená, samolibá města. Zaznívá zde úzkost z pouště a vyprahlosti vně i uvnitř, ze ztráty komunikace a také krutá opuštěnost a samota. Naděje v autorově interpretaci světa není nikdy laciná, je ve vážném, namáhavém úsilí o hloubku prožitku na mělčině našeho pobývání.

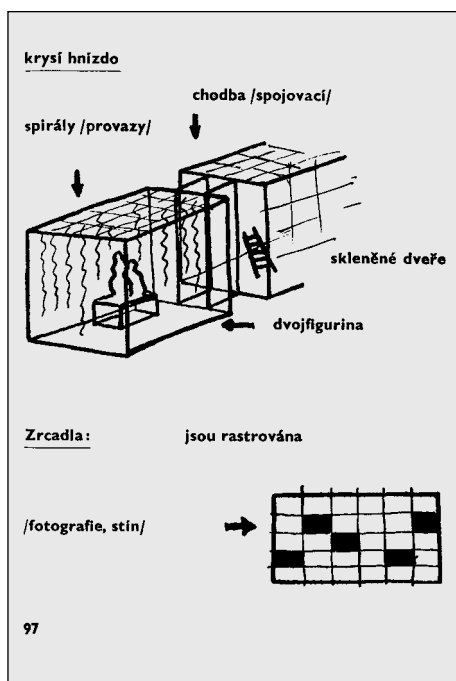
V osmdesátých letech do Kabešových veršů více vstupuje i ironicky či tragikomicky klasifikovaná banalita, všednodennost a dokumentárnost reality (*Pěší věc*, smz. 1985; Mnichov 1987). Ale i tehdy je to především poezie, která je pro čtenáře výzvou k dotváření smyslu slov. První verze sbírky *Skanseny* (smz. 1981; 1991), která je lyrickým deníkem autorovy konfrontace s přírodními živly i vlastní samotou, vznikla v době, kdy Kabeš pracoval jako pozorovatel počasí na meteorologické stanici Milešovka. Vysloveně znepokojivý a alegorický charakter má v této sbírce skladba *Zombi*, v níž básník problematizuje hranici mezi lidmi živými a mrtvými: „Co je to za lidi, ti dělníci? / Pohybují se jako stroje, nepromluví ani mezi sebou.“

Impulzy experimentální poezie ve své tvorbě rozvíjel MILOSLAV TOPINKA. Ve sbírce *Kryší hnízdo* (1970, náklad zničen; 1991) rozvedl motiv kryš ze své předchozí sbírky *Utopír* (1969): „Než kryší svědomí / začne je hrýzt / vše co si spískali / musí si sníst“, a vytvořil obraz světa jako kryšího hnízda. Topinkova tvorba má charakter modelové legendy či iniciačního příběhu, pojímá text sbírky jako obydlí, v němž probíhá divé a nevyzpytatelné hemžení kryš-slov, jakoby vzbouřených a osvobozených ze své tradiční poslušnosti. Prudké děje, střetání a slovní šifry sugerují potřeby komunikace a zároveň uvolňují zvláštní energii textu, záměrně přetíženo hromaděním nelibozvučných souhlásek: „Kůrky / křupou, krysky v křuskách mlsají slaninu slov. [...] Křápy na nohou a křumpy pod nohama, / jazyk samá jizva; krev.“

Všudypřítomnou součástí zaumných dějů v Topinkově sbírce jsou smrt, pohřeb a hřbitov. V textu nazvaném Proč zamřelci autor píše: „mnozí zamřou to, že vlastně zemřeli, takže jsou kdesi mimo, již ne živí, ještě ne mrtví. Dosud nevědí, že zemřeli...“

Topinka se snaží dostat do prostoru za řečí, do mimo-prostoru, jak o tom sám píše ve vložených pasážích, které jsou určitým osobním manifestem poezie: „Slova v tomto mimo-prostoru jsou jiná [...] Slova a věci v mimo- / prostoru vzájemně prolínají [...] Jsem v hrtanu, / uvnitř hmoty slova, ale zároveň mimo tuto hmotu. / Z toho vzniká nová citlivost, ke slovu, gestu, tvaru i / zvuku.“ Toto směřování básníka přirozeně vedlo i k práci s vizuální podobou textu, který tu je rozbíjen a pak různě stmelován a geometrizován a sbírku štěpí na řadu dílčích záběrů a reflexí. Autor dospívá až k vytváření jistých návodů na život, výkresů fantaskních světů a nakonec k rimbaudovskému popření básnického textu a zvýraznění samotné autentické básnické existence.

Básníkem, který se v rámci své generace nejvyhraněněji a nejadresněji vyjadřoval k dobové situaci, byl ANTONÍN BROUSEK, jeden z nejosobitějších představitelů mladé poezie šedesátých let, jenž nevynechal příležitost, aby své básně pamfleticky či parodicky nepointoval, a tak adresně, sarkasticky,



Kresby Miloslava Topinky z básnického experimentu *Kryší hnízdo*

ironicky i sebeironicky nekomentoval aktualitu. Projevilo se to již před jeho odchodem do německého exilu ve sbírce *Nouzový východ*, která zachycovala autorovu osobní i společenskou situaci v dramatickém roce 1968. Sbíрка měla vyjít v roce 1969, avšak téměř celý náklad byl zničen, a tak vyšla až v roce 1980 v Torontu jako první část knihy *Zimní spánek*. V exilu Brouskovi dále vyšly sbírky *Kontraband* (Toronto 1975) a *Vteřinové smrti* (Purley 1987; rozšíř. 1994). (Ve vydání *Zimního spánku* z roku 1991 je *Nouzový východ* vypuštěn, naopak součástí knihy je pod titulem *Zapomnětlivost* sbírka *Kontraband*.)

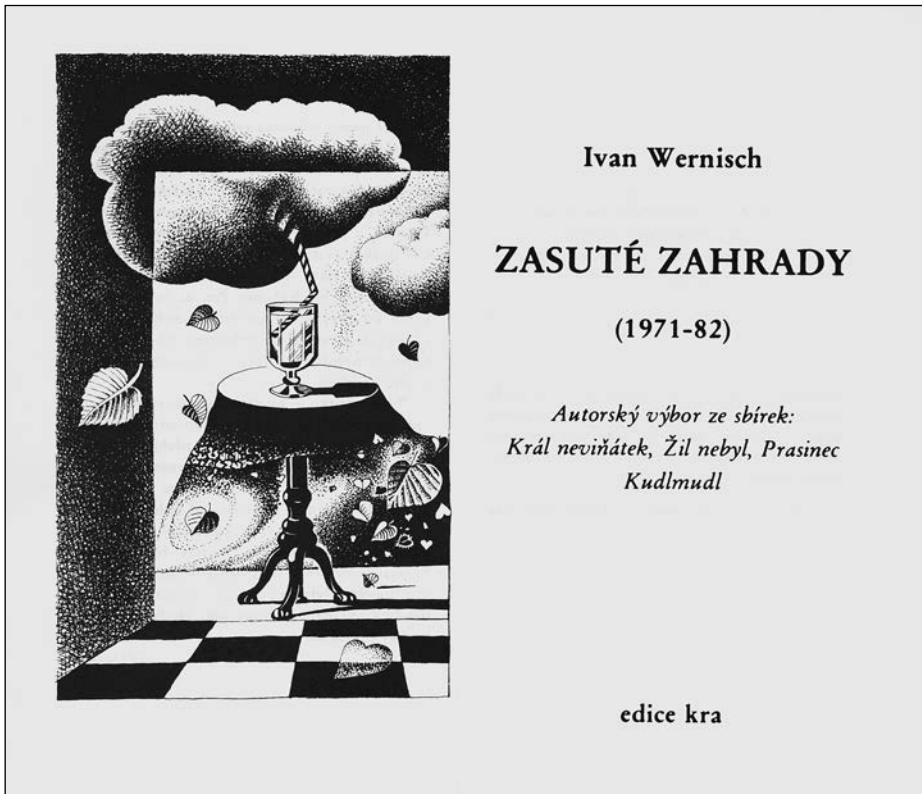
Brouskova exilová poezie hořce, až pamfleticky glosuje život v exilu i situaci českého národa. Přímým pojmenováním, sžíravou ironií, sebeironií a s jízlivě přesným sarkasmem básník na sebe bere roli morálního soudce doby. Ve svých verších, nejednou inspirovaných jeho oblíbenými básníky (Hölderlinem, Puškinem, Pasternakem) vyslovuje hlubokou skepsi z tupé lidské stádnosti: „Kde domov můj, ráj na pohled, / to mládí jemuž patří svět, / dusání teplákové hordy / za masovost a za rekordy.“ Naplno tu zaznívá tíživý prožitek emigrace, stesk po domově, zoufalá vykořeněnost, ahasverství, samota a odcizení, básník však raději volí sebeironický škleb než dojetí. Jeho nesmiřitelná skepse se obrací i vůči celému lidskému společenství: „Plá boží oko nad sebrankou sběhlou / páří se polozvěř a nelidé / v pokolení, spíchnutá horkou jehlou, / po kterých ani na sůl nezbyde.“ Objevuje se tu i zděšení z lidské identity ztracené v mechanických kolotočích každodenních šicht nebo z konzumní tuposti, která je symbolizována v jeho díle stejně tak českými knedlíkovými putykami jako přízraky západních velkoobchodů: „Ať žije rovnost / oškubaných husí / v lednicích supermarketu!“ S příznačným satirickým akcentem Brousek také paroduje verše poetů tzv. oficiální múzy.

Vyhroceně existenciální vnímání světa a smysl pro ironii charakterizuje rovněž poezii PAVLA ŠRUTA, který svou samizdatovou tvorbu shrnul do knihy *Brožované básně* (2000). Již koncem osmdesátých let však z ní připravil dva reprezentativní výběry, které – pro daný okamžik příznačně – vyšly téměř souběžně v Mnichově (*Malá domů*, 1989) a v Praze (*Přestupný duben*, 1989).

Šrutova poezie ze sedmdesátých a osmdesátých let přináší obrazy života ohroženého pasivitou zvyku, všudypřítomnou únavou, kornatěním a stárnutím, jehož groteskní paradoxnost je v obecném bezčase: „Verše psané na účtenku / životem psaným na vodu [...] číšník když tágem / posunoval rafie hodin na stěně / zase o den zpátky.“ Básník zachycuje smutné plynutí času, hrozbu ztráty identity i rozostřenou podobu života, v němž konkrétní tvář realit je stírána, vše se propadá do anonymity a je ohroženo v samém základu: „Jen samá existence / A žádný pobyt / Písek se sype tence / A bez podoby.“ S pocitem hlubokého osamocení je líčen rovněž intimní svět člověka, svět rodiny a bytu, který přestává být domovem, svět hospody, v níž má dojít k přátelskému setkávání: „kde nikdo nikomu už nepřekáží / kde nikdo nikoho už nebere si za svědka / kde nikdo s nikým už se nesetká.“

Zcela svébytnou cestou šel ve své poezii IVAN WERNISCH, suverén básnické imaginace, který rozehrával krutě existenciální hry mezi věcností slov a mnohoznačností kontextů, jež slova vyvolávají k životu. V rámci své generace byl nejvíce zasažen nastupující postmodernistickou poetikou a oscilloval mezi hlubokým smutkem a humornou nadsázkou.

Na počátku normalizace byl zamítnut návrh na vydání sbírky s názvem *Král neviňátek* a Wernisch se na čas odmlčel. Znovu začal své verše publikovat prostřednictvím strojopisných opisů až na konci sedmdesátých let. V roce 1982 z nich připravil výbor *Zasuté zahrady*, který pak v roce 1984 vyšel Londýně a obsahoval mimo jiné básně ze sbírek *Král neviňátek*, *Prasinec* (smz. 1982; in *Blbecká poezie*, 2002) a *Kudlmudl* (smz. 1982; in *Blbecká poezie*, 2002). Jeho součástí byly rovněž některé verše ze sbírky *Žil, nebyl* (smz. 1979), která dala jméno výboru vydanému v roce 1988 v Mnichově. Mezi významnější součásti Wernischových samizdatových aktivit patří dále sbírka *Blbecká poezie* (smz. 1981; 2002), pozornost však věnoval rovněž překladům, v nichž stíral úzkou hranici mezi překladem a parafrází a také mystifikačně kladl vlastní verše do



Frontispis a titulní list výboru z Wernischových básní s ilustrací Lídy Ambrožové, 1984

překladů existujících významných básníků. Vytvářel však také fiktivní básničky české, německé, orientální nebo africké (*Beránci vlci aneb Marcipán a pum-prnikl*, 1985; *Frc. Překlady a překrady*, smz. 1988; 1991). Teprve na samém konci normalizace bylo Wernischovi umožněno oficiálně vydat autorský výbor *Včerejší den* (1989).

Ve Wernischově poezii se setkávají v podivuhodné směsici velmi různorodé, časově i kulturně vzdálené tradice, stylizační masky a inspirace: svět folkloru českého, krajiny a příběhy ruského původu, tradice expresionistická a avantgardní, kramářské písně, morytáty, středověká literatura, bestiáře, snáře, parafráze staré poezie čínské, japonské či arabské, svět divadla a další. Tyto – často antikvované – tradice autor oživuje spontánní obrazivostí a mystifikátorským úsilím.

Přítomný svět je podle Wernische vykloubený ze svého smyslu, řádu a celistvosti, konkrétního času, podoby, jména: „Již kráčí nohy [...] Za nimi se kulí oči / za nimi se sypou zuby, / za nimi se jedni plazí, / za nimi se druzí tlačí o překot [...] pak různí všelijak / a různě všelijací. // A toto údolí / se jmenuje Josafat. / Průvod je můj, pak se ztrácí / v údolích jiných a pak v dalších, / která se jmenují taky tak.“ Život se jen přesypá v odevzdanosti a člověk v něm marně hledá ztracenou identitu. Všechno vážně, důstojně a důvěryhodně vypadající se nakonec ukazuje jako krutá mýlka, hra, mystifikace. Pod zdánlivě nicotnými hloupostmi, humornými hříčkami a nonsensy se skrývá odcizení, samota a imanentní zlo. Řada básní tak přináší kruté, anonymní výjevy z podivných, nespécifikovaných dějů, plné vnitřností, krve, zabíjaček, ale také maškar, papírových panáků a viselců: „našimi hlavami vítr / co chvíli zakývá / ano ano ano // a pobídne nás / až se rozhoupeme / rukama rozhazující / jako při chvatné chůzi / nebo vzrušeném hovoru // tak tady ožíváme / a přiřkuvjem všemu / již od skonání světa / ano ano ano.“

Po srpnu 1968 odešly do exilu i dvě mladé básničky z okruhu českých beatniků: Inka Machulková a Vladimíra Čerepková. V sbírce *Kámen komediantů* INKY MACHULKOVÉ (Mnichov 1979) zaznívají ještě verše psané v šedesátých letech, současně se tu však objevují i básně s novou poetikou. Jejich jednotlivé verše na sebe navazují zvolna, spíše v proudu imaginace a drobné jazykové hry, která často končí až v kontrapunktu. Převládá tu pocit smutku, stesku a chladu, motivy zimy nebo sněhu. Machulková zaujímá pozici pozorovatele, který se snaží poznávat a popisovat proměny světa: „Zimní idyla pořád stejná // Ale co se to děje s lidmi // Víme víme / a mlčíme.“

Výrazně odlišná od autorčiných textů z šedesátých let je také nová poezie ve Francii žijící VLADIMÍRY ČEREPKOVÉ. Ve sbírkách *Ztráta řeči* (Kolín nad Rýnem 1975) a *Extra dry silence* (Paříž 1988) básnička propadá do melancholie a její velmi osobité proudy asociací působí jako útržky snů, vzpomínek a nově nabyté exilové reality. Konzistentnější jsou Čerepkové verše z osmdesátých let. Rozvolněnost básnických pásem se proměňuje ve skeptické a existenciálně

laděné miniatury, autorčina emotivnost a náruživost přechází v sofistikované, ale značně depresivní zkratky, vyslovující konečnost a bezvýchodnost světa (souborně in *Básně*, 2001).

Stranou od všech samizdatových aktivit zůstával básník ZENO KAPRÁL, který v šedesátých letech zaujal sbírkou *Ploty*. Jeho sbírky z období normalizace se v soukromé strojopisné edici objevily teprve na konci osmdesátých let, výběr z nich pak vyšel v roce 1992 pod názvem *Reinerův výbor*. V témže roce vyšly v jedné knize v samizdatu samostatné sbírky *Staré texty* a *Nové texty* (obojí smz. 1988). Originální Kaprálova senzibilita, která nedoříkává, ale spíš provokuje k dalším otázkám, má mnohdy blízko k symbolistické poezii. Převládá tu málomluvnost, ornamentální obraznost a přesnost, stejně jako plynutí vázaných veršů bez viditelné katarze, která přichází až po delší době, po odeznění básně.

## ■ Pokračování básnického experimentu

Začátek normalizace zasáhl i aktivity volné skupiny autorů hlásících se k literárnímu experimentu a zpravidla rozkročených mezi poezií a výtvarným uměním. Tento typ poezie byl prohlášen za nadbytečný, až škodlivý: knihy Jiřího Koláře a Emila Juliše byly zničeny těsně před distribucí a mnohým dalším autorům byly zrušeny smlouvy na již připravované knižní vydání (Vladimír Burda, Jiří Valoch, Ladislav Novák, Josef Honys, Jiří Gold).

Kolektivní snahy vyznavačů konkrétní poezie se tak na počátku sedmdesátých let víceméně rozpadly a jejich tvorba se dostala na okraj literárního dění. Jiří Kolář již zcela přešel k výtvarné práci, Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou se věnovali próze, část autorů se na delší dobu odmlčela.

Přesto i v průběhu následujících dvou desetiletí je možné pozorovat pokračující experimentální aktivity, většinou ovšem mimo sféru tradičně pojeté literatury. Rozvíjela se totiž především ta linie konkrétní poezie, která mířila ke stále organičtějšímu začlenění textové a jazykové složky do výtvarného artefaktu. Experimenty takových autorů, jako byli Karel Adamus, Jiří Valoch, Václav Vokolek nebo Eduard Ovčáček usilovaly o komplexní umělecký projev, který nedělá rozdíl mezi výtvarným a psaným vyjádřením. Místo v knihách tak mohli autoři jednotlivé básně představovat jako součást svých výtvarných snah a prezentovat je na pololegálních či zcela nelegálních výstavách a akcích, případně jako součást vernisáží k nim.

Tyto výstavy se často konaly na velmi neobvyklých místech, například na chodbě chirurgicko-ortopedické kliniky nebo v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze. Mezi legální výstavní místa v osmdesátých letech patřila Galerie H v Kostelci nad Černými lesy, pražská Galerie Opatov a také Divadla hudby po celé republice. Důležitým okamžikem



prezentace byla výstava Czeska i słowacka poezja konkretna, která se v roce 1976 konala v Muzeu Narodowém v polské Bratislavi.

Ojediněle měli příznivci konkrétní poezie možnost oslovit zájemce i knižně. Jiří Valoch v roce 1980 připravil pro Jazzovou sekci katalog nazvaný *Partitury* s podtitulem *Grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace* (1980). Ukázky z děl Jiřího Valocha a Jiřího Hůly, ale také Miroslava Klivara, Václava Kubína a Radomíra Pospíšila představil Karel Cvejn v bibliofilském sborníku *Civilizační poezie* (1982).

Prozkoumávat a definovat hranice mezi výtvarným a psaným projevem se snažil LADISLAV NOVÁK, který svá přelomová díla často vystavoval v zahraničí, nicméně v Československu byl v sedmdesátých a osmdesátých letech takřka neznámým autorem. Novákovu tvorbu charakterizují motivy fantomatických krajín, černý humor, ale i deformace nejrůznějších básnických forem a sklon k vytváření paramýtů. Využíval kombinace textů a ilustrací, které je dořikají a dovytvářejí. V samizdatu mu byla vydána kniha *Receptář* (smz. 1988; 1992), většina jeho literárního díla ovšem zůstala v rukopisech. Po roce 1990 bylo představena ve výběrech *Bouřková mračna* (1993) a *Proměny pana Hadlíze* (1995).

VÁCLAV VOKOLEK se soustředil na tzv. autorské knihy a rukopisné sbírky. Část své tvorby soustředil do samizdatových sbírek *Básně* (smz. 1984) a *Bílá na bílé* (smz. 1985), výběr z ní byl později vydán v knize *Zříceninový mramor* (1996). Hledání ideálního prostoru pro sebevyjádření Vokolka na jedné straně vedlo k psaní tradiční poezie a prózy, umocněné ovšem experimentálními prvky, a na straně druhé k výtvarným projevům, především k malbě, integrující nejednodušší, minimalistickou výpověď jednotlivých textů a slov. I pro Vokolka byla důležitým motivem krajina: vytvářena slovy ovšem postupně přechází do nejrůznějších kreslených přírodních tvarů, do obzorů nebo mraků. Texty tak mizí v nedořečeném gestu a stránka je rozbitá malbou či tušovou kresbou.

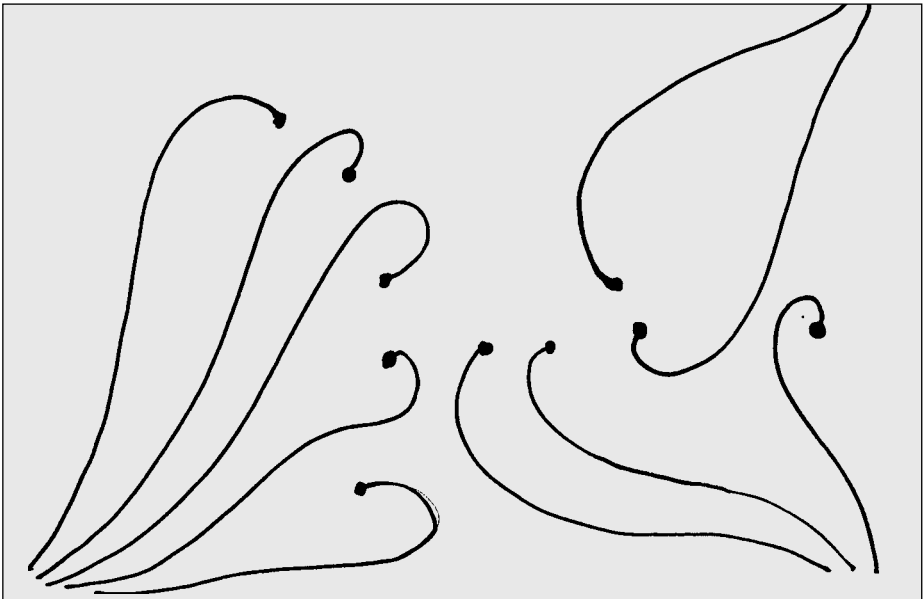
Podobný přístup lze vysledovat u JIŘÍHO VALOCHA, který ovšem setrval u strojopisu, případně experimentoval s tzv. fototexty. Z množství rukopisných autorských knih, jež uspořádal, lze jmenovat například *Anekdoty bez topografie* (rkp. 1976) nebo *Pozorování – kniha pro přátele* (rkp. 1985). Jazyk Valoch chápal jako svět vjemů, kdy minimální textové sdělení (například slovo „včera“) vstupuje do kontextu s grafickým prvkem či prázdnou plochou. Radikálně oproštěný textový materiál se tak u něj stává zdrojem hledání vlastního smyslu slov a tvarů.

K těm, kteří pracovali s interakcí psaných slov a jejich vizuálních kontextů, patřili též umělci, věnující se happeningům, Karel Miler, Milan Kozelka či MILAN KNÍŽÁK, který se vedle excentrického gesta, příznačného pro poetiku undergroundové skupiny Aktual, představil i jako autor milostné poezie (*Prošeptáno mřítzemí*, rkp. 1975; in *Básně 1974–2001*, 2001) nebo jako komentátor a glosátor, usilující o pregnantní vyjádření paradoxů lidského myšlení: „Ticho začíná pro každého jinde. / Při hledání hranic ticha jsem narazil na pohyb.“

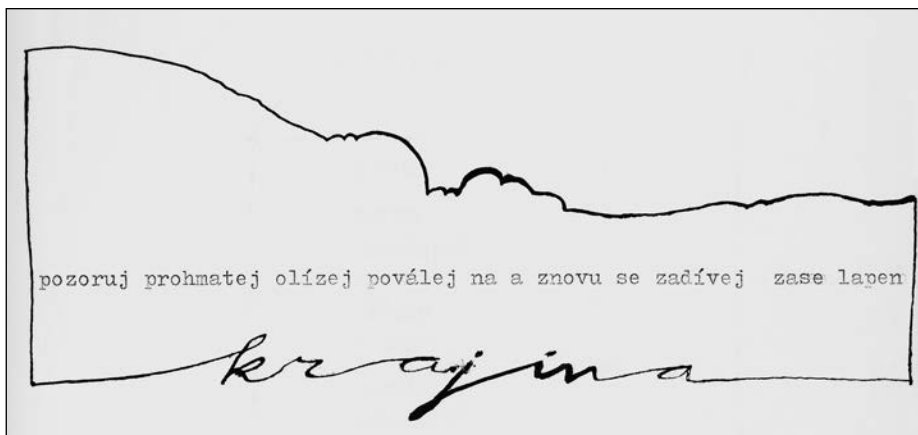
Jak jsem vytvořil 12 kreseb

Když jsem chtěl vytvořit 12 kreseb, musel jsem mít v první řadě na mysli jejich snadnou reprodukovatelnost. Z toho důvodu jsem zamítl svoji nejvládnější techniku - kresba. Realizoval jsem také tzv. topologickou kresbu, protože se jí už několik let nezbývám. Pro zamýšlených 12 kreseb jsem tedy stanovil následující pravidla: Základem první kresby bude jedna tečka, druhé dvě atd., až dvanácté kresby dvanáct teček. U umístění teček na stránce bude čáso náhodný vrhem cvočkú. Z každé tečky bude vyběhat jediná libovolná čára, ta však nesmí zkřížit jinou čáru. Kytus a linie čar určí exaktní impuls. Všechny interpretace a asociace jsou už věci divakú. Ti se mohou také stejnou metodou pokusit o další kresby.

Autorský výklad projektu výtvarného doprovodu Ladislava Nováka k samizdatovému Almanachu 1988, sestavenému Ivanem Wernischem



Jedna z kreseb Ladislava Nováka k samizdatovému Almanachu 1988



Báseň Václava Vokolka z knihy *Něco za něco*, 1977

Experimentální poezie sedmdesátých a osmdesátých let se ovšem nesoustředila jen na vizuální podobu. MIROSLAV KORYČAN se nechal inspirovat teoretickými prohlášeními Maxe Benseho a vytvářel texty, vědomě si pohrávající s významem a strukturou slov a s jejich deformacemi. Základem jeho přístupu byla překvapivá, ironicky působící spojení slov (často uměle vytvořených), matematické hrátky a zvláštní rytmy a destrukce textů, jakož i střet mezi tím, co čtenář od textu očekává a co autor záměrně vynechává. Koryčan mu ztěžuje orientaci v textu, aby v zachycení světa slovy zestručnil význam do kódu, který je třeba rozklíčovat až při samotném vícetím čtení: „palička ostřím pryskače vydroluje vrásku. / sténá (břichem louky a hrdlem vod). / klátí se. naříká v místě dotyku.“ Rukopis jeho sbírky *Vláda slova* vznikl od roku 1985 do roku 1990, její konečná verze vyšla v roce 2000.

Hranice slov a poezie dosáhl ve své osobité, experimentální a až extrémní poetice také JAN NOVÁK, jemuž měla v roce 1969 vyjít sbírka *Navštivte Peru!* (1996); v následných desetiletích pak uspořádal například sbírku *Týden ženy, měsíce roky muže* (smz. 1988; 1999). Novákův téměř nepřehlédnutelný chaos vět a slov, hojně využívající i grafické členění, kurzívy, malá a velká písmena, připomíná náhodně zachycené myšlenky spolu nekomunikujících lidí. Jazyk tu ztrácí svůj původní smysl, avšak výměnou za to získává další, groteskní rozměr. Bohatě pojmenovává nám neznámý a stěží pochopitelný vesmír autorových vizí: „V mrazech pošla auta, také psi marně zkoušeli na- / startovat své činohry a mordy. Znovu si omočit: jitro kaskadéra, / které je ráhnem tvým. (Na rty je Giotto. Je to slušný člověk).“ Tato krajní podoba experimentu tak uchvacuje hutným tokem neprostupných imaginativních trsů, ve kterém je čtenář donucen každým momentem zapomínat již naučené principy vlastního vnímání poezie.

Své osobité podoby mělo také pokračování básnického experimentování v exilu v tvorbě tří básnířek, které spojují příbuzná estetická východiska: jistá strohost a schopnost nedořkat, tedy vnímat a v náznaku vyslovovat možná skrytá tajemství, jež se skrývají za prchavými impresemi a nevyřčenými drobnými postřehy.

MILADA SOUČKOVÁ ve sbírce *Případ poesie* (Řím 1971) rozvíjí poetiku svých předchozích sbírek: její vzpomínky na dětství a složitě kombinované aluze spojuje snaha o nový, neotřelý a originální poetický obraz světa vznikajícího jen na okamžik skrze slova, vzpomínání, rozběhané myšlenky a možnosti různých jazyků. Ještě zřetelnější je tento přístup v *Sešitech Josephiny Rykrové* (Toronto 1981; rozšíř. s tit. *Sešity Josefíny Rykrové*, 1995), kde se jednotlivé básně vzájemně střetávají v bludišti makarónsky kombinujícím různé jazyky a jsou doplňovány o recitativy a komentáře, které je zdánlivě nemístně doplňují o další významové prostory, složené z citátů, dějinných událostí i náhodně nalezených veršů a slov. Tento do krajnosti vypjatý modernistický pokus, poučený poezií Ezry Pounda nebo E. E. Cummingsa, nutí čtenáře k tomu, aby se sám stal konečným článkem, který – pokaždé znovu a jinak – hledá smysl básni a celku autorčiny výpovědi.

Obdobně laděné byly i texty VĚRY LINHARTOVÉ, která se již od předchozího desetiletí pohybovala na úzkém pomezí prózy a poezie. Její texty z let sedmdesátých a osmdesátých, psané již francouzsky, se ještě více oprošťovaly od příběhovosti a směřovaly k drobným, úsečným gnómám. Jejich zdánlivá výrazová zjednodušenost však směřovala k vědomě znejasňované básnické formě, která má aktivizovat čtenářovu schopnost nalézat skryté významy slov a dávat výpovědi smysl a celistvost. Tomu odpovídalo i využívání makaronismů a možností graficky „prázdných míst“, která v textu zachycují nevyřčené a pro autorku jsou stejně podstatná jako vyslovené myšlenky nebo vize. Mnohé z drobných textů Věry Linhartové byly publikovány v literární revui *Argile* (např. *Lieux errables* v roce 1976, č. 9–10, nebo *Précis d'une percée* v roce 1980, č. 22).

V českém prostoru byl kontakt s Linhartovou udržen díky samizdatovému vydání jejích experimentálních textů *Chiméra neboli Průřez cibulí* (rkp. 1967; smz. 1972; 1995; francouzsky čas. *Argile* 1975, č. 1) a *Tvor* (smz. 1982; francouzsky Paříž 1974; česky 1992, překlad Anna Fárová). Později z tohoto autorčina období vyšly knihy *Intervalles – Mezidobí* (francouzsky Paříž; česky 1994) a soubor tří krátkých textů, původně publikovaných časopisecky: *Les Cascades/Kaskády* (2002); na překladu prvního titulu s autorkou spolupracovala Anna Fárová, u druhého Petr Král.

Sbírka SYLVIE RICHTEROVÉ *Neviditelné jistoty* (smz. 1988; 1994) zahrnuje výběr z autorčiny tvorby od konce šedesátých let. Její verše jsou civilního rázu, byť v nich ještě často rezonuje jistá snaha o dobově metafyzické přesahy

a pokusy o drobné experimenty v oblasti jazykového vyjadřování (mimo jiné v používání neologismů). Pro Richterovou jsou typické obrazy pomíjivé a nesnadno zachytitelné imprese, které relativizují jakékoli, byť jen viděné hodnoty a pocity básnických klišé. Výrazně pak vystupují samota a obavy: „a tam, kde se bojím, / není nic jiného než tma.“ Richterová v části své sbírky přináší i náběhy k prozaickému vyjadřování a k jazykové hře se stylem.