

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**RANÁ BÁSNICKÁ TVORBA EGONA BONDYHO A IVO
VODSEĎÁLKA**

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

Autor práce: Andrej Šimíček

Studijní obor: Bohemistika

2023

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

České Budějovice, 29. listopadu 2023

.....
Andrej Šimíček

Děkuji prof. PaedDr. Michaelu Bauerovi, Ph.D., za cenné rady, připomínky, ochotu a hlavně nekonečnou trpělivost a pochopení, které projevoval po celou dobu, kdy tato práce vznikla, nejednou přitom vysoce nad rámec svých povinností odborného vedoucího.

Anotace

Bakalářská práce se zaměřuje na ranou básnickou tvorbu českých nonkonformních literátů, Egona Bondyho a Ivo Vodsed'álka, zasazenou do období přelomu 40. a 50. let 20. století. Těžištěm této práce jsou básnické sbírky, jejichž vznik je datován lety 1947–1953. V tomto časovém rozmezí u obou autorů dochází k postupnému vývoji, částečnému odvratu od surrealistických východisek k vlastním tvůrčím koncepcím, a sice k Bondyho „totálnímu realismu“ a Vodsed'álkově „trapné poezii“. Cílem této práce je onen vývoj sledovat, porovnávat poetiky autorů a hledat mezi nimi paralely. Pozornost bude věnována také životu obou autorů, jejich postavení v rámci neoficiální literární sféry a tvůrčím souvislostem s jejich vlastními životními zkušenostmi v tehdejší Československu.

Klíčová slova:

Bondy, Vodsed'álek, surrealismus, totální realismus, trapná poezie

Abstract

The bachelor thesis deals with the early poetry of two Czech nonconformist writers, Egon Bondy and Ivo Vodsed'álek, which was written at the turn of the 40s and 50s of the 20th century. The source material of this work are collection of poems written between the year 1947 and the year 1953. During that period, the poetry of both of these writers gradually progresses from surrealism to their own artistic approaches – the methods of „total realism“ and „awkward poetry“. The aim of this work is to analyse the progress, compare the methods and notice the parallels. Besides that, the work will examine some particular moments of their life and their position of artists in Czechoslovakia at that time.

Key words:

Bondy, Vodsed'álek, surrealism, total realism, awkward poetry

Obsah

Úvod.....	7
1. Metodologie.....	9
2. Politicko-společenský kontext.....	12
3. „Podzemí“ a „underground“	18
4. Edice Půlnoc	24
5. Surrealistické začátky	28
5.1 Židovská jména.....	30
5.2 Fragmenty prvotin.....	35
5.3 Churavý výtvor	41
5.4 Oidipova břitva	44
6. Od surrealismu k autorským poetikám	47
6.1 Totální realismus a Trapná poezie	49
6.2 Totální realismus.....	52
6.3 Vodsed'álkova <i>Trapná poesie</i>	57
6.4 Bondyho <i>Trapná poesie</i>	59
6.5 <i>Kvetoucí Ukrajina</i>	63
6.6 <i>Pražský život</i>	66
Závěr	71
Seznam použité literatury	76
Primární literatura.....	76
Sekundární literatura.....	76
Internetové zdroje	78

Úvod

Už na střední škole jsem byl fascinován fenoménem, který jsme si zvykli označovat přejatým slovem „underground“, poslouchal jsem vybrané písně *Psích vojáků*, sledoval jsem dokumentární cykly typu *Fenomén Underground* (2014) nebo *Alternativní kultura* (1997) a pomalu jsem se začínal dostávat i k literárním textům, které napomáhaly tento fenomén utvářet. V pozadí toho všeho mi na mysli opakovaně vystávala osobnost Egona Bondyho, jehož status legendárního duchovního vůdce, stejně jako osoby krajně nedůvěryhodné, schizofrenní a nepředvídatelné, mě téměř okamžitě uhranul. Stejně tak mě o něco později, při hlubším prozkoumávání daného fenoménu a jeho „literárních kořenů“, zaujala osobnost Ivo Vodseďálka, bytostného outsidera, „génia skrytého díla“, který psal do roku 1989, až na pár výjimek v podobě několika sbírek z 50. let, výhradně „do šuplíku“. Na zmínky o těchto dvou autorech coby předchůdcích či průkopnících českého literárního undergroundu a tvůrcích svébytných a inspirativních autorských poetik, jsem narážel opakovaně. Když nadešel čas na zadání tématu bakalářské práce, ubíraly se mé myšlenky víceméně jediným směrem, do 50. let, na úplný počátek tvůrčích drah těchto dvou autorů, jejichž raná básnická tvorba je předmětem této práce.

Na úvod je třeba poznamenat, že během psaní této práce došlo k výrazné úpravě po stránce tematicko-obsahové. Původní plán byl, jak stojí v anotaci, že tato práce pokryje básnickou tvorbu v rozmezí let 1947–1953. Toto časové vymezení pro mě bylo lákavé ze dvou důvodů, jednak by mi bylo umožnilo pokrýt veškerou ranou básnickou tvorbu obou autorů tak, jak byla jimi samými koncipována v souborných vydáních z 90. let, jednak by se protínalo s nejrepresivnější fází komunistického režimu, ohraničenou smrtí Klementa Gottwalda a Josifa Vissarionoviče Stalina, osobnostmi, které determinovaly životní podmínky mladých básníků a do velké míry tak ovlivnili podobu a charakter jejich raných děl. V průběhu psaní jsem však dospěl k závěru, že je toto časové vymezení na poměry rozsahu bakalářské práce až příliš ambiciózní, vzhledem k tomu, kolik básnických sbírek za tu dobu oba autoři stihli „vyprodukovat“ a jak různorodý je jejich charakter. Rovněž jsem si uvědomil, že k naplnění primárního cíle, který si tato práce klade – zaznamenat postupný vývoj od surrealistických východisek k vlastním tvůrčím koncepcím – bohatě postačí, omezím-li se na rok 1951 a na ty sbírky, ve kterých dochází k výrazným posunům, proměnám a prolnutím v poetikách obou autorů.

Budu tedy pracovat výhradně se sbírkami z období mezi lety 1947–1951, konkrétně s juveniliemi obou autorů: *Fragmenty prvotin* (1947–1948), *Churavý výtvar* (1948–1950), *Oidipova břitva* (1949), jejich programovými sbírkami: Bondyho *Totální realismus* (1950), Vodseďálkova *Trapná poesie* (1950) (příčemž zahrnu i Bondyho odpověď na stejnojmennou Vodseďálkovu sbírku) a dvěma vrcholnými díly, ve kterých se všechny tři linie jejich rané básnické tvorby propojují: *Kvetoucí Ukrajina* (1950), *Pražský život* (1951).

Na ploše těchto sbírek se pokusím postihnout základní rysy, paralely a průniky, a to jak jak v rámci díla obou autorů zvlášť, tak mezi nimi. Oporou mi při tom budou zejména tři monografické práce: *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953* (2002) Gertraudy Zandové, *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho* (2007) Oskara Mainxe a *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989* (2021) Milana Machovce, které mi umožní vstoupit do již částečně zmapovaného prostoru, konfrontovat své poznatky se stávajícím stavem vědění v dané oblasti a rozšířit interpretační pole o pohledy mnohem zasvěcenějších, zkušenějších a povolanejších recipientů.

Metodologicky se při analýze daných sbírek budu opírat o knihu *Fikční světy lyriky* (2003) od Miroslava Červenky, která mi dopomůže k tomu, abych na analyzovaném textovém materiálu zachytil a reflektoval vztahy mezi empirickým autorem, subjektem díla a lyrickým subjektem. Toto pojetí mi umožní zkoumat, do jaké míry a jakým způsobem se do tvorby obou autorů propisovaly jejich životní zkušenosti a osobní postoje. Další prvky a struktury básnického textu (tematicko-motivická rovina, rovina jazyková, časoprostor atd.), budou zohledňovány a tematizovány v závislosti na jejich významu a funkci v rámci analyzovaného materiálu jako celku, tedy všech sbírek dohromady. Pozornost bude věnována pouze těm, které lze považovat za dominantní a které se napříč sbírkami opakují, posouvají, či mění.

Kromě analýz jmenovaných básnických sbírek se tato práce bude soustředit také na nastínění politicko-společenského kontextu, který je pro pochopení tvorby obou autorů naprosto zásadní, dále na vymezení pojmů „podzemí“ a „underground“, jejichž užívání není tak samozřejmé, jak by se na první pohled mohlo zdát, a v neposlední řadě také na činnost Edice Půlnoc, jež představovala v životech mladých básníků pomyslný „ostrůvek svobody“, možnost se alespoň částečně umělecky realizovat v nesvobodných podmínkách tehdejšího Československa.

1. Metodologie

Miroslav Červenka se ve svém díle *Fikční světy lyriky* (2003) zaměřuje mimo jiné na to, jaké subjekty se podílí na utváření fikčního světa lyriky, jaká jsou jejich specifika a jak k nim přistupovat. Samotný subjekt přitom definuje jako: „*minimální kontext nezbytný pro porozumění básni*“¹ a upozorňuje na to, že interpretace básni se nezakládá pouze na popisu jejich témat, ale také na konstrukci profilu imaginárního mluvčího, který promlouvá v imaginární situaci k imaginárnímu posluchači. V mysli čtenáře tak vzniká konstrukce subjektu, hypotetická osoba, jež má své názory a nálady, promítající se do interpretovaného textu.² Každý subjekt má svou funkci, v závislosti na tom je třeba jednotlivé subjekty rozlišovat a třídit.

Červenka rozlišuje tři obligatorní typy řečově aktivních subjektů: empirický autor, subjekt díla, lyrický subjekt (příčemž upozorňuje na to, že subjekt díla a empirický autor se podílejí na jakémkoliv slovesném díle, zatímco lyrický subjekt se uplatňuje výhradně v poezii) a jeden fakultativní řečově aktivní subjekt: další mluvčí v lyrickém dialogu.³ Tyto subjekty se aktivně podílejí na komunikaci básně.

Naproti tomu vymezuje rovinu vnímajících subjektů, mezi které řadí empirického čtenáře a implikovaného čtenáře (coby prvky obligatorní) a adresáta lyrického monologu či další vnímatele prezentování v básni (coby prvky fakultativní).⁴

Všechny tyto subjekty se podílejí na utváření fikčního světa lyriky, jejich role jsou však odlišné a realizují se na odlišných úrovních, utvářejí tak určitou hierarchickou strukturu. Ústřední postavení v této struktuře zaujímá subjekt díla, jenž je při diferencování subjektů zásadní.⁵

Subjekt díla je přítomen v každém slovesném, stejně jako v kterémkoliv jiném, uměleckém díle, v lyrice však nabývá osobité podoby. Červenka ho definuje jako: „[...] *čtenářův konstrukt, utvářený primárně ze znaků tvorby nesených samotným dílem, jehož každá částička poukazuje k činnosti svého výběru a kontextualizace.*“⁶ Má roli „předpokládaného původce“, umožňuje recipientovi usouvztažňovat prvky složitého významového dění lyrického díla, nezávisle na původci reálném – empirickém autorovi.⁷

¹ ČERVENKA, Miroslav. *Fikční světy lyriky*. Praha: Paseka, 2003, s. 26. ISBN 80-7185-592-8.

² Tamtéž.

³ Tamtéž, s. 40.

⁴ Tamtéž.

⁵ Tamtéž, s. 41.

⁶ Tamtéž, s. 48.

⁷ Tamtéž, s. 41.

Úplně oddělit subjekt díla od empirického autora však nelze, respektive lze, ale byl by to pohled zbytečně limitující, v mnoha ohledech reduktivní. Při konstituování subjektu díla lze totiž vycházet nejen z informací pocházejících přímo z primárního textu (obsahu komunikovaných daným dílem), ale rovněž z dalších zdrojů informací, které se týkají daného díla či jeho autora.⁸ Do hry tak vstupují nejen autorem vyprodukované materiály textové (ale i jiné) povahy, ať už paratexty, memoáry nebo komentáře, ale také druhotné materiály fikční povahy – románové životopisy, filmové výtvořky, polofolklorní mýty o autorovi apod.⁹ Dalo by se tedy říci, a Červenka tak činí, že se subjekt díla pohybuje: „na hranici mezi vnětřním a vnitřním územím [...]“. ¹⁰ Je však třeba mít neustále na paměti, že se jedná o informace mající výhradně podobu znaku, informace, podílející se na „čtenářově konstrukt“, nelze je tedy směřovat s fyzickou osobou empirického autora: „[...] je nezbytné mít na mysli trvalou ontologickou hranici mezi skutečnou osobou autora na jedné straně a bytostí vzniklou ze čtenářových řízených inferencí, znakovým konstruktem ‚bez těla‘.“¹¹

Druhým, neméně důležitým subjektem je lyrický subjekt. Ten se od subjektu díla výrazně odlišuje tím, že se nepohybuje na „hranici mezi vnětřním a vnitřním územím“, ale je: „[...] cele obsažený ve fikčním světě, konstituovaném dílem, a zároveň tento fikční svět v sobě ztělesňující.“¹² Bývá přirovnáván k osobnímu vypravěči, využívanému v próze, jenž se nachází zhruba na stejné úrovni v hierarchii subjektů podílejících se na komunikaci slovesného díla. I mezi těmito na první pohled zaměnitelnými kategoriemi je však výrazný rozdíl: „Na rozdíl od vypravěče není lyrický subjekt vyčleněn z fikčního světa, aby plnil funkci zprostředkovatele mezi vyprávěným světem a posluchačem.“¹³ Role lyrického subjektu nespočívá ve zprostředkování informací o vyprávěném světě, nýbrž v komunikaci duševních procesů a myšlenek interního mluvčího: „[...] je to fikční protějšek – byť sebevíce fragmentární – vědomí živého člověka.“¹⁴ Další podstatný rozdíl spočívá v tom, že v próze, konstituované vypravěčem, dochází k vytváření dvou fikčních světů, světa vyprávění a světa vyprávěného, zatímco v poezii, konstituované lyrickým subjektem, se tato dualita stírá.¹⁵

⁸ ČERVENKA, Miroslav. *Fikční světy lyriky*. Praha: Paseka, 2003, s. 45. ISBN 80-7185-592-8.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž, s. 43.

¹¹ Tamtéž, s. 45.

¹² Tamtéž, s. 50.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž, s. 52.

¹⁵ Tamtéž, s. 50.

Jakkoliv jsou tedy role lyrického subjektu a osobního vypravěče rozdílné, existují určité rysy, které mají společné. Červenka se zmiňuje o „fikčním hlase“ a „fikčním těle“, přičemž fikčním hlasem se zde rozumí smyslový atribut řeči (nejvlastnější materiál slovesnosti), který je pevnou součástí daného textu, zatímco fikční tělo bývá danému textu a mentálním procesům lyrického subjektu (až na výjimky v podobě některých autoportrétů) přisuzováno pouze fakultativně.¹⁶

Jestliže v případě subjektu díla bylo třeba upozornit na jeho vztah k empirickému autorovi, v případě lyrického subjektu je to naprosto nezbytné. K zaměňování lyrického subjektu za empirického autora totiž dochází poměrně běžně. K této tendenci vede recipienta už jenom samotný fakt, že v básni promlouvá lyrické „já“. Tyto kategorie se však v rámci hierarchie subjektů nachází na opačných pólech, lyrický subjekt je cele obsažen ve světě fikčním, zatímco empirický autor stojí plně mimo fikční svět – nelze je tedy svévolně zaměňovat. Nicméně stejně jako v případě vztahu mezi subjektem díla a empirickým autorem není ani zde třeba mezi těmito kategoriemi stavět neprostupnou hranici. Můžou nastat situace, kdy dochází k absolutnímu odlišení lyrického subjektu od empirického autora (děje se tak v případě tzv. básní role, ve kterých je záměna subjektů vyloučena už na základě elementárních informací o autorovi a jeho době, např. když v básni podepsané mužským jménem hovoří žena, nebo když je hrdinou veršů napsaných ve 20. století truvér, těžko lze mluvit o autobiografických prvcích), nebo naopak k absolutní identifikaci (děje se tak v případě, kdy do díla vstupuje relevantní pragmatický kontext), jedná se však o dva krajní modelové póly, tvořící menšinu lyrické tvorby.¹⁷

„Mezi krajními póly – básní role na jedné straně a fikční identifikací s empirickým autorem na straně druhé – stojí hlavní část lyrické produkce, jejíž mluvčí, lyrický subjekt, je ontologicky a v různé míře i životopisnými obsahy vzdálen empirickému autorovi, ale nikoli tolik, aby se jeho fikční svět vylučoval se světem, jaký patří k osobě zakotvené v místě a času vzniku díla a jaký odpovídá elementárním informacím o autorovi.“¹⁸

V rané básnické tvorbě Egona Bondyho a Ivo Vodseďálka jsou vztahy mezi empirickým autorem, subjektem díla a lyrickým subjektem velmi dynamické a proměnlivé (přičemž dochází i k oněm absolutním krajním pólům), pročež jsem si vybral právě tento metodologický přístup. Při interpretaci vybraných sbírek se pokusím tato východiska podložit konkrétními příklady.

¹⁶ ČERVENKA, Miroslav. *Fikční světy lyriky*. Praha: Paseka, 2003, s. 51. ISBN 80-7185-592-8.

¹⁷ Tamtéž, s. 55.

¹⁸ Tamtéž.

2. Politicko-společenský kontext

Vzhledem k (ne)provázanosti kulturní, společenské, a hlavně politické situace padesátých let minulého století s životními postoji, osudy a v neposlední řadě literárními díly vybraných autorů se nelze vyhnout kapitole o společenských, kulturních a politických tendencích pounorového Československa, které se v následujících řádcích pokusím, alespoň v těch nejobecnějších konturách, nastínit. Zároveň by měla tato kapitola posloužit jako „stavební kámen“ pro kapitolu následující, jelikož totalitní poměry nejenže podmínily vznik neoficiální, podzemní, potažmo undergroundové literární sféry jako takové, ale také formovaly její podobu a funkci. Jakkoliv to z výše psaných řádků vyplývá, pro jistotu předesílám, že předmětem této kapitoly budou, vzhledem k tématu bakalářské práce a jeho úzkému časovému vymezení, výhradně léta padesátá, konkrétně jejich nejrepressivnější fáze v rozmezí let 1948–1953.¹⁹

Zlomový moment v historii naší země, únor roku 1948, komunisty označován jako „vítězství pracujícího lidu nad buržoazií a reakcí“, znamenal převzetí moci nad Československem do rukou komunistické strany, nastolení komunistické diktatury, připojení se k bloku zemí Sovětského svazu a také konec parlamentní demokracie a svobodného života tehdejších obyvatel na dlouhých 41 let. Ačkoliv o tom dnes již není pochyb, fakt, že komunistická strana na přelomu 50. let nastolila v Československu skutečný totalitní režim, dokládá šest základních bodů obecně charakterizujících totalitní režim:

1. *Existuje oficiální ideologie, kterou musejí přijmout a akceptovat všichni členové společnosti. Tuto ideologii používají vládnoucí vrstvy k odůvodnění svých nároků na výkon moci.*
2. *Veškerý politický a společenský život zcela ovládá jediná masová politická strana, v jejímž čele stojí většinou jediný vůdce. Strana je hierarchicky organizovaná a je povětšinou nadřizena státní byrokracii, či přinejmenším je s ní výrazně propojena. (Státní orgány jsou pouhou zástěrkou, kvazidemokratickými kulisami totalitního divadla. Skutečnou moc nedrží v rukou prezident, vláda, jednotliví ministři či parlament. Nejmocnějším orgánem je šéf strany, v komunistických režimech první či generální tajemník jejího ústředního výboru [...]).*

¹⁹ BÍLEK, Stanislav. Čeští katoličtí intelektuálové a nedemokratické režimy. In: KUBÍČEK, Tomáš – WIENDL, Jan (ed.) *Víra a výraz: sborník z konference „...bývalo u mne zotviráno...“: východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století*. Brno: Host, 2005, s. 177. ISBN 80-7294-163-1.

3. *Vládce či strana mají absolutní monopol na kontrolu armády. Tuto kontrolu provádí buď přímo politická strana, nebo ji kontrolovaná byrokracie.*
4. *Prostředky masové komunikace – tisk, rozhlas, televize, knižní produkce – jsou zcela kontrolovány prostřednictvím stejných mechanismů, jakými probíhá kontrola armády.*
5. *Existuje dokonalý systém fyzické a psychologické kontroly společnosti prostřednictvím tajné policie, která používá teroristické postupy.*
6. *Hospodářství podléhá centrálnímu řízení, plánování, veškerá ekonomika je kontrolována.²⁰*

Všechny tyto body, nezpochybnitelně odpovídající situaci v tehdejší Československu, se vzájemně propojovaly a umocňovaly sílu oficiální ideologie, která pronikala do všech sfér a vrstev společnosti, „nastolovala pořádek“ za zvuků internacionály a burcovala společnost za pomoci budovatelských hesel typu: „Buduj vlast, posílíš mír“ a mnohých dalších, které se pro svou banálnost, patetičnost a vyprázdněnost staly předmětem uměleckých parodií, a to nejen v uvolněnějších letech šedesátých nebo svobodné době polistopadové, ale už na prahu padesátých let, o tom však podrobněji později.

Komunistická strana utvářela společnost novou, takovou, která by odpovídala jejím představám, takovou, kterou čekají „světlé zírky“. Realita byla ovšem zdrcující, jak píše Egon Bondy ve svých memoárech: „*doba to byla ostrá jako šavle*“²¹. Vládnoucí režim začal kolektivizovat zemědělství, v důsledku čehož narušil dlouholetou tradici způsobu hospodaření a polarizoval soukromé rolnictvo²², naprosto ovládl prostředky masové komunikace, které podléhaly jeho doktríně, a v neposlední řadě tvrdě a nekompromisně postihoval nepohodlné „vnitřní nepřátele“ státního zřízení, které si sám vytvořil, a to zpravidla dvěma způsoby – deportováním do pracovních táborů, nebo odsouzením v rámci vykonstruovaných politických procesů.

„Tragickou kapitolu našich národních dějin tvoří politické procesy, které následovaly po komunistickém puči v únoru roku 1948, a rozsudky smrti, které mnohé z nich přinesly. [...] Po mnichovském diktátu a letech nacistické okupace tak konec 40. let a první polovina 50. let tvořily další období, kdy byla politická vražda jedním

²⁰ BALÍK, Stanislav a Michal KUBÁT. *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů*. Praha: Dokořán, 2004, s. 36–37. ISBN 80-86569-89-6.

²¹ BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Praha: Maťa, 2003, s. 64. ISBN 80-7287-062-9.

²² Kolektivizace zemědělství. *Ústav pro studium totalitních režimů* [online]. [cit. 2022-03-06]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/uvod/kolektivizace-venkova-v-ceskoslovensku/>

z prostředků k fyzické likvidaci politického protivníka a k zastrašení společnosti. Jejich cílem bylo upevnění etablující se komunistické moci a prosazení sovětského záměru na faktické ovládnutí tohoto geopolitického prostoru.“²³

Největším „trnem v oku“ komunistického režimu byly intelektuální elity, lidé, kteří z mnoha různých důvodů, ať už je k tomu vedlo politické, náboženské nebo filozofické přesvědčení, nebyli ochotni přistoupit na jeho požadavky. Právě tito lidé se stávali oběťmi politických procesů. *„Z okruhu spisovatelů a intelektuálů byl popraven například teoretik umění, historik a neortodoxní stoupenec levice Závaš Kalandra, nespočet dalších bylo zatčeno a odsouzeno k nuceným pracím. Ze spisovatelské obce postihovaly tyto represe nejvíce katolické autory.*“²⁴ Jak poznamenává Jindřich Chaloupecký: *„Politický převrat roku 1948 měl být zároveň převratem kulturním.*“²⁵ Na tom začaly bezprostředně po převratu aktivně pracovat tzv. Akční výbory Národní fronty. *„Ty lze vnímat jako jeden z hlavních symbolů ‚Února‘. Kromě komunisty ovládaných mocenských center (ministerstvo informací, ministerstvo školství, aj.) totiž představovaly zárodek nové mocensko-politické konstelace, klíčový nástroj, který zájmy komunistů prosazoval v podstatě na jakékoliv úrovni, v centru i regionech. Ústřední akční výbor Národní fronty, ustanovený 23. února 1948, plnil úlohu střežového orgánu i nervového centra řídicího průběh čistek ve všech oblastech veřejného života. Zasedli v něm též představitelé kulturní sféry, jejichž řady se počátkem března rozšířily zřízením zvláštní kulturní komise ÚAV NF pod vedením Jana Drdy.*“²⁶

Tyto výbory začaly postupně působit ve všech kulturních oblastech a organizacích, počínaje Československým rozhlasem přes Svaz českých novinářů až po Syndikát českých spisovatelů, který byl rok po politickém převratu nahrazen Svazem československých spisovatelů.²⁷ Všechny tyto organizace, systematicky reformované

²³ LIŠKA, Otakar. *Tresty smrti vykonané v Československu v letech 1918–1989*. 2., opr. a rozš. vyd. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu SKPV PČR, 2006, s. 22. Sešity Úřadu dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu [ÚDVZK], č. 2. ISBN 80-86621-09-X.

²⁴ „Přední katolický spisovatel Josef Kostohryz připravil memorandum, které hodnotilo situaci české kultury po únoru 1948. Autor memoranda i jeho signatáři, Jan Zahradniček, Zdeněk Kalista, Václav Renč, Bedřich Fučík, byli předvedeni před soud.“ (ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 28–29. ISBN 80-7294-048-1.)

²⁵ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. 2. vyd. Praha: Prostor, 1990, s. 7. ISBN 80-85190-06-0.

²⁶ KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006, s. 19. ISBN 80-7277-316-X.

²⁷ Počet členů Svazu československých spisovatelů byl v porovnání se Syndikátem českých spisovatelů značně zredukován ze 1711 na 300. Na seznamu členů chyběly i tak významné

prostřednictvím restriktivních opatření, měly nově sloužit hlavně ideologickým potřebám a vizím komunistické strany.

„Restriktivní opatření akčních výborů, jimiž nastupující režim zajišťoval kontrolu kulturních institucí, dostávala mnoho podob. První etapu, zahrnující hektické únorové a první březnové dny, vyplnilo především vylučování aktivních odpůrců komunistické strany či jinak nepohodlných osob z veřejného života, zvláště pak publicistů, spisovatelů, divadelníků, rozhlasových pracovníků apod.“²⁸

Dalším velmi výrazným zásahem akčních výborů do podoby a fungování kulturního života bylo rozpouštění významných uměleckých spolků.²⁹ Ruku v ruce s tím došlo k redukování kulturních a literárních periodik, kterým byla z pravomoci Ministerstva informací v čele s Václavem Kopeckým, jedním z předních představitelů gottwaldovského vedení KSČ, postupně odebírána vydavatelská povolení.³⁰ Všechna periodika, která neodpovídala představám a potřebám komunistické strany, byla odstraněna, zejména pak ta, která se profilovala protikomunisticky, ale i ta, jejichž činnost se vůči násilně nastolené komunistické linii nijak nevymezovala.³¹ *„K zakázaným časopisům patřila tak důležitá periodika jako Kritický měsíčník Václava Černého, Dnešek Ferdinanda Peroutky a Edvarda Valenty, Obzory Ivo Ducháčka a Pavla Tigrida, Listy, blízké Skupině 42 a redigované Jindřichem Chalupěckým a Janem Grossmanem, brněnský časopis Blok a katolický Akord redigovaný Janem Zahradníčkem, Vyšehrad Ivana Slavíka, Kytice Jaroslava Seiferta, Kvart Vítá Obrtela, Generace Františka Vrby, Mladé archy Arnošta Vaněčka nebo List, měsíčník moravských spisovatelů.“³²*

osobnosti jakou byl František Halas, bývalý předseda Syndikátu. (ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 24. ISBN 80-7294-048-1.)

²⁸ KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006, s. 20. ISBN 80-7277-316-X.

²⁹ „Skupina 42 se roku 1948 rozpadla na tři části: Kainar se pokusil přizpůsobit novému režimu, Blatný emigroval již v březnu 1948; Chalupěcký, Kolář, Hanč a Hauková pracovali dál ve stylu modernismu. Pilař, který byl svou tvorbou blízko ke skupině Ohnice, patřil hned od začátku k funkcionářské gardě komunistické kulturní politiky, Bednář a Hiršal z Ohnice unikli do oblasti dětské literatury. Jen surrealistické skupiny jako takové se nerozpadly.“ (ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 28. ISBN 80-7294-048-1.)

³⁰ KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006, s. 22. ISBN 80-7277-316-X.

³¹ JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, II. díl*. Praha: Academia, 2007, s. 83. ISBN 978-80-200-1528-0.

³² ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 27–28. ISBN 80-7294-048-1.

Prakticky stejný osud potkal „nevyhovující“ autory, jejichž knihy byly vyřazovány z knihoven, nebo rovnou ničeny.³³ Dochází k přehodnocování estetických kritérií a popírání moderních uměleckých směrů, zejména západních. „*Nepřístupnými se staly, naturalismus, symbolismus, dekadence, expresionismus, poetismus, ruralismus, surrealismus, existencialismus a všechny spirituální směry včetně katolické literatury.*“³⁴ Všechno moderní, avantgardní a experimentální je v rámci komunistické kulturní politiky označováno za individualistické, buržoazní a nesrozumitelné. Doposud vyzdvihované a uznávané estetické hodnoty mají být po vzoru ideologických východisek nahrazeny hodnotami novými – srozumitelností, jednoduchostí a realistickým pojetím skutečnosti.³⁵

Ustanovuje se univerzální, ideologicko-estetická norma, jejíž tvůrci: „*vystupující nejčastěji s projevy na různých uměleckých či přímo spisovatelských sjezdech, konferencích, plenárních schůzích, zasedáních ÚV SČSS, sekci či ideově tvůrčích komisí, ale též na sjezdech Komunistické strany Československa: Ladislav Štoll, Jiří Taufer, Václav Kopecký, Zdeněk Nejedlý atd.*“³⁶ programově proměňují charakter celého kulturního života. Začíná se prosazovat nový, režimu zcela poplatný směr zvaný socialistický realismus, jehož vliv je všudypřítomný. Celá kulturní sféra je podrobena jeho masivním kampaním, jak píše Egon Bondy: „*Velkoměsto bylo celé polepeno plakáty výtvarně soc. realistického provedení a všudypřítomně okrášleno transparenty s myšlenkově i jazykově absurdními hesly.*“³⁷

³³ „*Celkové množství zničených knih se za desetiletí 1948–1958 se odhaduje na 27. milionů.*“ (LEHÁR, Jan, a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 735. ISBN 978-80-7106-963-8.)

³⁴ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 27. ISBN 80-7294-048-1.

³⁵ „*Převážná část těchto hodnotových soudů přitom opakovala či rozvíjela argumenty sovětského stranického funkcionáře A. A. Ždanova, jehož názory hrály v sovětském a následně i v československém prostředí úlohu nezpochybnitelné normy, utvrzené i knižním překladem jeho statí (O umění, 1949).*“ (JANOUSEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, II. díl*. Praha: Academia, 2007, s. 140. ISBN 978-80-200-1528-0.) „*Vzniklo neobyčejně silné normující ohnisko literárních představ, požadavků a kritérií, které vtiskovaly literatuře jednotný charakter a zatlačovaly na periferii literatury všechno, co se jim nepřizpůsobilo. [...] Do literárního procesu vstoupila autorita kritické a teoretické normy, která si jeho formování představovala podle předem daných modelů.*“ (VODIČKA, Felix. *Struktura a vývoje: Studie literárněhistorická*. 2. rozš. vyd. Praha: Dauphin, 1998, s. 173–174. ISBN 80-86019-63-2.)

³⁶ „*Kromě těchto projevů můžeme hovořit i podobě praktické, jež existovala jako jména tvůrců, kteří nepatřili do ‚nového umění‘, a naopak tato podoba stanovila jakési mistry jednotlivých uměleckých oblastí, vzory, jimiž bylo nutné či přinejmenším dobré se řídit. Takovým způsobem byl v oblasti literatury, hudby, výtvarného umění stanoven tzv. kult klasiků.*“ (BAUER, Michal. *Ideologie a paměť: Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Jinočany: H+H, 2003, s. 12–13. ISBN 80-7319-028-1.)

³⁷ BONDY, Egon. Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949–1953. In: MACHOVEC, Martin (ed) *Pohledy zevnitř: Česká undergroundová kultura ve svědectvích*,

Socialistický realismus, tvářící se jako plnohodnotný umělecký směr, měl především funkci politicko-výchovnou, jejímž potřebám bylo podřízeno naprosto vše. Umělci, nucení pracovat s předem danými schématy, vzory a tématy, představovali spíše ony poslušné dělníky naplňující normy, o jejichž „šlechetném“ údělu byli nuceni ve svých dílech pojednávat. Kolektivní perspektiva, budovatelská morálka a oslava dělnické třídy se staly základními motivy a principy oficiální umělecké tvorby. „*Všem povoleným a vydávaným autorům počátku padesátých let bylo společné více či méně intenzivní podřízení se diktovanému pojetí umění, socialistickému realismu.*“³⁸ Veškerá literární produkce, stejně jako produkce filmová, televizní, rozhlasová, divadelní aj., byla podrobena velmi tvrdé cenzuře, podléhající kritériím socialistického realismu, potažmo komunistické ideologii jako takové. Alternativy v rámci oficiální kulturní sféry, pomineme-li literaturu pro děti nebo literární překlady, oblasti poskytující alespoň částečnou možnost svobodného uměleckého vyjádření, neexistovaly.

Umělci, kteří odmítali následovat model socialistické společnosti a jejího umění, byli coby nepřizpůsobiví a nepohodlní intelektuálové zatlačeni do ústraní. „*I za této situace nicméně probíhalo v neoficiálních tvůrčích enklávách stalinistického období intenzivní umělecké hledání, pozoruhodně transformující modernistické poetiky a přitom polemicky reagující na podoby socialistického realismu.*“³⁹

Vznikají uzavřené umělecké skupinky zbavené možnosti veřejné činnosti, natož oficiální činnosti publikační, tvořící pouze v rámci svého omezeného okruhu členů. Někteří autoři, např. Egon Hostovský, Ferdinand Peroutka, Ivan Blatný, Jan Čep, František Listopad a další volí odchod do exilu, kde se pokoušejí o vytvoření nezávislých kulturních struktur reflektujících situaci v rodné zemi, případně se v různé míře a podobě adaptují na cizí kulturní prostředí. Nepříznivá politicko-společenská situace podmínila vznik nezávislé literární sféry neoficiální, jež představovala protipól nesvobodné, schematické sféry literatury oficiální. Třetí větev tvořila literatura exilová. Tyto tři navzájem se podmiňující okruhy přetrvaly až do roku 1989.

dokumentech a interpretacích. Praha: Pistorius & Olšanská, 2008, s. 62–63. ISBN 978-80-87053-22-5.

³⁸ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953.* Brno: Host, 2002, s. 11. ISBN 80-7294-048-1.

³⁹ V onom „uměleckém hledání“ pokračovali zejména autoři bývalé skupiny 42 (Hanč, Chalupecký, Kolář), mladší surrealistická generace (Effenberger, Hynek) a mladí autoři ze surrealistické estetiky vycházející (Bondy, Vodsedálek), kteří v důsledku reakce na politicko-společenské podmínky začali vytvářet poetiky nové. (JANOUSEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, II. díl.* Praha: Academia, 2007, s. 13. ISBN 978-80-200-1528-0.)

3. „Podzemí“ a „underground“

V českém kulturním prostředí je pojem „underground“ na té nejobecnější úrovni bez většího zaváhání automaticky spojován se specifickou sférou neoficiální kultury (označovanou také jako alternativní kultura, druhá kultura nebo paralelní kultura) a jejími projevy, sestávajícími z různorodých uměleckých a společenských aktivit probíhajících v Československu za vlády komunistického režimu, tedy téměř po celou druhou polovinu 20. století. *„Z obecných významů tohoto slova, jakož i ze základní znalosti dějin české literatury, lze i bez velkého intelektuálního vypětí odvodit, že undergroundová literatura je ta, jež se musí skrývat. Výrazně se totiž liší od politických i kulturních konvencí, které jsou v určité době považovány za určující a jsou přijímány většinou občanů, tvůrčích osobností a samozřejmě i konzumentů soudobé kulturní produkce.“*⁴⁰

Nicméně hned na samém počátku této kapitoly je třeba zdůraznit, že užívání pojmu „underground“ v souvislosti s padesátými léty, výchozím obdobím této práce, není vůbec samozřejmostí. V hledání terminologie pro dané období panuje jistá rozkolísanost, pohledy literárních vědců zabývajících se touto problematikou se různí, neexistuje konsensuální pohled. Ve skutečnosti se můžeme setkat se dvěma stěžejními přístupy.

První přístup, reprezentovaný především Martinem Machovcem, předním znalcem českého literárního undergroundu a zároveň správcem jeho odkazu, důsledně rozlišuje mezi pojmy „podzemí“ a „underground“, ačkoliv se z pohledu překladu z angličtiny jedná o totéž slovo, významově se překrývají. Machovec vnímá pojem „podzemí“ jako pojem nadřazený, označující veškeré neoficiální umělecké aktivity odehrávající se v Československu druhé poloviny 20. století. V podzemí se dle Machovcova dělení ocitá:

1. *Veškerá nedogmatická, stalinské linii neodpovídající literatura, a to i v retrospektivě (čistky v knihovnách a v archivech, fyzické likvidace celých nákladů knih).*
2. *Veškeré výtvarné umění neslučitelné se Ždanovovými dogmaty „socialistického realismu“; zde uplatňovaná kritéria byla ovšem o něco vágnější než v literatuře, neřkuli filosofii, a proto zůstaly i některé stopy moderny a avantgardy zachovány.*
3. *Veškerá „nepokroková“, „úpadková“ hudba, přičemž i zde byly direktivy dosti vágní. Závazný byl požadavek „lidovosti“, „srozumitelnosti“ a „optimismu“;*

⁴⁰ PILAŘ, Martin. *Underground: kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 2002, s. 13. ISBN 80-7294-046-5.

jazz a později do země pronikající rock (ale i country & western!) byly ovšem zakazovány jakožto „buržoazní hudba“.

4. *Veškerá „nemarxistická“ věda (postiženy byly především obory společenské, ale nejen ony).*
5. *Samozřejmě i veškeré mimokulturní tj. politické či ekonomické aktivity, které nebyly s oficiální linií v souladu, tedy zde konkrétně všechny ty, které se důsledně nedržely všech státně-stranických direktiv.*
6. *Křesťanské církve a zbytková židovská obec sice nebyly postaveny de nomine mimo zákon, avšak jejich činnost byla důsledně omezována a reglementována. Rozpuštěny byly např. všechny mužské řády a věřící byli vystaveni nebezpečí trestního postihu již jen kvůli svému vyznání a důslednému praktikování religiozity.⁴¹*

V souladu s Machovcem rozlišuje mezi pojmy „podzemí“ a „underground“ také německá bohemistka Gertraude Zandová, která se však soustředí výhradně na aktivity literární a píše o „podzemní literatuře“: *„V podstatě by mohla být každá literatura, která je z politických a ideologických důvodů pronásledována nebo zakazována, označena za literaturu podzemní.“⁴²*

Současně však upozorňuje na mnohoznačnost užívaného pojmu: *„Množství možných významů pojmu podzemí zrazuje od označování všech autorů, kteří se po roce 1948 postavili proti režimu a stali se tak neoficiálními, za autory podzemní. V totalitní společnosti, jakou byla společnost v Československu padesátých let, dochází rychle ke zřetelnému rozdělení občanů a umělců na režimní a protirežimní. Život některých z těch, kteří stáli proti režimu, se odehrával v pravém slova smyslu v podzemí, například ve vězení nebo v uranových dolech. Spisovatelé zase museli skrývat své texty před společností – režim tedy nutil každého protirežimního autora vstoupit do nějakého podzemí. Přesto však pohled těchto autorů na svět ani jejich umělecká tvorba nemá se skutečným, společenským podzemím nic společného.“⁴³*

Oba zmínění teoretici v souvislosti s padesátými léty volí pojem „podzemí“ a shodně uvádějí jako typické zástupce „podzemní literatury“ a zároveň „průkopníky českého literárního undergroundu“ autory z okruhu Edice Půlnoc (Bondy, Vodsed'álek,

⁴¹ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 14–15. ISBN 978-80-7215-691-7.

⁴² ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 168. ISBN 80-7294-048-1.

⁴³ Tamtéž, s. 169–170.

Krejcarová, Boudník, Hrabal), které do podzemí zavedl jejich odpor k režimem proklamovaným společenským a uměleckým hodnotám, jež byly v přímém rozporu s jejich životním stylem a uměleckým vyznáním.⁴⁴

Zároveň tito teoretici zastávají prakticky totožný postoj k pojmu „underground“, jehož využití shledávají příhodným výhradně v souvislosti se specifickým uskupením, tvořícím se na přelomu 60. a 70. let. v okruhu: „[...] vyznavačů nekomerční, po roce 1969 pronásledované a zakazované rockové hudby. Posléze se ovšem tento okruh obohatil o množství kulturních aktivit, které horizont nekomerčního, tvůrčího rocku přesahoval.“⁴⁵

Základní rozdíl mezi „podzemím“ a „undergroundem“ podle Zandové spočívá v soudržnosti a kolektivnosti: „Ačkoliv v podzemních uměleckých kruzích vládla v padesátých letech značná soudržnost, jednotlivci směřovali k vypjatým individualistickým postojům. Tento fenomén, který vytvářel také český underground sedmdesátých a osmdesátých let, je možné chápat jako reakci na skutečnou bezmoc jedince. I přes tyto společné rysy mělo podzemí padesátých let ještě daleko k paralelní společnosti a paralelní kultuře jako „masovému jevu“ v letech sedmdesátých a osmdesátých. Underground vytvořil široké hnutí, na rozdíl od neoficiální scény padesátých let, které ve své podstatě zůstávala přehledná.“⁴⁶

Machovec uvádí další důležitou skutečnost, která tyto pojmy rozlišuje, respektive vyděluje underground jako specifickou podzemní aktivitu: „Na rozdíl od všech ostatních podzemních aktivit si český underground začal sám sebe jakožto „podzemí“ uvědomovat (výrazným předělem zde byl zřejmě policejní masakr po koncertu v Rudolfově u Českých Budějovic v březnu 1974). Stal se tedy z kulturně-společenského podzemí ‚o sobě‘ podzemím ‚pro sebe‘, přestal svou společenskou situaci vnímat jen jako jakési nucené provizorium, jako jakési dočasné zlo, a začal ji vnímat jako stav trvalý, na jehož zrušení je jen minimální naděje, a tedy ani není třeba se k němu příliš upínat.“⁴⁷

⁴⁴ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 170. ISBN 80-7294-048-1.

⁴⁵ MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu. In: ALAN, Josef, BITRICH, Tomáš, BREGANT, Michal, ČIHÁK, Martin, DVORSKÝ, Stanislav, GRUNTORÁD, Jiří, JUST, Vladimír, KLIMEŠOVÁ, Marie, MACHOVEC, Martin, MOUCHA, Josef, RŮŽIČKOVÁ, Alice, VLČEK, Josef a VRBA, Tomáš. *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 156. ISBN 80-710-6449-1.

⁴⁶ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 173–174. ISBN 80-7294-048-1.)

⁴⁷ MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu: Skupina edice Půlnoc 1949–1955 a undergroundový okruh Plastic People 1969–1989. In: MACHOVEC, Martin. *Pohledy zevnitř: česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Praha: Praha: Pistorius, 2008, s. 119. ISBN 978-80-87053-22-5.)

Druhý přístup, reprezentovaný zejména Martin Pilařem, nepovažuje označení „literární podzemí“ v souvislosti s padesátými léty a autory kolem Edice Půlnoc za terminologicky šťastné. V souladu s názory nonkonformního představitele současné katolické kritiky Martina C. Putny, obsaženými v eseji *My všichni buřiči a měšťáci* (1994), a příspěvky zahraniční bohemistky Johanny Possetové, která v terminologickém úvodu ke svému soupisu českých samizdatových periodik v letech 1968–1989 uvádí: „*V kontextu s českou kulturou mi připadá zvláště mylné německé označení podzemí (Untergrund), protože svádí k záměně s hnutím undergroundu*“⁴⁸, považuje Pilař pojem (kulturní) „podzemí“, za pojem nadřazený, označující mnoho různorodých aktivit, např. disidentských, které se s aktivitami „undergroundovými“ neslučují, jejich primární motivace a ambice jsou totiž naprosto odlišné.⁴⁹

Termín „underground“ lze dle Pilaře vztáhnout už na období 50. let, přičemž připouští, že i toto terminologické vymezení není bezproblémové: „*Jsem si dobře vědom toho, že i moje volba určitých slov je napadnutelná, byť z úplně jiného důvodu. Jestliže píšete o ‚první vlně undergroundu v 50. letech‘, dopouštím se jistě anachronie, protože slovo ‚underground‘ začalo být systematicky užíváno až o dvě desetiletí později. Přesto volím tento termín a pokouším se tak zdůraznit, že označuje fenomén, který je v českém literárním kontextu neustále přítomen od konce 40. let až doposud. Pokud hovořím o dvou ‚vlnách‘ undergroundu v 50. a 70. letech, naznačuji tím, že v obou desetiletích došlo k výrazným, časově poměrně krátkým vzednutím aktivity, během nichž vznikala základní díla undergroundu.*“⁵⁰

Zároveň však neopomíná zohlednit ani postoje samotných autorů v oné době působících, jmenovitě Ivo Vodseďálka, který se vůči tomuto označení jednoznačně vymezuje: „*Je to poezie, hudba, narkotika, móda a některé hospody (...). S padesátými lety (kromě osoby Bondyho) to ale nemá nic, vůbec nic společného.*“⁵¹ Nicméně dodává, že je Vodseďálkovo chápání značně nadužívaného a zjednodušovaného slova „underground“ dosti povrchní.⁵² Je však zcela logické, že Vodseďálek odmítal být spojován s něčím, čeho se nikdy nestal (na rozdíl od Bondyho) součástí.

⁴⁸ POSSET, Johana. *Česká samizdatová periodika 1968–1989*. Brno: Reprografia, 1991, s. 12. ISBN 80-901192-0-4.

⁴⁹ PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 2002, s. 22–23. ISBN 80-7294-046-5.

⁵⁰ Tamtéž, s. 30.

⁵¹ Tamtéž, s. 31.

⁵² Tamtéž.

Oba přístupy a jejich hlavní představitelé, Machovec a Pilař, přistupují odlišným způsobem také k periodizaci českého undergroundu:

- Machovcova periodizace:

1. *Průkopníci (E. Bondy, I. Vodseďálek, B. Hrabal)*
2. *60. a 70. léta – vlivy undergroundu amerického (Milan Knížák, Milan Koch, Vratislav Brabenec, Pavel Zajíček, František Pánek, Ivan Martin Jirous, Quido Machulka, Josef Vondruška, Miroslav Jirec)*
3. *80. léta – nejmladší podzemní generace (Jáchym Topol, J. H. Krchovský, Luděk Marks aj.)*⁵³

(Machovec, vycházející z periodizace Egona Bondyho, uvedené ve stati *Básníci undergroundu*, upozorňuje na opomenutí řady autorů.)

- Pilařova periodizace:

1. *První vlna českého undergroundu v 50. letech*
2. *Americký underground konce 60. let a jeho vliv na kulturní kontext*
3. *Pražský underground v 70. letech*
4. *Underground v letech nedávných a dnes*⁵⁴

(V souvislosti s Pilařovou periodizací vyvstává otázka u třetí etapy, jelikož underground let sedmdesátých rozhodně nebyl záležitostí čistě pražskou, byl spojený také s Mosteckem, Brnem, Přeloučí aj., na což koneckonců Pilař sám upozorňuje.⁵⁵)

K problematice „undergroundu“ a jeho vymezení výrazně přispěl také Ivan Martin Jirous, označovaný za hlavního teoretika, který ve *Zprávě o třetím hudebním obrození* (1975), jež posloužila jako univerzální manifest, jasně definoval underground jako hnutí. Jeho teoretická východiska však v této práci úmyslně opomímám, jelikož se vážou výhradně k situaci let sedmdesátých (která sice má se situací let padesátých spoustu styčných bodů, nicméně má svá vlastní specifika), a tudíž přesahují rámec této práce.

Na závěr této kapitoly je třeba poznamenat, že ačkoliv v terminologické oblasti tematizovaného období panuje jistá rozkolísanost, oba přístupy, jak Machovcův, tak Pilařův, nacházejí počátky českého literárního undergroundu už na počátku 50. let (toto východisko stvrzuje i samotný Egon Bondy v textu *Kořeny českého literárního*

⁵³ MACHOVEC, Martin. Šestnáct autorů českého literárního podzemí (1948–1989). In: *Literární archiv: Sborník památníku národního písemnictví v Praze*. Praha: Památník národního písemnictví, 1991, sv. 25, s. 41–75. ISBN 80-850-8505-4.

⁵⁴ PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 2002, s. 29. ISBN 80-7294-046-5

⁵⁵ Tamtéž, s. 14.

undergroundu v letech 1949–1953), v dílech autorů sdružujících se kolem Edice Půlnoc, průkopníků československého literárního undergroundu, kteří notnou dávkou ovlivnili český literární underground 70. a 80. let.

„Jako nejdůležitější spojovací článek mezi podzemím padesátých let a undergroundem sedmdesátých a osmdesátých let je třeba jmenovat Egona Bondyho. Odhlédneme-li od osobních kontaktů a přijetí Bondyho filozofických příspěvků v některých částech undergroundu, byla tu především Bondyho umělecká spolupráce se skupinou The Plastic People of the Universe. Ta zhudebňovala jeho staré i nové texty a Bondy jí na nějaký čas dal k dispozici svůj sklep v Nerudově ulici jako zkušebnu. Nejdůležitějším uměleckým počinem Bondyho v rámci undergroundu byl román Invalidní sourozenci, jež underground přijal jako kultovní knihu.“⁵⁶

Egon Bondy, představující v undergroundovém společenství naprosto nezpochybnitelnou autoritu – označován jako guru – zanechal mimo výše zmíněné aktivity a počiny nesmazatelnou autorskou stopu v podobě poetiky totálního realismu, která, spolu s Vodsed'álkovou trapnou poezií, představovala: „[...]*hlavní spojnicí literárního dění v první a druhé vlně české undergroundu*“⁵⁷, na kterou navázalo mnoho mladých autorů (Fanda Pánek, Jáchym Topol, Petr Placák, Andrej Stankovič, J. H. Krchovský).⁵⁸

V případě Vodsed'álka o přímém vlivu na undergroundové následovníky mluvit nelze, osobně se s nimi nesetkával a z jeho tvorby mohli znát pouze to, co stihlo „vyjít“ v Edici Půlnoc, s jejíž existencí bylo autorovo dílo (jak literární, tak výtvarné) úzce spjato. Veškerou další uměleckou tvorbu si bedlivě střežil až do roku 1989.

Na závěr této kapitoly je třeba upozornit, že předmětem této práce není zmapování návaznosti mezi podzemím a undergroundem a její následné dokládání na konkrétních příkladech. Touto drobnou odbočkou, sloužící pouze k základní orientaci v dané problematice a ujasnění si zastřešujících pojmů „podzemí“ a „underground“, končím zmínky o undergroundových následovnicích. Pozornost bude nadále věnována výhradně osobnostem let padesátých, zejména činností Egona Bondyho a Ivo Vodsed'álka, okrajově také činností jejich současníků.

⁵⁶ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 181–182. ISBN 80-7294-048-1.

⁵⁷ PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 2002, s. 54. ISBN 80-7294-046-5

⁵⁸ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 184. ISBN 80-7294-048-1.

4. Edice Půlnoc

V návaznosti na předešlou kapitolu, ve které se již objevily letmé zmínky o aktivitách podzemní skupiny autorů, shromažďujících se kolem Edice Půlnoc, bych nyní rád blíže specifikoval charakter, funkci a význam této edice. Samotný název, se kterým dle Vodseďálkova tvrzení přišel Egon Bondy, vzbuzuje zájem mnoha literárních teoretiků (Putna, Machovec, Zandová, aj.). Machovec ho připisuje pravděpodobné snaze odkazovat se k francouzské levicově orientované podzemní edici *Les Editions de Minut* z doby druhé světové války.⁵⁹ Datace vzniku této edice, jakožto i přesné časové vymezení jejího fungování, se z pohledu obou iniciátorů, Bondyho a Vodseďálka, drobně liší: „*Egon Bondy klade vznik edice do r. 1949 a její zánik do r. 1953, Ivo Vodseďálek se nejdříve zmiňuje o rozmezí 1950–1953, později 1950–1955.*“⁶⁰ Tento názorový nesoulad ohledně časového vymezení objasňuje Machovec následovně: „*Tato edice byla realizována dle vrocení a jmenovitěho označení v jednotlivých svazcích v letech 1951–1955, ale dle datace jednotlivých textů (strojopisů) již od roku 1949: pro tyto rané samizdaty však chybí písemný doklad o jejich příslušnosti k EPN.*“⁶¹ Nejednoznačná je také otázka celkového počtu vydaných svazků v této edici.⁶²

Svazky Edice Půlnoc vycházely v minimálním nákladu, obsahujícím od čtyř do šesti výtisků, a šířily se pouze v rámci jejího okruhu, potažmo v úzkém okruhu

⁵⁹ „Název v sobě skrývá nejen narážku na francouzské podzemní *Les Editions de Minuit*, ale jistě i symbol dobové atmosféry, chvíle uprostřed nové, další éry temna.“ (MACHOVEC, Martin. *Několik poznámek k podzemní ediční řadě Půlnoc* [online]. Kritický sborník, 1993, roč. 13, č. 3, s. 71 [cit. 2022-03-06]. ISSN 0862-819X. Dostupné také z: http://scriptum.cz/soubory/scriptum/bibliografie-z-kritickeho-sborniku/kriticky-sbornik_1993_03_pulnoc_bibliogr_zm_ocr.pdf) Zandová, souznící s Machovcovou domněnkou, přispívá dalším možným vysvětlením: „*Bondy se začal právě kolem roku 1950 na doporučení členů brněnské Skupiny Ra a uměleckého sběratele Jaroslava Puchmertla zabývat Christianem Morgensternem. Již v letech 1950–1951 přeložil výbor z Šibeničnických písní, který vyšel v Edici Půlnoc roku 1951. Morgenstern patřil k Bondyho nejoblíbenějším básníkům i vzorům, a je tedy možné, že jej k názvu ‚Půlnoc‘ inspiroval. Morgensternovým časem je noc, půlnoc, měsíční noc.*“ (ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 88. ISBN 80-7294-048-1.)

⁶⁰ MACHOVEC, Martin. *Několik poznámek k podzemní ediční řadě Půlnoc* [online]. Kritický sborník, 1993, roč. 13, č. 3, s. 71 [cit. 2022-03-06]. ISSN 0862-819X. Dostupné také z: http://scriptum.cz/soubory/scriptum/bibliografie-z-kritickeho-sborniku/kriticky-sbornik_1993_03_pulnoc_bibliogr_zm_ocr.pdf)

⁶¹ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 17. ISBN 978-80-7215-691-7.

⁶² „*V EPN vyšlo celkem 48 svazků a svazčků, tedy pokud započítáváme i strojopisné sešity, které název edice explicitně nenesou, případně i ty, které se zřejmě nepodařilo realizovat či které se dochovaly jen v pozdějších opisech, takže existence jejich prvovýdání v EPN není doložitelná.*“ (MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 74. ISBN 978-80-7215-691-7.)

přátelském.⁶³ Z těchto důvodů bývá Edice Půlnoc označována za jednu z prvních samizdatových edic po roce 1948. Jakkoliv se toto označení zdá být příhodné, naráží na jistá úskalí: „*Pomineme-li podzemní tisk v době Protektorátu, spadá vznik československého samizdatu rovněž do padesátých let, i když ho v této době pro nepatrný dopad (mizivé náklady, velké utajení) ještě nelze charakterizovat jako ‚druhý oběh‘ [...]* Vznik českého a slovenského samizdatu v dnešním smyslu – pevné složky, pilíře, nezávislé a tedy i veškeré národní kultury – úzce souvisí s politickými a společenskými událostmi kolem roku 1968 i po něm.“⁶⁴

Hlavní cíl celé edice byl jasný – vytvořit společnou platformu pro uspořádávání a rozšiřování literárních textů, především vlastních, které ve své době neměly možnost oficiálně vyjít, nemluvě o tom, že by jejich uveřejnění okamžitě uvrhlo autory do situace do skutečně nezáviděníhodné (viz první kapitola této práce).⁶⁵ Autoři kolem Edice Půlnoc, vědomi si své společenské izolace, hledali vlastní cesty, jak v uzavřeném okruhu podzemní scény představit a prosadit své texty. „*Jako náhrada za nakladatelství, knihkupectví a čtenářskou obec sloužily svépomocí vyrobené strojopisné exempláře, soukromé byty, lokály, volná příroda a okruh přátel.*“⁶⁶

Do nejužšího okruhu Edice Půlnoc kromě jejích iniciátorů (Bondy, Vodsed'álek) patřili, alespoň po jistou dobu, také blízcí vrstevníci, literáti a výtvarníci (Krejcarová, Svoboda, Born, Jelínek, aj.), z nichž někteří přispěli i svými tituly, jež byly v edici vydány.⁶⁷ Na periferii „půlnočního okruhu“ lze zařadit Bohumila Hrabala a Vladimíra Boudníka, jejichž postavení působí s ohledem na generační rozdíl a nepatrnou tvůrčí činnost v rámci edice (oba přispěli po jednom svazku, Hrabal příspěvkem *Co je poesie?* (1952), Boudník prózou *Lod'*, rovněž z roku 1952) při zpětném pohledu spíše jako okrajové.

⁶³ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 86. ISBN 80-7294-048-1.

⁶⁴ POSSET, Johanna. *Česká samizdatová periodika 1968–1989*. Brno: Reprografia, 1991, s. 6. ISBN 80-901192-0-4.

⁶⁵ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 73–74. ISBN 978-80-7215-691-7.

⁶⁶ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 91. ISBN 80-7294-048-1.

⁶⁷ Machovec v soupisu titulů vydaných v Edici Půlnoc eviduje: „*čtyři svazky básnických textů a koláži Pavla Svobody (podepisoval se též jako Lord), tři svazky prozaických a básnických textů Jany-Fischlové-Černé (žádné původní vydání v EPN se však nezachovalo, jen pozdější opisy některých) a svazek textů Adolfa Borna a Oldřicha Jelínka (URJAT).*“ (MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 17. ISBN 978-80-7215-691-7.)

Raná tvorba všech autorů publikovaných v Edici Půlnoc je charakteristická především snahou vypořádat se s aktuálními literárními proudy, zejména surrealismem.

*„Počáteční surrealistické epigonství přecházelo kolem roku 1950 téměř u všech zúčastněných v hledání nových a vlastních výrazových možností. Básníci hledali a nalézali – netypicky pro tu dobu – nové literární směry a pojmy, ať už jde o Bondyho totální realismus, Vodsedálkovu trapnou poezii, intimismus Krejcarové nebo Bornův a Jelínkův suprasexdadaismus. Odvrat od surrealismu a hlásání nových poetických programů byly také důsledkem zostřené politické situace: propasti, jež se rozevřela mezi poetikou surrealismu a politikou stalinismu.“*⁶⁸

Nejvlivnějšími směry, jež určovaly obraz celé skupiny, se staly Bondyho totální realismus a Vodsedálkova trapná poezie. Díla těchto dvou autorů představují těžiště literární pozůstalosti celé edice.⁶⁹

Zandová s Machovcem upozorňují v souvislosti s uskupením kolem Edice Půlnoc na „nízký stupeň homogenity“, za hlavní pojící článek jednotlivých členů považují jejich sdílenou společenskou situaci, nikoliv jednotná umělecká východiska (pomineme-li společnou distanci od surrealistické poetiky).⁷⁰ Záměrně se vyhýbají termínu „skupina“, jenž asociuje úzkou propojenost uměleckou (Skupina 42, Surrealistická skupina), zastřešenou platným, jasně definovaným uměleckým programem. Nutno podotknout, že snaha o vytvoření takové skupiny tady, alespoň dle tvrzení Ivo Vodsedálka, byla. Usiloval o to tehdy Egon Bondy. *„Bondyho snem bylo vytvoření právě takové skupiny, která by plně akceptovala jeho revoluční myšlenky, stala se základem nové kultury (skromnost byla pro něho vždy nepochopitelným pojmem), skupiny, která by dokázala změnit svět. To se mu podle mého názoru nepodařilo.“*⁷¹ Vodsedálkova slova potvrzuje skutečnost, že o Edici Půlnoc, jejím fungování a autorech kolem ní existovalo v rámci neoficiální podzemní sféry pouze mizivé povědomí, natož aby dostála Bondyho

⁶⁸ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 94. ISBN 80-7294-048-1.

⁶⁹ „Ze 48 sešitů EPN obsahuje 19 svazků básnické, prozaické a teoretické texty (a údajně též koláže) Egona Bondyho a 17 svazků básnické a prozaické texty a koláže (a údajně též eseje) Vodsedálkovy [...]“ (MACHOVEC, Martin. *Od avantgardy přes podzemí do undergroundu: Skupina edice Půlnoc 1949–1955 a undergroundový okruh Plastic People 1969–1989*. In: MACHOVEC, Martin. *Pohledy zevnitř: česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Praha: Pistorius, 2008, s. 106. ISBN 978-80-87053-22-5.)

⁷⁰ Tomuto pohledu dodává na relevanci tvrzení Ivo Vodsedálka: „[...] nejednalo [se] o hermeticky uzavřený okruh autorů, jak to bývalo zvláště nápadné v surrealistické skupině. Žili jsme však ve stejné době a okouzlovaly nás stejné věci.“ (MAZAL, Tomáš. *S Ivo Vodsedálkem o letech radostného budování 49–53*. Praha: Vokno, 1990, č. 18. s. 50–53.)

megalomanským vizím. „*Dobové reakce uměleckých soupeřů ‚půlnočních‘ autorů byly vesměs – pokud je vůbec možno jaké zaznamenat – dosti zdrženlivé.*“⁷²

Machovec tento jev odůvodňuje následovně: „[...] *důvodem k tomu mohla být třeba jen prostá nechuť k extravagantnímu, výstřednímu chování a k minimální sociální přizpůsobivosti Bondyho a Krejcarové (a také Boudníka) [...]. Odpuzovat mohla rovněž Bondyho ostentativně manifestovaná ‚levicovost‘ a ‚revolučnost‘ a pro mnohé nepochopitelná Bondyho i Vodseďálkova ‚dezerce‘ od tzv. ‚vysokého‘ umění.*“⁷³

Jinak tomu pochopitelně nebylo ani v případě širší recepce, která byla, už z podstaty samotné edice a principů jejího fungování, od začátku vyloučená. „*Reakce veřejnosti na tvorbu tohoto osobitého podzemního uměleckého uskupení byla ovšem až do konce šedesátých let prakticky nulová: ‚půlnoční‘ díla z padesátých let nejsou vydávána, aktivity protagonistů jsou jen ‚legendou‘.*“⁷⁴

Edice Půlnoc, autoři kolem ní a díla v ní vydávaná se stávají: „*pověstí, pseudofikcí a legendou, kterou občas – ovšem vědomě a záměrně – přiživuje prostřednictvím svých prací publikovaných v letech šedesátých [...] Bohumil Hrabal, jejímž vlastním tvůrcem však nepochybně byl sám Egon Bondy: připomeňme jen jeho cyklus ‚Legendy‘ ze sbírky Für Bondys unbekannte Geliebte.*“⁷⁵

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se zásluhou divadelního režiséra Radima Vašinky, literárního kritika Jana Lopatky a historika umění Ivana Martina Jirouse povědomí o celé edici, jednotlivých autorech a jejich dílech prohloubilo. Nebýt jich, zůstala by činnost „půlnočních autorů“ zastíněna bondyovsko-hrabalovskou legendou, pouhou zajímavostí v české literární historii, nikoli jedním z nejvýraznějších příkladů podzemních uměleckých aktivit padesátých let.⁷⁶

⁷² MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu: Skupina edice Půlnoc 1949–1955 a undergroundový okruh Plastic People 1969–1989. In: MACHOVEC, Martin. *Pohledy zevnitř: česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích.* Praha: Praha: Pistorius, 2008, s. 110. ISBN 978-80-87053-22-5.

⁷³ Tamtéž, s. 111.

⁷⁴ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989.* Praha: Torst, 2021, s. 33. ISBN 978-80-7215-691-7.

⁷⁵ Tamtéž, s. 31.

⁷⁶ MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu: Skupina edice Půlnoc 1949–1955 a undergroundový okruh Plastic People 1969–1989. In: MACHOVEC, Martin. *Pohledy zevnitř: česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích.* Praha: Praha: Pistorius, 2008, s. 112–113. ISBN 978-80-87053-22-5

5. Surrealistické začátky

V předchozí kapitole se hned na několika místech zmiňuje snaha mladých autorů z okruhu Edice Půlnoc vymanit se z vlivu surrealismu, jehož obraz, jak praví s trochou nadsázky Bondy, vnutil české kultuře na počátku 30. let, ba již dříve, Karel Teige.⁷⁷ V samých počátcích jejich tvůrčího pnutí se však k surrealismu nestavili odmítavě, právě naopak. Bondy se o surrealismus začíná zajímat již na gymnáziu v Ječné ulici v Praze, kde spolu s několika spolužáky, k nimž patřil i Ivo Vodseďálek, zakládá surrealistický literární kroužek.⁷⁸ Tento moment přibližuje ve svých esejisticky pojatých memoárech Vodseďálek:

„Bylo pozdní podzimní odpoledne roku 1947. Sešlo se nás asi sedm v neosvětlené třídě reálného gymnázia v Ječné. [...] Bretonovy manifesty tvořily Písmo zcela svaté. Marxisticko-surrealistický pohled byl optimistický a snově krásný. Jako by hnutí nebylo druhou světovou válkou rozmetáno, ale posíleno. [...] Mluví o nových zdrojích imaginace, které jsou nerozlučně spjatý s revolucí. Je jasné, že je třeba změnit ekonomickou strukturu, že je třeba změnit lidské vědomí, osvobodit je od nábožensko-společenských předsudků. [...] Ještě se nejmene Egon Bondy. Je bezvousý a zavalitě postavy, chodí bezvadně oblečen, rovné dlouhé vlasy až na ramena. Výstřední brýle, americká malovaná kravata a rudá hvězda na klopě. Píše samozřejmě zeleným inkoustem. Jmenuje se Zbyněk Fišer.“⁷⁹

Klíčovými osobnostmi, které formovaly nejen umělecký, ale i politicko-společenský postoj začínajících umělců z okruhu Edice Půlnoc, se stali Karel Teige a Závěš Kalandra, významní teoretici surrealismu. K prvnímu setkání s Teigem, díky němuž se měl Bondy seznámit nejen se surrealisty druhé generace (Effenberger, Wenzl, Hynek, Medek, Havlíček aj.), ale hlavně s Honzou Krejcarovou, mělo dojít na podzim roku 1948.⁸⁰ V téže době došlo prostřednictvím Bondyho k seznámení Vodseďálka s Krejcarovou: *„[...] v prosinci roku 1948. Opět mne [Bondy] volal. Abych ihned přijel do Slavie. V prázdné kavárně seděl s neupravenou mladou ženou, oblečenou v utahaném svetru a pánských kalhotách, což bylo v té době zcela nepochopitelné. Mirně šilhající*

⁷⁷ *Fišer alias Bondy: první díl* [film]. Scénář a režie Jordi Nuibó. Česká republika, 1999.

⁷⁸ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 68. ISBN 80-7294-048-1.

⁷⁹ VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixír života*. Brno: Host, 2000, s. 13–14. ISBN 80-86055-96-5.

⁸⁰ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 70. ISBN 80-7294-048-1.

Janou Krejcarovou.⁸¹ Krátce poté mělo následovat setkání Bondyho s Kalandrou: „Řízením božím, a díky Honze Krejcarové, jsem se ještě čtyřicet osm seznámil se Závěšem Kalandrou. Bylo neobyčejně zajímavý, že mezi náma okamžitě vznikl neobyčejně blízký vztah.“⁸², vzpomíná Bondy. Stopy po těchto vazbách (pomineme-li trio Vodsedálek, Bondy, Krejcarová) však existují pouze v několika uměleckých textech (zejména v Bondyho básních, ve kterých se tyto jména explicitně objevují), textech memoárové povahy (*Prvních deset let, Felixir života*) a materiálech StB.⁸³

Zatímco v případě mladých autorů šlo, alespoň v počátečních fázích, o vztah plný obdivu a respektu vůči zavedeným autoritám (později se Bondy vyjadřuje na adresu Teigehe, nikdy však Kalandry, místy až s lehkým posměškem, např. ve verších: „*Když mně bylo osmnáct let / a psal jsem ještě surrealistické blbinky u Karla Teigehe / Honza Krejcarová měla už napsaný klenot druhé poloviny našeho století / Kde je těm básním konec?*“⁸⁴), etablovaní teoretici se, alespoň dle dochovaných materiálů, vyjadřovali vůči svým mladším kolegům spíše zdrženlivě, místy i kriticky.

Kalandra například v jedné ze svých výpovědí zaznamenaných v protokolech Státní bezpečnosti uvedl: „*Pominu všechny zcela nepolitické humbuky, které mi tato polochoromyslná dvojice (Bondy s Krejcarovou) věšela na nos v době naší známosti... Při prvním setkání Z. Fišer předložil na stroji napsaný článek marx-leninského školení mladých surrealistů...*“⁸⁵

Teige zase, alespoň dle Vodsedálkova tvrzení, nenacházel příliš pochopení pro Bondyho manifest nazvaný *Poznámky k situaci umění 1948*, ve kterém Bondy poprvé formuloval své teoretické názory na moderní umění (mnoho z hlavních myšlenek, které zde Bondy formuloval, přesahuje i do „post-surrealistického“ období jeho tvorby, např. odmítnutí socialistického realismu, touha po naprosté tvůrčí svobodě, důraz na vyjádření a konkretizaci pocitů či odmítnutí tradičních forem a postupů v lyrice).⁸⁶ Kromě toho si s Bondym údajně nerozuměl ani po stránce lidské, natož pak politické: „*Byl jsem však*

⁸¹ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 74. ISBN 80-7294-048-1.

⁸² *Fišer alias Bondy: první díl* [film]. Scénář a režie Jordi Niubó. Česká republika, 1999.

⁸³ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 17. ISBN 978-80-7215-691-7.)

⁸⁴ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin ed. *Básnické spisy III. 1976–1994*. Praha: Argo, 2016, s. 35. ISBN 978-80-257-1872-8.

⁸⁵ BOUČEK, Jaroslav. *27.6.1950 - poprava Závěše Kalandry: česká kulturní avantgarda a KSČ*. Praha: Havran, 2006, s. 98. ISBN 80-86515-63-X.

⁸⁶ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 70–72. ISBN 80-7294-048-1.

*trockistou velice akcektivním, takže Teige začal vykládat, že vnášim do surrealismu stalinské metody. Nelíbilo se mi, že [...] Teigeho politická orientace je naprosto proamerická.*⁸⁷

Zbytek surrealistické skupiny se, dle Vodsed'ákových vzpomínek, k Bondyho osobě vztahoval rovněž spíše zdrženlivě: „*Je nutno říci, že ani ostatní mladí pováleční surrealisté Zbyňka nezbožňovali. Výjimkami byli snad jen Mikuláš Medek a Oldřich Wenzl. [...] Nelze říci, že by se Zbyňkem souhlasili, ale dovedli ho vyslechnout.*“⁸⁸

V případě samotného Vodsed'álka je situace značně jednodušší; ve srovnání s Bondym nebo Krejcarovou byla jeho vazba na pražské surrealisty nepatrná, v pravidelném kontaktu byl pouze se Závěšem Kalandrou, a to až do doby jeho zatčení.⁸⁹

Jakkoliv se tedy jednalo o vztahy spíše komplikované (Machovec se dokonce zmiňuje o tom, že Bondy s Vodsed'álem, iniciátoři Edice Půlnoc, byli v jistém smyslu „renegáty“ Teigovy a Effenbergerovy surrealistické skupiny⁹⁰), došlo tehdy, na počátku roku 1949, k pozoruhodnému a plodnému protnutí tvůrčích sil těchto dvou skupin, vznikl sborník *Židovská jména*.⁹¹

5.1 *Židovská jména*

Tento sborník je z hlediska literární historie zajímavý především tím, že ho lze (s drobnými výhradami, viz poznámka Johanny Posset v kapitole o Edici Půlnoc) považovat za vůbec první literární samizdat (nejen) své doby. „*Neuvažujeme-li totiž o protektorátních ‚černých listech‘, řečeno slovy Ludvíka Kundery, pak ormigové vydání [Židovských jmen] z ledna 1949 je vysoce pravděpodobně prvním literárním samizdatem – tedy téměř jistě prvním po únoru 1948.*“⁹² Iniciovali ho tehdy Bondy s Krejcarovou, kteří využili svých kontaktů s mladými surrealisty druhé generace.

⁸⁷ BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Praha: Maťa, 2003, s. 32. ISBN 80-7287-062-9.

⁸⁸ VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixír života*. Brno: Host, 2000, s. 15. ISBN 80-86055-96-5.

⁸⁹ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 73. ISBN 80-7294-048-1.

⁹⁰ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 20. ISBN 978-80-7215-691-7.)

⁹¹ „*Tento sborník byl původně bez názvu a začal být takto označován až v 60. letech mezi tehdejšími surrealisty.*“ (MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 20. ISBN 978-80-7215-691-7.)

⁹² MACHOVEC, Martin. *Židovská jména rediviva: Významný objev pro dějiny samizdatu* [online]. A2 Kulturní týdeník, 2007, č. 51–52 [cit. 2023-06-28]. ISSN 1803-6635. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2007/51-52/zidovska-jmena-rediviva>

V tomto sborníku, čítajícím, dle nedávno nalezeného, pravděpodobně úplně prvního svazku⁹³, celkem 20 textů (knižní vydání z roku 1995 jich obsahuje 17), byly zastoupeny texty hned několika básníků a básniček, skrývajících se pod židovskými pseudonymy. Jmenovitě šlo o: Zbyňka Fišera (*Egon Bondy*), Janu Krejcarovou (*Sarah Silberstein* či *Gala Mallarmé*), Jaroslava Růžičku (*Isaak Kuhnert*), Karla Hynka (*Nathan Illinger*), Jana Zusku (*Benjamin Haas*), Libuši Strouhalovou (*Diana Š.*), Vladimíra Šmerdu (*Edmond Š.*), Zdeňka Wagnera (*Herbert Taussig*), Vratislava Effenbergera (*Pavel Ungar*), Oldřicha Wenzla (*Arnold Stern*) a Annu Marii Effenbergerovou (*Szatmar Neméthyová*).⁹⁴

Zandová upozorňuje na absenci Zbyňka Havlíčka, významného surrealisty, pro jehož nepřítomnost hledá odůvodnění v problematickém vztahu s Teigem a Bondym.⁹⁵ Za povšimnutí stojí rovněž absence Ivo Vodseďálka, který byl tou dobou v úzkém kontaktu nejen s Bondym, ale i s Krejcarovou. Důvodem byla tedy nejspíše jeho minimální vazba na členy surrealistické skupiny. Na okraj je třeba poznamenat, že někteří ze zařazených autorů a autorek nemuseli ani o svém pseudonymu, ani o sestavení sborníku vůbec vědět. Dokládá to například svědectví Anny Marie Effenbergerové, která editorovi knižního vydání *Židovských jmen* tvrdila, že o svém pseudonymu (*Szatmar Neméthyová*), natož pak o celém sborníku, vůbec nic netušila.⁹⁶

Židovská jména lze považovat za „čistokrevný“ surrealistický sborník, obsahující mimo textů uměleckých také jeden překlad (Tristan Tzara: *Aproximativní člověk – fragment*) a jeden text teoretický, s lehkou nadsázkou by se snad dalo říci metodologický. Čtenář se v něm dozvídá o principu gramaticko-automatizované metody:

„V automatickém textu lze nahradit mechanism konvenčních asociací mechanismem asociací gramatických. Slovo začíná koncem slova předcházejícího. Nejde o popření původní metody. Je užitečné oba způsoby kombinovat. Co se týče názvu jednotlivých textů a formy, je tu mnoho možností. Názvy, pokud nejsou důsledně vytvořeny

⁹³ Svazek byl nalezen v roce 2007 v pozůstalosti Vratislava Effenbergera. Oproti knižnímu vydání z roku 1995 přibýly tři básnické texty, dva z pera Karla Hynka-Nathana Illingera (*Chtěl jsem se střelit pistolkou* a *Kyrie Eleison*) a jeden z pera Zbyňka Fišera-Egona Bondyho (*Civilisace cení nízko konkubínát*) (MACHOVEC, Martin. *Židovská jména rediviva: Významný objev pro dějiny samizdatu* [online]. A2 Kulturní týdeník, 2007, č. 51–52 [cit. 2023-06-28]. ISSN 1803-6635. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2007/51-52/zidovska-jmena-rediviva>)

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 75. ISBN 80-7294-048-1.

⁹⁶ DVORSKÝ, Stanislav a Martin Machovec. *Židovská jména: 1949*. Praha: NLN, Nakladatelství lidové noviny, 1995, s. 29–30. ISBN 80-7106-126-3.

gramatickým pŕlením a čtvrcením slov, lze vyhledat i jinak. Na pŕíklad z první asociace po pŕečtení textu. To je zároveň jeden z pŕípadŕ kombinace obou method. Svěřit svůj osud gramatice, psátí text automatictější, dlouhý psychický rodokmen, kde každé slovo je současně synem i matkou, ve vteřině zplozeno, ve vteřině plodí.⁹⁷ Tento princip se uplatňuje hned ve tŕech básních tohoto sborníku, napŕíklad v Bondyho úvodní básni:

KAMARÁDKA KAMUFLÁŽÍ

Kamarádka

kamufláží

žije

jenom

nomádkým

milencům

cumlá

mladé

dělníky

kypící

pící

Je to

tovární

ničemnice

celé

léto

toliko

koupe se

Jmenuje se

Jessika

kazí

zimu

mužům

milováním a

imaginací⁹⁸

⁹⁷ DVORSKÝ, Stanislav a Martin Machovec. *Židovská jména: 1949*. Praha: NLN, Nakladatelství lidové noviny, 1995, s. 13. ISBN 80-7106-126-3.

⁹⁸ Tamtéž, s. 9.

Charakteristická je pro tento sborník rovněž surrealistická hra na otázky a odpovědi, řídicí se následujícími pravidly: „*Pravidla hry, jejíž výsledky zde uvádíme, jsou tato: jeden ze zúčastněných napíše na papír otázku, založí papír a jeho partner napíše odpověď, automaticky, a aniž četl danou otázku.*“⁹⁹

Do sborníku byly zařazeny tři texty napsané v duchu této hry, pro ilustraci přikládám jeden z nich:

Gala Mallarmé - Egon Bondy:

G - Kdo byl nucen nechat éter broskvím, protože neměly pohlaví?

E - Egon Bondy a potom ostatní surrealisté z dobrých rodin.

E - Co je potřeba k revoluci?

G - Mé plíce, nikdy se vám nesloužilo tak těžko!

G - Kde leží orgasmus všech souloží?

E - Na poušti.

G - Proč tu světélkuje fallus v noci?

E - Abych odpověděl, měl bych potřebí více zkušeností.

E - Funkce ženy?

G - Stačí že žiji já.

G - Je Salvador Dalí snilek?

E - Je to Karel Teige klusající za parníkem surrealismu.¹⁰⁰

„*Za autora vysvětlivek k pravidlům hry otázek a odpovědí a gramaticko-automatické metody je s vnější pravděpodobností možné považovat Karla Hynka. [...] Grafickou podobu básní psaných gramaticko-automatickou metodou navrhl Teige.*“¹⁰¹

⁹⁹ DVORSKÝ, Stanislav a Martin Machovec. *Židovská jména: 1949*. Praha: NLN, Nakladatelství lidové noviny, 1995, s. 15. ISBN 80-7106-126-3.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 76. ISBN 80-7294-048-1.

Židovská jména se stala prvním a zároveň posledním editorským počinem „polochoromyslné dvojice“, Krejcarové a Bondyho, kteří se velice záhy rozcházejí se zbytkem surrealistické skupiny. Později se Bondy o významu tohoto počinu vyjadřuje poněkud prozaicky: „*Ten sborník je pamětihodný jen tím, že jsme si pro něj všichni zvolili nápadně židovské pseudonymy, jako protest proti opět začínajícímu antisemitismu. Ostatní na své pseudonymy zapomněli – já svůj začal používat i dál a už mi zůstal.*“¹⁰² Nepřehlédnutelná distance v onom vyjádření obsažená pramenní patrně ze snahy o vymezení se vůči svému mladickému nadšení pro surrealismus, jehož východiska měli „půlnoční“ autoři záhy nahradit vlastními tvůrčími východisky, reagujícími na vyostřující se společenskou situaci (do jaké míry šlo o programovou proklamaci, či skutečné oproštění se od surrealistické poetiky, bude předmětem kapitoly – *Od surrealismu k autorským poetikám a jejích oddílů*).

Poněkud optimističtější pohled na literárněhistorickou hodnotu *Židovských jmen* nabízí studie Stanislava Dvorského nazvaná *Kavárna Westend 1947–1951 a sborník Židovská jména*, jež slouží jako předmluva ke knižnímu vydání z roku 1995: „*Je to dokument ojedinělý a ve své ojedinělosti jistě jenom dílčí. Je však pozoruhodný a závažný nejen proto, jaká sblížení a ovlivnění naznačuje, ale proto, že – jak další historie ukázala – byl v jistém smyslu i mezníkem a křižovatkou, odkud se pak odvíjí samostatná činnost dvou důležitých poloilegálních tvůrčích seskupení 50. let*“¹⁰³ Nedlouho poté vznikly další surrealistické sborníky – *Znamení zvěrokruhu* (1951), *Objekt 1* (1953) a *Objekt 2* (1953), na nichž se už ani Bondy, ani Krejcarová nepodíleli.¹⁰⁴

Tímto sborníkem však juvenilní tvorba, tvořená zcela v intencích surrealismu, nekončí. Bondy napsal v duchu francouzského surrealismu a druhé pražské surrealistické generace řadu básní, vydaných později v Edici Půlnoc ve sbírkách *Fragmenty prvotin* (1947–1948) a *Churavý výtvar* (1948–1950). Vodsed'álek, který nebyl tou dobou příliš produktivní, zařadil několik svých surrealistických básní do sbírky z roku 1949 nazvané *Oidipova břitva*.¹⁰⁵ Těmto nejranějším sbírkám budou věnovány následující oddíly.

¹⁰² BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Praha: Maťa, 2003, s. 34. ISBN 80-7287-062-9.

¹⁰³ DVORSKÝ, Stanislav a Martin Machovec. *Židovská jména: 1949*. Praha: NLN, Nakladatelství lidové noviny, 1995, s. 6–7. ISBN 80-7106-126-3.

¹⁰⁴ MACHOVEC, Martin. *Židovská jména rediviva: Významný objev pro dějiny samizdatu* [online]. A2 Kulturní týdeník, 2007, č. 51–52 [cit. 2023-06-28]. ISSN 1803-6635. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2007/51-52/zidovska-jmena-reditiva>

¹⁰⁵ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 72–73. ISBN 80-7294-048-1.

Ještě než přejdu k analýze Bondyho juvenilních surrealistických sbírek (*Fragmenty Prvotin* a *Churavý výtvar*), je třeba zdůraznit, že se autor na počátku 90. let, kdy došlo k prvnímu soubornému vydání jeho básnických děl, rozhodl tyto dvě sbírky nezařadit. Nejspíše z důvodu již zdůrazněného – ze snahy distancovat se vůči svým surrealistickým začátkům a upevnit tak svoji pozici svébytného autora, nikoliv epigona.¹⁰⁶ Nicméně i tyto texty, poprvé otištěny v monografii Osakara Mainxe nazvané *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho* (2007), jsou neodmyslitelnou součástí autorova díla, neopomenutelnou při snaze o pochopení jeho geneze a následných proměn. Pracuje s nimi i Martin Machovec, který je v rámci periodizace tvůrčích etap v Bondyho raném básnickém díle řadí do prvního období, vymezeného roky 1947–1952, konkrétně do nejranější, „předbondyovské“ fáze, jež se počíná na přelomu let 47/48. Dané období charakterizuje Machovec následovně: „[...] experimentování a tvaroslovné hledačství, jemuž se autor oddával zcela v intencích odkazu avantgardy, zejména surrealismu.“¹⁰⁷ Je tedy více než evidentní, že tyto sbírky nelze opomenout ani v případě této práce.

5..2 *Fragmenty prvotin*

Bondyho básnická prvotina, nesoucí příznačný titul *Fragmenty prvotin*, byla vydána jako devátý svazek Edice Půlnoc v únoru roku 1951. Obsahuje básnické, prozaické a gramaticko-automatické texty z let 1947–1948 a je věnována Ivu Vodseďálkovi, jehož jméno Bondy záměrně porušil („*Věnováno Ivanu Vodseďálkovi*“).

Mimo standardní surrealistické postupy – nečekaná slovní spojení a přirovnání, paradoxy, volné asociační hry, snové a erotické vize, prolínající se s okamžiky fatálně tragickými – obsahuje tato sbírka mnoho explicitních literárních odkazů, vyskytujících se velmi často už v názvu dané básně, například báseň nesoucí titul *Pan Eliot* či báseň *Mám chuť na řídkou vlaštovčí polévku*, nesoucí podtitul *Jemná krmě Arthura Rimbauda* (s odkazy k Rimbaudovi pracuje Bondy opakovaně, a to nejen v rámci svých juvenilií, např. v jedné z netitulovaných básní z roku 1960 najdeme verše: „*Jsme velicí básníci mí bratři / Blaku Eschenbachu Pérete / Rimbaude Chlebnikove ano i ty Majakovský*“¹⁰⁸).

¹⁰⁶ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 72. ISBN 80-7294-048-1.

¹⁰⁷ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 115. ISBN 978-80-7215-691-7.)

¹⁰⁸ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 780. ISBN 978-80-1366-2.

Surrealismus, v té době ještě zcela neskrývaný a hluboce adorovaný, prostupuje většinu básní skrz naskrz. V několika básních dokonce dochází k explicitnímu tematizování či pojmenování jeho principů. Například v první části čtyřdílné básně *Chorobopisy* z roku 1947, která explicitně tematizuje princip asociace, pracuje s fantaskními obrazy ošklivosti a ústí v nečekanou pointu:

*„Muž který měl / veliký strach / z přítomnosti cizí osoby v domě / a ze všeho co se dotýkalo jeho obydlí / uviděl / strašlivou věc na komíně / v podobě zadní poloviny plechového kohouta / jenž přece musí být oživlý / vyhrězlá střeva pokryta měděnkou / a mušimi vajíčky / a konečně zešilel / spojuje asociálně / vyschlé kohoutí nohy / s rukama své anglické chůvy / jenž nemohla být nikdy těhotná“.*¹⁰⁹

Dalším příkladem, který se nabízí, je Bondyho první báseň napsaná gramaticko-automatickou metodou, nazvaná *První gramatický text*. Tato metoda, jež byla představena a charakterizována v předchozím oddíle, se objevuje hned v několika básních této sbírky, zdaleka největší uplatnění však našla ve sbírce *Churavý výtvor*, jež se skládá výhradně z textů gramaticko-automatických.

Najdou se i básně, které se surrealistickým principům vzdalují a na první pohled následují ty nejjednodušší témata a postupy lyriky, zejména milostné. Nicméně i v případě těchto „milostných říkanek“ je velmi často přítomný nečekaný element, narušující jejich schematičnost a vytvářející napětí, např. poslední verš následující básně:

CELÁ BYLA PRO LÁSKU

sliny měla pro lásku

a vlasy měla pro lásku

uši měla pro lásku

a nohy měla pro lásku

břicho měla pro lásku

a paty měla jen pro lásku

celá byla pro lásku

*a proto bude oběšena*¹¹⁰

Ono napětí vznikající ze střetu mezi něčím intimním a tragickým (typicky mezi milostným prožitkem a zpřítomněním smrti) využívá Bondy ve svém raném díle i nadále.

¹⁰⁹ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 14. ISBN 978-80-1366-2.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 27.

Milostné prožitky spolu s prožitky erotickými představují v této značně experimentální a polytematické sbírce nejdominantnější tematicko-motivickou rovinu (která je, jak se během analýz následujících sbírek ukáže, pro Bondyho, a v menší míře i Vodseďálkovy nejranější básnické pokusy příznačná). Ony prožitky-motivy jsou zde pevně provázány se základy surrealistické imaginace (s drobnými výjimkami, viz předchozí báseň) plné implicitních erotických obrazů, majících mnohdy až vulgární vyznění: „*Kouříš se / maličká / a pláčeš mezi stehny / skrytými prsty / rozhrnuješ se / a nelze zpívat o růži / když to připomíná spíše slimáka [...]*“.¹¹¹

Dochází zde také k zajímavým kontrastům mezi intimními, poměrně zdrženlivými milostnými polohami a nespoutaným erotickým chtíčem. Nejlépe patrné je to v básni nazvané *Dopis kávové konvici*, která, vycházejíc z Lautréamontovy „poučky“ o setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole (jeden ze surrealistických principů, zakládající se na přenesení dvou různorodých objektů do zcela nových souvislostí), pojednává o romanci mezi kávovou konvicí a kartáčkem: „*můj malý přítel je pyšný / jaká já jsem užitečná konvice / nevdá mu že jen piji až k smrti / v noci se pak ke mně vždy přibližuje / a pak se na mne dlouze dívá / ne nemáš ledové vlasy říkává / někdy mu stačí schoulit se pod postel / [...]* / *jindy však je náhle kromobyčejně bujný / a nesnaží se ani skrývat své úmysly / přímo mě navštěvuje v posteli a není k utišení / ne jistě s ním není něco v pořádku / malý pořádný kartáček se tak nechová / tvá / olga*“.¹¹²

Tradiční surrealistická imaginace, která této sbírce naprosto dominuje, se hned v několika básních setkává s konkrétními reáliemi ze světa empirického: „*Podzim mi leze do těla jako klacek / Někdy v noci se mě ještě přichází ptát / co dělám / je už tak vyhublý / Jednou si vzal měsíc do úst / a sedl si na protější kopec / Byla jsem poněkud stisněna / neboť je odtud vidět do oken / ale zdál se mít kromobyčejně slušné myšlenky / neboť používal měsíce jen jako baterky na broučky / a to už se svítilo podzimem jenom na příděl / Rozprodávala jsem své přídávkové lístky na adrese / Praha Podolí / Nad spádem 202*“¹¹³

Mnohoznačnost a nespoutanost surrealistických obrazů je zde uzemněna realitou padesátých let, zasazenou do konkrétního prostoru Prahy, zpřítomněnou narážkou na přidělový systém, jenž byl součástí života v Československu až do roku 1953. Už při čtení této básně (datované 19.X.1948) lze tušit, že se surrealistické estetika začíná vyčerpávat.

¹¹¹ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 14. ISBN 978-80-1366-2.

¹¹² Tamtéž, s. 29.

¹¹³ Tamtéž, s. 37

Oskar Mainx upozorňuje na to, že již v případě této ryze surrealistické básnické prvotiny dochází k překračování a modifikování surrealistických postupů: „*Fišer-Bondy začíná prolínat prvky fantaskna s motivy empirické reality a současně se obrací k metodě montáže, která je tvořena zaslechnutými promluvami, cizojazyčnými výroky i dobovými hesly.*“¹¹⁴ Tento posun v poetice spatřuje nejvýrazněji v následující básni:

„*Na první pohled? / Vypravovala mi Líba sen / jak se tak banálně říká / políbila ho malá roznašečka zákusků na ústa / Jen sweet and lovely / hrajeme od poslední minuty do rána / Piju piješ pijeme pije / ALKOHOL / a prostitute / chodí spolu ruku v ruce / její starší dnes už vdaná sestra byla kurva / to mi říkal i S. který zná dobře jejich rodinu / však jim včera umřel otec / skutečně? / Navždy – / připijeme / Kiss me five minutes more / si / na tuhle sezónu v pekle / Ve tři hodiny z rána / nejedou pitomý tramvaje / řekl jsi mi poprvé ty / že mi věříš a budeš věřit / Mám tě ráda / nechci vás pánové rušit / Ať žije XI. Všesokolský slet v Praze! / 1948“.*¹¹⁵

Dále poukazuje na Bondyho poučenost poetikou Skupiny 42, projevující se zejména ve způsobu výstavby textu, který se zakládá na dokumentárně-autentickém míšení jednotlivých útržků promluv, zaslechnutých na ulici (tzv. metoda montáže).¹¹⁶

Pro srovnání využívá báseň Ivana Blatného, který s těmito postupy pracuje ve sbírce *Tento večer* z roku 1945: „*Je slyšet jenom: / Z největší dálky tenkou meluzínu. / Tenkou meluzínu, tramvaj, hvízdající vzduchem. / A kolik je to? Půl. / Usnula. O čem? / O čem? / O mrtvých.*“¹¹⁷

V kontextu Bondyho raného básnického díla je však daleko podstatnější ono „prolínání prvků fantaskna s motivy empirické reality“, jež autor, v notně modifikované, fantaskna již téměř zbavené podobě, naplno rozvine ve svých „totálně-realistických“ textech. Výše citovaná báseň, ve které se mísí milenecká vyznání s opileckými výlevy, hovory o smrti, útržky rozhovorů, výseky z okolní reality a událostmi politického charakteru (viz provolávání hesla v předposledním verši), jakoby předznamenávala obrat k totálně-realistické metodě, jejíž ústřední (kompoziční) princip se zakládá na prolínání vnitřního světa lyrického subjektu s vnějším světem empirické reality.

¹¹⁴ MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluy, 2007, s. 18. ISBN 978-80-254-0248-1.

¹¹⁵ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 28. ISBN 978-80-1366-2.

¹¹⁶ MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluy, 2007, s. 18. ISBN 978-80-254-0248-1.

¹¹⁷ BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953*. Brno: Atlantis, 1995, s. 129. ISBN 80-7108-079-9.

Pozoruhodně komplexním textem, kterému se již dostalo značné pozornosti v knize Oskara Mainxe (jehož teze mi poslouží k tomu, abych doložil mnohovrstevnatost tohoto raného počínu, a také k tomu, abych demonstroval širší kontextuální vazby, o kterých jsem sám neměl ponětí), je krátká lyrizující próza nazvaná *Myšlenky o hladu*:

„Šel jsem po nábřeží jako obvykle a díval jsem se na vodu. Několik metrů za Mánesem jsem potkal dívku v krásně potišťených šatech. Přistoupil jsem k ní a otázel se: Myslíte, že mohu být básníkem? Proč ne, řekla. Pročpak ne. Nikdy předtím jsem neoslovil ženu na ulici.

Zde máte mé básně, řekl jsem, vezměte si je. Vsumula je do kabelky. Doprovodím vás, odpověděla. Tady je Museum, řekl jsem, u Národního divadla. Ale jděte, neumíte být ani chvíli vážný, neboť jsem předtím už řekl několik pitomostí. Pak jsem jí řekl: Kateřino! Třeba, podala mi ruku. Zůstali jsme stát na rohu Národní třídy. Zachovejte klid, nebo – Svlékneme se? ptala se Kateřina. Naproti je ten hospital. Myslel jsem na některé jeptišky a na Karla Teigeho (žádná asociace). Mnoho lidí se na nás bude dívat, řekl jsem, ale je zde telefonní budka. Shledávám, řekla uvnitř, že se nám šaty nevejdou do mé kabelky, pověsíme si je na nějaké vyznačené místo, abychom je neztratili. Nejobludnější je semafor připomínající smrt přijící.

Šli jsem pak úplně nazí. Lidé překvapuje jen to, co se skrývá; do telefonní budky nahlíželi všichni kolemjdoucí, ale teď se ostýchali nás pozorovat. Naopak. Mnozí nás zdravili, ba, potkáváme samé známé. Konečně jsme se dostala ke čtení vašich básní. Chtěla bych být jen tvou milenkou. Položil jsem jí hlavu do klína a leželi jsme na vysoké střeše. Vidíme celé město, řekl jsem, nenávidím Skupinu 42.

Was soll das heißen? Volal na nás hlídač parkoviště. Warum sitzen Sie auf dem Dach? Zřejmě oslovoval Kateřinu, které se v tom okamžiku začala jemněji otřásat. Rozzlobil jsem se a volal: Do go your own way! Protože jsem chtěl ukázat, že jsem vzdělaný. Kateřina se chvěla stále jemněji a rychleji. Pohlédl jsem na ni. Byla jí již jen polovička. Libo! volal jsem, Libo!

*Její nohy byly velmi teplé a něžně jsem je cítila na svých tvářích. Byli jsme jeden, nebo dva? Ptal jsem se. Během dvou hodin, co tě znám, zapomněla jsem celou svoji minulost. Cítíš však stále také to nebezpečí? Již dávno, zabijí nás. Je to hřích milovati se v XX. Století. Nemáme zařazení v této společnosti.*¹¹⁸

¹¹⁸ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 25–26. ISBN 978-80-1366-2

Bondy zde na malé ploše kombinuje: „[...] takřka vše, co tvoří jeho poetiku první poloviny 50. let. Fantastické prvky se spojují s konkrétními topografickými reáliemi známých pražských míst, vzdělanost hrdiny se okázale projevuje znalostí cizích jazyků, ale především třemi klíčovými narážkami. Dvěma explicitními: na Karla Teigeho a na Skupinu 42 a jednou implicitní, skrytou: metafora telefonní budky totiž představuje zvláštní variantu Bretonova skleněného domu z věhlasné lyrické prózy Nadja.“¹¹⁹

Prolínání fantaskních prvků s konkrétními pražskými reáliemi či využívání cizích jazyků bylo již demonstrováno na předchozích stranách, stejně jako hra s odkazy, ta však v případě tohoto textu podněcuje k mnoha otázkám.

První odkaz – krátká zmínka o Teigovi („*Myslel jsem na některé jeptišky a na Karla Teigeho (žádná asociace).*“), v té době ještě nezpochybnitelné autoritě, ke které měl Bondy coby mladý začínající básník a horlivý obdivovatel surrealismu upřímný respekt, lze dle Mainxe interpretovat dvěma způsoby: „[...] za prvé ke jménu Teige není třeba nic dodávat, jeho duchovní autorita, byť rigidní (v textu se objeví dvě jeptišky), hovoří sama za sebe; za druhé jako by jméno Teige předznamenávalo další tvůrčí postupy, kterými se bude další autorova umělecká obraznost a metaforika ubírat nebo na které bude rezignovat.“¹²⁰

Druhý odkaz – Bondyho odsudek Skupiny 42 („*nenávidím Skupinu 42*“), jejíž autoři využívali obdobných tvůrčích metod (např. již zmiňovaná metoda montáže), které lze zaznamenat i v Bondyho díle. Odsudkem to ale nekončí, Bondy se totiž v této krátké próze: „[...]„*dotkl jednoho z hlavních rysů estetiky Skupiny 42 a zparodoval jej. Fišer-Bondy napadá a karikuje postoj tzv. očitého svědka, který byl v poetice Skupiny 42 užíván. Město sice hrdina obhlíží se střechy domu, ale místo nahlížení na život města a jeho obyvatel jaksi zespondu a zdola záměrně zaujímá povýšenecký odstup, který mu umožní „přehlízet“ nejen město, ale rovněž se ostře vymežit vůči dobové literatuře (jak oficiální budovatelské, tak neoficiální představované například tvorbou Skupiny 42).*“¹²¹

Vymezování se vůči Skupině 42 a záměrné parodování jejich uměleckých principů narušuje nejen obraz potenciálních inspiračních tendencí, ale také širší vnímání Bondyho, ale také Vodsedálkova raného básnického díla coby pouhých derivátů „umělečtějších“ počinů jejich soupeřů z neoficiální literární sféry, o tom však později.

¹¹⁹ MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluv, 2007, s. 21. ISBN 978-80-254-0248-1.

¹²⁰ Tamtéž, s. 23.

¹²¹ Tamtéž, s. 21.

5..3 Churavý výtvar

Druhá básnická sbírka Egona Bondyho, nesoucí podtitul *Automatické texty novou gramatickou metodou*, byla vydána roku 1951 jako druhý svazek Edice Půlnoc. Obsahuje texty z let 1948–1951 („*datace v tiráži sbírky zní 1948–1950, ale zde poslední uvedený text je datován 22. 1. 1951*“¹²²).

Jak již bylo předesláno a jak z podtitulu explicitně vyplývá, jedná se o sbírku složenou výhradně z textů psaných gramaticko-automatickou metodou. Tuto metodu již není třeba představovat, hodí se však poznamenat, že se těšila velké oblibě nejen u surrealistů druhé generace, ale i autorů z okruhu Edice Půlnoc. Vodsed'álek vzpomíná, jak hluboce zapůsobila na Bondyho: „[...] *tak okouzlen, že hned první večer poté, co ji poznal, četl mi do telefonu z Pygmalionu řadu svých textů. Později je shromáždil ve sbírce Churavý výtvar. Jednotlivé básně tvořené touto metodou psal široký okruh přátel. Někdy jsme tak i hovořili.*“¹²³

Hned druhá báseň je nám již známá, jedná se o *Kamarádku kamufláží*, jednu ze tří gramaticko-automatických básní obsažených ve sborníku *Židovská jména*. Třetí báseň, nazvaná *Sychravé Venuše*, je věnována Honze Krejcarové. Mainx upozorňuje na její dokumentární hodnotu: „[...] *vznikla v okrskové věznici v Gmündu, kde byl Fišer-Bondy uvězněn 20.8.1950 po svém nelegálním přechodu československo-rakouských hranic. Měl v té době plán pašovat do Rakouska české sklo a zpět populární nedostatkové zboží, nylonky [...]*“¹²⁴ O této epizodě se Bondy zmiňuje mimo jiné ve svých memoárech: „[...] *ráno nás ‚pod bajonetem‘ vedli pěkný kus cesty na vlak, jímž jsme byli odtransportováni do Gmündu k dispozici ruským orgánům. [...] v Gmündu jsme pobýli asi tři neděle.*“¹²⁵

Stejně jako v případě *Fragmentů prvotin*, i tato sbírka je bohatá na reference a odkazy všeho druhu. Opět se zde setkáváme s Rimbaudem, jehož jméno (opět) explicitně figuruje už v názvu jedné z básní – *Antonín iniciátorem Rimbauda*, ve které se rovněž objevuje zmínka o věhlasné surrealistické malířce Toyen: „*Je to jen / Toyen – / encyklopedická / kadidelnice*“.¹²⁶

¹²² BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 945. ISBN 978-80-1366-2.

¹²³ VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixir života*. Brno: Host, 2000, s. 18. ISBN 80-86055-96-5.

¹²⁴ MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluv, 2007, s. 25. ISBN 978-80-254-0248-1.

¹²⁵ BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Praha: Mat' a, 2003, s. 57. ISBN 80-7287-062-9.

¹²⁶ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 51. ISBN 978-80-1366-2.

Jistá kontinuita mezi touto sbírkou a sbírkou předchozí se projevuje také v rovině tematicko-motivické, kde opět dominuje motiv erotiky. Nicméně tam, kde Bondy zůstával u nepřímých, byť notně vulgárních pojmenování typu: „*Kouříš se / maličká / a pláčeš mezi stehny / skrytými prsty / rozhrnuješ se / a nelze zpívat o růži / když to připomíná spíše slimáka [...]*“¹²⁷, se nyní uchyluje k pojmenováním přímým:

GUSTAV A URŠULKA

Uršulka

kapavčitá

i tak

kundu

ukazuje

jenom

*málokdy*¹²⁸

Slova typu soulož, ejakulát, ňadra nebo ohanbí nejsou v této sbírce ničím neobvyklým. To, co bylo ve sbírce předchozí pouze naznačeno, resp. zahaleno surrealistickou imaginací, je nám nyní předkládáno ve vší explicitnosti.

Výrazný posun od sbírky předchozí lze zaznamenat v rovině jazykové, konkrétně ve využívání cizích řečí. Zatímco v předchozí sbírce se objevuje pouze několik krátkých cizojazyčných (anglických či německých) výroků či frází (viz poslední dva texty předchozího oddílu), nyní se setkáváme s básněmi, které jsou napsané kompletně v němčině, jedná se o básně: *Inn in Innsbruck* a *Dies ist stille legende derartiger erektion*. Bondy zde prokazuje širší svého jazykového rejstříku a básnického talentu.¹²⁹ Němčinu (ale i angličtinu či ruštinu) využívá ve svém raném básnickém díle i nadále, zejména ve sbírce *Dagmara aneb Nademocionalita* (obsahující celkem 16 německy psaných básní), do které se promítají vlivy nonsensové poesie Christiana Morgensterna.¹³⁰

¹²⁷ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 33. ISBN 978-80-1366-2.

¹²⁸ Tamtéž, s. 56.

¹²⁹ O vysoké úrovni svých jazykových kompetencích byl natolik přesvědčen, že když na počátku 50. let uvažoval (spolu se svými souputníky z okruhu Edice Půlnoc) o emigraci do zahraničí, nepochyboval o tom, že by se tam etabloval coby německy píšící básník (*Fišer alias Bondy: první díl* [film]. Scénář a režie Jordi Niubó. Česká republika, 1999.)

¹³⁰ O Morgensterna se Bondy začíná zajímat kolem roku 1950. Velmi rychle si ho oblíbí a již v letech 1950–1951 překládá výbor z *Šibeničních písní*, který vyšel roku 1951 v Edici Půlnoc. (ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 88. ISBN 80-7294-048-1)

Průsečík mezi sbírkami *Churavý výtvar* a *Dagmara aneb Nademocionalita* lze spatřovat také v postavě (literární figuře) Dagmary, která se vyskytuje již v této sbírce:

BEZPROSTŘEDNÍ DNI

Sedím

impresionisticky

Dagmara

má rakovinu

ovinu

vinu

inu

*nu*¹³¹

Vzhledem k dataci této básně (10.7.1950) a roku vydání sbírky *Dagmara aneb Nademocionalita* (1951) je více než pravděpodobné, že se jedná o tutéž postavu.

Jestliže ve *Fragmentech prvotin* lze nalézt zárodky „totálně-realistické“ metody, spočívající v prolínání vnitřního světa lyrického subjektu s vnějším světem empirické reality, v této sbírce lze dle Machovce zaznamenat „posun od onoho ‚vážného surrealismu‘ k jakési novodadaistické ironické hravosti, která byla nápovědou *Vodseďálkovy* (a posléze i *Bondyho*) tzv. trapné poetiky.“¹³²

Tento posun Machovec dokládá na básni nazvané *Busta Stalina a náprava avantgardy*, ve které autorova ironie zasahuje nejen dobovou modlu (generalissima Stalina), ale obrací se i „do vlastních řad“:

„*Avantgarda / dávno / nocuje / u jeslí / sličného / horala / Láskou / k vousům / umírá / radostiplně // Jedině / neřestníci / sní cize nad / nadrealismem // Hynek / nekale / lepí / pitvorné / nesmysly // Medek / deklasovaný / ničema / maluje / jenom / omylem // Krejcarová / vandalsky / kytici / čistoty / tupí // Busta / Stalina / i nad / nadrealisty / stydlivě / bdí: / Divkám / kamizolu / hochům / umprum*“.¹³³

Po bližším nahlédnutí obou sbírek je tedy patrné, že určité anticipace postupně se formujících autorských poetik (totálního realismu a trapné poezie) lze vystopovat už v úplných počátcích Bondyho básnického díla.

¹³¹ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 68. ISBN 978-80-1366-2

¹³² MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 116. ISBN 978-80-7215-691-7.)

¹³³ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 62–63. ISBN 978-80-1366-2

5..4 Oidipova břitva

Vodseďlkova básnická prvotina skromného rozsahu (pouhých sedm básní) obsahuje texty z roku 1949 (přičemž pouze dvě básně jsou přesně datované). Poprvé byla vydána v prvním svazku autorova souborného básnického díla *Ivo Vodseďálek – Zuřeni (poezie z let 1949–1953)* v roce 1992. Samizdatově do té doby nejspíše nikdy nevyšla a její příslušnost k Edici Půlnoc je nejasná.¹³⁴

Stejně jako v případě Bondyho juvenilí, i zde se setkáváme s volnými asociacemi, nesourodými obrazy a nečekanými slovními spojeními – tedy tradičními surrealistickými postupy. Jiří Pelán na adresu této sbírky poznamenal: „*Vodseďálkův první autorsky koncipovaný soubor – Oidipova Břitva z roku 1949 – shrnuje básně, jež jsou volnými kolážemi obrazů. Svoboda a odvaha těchto obrazů má zjevně surrealistický základ, ten je však průběžně krocen racionalitou kontemplace. Lyrický princip je [...] zde v korelaci s autorskou reflexí.*“¹³⁵ S tímto tvrzením nelze než souhlasit, autorská reflexe je zde přítomna velmi často a s lyrickým subjektem téměř splývá, jak bude patrné z interpretovaných básní a úryvků.

Atmosféra a nálada většiny básní je veskrze ponurá, lyrický subjekt reflektuje svět kolem sebe jako neuspokojivý: „*Srdce tento již dávno zbytečný orgán / pomalu vyhnívá jako stará švestka / a bude již brzo zapomenuto / Není však otevřena cesta k novému obsahu / neboť není či je skryta / tragika současnosti / a to je největší tragedie dnešní doby*“.¹³⁶

Vnímá ho jako fádni a vyčpělý: „*[...] Kterak se radovat když mohutný náboj poesie / který vystříkl ohněm černé romantiky / není k nalezení // Není drastických výstřelů šílenství / které by dokázalo / že existuje revoluce / Není nostalgie / která zvýší opojení / neboť dnes se nelze opít [...]*“¹³⁷, ztratil pro něj kouzlo, krásu a dynamiku.

¹³⁴ Původní strojopis ani jeho pozdější doslovné strojopisné opisy z 90. let neobsahuje žádný údaj o edici ani žádnou nápodobu knižní tiráže, jaké byly ve strojopisech Edice Půlnoc běžné. Nicméně sám autor ve své strojopisné *Bibliografii edice „Půlnoc“* z roku 1990 všechny své strojopisem pořízené textové soubory z let 1949–1955 (a také dva sešity koláží), za součást Edice Půlnoc označuje, nehledě na to, zda je v jednotlivých samizdatech tato edice zmíněna, či nikoli. (VODSEĎÁLEK, Ivo, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 997. ISBN 978-80-257-3048-5.)

¹³⁵ PELÁN, Jiří. *Ivo Vodseďálek (8. 8. 1931 – 19. 9. 2017). Esej Jiřího Pelána + Jedna věta* [online]. Bubínek Revolveru, 2017 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://www.bubinekrevolveru.cz/ivo-vodsedalek-8-8-1931-19-9-2017-esej-jiriho-pelana-jedna-veta>

¹³⁶ VODSEĎÁLEK, Ivo, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 15. ISBN 978-80-257-3048-5.

¹³⁷ Tamtéž, s. 14.

Východisko pochopitelně spatřuje, jako tomu bylo pro mladé surrealisty té doby typické, v revoluci, která měla jít ruku v ruce s uměním:

*„Nelze se utěšit ničím / od té doby kdy se přestala hledat spása v nicotě / Nelze neboť byla zavražděna důvěra / ke 150 milionům / Agonie společnosti trvá / císařský rež revoluce musí být dokončen / Já však s hořícím květem v ústech / s tělem neschopným rozjitření / s doutnajícím senem svého ducha / bloudím mezi visícími objekty / neztrácejte naději / v požáru všech poetických výstřiků / které vybojují život poesii“.*¹³⁸

Stejně jako u Bondyho, tak i u Vodsed'álka lze nalézt několik odkazů, ať už k literárním postavám, obrazům či reálným historickým postavám. Objevují se hned v první básni:

*„Břítva krále Oidipa tiše prořízla čas / Dnes lze cítit její příchut' na jazyku / při analyse krásy / Poesie zčernala jejím přiblížením / Secese ji střežila jako své tajemství / jež jí dodávalo vůně a kouzla / Dnes již zbyla na secesi jen vzpomínka / několik banalit a ověnčená mrtvolka / Ale jsou zde dosud ona tajemství / Je to strach dítěte před mužem s vousem který je skryt za záclonou / smutek panny-palmy která zůstala opuštěna u klavíru / pohled na dámu s paraplíčkem / a omamného dandyho jako životní styl / A pak / Leninova záliba v kočkách / a Majakovskij který hraje kulečnick / neustále připomínají / že existuje rozkoš“.*¹³⁹

Kromě explicitního odkazu k postavě krále Oidipa, obsaženého už v samotném titulu sbírky, zaujme obraz „muže s vousem, který je skryt za záclonou“, jenž lze číst jako aluzi na scénu ze Shakespeara, v níž Hamlet probodne Polonia, schovávajícího se za závěsem. Pod dámou s paraplíčkem si lze představit hned několik obrazů, mimo jiné třeba Monetovu „Dámu se slunečníkem“, pomíneme-li drobnou výrazovou odchylku. Poslední verše zdobí Lenin s Majakovským, tehdejší modly mladých surrealistů.

Další průsečík mezi Bondyho a Vodsed'álkovými prvotinami představuje motiv erotiky, jenž je u Vodsed'álka sice zastoupen pouze v jedné jediné básni této sbírky, ovšem vzhledem k jejímu rozsahu, který je ve srovnání s Bondyho prvotinami značně disproporční (7 ku 30 a více básním), lze tento motiv považovat za relevantní, ačkoliv ne hlavní či dominantní. „Nyní přicházím v růžových šatečkách / abych přestal mluvit o těch ošklivých věcech / a tady pěkně umřel / Ale i v tomto přestrojení jsem byl poznán / a já štír zde nahý pravím: / Jsem lhostejný k tomu zda jsem svobodný či nesvobodný / Svoji

¹³⁸ VODSEĎÁLEK, IVO, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 19. ISBN 978-80-257-3048-5.

¹³⁹ Tamtéž, s. 13.

*svobodu jsem ve vězení neztratil / či jsem neměl co ztratit / Je mi to lhostejné / pokud žije pták mé sensibility / kterému vše dovolím / při pohledu na rozvěšené prádlo“.*¹⁴⁰

Na závěr upozorním ještě na jednu poslední paralelu. Stejně jako v případě poslední Bondyho básně analyzované v oddílu *Fragments prvotin*, dochází i u Vodseďálka k prolínání vnitřního světa lyrického subjektu s vnějším světem empirické skutečnosti:

*„Nelze nepsat poesii / a at' toto zní suchou banalitou / at' je to pouhý odlitek beznadějně psychy / (přejímá podobu antické sochy / kterou jsem oběsil v rohu svého pokoje) / At' se zapomíná na lyriku podzimu / a bezvýhodnost osmnáctého jara / přeče vesele do práce: / Vojenská hudba hraje velmi přesně / a proto my můžeme čile myslet / Budeme k sobě navzájem zdvořili / a dovolíme si s chutí zazpívat píseň // ‚Jdou vojáci jdou / bože jaká je to krása‘ // My kteří jsme nezapomněli na krásnou Madonu / s mandlovýma očima / cítíme mandlovou hořkost zcela libezně v ústech / říkáme-li si: / rodina kasárna / kriminál továrna / a blázinec“.*¹⁴¹

Báseň začíná introspekci lyrického subjektu, jenž se vyznává z niterné, existenciální potřeby tvořit. Posléze, zhruba v polovině básně, dochází k narušení oné introspekce vnějšími vlivy. Báseň jako by se proměnila v budovatelskou říkanku, oslavující práci za zvuku lidové písně „Jdou vojáci jdou, bože to je krása“. V těchto verších, jež se na první pohled jeví jako naprosto tendenční, lze však rozpoznat jakýsi ironický odstup, který stručně a výstižně shrnul Jiří Pelán: „Už v raných Vodseďákových pokusech probleskuje cosi, co bude pro jeho další poezii zcela zásadním momentem: suverénní úsměv, humor v prapůvodním smyslu jakožto poslední útočiště jinak nechráněné subjektivity.“¹⁴² Onen „ironický odstup“ či „novodadaistická ironická hravost“, o které se zmiňuje Martin Machovec, lze rovněž považovat za společného jmenovatele těch nejranějších pokusů obou autorů, ačkoliv se zatím nejedná o výrazovou dominantu ani jednoho z nich, jako tomu bude o chvíli později v rámci tzv. trapné poetiky. Poslední tři verše citované básně, představující tvrdé a neúprosné vystřízlivění, jsou dokladem autorovy schopnosti zhmotnit esenci doby v brilantní zkratce.

¹⁴⁰ VODSEĎÁLEK, Ivo, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 17. ISBN 978-80-257-3048-5.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 16.

¹⁴² PELÁN, Jiří. *Ivo Vodseďálek (8. 8. 1931 – 19. 9. 2017). Esej Jiřího Pelána + Jedna věta* [online]. Bubínek Revolveru, 2017 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://www.bubinekrevolveru.cz/ivo-vodsedalek-8-8-1931-19-9-2017-esej-jiriho-pelana-jedna-veta>

6. Od surrealismu k autorským poetikám

Dříve než se budu věnovat oněm autorským poetikám, tzn. Bondyho poetice totálního realismu a Vodsed'áلكově trapné poezii, jež byly letmo zmíněny v předešlých kapitolách, je třeba nastínit, co autory k onomu již několikrát zmíněnému „odvratu“ od surrealistické estetiky k vlastním tvůrčím koncepcím vlastně vedlo.

Zlom nastal roku 1950. Netřeba znovu popisovat společenské ovzduší, k tomu, alespoň doufám, posloužila kapitola věnovaná společensko-politickém kontextu, nicméně je třeba připomenout jednu konkrétní událost roku 1950, a sice popravu Závaše Kalandry, která hluboce zasáhla nejen mladé autory surrealistické skupiny, ale zvláště Bondyho.¹⁴³ Zandová upozorňuje na důležitou skutečnost, která nasvědčuje tomu, že právě tato událost uvedla věci pohybu: „*Nebyla náhoda, že Bondyho sbírka, která vznikala bezprostředně po Kalandrově popravě 27. června 1950 (Totální realismus, podzim 1950), začínala básní, v níž se Bondy o Kalandrovi přímo zmiňuje [...].*“¹⁴⁴

Situace, která se už tak zdála být bezvýchodná a naprosto bezútěšná, se ještě více vyostřila a bylo potřeba hledat nová umělecká východiska, jelikož surrealistická estetika, slovy Bondyho, absolutně nebyla schopna vyjádřit skutečnost, ve které se mladí umělci ocitli. „*Jestliže Salvador Dalí hovořil v třiatřicátých letech o konkrétní iracionalitě, která jaksi nás všechny čeká a pohltí, tak to byla trošku abstraktní vize, ale my jsme dnes, po únoru čtyřicet osm, jsme v ní žili, nám se ta konkrétní iracionalita stala každodenním chlebem v doslovném slova smyslu.*“¹⁴⁵

Aby snad na základě těchto řádků nevznikl mylný dojem, že to byla situace, se kterou se museli vyrovnávat pouze mladí umělci, respektive pouze Bondy s Vodsed'áلكem, připomínám (rovněž už to bylo zmíněno v kapitole o společensko-politickém kontextu), že tento „umělecký zápas“ s dobou byl záležitostí velké části neoficiální literární scény, zejména pak těch autorů, kteří se hlásili k odkazu avantgardy a nějakým způsobem vycházeli ze surrealistické estetiky (např. Skupina 42, Hrabalův a Maryskův neopoetismus, Boudníkův explosionismus apod.)¹⁴⁶

¹⁴³ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 80. ISBN 80-7294-048-1.

¹⁴⁴ V prvním samizdatovém vydání je Kalandrovo jméno přímo zmíněno, v knižním vydání z roku 1992 už je Kalandra zmíněn pouze jako „soudruh“ (ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 80. ISBN 80-7294-048-1.)

¹⁴⁵ *Fišer alias Bondy: první díl* [film]. Scénář a režie Jordi Niubó. Česká republika, 1999.

¹⁴⁶ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 18–19. ISBN 978-80-7215-691-7.)

Tyto autory spojovala nejen společenská situace, ale i podobná umělecká východiska a postupy, jak popisuje italský bohémista Alessandro Catalano: „*Všechny tyto pokusy najít novou poetiku vycházejí (i když odlišnými způsoby) z nutnosti vzdát se ‚čisté poezie‘ a zmenšit rostoucí vzdálenost mezi básnickým světem a realitou (u Skupiny 42 to proběhlo ovšem s několikaletým předstihem). Charakteristickým prvkem těchto tendencí je silná deestetizace, jasné odmítnutí metaforického vyjadřování surrealistické obrazotvornosti, což způsobilo, že se mezi nimi někdy shledávala návaznost, jako by jedna byla pokračováním druhé.*“¹⁴⁷

Některé návaznosti či podobnosti (záleží na úhlu pohledu a interpretaci toho kterého teoretika) mezi tvorbou „půlnočních“ autorů a jejich současníků z neoficiální literární scény byly předmětem několika polemik. Nejčastěji se hovoří o návaznosti na tvorbu autorů Skupiny 42. Už Jan Lopatka hledal bezprostřední předchůdce totálního realismu v Kolářových *Dnech v roce* (1946–48) či *Prométheových játrech*, které vyšly, stejně jako sbírka *Totální realismus*, v roce 1950. Mnoho teoretiků, např. Pilař či Catalano, s ním však v několika dílčích ohledech nesouhlasí.¹⁴⁸

Pozoruhodný názorový nesoulad lze zaznamenat také v tvrzeních samotných autorů. Zatímco Bondy prohlásil, že na něj a zbytek autorů z „půlnočního“ okruhu měla tvorba autorů ze Skupiny 42, jmenovitě Jiřího Koláře, pouze nepatrný vliv: „[...] *Úloha Koláře se trochu přeceňuje. Kolář nám i ve Dnech v rocích a v Rocích v dnech připadal ne dost autentický, poněkud moc ‚umělecký‘.*“¹⁴⁹, Vodseďálek tvrdil naprostý opak: „*Velmi jsme si vážili všech tvůrců Skupiny 42. [...] Mám-li se vyznat ze svých osobních lásek, tak to byly dle mého názoru dva absolutní vrcholy české poezie, Holan a Kolář.*“¹⁵⁰

Minimálně určité podobnosti, byť ne nutně návaznosti v tvorbě zmiňovaných autorů bezpochyby vysledovat lze, ať už jde o výše zmiňované tendence obecnějšího rázu, nebo konkrétní tvůrčí postupy, např. metoda montáže (viz *Fragmenty prvotín*).

¹⁴⁷ CATALANO, Alessandro. „*Úloha Koláře se trochu přeceňuje.*“ *Totální realismus a moralizující literatura* [online]. Host, 2006, roč. 22, č. 1, s. 37 [cit. 2023-07-11]. Dostupné z: https://casopishost.cz/files/magazines/203/host_2006_01.pdf

¹⁴⁸ PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 2002, s. 44–46. ISBN 80-7294-046-5. Srov. CATALANO, Alessandro. „*Úloha Koláře se trochu přeceňuje.*“ *Totální realismus a moralizující literatura* [online]. Host, 2006, roč. 22, č. 1, s. 37 [cit. 2023-07-11]. Dostupné z: https://casopishost.cz/files/magazines/203/host_2006_01.pdf

¹⁴⁹ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 115. ISBN 80-7294-048-1

¹⁵⁰ MAZAL, Tomáš. *S Ivo Vodseďálkem o letech radostného budování 49–53*. Praha: Vokno, 1990, č. 18, s. 51.

6..1 Totální realismus a Trapná poezie

Nyní konečně přejdu k tomu nejpodstatnějšímu, a sice k samotným poetikám. Úskalí pokusu o vymezení distinktivních rysů daných poetik spočívá zejména v tom, že si je do velké míry definovali sami autoři (a to až s jistým odstupem, navíc místy trochu zjednodušeně či účelově) a zároveň se o to pokusili také mnozí literární vědci, jejichž názory se místy drobně liší. Pokusím se tedy o jakousi syntézu existujících pohledů s ohledem na vlastní interpretaci daných metod a textů v nich tvořených.

V první řadě je dobré si uvědomit, že ačkoliv k formování těchto tvůrčích metod docházelo téměř současně: „*V srpnu 1950 jsem přivezl do Prahy svoji Trapnou poezii. V září přichází – tehdy již Egon Bondy – se sbírkou Totální realismus.*“¹⁵¹, vznikaly nezávisle na sobě a jejich principy se, alespoň v počátcích, poněkud lišily. Není tedy možné – ačkoliv se tak běžně děje a sami autoři k tomu velkou měrou přispěli, zejména v době, kdy se snažili své metody teoreticky objasnit a podložit – přistupovat k nim jako k určitému homogennímu celku. Je potřeba je vnímat jako poetiky komplementární, ale zároveň svébytné. V následujících řádcích se proto pokusím jednak vymezit společné rysy, jednak odstínit určitá specifika obou poetik.

Společným výchozím bodem, jak již bylo nastíněno, byla socialistická realita, přesněji řečeno svébytný systém stalinistické mytologie, která stanovovala hodnoty mravní i estetické. Vytvářela umělý obraz a umělé hrdiny. Bondy s Vodseďálekem patřili mezi ty, kteří „[...] sice nedokázali uvěřit, ale přesto zůstávali bez dechu naplnění obdivem k sovětským filmům, k obrazům, písním, románům, ale především plakátům.“¹⁵² Zaujímal je ke stalinistické umělecké produkci ambivalentní postoj a potencovali její náboj ad absurdum.¹⁵³ Způsoby se však drobně lišily.

Bondy usiloval o využití pseudoestetiky stalinistické mytologie k jejímu vlastnímu popření, přičemž se odmítal uchýlit nejen k didaktičnosti či moralizování, ale i k ironizaci, vtipu či pointě.¹⁵⁴ Šlo mu o prostý záznam empirické reality bez jakýchkoliv hodnotících soudů. Totální realismus: „[...] vychází z toho, že největším oponentem

¹⁵¹ VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixir života*. Brno: Host, 2000, s. 19. ISBN 80-86055-96-5.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ BONDY, Egon. Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949–1953. In: MACHOVEC, Martin (ed) *Pohledy zevnitř: Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2008, s. 63–64. ISBN 978-80-87053-22-5.

¹⁵⁴ Tamtéž.

stalinistické ideologie té doby je sama realita [...].¹⁵⁵ V jeho básních se mísí dvě nesourodé sféry – vnitřní svět lyrického subjektu a vnější svět empirické skutečnosti (socialistické každodennosti) – které vedle sebe koexistují naprosto nezúčastněně.

Vodseďálkovy „trapné“ verše se s Bondym stanovenými atributy totálního realismu shodují téměř bezezbytku. Jsou zbaveny didaktičnosti, moralizování, vtípu i pointy (resp. vtípu a pointy v původním smyslu těchto slov). V jednom aspektu se však odchyľují, a to ve využívání ironie, ve schopnosti ironického odstupu, jenž byl, jak již bylo demonstrováno na jedné z Vodseďálkových prvotin, autorovi od počátku jeho tvůrčích snah vlastní a který teprve s příchodem trapné poezie definitivně získal na funkci a platnosti (Bondy se k němu ve svých juveniliích také místy obracel, viz Machovcův poznatek k poslední básni z oddílu *Churavý výtvor*, v této době se od něj sice distancoval, ale o chvíli později, když začal psát své vlastní „trapné“ verše, si jej znovu osvojil).

Primární cíl obou básníků se také drobně lišil. Vodseďálek se na rozdíl od Bondyho nesnažil o záznam empirické reality, jeho básně se povětšinou skládají z jakýchsi slovních hříček, veršovaných primitivismů či pouhých frází, které jsou prosty jakéhokoliv kontextu (ve smyslu imanentního kontextu dané sbírky, určitého tematického rámce, společensko-historický kontext přítomen je, na několika místech se objevují konkrétní narážky na dobové reálie, nicméně jejich výskyt je minimální a nijak mezi sebou nekomunikují, nejsou zde užity za účelem „totálně-realistického“ líčení), visí ve „vzduchoprázdnu“, jsou pouhou součástí vědomě nesmyslné textové konstrukce, jež měla odrážet nesmyslnost a vyprázdňenost dobové kulturní produkce.¹⁵⁶

Těmto do značné míry velmi podobným přístupům byla podřízena jazyková a formální rovina jednotlivých textů. Básně obou autorů jsou prosty tradičních metafor (Hrabal dokonce přišel s odvážným, patrně lehce nadsazeným tvrzením, že Bondy „zrušil metaforu“¹⁵⁷), zadržávají se v rytmu či rýmu (zejména u Vodseďálka), jsou zdánlivě

¹⁵⁵ NÜNNING, Ansgar, TRÁVNÍČEK, Jiří a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon české literatury a kultury: koncepce – osobnosti – pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 837. ISBN 80-7294-170-4.

¹⁵⁶ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 125. ISBN 80-7294-048-1.

¹⁵⁷ „Skutečnost, že se Hrabal ve své básnické ‚definici‘ totálního realismu důsledně a vědomě vyhnul jak raně modernistickému, tak avantgardnímu pojetí metafory, je možno chápat jako permanentní přítomnost ‚nulové metafory‘ v textu. Naprostá většina autorů totálně realistických textů vskutku nebyla tak naivní, aby se pokoušela o zrušení metafory jako takové. Jakousi shodou okolností Bondy s Vodseďálkem [...] vytušili, že využití ‚nulové metafory‘ v politické i kulturní atmosféře počátku 50. let v sobě skrývá estetické možnosti, které byly dosud jen částečně využity některými dadaisty a surrealisty, a to spíše výtvarníky než literáty“ (PILAŘ, Martin. *Underground: kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 2002, s. 44. ISBN 80-7294-046-5.)

naivistické, primitivní a neumětské. Jde o deestetizaci a depoetizaci v nejširším slova smyslu, sestup k „nulovému bodu poezie“.¹⁵⁸

Než přejdu k analýzám konkrétních sbírek, ve kterých se pokusím o prohloubení, rozšíření a demonstrování výše uvedených poznatků, pozastavím se v krátkosti u jedné z otázek, které jsem v průběhu této práce již několikrát dotkl., a sice – Došlo v případě totálního realismu a trapné poezie ke zformování svébytných, na surrealismu zcela nezávislých poetik, nebo se jednalo pouze o programové proklamace jejich autorů? Většina teoretiků se shoduje na tom, že ačkoliv se jedná o metody osobité a svébytné, představující v tvorbě obou autorů výrazný zlom, surrealistických reminiscencí se, navzdory snahám a manifestacím obou autorů, zbavit nedokázaly.

Machovec píše: „*Do značné míry, a to navzdory jejich manifestaci radikálního rozchodu s poetikou surrealismu, tak jak je dokumentována především v programových sbírkách Ich und es: totální realismus (E. Bondy, smz. 1951) a Trapná poesie (I. Vodseďálek, smz. 1950-1951), je možné jejich dílo z počátku let padesátých – podobně jako dílo Hrabalovo, vznikající paralelně, a rovněž i mnoho z díla básníků Skupiny 42 (Kolář, Blatný, Kainar) – přiřadit k tvorbě těch, kdo se s naléhavostí surrealismu stále a znovu vyrovnávali a tak či onak z něho čerpali.*“¹⁵⁹ Načež vyjmenovává hned několik konkrétních surrealistických postupů a metod (poetika „nalezeného objektu“, prolínání snu a skutečnosti, spojování nespojitelného atd.), jež se v různé míře a podobě vyskytují napříč několika díly obou autorů, „programové“ sbírky nevyjímaje.

Jaromír F. Typlt zachází ještě dál. Vnímá tyto poetiky nikoliv jako popření či opuštění surrealistické estetiky, nýbrž jako její aktualizované a jediné funkční pokračování: „*Co se týče účinků, totální realismus a trapná poezie neznamenal ani popření, ani opuštění surrealismu, ale spíš naopak – pokud český surrealismus na počátku padesátých let vůbec dokázal své době odpovědět nějakou opravdu aktuální poezií, tak to byla právě ta z okruhu edice Půlnoc.*“¹⁶⁰

Ony surrealistické „stopy“ se pokusím doložit na konkrétních příkladech v textech, jež budou v následujících oddílech interpretovány.

¹⁵⁸ MACHOVEC, Martin. *Pokus o náčrt geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho*. Vokno, 1990, č. 21, s. 54–55.

¹⁵⁹ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 20. ISBN 978-80-7215-691-7.

¹⁶⁰ TYPLT, Jaromír F. *Absolutní realismus a Totální hrobař* [online]. Host, 2006, roč. 22, č. 1, s. 38 [cit. 2023-07-12]. Dostupné z: https://casopishost.cz/files/magazines/203/host_2006_01.pdf

6..2 *Totální realismus*

Bondyho programová sbírka *Totální realismus* byla vydána v roce 1951 jako pátý svazek Edice Půlnoc. Obsahuje texty z října až prosince roku 1950. Titul původního samizdatového vydání zněl *Ich und es – totální realismus*.¹⁶¹ Už onen původní německý titul stojí za pozornost, předznamenává již několikrát zmíněnou dualitu mezi vnitřním světem lyrického subjektu a vnějším světem empirické reality. Pojem „Ich“ zastupuje lyrický subjekt, pojem „Es“ vnější realitu.¹⁶²

Tato dualita mezi světem vnitřním a vnějším tvoří jádro celé sbírky, základní kompoziční princip. Bondy vedle sebe klade soukromé a politické, útržky každodennosti a velké dějinné události, milostné scény a soudní procesy, Říjnovou revoluci a chřipku.¹⁶³ Nejvýraznější a nejzastoupenější je prolínání tématu intimního, milostného s tématem veřejným, politickým.

Už v první básni (obsahující obraz Kalandrovy-soudruhovy popravy¹⁶⁴), jejíž exponované pozici je třeba přikládat jednotící a zastřešující význam, je prolínání těchto dvou sfér přítomné: „*Chtěl jsem si vzpomenout na Marii / ale nemohu / chtěl jsem si vzpomenout na lásku / ale nemohu / chtěl jsem si vzpomenout na soudruhovu popravu / ale venku už svítá / a já jsem zbůhdarma promarnil noc / zatímco to všechno je pryč / a my vlastně nechceme-li umřít / musíme začít znovu*“.¹⁶⁵

V několika dalších básních postupuje Bondy naprosto analogicky: „*Ležíš a on se ti dívá do klína / Jseš velice šťastná zvedáš nohy / a hladíš ho po hlavě / a neonová reklama dělá blinky blinky / a po ulicích pochodují vojáci / v Ruzyni opět někoho zastřelili / v továrně opět někoho zatkli / a já nejsem schopen to vnímat / protože sním o tom jak bys mne políbila*“.¹⁶⁶

Záměrně jsem však vybral právě tuto, jelikož mi poslouží k částečnému vymezení se vůči tezi Gertraudy Zandové, která se zmiňuje o specifickém postoji lyrického „já“, jež se: „*zdržuje jakéhokoliv komentáře, vůči vnějšímu světu si počíná zcela nezúčastněně,*

¹⁶¹ „V pozdějších opisech název sbírky měněn, nejprve na *Rok 1950 Ich und es – totální realismus*, posléze jen na *Totální realismus*.“ (MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 81. ISBN 978-80-7215-691-7.)

¹⁶² ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 103. ISBN 80-7294-048-1.

¹⁶³ Tamtéž, s. 104.

¹⁶⁴ Původní vydání z Edice Půlnoc z roku 1951 explicitně uvádí: „*chtěl jsem si vzpomenout na Kalandrovu popravu*.“ (BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 962. ISBN 978-801366-2)

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 73.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 107.

pouze jej vnímá. [...] Podobně se to má s vnitřním světem, protože nejsou reflektovány ani emocionální zmatky. Lyrické ‚já‘ tak zaujímá jak pozici pozorovatele reálného, objektivního vnějšího světa, tak pozici kronikáře svého vnitřního života.¹⁶⁷

Jakkoliv se s tímto tvrzením dá do velké míry souhlasit, zejména s první větou, poslední dva verše citované básně („*a já nejsem schopen to vnímat / protože sním o tom jak bys mne políbila*“) jistou míru emocionální účasti na líčeném prožitku lyrického „já“ přeci jen vykazují, rozhodně se nedá mluvit o čistě objektivním a nezúčastněném pozorování. Nemluvě o těchto verších: „*Je veselo v Moskvě / a je radost v Praze / Mám rád svou milenkou / a jsme veselí spolu / Krásné je jarní počasí / a jsou veselé tančírny / ve kterých / tančíme*“¹⁶⁸, které jsou s uvedenou tezí v přímém rozporu – explicitně pojmenovávají vztah lyrického subjektu ke světu vnitřnímu i vnějšímu a navíc jsou plně explicitně vyjádřených emocí štěstí a radosti.

Je však pravdou, že básně, v nichž lze rozpoznat vztah lyrického subjektu k prožívaným skutečnostem, ať už vnitřním či vnějším, jsou v této sbírce velmi ojedinělé. Převažují básně, jež naplňují výrok zmiňované teoretičky bezesbytku. Intimní svět vnitřní a politický svět vnější v nich téměř splývají a lyrický subjekt zaujímá čistě pozorovatelský, zcela nezúčastněný postoj k oběma sférám: „*Před chvílí jsi usnula / Snad se rozednívá / a snad je to měsíc / ty ležiš nahá na mých polštářích / a všemi pražskými nádražími / projíždějí jako každé noci / vlaky se zbraněmi do Sovětského svazu*“.¹⁶⁹

Jakékoliv emoce jsou naprosto potlačovány, či alespoň skrývány, na úkor zdánlivě neosobního záznamu.¹⁷⁰ Dochází k tomu i v případech, kdy lze jistý emocionální projev přirozeně očekávat, ať už při intimních momentech milostných, nebo při reflexi konfliktu s otcem, jenž vyvrcholil ztrátou domova: „*Dnes odpoledne když jsem odjížděl od svého otce / který mě právě vyhodil z domova / smál se uvnitř v tramvaji jeden stařík / a průvodčí škádlil dítě [...]*“.¹⁷¹ Hodí se poznamenat, že k onomu konfliktu došlo i ve skutečnosti. Bondyho divoký naturel jeho otec, bývalý legionář a plukovník Československé armády, přestal tolerovat ve chvíli, kdy se Bondy rozhodl předčasně ukončit studium na gymnáziu.

¹⁶⁷ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 105. ISBN 80-7294-048-1.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 77.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 91.

¹⁷⁰ PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 2002, s. 44. ISBN 80-7294-046-5.

¹⁷¹ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 74. ISBN 978-80-1366-2.

Nicméně ačkoliv je Bondyho pozorovatelství ve většině případů převážně distancované a vztah lyrického subjektu k zobrazovaným či prožívaným skutečnostem převážně nezúčastněný, kladení těchto protichůdných kontextů vedle sebe či proti sobě vytváří samo o sobě určité napětí a určité významy, nejčastěji groteskní či děsivé.¹⁷² Nejpatrnější je to právě u oné nejdominantnější a nejzastoupenější vrstvy básní tematizujících intimní milostné prožitky na pozadí politických událostí: „*Četl jsem právě zprávu o procesu s velezrádci / když jsi přišla / Po chvíli jsi se svlékla / a když jsem si k tobě lehl / byla jsi jako vždy příjemná // Když jsi odešla / dočetl jsem zprávu o jejich popravě*“.¹⁷³

Zárodky těchto tendencí lze zaznamenat už v autorových prvotinách (viz oddíl *Fragmenty prvotin*), což svědčí nejen o jisté kontinuitě autorova raného básnického díla, ale také o přítomnosti surrealistických reminiscencí.

„*V intencích avantgardy jsou tyto vesměs velmi prosté, vši emocionalita a emfáze zbavené ‚záznamy‘, v nichž intimisimum se střídá se záblesky hrůz nastupujícího stalinismu, vlastně jakési ‚nalezené objekty‘. Básnické magičnosti, oné nutné polysémie, onoho významového přesahu je tu dosahováno nikoliv verbalizovaným bohatstvím podvědomých snových asociací, ale přenesením ‚objektu‘ do jiných souvislostí zcela podle doporučení jednoho z velkých předchůdců surrealistů hraběte de Lautréamont [...]*“.¹⁷⁴

Zde stojí za zmínku, že sbírka obsahuje i pár básní, které jsou tradiční surrealistické obrazotvornosti plné, aniž by došlo k jakékoliv výrazové či významové modifikaci těchto obrazů: „*V záhybech tvého shunečního šatu / chtěl bych nalézt slunce / Měsíc však / se skrývá / v záhybech tvého měsíčního šatu*“.¹⁷⁵

Mezi charakteristické rysy Bondyho rané poetiky, které v této sbírce, na rozdíl od sbírek předchozích, naprosto absentují, patří gramaticko-automatická metoda a užívání cizích jazyků. Velmi potlačena je zde také hra s odkazy, pomineme-li implicitní narážky na reálné postavy z autorova života (soudruh, Marie) či explicitní zmínky významných zástupců socialistického zřízení (Stalin, Koševoj, Kaganovič).

¹⁷² MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědeckví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluv, 2007, s. 40. ISBN 978-80-254-0248-1.

¹⁷³ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 84. ISBN 978-80-1366-2.

¹⁷⁴ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 118. ISBN 978-80-7215-691-7.

¹⁷⁵ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 79. ISBN 978-80-1366-2.

Druhou nejdominantnější a nejzastoupenější tematicko-motivickou vrstvou celé sbírky je oblast politických podnětů, odehrávajících se čistě ve sféře světa vnějšího. V případě těchto básní zaujímá lyrický subjekt výhradně perspektivu nezúčastněného pozorovatele, který suše a lakonicky popisuje veřejné a politické dění. Tyto básně jsou jako jediné opatřeny titulem, např. *Sjezd ČSM: „Včera byl sjezd Československého svazu mládeže / Svazáci a svazačky / v modrých košilích pochodovali standartami Prahou / Studenti nesli / transparent s heslem / Dělníci budují / SNB chrání / Na Staroměstském náměstí zakončila manifestace / projevem prezidenta republiky / Ve své řeči pravil / Spějme stále vpřed k vybudování socialismu v naší vlasti / vedeni naším vzorem Sovětským svazem“*.¹⁷⁶

Hodnotící znaménka ve vztahu lyrického subjektu vůči organizovaným projevům, institucím a zástupcům socialistického zřízení bychom v této sbírce hledali marně, což se projevuje zejména v rovině jazykové. Zatímco vnitřní svět lyrického subjektu je mnohdy líčen velmi expresivně a příznakově: „*Má přítelkyně mi darovala květinu / Tančil jsem nad ní a plakal / velice jsem se styděl / neboť byla ošklivá*“¹⁷⁷, ačkoliv ne vždy a ne nutně, jak bylo demonstrováno na předchozích stranách, vnější svět veřejný (až na pár výjimek) a politický (tam to platí zcela) je líčen zcela neutrálně a stroze.

„*Bondy prostým pojmenováním skutečnosti zbavuje řeč jejich konotací, takže označující a označované se prostupují. [...] Dojem významově oslabeného slova je zesilován poeticky vyprázdněným jazykem: Bondy se omezuje na lapidární konstatování a zřiká se uměleckých stylistických prostředků či poetických figur. Skrze tuto vědomou depoetizaci dosahuje Bondy nulového budou poezie [...]*“¹⁷⁸

V tomto ohledu zůstal Bondy svému předsevzatému cíli zaznamenávat empirickou realitu bez jakýchkoliv hodnotících soudů do velké míry věrný.

Je třeba zdůraznit, že ono nezaujaté „totálně-realistické“ pozorovatelství, zachycující izolované výseky okolní reality, představující čistou skutečnost zbavenou jakýchkoliv konotací, je ryze selektivní a subjektivní. Jedná se o techniku, která neusiluje o objektivní a celistvý obraz empirické reality, jako tomu bylo u realistů 19. století.¹⁷⁹ Zároveň se tímto rysem Bondyho poetika totálního realismu vymezuje vůči

¹⁷⁶ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 82.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 78.

¹⁷⁸ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 108–109. ISBN 80-7294-048-1.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 111.

socialistickému realismu, jenž požadoval objektivitu (ve smyslu celistvého a obšírného zachycení reality), akcentoval kolektivní perspektivu a utvářel mytologický obraz iluzorních politických ideálů. „Šlo o ozvláštnění určitého symptomatického detailu, o to umocnit tu absolutní debilitu stranické disciplíny, dotáhnout výpověď ad absurdum – všechny ty slogany, jakousi pokřivenou mytologii doby.“¹⁸⁰

Vymezování se vůči socialistickému realismu (resp. oficiálnímu uměleckému úzu) se projevuje také na úrovni formální. Mnoho básní je „obtěžkáno“ zadržávajícími se nepravými rýmy a nepravidelným rytmem: „*Důstojníci a jejich ženy / chodí pěkně oblečení / po Praze / a já se dívám na ně / z kavárny / Trestanci a jejich ženy / chodí špatně oblečení / díval jsem se na ně / v kriminále / Mám tak rád / důstojníky a jejich ženy*“.¹⁸¹ Podvratně lze vnímat v kontextu 50. let rovněž obrat „mám tak rád“, který evokuje politické slogany typu „máme rádi“.¹⁸²

Poslední vrstva této sbírky, u které se na závěr tohoto oddílu v krátkosti pozastavím, sestává z autobiografických rysů, promítajících se do tematické roviny celé sbírky. O úzkém vztahu světa aktuálního a světa fikčního, které se zde prostupují, nelze pochybovat. Čtenář znalý autorovy osoby a osudů si bez větších obtíží propojí jednotlivé básně a obrazy s epizodami z autorova života a lyrický subjekt mu tak automaticky splyne s osobou autora (dochází k absolutní identifikaci, jednomu z krajních pólů ve vztahu mezi empirickým autorem a lyrickým subjektem). Ať už jde o několikrát zmiňovanou popravu soudruha (Kalandry), konflikt s otcem či milostné avantýry s jistou Marií, jejíž předobraz lze spatřovat v Honze Krejcarové, se kterou vedl Bondy v době, kdy psal tuto sbírku (ale i později), bouřlivý a nevázaný milostný život plný deziluze a fatálního milostného poblouzení: „*Marie má za měsíc rodit / ,Pojď‘ řekl jsem jí / ,opijeme se ať jsme trochu veselí‘ / Co je mi po dítěti / stejně není moje // Nenávidí mne ještě víc než já ji / neboť já ji přitom miluji*“.¹⁸³ Postava Marie je stěžejní, objevuje se hned v první básni a prostupuje celou sbírkou. Lze si ji, zcela logicky, promítat i do těch básní, ve kterých toto jméno explicitně „nezazní“, ale obsahují milostné či erotické motivy. Celou sbírku lze tedy číst jako osobní deník, zachycující milostné epizody na pozadí socialistické každodennosti.

¹⁸⁰ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 111. ISBN 80-7294-048-1.

¹⁸¹ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 89.

¹⁸² ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 106. ISBN 80-7294-048-1

¹⁸³ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 95.

6..3 Vodsed'álkova *Trapná poesie*

Vodsed'álkova programová sbírka *Trapná poesie*, obsahující pouze třináct kratičkových básní (nejčastěji o dvou, maximálně o čtyřech verších), byla vydána v říjnu roku 1950. Šíří svého obsahu si (opět, stejně jako v případě prvotin) nezadá s paralelně vznikající programovou sbírkou nejbližšího souputníka. Už to lze vnímat jako svého druhu autorské gesto vyjadřující bezradnost (anebo rezignaci) vyrovnat se s absurdními životními a uměleckými podmínkami a najít adekvátní způsob, jak je reflektovat. „*Trapná poesie označuje způsob básnění, jehož hra se zklamanými literárními očekáváními může být vnímána jako trapná a bolestná. Zároveň je však třeba ji chápat jako bezradnost v situaci, v níž se společnost po roce 1948 ocitla.*“¹⁸⁴

Jedná se o sbírku, jejíž charakter lze pospat jen stěží. Tematicko-motivický rejstřík je značně nejednotný a o kompoziční provázanosti, na rozdíl od sbírky *Totální realismus*, mluvit nelze, jde spíše o náhodný sled jakýchsi jazykových hříček, veršovaných primitivismů či strohých, několikaslovných frází bez pointy.

Motto, uvozující celou sbírku a předznamenávající její obsah, zní: „*Bud' bude poesie trapná, nebo nebude vůbec*“ Jedná se o parafrázi výroku Andrého Bretona, jehož „křečovitou krásu“ Vodsed'álek nahradil „trapnou poesii“.¹⁸⁵ Trapnost pro Vodsed'álka představovala sdílenou situaci po roce 1948 a zároveň esenciální estetickou hodnotu: „*Shledali jsme svoji situaci jako trapnou. A trapnou krásu – za níž je nutné se skutečně stydět – jsme povýšili na základní estetickou hodnotu. [...] Cítili jsme tento jev ve všech oblastech života, v politice, v sexu, v umění.*“¹⁸⁶ Byla všudypřítomná a stala se odpovědí na vše.

Zatímco Bondyho totálně-realistické pozorovatelství se přes veškerou svou strohost a lakoničnost výrazu vyznačovalo srozumitelností a určitou dokumentárně-výpovědní hodnotou (zachycovalo skutečnost zbavenou veškerých konotací) danou zasazením do konkrétních kulís socialistické společnosti, Vodsed'álkovy „trapné“ verše se vyznačují jakousi nonsensovou a novodadaistickou povahou, jsou trapné a nesmyslné: „*Vosa pod paždi / mě dráždí / ty blbý vrásky za ušima / Čína Čína Čína*“.¹⁸⁷

¹⁸⁴ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poesie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 126–127. ISBN 80-7294-048-1.

¹⁸⁵ VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixir života*. Brno: Host, 2000, s. 23. ISBN 80-86055-96-5.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 20.

¹⁸⁷ VODSEĎÁLEK, Ivo, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 25. ISBN 978-80-257-3048-5.

Jediný „koherentní“ text této sbírky, který se svou povahou přibližuje Bondyho výsekům z reality a na první pohled připomíná deníkový záznam, je tento: „*Navštívili jsme já a moje teta Norimberk. S mojí tetou je vždy veselo. Vždyť pochází ze staromoravského rodu. Zouvala americké důstojníky a ošumělým dětem dávala jablka: má takové sociální citění. Nejveseleji je však v Sokolovně.*“¹⁸⁸ Nicméně absence jakéhokoliv imanentního tematického rámce či historického kontextu dané sbírky z něj činí pouze banální příhodu s lehce ironickým podtónem. V zásadě to samé platí pro frázi: „*Máme rádi pana presidenta.*“¹⁸⁹

Čtenář si v případě těchto textů určité významy vyvodit může, ale pouze na základě znalosti dobového kontextu a autorových uměleckých východisek, samy o sobě žádné významy nevytváří, jelikož motivy či dobové realie, které jsou v nich obsaženy, mezi sebou nijak nekomunikují. Zmínku o sokolovně coby prostoru zastupujícím jedinou oficiálně provozovanou tělovýchovnou instituci Sokol nelze v tomto případě interpretovat jinak než ironický úsměšek autorův, stejně jako oslavný, myšlenkově vyprázdněný slogan („*Máme rádi pana presidenta*“). Zároveň je však třeba pamatovat na to, že nešlo o prvoplánovou ironii, Vodseďálek s Bondym byli stalinistickou mytologií a její silou stejnou měrou znechuceni, jako fascinováni, ambivalence těchto postojů se v básních obou autorů zrcadlí.

Významovou vyprázdněnost umocňuje formální podoba básní. Vodseďálek ve snaze o naprostou depoetizaci a deestetizaci, o onen „sestup k nulovému bodu poezie“, zachází ještě mnohem dál než Bondy, jeho verše nejenže „pokulhávají“ v rytmu a rýmu: „*Dej ti povídám / to ti kobylám*“¹⁹⁰, ale i na úrovni jednotlivých slov: „*Nedávno mi má milá řekla: Buď baníkom*“¹⁹¹, jejichž tvar je často zkomolený. Objeví-li se v této sbírce báseň respektující alespoň elementární pravidla formální výstavby jedná se o primitivní využívání gramatického rýmu, jež by vyznělo naprosto diletantsky i ve sbírce libovolného básníka-amatéra: „*Pro jednu blondýnu / opil jsme se v Londýnu*“.¹⁹²

Všechny tyto rysy coby inherentní znaky „trapné“ poetiky je však třeba chápat jako umělecký záměr, jako reakci na vyprázdněnost oficiálního jazyka socialistické propagandy a na omezující požadavky socialistického realismu.

¹⁸⁸ VODSEĎÁLEK, Ivo, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 27. ISBN 978-80-257-3048-5.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 34.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 26.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 29.

¹⁹² Tamtéž, s. 37.

Ten vůbec nejzásadnější prvek „trapné“ poetiky, který teprve v této sbírce nachází svoji definitivní platnost, je onen několikrát zmiňovaný ironický odstup, prostřednictvím kterého se Vodseďálek vztahuje nejen ke společnosti: „*My jsme národ ruský / prdel na tři kousky*“¹⁹³ nebo význačným socialistickým osobnostem: „*Trocký jí cecky / Trocký jí všechny cecky / Trocký nosí kecky a jí všechny cecky*“¹⁹⁴, ale i k sobě samému: „*Toto vše je napsáno / znamenitě. / Proto myslím, že jsem básník. / Opakuji: / znamenitě.*“¹⁹⁵ Ironická autostylizace do role významného básníka autorovi slouží k tomu, aby podstoupil od bezútesné situace a zdůraznil svoji rezignaci na jakákoliv estetická kritéria.

Co se týče surrealistických „stop“, objevuje se zde báseň psaná gramaticko-automatickou metodou:

Kapitán.

Apitán.

Itán.

Tán.

Án.

*N?*¹⁹⁶

Nelze tedy mluvit o tom, stejně jak v případě Bondyho, že by Vodseďálek ve své programové sbírce surrealistické postupy úplně opustil. Nicméně mimo tuto metodu, užitou pouze v této konkrétní básni, sbírka žádná další surrealistická východiska neobsahuje.

6.4 Bondyho *Trapná poesie*

Bondyho odpověď na stejnojmennou Vodseďálkovu sbírku je rozčleněna do dvou oddílů – do oddílu „A“ a do oddílu „B“. Oddíl A obsahuje texty z října až prosince roku 1950 a oddíl B texty z listopadu roku 1950 až ledna roku 1951. Ačkoliv tyto texty vznikaly pod přímým vlivem Vodseďálkovy trapné poetiky, v určitých ohledech se jejím východiskům vzdalují. „*Bondyho ‚trapná poesie‘ – na rozdíl od trapné, vskutku maximálně ‚křečovitě trapné‘ poetiky Vodseďálkovy – je nejspíše příkladem jakéhosi novodadaismu, je to snůška vtípných, antipoetických hříček [...].*“¹⁹⁷

¹⁹³ VODSEĎÁLEK, Ivo, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 36. ISBN 978-80-257-3048-5.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 28.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 39.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 32.

¹⁹⁷ MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021, s. 120. ISBN 978-80-7215-691-7.

Hlavní rozdíl mezi sbírkami „trapných“ veršů obou autorů tkví v tom, že tato sbírka, navzdory svému hravému a experimentálnímu charakteru, vykazuje určitou formální a tematickou provázanost, alespoň dílčí. Vlastně by se dala dost dobře rozdělit do tří hlavních skupin.

První, zdaleka nejzastoupenější skupinu tvoří texty, které parodují politické slogany: „*Budujeme socialismus / Kdo je nad nás úderníci*“¹⁹⁸, budovatelské básně: „*Pokud ve mně srdce bije / zajímá mě poesie / Pokud jsem mlád / mám Stalina rád*“¹⁹⁹ a vzývané osobnosti stalinistické mytologie: „*Co to má Jula Fučík v kalhotech? / Čím to prohání Gustimu? / A Stalin / má čtyři děti –/ Sen svazačky*“.²⁰⁰

Nejčastěji si Bondy „střílí“ z osoby Juliuse Fučíka, jehož kult, spojovaný s ideologizovanou představou pravé lásky, byl posvátný. „*Krajní zdivěnění vztahu k Fučíkovi se projevovalo i formálně v oblíbených deminutivních osloveních ‚Julek‘, ‚Jula‘, ‚Julka‘ [...] Pomocí fučíkovského kultu se přímo ustaluje dobová normativní představa o lásce jako o trvalém svazku, jehož porušení se rovná zradě [...]*“.²⁰¹

Druhá skupina se skládá z básní „pokulhávajících“ v rytmu a rýmu: „*Šel jsem dnes / a upadl jsem*“²⁰², veršovaných primitivismů: „*To jsem rád / to jsem rád / že jsem esenbák*“²⁰³ (v jednom z nich Bondy odkazuje k titulní postavě Vodsed'álkovy prvotiny: „*Oidipus král / na dudy hrál*“²⁰⁴, což lze vnímat jako upřímné a obdivné gesto svému inspirativnímu soupeřovi a jeho metodě) a strohých frázi zbavených jakéhokoliv kontextu či pointy: „*Bez Stalina nebylo by Lenina*“²⁰⁵, tedy textů, u kterých je vliv Vodsed'álkova pojetí trapné poetiky zcela nepopíratelný, ačkoliv je jejich vyznění spíše humorné než křečovitě trapné. Humornou polohu lze považovat (pomineme-li drobné náznaky ironické hravosti přítomné už ve sbírce *Churavý výtvar*) v kontextu Bondyho poetiky jako určité novum. Machovec dokonce v souvislosti s touto sbírkou píše o počátku humorné, vpravdě Bondyovské linie.²⁰⁶

¹⁹⁸ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 195. ISBN 978-80-1366-2.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 225.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 235.

²⁰¹ MACURA, Vladimír. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992, s. 39–41. ISBN 80-7110-100-1.

²⁰² BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 199. ISBN 978-80-1366-2.

²⁰³ Tamtéž, s. 219.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 233.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 202.

²⁰⁶ MACHOVEC, Martin. *Pokus o náčrt geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho*. Vokno, 1990, č. 21. s. 55.

Třetí skupinu zastupují texty vytvářející jakousi dadaistickou hru se čtenářem, kterému autor zadává absurdní pokyny: „*Je-li ch dvojhláska / učíte přemet / Jinak zůstaňte sedět / a vyplázněte jazyk*“²⁰⁷, prověřuje jeho soustředěnost a pokládá mu jakési vtipné pseudo-dotazníky, vztahující se k dobovým reáliím, nejčastěji k vůdčím politickým osobnostem:

Podtrhněte správnou odpověď:

Soudruh Klement Gottwald se stal prezidentem

- 1) *protože byl generálem*
- 2) *protože umí rusky*
- 3) *protože přijel s p. prezidentem Benešem*²⁰⁸

Vrcholem této hry je báseň nazvaná *Kontrolní otázky*, v níž si autor ověřuje čtenářovu participaci:

- 1) *Proč jsme upadl?*
- 2) *Čím vyvrcholil koncert?*
- 3) *Proč jste vyplázli jazyk?*
- 4) *Proč se stal soudruh Gottwald prezidentem?*²⁰⁹

Zajímavý podnět k této dadaistické hře poskytuje Mainx: „*Lyrický mluvčí přímo a bezprostředně oslovuje čtenáře, jako by chtěl za každou cenu zrušit prostor mezi sebou a jím. Podtrhnutím ‚správné‘ odpovědi z tohoto stylizovaného dotazníku recipient určuje nejen další z podob básnického textu, ale současně se výběrem konkrétního hesla podílí na tvorbě dobové kolektivní mytologie.*“²¹⁰

Stejnou strategii, ve smyslu snahy o zrušení prostoru mezi lyrickým mluvčím a recipientem, stržení tzv. čtvrté stěny, uplatňuje Bondy i v několika dalších básních: „*Bude-li se vám líbit / tato báseň / zapomeňte na ni*“.²¹¹

²⁰⁷ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 207. ISBN 978-80-1366-2.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 211.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 222.

²¹⁰ MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluv, 2007, s. 49–50. ISBN 978-80-254-0248-1.

²¹¹ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 231. ISBN 978-80-1366-2.

Zcela mimo tyto „hlavní“ textově nejzastoupenější skupiny, bychom mohli vyčlenit skupinu zvláštní, skládající se z textů spíše ojedinělých. Do té bychom mohli zařadit německy psané básně (jejich výskyt si lze vysvětlit paralelně vznikající sbírkou *Dagmara aneb nademocionalita*, která, jak již bylo zmíněno v oddíle věnovaném sbírce *Churavý výtvor*, představuje v rámci „cizojazyčné linie“ Bondyho raného básnického díla určitý vrchol), dále typicky totálně-realistické texty, dokumentární výseče z reality, které jako by vypadly z autorovy programové sbírky: „*Chodil jsem po Praze / protože poprvé napadl sníh / Na nábreží bylo bláto / Mnoho lidí si ten den zamazalo boty*“²¹² anebo texty, které následují surrealistická východiska – snovou, od reality zcela oproštěnou imaginaci plnou protichůdných obrazů: „*V uchu / ve kterém bydlí můj otec / vyrůstá strom / který nese ovoce*“²¹³ či princip gramaticko-automatické metody:

STALIN LINGUISTA

Stalin

linguista

Stalin

linguista

Stalin

Linguista

A budu to opakovat tisíckrát

[...] ²¹⁴

Ta je tu však užita ve zcela novém kontextu, plní stejnou funkci jako básně parodující politické slogany či budovatelské verše, podílí se na dekonstrukci stalinské mytologie a dobové propagandy, která se zoufale a urputně snažila o vytvoření Stalinského mýtu génia natolik silného a všeprostupujícího, že měl zasahovat i do oblasti jazykovědy.

Na závěr tohoto oddílu je třeba poznamenat, že Bondyho pojetí trapné poetiky se nejen liší od původního pojetí Vodsed'álkova, ale zároveň do určité míry odporuje požadavkům, jež autor kladl na své texty totálně-realistické, minimálně využíváním nepřehlédnutelného, pronikavě parodického humoru.

²¹² BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 194. ISBN 978-80-1366-2.

²¹³ Tamtéž, s. 217.

²¹⁴ Tamtéž, s. 221.

6..5 *Kvetoucí Ukrajina*

Vodseďálkova třetí sbírka obsahuje všehovšudy pouze čtyři básně, které vznikaly během roku 1950, ale vyšly až v listopadu roku 1953 v Edici Půlnoc. Začíná programovou statí, ve které se autor hlásí k principu paranoicko-kritické metody Salvadora Dalího. Tuto metodu, jež: „ [...] spočívá v tom, že se umělec plánovitě uvádí do stavu tranzu, stavu halucinačně-hysterického, v němž zažívá neskutečné vize a asociace, které se na závěr snaží kriticky zachytit a zaznamenat s fotografickou přesností.“²¹⁵, představila okruhu autorů Edice Půlnoc Honza Krejcarová, která jí užívala za účelem zkoumání nevědomí a analýzy psychických stavů.²¹⁶ Vodseďálkovy (a posléze i Bondymu, který této metodě vyhradil celý oddíl ve sbírce *Für Bondy's unbekannte Geliebte aneb Nepřeberné bohatství*) se tato metoda stala nástrojem k odhalování socialistické mytologie ve všech jejích formách: „Tato metoda, pomocí které možno velmi přesně odhalovat rozhodující sexuální, mythologické a politické faktory společenských vztahů, nám může poskytnout výsledky shodné s metodou disfunkčního, bezprostředního a totálního realismu, neboť paranoické představy nejsou pouze individuální sublimace, ale jsou, respektive stávají se, inherentní společenské nadstavbě.“²¹⁷

Zatímco Vodseďálkova programová sbírka byla tematicky rozvolněná a historicky neukotvená, tato sbírka vykazuje tematickou provázanost a je pevně zasazena do dobového kontextu, čemuž nasvědčují už samotné tituly jednotlivých básní (*At' se třesou váleční štváči, Snědl jsem mapu Sovětského svazu, Stavba mládeže*). Když už je řeč o titulech, pozastavme se v krátkosti u titulu celé sbírky – *Kvetoucí Ukrajina*. Obraz „kvetoucí“ Ukrajiny coby druhé největší, nejstarší a hospodářsky nejdůležitější socialistické republiky (hned po Rusku) byl v kulturní produkci 50. let velmi protežovaným. Ukrajina byla zobrazována jako šťastná, silná a úrodná zem. V roce 1950 vznikl v SSSR propagandistický dokumentární film nesoucí totožný název jako Vodseďálkova sbírka a o dva roky později se promítal i v Československu. Je tedy možné, že se Vodseďálek při volbě titulu nechal inspirovat, nicméně jeho sbírka má k oslavě hojnosti, radosti a síly velmi daleko a jedinou zmínku o Ukrajině najdeme v jednom jediném verši. Zvolený titul lze tedy chápat spíše jako mystifikaci, ohlas dobového klišé.

²¹⁵ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 152. ISBN 80-7294-048-1.

²¹⁶ Tamtéž.

²¹⁷ VODSEĎÁLEK, IVO, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 43. ISBN 978-80-257-3048-5.

Vodseďálek v této sbírce uplatňuje všechny tři tvůrčí přístupy, které si společně se svým souputníkem během rané básnické tvorby osvojil – surrealismus, totální realismus a trapnou poezii.

Tyto přístupy navzájem kombinuje, např. když v jedné z básní, která místy připomene Bondyho „deníkové záznamy“, popustí uzdu zjitřené surrealistické imaginaci: „Dnes ráno / zavřel jsem holubici do klece / a přemýšlel o zlotřilostech / V dálce celý přístav plál / když jsem ze zdi sundaval / fotografii své matky / Brzo jsem ji pověsil zpět / a vzpomínal / na hrdost s níž kopretina vyrůstá na Ukrajině / na úderníka zatloukajícího anální hřebík / a na moskevské metro“.²¹⁸

Nebo když v další básni účelově komolí verše (převzaté z prvního zpěvu Máchova *Máje*) a užívá gramaticko-automatické metody:

At' se třesou váleční štváci

*Hrdlička zval ku lásce hlas
s vonné břízy se snášel tichý zpěv
mlčky jsem se svou ženou procházel krajem
A dřevař surrealista statečný hoch
plné nozdry vzduchu zařval: Dřevo
voni
a zas a zas mlčky kanula pryskyřice
zamyšlený popovský mužik kousal zimostráz
a slunečnicová semínka
Blbec nejblbější dělník světa
a přece proletář²¹⁹*

Socialistickou mytologií vyzdvihované hodnoty práce, politické uvědomělosti a věrnosti jsou v této sbírce demaskovány na samou mez jejich hlouposti a krutosti: „Brigádnice Jana / ráda pracovala nahá / mezi dlouhou řadou kopáčů / Těžko se každému vzpomínalo / na vlastní zdravou ženu / na stranicovou organizaci / Je v tom přece kus dobré práce / položit kilometr kolejí // Konečně byla policie upozorněna / na její nebezpečnou činnost / byla odvezena na Sibiř / a před několika dny / zastřelena“.²²⁰

²¹⁸ VODSEĎÁLEK, IVO, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 45. ISBN 978-80-257-3048-5.

²¹⁹ Tamtéž, s. 44.

²²⁰ Tamtéž, s. 46.

Ústřední básní této sbírky, jež bývá považována za emblematický text totálního realismu a trapné poezie, je netitulovaná báseň v próze, začínající těmito verši: „*Jsem malý mrzáček, / jaký se zřídka kdy narodí v Sovětském svazu.*“²²¹

Lyrický subjekt se v ní stylizuje do role společenského outsidera, který se narodil do světa pracujících hrdinů, k jejichž osudům vzhlíží. Sám je však už od svého narození odkázán k životu nešťastnému a nenaplněnému: „*Trochu se stydím za svůj původ. / Ale ještě více se stydím za tu nehodu, / která potkala moji matku v době těhotenství, / za časů intervenční války. / Ano, jistě je to vinou těch zlotřilých kapitalistů, / že se dnes nemohu zúčastnit vši té radostné práce, / o níž mi vypráví matka.*“²²² Trapnost ([...] „subjektivní pocit pramenící ze zklamání z určitého chování a z toho, jak na ně okolí reaguje; trapnost tedy může být pocíťována i za někoho jiného.“²²³) je tu dovedena do krajnosti pocitu existenciální viny za svůj vlastní život.

Mrzáčkovi jsou odepřeny nejen radosti pracovní, ale i další „radosti života“: „[...] *chtěl jsem jít k prostitutce, / ale ta mě vyhodila ze dveří / že s takovým smradem nechce nic mít.*“²²⁴ Jednu z těch radostí opatrně zakouší laškováním s ženou svého tvrdě pracujícího bratra: „[...] *pohládl jsem ji lehce po zadku. / Otočila se a šibalsky na mě mrkla. / Více jsem si k ní nedovolil. / ale toto jsem dělával pak častěji. / Ona mě pak škádlivě tahala za vlasy.*“²²⁵ Načež ho stihne bratrův hněv: „*Jednou, když jsem ji takto poplácával, / objevil se ve dveřích bratr. / Vykřikl na mne: ‚Ty spratku svinská‘ / a na místě mě tak strašně zřackoval, / že se Natalie Georgijevna rozplakala.*“²²⁶

Následně své chování reflektuje ideologickým prizmatem jako neuvědomělé a nesprávné a zdůrazňuje svoji pozici podřadného, společensky neperspektivního a nežádoucího živlu: „*Mnoho jsem v následujících dnech / přemýšlel o tom, co mi udělal bratr, / a poznal, že to bylo správné. / Natalie je jeho žena / a já, takový ubohý panic, / si takové věci nesmím dovolovat / a koneckonců je to správné, že mě žádná dívka nechce, / a kdyby chtěla, museli by jí to na sovětu rozmluvit. / Společnost má přece právo říct, / že mezi ni nepatřím, / a zakázat množení takových lidí, jako jsem já.*“²²⁷

²²¹ VODSEĎÁLEK, Ivo, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 48. ISBN 978-80-257-3048-5.

²²² Tamtéž.

²²³ ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002, s. 126. ISBN 80-7294-048-1.

²²⁴ VODSEĎÁLEK, Ivo, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 51. ISBN 978-80-257-3048-5.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ Tamtéž.

²²⁷ Tamtéž.

V samém závěru této básně společností zavržený mrzáček, jenž netouží po ničem jiném než po životě naplněném štěstím, prací a láskou, učiní symbolické gesto, jehož prostřednictvím posílí ideologický mýtus, který ho ze své podstaty staví do pozice outsidera: „*Budu také pracovat. / Nemusím, ale co mi zbývá? / Vyšívám překrásný gobelin pro naši radnici / s portrétem generalissima Stalina. / Zajímám se také o problematiku sovětského letectví.*“²²⁸

6..6 Pražský život

Bondyho poéma *Pražský život*, jejíž původní název zněl *Jeskyně divů aneb Prager Leben*, vznikala v období listopad 1950 – leden 1951 (tedy téměř ve stejném období jako sbírka *Totální realismus*) a samizdatově vyšla v únoru roku 1951 jako 12. svazek Edice Půlnoc. Jedná se o lyrickoepickou skladbu o pěti zpěvech (přičemž čtvrtý zpěv nese podtitul *Intermezzo*), která představuje v autorově raném básnickém díle výrazný mezník. Snoubí se v ní totálně-realistické pozorovatelství se surrealistickou imaginací a trapnou poetikou, přičemž všechny tyto tendence se napříč celou skladbou různě střídají, mění a protínají, stejně jako postoje a role lyrického subjektu.

První zpěv působí dojmem extatické snové vize, zasazené do prostředí stylizované magické Prahy v době středověku, ve které se pohybuje „středověký hejsek“ pocházející z bohaté židovské rodiny.²²⁹ Veškeré dění je nám líčeno jeho perspektivou, jež vymezuje a rámuje prostředí kolem sebe: „*Bydlím ve starém gotickém domě / na němž jsou znamení ještě starší / Ulice ghetta nejsou dlážděné / a můj byt nezná kanalizace / nočníky vyléváme z oken / každé ráno či dopoledne / V krámě mého otce / jehož portrét maloval německý mistr / váží se zlato a tepou se náramky / Má sestra sedící / u okna vyšívá / ve velkém čtyřhranném rámu*“.²³⁰

Své nejbližší líčí s opovržením, z něhož je znát značný pocit nadřazenosti: „*Matka je blbá / otec je praktický / já sám jsem smutný*“.²³¹ Stylizuje se do role nesvázaného bohéma, který se oddává rozkoši navzdory mravním a etickým normám, např. erotickými hrátkami s vlastní sestrou: „*má sestra mne / mne líbá*“.²³²

²²⁸ VODSEĎÁLEK, Ivo, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019, s. 52. ISBN 978-80-257-3048-5.

²²⁹ MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluv, 2007, s. 70. ISBN 978-80-254-0248-1.

²³⁰ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 117. ISBN 978-80-1366-2.

²³¹ Tamtéž, s. 119.

²³² Tamtéž, s. 121.

Celému prvnímu zpěvu dominuje surrealistická imaginace, která naplno propuká v jednom z posledních obrazů: „*Je právě tak půlnoc / a bledá dívka zívá klínem na měsíc / jenž drže se za ruce větví stromů / skáče jako pavián na římse mého pokoje*“.²³³

Ve druhém zpěvu se začínají objevovat dobové reálie 50. let, po středověkých kulisách ani stopy: „*Čtu denně noviny / které jsou z papíru / často jdu do kina / bavím se s přáteli / popijím v kavárně / a jezdím tramvají*“.²³⁴ Divoké a protichůdné obrazy ustupují do pozadí a nahrazují je konkrétní výseky skutečnosti. Dobová realita, která se jeví značně plasticky, je nám, paradoxně, prezentována jako prchavá či snová: „*[...] všechno je takové / jako bych žil / Všechno je jako / ve skutečnosti*“.²³⁵

Lyrický subjekt neustále naráží na všudypřítomnou politickou agitaci, která nejenže zaplňuje prostor veřejný: „*Na zdi je plakát / Braňte mir!*“²³⁶, ale proniká i do prostoru osobního: „*Zhasl jsem lampu / v pokoji je teď tma / naproti oknu / svítí znak pětiletky!*“²³⁷ Tato agitační dotěrnost je reflektována s ironickým odstupem: „*Vojna je největší ctí občana / a potom práce / však budoucnost k nám bude činná / i rekreace!*“²³⁸ Je tedy patrný značný posun od nezúčastněného totálně-realistického pozorování vnější skutečnosti užívaného v programové sbírce. Zároveň se zde projevují rysy trapné poetiky, dochází k zesměšňování vůdců totalitních režimů: „*Líbám Hitlerovy nohy / ze zajímavé polohy*“.²³⁹

Stejně jako ve sbírce programové, i zde se objevují autobiografické rysy. Lyrický subjekt se, v kontextu neustále oznamovaných poprav: „*Teď hudba hraje vesele / to zas budou oznamovat popravy*“²⁴⁰, zmiňuje o zabitém příteli: „*Zabili mi přítele / za půl roku je mi vesele*“²⁴¹ (příčemž celá skladba je věnována Závaši Kalandrovi) a své sestře: „*souložím opět se svou sestrou / jež je dědičně slabomyslná / Jsem rovněž slabomyslný / což odvodní komise pozoruje se zadostiučiněním / a za což se nestydím / neboť je to dnes běžné*“²⁴², ve které lze opět spatřovat Bondyho divokou družku Honzu Krejcarovou, se kterou tvořili „polochoromyslné“ duo, jež navštívilo nejednu psychiatrickou léčebnu.

²³³ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 122. ISBN 978-80-1366-2.

²³⁴ Tamtéž, s. 123.

²³⁵ Tamtéž.

²³⁶ Tamtéž, s. 126.

²³⁷ Tamtéž, s. 130.

²³⁸ Tamtéž.

²³⁹ Tamtéž, s. 127.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 129.

²⁴¹ Tamtéž, s. 125.

²⁴² Tamtéž, s. 127.

Postava „sestry“ se objevuje hojně i ve třetím zpěvu, kde začíná splývat s již dobře známou postavou Marie: „*Na Marii myslím / Na svou sestru / Na přítele jenž je nyní v kriminále / A jak já tam taky budu*“.²⁴³

Třetí zpěv se vyznačuje zejména akcentovaným motivem existenciální tísně: „*Chci pryč / a nevím kam / Jsem spolu sám / Chci tě mít rád / a nechci snad / Co nechtít dřív? / Jsem vůbec živ? / Co existuje tak? / Co potom a co pak – /*“²⁴⁴, vyplivajícím z nenaplněného milostného života, bezbřehého pocitu osamění a nejasného metafyzického smyslu existence. K umocnění daného motivu si Bondy vypůjčuje pasáže z Máchova *Máje*, které účelově parafrázuje: „*Je opět podzim První máj / podzimní máj / něčeho čas / K něčemu zval hrdličky hlas / Je daleko toto prokleté město / Je daleko je snad až na měsíci / o něčem šeptal tichý mech / lže kvetoucí strom něčeho žal – / nemám důvěru v nic / a přeci bych chtěl mít / a není nic*“.²⁴⁵

Vnější svět, který je nám líčen, lyrický subjekt pozoruje zpoza okna svého pokoje: „*Teď padá jemně sníh / Naproti za řekou / na kopcích vysokých osamělých / [...] / Po stránkách projíždějí vlaky / vezou je tři strojuvůdci / pod kopci stojí město / a za kopci taky / Jak jdu / pokojem se rozléhá každý můj krok*“.²⁴⁶

Zoufalství lyrického subjektu je umocňováno motivem deziluze z politického převratu, tak jak byl uskutečněn v poúnorovém Československu: „*Někdo vyhnal naše sny na mráz / Pro nás je jen / fašismus / Kde je svět který jsme chtěli milovat / kde je láska o níž jsme slyšeli / kde je vůbec něco spolehlivého?*“²⁴⁷ Bondy s Vodseďálkem si velmi záhy po únoru uvědomili, že režim, který se v Československu tou dobou formoval, má k původní myšlence socialistického státu velmi daleko.²⁴⁸ Revoluční spontaneita se vypařila: „*Nálada revoluční už není / za sto let / třeba se poměry změni*“²⁴⁹ a diktatura proletariátu, po které coby mladí a nadšení revolucionáři tolik toužili, se stala více než abstraktním pojmem: „*A proletariát není a není / Situace se střídá / teď je jen / ,pracující třída //*“.²⁵⁰

²⁴³ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 133. ISBN 978-80-1366-2.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 132–133.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 133–134.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 131.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 136.

²⁴⁸ *Fišer alias Bondy: první díl* [film]. Scénář a režie Jordi Niubó. Česká republika, 1999.

²⁴⁹ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 139. ISBN 978-80-1366-2.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 139.

Čtvrtý zpěv začíná prvním veršem prvního zpěvu: „*Bydlím ve starém gotickém domě*“²⁵¹, předznamenávajícím tematickou provázanost. Opět se ocitáme v prostoru středověké Prahy (což je nám opakovaně zdůrazňováno poukazováním k její podobě) a lyrický subjekt se opět vztahuje ke svým nejbližším. Celý zpěv je rámován každodenními rutinami – snídání, obědem a večeří – při kterých dochází k rozšiřování rodinného kruhu o postavy totalitních vůdců: „*V rodinném kruhu / sedíme všichni u pečeně / skloněny hlavy / Hitler Mussolini Stalin / já a má rodina*“²⁵², jež jsou nám prezentováni, s notně ironickým podtónem, jako důvěrní rodinní přátelé: „*Není to nikdy jiný / než strýček Mussolini / nese nám květiny / protože není líný / Tak u nás / každý týden koná domácí návštěvu*“.²⁵³

Ironický odstup od reality socialistické společnosti, jenž byl přítomný už ve zpěvech předchozích, nabývá groteskních, pronikavě satirických rozměrů: „*Proč nedělati i šestadvacet hodin denně / v pokroku svatém jméně? / Mohli by astronomové / nám natáhnout den! / To by se potom možná místo pěti / tanků za den dělalo pět a půl / Pro naše děti!*“²⁵⁴

V případě závěrečného zpěvu pátého se již nedá mluvit pouze o „ironickém odstupu“, lyrický subjekt zde zcela nesmlouvavě účtuje se socialistickým zřízením, přičemž připodobňuje realitu 50. let k „jeskyni divů“: „*Nežijeme ve světě / ale v jeskyni divů / v odporném panoptiku / v pouťové boudě / na představení nejdrzejších šmíráků a nejmazanějších podvodníků*“.²⁵⁵ Tento motiv, jenž byl obsažen už v původním názvu celé sbírky, upomíná k jeskyni z Platónovy *Ústavy*, jejíž obyvatelé (spoutaní vězni) jsou odkázáni k pouhopouhému vnímání stínů a ozvuků skutečnosti, jejíž povahu nikdy nepoznají.²⁵⁶ Bondy naplno využívá této metafory k tomu, aby strhnul mytologizovaný obraz společenské reality: „*V jeskyni divů / nám ukazují své panoptikální zázraky / Štěstí v práci / Smysl života / Radostné budování / Fučkův odznak zdatnosti / Medajle za udavačství / Zpěv míru / JVS – koryfej všech věd*“.²⁵⁷

²⁵¹ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 141. ISBN 978-80-1366-2.

²⁵² Tamtéž, s. 145.

²⁵³ Tamtéž, s. 144.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 143.

²⁵⁵ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 148. ISBN 978-80-1366-2.

²⁵⁶ MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluv, 2007, s. 74. ISBN 978-80-254-0248-1.

²⁵⁷ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 148–149. ISBN 978-80-1366-2.

Lyrický subjekt, jehož postoje vůči „stavu věcí“ se v průběhu celé poémy mění, v posledním zpěvu nachází svoji definitivní roli, stává se neúnavným agitátorem burcujícím k revoluci: „*Soudruzi / uděláme Říjen třeba v červnu / ale uděláme ho / Jen se neleknout ničeho / Jenom si neříkat: / vše je marno / revoluce / v Rusku prohrála / co mám dělat? / Uvědomte si / že ať jsme kolikrát třeba prohráli / poslední slovo je naše*“.²⁵⁸

Zatímco v předchozích zpěvech se myšlenka revoluce zdála být ztracena, nyní je nejenom vzývána, ale také stvrzena závěrečným gestem: „*Soudruzi! / Je čas! // Sklapni Staline bezzubou dáseň! / Je hotova / báseň*“.²⁵⁹

Tento závěrečný obrat k jasnému a razantnímu ideologickému stanovisku staví lyrický subjekt *Pražského života* do přímé opozice k nezúčastněnému, čistě pozorovatelskému lyrickému subjektu ze sbírky *Totální realismus*. Nemluvě o lyrickém subjektu Vodseďálovky básně o mrzáčkovi, outsiderovi nikoliv z vlastní vůle, který se ideologickým tlakům nejen podvolí, ale začne je oslavovat.

Na závěr tohoto oddílu, jakožto i celé analyticko-interpretací části této práce, patří dodat, že v této poemě dochází nejenom k propojení všech poetických linií uplatňujících se v raném básnickém díle obou autorů, ale také k fúzi všech specifických znaků Bondyho rané poetiky – objevuje se zde užívání cizojazyčných výroků a frází (německých, španělských nebo ruských, přičemž němčina zde na několika místech kompletně nahradí češtinu a stává se dominantním jazykovým prostředkem několika slok), erotická tematika (ta tu nabývá nových, incestních podob) a hra a s odkazy (tu využíval i Vodseďálek, ale nikdy v takém rozsahu a komplexnosti), která v této poemě vytváří bohatou, ale také alogickou a absurdně působící encyklopedickou síť zahrnující: „*především osoby, které měly vliv na jeho poetické a myšlenkové koncepce (Byron, Nerval, Breton, Eluard, Ladislav Klíma, Trockij, Lenin, Sartre, Camus, Henry Miller a další), jakož i představitele totalitních režimů Hitlera, Stalina, popř. Gottwalda; několikrát se objevují Julius Fučík a jeho dívka Gustina*“.²⁶⁰

Zároveň se v této poemě také vyskytují postupy, které představují v kontextu Bondyho raného básnického díla naprosté novum, např. metoda Apollinairova pásma. Celá poema by zasloužila mnohem více pozornosti a prostoru, než se jí v této práci dostalo, proto bych rád odkázal ke knize Oskara Mainxe, jež tyto mezery bohatě zaplňuje.

²⁵⁸ BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014, s. 152. ISBN 978-80-1366-2.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 153.

²⁶⁰ MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluy, 2007, s. 74. ISBN 978-80-254-0248-1.

Závěr

Předmětem této bakalářské práce byla raná básnická tvorba Egona Bondyho a Ivo Vodseďálka, kterou jsem na prostoru juvenilních (*Fragmenty prvotin*, *Churavý výtvar*, *Oidipova Břítva*), programových (*Totální realismus*, *Trapná poesie*) a vrcholných (*Kvetoucí Ukrajina*, *Pražský život*) sbírek obou autorů zanalyzoval.

V první kapitole jsem na základě Červenkovy knihy *Fikční světy lyriky* (2003) stručně představil druhy subjektů podílejících se na komunikaci (a také recepci) básně – tedy na utváření fikčního světa lyriky. Soustředil jsem se výhradně na aktivní typy subjektů (subjekt díla, lyrický subjekt, empirický autor) a jejich vzájemné vztahy. Toto pojetí mi umožnilo nejen vtahovat do interpretace výchozích textů (vybraných sbírek) další materiály textové (ale i jiné) povahy, ale především nahlížet básně obou autorů v kontextu jejich životních zkušeností a osobních postojů.

Ve druhé kapitole věnované politicko-spoločenskému kontextu jsem se pokusil alespoň v těch nejobecnějších konturách nastínit nejrepresivnější etapu mezi lety 1948–1953, přičemž jsem se soustředil primárně na kulturní sféru a její radikální ideologicky podmíněnou proměnu diktovanou jediným oficiálně uznávaným a plošně prosazovaným programem – socialistickým realismem.

Ve třetí kapitole jsem se věnoval pojmům „podzemí“ a „underground“, které jsem za pomoci povolaných literárních historiků (Machovec, Zandová, Pilař) vymezil a poukázal na jejich specifika. Tuto kapitolu jsem do práce zahrnul zejména proto, že jsem se u jmenovaných osobností setkával s protichůdným pojetím a využíváním těchto pojmů a potřeboval jsem se v dané problematice zorientovat.

Ve čtvrté kapitole jsem představil Edici Půlnoc, pozoruhodný podzemní projekt mladých umělců (Bondy, Vodseďálek, Krejcarová, Svoboda, Born, Jelínek aj.), představující náhradu za zapovězený kulturní provoz oficiální a zároveň inspirativní a svobodné prostředí, ve kterém došlo ke zformování svébytných tvůrčích koncepcí (totální realismus, trapná poezie, intimismus, suprasexdadismus) reagujících na politicko-spoločenské proměny.

Pátá kapitola mapuje surrealistické začátky mladých autorů. Nejprve jsou v krátkosti naznačeny jejich vztahy se Závěšem Kalandrou a Karlem Teigem, určujícími osobnostmi té doby, a jejich vazby na pražskou Surrealistickou skupinu. Následně je věnována pozornost sborníku *Židovská jména*, prvnímu (a zároveň také poslednímu) editorskému počínu Bondyho a Krejcarové, který představuje pozoruhodný dokument

tvůrčího prolnutí několika básníku a básnířek a zároveň významný počín z hlediska literární historie, lze ho totiž (s drobnými výhradami) považovat za vůbec první literární samizdat. V kontextu raného básnického díla obou autorů je tento „čistokrevný“ surrealistický sborník důležitý také tím, že v něm byla představena gramaticko-automatická metoda psaní, jejíž princip si Bondy s Vodseďálkem osvojili.

V následujících oddílech dané kapitoly jsem započal analytickou část této práce a zaměřil se na juvenilní tvorbu obou básníků, tedy na Bondyho sbírky *Fragmenty prvotin* (1947–1948) a *Churavý výtvor* (1948–1950) a Vodseďálkovu sbírku *Oidipova břitva* (1949). Tyto sbírky bývají literárními historiky, teoretiky a kritiky hodnoceny jako typické příklady epigonského surrealismu, ve kterých je toho originální jenom málo. Navíc byly také záměrně upozadřovány samotnými autory, jenž až přespříliš akcentovali význam vlastních tvůrčích koncepcí (totálního realismu a trapné poezie), jež měly stát v přímé opozici nejen vůči oficiální, režimem proklamované linii socialisticko-realistické, ale také linii surrealistické, jejíž postuláty se autorům krátce po „Vítězném únoru“ začaly jevit jako značně vyčerpané a hlavně neslučitelné s žitou zkušeností v tehdejším Československu.

Předkládané interpretace dokládají, že ačkoliv se skutečně jedná o sbírky následující tradiční surrealistická východiska a postupy – nečekaná slovní spojení a přirovnání, paradoxy, volné asociační hry, snové a erotické vize, prolínající se s okamžiky fatálně tragickými – lze v nich vystopovat také anticipace pomalu se formujících autorských koncepcí – totálního realismu (který se zde projevuje prolínáním vnitřního světa lyrického subjektu s vnějším světem empirické zkušenosti) a trapné poezie (která se zde projevuje schopností ironického odstupe).

Kromě toho jsou v těchto sbírkách položeny tematicko-motivické základy raného básnického díla obou autorů, sestávající z motivů milostných a erotických (jež jsou dominantní zejména u Bondyho, který s nimi pracuje opakovaně, přičemž jejich podobu a vyznění napříč sbírkami posouvá).

Další průsečík mezi těmito prvotinami, jenž představuje jeden z nejdominantnějších kompozičních prvků (téměř) všech analyzovaných sbírek obou autorů, spočívá ve hře s odkazy, která dokládá obdivuhodnou fundovanost začínajících básníků, jenž byli velmi dobře obeznámeni nejen s avantgardní tradicí a soudobými uměleckými trendy, ale také uměním jako takovým. Najdeme zde několik odkazů k uměleckým vzorům (Rimbaud, Majakovskij), současníkům z neoficiální kulturní sféry (Hynek, Medek, Krejcarová) nebo významným politickým osobnostem (Stalin, Lenin).

V případě Bondyho se v těchto sbírkách ustanovuje také využívání cizích jazyků, jeden z charakteristických znaků jeho rané poetiky.

Poslední kapitolu této práce jsem započal krátkým úvodem zabývajícím se „odvratem“ obou básníků od surrealistické estetiky k vlastním tvůrčím koncepcím. Připomenul jsem popravu Závaše Kalandry coby zlomovou událost, která „vedla věci do pohybu“ a okrajově poukázal na fakt, že Bondy s Vodseďálkem nebyli zdaleka jediní umělci, kteří se ve vyostřující společenské situaci 50. let rozhodli hledat nová umělecká východiska. V krátkosti jsem také upozornil na širší kontextuální vnímání jejich raného básnického díla v odborných kruzích.

Následně jsem se zabýval autorskými poetikami. Nastínil jsem jejich společná východiska (ambivalentní vztah k socialistickému umění, odmítnutí didaktičnosti, moralizování, vtipu či pointy, programová depoetizace a deestetizace) a poukázal na jejich odlišnosti (Bondyho snaha o zaznamenání empirické reality, Vodseďálkův ironický odstup). Vrátil jsem se také k otázce, se kterou jsem pracoval v průběhu celé práce, a sice zda-li se autoři v případě těchto poetik dokázali od surrealistické estetiky odvrátit, či nikoliv, načež jsem si předsevzal, že budu případné surrealistické „stopy“ dokládat na konkrétních příkladech.

Poté jsem navázal na analytickou část této práce a zabýval se „programovými“ sbírkami obou autorů, v případě kterých bylo mým cílem nejen postihnout jejich základní rysy, ale také nahlížet na ně v kontextu proklamovaných autorských stanovisek.

Začal jsem Bondyho sbírkou *Totální realismus* (1950), která při podrobnější analýze prokázala značnou kompoziční provázanost (v kontextu všech analyzovaných sbírek vůbec největší) založenou na důsledném dodržování duality mezi vnitřním světem lyrického subjektu a vnějším světem empirické zkušenosti. Bondy v této sbírce následuje proklamovaná „totálně-realistická“ východiska (až na pár výjimek, na které je v příslušném oddílu poukázáno) zcela důsledně, lyrický subjekt se stává nezaujatým pozorovatelem všech událostí a zdržuje se jakýchkoliv hodnotících soudů. Co se týče vazby na surrealismus, potvrdilo se, že sbírka jistě reminiscence obsahuje (několik básní se nese v duchu tradiční surrealistické imaginace), ačkoliv některé další naopak úplně pomíjí (gramaticko-automatická metoda). Zároveň se jedná o jedinou autorovu sbírku, ve které naprosto absentuje využívání cizích jazyků. V závěru oddílu věnovaného této sbírce jsem také poukázal na úzkou propojenost světa aktuálního a světa fikčního, projevující se tím, že autor zasazuje do svých básní konkrétní pražské reálie a postavy, jejichž předobrazy jsou nám důvěrně známy z autorova života (Marie –Krejcarová,

soudruh – Kalandra). Dominantní zastoupení této tendence najdeme nejen v této sbírce, ale také v poemě *Pražský život*, kde se setkáváme s totožnými postavami.

Následovala Vodsed'álakova programová sbírka *Trapná poesie* (1950), která se ukázala být poněkud náročnější interpretační výzvou. Skládá se z veršovaných primitivismů, jazykových hříček a strohých, několikaslovných frází bez pointy. Její tematicko-motivický rejstřík je nejednotný a o kompoziční provázanosti mluvit nelze. Naprosto v ní chybí jakýkoliv tematický rámec a bez znalosti autorových uměleckých východisek a dobového kontextu je v podstatě nečitelná, resp. nesrozumitelná. Významovou vyprázdňenost a nesrozumitelnost navíc umocňuje formální podoba básní, které „pokulhávají“ nejen v rytmu a rýmu, ale i na úrovni jednotlivých slov. V porovnání s Bondyho programovou sbírkou lze konstatovat, že Vodsed'álakova snaha o „sestup k nulovému bodu poezie“ byla důslednější a úspěšnější, stejně jako distance od surrealistických východisek, objevuje se zde totiž pouze gramaticko-automatická metoda, a to pouze v jedné básni.

Vodsed'álkovu programovou sbírku bylo nezbytné doplnit o Bondyho stejnojmennou odpověď *Trapná poesie* (1950–1951), která vznikala pod přímým vlivem Vodsed'álkovy trapné poetiky, ale v určitých ohledech se jejím východiskům vzdálila. Tuto sbírku jsem si během analýzy pracovní rozdělit do tří „hlavních“ skupin zastupujících různorodé přístupy, jež se do ní promítají. První, zdaleka nejzastoupenější skupinu tvoří texty parodující politické slogany, budovatelské básně a vzývané osobnosti stalinistické mytologie. Druhá skupina se skládá z básní „pokulhávajících“ v rytmu a rýmu, veršovaných primitivismů a strohých frází zbavených jakéhokoliv kontextu či pointy, tedy textů, u kterých je vliv Vodsed'álkova pojetí trapné poetiky nejpatrnější, ačkoliv jejich vyznění je spíše humorné než křečovitě trapné. Třetí skupinu zastupují texty vytvářející jakousi dadaistickou hru se čtenářem, kterému autor zadává absurdní pokyny, prověřuje jeho soustředěnost a pokládá mu jakési pseudo-dotazníky, přičemž následně si v básni nazvané *Kontrolní otázky* ověřuje jeho participaci. Mimo tyto „hlavní“ textově nejzastoupenější skupiny jsem vyčlenil skupinu „zvláštní“, do které jsem zařadil německy psané básně, totálně-realistické texty a také texty následující tradiční surrealistická východiska, která jsou v této sbírce uzpůsobena novému účelu – podílí se na dekonstrukci stalinistické mytologie.

V posledních dvou oddílech poslední kapitoly jsem se věnoval dvěma vrcholným dílům, ve kterých se prolínají všechny tři tvůrčí přístupy, jež si oba autoři během rané básnické tvorby osvojili.

Prvním z nich je Vodseďálkova sbírka *Kvetoucí Ukrajina*. V této sbírce došlo ve srovnání s autorovou předchozí (programovou) sbírkou ke značnému posunu na úrovni kompoziční a tematické provázanosti. Čtenář se, už jenom na základě názvů daných básní (*Ať se třesou váleční štváči*, *Snědl jsem mapu Sovětského svazu*, *Stavba mládeže*), okamžitě zorientuje v tom, v jakém kontextu se pohybuje a co bude pravděpodobně tématem dané básně. Navíc je mu poskytnuto i další vodítko v podobě programové stati v úvodu sbírky, jež představuje princip paranoicko-kritické metody, ke které se autor hlásí. Nejvíce pozornosti bylo věnováno ústřednímu textu této sbírky, básni o mrzáčkovi, ve které autor naplno využil možností trapné poetiky a vytvořil tragikomický příběh malého mrzáčka, jenž se kvůli svým vrozeným dispozicím nemůže podílet na „utopickém“ světě budujících hrdinů, v důsledku čehož vnímá svoji existenci jako bezcennou. Nakonec ale najde způsob, jak se realizovat a dodat svému životu smysl – vyšívá gobelin s portrétem generalissima Stalina a začíná se zajímat o problematiku sovětského letectví.

Druhým vrcholným textem je Bondyho lyricko-epická skladba nazvaná *Pražský život* (1951), která vznikala téměř ve stejné době jako sbírka *Totální realismus*. Jedná se o skladbu o pěti zpěvech, které jsem jeden po druhém interpretoval. Během analýzy se ukázalo, že jde (stejně jako v případě *Totálního realismu*) o dílo kompozičně promyšlené, pohybující se mezi dvěma prostory (magickou středověkou Prahou a Prahou soudobou), které se napříč zpěvy prostupují. Projevilo se také, jak hluboce si Bondy osvojil principy všech tří tvůrčích přístupů, které v této poémě sebevědomě využívá a kombinuje, počínaje surrealistickou imaginací přes totálně-realistické pozorovatelství až po zesměšňování totalitních vůdců ve stylu trapné poetiky. Navíc tato sbírka obsahuje také charakteristické znaky autorovy poetiky (erotické motivy, využívání cizích jazyků a hra s odkazy či aluzemi), které se v různé podobě a intenzitě objevují ve všech tematizovaných sbírkách.

Podrobná analýza všech vybraných sbírek obou autorů prokázala, že se mezi nimi najde mnoho styčných ploch, ať už na úrovni díla každého z autorů zvlášť, tak mezi nimi. Nelze k nim přistupovat jako k uzavřeným a pevně ohraničeným celkům, které lze napasovat do jedné škatulky a definovat několika slovy (např. „typické příklady epigonského surrealismu“). Ve skutečnosti se všechny tři tvůrčí přístupy a dané sbírky v nich tvořené navzájem prolínají a doplňují víc (ačkoliv jdou mnohdy i proti sobě), než si Bondy s Vodseďálkem byli ochotni připustit, a právě to je na nich zajímavé.

Seznam použité literatury

Primární literatura

BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin, ed. *Básnické spisy I. 1947–1963*. Praha: Argo, 2014. ISBN 978-80-1366-2.

DVORSKÝ, Stanislav a Martin Machovec. *Židovská jména: 1949*. Praha: NLN, Nakladatelství lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-126-3.

VODSEĎÁLEK, Ivo, MACHOVEC, Martin, ed. *Dílo 1949–1998*. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-3048-5.

Sekundární literatura

BALÍK, Stanislav a Michal KUBÁT. *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-89-6.

BAUER, Michal. *Ideologie a paměť: Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Jinočany: H+H, 2003. ISBN 80-7319-028-1.

BÍLEK, Stanislav. Čeští katoličtí intelektuálové a nedemokratické režimy. In: KUBÍČEK, Tomáš – WIENDL, Jan (ed.) *Víra a výraz: sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“: východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století*. Brno: Host, 2005, s. 174–188. ISBN 80-7294-163-1.

BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953*. Brno: Atlantis, 1995. ISBN 80-7108-079-9.

BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Praha: Maťa, 2003. ISBN 80-7287-062-9.

BONDY, Egon. Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949–1953. In: MACHOVEC, Martin (ed) *Pohledy zevnitř: Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2008, s. 61–68. ISBN 978-80-87053-22-5.

BONDY, Egon, MACHOVEC, Martin ed. *Básnické spisy III. 1976–1994*. Praha: Argo, 2016. ISBN 978-80-257-1872-8.

BOUČEK, Jaroslav. *27.6.1950 - poprava Závěše Kalandry: česká kulturní avantgarda a KSČ*. Praha: Havran, 2006. ISBN 80-86515-63-X.

- ČERVENKA, Miroslav. *Fikční světy lyriky*. Praha: Paseka, 2003. ISBN 80-7185-592-8.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. 2. vyd. Praha: Prostor, 1990. ISBN 80-85190-06-0.
- JANOŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, II. díl*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1528-0.
- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X.
- LEHÁR, Jan, a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-963-8.
- LÍŠKA, Otakar. *Tresty smrti vykonané v Československu v letech 1918–1989*. 2., opr. a rozš. vyd. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu SKPV PČR, 2006. Sešity Úřadu dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu [ÚDVZK], č. 2. ISBN 80-86621-09-X.
- MACURA, Vladimír. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992. ISBN 80-7110-100-1.
- MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu. In: ALAN, Josef, BITRICH, Tomáš, BREGANT, Michal, ČIHÁK, Martin, DVORSKÝ, Stanislav, GRUNTORÁD, Jiří, JUST, Vladimír, KLIMEŠOVÁ, Marie, MACHOVEC, Martin, MOUCHA, Josef, RŮŽIČKOVÁ, Alice, VLČEK, Josef a VRBA, Tomáš. *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 155–199. ISBN 80-710-6449-1.
- MACHOVEC, Martin. Šestnáct autorů českého literárního podzemí (1948–1989). In: *Literární archiv: Sborník památníku národního písemnictví v Praze*. Praha: Památník národního písemnictví, 1991, sv. 25, s. 41–75. ISBN 80-850-8505-4.
- MACHOVEC, Martin. *K interpretaci české podzemní a undergroundové literatury 1948–1989*. Praha: Torst, 2021. ISBN 978-80-7215-691-7.
- MACHOVEC, Martin. *Pokus o náčrt geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho*. *Vokno*. 1990, č. 21, s. s. 54–55.
- MACHOVEC, Martin. Od avantgardy přes podzemí do undergroundu: Skupina edice Půlnoc 1949–1955 a undergroundový okruh Plastic People 1969–1989. In:

MACHOVEC, Martin. *Pohledy zevnitř: česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*. Praha: Praha: Pistorius, 2008, s. 99–149. ISBN 978-80-87053-22-5.

MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Protimluv, 2007. ISBN 978-80-254-0248-1.

MAZAL, Tomáš. *S Ivo Vodseďálkem o letech radostného budování 49–53*. Praha: Vokno, 1990, č. 18. s. 50–53.

NÜNNING, Ansgar, TRÁVNÍČEK, Jiří a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon české literatury a kultury: koncepce – osobnosti – pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

PILAŘ, Martin. *Underground: Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-046-5.

POSSET, Johana. *Česká samizdatová periodika 1968–1989*. Brno: Reprografia, 1991. ISBN 80-901192-0-4.

VODIČKA, Felix. *Struktura a vývoje: Studie literárněhistorická*. 2. rozš. vyd. Praha: Dauphin, 1998. ISBN 80-86019-63-2.)

VODSEĎÁLEK, Ivo. *Felixir života*. Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-96-5.

ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-048-1.

Internetové zdroje

CATALANO, Alessandro. „Úloha Koláře se trochu přeceňuje.“ *Totální realismus a moralizující literatura* [online]. Host, 2006, roč. 22, č. 1, s. 36–37 [cit. 2023-07-11].

Dostupné z: https://casopishost.cz/files/magazines/203/host_2006_01.pdf

Fišer alias Bondy: první díl [film]. Scénář a režie Jordi Niubó. Česká republika, 1999.

Kolektivizace zemědělství. *Ústav pro studium totalitních režimů* [online]. [cit. 2022-03-06]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/uvod/kolektivizace-venkova-v-ceskoslovensku/>

MACHOVEC, Martin. *Židovská jména rediviva: Významný objev pro dějiny samizdatu* [online]. A2 Kulturní týdeník, 2007, č. 51–52 [cit. 2023-06-28]. ISSN 1803-6635.

Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2007/51-52/zidovska-jmena-rediviva>

MACHOVEC, Martin. *Několik poznámek k podzemní ediční řadě Půlnoc* [online]. Kritický sborník, 1993, roč. 13, č. 3, s. 71–78 [cit. 2022-03-06]. ISSN 0862-819X. Dostupné také z: http://scriptum.cz/soubory/scriptum/bibliografie-z-kritickeho-sborniku/kriticky-sbornik_1993_03_pulnoc_bibliogr_zm_ocr.pdf

PELÁN, Jiří. *Ivo Vodseďálek (8. 8. 1931 – 19. 9. 2017). Esej Jiřího Pelána + Jedna věta* [online]. Bubínek Revolveru, 2017 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://www.bubinekrevolveru.cz/ivo-vodsedalek-8-8-1931-19-9-2017-esej-jiriho-pelana-jedna-veta>

Typlt, Jaromír F. *Absolutní realismus a Totální hrobař* [online]. Host, 2006, roč. 22, č. 1, s. 38–41 [cit. 2023-07-12]. Dostupné z: https://casopishost.cz/files/magazines/203/host_2006_01.pdf