Na margo „voľnej hry obrazotvornosti" ako možnej lyrickej „cesty k slobode" v poézii šesťdesiatych rokov*

FEDOR MATEJOV, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Kantovské spojenie z názvu ohlásených poznámok, resp. úvahy možno priblížiť a rozviesť – aj pomimo iste zložitých dejinných a systematických súvislostí – dvoma formuláciami: „Jen v užití obrazotvornosti k poznání je obrazotvornost podřízena nátlaku rozvažování a omezení, které vyplývá z přiměřenosti jeho pojmu; v estetickém ohledu ale je obrazotvornost volná, aby poskytla mimo onen soulad s pojmem, přestože nezáměrně, ještě bohatou nerozvinutou látku pro rozvažování, na niž rozvažování ve svém pojmu nebralo ohled, ale kterou užívá, ne jen objektivně k poznání, ale subjektivně k oživení poznávacích sil..." Ďalej: „(...) estetickou ideou ale rozumím tu představu obrazotvornosti, která dává podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. *pojem,* kterou tudíž žádný jazyk úplně nepostihne a nemůže učinit srozumitelnou."[1]

Presadzovaná totálna ideologická kontrola spoločnosti koncom štyridsiatych a začiatkom päťdesiatych rokov znamenala účtovanie s minulosťou, s „prehistóriou", v mene „novej kultúry", „nového umenia" v trojpodobe ideologicko-politického propagandistického transparentu, cieľavedomej sociálnej pedagogiky ako šírenia a nanucovania obsahov motivujúcich, „kanalizujúcich" konanie, správanie žiaducim smerom a triumfálneho „označujúceho" novej spoločnosti s neexistujúcim či problematickým „označovaným". Pre poéziu v znamení „voľnej hry obrazotvornosti" s akoby zhubne bujnejúcimi „materskými znamienkami" individualizmu, subjektivizmu, dekadencie, anarchizmu, estetizmu v „novom svete" už nemalo byť miesto. Znamenalo to fakticky vypadnutie z ciest či trás európskej literatúry od moderny po avantgardy, resp. po hľadania ich alternatív – či už v mene sociálnej pedagogiky alebo štátne reprezentatívneho triumfalizmu. (Do hry tu,

* Odznelo na konferencii Otázniky nad osmičkami v literatúre 20. storočia 28. októbra 2008 v Budmericiach.

[1] KANT, I.: *Kritika soudnosti.* Prel. V. Špalek a W. Hansel. Praha : Odeon, 1975, s. 132 a 130, § 49 – O schopnostech mysli, ktoré tvoří génia. – Azda je tu vhodná drobná poznámka-anamnéza, že spojenie „ideovo-estetický", bezmála frazeologizované v textoch o umení z nedávnodávnych desaťročí, odkazuje cez Hegelovo sprostredkovanie, hegelovskú „ideu", sekularizovanú však do podoby identifikovaného a názorne predvedeného problémového zauzlenia, rozporu, konfliktu vždy konkrétnej epochy, autora, diela, v horšom prípade degradovanú na mobilizujúci ideologický apel alebo najčastejšie pedagogicky disciplinovanú na školsky dôverne známu „hlavnú myšlienku" či „jednotu" „obsahu" a „formy", pri všetkých týchto travestiách ako zvláštne posunutá prešmyčka práve na pôvodnú kantovskú „estetickú ideu". V akom vzťahu sú „estetická idea" a „idea poetická" (spojenie, za ktorým šťastne siahol V. Holan v súvislosti so svojimi prekladmi starej čínskej poézie *Melancholie* v roku 1948), predstavuje však už ďalší námet.

isteže, vstupujú utilitárne tendencie samotných avantgárd, „zrušenie umenia" na spôsob zlomyseľne „realizujúcej sa metafory", ako aj kolízie a konflikty časti ľavej avantgardy so stalinským socializmom, datujúce sa od tridsiatych rokov.) „Sebakritika", rituálne lámanie osobnosti či charakteru na prahu „nového sveta" mali ako „konverzia" urobiť básnika „disponibilným" už nie voči inšpirácii, talentu, jazyku, individuálne osvojovanej a tvorivo prepisovanej básnickej tradícii, ešte významovo neartikulovaným podobám či momentom ľudského fungovania vo svete, ale voči politickej vôli, síce pripúšťajúcej alebo priamo kalkulujúcej s akoby masovými, hypnoticky „lyrickými" stavmi nadšenia, stotožnenia atď., ale fakticky sa realizujúcej v „próze" politickoorganizačného diktátu či kádrovo-personálnych opatrení.

Cesty k estetickej svojbytnosti poézie a k obnovovaniu spretŕhaných súvislostí od polovice päťdesiatych rokov ešte vždy pre jej adeptov synekdochicky a symbolicky predznamenávali dva vlastne už pomaly klasicizované tituly – *Francouzská poezie nové doby* K. Čapka s rozpätím od Ch. Baudelaira po G. Apollinaira a *Moderní básnické směry* V. Nezvala, kde sa avantgardne programové gesto spája so zasväcujúco pedagogickým gestom.[2] Retrospektívne uvedomovanú a v povedomí obnovovanú akoby vývinovú štafetu od podôb postsymbolizmu cez poetizmus, surrealizmus, ich existencializujúce a básnické pomenovania, resp. obraz zvecňujúce alternatívy produktívne komplikovali aktuálne preklady súdobej poézie; ich rozpätie predstavovali J. Prévert od A. Kroupu a V. Reisela, beatnici od J. Zábranu a G. Corso od J. Vilikovského a M. Válka, ale aj B. Pasternak od J. Šotolu a K. Šiktanca či L. Novomeského a o pár rokov neskôr z ruskej lyrickej tradície radikálne vybočujúci G. Ajgi od O. Maškovej a M. Válka, V. Popa od L. Kubištu, I. Wenigovej a od J. Ondruša, H. M. Enzensberger a H. Heissenbüttel od J. Hiršala a B. Grögerovej, Z. Herbert od M. Holuba a V. Dvořáčkovej, W. Szymborska od V. Dvořáčkovej, G. Ungaretti od J. Vladislava a Š. Žáryho, bezprostredne súdobá talianska poézia od V. Mikeša – reálne fungujúci československý kontext aj v oblasti prekladovej literatúry azda dovoľuje české a slovenské básnické preklady vo vzťahu k pôvodnej tvorbe vyslovovať jedným dychom, zároveň si tento výpočet každý môže ďalej rozviesť podľa svojich záujmov, „lások" či asociácií; dôležité je však, že „voľná hra obrazotvornosti", v domácich súvislostiach akoby doména avantgardne koncipovanej trasy od poetizmu k surrealizmu a v západných súvislostiach na inej materiálovej báze a s istým posunom kanoni-

[2] Vehementné vystúpenia J. Meda a V. Křivánka v diskusii na podujatí v Budmericiach v súvislosti s týmito prednesenými poznámkami upozornili ma na potrebu 1. explicitne zdôrazniť, aspoň predbežne v podobe dogmatického tvrdenia, že kantovská „voľná hra obrazotvornosti", pochopená ako základ umeleckej tvorby, rozhodne sa nekryje len s dejinnými podobami vyhranene imaginatívnej poézie (hoci v romantike a moderne mohla byť ich filozoficko-estetickou spolu-inaugurátorkou), konkrétne v domácich českých a slovenských súvislostiach 20. storočia s medzivojnovým poetizmom a surrealizmom, ale rovnako sa uplatňuje i v intencionálnej poézii (situačné rozlíšenia imaginatívneho a intencionálneho typu u J. Felixa z polovice štyridsiatych rokov, aktualizované B. Kováčom koncom šesťdesiatych rokov); 2. viac si ujasniť, že optika týchto poznámok je diktovaná spontánne prijímanou východiskovou slovenskou situáciou, kým v českých súvislostiach dochádzalo k zásadnejšiemu uvedomovaniu si mezaliancií, „spojitých nádob", „dobrodružstiev dialektiky" avantgardy a ľavicovej ideológie, a tak nastupujúca mladá poézia sa vyrovnávala s podstatne širším repertoárom nosných tradícií (F. Halas, V. Holan, B. Reynek, J. Orten, Skupina 42 atď.).

zovaná od druhej polovice päťdesiatych rokov ako „štruktúra modernej lyriky" H. Friedrichom, dostávala sa k slovu v nepredpojato inšpiratívnej šírke. – Aj pohľad na slovník diskusií a kritík venovaných poézii od konca päťdesiatych rokov po prvú polovicu šesťdesiatych rokov: zmyslový – rozumový, konkrétny – abstraktný, indukcia – dedukcia, intuitívna stránka prístupu ku skutočnosti – diskurzívno-racionálna, obraz, resp. metafora – pojem, empíria – ideál atď. situuje ho celkom presne do prevládajúceho dobového noetického traktovania umenia, istým spôsobom čeliaceho priamej ideologicko-politickej inštrumentalizácii; rozohrávanie skusmo evidovaných polarít spadá vlastne pod kantovskú formuláciu „oživenie poznávacích síl", kde obohacujúca nevypočítateľnosť „živého" prekračuje jednoznačne fixujúci pojem či ideologicko-mocenské poručníctvo. Azda voluntárne vyznievajúce siahnutie za kantovskými formuláciami v titule a úvode predkladaných poznámok má v situácii šesťdesiatych rokov priamo oporu v prítomnosti kantovských motívov napr. u Z. Mathausera v jeho podnes inšpiratívnej práci *Umění poezie. V. Majakovskij a jeho doba* z roku 1964 (paralely ruskej avantgardy a „formálnej metódy" v literárnej vede či estetike, ich filozofické východiská, traktovanie básnického obrazu) alebo u M. Jankoviča – *Ohlédnutí ke Kantovi* z konca šesťdesiatych rokov (*Orientace*, 1969, č. 1), pochopiteľne, nehovoriac o zjavnej či anonymizovanej kantovskej motivike v estetickom a poetologickom štrukturalizme.

V zbierke *Bolest* s podtitulom „verše z let 1949 – 1955" (2. vydanie, 1966) má V. Holan báseň Hluboko v noci, dedikovanú J. Seifertovi: „*Jak nebýt!' ptáš se a dokonce to vyslovíš... / To strom anebo kámen mlčí, / ač oba jsou ze slova a tedy němé, / pokud je slovo zděšeno tím, co se z něho stalo... / Ale jména dosud mají. Jména: borovice, / babyka, osika... A jména: živec, / čedič, znělec, láska... Krásná jména, / jenomže zděšená tím, co se z nich stalo...*" Aj bez riskantného čo len nahliadnutia do meandrov Holanovej básnickej „filozofie jazyka" možno báseň čítať ako opakovanie „mien", „krásnych mien" v ich elementárnej umeno-tvornej a životnej platnosti zoči-voči „*strašno je žít, neboť nutno je zůstat / v úděsné skutečnosti těchto let*" (začiatok básne Ubi nullus ordo, sed perpetuus horror). V roku 1957 na stránkach *Mladej tvorby* (č. 8 – 9) uverejňuje mladý básnik J. Ondruš text Poetika; oproti personalizujúco vypätým programovým dvom textom Básnik v debute M. Rúfusa *Až dozrieme* z nie vzdialeného roku 1956 názov vyznieva skoro až technicky. Básnický text otvára radcovsko-zvodcovská 3. osoba plurálu „*vraveli*" „*stačí mi vypiť sklenku vína a hneď, / akoby som si pretrel okuliare*", po tomto skromnom, asketickom „rozrušovaní zmyslov" „*pokračovali*" „*že je to už jasné, / že mi je ťažko skloniť hlavu nad faktom, // ak si viem s bledou tvárou zapamätať / zlomený prsteň, svetlú ružu, / krv stekajúcu sivým perím / na čriepok zeleného skla*"; po tomto exponovaní umeno-tvornosti akoby „samotných vecí", ich enumerácii, nasleduje „*vravenie*" „*samozrejmých vecí*", syntakticky rozvedenejšie predikovanie „*vták býva často šedý ako kôra stromov, / býva aj zelený ako lístie*"; v modalite životne a lyricky „*pritajeného hlasu*" však intonačne „*zvýsknu*" „*rozpútané slová*" „*slovo: bratia alebo slovo: úžas*", „*veta: ráno som videl dievča v čiernom*" a „*iné rôzne slová: silica, milosť, / odrieť si hánky, jantár, nezabi*". Domýšľanie posmutnelej pointy: „*načo to všetko, nieto v tom praktického významu, / skalou to nepohne a suchá jabloň preto nezarodí, / aké je to všetko jasné, / ľahostajné // a vôbec, škoda nepočutých slov*" viedlo by hodne ďalej od momentálne sledovaných

súvislostí. Možnou lyrickou „cestou k slobode", o ktorej by v týchto poznámkach mala byť reč, je tu „redukcia" slov, prevedenie slov na ich elementárnu životnú platnosť začudovaným vyslovovaním, diskrétnym izolujúcim ozvláštnením; je to aj „katarzia" slov, ich očisťovanie od každodenného, ideologického či aj lyrického zneužívania-nadužívania (juxtapozícia, položenie vedľa seba vzácnej prírodniny a vzácneho slova „*jantár*" a mierne obmeneného biblicky imperatívneho „*nezabi*") – pomimo excitovaného simulovania obrazovo-slovnej mágie.

„Voľná hra obrazotvornosti" evokuje však v názorne pedagogických, interpretačných a literárnohistoriografckých súvislostiach skôr verše typu „*(...) tichá mama poumýva riad. / Rozbila tanier. Mesiac zmizol z neba. / Keď žmýka vecheť, začína sa liať*" alebo „*Komín je hlaveň dela. / Len výstrel na mesiac / a luna očernela / a nebolo jej viac*" – V modrom svetle blesku a Ako na detskom obrázku od J. Stachu z jeho debutu *Svadobná cesta* z roku 1961, verše, kde sa spája naivizujúca detská kresba, elementárna geometrická abstrakcia a detská hádanka. V Stachových neskorších omnoho slovne nákladnejších obrazových asamblážach jeho „axiomatické" východiská (metafora, zmyslovosť, telesnosť, erotizmus; „vitalizmus" „kulturalizovaný" umelecky „vysokými" žánrovo-štylistickými poukazmi či odkazmi) sú podrobované experimentujúcim variáciám v zmysle M. Hamadovho postrehu z polovice šesťdesiatych rokov na okraj zbierky *Dvojramenné čisté telo*: „Pre Stachovu metódu je charakteristická racionálnosť vo výstavbe básne, jej kompozícii a iracionálnosť vo vzťahu k jazyku. Možno objaviť zákonitosť štruktúry básne, ale nemožno postihnúť zákonitosť jej obsahu"[3] (len tak v zátvorke: z čisto teoretických dôvodov by pôsobivej esejisticko-aforistickej skratke zrejme oponovali J. Mukařovský i F. Miko).

Oproti akčným, agresívnym, akoby kreatívne suverénnym zásahom do jazyka i skladby samotných vecí v mene „voľnej hry obrazotvornosti" skromnejšie, nenápadnejšie pôsobí, keď básnik len pokračuje v tvarovom ustaľovaní, sedimentácii, akoby mimovoľnej „práci" samotnej skutočnosti, zvlášť keď v evokovanom, predstavovanom svete prevažuje minulostná dimenzia, keď svet vo svojich charakteristických reáliách, figúrach, situáciách či konfiguráciách stáva sa pripomienkou seba samého, svojím obrazom – zbierka *Zimoviská* J. Mihalkoviča z roku 1965 a *Zvony* M. Rúfusa z roku 1968. V *Zimoviskách* podávateľ, svedok a účastník – „*Mária odišla a ja som ostal tak*" – je miestami „sujetovo" do dejovo-obrazových meandrov či „rizóm" vpletený, kým v *Zvonoch* básnik je skôr nostalgickým svedkom a komentátorom (nostalgia – doslovne bolesť za domovom), tak trochu už len kustódom lyrickosynekdochických expozícií. „*Sedliačik z detstva, smršťou spočítaný, / čo ostalo z nás? / Povedz, čo sa stalo*" (Políčka v horách) – deminutívne láskavá apostrofa, dejiny ako doľahnutie meteorologicko-prírodnej kalamity, chápavé, solidarizujúce domáhanie sa svedectva od svedka-obete, bilancia strát, zápis o katastrofe. „*Ostalo málo a ešte menej. Málo: / tieň, vývrat, prsteň zlomený.*" Enumerácia môže pripomenúť zasvätenému čitateľovi čiernobiele fotografie liptovskej krajiny, vrchárskej prírody, ľudovej architektúry, každodennej ľudskej práce a vôbec namáhavej existencie od

[3] HAMADA, M.: *V hľadaní významu a tvaru*. Bratislava : Smena, 1966, s. 254, resp. aj HAMADA, M.: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 58.

M. Martinčeka, s ktorým M. Rúfus spolupracoval na viacerých obrazovo-textových publikáciách a ktorého fotografie boli inšpiračným podkladom radu Rúfusových básní v básnických knihách *Zvony*, *Stôl chudobných*, *Kolíska* a ďalších. Stačí si zopakovať „tieň", postkatastrofický „vývrat" – polámaný, vyvalený strom s deštruovanou podobou konárov, koreňov či kmeňa, čo plynule tvorí oporu pre kultúrne, symbolicky „vysoký" význam „zlomeného prsteňa" ako znaku, znamenia smrti, zániku, straty platnosti (napr. obradné zlomenie pečatného „prsteňa rybára" pri konštatovaní smrti pápeža v cirkvi). – „Voľná hra obrazotvornosti" v poézii šesťdesiatych rokov sa situovala aj do para-etymologických možností slova, básnického pomenovania – v komentovanej pasáži je to drobná stopa „ost*alo* m*ál*o". V týchto súvislostiach sa vynára skôr staromajstrovské umenie L. Novomeského šesťdesiatych rokov – napr. pražská scenéria zo začiatku *Vily Terezy* (1963): „*Sparená svorka vlakov ta dole zo stanice / s dymom ovisnutým / dala sa bežať na Paríž a vpravo do Varšavy...*" a na druhej strane dobovej generačnej skladby poézia debutanta konca šesťdesiatych rokov Š. Moravčíka. Z tohto hľadiska mimoriadne striedma poézia M. Rúfusa poskytuje tu predsa len drobný námet: „*A ja sa, bože, bojím. / Že sme už dávno priťažkí / na každú výšku, príliš veľkí sebe / na prekročenie. A niet pre nás hlasu, / čo po mene nás vyvolá. // Hlad, ktorý by nás viedol do poľa. / Vysoký, čistý*" (Volajú nás). V kontexte básne vecne funkčné („vyvolá", „vedie") a zvukové, para-etymologizujúce prepojenie „hlasu" a „hladu" podčiarkujú ešte osamostatnené určenia „hladu" – „vysoký, čistý", čo sú z hľadiska lexikálno-syntaktickej distribúcie kompetentné, náležité skôr pre „hlas". Rúfusova návratná, utkvelá motivika „hladu" („*Hlad, v ňom sme jedli chlieb, / hlad, v ňom sme milovali.*") má vecnú oporu v sociálnej skladbe evokovaného sveta, v jeho prepodstatňovaní do morálneho exempla a kritiky súčasnosti, ale rovnako aj intertextuálnu v sugesciách z básnika pre M. Rúfusa iniciačne dôležitého, z F. Halasa – práve v polovici šesťdesiatych rokov z pozostalosti vychádzajú knižne torzá či fragmenty *Hlad* a *Potopa* v edícii J. Chalupeckého. „Hlad" ako možná šifra nielen sociálnej a životnej deficitnosti, odkázanosti, ale aj bytostnej ľudskej necelosti, „metafyzickej" zranenosti... „Vyvolanie po mene" asociuje zasa „*tento básník / vyvolán bude jménem*", presvedčenie-veštbu zo záveru Halasovej básne Za Jiřím Ortenem zo zbierky *Ladění*. Prešmyčka-šifra: „hlas" – „hlad" – Halas?

V spontánne čitateľskej i nateraz predbežne ustálenej literárnohistoriografickej optike javí sa situácia poézie v polovici šesťdesiatych rokov ako kumulovanie, navrstvenie viacerých výrazných autorských „riešení" v rozpätí od práve dovŕšených „štyroch kníh nepokoja" M. Válka po debuty, resp. druhé profilujúce zbierky J. Ondruša, J. Stachu alebo J. Mihalkoviča; obďaleč sa už provokačne rozcvičujú a pripravujú na svoje budúce diaľkové lyrické trasy „osamelí bežci", skutočne osamelo a uvzato-prehrato formuluje svoju predstavu poézie, básne ako „telegramu" V. Kondrót, bez programových gest, diskrétne v roku 1966 debutuje v tieni tohto všetkého budúci kľúčový básnik dvoch nasledujúcich desaťročí, sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, Š. Strážay... „Voľná hra obrazotvornosti", donedávna rozohrávaná a vybojúvaná v konfrontácii s ešte vždy napriek všetkým modernizujúcim inováciám prevažujúcou námetovou, tematickou, „sujetovou" predstavou literatúry, dotovaná významovým „prebytkom" básnického talentu, individuovanou životnou skúsenosťou a problematizujúco „prečítanou" básnickou tradíciou, hro-

zila sa zvrátiť v súhrn básnického materiálu a postupov pripravených už len na voľné použitie pre nových debutantov...

V úvahe nad zbierkou J. Zábranu *Utkvělé černé ikony* (v *Hostovi do domu* roku 1967) J. Jedlička súhlasne citoval verše: „*končí historie metafor, / tam, kde lze přirovnat vše ke všemu...*"[4] Bolo to síce formulované a citované v súvislostiach zásadného účtovania s podobami avantgardy, regeneračnými i degeneračnými, ale môže to byť inšpiratívnym pokynom aj pri čítaní poézie konkrétneho desaťročia. Ešte v roku 1946 v závere štúdie K sémantice básnického obrazu J. Mukařovský napísal: „Riziko, nutné riziko poezie záleží dnes už mnohem méně v tom, najít nový obraz – neboť cesty jsou vychozené a dokonale přístupné epigonům – než v tom, dosáhnout, aby básnické pojmenování, ať jakékoliv, mělo přesvědčivý vztah k pojmenované skutečnosti. Obraz, který příliš naléhavě dáva najevo básníkovu subjektivní libovůli, působí jako dětské hraní se slovem – bez dětské svěžosti; nejeví se však vážným úsilím o zvládnutí skutečnosti."[5] Za týmito formuláciami J. Mukařovského príznačne siahol koncom šesťdesiatych rokov M. Hamada, keď sa zamýšľal nad predpokladmi a východiskami povojnovej slovenskej poézie po roku 1945; pozadím jeho úvah, obdobne ako u J. Mukařovského, boli cesty poézie od postsymbolizmu cez poetizmus k surrealizmu, resp. nadrealizmu, a k vtedy akútnemu hľadaniu životne relevantnej, tematicky pevnejšie kontúrovanej poézie.[6] Situácia poézie konca šesťdesiatych rokov akoby všetky tieto otázky nanovo aktualizovala.

Keď už tu padlo meno J. Jedličku ako esejistu a kritika, tak z jeho prozaického, beletristického textu *Kde život náš je v půli se svou poutí* z roku 1966 možno vybrať existencializujúcu hutnú skratku na spôsob teoretizovania autorov ruskej „formálnej metódy": „Podstatou lyriky je dekanonizace témat, tedy bezradnost." A ďalej: „Dekanonizace se však většinou děje v osamělosti a na vlastní rub. Jejím příznakem je utrpení a hořkost."[7] Z domácich slovenských súvislostí sa tu vynára technicky vyznievajúce „hatenie sujetu" u F. Miku šesťdesiatych rokov. – Poéziu „štyroch kníh nepokoja" M. Válka (od roku 1959 do roku 1965) možno čítať ako dekanonizáciu tém lásky, poézie, ako aj bezprostredne angažovanej básnickej výpovede zoči-voči stavu sveta, čo už nie je ani „prozaický", ale nedramatizovane sa prechýlil do permanentnej katastrofy. Túto dekanonizáciu pre mňa roky zastupujú „odlišnosti podôb" (spojenie V. Šklovského) veršov s infantilno-urinálno-eroticko-voyeristickým motívom: „*Prašivý deň nad mesto si čupol. / Poprcha*" (Dážď z debutu *Dotyky*) a „*Ozubený Mesiac sa točí. / Noc v nízkom drepe / močí nad mestom*" (záverečné verše poslednej básne *Milovania v husej koži* – „kakofonického" Spevu). Odtiaľ možno uviesť aj dekanonizujúcu apostrofu lásky: „*Ó, láska: / náhoda*

[4] JEDLIČKA, J.: Hrdinský svět mužů (K básním Jana Zábrany). In: *Host do domu*, roč. 14, 1967, č. 5, s. 46 – 49. Možno tu azda odcitovať širší kontext Zábranových veršov: „(...) *listonošovo docházení se podobá návštevám žen, / návštevy žen se podobají docházení listonoše, / to se podobá... // končí historie metafor, / tam, kde lze přirovnat všechno ke všemu, / nelze přirovnat nic k ničemu, / tam, tam, ano, tam...* (...) ... *a životy končí / dávno před smrtí*" (ZÁBRANA, J.: *Utkvělé černé ikony*. Praha, 1965, s. 100).

[5] MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1966, s. 160.

[6] Je to štúdia O novú podobu povojnovej poézie (Pokus o charakteristiku predpokladov). In: HAMADA, M.: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969, s. 146 – 164. Citát z J. Mukařovského je na s. 159.

[7] JEDLIČKA, J.: *Kde život nás je v půli se svou poutí*. Praha, 1966, s. 8 a 55.

tela, ktorého sme sa dotýkali." – Poéziu J. Ondruša, retrospektívne vnímaného a interpretovaného v posledných dvoch desaťročiach ako antagonistu životnej a básnickej cesty M. Válka od ich publikačných vystúpení z druhej polovice päťdesiatych rokov, možno zasa čítať ako dekanonizáciu lyrického dolorizmu, ako dekanonizáciu tém duševného a telesného utrpenia, životnej deficitnosti, vôbec básne, poézie ako „krásneho zdania", čo rozostiera nad tým všetkým dúhu-prísľub estetického „zmierenia". – Z písania-básnenia „osamelých bežcov" zvlášť dve zbierky I. Laučíka z konca šesťdesiatych rokov ukazujú, ako masívna dekanonizácia lyriky v zmysle tém, tvaru, textu, druhovo-žánrovej inštitúcie nevylučuje, ale paradoxne inauguruje novú lyrickú extatickosť.

Poznámky na margo „voľnej hry obrazotvornosti" ako možnej lyrickej „cesty k slobode" v poézii šesťdesiatych rokov chceli pripomenúť jej oslobodzujúce možnosti voči operatívnym apelom, doliehajúcim normám, quasi teoretizujúcim opisom či výkladom „stavu vecí", hlavne však voči masívne „tematicky" chápanej literatúre, čo si chtiac-nechtiac ako svojho dvojníka pestuje konzervujúci či experimentujúci „formalizmus" (opozícia „sujetovej" literatúry, pričom pomenovanie „sujet" tu doslovne figuruje ako námet-podklad, a „formalizmu" v konfrontácii s významovo produktívnym štýlom, tvorivým spisovateľským gestom, čo túto fantomatickú opozíciu suverénne ruší, u M. Merleau-Pontyho[8]). Ďalej oproti „obrazu, který příliš naléhavě dává najevo básníkovu subjektivní libovůli" (formulácia J. Mukařovského), chceli skusmo upozorniť na menej nápadné podoby „voľnej hry obrazotvornosti", kde básnik skôr s rešpektujúcim „ponechávaním" pokračuje plynule v roztvárajúco-utvárajúco-tvarovom javení bytostí a vecí. – Formuláciami J. Jedličku zaštítená drobná improvizácia o dekanonizácii bola už skôr len námetom, ako čítať viaceré línie a texty poézie šesťdesiatych rokov.

Vážne, dôsledne, záväzne vzatá „voľná hra obrazotvornosti" v poézii šesťdesiatych rokov mení báseň na textové asociačné pole, roztvorené voči ďalším autorovým textom, dobovej situácii, prepisovanej a dopisovanej básnickej tradícii, pričom bežný, tradičný iluzórny úbežník, semioticky povedané, „ikon" autora ako konglomerát spoločenskej roly, verejne dostupnej občianskej a privátnej biografie, básnickej štylizácie, tematických textových dát atď. prestáva fungovať, rozplýva sa v tomto poli, mení sa na „index", stopovo alebo masívne sem nevypočítateľne vstupujú personálie, reálie, „textuálie" ako fragmenty a slovníky dobových „rozpráv" najrozmanitejších žánrov a proveniencií. „Voľná hra obrazotvornosti" robí slobodu čitateľa a interpreta ťažšou a náročnejšou, záväznejšou. Ako s touto slobodou v nasledujúcich desaťročiach naložili samotní básnici, kritici, esejisti, ako sa s ňou vyrovnávali a nechali sa ňou inšpirovať interpretačné, pedagogicko-popularizačné a literárnohistoriografické žánre práce s literatúrou, to je už iná téma.

Text vznikol v rámci grantového projektu *Diferencia. Identity a hranice II.* VEGA 2/0099/08. Vedúca projektu Doc. PhDr. Jelena Paštéková, CSc.

[8] MERLEAU-PONTY, M.: *Oko a duch a jiné eseje.* Prel. O. Kuba. Praha : Obelisk, 1971, s. 87.