



LUCIE ANTOŠÍKOVÁ

**Z TOHO CO BYLO /
ZŮSTÁVÁ TO
CO BUDE**

BÁSNÍK A KRITIK ANTONÍN BROUSEK

HOST

HOST



TVÁŘE
ČESKÉ
LITERATURY

LUCIE ANTOŠÍKOVÁ

**Z TOHO CO BYLO /
ZŮSTÁVÁ TO
CO BUDE**

Básník a kritik Antonín Brousek

BRNO — PRAHA 2017

Vydává Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., a nakladatelství Host

Publikace vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné instituce 68378068

Knihy byla připravena díky podpoře Programu PPLZ Akademie věd ČR č. L300561401

Při práci na publikaci byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>)

Vychází s finanční podporou Ministerstva kultury ČR

Recenzenti

Ass. Prof. Mag. Dr. Gertraude Zand

doc. PaedDr. Iva Málková, Ph.D.

© Lucie Antošíková, 2017

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2017

© Host — vydavatelství, s. r. o., 2017 (elektronické vydání)

Photo © Antonín Brousek ml. — s. 8, 20, 22, 24, 26, 27, 46, 99, 132, 141, 177

Josef Chuchma — s. 213, obálka

Barbora Chybová — s. 210, 215

Petr Kotyk — s. 208

Petr Krul — s. 21 (nahore), 28

Zdena Strobl — s. 49, 196, 206

Aleš Zach — s. 21 (dole)

ISBN 978-80-7577-247-3 (PDF)

ISBN 978-80-7577-248-0 (ePUB)

ISBN 978-80-7577-249-7 (MobiPocket)

Obsah

Básníkova cesta dějinami	7
Literatura a vytváření české kulturní paměti šedesátých let	11
Roky mládí	19
<i>Spodní vody</i>	30
V proudu šedesátých let	45
Generačně kritický	48
<i>Netrpělivost</i>	56
Editor a překladatel	72
Srpen 1968	79
<i>Nouzový východ</i>	82
<i>Endymion</i>	94
Emigrace	98
<i>Kontraband</i>	105
Návraty	125
V Německu	130
<i>Na brigádě</i>	134
Nezapomenout knihami	140
<i>Zimní spánek</i>	144

Služba slovem	160
<i>Podivuhodní kouzelníci</i>	167
V Hamburku	176
<i>Vteřinové smrti</i>	178
Básník sám ve světě	195
Básník na cestě ke smrtím	204
Nenávraty	209
Kalendárium	211
Dílo Antonína Brouska a jeho ohlas — bibliografie	217
Jmenný rejstřík	226

Básníkova cesta dějinami

Dílo Antonína Brouska vykazuje výraznou vnitřní soudržnost, kdy každá z jeho částí — kritika, poezie, překlady, ediční práce, univerzitní výuka — představuje pouze jiný projev téhož způsobu myšlení, ukotvený současně v literatuře dané doby a v charakteru Brouskovy osobnosti. Tak je možné skrze každý jednotlivý úloмок nahlédnout Brouskovo dílo jako celek, nechat se vést jeho vnitřními spojnicemi a sledovat konstanty, vystupující ze všech textů, byť třeba různým způsobem a v rozdílných podobách. Zásadní stavební prvky Brouskova díla lze vnímat jako různé varianty stejné ideje, stejného výchozího nastavení, stejné podstaty, tvoří nedílný základ Brouskovy veškeré tvorby, ať už se jedná o jeho lyriku, literárněvědnou práci, nebo pedagogickou činnost. Těmi základními kameny jsou především jazyk, paměť, příslušnost k určité literární tradici a obraznost, která z výše zmíněného vyrůstá a je v něm ukotvena. Klíčové je pak básníkovo vědomí vlastní identity.

Cílem této knihy je prostřednictvím interpretace díla představit autora jako bytost uvízlou v dějinách, neoddělitelnou od formujících vlivů prostředí; zároveň bych však k všeobecně sdílenému obrazu Brouska-ironika, útočného polemika, ráda připojila obraz Brouska-introverta, člověka zraněného samotou, trpícího potřebou sounáležitosti a současně neschopností někam patřit.

Často se setkávám s otázkou, proč právě Antonín Brousek, co je na jeho díle tak zajímavého, jedinečného, čím by mohl oslovit dnešní čtenáře poezie? Domnívám se, že je to kombinace svědecké výpovědi o české minulosti, atraktivní svou formou, a onen univerzální



Otec a syn, 1970

příběh lidského hledání vlastního místa ve světě, se všemi vrcholy i úskalími, které toto hledání přináší.

Antonín Brousek vstoupil do českého literárního života na počátku šedesátých let a aktivně se na něm podílel následující čtyři desetiletí, jak v Československu, tak v německé emigraci. Na jeho osudu a díle tedy lze demonstrovat nejen utváření a sdílení kulturní paměti v Československu šedesátých let, ale také to, jak se v této paměti projeví následky nuceného odchodu do emigrace. Neméně zajímavé je sledovat proměnu člověka a básníka v novém kulturním milieu a způsob, jakým se jedinec identifikuje s kolektivem, právě prostřednictvím kulturní paměti.

Ve snaze uchopit literární dílo v jeho jedinečnosti a zachytit vnitřní, obecné a přitom v časoprostoru konkrétně ukotvené tendence a inspirace se v literární vědě jednadvacátého století nabízejí různé přístupy. Produktivní by bezesporu byl metodologický aparát sémiotiky, modelová představa kulturní encyklopedie Umberta Eca nebo povaha mýtu podle Rolanda Barthesa.

K dispozici je ovšem také precizně zpracovaný instrumentář paměťových studií a pevný základ, který mohou takovému zkoumání díla poskytnout výsledky bádání manželů Assmannových. Na základě předchozí znalosti Brouskova díla pokládám jejich přístup za obzvlášť vhodný. Předkládaný pokus nahlédnout dílo Antonína Brouska jakožto dobově definované, ukotvené a zároveň dobu

zrcadlí se proto bude odehrávat v teoretickém poli paměťových studií a jeho pozadí bude tvořit koncept kulturní paměti, jak ji definoval Jan Assmann a následně rozvinula Aleida Assmannová. S vědomím, že výzkum kulturní paměti má své průkopníky i v české literární teorii, především v postavě Vladimíra Macury.

Antonín Brousek se v šedesátých letech ve všech oblastech svého díla aktivně podílel na přetváření a následné stabilizaci české kulturní paměti. Po zbytek života se pak svou tvorbou k této verzi paměti, v níž byl socializován, vztahoval. Právě proto je jeho dílo nejlépe pochopitelné na pozadí dějinných pohybů české společnosti ve dvacátém století.

Do vzniku této knihy zasáhla svými postřehy a náměty řada kolegů a přátel, a to jak ze strany Antonína Brouška, tak z mé, jim všem patří veliký dík. Bez laskavosti, se kterou se mi věnovali, by kniha zřejmě nikdy nevznikla. Nejdéle mě na této cestě „za Brouskem“ provázela Iva Málková,¹ radost z objevů a inspiraci v debatách jsem však zažila i s mnoha dalšími a kniha se během psaní několikrát zásadně proměnila. Doufám, že výsledná podoba svého čtenáře nezklame.

¹ Text monografie vychází z disertační práce, obhájené v roce 2013 na Filozofické fakultě Ostravské univerzity v Ostravě.

Literatura a vytváření české kulturní paměti šedesátých let

Assmannův pojem kulturní paměti zastřešuje umělý, institucemi nesený proces utváření a formování tradice, vztahu k minulosti i politické identity.

Pod pojmem kulturní paměti shrnujeme soubor navracejících se textů, obrazů a rituálů, jenž je vlastní každé společnosti a každé epoše; „péčí“ o ně skupina ustaluje a zprostředkovává svůj vlastní obraz, především (nikoli však výlučně) kolektivně sdílené vědění o minulosti, o něm skupina opírá vědomí své jednoty a jedinečnosti.¹

Kulturní paměť tak představuje zpředmětněnou, institucionálně ustálenou část kolektivní paměti společnosti. Její dynamiku a strukturu odráží napětí mezi tím, co Assmannovi nazývají „funkční paměť“, a „úložnou paměť“; mezi obsahy aktuálně kolujícími a obsahy sice latentně přítomnými, nicméně neaktualizovanými. I ty se ovšem mohou do funkčního oběhu kulturní paměti za určitých okolností vracet.

Kolektivní paměť společenství zahrnuje vedle kulturní paměti ještě paměť komunikativní, kterou Assmannovi a jejich následovníci rozumí paměť, v níž je prostřednictvím osobního vyprávění zpřítomňována uplývající minulost v široké perspektivě všednodennosti

¹ Jan Assmann: „Kolektivní paměť a kulturní identita“. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd. Komentovaná antologie teoretických textů*. Akropolis, Praha 2015, s. 57.

jedinců, paměť propojující asi tři generace, jejíž horizont se v závislosti na střídání generací posouvá v čase. Z komunikativní paměti vycházejí (jsou vybírány) prvky fixované následně v rovině kulturní paměti a je to zároveň (poměrně nejisté) úložiště komunikativní paměti, které umožňuje konfrontaci s institucionálně prosazovanými obsahy. Drží-li vládnoucí vrstva kontrolu nad kulturní pamětí — o což komunistická ideologie bezesporu usilovala² —, nabývá na významu rovina paměti komunikativní, kde je ještě možné oficiálně prezentovanou minulost a její verze revidovat.

Jedním se základních atributů kulturní paměti je její utvořená podoba, zpředmětnění, „vytvoření sdílitelného smyslu a kolektivně sdíleného vědění [coby předpokladu] možnosti jeho předávání v kulturně institucionalizovaném odkazu určité společnosti“.³ Psané slovo, literatura jakožto zásadní médium kulturní paměti, proto sehrává ve společenském životě zásadní roli, jakkoli je její vliv v současnosti oslabován dalšími médii formování a přenosu, fotografií nebo filmem. V literárních dějinách lze díky tomu porozumět společensko-historickým pohybům. Co se psalo, co obíhalo a co se četlo, má úzkou spojitost s tím, jak se myslelo, jak byla skutečnost vnímána a interpretována. Nezasupitelné místo přitom zabírají obrazy z dávné i nedávné minulosti, jíž právě přítomné vzpomínky dávají smysl. Vzpomínání transformuje minulost v mýtus, propůjčuje vybraným uplynulým událostem závaznost pro budoucnost.⁴

2 Vladimír Macura: *Šťastný věk. Symboly a mýty 1948–1989*, Pražská imaginace, Praha 1992.

3 Jan Assmann: „Kolektivní paměť a kulturní identita“, cit. dílo, s. 55.

4 Kolující sdílené vzpomínky, které mají mytický potenciál, plní ve společnosti buď fundující, nebo kontrapräsentní funkci (viz Jan Assmann: *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Prostor, Praha 2001, s. 72–73). V prvním případě potvrzují daný stav věcí, v případě druhém zpřítomňují v současnosti neexistující skutečnosti. Funkce, kterou plní, je přitom ambivalentní, záleží na interpretaci konkrétní vzpomínky; charakteristiky fundující i kontrapräsentní proto Assmann přičítá nikoli samotné vzpomínce, ale oné schopnosti orientace, kterou konkrétní vzpomínka určité skupině v určité chvíli nabízí. Tuto sílu nazývá mytomotorikou. Fundující mytomotorika (zakládající příběhy společnosti) se za určitých okolností může stát kontrapräsentní a kontrapräsentní mytomotorika se může stát revoluční, dojdou-li prožitky nedostatku v přítomnosti do krajnosti. V jistém smyslu a při hrubém zjednodušení lze touto perspektivou rozumět společensko-historický pohyb v Československu šedesátých let. Společnost, která se vytvářela kolem komunistické ideologie (fundující mytomotorika) přerostla do fáze kontrapräsentního vzpomínání (konfrontace s realitou komunistického světa padesátých let) a spěla v duchu revoluční mytomotoriky k srpnovým

V druhé polovině padesátých let došlo v Československu vlivem širších změn na politické mapě k dílčímu uvolnění literárního života. Jedním z jeho projevů byl rovněž vznik časopisu *Květen* (založen roku 1955), na jehož stránkách se postupně začaly objevovat prvky literární tradice, jež měly být mocenským rozhodnutím zapomenuty. Z doposud přísně oddělené úložné paměti tak postupně a v čím dál větší míře pronikala díla, vývojové tendence a hodnotová měřítká, pro něž do té doby nebylo v literárním životě formovaném socialistickým realismem místo. (Komunikovaným literárním vzpomínkám tvořily v soudobém veřejném životě pandán kontraprésentní vzpomínky na lepší životní poměry v dobách první republiky, posilované představami o životě na Západě a zprávami odtamtud.)

Signálem posunu v literárním životě pak byl II. sjezd Svazu československých spisovatelů (22.–29. dubna 1956) a na něm zejména projevy Františka Hrubína a Jaroslava Seiferta, dvou režimem uznávaných či tolerovaných spisovatelů, kteří ostře kritizovali politické zásahy do literatury v předcházejících letech, a umožnili tak přechod do funkční paměti dalším autorům, s nimiž se od té chvíle bylo nutno nějak vyrovnat. Ke slovu se znovu dostávali někteří dříve proskribovaní tvůrci (Kamil Bednář, Václav Černý, Jiřina Hauková, Josef Hiršal, Jiří Kolář) a do edičních plánů nakladatelství byly zařazeny rukopisy přímo či nepřímo polemizující s postuláty dosud vládnoucího socialistického realismu (*Město na hranici* Karla Ptáčka nebo *Zbabělci* Josefa Škvoreckého). Samotný fakt jejich zařazení znamenal pohyb v dosavadní podobě české kulturní paměti.

V roce 1958 se představitelé režimu pokusili liberalizaci poměrů zvrátit — represe zasáhly i literární život, byly zastaveny myšlenkově nepohodlné umělecké časopisy *Květen* a *Nový život*, proběhla výměna na vedoucích pozicích Svazu spisovatelů i v redakcích jednotlivých kulturních periodik. Konzervativní křídlo Komunistické strany Československa (KSČ) se ovšem nemohlo příliš dlouho udržet už proto, že společenská atmosféra se proměňovala i v samotném Sovětském svazu; roku 1961 tam odstartovala druhá vlna kritiky stalinismu. Kritická reflexe kontroverzních politických praktik a její ohlas i v české společnosti tak dále rozšiřovaly pocíťovaný prostor

událostem osmašedesátého roku. Zmiňované zjednodušení se týká skutečnosti, že nedostatek vedoucí k revolučním pohybům byl spíše v rovině hodnotové nebo mentální (tedy ve smyslu kulturním) než hmotné. Otázkou proto zůstává, jestli by měl skutečně takovou sílu, kterou by bylo možné nazvat revoluční.

svobody. (To se konečně projevilo na XII. sjezdu KSČ na konci roku 1962, kde byly zformulovány zásady a postoje, na jejichž základě došlo následně k politickému uvolnění, které vyvrcholilo takzvaným pražským jarem.)

Jako zrcadlo promítající obraz nově utvářené kulturní paměti s nejmenším zpožděním lze v dobovém Československu vnímat kulturní časopisy. Přinášely do českého prostředí nová jména a tendence z domova i ze zahraničí, kriticky sledovaly umělecké projevy a komentovaly je na pozadí širších časových i prostorových souvislostí. Na jejich stránkách probíhaly kodifikační diskuse, témata, kterým se redakce věnovaly, odrážela a určovala společenské diskursy. Svou vypovídací hodnotu o aktuálních poměrech ve společnosti měly ostatně i změny v obsazení redakcí a sama doba, po kterou vycházely jednotlivé časopisy.

Kulturní periodika zároveň představovala médium, jehož prostřednictvím se do oběhu dostávaly obsahy určené kulturními institucemi — Svaz československých spisovatelů vydával na počátku šedesátých let týdeník *Literární noviny* a měsíčníky *Host do domu* a *Plamen*. (Ten měl od roku 1959 nahradit zrušený *Květen* a *Nový život* a pod vedením Jiřího Hájka usiloval o to, aby byl v domácím prostředí považován za jednoho z hlavních iniciátorů myšlenkové obrody marxismu.) Na jejich stranách se odráželo dění ve Svazu, jako byly sjezdy a setkání spisovatelů, i současné tendence v kultuře, předkládané formou teoretických diskusí a programových prohlášení.

Ústřední výbor KSČ pak užíval jako svou komunikační platformu vedle kulturní rubriky *Rudého práva* především kulturněpolitický měsíčník *Tvorba*, později nahrazený časopisem *Kulturní tvorba*.

Novinky ze zahraničí se do českého prostředí dostávaly od roku 1956 skrze dvouměsíčník *Světová literatura*, vydavatelem bylo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (od roku 1961 Státní nakladatelství krásné literatury a umění, od roku 1966 Odeon). Ideové směřování časopisů, určené jejich zřizovateli a vydavateli, definovalo zároveň obsažená témata a podobu jejich zpracování. Na tvorbě kulturní paměti se ovšem svým způsobem podílela všechna periodika, byť každé jinou měrou. Prostřednictvím drobných publikací se tudy do funkční paměti, a tím na široké pole veřejné diskuse dostávaly prvky doposud skryté v úložné paměti. Na stránkách kulturních periodik byly vybírány, komunikovány a následně fixovány relevantní obsahy minulosti, právě zde se tříbila

literární tvorba se svými hodnotami ještě předtím, než vstoupila do oběhu v podobě knižních publikací. Široce sdílený informační a komunikační tok představoval živnou půdu, z níž vyrůstala atmosféra období, později označovaného jako „zlatá šedesátá“.

Už při letném prolístování několika titulů je zřejmé, že diskutovaná část kulturní paměti se jak koncem padesátých let, tak i v šedesátých letech zakládala na komunistických ideách. Debata o nich však byla v té době všeobecně kladně přijímána, odhalení kultu osobnosti, postupné utichání teroru padesátých let a generační výměna na stranických postech v polovině desetiletí umožnily KSČ v očích veřejnosti poodstoupit od spáchaných „omylů“ předcházejících vedení a společně sdílet „hledání kořenů“ komunismu, lidské tváře ideologie. Odtud se konečně v roce 1968 etabloval i slogan „socialismus s lidskou tvář“. V tom smyslu představovalo takzvané pražské jaro vyvrcholení obrodných procesů sahajících svými kořeny až do poloviny let padesátých.

Různě variovanou otázkou „Co znamená socialisticky žít?“ se už na přelomu padesátých a šedesátých let zabývala nejenom *Tvorba*, jakožto tribuna strany, ale ve spojení s otázkami recepcie uměleckých děl zaznívala i na stránkách ostatních periodik. (Vstup do komunistické strany tak na konci padesátých let mnohým nepředstavoval ani existenční nutnost, ani kolaboraci, spíše šlo o přirozenou součást denního života, vyjádření solidarity se snahou něco na neutěšené kvalitě života změnit. Že i v té době mohl být — a často byl — vstup do strany motivován pragmatickým postojem k vlastní budoucnosti, je nasnadě.)

Na pozadí různou měrou zidealizovaného komunismu probíhala emancipace autorů od schematismu v literatuře a hledání nového přesnějšího výrazu pro proměňující se skutečnost. Témata, která se přitom diskutovala, reflektovala pociťovaný rozpor mezi technickým pokrokem společnosti (lety do vesmíru, úspěchy lékařské péče, industrializace a mechanizace venkova a další) a kvalitou života obyvatel Československa, především v podobě nedostatečné občanské vybavenosti a nedostupnosti zboží denní spotřeby. Vedle každodenní problematiky chybějících bytů, havarijního stavu budov a nedostatku zboží a služeb se na počátku šedesátých let na stránkách kulturních periodik objevovala v nejrůznějších podobách především problematika mezilidských vztahů. V obecnější rovině šlo o vztah se Slovenskem a vztahy v rámci politického uspořádání mezi Východem a Západem, v konkrétní rovině však hlavní téma

představovali mladí Čechoslováci, generace, která vyrostla po válce. Latentně přítomný střet ideologické vize, obecných parametrů a tezí komunismu a způsobů prožívání jednotlivce se zhmotnil v podobě generační otázky. Do popředí se tak dostala rovněž problematika existencionální samoty člověka, bytostně prožívané skepse kontrastující s vládnoucím režimem hlásaným optimismem.

Otázka „jací jsou“ a „proč jsou takoví“ rezonovala napříč ideologickým spektrem. Konečně i Antonín Brousek se svými generačně kritickými texty účastnil této debaty (viz kapitola „Generačně kritický“).

Pozornost věnovaná mladé generaci umožňovala zpřítomňovat kontrapräsentní vzpomínky (ve smyslu „dřív bylo běžné“ — cestovat, učit se jazyky, bydlet v soukromí, realizovat se v práci a další), a rozšiřovat tak celospolečenskou debatu. Podobně se prohlubovaly debaty v oblasti kultury, kdy snaha po definování „role umění v životě“ (především mladých socialistických lidí) s sebou přinášela rovněž kritický pohled na socialistický realismus a hledání nových způsobů uměleckého vyjádření. Zdeněk Kožmín to v roce 1959 vyjádřil slovy: „[...] jednou z důležitých otázek [...] je vztah mezi moderností, současností uměleckého výrazu a socialistickým dosahem i obsahem literatury.“⁵ Na pozadí aktuálních kulturně společenských debat se postupně vracely moderní estetické normy. Požadavek jednotné ideologie v umění byl následkem diskusí oslabován a v literatuře se začaly objevovat díla a tendence do té doby nemyslitelné.

Přestavba české kulturní paměti probíhala na přelomu padesátých a šedesátých let mnoha směry, jejím hlavním rysem však byla reinterpretační komunistických symbolů a rehabilitace některých nekomunistických prvků, které z ní byly po roce 1948 mocenskou silou vytlačeny (jejich kontinuální existence v úložné paměti je umožnila z ní ve chvíli potřeby znovu vyzvednout). Dílčím zpochybněním a hledáním nového obsahu tak procházel dříve jednoznačný obraz osvoboditelské Rudé armády: viz kauza okolo vydání knihy Josefa Škvoreckého *Zbabělci* z roku 1958, postavená na přípustnosti a nepřípustnosti publikace nehrdinské verze dosud nezpochybnovaného hrdinského obrazu osvobození. Postupné odeznívání poválečného revolučního patosu doplnila v druhé polovině padesátých let kritika stalinismu, v té souvislosti prošly změnou perspektivy dříve

⁵ Zdeněk Kožmín: „Literatura mezi včerejškem a zítřkem“. *Host* 1959, roč. 6, č. 1, s. 19.

nedotknutelné ikony Stalina, Lenina a dalších. Podobně se na počátku šedesátých let podařilo v české kulturní paměti znovu vytvořit místo pro dílo Franze Kafky, vycházely dříve neprůchodné tituly původní i v překladech (opožděného debutu se dočkal Bohumil Hrabal, pod vlastním jménem mohl první knihy publikovat Jiří Kolář a další). Narůstající otevřenost a názorovou pluralitu společnosti potvrdil III. sjezd Svazu československých spisovatelů. V neposlední řadě dozrávala (a střízlivěla) generace, vstupující do literatury pod praporem komunistických ideálů.

Politické uvolnění a probíhající společenské změny umožnily postupně opustit představu literatury jako součásti a nástroje třídního boje. Počátkem šedesátých let vycházela řada děl hledajících osobitý výraz a čerpajících inspiraci i z dříve nemyslitelných oblastí. Próza opouštěla uniformní témata a reflektovala život člověka v jeho všednodennosti, autoři posouvali konkrétní historickou zkušenost současníka k obecným hodnotám a hledali pro novou výpověď odpovídající formální/žánrovou podobu. Nově (rozzrůzněně a se snahou o nadčasovost) bylo pojednáváno i dosud citlivé téma válečné zkušenosti. Podobně poezii šedesátých let charakterizovala pestrost poetik i široké generační rozvrstvení tvůrců; uvolněné poměry v nakladatelské politice umožnily vydávání mnoha dříve zakázaných děl a jejich všeobecnou rezonanci. Stejnou mnohost a uvolněnost odrážel také III. sjezd Svazu československých spisovatelů v roce 1963: přehodnocovala se zde padesátá léta v české kultuře, diskutovalo se o dědictví meziválečné avantgardy i o experimentálním umění.

Po letech zesílené (auto)cenzury se na stránkách literárních periodik objevovaly kritické studie zkoumající dílo z estetických hledisek, kladoucí mu zároveň složité otázky směřující k samé podstatě oprávněnosti a poslání umělecké tvorby. Z nuceného zapomnění se postupně vracela hodnotová východiska a koncepce předúnorové estetiky. Uvolnění se netýkalo pouze literárních námětů, kdy bylo možné tematizovat i v předcházejícím desetiletí nemyslitelné skutečnosti nemyslitelným způsobem; významně se proměňovala odborná literární komunikace vedená nad jednotlivými knihami a znovu se také objevovaly snahy vytvářet svébytné umělecké programy. Jako příklad lze uvést srovnání rozsáhlé diskuse v roce 1964 nad článkem Jiřího Gruši „Verš pro kočku“, jímž autor útočil na schematicismus v poezii a stalinistickou poezii jako jeho nejvýraznější projev, s odmítavým ohlasem vystoupení Jana Trefulky na podobné téma o dekádu dříve.

Zájem o všednodennost propůjčil v šedesátých letech nový hlas ženám a minoritním skupinám, sociálně slabým, Romům, vyhnaným německým starousedlíkům, v jistém smyslu i Židům. Jejich příběhy nahlížené zevnitř, s ohledem na specifika skupiny, nejen zpochybňovaly a podrývaly dosavadní narativy, ale také se s nimi proplétaly, čímž narůstala vrstevnatost společností sdílených obrazů minulosti a jejich interpretačních rámců. Kontrapaměť⁶ minorit tak významně spoluutvářela diskurs šedesátých let.

Literární život představoval v šedesátých letech nedílnou součást práce na paměti, vědomou péčí o pluralitu perspektiv pohledu na minulost, o co možná nejplastičtější uchování „toho, co bylo“ pro budoucnost. A existence široké a rozrůzněné komunikační platformy v literárních periodikách přitom sehrávala nezastupitelnou úlohu.

⁶ Obsahy paměti jsou vázány na skupinu, která vzpomíná. Paměť většiny přitom určuje, jakým způsobem je vnímána minulost ve společnosti, což má dopad na její přítomnou existenci — interpretace minulých událostí zakládají hodnotový systém, z něž vychází mimo jiné i státní zřízení. Paměť menšin, jež některé události interpretuje odlišně, tak sdílené vzpomínky zpochybňuje a spolu s nimi zpochybňuje i status quo. Dostává-li se protichůdným interpretacím minulosti — kontrapaměti — ve společnosti pozornosti, vnáší do jejího fungování nutně prvek dynamiky.

Roky mládí

Antonín Brousek se narodil v Praze 25. září 1941 jako nejstarší ze tří dětí a jediný syn — jeho sestry dostaly jména Milena a Hana. Otec, vyučený mlynář, pracoval po prodělaném úraze a onemocnění tuberkulózou jako dražní úředník a matka, původně švadlena, pečovala o děti v jeslích. Do základní školy chodil Antonín na pražském Zlíchově, kam se rodina roku 1946 přestěhovala z Řeporyjí; střední školu navštěvoval později na nedalekém Smíchově. Kromě periferie, kde žil, a hlavního města, k němuž se přirozeně vztahoval, tvořilo místopis básníkově dětství a zrání také rodiště jeho matky Starý Knín, kam Brouskovi pravidelně zajížděli. Poválečný venkov, zabydlený nejbližšími lidmi a režimem určený ke zničení, se tak svou všednodenností natrvalo otiskl v básníkově paměti a později se stal rovněž významnou součástí jeho poezie. Nemalej vliv na básníkově vnímání morálky zde měla také autorita staroknínského kněze Aloise Boreckého, kterému malý Antonín ministroval.

Dětství a dospívání Antonína Brouska je dnes možné rekonstruovat pouze na základě jeho pozdější poezie a několika zmínek v rozhovorech. Nezměnilo-li však dospívání jeho osobnost zásadním způsobem, je vysoce pravděpodobné, že extrémně senzitivní chlapec hltał dění kolem sebe a stejně náruživě své myšlenky sdílel. Tak nějak ho alespoň vykreslují známí z pozdějších let, kolegové z univerzitních studií i přátelé z emigrace. Přemítavost a komunikativnost kontrastovala s výraznou citovou uzavřeností a vztahovou nejistotou, kolísavým sebevědomím tíhnoucím k tragickému vidění skutečnosti a především vnímání sebe sama.



Antonín Brousek, 1947

Jako mnoho jeho vrstevníků byl i Antonín Brousek v dětství a mládí formován tlakem výchovy vyzdvihující oslnivost komunistické ideje. Podmanivost komunistických myšlenek pro chlapce, jenž byl v polovině padesátých let vybrán k účasti na tábore pro nejlepší pionýry v Seči, nepochybně posílily prosté životní poměry dělnické rodiny i jeho povahové rysy. V zamýšlení uveřejněném v roce 1964 v *Knižní kultuře* tak zpětně přiznává, že jeho první verše patřily Stalinově smrti:

Stalinova smrt se mnou otrásla tak zhloubi, že jsem hledal útočiště v poezii. Napsal jsem svou první báseň. Nejlyričtější úryvek: „jako když dívka s květy běží travou — se usmíváte — vy jako když spíte — ležíte“. Během uhelných prázdnin jsem pak sepsal celou sbírku až nepředstavitelně angažované lyriky — pamatoval jsem v ní na všechny státníky zemřelé i zvolené, MDŽ, MDD, důvěrně jsem tykal Fučíkovi, takže jsem vlastně nezůstal pozadu za většinou české básnické produkce těch let.¹

Sbírka nikdy nevyšla, nedochovala se ani v pozůstalosti; další tři angažované básně vyřadil z připravované knihy posudek lektora. Ve skutečně publikovaném debutu *Spodní vody* (1963) tak nakonec z této fáze jeho tvůrčího a lidského vývoje zbyla jen báseň „Razliv“ a v ní slova: „[...] podivuhodný zimomřivý človíček Lenin / v provlhlém zimníku.“²

Jako mnoho jiných byl také on na univerzitě členem KSČ, podle slov jeho syna z ní však ještě v roce 1968 sám vystoupil.

Maturitu složil Antonín Brousek v roce 1958 na jedenáctileté střední škole v pražském Smíchově, „na Santošce“, a zapsal se ke studiu na Univerzitě Karlově, obor ruština–čeština. Než však mohl zasednout

1 Antonín Brousek: „Něco o sobě a snad i o nás“. *Knižní kultura* 1964, roč. 1, č. 2, s. 67.

2 Antonín Brousek: *Spodní vody*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 19.

do lavic posluchárny, čekala ho ještě jedna určující zkušenost. K dobovým zvyklostem patřily letní brigády vysokoškolských studentů, zájemci o studium byli odesíláni do zpustošeného pohraničí vypomáhat při práci v zemědělství. Část léta před nástupem na univerzitu tak Brousek strávil na státním statku v Libé nedaleko Chebu ve společnosti nových studijních kolegů. Mezi nimi zaujal v příštích letech zvláštní místo Petr Krul, jeden z prvních čtenářů Brouskových básní, kritik a partner uměleckého růstu. Krul stejně jako Brousek publikoval během



Brigáda v pohraničí, Raspenava 1959

studia verše v časopise *Universita Karlova*, jeho texty se objevily v *Československém vojákovi* v době, kdy v jeho redakci působil i Antonín Brousek; teprve Brouskovým odchodem do emigrace se jejich cesty definitivně rozešly. Veselou společnost budoucích spolužáků tehdy doplnil i Brouskův nerozlučný přítel z gymnaziálních let Jiří Havelka. (Na jeho jméno je možné narazit v Brouskově pozdější poezii, ve sbírce *Kontraband*.) Následující léto pak spolužáci odjeli na Raspenavu do Jizerských hor a poslední prázdniny před Brouskovým odchodem z fakulty pracovali na statku v Hlincové Hoře. Dotek reality zbídačeného venkova měl podle organizátorů brigád jednak přiblížit budoucí inteligenci lidu, jednak využít levnou pracovní sílu v místech, kde se pracovních sil nedostávalo. Skutečný efekt však tato zkušenost měla poněkud širší — kromě lidského sblížení budoucích kolegů konkretizovala představy mladých lidí o dopadu socialistického hospodářství, neboť někteří z nich (což se však netýkalo zrovna Antonína Brouska, který od dětství znal venkovský život díky babičce) se do té doby mohli o „úspěších budovatelského úsilí na venkově“ dozvídat pouze kusé a zprostředkované informace.

Zatímco brigády patřily spíše k povinnostem, podstatnou část studentského života utvářely svobodnější aktivity a zábavy. Brousek byl ve společnosti ostatních studentů oblíbený pro svou veselou povahu i smysl pro humor, nechyběl při přípravě divadelních



Majáles, 1960

skečů ani v majálesovém průvodu. Pro kabaretní představení *každý je nezval* otextoval některé výstupy doprovázené hudbou Zdeňka Boučka. V pozůstalosti se dochoval plakát zvučící na představení konané 30. dubna. Chybí vrocení, podle svědectví jednoho ze zúčastněných Aleše Zacha se jedná o rok 1959.

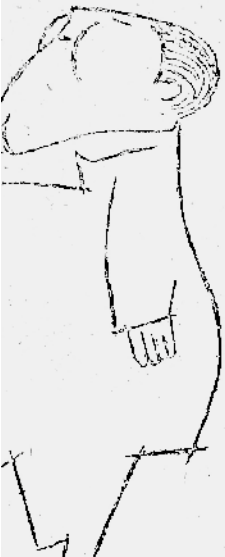

V záhlaví plakátu stojí název umělecké skupiny „pár nás“ a „pravděpodobný program“, který slibuje mimo jiné uvedení „nulté pozemkové reformy praotce Svatopluka Čecha spojené s příchodem dvou zvěrozvěstuův“, kusu s názvem „emigranti dřívěji — emigranti teďkonc“ či „král kulaků neboli proč utíkali baroni ze sedlčanského panství“. Na zadní straně lze pak číst kompletní seznam účinkujících, stejně jako autorů jednotlivých částí. Vedle Antonína Brouska jsou mezi autory textů uvedeni také oba jeho přátelé, Petr Krul i Jiří Havelka. Rozverná studentská parodie dobře ilustruje nejenom pohyb v tehdejší společnosti, otevírající prostor komentovat dříve nedotknutelná témata i znevažujícím způsobem, umožňuje zároveň vytvořit si představu o atmosféře, v níž se mladý Brousek na univerzitě pohyboval. Zpětně je nemožné rozklíčovat podíl Brouska na společném díle, nicméně ironie a hravá jazyková parodizace („píseň na námět Jána Kollára budou šest A. Brousek a J. Havelka“),³ způsob kritické reflexe nedávné české minulosti

³ Obě citace viz plakát k vystoupení *každý je nezval*, dochovaný v pozůstalosti Antonína Brouska v Památníku národního písemnictví, zvyraznila L. A.

umělecká skupina

p á r n á s

uvádí 30.IV.
v 18.30 hod.
v maximální posluchárně fil.
Pak. KU

k a ž d ý
l e
n e z v a

složitý kabaret o mnoha scénách, písních, tancích, produkcích, reprodukcích (torech) & vůbea,

se závěrečným chorovodem všech oúčinkujících i diváků za účelem upálení, zničení a odvržení jedné, slovy jedné, čarodějnice.

Exekuce bude provedena na Camp (ě nad vltavou)

Církevní schválení:
Nihil obstat, imprimatur - dr Dionysius Vopička, m.p. censorius
Vincencius Valentinus C. Cornelius Houzvička, m.p. cancellarius

Nazejtří navečer bude uspořádán tradiční a korunovační průvod na Petřín za účelem zhrzení Máchy. Sraziště v 18 h. před fakul

Plakát kabaretního vystoupení *každý je nezval*

(nucená kolektivizace, pozemková reforma a emigrace) i otevřená erotičnost skladby o padlé dívce, která přišla na studia do Prahy jako děvče počestné a svou čest ztratila, to vše nese stopy Brouskova nezaměnitelného autorského rukopisu. Konečně i ironicky formulované přihlášení se k nedávno zemřelému klasikovi, slavnému



Svatba Antonína a Markéty, podzim 1961

a protežovanému autoru poémy na Stalina, v názvu celé akce odpovídá Brouskově poetice.

Brouskův kladný vztah k Nezvalově poezii přitom nebyl předem jasně daný. Po letech adorujících Nezvala jako dominantní postavu české literatury byla právě Brouskova generace tou, která pro sebe objevovala onu druhou, nenezvalovskou linii české poezie: Ortena, Weinera, Palivce, Demla. Antonín Brousek ovšem patřil k sečtělým milovníkům poezie a vrchol Nezvalova díla pro něj nepředstavoval adorovaný *Zpěv míru*, ale spíše od přelomu padesátých a šedesátých let znovu objeovaný poetismus *Podivuhodného kouzelníka*, *Akrobata* nebo *Edisona*. Kromě toho se Nezvalovi blížil i jako typ tvůrčí osobnosti, obdivuhodná lehkost Nezvalovy tvorby, kotvená současně výpovědní vahou a jistou vnitřní skepsí, rezonovala v Brouskových verších již v debutu.

Během studií na univerzitě se Antonín Brousek seznámil se svou ženou Markétou (*1941), dcerou spisovatele Otakara Černocho, která převyšovala spolužáky svým vzděláním i schopnostmi. Už samotný fakt, že pocházela z Liberce (kde se až do roku 1945 přirozeně

mísila česká kultura s německou) a že její matka byla Němka, jí dával při studiu germanistiky před ostatními určitý náskok. Markéta byla navíc neobyčejně bystrá, ctižádostivá a disponovala výbornou pamětí. Intelektuální zápas, který se mezi těmi dvěma rozhořel a trval prakticky po celý život, mnohé z Brouskových přátel zarážel, avšak definitivně spoluutvářel básníkův život. Zprvu vášnivá láska plná erotického napětí a naplněná uzavřením manželství a početím syna vydržela v různých obměnách (a navzdory všem ranám osudu) prakticky až do pozdního věku — alespoň tak o ní referuje Brouskův lyrický subjekt. Už ve svém debutu přitom básník zformuloval nelehkou životní cestu s Markétou, věčné dohánění a trumfování se, vášnivé půtky i vzájemný obdiv k tomu, čím každý z nich byl jedinečný, a nakonec i vlastní nejistotu a potřebu opory:

[...]
Po celou noc tě budu obkružovat
Po celý život si o tebe bude pálit křídla
přetěžká nelíbivá můra
jež tolik chtěla by být žluťáskem

Nezhasni

*Zabil bych se.*⁴

Markéta měla podobně jako její budoucí muž literární ambice, do dějin české literatury se zapsala knihou *České taroky* (německy pod titulem *Böhmisches Tarock*, 1992, česky 1995). Čtenářsky náročná próza vycházející z rodinné paměti a jejím prostřednictvím (na postavách nejbližších příbuzných) zachycující pohnuté dvacáté století v Československu však narazila na ostrou kritiku — ne snad pro své téma (v polovině devadesátých let byla česká společnost myšlenkově poměrně otevřená), ale pro složitý, až ornamentální způsob, jakým je napsána. Složitou sítí drobných intertextuálních odkazů a formálních hříček odkazovala k tendencím postmoderního psaní. Kritika mimoděk vystihla také spojnice Markétiny knihy s dílem jejího manžela, totiž pevné ukotvení textu v žitých reáliích a neoddělitelnost pohledu autora od příběhu:

⁴ Antonín Brousek: *Spodní vody*, cit. d., s. 68.



S Markétou, počátek 60. let

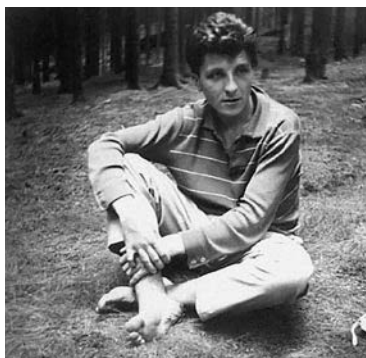
Můžeme pak snad dát dohromady jakousi stínovou, vnější podobu toho, co by se dalo nazvat „autorský subjekt“ — a nalezneme tam jistě mimořádně intelektuálně disponovaného tvora, vzdělaného a ironického, plného trpkosti a pocitu, že rodinná determinace a dějiny si s ním ošklivě zahrály.⁵

Univerzitní studia češtiny a ruštiny na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze Antonín Brousek v roce 1961 předčasně opustil. Důvodů bylo zřejmě několik, za rozhodující lze snad považovat chybějící zkoušku z historické mluvnice u profesora Běličce. Po odchodu z univerzity pracoval ve státním podniku Armabeton, kde redigoval a psal závodní časopis *Náš beton*. V roce 1962 se na základě své znalosti ruštiny, ale i jako publikující básník stal redaktorem poezie v nakladatelství *Svět sovětů*, které se soustředilo na propagaci Sovětského svazu i na beletrii jeho jednotlivých národů.

Antonín Brousek příležitostně časopisecky publikoval od roku 1963, v *Listech Klubu přátel poezie*, v *Plameni*, *Tváři*, zajímalo ho dění na divadelní scéně i současný film; zvláštní kapitolu pak v jeho díle představuje pozornost, kterou — coby slavista — věnoval ruským autorům. V šedesátých letech sledoval tvorbu Vsevoloda

⁵ Jiří Peňás: „Nešťastné podání Českých taroků Markéty Brouskové“. *MF Dnes* 22. 4. 1995, s. 19.

Někrasova (Brouskova studie o něm vyšla v *Tváři* v roce 1964), Sergeje Alexandroviče Jensenina (Brousek se edičně podílel na vydání výboru jeho veršů v roce 1965 a doprovodil ho svou studií), Alexandra Sergejeviče Puškina (připravil a komentoval výbor z jeho lyriky taktéž v roce 1965) nebo Vladimira Majakovského (1966). Jejich dílo se ve formě motivů a aluzí odráží i v Brouskově vlastní poezii. Vě-



Antonín Brousek, 60. léta

noval se však také autorům z jiných zemí — a soustavně sledoval především mladou českou a slovenskou poezii.

Od prvních publikačních pokusů projevoval Antonín Brousek ukotvení v minulosti, vědomí toho, co jej samého předcházelo, z čeho jeho vlastní dílo vyrůstá a na co navazuje. Literární tradice, k níž se explicitně i implicitně hlásil, přitom neodpovídala podobě, s níž se na konci padesátých let mohl setkat ve škole či na univerzitě. Neformální cestou doplňovali jeho znalosti o české literatuře různí lidé, které potkával a s nimiž trávil čas — mezi ty nejdůležitější, jež sám zmiňuje, patřil František Hrubín. Intelektuální založení Brouskovy osobnosti, vysoké požadavky kladené na umění i představy o něm, stejně jako vyhrocená sebekritičnost pak způsobily, že celé jeho dílo jaksi přirozeně tkvělo v síti intertextuálních vztahů a odkazů, propojovalo se s českou literární tradicí a navazovalo na ni. Na zřetelnou Brouskovu obeznámenost s vývojem literatury poukazuje konečniců většina dobových recenzentů.

Tradice české literatury byla v souvislosti s přestavbou literárního kánonu v Československu po roce 1948 uchováována a prezentována na dvou úrovních — na té oficiální, která povědomí o historii české literatury zpřístupňovala v režimem ovládaných institucích, a na té neoficiální, v rámci komunikativní paměti: formou osobních rozhovorů, přátelských diskusí, rodinných vzpomínek a podobně. Na konci padesátých let si ještě lidé v Československu (a tím spíš zástupci inteligence) pamatovali předúnorové poměry v kultuře, mnozí měli v knihovnách svazky, které po únoru 1948 komunistický režim vyřadil z oběhu, mnozí podrobně znali díla autorů odsouzených režimem k zapomnění. Pro Brouskovu generaci socializovanou již plně

P ř e d j a ř í

V kolomazi tmy ve slepé ulici
 jak vystřižené z neznámého filmu
 mě vítr něžně chytil za kšticí
 a chtěl mě oběsit na nahé větvi jilmu

V tom větru voněl lak z parníků od řeky
 nádraží škvířilo rozptyloval se čmoud
 a ostře páchla zem jak skříňka na léky
 v slinách předněstských stok ožilv právě proud

Omývající proud mě náhle sebou vzal
 když vyřel v kaluži blyskavý smetyst
 a já-vetrný mlýn- nakonec jsem se vzdal
 Pro lidi oběšen jsem první jarní list

J a r o

Rty napuchlé a lepivé od první těžké rány
 v níž dosud cítí zachvívát se Tomášovy prsty
 Jak nevěřil Jak nevěřil A domem zotviranym
 proudila krev a škrabalupy vonavé nasládlé prsti
 ve které ta noc vykličí A ikdyž potom uschne
 alespoň rozdrolená než jako sůl zaštipá dusnem

L é t o

Poledne-puklý míč v kopřivách leží u zdi
 púllitry jsou zas zpěněné a krvácají uzdy
 Odcákávají do oken po tom šileném trysku
 Dláždění bichují ohony z prachu a tramvajových lístků
 A znezaravnělý zahrádník k záhonu přilohl si
 že květák až po dešti dozraje bude mít bílé prsy
 Za roletou* v níž doutná blesk v upnuté kapuci-
 píše si soudruh referent řeč o revoluci

Netištěné básně Antonína Brouska, archiv Petr Krul

v totalitních poměrech byl však přístup k těmto informacím, doporu-
 jícím oficiálně prosazované verzi českých kulturních dějin, částečně
 dílem náhody, například rodinného prostředí, a částečně projevem
 osobnostního nastavení. K získání informací například o díle Jana

Zahradníčka, odsouzeného v politickém procesu, bylo zapotřebí jistého úsilí, jeho jméno se — až na vzácné výjimky — v oficiálním oběhu nevyskytovalo prakticky do roku 1989, kdy došlo k další zásadní přestavbě literárního kánonu. Antonín Brousek o Zahradníčkově existenci věděl.

Pochopitelně nebyl jediný, hledání zamlčované minulosti charakterizovalo na počátku šedesátých let mladou generaci autorů; lišili se však v tom, nakolik dokázali oklikami nabyté vědomosti zúročit vlastní tvorbou. Brousek se s literárními předchůdci vyrovnával ve svých básních (aluzemi, odkazy i parodiemi) a v literárněkritických textech jimi poměřoval své současníky, nově vycházející knihy, kterým se věnoval. Právě to podpíralo a ospravedlňovalo jeho sžíravé poznámky a nemilosrdné odkrývání a pranýřování problematických tendencí a míst v textu. Na druhé straně přispívalo jeho úsilí vytvářet síť intertextuálních vztahů k postupné rekonstrukci stávající kulturní paměti, neboť se svými poznámkami podílel na zpřístupňování literární tradice všem, kdo se podobně jako on literaturou zabývali — kritikům, vydavatelům, editorům, cenzorům a v neposlední řadě samotným čtenářům.

Antonín Brousek patřil k mladé generaci autorů, jejíž nástup výrazně zasáhl do postupně se zvrstvujícího literárního života počátku šedesátých let. Vedle řady dalších jmen (mimo jiné Tomáš Řezáč, Inka Machulková, Ludvík Středa, Luděk Šnepp, Josef Hrubý, Ladislav Dvorský či Eliška Horelová) lze za její jádro považovat básníky soustředěné okolo ediční řady *Mladé cesty* v nakladatelství *Mladá fronta*. To se jejím prostřednictvím od roku 1961 pokoušelo navázat na Halasovu knižnici *První knížky* u nakladatele Václava Petra, vycházející v letech 1936–1942. Vyšly zde postupně sbírky Josefa Hanzlíka (debut 1961), Alexandra Klimenta, Ivana Wernische, Petra Kabeše, Jiřího Gruši, Zeno Kaprála, Hany Proškové (v edici *Mladé cesty* debutovali v letech 1961–1962) nebo třeba Pavla Šruta (tamtéž 1964). Mezi debutanty *Mladých cest* byl i Antonín Brousek.

Spodní vody

V roce 1963 vyšla Brouskova první sbírka — její původní název *Hodina neprodejných* byl v tisku změněn na *Spodní vody*. Představil se v ní jako intelektuálně vyspělý básník, s citem pro jazykové vyjádření a urputnou potřebou nesentimentálního, kritického vidění. Přes lehkost výrazu i četné poetické tóny, okouzlení skutečností odpovídající debutantově mládí, postupovaly prvotinou drsné obrazy úzkosti a nezakotvenosti ve světě, čímž se výrazně vymykala z proudu generační lyriky. Debuty první třetiny šedesátých let obecně spojovala touha po idyle a jistá naivita v přístupu ke světu, upomínající oslavou „prostých věcí“ na raného Ortenu a nacházející výraz v adoraci dětství a ve specifické slovní zásobě plné deminutiv a mládat. Částečně lze těmito slovy charakterizovat také lyrický debut Antonína Brouska. V čem se však odlišuje, je výrazný sklon ke skepsi, kolísání mezi polohami bezstarostného okouzleného dětství (která se u něj dostávala ke slovu už v předcházejících publikacích v časopise *Universita Karlova*) a hlubokou pochybností, znejistěním, často krytým ironickým výpadem. Vedle generačně příznačné úzkosti doplňující dětský pohled na svět, jak ji formulovala třeba tvorba Josefa Hanzlíka, postupovala Brouskovu poezii od samého počátku navíc určitá vnitřní skepse vůči světu, postoj vidícího, vědouceho. Tato skepse v díle narůstala a postupně vytvořila podstatnou část jeho poetiky.

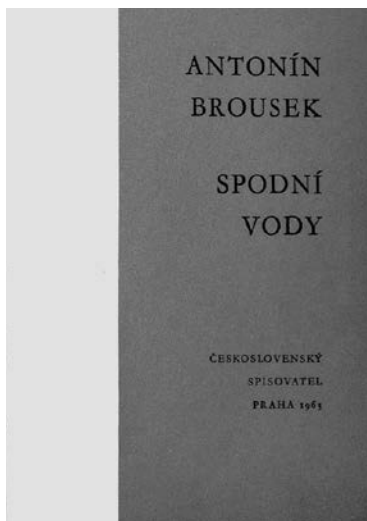
Brousek na rozdíl od svých vrstevníků nehledal při konfrontaci s bezútěšnou realitou řešení v úniku — do přírody, milostných citů —, ale odhaloval jejich nedílnou jednotu se skepticky nahlíženou

podstatou světa. Brousek nevěří v úlevnost imaginárních krajin jako Wernisch nebo Hanzlík. V jistém smyslu je tak jeho tvorba prosta deziluzí, jimiž prošla většina debutantů šedesátých let. Už ve své první knize překračuje Brousek inspirující básnickou tradici směrem k vlastnímu (byť poetice generace buřičů blízkému) postoji ve světě; ohmatává zde a pojmenovává základní pozice své poetiky, mimoděk (?) nachází leitmotivy svého budoucího díla (dětství jako útěšný prostor, krásu přírody v její přirozené podobě, Prahu jako prostor paměti, pocit odcizení a osamělosti a jiné). Jeho prvotina se vyznačuje výrazným ukotvením v realitě, nejen v její soudobé části, ale také v uplynulé, prostřednictvím vzpomínek a hmotných památek předávané paměti na ni.

S autory, k nimž generačně příslušel, tak Brousek spojoval především zájem o některá témata (role jazyka a možnosti sdělení, podoby historie, vzpomínané dětství — ve srovnání se vzpomínkami na dětství, jak je ve svých sbírkách prezentují Pavel Šrut nebo Josef Hanzlík, však Brousek na stránkách debutu věnuje jen minimum prostoru tématu války). Stejně tak sdílel generační způsob jejich prezentace, vycházející z konkrétních prožitků a odmítající neosobní vyjádření velkých idejí.

Spodní vody v titulu sbírky mohou napovídat jak to, že poezie je nutná jako možnost jiného pohledu na svět, pohledu, který nemusí být viditelný na povrchu, ale který by citelně chyběl; nebo jimi může básník subjektivně pojmenovávat své osobní „spodní vody“, které se snaží vyvést z hlubin. (V případě této konkrétní sbírky fungují obě vysvětlení, potřebu poetického vidění dokládají básnické obrazy obyčejných věcí, které se jejich prostřednictvím stávají novými a obohacují se o nové vztahy, vlastní „hlubinné vrty“ zpracovává básník v tematizaci dětství, erotických vyznáních a podobně.)¹ Brousek volí

¹ Proč Brousek ustoupil od původního názvu *Hodina neprodejných*, lze dnes jen spekulovat. *Hodina neprodejných* se jako motiv objevuje v rozsáhlejší básni „Ungelt“ (s. 103), kde je tematizována v kontextu smrti a nového začátku. Vstupní a před strofu vytknutý verš „Co zbývá těm kteří se rozprodali...“ následuje procházka Prahou napříč časem, rámovaná motivem Smrtky z orloje na Staroměstském náměstí. Není to procházka nijak radostná, radostné snad může být jen vědomí, že něco vytrvá: „[...] a najde nás tu i po tisíci letech / věrné domovní znamení.“ Refrén třikrát opakovaný mezi jednotlivými strofami zní stejně ponuře: „Je půlnoc v Týnské uličce.“ Poslední strofa pak dodává celé básni téměř hrozivý náboj: „Smrtka se křečovitě škube na provaze / Nastává zase první hodina // nejtěžší hodina neprodejných.“ Jedno z možných vysvětlení



Spodní vody

pro své básnické obrazy přechodová období roku, evokuje v nich lezavou zimu vlhkého zamženeho podzimu nebo naopak čas jarních dešťů, kniha je doslova plná vody. (Za zmínku stojí také voda ve sbírce Petra Kabeše z roku 1961, kterou Brousek patrně znal. Právě tam se totiž objevuje motiv spodní vody jako výslednice vzájemné touhy po blízkosti, po společném díle: „Svede nás třeba jen žízeň / [...] / ale musíme to říct — chladná a čistá voda, spodní pramen, / vytryskne...“;² spodní vody v názvu Brouskovy knihy tak mohou snadno znamenat intertextuální

odkaz; intertextualita má v díle Antonína Brouska od počátku nezastupitelné místo.)

Celá sbírka je uvozena vstupním mottem — stejně jako všechny následující Brouskovy básnické knihy. Ve *Spodních vodách* se ke slovu dostává Vladislav Vančura a jeho výrok — „Jest je mi podrobiti se všem nesnázím, které již lidé zdolali“ — usazuje knihu veršů do koloběhu lidského života, zpřítomňuje myšlenku neustálého opakování, snad i marnosti touhy vymanit se.

Sbírka *Spodní vody* je rozdělena do čtyř částí, jimž odpovídá tematika jednotlivých básní. Část nazvaná „Torza“ působí na první pohled jako „semeniště“ budoucích sbírek, neboť autor tu pracuje s motivy a prvky, k nimž se bude ve své další tvorbě neustále vracet; přepracovaná básně „Razliv“ se ostatně objeví hned v následující knize. Jednotlivé básně tohoto oddílu tak osahávají a zkouší nosnost biblických motivů, například napětí mezi sebevrahem a nevináčkem („Razliv“), konec a počátek světa („Střelba v lomu“: „[...] jak ono slovo

zni, že Brousek nakonec zvolil název *Spodní vody*, aby sbírku postavil do širšího (a méně zatíženého) kontextu, než je ten okolo hodiny neprodejných, neboť je možné, že v roce 1963, kdy sbírka vyšla, mělo slovo *neprodejný* příliš úzký a vyhraněný význam a Brousek ho chtěl uvolnit. Stejně tak mohlo jít o redakční zásah; pravou příčinu je však dnes již velmi obtížné určit.

² Petr Kabeš: *Čáry na dlani*. Mladá fronta, Praha 1961, s. 3.

na počátku / jak první kámen v základech“)³ či novozákonní motivy („Torzo“: „Cesta to byla křížová / stromy kolem již nahé s trnovou korunou hnízd ve větru“).⁴ Biblické motivy, jež Brousek ve *Spodních vodách* teprve ohledává a zkouší, se postupem času zmnoží a pevně propojí s pocitem bezpečí a ztracené identity. Vzpomínky na dětství ministranta, odpor vůči režimu, který se pokusil násilně vytlačit víru ze života české společnosti, i potřeba transcendentálního rozměru denní existence postupně vytvoří v jeho básnickém díle vrstvu neustále aktualizovanou a mnoha způsoby zpracovávanou. Ironický odstup od veškeré skutečnosti, hluboce intelektuální založení i sebekritický přístup udrží však také biblické inspirace natrvalo v rovině obohacujícího, leč vedlejšího motivu.

Ve verších prvního oddílu se poprvé objevují intertextuální odkazy k české literární tradici, ať už se jedná o stylizaci autorského subjektu do postavy Karla Hynka Máchy, nebo o vyrovnávání s inspirací poetismem. Tato skutečnost představovala generačně příznačný rys, kdy „generace sirotků“ (jak v té souvislosti nazval svou generaci sám Brousek) hledala možnost někde navázat, pokračovat, a jelikož ji nemohli bezprostředně předcházející autoři se svou estetikou uspokojit, obracela se k širšímu a vzdálenějšímu poli literárních předchůdců, což mohlo znamenat překlady z cizích jazyků stejně jako autory vzdálenějších generací.

Vyjednávání o rozdělení symbolických rolí klasiků a hodnotových vzorů v poezii zasahovalo do dobového společenského diskursu a spoluutvářelo prostor k (politické) emancipaci. Poetismus a jeho zpřítomňování tak utvrzovalo v účastnících literární komunikace vědomí domácí — originální a vývojově nosné — poetiky a zároveň nabízelo inspirativní způsob zacházení s výchozí předmětností. Stejně s ním pracoval také Antonín Brousek. Poezie nastupujících básníků byla jedním z nezanedbatelných vlivů, které na počátku šedesátých let dostávaly opět do pohybu obsahy české kulturní paměti, atakované v předcházejícím desetiletí estetikou (symbolikou a hodnotovými rámci) socialistického realismu. Snaha dialogem (aluzemi) navázat na literární hodnoty minulosti, fixovat je a zprostředkovat současnému čtenáři představuje v jeho díle základní princip tvorby a lze ji chápat v přímém vztahu k české kulturní paměti.

³ Antonín Brousek: *Spodní vody*, cit. d., s. 30.

⁴ Tamtéž, s. 16.