



Psát okem na zed' cely... Črta k vězeňské lyrice Václava Renče*

Jan Wiendl

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a komparatistiky
jan.wiendl@ff.cuni.cz

SYNOPSIS

Writing with an Eye on the Jail Cell Wall... An Essay on the Prison Poems of Václav Renč

This article presents an analysis of Václav Renč's lyrical poetry from the period of his imprisonment by the Communist regime in 1951–1962. From Renč's extensive collection of prison poems (including such lyrical-epic compositions as *Cinderella of Nazareth*, first published in book form in 1969; *Prague Legend*, 1974; and *Loretan Light*, 1992; as well as several poems collected in *Meeting with the Minotaur*, 1969) we take a look at the nineteen poems Renč included in an anthology of his works from 1941–1962 under the title *Lark Tower* (1970). To the section of lyrical texts from the years 1951–1962 the poet gave the title *Without Echoes*. In particular, the study focuses on how Renč's lyrical poetry from the period of his imprisonment builds upon his previous critically acclaimed poetry, simultaneously aiming to address the question of what makes this work unique. The unique quality can be found in the formal precision of the texts, which represents the poet's effort to maintain his moral integrity and identity while in prison, while at the same time, by virtue of carefully constructed allusions to the verses of certain poets with whom Renč had worked as a poet and translator before his imprisonment, strengthening his sense of inner freedom. A key starting point for the aesthetic composition of the prison poems is the combination of various expressive and often elementary contradictory motifs, perspectives or attitudes, a process typical of prison poetry in general. In Václav Renč's poetry, this initial moment is re-envisioned on the principle of the so-called lyrical dichotomy, which, on the basis of subtle gradational and compositional techniques and intersections, connects distinctive opposites into subtle poetic images. However, this is not the expression of a self-centered aesthetic game, but an attempt to articulate — and cope with — a new and exacting life situation. In this way, Václav Renč's poetry, which had always been characterized by its compositional and figurative rigor, would later become more austere in its semantics, at the same time gaining in intensity, depth and reach.

* Tato práce vznikla za podpory projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj. / The work was supported by the European Regional Development Fund-Project 'Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World' (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Václav Renč; věžeňská poezie; 50. léta 20. století; lyrika; kompozice; metrum; básnický obraz; kontext / Václav Renč; prison poetry; 1950s; lyrical poetry; composition; meter; the poetic image; context.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2019.1.8>



Václav Renč se již ve své prvotině *Jitření* vydané v roce 1933 představil jako svébytně založený básnický typ, a to jak ve své síle, tak v zranitelnosti. Jeho tvůrčí naturel zcela přesně vystihl Šalda, který Renčovu tvorbu až do své smrti sledoval a v *Zápisníku* komentoval. V glose k Renčově prvotině poznamenal:

Renč je básník spiritualista; jevová skutečnost zajímá ho jen potud, pokud zrcadlí děje nadzemské, pokud je náповědí a předpovědí. Je to katolík-absolutista: uniká své zemi i svému lidství, vši přírodnosti. Jeho žízní je svědectví. [...] Život pozemský je tma, která musí být vykoupěna jitem duchovním. Blížkost tohoto vykoupění rozšlehuje v něm extázi plamenného bezdýmného jazyka.

A Šalda dodává: „Je to výmluvnost místy poněkud akademická, místy poněkud nakařená. [...] Slabostí Renčovou posud je, že je někdy rétorický v tom smyslu, že nepodává sám proces zraku propalujícího se k jádru věci, nýbrž opis jeho“ (Šalda 1933: 259). Podobně reagovali i další kritici. Například Bedřich Fučík poukázal na výjimečnou technickou virtuozitu debutanta, která ovšem podle jeho názoru paradoxně a nebezpečně odkrývá jádro vlastního uměleckého sdělení. V recenzi *Jitření* poznamenal:

V Renčovi přichází značný formální talent, jemuž technicky nic není zatěžko, který se dovede přizpůsobit, vcítit, vžít, a odtud snadnost, s níž řeší svět. Nebezpečná lehkost, která může skončit úplně v písku. Nedobude-li si vlastního světa, budou to už jen inteligentní vkusné verše, které mohou oslňovat, ale zůstanou bez života [...] (Fučík 2002: 290).

Následující Renčova básnická tvorba — ať se jednalo o předválečné sbírky *Studánky* (1935), *Sedmihradská zem* (1937), *Vinný lis* (1938) či o válečnou knihu *Trojzpěvy* (1940), významně přepracovanou v roce 1948 — tyto úhelné charakteristiky vlastně jen potvrdzovala, jakkoli byla rozvíjena v souladu s prohlubovanou lidskou i uměleckou zkušeností. Renč, zvláště v počátcích inspirován konceptem Bremondovy spirituální „čisté poezie“ (srov. Bremond 1935), jeho maximou propojit zkušenost básnického uchopení reality s perspektivou mystického zření, využívá kontrastivních poloh matérie a ducha, světla a tmy, smyslovosti a abstrakce, aby docílil ideální esteticko-duchovní syntézy, jež nalézá svůj významový středobod v „dokonalém“ básnickém výrazu, v modlitbě, kterou chápe jako prostředek k přiblížení Bohu, jehož se tak básník stává tvůrčím svědkem a naplňovatelem v duchu synkretického přesvědčení.

Zdálo by se tedy, že Renčovo zatčení 21. května 1951 a poté odsouzení na dvacet pět let těžkého žaláře ve vykonstruovaném politickém procesu s tzv. Zelenou interna-



cionálou jednoznačně rozbořilo hranice takto křehce založeného uměleckého světa.¹ Jako u jednoho z mála již renomovaných vězňených básníků však dochází k pravému opaku. Nejen že dlouholeté politicky motivované věznění neutlumilo básnickou aktivitu, nezakonzervovalo dosavadní postupy, ale naopak vygradovalo produktivní a esteticky nosné prvky dosavadní tvorby do vysoké umělecké hodnoty. Pokusím se tu v několika poznámkách in margo Renčovy vězeňské lyriky popsat některé rysy této pozoruhodné básnické práce.

Renčovu poezii vzniklou ve vězení v letech 1951–1962 lze ve shodě s editory Renčova díla Jaroslavem a Luisou Novákovými vymezit skladbami *Popelka nazaretská* (knižně poprvé 1969), *Pražská legenda* (knižně 1974) a *Loretánské světlo* (knižně 1992). Dále sem přináležejí trs básní, které Renč včlenil do výboru z tvorby let 1941–1962 nazvaného *Skřivani věž* (1970). Skupinu těchto lyrických textů, vzniklých ve vězení, Václav Renč do roku 1969 nazýval *Na strunách mříží* (srov. Novákoví 2000b: 624); vězeňská tematika se objevuje rovněž v některých básních sbírky *Setkání s Minotaurem* (1969). Rozsáhlé epické, respektive lyricko-epické básně, zvláště skladba *Loretánské světlo*, kterou Renč dokončil v roce 1970 (část od závěru 4. věty, od invokace Královnou míru k Dozpěvu o domově, srov. Novákoví 2000a: 531 a Med 2006: 179), představují v kontextu celé české vězeňské poezie 50. let dosud podrobněji neanalyzovaný, přesto zcela jedinečný útvar, k jehož kontextovému rozboru přistoupíme v blízké budoucnosti.² V této chvíli bych tedy rád zaměřil pozornost k celku 19 drobnějších lyrických básní vzniklých v době věznění, pracovně autorem nazývaných *Na strunách mříží* (Novákoví 2000b: 624), včleněných původně do výboru *Skřivani věž*, kde tento oddíl Renč definitivně nazval *Bez ozvěny* — s aluzí na verš básně *Vzdálení*, evokující věznicí ve slovenském Leopoldově — bývalou rakouskou vojenskou pevnost, kde Renč strávil takřka devět let svého života: „[...] Hradební šance, drát, dvůr s květinami — / stojatý, pustý, bez ozvěny čas“ (Renč 2000a: 367, kurz. J. W.). Editoři vybraného Renčova díla, vydaného ve dvou svazcích v roce 2000 (srov. Renč 2000a, 2000b), tento oddíl zachovali v nezměněné podobě a s původním autorským názvem, čímž zdůraznili jeho svébytnost.

Tyto básně autor rekonstruoval po svém propuštění a — jak bylo řečeno — publikoval posléze ve výboru *Skřivani věž*; nicméně podle dochovaných archivních zá-

1 Václav Renč byl zatčen 21. května 1951 v Brně, kde v letech 1946–1948 působil jako lektor a režisér Národního divadla, ovšem po roce 1949 se zde mohl žít pouze příležitostnými pracemi. Ve dnech 23. 4. 1952 a 26. 4. 1952 byl společně s básníkem Josefem Kostohryzem souzen na pražském Pankráci v procesu s tzv. Zelenou internacionálou (srov. též Kopecký 2017). Původně plánovaný velký monstrproces s katolickými intelektuály, účelově propojený s odsouzením řady bývalých agrárnických politiků, národohospodářů a publicistů, byl posléze rozložen do dvou: první, v jehož rámci byl souzen Renč, probíhal v Praze na Pankráci, druhý byl inscenován v Brně, uskutečnil se 4. července 1952; v jeho rámci byli souzeni např. básníci, vědci a spisovatelé Jan Zahradníček, Bedřich Fučík, Zdeněk Kalista, Václav Prokůpek, Ladislav Kuncíř, Ladislav Jehlička ad. Václav Renč je po odsouzení vězněn ve Znojmě, v brněnském Cejlu, v Litoměřicích a na Pankráci, roku 1952 byl transportován do Leopoldova, 1960–1962 je vězněn na Pankráci, odkud se vrací na jaře 1962 na tzv. druhou amnestii pro politické vězně, s trvale podlomeným zdravím (srov. např. Rotrekl 1991: 116; Med 1998: 304; Novákoví 2000a: 529–532, 2000b: 624).

2 V rámci plánované kolektivní publikace *Poezie výjimečného stavu*, připravované na Filozofické fakultě UK.



znamů autografů rukopisů vzniklých ve vězení (Novákovi 2000b: 531) je zcela zřejmé, že básník tyto verše, z nichž — jak známo — naprostá většina musela být v době svého vzniku memorována (neboť za nalezenou tužku či papír či napsané slovo byli političtí vězni zpravidla trestáni korekcí či jiným typem drsných kázeňských opatření),³ rekonstruoval v naprosté většině ve znamení snahy o dodržení co nejvýraznější autenticity. Úpravy byly jen dílčí povahy a výrazně nepozměňovaly původní ráz vězeňských textů.⁴ Toto je podstatné zjištění obecnější povahy, neboť je tak do značné míry zodpovězena otázka, s jakými texty pracujeme, čteme-li verše tematicky i dobou svého vzniku spojené s politickým vězněním jejich autorů, které však prošly autorovou revizí/rekonstrukcí v době po propuštění a posléze byly publikovány (zpravidla se jedná u nás ze zjevných politických a společenských důvodů o dobu druhé poloviny 60. let). Na tuto skutečnost ukazuje rovněž například edice básní Jana Zahradníčka, které si básník výjimečně mohl zapsat do sešitu v době svého věznění na Mírově a v Leopoldově (srov. Zahradníček 2017), či rukopisy tvořící základ sbírky *Dům Strach* (knižně poprvé 1981), které vynesl z pankráckého vězení dozorce Václav Sisel a na sklonku 60. let odevzdal přes Františka Křelinu básnickově rodině a LA PNP (Doležal 2017). Konfrontace Zahradníčkových textů zachráněných z pankrácké věznice, stejně jako textů z leopoldovského sešitu, s texty z doby mezi květnem 1960, kdy byl na amnestii propuštěn, a říjnem 1960, kdy náhle zemřel, v nichž Zahradníček rekonstruoval své vězeňské verše a které posléze Bedřich Fučík uspořádal do sbírky *Čtyři léta* (1969), jasně ukazuje, že se básník snažil skutečně o zcela přesnou, autenticky za-

3 Například politický vězeň, prozaik a básník Jiří Stránský, několik let internovaný v uranových lágrech, k tomu říká: „Domů jsem svou [básnickou] tvorbu posílal ilegálně prostřednictvím statečných civilních havířů, s nimiž jsme fáráli. Bylo velice nebezpečné přenést cokoli na papír a ten až do odeslání ukrývat“ (Stránský 1999, s. 71).

4 Podle informace editorů vybraného díla některé z textů Renč před publikací upravil, několik málo zásahů doporučila redakce Melantrichu, kde *Skřivaní věž* ještě v druhé polovině roku 1970 stačila vyjít, aby v atmosféře nastupující normalizace nebylo vydání zmařeno (srov. Novákovi 2000a: 529). Prokazatelné jsou ukázky originálních textů několika dochovaných vězeňských básní, psaných inkoustovou tužkou na cigaretové papírky, z nichž dvě — básně *Věžeň u okna* (*Pohled z okna*) a *Samovazba* (*Tak sám a vzdálen*) editoři pro srovnání publikovali v edičním komentáři prvního svazku vybraného díla (Renč 2000a: 529–531). Renč první z citovaných básní zkrátil (zjevné redundantní pasáže), druhou z básní precizněji stroficky rozčlenil; zřejmě na požadavek redaktorů Melantrichu vypustil a nahradil několik málo slov explikujících zjevné vězeňské realie a nahradil je symboličtějšími, ovšem podstatu sdělení nezkrslujícími výrazy (např. u titulů básní: *Věžeň u okna* — *Pohled z oka*; *Samovazba* — *Tak sám a vzdálen*; „mřížemi hledě do nádvoří“ — „s pohledem do nádvoří“ apod.) Problematiku drobnějších úprav textů vězeňské poezie, které stačily vyjít do konce roku 1970, je třeba chápat rovněž na pozadí skutečnosti, že političtí vězni byli v první polovině 60. let propouštěni na svobodu podmíněně (např. Renč si odseděl jedenáct let z původně pětadvacetiletého trestu, který nebyl v průběhu vazby krácen), naprostá většina z nich byla rehabilitována až po roce 1990; navíc při propouštění podepisovali protokol o zachování mlčenlivosti o okolnostech a průběhu jejich vazby. Publikování vězeňské poezie tedy potenciálně mohlo i před rokem 1970 vyvolat de iure konflikt s bezpečnostními a právními složkami komunistického režimu a mohlo vést k znovuoobnovení výkonu trestu.



loženou rekonstrukci textů, které původně ukládal do paměti své či svých spoluvězňů (nebo je vepsal na papír, ovšem bez šance jeho pozdějšího využití), „nedobásňoval“, nepozměňoval znění, udržoval původní rytmickou, rýmovou i strofickou kompozici apod.

Na Zahradníčkově, stejně ovšem také na Renčově případě si však můžeme opětovně přiblížit jeden z nejpodstatnějších rysů jejich vězeňské lyriky. V současných domácích historických či kulturně a sociologicky orientovaných textech, zabývajících se vězeňskou poezií, bývá jako klíčová hodnota zmiňován zejména její dokumentární charakter.⁵ Vězeňská poezie skutečně skrývá mnohé informace o prostředí politických lágrů a věznic, jejím prostřednictvím lze plastičtěji vnímat protokolárně nezachytitelné nálady, pohnutky, naděje i skepsi vězňů a tím hlouběji pochopit charakter této pospolitosti, situace a doby; estetická kvalita vězeňských veršů bývá však spíše omlouvána jako slabší z řady podnětů, které nám četba a studium vězeňské poezie přináší. V případě (nejen) obou jmenovaných tvůrců máme však ve verších z období jejich věznění co do činění s řadou umělecky pozoruhodných výkonů, v kontextu soudobé poezie („civilní“ i vězeňské) vnímaných jako zcela zásadní. A právě u Václava Renče umocňuje tuto skutečnost fakt, že nejen *Loretánské světlo*, *Popelka nazaretská*, ale také cyklus veršů nazvaný *Bez ozvěny* představují (nejen) podle našeho názoru vrchol jeho básnického úsilí, a to i s ohledem na dosavadní celek jeho lyrické tvorby.

Jak jsem uvedl výše, pro Renčovu lyrickou tvorbu bylo od počátků charakteristické spojování dvou zpravidla protikladných, různorodě založených pólů, a to ve snaze docílit efektu krajní polarizace skutečnosti, jež v perspektivě absolutní, „čisté“ lyriky vede k silně abstraktní, duchovně akcentované umělecké výpovědi, která se svým způsobem stává prostředníkem ve vnitřním dialogu s Bohem. Spirituální gesto, průměty abstraktně založených opozit, víra ve slovo a jeho brilantní využití jako průsečíku umělecké a duchovní skutečnosti, víra v absolutno zastiňující životní skutečnost — toto byly silné, ale mnohdy také přetěžované postupy a pilíře Renčova slovesného umění 30. a 40. let. U druhé sbírky tuto dispozici vystihl opět Šalda, který v recenzi *Studánek* (1935) mimo jiné napsal:

[...] Renč byl v první své knize spiritualistický hymnik, jeho básně měly být bezdýmnými plameny vysoko šlehajícími k modrému éteru. To je i zpolovice dominanta této druhé knihy [...]. Někde jsou tu barevné dojmy slovné, nakupené do jakéhosi verbálnímu, ale tam, kde je rozrazí světelný paprsek lásky, vytryskne zpod nich hudba (Šalda 1935: 27).

Brutální životní zkouška, umocněný prožitek paradoxní a absurdní mezní životní situace „vězně svědomí“, jako by ovšem s podivuhodným efektem prohloubila jeho uměleckou výpověď. Při tomto tvrzení vycházím z teze, že na situaci výjimečného stavu, kterou bezesporu věznění představuje, reagují často nejen Renčovy verše, ale také verše dalších vězňů výrazným omezením námětů, které ovšem vyhraňují do absolutizovaných poloh krajních protikladů, naplněných touhou vyvážit

⁵ Jde např. o publikace Petry Čáslavové-Loučové (2013), Barbory Čihákové (2018), Kláry Pínerové (2017) aj.



tuto naprosto nepředstavitelnou životní situaci. Tento rys vězeňské lyriky se zdá být obecným, upozornil na něj například Jiří Opelík v analýzách koncentračnické poezie Josefa Čapka (srov. Opelík 1980: 251–252).⁶ Tento rys, který klade na vězeňskou poezii vlastně velmi absolutizovaný tvůrčí nárok (a ne každý z tvůrců je schopen mu dostat), svým způsobem ovšem velice konvenoval Renčovu uměleckému typu. Uměle omezený repertoár témat a prostředků, který Renč záměrně volil ve své dosavadní abstrahované básnické tvorbě, zde umělecky znásobila životní zkušenost vězně, která skrze takto redukovaný lyrický arzenál konfrontovaný s novou životní situací paradoxně neobyčejně zhušťuje výpovědní a estetickou hodnotu uměleckého vyjádření.

V Renčově vězeňské lyrice dochází k silné koncentraci několika principiálních konstant, s nebyvalou uměleckou silou vymezujících jeho „zamřížovaný“ básnický svět. První z nich je úsilí o přesné formální založení básní, jež ovšem není „virtuózní“ samoúčelné, důsledně se v něm odráží zjevný a soustavně rozvíjený intertextuální dialog s básnickým a kulturním kontextem, z něhož byl Renč násilně vytržen. V duchu svého předchozího uměleckého postupu, ale právě také jako signál určité kontinuity, sebezpotvrzení vlastní tvůrčí identity umělce v mezní situaci, který zůstává věrný dřívějším kulturním uměleckým vazbám, ale i prosté lidské důstojnosti v přízračném světě vězení, zachovává Renč i ve své vězeňské lyrice zcela přesné a náročné rytmické, rýmové a kompoziční založení básní. Renč vede velice příznačný dialog nejen se svou náhle přerušenu aktuální básnickou tvorbou.⁷ Setkáme se tu také s rozličnými lyrickými žánrovými formáty, symbolicky zastupujícími určité významné či básníkovi blízké literární typy či postupy, které jako filolog a překladatel důvěrně znal a dříve s nimi pracoval. Komparací kompozičního strofického členění vězeňských básní s předchozími tituly Renčovy tvorby je zřejmé, že se vrací k formátu svých vyzrálých básnických počátků, jak je představily sbírky *Jitření* a *Studánky*. A to jak v rozběhách k složitě strukturovaným, hudebně či na pozadí religiozních žánrových útvarů založeným skladbám, jako byly ve 30. letech třeba *Báseň na sklonku jara*, *Variace na motiv Narození Páně* či *Tanečnice v zeleni*, což se odráží zejména v *Loretánském světle*, tak k drobnějším lyrickým útvarům. Ty dominují právě v cyklu *Bez ozvěny*; setkáme se tu například s čtyřveršovými, písňově založenými texty, které ve své podstatě odkazují k pramenům lyriky jako druhu (*List nenapsaný*, *Pohled z okna*, *Září*, *Ztracená poledne*, *Verš na stěně*, *Vzdálení* aj.). Tyto „písně“ se často pojí s niternými tématy (láska ke své ženě, meditace nad údělem nespravedlivě vězněného, nad

6 Jiří Opelík zde píše: „Na krajní omezení života reagovaly jeho básně obdobně krajním omezením svých námětů, pocitů a obhajovaných principů, ale po zákonu nepřímé úměrnosti: nad šerými nížinami vegetativního živoření zdvihly se v nich azurové výšiny lidského ducha. Toto krajní omezení, zrcadlící se v dvojjednosti několika základních protikladů, přivedlo jistou monotónnost Čapkovy poezie. Její pocitovou základnou je stroze buď deprese, buď naděje, je v podstatě básnictvím otazníků (onoho ‚kdy už?‘) nebo vykřičníků (onoho ‚kež by!‘), ovládají ji pouhé dva kategorické imperativy: láska a svoboda“ (Opelík 1980: 252).

7 Srovnajme jen výmluvnou souvislost i narážky v názvu i obsazích vězeňské básně *Jarní vítr* s *Ódou na jarní vítr* z poslední vydané Renčovy knihy *Trojzpěvy* z roku 1948, tedy mezi ódou na mladický „jarní vítr“, jeho svobodu a dychtění, a oslovením větru ve vězeňské básni v časech, kdy „ztluhla krev“.



ztrátou svobody a identity, ukradeným časem apod.). Setkáme se rovněž s víceveršovými slokově komponovanými útvary, zohledňujícími buď tradiční triadický strofický kompoziční základ (báseň *Matce*, série tří devítiveršových slok), nebo s formátem strofické veršové odstupňované gradace (báseň *Tak sám a vzdálen*, série tří strof o sedmi, pěti a čtyřech verších). Objevují se osmiveršové sloky (básně *Jitřní*, *Noc na společné cele*, *Úděl*), jež upomenou na goethovskou či schillerovskou iniciaci, nemluvě o temném kontextu Bürgerovy *Lenory* a jejích typických osmiveršových strof, dále sedmiverší (*Pruh trávy a oblaka*), kde lze velmi intenzivně (nejen vzhledem k tématu básně, kterým je chvála volnosti a přírody) vnímat odkaz na *Tuláky* Karla Tomana — básníka pro Renčovu generaci velice podstatného. V šestiveršových strofických kompozicích (*Říjnová neděle*, *Svátek na konci zimy*) nelze přehlédnout přihlášení k sládkovské a obecně lumírovské intenci — k poezii, která měla pro Renče iniciační význam. Pětiveršové sloky (*Fotografie v dopise*, *Malá svatební*) upomínají na Rilkeova pětiveršová strofická schémata, tedy na poezii básníka (nejen) pro Renče zvláště ve 30. letech klíčového a bytostně mu blízkého — možná i proto jsou v pětiverších vyvedeny básně založené na velmi intimních tématech — například báseň *Malá svatební* je datovaná (1. 3. 1956) a tematizuje vzpomínku na svatbu s Alenou Sedlákovou před dvaceti lety, báseň *Fotografie v dopise* je niternou reflexí nad zaslánou manželčinou fotografií, jež byly politickým vězňům vzácně povolovány.

Podobně jako u strofických formátů i v rytmickém a rýmovém členění básní lze sledovat princip vazby a rozvinutí starších modelů. Jako v ranější Renčově tvorbě i zde je základem desetislabičný verš s jedenáctislabičnou variantou. Spolu s osmislabičníky se zde ovšem setkáme také s dvanácti/třináctislabičnými verši — alexandriny (*Pohled z okna*). Setkáme se ale také s básněmi, jež tuto klasickou veršovou formu záměrně bortí. Např. v básni *Paralely* Renč důsledně rozvíjí slabičnou veršovou strukturu 9 — 4 — 9 — 4 se zachováním iktu na šesté slabice lichého verše každé strofy; tímto záměrným de-kompozičním principem rozvíjí téma zjitřeného dialogu, který vede roztrpčený vězeň s Bohem — odtud mimo jiné ono roztržení pevně daného alexandrinského veršového rozměru, vyjadřující zoufalou situaci hrdiny básně, který přesto doufá v boží spravedlnost. Tu zde symbolicky zastupuje důsledně zachovaná báze pevné klasické čtyřveršové strofické formy.

Z hlediska metrických formátů a jejich rytmických realizací zde převažuje jambický rytmus, hojná je rovněž daktylotrochejská rytmická realizace; dominují (podobně jako v Renčově předchozí tvorbě) zvláště tříslabičné slovní celky, které v určitých výjimečných okamžicích rozvolňují přesný metrický půdorys básní a vytvářejí tak rámec volného (respektive uvolněného, s přítomností pevného metrického echa) verše (například básně *Září*, *Verš na stěně*).

Již z několika formálně-analytických postřehů je zjevné, jakým způsobem proskakuje zkušenost politického vězně a básníka do sféry jeho poezie. Ta zde tedy není jen jakousi „duševní hygienou“, „dokumentem“, „ventilem“ nahuštěných emocí, nýbrž komplexně pojatým prostředím, jež jednak umožňuje posílit vědomí nepřerušené kontinuity tvůrčího života, ale které s uměleckou kvalitou reaguje rovněž na nové podněty, jež úděl vězněného člověka přináší. Jak jsem uvedl výše, i pro Renčovu vězeňskou poezii je typické vyhraňování krajních, zpravidla protikladných momentů, které může implikovat jakousi monotónnost, stereotypizaci a statičnost lyrického výrazu. Oním „odstatičtující“ dynamizujícím prvkem, který z Renčovy poezie vytváří



ojedinělý básnický počín, je zde soustředěné dodržování a rozvíjení principu lyrické *dichotomie*, tedy rozlišování dvou stavů, udržovaných buď v protikladně založené, gradované či utlumované prostupnosti, nebo naopak ve významově zřetelné souběžnosti, a to jak v tematicko-motivické oblasti, tak ve formální struktuře. Uvedli jsme, že tento postup byl Renčovi blízký od samotných jeho počátků, kdy zejména v polovině 30. let umělecky toužil po tom, aby odhmotněnou matérií a podněty spirituální povahy, tedy prvky protikladně, v principu však abstraktně založenými, docílil formou virtuózního uměleckého uchopení ryzího přiblížení k božské substanci. Vědomí této umělecké mety v období, kdy vznikají Renčovy básně z vězení, zůstává; prožitek mezní situace však zapříčinil, že dříve odhmotňovaná „matérie světa“ jako by se konečně začala znát ke své podstatě, a z „božské substance“ se tu stává skutečný „Vykupitel“, „Bližní“ ve chvílích zoufalého dlení na samotkách a ve chvílích nepřekonatelné úzkosti a tísně. A co víc, oba tyto kdysi úzkostně a tvůrčí vůlí propojované světy, které se v této situaci ještě více oddělily (vězení vytrhuje člověka ze zažitého předmětného světa a komunistická ideologie se všemi prostředky pokouší vyrušit idealistický, duchovní způsob vnímání a rozumění životu), začaly změnou těžiště vstupovat v Renčových básních do nových dynamických a umělecky rezonujících vazeb. Přestaly být do značné míry nástrojem rafinovaného, esteticky cizelovaného uměleckého výrazu, významově se oprostily, nabily se energií nové, přetěžké životní zkušenosti, a o to více se staly skutečnou poezií. Signálem pro tuto situaci mohlo být i to, s jakou oblibou se těmito veršům nazpaměť učili a jak jim rozuměli Renčovi spoluvězni, zpravidla lidé bez specifického historického a estetického školení, jak tato poezie rezonovala v široké „muklovské“ komunitě.⁸

Efekt rozvíjení dichotomických principů např. v souběžném tematickém založení můžeme sledovat již v práci s metrickou matricí a její konkrétní rytmičnou realizací. Volba rozličných metrických schémat pochopitelně není v Renčově vězeňské lyrice nahodilá. Obecně je možné říci, že tam, kde v básních převažuje téma vzpomínky na prosté okamžiky života před zatčením nebo reflexe vězeňské reality, tam Renč zpravidla volí daktylotrochej jako přirozenému jazyku nejbližší rytmičnou realizaci. Kde naopak dominuje intimní téma, milostná reflexe, vzpomínka na milovanou ženu, meditace nad údělem sebe sama jako věřícího člověka a básníka, tedy pocity výjimečné, ojedinělé, delikátní, tam převažuje jambický metrický půdorys, a to zcela v duchu snahy „metricky“, artistně vázat rozpadlou životní kontinuitu a tím udržovat tep života, identitu sebe samotného. Kde z veršů vyhrkne apel, skepse, nezodpovězená otázka („Kdy pro mne vysemení stesk černý bohlav? [...] Za kterým horizontem spí den mé svobody?“, báseň *Září*), tam se ve vzácných a cílených případech verše metricky rozvolňují. Tuto skutečnost lze interpretovat tak, že převažující metricky přesně komponované verše vyjadřují sílu a vůli čelit vězeňské realitě; avšak bylo by uměleckou lží tvrdit, že její rozryvný tlak lze „ustát“ ve všech okamžicích. A právě rytmičnou uvolněnou verš tuto „slabost“ umělecky dokumentuje zvláště významně.

⁸ U drobných lyrických veršů, o nichž nyní píšeme, by toto konstatování nevyvolávalo údiv, pozoruhodný ale je doložitelný fakt, že celé pasáže rozsáhlé epické básně *Popelka nazaretská* si spoluvězni memorovali a v jejich paměti byla skladba o mnoha stech verších vynešena po amnestii v květnu 1960, tedy dva roky před Renčovým propuštěním — byť pochopitelně v částečně zkomolené podobě — na svobodu (srov. Nováková 2000a: 529).



V podstatě každá Renčova vězeňská báseň nějakým způsobem uchopuje téma s vězeňským životem a prožíváním spojené, ani v jedné z nich se nesetkáme se snahou vzdálit se žité chvíli; znamená to tedy, že všechny reflektují téma omezení, roztržení lidské existence, diskontinuity života — snad právě proto je takřka každá z básní rozličnými způsoby, využitím celé plejády fixních či uvolněnějších rýmů, rýmovaná, a to důsledně. Důvodem je patrně snaha vyvážit zdrcující zkušenost, „vtělit“ ji do celku života, o jehož neporušenost a komplexitu jde.

Ještě markantněji lze proces významové dichotomizace Renčovy lyriky sledovat v rovině obrazné a autostylizační, tedy ve sféře modelace prostupně založených protikladných tematických a motivických jednotek a ve způsobech vyjádření lyrického mluvčího. Obecný princip tohoto významového štěpení a srůstání je patrný v několika trsech, jež představují těžiště významové dynamiky Renčovy vězeňské lyriky. První si můžeme přiblížit na verších básně *Tak sám a vzdálen* (původně *Samovazba*): „[...] Dík, Bože můj, díky za tvou svobodu, / jež v srdci jásá, i když ústy sténá! / Dík za ramena křížem obtížena! / Všechno je dar.“

Jde o výchozí paradox náboženské povahy, fixovaný Biblií, církevní tradicí a praxí; pozemským utrpením je vykoupena věčná svoboda a život v pravdě, zároveň je ale také člověku dáno svobodně se rozhodovat, ovšem s rizikem sejít z cesty k Boží pravdě. Zde ovšem nabývá na významu paralela se zkušeností vězně — Boží svoboda je v tomto případě rovněž svobodou rozhodnutí jít po křesťanské cestě, ale se všemi důsledky, mezi něž patří rovněž utrpení, tedy v tomto případě komunistické věznění. Renč sám sebe samozřejmě považoval za vězně svědomí, zůstával věrný svému náboženskému přesvědčení, ve vězení navíc často deklaroval svoji „nepřevychovatelnost“, což jej — jak známo — stálo četné tresty samovazby a umělé prodlužování věznění (srov. Novákovi 2000b: 616n.). Téma svobody, přesněji řečeno duchovní svobody hluboce prožívané v totální fyzické nesvobodě, zde vedle symbolické a obecně sdílené funkce má tedy velmi osobní a nepřenositelný význam; umělecky rozvíjené srůstání obou významových rovin pak s sebou nese i mocný básnický účinek, garantovaný osobností svého tvůrce. Způsob náboženského, křesťanského vnímání světa je tu určující a bez jeho vkladu by nejen tato životní, ale také básnická perspektiva nebyla myslitelná. V nejsilnější míře se tak děje v rozsáhlých lyricko-epických skladbách, jako jsou *Loretánské světlo* či *Popelka nazaretská*, charakteristické průměty této skutečnosti však nacházíme rovněž v cyklu *Bez ozvěny*. I zde rezonuje základní princip básnické dichotomie, jehož interpretacím se budeme věnovat v dalších odstavcích, založené na paradoxním životním východisku, které navzdory lidské opuštěnosti, uvrhnutí do zoufalé situace, obrozuje a prohlubuje vztah k Bohu jako základní životní konstantě, a tím také k dalším rozhodujícím složkám a souvislostem lidského života, například v básni *Paralely*: „[...] I v modlitbách je z jedné tváře, z dvou dětských úst,⁹ / se srdcem svým se marně sváře, / tě [Bože] slyším růst.“

9 Renč byl komunistickou Státní bezpečností zatčen a odveden od manželky Aleny a dvou dětí — syna Ivana (* 1937) a dcery Zuzany (* 1943); v době zatčení však byla Alena Renčová těhotná, syn Václav se narodil v lednu 1952 (srov. Rotrekl 1991: 116), tj. tři měsíce před soudem, který Renče odsoudil k 25 letům věznění, tedy svým způsobem na doživotí; manželka byla těhotná po celou dobu trvání Renčovy vyšetřovací vazby, bez jakékoli možnosti komunikace s ním. Mimochodem řečeno, i takovéto rutinní srovnání básnického textu



Vraťme se ještě jednou k citované básni *Tak sám a vzdálen*, abychom si přiblížili druhou obecnější tematicko-motivickou oblast, založenou na rozvíjení principů Renčova dichotomického lyrického postupu: „Tak dole, ano, snad až u kořenů, / tak se věř, že se jádra dotýkám, / tak sám, až sebe sama zapomenu, / tak vzdálen od všech, že vidím k vám, [...]“. Jde o princip autostylizační, kde se rozevírá pro politickou vězeňskou poezii obvyklý a frekventovaný tematický vztah izolace člověka a reflexe nemožnosti být s druhými, milovanými lidmi. Právě samovazba, „korekce“, „díra“, do níž byli vězňové za trest uvrženi a kde Renč strávil během svého jedenáctiletého věznění 469 dnů (Novákovi 2000b: 616), se stává hojným motivem jeho básnických reflexí. Stejně tomu tak je u dalších vězněných básníků. Například Jan Zahradníček je autorem několika básní pojednávajících tuto skličující zkušenost, jako jsou *Slunce v cele* či *Samovazba (Dům Strach)*. Díky Miloši Dvořákovi máme přímo zachovanou jeho vzpomínku na „korekci“:

Nejhorší ze všeho byla pro mne samovazba. Tu jsem moc těžko snášel. Různé čmouhy, které bylo vidět na zdech cely, proměňovaly se mi v podoby, které se pohybovaly, které mluvily, gestikulovaly, a já jsem musel vynakládat co největší úsilí, abych si uchoval vědomí své totožnosti, abych věděl, kdo jsem a kde jsem a co tu dělám. Byl to vlastně stav na pomezí šílenství (srov. Bednářová — Trávníček 2001: 950–951).

I zde Renč využívá efektu dichotomie, a to jednak v prostorové, jednak v sebereflexivní poloze. Korekce, vězeňským argotem řečeno „díra“, „loch“, prostor nevětraný, zapáchající, bývala zpravidla skutečně umístována do sklepních prostor věznic, představovala tedy jakési „dno“ už tak ponížené vězňovy existence. Této skutečnosti básník využije a formou paralelní asociace toto vězeňské dno připodobní ke tmě „kořenů“; krajní mez existence, vyšínutí, ponížení, jej přibližuje čemusi bazálnímu, z čeho lze paradoxně růst... Podobně v druhé verši — korekce byla zpravidla stísněným prostorem, kde se buď nešlo dostatečně vzpřímit (jáchymovská nebo příbramská „díra“), nebo bylo vězni znemožněno si naopak lehnout. Renč opět využívá způsobu paralelní asociace a fyzická stísněnost, sevření, je postaveno do paralelní dichotomie s motivem jádra, doteku jádra, tedy uchopení čehosi podstatného, bazálního, od něhož se odvíjí hlubší poznání, které zakládá nový život, jeho vzrůst. Třetí verš eskaluje pocit samoty, vedoucí k zpochybnění vlastní identity, ale také sebezapomnění, tedy k paradoxně ozdravnému, očišťujícímu procesu, jenž zakládá novou formu a způsob lidské existence. Ve finále úryvku, v návaznosti na předchozí kontext, pak tma opuštěnosti, vzdálení od blízkých lidí, trpká zkušenost, ustavují po předchozích verších, v jejich významovém kontextu, určitý nový způsob osamělé lidské existence, která se v okamžiku totální opuštěnosti paradoxně nejvíce přibližuje co nejtěsněji do mentální blízkosti svých milovaných.

Tento okruh rozšiřuje spřízněný dichotomicky založený okruh, který bychom mohli přibližně popsat ve smyslu spájení témat vzdálení a přítomňování, paměti a snahy o její vytěsnění, identity vězně vyprazdňované stereotypy vězeňského života, proměňující člověka v číslo, a snahou o její udržení a případně prohloubení. Tato

a životních reálií umožňuje přibližně datovat vznik konkrétních básní, v tomto případě tedy básně *Paralely*, do období bezprostředně následujícího po básnickově zatčení.



vazba je dobře patrná například v tématu vzpomínky na matku („Tvé ruce, matko má! [...] / i v spánku vztažené za synem do daleka; / hle pancíř z ocele mi tkají gesta měkká / tvých rukou zemdlených, tajících jako svíce / pro mne“, báseň *Matka*): zde se umělecky rozvíjí archetyp matky ochránitelky a trpitelky, ne nepodobný mariánským obrazům, tvořený na základě hapticky založeného gesta, gesta rukou chránících syna navzdory žalárním zdím, v dalších strofách pak pohledu očí, plných něhy i žalu, emocí, z nichž čerpá sílu vězněný syn, a do třetice srdce zraňovaného i soucitného, tedy motiv vyjadřující trvalé spojení a zdroj síly a vzájemnosti. Podobně gesticky je založen další okruh spojený s osobností básnickovy ženy, která se v různých situacích stává tématem řady veršů, např.: „Tobě, má drahá, němým prstem píši / do vzduchu hrobky, v níž jsme zazděný“ (báseň *List nenapsaný*). Ono „psaní prstem“, „psaní okem“ (jak napovídá nepřímá citace v názvu této studie) je ostatně velice specifický renčovský obraz, který úzce souvisí právě s touto popisovanou situací, kdy nerealizované haptické „němé“ gesto, nenaplněný pohled v naprosté izolaci prohlubuje vědomí smyslového a duchovní ukotvení v blízkosti milované bytosti, paradoxně — oč hlouběji v nitru „hrobky“ vězeň dlí, o to větší a hlubší pocit vklínění, sounáležitosti s druhým prožívá (netřeba zde připomínat echo typicky máchovského obrazu), třeba ve verších básně *List nenapsaný*, která už titulem dává najevo potenci sice nedokonalého, ale ve vlastním smyslu naplněného gesta vzájemnosti: „Na tebe myslím. A mé srdce v hrobě / dere se k oknu modrých nadějí. [...] / Slévá se k hudbě u dna duše mé“ (báseň *List nenapsaný*). Nejintenzivněji, se vši tragikou i nadějí prožívané situace, tato vazba zazní ve finále *Paralely*: „[...] A snad i muka očišťovací / tuším, co jsou: / žít život bez domova, / vši duší svou.“ A patří sem nepochybně také okruh veršů rozvíjejících sebezpytující a mučivý pocit viny za trpký úděl svých blízkých, pocit tragický a paradoxní, protože nezaviněný, např. v básni *Výroční* — trpké reflexi výročí zatčení a tím vytržení z okruhu svých blízkých, přerušení kontinuity dosavadního života: „Ta léta tlení, hořký dým, [...] / Přetěžká léta! Ale tíž / mučí ten čas, co před nimi byl: / jsou dluhy, které nesplatíš, / jsou cíle, jichž ses navždy chybil. // Z nich, právě z nich ten hořký dým, / jed v žilách, jenž se nerozpouští. / Pláč nade vším, pláč nade vším. // Pláč zasypané studny v poušti.“

A je to právě médium poezie, které tento paradox umožňuje prožít a naplnit. Podobně je tomu ve verších z básně *Fotografie v dopise*: „Hledím v ty rysy snímkem zachycené / (hle trosečník, jenž hledí ke hvězdám); / a odkrývám v nich, co tak zhloubi znám, / jak bych je býval kdysi stvořil sám / a teď se pro ně skláněl do pramene.“ Toto gesto tvoření z ničeho (*creatio ex nihilo*), resp. rekonstrukce rozvrácené/rozvracované paměti, jež se zachycuje sebemenšího podnětu (*fotografie*), aby nejen rekognoskovala blízkou tvář, ale především aby prostřednictvím detekce jejích rysů obrodila uvědomění sebe sama, to je jeden z velmi podstatných postupů vyskytujících se v poezii vězněných básníků, které zde Renč uplatňuje. Obrozované sebeuvědomění, průstup do vlastního nitra, hlubší uvědomění sebe sama, a to při permanentním deziluzivním vědomí nepřekročitelných zdí a neproniknutelných mříží: „Nes, větře nevězněný / prach z pestíků / do plavých vlasů ženy! / Poznám mě, poznám po vzlyku / strun, které k prasknutí se chvějí. / Až k beznaději“ (báseň *Jarní vítr*) — i v tomto ohledu lze spatřovat efekt dichotomických prvků „vzdalovaného zpřítomňování“, „paměti v nepaměti“, „vzpomínky v zapomnění“, třeba ve verších básni *Malá svatební* („Den vzpomínání. Dvacet dlouhých let, [...] přes dálky, dálky



nekonečných let“), *Říjnová neděle* („A všechny dary dávno žitých říjňů / mi z ne- paměti prudce vytanou“), *Pruh trávy a oblaka* („Jsem jako prst a toužím vámi, / mí draží v dálkách, dál, až za ně, / dál nežli dosahuje zem“). Tyto vazby a průměty se rovněž projevují v básních zachycujících s dokumentární autenticitou život vězeň- ské komunity, třeba v (chtělo by se říci až „zahradníčkovsky“ založené)¹⁰ básni *Noc na společné cele*: „Spí, vpravo, vlevo. Psaní pod hlavou, / vzkaz od břehů, kam ve snu doplavou. / Jsem jeden z nich, a sám jak zrnko v soli, jak atom — vesmír v rudém valounu, / [...] V protějším rohu bratr mého bdění / čte při měsíčku týden starý list. / Čte zpaměti, čte i to, co v něm není / a čím si nikdy nebude dost jist: / že láska trvá, ze sebe a v sobě. Dočetl. Měsíc zhas. Tma — tma jak v hrobě“, nebo „A z okna věžňova, / naostřen neprostopnou mříží / na dosah modlitby se blíží / ostrůvek domova“ (báseň *Jitřní*). A do třetice finální verš básně *Pohled z okna*: „[...] Bože můj, Bože můj! Touhou se zalykat / po jitřní zemi [v původní vězeňské verzi: „za mří- žemi!“] / Zpěvem se zalykat, / němý...“.

Zde jde o další podstatnou variaci na téma autostylizace lyrického mluvčího Ren- čových básní, v tomto případě stylizace tvůrčího, básnického subjektu. Svou poezií Renč ve vězení žil, i v jeho případě platí, jako u Jana Zahradníčka a dalších vězněných básníků, že mu poezie představuje zcela jedinečnou dimenzi, že je pro něho zásad- ním prostředkem, který umožňuje v mezní životní situaci fyzicky i duševně přežít, že je zcela svébytnou formou duchovní svobody a sebeuvědomění a stává se životní nezbytností, neboť život dotváří, doceluje, činí ho svébytným, svobodným, plno- hodnotným. Lze říci, že takováto životní situace reviduje chápání údělu sebe sama jako básníka, zkušeného tvůrce, který je přinucen revidovat své dosavadní postupy, např. ve finále symptomaticky nazvané básně *Úděl*: „Zaplaven bouří slov hledám své slovo“. Poloha tvůrčí obrozující reflexe je dobře patrná třeba ve verších básně *Jarní vítr*: „[...] Ještě se ve mně chvěje / až k prasknutí / nad strunu beznaděje / ta vyšší, ta jež přinutí / i život, jenž byl vpolou přetát, do písne vzlétat“ nebo „Že z noci čiší chlad? / Tím spíš, tím spíše! / Já spěchám milovat, dopsat, co jiný nenapíše, / a z celé duše, ze všech sil / pít, pít svůj díl.“

Právě proto se téma tvůrčí umělecké kreativity jako fyzický/duchovní život za- chraňující aktivity, tvůrčí svobody, stává stálým v řadě Renčových básní. Stylizace mluvčího zde — v duchu předchozích odstavců — pracuje s dichotomií „zpěv“ — „tvorba“ — „poezie“ proti „oněmění“ — „prázdnost“ — „smrt“. Rozvíjí esteticky pro- duktivní srůstání bezmoci, němoty s vůlí po plnohodnotném tvůrčím, tedy životním naplnění. Patrné je to v řadě básní, třeba v *Říjnové neděli*: „Jen v úryvcích, a přece blíž a blíže / pramenu básně, než jsou ústí řek, / básně, co v sobě schráním pro zítřek, / skanduju ódu krajiny v dnech strážce, [...]“. Poezie jako akt záchrany sebe sama, jako

10 Na blízkost, spřízněnost, ale zároveň typologickou jedinečnost Renčovy a Zahradníčkovy vězeňské lyriky poukázal například Bedřich Fučík v dopise Václavu Renčovi z 27. 12. 1970, v němž se vyjadřuje k vydání autorského výboru Renčovy tvorby z let 1941–1962 *Skřivani věž*, zahrnujícího rovněž vězeňské básně: „Takřka jedním rozmachem jsi jako člověk i bás- ník svým utrpením dorostl tam, kam se chudák Zahradníček prodíral celou svou bolest- nou poutí, a stanul jsi těsně vedle něho [...]. Jak jste si blízcí, nejen motivově, což je při- rozené, ale především tím základním pocitem života a jeho smyslu, a jak jste odlišní!“ (cit. podle Novákovi 2000b, s. 625–626).



gesto uchování celistvé perspektivy světa — roztržitého, ale právě proto vyzývajícího k opětovnému scelení, a to s intenzitou větší, než tomu bylo v dřívějších „plných“ letech, světa, který klame zdáním konce, ale o to větší obrodu a znovuzrození implikuje. V úryvku je pozoruhodná rovněž reflexe způsobu „psaní“ veršů do paměti, básně memorované, „skandované“, bez možnosti zápisu, schraňované v paměti „pro zítřek“, naplněný nadějí spočívající v životě na svobodě a v šanci jejich opětovného zápisu a fixace; právě ono „virtuální“ psaní prstem do tmy paměti, „okem na zed' cely“ (báseň *Verš na stěně*), vpisování veršů do „řádek“ mříží, je mimo jiné obraz, který představuje (jak již bylo řečeno) zcela originální vklad Renčovy poezie. Jde zde o reflexi údělu sebe sama jako básníka, který ve vzpomínce na předchozí „plný“ život, v situaci uvržení na „dno světa“ roztržitého a stlačeného, v samotě a izolovanosti cely, v roztržiténých úlomcích zpráv o svých blízkých, v občasných blahodárných pohledech na přírodu skrze zamřížované okno či při ojedinělých převozech z věznice do věznice, reviduje navzdory všemu smysl své lidské a básnické existence, plné, celistvé, nepřerušené, a to znovu na základě principu dichotomických paralel, třeba opět v již citované básni *Říjnová neděle*: „[...] Jak snadno jsme je ztráceli v tom čase, / když zpívali k hluchým, věčný Básníku! / Dnes — jako slova lásky do vzlyku — dozrálý vesmír ke mně rozlévá se. / Samotou tříben, touhou duše čist, / sám pozdní hrozen tvůj, ho umím čist. // Čist ve zlomcích — a obejmout jej celý!“

Na závěr této črty, jež bude v dohledné době rozvinuta o analýzy skladeb *Mariánské světlo* a *Popelka nazaretská* a zejména o kontextová srovnání s dalšími vězeňskými básněmi, ocituji úryvek již jednou zmíněného dopisu Václavu Renčovi, který v prosinci roku 1970 napsal Bedřich Fučík, kritik, který — jak zde dosvědčuje počáteční úryvek z jeho recenze věnované Renčově prvotině — po celý svůj život Renčovo dílo kriticky i s přátelskou účastí sledoval a komentoval a jehož rozumění bylo znásobeno sdílenou zkušeností politického vězně:

[...] Říkávám, že bych sice nechtěl těch deset let kriminálu prožít znovu, ale dodávám, Bůh mě netrestej, že bych nechtěl o ně přijít. Ty jistě rozumíš, jak drahocenná je to zkušenost, kterou nelze získat laciněji; je trestem, nepochybně, ale je i milostí. A řeknu-li, že Tvých jedenáct let stálo za to, vznikla-li druhá polovina Skřivaní věže, chápeš jistě tak, že nelze chtít, aby se odestalo to, co se stalo. Je milostí, vzniklo-li několik těch Tvých vsutku velkých básní (jsou všechny?) z kriminálu, které samy o sobě váží za celé dílo. Tam jsi, smím-li být osobní, našel sebe sama, jak si Tě vkládám do rámu obrazu svého; jsi pravdivý, jako jsi nikdy nebyl, věřím každému slovu, mám s čím porovnávat, neboť jsi promluvil za nás za všechny. Pohybovalo-li se Tvé slovo kdysi nějak samo pro sebe, v artistní vývěvě, radujíc se, jak lehce vykružuje piruety, neztrácí dnes nic na své vznášivosti, ale je na něm patrné, jakého vzepětí bylo třeba, aby uneslo tu tíhu, která na něm lpí, neztratilo rovnováhu výšek a proměnilo někdejší „barevný vzruch v monumentální klid“. Jako bys náhle pocítil, že ten Tvůj strom nemá jen korunu v slunci a větru, ale i kořeny hluboko v tajemné půdě země a života, od „nepaměti k nepaměti“ (citováno podle Novákovi 2000b, s. 625).



PRAMENY

- Renč, Václav:** *Jitření*. Řád, Praha 1933.
- Renč, Václav:** *Studánky*. Václav Petr, Praha 1935.
- Renč, Václav:** *Sedmíhradská zem*. Ladislav Kuncíř, Praha 1937.
- Renč, Václav:** *Vinný lis*. Novina, Praha 1938.
- Renč, Václav:** *Trojzpěvy*. Knihy Řádu, Praha 1940; 2. vyd. Vyšehrad, Praha 1948.
- Renč, Václav:** *Popelka nazaretská*. Vyšehrad, Praha 1969; ed. Luisa Nováková, Trinitas, Svitavy 2008.
- Renč, Václav:** *Setkání s Minotaurem*. Československý spisovatel, Praha 1969.
- Renč, Václav:** *Skrývání věž*. Melantrich, Praha 1970.
- Renč, Václav:** *Pražská legenda*. Opus Bonum, Frankfurt nad Mohanem 1974; 5. vyd., ed. Mojmír Trávníček, Trinitas ve spolupráci s Křesťanskou akademií v Římě, Svitavy 2017.

LITERATURA

- Bednářová, Jitka — Trávníček, Mojmír:** Komentář. In: Jan Zahradníček: *Knihy básní*, eds. tíž. NLN, Praha 2001, s. 767–987.
- Bremond, Henri:** *Čistá poezie*. S úvodní studií F. X. Šaldy. Orbis, Praha 1935.
- Čáslavová-Loučová, Petra:** Věžeňský samizdat jako neznámý fenomén v dějinách československé nezávislé kultury let 1948–1989. *Souvislosti* 24, 2013, č. 3, s. 194–208.
- Čiháková, Barbora:** Fenomén lágrové poezie na příkladu básnické tvorby Karla Pecky. In: Klára Pinerová (ed.): *Jáchymov. Jevíště bouřlivého století*. ÚSTR, Praha 2018, s. 281–286.
- Doležal, Miloš:** Jan Zahradníček a Václav Sisel v Domě strachu. In: Lukáš Kopecký (ed.): *Spisovatelé za mřížemi*. Studijní a vědecká knihovna Plzeňského kraje, Plzeň 2017, s. 9–15.
- Fučík, Bedřich:** Dva debuty veršů. In tíž: *Kritické příležitosti II*, eds. Vladimír Binar a Mojmír Trávníček. Triáda, Praha 2002, s. 289–290.

- Renč, Václav:** *Loretánské světlo*, ed. Zdeněk Drahoš. Vyšehrad, Praha 1992; pod názvem *Sluncem oděná*, Křesťanská akademie, Řím 1979.
- Renč, Václav:** *Vrstvení achátu*. *Vybrané spisy Václava Renče*, sv. 1, eds. Jaroslav Novák a Luisa Nováková. Trinitas ve spolupráci s Křesťanskou akademií v Římě, Svitavy 2000a.
- Renč, Václav:** *S anděly si nelze připíjet*. *Vybrané spisy Václava Renče*, sv. 2, eds. Jaroslav Novák a Luisa Nováková. Trinitas ve spolupráci s Křesťanskou akademií v Římě, Svitavy 2000b.
- Zahradníček, Jan:** *Jan Zahradníček: Verše*. *Leopoldovský sešit poezie*, ed. Jan Wiendl. Brno, Moravská zemská knihovna 2017.

- Kopecký, Lukáš (ed.):** *Spisovatelé za mřížemi*. Studijní a vědecká knihovna Plzeňského kraje, Plzeň 2017.
- Međ, Jaroslav:** Václav Renč. Heslo in: Pavel Janoušek a kol: *Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl 2, M–Ž*. Brána — Knižní klub, Praha 1998, s. 304–305.
- Međ, Jaroslav:** Cesta do Lorety — Václav Renč. In tíž: *Od skepse k naději*. Trinitas ve spolupráci s Křesťanskou akademií v Římě, Svitavy 2006, s. 178–180.
- Novákovi, Jaroslav a Luisa:** Komentář, ediční poznámka a vysvětlivky. In: Václav Renč: *Vrstvení achátu*. *Vybrané spisy Václava Renče*, sv. 1, eds. tíž. Trinitas ve spolupráci s Křesťanskou akademií v Římě, Svitavy 2000a, s. 525–533.
- Novákovi, Jaroslav a Luisa:** Komentář, ediční poznámka a vysvětlivky. In: Václav Renč: *S anděly si nelze připíjet*. *Vybrané spisy Václava Renče*, sv. 2, eds. tíž. Trinitas ve spolupráci s Křesťanskou akademií v Římě, Svitavy 2000b, s. 616–637.
- Opelík, Jiří:** *Josef Čapek*. Melantrich, Praha 1980; též Triáda, Praha 2017.



Pinerová, Klára: *Do konce života. Političtí vězni padesátých let. Trauma, adaptace, identita.* NLN, ÚSTR, Praha 2017.

Rotrekl, Zdeněk: Václav Renč. In týž: *Skrytá tvář české literatury.* Blok, Brno 1991, s. 113–118.

Stránský, Jiří: Místo ediční poznámky. In týž: *Za plotem.* Hejkal, Havlíčkův Brod 1999.

Šalda, F. X.: Václav Renč: Jitření. *Šaldův zápisník* 5, 1932–1933, č. 8, duben 1933, s. 259–260.

Šalda, F. X.: Tři moderní lyrikové čeští. *Šaldův zápisník* 8, 1935–1936, č. 1–2, říjen 1935, s. 22–28.