

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Fakulta pedagogická

Katedra bohemistiky

Akademický rok 2006/2007



Diplomová práce

Dílo básníků ze skupiny kolem Kamila Bednáře

Zdeněk Brdek

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Anotace

Diplomová práce s názvem „Dílo básníků ze skupiny kolem Kamila Bednáře“ pojednává o skupině literátů, jež se na přelomu 30. a 40. let 20. století utvořila kolem jmenovaného básníka, který platil za mluvčího své generace, označované jako „protektorátní“. Pokoušíme se vysvětlit historické souvislosti tvorby této skupiny v kontextu české literatury 40. let a sledujeme její útlum během 2. sv. války, postupný rozklad v poválečných letech i definitivní konec po převratu v únoru 1948.

Věnujeme se pouze básníkům, jejich poetické tvorbě a teoretickým textům, které zasáhly do diskuze o mladé generaci a její poezii. Snažíme se ozřejmit pojem a koncepci „nahého člověka“, která naznačovala, že by mohla být považována za program mladých umělců nebo při nejmenším za jejich společnou základnu.

Svou pozornost upínáme na tři patrně nejzajímavější básnické postavy, a sice na Kamila Bednáře, Hanuše Bonna a hlavně na Jiřího Ortena. Budeme si všimnout podobností, rozdílností a také existenciálních fenoménů, které bývají se skupinou kolem Bednáře spojovány. Právě Jiří Orten se ukáže být nejtalentovanějším, nejinspirativnějším a zřejmě nejbližší filozofickému existencialismu.

Zvláštní kapitoly tvoří *Jarní almanach básnický*, jakožto generační vystoupení mladých básníků, *Kritický měsíčník* – časopis, který pod vedením Václava Černého poskytl bednářovcům prostor, *Ohnice*, jako poslední počín skomírající skupiny a krátce se zmíníme i o pronikání existencialismu do Českých zemí.

Annotation

Disertation “The work of poets from the group around Kamil Bednář” deals with a group of writers, which formed between 1930s and 1940s around the mentioned poet, who was considered to be the spokesman of his generation, which was labelled as “protectoral”. The author will try to explain the historical background of this group’s work in the context of Czech literature of the 1940s. The author will also study the crisis of this group during World War II, its gradual decline in the post-war period and its definite end after the takeover in February in 1948.

The author will be concerned only with those poets, and their poetic and theoretical work, who became involved in the discussion about the young generation and its poetry. The author will try to clarify the idea and the conception of „naked human“, which implied, that it may be considered to be the program of young artists, or, at least, to be their mutual base.

The author will mainly focus on three most interesting poets – Kamil Bednář, Hanuš Bonn and first of all, Jiří Orten. The author will take notice of the similarities, differences and also the existential phenomena, which are usually connected with the group around Kamil Bednář. Jiří Orten will appear to be the most talented, the most inspirative and probably also the closest to philosophical existentialism.

There are special chapters devoted to *Jarní almanach básnický* (*Spring poetic almanac*), which is a generational performance of young poets; *Kritický měsíčník* (*Critical monthly*) – a magazine, edited by Václav Černý, which provided space for the poets around Kamil Bednář and *Ohnice* (*White Charlock*), which was the last act of the fading group. The author will also mention briefly the penetration of existentialism to Bohemia.

Můj dík náleží především prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc., který mě inspiroval nejen svou knihou *Existencialisté*, ale i myšlenkami a připomínkami pronesenými během konzultací. Dále pak děkuji doc. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D. a Kateřině Pínové za pomoc při shánění materiálů.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl veškerou použitou literaturu.

Zdeněk Brdek

Obsah

1. Úvod.....	- 7 -
2. Situace na přelomu 30. a 40. let 20. století	- 8 -
3. Pronikání existencialismu do Českých zemí.....	- 11 -
4. Kritický měsíčník.....	- 13 -
5. Diskuze o protektorátní generaci a její poezii.....	- 16 -
5.1 Koncepce „nahého člověka“ v Bednářových textech	- 16 -
5.2 Člověk v mladé poezii.....	- 24 -
5.3 O nejmladší generaci básnické.....	- 27 -
6. Jarní almanach básnický 1940	- 32 -
7. Tři básníci	- 37 -
7.1 Jiří Orten	- 37 -
7.2 Kamil Bednář	- 55 -
7.3 Hanuš Bonn.....	- 63 -
8. Ohnice.....	- 67 -
9. Shrnutí a závěr	- 72 -
10. Literatura.....	- 79 -

1. Úvod

Zásadní inspiraci pro tuto diplomovou práci znamená kniha Vladimíra Papouška *Existencialisté* (Torst, Praha 2004), která pojednává o existenciálních fenoménech v české literatuře 20. století. Jedna z kapitol je věnována právě skupině kolem Kamila Bednáře a diskuzi, jež se kolem ní a nejmladší literatury rozpoutala ve 40. letech 20. století.

V *Existencialistech* se autor věnuje výhradně próze, a tak se (vzhledem k tomu, že kolem Kamila Bednáře se soustředili převážně básníci) nabízí zaostřit na poezii. Nejprve se však pokusíme charakterizovat historický horizont a ostatní tendence v české poezii vznikající za protektorátu. Existenciálně podbarvená tvorba nejmladších básníků byla totiž jenom jedním z více souběžných proudů. Právě existenciální momenty, které bývají s protektorátní generací spojovány, nás budou obzvláště zajímat. Zaměříme svou pozornost na analýzu a interpretaci poezie tří nejvýraznějších básníků, a sice Kamila Bednáře, Hanuše Bonna a nejvíce Jiřího Ortena, jenž dodnes zůstává nejznámějším z celého okruhu. Tyto tři kapitoly představují pokus o charakteristiku poetik, nikoliv monografické studie.

Budeme se věnovat také diskuzi o mladé generaci, kterou vyvolal *Jarní almanach básnický* a teoretické texty Kamila Bednáře, Zdeňka Urbánka a Jaroslava Červinky, zvláště pak pojmu „nahý člověk“, který vystihuje myšlenky a pocity nejmladších umělců na přelomu 30. a 40. let 20. století. Připomeneme, jak důležitou roli tehdy sehrál prof. Václav Černý. A to jak při podpoře mladých básníků na stránkách *Kritického měsíčníku*, tak při šíření existenciální filozofie vůbec. Všimneme si také poválečných snah oslabené skupiny o navázání na protektorátní působení, které představují hlavně dvě *Ohnice*. Ty se ukážou být posledním počinem, protože po únoru 1948 se okruh kolem Kamila Bednáře rozpadá. Přesto představuje zajímavou kapitolu v dějinách novější české literatury a zaslouhuje si naši pozornost.

2. Situace na přelomu 30. a 40. let 20. století

Literatura sklonku 30. a první poloviny 40. let byla dozajista ovlivněna překotným vývojem dějin – máme samozřejmě na mysli události kolem nástupu nacismu, okupace a 2. sv. války. Na člověka jako jedince v tomto období padá jakási všeobšáhá krize.

Jiří Brabec v příslušné kapitole *Dějiny české literatury IV* rozpoznává v literární produkci poezie let 1939 – 1945 několik proudů. První z nich tenduje k tvorbě cyklických útvarů, rozsáhlých skladeb s epickými prvky (např. Nezval, Hora, Holan, Seifert, Halas). Návrat k dějovosti a příběhovosti jakoby měl znovu sjednotit rozkouskovaného člověka (či spíše jeho prožívání a vnímání) v jednotný celek s jasným průběhem od začátku do konce. Autoři se pokoušejí o celistvé pojetí lidského bytí.

Druhý proud Brabec nazývá „*poezie životních a národních hodnot a jistot*“. Básníci zde obracejí svou pozornost k tématům, ve kterých může zkoušený člověk nalézt určitou útěchu nebo posilu. „*Aktualizace tradičních hodnot se stává cestou k znovunabytí životní rovnováhy a vnitřních jistot.*“¹ Nejedná se o plánovaný únik, člověk se zkrátka (instinktivně) snaží ulevit sám sobě, nalézt v umění potěšení, které by mu pomohlo překonat těžkou dobu. A tak je přirozené, že je kladen důraz na lásku k rodné zemi, zaostřeněji na rodný kraj, domov, tématicky se prosazují obecné hodnoty jako mateřský cit, dětství a vzpomínky na něj, milostný vztah, krása přírody. Opora je hledána i v české historii, kde znovu ožívají výrazné osobnosti, na které můžou být Češi hrdí a které mohou posloužit jako vzor. K těmto tématům se přidává také křesťanská víra, často v podobě reflexivní lyriky, spojená s katolickou religiozitou. Za příklad poezie životních a národních hodnot a jistot poslouží tvorba Seifertova, Branislavova, Zahradníčkova, Hrubínova nebo Závadova.

Vedle těchto zaběhlých autorů vstupuje však na scénu také mladá generace, která vykazuje určité tendence ke sjednocení, i když zpočátku docházelo i k různým konfrontacím uvnitř generačního proudu, protože mnozí mladí odmítali ideologickou funkci poezie a poslání lyriky spatřovali v úsilí postihnout „člověka vůbec“. Jedním z nejvýraznějších pokusů o generační vystoupení se stává *Jarní almanach básnický* (dále JAB) z roku 1940 či méně známý sborník *Chvála slova* z téhož roku. Snaha nalézt společné rysy je patrná i v teoretických textech básníka Kamila Bednáře *Slovo k mladým* a v následném *Ohlasu Slova k mladým*. Bednář se pokouší charakterizovat (svou) generaci

¹ *Dějiny české literatury IV*, Victoria Publishing, Praha 1995, str. 462

vyrůstající a dospívající ve společenské krizi, reprezentovanou pádem hodnotových a ideologických systémů. Řešení spatřuje v návratu k duchovním hodnotám. Ve svých příspěvcích přijímá „dobou determinované vymezení funkce básnického díla“², a to sice chápání poezie jako světonázoru. Básnictví tu není jen druh umění, je něčím víc. Stává se vyznáním či programem. To souvisí také s koncepcí „nahého člověka“, kterou se Bednář snaží rozvíjet. Usiluje o ponoření se až na dno člověka a o následné odrazení se k bytosti celistvé a civilizované. Hledání nahého člověka je východiskem ke stavbě člověka společenského nové doby.

Poněkud vydařenější se nám jeví snaha Zdeňka Urbánka vyslovit pocity a myšlenkové pochody nejmladší generace v eseji *Člověk v mladé poezii* z roku 1940. Navazuje zde na první Bednářův text a zná i tvorbu básníků z JAB, takže své myšlenky může doložit i na konkrétních verších. Urbánkovo dílko se výrazněji a zřetelněji blíží existenciální filozofii, ať už je to použitými termíny nebo pokusem o analytický přístup.

Ještě zdařilejší se nám jeví teoretický text Jaroslava Červinky *O nejmladší generaci básnické*, který byl vydán v roce 1941. Červinka se ukáže být nejlépe disponovaný k tomu, aby se stal teoretikem Bednářovy generace, neboť uvádí pocity a myšlenky mladých básníků do evropského kontextu a také filozofických souvislostí. Je proto škoda, že Červinka nepokračoval v rozvíjení svých teoretických stanovisek. Úsilí mladých umělců bylo směřováno spíše k realizaci naznačených myšlenek a postojů literaturou.³

Výraznou pomocnou ruku podal nastupující básnické generaci jejich předchůdce a inspirátor František Halas. Ten totiž v druhé polovině 30. let pracoval v nakladatelství Václava Petra, kde začala vycházet edice První knížky, kterou Halas redigoval. A tak v letech 1936 – 1942 bylo pod vedením Františka Halase vydáno deset prvotin mladých českých básníků. V Prvních knížkách debutovali Jiří Valja, Hanuš Bonn, Kamil Bednář, Lumír Čivrný, Jiří Orten (pod pseudonymem Karel Jílek), Oldřich Nouza, Josef Kainar, Josef Hiršal, Jiří Kolář a Hana Marková. Před touto generací přirozeně vycházela řada prvotin, ale ty se nestaly významnými (Ivan Jelínek, Viktor Fischl, Karel Kapoun, Zdeněk Kriebel, atd.). Podle Brabce byli příliš poplatní starším umělcům, které nekriticky brali jako vzor. Proto je jejich dílo často kompromisem mezi několika (často protichůdnými) vlivy. První pokusy generace Kamila Bednáře jsou také roztříštěné a eklektické, ale i tak je zřejmé, že se začala formovat výrazná básnická generace, přestože Václav Černý

² *Dějiny české literatury IV*, Victoria Publishing, Praha 1995, str. 466

³ O próze pojednává Vladimír Papoušek v *Existencialistech* (Torst, Praha 2004).

používá (v předmluvě k JAB) termín „*mezigenerace*“, právě protože nevidí důraznější vymezení se oproti předchůdcům. Do doby, kdy začaly vycházet První knížky, také spadají první kontakty Václava Černého (působícího tehdy v *Lidových novinách*) s Bednářem či Bonnem. Černý později sehraje velmi důležitou roli, ať už jako iniciátor *Jarního almanachu básnického*, zprostředkovatel existenciální filozofie, ideologický inspirátor Bednářovy generace nebo její ochránce poskytující jí prostor na stránkách *Kritického měsíčníku*.

Pokud přistoupíme na uvažování o českém typu existenciální tvorby, může se nám spojení Františka Halase a nastupující básnické generace jevit do jisté míry jako symbolické, protože Halasem se tento typ poezie začíná rodit a „*prožívá pak svou regeneraci v díle mladé generace 40. let – u Jiřího Ortena a u těch autorů, kteří existenciální pocit promítají do předmětného světa dějů velkoměstského života (básníci Skupiny 42)*“.⁴

⁴ *Dějiny české literatury*, Victoria Publishing, Praha 1995, str. 5

3. Pronikání existencialismu do Českých zemí

Konstatovali jsme, že Václav Černý působil jako jakýsi grant protektorátní generace a šířitel existenciální filozofie. Pojdme se tedy podívat, jak docházelo k pronikání existencialismu do Čech a jakou roli při tom sehrál Černý a jeho časopis *Kritický měsíčník*. Nejpodrobněji se touto problematikou zabýval Vladimír Papoušek ve své knize *Existencialisté* (Torst, Praha 2004), konkrétně v kapitole „Diskuse o existencialismu ve čtyřicátých letech“ na stranách 229 – 251, kde se pojednává (mimo jiné) i o Bednářově koncepci „nahého člověka“.

Už „od třicátých let se v českém myšlení o literatuře probírají literární jevy, které budou později spojovány s existencialismem, aniž se ještě ozývá pojem existování či existence“.⁵ Jedním z prvních (vedle Václava Černého), kdo tuto skutečnost začíná vnímat je František Götz, dokonce používá i pojem „existencionální“ nebo „existence“. Ovšem tento teoretik brněnské Literární skupiny se nedokázal vymanit ze svého přemýšlení expresionistickým směrem a neporozuměl snahám moderních francouzských spisovatelů (Sartre, Camus), potažmo ani existenciální filozofii.

Tu jako první uchopil za správný konec až výše zmiňovaný Václav Černý. „*Jeho zájem o existencialismus se promítá do inspirací, jež směřuje k mladým umělcům počátku čtyřicátých let, které shromáždil kolem svého časopisu Kritický měsíčník, a do pokusů konstituovat tyto mladé umělce jako vyhraněnou literární generaci.*“⁶ Tento zájem vyvrcholil v Černého vysokoškolských přednáškách, které se stanou základem pro jeho *První a Druhý sešit o existencialismu*. „*Nejprve vydal v druhém ročníku časopisu Kytice Prolegomena k existencialismu jako úvodní část studie editované... v roce 1948 pod názvem První sešit o existencialismu.*“⁷ Vydání *Druhého sešitu o existencialismu*, který se věnuje existencialismu v českém prostředí, bylo zastaveno komunistickou cenzurou, takže oba *Sešity* vyšly společně až v roce 1992.

Vladimír Papoušek si však všímá i problematických momentů v Černého chápání existenciální filozofie. Upozorňuje na to, že Černý příliš akcentuje svou vlastní koncepci „*individualistického personalismu se socialistickými rysy*“⁸, která mu nedovolí zabývat se existenciální tělesností, tělem v realitě, neboť směřuje k přílišné transcendenci. O tom,

⁵ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 229

⁶ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 231

⁷ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 231

⁸ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 231 – 232

jak Černý preferuje personalistické pojetí, se dočteme např. v jeho *Pamětech*: „*Jsem čím dál tím víc přesvědčen, že v životě vůbec, i na jeho vrcholu, v kultuře, je osobní prvek tím nejdůležitějším.*“⁹ S tím souvisí i Černého chápání Sartrovy myšlenky o lidském snažení jako touze po stanutí se Bohem. Černý toto interpretuje jako rozvíjení sebe sama a odkrývá esencionalitu svého myšlení. Pokud je mu ideálem, ke kterému je záhodno směřovat, silná osobnost (třeba zbudovaná z existenciální krize), pak s existencialismem vlastně polemizuje.¹⁰ Naopak plně pochopil koncept existenciální svobody jako odpovědnosti při každodenním jednání, jež se stává permanentní volbou.

Jako poměrně schopný teoretik se ukázal Jaroslav Červinka, který však nepokračoval ve svých snahách a nerozvíjel svá teoretická stanoviska. Až po válce začíná u nás existencialismus jako filozofický směr domácnět, na čemž nesou velký podíl revue *Vyšehrad*, znovuobnovený *Kritický měsíčník*, výše zmiňovaná činnost Václava Černého (přednášky a *Sešity o existencialismu*) a také 3. číslo časopisu *Listy* z roku 1947 připravené Jindřichem Chalupěckým, teoretikem Skupiny 42, které je celé věnováno existencialismu. Zdá se, že Chalupěcký existencialismus pochopil a dodal tak teoretické předpoklady pro tvorbu Skupiny 42, jež se ukáže být progresivnější než okruh autorů kolem Kamila Bednáře, který se sice pokusí svou činnost obnovit, ale zůstane pouze u dvou sborníků pojmenovaných na počest tragicky zesnulého Jiřího Ortena *Ohnice*. Diskuzi o existencialismu násilně přeruší únor 1948.

⁹ Černý, Václav, *Paměti II*, Atlantis, Brno 1992, str. 397

¹⁰ Možná byli bednářovci až příliš ovlivněni Václavem Černým, a nepřekročili proto jeho stín, třebaže dokázali existenciální pocity reflektovat.

4. Kritický měsíčník

Zpočátku roku 1938 nakladatelství Borový nabídlo Václavu Černému, že mu založí literárně-kritický měsíčník. Ten přirozeně nabídku přijal a první číslo *Kritického měsíčníku* (dále KM) vyšlo 26. ledna 1938. *Kritický měsíčník* měl navázat a do jisté míry nahradit Šaldův *Zápisník*, který přestal vycházet v roce 1937 z důvodu Šaldovy smrti. Černý však nechtěl slepě následovat Šaldu, kterého si velmi vážil, byť s ním v mnoha ohledech nesdílel stejný názor. Šalda mu byl inspirativním vzorem, ne dogmatickou modlou. Sám Černý poslání KM popisuje takto: „*Šlo... o to udržet nejvyšší úroveň kritické práce v oboru umění i duchovního života vůbec, zachovat, pevně etablovat a utvrdit tradici kritiky jakožto autonomní, nezávislé a tvůrčí disciplíny; o to sledovat vývoj kulturních forem našich i cizích, orientovat v nich čtenáře, vést ho k schopnosti samostatného soudu a pomáhat novým hodnotám bez stranických ohledů.*“¹¹

Od září 1938 byl pak KM postaven před novou situací. Na jeho stránkách se začaly objevovat příspěvky nejen umělecké, ale i politické, které byly obranou vůči nenávislné fašistické a nacistické demagogii či urážkám ze strany domácích kolaborantů nebo záškodníků. Proti rasistické totalitě stavěli autoři KM demokratický humanismus. Ještě větší důraz začal být kladen na zahraniční kulturní dění, aby okupované Česko-Slovensko (od 16. března 1939 protektorát Böhmen und Mähren) neztratilo kontakt s cizinou. Nadále je pak předkládána i tvorba českých klasiků, jež měla být národu v těžké chvíli povzbuzením. Časopis se taktéž spojil s domácím i zahraničním ilegálním odbojem. Jeho stránky využívali také židovští a komunističtí autoři, kteří měli zakázáno publikovat, a KM tím na sebe bral velké riziko. Samozřejmě byly na KM páhány stále větší cenzurní zásahy (tak jako v celém kulturním životě protektorátu), ovšem autoři si vždy stáli za svým názorem a nikdy neslevili ze svých zásad. Václava Černého nikdy ani nenapadlo, že by mohl vykonat jakékoliv „úlitby bohům“. I proto se KM stane u čtenářstva velice populárním (dokonce dosáhne nákladu většího než Šaldův někdejší *Zápisník*) a můžeme ho považovat za nejvýznamnější literární časopis v době okupace, neboť „*Naše doba, redigovaná Josefem Mackem, se zabývala spíše kulturněpolitickou problematikou..., a tak byl KM vlastně jedinou důsledně demokratickou revuí věnovanou pouze literární problematice.*“¹²

¹¹ Černý, Václav, *Paměti II*, Atlantis, Brno 1992, str. 21

¹² *Dějiny české literatury IV*, Victoria Publishing, Praha 1995, str. 448

Výrazným počinem KM bylo také vydávání Svazků. Byla to knižnice přidružená ke KM, jakási její filiálka, pobočná revue. Sešity samostatných esejí a úvah z nejrůznějších vědních oborů vycházely dvakrát až čtyřikrát za měsíc a bylo v nich místo pro další spolupracovníky i články pro KM příliš dlouhé. S myšlenkou přišel František Kovárna, mělo se jednat o pojistku, kdyby byl KM zrušen. Svazky skutečně KM přečkaly, vycházeli i po válce a do roku 1947 vzniklo přes sto sešitů. Mimo jiné zde vyšly význačné texty Kamila Bednáře *Slovo k mladým* (Svazky č. 23), *Ohlas Slova k mladým* (č. 55) a *Člověk v mladé poezii* (č. 44) od Zdeňka Urbánka.

Mezi nejčastější a nejvýznamnější spolupracovníky patřili (kromě Černého) Josef Čapek, Otokar Fisher, Bohumil Mathesius, Arne Novák, Bohumil Polan, František Halas, Josef Hora, František Kovárna, Jan Patočka, Václav Navrátil, Vojtěch Jirát, Robert Konečný, Karel Polák, Karel Růžička, Pavel Eisner, Karel Janský, Jaromír John, Bedřich Václavek, E. F. Burian a mnoho dalších. Vedle kritického rázu KM se objevovala i část beletristická, přesněji básnická. Kromě zavedených autorů (Halas, Holan, Hora) hned v 3. čísle vystoupí skupina mladých debutujících básníků, kteří v KM nelezou svou tribunu. Jedná se o Kamila Bednáře, Jiřího Ortena, Hanuše Bonna, Ivana Blatného, Josefa Kainara, Jiřího Klana a Josefa Hiršala. Václav Černý správně považoval za důležité poskytnout nejmladším prostor, když se jich nikdo jiný nezastal.

V 8. čísle KM čtvrtého ročníku (1941) napsal Václav Černý článek „Torzo...“, který je vlastně nekrologem a vyjádřením smutku nad smrtí tragicky zesnulého Jiřího Ortena. Černý přirozeně v článku nejmenuje, jenže básníková totožnost je přesto odhalena. Navíc v 1. čísle následujícího ročníku (1942) Černý publikuje zásadní studii *Kultura a charakter*, kde odmítá údajně chystanou akci, při níž se měli čeští spisovatelé zřítí odbojářů v Londýně i Moskvě a zhanobit domácí odboj. Velice mravně cítící člověk, jakým Černý byl, se proti podobným snahám musel ohradit, neboť kultura pro něj je „*věrnost, statečnost a synonymum charakteru.*“¹³ Po těchto příspěvcích a po udavačském článku z *Árijského boje* z května 1942, kde je Černý napadán jako židomil a levičák, se cenzura (rozběsněná atentátem na Heidricha z 27. 5. 1942) naplno zaměřila na KM a na osobu Václava Černého zvláště. Byl nucen z KM odejít (připravil ještě dvojčíslo 5-6 – 1942) a poslední čtyři čísla pátého ročníku (1942) redigoval Bohumil Novák. Poté bylo vydávání KM nadobro úředně zastaveno.

¹³ Černý, Václav, *Paměti II*, Atlantis, Brno 1992, str. 287

KM začal vycházet znovu po válce a to již v červnu 1945. Vyšly pak ještě další tři ročníky, při čemž ten poslední (1948) zůstal nedokončen, vyšlo ještě 15. (říjnové) číslo. Poúnorový stalinismus nehodlal jeho existenci snášet o nic trpělivěji než nacisté. KM se snažil pokračovat ve své předešlé činnosti, takže opět věnoval prostor soudobé poezii a také jiným evropským literaturám. Mezi nové spolupracovníky patřili Jiří Pistorius, Antonín Hrubý, Karel Kraus, Karel Brušák, Bohuš Balajka nebo Jan Linhart. Velkým tématem spousty diskusí se stala otázka tvůrčí svobody, velmi citlivá vzhledem k nastupujícímu stalinismu. Důležitá byla i obrana Kamila Bednáře a hlavně Jiřího Ortena, o kterého se po válce rozpoutal boj, a propagace jejich poezie.

5. Diskuze o protektorátní generaci a její poezii

Do diskuze o mladých, resp. o jejich tvorbě, zasáhla spousta příslušníků nejmladší generace. Největšího ohlasu se dočkaly příspěvky Kamila Bednáře, Zdeňka Urbánka a Jaroslava Červinky, se kterými se postupně seznámíme.

5.1 Koncepce „nahého člověka“ v Bednářových textech

Prvním počinem byla brožura Kamila Bednáře *Slovo k mladým* (dále SkM), jež vyšla v roce 1940 v nakladatelství Václava Petra jako v pořadí 23. svazek stejnojmenné knihovny zaměřené na úvahy a studie. O rok později následoval *Ohlas Slova k mladým* (Svazky č. 55), kde se Bednář pokouší shrnout reakce na svůj předešlý text a také dále formulovat (či upřesnit) myšlenky týkající se mladé generace a koncepce „nahého člověka“.

Bednář psal svůj příspěvek s vědomím toho, že není teoretik nebo vědec, byl totiž především básník. Možná proto byl také vnímavější ke všem okolnostem a projevům tehdejší situace, ve které se nacházela celá jeho generace rozená přibližně od počátků 1. sv. války. Bednář na sebe vzal tedy úlohu mluvčího své generace, přestože se nepovažoval za nejvhodnějšího pro tento úkol. Převládla v něm však touha nějak změnit současný stav a *Slovo k mladým* psal se záměrem vyburcovat mladé k nějaké reakci, projevu, zaujetí postoje, mělo být jakýmsi prvotním impulzem.

Mladý básník si všiml, že mladí lidé jsou velmi pasivní, neprůbojní, až zakřiknutí, není o nich slyšet, jsou mlčenliví (používá pojem „*mlčenlivá generace*“), poddajní a nedokáží myslet jinak než předchůdci. Dokonce hovoří (na 6. straně) až o komplexu nebo „*citovém úrazu*“, který mladou generaci paralyzuje. Je si také vědom toho, že toto může vést k odsouzení nejmladších. Mladí podle Bednáře nosí masky, jednu na veřejnosti a v soukromí odlišnou. Jedná se o společenské mimikry, kdy se mladí nezajímají o současné dění a nesnaží se nic změnit, což vždy bývá atributem mládí. Příčinami této pasivity by mohla být skepse, zklamání, nevíra, autor použije i existenciálně podbarvené sousloví „*hnus ze světa*“¹⁴. Jakoby se člověk nemohl pořádně zakousnout do života, je nucen žít něco jiného, než by chtěl, a tím jsou zklamávány dětské představy. To vede

¹⁴ Bednář, Kamil, *Slovo k mladým*, Václav Petr, Praha 1940, str. 6

k touze po úniku, např. k schovávání se za sen, což právě chce Bednář překonat. Jak uvidíme, všechny tyto aspekty nalezneme i v poezii *Jarního almanachu básnického*, který vyšel krátce před *Slovem*.

Ovšem diskuzi vyvolal už samotný pojem „generace“, protože mladí se jako jedna generace nechovali a nevystupovali. Na to poukazuje hlavně Václav Černý, třeba v předmluvě k *Jarnímu almanachu* nebo v *Kritickém měsíčníku* (č. 1, ročník III), kde se můžeme dočíst Černého definici generace, kterou Bednář ve *Slově* opakuje: „Generace znamená společenskou skupinu v téže době žijících a působících lidí, jež – v době největší vnímavosti a ovlivnitelnosti jejich bytostí – ztvárňovaly tytéž sociální poměry fyzické i duchovní, a kteří se jeví tudíž v historické perspektivě, přes veškeré rozdíly individuální a zvláště v mladých chvílích t. zv. generačního nástupu, jako homogenní a svébytný společenský celek, přibližně týmž rytmem dějstvující.“¹⁵ Podle Bednáře schází jeho vrstevníkům právě ono generační vědomí a uvědomění, ale věří, že se ještě vytvoří. K naději směřuje i jeho myšlenka o tom, že není nutné, aby byl nástup nové generace provázen převratem, hlučnou revolucí. Akceptuje i boj bez bojování, čímž trochu omlouvá zmiňovanou neprůbojnost.

Mládež Bednář charakterizuje jako znechucenou a skeptickou, avšak dětství jeho vrstevníků se zdá být radostné a harmonické. Vždyť Bednářova generace vyrůstá po 1. sv. válce, kdy panuje všeobecná euforie po přežitých hrůzách. Základním životním pocitem se stává svoboda a jakási (poetistická) opilost z prostého faktu žití. Žádné problémy jakoby neexistovaly a když, řešily se „*takřka infantilním způsobem*“.¹⁶ Když člověk vyrůstá v tak idylickém ovzduší, je poté náraz na realitu o to tvrdší a bolestivější. Mladý člověk prožije, jak krutým omylem byla iluze štěstí, stane se svědkem úpadku idejí, jimž hodlal věřit. Pochopitelnou reakcí se pak stává obranné se stažení do sebe, které vypožoroval Bednář u velké části své generace, zrod anarchistů, kteří už ničemu nevěří, ale třeba také obrácení se k Bohu.

Autor se pokouší i vypočítat možné zdroje zklamání a skepse. Jeden z nich vidí ve zklamání se ve strojích a technice (1), které se ukázaly jako dokonalé zbraně masakrující životy, a v zákonité ztrátě víry v moderní pokrok. Důležitým faktorem byla také poválečná hospodářská krize (2), která narušila přirozený rytmus střídání ročníků. Jelikož nebyl dostatek práce, mladí se nacházeli v nejistém stavu čekatelství, kdy čekali „*na to, až*

¹⁵ Bednář, Kamil, *Slovo k mladým*, Václav Petr, Praha 1940, str. 10

¹⁶ Bednář, Kamil, *Slovo k mladým*, Václav Petr, Praha 1940, str. 15

bude možno, dovoleno žít“.¹⁷ Mladí lidé byli totiž plní sil, byli si toho vědomi, ale nemohli nalézt uplatnění, takže se stávali závislími na starších, kteří je museli nadále živit. To samozřejmě vede ke vzniku traumatu a konfliktu generací (3). Zde Bednář nachází příčiny oné přetvářky a pocitů psance či vydědění. Mladí se často ocitali na okraji společnosti, v pozici ojedinělých podivínů, pokud si chtěli uchovat autenticitu své existence. Údělem mladého člověka se tak stává osamocení na periferii života. Konflikt ovšem nenastával jen mezi generacemi, ale také uprostřed celé mladé generace, kde se vyostřily sociální rozdíly – chudí vs. bohatí. Za další zdroj skepse je označován všeobecný úpadek duchovna (4) projevující se přílišnou akcentací materialismu. „*Společnost bez ducha se nakonec stávala místo pána otrokem strojů... Materialismus... zbavil člověka spojení s vesmírem a se samou podstatou života.*“¹⁸ Panuje nezájem o metafyziku, o nějaké obecnější postižení lidského bytí. Je nastoupena cesta relativismu a atomizace. Všechny složky a vrstvy lidské bytosti jsou rozpitvávány a pohled na člověka se rozdrobuje. Je sice důkladnější co do objemu vědomostí, ale ztrácí se tak scelující perspektiva, která by umožnila pohlédnout na člověka jako na jednoduší celek. K tomu všemu se přidává také tíživá atmosféra předvečeru 2. sv. války (5).

Tímto výčtem se Kamil Bednář snaží objevit, v čem tkví společný prožitek jeho generace, a dostat tak výše zmíněné Černého definici. Ale formuluje také nový životní pocit, kterým je podle něj touha objevit jsoucnost člověka ve své prostotě.

Bednář také mluví o úpadku velkých duchovních směrů z počátku století, které už neměly pro mladé lidi svůj potenciál, takže nevytvářely plodnou myšlenkovou atmosféru. Hovoří o konci avantgardy, která si určuje člověka podle nálady, o zmatku moderních -ismů, v jejichž spletnosti se dospívající jedinec ztrácí. Zde se mohou nacházet kořeny bezprogramovosti, kterou je nejmladší generace charakterizována a která je jim také vyčítána. Jenže tato generace si doposud nedokázala vytvořit vlastní program a starší myšlenky pro ně nejsou živé. Mladí jsou zklamaní z relativismu moderního myšlení a z ideologií, které nedokázaly dovést člověka k šťastnějšímu životu.¹⁹ Nedůvěřují proto přítomným hodnotám a spíše se vracejí k těm věčným, nadčasovým. Nechtějí člověka atomizovaného, ale celistvého. Chtějí člověka, kterému může být odňat třeba i Bůh, ale musí být nahrazen něčím stejně komplexním. Něčím, co dá lidské existenci smysl.

¹⁷ Bednář, Kamil, *Slovo k mladým*, Václav Petr, Praha 1940, str. 17

¹⁸ Bednář, Kamil, *Slovo k mladým*, Václav Petr, Praha 1940, str. 20 – 21

¹⁹ Zajímavý postřeh k tomuto tématu přidává Jiří Daniel ve svých denících. Píše o tom, že slova ztratila svůj význam, své sepětí s označovanou věcí. Nejedná se zde o nedůvěru k složitým terminologiím a formulacím, z kterých se tak snadno stanou fráze? Viz: Daniel, Jiří, *Mé myšlenky se velice nepodobají dýmu*, Torst/Sefer, Praha 1998

Něčím takovým může být např. poezie, která se stala světonázorem mladé generace. Poezie je chápána jako výraz lidství a může se stát smyslem života, neboť se v ní člověk sžívá a vyrovnává se světem. Také proto se poezie jakožto nejcitlivější druh umění, který zachycuje atmosféru a pohyb doby, stala vyjadřovací formou mladých. Je to poezie, která nechce být avantgardní, nechce rozbíjet ustálené formy, protože v experimentu už nelze jít dále, chce objevit jsooucnost člověka. Mladí básníci si nechtějí nechat diktovat žádným směrem, chtějí v poezii nalézt nahého člověka „omezeného jen na svou nejhlubší látku“.²⁰

Tady už nám začíná krystalizovat koncepce „nahého člověka“, jež se měla stát oním chybějícím programem mladé generace. Jak již bylo řečeno, mladí touží objevit podstatu člověka, chtějí se dostat až k jeho kořenům, aby poznali, čím vlastně lidská bytost je. Nejprve proto musí sestoupit až na samé dno člověka jednotlivce a teprve odtud se odrazit nahoru, směrem k člověku novému, civilizovanému a společenskému. Slovy Václava Černého: „*Žádali si tedy návrat od všeho, co je v člověku nástrojem a výrazem lidské hromady či skupiny, k tomu, co je v něm původně, ryze lidsky a nejhloběji dáno, odstrojíš-li jej ze sociálních atributů a akvizic*“.²¹ Tento postup od základů člověka k sociální skutečnosti lidské odpovídá základnímu předpokladu existenciální filozofie a to sice, že existence je před esencí. Není dán žádný vyšší smysl, který bychom od okamžiku zrození (či expresivněji: vržení) na svět měli hledat a dosahovat ho. Prvotním faktem je holá existence sama o sobě a teprve poté jí můžeme, nebo spíš musíme, dávat smysl, podstatu. Tuto myšlenku obsahuje i koncepce „nahého člověka“. Jejím východiskem je nahý člověk, člověk omezený na nejzákladnější aspekty lidství: smysly, pud, hlad po myšlence, řeč, odňatá společenská příslušnost. Člověk bez vztahů. A vztahy jsou základem generačního vědomí, takže není divu, že se toto u Bednářovy generace dosud nevytvořilo. Teprve na základě tohoto nahého člověka je nutno začít budovat člověka budoucího.

A v tomto smyslu Bednář také formuluje poslání a úkol své generace. Nejdříve spojit síly a vytvořit si vědomí generační příslušnosti, dále hledat a stvořit nahého člověka s pokorou před světem a učinit jej východiskem pro stavbu nového člověka a zastavit tak relativismus a rozpad člověka (potažmo světa) na atomy. To však vyžaduje čas: „*A generace, jež byla určena k tomu, aby znovu objevila prostou a velkolepou jsooucnost lidské duše, lidského ducha a vůbec – Člověka, najde v tomto úkolu i smysl své existence.*

²⁰ Bednář, Kamil, *Slovo k mladým*, Václav Petr, Praha 1940, str. 28

²¹ Černý, Václav, *Paměti II*, Atlantis, Brno 1992, str. 203 – 204

Potřebuje jen dvojnásob času, než jiné generace, aby mohla změřit půdorys svého bytí a šíří svého poslání.“²²

Myšlenky a postoje, které se Kamil Bednář pokusil formulovat v SkM jsou nejnvýstižněji a nejzhuštěněji zrekapitulovány v 7. kapitole *Ohlasu Slova k mladým*. Tento druhý Bednářův teoretický text měl shrnout výsledky diskuze vyvolané textem prvním a také reakce, kterých se SkM dostalo. Těžko říci, jak SkM zapůsobilo na samotnou mladou generaci, jíž bylo především určeno, jisté však je, že tento svazek zaznamenal velký ohlas v tisku a mezi intelektuály. Jejich reakce se různí od naprostého odmítnutí až po pochvalná uznání či obhájení, která však zůstávají střízlivá.

Jedním z chápavých a shovívavých hlasů, které Bednář bere na vědomí, byly názory Růženy Vackové (*Nár. střed* 26.V. 1940). Ta v mladé vkládá naději a v těžkých podmínkách, ve kterých museli dospívat, spatřuje dokonce možnou výhodu, jež je donutí vydat ze sebe to nejlepší. Skepsi nejmladší generace nazývá „*pascalovskou, nietzscheovskou*“, je to „*skepse, která vpadla do zkušeností z absolutních prožitků*.“²³

Literární kritik a teoretik Jaroslav Červinka si všiml, že mladá poezie nabyla svrchované úspornosti, zbavila se tvarových nepravdivostí a neexperimentuje s formou, což dokládá využívání pravidelných veršových schémat i rýmů. Ovšem nastává zde (podle něj) problém obsahu této poezie. Červinka se táže, zda stačí ona představa nového člověka nahradit životní obsah. Bednář odpovídá, že to samozřejmě není možné a zdůrazňuje onen proces hledání nového člověka, ne pouhou představu. Červinka dále přichází s názorem, že tohoto nového člověka není nutné hledat, neboť stačí vrátit se k člověku původnímu, přirozenému. S tím Bednář souhlasí a podotýká, že s Červinkou mají stejný cíl, ale používají jiná slova vyjadřujícíce však totéž.

Na SkM přirozeně reagoval i Bednářův inspirátor Václav Černý, a to v 5. – 6. čísle KM z roku 1940. Zajímá ho hlavně hledisko umělecké a pokračuje ve svých (výše zmíněných) úvahách započatých v předmluvě k JAB. Totiž zda je nastupující generace opravdu generací uměleckou či nikoliv. Černý chápe, že mladí teprve utvářejí svůj „*cíl a program společenský* a že *vyvodit svůj ideál přebudování vztahů mezilidských je jim možné teprve po odpovědi na otázku, co jest člověk, jaký má smysl a určení*“.²⁴ Jak již bylo řečeno, v JAB je nazývá mezigenerací, nicméně po SkM (kde Bednář ukázal snahu po

²² Bednář, Kamil, *Slovo k mladým*, Václav Petr, Praha 1940, str. 22

²³ Bednář, Kamil, *Ohlas Slova k mladým*, Václav Petr, Praha 1941, str. 8

²⁴ Bednář, Kamil, *Ohlas Slova k mladým*, Václav Petr, Praha 1941, str. 10

sjednocení a zformulování společných východisek) už je vzhledem k používání tohoto termínu zdrženlivější a ponechává rozhodnutí, jestli se díky své práci stanou generací nebo ne, na mladých samotných. Po vydání dalších sbírek i próz už nepochybuje ani Černý a vidí v pojetí nahého člověka stanovisko osobností. Pochvaluje si také, že toto pojetí míří k humanistickému personalismu, který mu byl tolik blízký. K problematice pojmu generace se Bednář vyjadřuje následovně: „*Buduji svůj názor o existenci generace na přesvědčení, že životní pocit, jímž generace žije, jest typický a jedinečný, neodvozený a nepřejatý.*“²⁵

I kvůli tomu Václav Černý odmítá hesla o mlčenlivé generaci, která nemůže být ničím k užítku, o trpnosti nebo bezprogramovosti („cožpak hledání člověka není programem?“), kterou Bednářovi vyčítá především Václav Běhounek. Tomu se nelíbilo, že mladí nespátřují východisko v ideologiích a nejružnějších směrech, jež navíc ani neznají.

Jenže právě toto bylo jedním z rysů tzv. „nahého člověka“, nahý člověk je totiž lidská bytost bez ideologií, abstrakt a bez politiky. „*Ideologie se zrodí až z člověka a pro člověka.*“²⁶ Znovu nám tu přichází na mysl předpoklad existenciální filozofie, a sice že existence je před esencí. Nemůžeme se rovnou rozhodnout pro nějaký již hotový ideologický koncept, protože cítíme, že nevychází přímo z nás. Nejdříve musíme prozkoumat sami sebe a teprve potom ze zjištěných poznatků vyvodit, sestrojít vlastní souhrn idejí, který bude vycházet právě z konkrétního jedince. Mladí zkrátka chtějí nový, nehotový program, jelikož staré nevyhovují. Kamil Bednář dokonce vzpomíná na vlastní zkušenost s mládežnickými spolky a sdruženími. Avšak jejich ideály zatuhlé ve fráze mladým neodpovídaly, protože nevycházely z nich samých. Vznikal tak „*tragický nesouzvuk mezi tím, co mladí myslili a tím, co cítili a žili*“.²⁷

V podobném duchu hovoří i Václav Černý, který ospravedlňuje chladnost Bednářovy generace k ideologiím a sociálním programům pochopitelnou potřebou vypořádat se se sebou a až potom se skupinou. Černý nepovažuje mladé za asociální, jak zněla další oblíbená výtka, pochopil totiž, že chtějí nejdříve poznat člověka a pak lidi. „*Mladí jen obracejí postup a pořad dvou souvisejících a na sobě závislých zájmů a úkolů, majíce za to, že ideologie sociální a ideál sociálně politický vyplynou jako následek a*

²⁵ Bednář, Kamil, *Ohlas Slova k mladým*, Václav Petr, Praha 1941, str. 30 – 31

²⁶ Bednář, Kamil, *Ohlas Slova k mladým*, Václav Petr, Praha 1941, str. 25

²⁷ Bednář, Kamil, *Ohlas Slova k mladým*, Václav Petr, Praha 1941, str. 29

výraz z prožitku člověka a z představy o jeho povaze a poslání.“²⁸ Jedná se o „věc uspořádání problémů, nikoliv jejich potlačování“.²⁹ Aforisticky řečeno: „Cesta k universu, k národu, lidstvu vede přes osobní nitro“.³⁰

Jedním z kritiků byl i Lumír Čivný, který vyčítá bednářovcům pasivitu a neangažovanost, což ovšem vychází z jeho socialistické orientace a také z určité dezinterpretace či nepochopení.

Tyto a podobné kritiky se zaměřují na přílišný obrat k poezii, jež by sloužila jako únik, vyhýbání se realitě a konfrontaci. Ale to, že se poezii přisuzuje větší váha, než bývá obvyklé, přeci nemusí znamenat odklon od skutečnosti nebo rezignaci na aktivitu. Kamil Bednář k tomu dodává: „*Poesie jako světový názor je výsledek skepse a nedůvěry, pro něž je pravá poesie alespoň pravdivým svědectvím o člověku i jeho pravdivým vyjádřením.*“³¹ Mladým básníkům se totiž jednalo především o pravdivost, což koresponduje s hledáním onoho „nahého“ člověka. Nejmladší poezie je zkrátka hlavním nositelem životního pocitu Bednářovy generace, který se vyznačuje opuštěností, samotou, neklidem, nejistotou, marností, beznadějí. Důležitým bodem však je snaha všechny tyto negativní pocity překonat a učinit je základem, ze kterého si člověk vybojuje novou, ryzí podstatu. Je (samo)zřejmé, že některým spisovatelům se to daří lépe, jiným hůře.

K oběma Bednářovým esejům se (s více jak šedesátiletým odstupem) vyjadřuje také Vladimír Papoušek ve své knize *Existencialisté* (Torst, Praha 2004). Považuje je za příliš vágní a obecné na to, aby mohly být programem a odmítá i pojem „koncept“ (nahého člověka). Bednářovo vyjadřování se zdá být „*mlhavé a plné rétorických figur*“.³²

Papoušek vytýká autorovi také „*nedostatek analytického myšlení a malou teoretickou připravenost*“³³, což Bednářovi znemožňovalo dodat svým úvahám analytický základ, který by měl (podle Papouška) být východiskem existenciálního myšlení a cítění. Také se přehnaně upíná na utopickou budoucnost a nevěnuje dostatečnou pozornost reflexi skutečnosti/současnosti, ze které vyrůstá existenciální uvažování.

Vladimír Papoušek také upozorňuje na to, jak silný vliv mohl mít na Bednáře Václav Černý, duchovní vůdce mladých básníků, což by v textech potvrzovala „*deklarovaná vůle k proměně jedince a víra v sílu působení subjektu ve struktuře*

²⁸ Bednář, Kamil, *Ohlas Slova k mladým*, Václav Petr, Praha 1941, str. 15

²⁹ Černý, Václav, předmluva k *Jarnímu almanachu básnickému*, František Borový, Praha 1940, str. 13

³⁰ Bednář, Kamil, *Ohlas Slova k mladým*, Václav Petr, Praha 1941, str. 15

³¹ Bednář, Kamil, *Ohlas Slova k mladým*, Václav Petr, Praha 1941, str. 25

³² Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 232

³³ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 233

společnosti“.³⁴ Nacházíme tu společné rysy s Černého personalistickým stanoviskem, jehož byl horlivým zastáncem.

Zajímavé je Papouškovo vnímání *Slova k mladým* a *Ohlasu Slova k mladým* jako děl, která mají vyvolat lítost či obrátit pozornost na nemocnou generaci, což by se blížilo spíše principům dekadence. Totiž „*pokud bychom soudili jen z Bednářových textů, narazíme na více prvků vlastních dekadenci přelomu století než modernímu ontologickému myšlení*“.³⁵

Kamil Bednář nedokázal formulovat své myšlenky dostatečně pregnantně, takže se jeho texty nemohly stát novým manifestem mladých, což bylo zapříčiněno tím, že Bednář byl jednoduše příliš básníkem, čehož si je sám vědom a přiznává to. Více si autor *Existencialistů* cení snahy Zdeňka Urbánka postihnout člověka v jeho konkrétním bytí a také pokusu „*přesněji definovat situaci jedince na aktuálním horizontu dobového života*“.³⁶

³⁴ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 234

³⁵ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 236

³⁶ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 237

5.2 Člověk v mladé poesii

Nakladatel Václav Petr vydal v knižnici Svazky (č. 44) studii teoretika a prozaika Zdeňka Urbánka nazvanou *Člověk v mladé poesii*. Esej vyšel v roce 1940, ovšem až po *Jarním almanachu básnickém* a Bednářově *Slovu k mladým* a je na něm znát povědomí o obou textech. *Člověk v mladé poesii* představuje další snahu mladých intelektuálů (vedle Bednářových pokusů) vyslovit pocity a myšlenky nejmladší generace. Urbánek však lépe než Bednář naznačuje možnost formulovat jakýsi program společný pro celou generaci, ukazuje se jako zručnější teoretik. Zároveň se také více blíží principům existenciální filozofie, což naznačuje jeho existenciálně laděná terminologie či slovník. Vedle citátu Kierkegaarda Urbánek používá slova jako „chaos, úzkost, vržení na svět“, apod.

V úvodu své studie Urbánek deklaruje snahu nalézt to, co mají začínající básníci společné, ale zároveň je i obhajuje a vysvětluje jejich postoje. K známému problému samotného pojmu „generace“ Urbánek říká: „*Snad právě tato vůle mladých básníků (nazírat individuálně), subjektivně se dopátrat společného údělu lidského, plodí tolik pochybností o jejich generační sounáležitosti*“.³⁷ Dodává ještě, že definování generace není její vnitřní potřebou, je k tomu spíše tlačena zvenčí.

Skutečnost, že mladí nepostupují jednotně (s výjimkou JAB), Urbánek zdůvodňuje nedůvěrou nastupující generace ke společenským organizacím a institucím. Proto se nesdružují, nevydávají společné manifesty nebo programy (teprve totiž formují své ideje), mají odpor k vnějškové organizaci a spoléhají spíše na přátelství a srdečnou blízkost. Urbánek si také uvědomuje velký handicap, který znemožňuje mladým vystupovat jako celistvá skupina, a sice, že se mezi mladými nenachází žádný teoretik, jenž by byl schopen vyřknout společnou myšlenku, ke které by se mohli všichni přihlásit. Zdůrazňuje totiž nutnost analýzy, takže není ideální, že teorii píšící básníci, neboť ti mají odlišný způsob myšlení než teoretici. Nemá zatím smysl ani vydávat vlastní časopis, protože by byl jen souhrnem básní, třebaže krásných.

Nepříliš přesvědčivě se autor snaží omluvit i další častou výtku týkající se přílišné zahleděnosti do budoucnosti a nedostatečné reflexe současnosti. Urbánek považuje přítomnost za nedostatečně inspirující, nediví se proto, že se člověk obrací s nadějí a vědomím vývinu do budoucnosti.

³⁷ Urbánek, Zdeněk, *Člověk v mladé poesii*, Václav Petr, Praha 1940, str. 8 – 9

K charakteristice mladého člověka, která podle Urbánka schází, poznamenává, že základním pocitem mladé generace je „*vědomí nehotovosti*“ člověka a nutnost dotvářet se. Mladí prožívají ztrátu dosavadních jistot a hodnot, veškeré ideologie a víry jsou pro ně příliš pomíjivé. Pohybují se v duchovní i materiální nejistotě, kterou Urbánek pojmenuje „*vědoucí neklid*“. Je to vědomí toho, že nemáme žádné útočiště, svět se zdá nepřátelský a nás z toho zachvacuje úzkost.

V dalších kapitolách se Zdeněk Urbánek snaží postihnout základní pocity a témata, kterými se poezie nejmladších básníků zabývá. V podstatě provádí interpretaci a vše dokládá na konkrétních verších především Bednářových, Ortenových, ale také Danielových, Bonnových, Bochořákových, Čivrného, Blatného a J.M.Tomeše.

Urbánek se pokouší dokázat, že středem zájmu soudobé poezie je člověk, ale zároveň si uvědomuje složitost definování tohoto člověka, „*poněvadž je to člověk žijící, proměnlivý v čase i prostoru, obrozující se v sobě i ve vztahu k věcem zřeným, člověk s tajemstvím v sobě a nezjistitelně zapojený do tajemství kolem sebe*“.³⁸ Také chce ukázat, že „*tato poezie zabývá se člověkem jako nositelem jakéhosi ducha zrání*“³⁹, tedy že je to člověk ještě nehotový, který teprve vyroste. Přirovnává onoho „nahého člověka“, kterého nalézá v mladé poezii, k prvnímu (stvořenému) člověku. Tento jedinec nemá žádné předurčení a musí se vyrovnávat se světem, na který byl přiveden. Takové uvažování je navýsost existenciální, ovšem Urbánek pokračuje a táže se: pro co je člověk zrozen? Společně s kolegy básníky tvrdí, že „*je nutno, aby byl nalezen společný jmenovatel všech lidí, všech duší, aby konečně zas o krůček se dospělo k zvěděni společného lidského údělu*“.⁴⁰ Mladá básnická generace usiluje o hledání toho, co mají lidé jako druh společné a co by se dalo označit jako lidská podstata. Tato touha je pochopitelná, podstatný však je předpoklad, že člověk musí nejdříve nějakým způsobem uchopit situaci a realitu, do které se vyskytl on jako jedinečná bytost, a až poté lze hledat jakousi podstatu, esenci, ke které by mohl směřovat. To Urbánek neříká dost jasně, a tak se existenciální filozofii pouze blíží.

Důležitým momentem oné reflexe žité skutečnosti je, že si člověk uvědomuje konečnost svého působení na světě. Dokazuje to role, kterou básníci ve své tvorbě přisoudili smrti. Často se jí ve svých verších dotýkají a snaží se s ní vyrovnat, což se stává jedním ze stěžejních úkolů lidské existence.

³⁸ Urbánek, Zdeněk, *Člověk v mladé poezii*, Václav Petr, Praha 1940, str. 16

³⁹ Urbánek, Zdeněk, *Člověk v mladé poezii*, Václav Petr, Praha 1940, str. 22

⁴⁰ Urbánek, Zdeněk, *Člověk v mladé poezii*, Václav Petr, Praha 1940, str. 31

Za nejhlubší pocit objevující se v poezii mladých označuje Urbánek chaos, pocit vykořenění či rozháranost. Tyto pocity pramení z vědomí toho, že žijeme v přelomové době, v době na rozhraní, kdy se dějí důležité věci, s kterými se musíme popasovat, a také z touhy tyto pocity překonat, urovnat nepořádek, utřídit chaos, což se nemusí dařit. Fakt, že u některých básníků pocítujeme spíš pasivitu a odevzdané bolestinství, vysvětluje Urbánek tak, že básník raději podlehne monumentálnosti zoufalství, než by se opíjel předstíranou radostí nebo nadějí, ke které (zatím) nedospěl. Znovu je tu tak akcentována nenávisť k přetvářce a opravdovost v prožívání a následně i v umění, po které Bednářova generace tolik volala. Urbánek nevnímá skepsi a pochyby mladých spisovatelů nijak tragicky, naopak je považuje za součást cesty vpřed, protože pochybnosti a nespokojenost se stávajícím stavem jsou impulzy, jež nás posunují dál.

Zajímavý postřeh Urbánek přidává při srovnání Bednářovy generace s generací předchozí. Básníky, jako jsou třeba Vladimír Holan nebo František Halas, z kterých bednářovci mimo jiné vycházeli, charakterizuje Urbánek tak, že „*umí říci*“. Znamená to, že dotáhli k dokonalosti poezii, která je založená na broušení slov a zpřesňování jejich významů. Oproti tomu chtějí básníci nastupující generace spíše „*umět pocítit*“ než umět formulovat. Jejich poezie se vydává jiným směrem, chce být obecnější, založená na autentickém prožitku.

Zdeněk Urbánek komentuje i hledisko národní, které v kontextu 40. let nabývá mimořádné důležitosti a aktuálnosti. Nová poezie by podle Urbánka měla dodávat člověku naději, že jeho národ má nějaký osud, na kterém se lze podílet. Také by měla budovat vědomí národní, které však bude respektovat jiné národy v rámci internacionalizace, jako určitá následovnice buditelské poezie z doby obrození.

5.3 O nejmladší generaci básnické

Dalším, kdo se pokusil o celkovou charakteristiku mladé poezie, je pozdější teoretik své generace, Jaroslav Červinka. Stalo se tak v textu s názvem *O nejmladší generaci básnické*, který vyšel u nakladatelství Vyšehrad v roce 1941. Jedná se o 27. svazek edice článků a profilů Pro život.

V úvodu své studie Červinka shrnuje známé skutečnosti týkající se JAB, SkM a také osoby Václava Černého jako patrona mladých básníků. Dále pojmenovává životní pocit nejmladší generace jako tragický a popisuje (v podstatě) existenciální situaci, v které se mladý člověk nachází: „*Člověk bezbranný, náhle osamocený, hrozící se své bezozvučné opuštěnosti, ... (člověk) prostý všech aktuálních nadlehčení a zapomenutí, nutně pociťující všechnu tíži, která jej náhle zahrnuje jakožto tvora, stvořeného*“⁴¹, ale přesto (nebo právě proto) také člověk procitnuvší, bojující a svobodný.

Červinka neopomene vyjádřit se opět k otázce, zda mladí tvoří novou generaci či nikoliv. Třebaže nemají stmelující program ani teorii, pojí mladé spisovatele lidské pouto, které Červinka považuje za podstatnější (podobně jako Urbánek). Generační vědomí se buduje a posiluje postupně, a sice tvorbou, ke které se začínají přidávat první prozaická díla. Důležitější než věk je „*obdobný duchovní postoj k základním věcem života*“. Životní pocit se rodí z nitra člověka a není možné si ho naprogramovat, to by byla póza, což by bylo pro mladé nepřijatelné, jelikož jejich jediným kritériem a společným pojítkem je vnitřní pravdivost, opravdovost člověka i díla.

Typické polohy pro mladou poezii vidí Červinka v pochybnosti, nejistotě, skepsi, depresivním pocitu marnosti všeho bytí. Člověk je opuštěný, kolem něho je prázdnota a vše směřuje k absurditě. Není divu, že tento člověk touží po stanovení opěrného bodu v tomto bezbřehém relativismu. Touží vymanit se z tragického stavu, je ochoten bojovat o nějakou jistotu, o „*výchozí existenci*“.

Jaroslav Červinka však správně poznamenává, že onen pocit bezsmyslnosti života je už znám z dřívějších dob, z celé moderní Evropy. Je logické, že tento pocit sílí za světové války a po ní. To platí samozřejmě o 1. sv. válce, ale také o právě probíhající 2. sv. válce, která musela mít velký vliv na prožívání (nejen) mladé generace. Červinka tedy velmi bystře a trefně charakterizuje některé avantgardní směry 1. pol. 20. stol. V podstatě

⁴¹ Červinka, Jaroslav, *O nejmladší generaci básnické*, Vyšehrad, Praha 1941, str. 7

považuje za počátek všech těchto -ismů právě výše zmiňovaný tragický životní pocit a avantgardní směry se liší pouze v tom, jak se k tomuto pocitu staví, jak s ním nakládají.

Expresionismus a dadaismus jsou podle Červinky reakce na pustotu a prázdnotu života bez smyslu. Základem dada je smutek, zoufalství, bolest, úzkost a to vše se dadaisté snaží popírat či rezignovaně negovat, aby překryli tragiku života, což je zbabělé a nikam to nevede.⁴²

Poetismus vtipně nazývá „*krotkou, rozumnou, sociálně uvažující, vitalistickou, kladnou*“⁴³ formou dadaismu, která u nás vyrostla. Poetismus už se nesnaží skličující bezsmyslnost popřít nebo zironizovat, ale jednoduše ignorovat. Vlastně potlačuje duchovní a intelektuální stránku člověka ve prospěch tělesného požitkářství a smyslového rozkošnictví. To se zdá být dosti povrchní a Červinka to pokládá za cestu vedoucí k degradaci slova na pouhého nositele estetických kvalit, což je také slepá ulička.

O proletářské poezii, kterou označuje jako „*sociální sen*“, říká Červinka, že je velmi blízká českému patosu a soucitu s poníženými a trpícími. Jejím kladným rysem je, že se zajímá o člověka (podobně jako Bednářovi kolegové), o jeho radosti i strasti. Zůstává však zjednodušující a plochá. Neproniká až do hloubky člověka, k jeho podstatě, zabývá se raději jeho slupkami sociálními, ekonomickými nebo politickými.

A podobně vytýká i sociálnímu (kritickému) realismu: Básník nemůže chtít (a skutečný básník to ani nechce) svou poezií společensky působit, ovlivňovat směřování společnosti. To je mylný předpoklad i marný požadavek. Básník prostě předkládá své vidění světa a života.

I surrealismus považuje Červinka za formu „*úniku před první otázkou*“, je to odmítnutí vůle, „*svoboda získaná útekem*“, je to „*iluzivní svoboda snu, nikoli vědomé skutečnosti*“.⁴⁴ Dokládá to na paradoxu známého surrealistického elitářství. Co je to totiž za svobodu, když autor nemůže ve své tvorbě využít, jaké chce prostředky, např. vůli, střízlivé vědomí nebo rým. Ovšem surrealismus obsahuje také důležitý inspirativní moment – „*odvahu chápat člověka naze, bezprostředně*“.

Už z těchto pasáží je patrné, že Červinka je mnohem lépe vybaven pro teoretické uvažování než Kamil Bednář i Zdeněk Urbánek. Má totiž dostatečné znalosti, vědomosti i

⁴² Napadá nás v této souvislosti zajímavé srovnání: Jakoby dadaisté pohlédli na existenciální pozici svého žití, ale neunesli tento pohled a zešíleli, kdežto existencialisté pohled na obnažené bytí snesou a začínají od tohoto bodu budovat smysl své existence. Dadaistická svoboda (nebo spíš opovrhování konvencemi) je jaksi tísnivá oproti svobodě existenciální, protože dadaista vnitřně ví/cítí, že se přetvařuje a nechce vidět něco zásadního.

⁴³ Červinka, Jaroslav, *O nejmladší generaci básnické*, Vyšehrad, Praha 1941, str. 9

⁴⁴ Červinka, Jaroslav, *O nejmladší generaci básnické*, Vyšehrad, Praha 1941, str. 13

intelekt a může z nich vycházet. Umí zasadit tvorbu mladých básníků do evropského i českého kontextu a jako jeden z prvních (spolu s Václavem Černým) se věnuje její spřízněnosti s existenciálně laděnou filozofií, jak poznáme za moment. Všimněme si tedy dalších Červinkových myšlenek...

Do roku 1928 klade mezník, kdy se začalo střízlivět a vzpomínat se z jistoty pozitivních hodnot, ke kterým člověk přilnul po válce. Začíná být patrná sociální krize, je odhalena plytkost poválečného opojení a básníci se vrací k prožívání samotné podstaty života. Život je znovu staven tváří v tvář smrti. Od kolektivní inspirace dospívají básníci k různým individuálním vývojem, důkazem čehož jsou veličiny typu Nezvala, Seiferta, Závady, Hory, Zahradníčka, Halase nebo Holana. Dva posledně jmenované považuje Červinka za nejvýraznější inspirátory mladé poezie. Halas je to díky své ochotě dotýkat se těch nejpálčivějších otázek lidské existence a Holan kvůli svému „*niternému napětí*“. Právě oni se dokázali podívat velmi hluboko do lidské existence.

O mladých básnících Bednářovy generace Červinka říká, že se nebrání doléhání tíže života a skutečnosti, jež je obklopuje. Nenalézají v sobě sice žádný záchranný bod, ale nebrání se životní úzkosti tak jako před nimi avantgarda různými druhy útěků a uhýbání, nepřetvařují se a je to jejich vnitřní ustrojení. A právě to je společné mladé generaci a odlišuje ji od předchůdců. Mladý básník má soucit a slitování se skutečností, s člověkem, protože je nechává k sobě přijít co nejbližší, „*neboť ze zasažení úzkostí nad dotykem nicoty rodí se vždy soucit, lítost, láska*“.⁴⁵ Mladý básník chce co nejdůvěrněji poznat svět kolem sebe, a tak „*v mladé poesii existuje pocit splývání vlastního já, jež se vzdává, bolestně i blaživě vzdává, s matoucí bezbřehostí vši ostatní reality..., pocit opuštěnosti z vydání sebe bezbranného velikému, pohlcujícímu tichu vesmírnému*“.⁴⁶ Tento postřeh koresponduje se zvláštním stavem mezi realitou a snem, o kterém se zmíníme při interpretaci JAB. Díky onomu prostoupení a silnému vnitřnímu smyslu jsou mladí básníci citlivější, a proto také vnímají bolestně sebe samotné jako lidské jedince. Jsou otevření (snad až příliš) velkému neohraničenému prostoru, který může skýtat více nebezpečí než důvěrnější a poznatelnější menší prostor, a to vede ke frustraci. Ta je pak elementárním postojem mladé poezie.

Další základní polohu poezie mladých autorů nazývá Červinka „*těžkomyslností*“ (inspirován studií Romana Guardiniho *Těžkomyslnost a její smysl*) a dotvrzuje to na Bednářově prvním teoretickém textu (SkM). Těžkomyslnost je zde označením

⁴⁵ Červinka, Jaroslav, *O nejmladší generaci básnické*, Vyšehrad, Praha 1941, str. 19

⁴⁶ Červinka, Jaroslav, *O nejmladší generaci básnické*, Vyšehrad, Praha 1941, str. 18

rozbolavělého životního pocitu vedoucího k permanentní skepsi. Tento pocit je utvářen vlivy, o kterých psal Bednář v SkM, ale podle Červinky byl mladým básníkům zčásti jakoby vrozen.

Dále charakterizuje mladou poezii tak, že „*cítí potřebnost člověka transcendentního, nuceného hledati a budovati svůj vztah k Absolutnu*“⁴⁷, je zkrátka přesvědčena, že život je zaměřen metafyzicky. Brání se proto, aby nebyla stržena životním proudem, děním, hledá něco vyššího, něco stabilnějšího, nějaký duchovní základ v člověku. Pozemská (tělesná) existence nestačí a otevírají se tak otázky víry, náboženství a Boha. Jako předchůdce tohoto smýšlení a předobraz citění mladé básnické generace uvádí Červinka dánského filozofa Sorena Kierkegaarda (1813 – 1855) a také dalšího spřízněnce – španělského myslitele Miguela de Unamuna (1864 – 1936)⁴⁸. Poprvé je tak tvorba mladých českých básníků z počátku 40. let stavěna do souvislosti s nějakou filozofií, a to sice filozofií (řekli bychom) předexistenciální.

Jaroslav Červinka se taktéž pokouší stručně charakterizovat poetiky jednotlivých autorů a vyjadřuje se i ke svému kolegovi Zdeňkovi Urbánkovi. Jako umělce-prozaika ho považuje za příliš libujícího si v tragickém životním pocitu. Urbánek je podle Červinky až moc pasivní a netouží skutečně po obrodě, což by mělo být hlavní úlohou mladých tvůrců. Ze zmiňované těžkomyslnosti totiž mohou vyrůst i kladné hodnoty a zápas o ně člověka posílí. A právě hodnota opravdovosti a snaha po překonání depresivního stavu by se měly stát příspěvkem mladé generace společnosti. Základním úkolem se pro nejmladší spisovatele stává tvořit niterně a pravdivě, aby mohl být čtenář vnitřně obohacen.

Za poměrně povedený považuje Červinkův text i Vladimír Papoušek, podle kterého se autor nejvíce blíží dobové představě existenciální filozofie. Cení si zejména pokusu o uvedení domácích tendencí do evropského kontextu. Ovšem i zde Papoušek (znovu) objevuje zásadní „*rozpor mezi ideální skutečností a skutečností jako takovou, k níž by (bednářovci) chtěli směřovat a kterou by chtěli zobrazovat*“.⁴⁹ Jako by byl básník/jedinec něčím povinován národu, což je v mantinelech existenciálního uvažování příliš obecný pojem, a vytváří to tak nepřekonatelnou distanci mezi jedincem a skupinou.

Společně s Červinkou Vladimír Papoušek vnímá tvorbu z okruhu kolem Kamila Bednáře jako charakterizovanou „*nadsazenou skepsi*“, jakýmsi přehnaným pesimismem.

⁴⁷ Červinka, Jaroslav, *O nejmladší generaci básnické*, Vyšehrad, Praha 1941, str. 21

⁴⁸ Třeba Orten ho zmiňuje v seznamu přečtené literatury.

⁴⁹ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 240

Taková tvorba je pak stylizovaná a vlastně je tak porušován onen všemi proklamovaný požadavek po vnitřní pravdivosti. Utrpení jednotlivce je přeháněno, aby bylo snadno vidět a aby bylo litovatelné, což však už nemá mnoho společného s existencialismem – filozofickým směrem, který rozhodně nechce lidského jedince litovat.

6. Jarní almanach básnický 1940

Dostáváme se konečně k básnické tvorbě protektorátní generace, jejímž prvním výrazným vystoupením byl *Jarní almanach básnický* (JAB), který vyšel u Františka Borového 17. dubna 1940 se čtyřmi kresbami mladých výtvarníků. Jeho vydání (jako manifestu mladých) inicioval Václav Černý, který také napsal předmluvu. Nesnaží se v ní jednotlivě popsat zúčastněné básníky, ale naopak postihnout „*smysl jejich společenství*“. Kromě samotné vůle k tvorbě, víry v budoucnost a návaznost na básnickou tradici oceňuje Černý hlavně to, že v těžkých chvílích země se snaží i ti nejmladší tvořit poezii. Poezie funguje „*jako svědkyně událostí posledních let a strážkyně mravních hodnot našich, jako ochránitelka naší víry v životní zdroje národa a tedy i ručitelka za naši budoucnost*“.⁵⁰

Ve stejném roce (tedy 1940) vyšel ještě jeden básnický sborník. Jmenoval se *Chvála slova* a představil básníky publikující převážně v *Studentském časopise*. Byli jimi Josef Hiršal, Alena Vrbová, Pavel Bojar či Ladislav Fikar. Přestože mezi nimi najdeme několik osobností, které se později dokáží výrazně prosadit, sborník *Chvála slova* nezaznamenal takový ohlas jako *Jarní almanach básnický* a zůstal poněkud zapomenut.

Václav Černý spatřuje u básníků almanachu společné rysy s poezií Horovou, Halasovou, Holanovou a Zahradníčkovou, a proto je považuje spíše za mezigeneraci, která se vůči svým předchůdcům nevymezuje. Nová poetika je zde naznačena pouze váhavě a v náznacích. Abychom nastupujícím básníkům mohli říkat „nová generace“, museli by podle něj učinit výraznější předěl mezi tvorbou svou a tvorbou předešlých autorů. Vzory spatřuje Černý v Dostojevském, Kierkegaardovi, Bronteové, Shakespeareovi, Mallarméovi a Bibli (jejich jména se konkrétně objevují v básních), tedy v tvůrcích, kteří zkoumají lidskou duši a člověka od jeho základů. A o to jde i básníkům almanachu: Vybudovat svou, novou představu člověka. Vystávají otázky typu: „*Jaký že je první, nejhlubší, daný obsah... lidství? Jaká jsou bezprostřední data lidskosti? A jaké že jsou meze člověka, a kam až lze je odsunout?*“.⁵¹ Zároveň Černý obhájí cestu k zodpovězení těchto otázek, která vede do nitra, a může se někdy zdát až příliš subjektivistická či egocentrická.

Do almanachu přispělo celkem čtrnáct básníků. Jsou řazeni abecedně, při čemž židovští autoři vystupují pod pseudonymem. Pod jménem Karla Jílka tak rozumíme Jiřího

⁵⁰ Černý, Václav, předmluva k *Jarnímu almanachu básnickému*, František Borový, Praha 1940, str. 10

⁵¹ Černý, Václav, předmluva k *Jarnímu almanachu básnickému*, František Borový, Praha 1940, str. 12

Ortena a Josef Kohout je šifra pro Hanuše Bonna. Mezi zúčastněné spisovatele tedy patří: Kamil Bednář (přispěl šesti básněmi), Ivan Blatný (4x), Klement Bochořák (5x), Lumír Čivrný (3x), Jiří Daniel (2x), Karel Jílek (= Jiří Orten) (6x), Josef Kainar (6x), Jiří Klan (4x), Josef Kohout (= Hanuš Bonn) (2x), Zdeněk Kriebel (6x), Oldřich Mikulášek (2x), Jan Pilař (3x), Jan M. Tomeš (6x) a Jiří Valja (6x).

I přestože si básníci udržují vlastní poetiku, nalezneme u nich společné jmenovatele. Celý almanach tak působí jako semknutý celek s jednotným vyzněním. Většina autorů k sobě měla dosti blízko a almanach se stal jejich společnou prezentací. Byl to pokus o vyslovení společných názorů a pocitů.

Mladí básníci zde prezentují svět jako kruté místo plné utrpení, bolesti a úzkostí. Současný svět je jakoby nemocný, špinavý, člověk je v něm docela opuštěn a pociťuje svou samotu. Není tu místo pro krásu ani lásku, vše je pouhá marnost. Nemá smysl začínat nic nového, nemá smysl snažit se o něco, neboť „*každá láska, kterou počinám, již předem skončila se*“.⁵² Vše, co bylo hezké, nemilosrdně pomíjí, nic nemá trvání, teď „*do noci černé vlaje mrtvý vlas*“.⁵³ Svět zkrátka nefunguje tak, jak by měl. Vždy něco schází, neustále něco postrádáme, výstižný je motiv košíku beze dna, který je tak k ničemu, u Jana M. Tomeše. Kulisy tohoto hrozivého a bezútěšného světa dotváří torza těl, krev, řeky plné bahna, zrezivělé stroje, hřbitovy, šílený smích i nelidské výkřiky, zpitvořené škleby, mor a deziluze. Tyto motivy někdy nabývají až expresivní naléhavosti. Člověk žijící v takovém světě, člověk prahnoucí po čistotě a lásce je stále znovu zklamáván a zbavován iluzí. Pociťuje marnost svého počinání a zároveň tíhu dopadajícího osudu. Nevyhnutelná fatalita je zdrojem smutku, melancholie a stesku. Lidský tvor je odsouzen klopýtat v temnotě a bezmocně sledovat tragédii kolem sebe.

Kolem triumfuje pouze skepse a smrt, která je tak blízko, že ji cítíme dýchat nám na záda. Smrt je všudypřítomná a vševládající, máme ji neustále na mysli, pořád o ní víme a ona může přijít doslova kdykoliv. V realitě už „*jen smrtka ještě zpívá jasně*“⁵⁴ Při vědomí toho, že balancujeme na hranici mezi životem a smrtí nezbývá nic jiného, než se se smrtí smířit (Klement Bochořák), mnohdy se lyrický subjekt už cítí mrtvý (Jiří Daniel).

Poezie a realita se u básníků almanachu odehrává většinou za tmy, v noci. Noc se vůbec stává jedním z hlavních emblémů (často figuruje i v samotných názvech básní – jen

⁵² Orten, Jiří, *Jarní almanach básnický*, František Borový, Praha 1940, str. 71

⁵³ Daniel, Jiří, *Jarní almanach básnický*, František Borový, Praha 1940, str. 63

⁵⁴ Čivrný, Lumír, *Jarní almanach básnický*, František Borový, Praha 1940, str. 53

„Nokturno“ se objevuje třikrát) a nabývá mnoho podob („*noc jed, noc lék, noc žena*“⁵⁵). Noc je vnímána jako zvláštní skutečnost, jejíž kouzlo na nás působí (Jan M. Tomeš), ale také jako rozhodující okamžik, v kterém se naplňují lidské osudy (Jiří Klan). Tma přináší nejistotu, ale jako by vše bylo lepší než dívat se na hrůzu okolo sebe. Tma je tudíž milostivější a dá očím odpočinout od bolestných pohledů na ohyzdný svět. „*Zošklivil se den a temna ochutnávám.*“⁵⁶ Den přináší utrpení, ale ani noc, která by mohla být alternativou, nám nedokáže dodat sílu, neboť je tu stále kruté vědomí nutnosti probuzení, vědomí nevyhnutelnosti návratu do deziluzivní skutečnosti. Jednou z možností úniku se tedy stává spánek, potažmo sen. Sladké snění představuje krátkodobou útěchu, ale o to mrazivější je poté probuzení (Kamil Bednář, Josef Kainar). Někdy se i sen stává hrůzným zážitkem plným nočních můr, z kterého zaznívají výkřiky. Zoufalství a utrpení se vkrádají dokonce i do snů (Jiří Orten, Oldřich Mikulášek).

Zmínkou o snu se dostáváme k dalšímu důležitému motivu celého almanachu. Lyrické subjekty se totiž velmi často ocitají v podivném stavu mezi snem a realitou, kdy je vše rozostřené a nezřetelné, jakoby v mlhách. V tomto stavu máme zjitřené smysly, takže realitu dokážeme vnímat ještě intenzivněji, ovšem paradoxně to nevede k jejímu uchopení či zaostření. Snový zážitek je velmi křehký, efemérní (jako v básni Ivana Blatného „Romance“, kdy je lyrický subjekt/vypravěč navštíven múzou Erató).

Básníci se však neomezují pouze na trpné popisování strastiplné skutečnosti, snaží se také nalézt jakési řešení. Hledají východisko, nějaký záchytný bod, aby nadobro nepropadli skepsi. Tento požadavek něčeho opravdového, smysluplného, čistého je také typickým rysem poezie JAB. Někdy si i samotní autoři uvědomují bezvýchodnost bolestínské poezie, která nikam nesměruje a nemůže nikomu pomoci, protože se uzavírá sama do sebe a nechává se příliš pohlit a paralyzovat bolem (Zdeněk Kriebel). Básníci se tedy snaží objevit východisko ze své situace, které mnohdy vypadá jako útek. Jak již bylo řečeno často se uchylují do snů. Dalším častým motivem se stává dětství. Dětství ve vzpomínkách lyrického subjektu působí jako idylický čas plný fantazie a hravosti. V tomto čase měl svět svůj řád, vše se zdálo být jednodušší. Dítě se stává ideálem, neboť je nevinné, neposkvřené a je okouzleno okolním světem, z něhož se dokáže radovat. O to drsnější je pak vědomí toho, že dětství je pryč (je totiž konečné jako vše kolem nás). Děs současnosti ještě více vystupuje v kontrastu s bezstarostností dětského světa (Kamil Bednář, Lumír Čivrný).

⁵⁵ Bednář, Kamil, *Jarní almanach básnický*, František Borový, Praha 1940, str. 25

⁵⁶ Valja, Jiří, *Jarní almanach básnický*, František Borový, Praha 1940, str. 139

Hodně prostoru věnují autoři také tématu poezie. Ta se častokrát stává jedinou hodnotou, působí jako útěcha, jako lék (Ivan Blatný). Někdy vypadá až jako zjevení (krásy) v hnusném světě a to je chápáno téměř jako zázrak. Láska k poezii nechává zapomenout všem trýznivým skutečnostem i myšlenkám na smrt. Ovšem ani básnická tvorba se neukáže jako vhodné řešení. Tak jako vše na světě je pomíjivé, i poezie je konečná a tudíž marná (stejně jako lidský život). Má smysl tedy vůbec tvořit, když se to zdá být zbytečným? Takto se táží Jiří Klan i Hanuš Bonn. S přiznáním marnosti poezie přichází také zvláštní nedůvěra ke slově (Jan M. Tomeš), která sama o sobě nám nemůžou pomoci. Nejvýrazněji to říká Jiří Valja v básnické ukolébavce dětem, kde doporučuje mlčení („Mlčelivé děti“). Zde nedůvěra přerůstá až ve strach ze slov.

Vhodným útekem před realitou se zdá být milostný cit, který nám umožní existovat pouze v intencích milované osoby a nechá nás vnímat jen čistotu lásky. Opravdovou láskou se můžeme obalit a ona nepropustí nic špatného či rušivého. Pomůže nám překonat i ty největší obtíže (Josef Kainar).

Další možností, kde je možno hledat klid, mír a krásu je příroda. Okouzlit přírodou se nechává především Ivan Blatný, který je k ní až impresionisticky vnímavý.

Frekventovaným motivem je i vzpomínka na domov nebo návrat do rodného kraje. Vzpomínání na domov bývá spojováno i se vzpomínkou na dětství, takže i domov si pamatujeme jako místo bezpečí, kde vždy nalezneme útočiště. Máme tam svou rodinu, lidi, na kterých nám záleží a kteří nás mají rádi. Doma nalézáme klid a pohodu. Proto se při vzpomínání na domov většinou rozněžníme (Zdeněk Kriebel, Jiří Orten). Může nám vytanout i banální každodenní příhoda, která však ve spojení s domovem znamená zdroj naděje (tak Zdeněk Kriebel nachází útěchu v drobnosti jakou je zavařování). Třebaže i rodného kraje se dotýkají hrůzné události, vždy se tam cítíme bezpečně, je to pro nás jistota. Proto máme odvahu doufat ve zlepšení (nejvýrazněji Jan Pilař). Láska k domovu či rodnému kraji často přerůstá v lásku k celé zemi. Básníci skládají poklonu zkoušené vlasti a cítí potřebu dodat jí odvahu (Lumír Čivrný). Někdy se úpěnlivé prosby přibližují až k modlitbě za rodný kraj a zemi (Jiří Orten). V mnoha básních se nám autoři snaží dodat odvahu, důvěru a duševní sílu. Snaží se nám ukázat naději, třebaže už vše vypadá beznadějně. Bojují o schopnost víry a věrnosti (Kamil Bednář, Zdeněk Kriebel, Jiří Valja).

Erbovními motivy se tedy stávají: „*sen, láska, dítě, bolest, mateřství, samota, pocit osudnosti, vůle k věrnosti, žádost čistoty*“⁵⁷, ale také noc a tma. Svět je vykreslován jako nehostinné a kruté místo. Člověk se v něm nachází v permanentní nejistotě, často na pomezí (sen x skutečnost, život x smrt). Básník se snaží zachytit skutečnost ze svého subjektivního pohledu a snaží se ji nějak osobitě řešit. Sestupuje tedy do svého nitra, kde se pohybuje, snaží se porozumět sám sobě a také světu kolem sebe. Odtud pramení ony výtky přílišného egoismu a sobectví. Je pravda, že ne všem básníkům se podaří překonat trochu bolestínské popisování krutostí světa a uvíznou v poněkud ornamentálním zoufalství, které nikam nevede, či v pasivním úprku. Na druhou stranu v JAB na sebe poprvé výrazněji upozorní takoví velikáni české poezie jako Oldřich Mikulášek, Josef Kainar a především Jiří Orten.

⁵⁷ Černý, Václav, předmluva k *Jarnímu almanachu básnickému*, František Borový, Praha 1940, str. 12

7. Tři básníci

Na třech nejvýraznějších básnických osobnostech se pokusíme nalézt společné i rozdílné rysy a charakterizovat tak poetiku básníků bednářovského okruhu. Začneme u toho, který se do dějin české literatury zapsal největším písmem...

7.1 Jiří Orten

– *Až v katedrálách budou plouti ryby | tento básník | vyvolán bude jménem*⁵⁸

Jiří Orten (vlastním jménem Jiří Ohrenstein, narozen 30. 8. 1919 v Kutné Hoře, zemřel v Praze 1. 9. 1941 po těžkém úrazu) napsal a připravil do tisku pět básnických sbírek a báseň *Jeremiášův pláč*. Už od útlého dětství se Orten věnoval literární tvorbě, o čemž svědčí např. deník nazvaný *Mládí*, který věnoval matce, román *Toník a Mařenka* nebo spousta jednotlivých básní.

Za Ortenovu prvotinu však budeme považovat knihu *Čítanka jaro*, jež vyšla v říjnu 1939 u nakladatele Václava Petra pod jménem Karel Jílek (edice První knížky řízená Františkem Halasem). V témže nakladatelství a pod stejným pseudonymem vyšla v květnu 1940 druhá Ortenova sbírka *Cesta k mrazu* (v edici Erb, kterou redigoval Kamil Bednář). Pod jménem Jiří Jakub vydal delší báseň *Jeremiášův pláč* k Novému roku 1941 jako soukromý tisk Zdeněk Urbánek. Třetí sbírka *Ohnice* byla vydána v Melantrichu rovněž pod jménem Jiří Jakub v únoru 1941 (edice Poezie řízená A. M. Píšou).

Orten stačil dokončit ještě další dvě sbírky, *Elegie* a *Scestí*, žádná z nich však během autorova života ani během války nevyšla. *Elegie* vydalo nakladatelství Čin v roce 1946 jako první sbírku pod jménem Jiří Orten. *Scestí* se stalo součástí souboru *Dílo Jiřího Ortena* zahrnujícího všech pět autorových sbírek i řadu dalších dosud nepublikovaných básní. Tento svazek vyšel roku 1947 u Václava Petra v péči Václava Černého. V roce 1958 se v Československém spisovateli objevil výbor *Deníky Jiřího Ortena* (připravil Jan Grossmann), který lze pokládat za základní pro následné ortenovské antologie. Jsou jimi: *Čemu se báseň říká* (Čs. spisovatel 1967), *Hrob nezavřel se* (Mladá fronta 1969), *Tisíc*

⁵⁸ Halas, František, „Zamlklému“ (báseň inspirovaná Ortenovou smrtí), *Čemu se báseň říká*, Československý spisovatel, Praha 1967, str.6

nahých trápení (Čs. spisovatel 1985) a *Veliké stmívání* (Odeon 1987). Mezi další výběry patří např.: *Převleky* (Severočeské nakladatelství 1968), *Čechy za oknem smutných duší* (Paseka 1993), *I v blátě snít* (Votobia 1999) nebo *Nech slova za dveřmi* (Dokořán 2003)

Nejzásadnějším počinem v publikování díla Jiřího Ortena se stalo vydávání jeho sebraných spisů v devíti knihách od roku 1992. První tři svazky odpovídají Ortenovým deníkům – *Modrá kniha*, *Žíhaná kniha* a *Červená kniha*, následují *Knihy veršů*, dvousvazkové *Prózy*, *Dramata*, *recenze*, *články*, *Korespondence a Juvenilie*.⁵⁹

Po krátkém shrnutí Ortenovy tvorby (co se týče publikací a bibliografie) obraťme svou pozornost k poetice, totiž k charakteristickým uměleckým prostředkům a zásadám, které bychom mohli označit jako typicky ortenovské. Nacházíme v poetice (a poezii) Jiřího Ortena několik výrazných rysů, které se podílejí na výstavbě jeho básní a utvářejí tak jejich jedinečnost. Budeme se snažit dokládat naše teze na konkrétních básnických projevech, aby nezůstalo u pouhých abstraktních pojmů. Bereme přitom v potaz jen poezii, takže necháváme stranou Ortenovu tvorbu prozaickou, dramatickou a zejména deníkové záznamy, které však s jednotlivými básněmi úzce souvisejí, jak uvidíme později. Zvláštní pozornost věnujme existenciálním motivům a polohám, o kterých se v souvislosti s Ortenem často hovoří.

Pokud bychom měli lakonicky charakterizovat Ortenovu poetiku, jmenovali bychom tyto základní rysy, které se samozřejmě vzájemně prostupují: 1) výrazný rytmus, melodie a hudebnost, 2) princip opakování, 3) zdrobněliny, 4) sklon k hovorovému jazyku, 5) hravost, 6) zakotvenost poezie v reálném životě, 7) empatie a všímavost k okolnímu světu, 8) fenomén smrti, 9) popření božské vlády, 10) tragický životní pocit a 11) básnění jako důkaz existence. První čtyři charakteristiky jsou zřejmé ze samotného jazyka a všimneme si jich i při nepozorném čtení, nazvěme si je proto (poněkud zastaralým) termínem: aspekty formální stránky Ortenovy poezie a věnujme jim pozornost ze všeho nejdříve.

Výrazný rytmus, melodie, hudebnost a dokonalá rýmovost Ortenových veršů je patrná i bez hlasitého čtení (díky čemuž se výborně hodí k recitaci). Ortenovy básně se v naprosté většině drží pravidelných veršových a metrických schémat⁶⁰, která jsou však osobitě upravována a aktualizována podle tvůrčího záměru. Neznamená to tedy, že by se tato poezie odehrávala jen v pravidelných čtyřverších využívajíc několik základních typů

⁵⁹ Čerpáno z edičních poznámek k výboru *Veliké stmívání a Spisům*.

⁶⁰ Ota Ornest (básníkův bratr) považuje za určující pro Ortena metrum Rimbaudova *Opilého korábu*.

veršových vzorců, ovšem nalézáme u Ortena sklon k pravidelnosti a hlavně bezchybné zvládnutí básnického „řemesla“. Orten ví, jak poezii psát, a dokáže to. Antonín Brousek mu za to skládá poklonu: „*Nikdo z Ortenových vrstevníků (kromě Blatného) nemá tak spontánní, snadnou, lehkou, plynulou a oblou dikci, tak vznětlivou schopnost inspirovat se sám sebou, tak pohyblivé asociativní myšlení, řemeslnou zručnost tak absolutní, ba fenomenální, jako on.*“⁶¹ Pokud se Ortenův verš rozvolňuje a ztrácí na rýmovosti, pak většinou nabývá na expresivitě a naléhavosti, což je nejlépe patrné u *Elegií*. Jakoby u básníka nad cizelérstvím a formální vytríbeností zvítězila nutkavá spontánnost okamžitých myšlenek.

O tom, že má náš básník blízko k hudbě⁶², se můžeme mimo jiné přesvědčit v deníkových zápiscích (miloval zejména vážnou hudbu), ale je to patrné i na zvukomalebnosti jeho veršů či sousloví – „*sám samet samoty*“⁶³, „*pochopit pacholky*“⁶⁴, „*jejich lože lžou*“⁶⁵, „*sesterství se strání*“⁶⁶, „*Často (ó čas to chce) | hle, třeba konvalinka | vyrosté ze srdce. | Line se, je to linka.*“⁶⁷, atp. V těchto onomatopoických libůstkách a výše zmiňované asociativnosti, která je schopna řetězit se, spatřuje Brousek dědictví poetismu.

Velmi často využívaným principem se stává opakování, ať už se jedná o opakování slov, veršů nebo celých strof. Jeden verš může být východiskem pro několik strofických útvarů, jeden verš dokáže básníka inspirovat několikrát (oblíbeným Ortenovým uměleckým prostředkem je anafora). Tento princip nabývá na zřetelnosti ve vypjatějších básních, kde Orten směřuje k expresivitě a litaničnosti. Děje se tak většinou, když se lyrický subjekt něčeho dovolává, po něčem volá, touží a opakováním zvyšuje naléhavost svých slov. Příkladem by mohl být cyklus elegií, některé nábožensky inspirované texty nebo báseň s incipitem „Jsem na polibek malý“ (*Ohnice*). Možná souvisí tato refrénovost s jiným ortenovským rysem, a sice s terapeutickou funkcí psaní. Člověk píše proto, aby se ujistil, že žije, a opakování znamená návrat k něčemu již známému, k něčemu jistému, co nás uklidňuje a stvrzuje naší existenci. Dává jí řád.

⁶¹ Brousek, Antonín, úvodní esej v *Čemu se báseň říká*, Čs. spisovatel, Praha 1967, str. 18

⁶² Hojně Orten využívá také motivů malířství a malíře. Ukazuje to na jeho všestranný zájem o umění, což souvisí s Ortenovým vícečetným talentem. Psal prózu, poezii i drama, články, recenze, byl zdatný recitátor a studoval hereckou školu.

⁶³ Orten, Jiří, *Scestí*: „U tebe teplo je“

⁶⁴ Orten, Jiří, *Scestí*: „Scestí“

⁶⁵ Orten, Jiří, *Elegie*: „Třetí elegie“

⁶⁶ Orten, Jiří, *Cesta k mrazu*: „Skloň se k trávě“

⁶⁷ Orten, Jiří, *Ohnice*: „Dětská“

V lexikální rovině si nemůžeme nevšimnout toho, jak často se u Ortena objevují zdobněliny. A to hlavně v rané fázi jeho tvorby, která je prochnuta něhou a chápavostí i k té nejmenší věci v básníkově okolí. To může někdy působit až infantilně a v souvislosti s mladým Ortenem skutečně bývá zmiňována jakási dětská perspektiva nebo dětské vnímání světa. Zdobněliny se vytrácejí s narůstající expresivitou ke konci básníkového života. Sklon k deminutivům se týká běžných zdobnělých pojmenování (namátkou: „studánka“⁶⁸, „básnička“⁶⁹, „píšťalka“⁷⁰, „bříško“⁷¹), ale ještě více je patrný u slov, která není zcela obvyklé zdobňovat, jako jsou např. „po špičičkách“⁷², „větyrek“⁷³, „křidélkům“⁷⁴, „živůtku“ (ve smyslu života)⁷⁵, „čásek“⁷⁶, „kameníčko“⁷⁷, „jarénko“⁷⁸ nebo „po prostinku“⁷⁹.

Zdá se nám také, že se Orten nechává inspirovat hovorovým jazykem, rozumějme ve smyslu jazyka denně užívaného v běžném kontaktu. Ortenova básnická řeč nepřipomíná vznešenou, grandiózní poezii. Dovolí si používat i slova „obyčejná“, zdánlivě nepoetická⁸⁰. K tomuto pocitu hovorovosti snad může přispívat občasné využívání dialogického principu⁸¹, ale i citoslovcí („ach, ó,...“) – zejména ve zvolacích větách, kdy se básník na někoho obrací. Působí to přirozenějším dojmem. Orten rád píše v krátkých, jakoby běžných větách, u kterých máme dojem, že je slýcháme denně [např. „*To je kámen na prameni. | To je láska. (Nechci! Neni!) | To je kořen vyvrácení.*“]. Neznamena to však, že by nedovedl i dlouhá složitější souvětí, naopak. Krásně je tento kontrast krátkých úsečných vět a dlouhých nekončících souvětí, která směřují k výčtům, patrný např. v básni „Zimní procházka křížem krážem“ (*Cesta k mrazu*), z které je i předešlý úryvek.⁸²

⁶⁸ Orten, Jiří, *Čítanka jaro*: „Hrob“

⁶⁹ Orten, Jiří, *Čítanka jaro*: „Zavřené oči“

⁷⁰ Orten, Jiří, *Čítanka jaro*: „Zavřené oči“

⁷¹ Orten, Jiří, *Čítanka jaro*: „Březnové jitra“

⁷² Orten, Jiří, *Čítanka jaro*: „Smutné vyznání“

⁷³ Orten, Jiří, *Čítanka jaro*: „Březnové jitra“

⁷⁴ Orten, Jiří, *Cesta k mrazu*: „Hrdlo písň“

⁷⁵ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „Balada“

⁷⁶ Orten, Jiří, *Ohnice*: „Klenba“

⁷⁷ Orten, Jiří, *Jeremiášův pláč*

⁷⁸ Orten, Jiří, *Cesta k mrazu*: „V mamince“

⁷⁹ Orten, Jiří, *Elegie*: „Osmá elegie“

⁸⁰ Jedná se o znovu o požadavek vnitřní pravdivosti?

⁸¹ Nejnápadněji ve dvou básních z *Ohnice*, které společně tvoří jakýsi diptich: „Co mi řekl kanárek“ a „Co jsem odpověděl kanárkovi“.

⁸² Tento rys se objevuje také v tvorbě Bohuslava Rynka. A připadá nám, že v expresivnějších polohách se právě k Reynkovi Orten přibližuje. Jejich ticho evokované některými básněmi se zdá být stejného rodu a pokud Orten přidá na naléhavosti a využije náboženský motiv, pak je výsledek dosti reynkovský co do tvaru. Třeba v básni „Křtitel“ (*Ohnice*), z které citujeme alespoň první strofu: „*Na kříž*

Dalším často zmiňovaným znakem Ortenovy poezie je hravost. Některé básně Jiřího Ortena totiž vypadají jako „pouhá“ cvičení a nezřídka se tak i jmenují („Něžná cvičení, Cvičení v šeru, Cvičení před spaním, Cvičení o smrti,“ atd.). Jedná se o jakési hry se slovy, kdy je kladen důraz na formální dokonalost, na rýmy a na souhru slovních významů. Orten zkoumá, jak se k sobě jednotlivá slova mají, a sdělení či obsahová stránka textu ustupují na vedlejší kolej. Impulzem k takovým textům, které jakoby měly ukrátit dlouhou chvíli, se stává zcela banální skutečnost, jako je tomu např. v básni „Hostinka“ (*Čítanka jaro*):

*Cukřenka s obouvátkem
něžným jak pata Karkulčina
cukřenka s obouvátkem
na tomto stole hladkém
se slzou vína*

*Ach kdo tu slzu pil
kdo pil ji před rozlitím
zdalipak rty si osušil
zdalipak jinou kdesi skryl
tu jinou kterou cítím*

Lyrický subjekt tu spatřil předměty denní potřeby, jako jsou cukřenka nebo stůl, na který se vylilo pár kapek vína, a přes svou empatii se dostává k otázce, kdo ono víno pil, a také k podobnosti kapek se slzami, což vede k myšlence na neradostný úděl člověka skrývaný v něm samém. Vidíme, jak Orten bravurně zvládá rýmy a také umění point, díky čemuž podobná cvičení nevyznívají hluše. Přesto se někdy v souvislosti s rozsáhlým básnickovým dílem (vždyť zemřel ve dvaadvaceti letech!) hovoří o nadprodukcii.

Charakteristické je dále zakotvení Ortenovy tvorby v žité realitě, využívání autobiografických prvků. Toto tvrzení se může zdát problematické, ale pokud budeme brát vážně Ortenovy deníkové záznamy, pak si musíme všimnout, že skutečnosti popisované v nich se odrážejí většinou v hned následující básni. Nechme promluvit

křtěný, |zablácený, |zmučený, |bolestnými rameny| nebe nese, nese, padá. “ Tvarem by se (někdy) oba básníci mohli podobat, ovšem jsou představiteli opačných znamének co se týče náboženské víry. Z poezie Bohuslava Reynka cítíme nezlomnou a pokornou víru v Boha, což o Ortenovi vůbec neplatí.

Václava Černého: „*Není téměř básně, která by nebyla přímým odrazem existenčního zážitku, nějaké právě proběhlé události básníkova života, jež ji vysvětluje, bez níž je báseň často málo srozumitelná.*“⁸³ Pokud Orten napíše „*kdesi je bratr, kdesi přítel*“⁸⁴ a spojí tento verš s motivem samoty a stískání, okamžitě nás napadne skutečnost, že Ortenův bratr Ota Ornest a přítel Ivan Blatný jsou někde v daleké cizině, kam emigrovali. Pokud básník dostane od bratra dopis, ihned se toto objeví v další básni (*Cesta k mrazu*: „*Takový smutný den*“). Časová situovanost Ortenovy poezie většinou bývá shodná s tou reálnou. V básni napsané v červnu se objeví verš „*čas spěchá na červen*“⁸⁵, v jiné, datované 29. srpnem, nacházíme verš „*zítra mi bude jednadvacet*“⁸⁶. Navíc celá sbírka *Cesta k mrazu* (a její název) je inspirována novinovou zprávou o umrznutí malé holčičky, která se Ortena velmi dotkla, jak víme z deníků. Tento postřeh potvrzuje kromě Václava Černého i Marie Rút Křížková (např. v doslovu k *Červené knize*), která hovoří o Ortenově potřebě spojit propast mezi životem a tvorbou. Znovu dominuje potřeba upřímného, pravdivého vyjádření, potřeba celistvosti básníka a člověka. Proto je „*Ortenův projev vždy identický s vnitřní zkušeností, nikdy nevybočuje z rámce osobního prožívání světa*“.⁸⁷ Celá úvaha je však možná pouze při čtení deníkových knih, kde vedle sebe v chronologickém pořadí nalezneme básně i záznamy událostí. U jednotlivých sbírek takto samozřejmě uvažovat nelze.

Jedním z nejvíce reflektovaných znaků Ortenovy poetiky se stala výjimečná empatie a soucit, který pociťuje lyrický subjekt s celým světem.⁸⁸ Lyrický subjekt je neobyčejně vnímavý vůči věcem (živým i neživým) ze svého okolí, má „*bolavou lítost pro vše, pro cokoli*“⁸⁹, všímá si i té nejbanálnější skutečnosti a snaží se tuto zcizenou realitu polidštit. Výsledkem bývá obvykle personifikace. „*Celý svět je viděn barevným skličkem poetické, přecitlivělé, zdůvěřňující melancholie*“⁹⁰ a básně je hodna jakákoli věc. Třeba jen zamlžené sklo jako v „*Hrdle písňe*“ (*Cesta k mrazu*). Lyrický subjekt prožívá fascinaci světem, který ho obklopuje, vidí ho dětskou optikou, jakoby poprvé.⁹¹

⁸³ Černý, Václav, *První a druhý sešit o existencialismu*, Mladá fronta, Praha 1992, str. 100

⁸⁴ Orten, Jiří, *Ohnice*: „*Klenba*“

⁸⁵ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „*Tajná*“

⁸⁶ Orten, Jiří, *Ohnice*: „*Co jsem odpověděl kanárkovi*“

⁸⁷ *Dějiny české literatury IV*, Victoria Publishing, Praha 1995, str. 468

⁸⁸ Tento rys je typický také pro ranou tvorbu Jiřího Klana, který však v roce 1939 emigroval a opustil tuto básnickou polohu.

⁸⁹ Orten, Jiří, *Ohnice*: „*Poslední přání*“

⁹⁰ Holý, Jiří, doslov k *Velikému stmívání*, Odeon, Praha 1978, str. 192

⁹¹ Není bez zajímavosti, že Orten několikrát použije motiv pohádky nebo pohádkových bytostí. Děje se tak

Nechává věci přijít až k sobě, proto s nimi může soucítit (třeba s kachnami na Vltavě, mravencem, holubem, jablkem, housenkou, atd.). Sám Orten toto poetické vnímání označuje jako „nazlátlé vidění“⁹². „Pozorný vztah k věcem vychází též z úzkosti z člověka, nechápavého a zraňujícího na rozdíl od věcí, které se neptají, nic nechtějí.“⁹³ Povinností je zmínka o inspiraci francouzským básníkem Francisem Jammesem. Dramatizací jeho *Anýzového jablka* také Orten v roce 1937 poprvé vystoupí na veřejnost. Oslovování věcí a citlivost k nim (hlavně v *Čítance jaro*) nám připomene civilní poezii Jiřího Wolкера, ovšem Ortenův vztah k věcem je ještě komplexnější. Třeba v „Druhé elegii“ (*Elegie*) chápe věci tak, že vlastně drží lyrický subjekt při pozemské realitě. Nazývá je proto „těžítka“ (váží ho k zemi) a děkuje jim za to. Předmětný svět nám tak připomíná naši každodenní existenci.

Zároveň je tento lyrický subjekt bezbranný, plachý, dychtící, zraňovaný, ztrácející dětskou naivitu a důvěřivost. Orten sice vidí realitu nesmírně poeticky a opojeně [Např. (rozto)milé metafory jako „led je voda tvrdě spící“⁹⁴ nebo „ospalky sněhu ještě v koutcích střeš“⁹⁵. K tomu se přidává také něžné erotično třeba v básni „Toužící dívka“ (*Čítanka jaro*).], ale většinou se do básní vkrade i myšlenka na cosi temného, nepříjemného. Jak dovede být Orten něžný a chápavý, tak umí být i tvrdý, úsečný a disharmonický. Výsledkem bývá sladkobolná melancholie, jako např. v básni „O čem ví tesknota“ (*Čítanka jaro*):

*V přestávce mezi životem a tam tím
kocourek s kamenem až na dně rybníka
pomalu vražedné andílky polyká
a tam to nepřichází tam to má vždycky čas
Vidíte kocourka? myslí si že se vrátí*

*Co přivázali mu to tíha nazývá se
a luna již měl rád
do vody nahlíží a udivena zdá se*

např. v básni „Pohádka“ (*Veliké stmívání*) inspirované příběhem Smolíčka. Jezinky zde představují smrt a jelen s domovskou jeskyní poskytují jistotu a lásku. V dalších básních nalezneme třeba Červenou Karkulku, bludičky nebo draka. I v pohádkově zabarvených básních se však objevuje nějaký stín, něco temného.

⁹² Orten, Jiří, *Čítanka jaro*: „V nazlátlém vidění“

⁹³ *Panorama české literatury*, Rubico, Olomouc 1994, str. 236

⁹⁴ Orten, Jiří, *Cesta k mrazu*: „Zimní procházka křížem krážem“

⁹⁵ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „Jarní“

*že na ni nemůže zamňoukat
neboť má oči obrácené jinam*

*A pije pije zvolna jako by se kál
za všechny stehlíky které dřív mordoval
za všechny okapy po kterých s deštěm běhal
za všechny kočičky na které zapomíná*

*v přestávce mezi životem a tam tím
co jde tak pomalu jako se chodí spát
když noc už minula a chtěl bys věčně spáti
bez pomyšlení na návrat*

Čteme zde typického Ortena. Na předcházejících řádcích objevíme všechny dosud zmiňované charakteristiky Ortenovy poetiky – výrazný rytmus, rýmy, zdvořněliny, opakování, pointu i soucit s okolím, v tomto případě s topeným kotětem. Zastihujeme ho těsně před smrtí, kdy se mu promítá život před očima (čtvrtá strofa). Zajímavý je obraz smrti, která tu není explicitně zmíněna, jakoby se jí lyrický subjekt bál přímo pojmenovat. Pouze na ni opatrně odkazuje jako na „*tam to*“ nebo „*tíhu*“. To se později změní a smrt se stane jedním z nejvíce frekventovaných slov.

Jak jsme již řekli, Jiří Orten se nenechává unášet svým „nazlátlým viděním“, je si vědom i stinných stránek života, zejména smrti. Nechce se nechat zlomit tímto vědomím (*Ohnice*: „Dětská“), touží po životě, po jeho milování a to ho přivádí k přijetí všech jeho aspektů. Někdy lyrický subjekt propadne bezmocnosti, pocitům marnosti a prázdnoty, skepsi či návalům úzkosti (většinou se souhrnně označují frází „tragický životní pocit“ – ještě se k němu dostaneme), ale také touží tyto stavy překonat, chce s nimi bojovat a vyrovnat se s nimi. Nechce je vytěsnit, chce je akceptovat a navzdory jim milovat život. Znamená to pokorné přijetí dobrého i zlého a vůli překonat muka jako např. v básních „Malá odpověď velkému proč“ (*Veliké stmívání*), „Druhá modlitba“ (*Scestí*) nebo v „Ohlédnutí“ (*Čítanka jaro*), kde lyrický subjekt přitakává nepřijemnému dešti: „*Jak nádherné to bylo stát | a býti mokrý od hlavy až k patě*“. Téma přijetí a vyrovnání se vrcholí tam, kde lyrický subjekt pochopí, že za život a lásku k němu musíme zaplatit smrtí, a přijímá – „*děkuji ti, země, v které spočinu, | za skvělý hlad červů, pro nějž*

žijeme“⁹⁶. Podobně v básních „V noci“ (*Ohnice*), „Či jsem“ (*Ohnice*) nebo „Unavený pták“ (*Veliké stmívání*).

Dostáváme se tímto k dalšímu fenoménu Ortenovy poezie, k tématu smrti. U Ortena je smrt takřka všudypřítomná, mohli bychom ji nalézt snad v každé básni, i v té nejněžnější. Smrt a láska jsou také dvě nejčastěji používaná slova v Ortenově slovníku⁹⁷ a často se potkávají, jsou kladeny vedle sebe (*Veliké stmívání*: „Mrtví“). Už od počátku jeho tvorby se hojně objevují motivy hrobu, rakve, hřbitova, hlíny. Tato fascinace smrtí, v které se spojuje strach spolu s osudovou nevyhnutelností, přerůstá až ve vzývání smrti, o čemž může svědčit plánovaná sebevražda Ortena a Ivana Blatného. Právě kvůli hrůze ze smrti se jí Orten tak často dotýká, považuje ji za jediné východisko ze strašlivého světa (*Ohnice*: „Po smrti“), podle Křížkové se jí tím snaží podplatit. Se smrtí bývá spojován motiv otce (*Scestí*: „U tebe teplo je“, *Cesta k mrazu*: „Návrat“, *Veliké stmívání*: „Dolů“), kterého Orten brzy ztratil a dlouho cítil závaží jeho smrti. Naopak matka asociuje lásku, teplo a bezpečí. Objeví se však i spojení smrti a mladé dívky, jako třeba v básních „Utonulá“ (*Čítanka jaro*) nebo „Dívka a strom“ (*Cesta k mrazu*). Smrt je vždy chápána a reprezentována zimou, chladem, mrazem.

Smrt v Ortenově poezii postupně narůstá, čehož si všiml už František Halas: „Čas, kdy se básník ptal, kam dává smrt ptáčky a kocourky, je v nenávratnu a otázka zní: Kam dáš, ó smrti, mě?“⁹⁸ A opravdu; jakoby si lyrický subjekt postupem času začínal uvědomovat, že smrt se týká i jeho. A právě toto vědomí nevyhnutelnosti smrti, kterou „nalezneme i bez kompasu“⁹⁹, je zcela zásadní. Osvobození od smrti se totiž děje jejím přijetím. Lyrický subjekt si postupně uvědomí, že je důležité „vědět, v něhu že se změním, | prudkou, krutou, bolestivou, | v něhu smrti, věčně živou“¹⁰⁰. Ortenovo pojetí smrti je velice materiální (*Cesta k mrazu*: „Mrtvá“), je to tlení v zemi, podobně jako u Karla Hynka Máchy.¹⁰¹ Nejnázorněji nám ho přibližuje ve třetí strofě básně „U tebe teplo je...“ (*Scestí*): „Být mrtev, tatínku, nikomu nenáležet, | neslyšet dupání, nemyslet, necítit, | být mrtev, se sebou jen nevýslovně ležet, | být navždy připraven, být dokončen a

⁹⁶ Orten, Jiří, *Elegie*: „Devátá elegie“

⁹⁷ Dokládá to Marie Rút Křížková v doslovu k *Červené knize*.

⁹⁸ Halas, František, *Magické moci poesie*, Čs. spisovatel, Praha 1958, str. 112

⁹⁹ Orten, Jiří, *Scestí*: „Báseň ran“

¹⁰⁰ Orten, Jiří, *Cesta k mrazu*: „Zimní procházka křížem krážem“

¹⁰¹ Napadá nás vůbec více momentů, v kterých si jsou oba básníci blízcí, a potvrzují to i Ota Ornest, Antonín Brousek nebo Roman Jakobson. Oba básníci si libovali v deníkových záznamech, oba si zapisovali sny a zkoumali je, u obou nalezneme podobný osud: Zemřeli mladí a stali se ikonami. Oba charakterizuje onen tragický životní pocit či rozervanost, u Máchy však dosti stylizovaná, u Ortena autentičtější.

mít.“ Nemůže tu být řeč o tom, že by lyrický subjekt počítal s nějakým posmrtným životem. Smrt je pro něj absolutní konec, završení, po ní nic nevnímáme, nic nenásleduje. Jinými slovy: Následuje nicota. Právě toto vědomí konečnosti lidského života a nevyhnutelnost smrti nám připadá nesmírně existenciální.

Dovolíme si však naznačit ještě jeden aspekt Ortenovy poezie o smrti. V básni „Unikající“ (*Scesti*) zůstává smrt sice velmi materiální, ale lyrický subjekt už spatřuje pokračování rozkladu v humusu, z kterého žijí rostliny, tedy v určitém věčném koloběhu přírody, což bychom (s trochou fantazie) mohli považovat za buddhistický prvek smíření. Splývání s přírodou či rozpouštění se subjektu do okolí bychom snad našli i v básních „Dívka na procházce“ či „Milostný dopis“ (obě z *Čítanky jaro*).

Dalším rysem, kterým se budeme zabývat, je vztah Jiřího Ortena (potažmo lyrického subjektu – poznali jsme, jak k sobě mají blízko) k Bohu. Tento vztah nám z Ortenovy poezie vysvítá poměrně jasně. Bůh je tu krutý a bezcitný – „*katastrof Bože, mistře skvělý, | který jsi hrůzu založil!*“¹⁰². Člověk po něm volá, modlí se k němu, chtěl by u něj nalézt naději a zastání (v této poloze se Orten blíží žalmům), jenže po Bohu není ani vidu ani slechu. Bůh na naše nářky neodpovídá, je hluchý, ztratil se, a tak se ho dovoláváme marně. Vrcholem této polohy je bezesporu *Jeremiášův pláč* inspirovaný starozákonním prorokem, který nařiká nad na zpusťšenou zemí od Babyloňanů. Nářek lyrického subjektu se zde mísí se sténáním zkoušené země („*já jsem ta země Tma*“). Litanické dovolávání se Boha mnohdy přerůstá až ve výčitky a vztek, přesto se nevytrácí naděje. *Jeremiášův pláč* získává na intenzitě, pokud si uvědomíme kontext. Vyšel totiž na počátku roku 1941, tedy za války. V tomto tázání se Boha a vytýkání („*Bože ty zlý, který jsi tolik vzal*“¹⁰³) vidí Ota Ernest Ortenovo židovství, které básník jinak nevyjevoval. Ernest hovoří o židovském přístupu k Bohu jako o „demokratičtějším“, jelikož židé dokáží s Bohem polemizovat, nesouhlasit s ním. Orten také často obrací póly: To Bůh hledá člověka a spásu. Neschopnost víry je tak zaviněna z obou stran, což vede k oboustrannému zoufalství. Známé jsou verše z poslední strofy „Sedmé elegie“: „*a Bohem opuštěn a Boha opustiv*“. Všimněme si, že Orten nepopírá existenci Boha, dokonce v něj snad někdy věřil (v dětství) a chtěl by věřit („*jak by to bylo skvělé!*“), jenže to zkrátka nejde. Dostává se tak ke konstatování, že Bůh nám nevládne, což můžeme číst třeba v básni „Černý obraz“: (*Ohnice*):

¹⁰² Orten, Jiří, *Scesti*: „Vědoucí“

¹⁰³ Orten, Jiří, *Cesta k mrazu*: „Malá elegie“

*Marně lomcuji opratě,
bič bije vzduchem,
neuhodí tě, nemá tě,
marně lomcuji opratě,
odkud odešel Bůh.*

*Kam šel? On jenom ví to, kam,
šel za cosi se bít,
dát vítr mlýnským lopatám
a šel a šel, on sám ví, kam,
šel do své lásky vbit.*

*Je jinde, jak to neřící,
jednou se vrátí snad.
Hle, pomatení biřící
jdou bohaprázdnou ulicí
životy zhasínat.*

Bůh opustil své místo u kormidla světa a zmizel, což má za následek chaos, zmatek a lidskou zvrůli, jak se dočítáme v poslední strofě. Na stejném místě nalezneme jednu z mála přímých narážek na okupaci, válku a nacistické razie.

To, že Orten nevěří v Boha, mu však nebrání ve využívání biblických motivů a námětů (Jeremiáš, Kristus, Job, Lot, atd.). Zároveň Ortenův lyrický subjekt splňuje jeden ze základních předpokladů existenciální filozofie, a to ten, že lidský život je navrácen svému nositeli, tedy člověku samému, jak o tom hovoří Vladimír Papoušek v úvodní kapitole *Existencialistů* (Torst, 2004). O lidském životě nerozhoduje žádná vyšší moc a záleží pouze na tom kterém jedinci, jak se svým časem na Zemi naloží.

Vraťme se nyní k výše zmíněnému pojmu „tragický životní pocit“. Většinou bývá takto označován souhrn takových pocitů jako jsou skepse, deprese, deziluze, hluboký smutek, úzkost, bezvýchodnost, marnost, při čemž důležitým momentem je, že tyto stavy jsou neměnné, není z nich úniku, jejich „držitel“ se k nim vždy navrátí. Není pochyb o tom, že Ortenova poezie a deníky vypovídají o takových temných polohách („*Dokola*

samá tma a nikdo nepřichází.“¹⁰⁴). Básník miluje život, ale ten mu oplácí pouze chladem, bolestí a čekáním na smrt. Básník jakoby byl „obklíčen životem“ (Antonín Brousek), nemá naději, že se jeho tragický stav zlepší, pomůže snad jen smrt: „*Děravá budoucnosti | ó budoucnosti z děr | v níž smrt je rána která poctí | a které nemáš nikdy dosti | děravá budoucnosti | už je čas abych odešel.*“¹⁰⁵ V Ortenově poezii se postupně množí motivy noci, tmy, slz a samoty. Typický pro tuto notu se nám jeví verš z básně „Elegie“ (*Ohnice*), jenž zní: „*hle, cosi právě minulo a nic právě nenadchází*“. Tato báseň zobrazuje pocit odevzdané marnosti („*Má lampa nesvítí. | Pro mne je škoda světla.*“) spojený s obrazem tesklivého podvečera, který je metaforován bříškou leklých ryb. Nechybí ani smrt v podobě vzpomínky na mrtvého a tázání se po smyslu lidské existence („*Jaké tůni se svěřiti, | než odejdu... v hlubokou zem?*“). Stav odevzdaného čekání člověka na smrt bývá označován jako „*živý v mrtvém těle*“ nebo „*smrtelně živý*“¹⁰⁶. Někdy je z bezútěšného stavu světa obviňován Bůh – „*A starý Bůh, pán našich barabizen, | rozdává zimou, nemoc, hlad a trýzeň | plnými hrstěmi*“.¹⁰⁷ Lyrický subjekt v podobných básních touží po lásce, čistotě, něze, po vřelém lidském kontaktu, nepřestává o ně usilovat a věřit v ně, ale je mnohdy znovu a znovu zrazován, takže jen zoufale hledá „*naději na naději*“. Také se často vrací do dětství, což bylo jediné období, kdy se cítil šťastný, kdy dokonce věřil v Boha („*Ó, nevím kde, však jistě vím, že byl jsi*“). Dětství je čas bezpečí, jistoty (*Elegie*: „*Čtvrtá elegie*“), tehdy jsme byli celiství, skutečnější, ovšem i tam se objevují stíny. Dětství bylo až příliš krátké (Orten byl nepochybně předčasně vyspělý), proto se tam lyrický subjekt často vrací, chtěl by se dokonce vrátit ještě dál, až do mamincina teplého a bezpečného lůna (o tom za chvíli). V dospělosti čeká jenom deziluze a nevyhnutelná smrt.

Domníváme se, že Ortenova skepse měla dva zdroje, vnitřní a vnější. Vnější zdroj byl bez pochyb tíha doby (okupace, tlak na židy). Zajímavé však je, že Orten o okupaci a válce mluví explicitně jen velmi málo, a to i v deníkových zápisech. Vnímá je spíše jako něco tíživého, tmavého, plíživě svíravého, co visí ve vzduchu, co nelze zastavit. Možná významněji však působil vnitřní zdroj, kterým byly pocity opuštěnosti a osamělosti. Básníkův bratr Ota Ornest, s kterým měl Orten velmi důvěrný vztah, i blízcí přátelé Ivan Blatný a Jiří Klan jsou v exilu, navíc má Orten problémy s milostnými vztahy. Cítí se zrazen milenkou Věrou Fingerovou, bezdůvodně žárlí, s přáteli si přestává

¹⁰⁴ Orten, Jiří, *Ohnice*: „Poslední báseň“

¹⁰⁵ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „Pozvánka“

¹⁰⁶ Orten, Jiří, *Cesta k mrazu*: „Rty písňe“

¹⁰⁷ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „Sonet“

rozumět. Podle Marie Rút Křížkové si však Orten trochu pomohl jistou stylizací a vytvořil si tak vlastní drama samoty. Křížková to vysvětluje tím, že se Orten bál uměleckého vyhasnutí, které postihlo jeho strýce, nadějného básníka, ale třeba i Arthura Rimbauda. Klid a spočinutí jsou spojovány se smrtí, proto ona sebetrýzeň („*ach teplo to je býti unaven | a déšť jsou housle pro básníka*“¹⁰⁸). Příznačný se nám jeví častý motiv větru, který bývá chápán jako nezkrotný a energický, ovšem někdy nabývá i negativní exprese („*vánice nicoty*“ – *Jeremiášův pláč*). Václav Černý tvrdí, že Orten byl k samotě a izolaci donucen (což je do jisté míry pravda) a umožnilo mu to zaměřit se na člověka místo lidstva. Hovoří o zakotvenosti člověka pouze v sobě samém, jinde se v těžké době zachytit nešlo. V *Druhém sešitu o existencialismu* také Černý říká, že Orten věřil ve štěstí jako ve smysl lidského bytí, a jelikož se mu příliš šťastných chvil nedostávalo, vnímal tento rozpor jako absurdní.

Někdy Orten skutečně propadne bezvýchodné sklíčenosti, depresi či neradostnému vidění světa, ale také se s těmito „černými psy“ snaží bojovat a překonat je. Tuší, že „*někde daleko je asi zpěv | někde k pláči daleko...*“¹⁰⁹ a věří, že „*až porozumíme, tu ze snu našeho | zrodí se nová řeč, řeč, která navždy léčí | | smrtelně živého*“¹¹⁰. Ortenovým cílem (vlastně cílem každého člověka) je „*uvědomit si a plně prožít tragiku své situace... a přece zůstat sám sebou*“.¹¹¹

Podívejme se ještě na Ortenův vztah k poezii, resp. k literatuře. Povšimli jsme si, jak blízko k sobě má Orten-básník a Orten-empirická bytost, jak se prostupuje tvorba a reálný život. Už z toho můžeme usuzovat, že pro Ortenu hrála poezie (a psaní vůbec) velmi důležitou roli. A skutečně. Považuje tvorbu za transcendentní hodnotu a psaní je mu nejednou východiskem z tíživé situace („*Na pomoc, slova! Přiběhněte ke mně!*“¹¹²). Básnění má zde terapeutickou funkci, člověk píše, aby něco vytvářel, a to je mu důkazem, řešením existence. To, že ruka začíná plnit prázdný papír znaky, které nesou nějaký význam, ujišťuje básníka o tom, že skutečně žije. Když si uvědomíme Ortenovu situaci, kdy je osamocen, jako žid nesmí pracovat ani večer vycházet, napadne nás, že mu ani nezbylo nic jiného než literatura. Jiří Orten vlastně s jazykem osaměl.¹¹³ Proto hodně čte i píše, uzavírá se do svého (literárního) světa, kde hledá útěchu a spásu (hlavně v *Elegiích*). Mnohdy je poezii připisována až zázračná moc, moc překonat bolest – dokonce i „*smrt*

¹⁰⁸ Orten, Jiří, *Čítanka jaro*: „Chvěje se mi ruka“

¹⁰⁹ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „Křivka“

¹¹⁰ Všimněme si, že je tu řeči, jazyku připisována léčebná moc.

¹¹¹ Holý, Jiří, doslov k *Velikému stmívání*, Odeon, Praha 1978, str. 193

¹¹² Orten, Jiří, *Elegie*: „Pátá elegie“

¹¹³ Antonín Brousek hovoří o tom, že Orten jako první personifikuje jazyk.

mlčí před verši“¹¹⁴. To, co po nás zůstane, jsou naše výtvoř (Veliké stmívání: „Poetika“). „Mistry snad působí poezie, láska, čistota až jako magické zaklínadlo, jako štít a zbraň vůči všemu cizímu a úskočnému, jako hlubina bezpečnosti proti šalebnosti a necitelnosti, proti převaze nepřátelského světa.“¹¹⁵

Jelikož jsou jazyk a psaní jediným pilířem, který podpírá básníkův svět, často je Orten prozkoumává (hlavně ve zmiňovaných cvičeních) a přemýšlí o nich. Proto o slovech zároveň pochybuje a uvědomuje si jejich zrádnost (Čítanka jaro: „Čemu se báseň říká“). Nakonec „to jenom slova jsou, jež mluví za člověka“¹¹⁶. Poezie je jistotou, ale zároveň toto tvrzení relativizuje a shazuje: „Zde jsou verše mé, mé hrady. | Staré masky z maškarády.“¹¹⁷ nebo „Nech slova za dveřmi, | nevěř mi, | nevěř jim, | to se tak jenom opíjím, | není-li jiného vína.“¹¹⁸. Přesto zůstává poezie jednou z věcí, na kterých Ortenovi skutečně záleží: „Co chci? Chci snít či révu? | Jen hrdlo míti volné | k zpěvu!“¹¹⁹.

Jiří Orten bývává řazen k autorům, jejichž tvorba nese určitý existenciální náboj. První začal takto uvažovat Václav Černý (sám výrazně ovlivněn existenciální filozofií) a pak už se o spojování Ortena s existencialismem dočteme snad v každé učebnici literární historie. Pokusme se tedy nalézt v Ortenově poezii ony existenciální momenty.

Hovořili jsme už o tom, že Ortenův lyrický subjekt nepředpokládá boží zásahy do lidského života. Snad kromě toho, že Bůh je viněn z tragického stavu světa. Zde však jeho role končí, dál si člověk se svým životem musí umět poradit sám. Člověk je jakoby vystrčen do žití, s kterým se musí nějak popasovat. Existence (bytí) je před esencí (smyslem). Smysl života není předem dán, musíme si ho sami vygenerovat. V „Šesté elegii“ (Elegie) je cirkusové prostředí zdrojem smutku, melancholie a lyrický subjekt se setkává s cvičeným poníkem, který mu říká: „Počítám tu něco. | A nevím proč a nevím ani kterak. | Ale já musím... Musíš také.“ Mluvčí se ocitl uprostřed počítání (života), neví, co počítá, nechápe, proč to dělá, neví, jestli to dělá správně, protože mu nikdo neřekl návod, ví pouze, že je k tomu nucen. Myslíme, že je zde zřetelně zobrazeno vrhnutí subjektu do nepřátelského a nesrozumitelného světa.

Také bylo zmiňováno Ortenovo pojetí smrti jako definitivního konce lidské existence, kterému se dostává mimořádné pozornosti. Ovšem Orten si všímá i samotného

¹¹⁴ Orten, Jiří, *Elegie*: „Sedmá elegie“

¹¹⁵ Holý, Jiří, doslov k *Velikému stmívání*, Odeon, Praha 1978, str. 189

¹¹⁶ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „Jak jinak“

¹¹⁷ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „Večer“

¹¹⁸ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „Milostná“

¹¹⁹ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „Sníh nebo réva“

počátku lidského života. Máme na mysli známý motiv návratu do mateřského lůna, který je pokračováním návratů do dětství a který tolik pobouřil recenzenty z časopisu s výmluvným názvem *Árijský boj*. Lyrický subjekt se touží vrátit do mamčiněho tepla, kde je skryt před nepřátelským světem („*At se mi vrátí matčin klín | a slova dítěte | odejdou k němu do hlubin | od všeho zlého na světě.*“¹²⁰). Děťátku se pak nechce ven, nechce být zrozeno, zrození je dokonce zaměňováno se smrtí a novorozeně je pak zmatené, že téhle mizérii, do které bylo násilím vypuzeno, se říká život. Jenže nikdo z nás si nezvolil to, že se narodí, a tak se i Ortenovo děťátko musí narodit, musí jít „*za světlem, za tmou, za poznáním*“. Jasně ohraničení lidského působení v realitě dvěma body (zrození a smrt) vede k uvědomování si nesamozřejmosti lidské existence. Objevuje se zde také motiv matky v máchovském slova smyslu (matka nám dává život, vycházíme z ní a do matky země se po čase zas navracíme) a také vědomí toho, že před zrozením byla nicota („*doleji, doleji, matko, kde už není nic, | nic, nic, matko, jenom ty*“¹²¹). Existence je pouze jednou z možností bytí, tou druhou je neexistence a Jiří Orten to dobře věděl. Nejzřejmější je to v motivu nenarození či nenarozeňátek.¹²² Ta se poprvé objeví už v básni „Hezká lítost“ (*Čítanka jaro*), jejíž třetí strofa zní: „*Ach, je mi líto nenarozeňátek | že nepoznala smutek narození | že zklamání a zradu neviděla | že neklopýtla na veliké zemi | a do nebe se vznesla bez anděla.*“ Tady snad ještě lyrický subjekt lituje nenarozeňátka, že nemohla poznat smutnou krásu pozemského žití, ale později už chápe zrození jako trest a čirou hrůzu (nejznámější minicyklus básní „V mamince“ z *Cesty k mrazu*). Motiv nezrození se vyskytuje také např. v „Osmé elegii“ (*Elegie*), kde Orten v geniální zkratce vystihl nesamozřejmost lidské existence jediným dvojverším: „*A kolik palet | štětec nepotkal*“. Jakoby šlo spočítat, kolik tvorů se nenarodilo. Dalším příkladem by mohly být téměř holanovské verše z básně „Je válka“ (*Veliké stmívání*): „*přítel, jež hledal jsem, se dosud nenarodil, | je dosud před sebou a mnohem dál, než dál*“.

Také jsme se věnovali Ortenově všímavosti a empatii k okolním věcem. Možná i zde bychom mohli nalézt existenciálně podbarvenou motivaci. Subjekt si totiž pozorováním a ohledáváním okolních objektů uvědomuje svou vlastní situovanost do časoprostoru, což je pro existenciální prožívání zásadní (Papoušek). Tělo se pak může stát jenom dalším předmětem mezi předměty, tím se ztrácí pocit tělesnosti a dochází k tzv. alienaci, tj. odcizení. Na podobný princip splývání subjektu s přírodou či okolním světem

¹²⁰ Orten, Jiří, *Veliké stmívání*: „Ryby“

¹²¹ Orten, Jiří, *Cesta k mrazu*: „V mamince“

¹²² Tento motiv vysvětluje Marie Rút Křížková mimo jiné Ortenovým odmítnutým otcovstvím, kdy nechá svou milenkou absolvovat potrat.

jsme upozornili při zmínce o buddhismu. Podle Černého (v *Druhém sešitě o existencialismu*) má Orten dokonce počitky hnusu a nevolnosti (v Sartrově smyslu slova) způsobené představou slizké fyziologie rozkládající se mrtvoly. Máme však dojem, že zde si Václav Černý více domýšlí a snaží se tak Jiřího Ortenu postavit na úroveň soudobých francouzských existencialistů (J.-P. Sartre, A. Camus). Věnujme ale pozornost ještě jedné Ortenově básni. Je to „Cvičení o smrti“ z *Ohnice*:

*Zatímco v duši prší mi,
hraji si s šerem na rýmy,
zpovídám se mu ze stmívání,
o kterém jistě neví ani.*

*Je jedna paní, jež mne mate.
Má jméno, jméno tolikáté,
že paměť je už nechce znát.
Ruce jí musí pomáhat.*

*Když si ty ruce k hrdlu vložím,
tu vím, tu vím, na jakém loži
mne jednou zcela přivine
ukrutnou láskou za jiné,
jež zmeškaly a neměly mne.
Ta paní z těla jas mi vymne,
že budu černý do rána.
A jmenuje se Morana.*

Na první pohled se jedná o poměrně lehkonožou báseň, kde je smrt personifikována postavou věčné milenky Morany. O zdánlivé nezávažnosti svědčí první strofa, v které lyrický subjekt předznamenává, že následující řádky jsou pouhou básnickou hrou. Zajímavý moment podle nás nastává na rozhraní druhé a třetí strofy, kde si lyrický subjekt připomíná svou smrtelnost položením svých rukou na hrdlo. Stačí pak trochu přitlačit a hned cítíme, že držíme v rukou (jakoby cizích) život a zároveň smrt. Možná právě zde si lyrický subjekt uvědomuje svou tělesnost a snad nebudeme příliš přehánět, když tento

obraz přirovnáme k tomu, co prožívá hlavní hrdina Sartrovy *Nevolnosti* při pozorování vlastních rukou.

Co se týče charakterizace Ortenovy poezie v kontextu české literatury, určitě se jedná o nejosobitější poetiku mezi mladými básníky ze skupiny kolem Kamila Bednáře. Jiří Brabec mluví (v *Dějínách české literatury IV*) při charakterizování Ortenovy poetiky o meditativním přístupu, reflexivním postoji a proti tomu zároveň o zaměření k civilnosti, materialismu, předmětném vidění světa, dějovosti, dialogizaci a přímém pojmenování, což jsou rysy, které dominují v tvorbě Skupiny 42. V podobném duchu spatřuje Jiří Holý (v doslovu k *Velikému stmívání*) u Ortena dvě polohy. První je reprezentována schopností vnitřní harmonie, potřebou čistoty a lásky, sklonem k duchovnosti a důvěrou v tvořivou moc poezie. V druhé poloze Orten osvědčuje smysl pro realitu (věří v umění, ale není jím zaslepen), předmětnost, vědomí života v deziluzi. V první poloze Orten odpovídá básníkům z Bednářova okolí (měl však výhrady ke koncepci nahého člověka) a v té druhé se blíží právě Skupině 42.¹²³

Václav Černý považuje Ortena za pokračovatele Máchy, Hory, Halase a chápe ho jako existenciálního básníka evropského formátu. Nalézá u něj dokonce svůj oblíbený mravní rozměr, což pokládá za specifický český rys. Není pochyb o tom, že Jiří Orten se ocitl v mezní životní situaci (samota, izolace, útlak, válka), kterou mohl chápat jako absurdní. V denících toto pociťuje třeba při vypočítávání všech možných zákazů namířených proti židům. Nepochybujeme tedy, že Orten měl existenciální zážitky a uvědomoval si své bytí ve smyslu filozofie existence vzniklé ve Francii. K tomuto vědomí byl doveden intuitivně, existenciální filozofii neznal (na rozdíl od Černého), třebaže četl její inspirátory, Kierkegaard, Dostojevského nebo Unamuna. Přesto se domníváme, že Ortenova poezie je v určitých dílčích aspektech existenciální, tzn. že v ní můžeme nalézt snahu o uchopení konkrétní lidské existence, což jsme se snažili dokázat na předešlých řádcích.¹²⁴ Jiří Orten vychází ze své (a pouze své) velmi specifické situace místní i

¹²³ Napadá nás v této souvislosti otázka, jak to, že se Orten vyhýbá reflexi a metaforice města? (S výjimkou své rodné Kutné Hory, které věnoval kratičkový cyklus básní. Vyšel pod názvem *Mé město* a poprvé ho vydal vlastním nákladem v lednu 1991 Jiří Franěk. Jedná se o básně o Kutné Hoře inspirované fotografiemi Otty Reinera (1913 – 1942), který byl Fraňkovým bratrancem zahynuvším v Terezíně. Ještě před svou deportací stihl Reiner poslat Fraňkovi fotokopii s názvem *Čitový průvodce po Kutné Hoře ve verších a fotografiích*. Ten ji přes válku uschoval, ovšem vydat se mu ji podařilo až v roce 1991.) Vždyť jsme zmiňovali, jak byl pozorný k svému okolí a že propojuje tvorbu s reálným životem, který se během básníkovy nejpłodnějšího období odehrával v Praze.

¹²⁴ Zajímavější by bylo chápat Ortenovy deníky jako svébytné umělecké dílo a věnovat se i zápisům, od kterých jsme abstrahovali a brali v potaz pouze poezii.

časové, ale svým veršům dokázal vtisknout obecnou platnost, neboť se dotýká těch nejzákladnějších témat člověka.

7.2 Kamil Bednář

– „Žít nemohu, jak slepec tápe | má duše mnou a smuten jsem.“¹²⁵

Kamil Bednář (známý též pod pseudonymem Prokop Kouba) se narodil 4. července 1912 a zemřel 23. května 1972. Vedle původní tvorby básnické psal i knížky pro děti a věnoval se také překladu. S odbornou spoluprací překládal ze spousty evropských jazyků, mezi nejvýraznější počiny patří překlady Robinsona Jefferse, Sándora Petöfiho nebo Luise de Camöese.

Bednářova první básnická sbírka *Kámen v dlažbě* (1937) vyšla u Václava Petra v edici První knížky. O dva roky později vydal sbírky *Milenka modř*, *Kamenný pláč* a také rozsáhlejší báseň z října 1939 *Rok*. Následuje básnická skladba *Veliký mrtvý* (Václav Petr, edice Erb, 1940) inspirována otcovou smrtí a sbírka *Po všech svatbách světa* (Václav Petr, 1941). V roce 1942 vyšla sbírka *Bosé oblohy* (nakladatel Rudolf Kmoch, edice Armida), dále pak *Hladiny tůní* (Václav Petr, 1943) a *Píseň lásky* (1944). Následujícím veršům (*Praha pod křídly války* – 1945, *Duše orlů* – 1946, *Paměť bojovníků* – 1947) už dominuje „deklarativní rétoričnost a traktátovitost“¹²⁶. Bednář navíc po válce přilne ke kolektivismu, sociálnímu citění a ideálu radostnější budoucnosti, čímž přestane být zajímavý a přiblíží se tradičním básníkům ve službách socialismu. Věnujeme proto pozornost Bednářovým počátkům, tj. rokům 1937 – 1945, kde spatřujeme těžiště Bednářovy původní lyriky.

Nejprve se stručně zmíníme o formální stránce Bednářovy poezie, která však není výrazně zajímavá už proto, že básník klade důraz spíše na myšlenku než na vnější tvar. Bednář píše volným i (častějším) vázaným veršem. Využívá pravidelná veršová i rýmová schémata, ovšem s menší invencí a virtuozitou než Jiří Orten. Nejčastěji se Bednářovy básně uskutečňují ve čtyřverších s jednoduchým rýmovým vzorcem. Nejoblíbenějším uměleckým prostředkem je inverze, která je (tradiční) poezii vlastní, takže Bednář využívá spíše známých a osvědčených postupů. Velmi často také Bednář opakuje motivy a slova, čímž vytváří poměrně omezenou slovní zásobu své poezie, jak uvidíme později.

Interpretaci poezie Kamila Bednáře začneme citátem z jeho básně „Volání“ (*Hladiny tůní*): „*Běda, je jenom věčná noc, střídána milostí světla!* | *Co potom s našimi*

¹²⁵ Bednář, Kamil, *Po všech svatbách světa*: „Vidění nemoci“

¹²⁶ *Panorama české literatury*, Rubico, Olomouc 1994, str. 235

srdci, zamilovanými do naděje?“. Na půdorysu tohoto dvojverší, které obsahuje základní polohy Bednářovy poetiky, se odehrává celá jeho poezie.

„*Běda, je jenom věčná noc*“, lamentuje lyrický subjekt a opravdu... Velká část Bednářovy poezie je skeptická, syrová, zoufající, někdy až křečovitá. Lyrický subjekt těchto básní (potažmo básník sám) trpí jakýmsi citovým úrazem způsobeným životem v rozporu. Je totiž narušen věk mladosti, který by měl být plný nadšení a touhy po životě – namísto toho přichází zklamání a marnost naděje. Tento citový úraz je znevýhodnění, které způsobuje zmatenost, strach a neschopnost pochopit svět, natož k němu přilnout („*Bojím se lidí. Bojím se žít. pomoz mi! | Mám strach, že zemru, že budu jednou stará, | děsím se všeho, žárlím na smavá jara, | strachuji se té noční tmy.*“¹²⁷). Lyrický subjekt touží po harmonii, ale je stále znovu konfrontován s nepřátelským a nehostinným světem, což vede k deziluzi a skepsi, která nabývá až osudové nevyhnutelnosti („*Jen životy své měnit není v naší moci. | | Do temných plujem vod, do vírů noci.*“¹²⁸). Společně s bezbranným subjektem Bednářových básní propadáme beznaději a pohybujeme se ve světě hrůz, zklamání a všudypřítomné smrti.

Pokud bychom měli připojit k Bednářově poezii nějaký přívlastek, nazvali bychom ji „chladnou“. Vyjmenujme nejčastější motivy, které básník vytrvale opakuje, a všimněme si, co mají společného. Nejvíce se opakují slova: zima, mráz, mramor, modrá, stříbro, hvězdy, luna (nebo měsíc), jinovatka, krev, vítr, déšť, sochy, kámen, slzy, kov a zejména noc (resp. tma). Tento výčet v nás vyvolává určitý chlad, strnulost, odměřenost či nepříjemné pocity (např. smutek). V kontextu se tomuto dojmu podřizují i takové motivy jako třeba hvězdy, které bychom mohli vnímat pozitivně, ovšem v Bednářově pojetí jsou hvězdy sice krásné, ale nedostupné a studené předměty. Stejně tak motiv krve, který by se dal vnímat jako životadárná substance. Krev v Bednářových básních je vychladlá. Celkově nás napadá analogie s klasicistní architekturou, která působí svou odměřenou a chladnou krásou. Zastavme se ještě u motivu noci, která se stala doslova emblémem (nejen) Bednářovy poezie. V noci (či na jejím počátku nebo konci) se odehrává valná většina Bednářových básní. Noc však nabývá mnoha konotací, je to fenomén, který „*přitahuje, děsí a vábí*“¹²⁹. Noc a tma může poskytovat prostor k přemýšlení, může být určitým únikem před deziluzí („*tma je smrt na níž se neumírá*“¹³⁰). Jenže noc umí být i zrádná a může působit disharmonicky nebo přivádět k myšlenkám na smrt (*Kámen*

¹²⁷ Bednář, Kamil, *Hladiny tůní*: „Rozhovor“

¹²⁸ Bednář, Kamil, *Po všech svatbách světa*: „Prolog“

¹²⁹ Bednář, Kamil, *Milenka modř*: „Vesnice v tmách“

¹³⁰ Bednář, Kamil, *Kámen v dlažbě*: „Útěk“

v dlažbě: „Noc“). Noc je tedy zároveň naší součástí (temnou stránkou) anebo se stává bytostí (*Po všech svatbách světa: „Milenci“*).

Namátkou vybíráme báseň „Neděle“ (*Kámen v dlažbě*), která je typická pro Bednářovu bezútěšnou a pochmurnou polohu:

*Spatřil jsem neděli stříbrnou smutnou
neděli zoufalých vojáků
služek jež smály se prostoduše
neděli stonající
nějakou úzkost pod nízkými mračny*

*Prostydla na kost hubená modrá
jak cáry masa vynášená z tančiren
tak odcházela scvrklá vrásčitá
jen měsíc žloutence jí barvil plet'
a vítr v haluzích měl zimnici*

Tato chladná a někdy drásavá poezie však vyrůstá z tristního stavu světa, který neposkytuje člověku žádný zachytný bod („*Stín těžký za ruku mne vede, | studený stín a mokrý vlhkem hlin, | tma zlá a plná strachu.*“¹³¹). Bednářovým základním principem je autentický záznam zraňované duše. Soustřeďuje se na krátký časový úsek, jehož náladu chce postihnout, což potvrzuje Dušan Karpatský: „*Bednář žije hlavně přítomnou chvílí, její atmosférou, jejími problémy, a zejména její tíhou.*“¹³² Lyrický subjekt se však snaží hledět do budoucnosti, čelit jí a najít nějakou jistotu, z které by se dalo vyjít. Sám Bednář charakterizuje svou poezii z let 1937 – 1945 souslovím „*o propast opřeno*“ (které dalo název jednomu bednářovskému výboru). Znamená to, že pokud v tíživé skutečnosti nalézáme pouze propast, musíme se odrazit právě od ní.

Popsali jsme, jak vypadá základní pocit, který zakouší lyrický subjekt Bednářových básní. Svět je nepřátelské místo plné skepse a smutku. Od tohoto bodu vede několik různých cest, jimiž se ubírá Bednářova poezie, takže můžeme zaznamenat několik poloh. Jednou z nich je pocit absolutní marnosti, kdy se zdá, že vše bude zatraceno (*Milenka modř: „Studánka“*), což vrcholí až apokalyptickými vizemi zkázy lidstva. Takto

¹³¹ Bednář, Kamil, *Hladiny tůní: „O propast opřeno“*

¹³² Karpatský, Dušan, studie ve výboru *O propast opřeno*, Čs. spisovatel, Praha 1965, str. 148

expresivní představy rozkladu civilizace se objevují hlavně v raných básních, příkladem budiž „Na konec země“ (*Kámen v dlažbě*). S vizemi apokalypsy možná souvisí také příznačný pocit jediného, posledního člověka na Zemi, který však může být dán i vyřazením ze společenského dění. V těchto beznadějných momentech působí Bednářova poezie velmi bezútěšně, až příliš pesimisticky (což byla po válce hlavní výtka směrem k básníkům existenciálního pocitu), ale právě toto drásavé zobrazení reality považuje Dušan Karpatský za demaskování skutečné atmosféry protektorátu a tím i její překonání. Někdy však lyrický subjekt propadne beznaději a dostane se do trpného stavu až dekadentní blazeovanosti (*Po všech svatbách světa*: „O jednu báseň“). Stesk, bolest a bezmoc mohou ústít v mdlobu nebo kvietistickou pasivitu. V básni „Slabý, zsinálý den“ (*Milenka modř*) čteme: „*Slabý, zsinálý den | bezvládně v prstech splývá | a srdce s raním úsvitem | štká mrtvě svůj tep.*“ Nebo si všimněme básně „Noční ulice“ ze sbírky *Hladiny tůní*:

*Vlažné noci jdou mnou a plynou líně
s pečetí nevládného utrpení.*

*A nesou: prázdnotu mou, sen o vidině,
co jest, co není.*

*Netečně se mnou jdeš a ruku nestiskneš mi,
tma, vlažnější nás, padá na obydlí.
Zdali jsi ještě? – Tiskne tě k zemi,
co do výšin chce a marně mává křídly.*

*Ulice, ulice, bez cíle tmou se vinou
a kroky kapkají jak kapky vodovodu.
Zdali jsem ještě? – Úzkostnou serpentinou
jdu, bolestně přihlížeje svému zrodu..*

Medově pomalý tok reality přináší pocity prázdnoty a zvláštní znavenosti, které přenáší lyrický subjekt do stavu na pomezí reality a snu. Lyrický subjekt si není jistý existencí svou ani milenčinou, vkrádá se úzkost a na konci druhé strofy je typické zklamávání touhy po směřování vzhůru.

Skepse a úzkost jímají „hrdiny“ Bednářovy poezie také při pohledu do vesmíru, kdy střet s nekonečností prostoru plného otazníků implikuje základní otázky lidské existence (*Kámen v dlažbě*: „Teskná astronomie“). Lyrický subjekt získává vědomí konfliktu pozemského existování a něčeho, co nás přesahuje, něčeho transcendentního. Tento konflikt (přítomný v člověku) je metaforicky vyjádřen dvojverším „*Oblaku – hlína* | *v rozpětí našeho dechu*“¹³³, kde oblak zastupuje nadpozemskou věčnost vesmíru a hlína symbolizuje konečnost lidského působení.

Úzkost a plytkost života pociťuje někdy lyrický subjekt i při setkání s opačným pohlavím. Střídání milenek přináší myšlenku na tu poslední milenkou (*Kámen v dlažbě*: „Milenky“), láska je stejně chladná jako samota: „*Osaměli jako věčné hvězdy* | *spalující se nahými těly* | *v němém výkřiku* | *jímž přezdí* | *milence když zkameněli*“¹³⁴. Láska nikdy neprobíhá bez komplikace, nedokáže nás vysvobodit z hrozné skutečnosti (*Po všech svatbách světa*: „Milostná“, *Hladiny tůní*: „Jsi jako mrtvá“).

Podívejme se nyní jak Bednář zachází s dvěma důležitými fenomény existenciálního uvažování, tj. s problematikou Boha a faktem smrti. Oba motivy se vyskytují v Bednářově poezii velmi hojně, i když v začátcích se spíše než s Bohem setkáváme s anděly, avšak postupně se hledání Boha stává zásadním momentem.¹³⁵ Lyrický subjekt pátrá po Bohu, kterého ztratil z očí („*Ty, Bože, který's ted' opustil mne!*“¹³⁶), prosí o smilování, o pomoc. Hledání Boha se uskutečňuje v rámci potřeby onoho pevného bodu, a tak se jedná spíše o hledání něčeho, na co by se dalo spolehnout, hledá se naděje a duchovní rozměr člověka. Bednář bojuje o duši člověka, a v těchto polohách tak bývá někdy řazen ke spirituální lyrice (podobně jako R. M. Rilke nebo B. Pasternak).

Smrt je přirozeně velkým tématem Bednářovy poezie, protože představuje jeden ze základních úkolů člověka, který se zabývá svou podstatou. Bednářův lyrický subjekt je konfrontován s otázkami, které se týkají charakteru smrti. „*V nejvyšší pravdě, která neznáma nám je, | ted' (mrtvý) tkví a jde – ať kamkoliv jde – do ráje. | Je nebytí tou pravdou či snad bytí jiné* | *nám neúprosná smrt přináší v bledém klíně?*“, ptáme se v cyklu básní *Veliký mrtvý*, který je reflexí otcovy smrti. Lyrický subjekt zde pozoruje mrtvé tělo podléhající fyziologickým známkám smrti a v konfrontaci s plynoucím časem to v něm vyvolává uvědomění si vlastní smrtelnosti („*Jsem také smrtelný, také mne sevře země*“) a také otázky po smyslu lidské existence („*Ach, na co žijeme, nač já, nač on, nač ty...?*“).

¹³³ Bednář, Kamil, *Kámen v dlažbě*: „Veselost naděje“

¹³⁴ Bednář, Kamil, *Kámen v dlažbě*: „Pomník milenců“

¹³⁵ Např. ve sbírce *Kamenný pláč* nalezneme šest básní inspirovaných Biblií – „Na texty Bible“.

¹³⁶ Bednář, Kamil, *Kamenný pláč*: „Půlnoční báseň“

Lyrický subjekt tu prožívá pocit vyhnání do reality a uvědomuje si, že stvořit svět (dát mu smysl) si musí sám. Vedle otcovy smrti je Bednář zasažen také ztrátou blízkého přítele Jiřího Ortena. Vypořádává se s tím hlavně v *Hladinách tůní*, kde příteli až vyčítá zradu, jakoby ho Orten opustil záměrně.

Zajímavý je motiv zaměňování života a smrti, který vytváří dojem stavu na pomezí. Znovu se objevuje zklamané očekávání a nenaplněvaná touha po životě zraněná cizotou prostředí. Člověk je mrtvý ještě za života, a tak „*se smrtí život matem schválně*“¹³⁷. Nebo poslední strofa básně „Blankyt“ (*Kamenný pláč*): „*Uštknutí hadí, toť to , jež činí | div, který pod zem ukládá nás, | až mrtvi žijeme, když umírají jiní, | a mysl nemyslí a něco žije za nás.*“

Z tragického životního pocitu však nevede cesta pouze k apokalyptickým vizím nebo myšlenkám na smrt. Výstupem může být i melancholická nota jako třeba v básni „V noci nad Vltavou“ (*Milenka modř*), kde se připojuje také milostný motiv. Nejzřetelněji zaznívá harmonizující struna ve sbírce *Bosé oblohy*, která je plná milostné a přírodní lyriky. Objevují se zde básně velmi zpěvné, impresionistické, zachycující prchavý okamžik, které jsou v kontrastu s ostatní Bednářovou poezií intelektuálně a programově konstruovanou. Bednář je v *Bosých oblohách* křehký, opojený světlem, něhou, směřuje od hoře k prostotě a až františkánské pokoře. Námětem se stávají známé přírodní jevy (svítání, soumrak, rosa, atp.), které jsou stále znovu a stále jinak reflektovány. Tam, kde dřív byla expresivní vypjatost, čteme teď posmutnělou melancholii (*Bosé oblohy*: „Čemu se podobá večer“). Melancholický pocit pramení i z vědomí toho, že vše je konečné („*jsem krásou rozeklán | jež zemřela a neobjeví se*“¹³⁸) a že okouzlení je pouze ignorování stinných stránek života, které neztrácíme ze zřetele¹³⁹ (*Bosé oblohy*: „Nežli zavřeš tuto knížku“). S tím souvisí také motiv přijmutí, který se objevuje např. ve spojení s útrapami lásky („*Jen pro luk rtů a lásku ukrytou | pro sladké rekovství přijímám hořkost cest*“¹⁴⁰). Zároveň je přijmutí tragického údělu základem pro směřování člověka k své seberealizaci a uchopení. Snad to připomene nietzscheovskou touhu po nadčlověku nebo Bednářovu koncepci nahého člověka, který je základem nového pojetí lidství. „*Kdyby teď nebe se sesulo, kdyby v krvavé lázni | zas procitl nahý člověk a zvíře by mu bylo čímsi novým, | kdyby já, kdyby vy, kdyby náš duch a naše zvíře | jen ruce přiložili k vzácnému dílu, | mohli bychom být překvapeni, jak se kymácí svět, | jak člověk se osvobozuje a znovu*

¹³⁷ Bednář, Kamil, *Kamenný pláč*: „Pokoje“

¹³⁸ Bednář, Kamil, *Kámen v dlažbě*: „Neznámý mistr“

¹³⁹ Možná odtud častý motiv masky.

¹⁴⁰ Bednář, Kamil, *Kámen v dlažbě*: „V ohybu“

mýlí?“, čteme v básni „Epilog II“ (*Milenka modř*). Bednář by však chtěl nový svět jako zázrak (*Milenka modř*: „Epilog III“), neakcentuje tolik osobní nasazení jako třeba Orten.

Harmonizace se vyskytuje také v souvislosti s láskou k rodné zemi, což nabývá na důležitosti právě ve válečných letech (např. *Kamenný pláč*: „Zpěv o mé zemi“). Bednář se pokouší o zklidnění vyhocené atmosféry např. ve „Čtyřech zimních básních“ (*Hladiny tůní*), kde jsou kraj a země zasazeny do chlácholivé, poklidné zimní nálady. Nejvlastenečtějším Bednářovým dílem je skladba *Rok*, která pojednává o těžkém osudu české země po Mnichovu. Bednář chce dodat odvahu, potěšit, pomazlit milovanou zem. Hlavním atributem češství se stává mateřský jazyk, který je nesmrtelný a věčný („*překrásné, nesmrtelné, vše přetrvávající | slovo mateřštiny*“).

Jistotu a útěchu nenachází lyrický subjekt pouze v lásce k vlasti, vrací se také do krajin dětství. Vzpomínky na něj mnohdy zachraňují před hrůzou ze současného stavu: „*Tolikrát nyní | člověka v sobě zachraňoval jsi | jen jím (dětstvím), krásným a čistým, | | když z trosk minulých a z očázených klád | podivné nové nebe jsi sbíjel | jak malíř, jenž dětské kresby napodobí!*“¹⁴¹

Přesvědčme se ještě, jestli u Bednáře nalezneme existenciální principy, které jsou básníkům z jeho okruhu přisuzovány. I v Bednářově poezii se objeví několik motivů vlastních existenciální filozofii. Zdá se, že Bednář si je vědom nesamozřejmosti lidského bytí, které je ohraničeno dvěma nicotami. Lidské bytí se stává výsekem v prázdnotě, kdy nás opanuje čas: „*Tma budoucí tma minulá | dvě husté promokavé tmy | a mezi nimi já | zajatý cvałem vteřin*“¹⁴². Stejně tak ukázka z básně „Zjevení svatého Jana“ (*Kamenný pláč*): „*V prohlubni mezi dvojí tmou | jak v loži jisker praskajících, | mezi nenarozením a nicotou, | jen lítosti si jisti, | | jak plameny ohně, jak listy, jež hoří, | sršíce žilami všemi svými, | ve stohu nesmírném a v opuštění tonem, | my nazí šlápějemi, mrtví životem.*“ Kromě vědomí lyrického subjektu o nesamozřejmosti a konečnosti existence tu čteme také výše zmíněné Bednářovy motivy jako jsou samota, zraněný život nebo apokalypsa (patrná už ze samotného názvu). Přestože se objeví i náznaky jiných, existenciálně podbarvených veršů („*Má ruka, ač vím, že zemru, ač tělesný jsem, | tak bije také do hynoucího vzduchu!*“¹⁴³) a přestože Bednář operuje s termíny jako existence, jsoucno, bytí nebo nebytí, vyznívá jeho snažení dosti vágně a abstraktně. Bednářův lyrický subjekt

¹⁴¹ Bednář, Kamil, *Rok* – Stejně jako Orten Bednář často využívá motivů malíře a malířství. Třeba v *Kamenní dlažbě* najdeme několik básní inspirovaných obrazy Giorgia de Chirica.

¹⁴² Bednář, Kamil, *Kámen v dlažbě*: „Praha v noci“

¹⁴³ Bednář, Kamil, *Hladiny tůní*: „Ty, sestro spánku“

zažívá mezní situace opuštěnosti, úzkosti, absurdity, blízkosti smrti, uvědomění si tragického lidského údělu, ale celkově je Bednář povrchnější než Jiří Orten. Bednář pracuje s obecnějšími pojmy a není tak předmětný. Pokud se pokusí o reflexi věcí ze svého bezprostředního okolí (jak to dělá Orten), což by mohlo vést k existenciálně motivovanému přemýšlení a prožívání, rozpouští se v neurčitém a obecném (*Po všech svatbách světa*: „Věci“). Zůstává tak u náznaků jako v páté strofě básně „Vzpomínka na jeden večer“ (*Hladiny tůní*): „*Mysli si: vteřino, tebou žiji a jiného života není, | minulosti a budoucnosti není, jen přítomnost trvá!* | *Mysli si: bolesti nevyhnu se, ale smysl jí mohu dáti* | *a řídit ji k božské trávě nebes a k smrti!* | *Mysli si: jsem sama, jsem nesmrtelná!*“ Toto pětiverší bychom také mohli považovat za Bednářův odkaz a za esenci jeho poezie.

7.3 Hanuš Bonn

– *Až zbloudím v bezčasi* | *neplačte Nezbloudil jsem* ¹⁴⁴

Hanuš Bonn (publikující také pod pseudonymem Josef Kohout) se narodil 5. července 1913 v Teplicích. Studoval v Praze, kde roku 1938 úspěšně dokončil právnickou fakultu. Za okupace se aktivně angažoval v českožidovském hnutí a působil jako funkcionář židovské náboženské obce. 8. října 1941 je však zatčen a 20. října téhož roku umírá v koncentračním táboře Mauthausen.

Hanuš Bonn se literární tvorbě věnoval od útlého mládí, publikuje v nejrůznějších časopisech (*Studentský časopis*, *Kvart*, *Rozhledy*, *Lidové noviny*, *Kritický měsíčník*), přesto mu za jeho života vyjde jediná původní básnická sbírka. Stalo se tak v roce 1936, kdy u Václava Petra vychází první z Prvních knížek, totiž sbírka poezie *Tolik krajín*, která byla dobovou kritikou velmi vřele přijata. Bonn ještě stačí přeložit a publikovat výbor z poezie primitivních národů s názvem *Daleký hlas* (Václav Petr, 1938). Veškerá básnická tvorba je soustředěna do svazku *Dílo Hanuše Bonna*, který poprvé vyšel u Václava Petra v roce 1947 s komentáři Václava Černého a Jiřího Valji. V této knize je krásně patrný souvislý vývoj básníka od mladých naivních pokusů po těžkou poezii hledání životního smyslu za okupace. Osud i poezie Hanuše Bonna se podobají Jiřímu Ortenovi, na rozdíl od kterého Bonn zůstává téměř zapomenut.

Počátky Bonnovy básnické tvorby jsou dost napodobitelské (Wolker, Šrámek) a ovlivněné četbou. Často bývá za silný inspirační zdroj považován Rainer Maria Rilke, což lze akceptovat i vzhledem k tomu, že Bonn v závěru života přeložil tři *Duinské elegie*. Zároveň jsou jeho rané básně hodně epické, dějové, vlastně se jedná spíše o myšlenky rozdělené do veršů. Postupně však Bonn směřuje k lyričnosti a hudebnosti své poezie, která se ve vázané podobě blíží virtuozitě Jiřího Ortena.

Zmínkou o hudebnosti se hned dostáváme k výraznému motivu Bonnovy poezie, k motivu zpěvu nebo hudby. Hudba je chápána jako známka života, jako vrcholně tvůrčí gesto, které míří někam nad nás. „*Řeč, stejně jako hudba, mu byla projevem individualizované oduševnělosti.*“ ¹⁴⁵ Lyrický subjekt Bonnových básní slyší „zpívat“

¹⁴⁴ Bonn, Hanuš, *Tolik krajín*: „Na cestu“

¹⁴⁵ Urbánek, Zdeněk, doslov k souboru Bonnových veršů *Dozpěv*, Akademia, Praha 1995, str. 128

věci a přírodu, což mu umožňuje zvláštní vnímavost. Zpěv (potažmo hlas) je protikladem ticha a symbolem harmonie.¹⁴⁶

Typickou polohu, kterou básník zaujímá ve svých mladých básních a která vrcholí v prvotině, bychom mohli s jeho pomocí nazvat „*hladový tulák lásky*“¹⁴⁷. Znamená to, že lyrický subjekt se touží otevřít světu, který považuje za nepoznatelné tajemství a jehož vyvrcholením je člověk (*Tolik krajín: „Tolik krajín“*). Chce žít naplno a pociťuje chvějivou lásku a něhu ke všemu, co tento svět skýtá. Mnohdy se až zajímá krásou světa. Pokorně přijímá i bolest a smutek, chce milovat každý aspekt života, každý darovaný den („*Vždyť zázrak je ukryt i na dně dnešního dne*“¹⁴⁸). Lyrický subjekt je tedy pln očekávání, ale tak, jako nepoznanost světa může přinášet fascinující zážitky, může být i zdrojem bázně, strachu, neporozumění a tázání se po smyslu toho všeho („*A nikdo nikdo nepoví | kam jdem a co se stane*“¹⁴⁹). Bonn se však nehodlá vzdát dobré víry („*já musím věřit, že svět je krásný, dobrý a spravedlivý*“¹⁵⁰) a nepřestává bojovat o naději, kterou je nutno vydolovat i z té největší banality. Naději neztrácíme, pokud „*ještě se naše srdce posmívají, | když batole v trávníku hledá zakutálený míč...*“¹⁵¹. Tak lyrický subjekt Bonnovy poezie neopouští naděje ani v té nejhlubší skepsi (*Dílo Hanuše Bonna: „Podzim“*) a může to být i zásluhou víry v Boha: „*i když jsem nejvíc sám, přece jsme dva*“¹⁵² (Je tím druhým Bůh?).

V Bonnově světě totiž (aspoň zpočátku) Bůh existuje, tím se zásadně liší od Ortena a Bednáře, kteří po Bohu marně volají. Postupem času se však neochvějná víra vytrácí, jakoby se básník postupně probouzel do reality, která neodpovídá jeho představám. Tak se Bonnův lyrický subjekt Bohu ztrácí (a naopak) a začíná se ho také dovolávat. V básni s výmluvným názvem „*Cizinec*“ (*Tolik Krajín*) už dělí člověka a Boha (raději však Bonn užívá pojem „*Pán*“) velká vzdálenost a lyrický subjekt chce, aby se Bůh znovu ujal vlády nad lidskými životy.

Vedle hudby je častým motivem noc a tma, které se stávají emblémem nejen u Bonna, ale takřka u všech básníků *Jarního almanachu*. Podívejme se, jak s těmito motivy pracuje Hanuš Bonn v básni „*Noci*“ ze své prvotiny *Tolik krajín*:

¹⁴⁶ Hanuš Bonn je vůbec zaujat hudbou, zejm. Beethovenem, a dokonce se pokouší o básnické ekvivalenty hudebních skladeb. Také kniha *Daleký hlas* je složena z překladů písní primitivních národů.

¹⁴⁷ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna: „Sloky“*

¹⁴⁸ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna: „Jitřní píseň“*

¹⁴⁹ Bonn, Hanuš, *Tolik krajín: „Rozeklaný čas“*

¹⁵⁰ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna: „Prosba“*

¹⁵¹ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna: „Žalm“*

¹⁵² Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna: „Verše“*

*Ó dej mi
upíjet z temného džbánu ticha
ať jenom zhluboka dýchám
a mlčím
vhroužen pod peřej snů*

*Sejmi
s mých rtů všechnu nutkavost slova
kresli mi na víčka znova a znova
tušené obrysy věcí
a zjasni jejich tajemnou tmou*

Noční okamžik zde poskytuje chlácholivé zklidnění a dodává objektům tajemnou auru, která může přispět k jejich poznání. Noc je však fenomén dvojího charakteru, což jsme poznali už u Kamila Bednáře. Do noci (nebo do snů) se dá utíkat („*Chci do tmy utéci*“¹⁵³), ale tma se projevuje i jako tíživý zdroj úzkosti, např. v „*Sonatě o dvou větvích*“ (*Tolik krajin*): „*Tolik tmy* | | *A tak sami*“.

Předchozí verše nás přivádí k Bonnovu dvornímu tématu. Není to smrt, které se básník věnuje překvapivě málo, nýbrž samota, a to už od mládí. Samota je často spojována s nocí a stejně jako ona působí protikladnými směry. Samota poskytuje klidný prostor pro kontemplaci, přemýšlení nebo soustředění na tvorbu¹⁵⁴ – „*Šťasten kdo chvíli ticha svého* | *dovede vděčně a pokorně promlčet*“¹⁵⁵. Ovšem někdy je samota tíživá a prázdnota se vkrádá až do morku kostí. Pak nás nutí utíkat k lidem.

Tíseň, úzkost a pocity marnosti se stupňují (logicky) začátkem války a koncem básníkova života. Vytrácí se křehký lyrický spiritualismus, častěji se objevuje smrt, poezie se jaksí zahušťuje, těžkne. Ke zhutnění dochází i po formální stránce. Bonn používá originální (i když ne zcela dokonalé a snadno vnímatelné) rýmy („*ty i já*“ ↔ „*jsme dva*“¹⁵⁶, „*dlaň*“ ↔ „*dva*“¹⁵⁷, „*po věčnosti*“ ↔ „*čeká hosty*“¹⁵⁸) a to třeba i na začátcích veršů („*Vích*“ ↔ „*šplích*“¹⁵⁹).

¹⁵³ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna*: „Malíř“

¹⁵⁴ Podle Václava Černého Bonn akcentuje „*osobní podstatu*“.

¹⁵⁵ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna*: „Prosinec“

¹⁵⁶ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna*: „Sedmnáctiletá“

¹⁵⁷ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna*: „Tíseň“

¹⁵⁸ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna*: „Na motiv z Brucknera“

¹⁵⁹ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna*: „Vojenský hřbitov“

Básník Hanuš Bonn vychází z lidské samoty, vnímá smrt, která je všude kolem, mívá pocity úzkosti, prázdnoty, snaží se objevit a pochopit smysl lidské existence, přesto jeho poezii nemůžeme označit jako existenciální. Protože „*ne každý obraz smrtelné úzkosti a opuštěnosti je možné spojovat s vědomím existence*“.¹⁶⁰ Kdybychom se snažili, snad bychom objevili narážky na vědomí o nesamozřejmosti lidské existence nebo pojetí smrti jako definitivního konce, ale v porovnání s dílem Ortenovým a částečně Bednářovým nepůsobí Bonnova poezie jako existenciální. Výjimkou by mohla být rozsáhlejší skladba „Ninive“ (*Dílo Hanuše Bona*), kterou Václav Černý označuje jako fantasmagorický surrealismus. Vybíráme ukázkou:

*Bloudím bloudím
vám se snad zdá že jenom chodím okolo stolu
ale trvá to už nekonečně dlouho takže ani nerozpoznávám
chodím-li po pokoji nebo po vesmíru
a ostatně řeknu-li Velký vůz anebo kalamář
všechno je stejně ve tmě a stejně nedosažitelné
bloudím ve tmě a není mi pomoci*

*Ne řeknete si ten mladý pán je legrační
Ale já za to doopravdy nemohu že musím ve dne v noci chodit dokola
tady totiž někdo strašlivě umírá*

Lyrický subjekt je zde nucen (smrtí??) k nesmyslné činnosti podobně jako poník v Ortenově elegii a odmítá za to zodpovědnost. Všední věci jako pokoj nebo kalamář splývají s těmi nadpozemskými, věčnými a stávají se stejně tak nepoznatelné. Lyrický subjekt se ocitá ve světě, kterému nerozumí, a provádí činnosti, které nechápe. Takovéto obrazy jsou však spíše výjimečné. Paradoxně tak působí nejvíc existenciálně Bonnovy překlady písní primitivních národů, třeba text východoafrického kmene Dinků: „*Když bůh v šedém pravěku tvořil věci, | stvořil slunce; | a ono přichází, zajde, a přece se vrací. | Stvořil měsíc; | a on přichází, zajde, a přece se vrací. | Stvořil člověka; | a on přichází, zajde, a již se nevrací.*“¹⁶¹

¹⁶⁰ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 10

¹⁶¹ Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bona*, Václav Petr, Praha 1947, str. 189

8. Ohnice

Skupina spisovatelů kolem Kamila Bednáře se pokusila po 2. sv. válce pokračovat ve svém působení, ačkoli byla personálně oslabena o židovské básníky, kteří buď zahynuli za války (Jiří Orten, Hanuš Bonn, Jiří Daniel) nebo stihli včas emigrovat (Jiří Klan do Londýna). Objevily se sice nové mladé tváře (Josef Hiršal, Ivan Diviš, Miroslav Holub), ale ty se dokázaly výrazně prosadit až v pozdější době a skupinu spasit nedokázaly. V krátkém období do únorového převratu v roce 1948 stačili bednářovci vystoupit v rámci cyklu komponovaných večerů s názvem Mladá literatura, které pořádal literární odbor Umělecké besedy sedm čtvrtků po sobě v říjnu, listopadu a prosinci 1947. Sedmý večer se konal 4. prosince a kromě shrnutí předešlého měl poskytnout prostor pro diskusi. Každý večer byl věnován jednomu proudu mladé české literatury (Skupina 42, skupina kolem *Lidových novin*, skupina kolem *Rudého práva*, katolicky orientovaní, surrealisté) a „existencialisté“ tento cyklus otevřeli 23. října. Úvodní slovo měl Jaroslav Červinka, další příspěvek obstaral Bohuslav Březovský. Dále byly recitovány verše Jiřího Ortena, Kamila Bednáře, Hanuše Bonna, Josefa Hiršala, Vlastimila Kovaříka a Ivana Diviše. Jejich poezie (s výjimkou Ortena a Bonna) už se nesla v duchu dvou sborníků s názvem *Ohnice*¹⁶², které vyšly v roce 1947 u Václava Petra. První uspořádal Kamil Bednář, na druhém s ním spolupracoval Jaroslav Červinka. Obě *Ohnice* přinášejí velmi různorodé příspěvky kolísavé kvality. Obecně lze říci, že důraz byl kladen spíše na kvantitu než kvalitu. Přísnější měřítko snesou snad jen teoretici, kteří se podíleli na diskusi o nejmladší básnické generaci za válečných let – Jaroslav Červinka a Zdeněk Urbánek.

Nejnápadnějším rysem se jeví doznívání válečného zážitku v autorech. Válka se ukázala být natolik intenzivní zkušeností, že není snadné vyrovnat se s ní tak lehce. Dozvuky války, děsivé vzpomínky, vděk a soucit se zuboženým SSSR nalezneme zejména v patetických básních Kamila Bednáře (*Ohnice 1*: „Vzpomínka“), Josefa Hiršala (*Ohnice 1*: „Terezín“) nebo Ivana Diviše (*Ohnice 1*: „Lednoví milenci si vzpomínají“). Válka je reflektována také v próze Oty Krause „Osvětim“ (*Ohnice 1*) a v deníkových záznamech či jiných textech intimního charakteru: „Z odkazu Gustava Schorsche“ (*Ohnice 2*). V *Ohnicích* je vůbec patrný zájem o literaturu vycházející ze zažité reality, který se enormně zvýšil právě po 2. sv. válce. Charakter svědectví nese celý oddíl *Ohnic*

¹⁶² Ohnicí bývá označována i celá skupina, ovšem v letáku vydaném ku příležitosti vystoupení na Mladé literatuře Kamil Bednář odmítá existenci skupiny Ohnice a mluví pouze o vnitřním spříznění básníků.

s názvem „Zrcadlo života a sebekritiky“. Patří sem texty z deníku Katheriny Mansfieldové (*Ohnice 1*) nebo „List z deníku“ Ivana Diviše (*Ohnice 1*), kde autor vzlyká, lamentuje nad neschopností víry a stigmaty, která si nesou (nejen) mladí lidé zasažení válkou.

Sebelítost a libování si v bolu najdeme snad v každé básni v *Ohnicích*. Mimo již zmíněných do *Ohnic* poezii přispěli: Antonín Bartušek, Pavel Gabriel, Miroslav Holub, Vlastimil Kovařík, Josef Zeman, Jan Pilař, Augustin Skýpala, Richard Zika, František Vitek a Jiří Daniel. Už podle většinou neznámých jmen je zřejmé, že poezie v *Ohnicích* nedosáhla kvality Ortenovy nebo Bonnovy. Dominuje bolestinství, známý emblém noci, rozplizlá snovost a také motiv mrtvého-živého, kdy je lyrický subjekt prohlašován za mrtvého a přesto vnímáme (čteme) jeho hlas („Jsem mrtvý, přesto svědčím.“).

Zcela novým problémem a námětem diskuzí se po válce stal spor končící únorem 1948 o politickou angažovanost umění. Obecně se jedná o to, že marxisticky orientovaní kritici (a politici) požadovali po umělcích, aby jejich tvorba odpovídala požadavkům nastupující politické ideologie, tzn. aby byla radostná, nekomplikovaná, loajální a dodávající chuť k budování. Trochu uvažující člověk toto musí samozřejmě odmítnout, neboť umělecká tvorba nesmí být korigována vnějšími podmínkami, ale pouze vnitřními mechanismy každého umělce. Ve článku „Poesie a politika“ (*Ohnice 1*) Zdeněk Urbánek uvádí, že oproštění se od angažované tvorby směrem k tvorbě všeobecně lidské je přirozený vývoj, který byl přerušen 2. sv. válkou. Tehdy byli básníci nuceni dát svou poezii do služeb národních zájmů, které byly výrazně ohroženy. Proto se řada tehdejších básní snaží dodat naději nebo zburcovat národ k činu. Urbánek nechce upřednostňovat jednu část (politickou stranu) na úkor celku a přidává dobrý postřeh: „*Totalitní režimy, to byla společenství, zbavená mimo jiné též ryzích básníků*“¹⁶³. Politik by zkrátka neměl chtít po básníkovi, aby mu byl prostředkem k získání nebo udržení moci. Básník se přeci nemůže vzdát subjektivních pocitů ve prospěch práce pro stát. Věrnost vlastní pravdivosti zastává i Kamil Bednář v článku „Bída spisovatelů“ (*Ohnice 2*), kde si také stěžuje na úpadek poválečné kultury. Nejpatrnější je názorový střet ve „Dvou dopisech“ z druhé *Ohnice*, kde po Bohuslavu Březovském v reakci na román *Člověk Bernard* (Václav Petr, Praha 1945) požaduje jeho komunistický (bývalý) přítel optimistickou a posilující literaturu. Pisatel nestojí o citové výlevy estétů, chce angažované umění – „*Potřebujeme mistry kultury, kteří dovedou tasit meč a bít se pro spravedlnost světa! Potřebujeme vás,*

¹⁶³ *Ohnice 1*, Václav Petr, Praha 1947, str. 11

umělce, abyste se stali inženýry lidských srdcí.“¹⁶⁴. Březovský střízlivě odpovídá, že politicko-stranické ideály nesmí být estetickým kritériem, a dodává: „*Stát, strana, národ, větší i malé instituce nejsou lidmi, ale u dnešního člověka se nestvůrně vyvinula schopnost ukrývat své osobnostní svědomí za hromadné svědomí těchto institucí. Je to pohodlnější, tohle svědomí nebolí, tohle svědomí je necitlivé.*“¹⁶⁵

V obou *Ohnicích* je patrný důraz na morálku, svědomí a étos (pořád ještě vliv Václava Černého?), což se projevuje např. v příspěvku Jaroslava Červinky „*Buďte spravedliví!*“ (*Ohnice 1*). Zde se také projevuje další rys politického charakteru, a to sympatie se socialismem. Ovšem jedná se o sympatie z pozice levicových intelektuálů, kteří si přejí spravedlnost, politicky neovlivněné umění a spokojený život pro všechny. Objevuje se zde rozpor v levicovém cítění a rozpaky nad směřováním SSSR (Jaroslav Červinka: „*K problému intelektuální levice*“ v *Ohnici 2*). Na jiném místě (*Ohnice 2*: „*O kritickém myšlení*“) se Červinka vyhrazuje vůči marxismu a komunismu, protože označují existencialismus za buržoazní, úpadkovou filozofii a Bednářovu poezii za maloměšťácké skomírání. Červinka varuje před vyprazdňováním pojmů a zmatenou argumentací bez podkladů. Politiky se týká i komentář Zdeňka Urbánka „*O válce a míru*“ (*Ohnice 2*), v kterém autor vyjadřuje nedůvěru v myšlenku spojených evropských států a poukazuje na nesmyslnost argumentů o záruce míru prostřednictvím armády.

Už z tohoto výčtu je patrné, že politicky ovlivněné příspěvky tvořili značnou část obsahu *Ohnic*. Na literaturu se dostalo méně, než bychom očekávali od „*sborníku současné literatury*“. O literatuře patrně chce pojednávat Josef Zeman v krátké studii „*Transcendentní původ poezie*“ (*Ohnice 2*), ale složitý filozofický text je jen těžko k pochopení. V článku „*Zmařený talent*“ (*Ohnice 2*) se Jaroslav Červinka snaží přiblížit osobnost tragicky zesnulého básníka Jiřího Daniela (vlastním jménem Františka Schulmanna). Nejzajímavějším pravděpodobně zůstává jiný Červinkův příspěvek: „*Nad Ortenovými Elegiemi*“ (*Ohnice 2*). Červinka píše v souvislosti s Ortenem o existenciální zkušenosti, která vrcholí v Elegiích. Podle Červinky zakusoval Orten druhou (chladnou a neobyvatelnou) stranu věcí z pozice „*jiné perspektivy*“. Proto pociťoval existenciální odcizení obyčejnému, praktickému světu a proto cítil smutek ze skončeného dětství. Tam vše fungovalo a zapadalo do sebe. Kromě výše zmíněných básní byla zástupcem krásné literatury povídka „*Most*“ (*Ohnice 2*) od Vlastimila Kovaříka.

¹⁶⁴ *Ohnice 2*, Václav Petr, Praha 1947, str. 45

¹⁶⁵ *Ohnice 2*, Václav Petr, Praha 1947, str. 49

Novým okruhem zájmu se stává kinematografie. Jaroslav Červinka v první *Ohnici* chválí filmy *Dětství Maxima Gorkého* (Mark Donskoy, SSSR 1938) a *Slovo* (Gustaf Molander, Švédsko 1943) a kritizuje herecké diletantství, které je příliš podbízivé divákovi. V druhé *Ohnici* nalezneme článek Jiřího Hrbase „Čím trpí český film“, ve kterém autor vyslovuje souhlas se zestátněním českého filmového průmyslu, avšak upozorňuje, že „*filmové umění musí být nadstranické*“¹⁶⁶.

A co zbylo z existenciálních náznaků, které se objevily v okruhu Kamila Bednáře na počátku 40. let? V „Zápisu“ (*Ohnice 1*) Vlastimila Kovaříka čteme několik pasáží, které by se mohly blížit existenciálnímu přemýšlení: „*Člověk by chtěl žít co nejintenzivněji, co nejplněji. Chtěl by žít všemi lidmi, všemi věcmi, vší tmou i vším světlem. Protože si je vědom, že mimo okruh, tenouký okruh světla tohoto světa čeká nesmírná tma, tma, která je neúprosná, a že mimo chvějivou vteřinku našeho života tkví nesmírné lány nebytí.*“¹⁶⁷ Nalezneme zde i děs člověka z rozlehlého chladu vesmíru, následnou ortenovskou touhu „proteplít“ hmotu a souhlas s Bednářovou koncepcí nahého člověka, přestože proti „hledání člověka“ upřednostňuje spíše „zachraňování člověka“.

Jediným teoretickým příspěvkem týkajícím se existencialismu je Červinkův text v druhé *Ohnici* „Pokus existenciální filozofie“. Červinka odmítá existencialismus senzační a politicky podbarvený (také Sartrův) a hlásí se k nábožensky orientovanému Kierkegaardovi, který (podle Červinky) stanovil základní tezi existencialismu, totiž že pravda pramení v subjektivitě člověka. Proto považuje existencialismus za individualistickou filozofii, která navrácí člověka sobě samému a umožňuje „*obnovit ho v jeho výlučném postavení jedinečného způsobu bytí*“¹⁶⁸. Červinka se pokouší naznačit i základní úvahy Heideggerovy a Jaspersovy: Jsme srostlí se jsouncem, a proto si nedokážeme představit nebytí. To se nám daří přesáhnout při pocitech nudy, cizoty či úzkosti. Dalším předpokladem je vzájemný protiklad metafyziky a biologické existence. Metafyzické přemýšlení se tak vlastně stává ohrožením života, protože ho odvádí od biologických požadavků. Člověk se však přesto (nebo právě proto) dotýká transcendence, třebaže je limitován materiálním tělem a smrtí. Červinka tak přejímá existenciální filozofii, jež se v českém prostředí po válce etabluje. Vladimír Papoušek to pojmenovává jako „*jakési samozřejmé přijetí existencialistického diskursu s aplikací na dosud skupinou*

¹⁶⁶ *Ohnice 2*, Václav Petr, Praha 1947, str. 32

¹⁶⁷ *Ohnice 1*, Václav Petr, Praha 1947, str. 22

¹⁶⁸ *Ohnice 2*, Václav Petr, Praha 1947, str. 9

*akcentovaný humanistický personalismus“*¹⁶⁹. Dále je k tomuto článku Papoušek kritický, protože si všímá narůstajícího patosu a ztráty výstižných formulací v Červinkově projevu. Ten sice zdůrazňuje konflikt jedince a reálně žité situace, ale Papoušek ho za příliš blízkého existenciální filozofii nepovažuje a říká: „*Červinkův existencialismus, to je spíše Chelčického náboženská přísnost a utopické vizionářství než opravdové zkoumání krize jedince.*“¹⁷⁰

V závěru druhé *Ohnice* se Ivan Diviš a Bohuslav Březovský hájí před výtkami směřovanými na příspěvky prvního čísla. Mladým je vyčítána názorová roztržičnost a přílišný idealismus. Spíše však nejasná koncepce založená na vágních formulacích, ztráta básnických osobností schopných nosné poetiky, nerozvíjení vlastních postulátů, neschopnost (a samozřejmě nechota) plnit požadavky socialistického realismu a možná přílišná závislost na ideovém inspirátorovi Václavu Černém, to vše mohlo přispět k tomu, že skupina kolem Kamila Bednáře ztratila dech. Důležitou roli samozřejmě hrála změna režimu v únoru 1948 – od té doby je celá existenciální filozofie (stejně jako třeba surrealismus nebo katolictví) považována za úpadkové myšlení a je v podstatě zakázána. *Ohnice* jsou jedním z posledních společných počinů Bednářovy generace, ale už je na nich zřetelně znát rozpad celé skupiny, pro kterou byl únor 1948 definitivní tečkou.

¹⁶⁹ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 243

¹⁷⁰ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 244

9. Shrnutí a závěr

Koncem 30. let a na přelomu 40. let 20. století se v Čechách začal formovat okruh podobně smýšlejících a cítících mladých lidí, kteří se rozhodli vyjadřovat literaturou. Do svých literárních i empirických (dospělých) životů však vstupovali ve chvíli, která se k tomu nezdála být příliš vhodná, totiž těsně před Mnichovskou konferencí (29. září 1938), vznikem Protektorátu Čechy a Morava (16. března 1939) a začátkem 2. sv. války (1. září 1939). Tyto tíživé události se dotkly každého, tedy i nejmladších literátů.

Profesor Václav Černý hovoří v této souvislosti (v *Druhém sešitu o existencialismu*) o pěti krizích. O krizi hospodářské, která způsobovala jedinci zážitek životní nejistoty, nezabezpečení a odkázanosti na sebe samého. Dále o krizi ideologií, která byla způsobena nadprodukcí různých ideových systémů a jejich neúčinností. S tím souvisí postupné umírání naděje na socialismus, který byl v Čechách hodně oblíbený. Čtvrtou krizi zavinilo zavrnutí pacifismu a posledním hřebíčkem do rakve českého národa byla Mnichovská zrada, která předhodila Československo německým agresorům. V takovéto atmosféře je přirozeně narušeno dospívání mladých lidí, kteří se vlivem politických událostí nemohou naplno zakousnout do života. Tento pocit života vnuceného vnějším světem, života, který si člověk nevybírám dobrovolně, přesně popisuje Kamil Bednář ve svých vzpomínkách: „*Neboť to, co jsem musil žít, mne neuspokojovalo, jako neuspokojovalo tak mnoho mých mladých současníků.*“¹⁷¹ V tomto zlomovém okamžiku se tito mladí uchýlí právě do světa literatury, který se jim stane jedním z mála útočišť. Budou nazváni „protektorátní generací“, přestože zprvu se vedou diskuse právě o pojmu generace. Podle některých se nová generace musí výrazně vymezit od té předchozí, což básníci a prozaici debutující v druhé polovině 30. let neučinili. S odstupem času to potvrzuje i Kamil Bednář, přesto dnes již nepochybujeme o tom, že se jedná o výraznou generační vlnu, mezi jejíž představitele patří Jiří Valja, Miroslav Hanuš, Bohuslav Březovský, Karel Dvořáček, Zdeněk Urbánek, Jaroslav Červinka a básníci Hanuš Bonn, Ivan Blatný, Jiří Orten, Jiří Klan, Jiří Daniel, Josef Kainar, Oldřich Mikulášek, Josef Hiršal a právě Kamil Bednář. Většina těchto básníků poprvé vyjde v edici První knížky u Václava Petra v péči Františka Halase, který tak nemalou měrou podpoří nejmladší poezii. Dalším zastáncem protektorátní generace se stane literární vědec Václav Černý, jenž iniciuje vznik *Jarního almanachu básnického* (1940), kde mladí společně vystoupí. Černý

¹⁷¹ Bednář, Kamil, *Střepiny, o které jsem se sám pořezal*, Čs. spisovatel, Praha 1965, str. 116

fungoval jako inspirátor a protože se zajímal o existenciální filozofii, jako první začal její myšlenky spojovat s poezií z okruhu, který se vytvořil kolem Kamila Bednáře (Orten, Bonn, Klan, Daniel).

Bylo naznačeno, že se mladí básníci nevymezovali proti generaci již zavedených autorů. Dokonce u nich nacházeli inspiraci, protože (mimo jiné) spirituální básníci jako Vladimír Holan, Jan Zahradníček, Vilém Závada nebo František Halas znovu zproblematizovali základní otázky člověka a jeho postavení ve světě. Odklonili se od zábavných a revolučních avantgardních směrů meziválečného období a upřeli zrak na člověka jako jedince konfrontovaného se světem, což v mladých rezonovalo mnohem více, protože se denně setkávali se světem nepřátelským, ochromeným tragédií války. Podle Antonína Brouška (v úvodním eseji k *Čemu se báseň říká*) Ortenova a Bednářova generace zkrátka nemohla navazovat na „šťastnou lehkost poetistů“ ani na „podivuhodné změtenosti pražských surrealistů“. Proto jim byl cizí Nezval a už kvůli tomu obdivovali jeho protiklad – Halase.¹⁷² Mezi další vzory patřili J. Seifert, J. Hora, B. Pasternak, R. M. Rilke, F. M. Dostojevský, S. Kierkegaard, M. de Unamuno, F. Kafka, A. Gide nebo *Bible*.

V roce 1940 nevyšel pouze *Jarní almanach básnická*, ale Kamil Bednář publikuje svou teoretickou studii *Slovo k mladým*, kde se pokouší charakterizovat nelehkou situaci mladých lidí a také nabídnout řešení. Měla jím být tzv. „koncepce nahého člověka“, podle které je nutné zbavit člověka všech vztahů a poznat ho na jeho základní bázi. Bednář mluví o ponoru až na dno lidské bytosti a o následném odrazu k zbudování člověka nové doby. Třebaže autor nebyl teoretický talent ani rozený vůdce (což se ukáže v následujících letech), podařilo se mu rozpoutat debatu, na kterou reaguje navazujícím textem *Ohlas Slova k mladým* z roku 1941. Bednářovy formulace jsou vágní a mlhavé, ovšem podstatná zde je určitá touha po duchovnu a opravdovosti, na což mladí slyšeli, a také obrácení pozornosti na jedince jako individualitu. Zdařilejšími příspěvky do diskuse jsou texty Zdeňka Urbánka (*Člověk v mladé poezii*) a zejména Jaroslava Červinky (*O nejmladší generaci básnické*), který se stane teoretikem celé skupiny. Oba zdůrazňují nutnost nalezení podstaty člověka, ale nejedná se o nějakou esenci předem danou, kterou musíme pouze odkrýt, nýbrž o podstatu, jež musí být stvořena z poznání, které každý nalezne uvnitř sebe.

Počáteční nadšení ze sdílení hlavních myšlenek, postojů a z tendencí k formování jakési skupiny (kterou označujeme jako „skupina kolem Kamila Bednáře“) však postupně

¹⁷² Broušek také vyslovuje zajímavou myšlenku, že protektorátní generace jako první zakouší onen problém „o čem psát, když už všechno bylo napsáno?“.

slábne a začíná se projevovat nedostatek osobností schopných analytického teoretického uvažování, které by umožnilo formulovat přesně a srozumitelně ideje, o něž by se hnutí mohlo opřít. Nadějně pokusy Zdeňka Urbánka a Jaroslava Červinky zůstanou osamoceny, neboť Urbánek se zaměří na prozaickou tvorbu a Červinka svá stanoviska v průběhu války dále nerozvíjí. Po válce bednářovce charakterizuje myšlenková roztržitost a příliš silný emocionální náboj jejich tvorby (důraz na morálku, étos), čímž pozbývají poslední styčné body s existencialismem, který nalezne místo v tvorbě Skupiny 42. Skupina kolem sborníků *Ohnice*, kde se sdružili autoři z okruhu Kamila Bednáře a někteří mladí začínající básníci, tak je zoufalou snahou udržet po válce celé hnutí pohromadě. V roce 1947 vyjdou dva sborníky a skupina také vystoupí na cyklu přednášek se souborným názvem *Mladá literatura*, kde jsou po sedm večerů prezentováni nejmladší spisovatelé a teoretici. Po únoru 1948 nedokáže Bednář vzdorovat politickým tlakům, dělá ústupky a okruh kolem něj se rozpadá.

Poezie básníku ze skupiny kolem Kamila Bednáře vykazuje celou řadu společných rysů, což svědčí o tom, že básníci si byli blízcí nejen jako lidé, ale i jako tvůrci. Základním imperativem pro ně byl požadavek pravdivosti, což někdy přerůstá v autobiografičnost způsobenou splýváním empirického autora a lyrického subjektu (zejm. Orten). O blízkosti umění a života a o nutnosti tyto dvě reality spojit mluví Kamil Bednář ještě v roce 1948 na dobříšské konferenci mladých.

Básníci protektorátní generace neexperimentují s formou, kladou důraz spíše na myšlenkový obsah. V dusné a tíživé atmosféře nelze uplatnit hravé avantgardní směry, na aktuálnosti získávají závažná lidská témata. Tragický tón, který zaznívá z poezie těchto autorů, je vyvolán jakýmsi citovým úrazem způsobeným nenaplněnou dychtivostí po životě. Svět není takový, jaký by měl být pro dospívajícího člověka. Ten tak živoří mezi životem a smrtí a zoufale hledá nějaký záchytný bod, když se staré jistoty otřásají. Onen citový úraz bychom mohli nazývat také předčasná vyspělost, protože je zvláštní, že tak mladí básníci už trpí nostalgií po dětství. Místo, aby psali milostnou poezii, píšou o úzkosti, marnosti a smrti. Odtud snad kontrast neskonale něhy a mrazivé tragiky, který se nejlépe vyjeví v díle Jiřího Ortena. Dalším nápadným rysem je status, který básníci přisuzují poezii, potažmo literatuře. Poezie se pro ně stává jediným úkrytem, kam se mohou svobodně uchýlovat, jak vzpomíná Kamil Bednář: „*Hledal jsem to, co má v sobě moc proměnit šedivost dní a vteřin v opojený zážitek pocíťovaného a radostně žitého života. Tímto kouzelným proutkem se stalo slovo, ovšem slovo dlouho hledané, až posléze náhle*

nalezené a rázem osvětlující věci světa a země kouzelným přísvitem.“¹⁷³ Tato fascinace jazykem a poezií je však velmi křehká, protože neustálé prozkoumávání slov často vede ke skeptickému vědomí o marnosti a bezcennosti poezie. Touha po duchovním rozměru člověka, kterou jsme rozpoznali v koncepci nahého člověka, naráží u básníků Bednářovy generace na materiální přizemnost, a proto u nich v takové míře vnímáme napětí mezi pozemskou existencí a úsilím o transcendenci. Patrné je to třeba u Bednáře, který se jakoby nechce smířit s ubohostí hmoty a směřuje pořád někam vzhůru. To samozřejmě vůbec neodpovídá existenciálnímu uvažování, které je naopak založeno na tělesné limitovanosti a situovanosti do časoprostoru. Bednář operuje s obecnějšími pojmy, kterým chce vtisknout univerzální platnost, a tak se do jeho poezie vkrádá expresionistické „my“ proti existenciálnímu „já“, které je akcentováno např. u Ortena. To, co se odehrává v Ortenových básnických obrazech, je mnohem konkrétnější a vázanější na subjekt. Orten popisuje svůj přímý vztah k žitému, nesnaží se zobecňovat.

Velmi materiálně básníci Bednářovy skupiny pojímají smrt, která je pro ně jedním z hlavních témat. Smrt není monumentální brána do jiné dimenze, ale definitivní konec, po kterém následuje nicota nepředstavitelná pro lidské vědomí. Smrt je tlení těla v zemi (Kamil Bednář: *Veliký mrtvý*) a věčná tma. Nejvýstižnějším erbem celé skupiny je proto noc, která dominuje značné části básní.¹⁷⁴ Velmi podstatným fenoménem je také vztah k Bohu, kterého se tak či onak dotýkají všichni básníci generace 40. let. Máme však dojem, že pojem Boha chápou poněkud širším způsobem, Bůh pro ně znamená duchovní jistotu, je tím, co by nás mohlo přesahovat a víra v něj znamená naději. Někdo z básníků Boha odmítá a viní ho ze zřeknutí se světa (Orten), někdo se v určitých polohách blíží přijetí božského principu (Bonn, Daniel)¹⁷⁵, ale Bůh prostě zůstává záležitostí, ke které je nutné se vyjádřit. Odmítnutí Boha a přijetí smrti jako absolutního konce lidského života jsou základní předpoklady pro existenciální směr prožívání. Básníci se tak ocitají tváří v tvář ohraničenosti a opuštěnosti člověka, zakusují pocit nesamozřejmosti lidské existence. Zažívají (a s nimi i lyrické subjekty jejich básní) to, že se vyskytli do světa, který zůstává němý a nenapoví, kterým směrem se ubírat. Odtud není daleko k základní

¹⁷³ Bednář, Kamil, *Střepiny, o které jsem se sám pořezal*, Čs. spisovatel, Praha 1965, str. 116

¹⁷⁴ Orten, Blatný, Bednář, Březovský, Urbánek, Jiří Klan a Jiří Daniel se ostatně podíleli na vydávání strojopisného časopisu s názvem *Noc*, kterého vyšlo od října 1938 do dubna 1939 šest čísel.

¹⁷⁵ Právě Jiří Daniel se nejvíce blíží katolické víře. Tvrdí o sobě, že je věřící, ale věřící mimo církev. Daniel svádí boj sám se sebou o víru v Boha. Jednou je mu blíž, podruhé zas dál. Chápe křesťanství spíše jako duchovní proud, který nejlépe ochraňuje univerzální lidské hodnoty.

premise existencialismu, totiž že existence je před esencí. Zdá se, že básníci z generace „nahého člověka“¹⁷⁶ tak mají nakročeno „správným“ směrem, ale to je v podstatě vše.

Vidíme, že určité fragmenty existenciálního myšlení v poezii Bednářova okruhu najdeme, ale často se stává, že básník se stane divákem svého existenčního dramatu a spokojí se s tímto diváctvím. Na toto nebezpečí existenciální poezie upozornil už Václav Černý, je totiž velmi svůdné uzavřít se do svého bolu a pasivně se v něm pitvat, jako to dělají třeba hrdinové prozaických pokusů ze 40. let (Březovský, Urbánek, Hanuš). Je tedy rozdíl mezi poezií uplakanou, bolestínskou (zejména po válce) a poezií, která chce být negací bolesti a utrpení i při vědomí marnosti takového počínání. Po válce se také objevilo mnoho útoků na pasivitu mladé (tzv. „mlčenlivé“) generace za války. To vysvětluje Jiří Holý (v doslovu k *Velikému stmívání*) následovně: „*Zdánlivá pasivita a únik není ani tak trpnou nečinností, ale spíše znamená hluboké niterné soustředění, za nímž se odehrává úporný boj o novou osobní i nadosobní integritu.*“¹⁷⁷ Důležitá je právě vůle překonat tragický životní pocit, přijmout život se vším, co přináší, a odrazit se od sebetrýznivějšího poznání. To se bohužel v mnoha případech nedaří. Všiml si toho i Černý (v *Sešitech o existencialismu*), když hovoří o „českém“ existencialismu, který označuje jako více bolestný a méně filozofický než ten francouzský.

Skupina kolem Kamila Bednáře nikdy nebyla ustanovena jasně definovaným programem, přesto v poezii jejích básníků nalezneme společné rysy blízcí se existencialismu (Orten, částečně Bednář). Existenciální myšlení vycházelo z dobových pocitů, které byly sdíleny na více místech, čeští „existencialisté“ tak měli nakročeno podobným směrem jako třeba ti francouzští, avšak projevil se nedostatek osobností a teoretická slabost. Zůstalo tedy pouze u náznaků a určitých podobných rysů. „*Bednářova skupina se tak jeví spíše jako společenství novoromantiků a humanistických utopistů, kteří alespoň v rovině teoretické nemohli být tvůrci nějakého reálně uchopitelného konceptu českého existencialismu.*“¹⁷⁸

Přesto v souvislosti s tvorbou autorů protektorátní generace, která bývá spojována s existencialismem, stojí za povšimnutí ještě jeden fakt. Na rozdíl od svých francouzských „kolegů“ totiž těžiště své tvorby vložili do poezie. Václav Černý se touto skutečností příliš nezabývá a považuje to v podstatě za náhodu: „*Aniž to tušili a tušit mohli, byli*

¹⁷⁶ Ostatně samotný pojem „nahý člověk“ (tak jak jsme ho pochopili) je vlastně člověk uprostřed absolutní existenciální situace. Zbaven všech nánosů, rolí a masek, čelem postavený před skutečností.

¹⁷⁷ Holý, Jiří, doslov k *Velikému stmívání*, Odeon, Praha 1978, str. 191

¹⁷⁸ Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004, str. 245

*českým protějškem a duchovními bratry západoevropských existencionalistů, jejichž humanistické intuice „mezních životních situací“ namnoze dokonce časově předjali svým prožitkem 'nahého' lidského osudu; je otázkou druhotnou a pouze místní, že se západní existencionalismus vyjádřil spíš románem, dramatem a esejem, kdežto náš – a tím lépe – především lyrickou poezií.“*¹⁷⁹

Kamil Bednář to, že mezi mladými nejsou teoretici ani romanopisci, vysvětluje (ve *Slovu k mladým*) absencí jasně formulovaných myšlenek, které jsou pro prozaiky nepostradatelné a které dosud nebyly ustanoveny. Nejprve je nutné ustálit poezii a potom se může rozvíjet i próza. S podobným názorem přichází i Zdeněk Urbánek (v *Člověk v mladé poezii*), který pokládá poezii za více lidskou než jiná umění, a proto vhodnější ke zkoumání člověka. Urbánek tento názor zdůvodňuje tím, že řeč je nástrojem myšlení, a tudíž je součástí člověka, je uvnitř něho. Navíc poezie dokáže reagovat velmi rychle a citlivě, což Urbánka vede k upřednostňování intuitivního poznávání světa před vědeckou analýzou. Básníci jsou podle něj blíže skutečnosti, na kterou reagují.

Ale opravdu je náhoda, že francouzští romanopisci stvoří existenciální filozofii a čeští básníci zůstanou pouze u určitých podobností? Vladimír Papoušek (v *Existencionalistech*) vyslovuje domněnku, že poezie (potažmo lyrika) není schopná existenciálního zobrazování. Za klíčové totiž považuje časoprostorové uspořádání a pohyb těla v něm, což se samozřejmě lépe provádí v epice. Lyrika je (podle Emila Staigera¹⁸⁰) založena na splývání subjektu se světem, což by mohla být překážka, protože existenciální imaginace vyžaduje vědomí situovanosti těla ve světě. Potřebujeme svět analyzovat a definovat, ne s ním splývat. Další námitka spočívá ve skutečnosti, že lyrika je oproti epice statická a nemožná tedy subjektu jeho situaci rozvíjet v prostoru a čase či ji nějak překročit. Lyrika subjekt vlastně uvězní v pocitu.

Tyto argumenty znějí velmi přesvědčivě. Na jiném místě *Existencionalistů* se však hovoří o tom, že existenciální zobrazování často vyžaduje jakési časoprostorové stáhnutí, kdy se vnímání prožívajícího subjektu soustředí na teď a tady. Subjekt reflektuje svou bezprostřední existenci tak, že se během krátkého časového úseku zaměří na své nejbližší okolí. Zastavení času upomíná na jeho nemilosrdné plynutí. Takového postupu by poezie teoreticky měla být schopna a zdá se nám, že ho (aspoň v náznacích) nalezneme u Jiřího Ortena, který často reflektuje předmětnost svého okolí.

¹⁷⁹ Václav Černý, *Paměti III*, Brno 1992, str. 83

¹⁸⁰ Staiger, Emil, *Základní pojmy poetiky*, Československý spisovatel, Praha 1969

Bylo by proto zajímavé zamyslet se nad možností (nebo nemožností) poezie zobrazit existenciální prožívání, ale to přesahuje ambice této práce. Chtěli jsme se zblízka podívat na básnickou tvorbu protektorátní generace, která bývá spojována s existencialismem, a přesvědčit se, zda je toto spojení oprávněné.

10. Literatura

- Bednář, Kamil, *Bosé oblohy*, Rudolf Kmoč, Praha 1942
- Bednář, Kamil, *Hladiny tůní*, Václav Petr, Praha 1943
- Bednář, Kamil, *Kámen v dlažbě*, Václav Petr, Vyškov 1937
- Bednář, Kamil, *Kamenný pláč*, Čin, Praha 1939
- Bednář, Kamil, *Milenka modř (+ Rok)*, Československý spisovatel, Praha 1966
- Bednář, Kamil, *Ohlas Slova k mladým*, Václav Petr, Praha 1941
- Bednář, Kamil, *O propast opřeno*, Československý spisovatel, Praha 1965
- Bednář, Kamil, *Po všech svatbách světa*, Václav Petr, Praha 1941
- Bednář, Kamil, *Slovo k mladým*, Václav Petr, Praha 1940
- Bednář, Kamil, *Střepiny, o které jsem se sám pořezal*, Českoslov. spisovatel, Praha 1965
- Bednář, Kamil, *Veliký mrtvý*, Václav Petr, Praha 1940
- Bonn, Hanuš, *Dílo Hanuše Bonna*, Václav Petr, Praha 1947
- Bonn, Hanuš, *Dozpěv*, Akademia, Praha 1995
- Bonn, Hanuš, *Tolik krajin*, Václav Petr, Praha 1936
- Černý, Václav, *Paměti I*, Atlantis, Brno 1994
- Černý, Václav, *Paměti II*, Atlantis, Brno 1992
- Černý, Václav, *Paměti III*, Atlantis, Brno 1992
- Černý, Václav, *První a druhý sešit o existencialismu*, Mladá fronta, Praha 1992
- Červinka, Jaroslav, *O nejmladší generaci básnické*, Vyšehrad, Praha 1941
- Daniel, Jiří, *Mé myšlenky se velice nepodobají dýmu*, Torst/Sefer, Praha 1998
- Dějiny české literatury IV*, Victoria Publishing, Praha 1995
- Halas, František, *Magická moc poezie*, Československý spisovatel, Praha 1958
- Jarní almanach básnický 1940*, František Borový, Praha 1940
- Lederer, Josef (= Jiří Klan), *Básnické dílo*, Rozmluvy, Praha 1993
- Ohnice 1*, Václav Petr, Praha 1947
- Ohnice 2*, Václav Petr, Praha 1947
- Orten, Jiří, *Čemu se báseň říká*, Československý spisovatel, Praha 1967
- Orten, Jiří, *Červená kniha*, Český spisovatel, Praha 1994
- Orten, Jiří, *Knihy veršů*, Český spisovatel, Praha 1995
- Orten, Jiří, *Modrá kniha*, Český spisovatel, Praha 1994
- Orten, Jiří, *Nech slova za dveřmi*, Dokořán, Praha 2003

- Orten, Jiří, *Veliké stmívání*, Odeon, Praha 1987
- Orten, Jiří, *Žihaná kniha*, Český spisovatel, Praha 1993
- Panorama české literatury*, Rubico, Olomouc 1994
- Papoušek, Vladimír, *Existencialisté*, Torst, Praha 2004
- Sartre, Jean-Paul, *Nevolnost*, Odeon, Praha 1993
- Staiger, Emil, *Základní pojmy poetiky*, Československý spisovatel, Praha 1969
- Urbánek, Zdeněk, *Člověk v mladé poezii*, Václav Petr, Praha 1940