

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

REPREZENTACE VŠEDNOSTI V POEZII SKUPINY 42
DISERTAČNÍ PRÁCE

Autor: Mgr. Pavla Lencová

Školitel: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc. (FF JU České Budějovice)

Místo a rok vypracování: České Budějovice 2017

Prohlašuji, že jsem svou disertační práci vypracovala samostatně pouze s použitím literatury a pramenů uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své disertační práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním výsledků mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 22. 2. 2017

Mgr. Pavla Lencová

Anotace

Disertační práce je zaměřena na způsoby reprezentace všednosti v básnických textech autorů Skupiny 42. Pozornost je věnována především kategorii času, proměna jejího chápání je jedním z podstatných aspektů moderní literatury první poloviny 20. století. Kategorie času v poetikách básníků Skupiny 42 je reflektována skrze tři principy, jimiž autoři Skupiny 42 uchopují časoprostorové kontinuum a pozici člověka v něm.

Základním principem v poezii Skupiny 42, na který je zaměřena pozornost, je princip fragmentarizace. Prostřednictvím fragmentu básníci uchopují přítomný, mnohovrstevnatý okamžik a reprezentují časovou diskontinuitu. Dalším způsobem zobrazení všední skutečnosti, na který je soustředěna pozornost, je princip variací, jenž reprezentuje směřování k scelujícímu uchopení diskontinuitní všednosti. Zápis formou deníkových záznamů pak oproti předchozím principům představuje možnost, jak ztvárnit dynamiku sukcesivního časového plynutí všední skutečnosti. Otázka, na níž je také zaměřována pozornost, je možnost ztvárnění modu časového na ploše lyrického díla. V neposlední řadě je pak modus časový reflektován také ve vztahu k „mýtu moderního člověka“, o jehož vyslovení Skupiny 42 ve své tvorbě usilovala.

Annotation

The subject matter of this dissertation is the ways of representing the everydayness of life in poetic texts authored by members of Group 42. Of special interest is the category of time, as the transformation of understanding of this category is one of the cornerstone aspects of modern literature in the first half of the 20th century. Time as a category is reflected in Group 42 poetry through three principles used by the Group 42 authors to grasp and work with the time-space continuum and the place of humans in it.

The fundamental principle of Group 42 poetry, which will be discussed in this thesis, is the fragmentarization principle. Using a fragment, the poet grasps the present, multi-layered moment and represents temporal discontinuity. Another principle of representation of everydayness the thesis will concentrate on is the principle of variations, which represents heading towards a unifying grasp of discontinuous everydayness. As opposed to the previous ways, notation in the form of diary entries then allows for the ability to better formulate the dynamics of successive temporal flow of everyday reality. The possibility of formulating the temporal mode on the field of a lyrical work is yet another topic discussed here. The temporal mode is then reflected in relation to the „myth of the modern humus“, the proclamation of which was on the agenda of Group 42 in its time.

Děkuji svému školiteli prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. za inspiraci, cenné připomínky a čas, který věnoval mé práci.

Barboře Poslušné děkuji za čtení textu a za veškerou pomoc a podporu. Veře Kaplické Yakimové jsem velmi vděčná za odborné rady a podporu během psaní této práce.

Marii Muškové děkuji za to, že mi kdysi dodala sebevědomí se na cestu studia literatury vydat.

Speciálně pak děkuji svému příteli Petru Klimšovi za jeho podporu, trpělivost a důvěru v mé schopnosti.

Obsah:

1. Úvodní kapitola	6
1.1 Moderní časoprostor.....	11
1.2 Možnosti a limity lyrické imaginace.....	19
2. Fragment.....	24
2.1 „Na oko – ve skutečnosti“ – Kolářovy horizonty přítomnosti.....	27
2.2 Čas a prostor na všechny strany (Ivan Blatný).....	37
2.3 Podoby času (<i>Cizí pokoj</i> Jiřiny Haukové).....	46
2.4 Kainarovy osudy a příběhy	51
2.5 Úzkost z konečnosti (Jan Hanč).....	59
3. Variace	64
3.1 „Protože vím, že neuchopím.“ (Jiří Kolář).....	67
3.2 Písně z pěti, šesti věcí (Ivan Blatný)	77
3.3 Variace osamělosti v <i>Cizím pokoji</i> Jiřiny Haukové	87
4. Deníkový záznam	90
4.1 „Sny dobojovaly a odtáhly“ – Deníkové záznamy Jiřího Koláře	91
4.2 Objevování vlastního rytmu – Události Jana Hanče	98
5. Závěr	106
5.1 Existenciální fenomény.....	115
5.2 Epizace lyriky.....	120
Literatura	123

1. Úvodní kapitola

Navrátit umění zpět člověku a proniknout k němu v konkrétních každodenních souvislostech je požadavkem, jež formuje poetiku Skupiny 42. Pro umělce Skupiny tento požadavek znamená opustit vyprázdňené konvence umění, různé ideologické koncepty a vynalézt autentický výraz, skrze který je možno zobrazit člověka a jeho existenciální situaci ve skutečnosti.

V roce 1940 vystoupili autoři mladé generace společně ve sborníku *Chvála slova* a v *Jarním almanachu básnickém*. Spíše než společné východisko tvorby autory spojoval pocit generační sounáležitosti a vědomí krize moderního umění. Později se tato generace začne štěpit na několik skupin s různými východisky. Ze sborníku *Chvála slova* se vydělí skupiny Rudé právo a také částečně Mladá fronta. V roce 1942 se sborníkem *Roztrhané panenky* (1942) představují mladí surrealisté, skupina, která stejně jako Skupina 42 sdružuje vedle spisovatelů také výtvarníky. Výrazně do dobových diskuzí o krizi moderního umění vstupuje také Kamil Bednář a skupina básníků kolem *Kritického měsíčníku*. Autoři skupiny kolem Kamila Bednáře na krizi umění, které se zavijelo samo do sebe a odtrhovalo se od člověka, reagovali snahou hledat lidství v „*nahém člověku*“. Takový člověk zbavený všech ideologických, sociálních a historických vazeb měl být esencí člověka, která měla být skrze literaturu zobrazována. Programové vystoupení Kamila Bednáře *Slovo k mladým* (1940) v sobě také zahrnuje zamítnutí avantgardy a experimentování v poezii, protože podle Bednáře se nelze v poezii už nikam dále posunout. V témže roce jako Bednářovo *Slovo k mladým* vychází také teoretická stať Jindřicha Chalupického *Svět, v němž žijeme* (1940). Chalupického názory na stav a směřování moderního umění se s Bednářovými rozcházejí a v roce 1942 v Chalupického textu *Generace* dochází k přímé konfrontaci.

Společným stanoviskem skupiny kolem Kamila Bednáře, Skupiny 42 a autorů mladé generace 40. let byla nutnost nového umění a navrácení tohoto umění zpátky člověku. Ovšem cesta k naplnění těchto požadavků byla odlišná. Zatímco skupina kolem Bednáře se snaží hledat postulovaného „*nahého člověka*“ bez potřeby nového uměleckého tvaru, autoři Skupiny 42 nepojímají téma jako odlišné od formy, téma včleňují do struktury uměleckého díla a takový umělecký tvar je pak schopný, podle

Jindřicha Chalupceckého, vyjavit skutečnost co nejúplněji a nejpravdivěji. Jindřich Chalupcecký ve stati *Svět, v němž žijeme* píše: „[...] obsahem básně je její forma, a to také znamená, že formou básně je její obsah. Forma a obsah splývají, prokazují se jako jedna a táž věc“ (Chalupcecký 1991a: s. 69). Oproti Bednářově zamítnutí avantgardního umění pak Chalupcecký ve svých teoretických statích smysl moderního umění obhajuje a tvrdí, že nelze jít proti němu, ale je nutné na něj navázat. V jednom ze svých textů o počátcích Skupiny 42 Chalupcecký vzpomíná: „Žili jsme s moderním uměním jako se samozřejmou součástí našeho osudu; jeho díla byla pro nás událostmi, jež se nás bezprostředně týkaly. Sledovali jsme je spíše v čase, v procesu jejich utváření, než v prostoru, v jejich konečném tvaru; sestupující skrze ně k jejich začátkům, tam, kde vznikala ještě daleko od dějepisů, nalézali jsme v nich něco neznámého, nevýslovného, neutvářeného; nalézali jsme v nich život – svůj vlastní. A tu byl čas začít znova malovat, psát, myslet. Nebylo třeba napodobovat. Pokračovali jsme“ (Chalupcecký 1999: s. 51). Raným inspiračním zdrojem řady umělců Skupiny 42 byl surrealismus, v citovaném textu Chalupcecký dodává: „Prošli jsme surrealismem, a to, co jsem tu psal (odkazy na stat' *Svět, v němž žijeme*, pozn. aut. P. L.) bylo rozhodně především inspirované surrealistickou zkušeností: vždyť právě smyslem surrealismu bylo restituovat význam umění v lidském životě. Ale byla tu také potřeba dostat se ze světa imaginace k optické zkušenosti; dokládala ji cesta Františka Grosse, který – stejně jako Hudeček – opustil roku 1937 surrealistickou doktrínu a hledal novou fantastiku ve skutečnosti samé [...]“ (ibid.: s. 53). Snaha o nalezení nové pozice v kontextu moderního umění tedy znamená vyrovnat se s avantgardou. Vladimír Papoušek v knize *Gravitace avantgard* (2007) spatřuje v Chalupceckého řeči odlišný způsob vidění moderního umění, aniž by se Chalupcecký ocitl mimo paradigma avantgardy: „Ačkoliv tento repertoár stylů, idejí a obrazů používá, zároveň se s ním také utkává. Do hladkého soukolí řeči soudobé avantgardy, která v domácím prostředí prošla cesty od poetistických manifestů k surrealismu a stále spojuje svůj osud s radikálními proměnami společenskými, vnikají Chalupceckého nově objeované prvky situovanosti subjektu, existence, konkrétní všednosti a historie“ (Papoušek 2007: s. 132). Koncept dějinného procesu, ve kterém má být individuum rozpuštěno a stát se jen součástí dějinného pohybu, jenž spěje k čemusi definitivnímu a konečnému, je právě tím, co odtrhuje člověka od jeho autentické existence: „Jsme

v posledních letech dějin. Za chvíli, za pár desetiletí, za sto let jich již nebude. Člověk pozná všechny podmínky své existence; stane ve světě bez tajemství, ve světě zcela zřetelném, který bude moci dokonale ovládat“ (Chalupecký 1991b: s. 135). Tyto „nemožné, ryze umělé, vratké a pomíjivé konstrukce dějin, kultury, společnosti“ (ibid.: s. 135) jsou tím, co odtrhává člověka od jeho pozice v aktuální přítomnosti.

„Pořád ještě zachraňujeme holý život.“ (ibid.: s. 134), dodává Chalupecký. „Zdá se nám přirozené, že zůstáváme ve věcech duchového života odkázáni každý sám na sebe. Nedovedeme si představit, že by mohla být (společnost, pozn. aut. P. L.) ještě něčím jiným, než čím je: nesmírným nahromaděním samot, velikolepým žalářem samovazeb“ (ibid.: s. 134). Ve zmíněné pasáži je možno pozorovat obrat k subjektu a jeho osamocení, žádné vnější koncepty historické, sociální či kulturní nemůžou člověku poskytnout záruku smyslu jeho existence, tyto koncepty jsou v citovaném textu dokonce označeny jako žalář, v němž je člověk uzavřen před svou vlastní autentickou situací. Odkazy na samotu lze částečně spojit se surrealismem a metodou introspekce, u Chalupeckého je ale spíše možné tuto samotu chápat v kontextu diskurzu existencialistického, tedy ve smyslu poznání své subjektivní situace ve skutečnosti. V citované studii *Smysl moderního umění* (1944) je možné nalézt pasáže, ve kterých Chalupecký používá řeč blízkou řeči existencialistů, zejména Sartrovu pojetí lidské existence jako subjektivity, která sama sebe projektuje jako svobodný čin do budoucnosti: „Ale člověk je schopen svou nespokojeností napadnout samy první podmínky své existence, podrobit kritice svou životní situaci jako celek. Necítí se vázán daným, není beze zbytku uzavřen v onen rámec, který je mu přisouzen jeho přirozeností živočišnou i tou jeho přirozeností druhou, jíž nabývá svým účastenstvím na své společnosti. Naopak, pociťuje tuto uzavřenost jako útisk, jako něco, co jej činí nehotovým, co mu brání v existování, co mu nedovoluje realizovat sama sebe.“ (ibid.: s. 132) Chalupecký pak dodává, že to, co je přímým výrazem lidské existence, je její schopnost „vždy všecko dané, známé, existující *přesahovat*“ (ibid.: s. 133, zvýraznil J. Ch.). Smysl lidského konání je spatřován v transcenci, tedy v neustálém konstituování sebe sama. V Chalupeckého textech je tedy akcentována role subjektu při poznání vlastní existenciální situace. Oproti člověku, který měl být součástí jakýchsi nadosobních, společenských a dějinných konceptů, které mu byly podsouvány jako něco,

čím má být lidský život naplněn, se pozornost obrací k člověku a jeho konkrétní historické situovanosti ve skutečnosti, člověk měl být hledán v „nejkonkrétnější konkrétnosti těchto let, těchto měsíců a těchto dnů“ (Chalupecký 1991c: s. 149).

Snaha po novém zobrazení subjektu ve skutečnosti a po nové formulaci vztahu mezi uměním a skutečností vede v poetice Skupiny 42 k proměně chápání subjektu a jeho vidění skutečnosti. Nahlédnout člověka v jeho každodenních souvislostech znamená situovat ho přímo do této zobrazované skutečnosti jako součást dění. V poezii Skupiny 42 to tedy znamená proměnu pozice lyrického subjektu, který již není chápán jako subjekt, jenž je evokovanému světu nějakým způsobem nadřazený jako tvořivý princip či garant ručící za smysl. Proměna lyrického subjektu ve svědka či zapisovatele znamená umístit lyrický subjekt přímo do této skutečnosti proto, aby ji autenticky zaznamenal samu o sobě, tak jak je jí v dané chvíli přítomen.

Jiří Trávníček ve studii *Svědék v poezii Skupiny 42* (1993) proměnu lyrického subjektu uvádí mimo jiné ve spojitosti s proměnou inspirace básníků, kteří se odklání od modelu poezie francouzské k inspiraci poezií angloamerickou, neboť právě v ní básníci Skupiny nacházejí hledané spojení umění a života, protože pouze přímý vztah ke světu a životu „může umělecké dílo činit živým a skutečným“ (Chalupecký 1991d: s. 175). Trávníček ve zmiňované studii hovoří o dvou krajních polohách lyrického subjektu v básnických textech Skupiny 42. Na jedné straně je to rozpouštění subjektu a jeho zneviditelňování ve snaze potlačit tvořící aktivitu na minimum a zobrazit skutečnost samu o sobě, na straně druhé je to reflexe vlastní situace subjektu v této skutečnosti. Tyto krajní polohy subjektu pak tedy reprezentují i dvě roviny nazírání na skutečnost – pohled objektivizující, vnější, a pohled subjektivizující, vnitřní. Oscilace mezi těmito dvěma způsoby nazírání, domnívám se, vychází z potřeby analyzovat jednak skutečnost samu a způsoby jejího zobrazení, ale zároveň analyzovat i vlastní situovanost v této skutečnosti. Chalupecký ve stati *Umění napodobí skutečnost* (1942) píše: „[...] není možné, aby lidské vědomí řadilo, pojímalo věci způsobem, který by byl výlučným výtvozem lidské subjektivity a neměl nic společného s autentickým, autonomním způsobem jestvování ‚věcí o sobě‘“ (Chalupecký 1991e: 107).

Se zmíněnou oscilací mezi objektivizující a subjektivní perspektivou těsně souvisí způsoby zobrazování časoprostorové skutečnosti. Analýza této skutečnosti umožňuje nalézt body, jimiž může být definován subjekt a jeho existenciální situace. Skutečnost je v poezii Skupiny 42 podstatným pojmem, právě skrze skutečnost samu má být nahlédnut mýtus moderního člověka. „Umělecké dílo nechce napodobit předmětnou skutečnost: chce ji dosáhnout. Nechce podávat o ní zprávu: chce ji rekonstruovat“ (Chalupecký 1991b: s. 101). Konstruovat skutečnost „ještě jednou“ (ibid.: s. 101) znamená konstruovat její časoprostorové uspořádání. Chalupecký v citované studii nepojímá skutečnost jako nějaký již naplněný, hotový řád, naopak spatřuje ji jako neukončený, neustále se dějící, nekonečný akt: „je dramatickým procesem spíše než stabilním trváním“ (ibid.: s. 104).

Chalupecký ve svých teoretických statích, které formovaly poetiku Skupiny 42, hovoří o potřebě přestat tvořit umění a přimknout se pevně ke skutečnosti, v níž člověk žije. Při hledání nového výrazu, jímž by mohl být ztvárněn moderní člověk a způsob jeho existování ve skutečnosti Chalupecký požaduje, aby člověk nebyl již nazírán jako esence, ale jako akt konání. „Svět, objevený uměním, není souborem skonalých faktů, subjekt a objekt se tu navzájem zpřítomňují jako děje“ (ibid.: s. 106). Ve snaze nově definovat způsoby uměleckého ztvárňování člověka a jeho vesmíru Chalupecký píše: „Euklidovský prostor je jediným prostředkem, jímž může výtvarné umění přistupovat k předmětnému jsovcu; tento prostor však zároveň těmto předmětům nepatří, nevejdou se do něho“ (ibid.: s. 108). Člověka v tomto prostoru Chalupecký označuje jako „trojrozměrný stojan“, jako člověka zbaveného tělesnosti (ibid.: s. 108). Ve stejné eseji pak znovu vyslovuje požadavek navrátit skutečnost člověku. Umění má člověku vrátit jeho „schopnost prostorového názoru“, tzn. zachycovat člověka v „jeho vlastní životnosti, nepředvídatelnosti, proměnlivosti, pohyblivosti“ (ibid.: s. 108). Výtvarné umění od počátku 20. století opouští tento euklidovský prostor a zkouší hledat nové perspektivy, jak vnější svět nahlédnout. Stejný požadavek vnáší Chalupecký směrem k lidské řeči: „Věcí umění je však použít řeči v její funkci původní jako pomůcky k proniknutí k věcem živým; donutit je řečí, aby k nám opět přistupovaly nestrnulé, souvislé, pohyblivé, dějící se.“ (ibid.: s. 109). Řeč slovy Chalupeckého „jímá svět časoprostorový“ (ibid.: s. 109).

Z onoho napětí na vnější a vnitřní perspektivu a z důrazu na dynamiku lidské existence, proměnlivost a dějovost vyrůstají otázky této disertační práce. Zobrazit svět časoprostorový znamená nutnost reprezentovat temporální podstatu bytí ve skutečnosti. Otázkou, kterou si kladu je, jakým způsobem je tato časová povaha skutečnosti a lidského bytí v poezii Skupiny 42 zobrazována. Chalupický chápe moderní umění jako projev bytí, jako vyhotovování člověka. Umění podle Chalupického dává pocítit člověku jeho existenci a proto, domnívám se, je nutné toto bytí také dynamicky zobrazit. Stejně tak i vesmír je podle Chalupického neustále „dějstvující se“, což tedy také přirozeně zakládá dynamický časový horizont, v němž se toto „dějstvování“ odehrává. Z těchto teoretických úvah o moderním umění vyplývá mé zaměření na časový modus v básnických textech Skupiny 42. Má pozornost se bude zaměřovat na způsoby, jimiž je reprezentován nejen vnější čas, formovaný objektivní perspektivou, ale především na čas vnitřního nazírání a na jím formované zobrazení skutečnosti. S časovou perspektivou také souvisí vztah času dějin a času soukromého, osobního dění. Vedle kategorie času bude pozornost také soustředěna na subjekt a prostor, jelikož právě od počátku 20. století dochází ve vědě, filozofii a umění k proměně chápání času, prostoru a jeho vztahu k subjektu. Ve svých teoretických statích vyslovuje Chalupický také pro tuto práci další podstatný požadavek, který vychází z potřeby přestat tvořit umění a přimknout se ke skutečnosti. Při hledání nových způsobů, jak skutečnost ztvárnit, požaduje, aby téma bylo včleněno do struktury díla a utvářelo ji, téma a struktura spolu mají tvořit jednotný básnický tvar. Pokud tedy tématem poetiky Skupiny 42 je člověk již ne jako esence, ale člověk jako proces vědomí, které poznává svět, domnívám se, že je podstatné právě způsoby reprezentace temporality v poezii Skupiny 42 nahlédnout. Další otázkou, na kterou bude zaměřena pozornost, je pak možnost a způsoby lyrické poezie tyto časoprostorové kvality ztvárnit.

1.1 Moderní časoprostor

Objevy ve vědě, ke kterým dochází od počátku 20. století, formovaly nové chápání lidské existence a bytí člověka ve světě a tyto změny paradigmatu se také přirozeně promítaly do filozofie a umění. Zejména objevy v oblasti fyziky přinášely nový

náhled na čas a prostor a jich vztah k subjektu. Společně s těmito proměnami se také umění odklání od absolutního, euklidovského prostoru a snaží se nacházet nové perspektivy a nové elementy v zobrazení skutečnosti, která již není ničím jistým a objektivně daným, ale je spíše dynamickým, chaotickým prostorem. Tak se kromě snahy nalézt nové perspektivy, jimiž na skutečnost nahlédnout, objevuje nutnost vyjádřit také onu dynamiku a procesuální povahu skutečnosti (kubismus, futurismus, abstraktní umění).

Martin Hilský v knize *Modernisté* (1995) chápe proměnu prostoru a času jako hlavní aspekt literárního a uměleckého modernismu: „Proměny koncepcí času a prostoru jsou obecným jevem evropského modernismu a v každé národní literatuře se projeví různým způsobem“ (Hilský 1995: s. 32). To, co je možné spatřovat jako společné pro moderní umění obecně, je změna perspektivy. Od vnější objektivní perspektivy se pozornost přesouvá k perspektivě subjektivní. Tak dochází v umění od počátku století k novým figuracím vnější skutečnosti, ke snaze zobrazit procesy, které nejsou viditelné, ale přesto jsou součástí lidského prožívání. Přesun perspektivy od vnější k vnitřní přináší tedy nový pohled také na čas a prostor. Od času vnějšího, mechanicky počítaného je pozornost přesouvána na čas soukromý, čas individuálně prožívaný. Bergsonova filozofie, jež měla na moderní umění zásadní vliv, vnáší do pozornosti oproti představě newtonovského atomizovaného času čas trvání, tedy čas jako neustále přetvářející se kontinuitu. Podobně je rozbíjena také představa absolutního prostoru. Příklon k subjektivnímu pohledu úzce souvisí s perspektivismem, jenž se stal důležitým principem moderního umění a nahradil představu absolutního prostoru.

Martin Hilský v citované knize jako klíčové autory moderní literatury, kteří ve svých textech nově modelují čas a prostor, jmenuje Woolfovou, Joyce, Prousta, Eliota – tedy okruh autorů, jejichž tvorba představovala výraznou inspiraci pro autory Skupiny 42. Citáty z děl těchto autorů je možno nalézt v básnických sbírkách autorů Skupiny 42. Skrze překlady Haukové, Chalupeckého, Kotalíka či Koláře se do českého prostředí dostávají texty Eliota, Keatse, Sandburga a dalších angloamerických autorů, se kterými básníci Skupiny 42 sdíleli společná východiska tvorby.

Podobně jako Martin Hilský, jenž považuje nové modifikace času (a prostoru) v dílech moderních autorů za stěžejní prvek definující modernistickou literaturu, se zabývá zkušeností času v dílech Woolfové, Manna a Prousta Paul Ricoeur ve svém díle *Čas a vyprávění*. Vybrané romány podle Ricoeura „ilustrují rozlišení mezi *tales of time* a *tales about time*“ (Ricoeur 2002: s. 157, zvýraznil autor P. R.). Příběhy času, jak je možno označit tyto moderní romány, pak znovu odkazují na zmiňovanou vnitřní perspektivu toho, kdo mluví. Mluvit o čase znamená učinit čas objektem, příběh času oproti tomu znamená materializovat textem čas sám o sobě, nebo lépe řečeno materializovat subjektivní zkušenost času. Podle Ricoeura je pak možné prostřednictvím moderních literárních textů, které opouštějí vnější lineární aspekt času, zkoumat „hierarchické roviny, jež jsou hloubkou časové zkušenosti“ (ibid.: s. 158). Tak autoři moderních románů konfrontují vnější čas s časem vnitřním, čas dějin s časem jedinečné osobní všednosti. Čas různým způsobem překrucují, prodlužují či zkracují, pozastavují, nahlížejí okamžik z různých perspektiv, anebo reflektují svou vlastní pozici, své subjektivní vědomí v čase plynoucím.

Kontrast pomalu plynoucího času a naopak jeho zrychlování je možno nalézt v českém literárním kontextu např. v *Pekaři Janu Marhoulovi* (1924) Vladislava Vančury. Napětí mezi subjektivním časem Marhoulovým a vnějším časem či časem vypravěče, různost časových perspektiv a jejich funkce ve Vančurově textu umožňuje zařadit toto dílo do linie zmiňovaných „*příběhů času*“. Čas jako podstatný element imaginace figuruje také v románech Milady Součkové, spojován je především s pamětí, ať už je to paměť kolektivu či paměť osobní. Pokud se Milada Součková snaží rekonstruovat skutečnost, je to vždy skutečnost plynoucí v časové posloupnosti. Snaha porozumět lidské existenci zahrnuje u Součkové nutnost porozumět plynoucí skutečnosti vnitřní i vnější: „To, čemu lidé říkají osud, dějiny, míjelo vedle proudu času, v němž jsem žil.“ (Součková 2002: s. 12). Podobné prolínání několika „proudů času“ je možno spatřit také v díle Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966). Jedličkův subjekt v textu působí jako jakýsi průsečík několika vrstev času, jeho čas osobní, čas přítomného prožívání teď a tady se mísí s časem minulým a je současně protínán časem kolektivních dějin. Zároveň s časem se proměňuje také prostor. Jedličkův subjekt funguje jako jakýsi pevný bod, jenž pozoruje kolem sebe neustále cirkulující čas a prostor: „Je

tomu na osmý rok a já stárnu. Už bych tě nepoznal po parfému a je to snazší. Zvykl jsem si na sebe. Zapomněl jsem tvou adresu, ostatně dobře, že přejmenovali ulice – je to snazší. Je tomu osmý rok a já tu sedím na terase z minulosti do budoucnosti, osamělejší než divoký králík, chvěje se úzkostí a neustávajícím průvanem, který napřeskáčku listuje knihami a listy papíru“ (Jedlička 1966: s. 30). Z citované pasáže je patrné, že tento neustálý pohyb, ve kterém je subjekt zasazen, je zdrojem samoty a úzkosti. „Lyriku tedy už nelze. Podstatou lyriky je dekanonizace témat, tedy bezradnost“ (ibid.: s. 8). Snaha podat svědectví o probíhající skutečnosti, o vlastní situovanosti subjektu v této plynoucí skutečnosti, nutnost analyzovat skrze řeč prostor a čas jakoby vyžadovala spíše epický způsob vyprávění, ve kterém tyto časoprostorové souvislosti mohou být lépe zobrazeny. Snaha zobrazit existenciální situaci jedince, střet všednosti a času dějin, je také důležitým aspektem poetiky Skupiny 42. Oproti Součkové nebo Jedličkovi je však tato situace analyzována na ploše básnického, lyrického díla. Ztvárňování dynamiky času, temporality lidské existence a distance mezi jedincem a skutečností je v lyrickém díle problematičtější a obsahuje nutnost hledat nové perspektivy a formy, jak autenticky tuto existenciální situaci subjektu v čase zobrazit. Snaha umělců Skupiny 42 najít nový výraz, jímž by mohl být člověk a jeho existenciální situace vyslovena koresponduje s nutností implikovat do lyrického prostoru nejen různé roviny časového uplývání, ale také zobrazit distanci mezi já a touto neustále plynoucí skutečností.

„Vědci se zabývají měřením času. Básníkovi čas není měřen. Čas *měří*“ (Navrátil 2003: s. 353, zvýraznil autor V. N.). Václav Navrátil byl svými filozofickými reflexemi velmi blízký poetice Skupiny 42, Karel Srp ve studii *Mýtus u Václava Navrátila* (1987) poznamenává, že otázky, které Navrátil ve svých filozofických textech otevírá, jsou zodpovídaný výtvarnými a literárními díly Skupiny 42 (Srp 2003: s. 528). Podstatným pro Navrátilovy filozofické reflexe byl mýtus, jenž měl vycházet od jednotlivce a z jeho všednosti. „Na mytické aspiruje jen takové dění, které nezůstává uzavřené samo v sobě, ale je signálem, rozevírajícím cestu k absolutnu“ (ibid.: s. 529). Toto absolutno Navrátil spojuje s časem, právě čas umožňuje pochopit nejen procesuální povahu skutečnosti, ale také totalitu světa, jakousi jeho neuzřenu celistvost. „My máme na mysli zřetel čistě filozofický a estetický, chceme odhalit pojem času potřebný pro pochopení světa v jeho totalitě, pro uchopení koncentrace vši jistoty, zajímavý z hlediska umělecké tvorby.“

(Navrátil 2003: s. 46), píše Navrátil ve své eseji. Odhalení podstaty času pak u Navrátila, podobně jako v Bergsonově pojmu *durée*, zahrnuje v sobě pohyb a klid zároveň. Tyto dvě časové kvality se v Navrátilových textech neustále střetávají a jejich vyjádření je pak podle Navrátila podstatou básnění. „Básník se zastavuje nad plynutím. [...] Ale činí tak v klidu a v bezčasí nejvyšší abstrakce. Neuchvacuje pouze dramatický spád určité události, nýbrž plynutí času vůbec, které je tiché a neviditelné, ve kterém jakoby nebylo pohybu. Čas se jeví jako *trvání*. Hrají zde tedy dva okamžiky: dynamický a statický. Ztotožnění těchto dvou protichůdných okamžiků je podstatou lyričnosti“ (ibid.: s. 352-353, zvýraznil autor V. N.). Z citovaného úryvku vychází má interpretace básnických textů autorů Skupiny 42, tedy zaměření pozornosti na čas pozastavený na nejkratší okamžik a také na sukcesivitu času, jeho plynutí. Právě z nejkratšího okamžiku je podle Navrátila možno porozumět časovému plynutí: „Jest paradoxní, že ztotožnění se s veškerým časem (též historickým) jest možno pouze prostřednictvím infinitezimálního okamžiku tohoto času“ (ibid.: s. 58). Tento nejkratší okamžik reprezentuje jakousi stabilitu v dynamice časového plynutí. Zároveň však parataxe těchto okamžiků odkazuje k druhé kvalitě času – k jeho povaze dynamické, tedy k neustálé posloupnosti času a odplývání lidské existence směrem ke smrti.

Právě toto statické a dynamické pojetí času bude v následujících kapitolách mé práce nahlíženo v textech Skupiny 42. Snaha básníků Skupiny 42 zobrazit existenciální situaci člověka ve skutečnosti, zobrazovat člověka nikoliv jako esenci, ale jako událost, znamená nutnost ztvárnit v poezii také modus časový a prostřednictvím psaní uchopovat a zviditelňovat obě časové podoby. Pro tuto práci jsou podstatné tři principy zobrazování skutečnosti, které se v různé míře objevují v básnických sbírkách všech autorů Skupiny 42. Jsou to fragment, variace a princip deníkového zapisování. Všechny tyto tři principy je možno spojovat především s časem, ale také s prostorem a subjektem. Skrze tyto tři principy bude v básnických textech Skupiny 42 analyzována reprezentace různých časových rovin lidské existence ve skutečnosti.

Zatímco moderní román se od počátku 20. století odklání od snahy zobrazit celistvý vnější svět či společnost k nutnosti reflektovat svou vlastní subjektivní zkušenost s realitou, poezie při hledání způsobů jak ztvárnit tuto subjektivní zkušenost s vnějším

světem tenduje spíše k objektivizaci zobrazovaného. Od lyrického subjektu, jemuž svět v prostoru lyrického díla podléhá, se způsoby zobrazování ubírají spíše ke snaze vymanit subjekt a jeho skutečnost z této zniterňující perspektivy a vytvoření distance mezi já a svět. Prostředkem objektivizace vlastního tvořivého gesta je v případě poezie Skupiny 42 stylizace lyrického subjektu do svědka či pozorovatele. Následkem této stylizace je pak rozbíjení celistvosti zobrazovaného světa, protože zaznamenat lze jen to, čemu je tento subjekt-svědka bezprostředně přítomen. Ztvárnit v procesu psaní je možné pouze to, co se nachází v blízkosti smyslů tohoto subjektu, tedy to, co je zvnějšku „dáváno“ smyslům pro zapsání. Prostřednictvím psaní je vyjadřován jakýsi vnitřní monolog subjektu a z tohoto vztahování se k vnějšku pak vyrůstá fragmentární podstata zapisovaného a tedy fragment jako základní princip básnických textů Skupiny 42. „Vnitřní monolog [...] je jednou z nejpříznačnějších stylistických forem moderní literatury.“ (ibid.: s. 383), píše ve své eseji *K filosofii vnitřního monologu* (1945) Václav Navrátil a tento monolog má podle něho vždy fragmentární povahu. „Nikoliv popisování vnitřního, tedy osobního *duševního* života s lidskými programy, city, pohnutkami, vůlí. Nýbrž „zachycené“ myšlení. Jako na telegrafické pásce. [...] Není to básnická a filozofická reflexe, jak se jeví v posledních dílech, shrnujících myšlenkovou dobu před první světovou válkou“ (ibid.: s. 384, zvýraznil autor V. N.). Z citované pasáže je patrné, na kolik je myšlení Václava Navrátila spojené s teoretickými úvahami o moderním umění Jindřicha Chaloupeckého a také s uměleckými díly členů Skupiny 42. Snaha autenticky zobrazit existenci člověka ve skutečnosti u Navrátila a stejně tak u Chaloupeckého znamená pokoušet se vyslovit člověka „ještě jednou“, zachytit jeho myšlení situované ve skutečnosti. Navrátil pak v citované studii zpřesňuje, že vnitřní monolog odpovídá nikoliv pozici *člověka ve světě*, ale *světa v člověku* (ibid.: s. 385). Navrátil tak, domnívám se, poměrně přesně vyjadřuje změny ve vnímání skutečnosti, na které reaguje svými proměnami moderní literatura a také poetika Skupiny 42. Na jedné straně je tu vnější svět předmětů a dějů, na druhé straně limity subjektu tyto předměty a děje poznávat v nějaké celistvosti. Výsledkem je pak splývání subjekto-objektové perspektivy a nutnost zobrazit svět ve smyslu fenomenologickém, tedy tak, jak se subjektu jeví. A jak už bylo zmíněno, subjektivní zakoušení skutečnosti má tak vždy fragmentární povahu. Podobně také v poezii Skupiny 42 princip fragmentu vyrůstá z vědomí neschopnosti skutečnost v její

celistvosti uchopit, zároveň je také prostředkem analýzy této skutečnosti, možností reflektovat, jak se skutečnost subjektu zjevuje. „Protože vím, že neuchopím...“, tímto citátem T. S. Eliota předznamenává Jiří Kolář oddíl *Variace* ve své sbírce *Ódy a variace* (1946). Vrstvení jednotlivých fragmentů v básních autorů Skupiny 42 je pak snahou ztvárnit přítomný okamžik v jeho mnohvrstevnatosti, v chaosu dění. Horizontálně je možné chápat tyto fragmentární básně jako průřez určitým nejkratším okamžikem, tedy staticky. Báseň jako by byla obrazem přítomného tady a teď. Vertikální řazení básní-fragmentů je pak možno nahlížet ve smyslu dynamické posloupnosti času, podobně jako na filmovém pásu, kde jednotlivé statické obrazy v rychlém sledu vytváří pohyb a čas. Skrze fragment básnické texty Skupiny 42 zobrazují Navrátilovu, a vlastně také Bergsonovu, koncepci času, ve kterém je klid a dynamika zároveň: „Svět plyne a nic se nehýbe. Jenom některé tajné události měří měnu času.“ (ibid.: s. 280)

Jiným kompozičním principem, který je možno nalézt u Koláře, Blatného nebo Haukové, je variace. Variace je úzce spjatá s fragmentem, je prostřednictvím fragmentu vytvářena. Zároveň však přináší další možnosti, jak nové chápání skutečnosti zobrazit. Variování skutečnosti u básníků vyrůstá z jakési touhy po celistvosti, resp. z neschopnosti subjektu tuto celistvost uchopit. Vedle fragmentární povahy poznání světa je zde stále i vědomí čehosi, co člověka přesahuje, je mimo jeho zjevnost: „Potencialita, to je abstraktní řád, kterým vesmír trvá; aktualita, to je zhmotňování tohoto řádu v jeho konkrétnosti.“ (Chalupecký 2005: s. 487). Princip variací je možno nahlížet jako snahu po zobrazení onoho abstraktního řádu. Variace se tedy podstatným způsobem vztahují k mýtu. Přestože tvorba autorů Skupiny 42 vyrůstá ze stejných východisek a využívá stejných postupů, konkrétní přístupy autorů k tématu jsou různé. Zejména v případě variování skutečnosti, domnívám se, je možné spatřovat různé koncepty analýzy skutečnosti a ještě na ně bude podrobně zaměřena pozornost. Jestliže je fragment zaměřen především na přítomný konkrétní okamžik, skrze variace je reprezentován časoprostor jakoby z širší perspektivy, ať už je to perspektiva subjektivizující (v poezii Ivana Blatného) či objektivizující (v případě variací Jiřího Koláře).

Na zmíněné dva principy, jejichž povaha je především analytická, navazuje třetí kompoziční princip, a to zapisování prostřednictvím deníkových záznamů. Princip

fragmentu v něm přetrvává, jednotlivé zápisy jsou záznamy přítomné, prožité, autentické zkušenosti, prostřednictvím deníku se však dostávají do proudu vnějšího času. Kompozice deníku je modelována jakoby zvnějšku, skutečnost je tak ponechávána sama sobě a zachycována s minimální mírou stylizace. Prostřednictvím datací je reprezentován jednak vnější čas lineární, ale implikován je zde také rytmus času osobního. Podstatným prvkem deníku je tedy především sukcesivita času, která odkazuje jednak k časovému uplývání směrem ke smrti, jednak k času dějin. To, co je prostřednictvím deníku tedy reprezentováno, je onen neustálý pohyb času. Přítomné okamžiky jsou pak tím, co zůstává stabilní, jelikož jde o přímý střet člověka s jemu blízkou skutečností. V procesu psaní se tak Kolář nebo Hanč snaží zachytit svou vlastní osobní všední autentickou existenci navzdory času dějinnému, v jehož kolektivních konceptech měl být člověk potlačen. Deník se tak stává tvůrčím gestem, snaha zachytit sebe sama v plynoucí skutečnosti, reflexe individuální existence a zachycení svého já v žití je prostředkem jak zachovat sebe sama tváří v tvář neskutečnému a neviditelnému vyššímu řádu. Osobní dějiny, jak o těchto všedních událostech hovoří Václav Navrátil, jsou „živým dramatem, věčně se odehrávajícím před očima uvědomělého diváka. Avšak divák se zde stává také hercem. Herec se dívá na divadlo, ve kterém sám hraje. [...] Dějiny v tomto pojetí se stávají předpokladem vlastní osobnosti, a v tomto zorném úhlu jest pochopena nejen minulost, nýbrž také budoucnost a celkovost.“ (ibid.: s. 108). Skrze psaní je v deníkových záznamech Koláře či Hanče subjekt vystavován tváří v tvář přítomnosti, přítomnost je horizontem, který subjektu stvrzuje jeho autentickou existenci, navzdory dějinám, navzdory neosobním konceptům. Zapisování tedy reprezentuje nutnost sebeuchopení v neustále míjející skutečnosti.

V následujících kapitolách této práce bude pozornost zaměřena na konkrétní způsoby reprezentace zmíněných dvou kvalit času subjektu. Tyto dvě kvality času chápu především jako konstruktivní prvky poetik jednotlivých autorů. Václav Navrátil ve své eseji *Čas vědecký. Čas básnický* (1941) k času fyzikálnímu, matematickému, psychologickému či fenomenologickému přidává ještě čas básnický. „Básníkovo pochopení času je poezií typicky existenciální. Čas je jen jeden. [...] Naše existence je jím vázána. Všichni mu náležíme“ (ibid.: s. 352). Tématem následujících kapitol bude tedy čas básnický.

1.2 Možnosti a limity lyrické imaginace

Podstatným tématem pro tuto disertační práci je také otázka, jakým způsobem poezie, resp. lyrika, Skupiny 42 ztvárňuje modus časový. Ještě než přikročím k samotné interpretaci textů, je nutné nejprve definovat nejen vztah kategorie času k lyrické poezii, ale také nahlédnout pojem „lyrický“ ve vztahu k poezii Skupiny 42.

Tradiční poetiky nahlíží na lyriku jako na literární druh statický, který je charakterizován nedějovostí a skrze subjektivitu autora. Nepřítomností času definuje lyriku Jan Mukařovský, čas v lyrice je podle něho „bez příznaku uplývání“ (Mukařovský 2001: s. 71). Jak se budu snažit dále ukázat, subjektivita a absence časovosti jsou pojmy, které jsou ve snaze o nové umělecké uchopení skutečnosti v poezii Skupiny 42 problematizovány.

Pro mé uvažování nad temporalitou poezie Skupiny 42 jsou inspirativní a stěžejní *Základní pojmy poetiky* (1946) Emila Staigera. Staiger nenahlíží na literární druhy jako na poetické vzorce, ale snaží se v nich hledat kvality, které se budou jevit jako nadčasové konstanty. Namísto hledání definice lyrické básně, eposu či dramatu hovoří o určení podstaty lyrična, epična a dramatična. Setkání s literárním dílem, nebo lépe řečeno s promluvou, probíhá ve všech těchto rovinách, jedna z nich je ale vždy převažující, a proto pak hovoříme o díle jako o lyrickém, epickém a dramatickém. Literární druhy podle Staigera nejsou vlastní pouze literatuře, ale „pojmy lyrický, epický, dramatický jsou literárněvědnými názvy pro fundamentální možnosti lidské existence vůbec“ (Staiger 1969: s. 147). Tyto tři báze jsou základními mody lidské existence.

Ideje lyrična, epična a dramatična Staiger vykládá z heideggerovské analýzy času. Lyrično je dle Staigera spojeno s minulostí, jedná se o rozpomínání, právě v něm sleduje princip lyrického. Rozpomínání je typem lyrického vnuknutí, které může být minulé, přítomné i budoucí, ale vždy podle Staigera předchází setkání s předmětem. K této rozpomínce se ještě nevztahujeme s odstupem, zde ještě neexistuje rozdělení na vnitřní a vnější, ale vše se prostupuje, hranice mezi subjektem a objektem se ruší. V epičnu (představování) se pak básník stává vypravěčem, ve čtenáři již není vyvolávaná nálada, ale jsou mu předváděny předměty. Vnější svět v epice existuje stejně jako svět vnitřní,

pohled je však zaměřen na okolí. Podstatou epična je tedy přítomnost, protože básník epiky zpřítomňuje, představuje přítomný vnější svět. Zatímco lyrično spojuje Staiger s hudbou, epično přirovnává spíše k výtvarnému umění. Na budoucnost se pak orientuje dramatično (napětí). Dramatický básník nechce vidět nové věci, důležitá je zde idea – důvod proč na věci nahlížet. V dramatickém bytí člověk předměty nepozoruje, ale posuzuje.

Jak již bylo zmíněno, podle Staigera jsou v každém díle přítomny v různé míře všechny tři kvality. Pro mé další uvažování nad poezií Skupiny 42 budou však stěžejní především pojmy lyrično a epično¹. Jedním ze základních principů, jimiž Staiger definuje lyrično, je neexistence distance mezi subjektem a skutečností. Tato neexistence distance přivádí Staigera k dalšímu podstatnému pojmu související s lyričnem, a to je naladění: „Naladění není konstatováním duševní situace. Jako duševní situace je naladění již pochopeno, je umělým předmětem pozorování. Původně však naladění není nic, co existuje „v“ nás, nýbrž v naladění jsme právě význačným způsobem „vně“, nikoliv vůči věcem, nýbrž „v“ nich a ony v nás. Naladění odkrývá existenci bezprostředněji než jakýkoliv názor nebo jakékoliv pojmové chápání“ (ibid.: s. 48-49). V epičnu se oproti lyričnu distance zvětšuje. „V epičnu se vytváří protějšek perspektivou. Aktem nazírání se upevňuje předmět a zároveň i Já, které tento předmět pozoruje. Avšak na rovině vyjevování se a nazírání jsou Já a předmět ještě navzájem spjaty. Jedno vzniká i osvědčuje se druhým“ (ibid.: s. 148). Při úvahách nad ideou epična v poezii Skupiny 42 nelze opomenout ani tu skutečnost, že básníci Skupiny ve svých zápisech často kombinují zápisy psané veršem a zápisy psané prózou. Zajímavým aspektem je rovněž blízký vztah poezie a výtvarného umění ve Skupině 42. Také Staiger ideu epična k výtvarnému vidění skutečnosti připodobňuje: „Epično jeví tedy spřízněnost s výtvarným uměním...“ (ibid.: s. 76).

Z výše citovaného tedy vyplývá, že vztah mezi lyrickým a epickým je, v souvislosti s pojmem distance, dynamický. Od nulového stupně v lyričnu se distance směrem k epickému ukazování zvětšuje. Řečeno Staigerem – od ustrnulého je

¹ Ideu dramatična pro tuto disertační práci ponechávám stranou, přestože se i ona, domnívám se, na básnických textech Skupiny 42 podílí. Jindřich Chalupický o poezii Jiřího Koláře píše: „jeho texty se stále pohybují na hranicích mezi lyrikou, epikou a dramatem“ (Chalupický, Jindřich (1990): *Na hranicích umění*. Praha: Prostor, s. 51).

přecházeno k plynulému. A domnívám se, že stejné napětí a oscilaci mezi lyrickým a epickým principem je možné pozorovat i v případě poezie Skupiny 42. Podobně se vyjadřuje také Ludvík Kundera v kritickém článku o Kainarově sbírce *Nové mýty* (1946): „Leckdo by se třeba domníval, že tu tedy jde o epickou poezii, ale chyba lávky. Je to objevitelská lyrika (dosud lyrika!), v níž na mnohých jasně cítíme to, čemu se říká nová skutečnost, nový mýtus“ (cit podle Petrová 2000: s. 305). Kundera v témže textu pak chápe Kainara jako „článek, který je povolán k tomu, aby odstranil prokletou hráz mezi lyrikou a epikou a vytvořil po tolika epizujících pokusech posledních deseti dvaceti let nový typ poezie, která ošidný vztah mezi nadmíru vyspělou lyrikou a tradičnickou nebo neepickou epikou vyřeší vsutku revolučně.“ (ibid.: s. 305). Domnívám se, že podobným způsobem je možné přemýšlet i o ostatních básnických textech autorů Skupiny 42.

Důležitým aspektem, který dynamiku mezi lyrickým a epickým uchopováním skutečnosti v poezii Skupiny podněcuje, je lyrický subjekt. Odklon od subjektivity – od lyrického subjektu, který skutečnost pořádá, a oproti tomu důraz na tělesnost reprezentovanou postavami svědků, pozorovatelů, chodců a zapisovatelů², je domnívám se tím principem, který umožňuje určitou míru distance mezi já a skutečnost, tedy mezi objektem a subjektem. Tělo a jeho smysly, především vidění, jsou v případě poezie Skupiny možností jak vytvořit onu perspektivu pro upevnění pozice já a skutečnost, a jak uvádí Trávníček, tato pozice se s proměnou lyrického mluvčího přesunula z „nad“ do pozice „v“ (Trávníček 1993: s. 135). Karel Srp ve studii *Jinakost všednosti* (1998) ke způsobu, jakým subjekt v poezii Skupiny 42 svědčí o své existenci, dodává: „Aby mohl být osud nahlédnut, objevil se u Skupiny 42 motiv svědka, který se sice rovněž nevyhne vlastnímu osudu, avšak dočasně stojí mimo probíhající život, o němž přináší zprávu“ (Srp 1998: s. 192). Subjekt se stává pozorovatelem stojícím vně vlastního děje, „je současně podnětem i předmětem, tím, kdo podává zprávu ale je i sledován“ (ibid.: s. 192). Srp dále poznamenává, že důvodem tohoto odstupu není snaha po nezúčastněnosti, ale pokus vyslovit vlastní existenciální situaci prostřednictvím objektu (ibid.: s. 187). Jak již bylo zmíněno jedním z (krajních) způsobů poezie Skupiny 42, jak podržet skutečnost mimo sebe a nechat ji zjevit jen samu o sobě, je rozpuštění lyrického subjektu, jeho

² viz Trávníček, J.: „Svědka v poezii Skupiny 42“, in: D Hodrová (ed.) *Proměny subjektu I.*, ÚČL AV, Praha 1993.

jakási nulová podoba, ve které subjekt pouze zaznamenává to, čemu je právě přítomen (srov. Trávniček 1993). Tato podoba lyrického subjektu namísto zniterňování umožňuje podržet situaci mimo sebe a vytvořit určitou míru distance mezi já a skutečnost, o které svědčí.

Jak bylo již tedy zmíněno, v literárním díle jsou vždy určitou mírou a určitým způsobem zastoupeny všechny tři ideje. Staiger tyto ideje přirovnává k základním modům vztahování se člověka ke skutečnosti. Prostřednictvím principu lyrického je možné reprezentovat a analyzovat existenciální naladění člověka a jeho způsob bytí ve světě. Tato existenciální sebereflexe však vyžaduje také umístit člověka do skutečnosti, jež je zdrojem tohoto naladění. Z tohoto důvodu je podstatný také prvek „ukazování“ vyplývající z ideje epična. Stylizace lyrického subjektu do pozorovatele skutečnosti vnáší do básní určitou míru distance, skrze níž mohou být předměty vnějšího světa zobrazeny. Zjednodušeně řečeno – lyrično reprezentuje stav, epično reprezentuje tělo a jak hovoří Staiger „nemůže nikdo existovat jen jako stav nebo jen jako osoba“ (Staiger 1969: s. 150).

Modus lyrický a epický je tedy kladen do vztahu s dvěma základními bázemi času, a to je jeho pozastavování (simultaneita) a dynamika (sukcesivita). Podle Vladimíra Papouška je lyrično zobrazující stav spojeno s určitým časoprostorovým stáhnutím, jež umožňuje subjektu analyzovat skutečnost teď a tady: „Vyprávění lyrického charakteru umožňují tedy vyjadřovat především stav, náhlé pocity nesouladu mezi skutečností a jedincem, strach, úzkost, bolest jako koreláty existenciální sebereflexe.“ (Papoušek 2005: s. 50). Epično je oproti tomu schopné rozvíjet situaci v čase. Je způsobem jak zobrazit já v proudu skutečnosti, ztvárnit tělo v prostoru: „Že jsme tělem odděleni od vnějšího světa, je zkušenost, která odpovídá určitému vývojovému stupni – epickému.“ (Staiger 1969: s. 48).

Jestliže tedy idea epična, již je možné v poezii Skupiny 42 (skrze tělesný lyrický subjekt) nalézt, umožňuje zobrazit skutečnost s určitou mírou distance, je otázkou, kterou si kladu ve vztahu k textům Skupiny 42 - jakým způsobem zobrazují časoprostorové kvality, jež tato skutečnost (přesněji existence v této skutečnosti) v sobě obsahuje. A protože lyrika, jak již bylo zmíněno, je charakterizována především jako druh statický,

bez časového plynutí, je modus časový pro tuto disertační práci aspektem nejdůležitějším.

2. Fragment

Hugo Friedrich v knize *Struktura moderní lyriky* (1956), v níž usiluje o zachycení základních rysů moderní lyriky, považuje fragmentárnost za jeden ze základních prvků moderní poezie. Fragmentarismus podle něho vyrůstá z roztržky mezi jazykem a jeho obsahem, ke kterému v moderní poezii dochází, zároveň je také prostředkem pro vyjádření disharmonie, chaosu a vědomí, že „celek vnímatelný pouze jako torzo, je s člověkem nesouměřitelný“ (Friedrich 2005: s. 32).

„Fragmentarismus zůstal příznakem moderní lyriky. Projevuje se zejména v postupu, který z reálného světa vyjímá úlomky, v sobě samém je pak mnohonásobně zpracovává, přičemž se neustále stará o to, aby jejich lomové plochy k sobě nedoléhaly“ (ibid.: s. 199). Friedrich spatřuje fragment jako zpřítomnění neviditelného ve viditelném, fragmentarismus podle něho odkazuje na nadřazenost neviditelného a nedostatečnost viditelného. Jako přímé vyznání fragmentarismu pak Friedrich chápe Eliotův verš ze závěrečného zpěvu *Pusté země* (1922) „o tyto zlomky jsem opřel své trosky“ (ibid.: s. 200). Sám Eliot vyjadřuje svůj estetický postoj v eseji *Metafyzičtí básníci* (1921) takto: „Jestliže je básníkův duch dokonale vybaven pro psaní poezie, neustále slučuje disparátní zkušenosti. Zkušenost obyčejného člověka je chaotická, neuspořádaná a fragmentární.“ (Eliot 1991: s. 181).

T. S. Eliota jako hlavního reprezentanta poezie fragmentu označuje ve své reflexi moderní literatury také Václav Navrátil. Ve své eseji *K filozofii vnitřního monologu* považuje za základní formu moderní literatury techniku vnitřního monologu. Vedle subjektivity a depersonalizace, což jsou psychologické charakteristiky, jež Navrátil vnitřnímu monologu přisuzuje, je podstatným rysem pasivita ve smyslu neusouvztažňování tohoto proudu myšlení k žádnému vnějšímu účelu či smyslu. Slovy Navrátila jde o „zachycování fragmentů myšlení“ (Navrátil 2003: s. 384). Takto – „jako na telegrafické pásce“ (ibid.: s. 348) – zachycené myšlení tedy podle Navrátila „není ve funkci vztahové“ (ibid.: s. 384), ale je zcela odosobněno a odpovídá pozici „světa v člověku“ (ibid.: s. 385).

Podobně jako Hugo Friedrich, který spatřuje fragment jako ztvárňování neviditelného ve viditelném, uchopuje formu moderní literatury i Navrátil (zmiňuje Prousta, Joyce, Eliota, Woolfovou). Fragменты podle Navrátila reprezentují zjevnou, parataktickou, nesouvislost a zároveň také tajnou, hypotaktickou, souvislost. Poezie fragmentu vyjadřuje jednotlivé, osamocené, statické scény světa, dohromady však tvořící jeden celek (ibid.: s. 387). Přestože fragment – infinitezimální okamžik – je statický, neznamená to podle Navrátila vyloučení časového zřetele. „Dynamičnost je ztotožněna se staticností. Plynutí se ztotožnilo s trváním.“ (ibid.: s. 388), píše Navrátil zjevně inspirovaný Bergsonovou koncepcí času. Skrze fragment, či skrze nejkratší okamžik, „který jsme prožili ovšem nikoli přímo, nýbrž v rozličných manifestacích“ (ibid.: s. 58), se podle Navrátila ohlašují „signály absolutna“. Fragment tak na jedné straně vyjadřuje prchavé okamžiky v plynutí, ale také situaci podstaty. Přiblížit se k tomuto infinitezimálnímu okamžiku je možno tím, že jej „vyspekulujeme z daného času“ (ibid.: s. 58). Parataktické spojení fragmentů – okamžiků, pak podle Navrátila zároveň odpovídá „simultaneismu v čase a prostoru“ (ibid.: s. 389), který Navrátil opět spojuje s moderním uměním. Tento simultaneismus pak reprezentuje dva momenty, jednak totožnost a jednotnost jsoucna, ale také mnohostrannost a relativismus stanovisek a perspektiv.

Své úvahy o vnitřním monologu jako základní technice moderní literatury klade pak Navrátil do analogie s hudbou. Vnitřní monolog moderní literatury je možno považovat za „tónové vyjádření celého nesdělitelného myšlení a cítění“ (ibid.: s. 390). Vnitřní monolog se tak stává prostředkem, který ruší subjekto-objektový vztah, protože zde neexistuje „popis a předmět popisovaný, nýbrž je tu děj, jeden a týž vnitřní monolog“ (ibid.: s. 392). Zatímco Navrátil spatřuje souvislost mezi hudbou a moderní literaturou především ve splývání a trvání, Hugo Friedrich z analogie poezie a hudby vyzdvihuje především fragmentárnost, kdy jednotlivé tóny jako fragmenty jsou propojovány v proud hudby. Karel Steinmetz ve studii *Čas, pohyb, prostor v hudbě* (2002) hovoří v souvislosti s časem o tzv. času hudebním, což je vnitřně strukturní čas hudební skladby. V tomto času lze pak rozlišit na úrovni mikrostruktury nejkratší, několika vteřinový, časový okamžik vnímaný „krátkodobou pamětí jako jakási hudební přítomnost (ono „ted“ v hudbě)“ (cit. in Steinmetz 2002). A podobně lze také chápat fragment v poezii Skupiny

42 na úrovni této mikrostruktury jako základní časový okamžik – jako rozměrné teď, které časově artikuluje proud vnitřního monologu zapisujícího subjektu.

„Poezie zůstala daleko za malířstvím, o hudbě nemluvě.“ (1992d: s. 467), připomíná Kolář ve svém deníku *Roky v dnech* (1992) pasáž z dopisu, který mu adresoval Jindřich Chaloupecký. Kolářovo dílo z let 40. i 50. lze chápat jako snahu se s tímto zaostáváním vypořádat. Zatímco Kolář byl inspirován především proměnou klasických hudebních struktur, v poezii Blatného či Kainara se lze setkat především s inspirací hudbou jazzovou.

Vedle artikulace časové se fragment v poezii Skupiny 42 váže také k modu prostorovému. Petr Komenda ve své studii *Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu* (2008) klade fragment především do souvislosti s koncepcí velkoměsta, kterou ve svých statích formuloval Jindřich Chaloupecký. „Moderní město se nedá uchopit žádnou předem vymyšlenou formulkou. Tato živoucí, stále se měnící a rostoucí tkáň, tento obludný živočich, neklidně se převalující ve svých snech a svém neznámém určení, toto Město, udělané z cihel a betonů, lidských těl a strojů, drátů a vývěsních štítů, neónů a dešťů, opuštěnosti a běd, lásek a davů, nadějí a ztroskotání, ze všeho, co je lidský osud, a ze všeho, co jsou dějiny a budoucnost – toto nové Město je něčím tak bezmezným a beztvarym, že nemůže být definováno dříve, než je pochopeno uměleckým činem – a že nemůže být pochopeno ničím jiným než právě činem uměleckým.“ (Chaloupecký 1991f: s. 143). Elementárním prostředkem uměleckého uchopení tohoto nového prostředí, do něhož je člověk situován, a z citované pasáže je patrné, že je to situovanost především tělesná, je v poetice Skupiny 42 právě fragment. Tělesný lyrický subjekt v básnických textech Skupiny 42 zaznamenává skutečnost, v níž je v přítomnosti zasazen. Vrstvení jednotlivých fragmentů na sebe pak reprezentuje diskontinuitu, chaos a mnohohlasí přítomného okamžiku. Chaloupecký definoval v citované pasáži město jako živoucí, neustále se proměňující, dynamickou tkáň. Prostřednictvím fragmentu, jehož povaha je statická, básníci Skupiny 42 pozastavují dynamiku tohoto neustále se proměňujícího organismu a podrobují ho analýze, synchronním průřezem odhalují jednotlivé vrstvy této mnohvrstevnaté skutečnosti. Právě nepřiléhavost jednotlivých fragmentů reprezentuje samotnou povahu skutečnosti,

tedy to, že způsob zasazení člověka do skutečnosti má vždy fragmentární povahu a že je tu vždy přítomné také něco, co nevešlo do zjevnosti.

Situovanost člověka doprostřed moderního velkoměsta znamená v poetice Skupiny 42 umístit člověka „k věcem mezi nimiž a s nimiž člověk žije“ (Chalupecký 1991a: s. 73). Tyto věci nutí člověka reflektovat svou vlastní existenci. „Věci jsou tedy více než ohraničením a negací subjektu, jsou podmínkou a konstitutivní součástí vědomí“ (ibid.: s. 72). Snahou básníků Skupiny 42 je nechat promlouvat věci samy o sobě. Podle Chalupeckého právě věci „živé, nepochybné, jsoucí, jedinečné“ (ibid.: s. 72) potvrzují reálnost života subjektu. „Předměty jsou tvořeny chvílemi a chvíle jsou tvořeny předměty. Kdosi držel pečivo s uzenkou; vedle toho je v určité významné konstelaci lahvička od inkoustu a pomeranč; vše to situačně patří náhle k sobě. Vzniká zátiší“ (Navrátil 2003: s. 294). Stejně jako pro Chalupeckého i pro Navrátila jsou všední věci tím, skrze co může být signalizován čas. Navrátil tuto filozofii předmětů nazývá *osobní archeologii* (ibid.: s. 112), která se podle něho ale netýká předmětů samotných, ale chvil: „V dějinách (všechno jsou dějiny) není možno naléhat jen na objektivní stránku dějů a předmětů. Je nutno umět číst ve věcech, která nás obklopují. Předměty, jež vidíme kolem sebe, nejsou jen předměty určené geometrickými dimenzemi. Jsou to též určité děje, určité historie“ (ibid.: s. 112). Všednodenní předmětnost v poetice Skupiny 42 je pak tedy možností jak artikulovat čas, zobrazovaná skutečnost, přestože lyrický subjekt je v ní částečně upozadován, neustále upomíná na lidské vědomí jako konstituent skutečnosti. „Bude nutno číst ve věcech, které nás obklopují.“ (ibid.: s. 295), píše Navrátil a básníci Skupiny tento požadavek bezezbytku naplňují. Mnohem více než stav věcí, jsou tak v básnických textech autorů Skupiny 42 reprezentovány děje, jež tyto věci implikují. Prostřednictvím předmětů, pro jejichž uchopování se fragment jeví jako základní prostředek zobrazení, je možno artikulovat také autentický čas lidské existence.

2. 1 „Na oko – ve skutečnosti“- Kolářovy horizonty přítomnosti

Poezie Jiřího Koláře je již od první sbírky *Křestný list* (1941) vedena snahou skutečnost nikoliv napodobit, ale vyhotovit ji ještě jednou, jak požadoval ve svých teoretických statích také Jindřich Chalupecký. V první vydané Kolářově sbírce subjekt

ještě není vystaven tváří v tvář syrové skutečnosti města, ale jak poznamenává Červenka, v Kolářových básních se již ozývá řeč města: „[...] ať je téma jakékoliv, vždy jsou v prostoru básně přítomna slova z úst městských lidových vrstev; díky jim, nikoliv díky z básně tematice [...] si tu připadáme jako na ulici, v hospodě nebo na pavlači, uprostřed moderního města.“ (Červenka 1991: s. 140).

K přímému zasazení člověka do prostředí velkoměsta dochází Kolář ve sbírkách následujících, především ve sbírkách *Ódy a variace* (1946) a *Limb a jiné básně* (1946). Tyto dvě Kolářovy sbírky vznikají již v době, ve které se již účastní setkávání a debat se členy vznikající Skupiny 42.

Řeč Kolářovy poezie je možné stejně jako v *Křestném listu* charakterizovat roztržitostí výpovědí, řazení jednotlivých fragmentů rozbíjí integritu skutečnosti a odkazuje na nemožnost svět jako celek uchopit. To, co se nabízí k zaznamenávání, jsou jen zlomky, torza z tušené celistvé skutečnosti:

„Nebe modré komíny mlčí
Praménky odpolední hudby
Tvoří louž pod dveřmi
Muži odešli a dcery se konečně vypravily
Nikdo neklepá nikdo neotvírá
Vzácná hodina
Jen vzít pero jen vzít štětec“ (Kolář 1992: s. 99)

Prostřednictvím fragmentu jsou zobrazovány různé složky přítomné skutečnosti teď a tady. Záznamy rozhovorů, nápisů, všedního dění, banálních lidských situací a věcí jsou v Kolářově poezii prostředkem, jak ztvárnit simultánnost jednotlivých dění. V citované pasáži z básně *Druhá odpolední* jsou skrze fragment reprezentovány vedle jevů zrakových také sluchové. Báseň je tak záznamem horizontu, ve kterém se přítomná skutečnost všem smyslům zjevuje. Verš „jen vzít pero jen vzít štětec“ pak odkazuje k nutnosti tuto chvíli umělecky ztvárnit či zachytit. Zobrazený všední okamžik je tak povýšen na cosi mytického – „vzácná hodina“ – implikován je tímto veršem také modus časový. Nejedná se zde o statický přítomný prostor, ale o (slovy Navrátila – z času

vyspekulovaný) časový úsek plný dějů a právě za těmito ději lze hledat mytologický rozměr přítomné skutečnosti. Lyrický subjekt je v citované básni zneviditelněný, přítomný okamžik je ponechán k promlouvání pouze sám o sobě. Tato míra objektivizace zapisovaných veršů pak také reprezentuje existenciální nezajištěnost této skutečnosti. Skutečnost je lhostejná, v citované pasáži ztvárněná jako mlčící a nehybná, sama o sobě nezjevuje nic, co by dávalo lidské existenci smysl. Tato lhostejnost pak znovu odkazuje zpět k člověku a k jeho nutnosti sám sebe uskutečnit.

Báseň *Na oko – ve skutečnosti* ze sbírky *Limb a jiné básně* již svým názvem odkazuje na dvě podoby skutečnosti. Na jedné straně skutečnost fyzická, okem zahlédnutelná, skrze kterou (nebo lépe ve které) jsou však reprezentovány skryté události, které se otevírají čemusi mytickému, tomu, co člověka přesahuje:

„Vrabci peleší mezi stoly zahradní restaurace
Akáty dřímají
Duch zdí a duch plání –
Vrabci peleší
Z křížení altánku šlehají pohledy zmlklé dvojice
Štíhlý stín polovypitých sklenic vlní sepjaté ruce

- *Navždy?* promluvil mladík

- *Navždy!* odvětila dívka“ (ibid.: s.157; zvýraznil autor J.K.)

V citovaném textu je možné spatřit předměty a děje, které jsou oku viditelné. Skrze tyto předměty je vytvářena jakási figurace prostoru-skutečnosti. Tato scéna je víceméně statická, zachycuje předměty a drobné děje. Do této statické skutečnosti však skrze lidské promluvy vstupují časové elementy. „*Navždy*“ v citované básni reprezentuje jednak pomíjivost lidské existence, její časové plynutí, ale zároveň také vědomí jakéhosi absolutna, čehosi, co lidskou existenci přesahuje – *navždy*. Citovaná báseň pak pokračuje rozhovorem mezi duchem plání, jenž reprezentuje mládí, a duchem zdí, který odkazuje ke stáří. Skrze tyto dva motivy jsou, domnívám se, opět ztvárněny autentické časové okamžiky lidské existence. Mládí, reprezentované skrze ducha plání, implikuje v sobě jakousi rozlehlost, neukončenost, aspekt horizontální a také pohyb („rozběhl se za letícím

obzorem“ (ibid.: s. 157)). Stáří, reprezentováno jako duch zdí, naopak odkazuje ke konečnosti, hranici nebo vertikále. Věčnost a vědomí konečnosti či plynutí lidské existence jsou v neustálém napětí. V závěru básně však je opět sugerována ona absolutizující perspektiva:

„ - *Opravdu navždy?* ptal se mladík

- *Opravdu navždy!* řekla dívka“ (ibid.: s. 157, zvýraznil autor J. K.)

Poté je pozornost vrácena zpět k optické vnější skutečnosti a k obrazu deště, díky kterému se celý obraz jakoby smývá a rozplývá – jak skutečnost, tak člověk a lidský koncept „navždy“ se na konec plynutím času a konečností lidského života rozpadá. Reprezentována je tak fatalita lidské existence, kdy vše na konec pomine stejně jako čas.

Báseň-fragment je záznamem přítomného horizontu, jenž je v Kolářově poezii, a v poetice Skupiny, jediným možným polem, ze kterého je možné existenci porozumět. Snaha po objektivizaci lyrického zapisování přináší zobrazení subjektu jako jednoho elementu ze součásti onoho přítomného horizontu, tedy zobrazit bytí samo ze sebe tak, jak konkrétní situaci zakouší. Bytí už není předem danou esencí, jež má být poeticky ztvárněna, ale je autentickým střetem se skutečností a v každém okamžiku odhalující svou existenciální situaci. Fragmentarizovaná báseň je jakýmsi polem, které do sebe absorbuje dynamický časoprostor. Takto pozastavený okamžik umožňuje odhalit strukturu času, jelikož sám do sebe různé časové horizonty vtahuje. Situovanost subjektu doprostřed předmětné přítomnosti pak ukazuje na souvislost s ostatními jsoucny, které subjektu ozřejmují jeho temporální podstatu.

„Mezi stěny s medailóny portrétů a barvotisků

Mezi podlahou se které lze zvednout vše od dětského pláče k chrapotu umírajících

A stropem s neutuchajícím bubnováním nohou

Mezi nábytkem neustále podrobovaným cídidlům

Mezi dveřmi...“ (ibid.: s. 123)

V citované pasáži z básně ze sbírky *Ódy a variace* je lidská existence přímo ohraničena předmětnou skutečností a situována dovnitř předmětného světa. Temporální charakter lidského bytí je naznačen druhým veršem („od dětského pláče k chrapotu umírajících“).

Reprezentována je tak temporální povaha lidského bytí – vrženost a ukončenost. Tato temporalita bytí je v citovaném textu vystavěna na kontrastu se státností a mlčenlivostí předmětného světa. Subjekt je tím, kdo je v této mlčenlivé všední předmětnosti aktivním elementem (bubnování nohou, cídění nábytku).

Řeč věcí je v Kolářově básnické poetice a později výtvarné práci klíčovým elementem. Podobně jako Navrátil také Kolář hovoří o možnosti číst ve věcech, tedy nacházet ve věcech stopy jejich osudu. Ve *Slovníku metod* (1986) pod heslem *Věci* Kolář propojuje věci s časem. Dějiny věcí spočívají v jejich upotřebení: „Můžeme věc, jako život, zastihnout v určitém stavu, v určité fázi a zmapovat nebo vysledovat cesty kroků jejího osudu. Toto vysledování je stejně těžké a cenné jako odhalení osudu člověka, který zanechal po sobě jen svědectví jizev a šrámů. Věc je určena k tomu, aby byla upotřebena, teprve upotřebením zraje a dozrává. Proto i její torzo může vypovědět o jejím osudu. [...] Teprve stupeň upotřebení dělá z věci, co je životu dáno jako věno, totiž být někým (něčím) jiný než druhý“ (Kolář 1999: s. 212). Věci v poetice Jiřího Koláře, ale také ve filozofických reflexích Navrátila či teoretických statích Chaluppeckého, lze chápat ve smyslu heideggerovského „příručního jsoucná“, jež má „strukturu poukazu neboli odkazu“ (Heidegger 2002: s. 105). Subjekt v poezii Jiřího Koláře je tak především „bytí uvnitř světa“, ve kterém věci především signalizují nestálost a neustálé časové odplývání. Způsob zobrazování věcí v Kolářově poezii 40. let tak již předznamenává jeho výtvarné práce pozdější, ve kterých se věci denní potřeby stávají prostředkem ztvárnění lidského osudu. „Jestliže se hrnku nedotkly rty, může posloužit jako vzácný nález,“ píše Kolář ve *Slovníku metod*, „ale nemůže být brán za svědka osudu, za něco popsané životem, jehož písmo často známe, ale jen velmi málo z něho dovedeme číst. Proto mi připadá ready-made bezúčelné nebo dokonce hloupé“ (Kolář 1999: s. 212). To, co je pro Koláře tedy podstatné, je ponechat věc jejímu času, taková věc pak svědčí o existenci člověka a signalizuje také stopy jeho času a osudu. „Věc můžeme vytrhnout z osudu nebo její čas zpomalit. Vytrhnuta z osudu je věc vždy, když neslouží k tomu, k čemu byla určena, když její estetická hodnota byla nadřazena funkci nebo tehdy, když jí připišeme určitý symbolický smysl. Zpomalit můžeme osud věci, když jí přiznáme jakýkoliv druh jejího určení nebo hodnoty a když ji uchováme pro tyto hodnoty a určení (muzea a sběratelé)“ (ibid.: s. 212).

V básnickém deníku *Dny v roce* (1992) Kolář zaznamenává báseň, v níž je čas lidského bytí signalizován právě jen prostřednictvím prostoru:

„NEZAHYNULY STOPY
na poborcených dveřích
z kuchyně do ložnice
dětské stopy uprostřed
mezi prahem a zámkem.
Podlaha vyšlapaná
a opálená, kde stál
sporák na čapích nohách,
pak cesta kolem stolu,
k obdélníku předložky
před stolicí a lůžkem.“ (Kolář 1992c: s. 311)

Takový typ předmětných básní, ve kterých je důraz kladen na prostý popis věcí a prostoru, byl také jedním ze způsobů, jak se vymanit ze symbolismu, kterým byla podle Koláře řeč zanesena. „Dělalo se mi ze všeho toho symbolotvorného šejdířství úplně nanic“ (Kolář 1984: s. 70), poznamenává Jiří Kolář v *Odpovědích* (1984). „Právě proto, že jsme mluvili o čistotě věcí, nelze věci zanášet symboly. Je třeba je nechat tak, jak jsou.“ (ibid.: s. 70). Surrealisté se ve 30. letech snažili prostřednictvím věcí symbolizovat procesy podvědomí či různé vnitřní vize, Jiří Orten ve 40. letech věci aspostrofuje a chápe je jako těžítka, která ho spojuje s pozemskou existencí. Básníci Skupiny 42 se svou „poetikou přirozeného světa“ dostávají blízko fenomenologickému chápání viditelného světa. Předmětná skutečnost ztvárněná v poezii Skupiny 42 je jakoby ještě „neinterpretovaná“, zobrazená pouze tak, jak se člověku prvotně jeví. A na této předmětné skutečnosti také uplývá čas.

„Sundej obraz ze zdi a najdeš obraz obrazu. Odtáhni skříň a najdeš obraz skříně. Čas maluje a věci se nechávají portrétovat. Čas maluje bez štětce a bez ruky, čas maluje stopy po věcech: byty před vymalováním, místnosti po vystěhování. Čas vymazává okolí, zaznamenává torza“ (Kolář 199: s. 54). Vedle času je tedy také prostor v poetice Jiřího Koláře další významovou strukturou, do které je lidské bytí umístováno, ze které je

tomuto bytí rozuměno a především ke které se existence vztahuje. Tato struktura ale není ničím daným, není hotovým prostorem, do kterého subjekt svou existenci vstupuje, ale je polem, na které subjekt svým časem a činem neustále aktivně působí. Jan Patočka ve studii *Prostor a jeho problematika* (1991) chápe moderní prostor nikoliv jako abstraktní či vyabstrahovanou strukturu, ale jako konkrétní vztahovou strukturu spojenou s bytostí, která se orientuje ve svém okolí. V jeho pojetí je tedy nutné i prostor chápat „nikoliv jako fixní, hotový, nýbrž jako pořádání“ (Patočka 1990-1992: s. 50). Znamená to tedy, že vztah, který zakládá prostor, není vztah, v němž se subjekt již nachází, ale je to právě proces vztahování, kterým člověk ve světě je (ibid.: s. 50). Patočkovu pojetí prostoru je možné, domnívám se, spojit s mnohem dříve formulovanými požadavky Jindřicha Chalupického, aby skrze jazyk přistupovaly k člověku věci nestrnulé, souvislé, pohyblivé, dějící se (Chalupecký 1991: s. 109). A právě prostor moderního velkoměsta, do kterého Kolář a umělci Skupiny 42 lidské bytí situují, je prostředím, jehož struktura poskytovala impulzy k novému básnickému uchopení vztahu člověka a jeho prostoru.

Pro ztvárnění složitého mechanismu předmětů, dějů, osudů, vztahů a pohybů v prostoru města, využívá Kolář zejména v *Limbu* a v *Ódách a variacích* složité grafické členění rozlehlých básnických celků. Vedle sebe jsou tak simultánně položeny jednotlivá vnější i vnitřní dění, promluvy a lidské osudy. Jednotlivé graficky oddělené části reprezentují drobné úlomky dění. Do těchto dění se promítají různé časové aspekty. Jednak je to čas implikovaný již skrze samotný subjekt, který je přítomný dané situaci a zaznamenává ji, ale také čas jednotlivých dění, přítomný čas lidských promluv, čas vzpomínek, ranních chodců, čas příchodů noci a čas mrtvých životů. V obrovském mechanismu města se tak kříží nekonečné množství autentických lidských časů a situací. Tato složitá kompozice pak odkazuje k jakémusi celkovému okamžitému stavu. Jak poznamenává Červenka, jedná se však spíše o ikonický model nebo diagram zobrazované skutečnosti (Červenka 1991: s. 156). Jednotlivá dění jsou pozastavena, zaznamenána a kladena vedle sebe bez nějaké další spojitosti. Báseň-diagram je pak pozastaveným okamžikem – „a přece je to právě akce, nikoliv konstatování stavu“ (ibid.: s. 149). Rozložení skutečnosti na jednotlivé segmenty umožňuje analyzovat a ztvárnit procesy, jimiž je skutečnost tvořena. Prostřednictvím básní je tak mnohem více zobrazovaná povaha skutečnosti, tedy samotný proces toho, jak se tato skutečnost

subjektu zjevuje. Červenka ve vztahu ke Kolářově složité kompozici básní upozorňuje na problém linearity textu. Členění Kolářových básní je prostředkem zobrazení jednotlivých vrstev přítomného okamžiku. Takto zapsaný okamžik je však nutné vnímat celý najednou, nikoliv lineárně, tzn., že vnímání básně předpokládá jakousi prostorovou formu, která je typická spíše pro vnímání výtvarných děl. Tato nutnost prostorového vnímání, domnívám se, je také jednou z možností, jak zvýšit míru distance mezi já a skutečnost v lyrické poezii. Analýza procesů, jimiž je skutečnost utvářena, vytváří perspektivu pro já, které nahlíží svět.

„JAKO PŘED ROKEM

hledím z otevřeného okna.

Táž žena

pod kostnatými kaštany seká roští.

Jeden snad dva kočárky zmizely

z protějšího dvora,

ale týž muž

se šťourá v zahrádce.

Občas zvedne hlavu,

jako by se přesvědčoval,

zda jej slunce vidí,

zda okna jej mají stále na mušce

a zašlapuje dál

blýskající rýč do tisíckrát obrácené půdy

štědré a tiché jako klín matek

s mnoha dětmi.

V dálce

známý hlas vlaku,

tikot hodin z nitra světnice

a mlžno na střeších.“ (Kolář 1992: s. 265)

Princip dívání je v poezii Jiřího Koláře důležitým aspektem. Dívání se je principem, který zjevuje přítomný horizont. Rám okna v citované básni reprezentuje

fragmentární perspektivu, to, co je smysly vnímatelné a možné zachytit, je pouze dílčí skutečnost. Dívání pak tedy reprezentuje samotný proces utváření skutečnosti, to, co je viděné, je skutečné, je to součást skutečnosti, kterou v přítomné chvíli subjekt přímo prožívá a které je součástí. Muž z citované básně se ujišťuje „zda jej slunce vidí, / zda okna jej mají stále na mušce“, to, že bude uviděn, jako by stvrzovalo jeho existenci ve všedním okamžiku, který sám o sobě žádný smysl nezjevuje. Pohled druhého, či jiného tím, že zjevuje přítomnou skutečnost, jakoby měl být zároveň potvrzením existence subjektu, který je viděn. Lyrický subjekt, který v citované básni výjev pozoruje a zaznamenává, se stává jakýmsi středem, ze kterého se otevírá výseč ze skutečnosti. Skrze pohled na ostatní subjekty se však ztvárněná situace od tohoto subjektu odtahuje a je koncentrována kolem druhého. Skrz pohled na druhého je však rozpoznávána vlastní existenciální situace pozorujícího subjektu. Skrze viděné lyrický subjekt uchopuje existenci tak, jak ji sám o sobě vidět nemůže. „Obraz je okno, kterým se díváme na svět svého druhu. Ale toto okno ukazovalo právě ještě něco jiného, absolutní díl. A ukázalo transcendentální identity klidu a pohybu, rozkvětu a mrtva, výkřiků a ticha.“ (Navrátil 2003: s. 358)

Přestože citovaná báseň je záznamem přítomného, pozastaveného okamžiku, který se subjektu zjevuje, nebo lépe je subjektem zviditelňován, promítá se do něho také čas ve své dynamické, sukcesivní podobě. Vedle statického obrazu (žena sekající roští pod kaštany a muž pracující v zahradce), který reprezentuje přítomný okamžik teď a tady, tak jak je mu subjekt přítomen („hledím z otevřeného okna“), se v básni objevují verše, které reprezentují onu dynamickou strukturu času. První verš básně explicitně odkazuje na časové plynutí, podobně jako předposlední verš („tikot hodin z nitra světnice“), jenž také reprezentuje dynamickou povahu času. Vedle těchto přímých vyjádření je možné plynutí času chápat také ze změn, které se odehrávají a které odkazují na časové uplývání („jeden snad dva kočárky zmizely“) anebo z aktů, které se stále opakují („a zašlapuje dál / blýskající rýč do tisíckrát obrácené půdy“). Tato dynamická struktura však není přímo přítomná v předmětech či dějích, ale je to právě subjekt a jeho vědomí, který tuto časovou strukturu skutečnosti zjevuje. Vedle sukcesivní povahy času je v citované ukázce možno vnímat také jeho podobu cyklickou („jako před rokem“, „táž žena“, „týž muž“, „tisíckrát obrácená půda“). Zmíněné obrazy sugerují představu

cykličnosti, dějů, které se opakují, a také na situovanost subjektu v čase. To, co se opakuje, nabývá univerzální platnosti a stává se zdrojem pro porozumění člověku a způsobu jeho existence ve skutečnosti. Takový způsob básnického uchopení skutečnosti lze spojit s Navrátilovým požadavkem ztotožnit okamžik statický a dynamický. Báseň-fragment vždy zůstává v přítomnosti, tato přítomnost je však zároveň nositelem dalších časových struktur, které je možné právě skrze lyrické podržení okamžiku analyzovat a ztvárnit.

Fragment jako prostředek statického zobrazení ztvárňuje simultánnost dění bez časové sukcese. Přestože v přítomném zobrazeném okamžiku mohou být obsaženy elementy, které reprezentují dynamický charakter lidské časovosti, fragment vždy zůstává v přítomném teď a tady a stává se určitým ohniskem různých časových rovin lidského vědomí.

„Fragment nedosáhne úplnosti, a proto jeho údělem je vždy vědomí nedostatku“ (Komenda 2008: s. 132). Toto vědomí nedostatku reprezentuje dva momenty. Prvním nedostatkem je právě ona státnost času. Aby mohl být zobrazen temporální charakter lidského bytí a také naplněn Chalupčského požadavek zobrazit lidskou bytost nikoliv jako věc, ale jako akt, je nutné překonat tuto státnost ztvárněním sukcesivní struktury času, což, jak se budu snažit ukázat dále, je možné příklonem k deníkovému způsobu zapisování. Druhým momentem, který v sobě neúplnost fragmentu nese, je odkaz k určité nedosažitelné celistvosti (na kterou ukazuje také princip variací), tedy k tomu, co člověka přesahuje a zároveň nevchází do zjevnosti. Fragment funguje jako prostředek odkazování na tuto neviděnou celistvost a zároveň také na proces lidského vědomí, které na tuto nezjevnost ve svém bytí naráží. V neúplnosti je implicitně zahrnuta i nedosažitelná celistvost. Prostřednictvím fragmentu je tak, nejen u Koláře, reprezentován tvůrčí proces skutečnosti, tedy nikoliv to, jak skutečnost esenciálně vypadá, ale jak se děje.

2.2 Čas a prostor na všechny strany (Ivan Blatný)

„Za nejosudovější den svého života pokládám kterýkoliv den. Což to není dost „osudové“ ráno vstávat, pohlédnout z okna – venku prší nebo svítí slunce (nebo je pod mrakem nebo sněží – počasí! Což počasí není nesmírně osudové? –) –, projít kolem stolu a židlí a skříní (Nábytek, což není nábytek skrz naskrz prosáknut našimi osudy? A dveře a talíře a nádobí a deštník a plášť, který si oblékáme?) na schodiště, kam doléhají zvuky cizích uzamčených domácností? Z vedlejšího domu je obyčejně slyšet domovnici, která komentuje zprávy, o nichž se dočetla v ranních novinách (a tak vás spojuje s přítomným okamžikem dějin, a současně události, které se staly v okolních domech, a současně nějaké příběhy z doby před dvaceti lety a současně ty, které se teprve stanou. Čas na všechny strany, prostor na všechny strany“ (Blatný 1999: s. 37). V citované pasáži z rukopisu Ivana Blatného je možno číst několik základních aspektů jeho básnické tvorby, jež vznikala v kontaktu s poetikou Skupiny 42. V Blatného předešlých básnických sbírkách *Paní Jitřenka* (1940) a *Melancholické procházky* (1941) je Blatný již přitahován městem, Brno je v jeho verších zdrojem okouzlení a melancholických nálad. K radikálnímu odklonu od této harmonizující lyriky dochází ve sbírce *Tento večer* (1945), která již vychází z uměleckých východisek, jež sdíleli členové Skupiny 42.

„Říkám, že každý okamžik je hoden básně“ (Blatný 1995: s. 189). V úlomcích všedních událostí a banální předmětnosti nachází Blatný okamžiky, které zjevují zázračno. A toto zázračno v sobě zahrnuje také čas, který je jedním z dominantních témat poezie Ivana Blatného. V citované pasáži z rukopisu je možno číst, že přítomný okamžik je pro Blatného především průsečíkem několika různých časových vrstev. Již samotný den je časovým okamžikem, je jakýmsi rytmem v toku lidského plynutí ke smrti, do tohoto času se také promítá prostřednictvím vzpomínek čas minulý. Vedle těchto autentických lidských časů je však přítomen také čas dějin, který je do osobního času vždy vsunován jakoby zvnějšku.

Podobně je vnější perspektiva času ve sbírce *Tento večer* (1945) sugerována datací jednotlivých básní a jejich řazením chronologicky podle data vzniku. Tato datace reprezentuje plynutí vnějšího, objektivně datovaného času. Do tohoto lineárně

počítaného času jsou pak promítány jednotlivé básně – záznamy úlomků všední, obyčejné skutečnosti. Do kontrastu k objektivnímu času je vkládán čas osobní.

Básně zejména z počátku sbírky *Tento večer* jsou charakteristické radikální fragmentarizací, roztržitostí výpovědí a také setrváním pouze v přítomném okamžiku zatím bez odkazu k dalším vrstvám času:

„Hodinky na ruku. Sedmset pade. Kolik?
Neslyším. Nejdou. Ticho. Hodiny.
Zastavily se. Nejdou. Kolik? Není slyšet.
Co za to chcete? Von to rozdělal.
Šly, nejdou. Smůla. Počkat! Přece! Ne!
Jistě s tím něco. Konec. Už je po nich.
Co teda za ně? Kolik? Hodiny.
Hodiny, týdny, dny. Dny, roky.
Dny, roky, sedm? Sedm to je moc.
Dyž pětatřicet. Třista. Dejte čtyři.
Hodiny, týdny, roky. Minuty.“ (Blatný 1995: s. 115)

Blatného výpověď, stejně jako Kolářova, směřuje k zobrazení chaotičnosti a nezajištěnosti přítomného okamžiku. Fragments v citované básni jsou ponechány jen v přítomnosti, bez jakéhokoliv směřování k budoucímu završení smyslu či k minulé vzpomínce. V takto fragmentarizované výpovědi je lyrický subjekt potlačen, stále je však implicitně přítomen jako pozorovatel přítomné situace. V citované pasáži je zaznamenáván zaslechnutý rozhovor, který explicitně tematizuje časovost. Princip zastavených hodin je signifikantní pro počátek Blatného tvorby, která vznikala v kontaktu se Skupinou 42. Takto zastavený čas umožňuje zachytit a nahlédnout přítomný okamžik, tento okamžik je z určitého pohledu jakoby „tichý“, nezjevuje nic kromě sebe samého. Lidský subjekt je v tomto okamžiku veden k vlastní existenciální situaci ve světě, který žádným způsobem nezřetkuje smysl lidského bytí. I v takto pozastaveném okamžiku je však zároveň stále sugerován temporální aspekt lidské existence ve skutečnosti – hodiny, týdny, dny, roky, minuty – opakuje Blatný v citovaném textu. Přestože přítomný okamžik je pozastaven, nejedná se o statický obraz,

ale o drobnou událost, která je vytvářena časovou sukcesí zaznamenaného rozhovoru. Básnické ztvárnění těchto krátkých okamžiků umožňuje reprezentovat člověka jako dynamickou strukturu neustále trvající v čase lidského plynutí směrem ke smrti.

Snaha po autentickém zobrazení skutečnosti a lidského bytí v této skutečnosti vede umělce Skupiny 42 k vytvoření distance mezi já, které zaznamenává, a tekoucí skutečností. Již bylo zmíněno, že tělesný lyrický subjekt reprezentovaný postavami chodců a zapisovatelů umožňuje tuto distanci mezi já a skutečnost ztvárnit. Báseň *Zbořeniště* z Blatného sbírky *Tento večer* je komponována až jakousi filmovou technikou:

„Stařenka v přízemí s pohledem na zeď“:

Co ty hodiny zase bijou! On:

Zmizí objevuje se dole u dveří Kočka

Detail: Sliny Chvějící se viržinka

Kamera couvá na

Celek: Domy neexistující domy dávno rozbořené domy

Živote plný oken s jazýčky skulin světla

Rozbitých oken

[...]

Oken za nimiž se šustí stele kde praská nábytek

Pocházející ještě z dob staré monarchie!

Stařenka zemřela

Tři čtyři pozůstalí vcházejí do předsíně Říjen“ (ibid.: s. 119-120)

Metoda oko kamery je v citované pasáži prostředkem, jak zobrazit simultánnost přítomného dění. Jednotlivé elementy tohoto dění jsou přibližovány na detail a zase oddalovány, což zároveň implikuje vedle částečnosti fragmentu také vědomí celku. Stařenka v citovaném úryvku reprezentuje jednak konkrétní lidský okamžik tady a teď, zároveň ale objektivizace výpovědi umožňuje zobrazit jakoby obecně lidský typ a způsob jeho zasazení do skutečnosti, tedy to, co Navrátil označuje jako „signály absolutna“, které je možno skrze všední události pocítit. V básni je možno se znovu setkat s motivem hodin, které jsou zde zobrazeny v souvislosti se smrtí stařenky. Pomíjivost lidské

existence, její směřování ke smrti je vyostřeno kontrastem jednak s předchozím veršem, v němž jsou oproti lidské pomíjivosti tematizovány věci jako ty, jež vzdorují času, ale také s veršem následujícím. Pozůstalí nebo ti, kdo ještě neodešli, jsou častým motivem v básních Ivana Blatného. Motiv pozůstalých vytváří jakousi kontinuitu, snahu po vyvolání nadosobní celistvosti skutečnosti. Václav Navrátil píše: „Jsme odkázáni na okamžiky přítomnosti.“ (Navrátil 2003: s. 264), zároveň však člověk trpí smutkem nad „smrtí času“ – „smutkem z nenavratitelnosti času a z faktu naší částečnosti v dění“ (ibid.: s. 264). V jiné Blatného básni lze číst:

„S talíři bez poskvrny koflíky džbány mísami
Hráči kteří z nich jedli a jsou už mrtvi vcházejí
zvolna

A ti kteří se teprv narodí

Orchestr Chandra hraje Ticho Nikde nikdo“ (Blatný 1995: s. 122)

Do otisku přítomného okamžiku a přítomného dění je v básních Ivana Blatného neustále vtahováno časové proudění, všechn čas je jakoby stlačen do přítomné situace a zároveň také z ní znovu rozptylován. Statická předmětná přítomnost je stále narušována prouděním času. Zrození či pomíjení lidské existence je prostředkem, jenž umožňuje tuto dynamickou povahu skutečnosti básnický zobrazit.

„Když nahlížíme večer na rubu nádražních čtvrtí
do dvorů s pavlačemi

Nejeden příběh spěchá podél zdi“ (ibid.: s. 133)

Každý z těchto jedinečných autentických příběhů upamatovává na lidskou situovanost v přítomné skutečnosti města. Sama báseň, která je zastavením a zaznamenáním tohoto přítomného okamžiku, zároveň také odkazuje k časovému odplývání.

„Ó večere

Dávno dávno dávno teď právě uplynulý

Nezaměnitelný neopakovatelný večere

Zastav se vrať se vrať se vrať se mi v mé básni!“ (ibid.: s. 134)

Podržení přítomného okamžiku v básni je zároveň také úzkostí z neustálého odplývání času. Václav Navrátil ve stati *Transcendentální objekt v obraze*, která vyšla v *Listech* v roce 1942, píše: „Čas v obrazech obvykle obsažen není. A přece se obrazy tohoto druhu najdou. [...] Může jít o nostalgii přítomnosti. Může jít o ztotožnění vněmu a vzpomínky, jak se jeví v obrazech stesku. [...] Překonání času, interpelace věčnosti. [...] Stesk a rozpomínání vede ke známé oblasti transcendentální poezie, k *mytologii*“ (Navrátil 2003: s. 356-357, zvýraznil V. N.). Báseň pozastavující přítomný okamžik umožňuje podrobit analýze to, co je jinak v permanentní proměně a dynamice. Nostalgie přítomnosti, jak onen náboj přítomné chvíle pojmenovává Navrátil, je zároveň tím, co vede k celistvosti, k věčnosti či k tomu, co v dynamice času uniká pozornosti.

„Už slyšíš, jak se v básni navrací

Můj pocit nevýslovna?

Ze vzduchu, z hlasů, z roztroušených ech

Znovu ten večer tady ve slovech“ (Blatný 1995: s. 142)

Přítomný okamžik je pro Blatného a básníky ze Skupiny 42 prostředkem jak zobrazit to, co je za touto opticky viděnou chvílí, co je nevýslovné. „Básnické poznání vesmíru končí za básní“ (Chalupecký 1991a: s. 69). Jindřich Chalupecký požadoval, aby básník skrze řeč „ukázal cestu, kudy se brát, aby prolomil průhledy z vězení racionální konstrukce vesmíru; (básník, pozn. P. L.) směřuje k intuici Úplna, jednotné souhrnné totality jsoucna, k opaku roztřídnosti, i tomu, co je nevýslovné“ (ibid.: s. 70). Básníci Skupiny tak od skutečnosti, která je smysly zachytitelná, směřují k „Úplnu“, které tvoří jakousi podstavu této empirické, hrozivé skutečnosti. Jindřich Chalupecký v dopise Ivanu Blatnému píše: „Pokud je objektivno jenom něčím cizím a neznámým, co nás vzrušuje, dojíká, trápí svými nepochopitelnými a nesouvislými signály, dotud mu nestačíme. Potřebuje našeho těla, našeho života, naší existence, abychom mu je propůjčili: pak se počne scelovat, stávat se souvislým celkem vlastního života, vlastní existence, a je to, ku podivu, potom existence stejně naše jako jeho“ (Blatný 1999: s. 187).

Tato celistvost, věčnost či „Úplno“ pak, domnívám se, bytostně souvisí s časem. Jan Patočka ve svém textu *Čas, mýtus, víra* (1952) hovoří o tom, že „lidské uvědomění času není možné bez dotyku, či lépe výzvy něčeho, co leží mimo obsah naší zkušenosti,

tj. časové sukcese, kterou prochází veškerá realita. Možno paradoxně říct, že lidskému vědomí času náleží bytostně vztah k něčemu, co je mimo veškerý časový svět i časové plynutí. Kontakt, napojení na toto zcela odlišné, jsou příznačné pro lidský čas“ (Patočka 1996: s. 134). Básně, zobrazující prostřednictvím vrstvení fragmentů jednotlivé simultánní vrstvy přítomnosti, tedy reprezentují jakýsi řez onou odtékající realitou. Jednotlivé průřezy skutečnosti odkazují na její diskontinuitu, ze které ale zároveň vyrůstá snaha po kontaktu s celistvostí. Tato neviděná a nedosažitelná celistvost, jež byla ohlašována skrze básnické zobrazení přítomné skutečnosti a lidské existence v ní situované, byla jedním z podstatných podnětů skupinové poetiky a její silné propojení s reprezentací časových vrstev skutečnosti klíčovým principem v poezii Ivana Blatného. V dopise Jindřichu Chalupeckému Blatný napsal: „Právě v podvědomí *je celý náš život* zapuštěn, nabrat si odtud znamená získat symbol celého našeho života, celého celistvého proto, že v tom „alogickém“ podvědomí mizí všechny umělé racionální přihrádky, do nichž jsme si rozdělili svůj denní život, svůj život, abych tak řekl „užitkový“ – toho je také třeba, ale stejně je třeba vědomí celku nerozděleného. [...] Tak například, když jsem četl Navrátilova slova: „diskontinuita, ale ovšem metafyzicky důvodná“. Doplňuju: Diskontinuita, která je symbolem velké kontinuity všeho, poněvadž smazává právě ty zmíněné přihrádky. – A hned se vynořují další otázky pro dnešního básníka: Jak teď nakládat s tím darem „diskontinuity“, s tím darem pravé kontinuity (proti nesouvislosti světa racionálně uspořádaného [...]). Jsou tu nádherné možnosti a vyhlídky na nové konstrukce, na novou zákonitost, která by však naprosto nebyla návratem k starému vyjedenému logickému pořádku monotematických básní.“ (Blatný 1999: s. 199-200, zvýraznil I. B.). Ekvivalentem diskontinuity je mnohohlasá skutečnost ztvárněná prostřednictvím fragmentu. Podávání zprávy o skutečnosti, o které lyrický subjekt svědčí, zároveň umožňuje vytvořit míru distance mezi subjektem a časoprostorem. Díky této distanci je lidská existence umístována do širší časové perspektivy. Skrze tuto perspektivu je pak možné vyjavit právě onu kontinuitu, jakýsi nadosobní celek. Bergson tuto kontinuitu označuje jako trvání, J. P. Sartre v *Bytí a nicotě* (1943) hovoří o formální struktuře času, jakémsi řádu času, který je odvozen z jeho dynamické struktury. Pozastavit a zobrazit přítomný okamžik umožňuje vymknout tento okamžik z časového odplývání, tyto statické okamžiky jsou ale zároveň také neustávající reflexí situovanosti

lidského bytí v této neustále odtékající realitě. Lidská existence je tak v poezii Blatného a ostatních autorů Skupiny 42 zobrazována v napětí a oscilaci mezi dočasností, částečností a celistvostí, mezi zjevným a nevýslovným, mezi vlastní existencí a tím, co ji přesahuje. Toto napětí je jednak zdrojem úzkosti a strachu z této hrozivé skutečnosti, zároveň ale také způsob, jak porozumět vlastní existenciální situaci v této skutečnosti.

Jestliže na počátku Blatného tvorby v rámci Skupiny 42 jeho lyrický subjekt setrvává především v přítomnosti, bez odkazu k ostatním časovým vrstvám, pak postupem jeho tvorby se toto časové pole rozšiřuje a do zobrazované skutečnosti vnikají další časové elementy. Od konkrétních, smyslových záznamů je v Blatného verších mnohem více akcentována tato nezjevná součást prožívané skutečnosti. Sbíрка *Hledání přítomného času* (1947) pak přímo ve svém názvu odkazuje na proustovskou poetiku, již byl Blatný inspirován. Whitman, Baudelaire, Proust, Joyce, Appollinaire a surrealisté je podle Blatného linie autorů, kteří dokázali nejen pocítit jednotu světa, ale především „konkrétně ji stvořit v uměleckém díle“ (ibid.: s. 199, zvýraznil I. B.). Od počáteční disharmonie

a diskontinuity se Blatný ve svých verších posouvá směrem k hledání prvků scelujících. Ve sbírce *Hledání přítomného času* je možné číst již verše jiného ladění:

„A domy velkých měst se všecky scházejí
na této ulici, zapsané naději,
ten v celku žitý svět, to je tvá poezie.

[...]

Na Moskvu myslím, když tak sněží, sněží,
svět fabrik, chatrčí, paláců, světel, věží
jeden a nedílný“ (Blatný 1995: s. 199)

Do obrazů přítomných okamžiků Blatný stále častěji promítá čas dějinný, jsou to především válečné události, které přivádějí Blatného k reflexi dějinného času. Tento čas je ale stále vtahován k přítomné chvíli, k subjektu a jeho nejbližšímu okolí. Veliký čas dějin je reflektován a zobrazován prostřednictvím drobných všedních událostí, protože právě skrze tyto přítomné události veliké dějiny k člověku přistupují:

„Jednoho květnového dne 1945
Sestupoval jsem lesem dolů k vesnici
Nějaký stařec sbíral klestí na slunečné stráni
Zdaleka bylo slyšet suchý praskot dřeva Poledne
[...]
A toho květnového dne
Poprvé v životě jsem uviděl
Rudoarmějce rozhalené v slunci a zpívající“ (Blatný 1995: s. 184-185)

Básnický zaznamenaný okamžik dějin se tak stává autentickým svědectvím lidské existence ve velkých dějinách. Subjekt je situován do tohoto velikého dějinného času, ale jediné, co z něho je schopen skutečně autenticky reflektovat a zobrazovat, jsou právě všední okamžiky. Nebo naopak skrze všední okamžiky je možno se dějinného, pro lidský subjekt neautentického, času dotknout.

„A kdybych na všechno tisíckrát zapomněl,
na celé dějiny, na velké události,
na řítící se dům, na šlehající chvosty
na desítek požárů, na rachocení děl,
[...]
ta prostá vzpomínka se nikdy nevytratí,
nikdy z mé paměti.

[...]
Kouř bitev mizí v řídkých prstencích
a v historii o tom psáno není,
jak někde v zatemnění
klopýtajíce šli dva milenci.
Vezmi si obraz této naší doby,
jak ji znal a její dny a dny.
Hle, tyto dva nad hrůzami a hroby
jsou také dějiny.“ (Blatný 1995: s. 204-205)

Způsob, jakým se dějinný čas otiskuje v čase subjektu a v jeho paměti, je skrze všední události. Jediným způsobem, jakým mohou být dějiny poznávány a zažívány je pouze skrze vlastní autentický čas, jak píše Blatný v citované pasáži – obraz doby, tak jak ji subjekt poznává, je formován skrze rytmus jednotlivých všedních dnů. Dějinný čas se střetává s všedností a v poezii Ivana Blatného je nacházen především „v tisíci pravšedních a malých stanicích“ (ibid.: s. 204).

Od prvních básní ze sbírky *Tento večer*, v nichž je pozornost zaměřena především na diskontinuitu přítomného okamžiku a simultánnost jeho projevů a které je možné chápat jako básnickou analýzu přítomného okamžiku a snahu o nalezení prostředků k jeho autentickému uchopení, je pak v dalších Blatného verších patrná akcentace hledání celistvosti ve smyslu zasazení konkrétních zobrazených všedních okamžiků do širšího celku lidského času a skutečnosti – tedy hledání onoho přítomného času v jeho dynamické struktuře.

„Příteli rozumíš mi? Víš co chci?
Ten pocit zázračnosti
Že slyším jeho ruskou píseň
V zahradní pražské čtvrti zvané... Hodiny...
Hodiny rodících se mýtů!
Příteli tvoje knihy lampa stínítko
Plující s osvětleným oknem po listnaté řece
V rozlehlé zahradní čtvrti: mír
Vcházejí do mé básně s šelestem
Svých svatojánských mušek a svých mŕ
Do básně jež je touží přežít o chvílku
Abys je spatřil jednou ve vzpomínce
Na tomto zežloutlém listu po letech.“ (Blatný ibid.: s. 167)

V citované pasáži, ještě ze sbírky *Tento večer*, je možné spatřit protnutí všech elementů, které Blatný později rozvíjí ve sbírce *Hledání přítomného času*. Ještě více je v ní zintenzivňován pocit zázračna či tajemna, které je transformováno až do snové podoby a vrcholí v závěrečné básni *Terrestris*. Snaha překročit přítomný moment a snahu

evokovat kontinuitu a celistvost vede k nutnosti reprezentovat také sukcesivní podobu vědomí času. Jestliže ve sbírce *Tento večer* je objektivní lineární čas reprezentován datací a chronologickým řazením básní, ve sbírce následující Blatný tento čas opouští a začíná svůj subjekt konstituovat především prostřednictvím času vnitřního. Do centra pozornosti je tak mnohem intenzivněji prostřednictvím paměti a vzpomínek vtahována minulost. Blatného subjekt je tak stále situován v přítomném teď a tady, ale tato přítomnost začíná být různými způsoby natahována v čase i prostoru. Zobrazit celistvost jako symbol celého života, jak psal Ivan Blatný v dopise Jindřichu Chalupeckému, tedy spočívá mimo jiné také v zobrazení toku času, který se v Blatného verších stává nedělitelným kontinuem. Zobrazení lidské existence situované do této tajemné neustále přechající a přetvářející se celistvosti, je pak také zároveň možností po překonání částečnosti a statickosti fragmentu.

2.3 Podoby času (*Cizí pokoj* Jiřiny Haukové)

K poetice Skupiny 42 se Jiřina Hauková přihlásila svými verši již za války, sbírka *Cizí pokoj* (1946) obsahující básně z let 1943-1945 vychází až po válce roku 1946.

Poezie Jiřiny Haukové tvoří v poetice Skupiny 42 jakýsi krajní pól (spolu se záznamy Jana Hanče). Oproti objektivizujícím perspektivám Koláře či Blatného, kteří analyzují přítomné okamžiky a hledají umělecké prostředky pro uchopení vnějšího světa samotného, Jiřina Hauková tenduje mnohem více k zachycení optického v rámci vlastního subjektivního naladění. Základním modem veršů Jiřiny Haukové je samota a odcizení a skrze tuto emocionalitu³ je vnější skutečnost ztvárňována, důraz je kladen především na vlastní svědectví.

Posun k tematice velkoměsta a prozaizace verše jsou hlavními znaky, jež spojují sbírku se skupinovou poetikou, v básních se objevují fragmenty zaslechnutých rozhovorů i vnitřních monologů. „Na rozdíl od naší přepoetizované a ornamentální poezie snažila jsem se psát poezii střídmou, až studenou, s přesnými obrazy, inspirovanou každodenním životem.“ (cit. podle Špirit 2000: s. 1047), vzpomíná na své působení ve Skupině 42

³ Motiv samoty se objevuje již v předchozí sbírce *Přísluní* (1943).

Hauková. Mnohohlasí okamžiku, typické pro poezii Skupiny 42, je díky subjektivizující perspektivě v básnických textech Jiřiny Haukové potlačeno.

„Městu nepatřím, ale miluji je,
– a to je víc,
protože něco o životě ví.“ (Hauková 2000: s. 119)

Tématem poezie ze 40. let se tak vlivem kontaktu s poetikou Skupiny (a také díky vlastním zkušenostem⁴) stává člověk městský. Město je v básnických textech Jiřiny Haukové především zdrojem neukotvenosti, samoty a odcizení. Samota je v básních variována jako individuální samota subjektu, ale i jako samota ve dvou. Hledání spřízněného člověka, nebo lépe řečeno snaha o nalezení jakéhokoliv pocitu blízkosti nebo zakotvenosti a nemožnost jakýkoliv pevný, jistý bod nalézt, prochází skrze celou sbírku. Prostředí velkoměsta je tak zobrazováno v jakési odtrženosti od člověka, jako mechanismus, který člověk stvořil, ale zároveň nad ním ztratil kontrolu. Subjekt se v tomto městě stává zajatcem. Verše Haukové jsou pak především básnickým svědectvím o životě jatém v tomto odcizeném velkoměstě – „jsme život, jsme obyčejný život“ (ibid.: s. 71).

Čas je v poezii Jiřiny Haukové reflektován v různých rovinách. Dominantním časem je všednost, každodenní prožitek osamělého života uprostřed organismu velkoměsta. Subjekt v poezii ze sbírky *Cizí pokoj* je zobrazován zaklíněný v konkrétním čase, ale snaha po určité míře objektivizace individuálních výpovědí rozevívá čas jako širší strukturu, do které je konkrétní prožitek tady a teď situován.

„Probouzím se s myšlenkou, s pocitem,
s myšlenkou, s posledním pocitem
včera před usnutím.
Vědomí začíná tam, kde včera skončilo.
Vidím všechny vaše činy v jiném pořadí.“ (Hauková 2000: s. 70)

⁴ Po zavření vysokých škol se Hauková stěhuje z Přerova do Prahy, zde začíná také její kontakt se Skupinou 42.

Čas je reprezentován jako kontinuita, nazírán jako časové pole, ve kterém se lidský život rozprostírá. Pod hladinou této kontinuity se však nachází dynamické procesy časového převrstvování a prolínání. V citovaném fragmentu z básně je tedy artikulován další podstatný aspekt skupinové poetiky, a to je vztah části a celku, diskontinuity a kontinuity. V dalších pasážích této básně pak Hauková lidský život přirovnává ke geometrickému obrazci:

„Jeho plocha je vypočítána
přikládáním dlaně vedle dlaně
a jeho obsah pronikáním, pronikáním.“ (ibid.: s. 70)

Reprezentovány jsou tak dva aspekty času lidské existence – moment sukcesivity, stálého odtékání rytmu času směrem ke smrti – „Neznámou zůstane smrt.“ (ibid.: s. 70), druhým aspektem je pak možnost zaujmout k času distanci – „Vidím všechny vaše činy v jiném pořadí.“ – a chápat jeho obsah ve smyslu Bergsonova trvání, tedy jako pole, ve kterém se vše neustále prostupuje a utváří.

V této časové kontinuitě se pak také ozývá čas dějinný. Není to čas prvního plánu, ale spíše reflexe válečných událostí, které do básní – všedních okamžiků – vstupují.

„Jednoho dne
raněný večer ze zákopů
dovlekl se do města.“ (ibid.: s. 80)

V básni *V muzeu* je pak tento dějinný čas reprezentován prostřednictvím konkrétních artefaktů, které se váží k dějinným událostem. Tato báseň tvoří jakousi analogii ke skupinovým básním, v nichž je skrze zobrazování všedních věcí, které subjekt v bezprostřední blízkosti obklopují, poukazováno k lidské existenci a neustálému odplývání lidského času směrem ke smrti. V básni *V muzeu* je tak obdobným principem evokován čas dějin. Zobrazeny jsou statické, hmotné artefakty, které se bezprostředně dotýkaly minulých dějinných událostí.

„Kdo tu mluví?
Nevidět ho.

V popelnici sedí čas
tisíce let sedí čas,
v popel se rozpadlo
gesto kdysi živé;
[...]
voják kterési prohrané bitvy,
kanon první světové války
(vedle místo pro pumy z této války).
[...]
Nade vším ticho
nade vším prach.
Dějiny pochodují.“ (ibid.: s. 98)

Skrze zobrazené muzejní artefakty dějinný čas promlouvá. Ani tento dějinný čas není však ničím, co by zjevovalo věčnost nebo trvalost. Veškeré události na konec odplývají a propadají času. Do kontrastu k tomuto odcizenému dějinnému času je znovu kladena lidská existence („gesto kdysi živé“), veliké dějinné události samy o sobě jako by nebyly reprezentovatelné, jediné, co lze zobrazit jsou drobné fragmenty konkrétních lidských událostí či obyčejných předmětů. To, co bylo živé, v toku času končí v tichu a prachu. Básníci Skupiny 42 se ve svých textech pokoušeli zachytit přítomnost tady a teď v tekoucí skutečnosti, Jiřina Hauková se v citované básni podobným způsobem snaží zachytit statický moment dějin. V posledním verši je však znovu evokována jejich dynamická povaha, tedy neustálý pohyb, ve kterém se samy tyto dějiny rozpadají. Jediné, na čem se lze zachytit v neustále se pohybující skutečnosti, co je zdrojem jistoty, je lidská existence, proto těžiště většiny básní ze sbírky *Cizí pokoj* zůstává v přítomném okamžiku a především v básnické reflexi drobných všedních událostí.

Důležitým motivem, který také prostupuje celou sbírkou Jiřiny Haukové, je motiv mlčení, jež je přirozeně kladeno do kontrastu s hovorem. Mlčení se pak vyskytuje také v básních, v nichž Hauková tematizuje časovost. Již ve výše citované básni *V muzeu* je prvním veršem indikováno mluvení personifikovaného času. V závěru básně je však znovu evokováno ticho a jakási nehybnost. Mluvení personifikovaného času jakoby

upoutávalo na jeho neustálé plynutí, jelikož mluvení je vždy sukcesivní v čase. Tato úvodní část básně je pak oddělena středníkem, po němž následuje popis předmětné reality, tedy toho, co je viděno. V této perspektivě se již čas stává tichým. Jiným motivem, který vedle ticha Hauková k času váže je prach. Oba motivy jsou spojeny také v básni *Zátiší*:

„Ořechy, ořechy na talířích
mlčky chřestí
do hodin padá za práškem prach.

Moucha sedá na skleněný zvon
zlatá kuchyňská moucha
prach zkouší mluvit
pod modrým sosákem
který narůstá velkou sladkostí.

Ořechy mlčky chřestí
hodiny dřímou
prach zpožďuje čas.“ (ibid.: s. 93)

První dva verše básně reprezentují napětí mezi tichem a zvukem, ať už svou zvukomalbou či explicitním vyjádřením v druhém verši. Znovu je zde čas spojen s motivem prachu. Báseň je vlastně záznamem mikropříběhu, na jehož pozadí je artikulován čas („prach zkouší mluvit“). Ten je v básni výrazně zpomalován, což umožňuje podrobit scénu detailnímu pohledu. Proces přitahování či oddalování scény⁵ problematizuje vztah části a celku. Zatímco detailní pohled popisuje drobnou „akci“, oddálená perspektiva poslední strofy básně sugeruje nehybnost a mlčenlivost prostoru:

„Talíře na stole
podřubané od mušinců
a věnec česneku
z kouta vše převání.“ (ibid.: s. 93)

⁵ Na obdobné užití metody „oko kamery“ již bylo upozorněno v předchozí kapitole v poezii Ivana Blatného.

Motiv ticha spojený s časem se také objevuje v básni s názvem *Když mlčíme*, v níž se dvě slepá děvčátka ptají měsíce na svůj osud. Dalším tematizovaným časovým polem je zde osud, tedy vědomí budoucnosti. Tato budoucnost je však mlčenlivá, nikdo a nic o ní člověku nenapoví. V závěrečných verších básně je k jakési rozevřenosti osudu stavěn do kontrastu „jediný bod“, tímto bodem může být jednak lidský život sám o sobě, jako jediný zdroj jistoty v odcizeném, mlčenlivém světě, případně smrt jako jistý bod lidského směřování. Ticho ve spojení s časem tedy odkazuje nejen na jeho neviditelnost a obtížnost jeho uchopení, ale také na jakousi fatalitu lidského života. V citovaných básních je ticho neschopností vyslovit, ale zároveň také jakýmsi signálem absolutna, kterému člověk podléhá.

Na počátku této kapitoly bylo zmíněno, že poezie Jiřiny Haukové se v rámci Skupiny 42 odlišuje mírou subjektivizace zapisovaných záznamů. Ve chvílích, kdy se Hauková vzdává této subjektivizující perspektivy a snaží se nahlédnout lidský osud s odstupem⁶, vstupuje nejvíce do její poezie reflexe času. Snaha zobrazit fatalitu lidského života, situovanost v čase, neustálé odplývání existence a skutečnosti a otisky, které odplývající čas zanechává v přítomnosti, je vedena požadavkem po autentickém zobrazení lidské existence ve světě zbaveném možnosti transcendence. Čas se pak v poezii Jiřiny Haukové stává tématem reflektovaným i ve sbírkách pozdějších.

2.4 Kainarovy osudy a příběhy

Kainarova sbírka *Osudy* (1947), psaná v letech 1940-1943, vzniká ještě mimo kontakt se Skupinou 42. Přestože prostředí města, klíčové pro poetiku Skupiny 42, se v Kainarově básnické sbírce ještě neobjevuje, akcentace všednosti, snaha skrze tuto všednost vyjádřit vlastní existenciální situaci či obecné otázky bytí člověka, napětí mezi všedností a její mytizací, fragmentarizace verše a tíhnutí k epičnosti spojují Kainara se základním směřováním Skupiny 42. Tyto tendence pak vrcholí ve sbírce *Nové mýty* (1946), která vzniká již v kontaktu s uměleckým programem Skupiny 42.

⁶ Tato odsubjektivizující perspektiva byla soudobou kritikou hodnocena převážně negativně, subjektivní pasáže shledávala kritika nejvýraznějšími, např. J. Kainar: *Cizí pokoj*, in *Rovnost*, 2. 3. 1947, č. 52, s. 6; V. Černý: *Další pohled na naši poezii nejmladší I*, přetištěno in *Tvorba a osobnost I*, 1992, Praha: Odeon, s. 792-793.

„Tituly básnickových sbírek vypovídají také mnohé o zvoleném žánru: příběhy, osudy, mýty jsou vlastně jednotlivé stupně tíhnutí k epice, která je u Kainara ze všech autorů Skupiny nejzřetelnější, a přesto nedosahuje nikde tradičního rázu, protože příběhovitost tu vyvěrá spíše z niterného dění než z činů probíhajících v čase. Navíc je tato epika ještě rozkládána lyrickými vložkami, simultánním prostupováním několika situací, odbočkami a návratnými refrény“ (Pešat 1998: s. 158). Pešat označuje Kainarův styl jako „stínovou epiku“ (Pešat 200: s. 444), tedy jako jakýsi „náběh k vypravěčskému stylu“ (ibid.: s. 444). Snaha o příběhovitost, jež u Kainara vyrůstá z chápání osudů jako příběhů, je však stále rozkládána postupy lyrickými – subjektivními reflexemi a meditacemi.

Jiří Opelík včleňuje Kainarovu poezii ze 40. let do rozsáhlého proudu poezie, jež se ve 20. století ocitá na pomezí mezi lyrikou a epikou (Opelík 1969: s. 144). Typickou českou epickou poezií shledává Opelík např. Hrubínovu *Proměnu a Romanci pro křídlovku*, Holanovu *Terezku Planetovou a Noc s Hamletem*, Mikuláškovu *Vyvolavače* a další. „Tyto skladby nikdy nepostrádají dva znaky, které činí epiku epikou: jednak jsou zaklesnuty do uplývajícího času, jednak vyprávějí příběh, z jehož rolí je básník vyřazen. Ale tyto epické znaky koexistují vždy s lyrikou: je to nakonec vždycky básník, kdo se stává nejvlastnějším aktérem své poezie, a epické plynutí je vystřídáno intenzívním trváním, spočínutím.“ (ibid.: s. 144) Snaha zobrazit skutečnost odvozenou ze sebe samé, nikoliv z předem daných hodnotových konceptů, postihnout její dynamiku, její časovost v širší perspektivě, je impulsem, který vnáší do poezie nejen Kainarovy, ale také Kolářovy či Hančovy prvek epický. Jiří Opelík hovoří o dvou časových podobách, mezi kterými osciluje Kainarova poezie – jednak je to uplývající čas epický, jednak zaklesnutí v lyrickém spočínutí. Kainarova poezie tak nejen naplňuje Chalupeckého požadavky po depoetizaci poezie a mytizaci skutečnosti, ale také již zmiňovaný požadavek Václava Navrátila, aby umění zobrazovalo okamžik statický a dynamický. „V Kainarových básních-příbězích stojí lyrika a epika často vedle sebe, nesloučeně: šev mezi uplíváním v čase a utkvěním v okamžiku, mezi autorovým odstupem od tématu a naopak jeho přítomností v příběhu bývá znatelný – Kainar se vždy nějak dostaví do básně...“ (ibid.: s. 144).

Epický způsob zapisování vnáší do Kainarovy poezie dva aspekty související s existenciální imaginací. Jednak je to určitá distance od zobrazované skutečnosti, jednak prvek tělesnosti, který částečně s epickou distancí souvisí. Jak poznamenává Jiří Holý ve studii *Příběh – poéma – zpráva* (1995), Kainarovy básně ze ztracené rukopisné sbírky *Dvůr* a zejména většina básní v *Osudech* je „založena na narativním půdorysu“ (Holý 1995: s. 22). Akcentována je především tělesnost jednotlivých postav básní, ať už se jedná o postavy zcela všední (kantor, kostelník, dítě) či biblické (Lazar, Noe, Marie z Magdaly). Prostřednictvím těla, které se skutečností nesplývá, ale je naopak v distanci ke světu, se do popředí dostává modus epického ukazování. Tento modus pak umožňuje Kainarovi odstoupit od látky a vytvořit podobenství – osudy či nové mýty. Jednotlivé mikropříběhy, které Kainar ve svých básních ztvárňuje, jsou ale pak vždy vztaženy k přítomnému, skrze vlastní reflexe Kainar vtahuje to, co je součástí neustále plynoucí skutečnosti a také to, co je jakoby nad touto temporalitou (osud, mýtus), k přítomnému okamžiku.

Podobně jako v zápisech Jana Hanče, je v Kainarových básnických textech pozornost zaměřena především na tělesnost. Ta je zdrojem hnusu, zobrazovány jsou různé fyziologické procesy, či tělesné deformace.

„Lůžko už mu nevětrají
ale on lpí na životě
jako vojanský cvoček
v botě.
Zkouší maso ze všech stran:
tady není přežené,
tady ještě žilka tepá –
kdo říká, že je marný?
Ještě není z rajtarského
nebe obeslán.“ (Kainar 1987a: s. 297)

Zatímco u Koláře nebo Blatného je tělesnost především prostředkem, jak ztvárnit viděnou či slyšenou skutečnost, jejíž je tento tělesný subjekt součástí, v případě básní Josefa Kainara je tělesnost často tématem, katalyzátorem ztvárňovaného osudu. Lidská

existence v Kainarových básních je svou tělesností výrazně determinována. Různé fyzické deformace často fatálně určují osud člověka:

„Vozíček s mrzáčkem strkají dopředu
Jeník je chloubou rodiny
Nikdy si ani nezasteskne
[...]
Jen když má močit To víte to je ta nesnáz
Ale on vždycky
Jako by se za to omlouval

Vozík na kuličkových ložiskách
Tiše se pohybuje po nábřeží řeky

Oči v klasicky krásné hlavě
Mladého mrzáka
Tiše se pohybují po lidech
[...]
Jak často jezdí za námi
Něco neslyšného“ (Kainar 1987b: s. 402)

Prostřednictvím zaznamenaného příběhu Kainar nejen ztvárňuje konkrétní situaci člověka upoutaného na invalidní vozík, ale posledními dvěma verši, v nichž vlastní reflexí vztahuje příběh nejen k sobě, ale i k lidskému bytí obecně, vkládá do příběhu jakýsi existenciální přesah. Závěrečné verše vytrhávají mikropříběh jeho časovosti a akcentují v něm spíše jeho statický, mimo uplývající čas stojící, mytický obsah.

Lidská tělesnost pak také v Kainarově poezii souvisí s determinací horizontu, toho, co je možno z této tělesné perspektivy uvidět a poznat. V básni *Ryby z Osudů*, přirovnává Kainar lidskou bytost k rybě, která právě díky své tělesné determinaci nikdy nemůže opustit vodní prostředí:

„Tak se to zdá, jen zdá.
Být jimi, poznal bys, že hrůza vodí je v té jejich věčné pouti,

protože rozkázáno je jim
nikdy nevyplouti
z vody,
kterou nepoznají nikdy, protože
v tom poznání jim brání jejich sliz.“ (Kainar 1987a: s. 322)

Reprezentován je tak pocit vrženosti, člověk je hozen do skutečnosti, kterou není schopen plně poznat – „jsme na živu, jak to jen jde“ (ibid.: s. 322). Poznání má vždy fragmentární povahu, vedle toho, co lze uvidět, je vždy ve skutečnosti také něco skrytého:

„[...]svou vodu, boha svého,
nikdy nepoznáme.

A do vody pak, jež se příšeřívá,
shora se někdo ustavičně dívá.“ (ibid.: s. 323)

Obdobným způsobem je zobrazována ohraničenost lidské existence v básni *Marie z Magdaly*:

„Protože člověk hůř než zvíře
lpí jako v jámě ve svém ději,
protože člověk hůř než zvíře
nesahá dál než jeho zrak.“ (ibid.: s. 268)

V básni, vedle determinace fatalitou lidské existence, je pozornost zaměřena také na časový rozměr skutečnosti. Ona jáma v citované pasáži není jen horizontem prostorovým („nesahá dál než jeho zrak“), ale je také horizontem časovým:

„Nebyla zdejší. Milovala
jen pro hukot vod vzdálených,
pro čas, který byl dávno před ní.
Ten, navrší-li okamžik,
odtoku nemá. Zaplavuje
a roste přes nás, ustavičně,

stokrát a stále rychleji,
a do té skvělé zkázy duje
přítomnost všemi směry, příčně
a vlny chvilce míjejí
a pohlcují – ona v hloubi,
kterou jí dohled zraku vroubí
žila své lásky jako zvyk.“ (ibid.: s. 272-273)

Mytizovaným časem je přítomnost. V citované ukázce je implikováno časové plynutí, ale oproti němu také vyzdvihnuta přítomnost, která jakoby protíná veškeré časové odtékání. Přítomnost je v básni ztotožňována s všedností, všednost je onou vyhloubenou jámou, kde „jak vyměšování / jde přirozeně tady čas“ (ibid.: s. 277). *Marie z Magdaly* v podstatě může být chápána jako personifikovaná všednost, ve které je vše zajato, ve které lidská bytost je slepá, protože je determinovaná skutečností, jejíž je součástí a z níž nedokáže vystoupit.

„Každý ji zná, ač její jméno
je zakázáno domyslet –
skutečnost horší nežli pití,
a nemoc hlubší nežli sen,
všednost nad všechna rajska křídla,
mi nechala. Proč divit se mi,
že pro ni žiji v této zemi
svůj osud mdlý a veškerý,
každá zeď, která skličuje mne,
je zdí kole její nádhery,
je hradbou její vůle temné.“ (ibid.: s. 279)

Jiří Trávniček ve studii *Ortel svobody* (1996) spatřuje v prvních třech Kainarových básnických sbírkách posun od světa, který má ještě jednotící smysl, přes polohu, v níž se objevuje trhлина mezi skutečností a metafyzikou, ke světu *Nových mýtů*, který je již metafyzicky vyprázdněný a odkazuje jen sám k sobě: „Zavládla všeprostupná přítomnost, kterou nelze transcendovat a tím ani osadit na půdorysu smyslu. Místo

všeprístupného všeareálu člověka a přírody, významu a hodnoty, minulosti, přítomnosti a budoucnosti, života a jeho přesahu nás *nový mýtus* umísťuje na nespojitou horizontálu světa přepřňovaného atomizovanými částmi a stavy, které – jsouce každý jenom ve svém „ted“ – o sobě nemohou vědět“ (Trávníček 1996: s. 46; zvýraznil J. T.).

„A myslím že smysl té příhody / Byla ta příhoda sama“ (Kainar 1987b: s. 398), píše Kainar v básni *Kdo je dlouhá léta nemocen* verše, které reprezentují, že nic mimo přítomnosti samotné svět nezjevuje. Skutečnost v Kainarově verších bytostně souvisí s tělesností a v podstatě k ničemu jinému ani nesměruje. Na jedné straně je zde totalita skutečnosti, na druhé straně její naprostá atomizace, která signalizuje nezajištěnost existence subjektu a absenci smyslu.

Kainar se tuto změť osudů a příběhů ve své sbírce nesnaží nijak usměrňovat, jak poznamenává Miloš Pohorský: „Kompozice jednotlivých básní nebyla chronologická a ani uspořádáním nenaznačovala historickou perspektivnost. Opět vycházela z jednoho lidského života, v němž se jako v průsečíku setkávají různorodé události a osudy“ (Pohorský 1987: s. 443). Skutečnost ztratila svůj gravitační bod a jediným elementem, od kterého a ke kterému směruje je fyzický subjekt. Nic než tělesnost, ponechaná skutečnosti bez víry ve spásu či smysl a odsouzená k svobodě, se v této skutečnosti nezjevuje.

Tato fáze atomizace skutečnosti, jež je v poetice Skupiny 42 reprezentována prostřednictvím fragmentu, byla součástí jakési širší analýzy skutečnosti. Stejně jako Kolář či Blatný rozkládá Kainar skutečnost na nejmenší možné elementy, skrze tyto analýzy jsou pak ve všedním čase a prostoru odhalovány souvislosti, které vyjadřují existenciální situaci člověka v této skutečnosti. Tato analýza odkrývá diskontinuitní, roztržštěnou skutečnost, ve které se nachází subjekt odsouzený ke svobodě svého uskutečňování. Jak poznamenává Trávníček, v analýze této skutečnosti již však nelze pokročit někam dál. Kolář se snaží tuto neschopnost transcendence skutečnosti překročit směrem k scelující polyperspektivě. Roztržštěnost skutečnosti částečně zaceluje ve svých variacích principem prolínání a prostřednictvím otáčení a křížení významů. Ivan Blatný pak nachází prvek scelující především v čase, skrze který lze diskontinuitní tady a ted propojit do jakéhosi celistvého proudu skutečnosti. Jestliže Blatného báseň *Terrestris*, ve

keré svůj koncept skutečnosti završuje, lze chápat jako symbol propojení „všeho“, Kainarovu sbírku lze oproti tomu chápat jako zobrazení onoho „nic“, tedy skutečnosti, která nesměřuje k ničemu mimo fyziologii lidského těla. Zatímco v *Osudech* se objevují ještě obrazy zobrazující čas, který se trhá na „ted“ a čas mimo tuto zjevnou přítomnost, čas subjekt přesahující, v *Nových mýtech* jsou subjekty jednotlivých příběhů zcela ponořeny do času přítomného prožívání. Se stažením časovosti v *Nových mýtech* také ubývá prvku epického. Oproti ostatním básníkům Skupiny, kteří nadále budují své poetiky v rámci skupinového programu a různými způsoby se s vědomím atomizované skutečnosti ve svých textech vyrovnávají, v Kainarově poetice dochází po sbírce *Nové mýty* k radikální proměně. Od osobního času a individuálního já se Kainar obrací ke kolektivnímu diskurzu socialistickému. Jiří Trávníček upozorňuje, že poetika Kainarových sbírek z 50. let je v podstatě již připravována ve sbírce *Nové mýty*: „Svět, který byl shledán mimo spásu (*Nové mythy*), je potřeba spásu vymyslet a posléze i vnútit (*Český sen*)“ (Trávníček 1996: s. 49).

Skutečnost v *Nových mýtech* je však ještě ztvárněná na nejspodnějším stupni sebe samé. Analýzou skutečnosti se Kainar dostává k okamžikům, které zjevují sebe samé – tedy bytí uvržené do této jinak nic nezjevující reality. Naplňován je tak tedy i Chalupckého požadavek, aby se umění nevyčerpávalo pouze něčím *nad* a *za*, ale situovalo člověka přímo do středu záhadného a pochybného světa, jehož řád a smysl člověk nestačí postihnout. Poslední verše ze závěrečné básně sbírky *Nové mýty* pak v podstatě velmi přesně kopírují myšlenky, které formuloval Jindřich Chalupcký v klíčové stati *Svět, v němž žijeme*:

Jeden svět nový a za všechny
Ten který chňapá a pĕje a smrdí
Zvedá se v břiše a kručí když tancuje
[...]
Jeden svět bez blbé kvákající něhy
Bez lásky která se podobá
Bez moci jež se jen podobá
Svět jenž se nepodobá

A jest

Chci mítí tady.“ (Kainar 1987b: s. 416-417)

2.5 Úzkost z konečnosti (Jan Hanč)

„Být umělcem znamená vidět, slyšet, cítit, co všichni ostatní vidí, slyší a cítí, ale neuvědomují si to. Kromě toho: žasnout nad nesamozřejmostí samozřejmého. Konečně: nějakým způsobem vše ze sebe dostat. Zručnost je efektivní, ale není uměním.“ (Hanč 1995: s. 208)

V rámci Skupiny 42 stojí zápisy Jana Hanče na krajní hraně depoetizace a autenticity zaznamenávané skutečnosti. Zdeněk Pešat ve studii *Literatura Skupiny 42* (1998) hodnotí poezii Koláře, Kainara a Blatného jako „polohu literaturou výrazněji poznamenanou“ (Pešat 1998: s. 161), než texty Hančovy či Haukové. Hanč v citovaném úryvku z deníku, který vyšel spolu s ostatními Hančovými sešity v roce 1995 pod názvem *Události*, hovoří o potřebě umělce „nějakým způsobem vše ze sebe dostat“. Vzápětí však dodává, že jakákoliv literární stylizace, nebo literární řemeslo, není pro něho uměním. Nejautentičtější způsobem pro zapisování vlastní zkušenosti se skutečností je pro Hanče deníkový způsob záznamu, ve kterém kombinuje zápisy psané prózou a poezií, zaznamenává fragmenty dění, vzpomínky, záznamy přítomného a především také vlastní reflexe skutečnosti. Záznamy skutečnosti slouží Hančovi k rozvinutí vlastní reflexe této skutečnosti a odtud se Hanč pak posouvá k obecným úvahám nad smyslem lidské existence. Od deskripce Hanč (podobně jako Kainar) přechází k reflexi. Zatímco v poezii Koláře, Blatného a z velké míry i v poezii Josefa Kainara je lyrický subjekt potlačován, akcentována je jeho „minus-podoba“ (Trávníček 1993: s. 140), v případě zápisů Jana Hanče je zapisující subjekt téměř vždy (především skrze reflexe vlastní pozice ve skutečnosti) „viditelný“. Hančovy záznamy skutečnosti a jeho neustálá reflexe sebe v této skutečnosti tak tvoří jakýsi protipól k poezii, ve které byl lyrický subjekt spíše rozptylován. Hančův subjekt se stává součástí skutečnosti, o které svědčí, stává se svědkem a účastníkem situace, kdy skutečnost sama se pohybuje bez předem daného smyslu a cíle a to, na co je Hančův subjekt hlavně zaměřen, je především tento pohyb – plynutí skutečnosti. Podstatným znakem Hančova subjektu je

jeho postoj outsidera, který mu umožňuje spatřit onu „nesamozřejmost samozřejmého“, která je reflektována na pozadí banálního všedně plynoucího času.

Již od prvních zápisů jsou Hančovy záznamy nesený úzkostí ze smrtelnosti: „Jakmile na mne život zaútočí se svojí mlčenlivou výzvou, abych přestal se zapomněním a pokračoval v boji, bývá ve mně malá chvějící se duše, bezradná a bojácná před nevyzpytatelností neurčitého počtu příštích dnů“ (Hanč 1995: s. 46). Vědomí pomíjivosti je základní bází textů Jana Hanče a z tohoto vědomí jsou pak modelovány jeho reflexe skutečnosti. Jiří Cieslar hovoří v souvislosti se subjektem Hančových záznamů o „existenciálním centru“ (Cieslar 2002: s. 289), toto centrum je „místo, odkud se dívá na život z úhlu věčnosti, smrti, prvních a posledních věcí člověka“ (ibid.: s. 289). Neustálá úzkost z uplývajícího času je u Hanče pevně spojena s tělesností, tedy s tělesnou pomíjivostí člověka.

„Den nový

ještě jeden nový den

starý

snad dnes ještě ne

nepraskne céva v mém srdci

v tvém srdci

ve vašich srdcích

snad vás dnes ještě nezmáčkne osud

jako my mola

den nový

přes cestu mi přeběhla černá kočka

-----“ (Hanč 1995: s. 97)

V citované ukázce je čas lidské existence těsně spojený s tělesností člověka. Každý nový den je indexem lidského bytí. Zároveň je tento den artikulován jako všední, protože je

zároveň starý – ve smyslu stejný jako ostatní. Fatalita lidské existence je tedy včleněna do rytmu času. Od individuálního vlastního bytí pak Hanč přechází k obecnému tématu fatality lidského osudu. Posledním veršem je však báseň znovu vztažena k banálnímu, přítomnému okamžiku. Symbol černé kočky však také zároveň odkazuje k čemusi osudovému. Přítomný okamžik je v záznamech Jana Hanče vždy stopou úzkosti z nebytí: „Táhnout se všedními dny s představami chvil zcela výjimečných jest vzpourou, obdobnou neřestné touze vězně, aby spatřil víc než špinavé světlo cely, kterou zasluhuje. Tyto chvíle jsou zbytečností a jejich tragika spočívá v tom, že si člověk uvědomuje blížící smrt bez možnosti uvolnění pout, kterými byl jat.“ (ibid.: s. 20)

Básně zapsané v denících Jana Hanče jsou záznamem této všední skutečnosti. V duchu skupinové poetiky Hanč ve svých básnických textech vrství přes sebe fragmenty viděného a slyšeného. Lyrický subjekt je také často stylizován do chodce a svědka přítomného dění, což umožňuje Hančovi držet zaznamenávanou skutečnost od sebe, zároveň však do této skutečnosti vstupuje svými reflexemi, skrze které tvoří z banálních dějů *události*:

„Život nejsou jen nádherné
nebo strašlivé události
ale také bezpočet hluchých dnů
kaše
kterou plujeme k smrti
a je bláhové snažit se
obarvit ji jakoukoliv barvou

Je stejně odporná a narůžovělá
jako každá jiná.“ (ibid.: s. 52)

Oproti zápisům psaných prózou, ve kterých je tvořící aktivita subjektu stažena na minimum a zápisy reprezentují jakoby volný tok myšlenek bez jakékoliv vnější struktury, poezie reprezentuje jakýsi přímý řez skutečností. Do časoprostorového uplývání skutečnosti je zasazen statický okamžik stáhnutí, lyrického momentu, který do sebe absorbuje veškerou nicotu, absurditu a fatalitu lidského bytí:

„každý člověk je posraný
od chvíle kdy je zde
až do chvíle kdy zde není
i mezitím“ (ibid.: s. 99)

Tyto statické okamžiky, které jednak reprezentují přítomné teď a tady, jsou mimo to také prostředkem jak definovat rytmus časového uplývání:

„pravidelnost není rytmem mé duše
nikdy nebudu budíkem
lhostejným k času“ (ibid.: s. 47)

Oproti rozpuštění člověka ve všednosti, v opakujících se úkonech, hledá Hanč jakýsi vlastní rytmus života a času. Nalezení vlastního rytmu je pak možné spojit s autentickým plynutím osobního času. Nebýt lhostejný k času znamená pro Hanče vymanit se ze všeho zmechanizovaného, ze všeho, co je dané z vnějšku, ať už to je čas, dějiny či fráze, které člověku zcizují jeho autentické bytí. Kombinace prozaického způsobu zapisování a poezie v Hančových denících je pak možné tedy chápat jako artikulaci onoho autentického životního rytmu. Zápisy psané prózou bez snahy o strukturaci, změř záznamů viděného, slyšeného, vzpomínek, zážitků a vlastních reflexí, často s vynecháním veškeré interpunkce, simulují neustálou posloupnost časoprostorové skutečnosti. Toto odplývání je však rozrušováno lyrickými situacemi, statickými okamžiky, které reprezentují spíše esenci bytí oproti jeho plynutí. Tato esence bytí koresponduje se Steigerovým pojetím lyrična jako vyjádření stavu či s Navrátilovou koncepcí statičnosti, v níž nejde o „zapření toho, že se něco mění, nýbrž o objevení podstaty změny“ (Navrátil 2003: s. 46-47).

Skrze snahu ztvárnit vlastní rytmus času Hančův zapisovatel čas silně individualizuje. Absolutní individuace času je pak podle Navrátila možností jak se dobrat k statičnosti (ibid.: s. 46). Stažení času na nejmenší možný myslitelný okamžik otevírá cestu oním Navrátilovým „signálům absolutna“, je tedy možností, jak za tím, co neustále odplývá najít jakési impersonální zákonitosti, jak odhalit změnu. Z toho důvodu, domnívám se, je jistá lapenost časem a prostorem klíčovou bází Hančových textů, jež

jsou vedeny snahou „popisovat úděsnou skutečnost podivného prostoru „jehož jsoucnost je mimo nás ilusorní“ jelikož „duše vně obdivují se jen kulisám a fantaziím“ (Hanč 1995: s. 28). Naplňován je tak Chalupeckého požadavek, aby umění zobrazovalo skutečnost, kterou moderní člověk zapírá, „protože se jí bojí, poněvadž je to svět, v němž žije“ (Chalupecký 1991a: s. 73).

Tím, co člověku upamatování na jeho existenci zatemňuje, a co Hanč označuje jako ony kulisy a fantazie, jsou vnější koncepty skutečnosti, které jsou člověku pro jeho orientaci vnucovány. Jedním z takových konceptů je také vnější čas:

„v přesýpacích hodinách
padají mrtvá zrnka písku
oživená lidskou rukou“ (Hanč 1995: s. 90)

Z citovaného úryvku je patrné, že Hanč chápe čas jako bytostně se týkající člověka. Jestliže v poezii Ivana Blatného, Jiřiny Haukové či Jiřího Koláře zobrazování věcí bylo možností, jak reprezentovat odtékající čas, v případě zápisů Jana Hanče věci reprezentují spíše to, co člověku podstatu skutečnosti zastírá, tyto věci samy o sobě nic nezjevují a v Hančových zápisech spíše odkazují k všední banalitě. Jak již bylo zmíněno, Hančův čas je ztvárňován především prostřednictvím tělesnosti subjektu. Stejně jako v Chalupeckého klíčové stati *Svět, v němž žijeme*, reflektuje Hanč ve svých básních snahu zapírat skutečnost, která patří modernímu člověku a která je zdrojem zneklidnění:

„v bezejmenných ulicích
chladnoucí lidé tisknou k sobě teplá břicha
v zoufalé snaze uniknout prostoru času a vidinám“ (Hanč 1995: s. 24)

Gesto zapisování se pak stává možností, jak stvrdit svou vlastní existenci v této neustále uplývající všední skutečnosti. „Někdy se píše pouze proto, aby se pero unavilo. Je to otisk duše, jejímuž bizarnímu tvaru člověk se znovu a znovu diví. Jan Hanč, nikoliv básník a nikoliv spisovatel, ale písař“ (ibid.: s. 287). Podobně jako Hanč k deníkovému způsobu řazení zápisů dospěje ve své tvorbě ve 40. letech také Jiří Kolář. Reprezentacím času ve vztahu k chronologickému či deníkovému způsobu zapisování pak bude věnována pozornost v dalších kapitolách této práce.

3. Variace

Základním prostředkem zobrazení chaotičnosti, diskontinuity a mnohvrstevnatosti skutečnosti moderního velkoměsta, do něhož byl člověk v poezii Skupiny 42 situován, je fragment. Již bylo také zmíněno, že fragment je prostředkem jak básnický analyzovat skutečnost – její povahu a způsob zasazení lidského subjektu do ní. Fragment je také spojen s časem a jeho forma je statická, skrze fragment básníci pozastavují plynoucí skutečnost a nechávají vyvstat především její simultánní podstatu. Fragment v poetice Skupiny 42 reprezentuje také vědomí částečnosti, neúplnosti či nedosažitelnosti celistvosti. Lidské setkávání se světem má fragmentární povahu a vždy je zde něco, co nevchází do zjevnosti subjektu. Jiným prostředkem básnického zobrazení a analýzy skutečnosti je princip variace, který lze nalézt ve výtvarných i básnických dílech Skupiny 42.

Jindřich Chalupecký ve stati *Generace* (1942), ve které se vymezuje proti umění mladé generace 40. let, vystupuje proti úzkému pojetí člověka, ke kterému tendovalo soudobé umění. „Člověk je záměrně vysunován ze své průměrné existence ve směru některé ze svých existenčních možností: mění se jeho těžiště, vše ostatní dostává svou zřetelnou perspektivu z uměle vytvořeného středu“ (Chalupecký 1991c: s. 117). Chalupecký oproti tomuto úzkému, esenciálnímu pojetí člověka klade jeho nevyličitelnost, umění podle Chalupeckého člověka neobsahuje ani nezobrazuje, ale naopak dokazuje jeho nezobrazitelnost a nepostižitelnost a vytváří díla „schopná umisťovat jej v latentní možnosti jeho existence“ (ibid.: s. 117). Princip variací v poetice Skupiny 42 lze tedy chápat jako určité „ponoření“ člověka zpět do jeho skutečnosti. Oproti zobrazení člověka v rámci jedné jeho možnosti, v rámci jedné situace, princip variací modeluje pluralitu skutečnosti, do níž je člověk situován. Ztvárňování skutečnosti prostřednictvím jejího variování ukazuje na nejednoznačnost skutečnosti, na dynamiku a mnohost jejích projevů. Prostřednictvím variací je z jednotlivin (fragmentů) vytvářeno množství různých situací zaznamenaných z různých perspektiv. Variace tak souvisí se snahou analyzovat skutečnost jako takovou, její strukturu a dynamiku jevů. Smyslem variací je, spíše než snaha hledat podstatu jednotlivin skutečnosti, klást tyto jednotliviny

do různých vztahů. Teprve skrze tyto vztahy je možno porozumět povaze skutečnosti a způsobu, jakým je v ní člověk zasazen.

Jestliže fragment byl pro poezii Skupiny 42 prostředkem, jak ztvárnit neuchopitelnost skutečnosti a fragmentární podstatu percepce skutečnosti, variace je pak možno nazírat jako snahu o ztvárnění celistvosti. Již bylo zmíněno, že jedním z aspektů fragmentarizace je nedoléhavost jednotlivých elementů – fragmentů. Tato nedoléhavost mimo jiné signalizuje i jakousi nezjevnou celistvost, onu Chalupeckého intuici Úplna. Variace je pak tedy možné nahlížet ve vztahu k tomu, co tuto fragmentární zkušenost přesahuje: „Není to snaha volit jen některou z poznaných možností existence. [...] Je to nějaký paradoxní stesk po nikdy nepoznaném, touha po navždy neznámém, spění k nikdy nedosažitelnému – je to něco, čím člověk vždycky všechno dané, známé, existující *přesahuje*“ (Chalupecký 1991b: s. 132-133; zvýraznil J. Ch.). Záměrem citovaných slov Jindřich Chalupeckého nebylo oddělit ducha od těla a vytvořit nějaký metafyzický koncept člověka. Transcendentnost je v pojetí Chalupeckého pevně spjatá s hmotnou skutečností: „Nemíním tady postulovat hypotetickou říši čistého ducha, z níž by byl člověk vypovězen do říše daného, do světa hmoty, smyslů, organického žití. [...] Nic také nesvědčí tomu, že bychom směli tuto oblast ducha oddělovat od oblasti hmotné a ústrojné přírody“ (ibid.: s. 133). Transcendenci pak Chalupecký vykládá ve vztahu k lidskému času jako „vzdor proti času, proti všemu, co se vytváří a zaniká pouze díky jeho průběhu“ (ibid.: s. 133). „Člověk je neustále neuspokojen tím, co právě je, co je dáno v přítomném čase a přítomným časem, pomíjí a odvrhuje toto přítomné a sahá přes ně, přes toto časem podmíněné, k ideálnímu, jež není dáno a jež v čase neexistuje“ (ibid.: s. 133). Tyto, Chalupeckého slovy, „transcendující aspirace člověka“ vždy stojí nadřazeny nad vším, co je hotové a dané, jsou energií, jež nutí člověka „trvat neustále na kraji toho neznámého a nepoznatelného, nezachytitelného, neuskutečnitelného a nade vše velikého“ (ibid.: s. 134). Princip variací je tedy pak způsobem, jak ztvárnit nehotovost skutečnosti a dynamiku jejích projevů. Zároveň ale také variace odkazují k celistvosti, která probleskuje ve zlomech mezi fragmenty.

Princip variací se vedle modelace dynamické skutečnosti také podstatným způsobem vztahuje k subjektu. Umělci Skupiny 42 usilovali svými uměleckými díly

ztvárnit člověka nikoliv jako věc, ale jako akt – jako dynamické bytí, které je v neustálé relaci se skutečností. Takové lidské bytí je především nehotové, tedy neustále sebe projektuje do skutečnosti jako svá svobodná volba. To také znamená, že skutečnost sama o sobě je před zásahem subjektu ještě nikým a ničím nediferencovaná, teprve lidská existence pro sebe nějakou možností vybírá a tímto gestem také svou skutečnost definuje. Skutečnost ztvárněná prostřednictvím variací je tedy jakousi skutečností „před výběrem“, skutečností ještě bez zásahu subjektu. Prostřednictvím variací je zobrazen svět jako nediferencované prostředí, skutečnost s nekonečným množstvím možností jejích projevů. A přestože skutečnost je zobrazena sama o sobě ještě bez zásahu subjektu, není to euklidovský prostor, který by zde existoval jako svět, jenž má být zjeven. Je to skutečnost všech možností, které se teprve prostřednictvím subjektu mohou stát konkrétní autentickou existenciální situací. Jestliže jsou tedy variace zobrazením skutečnosti bez zásahu subjektu, pak i jejich vztah k časové struktuře je spíše statický. Jelikož nositelem časového vědomí je subjekt, skutečnost ve variacích ztvárněná je spíše založená na stavu jakéhosi „bezčasí“ či na vědomí věčnosti, ze kterého se teprve odvozuje vědomí lidského času.

Rozdílné koncepce onoho scelení časoprostoru či časovosti je možné spatřit například v případě variací Blatného a Koláře. Zatímco Kolář prostřednictvím variací buduje složité skutečnosti bez času a subjektu, Blatný fragmentární podstatu lidského prožívání zaceluje vědomím jednoho proudu času, který v sobě zahrnuje vše. Snaha o básnické uchopení skutečnosti prostřednictvím variací je u obou těchto básníků vedená snahou nalézt a básnický ztvárnit procesy, kterými je tato skutečnost utvářena. Zatímco Blatný akcentuje ztvárnění především časové struktury skutečnosti, Kolář hledá mnohost jakýchsi životních projevů skutečnosti. Princip variací lze nalézt také v básních Jiřiny Haukové. Ve snaze o depoetizaci poezie a o autenticitu záznamu jsou básnické texty Haukové mnohem více modelovány subjektivitou lyrického zapisovatele. Jestliže tedy bylo řečeno, že těžiště principu variací spočívá především v zobrazení skutečnosti o sobě samé (s minimálním zásahem subjektu), je otázkou, v jaké míře lze tuto tezi potvrdit v kontextu básní Jiřiny Haukové nebo zápisů Jana Hanče, jejichž texty jsou založeny především na autentickém, individuálním střetu já s přítomnou skutečností, ke kterému po variacích dospívá také Kolář a částečně rovněž Ivan Blatný.

Princip variací v umění básníků Skupiny 42 vyrůstá především z inspirace hudbou, kde je forma podstatným tvořícím elementem. „A hudba tedy budiž čistou formou, formou bez obsahu.“ (Chalupecký 1991g: s. 49), píše Chalupecký a zejména Jiří Kolář usiluje ve svém díle aktivitou básnické formy překročit hranice poezie směrem k uměním neslovesným, tedy k výtvarnému umění a především k hudbě. Variace v poezii autorů Skupiny 42 jsou principem přejatým především z hudebního umění, ačkoliv navazují také na dědictví avantgardy, zejména na kubistické analýzy a variace. „Táž kytara se objevuje v mnoha různých kubistických zátiších a je to proměna klasických hudebních struktur, co tvoří dodekafonickou hudbou, a nikoliv nové city nebo myšlenky“ (Chalupecký 1999b: s. 26), vzpomíná Chalupecký na impulzy, které vedly ve 40. letech Jiřího Koláře k využívání hudebních struktur v kompozici básně.

Jindřich Chalupecký ve svých esejích vystupoval proti formalismu v umění, ve kterém forma nenesé význam, ale pouze prostředkuje mezi dílem a jeho recipientem. Tak variační princip v poetice Skupiny 42 není pouhým kompozičním principem, který naplňuje již dané, ale vyrůstá z jiného požadavku, který formuloval Chalupecký ve svých statích, a to, aby forma vznikla z obsahu, tedy aby struktura a téma splynuly v básnický tvar.

3.1 „Protože vím, že neuchopím.“ (Jiří Kolář)

V Kolářových textech ze 40. let se princip variací objevuje nejsilněji v *Ódách a variacích* a především ve sbírce *Limb a jiné básně*, ale prostupuje i jeho dílo pozdější, například *Prométheova játra* (1985) z 50. let, ve kterých Kolář postupně opouští lineární perspektivu deníku. Vladimír Karfík ve své monografii *Jiří Kolář* (1994) hovoří o tom, že variace nejsou pouhým kompozičním principem, jímž by byl aktualizován poetický materiál, ale princip variací vyrůstá ze vztahu k látce (Karfík 1994: s. 18). Snaha dostat se pod povrch všedních dějů a zobrazit jejich napětí znamená tuto skutečnost nazírat z různých úhlů pohledu a ohledávat možné varianty jejich projevů. Karfík pak hovoří o vztahu tohoto tvůrčího principu k nejednoznačnosti a nepředvídatelnosti, světa, který v sobě nezahrnuje nikdy pouze jednu variantu, životní projevy jsou v poezii Jiřího Koláře

vždy otevřené, nejednoznačné. Z této nepředvídatelnosti pak vyrůstá nutnost zkušenosti, která je základem pro umělecké dílo (ibid.: s. 18-19).

Jestliže fragment je způsobem, jak zobrazit přítomnou situaci, horizont střetu těla se skutečností, pak variací je možné nahlédnout jako způsob, jakým analyzovat tuto skutečnost bez zásahu lidského subjektu. Již bylo zmíněno, že skutečnost není předem nijak definovaná, ale je spíše jakýmsi předem nediferencovaným prostředím, nehotovou skutečností, do které subjekt vstupuje svým bytím, nebo přesněji řečeno, teprve existence subjektu tuto skutečnost vytváří – svou autentickou existencí naplňuje jednu z jejích možností. Princip variací také odpovídá Chalupeckého požadavku, aby k básníkovi přistupovaly věci *nestrnulé, pohyblivé, dějící se*. Prostřednictvím variací je tak zobrazováno neustálé napětí, které se nachází za všedním časem skutečnosti subjektu. Do svého deníku *Roky v dnech* si Jiří Kolář zaznamenává zápis, ve kterém reflektuje svou práci na variacích Ovidiových *Dopisů lásky*. Ve zmíněném zápisu k tvorbě variací Kolář poznamenává: „Tam, kde při psaní básně je nutno upřít život na jeden bod, na konečnou stanici básně a k ní se vypravit a dopracovat, ať už za jakýchkoliv podmínek a za jakýchkoliv okolností, při psaní variací je postup závratně složitější i zvrtný. Zde cesta vede z konečné stanice na stanici mateřskou a zároveň ze stanice mateřské na stanici konečnou“ (Kolář 1992d: s. 425). Kolář v citovaném úryvku reflektuje samotný proces tvorby variací, ve kterém nikoliv námět, ale právě tvar je tím, co je nutné neustále znovu vynalézat. Vedle této reflexe je však z citované pasáže také patrné ono množování skutečnosti oproti upření pozornosti „na jeden bod“. Dynamika variací vyrůstá právě z neustálé oscilace mezi celkem a jeho částmi. Princip variací tedy reprezentuje snahu vyjádřit jakousi totalitu skutečnosti.

To, že skutečnost není nijak předem rozvržená a že její smysl není nikým předem zajištěn, je reprezentováno přímo protichůdnými variacemi, jako v případě básní *Mosazné talíře vlají a blyští*:

1. variace

„Anděl zpíval: *Tato země*

Toto moře s tímto nebem

Jsou tvé

Holič pravil: *Poslední okamžiky čekání*

Nežli někdo vystoupí a zvolá:

Ráno! Je Ráno, milujme se!“ (Kolář 1992b: s. 170; zvýraznil J. K.)

2. variace

„Anděl zpíval: Tato země, toto moře s tímto nebem

Nikdy nebudou tvé!

Holič pravil: Celá věčnost nás dělí

Nežli se někdo odhodlá zvolat:

Noc, je noc pomstěme se!“ (ibid.: s. 172; zvýraznil J. K.)

Vladimír Karfík v případě těchto dvou variací ještě upozorňuje na variaci závěrečného verše z citovaných dvou básní: „Mosazné talíře vlají nad vchodem a blyští“ a „Mosazné talíře nad vchodem vlají a blyští“, tyto závěrečné verše podle Karfíka reprezentují lhostejnost prostředí v situaci, kdy jsou prostřednictvím variací zobrazeny dvě situace, kladná a záporná, každá s jakoby jiným znaménkem (Karfík 1994: s. 20).

Jedním z aspektů zobrazení skutečnosti prostřednictvím variací je reprezentace její nezajištěnosti, skutečnost v sobě zahrnuje mnoho možností, jak může být realizována. Zároveň je také tímto básnickým způsobem ztvárněná možnost různých náhledů na skutečnost. Reprezentována je tak její nejednoznačnost a otevřenost vůči možnostem, jak se ve světě uskutečnit. Tato mnohost pak jakoby v druhém plánu míří zpět k existenci, tedy k subjektu jako tomu, kdo svou volbu uskutečňuje tím, že své bytí do této skutečnosti nasazuje. Citát „Zde stojím a jinak nemohu...“, jímž Kolář uvozuje oddíl *Limb* ve sbírce *Limb a jiné básně*, jakoby odkazoval k určité neschopnosti skutečnost v totalitě jejích možností uchopit. Lidský subjekt je vždy omezen svou situovaností v přítomném okamžiku a v horizontu skutečnosti, jenž se mu právě v tom okamžiku zjevuje. Principem variací se Kolář snaží ve svém básnickém díle tuto situovanost překročit směrem k neviděnému, dramatickému řádu, který skutečnost v sobě obsahuje. Třetí variace na báseň *Mosazné talíře vlají a blyští* odkazuje právě k subjektu a ke konkrétní lidské situaci, jak poznamenává Karfík: „Oproti prvním dvěma, které vyjadřovaly protikladné postoje, jsou v ní zcela konkrétní životní obsahy.“ (Karfík 1994: s. 26):

„Služebné: Koupila bych si nový kostým!

Kost od šunky!

Prsten se smaragdem!

Harfu! To je můj sen!

Anděl: Všecko vám splním! Splním, jen jak nadejde Noc!

Stařec: Když zemřel milovaný strýc, pravila teta:

Tyto zlaté hodinky jsou tvé

Celé ráno zpíval v sadě drozd.“ (Kolář 1992b: s. 218)

„Je to zase jednou pohled na svět, ve kterém žijeme, pohled bez iluzí jak na svět, tak na to, jak „my“, subjekt existenciálního slovesa, může do světa zasahovati. A přece je to právě akce, nikoliv konstatování stavu. Každý pól se sousedstvím toho druhého destabilizuje a rozechvívá. Vnímatel díla si uvědomuje bolestnou nedostatečnost obou pólů, pokud zůstávají roztrženy; svět věcí, lidí a dějů, reprezentovaný pojmenováními ze sféry nízkého, v podání patetické syntaxe obnažuje svou potřebu celkového lidského smyslu, potřebu transcendence“ (Červenka 1991: s. 149-150). Kolář prostřednictvím variací a složitých kompozic zapouští sondy do skutečnosti, ale nikoliv proto, aby zobrazil nějaký její jednotící smysl. Jak poznamenává Červenka: „Kolář v *Limbu* poprvé přistoupil k básni jako k činnosti s definovaným (pro každou jednotlivou báseň znovu definovaným) pracovním postupem a minimálně definovaným výsledným smyslem: smysl, tak řečeno, „vyjde sám“ jako „mechanický“ a subjektem už v průběhu dění znovu nepředurčovaný výsledek střetnutí pracovního postupu s tematickým materiálem. Na živém těle básně je tak nikoliv odreferováno, ale demonstrováno pojetí světa jako nepředurčeného, stávajícího se, jako državy potenciality.“ (ibid.: s. 164)

Dominantním aspektem při ztvárnění potenciality je pak princip simultaneity, který lze klást do souvislosti s hudebním uměním, v němž Kolář vedle jiného také nacházel inspirace pro práci s formou. Eliotova *Pustina* inspirovala Koláře k uchopování člověka v mnohoznačnosti významů a pohledů. Již v *Ódách a variacích* využívá Kolář metodu koláže a zmnožování básnických obrazů. Vedle samotné formy také Kolář v Eliotově *Pustině* (a Joycově *Odyseovi*) vyzdvihoval proměnu chápání časových struktur, prostřednictvím kterých měl být člověk chápán a zobrazen: „Eliot, vezmeme-li

ho z této stránky – a zde mám na mysli Pustou zemi – vytvořil v literatuře první koláž, čehož se před ním nikdo neodvážil. Nikdo nepomyslel na to spojit minulé s přítomným a budoucím. Nikdo před ním si neuvědomil, že minulost komunikuje v nitru člověka do té míry s přítomností, že je schopna zcela nově ukázat lidský život“ (Kolář 1984: s. 29). Podobně jako Eliot v *Pusté zemi* se i Kolář ve svých básnických textech z *Ód a variací* a z *Limbu* pokouší prostřednictvím fragmentarizace o vyslovení celistvosti bytí a jakési nedosažitelné, všeobsáhlé jednoty.

A podobně jako Eliot se také Kolář obrací pro hledání nového tvaru básně k hudbě. Eliot v roce 1942 publikuje text *Hudebnost poezie* (1942), se kterým pak souvisí Eliotova básnická meditace o čase – *Čtyři kvartety* (1943). V eseji *Hudebnost poezie* Eliot o vztahu poezie k hudbě uvádí: „Jsem přesvědčen, že z vlastní hudby se básníka nejbezprostředněji dotýká smysl pro rytmus a smysl pro strukturu. [...] Ale vím, že báseň či úryvek básně, se obvykle realizuje jako určitý rytmus a teprve pak dostává výraz a že tento rytmus může vést ke zrodu myšlenky a obsahu [...]. Použití opakujících se témat je stejně přirozené pro poezii jako pro hudbu. Verš má možnosti, které jsou analogické rozvíjení tématu různými skupinami hudebních nástrojů; v básni existují možnosti modulací srovnatelné s různými větami symfonie nebo kvartetu, nabízí se také možnosti ztvárnit určité téma prostřednictvím kontrapunktu. Zárodek poezie může vzklíčit spíše v koncertní síni než v opeře“ (Eliot 1991b: s. 50-52). Kolář tyto Eliotovy myšlenky jakoby přímo uváděl v básnickou praxi ve svém textu *K problematice básnické skladby*, v němž popisuje způsob, jakým komponoval závěrečnou báseň *Krev ve vodu* ze sbírky *Limb a jiné básně*. „Nové téma mně nedělalo starost, dusil jsem se jím, třásl se mnou jako horečka.“ (Kolář 1992d: s. 468), píše Kolář ve zmíněném textu a vykládá způsob, jakým komponoval strukturu své básně: „Ať jsem dělal cokoli, vždy jsem narazil jako na čínskou zeď na potřebu formy. Jako nemoc zachvátila mne nutnost hledat nový řád a všechna moje další práce se mi zdála zbytečná dotud, dokud bych nenalezl nit, podle které bych mohl pokračovat v cestě přes všechny vyvstalé rokliny tématu i života“ (ibid.: s. 468). Onu nit pak Kolář nachází v inspiraci hudebním kvartetem. Jednotlivé věty své básnické skladby člení na zpěvy a využívá také hudební princip variací, prostřednictvím kterého obměňuje i svá starší témata, a uvažuje o tónině, o jakémsi řádu, do kterého uvést své verše. Skladbě pak dává titul *Symfonieta*.

„Hudebnost poezie musí tedy být hudbou dřímající v soudobé běžné mluvě.“ (Eliot 1991b: s. 43), píše Eliot ve zmíněné eseji. A podobně jako Eliot hovoří také Kolář ve výkladu své tvůrčí práce o přiblížení co nejtěsněji k běžné mluvě, k všední řeči.

V pětidílné skladbě *Kořist a dravec* ze sbírky *Limb a jiné básně*, která předchází závěrečnou *Symfoniettu* a jejíž struktura odkazuje opět na silnou vazbu k hudebním strukturám, Kolář první větou přímo cituje fragment Janáčkovy skladby *Mládí*. Vedle zaujetí moderní hudbou a znalosti jejích forem lze souvislost mezi Kolářovým dílem a hudbou Leoše Janáčka hledat také v příklonu k všední běžné mluvě. Kromě lidských rozhovorů zapisoval Janáček do not zvuky zvířecí nebo zvuky věcí a tyto zvuky pak ovlivňovaly jeho hudbu. Vedle studování nápěvků mluvy se Janáček ve svých teoretických textech také zabýval časem v hudbě – rozlišoval v hudebním díle několik současně probíhajících časových vrstev (Steinmetz 2002), přičemž tyto časové vrstvy jsou v Janáčkově chápání záležitostí nikoliv času vnějšího, ale času lidského vědomí⁷. Simlutaneita jednotlivých dění je podstatným prvkem také v Kolářových složitých básnických skladbách z *Limbu* a *Ód a variací*. Podstatným způsobem se tak v Kolářových básnických skladbách protíná prvek sukcesivní a simultánní, skutečnost v Kolářových básních je jakoby rozkmitána v čase. Jednotlivé intervaly změn – naznačeny grafickým členěním, neustálé proměny mluvícího subjektu či souzvuk několika mluvících subjektů, oscilace mezi všedním a mytickým udržují skutečnost v neustálém neklidu. „Svět plyne a nic se nehýbe.“ (Navrátil 2003, s. 280), psal Navrátil o čase básnickém a podobně medituje o čase také Eliot ve *Čtyřech kvartetech*:

„Slova a hudba se pohybují
jen v čase. Ale to, co žije,
může jenom zemřít. Slova, jednou vyčtená,
sáhnou do ticha. Jen formou a řádem
mohou slova dosáhnout
nehybnosti čínské vázy,
která se v nehybnosti věčně pohybuje.“ (Eliot 2014: s. 18)

⁷ Více například viz Štědroň, Bohumír (1969) „Slavnostní projev L. Janáčka u příležitosti jeho promoce čestným doktorem Masarykovy university v Brně“, in *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity*, H4, s. 121 – 127 + obrazová příloha.

Inspirace hudebním uměním pak tedy spočívá také v rozbití lineárnosti. Skutečnost se rozpadá do množství dimenzí, které se neustále hýbou a přeskupují. Hudební struktura je pak reprezentací jisté celistvosti, nebo-li řádu, o kterém mluví Eliot v citované pasáži ze *Čtyř kvartetů*. Hudební struktura se v Kolářových básních stává dominantním organizačním principem, jelikož právě skrze tuto strukturu je možné reprezentovat složitost a komplexnost řádu skutečnosti, který je tušený za fragmentem rozbitou skutečností. Kolářem využitá hudební struktura tak reprezentují na jedné straně jakýsi nehybný řád, přičemž konkrétní struktura básně je indexem tohoto řádu. Kolář sám v *Problematické básnické skladby* vysvětluje, že mu šlo o to, aby tento řád nebyl na první pohled rozpoznatelný, ale zároveň aby byl v básni patrný: „Skladba nesmí být na první pohled jednoduchá, bude lépe, když celý systém unikne zraku a citu třeba i pečlivého a pozorného čtenáře“ (Kolář 1992d: s. 470). Vedle tohoto řádu pak ale také hudební struktura díla reprezentuje samotné procesy, kterými je utvářena. Variace témat, opakování motivů, prolínání jednotlivých časových vrstev, jednotlivých událostí ukazuje k chápání časoprostoru nikoliv už lineárnímu a esenciálnímu, ale k časoprostoru, ve kterém se vše neustále přeskupuje, uskutečňuje a prostupuje, kde skutečnost je v neustálé nehotovosti a neklidu. Tyto pohyby pak odkazují na čas, který je elementem, jenž onen řád zakládá a zároveň je v něm jako hybný princip obsažen.

V zápisu, v němž Kolář vykládá postup při tvorbě závěrečné básně z *Limbu*, také několikrát zmiňuje souvislost svého smýšlení s prací na předchozí sbírce. Zatímco ve sbírce *Limb a jiné básně* složité struktury akcentují především prvek simultánní, ve sbírce *Ódy a variace* je možno nalézt básně, které akcentují také časový modus sukcesivní. Do oddílu *Variace* zařazuje Kolář za sebou básně *Noc, Ráno, Odpoledne, Večer*. Jedná se o nerozsáhlé básně, ve kterých Kolář zaznamenává viděné a slyšené, jak názvy napovídají, v různých časových úsecích dne. Podobně pak také zaznamenává přítomný okamžik v za sebou jdoucích variacích *Druhá ranní, Druhá odpolední*. Domnívám se, že tyto básně lze chápat dvojím způsobem. Jednak jim lze rozumět z jejich zařazení mezi variace, to tedy znamená, že básně jsou spojeny jedním tématem, které je nějakým způsobem obměňováno. Princip, jímž je téma obměňováno, je samotný čas, tedy denní doba, ve které se město právě nachází. To, co prochází všemi básněmi, je jakýsi „modus města“, tedy existenciální situace člověka, již město, proměňující se

v jednotlivých denních dobách, odkrývá. Tato existenciální situovanost doprostřed města je tak jakýmsi pomyslným těžištěm, na kterém jsou vystavěny zmíněné variace. V takovém způsobu čtení je podstatné především ono „statické“ těžiště, na kterém jsou básně postaveny. Vedle tohoto způsobu čtení se však, domnívám se, nabízí také chápání sukcesivní podstaty těchto variací. Pro takový způsob rozumění je důležitá samotná proměna situace, která vyrůstá z principu času, tedy ze změn, které plynutí času s sebou nese. V oddílu *Variace* se pak lze ještě setkat s naznačením jiné sukcesivní linie, a to v básních, jež jsou pojmenovány písmeny abecedy. V tomto kompozičním principu lze již sledovat problematizaci básnického uchopování vztahu celku a částí, které vyvrcholí v složitých strukturách básní z *Limbu*.

Přes výše zmíněné časové souvislosti je však převažujícím časovým modem spíše jakási „všečasovost“ a simultaneita. V napětí se zde opět ocitá zmechanizovaná všednost a skutečnost transcendentní, vedle zaměření na věcnost se objevuje i její mytizace. Skutečnost mezi těmito dvěma mantinely je v Kolářových básnických textech neustále dramatinována pasivitou či aktivitou zmíněných poloh. V básni *Posléze*, která uzavírá oddíl *Limb*, se tak vedle pasivní všední skutečnosti objevuje také její dramatičtější mytická podoba:

„Okna vedla přes zahrady na dvůr jatek,
Muži shluklí kolem brusu, v bílých košilích,
Rozprávěli a blýskali noži. Na obrazu
Naproti oknu objímala žena dítě
A žluté kroužky nad jejich hlavami hrozily
Spadnout, jestliže ještě hlasitěji zazní
Ta píseň jatek nebo bude-li odštěpek
Blesku některého nože silnější, ale
Jinak je ticho s krásnou duhou nad řekou.“ (Kolář 1992b: s. 159)

V citované pasáži je v přítomném horizontu ztvárněn spíše jeho pasivní modus, zejména v posledním verši je evokován okamžik jako tichý, statický, nic mimo sebe samého nezjevující. Tento obraz je však vzápětí rozříznut a skrze spojující motiv nožů je ztvárněna poloha skutečnosti mnohem dramatičtější, úzkostlivější:

„Nože! Nože! Uřežeme větve rmutu ze srdce
A spalme je v prvním úsměvu, ať hvězdy,
Ať zvíře, ať člověka! Slyšte! Slyšte! Slyšte! Dosti krve!
Odpočiňme si, také z jiné barvy možno
Zešílet, nechme konečně téci zeleň.
Také z barvy se možno radovat! Radovat!
Jediná ústa dítěte, jediná ústa
Ženy, co bychom počali bez úsměvu
Těchto úst? Za toto mlčenlivé slovo
Stojí žít! Je větší tajemství, za čím letí
Ostříž rtů, nežli kam míří kosa času.
Slyšte! Dosti krve!“ (ibid.: s. 159)

Takový způsob zobrazení má velmi blízko k metodě koláže. Kolář prolíná mezi sebou jednotlivé polohy skutečnosti, rozřezává ji a znovu sestavuje dohromady. Mlčenlivá věcná všednost je vždy pronásledována obrazy úzkosti a smrti (nejčastěji v podobě noci). Tento tvořivý postup vyrůstá z Kolářova experimentu s jazykem samým, s metaforikou a formou básně. Básně ze 40. let tak již předjímají Kolářovo zaujetí slovem jako předmětem a zároveň také signalizují nedůvěru k tradiční formě poezie a později, kdy se Kolářovým hlavním médiem stane obraz, i nedůvěru v jazyk samotný. Nutnost prolomit tyto tradiční struktury pak znamená dostat se k autentické podobě světa, kterou tyto formy a šablony zastřely. Složitě významové struktury Kolářových *Ód a variací* a sbírky *Limb a jiné básně* jsou nesené neustálou snahou nikoliv hledat slova a formy, které skutečnost napodobí, ale která ji budou vytvářet.

Jan Patočka ve své studii *Spisovatel a jeho věc* (1987) chápe literaturu jako promluvu, která se, oproti běžné funkci řeči, od reálně prožívaných, řečí nereflektovaných lidských situací, obrací směrem k životnímu celostnímu smyslu. „V běžném životě jsme plně zaměstnaní *řešením situace*, aniž situaci jako takovou vůbec vidíme [...] Skrze svou situaci jsme pak jakoby uvězněni do světa jako souboru jednotlivých skutečností a událostí, neboť skrze okamžitou situaci se vztahujeme vždy k jednotlivému: [...] k domům a zastávkám právě této ulice právě tohoto města, kde

bydlím a kde je můj domov i mé zaměstnání atd.“ (Patočka 2006: s. 285; zvýraznil J. P.). Řeč je však také schopná se osamostatnit ze souvislosti s konkrétní mluvní situací. „Tak se může slovesná stavba rozrůst, až začíná mít universální charakter. Vzniká možnost objektivního zachycení celých dějů, souvislostí, událostí, zkušeností a věcných okruhů. [...] Ba ponenáhlu dochází k tomu, že vyprávěním postihujeme nejen jednotlivosti, nýbrž celkový smysl věcí, funkčně účelovou souvislost, kterou pro nás vyjadřují nebo se zdají vyjadřovat, to, jak věci pro nás spolu souvisejí, jak se navzájem předpokládají, jaké osudy a jejich konflikty z těchto souvislostí vyplývají“ (ibid.: s. 283). Spisovatel je pak podle Patočky především „odhalovatel života, životního smyslu v celku i jednotlivostech“ (ibid.: s. 287; zvýraznil J. P.).

Variace v Kolářově díle je pak možno vztahovat právě k tomu, co Patočka nazývá celostním životním smyslem. Tento celostní smysl není myšlen v rovině jakéhosi neměnného invariantu, který by měl být skrze variace zobrazen. Těžištěm Kolářových variací je dynamika sama, slovy Patočky: „Spisovatel odhaluje tvůrčí proces samotné skutečnosti, to v ní, co není stránkou „substance“ a přece nepopíratelně jest“ (ibid.: s. 290). Prostřednictvím jednotlivin, které jsou v Kolářových textech různým způsobem variovány a tedy reflektovány v různých vazbách a vztazích, či nahlíženy z různých úhlů, je reprezentovaná ona celostní povaha skutečnosti, tedy jakýsi rámec jejích variant či možností. Jak poznamenává Patočka: „Svět ve své žité podobě je celek. Je celistvost, tj. vždy je před jednotlivostmi, překračuje je a zahrnuje je v sobě, takže v každé je celý spoluminěn, a přitom přece jen nestojí zde jako hotový, nýbrž jako rámec možností svobodné bytosti, která ustavičně jisté jeho možnosti škrtá a jiné si osvojuje a rozvrhuje, jistých se chápe a jiné zavrhuje, až se v nich realizuje zcela po svém tak, že je tato bytost bytostí tohoto světa a svět veskrze světem jejích možností“ (ibid.: s. 291). Zatímco tedy fragment reprezentuje spíše jednotlivinu, prostřednictvím variací je v Kolářových básnických textech evokována právě ona celistvost, jež v sobě tyto jednotliviny-fragmenty zahrnuje, a právě variace představují určitý krok v Kolářově poezii, jímž je určitá nedostatečnost fragmentu překračována. Výsledný obraz pak tedy reprezentuje především samotnou dynamiku skutečnosti, která v sobě zahrnuje neomezené množství svých projevů.

Již bylo zmíněno, že variace jsou principem, který stojí mimo časovost lidské existence. Skrze variace jsou reprezentovány především možné procesy skutečnosti, a právě prostřednictvím mnohosti je potlačena subjektivita. Subjekt je nositelem časového vědomí a své bytí uskutečňuje výběrem z možností. Princip variací však implicitně k této subjektivitě, a tedy i k časovosti, odkazuje. „Tak je svět sice stále světem *obecných* možností, a proto všem pochopitelný, a přece mu patří ona „ten-kterost“, jež působí, že svět není bez subjektivity vůbec možný, že *objevení*, odkrytí věcí, se nemůže jinak odehrávat. A přitom je přes onen individuální klíč odhalena vždy implicitně a ve způsobu zakrytosti universální totalita věcí“ (ibid.: s. 291; zvýraznil J. P.). Prostřednictvím variací Kolář objevuje a odkrývá ve svých básnických textech ony obecné možnosti. Pokud se zaměříme na texty, které následují po *Ódách a variacích* a sbírce *Limb a jiné básně*, tedy především na jeho deníky *Dny v roce* a *Roky v dnech*, je patrný Kolářův příklon jednak k oné Patočkově „ten-kterosti“, tedy k subjektivitě zaznamenávané skutečnosti a zároveň také obrat od zmíněné „mimočasovosti“ k časové sukcesivní struktuře jako hlavnímu konstitučnímu prvku zapisovaného. Na tento obrat upozorňuje již Karfík ve studii *Básnická východiska Kolářovy tvorby* (1999): „Kolářovy válečné knihy byly skladbami, jejichž složitá stavba, založená na využití principů hudební kompozice – odtud technika variací – odpovídala snaze postihnout totalitu a proměnnost dějů, poskládaných z reálných detailů. Když Kolář zvládl „velkou kompozici“, nedal mu spát přítomný okamžik. Odtud už byl jenom krok k tomu, přiznat kategorii času jeho základní místo v organizaci umělecké tvorby“ (Karfík 1999: s. 41). Kolářovým dílům *Roky v dnech* a *Dny v roce* bude pozornost věnována v dalších kapitolách, které budou zaměřeny na reprezentace sukcesivní struktury času.

3.2 Písně z pěti, šesti věcí (Ivan Blatný)

V předchozí kapitole o poezii Ivana Blatného již bylo zmíněno, že od sbírky *Tento večer*, ve které je akcent kladen především na uchopení přítomného okamžiku a na zobrazení simultánnosti jeho projevů, směřuje Blatného poezie postupně spíše k hledání scelujícího smyslu a ke snaze uchopovat čas v kontinuitě jeho plynutí. Ve sbírce *Hledání přítomného času* je subjekt stále situován v přítomném okamžiku, tato přítomná

skutečnost začíná být však modelována především dynamickými aspekty času. Stejně jako v díle Jiřího Koláře, také v poezii Ivana Blatného princip variací reprezentuje snahu o širší uchopení skutečnosti, tedy skutečnosti, která počáteční subjektivní prožitek přítomné chvíle přesahuje.

Stejně jako (v určité míře) u Koláře vyrůstá princip variací v díle Ivana Blatného také z hudby, konkrétně z bluesové inspirace. Blatný ve svých verších explicitně odkazuje zejména na bluesovou inspiraci Langstona Hughese. Inspirace jazzovou hudbou lze nalézt rovněž u Josefa Kainara. Radomil Novák ve své studii *Jazzové infiltrace v české poezii* (2009) shrnuje základní rysy jazzové hudby následovně: „Jazz se odlišuje od evropské hudby třemi základními prvky: 1. zvláštním vztahem k času (čas znamená kontinuitu, nejvyšší hodnotu má naplno prožívané „teď“); 2. spontaneitou a vitalitou hudebního výkonu s podstatnou rolí improvizace; 3. tvořením tónu, respektive způsobem frázování odrážejícím individualitu hrajícího jazzového hudebníka“ (Novák 2009: s. 2). Zejména první dva body se podstatným způsobem vztahují také k poezii Ivana Blatného. Již bylo zmíněno, že Blatného snaha básnický ztvárnit skutečnost je postupně vedena snahou najít celek nerozdělený, tedy čas a prostor v jeho kontinuitě. Klíčovým horizontem, ze kterého měl být tento nerozdělený celek „pozorován“, je právě přítomný okamžik, tedy neustálé akcentace onoho „teď“. Druhý bod Novákovy charakteristiky zahrnuje spontaneitu a improvizaci, která je vázána právě k variacím, protože na rozdíl od poezie variace v hudbě s improvizací těsně souvisí, improvizovat znamená variovat danou hudební myšlenku. A právě modifikace dané myšlenky je také základním prvkem Blatného variací.

Bluesovou inspiraci přímo tematizuje báseň *V cizím pokoji* ze sbírky *Tento večer*:

„Píši dnes v jiném, cizím pokoji (2x),

Mé nástroje!

Zkusím to, zahrát svoje zoufalství,

Tak jako v černošských básních, jen několika tóny (2x),

Na staré věci tohoto pokoje.“ (Blatný 1995a: s. 135)

Báseň *V cizím pokoji* je možné chápat jako jakési základní téma tvořící jádro dalších variací, které se ve sbírce *Tento večer* objevují. V citované ukázce je již naznačen modus, který verše obsahují, tedy zoufalství, jež se básník právě po vzoru bluesové hudby snaží vyjádřit „jen několika tóny“, tedy variacemi těchto několika tónů. Toto zoufalství má být zahráno (reprezentováno) „na staré věci tohoto pokoje“. Právě prostor pokoje a výčet věcí je důležitým prvkem Blatného variací. V téže básni Blatný píše:

„Houpací křeslo, v kterém sedávali (2x),

Rodiče, tety mého přítele!

Rodiče, tety, bratři všichni známí,

Dřív než si pro ně přišla jejich mammy

(Řekni to tiše:) Smrt.“ (ibid.: s. 135)

Smrt je zde zdrojem existenciálního naladění, zároveň také tím, co subjekt přivádí k reflexi času, protože smrt je časovou hranicí, za kterou končí fyzická existence. Pomíjivost lidského bytí je v neustálém napětí s trváním hmotných každodenních věcí:

„Přišla jsi ke mně. Píši. Jsme tu sami.

Nechci se ještě setkat se svou mammy.

Až přijde čas.

A zkouším, zkouším píseň jediného světa.

V houpacím křesle sedávala teta

A strýc.“ (ibid.: s. 137)

V přítomném okamžiku se postupně začínají objevovat i jiné časové vrstvy skutečnosti. Temporální modus skutečnosti není reprezentován jako čas vnější lineární, ale je konstituován prostřednictvím času vnitřního. Přítomný okamžik, reprezentovaný prvním veršem citované pasáže, je zároveň prolínán časem minulým ztvárněným posledními dvěma verši citovaného úryvku. „A zkouším, zkouším píseň jediného světa“ píše Blatný v závěru citované básně a odkazuje tak na pojetí časoprostoru jako kontinua, jako jednotného, nerozlišitelného celku.

Ve sbírce *Tento večer* pak následuje osm variací, jejichž východiskem je právě báseň *V cizím pokoji*. Hned úvod první variace (*Malá variace*) odkazuje na princip

enumerace, jenž je vlastní všem variacím, ale také znovu na bluesovou inspiraci. Všemi básněmi také prochází motiv bytu, jeho předmětnost je klíčovým prvkem těchto básní. Těžiště básní leží opět především v autentickém zobrazení přítomného okamžiku, tento okamžik je však situován do proudu času. Klíčovým elementem je zobrazení všedních předmětů. Tyto předměty se v Blatného variacích podstatným způsobem týkají existence a jejich nehybnost, nečasovost je tím, co odkazuje na zakotvení člověka v jeho časovosti, tedy k ohraničenosti jeho existence a odplývání směrem ke smrti. V první *Malé variaci* Blatný píše:

„Čtvrtek dvacet hodin. Na stole:
Zápalky, cigarety, nůž a lampa.
Mé nástroje
Už znáš mou hudbu z pěti, šesti věcí (2x),
Můj malý zpěv.
Jak syčí na kamnech, jak bublá v tichu
Zpěv okamžiku,
který je jenom jednou v dějinách.“ (ibid.: s. 152)

Již v prvním verši je prostřednictvím časového určení přítomný okamžik situován do širšího rámce vnějšího, objektivně měřeného času. Prostřednictvím věcí na stole je však tento okamžik konstruován jako statický. Určité dynamické napětí času je pak reprezentováno prostřednictvím aktů, které se v tom okamžiku odehrávají, především onen zpěv, který do ticha a do okamžiku statické fakticity věcí vnáší existencialitu bytí, dynamiku lidské časovosti, jejímž prostřednictvím se přítomný okamžik stává jednak okamžikem autentickým, jednak okamžikem pomíjejícím („je jenom jednou v dějinách“). Ve variaci *Druhá* je časové uplývání reprezentováno prostřednictvím změn, které se odehrávají na samotných neživých předmětech:

„Kytice, křeslo, v kterém sedávali,
A staré věci toho pokoje.
Kytici vyhodili koncem léta
A křeslo, v kterém sedávala teta,
Se zvolna rozpadá.“ (ibid.: s. 153)

Spolu s vědomím pomíjivosti v Blatného básních také roste snaha uchopovat čas jako kontinuitu. V poslední sloce téže básně Blatný hovoří o mrtvých, jež vidí vcházet do popisovaného bytu. Prostor bytu je konstruován jako prostředí, ve kterém se otiskuje minulost a spolu s ní také pomíjivost času. V závěrečném verši Blatný opouští lineární perspektivu:

„Už znáš mou píseň z pěti, šesti věcí,

Můj malý zpěv?

(V smetí tlí dopis: Albertinko... Ty...)

Stále se opakuje jako životy.“ (ibid.: s. 154)

Akcentován je cyklický aspekt času. Od konkrétních, autentických prožitků je pozornost postupně posouvána k jakési univerzální koncepci času, která přesahuje časovost konkrétní lidské existence, jež smrtí zaniká.

Jiným širším časovým horizontem, do kterého je subjekt situován, je čas dějinný. Tento čas je artikulován dějinnými událostmi, v Blatného verších především koncem války. Zatímco v prvních básních sbírky *Tento večer* je Blatného bytí konstituováno především v přítomnosti, v pozdějších verších, ve kterých Blatný pohlíží k tématu války, začíná být subjekt konstituován ne jako statický bod v přítomném teď, které se (ve smyslu Husserlově) pohybuje jako nějaký bod, ale jako dynamická temporální entita. Čas je tedy reprezentován jako kontinuita. Blatného bytí se tak ukazuje spíše jako Bergsonovo trvání, ve kterém jednotlivé časové elementy koexistují současně a tvoří jakýsi interval v naší vnitřní realitě. V básních, ve kterých se Blatný vrací k válečným událostem, se prolínají různé typy časů – čas osobní, vnitřní, čas dějin, čas vnější datovaný. Tyto časové roviny vytváří jednu skutečnost, jeden celek trvání. Všední události se tak zařazují do jednoho časového proudu s dějinami, které jsou ale až časem druhotným, jenž je vytvářen z času vnitřního, z času individuálně zažívaného. Pokud Blatný hovoří o okamžiku dějin, je to vždy okamžik bezprostředně mu přítomný, všední. Dějinný okamžik jako čas člověku neautentický a oproti tomu autentický prožitek chvíle, která je situována v dějinách, jsou zobrazeny v prvních dvou slokách básně *Okamžik dějin*. Báseň není označena jako variace, přestože je mezi ně zařazena a motivicky je

s ostatními variacemi pevně spjatá. V první sloce je nejprve ztvárněn individuální prožitek konkrétní chvíle:

„Můj přítel právě kamsi odešel
Sedím tiše
Jeho židle knihy lampa stínítko
[...]
V rozlehlé zahradní čtvrti: mír
Okamžik dějin zahýbá neslyšně za roh
Abych jej nespátřil už jinak než ve vzpomínce
Na tomto zežloutlém listu po letech.“ (ibid.: s. 165)

Okamžik dějin v této pasáži je pouze specifikovaný slovem mír a naznačena je jeho určitá prchavost, neuchopitelnost. Těžiště citované pasáže básně spočívá v subjektivním prožitku smrti přítele, který se Blatný snaží zaznamenat. Báseň se stává prostředkem vzdorování pomíjivosti času. Smrt přítele a dějinné okamžiky, vše podléhá času a odplývá a zůstává fixováno pouze v paměti člověka. V následující sloce téže básně pak Blatný reflektuje událost dějinnou:

„Okamžik dějin: léto po válce
Píseň rudoarmějce letí zvolna ulicemi
A korunami stromů
K osvětlenému oknu mého přítele
[...]
V rozlehlé zahradní čtvrti: mír
Jako ta vůně zahýbající prudce za roh
Abych ji ucítil už jenom ve vzpomínce
Na tomto zežloutlém listu po letech.“ (ibid.: s. 165)

Druhá strofa je v podstatě variací první, časovým horizontem, který je naznačen v prvním verši, je čas dějinný. Tento čas je ale opět přitahován k subjektu a jeho konkrétnímu prožitku situace teď a tady, to je situace, která je subjektem přímo zakoušena. Čas dějinný tak není v Blatného verších nikdy prožíván přímo, ale vždy je

jakousi gravitační silou vtahován k přítomnému horizontu teď a tady, ve které je subjekt přítomen. Dějinný čas tvoří jakési pozadí, na kterém je artikulována a prostřednictvím kterého je zvýrazňována všednost a každodennost. Snaha po vyvolání proudu času je reprezentována také posledním veršem z citované pasáže. Zatímco předchozí verš rozprostírá čas, prostřednictvím vzpomínky, do minulosti, závěrečný verš naopak směřuje k času budoucímu. Čas je tak v poezii Ivana Blatného rozbíhán všemi směry – „čas na všechny strany, prostor na všechny strany“ (Blatný 1999: s. 37).

Ve sbírce *Hledání přítomného času* pak tyto tendence vrcholí. Přítomný okamžik je konstruován jako průsečík několika dění – času dějinného, času všedního a času vnitřního, tyto jednotlivé proudy času (a skutečnosti) jsou zde spojovány v jedno časové vědomí, které propojuje vše nejen skrze čas ale i prostor.

Dvě variace, které se nacházejí ve sbírce těsně před závěrečnou skladbou *Terrestris*, opět vycházejí z motivu variací ze sbírky *Tento večer*. Zobrazován je znovu prostor bytu, jehož věci svým trváním vyvolávají melancholii odplývajícího času. Prostor, který je v těchto variacích zobrazován, není už jen ten blízký, který se bezprostředně dotýká tělesnosti v přítomném okamžiku:

„Docela blízko u mne, zde v tomto pokoji
strýček Josef se učí esperanto a brnká na kytaru,
jen malý kousek odtud, docela blízko u mne, ve čtvrtém rozměru,
docela blízko u mne a jednou nohou,
a jednou nohou skoro ve třetím,
docela blízko u mne šeptá...“ (Blatný 1995b: s. 244)

Je to zároveň prostor neznámý, v citované ukázce je přímo naznačen jakýsi čtvrtý rozměr. Blatný v citované básni stále sugeruje „jste všichni v tomto bytě“, prostor bytu se tak stává polem či prostorem dění, ve kterém dochází ke střetávání se skutečností, s časem a smrtí, která je neustále přítomná. V předmětném prostoru bytu jakoby všechno bylo spatřováno. Ve variaci této básně pak Blatný hovoří ještě o jiném prostoru či dění:

„Tisíce kilometrů ode mne,
[...]

v krajině mého dětství s dřevěným letohrádkem,

[...]

Tisíce kilometrů ode mne, a přece neustále přítomná

tak jako mrtví v starých bytech, které zahlédneme

pod lampou číst, klidně číst slepoucím okem

[...]

Tisíce kilometrů ode mne, na místech o nichž nevím.

A která neví o mně, tisíce kilometrů ode mne

[...]

tam kde je svět a vesmír mimo mne a ve mně a všude a jinde než všude

tisíce kilometrů ode mne.” (ibid.: s. 241-242)

V těchto verších Blatný přímo hovoří o vesmíru jako o celistvosti a kontinuitě, která je všude, v subjektu i mimo něj. Vzdálenost prostorová a časová jsou zde ztotožněny. Čas a prostor se propojují a tvoří jeden proud, v němž je bytí přítomno. Prolínají se zde dějinné události, osobní vzpomínky, různá místa, různé vzdálenosti a to vše tvoří celistvost, která není lineární v čase, ale přítomna jakoby celá najednou v aktuálním okamžiku. Blatného koncepte skutečnosti se tak blíží Bergsonovu konceptu trvání jako multiplicitního pole.

Blatný psal Jindřichu Chalupckému o snaze najít celistvost jako symbol celého života a tato celistvost spočívá podle Blatného v odhození racionálních hranic. Za jednu z těchto hranic lze považovat linearitu vnějšího “matematického” času, jež rozděluje celistvost na nyní, před a po a člověk je jen jakýmsi okamžitým bodem, který se po této linii posouvá. Snaha překonat tuto přítomnou fragmentarizaci světa vede Blatného k překonání časové lineariry a k pojetí skutečnosti jako jednomu celistvému poli.

Princip variací v tomto scelujícím způsobu uchopení časoprostoru sehrává podstatnou roli. Prostřednictvím variací je překračována lineární povaha zapisovaného, přestože zapisování a čtení je ze své podstaty vždy lineární v čase. Princip variací umožňuje přítomnou situaci různě natáčet a vtahovat do ní další významy. Časoprostorová skutečnost přítomného okamžiku je v poezii Ivana Blatného prostřednictvím variací jakoby rozptylována, okraje tohoto přítomného okamžiku

nabírají neostré kontury. Tímto neustálým rozptylováním přítomného okamžiku do širšího časoprostoru zároveň dochází ke scelování diskontinuitní skutečnosti, která byla reprezentovaná prostřednictvím fragmentu. Vedle toho však neustálým variováním týchž motivů, opakováním principu enumerace a sugerováním okamžiku „nyní“ v kontrastu k odplývajícímu času je Blatného časoprostor neustále stlačován do jakéhosi pomyslného středu, k jakési singularitě, ze které časoprostorové kontinuum vyrůstá. V textu *Hra* z nedokončeného cyklu o *Kolemjdoucím* Blatný píše: „Když člověk rozkládá, vypomáhá si různými podvůdky. Například líčí simultánní děje jako následné. Děje! Jako by nešlo o děj jeden, kulovitý a celistvý. Když člověk rozkládá, musí se neustále vracet a opravovat. Neustále musí ze všech stran tlačit unikající, nesmírnou odstředivou silou odpuzovaná slova do středu, tj. k tomu, co má být vysloveno. Kuličky mu unikají pod prsty, vrací je znovu z jiné strany, ale už mu naproti teče do maňásku. [...] Ostatně i slova mají schopnost vytvářet útvary obracející se ke kulovitému chápání.“ (Blatný 1995c: s. 436-437)

V závěrečné básni *Terrestris* ze sbírky *Hledání přítomného času* pak dochází k syntéze tendencí z Blatného dvou skupinových sbírek. Skutečnost ve své celistvé podobě, hledaná prostřednictvím básní z *Tohoto večera* a *Hledání přítomného času*, je symbolicky zobrazena prostřednictvím bájně čarodějnice *Terrestris*. *Terrestris* je jakýmsi mytickým principem, který se klene nad vší skutečností:

„A ještě výše než sny,
mezi věžemi a nebo návršími
[...]
zjevuje se
někdy
čarodějnice *Terrestris*.“ (Blatný 1995b: s. 246)

Postava *Terrestris* je konstruována prostřednictvím protikladů – je štíhlá a vysoká, ale také kulhá a má hrb, je laskavou matkou všeho živého, ale smrtí zároveň, nachází se vysoko nad sny, ale zároveň prochází městem, zahřívá ptáka vypadlého z hnízda a vzápětí ho zašlápne, až praskají jeho kosti. Ti, kdo se setkají s *Terrestris*, jí buď podléhají („tisíce miliony mladíků“), nebo jí neporozumí (postava *Hlupák*). Tyto

protiklady jsou však prostřednictvím Terrestris nulovány, v její postavě se ruší veškerá dualita a vše splývá do jednoho absolutního celku:

„Naslouchej této písni, ó Blbče, a ptej se, kdože ji zpívá!

Zpívá ji Duše? Zpívá ji Tělo? Odpověz!

To ty jsi vymyslel tuto obludnou dualitu?“ (ibid.: s. 250)

Dualita duše a těla je tím, co brání uchopení skutečnosti jako jednoho kontinuitního celku se všemi jejími aspekty – tělesnými i transcendentními. Setření duality duše a těla je také, domnívám se, tím, co umožňuje pojmout čas a bytí v Bergsonově smyslu trvání a odhodit tak ony racionální přihrádky, které znemožňují skutečnost jako celek uchopit. Terrestris v sobě absorbuje také veškerou časovost, zatímco sama stojí mimo ni. V závěru, kdy se Terrestris setkává s lyrickým subjektem, je však znovu signalizována časovost, tedy konečnost, lidské existence. Závěrečné nedořečení reprezentováno třemi tečkami naznačuje onu nepřekročitelnou hranici mezi „nekonečností“ symbolizovanou skrze mytickou postavu Terrestris a „konečností“ symbolizovanou smrtelností lyrického subjektu.

Nedokončený cyklus o *Kolemjdoucím*, jehož čtyři části vyšly časopisecky v letech 1946-1947, naznačuje proměnu v básnickém uchopení všední skutečnosti. Básnický jazyk se v *Kolemjdoucím* notně zcivilňuje, podstatou zápisu jsou podrobné záznamy všedních událostí hlavní postavy. Zatímco v předešlých Blatného básních jsou prostřednictvím variací budovány poměrně rozlehlé plochy časoprostoru a čas je modelován především ve své simultánní podobě, v *Kolemjdoucím*, pokud lze z útržků díla usuzovat, je akcentována především sukcesivní struktura času, jednotlivé záznamy jakoby tvořily rytmus každodenního obstarávání. Ohromné trsy času, které byly ztvárňovány v Blatného předchozích sbírkách, především v *Hledání ztraceného času*, jsou vystřídány časem osobním, reprezentovaným linií času všedně, monotónně odplývajícího. Podobně jako Jiří Kolář od obrovských, složitě budovaných básnických celků přechází k deníkovým záznamům, jež mají reprezentovat především každodenní rytmus všednosti jedné existence, přechází i poetika Ivana Blatného k civilnějšimu výrazu, k většímu důrazu na epiku zapisovaného a především k osobnímu času existence. Jestliže Kainar zanechává v rámci skupinové poetiky svůj svět ve stavu naprostého

rozkladu, ve kterém nezbyvá než nicota a lidské tělo, Blatný a Kolář skrze složitěji modelované modely skutečnosti dospívají k lineárně budovaným autentickým zápisům odplývající všednosti. Tento způsob zapisování měl zřejmě pro oba básníky a jejich dílo rozdílný účel, přesto však lze pozorovat společnou tendenci obratu od „velké“ koncepce časoprostorové skutečnosti k zobrazení osobního, autentického, sukcesivního času jedné existence.

3.3 Variace osamělosti v *Cizím pokoji* Jiřiny Haukové

Již bylo zmíněno, že základním naladěním lyrického subjektu ve sbírce *Cizí pokoj* je samota. Toto naladění subjektu je pak v jednotlivých básních různým způsobem variováno a modelováno. Samota je zdrojem existenciálního naladění v cizím, mlčenlivém městě, ve kterém je lyrický subjekt lapen.

Pro verše ze sbírky *Cizí pokoj* je charakteristická maximální míra depoetizace a zcivilnění poezie. Prozaizovaný volný verš je prostředkem evokace maximální míry nestylizace a syrovosti výpovědi. I přes tuto snahu přivést poezii na samou mez umělecké stylizace se lze ve sbírce Jiřiny Haukové setkat s básněmi, které jsou propojené názvem *Variace na život*. Tyto čtyři variace v podstatě shrnují základní polohy samoty, které prochází skrze celou sbírku. V první variaci je ztvárňována samota a cizota, kterou lyrický subjekt pocítuje ve vztahu s jiným člověkem. Motiv pokoje zde reprezentuje prostor odcizení, v básni je zobrazen jako „ledový pokoj“, ve kterém „člověk nejbližší, je tak cizí“ (Hauková 2000: s. 129-130). Motiv pokoje tak reprezentuje spíše jakýsi prostor subjektivity, hranici, za níž svět je cizí a člověk v něm spíše jen objektem („A tak cizí byl ten svět. / Jsi plakát, jsme plakáty, / na kterých čtou se písmenka“ (ibid.: s. 128)). Podobně pak v druhé variaci pokoj k pronajmutí reprezentuje hledání spřízněného člověka („člověk nechce být vždycky sám“ (ibid.: s. 132)), celý obraz je stejně jako v předchozí básni zahalen zimní, mrazivou atmosférou. Obrazy touhy po nalezení spřízněné existence však ústí do pocitu existenciální osamělosti:

„a člověk nepodpírá sebe,
člověk jen Život podpírá

a jdou dva, oba dva.
Už nám nic nezbývá,
už nám nic nezbývá.“ (ibid.: s. 133)

Ve třetí variaci je oproti intimně prožívané samotě zobrazena samota vztahující se k anonymitě a netečnosti velkoměstského davu. Prostředí města je ve variaci přirovnáváno k hřbitovu. Stejně jako hřbitov i město je podle básnického subjektu šedé a černé. Zatímco však prostředí hřbitova v básni Jiřiny Haukové je prostorem, kde se lze od smutku očistit, prostředí města zůstává k tomuto smutku netečné:

„A nikdo neví, nevidí,
nikdo vám nepomůže, co byste chtěla vzít
a co jste nabrala a neunesla.
Nikdo vám nic nést nepomůže
Spolehněte jen na sebe.“ (ibid.: s. 136)

V závěru třetí variace se tak ozývá ona nutnost zodpovědnosti za vlastní existenci ve skutečnosti, která je mlčenlivá a člověku žádný smysl nezjevující. Ve čtvrté variaci se pak objevuje namísto pasivity či paralýzy odcizenou skutečností, která doprovázela motiv samoty v básních Jiřiny Haukové, jakési aktivní gesto či vědomí vlastní odvahy před svou existencí:

„Nenávist by měla být ohlodána
jako kost,
aby člověk s odvahou vyšel
na pustou cestu. (ibid.: s. 138)

Tento mikrocyklus variací lze pak uzavřít poslední básní sbírky *Cizí pokoj*, která na variace bezprostředně navazuje a sbírku uzavírá. Báseň s názvem *Na cestu* reprezentuje jakési smíření a odvalu účastnit se naplno skutečnosti. Oproti motivům zakrytých pohledů a zatemnělých pokojů se zde pohled pročišťuje, sloky básně jsou uvozeny veršem „Kdo jde a vidí“. Úvodní verše básně přímo reprezentují nutnost uskutečňování existence:

„Kdo jde a vidí,
že nic už na své cestě nemůže obejít,
že vrátit se nemůže, protože něco jde a žene ho dál...“ (ibid.: s. 139)

Prostor města je pro Haukovou stále prostorem, v němž cítí odcizení, tato samota je však už spíše zdrojem pro aktivní gesto, pro aktivní uchopení své vlastní existence ve skutečnosti, spíše než zdrojem bolestného naladění. Zatímco v druhé variaci Hauková ještě reflektuje pocit cizoty a nezájmu („nikdo vám nepomůže, co byste chtěla vzít“), v závěrečných verších poslední variace je tento pocit proměněn a Hauková zaznamenává:

„Kolem se budou smát a zevlovat,
úšklebky, polibky, nadávky,
všechno je na ulici na prodej,
a proto naberu všeho, co nejvíc unesu
a půjdu.“ (ibid.: s. 140)

Hauková ve svých verších nepřetváří to, co subjektivně zakouší, v něco nadosobního, tak jako Kolář, Blatný či Hanč, jehož subjektivizující a krajně depoetizovaný způsob zapisování je poetice *Cizího pokoje* blízký. Podle Přemysla Blažíčka verše Jiřiny Haukové ze sbírky *Cizí pokoj* zachycují neproměnnou každodennost (Blažíček 2002: s. 115). Tato neproměňující se, monotónně plynoucí každodennost je však modelována subjektivním prožitkem úzkosti a osamocení. Variování a neustálé modelování různých poloh téhož pocitu odkazuje na onu existenciální vrženost, subjekt se nachází ve skutečnosti, která je pro něho zdrojem úzkosti, bez možnosti transcendence. Jestliže v poezii Koláře či Blatného v sobě variace zahrnovaly jakousi odstředivou sílu, v poezii Jiřiny Haukové spíše odkazují na prvek sukcesivní – na skutečnost, která monotónním všedním rytmem neustále odtéká a ve které je život zobrazován ne jako podivuhodný, ale jako skutečný. Zatímco Kolář nebo Blatný neustále zapouští sondy do skutečnosti samé ve snaze zobrazit spíše její strukturu, verše Jiřiny Haukové podávají autentickou zprávu o naladění jedné existence v této časoprostorové skutečnosti zapuštěné.

4. Deníkový záznam

Elementárním prvkem pro ztvárnění autentické skutečnosti byl pro umělce Skupiny 42 fragment. Prostřednictvím fragmentu básníci Skupiny zachycují mnohvrstevnatou, právě přítomnou, skutečnost. Způsobem jak roztržštěnou skutečnost alespoň částečně scelit, resp. ukázat vedle „okamžitosti“ také to, co ji nějakým způsobem přesahuje. Zatímco fragment sám o sobě je spojen především s onou okamžitostí, s přítomností, prostřednictvím fragmentu ztvárněné variace reprezentují širší horizont časoprostoru. Variace spíše než obraz skutečnosti reprezentují její povahu a neviděnou strukturu jejího pohybu. Oproti státnosti fragmentu variace modelují spíše dynamiku časoprostoru, jeho permanentní proměnu. Jako další stupeň uchopování skutečnosti lze pak chápat princip deníkového zapisování. Od – prostřednictvím variací – složitěji budovaných simultánních celků se prostřednictvím deníku otevírá spíše sukcesivní podoba skutečnosti. Akcent je kladen na individualitu subjektu a jeho každodenní střet s přítomnou skutečností a tedy také na sukcesivní strukturu času.

„Všechny děje, které se někdy udály, jsou *někde* uloženy. Jsou uloženy v čase. Prostor, v kterém dovedeme číst, se nám jeví jako čas.“ (Navrátil 2003: s. 113), píše Václav Navrátil a domnívám se, že podobným způsobem lze číst především Hančovy a Kolářovy deníky, ale do určité míry i ostatní básnická díla autorů Skupiny 42. Sukcesivní struktura času je v básnických sbírkách členů Skupiny 42 reflektována nejen prostřednictvím deníkových záznamů. Chronologické řazení básní ve sbírkách Ivana Blatného odkazuje na sukcesivní strukturu času a signalizuje oproti simultaneitě času vnitřního vnější čas sukcesivního plynutí. Ve sbírkách Jiřího Koláře jsou pak některé básně řazené za sebou tak, aby implikovaly rytmus posloupného plynutí. Princip deníku ke ztvárnění této sukcesivity využívá rytmus vnějšího, datovaného času. Prostřednictvím tohoto času je artikulováno všední plynutí skutečnosti. Každodenní realita subjektu se pak stává tím nejautentičtější záznamem skutečnosti. Míra tvořícího subjektu (především oproti variačnímu principu) je stažena na minimum. Skutečnost je jakoby ponechána vlastnímu rytmu plynutí.

Václav Navrátil ve svých filozofických reflexích hovořil o potřebě zastavit čas, aby mohlo být porozuměno jeho dynamické struktuře. Jean Paul Sartre v *Bytí a nicotě*

naproti tomu píše, že právě z časové dynamiky je možno prozkoumat statickou konstituci času. Časovou statiku Sartre ztotožňuje s jakousi formální strukturou časovosti (řád času), dynamika pak podle něho odpovídá materiálnímu toku času (Sartre 2006: s. 177). „Časovost redukovaná na svůj řád by se ihned změnila v časovost v *sobě*“ (ibid.: s. 196, zvýraznil autor J. P. S.). Princip variací, jak již bylo zmíněno, lze chápat jako snahu o zobrazení tohoto řádu času – tedy času o sobě. Časovost ale, jak hovoří Sartre, není kvalitou přicházející zvnějšku, není vývojovým zákonem, který by člověku byl vnucován, časovost ani není bytím, ale její dynamika je vnitřní strukturou existence (ibid.: s. 190). Pro ztvárnění dynamiky této vnitřní struktury je tedy nutné, domnívám se, vrátit se těsně k subjektu. Deníkový způsob zapisování, který sugeruje maximální míru autenticity, je přílehlavým způsobem, jak zachytit tuto vnitřní dynamiku bytí v toku skutečnosti. Distance mezi přítomným časem a zápisem se v deníku podstatným způsobem zmenšuje. Akcent je položen na přítomný okamžik, kolem něhož se pak usazují všechny časové ekstáze. Jestliže tedy princip fragmentu a variací lze chápat jako jakési sondy, které básníci Skupiny zapouštěli do skutečnosti se snahou o rozpoznání její povahy, deník se stává prostředkem, jak reflektovat vlastní přítomnost v této nezajištěné, tekoucí, neovladatelné skutečnosti.

4. 1 „Sny dobojovaly a odtáhly“ – Deníkové záznamy Jiřího Koláře

V předchozích kapitolách této práce bylo sledováno, jakým způsobem se časové struktury skutečnosti podílejí na konstrukci básnických textů Jiří Koláře. Od fragmentárních básní, které skutečnost tříští a skrze které měl být přítomný zaznamenaný horizont jakoby vyjmut z proudu skutečnosti a vyzdvihnut z plynoucího času, se pak Kolář posouvá směrem k jakési scelující básnické perspektivě. Neustálá snaha analyzovat skutečnost a zobrazit dynamiku jejích procesů je reprezentována složitěji budovanými celky, ve kterých dominuje především princip simultaneity, který v případě variací do vidění skutečnosti vnáší také vědomí nestálosti, skrze niž je skutečnost modelována. Od přítomného, fragmentárního, okamžiku je pak tedy pozornost přesouvána k celistvější struktuře času, která je však ještě uchopována spíše statickou

optikou. Vedle tohoto, v Kolářových básnických sbírkách dosud dominantního, principu se však ukazovala také tendence ztvárnit rovněž sukcesivní strukturu času.

Analýza skutečnosti a procesů, kterými je její struktura utvářena, byla složitými básnickými strukturami zejména ve sbírce *Limb a jiné básně* dovršena. Do svého deníku *Roky v dnech* Kolář zapisuje: „Variace, které pochopitelně vznikly za jiným účelem, vlastně jsou jedním z výsledků charakteru jejich obsahu a osudu knihy, splnily svůj úkol. Pokračovat bylo nemožné a stejně absurdní se zdála myšlenka, začít z bodu jejich konečného rozvinutí“ (Kolář 1992d: s. 469). Totalita skutečnosti, nekonečnost jejich projevů ztvárněná prostřednictvím variací mimo jiné přitáhla pozornost na subjekt, který v tomto množství projevů musí jednu skutečnost pro sebe volit, tedy do této skutečnosti se rozvrhovat. Konstruktivní síla skutečnosti se nenachází ve skutečnosti samé, ale v subjektu, který je její neoddělitelnou součástí. Zobrazit toto neustálé rozvrhování se do skutečnosti pak také znamená implikovat do struktury díla temporalitu lidského bytí. Princip deníkového zapisování se pak stává vhodným prostředkem jak do poezie vnést časový aspekt lidské existence.

„Vždycky mě zajímaly časopisy a noviny, nejen svou formou, ale vším. [...] Už sám fakt, že noviny nelze dělat takřka ani den předtím! Tato nepředvídatelnost byla pohnutkou, abych začal dělat deník!“ (Kolář 1984: s. 65), vzpomíná Kolář v *Odpovědích* a v téže pasáži přiznává času hlavní úlohu v koncepci svých deníkových zápisů: „Ono *co* zde určoval čas a ono *jak* vycházelo často z toho *co*“ (ibid.: s. 65; zvýraznil J. K.).

Princip fragmentu zůstává zachován i v deníkovém způsobu zapisování, je to záznam přítomné, prožité, autentické skutečnosti, tak jak je jí subjekt přítomen. „Při vzniku deníku je podstatná především působivost událostí na člověka“ (ibid.: s. 65). Jednotlivé deníkové, básnické či prozaické, záznamy jsou zlomkem prožitého a reflektovaného času. Datování těchto jednotlivých zápisů-fragmentů však vytváří vědomí sukcesivity. Tento čas lineární, objektivní, tedy čas datovaný, není časem autentickým, byl vytvořen na základě určitých rytmů a slouží lidské orientaci a koordinaci. V denících jsou však data zápisů jedním ze způsobu jak reprezentovat každodenní rytmus lidské existence, jsou principem, který vytváří vědomí sukcesivity a jednotlivá dění spojují ve vědomí časového trvání či uplývání. Zatímco v předchozích

básnických sbírkách lze strukturu básní chápat jako vertikální, její jednotlivé části jakýmsi procesem sedimentace reprezentují řád rozpínající se mezi nebem a zemí, struktura deníků se rozléhá především v čase lidského všedního plynutí. Ztvárňován je tak proud existence, která „vše, co říká, vše co napíše, vytrhává z panství smrti“ (ibid.: s. 462).

I v případě deníku je přítomnost elementární situací, ve které subjekt prožívá svou skutečnost, přítomnost reprezentuje onen existenciální střet se skutečností. Právě přítomnost je tím polem, které na existenci subjektu upamatovává. Přítomnost se stává jediným horizontem, v němž lze v čase se rozpadající integritu existence subjektu hledat. Jiří Kolář k tomuto postavení člověka v přítomném okamžiku ve svém deníku zapisuje: „Celý život žije z ruky do huby, živoří ze dne na den a v neustálém chvatu za budoucnem. Tomuto budoucnu obětuje vše, i tu nejmenší zkušenost včerejšího dne. Jaká hrůza, neumět myslet na přítomnost“ (ibid.: s. 460). Přítomná situace člověka ve skutečnosti je tedy horizontem, ze kterého je lidské existenci rozuměno. Přítomnost je polem, v němž člověk zůstává sám u sebe, je autentický. Minulost a budoucnost ve smyslu neaktuality jsou naopak tím, co člověku jeho autentičnost zcizuje. Kolář ve stejném zápisu dodává: „Musí se bít sám, s holýma rukama, hned jak prohlédne sám, neboť zkušenost nemá ani ten, kdo jej přivedl na svět. Nikdo nemá ani čas ani svědomí, aby mu ukázal souhvězdí, pod kterým žije jeho národ, nikoho ani nenapadne, aby mu ukázal hvězdu, pod kterou žije sám.“ (ibid.: s. 460)

Vedle této autentické přítomnosti je však v deníkových záznamech Jiřího Koláře reprezentována ještě další rovina času, a to čas dějin. V tomto časovém poli se nacházejí koncepty, které jsou člověku a jeho autentickému bytí odcizené, neprožívá je přímo, ale spíše jsou do jeho osobního času mocensky vsunovány.

„KOLIK SÍLY, BOLESTI, ZOUFALSTVÍ

dovede obětovat žena

aby její srdce; srdce bije

a vše mu podléhá, vnitřnosti,

vlasy, kosti, nehty, mícha i krev.

Radosti národů, smutky moří,

slzy země, smích hvězd neobrábí
zpět jedinou hlavu a moc žen
neví o následcích, o ničem,
slyší jen chod svalů uvnitř hrudi.
Válka, moc, sláva, hlad, nemoc, zlo,
slova, sen jsou jen vymyšlenosti,
šidítka, nástrahy, pilulky
k postrašení naší pozornosti, žízně,
ale láska nezná své hloubky
a víko na její strašný jícen,
ó jak lehko odstranitelné,
stačí zavadit myšlenkou, snem
a propast je tu, velká jako smrt
hlubeň po doteku paprsku
a vše propadá, navždy jako čas.“ (Kolář 1992c: s. 302)

V citovaném básnickém zápisu je možné spatřit onu propast mezi vnějším či dějinným (válka, moc, sláva, hlad, zlo) a mezi tělesnou přítomností subjektu („slyší jen chod svalů uvnitř hrudi“). Kolář v básni vyslovuje, že tyto vnější koncepty jsou tím, co chce v sobě existenci subjektu rozpustit („k postrašení naší pozornosti, žízně“). Ale nic z toho subjektu přímo nenáleží, mezi těmito vnějšími, dějinnými koncepty a osobní lidskou zkušeností se světem se otevírá propast, do které na konec i všechny tyto velké dějinné koncepty propadnou, stejně jako odplývající čas. Akcentován je tak znovu horizont přítomnosti jako jediný způsob, jakým subjekt může porozumět své existenci ve skutečnosti. Lineární objektivní čas a čas dějin zde tvoří jen jakési pozadí, které vyrůstá z autentického času lidského bytí, tedy z času původního.

Ve *Slovníku metod* Kolář pod heslem deník mimo jiné uvádí: „Se změnou dne (vím, že by stačila mnohem kratší doba, ale o to nejde) se může změnit nejen obraz přítomnosti a budoucnosti, ale i minulosti: nejen člověka, ale světa vůbec. Nuže, nastoupil jsem tu cestu, abych se nechal ovládat jinou silou, nežli je vůle. Přijal jsem jen přání něco psát. Co psát mělo povědět neznámé“ (Kolář 1999: s. 60). Princip deníkového

zapisování, ve kterém je evokována nulová prodleva mezi prožitkem a jeho záznamem, se tak stává vhodnou odpovědí na otázku, „jak zachytit alespoň několik okamžiků, nezkreslených, nevymyšlených, pravdivých a všedních, několik okamžiků věčné řeči každodenního života“ (Kolář 1992d: s. 346). Snaha po autentičnosti vyjádření přivádí Koláře k formě deníku, ve kterém je tvořící aktivita subjektu minimální, subjekt je pouze svědkem, tím, kdo zapisuje, aniž by skutečnost jakkoliv strukturoval. Od velkých složitě strukturovaných kompozic *Variací* a *Limbu* se Kolář v denících vrací k jednoduché formě básní a k menším prozaickým záznamům.

Vladimír Karfík ve své studii *Deník jako román* (1990), jejímž těžištěm je Vaculíkův deník *Český snář* (1981) – deník, který byl Kolářovi ve svém úvodu dedikován, k principu deníku poznamenává: „Hlavním gestem tohoto gesta je antiiluzivnost, antiliterárnost, gesto je namířené proti poetizaci skutečnosti, proti tomu, aby tvárné záměry a ideové přístupy předcházely životní látce“ (Karfík 1990: s. 257). Oproti předcházejícím složitým kompozicím je v denících zaznamenána skutečnost strukturovaná pouze datací jednotlivých zápisů. Zatímco v případě deníku Jana Hanče je skutečnost usoustavňována především přítomností subjektu (od něho a k němu vždy skutečnost míří), v případě deníků Jiřího Koláře je skutečnost ponechaná pouze sama sobě, chronologická linie datovaných zápisů reprezentuje každodenní rytmus toku skutečnosti, ve které se subjekt jako očitý svědek nachází a kterou zaznamenává. Kolářův zápis je mnohem více než Hančův objektivizovaný, to, co je především zobrazeno, je skutečnost sama o sobě. Chronologie zapisovaného, která je v deníkových zápisech akcentována, je určitým protipólem předchozích básnických sbírek, ve kterých dominantní časovou strukturou byla spíše simultaneita dění. Přesto však i v Kolářových předchozích básnických sbírkách lze postřehnout onu potřebu sukcesivního ztvárnění skutečnosti. Zejména ve sbírce *Ódy a variace* je možné tuto chronologickou povahu zaznamenávání sledovat v uspořádání básní. V oddílu *Variace* tak následují za sebou básně *Noc*, *Ráno*, *Odpoledne*, *Večer*, nebo básně *Druhá ranní* a *Druhá odpolední*. V oddílu *Noc dne* téže sbírky je posloupnost básní sugerována písmeny abecedy. V denících se pak tento princip stává dominantním.

„Deník je podmíněn nespokojeností s veřejným traktováním skutečnosti, kterou mohu nejen číst v knihách, novinách, slyšet v rádiu, vidět v biografu, sledovat v televizi, zaslechnout v klubech, kavárnách, na ulicích nebo shromážděním, ale nespokojeností se vším, z čeho by si mohl kdokoliv, jakýmkoliv způsobem přivlastnit právo na vyslovení odpovědi na otázku: Co jsem žil a jak jsem žil?“ (Kolář 1996: s. 90), zaznamenává do svého deníku Kolář v 50. letech, v době, kdy se ještě intenzivněji ozývá nutnost uchopit svou existenci a přivlastnit si své bytí ve skutečnosti, která má být prostřednictvím dějinných konceptů člověku zcizena ve prospěch budoucnosti. „Deník nesmí být vytrhávání a prezentování toho, co se domnívám, že je pro určitý čas podstatné, co se mně podařilo zvládnout, ale musí být přiznáním ke všemu, co pro mě život znamenal, co jsem schopen z něho vyrvat. Rok deníku je rokem zápasu proti tomu nejdivočejšímu, co existuje, proti skutečnosti, a zároveň rokem boje o to nejdivočejší a nejfantastičtější, co existuje, o skutečnost“ (ibid.: s. 90-91). Jak poznamenává Karfík, v denících už nejde o zobrazení života, ale především o jeho osvojení (Karfík 1990: s. 257). Gesto zápisu lez chápat jako snahu o osvojení si svého autentického času navzdory zcizujícímu vnějšímu konceptu dějin. Svoboda a autenticita vlastní existence v Kolářových denících znamená vrátit se k času své individuální existence. V *Ódách a variacích* a v *Limbu* byla skutečnost reprezentována jako mnohodimenzionální, jako dynamická struktura, v níž se vedle úzkosti zrcadlila také svoboda. Skutečnost reprezentovaná v denících je podstatným způsobem zploštěna. „Nožem skla oddělili nebe touhy / od země skutečnosti“ (Kolář 1992c: s. 296), zapisuje Kolář do *Dmů v roce* a jiném zápisu pak ještě tento pocit bezvýchodnosti posiluje: „Jsem jako štvané zvíře / a svět jsou čtyři stěny.“ (ibid.: s. 301), v jiném zápisu pak: „Sny dobojovaly a odtáhly.“ (ibid.: s. 298). V této amorfní skutečnosti člověk na sebe zapomíná a „proklíná vše, co jej učinilo člověkem, / co jej učinilo živoucím“ (ibid.: s. 298) a brání se, „aby jeho povinností / nebyla ani jeho svoboda“ (ibid.: s. 298). Formou deníku se tak Kolář dostává nejtěsněji k času všednímu a také nejtěsněji k tělesnému lidskému subjektu. Jak poznamenává Vladimír Papoušek v knize *Existencialisté* (2005), Kolářovy deníky z konce 40. let a z let 50. se stávají indexem existence – tady jsem a toto zapisuji. Deníky Jiřího Koláře, ale také Jana Hanče, tak reprezentují přímý dotek subjektu a materie času, ve které se subjekt pohybuje a svým pohybem jakoby otevírá hladinu času, pod níž se nachází celá skutečnost.

„Vše závisí na jasném pozorování sama sebe. Není to ani jinak možné, je samozřejmě nutné být pod vlastní kontrolou, být v nejtěsnějším spojení sám se sebou“ (Kolář 1992d: s. 355). Těsné spojení sám se sebou vychází z vědomí vlastní konečnosti. Smrt je neustále přítomná. „Tragédie lidského života leží v možnosti jeho snadného zničení a ještě lehčího promarnění“ píše Kolář a v témže zápisu dodává: „Proto smysl lidskému životu může dát sám a jedině sám člověk, a ne čas, ne národ, třída, rodina nebo dokonce strana nebo stát. A jestliže člověk nemůže sám, nemůže ani Bůh.“ (Kolář 1996: s. 221). Kolářova řeč je tak velmi blízko řeči existencionalistů, člověk nejprve existuje a pak sebe uskutečňuje a žádný vnější koncept, ani Bůh, nezřejmjuje smysl tohoto bytí. Deník se tak stává prostorem onoho existenciálního rozvrhu. Dějinné události se zde střídají s všedními událostmi, s uměleckými reflexemi, se záznamy vlastních úvah a simulován je tak chaotický tok skutečnosti, v níž je subjekt přítomen a skrze níž definuje svou autentickou existenciální situaci. Každodenní konfrontace s neovladatelnou skutečností reprezentuje existenciální střet, ze kterého není úniku. Dát smysl své existenci tak znamená uskutečňovat se skrze vlastní svobodou volbu a navzdory této odcizené skutečnosti.

V 50. letech v deníku *Prométheova játra* Kolář linearitu deníku postupně opouští. Úvodní lineárně vyprávěná událost je variována a Kolář využívá opět složité hudební kompozice podobně jako ve sbírkách z let válečných. Oproti deníkům, v nichž byl důraz kladen především na svědectví, na obsah zapisovaného, se dostává v *Prométheových játrech* do popředí opět aktivita jazykového materiálu. „Důležitou roli hrála u mě spíše práce anatomická než destrukční.“ (Kolář 1984: s. 49), reflektuje později v *Odpovědích* svůj přechod od poezie k výtvarnému umění Kolář. „Měl jsem to už všechno v sobě a nepotřeboval jsem pátrat po tom, jak být pokorný, co přichází během práce – což znamenalo obrazně řečeno ono „carne-vale!“ – sbohem tělesnosti! Nyní mě už ovládalo jiné já, jiný duch. Duch já vyvolaný vším, co mi v příštím okamžiku dovolí udělat můj mozek...“ (ibid.: s. 49)

4. 2 Objevování vlastního rytmu – Události Jana Hanče

V předchozí kapitole věnované dílu Jana Hanče již bylo zmíněno, že čas, tedy vědomí časového plynutí, je nejpodstatnějším elementem jeho záznamů. Časovost je v jeho deníkových zápisech bezprostředně spojena jednak s tělesností, a tedy i konečností zapisujícího subjektu, ale zároveň také vědomí časové konečnosti odhaluje bezsmyslnost a banálnost všedně plynoucího času. Princip každodenního zaznamenávání se tak Hančovi (a také Kolářovi) stává vhodným literárním prostředkem, jak tuto všedně plynoucí skutečnost a pozici subjektu v této skutečnosti ztvárnit.

Oproti deníkovým záznamům Jiřího Koláře a obvyklému úzu deníků, Hanč jednotlivé zápisy nedatuje. Zatímco Kolář se snaží stáhnout svou tvořící aktivitu na minimum a nechat skutečnost, aby se strukturovala sama ze sebe (implikuje tedy její plynutí prostřednictvím vnějšího, objektivního, lineárně počítaného času), Hančovy zápisy jsou strukturovány vnitřním časem zapisujícího subjektu. Již v předchozí kapitole bylo zmíněno, že Hanč hledá svůj vlastní rytmus, své vlastní pochopení podstaty neustále odplývající a proměňující se skutečnosti. Absence datace v zápisech Jana Hanče tak odkazuje na míru autenticity zapisovaného, kdy nic předem daného zvnějšku skutečnost nestrukturuje, neosvětluje ani neosmysluje. To, k čemu zápisy pouze míří, je subjekt zapisujícího. Ten je neustále v proudu času vystavován přímému střetu s touto nezajištěnou skutečností. Vratkost této skutečnosti je v Hančových zápisech absolutní. Neexistuje nic, co by skutečnosti či subjektu dalo smysl. Oproti rozpuštění se a zapomenutí na svou existenci v této skutečnosti, Hanč akcentuje gesto zápisu jako možnost, jak sebe uskutečnit, jak stvrdit svou vlastní existenci v nesmyslné, odcizené skutečnosti: „[...] nežli zavru oči chci zapsat to obrovské nic které žiji s vynaložením obrovské námahy [...]“ (Hanč 1995: s. 76)

Jak bylo zmíněno, prostřednictvím zápisů Hanč v proudu skutečnosti vyjadřuje svůj osobní rytmus plynutí existence. Vědomí vlastní ohraničenosti přivádí Hanče na mnoha místech *Událostí* k reflexím nezajištěnosti vlastního času, tíseň z této ukončenosti je optikou, skrze kterou je pak nahlížena i ostatní skutečnost. Zatímco tedy osobní čas je zdrojem úzkosti, čas vnější, datovaný, kolektivně prožívaný je v Hančových záznamech

často ironicky komentován. V básnickém záznamu *Silvestr 60, ne, 59* se pak obě tyto polohy setkávají v jedné básni:

„opět začíná Silvestr
jak to
že z nezletilého milence
je mžiknutím oka dědek
jak to
že nikdo už neposlouchá
písničky z roku 1921
které byly tak tak svěží a mladé
jak to že přátelství přešlo
jako lehká bronchitida“ (ibid.: s. 85)

Oproti těmto otázkám, které tematizují především onu podstatu změny, dynamiky, která je součástí lidské existence a která je zdrojem znepokojení subjektu, je ironicky stavěn kolektivní pohled na časovost, když Hanč v témže zápisu pokračuje:

„zakončili (jste) úspěšný rok 1959
o kterém za chvíli budete vědět
s odpuštěním úplně hovno
jako víte o roce 1923
i když jste tehdy žili
a obřadně se s ním loučili
jako se dnes loučíte s 59“ (ibid.: s. 89)

Vnější čas je pro Hanče časem neautentickým, je součástí kolektivních konceptů, které jsou pro člověka vyprázdňené, bezesmyslné a stávají se zdrojem manipulací. Všechny tyto vnější koncepty podle Hanče jen zastírají člověku možnost prožít svůj život autenticky:

„Jsem
jsme
zajatci nervózní lži

dnes XVII. olympijské hry v Římě
maminku bolí hlava:
skleróza
a v továrně
máme napnout všechny síly
abychom splnili plán III. čtvrtletí
hledáme rozkoš zapomnění
na všech stranách
rozednívá se a stmívá
stále rychleji a
nikdo nepomyslí na rok
1993“ (ibid.: s. 109)

Citovaná báseň je jedním z několika mála momentů Hančových *Událostí*, ve kterých je zaznamenán konkrétní okamžik dějin, podle kterého lze zápis datovat. V proudu anonymní všednosti je prostřednictvím datace, byť implicitní, naznačena konkrétní dějinná událost. Vedle ní jsou ihned také postaveny další vrstvy času. Vedle vnějšího dějinného konceptu času se v zápisu také objevuje vnější, mocenský, čas, prostřednictvím kterého má být lidský život strukturován (splnit plán III. čtvrtletí). Přítomnost je člověku zcizována ve prospěch těchto budoucích cílů. Tyto cíle a tento čas nejenže člověku zatemňují jeho přítomnost, ale ani samy o sobě mu neposkytují žádný smysl či spásu. Jak píše Hanč, člověk hledá zapomnění a zapomíná tak i sám na svou vlastní existenci v rychle ubíhajícím proudu všednosti. Tyto vnější koncepty času se tak jeví jako ona lež, v níž lidský subjekt je zajatcem. V citované básni je pak ještě do těchto odcizujících vnějších mocenských konceptů času veršem „maminku bolí hlava“ stavěn opět prožitek lidské tělesnosti, ta je tím, co definuje lidské bytí oproti jeho rozpuštění v „budoucnosti neviditelného lidstva“ (ibid.: s. 188).

Přestože vnější dějinný čas je chápán jako subjektu jeho přítomnost odcizující, ani všednost v zápisech Jana Hanče není horizontem, ve kterém by subjekt našel svou autentickou existenci či nějaký smysl, který by existenci ozřejmoval. Podobně jako Kainar, nechává Hanč samotnou skutečnost ve stavu „nic“. Tato skutečnost jen

monotónně odtéká a nic nezjevuje. Existence podléhající banálnosti a lhostejnosti není schopná sebe svobodně uskutečnit a žije podle naučených konceptů. „Událostmi zde nazývají / jen svatby pohřby penze“, píše Hanč v jednom ze svých básnických záznamů (ibid.: s. 38). Všednost je časovým horizontem, který se člověka bezprostředně dotýká, skrze všednost se k němu v podstatě dostávají i dějinné události. Člověk však i v tomto horizontu žije v zapomnění, protože upomenout se na rytmus odtékání času znamená pro Hanče dojít k vědomí vlastní konečnosti. Rozpuštění osobního času v rutíně a banalitách přivádí člověka k zapomnění na vlastní existenci: „Ve všední den je všechno snazší. Člověk se ráno probudí a nepřemýšlí o prvních ani posledních věcech, oholí se a umyje, vypije šálek kávy a jde za prací, očekávající ho s určitostí konkrétními úkoly a povinnostmi“ (ibid.: s. 174). Tato opakující se všednost, jak pokračuje v témže zápisu, však člověka ukolébává „klamnou představou věčnosti“ (ibid.: s. 175) a zastírá mu jeho pomíjejícnost. „Většina snáší pocit bytí jedině s úmyslnou nevědomostí nebo s vědomou lží“ (ibid.: s. 175).

Uvědomění si vlastní konečnosti, smrtelnosti, jež je nastražena v čase, znamená pro Hanče také vyjevit absurditu a prázdnotu onoho všedně odplývajícího času a úkonů, kterými je naplněn. „Věnujeme mnohem víc pozornosti správnému uvázání kravaty nebo volbě vhodné jupky ke strakaté sukni než majestátu smrti...“ (ibid.: s. 297). Vědomí vlastní smrtelnosti je to, co umožňuje člověku vyklonit se z každodenně uplývajícího času a nahlédnout na skutečnosti, jež Hanč ve svých sešitech nazývá „neosobní události“, těmito událostmi jsou míněny právě první a poslední věci života, nikoliv ona jednotlivá banální všední dění, kterými člověk naplňuje svůj čas, neosobní události jsou takové, které překonávají přítomný okamžik a míří k věčnosti. Věčnost však není v zápisech Jana Hanče ničím, co by nějakým způsobem zastřešovalo konečnost lidského bytí či poskytovalo nějakou spásu. Tam, kde hovoří Hanč o věčnosti či nekonečnosti času, se jedná spíše o vědomí časové kontinuity a své částečnosti, ukončenosti v tomto proudu času, který se pohybuje bez jakéhokoliv smyslu. Zapisující subjekt je tak stále vystavován střetu s tímto nesmyslným časem, na jedné straně je zde jakési vědomí nekonečnosti tohoto odplývání, na druhé vědomí vlastní pomíjejícnosti v tomto neustálém plynutí. „Není s kým se procházet v mlhavých ulicích listopadového města, protože každý je krátkozrakostí, skoupostí a zaslepeností upnut pouze k svým událostem,

bez ochoty a možná i schopnosti uvést je do vztahu s otřesnou nekonečností času“ (ibid.: s. 156).

Samota Hančova lyrického subjektu, jeho gesto vzdoru, je protikladem proti životu rozpuštěnému v banálních, konzumních situacích. To jediné, co v této bezsmyslné skutečnosti zbývá, je být morální sám k sobě. Existence subjektu je nejvyšší hodnotou a autenticky tuto existenci naplnit znamená v proudu indiferentní skutečnosti najít svůj vlastní rytmus, tedy realizovat sebe jako svou vlastní volbu navzdory nesmyslné skutečnosti, navzdory dějinám, navzdory frázím.

„Stát se spisovatelem znamená objevit tajemství vlastního rytmu. Neobjevit toto tajemství znamená totéž jako lhát nebo falešně zpívat“ (ibid.: s. 312). Zapisování je pro Hanče, stejně jako pro Koláře, možností, jak stvrdit svou existenci. Jak uchopit své bytí jako existenciální volbu. Vladimír Papoušek v knize *Existencialisté* hovoří o indexiální podstatě deníků Hanče či Koláře. Deník se stává indexem existence, která zaznamenává své tady a teď a včleňuje přítomnost do širokého proudu času. Hančův osobní rytmus zaznamenávání se stává individuálním gestem vzpoury v čase, který se neustále monotónně pohybuje. Oproti této monotónnosti, všednosti či určité hladkosti časového odplývání skutečnosti artikuluje Hanč svůj čas jako nestejnomyšlný: „Nejsem zvlášť pyšný na osobní rytmus. Je kodrcavý, neurovnaný, neučesaný, škarohlídký, únavný. A přesto nemohu nežli jej vyznávat, jinak by se rozprskl jako rozbitý atom“ (ibid.: s. 312). Stvrdit svou existenci pro Hanče znamená tento rytmus zapsat jako události.

„V ‚Událostech‘ se pokusím všemi dosažitelnými prostředky: slovem, textem, grafickou úpravou, malbou, kresbami, fotografiemi, notami, barvou, formátem, papírem, vazbou i obalem vytvořit atmosféru náhodného a nevyzpytatelného bytí.“ (ibid.: s. 172), zaznamenává Hanč o zamýšleném konceptu svých zápisů. Zápisy všedních událostí, které subjekt bezprostředně obklopují, jsou prostředkem, jenž nejen že se snaží vyjevit samotnou podstatu změny, ale také jsou prostředkem jak tuto indiferentní skutečnost usoustavňovat. Zatímco v Kolářových denících je jediným prvkem, jímž je beztvářá skutečnost usoustavňována, datace záznamů, v případě zápisu Jana Hanče je úběžníkem této indiferentní skutečnosti pouze samotná existence subjektu.

Jak již bylo zmíněno, uchopit sám sebe znamená pro Hanče najít v monotónní, odcizené všednosti vlastní rytmus existence. Hanč v *Událostech* kombinuje zápisy psané veršem (statické momenty lyrického stáhnutí) a zápisy psané prózou, které lépe než verš simulují odtékající, pohybující se skutečnost. Pojetí Hančových zápisů ve smyslu deníku pak tedy přirozeně vnáší do popředí sukcesivní strukturaci času. Každodenní zápisy zobrazují každodenní plynutí existence v toku skutečnosti, kterou Hanč zaznamenává důsledně až do své smrti. Sukcesivní struktura zapisovaného tedy reprezentuje posloupnost časového odtékání. Tato hladká časová struktura skutečnosti je však v Hančových zápisech rozrušována jednak lyrickým pozastavením času, jednak samotnou strukturací zápisů. Tyto momenty jsou prostředkem jak zobrazit ono vykloubení se ze zmechanizovaného času. Lyrické statické momenty tvoří jakýsi reliéf na jinak nezvlněné všepohlcující hladině času.

Ve vydání *Událostí* z roku 1995, ze kterého je čerpáno pro tuto disertační práci (a také ve všech předchozích vydáních), jsou jednotlivé zápisy otisknuty jako pásmo, tedy následující bezprostředně za sebou, členěny pouze grafickými předěly či nadpisy. Nejnovější, páté vydání *Událostí* (2016), které je poprvé připraveno podle autorových rukopisů a strojopisů, však přináší odlišnou podobu rozmístění textu na stránce. Zatímco sešity s prózou jsou otištěny v souladu s originálem, tedy jako kontinuální pásmo, u prvních dvou sbírek a desek s verši a prózou se tímto způsobem řazení „stíral fakt, že první čtyři oddíly obsahují separátní texty, které by v tištěné knize měly figurovat vždy na samostatné stránce“ (Špirit 2016: s. 372). Špirit jako možná vysvětlení uvádí jednak ekonomičnost celkového rozsahu, který mohl sehrát svou roli i ve vztahu k cenzuře při vydání publikace v 70. letech, jednak také možnou snahou texty sjednotit, a posílit tak deníkový dojem díla. Doklad pro jakoukoliv takovou myšlenku však chybí. To, co z rukopisů a strojopisů vyplývá ale naprosto jednoznačně tedy je, že první dvě sbírky a desky s prózou a desky s poezií jsou koncipovány jako sbírky jednotlivých básní a próz. Zatímco tedy vydání z roku 1995 posiluje dojem deníkovosti, nové vydání naproti tomu v prvních oddílech naznačuje větší míru literárnosti. Otázkou pak může být, nakolik jsou Hančovy zápisky autentickým pocitem pásaře, který je životem neustále nucen zapisovat, a nakolik je tento zapisovatel promyšlenou literární stylizací, což je ale otázka pro jiné bádání.

Domnívám se však, že nové vydání poměrně přesvědčivě kopíruje tendence v dílech ostatních autorů Skupiny, které již byly popsány v předchozích částech této práce. Úvodní část Hančových *Událostí* tedy tvoří samostatně stojící básně, které ještě spíše než onen tok všednosti zobrazují jednotlivé fragmentarizované výjevy, kterým byl subjekt jako chodec-svědka přítomen. Akcent je položen spíše na viděné a slyšené. Hančovy reflexe uzřeného a prožitého, které jsou typické pro jeho pozdější zápisy, jsou v těchto básnických a částečně i v prozaických textech ještě nepřítomné. Spíše než indiferentní tok skutečnosti je tak reprezentována diskontinuita přítomného, jednotlivé fragmenty sice jakýmsi způsobem frázují či rytmezují onu přítomnou skutečnost, dominantním je zde však spíše prvek rozkládání oproti pozdějším zápisům, které namísto vyzdvihování jednotlivých, konkrétních dění, umísťují subjekt do širšího proudu tekoucí skutečnosti. Elementárním časem básní je „ted“ bez souvislosti k širším časovým souvislostem. Postupně pak v Hančových zápisech začínají dominovat zápisy psané prózou, které ale – stejně jako předtím poezie – jsou v deskách s prózou strukturovány odděleně, jako jednotlivé zápisy a úvahy, kdy každý zápis má také svůj vlastní nadpis. Tato poloha mnohem více literaturou poznamenaná se však proměňuje v Hančových sešitech, do kterých zapisuje na začátku 60. let, tedy pár let před svou smrtí. V těchto sešitech jsou již záznamy řazeny bezprostředně za sebou, odděleny pouze grafickými značkami. Jednotlivé záznamy – fragmenty – jsou vřazovány do širokého proudu toku skutečnosti a reprezentována je tak především ona dynamika odplývajícího, neustále se proměňujícího, čemu je subjekt přítomen a v čem se snaží uskutečnit svoji existenci jako volbu navzdory konečnosti a absurdnosti lidského osudu. V sešitech je oproti předchozím zápisům akcentována sukcesivní struktura času, protože zobrazit člověka jako akt vždy vyžaduje zahrnutí aspektu časového do struktury psaní. Podobně tedy jako Kolář či Blatný, kteří dospívají od lyrických analýz přítomného okamžiku k různým konceptům uchopení skutečnosti v širších souvislostech či perspektivách a ke kontinuálnímu pojetí skutečnosti, dochází ve svých zápisech i Hanč. Od počátečního drolení přítomného času do jednotlivých lyrických situací se Hanč přiklání jednak k širšímu časovému poli, jednak k subjektu jako tomu, kdo jediný za svou vlastní přítomnost ručí, kdo sám sebe v tomto bezbřehém bezesmyslném toku může uskutečnit a vložit do své existence

svobodný, morální smysl. Jak již bylo zmíněno, deníkový ráz díla podporuje myšlenku zobrazení sukcesivní struktury času, tedy posloupného odtékání časoskutečnosti.

„Naprostě nezáleží na tom, z kterého konce začnu, nebo začnu-li odprostředka a budu se vracet zpátky, nebo pokračovat z prostředka ke konci. Z děje Událostí budou všichni perplex. Není děje v Událostech po způsobu F. L. Věka a podobných logických slátanin. Události jsou nelogické jako život sám, a to jim jediné zachraňuje život navzdory lajdáctví a malému důvtipu autora“ (ibid.: s. 305). Citovaná pasáž však oproti sukcesivní struktuře vyzdvihuje také simultaneitu zapisovaného. Pokud cílem *Událostí* je vyjádřit nevyzpytatelné bytí, pak sama struktura tohoto vyjádření by měla přiléhat k této nevyzpytatelnosti. Cílem zápisů, jak píše Hanč, není vytvářet děj, ale spíše ztvárnit samotnou strukturu nevyzpytatelnosti, absurdnosti, nezajištěnosti lidské existence. Tato struktura pak odpovídá tomu, co vyjadřoval Navrátil ve svých filozofických reflexích, tedy vklínit do sebe časový element statický a dynamický, simultaneitu i sukcesivitu zároveň. „Nebýt literatury, nevědělo by se pořádně, co se v lidských duších odehrává. Každé slovo, pronesené v literatuře z nutnosti a naléhavě, je oživením strnulého ticha, obklopující lidskou duši.“ (Hanč 1995: s. 307)

5. Závěr

Nové pojetí prostoru a času jako důležitý znak modernismu počátku 20. století se podstatným způsobem promítlo také do literatury a moderního umění vůbec. Představa absolutního prostoru a času byla nahrazena subjektivizující perspektivou, prostřednictvím které byl časoprostor modelován. Příběhy času, jak označuje Ricoeur moderní romány Proustovy či Joyceovy, pracují s nově objevovanými časovými perspektivami a spolu s Eliotovou časoprostorovou koláží – *Pustinou* – se stávají mimo jiné také inspirací pro autory Skupiny 42.

„Jazyk a řeč avantgardního umělce představují gesta, která vždy mají odstraňovat nános zvyku a tradice a vždy mají postihovat skutečnost objektu, prostoru, situací v jejích možných či představitelných transfiguracích“ (Papoušek 2007: s. 27). V tomto smyslu také navazuje Skupiny 42 na dědictví avantgardy. Snaha o nové vidění skutečnosti, jež je jedním z hlavních principů avantgardního umění, směřovala od 10. let 20. století k rozbití euklidovského prostoru a především ve výtvarném umění k zobrazování procesuality vztahu mezi subjektem a objektem. Vedle analýzy a destrukce tradičního prostoru se také čas stává kategorií zobrazení, např. Duchampův *Smutný mladý muž ve vlaku* (1911) je pokusem o výtvarnou interpretaci času v prostoru. Zobrazit procesualnost, dynamiku, pohyb a čas v literatuře bylo oproti výtvarnému umění snazší, literatura se pak od výtvarného umění inspirovala v polyperspektivě a v akcentu na předvedení situace oproti jejímu popisování.

Na přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. století dochází u výtvarníků, kteří se později budou scházet se společným uměleckým konceptem jako Skupina 42, k posunu od abstraktních, metafyzických konceptů k novému, předmětnému, vidění skutečnosti a k interpretaci „mýtu všednosti“. V dopise z roku 1932 píše František Gross Ladislavu Zívrovi: „[...] kubismus všimá si především věcí, i na lidi dívá se spíše jako na věci, všude ho zajímá především forma a stavba věcí, zatímco bychom měli kreslit a modelovat lidi, co mají hlad, lidi, kterým je ubližováno, aby to křičelo do celého světa.“ (cit. podle Petrová 2000: s. 56; opraveny pravopisné chyby rukopisu). V citované pasáži z dopisu Františka Grosse se tak již ozývá vědomí vlastní situovanosti v historickém čase, kdy „každý intelektuál musí se nějak s dnešní dobou a jejím hlavním problémem

vyrovnat, že je to přímo jeho povinnost a že se to neshoduje s nějakým hraním si s abstraktními formami, když je tak důležitá doba, která vyžaduje spolupráci každého jedince“ (ibid.: s. 54). Nevidět člověka již jako věc znamenalo navrátit člověku jeho aspekt historický, sociální a kulturní. Těmito třemi aspekty definoval „fakt lidskosti“ Jindřich Chaloupecký v eseji *Smysl moderního umění* a jak je patrné z citované pasáže dopisu Františka Grosse, strnulé abstraktní formy avantgardního umění již byly vzdáleny uchopení konkrétních hrozeb a problémů, jímž čelil moderní člověk zakotvený v konkrétním čase dějin. Jak poznamenává Vladimír Papoušek v *Gravitaci avantgard*, „čisté umění avantgardy začalo být kontaminováno problémy dějin a existence“ (Papoušek 2007: 132).

Inklinace k lidské situovanosti a ke konkretizaci jedince vedla u umělců Skupiny 42 ke stahování se k osobnímu časoprostoru, který byl filozoficky vytyčen jednak klíčovým textem z roku 1940 *Svět, v němž žijeme*, v němž je identifikováno město jako nový existenciální prostor moderního člověka, z druhé strany pak Navrátilovým textem *O smutku, lásce a jiných věcech* publikovaným v témže roce. Ve zmíněném textu jsou Navrátilovým tématem mimo jiného i mýty současnosti: „Jsou to významné události vzaté z nejvšednějšího života“ (Navrátil 2003: s. 285) a pro tyto „na ulici objevené“ mýty je podle Navrátila klíčovým elementem čas, protože „v mýtu se ztotožňuje dění a klid“ (ibid.: s. 299). Zmíněné dva texty tvoří rámeček časoprostoru a dynamický modus, jímž je člověk v tomto univerzu zapuštěn.

Procesuální pojetí člověka pak prochází napříč Chaloupeckého teoretickými texty, kterými ve 40. letech reflektuje soudobé umění. Ztvárnit člověka znamenalo v pojetí Chaloupeckého a umělců Skupiny zastihovat ho v nějakém vztahu k indiferentní soustavě skutečnosti a v proudu plynoucího času. Chaloupecký se svými teoretickými reflexemi ocitl blízko řeči existencionalistů, když v klíčovém textu *Svět, v němž žijeme* hovoří o tom, že teprve člověk svým projektem do skutečnosti jí vtiskuje smysl a řád. Toto pojetí člověka ve smyslu heideggerovského *dasein* tedy předpokládá básnickou reflexi kategorie času, která vyjádří ono *dějstvování* subjektu.

Kategorie času v poezii básníků Skupiny 42 byla také hlavním tématem této práce. Ve třech jejích oddílech byla pozornost zaměřena na principy poetiky básníků

Skupiny 42 – fragment, variace, deníkový zápis. Prostřednictvím těchto principů byly pozorovány různé koncepce časovosti a jejich reprezentace, a to jednak v lineární časové perspektivě (tedy jak se tyto časové koncepce proměňují, či jsou modelovány v díle jednotlivých autorů) a zároveň byly skrze jednotlivé principy v básnických textech autorů Skupiny 42 sledovány společné (či odlišné) koncepce v zobrazení časoprostorové skutečnosti a pozice subjektu v ní.

První oddíl věnovaný fragmentu poukazuje na základní princip poetiky básníků Skupiny 42, jenž reflektuje základní modus, kterým člověk žije svou skutečnost, a tím je ztráta jakékoli vnější perspektivy a z toho plynoucí vědomí jakési částečnosti a neuchopitelnosti existence ve skutečnosti. Svět je zastihován v chaosu a zcela roztržštěný. Princip fragmentu vyrůstá ze situovanosti subjektu dovnitř skutečnosti. Postavy chodců či svědků díky své situovanosti uvnitř mohou zachytit pouze část z celkového dění, protože autentické je pouze to, co lze skrze jejich smysly zachytit. Fragment je korelátém horizontu teď a tady, tedy simuluje statický čas přítomného okamžiku, který je chápán ve smyslu fenomenologickém – jako jakýsi přítomný horizont, v němž se skutečnost subjektu zjevuje a mimo něj je pak už vždy neviditelná – neaktuální. V tomto přítomném okamžiku jsou na sebe vrstveny jednotlivé úlomky dění, horizont teď a tady do sebe absorbuje časoprostor a vyjadřuje okamžitý stav, ve kterém se už ale ozývá i vědomí dynamiky, která je za tímto statickým okamžikem tušená, byť fragment ji nijak explicitně nevyjadřuje. Skrze fragment básníci rozkládají skutečnost na základní prvky a nahlížejí samotný proces jejího jevení. „Důležitou roli hrála u mě práce anatomická než destrukční.“ (Kolář 1984: s. 49), poznamenává Kolář v *Odpovědích* a upozorňuje na metodu, která je typická pro jeho celoživotní tvorbu a která má zárodky již v dobách aktivity Skupiny 42. Úsilím Skupiny 42 nebylo zcela destruovat to, co objevilo avantgardní umění, ale navázat na něj a pokračovat ve vlastním uměleckém konceptu, kterým byla především analýza jevící se skutečnosti. Od surrealistického snu se tak pozornost umělců Skupiny přesunula k optické skutečnosti, která sama se stávala zdrojem až snových scén (zejména v díle Jiřího Koláře).

Jako výsledek anatomické práce, jíž byla jevová skutečnost v básnických dílech Skupiny 42 podrobena, nacházejí básníci neklidné, v čase se chvějící fragmenty

skutečnosti, jež nelze zastihnout jako nějaké klidné objekty vnější reality, ale které neustále vibrují a přeskupují se jako jakési interaktivní pletivo skutečnosti. Z fragmentu pak vyrůstá také vědomí diskontinuity. Vedle této diskontinuity je tu však také Chalupceckého „intuice Úplna“⁸, které je v neustálém napětí s částečností fragmentu a které může být impulsem k uchopování skutečnosti v celistvější struktuře, ke které dospíval Kolář či Blatný prostřednictvím variací. Variace, jimž byl věnován další oddíl této práce, se stávají prostředkem, prostřednictvím kterého je konstruováno to, co je mimo možnost fragmentu.

Již od počátku 40. let vytvářel František Hudeček své variace *Nočních chodců*. Obrazy, na kterých je postava chodce zachycená v prostředí městské zástavby, akcentují především vyjádření naléhavého, okamžitého stavu. Vedle osamělosti ale reprezentují také pocit sounáležitosti či propojenosti s vesmírem. Hudečkovi chodci, realizováni geometrickými tvary, jsou propojeni sítí čar s okolním světem. Distance mezi subjektem a světem se rozplývá, obojí má stejnou strukturu a k sobě náleží. Část a celek se objasňují jako součást téhož řádu, k němuž se Hudečkovi, k nebi protáhlí chodci, vztahují. Fragment jako prostředek uchopení přítomného dění svou částečností upoutával také na neviděnou celistvost, ke které se tato částečnost vztahuje, ve vztahu k ní je jako částečnost chápána. Tato celistvost, prostřednictvím variací v dílech básníků Skupiny uchopovaná, nebyla však chápána ve smyslu esenciálním, tedy jako hotový projekt, který je nutno ztvárnit nebo jako perspektiva, z níž by bylo možno uzříti definitivní stav skutečnosti. Touto básnickou oscilací mezi žitým předmětným světem a neviděným řádem navazovali básníci Skupiny 42 na „spor absolutna a fenomenálního světa“ (Chalupecký 2013: s. 54), jenž rozvíjel především v *Mezopotámii* (1930) Richard Weiner. Weinerův František v *Mezopotámii* je mytickým hrdinou, který poznává, že Ráj není nedosažitelný, stojící mimo svět a člověka, ale naopak je součástí žitého všedního světa. „Neboť může-li mít člověk nějakou naději, že sám stane v mýtu, v Ráji, musí to dokázat zde. Nemůže odejít ze svého faktického živobytí“ (ibid.: s. 54), komentoval Jindřich Chalupcecký Weinerovu *Mezopotámii*. Weinerův František v *Mezopotámii* přechází z bájného mytického světa do všední žité zkušenosti, skrze ni teprve může být

⁸ Karel Srp chápe toto Chalupceckého *Úplno* v souvislostech s *peklorájem* z Weinerova *Lazebníka* (Srp 1998: s. 189). Na Weinerovy podněty odkazuje ve svém díle také Jiří Kolář.

vytvářena perspektiva pro svědectví absolutna. Básníci Skupiny navazovali na tuto Weinerovu inspiraci, ale své chodce-svědky situovali již přímo do všední, žité skutečnosti, aby je nechali svým bytím svědčit o mýtu moderního člověka. Weinerův František se probouzí do přesvědčení, že „světa vzhled vezdejší“ (Weiner 1930: s. 7) je jen „edenským snem čehosi, co není“ (ibid.: s. 8). Zároveň tento všední svět sám sebe nijak neozřejmuje – „vezdejšku který na proč odpovídáš jsem/ jaký mír jaký mír v zamčeném tichu tvém“ – píše Weiner v úvodní pasáži *Mezopotámie*. V jejím závěru se pak vše navzájem ozřejmuje. Jak poznamenává Marie Langerová, prostor *Mezopotámie* je neustále ohraničován něčím posvátným (Langerová 2000: s. 81), v závěrečné skladbě *Mič* tvoří akrostich na začátku a konci verše přímo jakési ohraničení prostoru: „Mezopotámie [jež] je zemí mezi proudy/ a my zas řekou kterou ráje vroubí/ a řeka břehy břehy řeku soudí“ (Weiner 1930: s. 63).

Richard Weiner *Mezopotámií* dovršil své básnické dílo. V rámci Skupiny 42 se o Weinerja velmi zajímal Jindřich Chalupický a ve svém díle na něho odkazuje citáty rovněž Jiří Kolář, který byl silně inspirován také Weinerovými variacemi *Mrtví ptáci* ze sbírky *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami* (1929). Jestliže skutečnost ve Weinerově *Mezopotámii* na otázku „proč“ mlčí a odpovídá pouhým „jsem“, pak básníci Skupiny 42 ve své poezii pozornost věnovali důsledně právě onomu „jsem“. Lidská existence se stala centrem, z kterého se otvírá svět. Weiner ve svých básních z konce třicátých let přesouval těžiště světa mýtů z bájného časoprostoru do konkrétního žitého světa. Básníci Skupiny pak do tohoto konkrétního světa přivedli postavu svědka, který měl svým vlastním osudem svědčit o lidské existenci rozkročené mezi fragmentárním jevovým světem a za ním tušeným „Úplnem“. Weiner v *Mezopotámii* hleděl ještě převážně mimo čas. Přestože čas byl pojímán jako hlavní pletivo lidské existence, byl absolutizován („čas jenž stíná sám sebe“ či „čas ta serpentýna/ že nikde nekončí a všude počíná“). Od otázek „odkud as odvíjí se ta serpentýna/ že nikde nekončí a všude počíná?“ dospíval lyrický subjekt *Mezopotámie* k vědomí sama sebe jako elementu, skrze který čas proudí („skrze něho čas jenž stíná sám sebe“). Chodci, zapisovatelé, svědci skutečnosti v poetice Skupiny 42 navazovali na to, co vydobyl František „vraceje se z vybájeného světa mýtu, vstupuje do tohoto všedního světa jako do živého svědectví absolutna“ (Chalupický 2013: s. 55).

Básníci Skupiny 42 umísťovali své subjekty přímo do proudícího času, který chápali jako základní bázi existence a konstituce předmětného světa. Koncepty celistvosti se u básníků Skupiny 42 odlišovaly, resp. každý z básníků akcentoval jiný aspekt, jenž k scelování disparátních skutečností (fragmentů) směřoval. Zatímco Kolář zejména v *Ódách a variacích* a také v *Limbu* zajímala především sama předmětná realita, Blatného scelující pohled se týkal především času, který je v jeho poezii chápán jako trvání, jako proces sedimentace, v němž jsou zapuštěny všechny přítomné okamžiky najednou. Zatímco Blatný skrze variace spojoval diskontinuitní skutečnost do jednoho celku trvání a paměť se (i v jeho pozdějším díle) stala podstatným elementem tohoto scelování, skutečnost reprezentována ve variacích Jiřího Koláře byla ponechávána především sama sobě a jevila se spíše jako univerzální prostor možného existenciálního rozvrhu, než realita lidským subjektem již uskutečněná.

Čas strukturovaný prostřednictvím variací nabýval dynamičtější podobu, než jak tomu bylo v případě fragmentu, jeho těžiště ale spočívá stále spíše v simultaneitě než v sukcesivní struktuře. Hledání absolutizující perspektivy tak neustále odkazovalo spíše na trhliny ve skutečnosti a na úzkost ze skutečnosti, která pozbyla jakéhokoliv řádu daného předem. Člověk zůstal před mlčenlivou skutečností sám.

Básnické variace Kolářovy nebo Blatného v kontextu jejich děl ze 40. let tvořily jakýsi poslední krok analýzy „univerza“ skutečnosti, po kterém následovalo stažení se k subjektu a jeho každodenní situaci, která byla již vřazována do odtékajícího proudu skutečnosti. „A žít? / Co je to žít? Moc být samotný, nebo/ Oslepiti...“ (Kolář 1992b: s. 227), znějí poslední Kolářovy verše z *Limbu*, v nichž se pohled již přesouvá z „nebe“ zpět k subjektu a jeho existenci. Po komplikovaných kompozicích *Ód a variací* a *Limbu* se Kolář obrátil k principu deníku, který byl záznamem individuální zkušenosti existence situované v konkrétním historickém horizontu. Čas v deníkových zápisech nesl hlavní kompoziční roli a autenticita vlastního prožitku skutečnosti se stávala jedinou možnou perspektivou v době, ve které se dějiny snažily veškerý autentický čas subjektu do sebe pohltit. Ivan Blatný, jak naznačují části nedokončené práce, po mytické *Terrestris* směřoval k epické skladbě o *Kolemjdoucím*. Podobně jako Kolář mířil od větších konceptů skutečnosti k jednodušší formě a k epice. Kolemjdoucí stojí tváří v tvář

rozkolísané skutečnosti a je zastihován v množství všedních úkonů. Oproti širokému konceptu času, jenž Blatný konstruoval ve svých předchozích sbírkách, je v nedokončeném textu čas stahován především na všední přítomnost, z její netečnosti pak jako by vyrůstal pocit absurdity. Směřování dalších básnických textů Kainara a Haukové je již mimo intence programu Skupiny 42. Jiřina Hauková vydává další sbírku až v roce 1958, téma času se však stane součástí i jejího díla pozdějšího. Kainarova poetika po roce 1948 nachází syntézu ve vizích nové, šťastné budoucnosti. Jak poznamenává Trávníček, světu v Kainarových *Nových mýtech* byla odebrána jakákoliv perspektiva, dalším krokem tedy bylo najít jakési zastřešení této destruované skutečnosti: „Světu, který byl shledán mimo spásu (*Nové mythy*), je potřeba spásu vymyslet a posléze i vnutit (*Český sen*)“ (Trávníček 1996: s. 49). Zatímco Blatný či Kolář a také Hanč směřují ve své tvorbě z konce 40. let k „malému“, osobnímu času, ve kterém lze zastihovat autentickou existenci, Kainar nachází sjednocení a spásu v budoucnosti a ve „velkém“ čase dějin.

Analýzy skutečnosti uskutečněné v básnických textech autorů Skupiny 42 prostřednictvím fragmentu a variací mimo jiného ukázaly na nezajištěnost skutečnosti a na subjekt jako její základní konstituent. Technika deníkového zapisování se pak stala nástrojem reflexe vlastní existence subjektu v této indiferentní skutečnosti. Forma deníku, oproti složitěji budovaným simultánním kompozicím, simulovala sukcesivní, každodenní tok skutečnosti a situovala subjekt přímo do středu této skutečnosti. Vedle toho byl deník také možností, jak skutečnost subjektu zaznamenat s maximální mírou autenticity (přestože skutečnost jakkoliv zapsaná je už vždy určitou stylizací). Deníkový způsob zapisování také těsně souvisel s fragmentem. Každý jednotlivý zápis je fragmentem z přítomného dění, zápis tedy reprezentuje přítomné teď a tady, se kterým se subjekt střetává. Princip chronologického řazení a evokace rytmu každodenního plynutí skutečnosti však implikovala širší časový horizont, který jednak odkazoval na plynutí existence směrem ke smrti, jednak ale také signalizoval jakési vědomí časové celistvosti. Prostor deníku se tak stal polem, které bylo vytvořeno a modelováno principem náhody a sukcesivním rytmem plynutí všednosti, tedy jakousi vnější skutečností, zároveň se však v tomto poli lze pohybovat v čase všemi směry – vracet se, zrychlovat, nebo se

pozastavit, tzn. vnitřní dynamika deníku je subjektivní a reprezentuje způsob, jakým je čas reflektován v lidském vědomí.

Prostřednictvím sukcesivity deníkového řazení fragmentů bylo diskontinuitní přítomnosti implikováno plynutí. Jakoby každý záznam reprezentoval jedno okno na filmovém pásu, na něž dopadlo světlo, a jejich sled se „rychlým převíjením“ rozpohyboval.⁹ Anebo naopak skrze zpomalení až zastavení permanentně se proměňující skutečnosti bylo možné zobrazit jakousi zrnitou strukturu plynutí. Deníkový způsob zapisování byl tedy způsobem, jak diskontinuitní, časově sevřené momenty vřadit do proudu tekoucího času. Tento autentický, v denících zaznamenaný, všední čas existence se stával také vzdorem proti kolektivnímu času, ve kterém se uskutečňují dějiny, v nichž mělo být individuum rozpuštěno ve prospěch kolektivní vize budoucnosti. Čas dějin jako projekt, na jehož participaci měl lidský život hledat svůj smysl a spásu, v denících Koláře či Hanče figuroval jako mocenský koncept daný předem, z něhož bylo nutné se gestem své autentické existence vymanit. V záznamech všední přítomnosti konstruktivní sílu představoval především sám všední čas a princip nahodilosti, který do tohoto času vnášel jednotlivé události. Ponoření do každodenního času a stažení tvořící aktivity subjektu umožňovalo Kolářovi či Hančovi v denících ztvárnit skutečnost v autenticitě jejího projevu, mimo jakýkoliv ideologický obraz.

Již od svých počátků se Skupina 42 bránila jakékoliv programovosti v umění a spíše se proti programům a -ismům stavěla. Chalupeckého klíčová teoretická stať *Svět, v němž žijeme* byla kritikou namířenou proti tehdejšímu akademismu a vyjádřením společného naladění spíše než skupinovým programem. Umělci Skupiny 42 byli spojeni nikoliv programem, ale především společným hlubokým filozofickým a estetickým konceptem, odtud také motivické prostupování literatury a výtvarného umění uvnitř Skupiny 42. Pokud pohyby v básnické tvorbě Jiřího Koláře budou chápány jako určitý „základní model“ konstrukce koncepcí všední skutečnosti v dílech básníků Skupiny 42, pak je možné strukturovat jakýsi pohyb, který více či méně opisují i ostatní autoři Skupiny 42. Od fragmentu, který byl prostředkem prvotního zobrazení chaotické,

⁹ Film byl také jedním z chystaných projektů Skupiny 42. Připravoval jej Kamil Lhoták s Janem Hančem. Scénář se nedochoval, ale průkopnický film měl být věnován lidem a věcem, které byly známy z obrazů Skupiny 42. (Petrová 2000: s. 421)

roztříštěné skutečnosti a který především ztvárňuje situaci tady a teď – horizont přítomného smyslové recepcce skutečnosti – se básnické vidění skutečnosti ubírá k celistvějším strukturám, simultánně modelovaným celkům nezajištěné skutečnosti. Diskontinuitní, fragmentarizovaná skutečnost se především prostřednictvím variací stává také odkazem k neviděné celistvosti, k tušenému řádu, k *intuici Úplna*, k iracionální, v němž člověk trvá a které je zdrojem úděsu. Tato analýza skutečnosti v poetikách básníků Skupiny 42 vždy vychází ze subjektu a jen k němu a jeho existenci směřuje. Smysl autoři básnických textů nachází v uskutečnění vlastní existence, v jejím autentickém vyjádření, jehož svědectvím se stal deník. Čas v tomto způsobu uchopování lidské situace v univerzu hraje dominantní roli. Zatímco prostřednictvím fragmentu je z proudu času přítomný okamžik jakoby vyzdvihován, v deníku je pak tento okamžik vtažen zpět do proudu plynutí. Básnické průzkumy přítomného okamžiku odhalily napětí v jeho jednotlivých vrstvách a způsoby, kterými je člověk v této skutečnosti zapuštěn. Řád času ztvárněný prostřednictvím deníkových zápisů byl pak způsobem, jak situovat existenci do permanentně proudící, proměňující se perspektivy. Naplněna tak byla Navrátilova koncepce zobrazit čas statický i dynamický, tedy pohyb času, který je řádem trvání. Skrze tento čas bylo možno nalézat mýtus moderního člověka, jenž byl hlavním skupinovým projektem.

V souvislosti s fenoménem času nahlížel mýtus také Jan Patočka. V textu *Čas, mýtus, víra* hovoří o tom, že jestliže je člověk schopný nahlížet na svůj životní čas a aktivně se na něm účastnit, znamená to také, že je schopný k němu zaujmout distanci. Tento odstup pak ukazuje, že existence se vztahuje ještě k něčemu „nadzkušenostnímu“. Miroslav Petříček ve svém textu – ve kterém se zabývá mýtem ve filozofii Jana Patočky – píše, že horizont zjevné přítomnosti vždy odkazuje k něčemu, co je nepřítomné: „Svět jako celek je cosi „nadzkušenostního“, husserlovskou terminologií řečeno není to korelát aktu, a nelze je tedy tematizovat aktem názoru, ale to neznamená, že bychom o něm nevěděli“ (Petříček 1992: s. 9). Ve výkladu Patočkova pojetí mýtu pak Petříček dodává: „Řečeno pozitivně: mýtus znázorňuje situaci lidské bytosti v univerzu, které je zjevné. To, nač mýtus upozorňuje naši existenci, je tato zjevnost: nikoliv jaké a jak jsou věci a člověk v tom či onom dílčím pohledu, nýbrž mýtus je zvěst o tom, že vše, co jest, jest jen potud, pokud vzešlo ze skrytosti do světa zjevu a že člověk, je-li vidoucí, všude

naráží na fenomenalitu, že je tu Jiné a my o něm víme, jakkoliv mu nevládneme (svět bohů, svět nadlidských mocí), ba že lidství má podstatný vztah k tomu, že svět se zjevuje“ (ibid.: s. 13). Toto vědomí zjevnosti je lidským privilegiem, za které člověk platí svou smrtelností, a podle Petříčka je také tím, co nás vede k mýtu.

Prostředkem artikulace tohoto mytického vědomí je podle Patočky právě umění, prostřednictvím umění lze mýtus vyzvednout a znovuprožít: „Mýtus je totiž otázka, kterou se lidé obracejí k lidem, otázka přicházející z hlubiny, jež leží v člověku ještě hlouběji než logos, a tato radikální otázka, kterou my neklademe, nýbrž kterou jsme sami problematizováni, volá básníka, aby ji výslovně formuloval a zpracovával“ (Patočka 2004: s. 511). Umělci Skupiny 42 hledali mýtus moderního člověka v prostoru města. Město se stalo prostředím, do kterého byl člověk, ve snaze nově definovat jeho vztah ke skutečnosti, zasazen. Všední, obyčejné, banální věci a události reprezentovaly drsnou, autentickou, živoucí skutečnost, ve které je člověk nucen se orientovat a své bytí uskutečňovat. Václav Navrátil, jehož teze poetika Skupiny 42 mimoděk naplňovala, k mýtu píše: „Mýtus je děj, který platí, a zákon, který se děje. Mýty jsou duševní příběhy, které se najdou na ulici, čili: pouliční příběhy, které se najdou v duši. Neboli: Z největší subjektivity roste největší objektivita. [...] Takové mýty jsou mýty současnosti. Jsou to „významné události“ vzaté z nejvšednějšího života. Jsou tak všední, že se tato jejich vlastnost stává až mysteriózní“ (Navrátil 2003: s. 285). Právě prostřednictvím drobných dějů banální všednosti se básníci Skupiny 42 snažili hledat a ztvárnit způsoby, „zákony“, kterými člověk na světě existuje. Vyjádření temporality lidského subjektu se stalo podstatnouází básnické promluvy, jíž byl subjekt modelován. Vědomí věčnosti pramenící z vlastní časové konečnosti pak vytvářelo podstavu pro vztahování se k „Jinému“ jako k procesu, kterým básníci konstruovali nezajištěnost svého autentického bytí. Čas v poetice Skupiny 42 se stal důležitým prostředkem, skrze který byla v prostoru lyrického básnického díla ztvárněna existencialita lidského bytí.

5.1 Existenciální fenomény

Již bylo zmíněno, že od 30. let se ve statích Jindřicha Chalupeckého objevovaly myšlenky, které lze klást do souvislosti s existencialismem, jenž začínal být v Čechách

od 30. let různými způsoby diskutován. Zájem o myšlenky existencialismu se usazoval také do literárněvědné koncepce Václava Černého, jehož přednášky se staly podkladem pro *První a Druhý sešit o existencialismu* a také do inspirací, kterou Černý směřoval k některým básníkům mladé generace 40. let. „Zvláštností existencialismu je, že je filozofií, jež se vyjadřuje stejnou mírou filozofickou úvahou jako výrazem beletristickým, že oblíbenou expresí je filozofující beletrie.“ (Černý 1992: s. 27), píše Černý v prvním sešitu, přesto však za nejvýraznější projev existencialismu v českém prostředí považoval poezii, a to především poezii protektorátní generace (za největšího existencialistu považuje Jiřího Orten). Prózy si Černý všímá v sešitech jen okrajově a označuje ji spíše za „existenciální mělčinu“ či „nevěrojatnou křečovitost prorockých gest“ (ibid.: s. 90-92). Tento rozpor pak Černý vysvětluje tím, že ve Francii existencialismus „nenašel svého básníka“ (ibid.: s. 27).

Vladimír Papoušek v *Existencialistech* uvažuje nad čtyřmi principy existenciální imaginace, prostřednictvím kterých lze existenciální téma lidské situovanosti ve světě v literatuře ztvárnit. První modalitou je vědomí těla – vědomí já spojené s tělem a jeho orientací v časoprostoru. Čas a prostor jsou tedy další dva podstatné elementy existenciální imaginace. Prostor je spojen se základní situovaností těla, v prostorovém zobrazení dochází k setkání předměty a ostatními těly, prostor může být také zdrojem odcizení. Modalita času je pak důležitá pro samotný vjem existence. Prostřednictvím přítomnosti je pak reprezentován aktuální pohyb těla v prostoru. Modus nicoty je pocíťován skrze ulpění subjektu v časoprostoru. Právě časoprostorové uspořádání, jak poznamenává Papoušek, má v existenciálním zobrazování klíčovou roli, a epika se proto jeví jako vhodnější prostředek pro existenciální imaginaci. Lyrika postavená na splývání subjektu a světa neumožňuje zobrazit distanci, v níž se subjekt střetává se skutečností. A jak bylo již zmíněno, čas vyjádřený v lyrice je časem pozastaveným, statickým, který oproti vjemu plynutí sugeruje spíše zúžení času na okamžik „ted“.

Diskurz existencialismu, který se po válce usazoval v českém prostředí, se promítal také do Chalupckého teoretických textů a reflexí moderního umění. Chalupckého pojetí umělce jako toho, kdo má nasadit svou existenci do skutečnosti, protože „zatímco ostatní jen občas, bázlivě a opatrně se dotýkají tajnosti sama sebe

a tajnosti všeho světa, je tu on, aby ji riskoval, žil a vyjevoval všem“ (Chalupecký 1991d: s. 176), bylo velmi blízké i ostatním členům Skupiny 42. Navrátit člověka skutečnosti znamenalo pro umělce Skupiny 42 definovat vztah subjektu a skutečnosti. Podobně jako filozofové existence se umělci snažili ztvárnit vztah subjektu a jeho okolí či nějakým způsobem tyto vztahy rozkrývat a analyzovat.

Václav Navrátil ve svém příspěvku k existencialismu, jenž byl uveřejněn v *Listech* 1947, píše, že tato existenciální analýza „má charakter epický a mytický, analýzy tyto znějí jako vyprávění příběhu“ (Navrátil 2003: s. 412). Vzápětí však Navrátil dodává: „Tato filosofie je lyrická. Je to filosofie situace, kdy člověk jen existuje. To je původní lyrická situace. Stav člověka se vyjadřuje sám sebou“ (ibid.: s. 413). Navrátil tak v podstatě hovoří o dvou polohách existencialismu. Jednou z nich je najít výraz pro myšlenkový model vztahu člověka a skutečnosti (poloha epická), druhou polohou je pak ona lyrická situace, tedy stav člověka, ve kterém si uvědomuje zvláštnost své existence ve světě. „Ve všech existenciálních filozofiích vidíme v základě *náladu* nebo vlastnost.“ (ibid.: s. 419; zvýraznil V. N.), píše Navrátil o Kierkegaardově úzkosti, Heideggerově starosti či Sartrově nausée. Tato nálada je podle Navrátila základem lidského osudu a stojí na počátku mýtu. Lyrická poezie se tedy může jevit jako vhodný nástroj pro zobrazení této nálady lidské situace, ve které probleskují pocity nicoty a úzkosti existence. Vedle toho lze také prostřednictvím obraznosti poezie zobrazit ony tajemné, zneklidňující vztahy subjektu a univerza, tak jak je modeloval ve svých složitých básnických celcích Jiří Kolář, či prostřednictvím přesunů v proudu času ve své poezii Ivan Blatný. V těchto lyrických textech se však stále jedná spíše o modelování situace, lyrické emoce, než o celkový vjem existence.

Princip chodce, svědka v poezii Skupiny 42 se stal prostředkem, jak sugerovat oproti lyrickému egu v lyrické poezii prvek tělesnosti. Prostřednictvím tělesného lyrického subjektu byla v poezii vytvářena epická míra distance, ve které subjekt již se skutečností nesplývá, ale akcentován je spíše modus ukazování. Svědek zapisovaného je situován doprostřed skutečnosti a poskytuje své smysly pro zaznamenání aktuálního dění. Prostorem, nikoliv v české literatuře novým, ale nově pojatým, do kterého byl subjekt situován, bylo prostředí velkoměsta, a to především jeho periferie. Ta se stala

autentickým prostředím pro vyjádření mýtu moderního člověka. Město v poezii Skupiny 42 fungovalo jako prostor člověkem stvořený, ale jemu nepatřící, bylo prostorem všední zkušenosti moderního člověka. Zároveň bylo také prostorem setkání s předmětnou skutečností, skrze kterou bylo možné definovat vlastní bytí. Tyto existenciální situace, jež umělci Skupiny 42 ve svých dílech ztvárňovali, ale nebyly chápány jako odpovědi na filozofickou otázku, naopak byly samy o sobě otázkou, na kterou bylo odpovídáno pouze vlastním bytím – „dramatem člověka a skutečnosti“ (Chalupecký 1991a: s. 74).

V části *Doslov v Prométheových játrech*, kde Jiří Kolář popisuje genezi básně *Skutečná událost*, hovoří o poznání (které lze chápat v kontextu jeho celé tvorby), a to že „lidský osud není nikdy vysvětlitelný a postižitelný z jednoho bodu, z jediného hlediska, poznatelný z jediné stránky, z jediného postoje k životu, ale že jeho běh, jeho kolotání v sobě soustřeďuje klíč k jeho porozumění a poznání života a osudu všech lidí v jeho čase žijících“ (Kolář 1990: s. 35). V Kolářově básnickém díle ze 40. let tak může být zastížen pohyb od ód a variací směrem k deníkovým zápisům, prostřednictvím kterých byl osud lidské existence modelován. Od lyrických situací, ve kterých je reflektována úzkost subjektu situovaného uvnitř nejisté, mlčenlivé, banální všednosti, dospívá Kolář přes ztvárňování tajemných, hrozivých vztahů subjektu a univerza k vědomí vlastní autentické existence, ke které je nutné se stáhnout a která je vlastně odpovědí na onu mytickou náladu stojící na počátku existenciálního tázání. Odpovědí je snaha nalézat výraz, v němž by bylo možné prostřednictvím vlastního bytí odpovědět. Kolář či Hanč jej nachází v deníku. V autentickém vyjádření vlastní existence, která je zachycována v proudu plynutí všední reality jako bytí, jenž musí neustále čelit skutečnosti a dějinám dotírajícím na něho svými autenticitu zcizujícími koncepty.

Na jiném místě ve zmíněné Navrátilově eseji k existencialismu se autor zabývá literárním ztvárněním myšlenek existencialismu. Existencialistou podle něho není ten, kdo prožije úzkost a pak ji popíše. Podstatným elementem v principech existenciálního zobrazení je podle Navrátila *reduplikace*: „K existencialismu náleží paranoické zažití úzkosti; ale též chladná koncepce pozorovatele této úzkosti. Ale ne buď jedno jako v prožívání, neb druhé jako v popisování. Nýbrž obojí v totožnosti. Člověk prožije úzkost, ale současně vystoupí ze sebe a úzkost poznává. Nejde tedy o alternaci obou

stanovisek, nýbrž o jejich totožnost. [...] Toto je ztotožnění dvou aspektů, subjektivního a objektivního, nebo afektivního a racionálního, prožívajícího a pozorovatelského. V tom tkví význam filosofování existenciálního“ (Navrátil 2003: s. 444-445). Prostřednictvím určité míry epické distance, jež byla v poezii Skupiny vytvářena prostřednictvím tělesnosti postav chodců a svědků-zapisovatelů, je realizován tento Navrátilův princip reduplikace. Svědek v básnických textech autorů Skupiny je subjektem, který je sledován, ale zároveň také tím subjektem, jenž zprávu o sobě podává. To znamená podle Navrátila, že subjekt nestaví sebe jako objekt analýzy, ale že subjekt se identifikuje sám jako subjekt, nikoliv jako objekt poznání, jenž podléhá předem daným kategoriím. Toto pojetí subjektu se podstatným způsobem liší od pojetí subjektu u Václava Černého, pro kterého existencialismus znamenal spíše myšlenkové zázemí pro jeho vlastní personalistickou koncepci, kterou se skupina kolem Bednáře snažila vyplnit koncepcí „nahého člověka“, tedy konceptem, v němž je hledaný člověk již předem daným objektem.

Již bylo zmíněno, že pro pojem samotné existence v literárním textu je klíčová kategorie času. Jestliže existence subjektu má být poznáním, musí jí být implikováno časové plynutí, které se lépe realizuje v textech epických. Jak bylo naznačeno v předchozích kapitolách, básníci Skupiny časový pojem existence ve svých básnických textech přirozeně reflektují. Zatímco v prvních textech Blatného, Koláře či v básních Haukové je akcent kladen především na modus okamžitého stavu teď a tady, prostřednictvím kterého je jakoby v pozadí tušený také čas plynutí, ze kterého je tento čas pozastaven. Později je však tento statický koncept času proměňován ve prospěch dynamického, epického, modelu, který vrcholí v Kolářových či Hančových denících a v Blatného nedokončené próze o *Kolemjdoucím*. Nejblíže principům existenciální imaginace se dostává ve svých denících právě Jiří Kolář nebo Jan Hanč. Skutečnost zobrazená v denících je reprezentována jako odplývající a také, díky principu náhody, který ji z velké míry strukturuje, permanentně se proměňující. Subjekt je neustále nucen se s touto skutečností střetávat a jako svobodné gesto své existence se uskutečňovat. „Sartrovi hrdinové k poznání vlastní existenciální situace dospívají, Kolář a Hanč se do ní programově staví.“ (Papoušek 2004: s. 295), poznamenává Vladimír Papoušek a dodává, že zatímco Sartrovy texty vychází z filozofického kontextu, deníky Koláře či

Hanče vyrůstají z „ideje jediné možné pozice zobrazujícího umělce vůči světu“ (ibid.: s. 295). Taková pozice umělce dozrává z myšlenek, jež členové Skupiny již od 30. let sdíleli, ale které se nestaly hotovým konceptem, v rámci něhož by byla existence zobrazována, ale spíše katalyzátorem neustálého ohledávání subjektu, jeho zasazení v předmětné skutečnosti a postavení vůči časoprostorovému univerzu. Z toho pak pramenila neustálá proměna formy, protože motivem básníků Skupiny 42 nebyl definitivní koncept skutečnosti, ale permanentní, v čase proměnné, zastihování člověka tváří v tvář skutečnosti.

5.2 Epizace poezie

Využití některých nástrojů epiky, ke kterému autoři Skupiny 42 ve svých poetikách směřovali, doplňovalo tendence, které se spolu s dobovým existenciálním diskurzem v literatuře přelomu 30. a 40. let 20. století objevovaly. Ludvík Kundera v roce 1946 ve své recenzi Kainarovy sbírky *Nové mýty* hovořil přímo o novém typu poezie, která rozpor mezi „nadmírou vyspělou lyrikou a tradičnickou nebo neepickou epikou vyřeší vskutku revolučně“ (cit. podle Petrová 2000: s. 305). Epizaci jako jeden z klíčových rysů poezie v období od sklonku 30. let do roku 1948 spatřuje ve své studii *Poéma-příběh-zpráva* Jiří Holý. Podle Holého byl příklon k epizaci v různých oblastech kultury podnícen sociálním a politickým tlakem tehdejší doby. „Model skutečnosti v nové epice byl neapriorní, stále proměňován a pozměňován různými aspekty vidění a zobrazení“ (Holý 1995: s. 9). Tyto tendence se vedle prózy později začaly formovat také v poezii. Za první iniciátory tohoto směřování Holý považuje *Jana Houslistu* Josefa Hory a Holanův *První testament*.

Holanův *První testament* v mnohém předznamenával principy poetiky Skupiny 42. Postava *vratkého kráčivce* je v Holanově textu situovaná doprostřed města, v němž:

„Topinky ulic, přetírané
česnekem davu, lehce čpí,
sbírané mléko hodin tane
a věci, které braly kdys

ze samozřejmých, lidských ritu
nejskutečnější realitu,
se proměnily v přízrak mýtů,
jenž hněte život na jakýs
obludný sen bez východiska.“ (Holan 1970: s. 13)

Přestože předmětem Holanova textu je především vnitřní dění subjektu, lze z citované ukázky vysledovat několik rysů, které později rozvinou ve svých textech autoři Skupiny 42, kteří se také k Holanovi jako inspirátorovi budou hlásit. Podstatné jsou zde rovněž objevující se reflexe času, které se u Holana a (byť jiným způsobem) také u Hory ozývají. Snaha zobrazit skutečnost v modu jejího prožívání odnímala skutečnosti její esenciální hodnotu a právě prostřednictvím času bylo možné tyto esenciální stavy drolit. Příklon k epickému psaní ukazuje tedy také k potřebě neustálého rozrušování daných konceptů skutečnosti. Prostřednictvím dynamiky proudu času bylo možné představit realitu v nemožnosti jejího konečného završení. Přenesení těžiště z lyriky směrem k epickému vyprávění, k němuž dochází u Holana, Koláře či Kainara ve 40. letech, lze chápat jako reakci na dějinné události, v nichž všední denní čas měl být historizován a integrován do kolektivních dějinných vizí. Přestup k epickému principu přenášel z lyrického splývání akcent na modus předvádění a na samotnou básnickou řeč, prostřednictvím které měla být skutečnost předvedena. Prostřednictvím epizace poezie, oproti subjektivní lyrické náladě, byla v epizujících dílech Holanových evokována nadosobní platnost lidských činů a skutečnosti. Básníci Skupiny 42 pak ve svých dílech ještě více zdůraznili osudový, mytický rozměr banální všednosti, v níž je člověk zakotven a jejíž chaos a neustálá proměna připomíná nemožnost zastřešit či absorbovat ji jakýmkoliv integrujícím konceptem.

Věda a filozofie počátku 20. století destruovala tradiční chápání světa jako objektivní, lineární, po sobě jdoucí reality, toto tradiční pojetí bylo nahrazeno subjektivní zkušeností se světem jako horizontem, v němž se chaoticky prolínají skutečnosti, které jsou předmětem vnímání. Na tuto destrukci objektivní lineariry reagovaly například romány Woolfové, Prousta, Joyce, Kafky, v české literatuře lze pak tyto tendence spatřit v prózách Vladislava Vančury nebo Milady Součkové. Nedůvěra k tradičnímu

lineárnímu myšlenkovému horizontu vedla pak také k nedůvěře k času dějinnému, který byl chápán jako lineární časový horizont směřující k budoucímu završení. Epizující prvky, které od 40. let pronikají do poezie Holanovy a které rozvíjeli ve svých poetikách básníci Skupiny 42, oproti tomuto dějinnému lineárnímu času akcentují čas všední zkušenosti jako vlastního limitovaného horizontu. Dynamika epického času vytvářela protiklad proti finalitě budoucích vizí, ve kterých teprve měl člověk uskutečnit svůj smysl. Z aktuálního, všedního časoprostoru pak bylo možné vyklonit se do času mytického, tedy konfrontovat svůj čas s věčností, s časem cyklickým, v němž se vyprávění stává promluvou mýtu. Prostřednictvím mýtu mohl být zobrazován člověk a jeho „úloha“ v časoprostorovém univerzu. Ona úloha však neměla být předem vynalézána, ale měla být jen produktem ukazování. Epizace lyrické poezie umožňovala autorům Skupiny 42 znázornit člověka a jeho pozici v univerzu v modu „živého dění“ a to především proto, že epická řeč na rozdíl od lyrické „předstírá zraku“ (Staiger 2008: s. 83). Emil Staiger, oproti lyrickému principu prolínání, za epický kompoziční princip považuje adici – „v malém i širším rozsahu jde o skládání samostatných částí“ (ibid.: s. 98). Tyto samostatné části příběhu se podílejí na skládání příběhu, který nekončí, protože v jakémkoliv jeho bodě je možné stále pokračovat. Jednotlivé básně autorů Skupiny 42, fragmenty ze skutečnosti, lze chápat jaké části mytického příběhu, který je vypravován, jak poznamenává Marie Langerová, „zde se pohybujeme v takovém rozvíjení příběhovosti, kde je fragment podnětem k domáhání se celistvosti výpovědi (přičemž, jak ukazuje zvláště Kolář, není tato celistvost nikdy dotvořena, ale je možná vždy jen novým fragmentárním podobenstvím). Toto hledání celistvosti jakoby ovšem vyžadovalo především hledat a skládat stále nové a nové prvky – mytémy onoho příběhu“ (Langerová 1998: s. 48-49).

Tyto tendence, které členové Skupiny 42 spolu s další inspirací rozvíjeli, se pak stávají východiskem pro další díla vzniklá po druhé světové válce – například básně Hrubína, Šiktance, Mikuláška nebo texty Kunderovy či Vaculíkovy a později díla Egona Bondyho. Navazování na poetiku Skupiny 42 se pak vynořovalo vždy, kdy bylo potřeba navázat přímý, autentický, nezprostředkovaný vztah se skutečností.

Prameny

BLATNÝ, Ivan

1995a „Tento večer“, in idem: *Verše 1933-1955*, (Brno: Atlantis), s. 179-254

1995b „Hledání přítomného času“, in idem: *Verše 1933-1955*, (Brno: Atlantis), s. 109-176

1995c „Básně z rukopisů“, in idem: *Verše 1933-1955*, (Brno: Atlantis), s. 313-584

1999 *Texty a dokumenty 1930-1948*, (Brno: Atlantis)

HANČ, Jan

1995 *Události*, (Praha: Torst)

2016 *Události*, (Praha: Torst)

HAUKOVÁ, Jiřina

2000 „Cizí pokoj“, in idem: *Básně*, (Praha: Torst), s. 61-140

HOLAN, Vladimír

1970 „První testament“, in idem: *Sebrané spisy, sv. VII, Příběhy*, (Praha: Odeon), s. 11-91

JEDLIČKA, Josef

1966 *Kde život náš je v půli se svou poutí*, (Praha: Československý spisovatel)

KAINAR, Josef

1987a „Osudy“, in idem: *Příběhy, osudy, mýty*, (Praha: Československý spisovatel), s. 239-340

1987b „Nové mýty“, in idem: *Příběhy, osudy, mýty*, (Praha: Československý spisovatel), s. 343-417

KOLÁŘ, Jiří

1984 *Odpovědi*, (Kolín: Pražská imaginace)

1990 *Prométheova játra* (Praha: Československý spisovatel)

1992a „Ódy a variace“, in idem: *Dílo Jiřího Koláře. Svazek I.*, (Praha: Odeon), s. 46-141

1992b „Limb a jiné básně“, in idem: *Dílo Jiřího Koláře. Svazek I.*, (Praha: Odeon), s. 143-227

1992c „Dny v roce“, in idem: *Dílo Jiřího Koláře. Svazek I.*, (Praha: Odeon), s. 250-335

1992d „Roky v dnech“, in idem: *Dílo Jiřího Koláře. Svazek I.*, (Praha: Odeon), s. 337-483

1997 „Očitý svědek“, in idem: *Dílo Jiřího Koláře. Svazek II.*, (Praha: Mladá fronta), s. 117-292

1996 *Přestupný rok*, (Praha: Mladá fronta)
1999 *Slovník metod: Okřídlený osel*, (Praha: Gallery)

WEINER, Richard

1929 *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami*, (Praha: Aventinum)
1930 *Mezopotámie*, (Praha: Alois Srdce)

Literatura

BLAŽÍČEK, Přemysl

2002 „Skupina 42 – nové směřování poezie“, in idem: *Kritika a interpretace*, (Praha: Triáda), s. 105-126

CIESLAR, Jiří

2002 „Český deník a *Události* Jana Hanče“, in idem: *Hlas deníku*, (Praha: Torst), s. 283-300

ČERNÝ, Václav

1992 *První a druhý sešit o existencialismu*, (Praha: Mladá fronta)

ČERVENKA, Miroslav

1991 „První čtyři sbírky Jiřího Koláře“, in idem: *Styl a význam (Studie o básnících)*, (Praha: Československý spisovatel), s. 135-191

ELIOT, Thomas Stearns

1991 „Metafyzičtí básníci“, in idem: *O básnictví a básnících*, (Praha: Odeon), s. 175-184

1991b „Hudebnost poezie“, in idem: *O básnictví a básnících*, (Praha: Odeon), s. 38-52

2014 *Čtyři kvartety*, (Praha: Argo)

FRIEDRICH, Hugo

2005 *Struktura moderní lyriky*, (Brno: Host)

HEIDEGGER, Martin

2002 *Bytí a čas*, (Praha: OIKOYMENH)

HILSKÝ, Martin

1995 *Modernisté*, (Praha: Torst)

HOLÝ, Jiří

1995 „Příběh – poéma – zpráva“, in: Jiří Holý (ed.): *Problémy nové české epiky*, (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 7-29

CHALUPECKÝ, Jindřich

1991a „Svět, v němž žijeme“, in idem: *Obhajoba umění 1934-1948*, (Praha: Československý spisovatel), s. 68-74

1991b „Smysl moderního umění“, in idem: *Obhajoba umění 1934-1948*, (Praha: Československý spisovatel), s. 126-139

1991c „Generace“, in idem: *Obhajoba umění 1934-1948*, (Praha: Československý spisovatel), s. 147-149

1991d „Konec moderní doby“, in idem: *Obhajoba umění 1934-1948*, (Praha: Československý spisovatel), s. 155-177

1991e „Umění napodobí skutečnost“, in idem: *Obhajoba umění 1934-1948*, (Praha: Československý spisovatel), s. 100-109

1991f „Nový realismus“, in idem: *Obhajoba umění 1934-1948*, (Praha: Československý spisovatel), s. 100-109

1991g „O zvláštnosti tvaru uměleckého“, in idem: *Obhajoba umění 1934-1948*, (Praha: Československý spisovatel), s. 47-49

1999 „Počátky Skupiny 42“, in idem: *Cestou necestou*, (H&H: Jinočany), s. 49-57

1999b „Příběh Jiřího Koláře“ in idem: *Příběhy Jiřího Koláře* (Praha: Gallery), s. 19-40

2013 „Richard Weiner“ in idem: *Expresionisté* (Praha: Torst), s. 7-84

KARFÍK, Vladimír

1990 „Deník jako román“, *Česká literatura*, roč. 38, č. 3, s. 255-265

1994 *Jiří Kolář*, (Praha: Československý spisovatel)

1999 „Básnická východiska Kolářovy tvorby“, in idem: *Příběhy Jiřího Koláře*, (Praha: Gallery), s. 37-46

KOMENDA, Petr

2008 „Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu.“, in *Omyly a objevy v umění 20. století* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), [online] cit. 21. 4. 2016, dostupný z <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf>

LANGEROVÁ, Marie

1998 „Samobáseň (Jiří Kolář)“, in idem: *Fragmenty pohybu*, (Praha: Karolinum), s. 37-57

2000 *Richard Weiner*, (Brno: Host)

2009 „Básník druhé avantgardy“, in: Jiří Kolář: *Rudý Havran, Nový don Quijote*, (Praha: Akropolis), s. 7-21

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2007 „Lyrika“ in *Studie II*, (Brno: Host), s. 71-73

NAVRÁTIL, Václav

2003 *O smutku, lásce a jiných věcech*, (Praha: Torst)

NOVÁK, Radomil

2009 *Jazzové infiltrace v české poezii*, [online] cit. 8. 9. 2016, PDF dokument, s. 1-8, dostupné z <http://konference.osu.cz/cestina/dok/2009/novak-radomil.pdf>

OPELÍK Jiří

1969 „Kainar“, in: Jiří Opelík (ed.): *Jak číst poezii*, (Praha: Československý spisovatel), s. 142-157

PAPOUŠEK, Vladimír

2004 *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*, (Praha: Torst)

2007 *Gravitace avantgard*, (Praha: Akropolis)

PATOČKA, Jan

1990-1992 „Prostor a jeho problematika, in idem: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity. Řada uměnovědná*. (Brno: Masarykova univerzita), s. 33-69

1996 „Čas, mýtus, víra“, in idem: *Péče o duši I*, (Praha: OIKOYMENH), s. 131-136

2004 „Smysl mýtu o paktu s ďáblem“, in idem: *Umění a čas I* (Praha: OIKOYMENH)

2006 „Spisovatel a jeho věc“, in idem: *Češi I*, (Praha: OIKOYMENH), s. 280-292

PEŠAT, Zdeněk

1998 „Literatura Skupiny 42“, in: Eva Petrová (ed.): *Skupina 42*, (Praha: Akropolis), s. 155-161

2000 „Literární Skupina 42“, in: Zdeněk Pešat, Eva Petrová (eds.): *Skupina 42*, (Brno: Atlantis), s. 430-450

PETROVÁ, Eva

2000 *Skupina 42*, (Brno: Atlantis)

POHORSKÝ, Miloš

1987 „Příběhy, osudy, mýty“, in: Josef Kainar: *Příběhy, osudy, mýty*, (Praha: Československý spisovatel), s. 427-445

PETŘÍČEK, Miroslav

1992 „Mýtus v Patočkově filozofii“, *Reflexe*, [online] cit. 30. 9. 2016, č. 5-6, s. 1-16, dostupné z <http://www.reflexe.cz/File/Reflexe%205-6/petricek-patocka.pdf>

RICOEUR, Paul

2002 *Čas a vyprávění II*, (Praha: OIKOYMENH)

SARTRE, Jean-Paul

2006 *Bytí a nicota*, (Praha: OIKOYMENH)

STAIGER, Emil

1969 *Základní pojmy poetiky*, (Praha: Československý spisovatel)

2008 *Poetika, styl, interpretace* (Praha: Triáda)

SOUČKOVÁ, Milada

2002 *Hlava umělce: Studie k větší práci*, (Praha:PROSTOR)

SRP, Karel

1998 „Jinakost všednosti“, in: Eva Petrová (ed.): *Skupina 42* (Praha: Akropolis), s. 185-195

2003 „Mýtus u Václava Navrátila“, in: Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*, (Praha: Torst), s. 525-534

STEINMETZ, Karel

2002 „Pohyb, čas a prostor v hudbě“, in: *e-Pedagogium*, roč. 2, č. 1., [online] cit. 14. 11. 2016, dostupný z [www: <http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/clanek03.htm>](http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/clanek03.htm)

ŠPIRIT, Michael

2000 „Ediční poznámka“, in: Jiřina Hauková: *Básně* (Praha: Torst), s. 941-1063

2016 „Hledání pravého textu“, in: Jan Hanč: *Události* (Praha: Torst), s. 361-418

ŠTĚDRONĚ, Bohumír

1969 „Slavnostní projev L. Janáčka u příležitosti jeho promoce čestným doktorem Masarykovy university v Brně“, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity*, H4, s. 121 – 127 + obrazová příloha

TRÁVNÍČEK, Jiří

1993 „Svědék v poezii Skupiny 42“, in: Daniela Hodrová (ed.): *Proměny subjektu I.*, (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 131-141

1996 „Ortel svobody“, in idem: *Poezie poslední možnosti*, (Praha: Torst), s. 37-52

Použitá, ale necitovaná literatura

BAUER, Michal

2001 „Kolářovy způsoby zachycení dějin bolesti a hravosti“, *Tvar*, roč. 12, č. 5, s. 23

BERGSON, Henri

1994 *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*, (Praha: Filosofia)

1995 *Duše a tělo*, (Olomouc: Votobia)

2003 *Hmota a paměť*, (Praha: OIKOYMENH)

BÍLEK, Petr A.

2003 „Existencialismus v poválečné próze a poezii – tematika a kladení otázek“, *Česká literatura*, roč. 51, č. 6, s. 735-737

BLAHUTKOVÁ, Daniela – ŠEVČÍK, Miloš

2014 *Patočkovy interpretace literatury*, (Červený Kostelec : Pavel Mervart)

BLAHYNKA, Milan

1983 *Člověk Kainar*, (Ostrava: Profil)

CIESLAR, Jiří

2002 „Český deník a Události Jana Hanče“, in idem: *Hlas deníku*, (Praha: Torst), s. 283-300

ČERVENKA, Miroslav

2001 *Dějiny českého volného verše*, (Brno: Host)

DEN, Petr

1942 „Variace na dané thema“, *Život*, roč. 18, č. 1, s. 19-21

ENGELKING, Leszek

2001 „Text jiného a text vlastní (Texty v díle Jiřího Koláře)“, in: Daniel Vojtěch (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí II*, (Praha: ÚČL AV ČR), s. 635-644

2005 „Nový mýtus, staré rituály: O básni Josefa Kainara Stříhali dohola malého chlapečka“, *Česká literatura*, roč. 53, č. 3, s. 361-376

GROSSMANN, Jan

1991 *Analýzy*, (Praha: Československý spisovatel)

HAMANOVÁ, Růžena

2014 „Z historie jedné spolupráce (Jiří Kolář – Jindřich Chalupecký)“, *Tvar*, roč. 25, č. 14, s. 18

HOGENOVÁ, Anna

2011 *Čas jako problém*, (Chomutov: L. Marek)

JANÁČEK, Leoš

1974 *Hudebně teoretické dílo 2. díl, Studie, Úplná nauka o harmonii*, (Praha: Supraphon)

JANÁČEK, Pavel

1995 „Zápisky z četby, tentokrát Odpovědí“, *Tvar*, roč. 6, č. 18, s. 3

JANOUŠEK, Pavel

1998 „Autenticita jako protipól literární tradice“, *Tvar*, roč. 9., č. 18, s. 4-5

KARFÍK, Vladimír

1991 „Dramata Jiřího Koláře“, *Divadelní revue*, roč. 2, č. 2, s. 3-22

1992 „Kolářův mravní imperativ“, *Literární noviny*, roč. 3, č. 2, s. 4

2002 *Literatura je čitelná*, (Olomouc: Periplum)

KAUTMAN, František

1991 „Mezi literaturou a neliteraturou“, *Práce*, roč. 47, č. 244, s. 5

KLIMEŠOVÁ, Marie

2011 *Věci umění, věci doby*, (Řevnice: Arbor Vitae; Plzeň: Západočeská galerie)

KOUBA, Pavel

2014 *Život rozumění* (Praha: OIKOYMENH)

LE GRAND, Eva

2001 „Difrakční struktury aneb Koláž jako „fenomenologická metafora“ světa“, *Aluze*, č. 1, s. 30-38

NOVÁK, Radomil

2005 *Hudba jako inspirace poezie*, (Ostrava: Ostravská univerzita; Šenov u Ostravy: Tilla)

PAPOUŠEK, Vladimír

1997 „Všední den je bažina“, *Tvar*, roč. 8, č. 13, s. 20

1998 „Mýtus věčné přítomnosti“, *Tvar*, roč. 9, č. 1, s. 1, 4

PATOČKA, Jan

1995 *Tělo, společenství, jazyk, svět*, (Praha: OIKOYMENH)

PECHAR, Jiří

2008 „Lze mluvit v českém prostředí o existencialismu?“, in *Omyly a objevy v umění 20. století* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), [online] cit. 15. 12. 2016, dostupný z <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/19.pdf>

RICOEUR, Paul

2000 *Čas a vyprávění I*, (Praha: OIKOYMENH)

2007 *Čas a vyprávění III*, (Praha: OIKOYMENH)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1992 „Etika a estetika literárního deníku“, *Kritický sborník*, roč. 12, č. 2, s. 12-18

ŠEVČÍK, Miloš

2003 Bergsonova koncepce umění: umění jako poukaz na realitu času, *Estetika*, roč. 39, č. 3/4, s. 159-194

ŠPIRIT, Michael

1994 „Zápisky v sešitech Jana Hanče...“, *Literární noviny*, roč. 5, č. 36, s. 9

TRÁVNÍČEK, Jiří

1990 „Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42“, *Česká literatura*, roč. 38, č. 5, s. 425-434

1996 „Za časem a pod dějinami“, *Tvar*, roč. 7, č. 15, s. 24

VYBÍRAL, Zdeněk

1990 „Průniky Jiřiny Haukové do čtenáře“, *Tvar*, roč. 1, č. 38, s. 14