

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

LYRICKÝ MODUS EXISTENCIÁLNÍ SEBEREFLEXE
V POEZII 30. – 40. LET 20. STOLETÍ

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Broučková, Ph.D.

Autor práce: Pavla Lencová

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3.

2009

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 27. července 2009

.....
Pavla Lencová

Děkuji vedoucí své bakalářské práce, Mgr. Veronice Broučkové, Ph.D., za cenné rady, vstřícnost, trpělivost, inspiraci a čas, který mi věnovala.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá zkoumáním lyrického způsobu zobrazování existenciální sebereflexe v poezii 30. – 40. let 20. století. Pozornost je nejprve zaměřena na Václava Černého a jeho výklad existenciální filozofie. Dále se předmětem zkoumání stává skupina kolem Kamila Bednáře a její teoretické texty, které zasáhly do diskuze o této skupině, v neposlední řadě je reflektována koncepce „nahého člověka“, která se měla stát programem mladých umělců.

Pozornost je rovněž soustředěna na teoretické texty Jindřicha Chaluppeckého a na poetiku Skupiny 42, která namísto meditativního přístupu přechází k předmětnému vidění světa.

V díle Jiřího Ortena, Jana Hanče a Jiřího Koláře je analyzováno, jakým způsobem poezie reflektuje principy existenciální imaginace.

Annotation

This bachelor work studies and focuses on the lyric depicting of existential selfreflection in poetry of the 30's and 40's of the 20th century. Attention is firstly focused on Vaclav Černy and his interpretation of existential philosophy. Further on the object of the research becomes the group around Kamil Bednář and it's theoretical texts that affect the discussion about this group and last but not least the concept of the „naked person“, that should have become the programme of the young artists, was reflected.

Attention is also focused on theoretical texts of Jindřich Chalupecký and on the poetics of Group 42 that instead of the meditative approach passed over to the objective view of the world.

The works of Jiří Orten, Jan Hanč and Jiří Kolář analyse in what way poetry reflects the principles of existential imagination.

Obsah

1. Úvod	7
2. Proměny poezie ve 30. a 40. letech 20. století	8
3. Václav Černý a jeho myšlení o existencialismu	11
4. Protektorátní generace	15
5. Úvahy o mladé generaci	17
5.1 Bednářova koncepce „nahého člověka“	17
5.2 Zdeněk Urbánek.....	20
5.3 Jaroslav Červinka	22
5.4 Jindřich Chalupecký	25
6. Analýza díla Jiřího Ortena, Jana Hanče a Jiřího Koláře	29
6.1 Jiří Orten	29
6.2 Jan Hanč	41
6.3 Jiří Kolář	47
7. Závěr	53
8. Seznam použité literatury	57

1. Úvod

Předmětem mého zkoumání bude otázka lyrického způsobu zobrazování existenciální sebereflexe v poezii 30. – 40. let 20. století.

Svou pozornost zaměřím nejprve na skupinu kolem K. Bednáře a jejího inspirátora Václava Černého a jeho recepci existencialismu, který specifickým způsobem představil české veřejnosti.

Dále se budu zabývat mladou generací 40. let 20. století a teoretickými texty a diskuzemi, které se kolem ní rozpoutaly.

Hlavním bodem mého zkoumání se stane praktická práce s texty této generace a jejich analýza a interpretace. Mé otázky se budou týkat především toho, zda a jak je poezie schopná reflektovat základní principy existenciální imaginace.

2. Proměny poezie ve 30. a 40. letech 20. století

Charakter literatury se ve 30. letech odlišuje od literatury předcházejícího desetiletí. Literatura se ve 20. letech snaží vyrovnat s následky války, starý svět zklamal a celé střeoevropské umění hledá nové impulsy, nové způsoby v umění i myšlení. Vzniká celá řada skupin a pohledů na to, jak má umění vypadat. Po válce byl oživen vitalismus (básnické začátky J. Wolker), od roku 1920 je u nás diskutována koncepce proletářského umění, s Devětsilem je spojený poetismus, 1934 je založena surrealistická skupina; na všechny tyto směry můžeme pohlížet - z jisté dálky - jako na oslavu obnoveného života, jako na určité odlehčení po době životního útlaku.

Zvláštní předěl potom můžeme spatřovat v letech 1927 – 1930. V poezii dochází k proměně, k novému určení své podstaty. Básnický vztah ke světu se proměňuje, zproblematičtjuje, dochází až k tragice životního osudu. Člověk ztrácí víru v brzké vyřešení své sociální situace, to je podpořeno i rostoucí tísní z Velké hospodářské krize, existence československého státu se silně dotýkal také nástup německého fašismu; to vše vedlo ke stíněnému pocitu v celé Evropě a projevilo se i v umělecké tvorbě. Člověk se obrací sám k sobě, odchází do svého nitra a hledá jistoty, které mu fyzický svět nenabídl. Tuto proměnu můžeme sledovat v dílech V. Závady – *Panychida* (1927), F. Halase – *Sépie* (1927), J. Zahradníčka – *Pokušení smrti* (1930) a V. Holana – *Blouznivý vějíř* (1926). Člověk se obrací do svého nitra, objevuje se pocit úzkosti ze života, tíha lidské existence, nenaplněnost, pocit rozkolísanosti světa, hořkosti, nicoty a tragiky života, člověk cítí svou nemohoucnost a samotu, je konfrontován se smrtí a v této souvislosti je zkoumán smysl bytí. Tento model se tedy ostře liší od poetismu, který dosud převládal.

Od poloviny 30. let můžeme v poezii pozorovat, že autoři se od poezie, kde člověk stojí proti rozporupnému světu, odvracejí do harmonického světa básně, do snů a představ. Podle *Dějiny české literatury IV* „usilují autoři poezie „času a ticha“ z této rozporupnosti uniknout k uzavřenému, harmonickému světu básně, který se měl stát protiváhou nezvládnutelné, chaotické vnější skutečnosti“¹ Významným představitelem této tendence je J. Hora, ale náleží sem i tvorba Holanova, Halasova, Zahradníčkova, Hrubínova, Seifertova. Tato linie ukončuje 30. léta, ale tito autoři se stanou inspirací, která bude provázet mladou generaci po celá 40. a 50. léta.

¹ *Dějiny české literatury IV*. Praha : Victoria Publishing, 1995, s. 363

Na konci 30. let až do poloviny 40. let byla společnost ovlivněna zásadními událostmi – nástup nacismu, okupace a 2. sv. válka. Člověk a veškeré jeho hodnoty se ocitají v krizi. Událostmi stejně tak je ovlivněna (a reaguje na ně) i literatura. Podle Jiřího Brabce v kapitole *Dějiny české literatury IV* můžeme sledovat v období 2. sv. války dvě vývojové tendence, obě zaměřené na obranu ohrožených hodnot. První se navrácí k dějovosti, k příběhu, k určité celistvosti, která má znovu sjednotit, spojit člověka s časem a prostorem, dát integritu světu a člověku, kolektivu a jedinci, osobnosti a jejím hodnotám (Hora, Seifert, Nezval, Holan).

Druhá tendence se zaměří na oživení „tradičních hodnot a vnitřních jistot“². Objevuje se zde několik stálých témat – země, domov, mateřský cit, příroda, milostný cit, dětství. Poezie se snaží obnovit krásu, touhu po prožívání života. Ožívují se také historické osobnosti, které mohou podpořit národní vědomí a hrdost, připomínají se různé historické epochy. Objevuje se poezie, která se opírá o náboženskou tradici. Mezi zástupce této druhé tendence tradičních hodnot můžeme uvést Závadu, Zahradníčka, Seiferta či Hrubína.

V roce 1940 vystoupí na veřejnost mladá generace, s některými staršími autory vydává *Jarní almanach básnický 1940*. Představují se zde Kamil Bednář, Ivan Blatný, Jiří Daniel, Jiří Orten, Hanuš Bonn, Zdeněk Kriebel, Lumír Čivrný, Josef Kainar, Oldřich Mikulášek, Jan Pilař, Jiří Valja. Václav Černý viděl v poezii mladé generaci společnou snahu vystavět člověka nikoliv „prostřednictvím ideologického aparátu“³, ale z „bezprostředních dat lidskosti“⁴. Výraznou osobností byl Jiří Orten, mezi mladými našel spoustu následovníků. Orten se představuje jako osobitý typ – „každá báseň je konkrétním osudovým podobenstvím bezbranného subjektu, dychtícího, čekajícího, odevzdaného, ale zároveň zrazeného, zraňujícího a ztrácejícího svou dětskou důvěřivost“⁵.

Současně také dochází ke novému seskupování autorů, kteří namísto duchovní inspirace prosazují orientaci na předmětnost světa. – Skupina 42 (skupina nejen literátů, ale i výtvarníků). Určité společné body s Ortenovou poezií můžeme nalézt v pojetí fatálnosti a svobody lidské existence. Básníci nové generace se odklánějí od meditativního přístupu a přiklánějí se spíše k hmotnému, civilnímu světu a k dějovosti. Obrazné pojmenování je nahrazováno pojmenováním přímým. Skupina 42 se formuje

² *Dějiny české literatury IV*. Praha : Victoria Publishing, 1995, s. 463

³ tamtéž s. 466

⁴ tamtéž s. 466

⁵ tamtéž s. 468

už během 30. let. S příchodem Jiřího Koláře začnou hledat nové přístupy k poezii, ty nakonec najdou ve všednosti, každodennosti. Vedle Koláře zde můžeme jmenovat Ivana Blatného, Jiřinu Haukovou, Jana Hanče, teoretika Jindřicha Chalupeckého.

3. Václav Černý a jeho myšlení o existencialismu

Václav Černý působil v Českých zemích jako významný šířitel existenciální filozofie. Již při svých studiích v Dijonu byl ovlivněn filozofií Henriho Bergsona, to dokazuje nejen jeho překlad Bergsonova *Dvojího pramene mravnosti a náboženství* (1936), ale zejména Černého práce *Ideové kořeny současného umění. Bergson a ideologie současného romantismu* (1929). K této inspiraci se pak přidává u Černého existencialistické a personalistické hledisko.

„*Od třicátých let se v českém myšlení o literatuře probírají literární jevy, které budou později spojovány s existencialismem, aniž se ještě ozývá pojem existování či existence.*“⁶ Mezi prvními, kdo tuto skutečnost začne vnímat, uvádí Vladimír Papoušek ve své knize *Existencialisté* (Praha : Torst, 2004.) Františka Götze, který však příliš neporozuměl snahám francouzských spisovatelů (Camus, Sartre) a ani existenciální filozofii samotné.

Zájem o existencialismus se však velmi rychle promítá do filozofické i literárněvědné koncepce Václava Černého a vrcholí pak v jeho vysokoškolských přednáškách, které se stanou podkladem pro *První a Druhý sešit o existencialismu*, Druhý sešit se už ale vydání nedočkal, vychází až roku 1992.

V Prvním sešitu Černý pohlíží na existencialismus jako na myšlenkový a umělecký proud. Zabývá se hlavně interpretací francouzského existencialismu. Dobře se orientuje ve díle Sartra, Heideggera i Jasperse, ale ve francouzském existencialismu se inspiruje jen těmi momenty, které může využít pro svoji vlastní koncepci. Vladimír Papoušek ji nazývá „*koncepcí individualistického personalismu se socialistickými rysy.*“⁷ Černému jsou blízké aspekty vypjatého individualismu, lidská seberefekce, aktivní čin. Avšak při svém výkladu existencialismu směřuje více k transcenci, k ideálnímu člověku, „*méně už mu byly blízké prvky existenciální tělesnosti.*“⁸

Prožitek absurdity, existenční úzkosti nachází Černý v dílech, která vznikla ještě před samotným vznikem existencialismu (Tolstoj, Gide), je to podle něho dáno tím, že pojem existencialismus pochází z latinského *existere*, tedy z toho, co všichni známe, protože všichni existujeme, jsme. Z toho Černý usuzuje, že existencialismus je starý jako lidstvo samo. V českém prostředí vidí předchůdce existenciální poezie ve

⁶ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. s. 229

⁷ tamtéž s. 231-232

⁸ tamtéž s. 232

Františku Halasovi, jeho báseň *Nikde* označuje za „*existenciální před existencialismem*.“⁹

Za základní rozměry existenciální literatury považuje Černý prostor a čas. Modus, kterým člověk žije v prostoru, je osamělost, modus časový je konečnost. Literární metodou, kterou se bude existencialismus vyjadřovat, je podle Černého analýza, „*jejíž dynamismus vytlačí prvek statický, plastický, ornamentální a rétorický*.“¹⁰ Čas je pak v existencialismu prožíván zevnitř a není z něho úniku.

Člověk sebe stále přesahuje, sebezpřekonává a tak hledá svou podstatu a rozhoduje o ní. Transcendence je děj bez předem daného cíle, není však skutečnosti nad člověkem – transcendentna, je to pohyb vpřed, ale stále v rámci tohoto světa, není kam odsud jít. Podstata neleží mimo existenci. Stejně jako Sartre pojímá Černý lidské bytí jako samotné absolutno. Toto absolutno však nelze definovat nebo logicky zdůvodňovat jako předmět poznání, které o něm získáváme. „*Absolutno není faktickým výsledkem logické konstrukce v oblasti poznání, nýbrž nejkonkrétnějším subjektem zkušenosti*.“¹¹ Člověk jako vědomý subjekt je tvůrcem dějin i světa, Bůh není popírán, ale jeho atributy jsou přisuzovány samotnému člověku.

„*Zvláštností existencialismu je, že je filozofií, jež se vyjadřuje stejnou mírou filozofickou úvahou jako výrazem beletristickým, že oblíbenou jeho expresí je filozofující beletrie*.“¹² Zatímco výrazovým prostředkem francouzského existencialismu byla próza, Černý nejvýraznější projev existencialismu u nás spatřuje v poezii a to zejména v poezii protektorátní generace. Prózy si všímá jen okrajově, považuje ji za „*existenciální mělčinu*“ a „*paroxystický sentimentalismus, nevěrojatnou křečovitost prorockých gest, faleš na břiše ležící*...“¹³ Tento rozpor vysvětluje pouze tím, že ve Francii existencialismus zatím „*nenášel svého básníka*.“¹⁴ S takovým vysvětlením se však nemůžeme spokojit, není jistě jen pouhou náhodou to, že svůj výraz nachází ve Francii existencialismus především v próze. Můžeme zde pozorovat souvislost s Černého výkladem existencialismu. Je mu blízké hrdé individuální gesto, vidí transcendenci jako budování sebe sama, jako úsilí o rozvoj vlastní osobnosti, své znovukonstituování, jde spíše k jakési esenci člověka - k její pevnosti, neroztříštěnosti, a

⁹ ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha : Mladá fronta, 1992. s. 92

¹⁰ tamtéž s. 32

¹¹ SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota : Pokus o fenomenologickou ontologii*. Přeložil O. Kuba. Praha : OIKOYMENH, 2006. s. 23

¹² ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha : Mladá fronta, 1992. s. 27

¹³ tamtéž s. 98-99

¹⁴ tamtéž s. 27

to se lépe naznačí a udrží v poezii, lyrice, protože tato esence se působením času musí rozpadnout. U Černého dochází také k odstupu od druhých (přivlastnění si smrti – „*není například lidská smrt, ale to, že já umru*“¹⁵). Člověk má díky svému svobodnému postoji vybudovat ideální osobnost. A právě zde můžeme pozorovat souvislost a i jistou inspiraci, ze které vycházela pak skupina kolem Kamila Bednáře.

Sartre však ve svém pojetí filozofie existence považuje existenci jako *bytí pro sebe*, které se neustále projektuje do budoucnosti, tj. utíká z minulosti, protože v ní bytí zůstává jen jako *bytí v sobě*, tedy takové, které je dané, a protože *bytí pro sebe* nikdy nesetrvává v minulosti, naopak utíká vstříc budoucnosti jako to, čím se teprve stane, respektive čím se stává. To, čím se chce stát, je to, co mu schází, tedy určitý „nedostatek“, pokud by nedostatek necítil, setrval by v *bytí v sobě*, které je ale již dokonáno. Člověk tak není nikdy dokonán, protože existence, tedy *bytí pro sebe*, je naplněna budoucností, která, má-li být existence svobodná, se však nikdy definitivně neuskuteční, tedy neustrne, protože budoucnost je vždy za přítomným bytím a za tímto bytím člověk nachází stále možnosti jako svoji budoucí skutečnost. Pokud je tedy člověk neustálým projektem do budoucnosti, jehož svoboda spočívá právě ve svém budoucím uskutečňování, kde bychom našli onu Černého ideální osobnost případně i Bednářova „nahého člověka“?

Pro existencialismus je podstatné právě to neustálé střetávání člověka se světem, člověk má sám sebe „vložit“ do skutečnosti skrze permanentní volbu a projekci do budoucnosti a pouze prostřednictvím svých činů může vybudovat svou identitu. A právě próza lépe než poezie dokáže postihnout rozdíl mezi plynoucí skutečností a já, které sebe reflektuje ve světě. Próza může lépe zobrazit běh času a tím proměnitelnost situace, s níž se já střetává.

Ve svém *Druhém sešitu o existencialismu* si Černý všímá poválečné prózy Březovského, Hanuše, Valji, ale vidí v nich hlavně nedostatky, na „*vrchol existenciální literatury*“ staví pak Dušana Palu a jeho povídky ze sbírky *Stromy a kamení*.

Za nejvýraznější příklad českého „existencialismu“ však Černý považuje poezii Jiřího Ortena a rozboru Ortenovy poezie věnuje také v *Druhém sešitu* největší prostor. Černý si všímá jakou roli hraje v jeho poezii motiv úzkosti, samoty, absurdity, zaměřuje se spíše na rovinu tematickou, ve které nachází podobnosti s francouzským existencialismem. Naskýtá se tedy otázka, zdali vůbec a nebo do jaké míry je schopná

¹⁵ tamtéž s. 28

poezie (respektive lyrika) existenciálního vyjadřování. Lyrika je spíše statická, a proto může jen obtížně zobrazit rozvíjení situace v prostoru a čase, což je (jak už bylo zmíněno) pro existenciální imaginaci podstatné, lyrický subjekt je „uzavřen“ ve svém pocitu. Vladimír Papoušek považuje za důležité časoprostorové uspořádání a pohyb těla v něm a to se lépe provádí v epice, existencialismus vyžaduje vědomí situovanosti těla ve světě. Teprve vymezení sebe, vůči ostatním předmětům mi dává mé vědomí vlastní existence. Neexistence poezie ve francouzském existencialismu není tedy jistě jen pouhou náhodou, jak soudil Václav Černý.

4. Protektorátní generace

Nejmladší generace, která později bývá nazývána „protektorátní“, tvoří již před válkou osobitou skupinu talentů. První, kdo nejmladší generaci podává pomocnou ruku, byl František Halas, zakladatel *Prvních knížek*, ve kterých se objevovala nová jména mladých českých básníků. Tak v letech 1936 – 1942 vychází v knižnici *První knížky* debut Hanuše Bonna, Jiřího Ortena (pod pseudonymem Karel Jílek), Jiřího Valji, Kamila Bednáře, Lumíra Čivrného, Josefa Kainara, Jiřího Koláře, Josefa Hiršala a dalších. Tato jména se pak hned od počátku začala objevovat v *Kritickém měsíčníku*. Václav Černý vystupuje jako poměrně důležitá postava vzhledem k nastupující mladé generaci, stane se iniciátorem *Jarního almanachu básnického 1940*, zprostředkovává existenciální filozofii, stává se také jakýmsi ochráncem a inspirátorem pro mladou generaci, jíž poskytuje prostor na stánkách *Kritického měsíčníku*.

V *Kritickém měsíčníku* se soustředila celá řada kritiků, historiků, umělců a filozofů různých orientací. V prvním ročníku, ze starší generace to byli Josef Čapek, Otokar Fišer, Bohumil Mathesius, Arne Novák, Bohumil Polan. Z mladších autorů – František Halas, Josef Hora, František Kovárna, Jan Patočka, Jan Navrátil, Vojtěch Jirát a Václav Černý. Vedle těchto jmen se ale už od počátku objevuje básnická skupina tehdy debutující – Kamil Bednář, Jiří Orten, Hanuš Bonn, Ivan Blatný, Josef Kainar, Josef Hiršal a *Kritický měsíčník* se takřka považuje za orgán jejich generačního nástupu.

Václav Černý se *Kritickým měsíčníkem* pokusil do jisté míry navázat na Šaldův *Zápisník*, který přestal vycházet po Šaldově smrti roku 1937, a na jeho koncepci „osobnostně vyhraněné kritiky, která se řídí jen náročnými uměleckými a etickými měřítky.“¹⁶ Černý si Šaldy velmi vážil, i když v některých ohledech s jeho názory nesouhlasil. Kritika pro Černého není žánrem uměleckým, ale je „disciplínou věděni“¹⁷, jak zmiňuje ve svých *Pamětech* (Brno : Atlantis, 1992.).

Nejživějším rokem spolupráce Černého a družiny okolo Bednáře byl rok 1940. Mladí básníci, z impulzu Václava Černého, vystupují společně jako celek *Jarním almanachem básnickým 1940*. V předmluvě *Jarního almanachu básnického* se Černý pokusí naznačit smysl vystoupení mladých a pokouší se definovat jejich nový životní pocit. Černý vidí v almanachu hlavně kolektivní gesto, zároveň se snaží shrnout

¹⁶ ZELINSKÝ, Miroslav. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 2006-2008 [cit. 2009-02-10]. Dostupný z WWW: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=123>>.

¹⁷ ČERNÝ, Václav. *Paměti II*. Brno : Atlantis, 1992. s. 21

základní otázky, které si autoři almanachu kladou. Introspekci vidí jako hlavní metodu poznávání, jako hlavní témata a motivy uvádí dětství, lásku, bolest, samotu, mateřství, osudovost, čistotu, rodnou zemi.

Velmi diskutovaným se také stává samotný pojem generace. V předmluvě k *Jarnímu almanachu básnickému* nechává Černý tuto otázku pootevřenou a hovoří o „mezigeneraci“ překlenující prostor mezi dvěma uměleckými období, nevidí u básníku důrazné odlišení od předchůdců.

Mimo to byli mladí kritikou obviňováni z toho, že jsou nesociální a bez politické ideologie. Černý hájí mladou poezii tím, že „*problém sociální a obecný*“¹⁸ stál pro tyto básníky až na druhém místě a to jen z toho důvodu, že pro jeho řešení bylo nutné nejprve naplnit představu nového člověka a teprve z něho mohou vzejít ideologie a programy, které uspořádají lidské společenství. Černý absenci ideologie a politiky v poezii mladých přičítá tomu, že bylo nutné, aby člověk nejprve poznal podstatu lidské duše a z tohoto poznání vyplyne pak přirozeně ona myšlenka spravedlivého uspořádání lidské společnosti.

Téměř souběžně s *Jarním almanachem básnických* vychází Bednářovo *Slovo k mladým* (1940), později Urbánkův text *Člověk v mladé poezii* (1940), za rok pak Bednářovy *Ohlasy Slova k mladým* (1941) a na stránkách *Kritického měsíčníku* se celý třetí ročník objevují diskuze o této nejmladší generaci, debaty o jejím životním pocitu a o tom, zda je či není generací. V programových vystoupeních básníků kolem Kamila Bednáře, která následovala po *Jarním almanachu*, si můžeme všimnout myšlenek, které navazují na Černého pojetí mladé generace a „*přidrží se do určité míry jeho charakteristik družiny či celé „generace*“.¹⁹

Velké boje probíhaly také o „nahého člověka“. Kamil Bednář jako mluvčí skupiny přináší ve *Slově k mladým* koncepci nahého člověka, tj. člověka zbaveného všech ideologií, tezí, idejí a teorií. Koncepci nahého člověka a významným teoretickým textům se budeme věnovat dále v samostatné kapitole.

¹⁸ ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha : Mladá fronta, 1992. s. 118

¹⁹ *Poetika programu – program poetiky*. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. [online]. ©2007 <http://www.ucl.cas.cz>

5. Úvahy o mladé generaci

5.1 Bednářova koncepce „nahého člověka“

V roce 1940 vychází v nakladatelství Václava Petra sešit Kamila Bednáře *Slovo k mladým* (23. svazek). O rok později následují *Ohlasy Slova k mladým* (55. svazek), ve kterých Bednář shrnuje reakce na své *Slovo k mladým* a snaží se upřesnit i dále rozvinout myšlenky vztahující se k mladé generaci i ke koncepci „nahého člověka“.

V úvodu svého spisku Bednář uvádí, že mu jde hlavně o to, aby vyburcoval mladé, aby nastínil problémy a otázky své generace a donutil mladé k diskuzi a k zaujetí postoje. Bednář se tak staví do role iniciátora či mluvčího skupiny, zároveň ale uvádí, že jeho prohlášení si „nečinní nárok na definitivní platnost: chce být především podnětem k projevům, jež by celou otázku postavily do úplnějšího světla“.²⁰ Bednář si uvědomoval, že je více básníkem než teoretikem nebo vědcem a že jeho prohlášení vychází více z intuitivních myšlenek než z logických argumentů.

Bednář vidí svou generaci jako pasivní, mlčenlivou či zakřiknutou, to je však podle něho jen maska, kterou se mladí brání proti okolnímu světu. Tyto pocity pramení z prožitku zklamání, mladí ztratili své iluze, a proto je nutné znovu najít lidského ducha, člověka v jeho ryzí podstatě.

Bednář se nevyhne ani otázce, zda se v případě mladých autorů jedná o generaci. Autor je jako generaci vidí, spojuje je kulturní, společenské a historické skutečnosti, zároveň však postrádá vědomí generační sounáležitosti, alespoň prozatím.

Zklamání, ztráta iluzí, skepse, smutek, nejistota, beznaděj, pocity vydědění, úpadek duchovna, politická i hospodářská situace (Bednář hovoří o „*hnusu ze světa*“ či o „*citovém úrazu*“), to vše se promítá do poetiky mladých a také i do jiných programových statí. Tyto pocity se promítají také do Bednářovy koncepce „nahého člověka“, člověka oproštěného od společenské, politické, ideologické a národní příslušnosti, člověka nezákladnější lidské podoby. Takového člověka je potřeba ale nejprve najít, pak je možné dojít k člověku novému. Toto sestoupení k původnímu jádru člověka je podle Bednáře možné introspekci a příklonem k věčným hodnotám. Skrze subjekt se nejprve najde podstata člověka, toto znovunalezené jádro je pak všem lidem společné. A právě poezie „*jako výraz především lidského jádra člověka*“²¹ má

²⁰ BEDNÁŘ, Kamil. *Slovo k mladým*. Praha : Václav Petr, 1940. s. 5

²¹ tamtéž s. 25

člověku nahradit ideologii, víru i metafyziku. Poezie jako umění, které je schopno nejcitlivěji a nejrychleji reagovat na události, na dobovou atmosféru, se stala hlavní formou vyjádření mladých autorů, poezie se stává světovým názorem mladé generace.

Mladé umění (podle Bednáře spíše mladá poezie) nechce být avantgardní, podle Bednáře v experimentování už nelze jít někam dál. Odmítány jsou také motivy sociální, rurální nebo vlastenecké. Důležitým se stává požadavek lidského obsahu a to je právě ono hledání člověka, objevování „*jsoucnosti člověka*“.²²

Diskuzi, která probíhala po vydání *Slova k mladým*, shrnuje Bednář v *Ohlasech Slova k mladým* (1941), autor se věnuje názorům Jaroslava Červinky, který jako jeden z mála více uvažuje i o poetice mladých autorů. Dále shrnuje Bednář ohlasy Václava Černého, Růženy Vackové i několika čtenářů. Znovu se vrací ke svým tvrzením, nijak je však nezpřesňuje, takže zůstávají i nadále značně neurčitá a obecná. Nedozvíme se, kdo je „nový člověk“ ani jaké jsou „věčné hodnoty“, má být člověk stvořen nebo nalezen?

Postup od základu člověka k sociální skutečnosti koresponduje s předpokladem existenciální filozofie – existence předchází esenci. Důležitá a prvotní je existence, toto bytí, tedy *bytí v sobě* podle Sartra, je dáno již zrozením člověka a nemá žádný předem daný smysl, tedy esenci. Sartre, stejně jako ostatní filozofové existence, vychází z momentu reflexe bytí, tedy z toho, že si uvědomuji, že jsem, lidský jedinec si je vědom svého bytí, proto smysl tohoto bytí musí člověk hledat zase jen u sebe samého, tedy u subjektu. Prvním krokem podle Sartra má být vyprázdnění vědomí, přičemž toto vědomí předchází samotnou existenci i jakoukoliv představivost či názornost, teprve toto vědomí, oproštěné od názorů a představ, jež by přijímalo jako dané, je „*vědomím kladoucím svět*“.²³

U mladé generace je oním východiskem „nahý člověk“. Tento „nahý člověk“ však byl však až příliš vyabstrahovaný, existencialisté ani nevěřil v takového „esenciálního“ člověka. Sám Bednář ve svých textech neobjasní, kdo je vlastně ten nový člověk, který má být stvořen či nalezen, nedozvíme se jaké jsou věčné hodnoty, člověk v jeho textech zůstává neuchopitelný a velmi abstraktní, jak tedy k takovému člověku vlastně dojít? Existencialisté přitom chtěli zkoumat člověka v jeho každodennosti, zkoumat svět, tak jak ho „já“ každým okamžikem zakouší. Teprve

²² tamtéž s. 27

²³ SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota : Pokus o fenomenologickou ontologii*. Přeložil O. Kuba. Praha : OIKOYMENH, 2006. s. 18

skrze tuto zkušenost člověk dospěje k tomu, čím sám je. Subjekt sám sebe reflektuje do budoucnosti jako svobodnou bytost, která si je vědomá toho, čím se může stát a svou svobodnou volbou se vzpírá danosti.

Otázkou také může být, nakolik byl Bednář ovlivněn Václavem Černým, hlavním duchovním vůdcem a iniciátorem skupiny. Snaha o proměnu jedince a jeho působení ve struktuře společnosti vyhovovala personalistickému hledisku Václava Černého. „*Je tedy otázkou, do jaké míry byly pocity Bednáře a jeho přátel pro generační vystoupení impulsem, a zda toto uskupení nevzniklo spíše z přání akademického inspirátora Václava Černého.*“²⁴

Vytknout autorovi můžeme také přílišné zaměření na budoucnost namísto reflexe přítomnosti, která je pro existenciální uvažování podstatná. Jistě zajímavý je také pohled Vladimíra Papouška na *Slovo k mladým* a *Ohlasy Slova k mladým* jako na díla, která mají spíše vyvolat lítost a soucit a přitáhnout pozornost k nemocné, ztracené generaci.

Jak už bylo výše zmíněno, Bednář přistupoval k formulování svých myšlenek více jako básník, nikoli jako teoretik. Jeho koncept byl příliš obecný a neurčitý na to, aby se stal programem. Zajímavé také může být, kolik prostoru v Bednářově textu (který měl být programovým vystoupením) je věnováno samotné poetice. Při čtení se před námi spíše než obrysy poetiky objevují dobové pocity, které poetiku formovaly.

²⁴ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. s. 236-237

5.2 Zdeněk Urbánek

Dalším, kdo přispěl do debaty o mladé generaci byl prozaik a teoretik Zdeněk Urbánek. V nakladatelství Václava Petra vychází v knižnici Svazky (č. 44) studie *Člověk v mladé poesii*. Svazek vyšel v roce 1940, následoval až po *Jarním almanachu básnickém* a po *Slovu k mladým*, a je patrné, že autor byl dobře obeznámen s oběma texty. Zdeněk Urbánek se však ukazuje jako lepší teoretik a lépe než Bednář dokáže formulovat jakýsi program skupiny. Užívání existenciální terminologie (slova jako „chaos, úzkost, vržení na svět“ a citát Kierkegaarda) napovídá, že se také mnohem více blížil existenciální filozofii.

V úvodu své práce Urbánek určuje dva cíle své práce: určit podněty tvorby mladých autorů a vysledovat, co je v jejich poezii nového. K Bednářovým pocitům mladé generace přidává Urbánek ještě rys nehotovosti člověka, to je podle autora nejdůležitější rys jejich tvorby. Z této nehotovosti potom vyrůstá veškerá nejistota materiální i duchovní. Urbánek se nevyhne ani otázce, zda mladí jsou či nejsou generací, uvědomuje si také, že skupině schází teoretikové, kteří by tvořili programové spisy.

Dále si Urbánek pokládá otázku, jaký je vlastně člověk, který stojí ve středu zájmu všech básníků. Tento člověk je podle autora těžko postižitelný, protože je „*žijící, proměnlivý v čase i prostoru, obrozující se v sobě i ve vztahu k věcem zřeným, člověk s tajemstvím v sobě a nezjistitelně zapojený do tajemství kolem sebe*“.²⁵ Takového člověka přirovnává k člověku stvořenému, učiněnému – danému (jak to vyjádřil Václav Černý). Jedinými nástroji, kterými se člověk může dopátrat svého sebeuskutečnění, jsou cit, smysly, prvotní touhy a rozumové možnosti, ty jsou ale „*neustále pracujícími orgány, které se obrozují, rozšiřují svá zorná pole a při tom nikdy nedosahují absolutna svých schopností*“.²⁶ Jediné, co je předem dané, neomezené a absolutní, je jistota, že člověk zemře, vědomí konečnosti a ohraničenosti existence. Ukazuje to na poezii, kde se básníci snaží smrt zachytit a vyrovnat se s ní.

Z celého textu je patrné, že Urbánek mnohem lépe než Bednář porozuměl myšlenkám existencialismu, jeho text je více propracovaný, zabývá se více i filozofickými otázkami, své názory podpírá argumenty, ne jen intuicí. Ale jak píše Vladimír Papoušek v *Existencialistech* „*prozaická tvorba skupiny kolem Kamila*

²⁵ URBÁNEK, Zdeněk. *Člověk v mladé poesii*. Praha : Václav Petr, 1940. s. 16

²⁶ URBÁNEK, Zdeněk. *Člověk v mladé poesii*. Praha : Václav Petr, 1940. s. 17

*Bednáře však bude věrnější východiskům autora Slova k mladým než k těmto Urbánkovým průhledům a i Urbánek sám ve svém Příběhu bledého Dominika naplní onen koncept bolestí a sebelítosti“.*²⁷

Poezie se podle Urbánka má hlavně zaměřovat na člověka, což dokládá rozbořením veršů autorů *Jarního almanachu básnického*. Člověk se podle autora stává měřítkem, skrze které se vše ostatní poměřuje. Dobrý básník musí podávat svědectví sám ze sebe, nikoliv přejímat a znovu popisovat pocity přejaté.

Urbánek se také snaží najít vymezení oproti staré generaci. Zatímco poezie předchozí generace (jako příklad uvádí autor poezii Holanovu a Halasovu) „umí říci“, u mladých básníků převažuje touha „*umět více pocítit*“.²⁸ Zároveň však varuje před přílišným psychologizováním, které je pro poezii nebezpečné.

Stejně jako další autoři ze skupiny kolem Kamile Bednáře se snaží najít i Urbánek odpověď na otázku, k čemu je člověk zrozen. Podle Urbánka není odkazů do budoucnosti, nový člověk má být stvořen podle živé, bolavé zkušenosti s člověkem a teprve potom se můžeme dopátrat odpovědi na otázku, k čemu je člověk zrozen a jak „*nejdokonaleji naplnit tento daný život*“²⁹, pak je možné „*stvořit a předejmout mythus nového člověka, jemuž nebude měrou mechanická, specializující a analytická civilisace, nýbrž jím samým vyznačená stupnice postižitelnosti vesmíru*“.³⁰ Oproti Bednářovi Urbánek odmítá jakousi pompéznost budoucnosti a nového člověka nechce prezentovat jako obraz ideálu. Přesto na výtku, že se mladí příliš často obrazejí do budoucnosti odpovídá, že přítomnost není pro člověka tolik inspirující.

Studii Zdeňka Urbánka můžeme hodnotit jako zdařilejší pokus o formulování generačního programu mladých, jeho myšlenky se více blíží existenciálnímu uvažování, avšak ani to u něj není úplně naplněno. Urbánek se mnohem lépe vyrovnává se vztahem člověka a jeho konkrétní existence ve všednodenní skutečnosti. Větší prostor je v jeho textu věnován poetice skupiny, i když ani tady není formování poetiky „*prvoplánové*“, ale spíše vyrůstá z pocitů, které Urbánek formuluje.

²⁷ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. s. 238

²⁸ URBÁNEK, Zdeněk. *Člověk v mladé poesii*. Praha : Václav Petr, 1940. s. 26

²⁹ tamtéž s. 10

³⁰ tamtéž s. 10

5.3 Jaroslav Červinka

Pozdějším teoretikem, který se pokusil charakterizovat mladou generaci, byl Jaroslav Červinka. V roce 1941 vychází v nakladatelství Vyšehrad v edici svazků článků a profilů Pro život jeho studie *O nejmladší generaci básnické*.

V úvodu své studie Červinka shrnuje již známé informace o *Slovu k mladým* a o *Jarním almanachu básnickém*, uvědomuje si však, že autoři vystoupivší v almanachu reprezentují rozdílné poetiky a spojení jsou spíše jen svou „mladostí“ a almanach je proto spíše přehlídkou autorů, ale generační idea z něho patrná není. Stejně tak se ani Červinka nevyhne otázce, zda se v případě mladých autorů jedná o generaci. Obdobně jako Bednář či Urbánek shledává, že mladé spojuje „*obdobný duchovní postoj k základním věcem života*“³¹

Cenit si také můžeme také Červinkovy snahy uvést tvorbu mladých autorů do evropských myšlenkových a estetických souvislostí. „*Pocit prázdna a bezsmyslnosti života*“³², který stál u počátku tvorby mladé generace, již dříve zasáhl celou Evropu a sílil během světové války a po ní. V této době vzniká také reakce na tyto pocity bezsmyslnosti a pustoty v podobě různých avantgardních směrů. Dadaisté se snaží podle Červinky bolest, úzkost a zoufalství negovat, zakrýt tragický pocit ze života a to je podle Červinky zbabělé. Poetismus se zase snaží tyto pocity ignorovat „*ve jménu falešného osvobození*“³³. Na proletářské poezii si váží jejího opravdového zájmu o člověka, tato poezie však chtěla být dokonale objektivní, vidí člověka jen jako součást pevné struktury a to není podle Červinky člověk celý. K tomu přidává i kritiku sociálního (kritického) realismu, který zůstává jen schématickým plánem, který básník nemůže naplňovat, protože jeho úkolem není „*rozmnožovati, nanášeti či rozměňovati tuto realitu všem přístupnou, všem známou, všemi zažívanou*“³⁴. Surrealismus je podle autora opět jen „*formou úniku před první otázkou člověka a jeho bytí*“³⁵ Červinka však oceňuje snahu „*chápat člověka naze, bezprostředně*“ a poznamenává, že právě surrealismus mohl mladou poezii nepřímo inspirovat k její cestě.

Červinka se ve svém eseji snaží také zařadit tvorbu mladé generace do českého kontextu. Spolu s Václavem Černým se jako jeden z prvních snaží najít i souvislosti

³¹ ČERVINKA, Jaroslav. *O nejmladší generaci básnické*. Praha : Vyšehrad, 1941. s. 6

³² tamtéž s. 8

³³ tamtéž s. 9

³⁴ ČERVINKA, Jaroslav. *O nejmladší generaci básnické*. Praha : Vyšehrad, 1941. s. 11-12

³⁵ tamtéž s. 12

s existenciální filozofií. Mezník spatřuje v roce 1928, kdy dochází k proměně životního pocitu, poválečné opojení opadá a básníci se začínají vracet k samotné podstatě života. Autoři jako Nezval, Seifert, Zahradníček, Závada, Hora, Halas, Holan se odpoutávají od kolektivní společenské inspirace a nastupují cestu za „*vlastním básnickým sebenalézáním a osvobodivým uvolněním tvořivým*“.³⁶ A právě tady vidí Červinka to, co mladé básníky oddaluje. Zatímco starší generace staví své dílo na poznaných hodnotách, mladá poezie zatím jen cítí své nahé zrození. Přesto se přimyká k duchovnosti založené básnickými předchůdci, „*vychází z ní jako z předpokladu*“.³⁷

Mladí básníci však neutíkají před tíživým a matoucím vědomím světa, naopak otevírají se tíze a hořkosti skutečnosti, která je obklopuje, a díky opravdovosti, se kterou prožívají tragiku života, jsou podle Červinky blíže člověku i věcem, jsou citlivější, vnímavější k životním pocitům, které se jim zjevují. Dostávají se blíže k člověku, protože jsou schopni soucitu a slitování. A kvůli své citlivosti také mnohem více prožívají s bolestí sebe samotné. Prostor, ve kterém se pohybují, ve kterém myslí a cítí, se jim zdá být neohraničený a až úzkostně otevřený. Není zde žádný pevný bod nenalézají ho ani v člověku samém, nebojí se však životní úzkosti, neprchají před ní a nepřetvařují se. A z toho plyne také potřeba zachycovat se na všem, co je pevným duchovním základem člověka a na čem by mohli budovat svůj vztah k Absolutnu.

Za předchůdce a ukazovatele tohoto myšlení uvádí Červinka Søren Kierkegaard (1813 – 1855) a Miguela de Unamuna (1864 – 1936). Červinka cituje Kierkegaardovu myšlenku o propasti mezi existencí člověka a Boha. Člověk je roztržen, připoután k transcendentnu a také nepřekonatelně obtížen existencí a toto vědomí rozpolcenosti je příčinou pochybností. Podobně se mladí ztotožňovali s Kierkegaardovou tezí, že „*pravda a život se musí krýt*“.³⁸

Blízký citění a myšlení mladých básníků byl také Miguel de Unamuno. Podle Červinky se Unamuno odvolává „*k nejupřímnějšímu, nejbezprostřednějšímu citu života u každého skutečného jednotlivce*“, k člověku, „*který se rodí, trpí a umírá – především umírá...*“.³⁹ (Červinka zde spatřuje podobu či přímo totožnost s Bednářovým „nahým člověkem“.) Pochybnost a nejistota jsou pak vlastně plodnými pocity, které dávají životu hloubku.

³⁶ tamtéž s. 14

³⁷ tamtéž s. 14

³⁸ tamtéž s. 22

³⁹ ČERVINKA, Jaroslav. *O nejmladší generaci básnické*. Praha : Vyšehrad, 1941. s. 23

Za základní polohu mladé poezie považuje Červinka těžkomyslnost (podle studie Romana Guardiniho *Těžkomyslnost a smysl její* 1932). Na Bednářově prvním teoretickém textu pak Červinka ukazuje, jak všechny negativní pocity a vlivy, které Bednář konstatoval ve *Slovu k mladým*, vedly k onomu pocitu těžkomyslnosti, který zde označuje „*takřka nevyléčitelnou skepsi, tedy životní pocit rozbolavěný*“.⁴⁰ Podle Červinky se mladí do těžkomyslnosti jakoby zčásti vrodili a pojem těžkomyslnosti nám poskytuje určitou nazírací rovinu, s kterou můžeme nahlédnout na mladou poezii.

Za hlavní úkol mladé poezie považuje Červinka snahu po vytváření a obrodě řádu životních hodnot. Právě z těžkomyslnosti mohou podle autora vyrůstat kladné hodnoty, o něž musí jedinec svést boj, který ho zároveň posílí.

Ukazuje se, že Červinka byl mnohem lépe než Bednář nebo Urbánek disponován pro teoretické uvažování. Tvorba mladých básníků z počátku 40. let je poprvé uváděna v souvislosti s filozofií, a to s filozofií „předexistenciální“. Červinka považuje za hlavní přínos poezie mladých její opravdovost. Zároveň si však všimá „*nadsazené skepse*“, která je problémem celé skupiny. Pocity bolesti, neklidu, utrpení jsou přehodnocovány v cosi samoučelného. „*Tématem není skutečná situace jedince v existenci, ale jedinec trpící svou situací, nebo ještě přesněji – pociťující lítost nad sebou samým*“.⁴¹, jak poznamenává Vladimír Papoušek. Problémem, který vyvstává z Červinkovy formulace, je propast mezi prosazovaným individualismem a kolektivními cíli národa. Zatímco na jednou místě Červinka hovoří o tom, že básník nemůže a vlastně ani nechce usilovat o společenské působení, v závěru své studie se v něm však probudí jakási povinnost k národu: „*A ptáme-li se tedy posléze, jakou hodnotu úhrnně přináší mladá básnická generace národnímu celku, neboť na ten jest nám především mysliti, - jest to hodnota opravdovosti*“.⁴² Potom tedy i Červinkova myšlenka o opravdovosti jako hlavní hodnotě, kterou chce přinášet mladá generace, nepůsobí příliš věrohodně.

⁴⁰ tamtéž s. 25

⁴¹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. s. 240

⁴² ČERVINKA, Jaroslav. *O nejmladší generaci básnické*. Praha : Vyšehrad, 1941. s. 31

5.4 Jindřich Chalupecký

Jak už bylo zmíněno výše, okolo mladých se rozpoutala široká diskuze. Jedním, kdo se proti této generaci postavil ve svých statích *Generace* (1942)⁴³ a *Svět, v němž žijeme* (1940)⁴⁴ byl Jindřich Chalupecký.

Chalupecký, odmítaje přebujelou metaforičnost moderního umění, definuje svou představu moderního umění jako návrat ke každodennímu dramatu člověka, Chalupeckého texty také ukazují, jak velký je rozdíl mezi básníkem a teoretikem. Představa umění jako očitého svědectví života korespondovala s uměleckým programem výtvarníků a básníků Skupiny 42, jejímž mluvčím i organizátorem se Chalupecký stal. Skupina 42 oficiálně vznikla, jak název napovídá, roku 1942, začínala se však formovat mnohem dříve, již ve 30. letech začíná vznikat skupina výtvarníků a spisovatelů, z nichž někteří roku 1940 přispěli i do *Jarního almanachu básnického*. Autoři si nejprve pohrávali se surrealismem, s příchodem války začnou hledat nové přístupy k poezii a výtvarnému umění. Chalupeckého text *Svět, v němž žijeme* zveřejněný roku 1940 v *Programu D40* se stává uměleckým manifestem Skupiny 42.

Hlavní rozdíl mezi Bednářem a Chalupeckým můžeme nalézt v pohledu na moderní umění. Chalupecký moderní umění nezavrhuje, naopak obhajuje ho, protože jeho smysl vidí v budoucnosti a není možné jít proti němu (jak bylo vytýkáno Bednářovi), musí se na něj navazovat. Oba autory ovšem spojuje vědomí, že dosavadní umění již nevyhovuje, je vyčerpané a je potřeba umění nového. Zatímco Chalupecký mluví o krizi umění obecně, Bednář se zaměřuje hlavně na poezii.

Jak už sám název napovídá, Chalupecký se ve své stati nevyhne ani pojmu generace, který byl v souvislosti se skupinou kolem Kamila Bednáře hojně diskutován. Všímá si však hlavně toho, že sami mladí autoři jsou nejvíce trápeni otázkou, zda jsou generací. Podle Chalupeckého je generací myšleno především „volání k pořádku“⁴⁵ v době, kdy se umění stává jednostranným, mechanickým vytvářením, zde pak generace uskuteční protest, kterým vstoupí na scénu. Zároveň však pokládá otázku, zda je proti čemu protestovat, když to vypadá, že moderní umění už si vše dovolilo. Chalupecký však věří, že to vše má svůj hlubší smysl, který spočívá v budoucnosti.

⁴³ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Generace*. In *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 110-119.

⁴⁴ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Svět, v němž žijeme*. In *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 68-74

⁴⁵ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Generace*. In *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 110.

Umění podle autora nemá sloužit jen pro potěšení, takové umění je pak laciné a naivní. Umění nemá ani žádný „zvláštní a ctihodný společenský“⁴⁶ význam. Umění neodkazuje ke skutečnosti mimo sebe samé, ale zachází se světem, s věcmi: „*báseň – a to tím, že je básní – , a obraz – a to tím, že je obrazem – je v nesmírně užším a těsnějším vztahu ke skutečnosti.*“⁴⁷

Mladí požadují, aby umění bylo naplněno „*lidskou významností*“⁴⁸, jsou však přesvědčení, že umění netvoří, nýbrž k něčemu odkazuje, podle autora se pak umělecká činnost rozpadá na mravní, ideový, lidský obsah a formu samu o sobě. Pokud obsah nepochází z básnické zkušenosti se světem, nemůže motivovat samo tvoření a „*básnický či malířský tvar se stává neopodstatněným, osamocuje se, je vyhotovován jen proto, že je uměleckým – ve smyslu totiž uznaným a přesvědčivým*“.⁴⁹

To Chalupecký charakterizuje i na slovníku mladých básníků, který poměrně ostře kritizuje. Označuje ho jak „*prastarou poetickou veteš..., která může dožívat svůj věk kdesi u pubertálních poetů...*“⁵⁰, snaží se tak ale i ukázat na „obecné podnebí“, které mladá generace nestvořila, ale přejala.

Dokázat nezobrazitelnost, nepostižitelnost, neobsáhlost člověka, to je podle Chalupeckého smysl umění. Člověk není věc, ale „*oblast možného konání, dění*“. Zatímco mladá generace volá po lidském obsahu uměleckého díla, umění podle autora žádá lidský význam. „*Vytváří proto díla významná pro člověka, tj. schopná umisťovat jej v latentní možnosti jeho existence.*“⁵¹ Mladí vidí člověka jako věc, neodvažují se však člověka vidět jako akt, a proto se míjejí se vším, co je smyslem umění.

V závěru stati *Generace* se Chalupecký znovu vrací k pojmu generace, skupinu kolem Bednáře nazývá antigenerací. Pokud však uplatníme (povrchní) hledisko pouhých podobných estetických rysů, pak Chalupecký nazývá mladé generací, a to přímo generací nepřátelskou umění.

Tato generace se ocitá v prázdnotě, protože nemá duchovní prostředí, proti kterému by musela prosazovat svoje vidění světa, nenaráží na odpor, proto se podle Chalupeckého právem cítí lhostejná. Přesto však má tato generace podle autora naději, ale potřebuje ještě spoustu času, aby umístila umění, odkud vzešlo – do člověka.

⁴⁶ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Generace*. In *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 112

⁴⁷ tamtéž s. 112

⁴⁸ tamtéž s. 113

⁴⁹ tamtéž s. 113

⁵⁰ tamtéž s. 115

⁵¹ tamtéž s. 117

Oproti Bednářovi můžeme u Chalupceckého zaznamenat důležitý posun. Chalupcecký otázku generace vztahuje hlavně k umění. Jak jsme si již všimli, u Bednáře tomu tak rozhodně nebylo. Bednář chce zobrazovat jakýsi neměnný základ člověka, s tím však Chalupcecký nesouhlasí, umění podle něho teprve člověka dělá, protože „*umění není faktem, ale aktem*“.⁵²

V eseji *Svět, v němž žijeme*, který se později stal jedním z pilířů Skupiny 42, odhaluje krizi, do které se umění dostalo. Chalupcecký se táže: „*Má tedy cíl a smysl umění se vyčerpat onou drtivou zámlkou, nezemským vzlykem, nadlidským a nelidským nad a za?*“⁵³ Moderní umění se vzdálilo člověku. Člověku, který žije ve světě a pro svět. Svět je vyprázdněn tím *nadlidským* a *nelidským*, protože člověk na to nedosáhne, umění se vlastně rozchází s člověkem i s jeho životem, a tak se i člověk vzdaluje sám od sebe a toto umění není schopné vyjádřit Chalupceckým tolik prosazované „žít“. Umění musí donutit člověka, aby cítil sám sebe.

Tématem má být také pokus o novou orientaci, ta může pomoci člověku „rozpojit“ jsoucno na „já“ a ono, člověk a vesmír. A z toho vystoupí posléze vztah člověka k světu, vědomí sebe jako bytosti, které bylo „*z neznámého příkazu nadiktováno, aby ne pouze byla a trvala, ale aby na svůj vrub a ze svých sil se v každém okamžiku znovu uskutečňovala (...), a proti jistotě smrti bránil svou nepochopitelnou marnost života, svůj život stále ohrožený proměňovala v neuhazitelnou žízeň po životě*“.⁵⁴ Pokud má umění najít svůj ztracený význam, musí se vrátit k věcem, mezi kterými a s kterými člověk žije, k věcem živým, jedinečným, neústupným, tajemným – ty všechny mohou svou reálností potvrdit reálnost života subjektu. Vnitřní a vnější prostor je tak propojený, jeden nemůže být bez druhého. Subjekt se dostává do přímého střetu s konkrétní podobou světa.

U Chalupceckého je tím průsečíkem vnitřního a vnějšího město – „*jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty*“.⁵⁵ Moderní člověk se ale toho světa bojí, protože by se tak musel obrátit sám do sebe a toho se bojí. A právě proto prostor města je tím místem, kde umění může získat svůj

⁵² CHALUPECKÝ, Jindřich. Generace. In *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 117

⁵³ CHALUPECKÝ, Jindřich. Svět, v němž žijeme. In *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 70

⁵⁴ tamtéž s. 72

⁵⁵ CHALUPECKÝ, Jindřich. Svět, v němž žijeme. In *Obhajoba umění 1934–1948*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 73

smysl. „*Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné, slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku.*“⁵⁶

⁵⁶ tamtéž s. 74

6. Analýza díla Jiřího Ortena, Jana Hanče a Jiřího Koláře

6.1 Jiří Orten

Jiří Orten (vl. jménem Jiří Oherstein) napsal a do tisku připravil pět básnických sbírek a báseň *Jeremiášův pláč*. Orten se věnoval literatuře již od dětství, jeho prvotina *Čítanka jaro* vyšla v říjnu 1939 u nakladatele V. Petra pod krycím jménem Karel Jílek (edice *První knížky* řízená F. Halasem). V témže nakladatelství a pod stejným jménem vyšla v květnu 1940 druhá Ortenova sbírka *Cesta k mrazu*. Báseň *Jeremiášův pláč* vydal roku 1941 jako soukromý tisk Zdeněk Urbánek, Orten byl tentokrát ukryt pod jménem Jiří Jakub. Třetí sbírka *Ohnice* byla vydána rovněž roku 1941. Orten stihl ještě dokončit dvě sbírky *Elegie* a *Scestí*, žádná z nich však již za jeho života ani během války nevyšla. Jiří Orten umírá po těžkém úrazu v září 1941.

Básnické sbírky *Elegie* a *Scestí* vyšly až po osvobození, konečně pod jménem Orten. *Elegie* vydalo roku 1947 nakladatelství Čin a sbírka *Scestí* vyšla roku 1947 v nakladatelství Václava Petra jako součást obsáhlého svazku *Dílo Jiřího Ortena*, který uspořádal Václav Černý. Nejpozoruhodnějším dílem z Ortenovy pozůstalosti jsou však tři knihy deníků.⁵⁷

Při analýze textů Jiřího Ortena budeme vycházet právě z jeho tří deníků – *Modrá*⁵⁸, *Žihaná*⁵⁹ a *Červená*⁶⁰ *knihy Jiřího Ortena*, které budeme vnímat komplexně jako svébytné umělecké dílo.

Deníky jsou lyrickým zápisem básníkovy života. První *Modrá kniha* počíná první zápis 10. ledna 1938 poslední *Červená kniha* se končí zápisem, den před básníkovými 22. narozeninami a jeho smrtí, 29. srpna 1941. Orten do svých deníků chronologicky zapsal téměř vše (s výjimkou delších próz a dramatických pokusů), co v oné době vytvořil, především všechny své básně, úvahy nad četbou, formuluje zde své pohledy a postoje, opisuje si i některé dopisy od přátel a téměř s každodenní pravidelností zaznamenává kroniku svého citového života, nejde o kroniku společenských událostí ani o záznam událostí, které se samotného Ortena týkaly, povětšinou se jedná o citové reflexe, které tyto události zapříčinily. „Právě v této

⁵⁷ Čerpáno z edičních poznámek z výboru *Veliké smívání*

⁵⁸ ORTEN, Jiří. *Modrá kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1994. 344 s.

⁵⁹ ORTEN, Jiří. *Žihaná kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1993. 304 s.

⁶⁰ ORTEN, Jiří. *Červená kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1993. 336 s.

*integraci je skutečná hodnota deníků: citová rozpoložení či jenom okamžité nálady se vzájemně prolínají s verši nebo s četbou, s náhodným setkáními či jinými zážitky toho kterého dne a často nepatrný, na pohled nevýznamný detail určuje dramatickou zkratkou i samu tragickou objektivní skutečnost.*⁶¹ Přesto však je na místě otázka, nakolik byly Ortenovy deníky stylizací a zda jsou koncipovány jako zamýšlené literární dílo. Marie Rút Křížková v závěrečném doslovu⁶² *Červené knihy* hovoří o tom, že Orten nikdy o svých Knihách nemluví jako o denících a tyto knihy nebyly deníkem v pravém slova smyslu. Svě soukromé události do deníků nezapisoval, ty měly své místo v Ortenově „malém červeném kalendářičku“ a později v „druhém kalendářičku“, o kterých se Orten ve svých denících také zmiňuje. Zatímco své „kalendářičky“ si Orten vozil všude s sebou, pouze některé události z nich si zapisoval do svých Knih, které na něho „čekávaly“ doma: „*Chci odjet pryč, už zase, knížečko...odpusť mi, prosím, chápeš, že tě neberu s sebou, já se chci mít ke komu vracet.*“⁶³ Při srovnání deníků dochází Křížková ke zjištění, že Orten nezapisoval své zápisy ani četbu bezprostředně. Přesto se však mohl Orten ve svých knihách vyjadřovat bez jakékoliv pózy „romanopisce“.

Prostřednictvím Ortenových deníků je jeho poezie zakotvena v žitém reálném životě, Orten jako by povýšil básnickou tvorbu na svůj životní princip, den, kdy nenapíše báseň pokládá za mrtvý den, ví, že dokud tvoří, žije. Ve své poezii překlenuje propast mezi životem a tvorbou, tak například v básni datované 29. srpnem píše „*zítra mi bude jednadvacet*“⁶⁴. Pokud Sartre vidí existenci jako realizaci sebe sama svobodným rozhodnutím, činem, pak Orten svou existenci tedy naplňuje tvůrčím činem, propojuje svůj život se svou poezií nebo lépe skrze poezii a literaturu vůbec realizuje svou existenci. Tvůrčí činnost se pro Ortenu stává únikem či řešením nelehké situace, jeho básně a zápisy nesoucí konkrétní významy dokazují, že jeho existence je skutečná. „*Obnovit se, nebo zemřít. To nač chci zapomenout, musím ze sebe nějak vyklopit. A proto se někdy nutím myslet na prózu, o níž sice ještě nevím, kam by mne mohla zavést, ale která má už v mé hlavě několik určitějších bodů, několik „rýsovacích hřebíčků“.* Dějiny trýzně, nebo něco takového.“⁶⁵ Stejně tak si poznamenává Orten do svého deníku, když obdrží dopis od svého bratra Oty (který je v exilu): „...*dnes jsem dostal*

⁶¹ ORNEST, Ota. Cestou domů. In *Modrá kniha Jiřího Ortenu*. Praha : Československý spisovatel, 1994. s. 325.

⁶² Doslov je zkrácenou verzí autorčiných studií, které byly publikovány pod názvem *Jiří Orten, básník smrti a lásky* v roce 1979 v ineditní edici Kvart, kterou řídil Jan Vladislav

⁶³ ORTEN, Jiří. *Modrá kniha Jiřího Ortenu*. Praha : Československý spisovatel, 1994. s. 78.

⁶⁴ ORTEN, Jiří. *Žihaná kniha Jiřího Ortenu*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 188.

⁶⁵ ORTEN, Jiří. *Červená kniha Jiřího Ortenu*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 32.

*dopis od Oty, ať už cokoliv v něm říká, žije, žije!*⁶⁶ Stejně jako deníky, tedy stránky, které sám Orten zaplnil svými slovy, tedy „čin psaní“ jako důkaz existence, tak i dopis od Oty je vnímán jako důkaz Otovy existence, ať už je obsah psaní jakýkoliv. Už samo psaní deníků, a domnívám se, že nezáleží ani na míře Ortenovy stylizace, nutí k uvědomění si vlastního bytí.

Orten často své deníky přímo oslovuje, jako by tak přímo hovořil se svou existencí, která je naplňována nebo spíše dokazována právě skrze ně: „*Žíhaná kniho, dej mi setrvat na mé cestě! Nedej, aby mne odvedli jinam, na cestu jinou, na cestu kratší! Měj strpení! Žíhaná kniho, čím tě zasvětit? Takovouto, takovouto malou modlitbou? A spokojíš se s ní?*“⁶⁷ A na posledním řádku poslední stránky ve veliké bolesti: „*Sbohem Žíhaná!*“

Přestože však je psaní a literatura pro Ortena vším, nepodléhá jí zcela, uvědomuje si nestálost či proradnost slov: „*Nech slova za dveřmi, / nevěř mi, / nevěř jim, / to se tak opíjím, / není-li jiného vína.*“⁶⁸ Pozorovat tak u Ortena můžeme dvě polohy, které se vyostřují zejména v *Žíhané knize*. V období *Modré knihy* ještě převládá plachost, něha, senzitivní pohled, před zlým světem se básník ukrývá ve svém světě, který je pro něho bezpečný, naplněný láskou a čistotou. Orten se neobrací k velkým gestům, ale naopak se vrací ke stálým jistotám, k dětství a celý svět je nahlížen s něhou, s potřebou harmonie, melancholií či chlapecky čistým srdcem (jak je v souvislosti s Ortenem často zmiňováno). V *Žíhané knize* se už ale vedle potřeby lásky, čistoty a vedle sklonu k určité duchovnosti objevuje druhá poloha Ortenovy poezie, tj. smysl pro realitu, předmětnost a životní deziluze, kterou Orten nepopírá, naopak plně ji prožívá, přestože byl částečně vnějšími vlivy a částečně díky své stylizaci zahrán do izolace, nepodléhá zcela umělému světu umění. Jak si všímá Jiří Holý v doslovu k výboru *Veliké stmívání*, první z těchto poloh je blízká skupině kolem Kamila Bednáře, i když Orten s postulátem „nahého člověka“ zcela nesouhlasil, zároveň však odmítl i program poezie Skupiny 42.

Souvislost s existenciálním myšlením můžeme v Ortenově poezii (a jeho zápisech vůbec) sledovat, mimo jiné, na jeho vztahu k Bohu. Orten odmítá jakoukoliv nadlidskou a mimolidskou transcendenci, jak ji představuje například pojem Boha. Existence Boha není popřena, Bůh je obviňován za všechnu krutost a zlo, které se děje

⁶⁶ tamtéž s. 43

⁶⁷ ORTEN, Jiří. *Žíhaná kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 10.

⁶⁸ ORTEN, Jiří. *Nech slova za dveřmi*. Praha : Dokořán, 2003. s. 5.

(„*a Bohem opuštěn a Boha opustiv*“⁶⁹), je slepý a hluchý k utrpení, nelze se ho dovolat, je unavený („*Západ věrných čistých chvil. / Boha, jenž se unavil.*“⁷⁰), neodpovídá na prosby, vzývání, které u Ortena snad někdy přechází až v úzkost a vztek: „...*Boha bych chtěl psát, otázky, na něž by byl přinucen jejich silou odpovědět, proč, proč, proč, bych se ho ptal, ale ne jako malé dítě, jako člověk Boha!*“⁷¹, za tímto textem pak následuje báseň (s příhodným názvem) „*Křik*“.

Orten si 15. srpna 1940 zapisuje: „*Hospodine, bože zástupů! Ohluchl jsi již také, anebo jsi na dobro odvrátil zrak od této pročervivělé planety? Nezapomeň, že i ona patří k tvým dílům!*“⁷² Bůh opustil svět, kde tedy dochází k chaosu a tragice, zároveň jako by se i Bůh skrze své dílo, tedy svět, měnil v stejně tak „pročervivělého“, tragického jako „jeho“ svět. Stejně jako lidé i Bůh je účastníkem tragického dramatu lidské skutečnosti: „*Snad je opravdu Bůh; snad je opravdu věčnost. A my občané věčnosti, jsme posíláni do světa na zkušenou. (...) Bůh je důmyslný; vezme nám minulou paměť, vezme nám na čas zkušenosti z ostatních světů, vezme nám ono vznešené vědomí nesmrtelných, které nám právem náleží. A nyní, říká si, poznejte bolest, štěstí, utrpení, rozkoš, poezii z nejmenšího měřítka, z měřítka živočichů; uvidíme, k čemu to bude dobré. Musíme být pilní.*“⁷³, odpovědnost za své bytí nese však pouze a jen člověk, pouze na něm záleží jako svoje bytí naplní. To, že Bůh je odmítnut, však Ortenovi nebrání v tom, aby užíval biblických motivů a námětů. Vztah k Bohu je u Ortena velmi proměnlivý – zatracuje ho, někdy ho touží najít, přimknout se k němu, ale ví, že to nejde, protože Bůh zmizel, vzývá ho, modlí se k němu, chce u něho najít úkryt, volání Boha se někdy mění až v nárek (báseň *Jeremiášův pláč*), ale Boha se nelze dovolat, člověk zůstává ve své existenci zcela sám. A právě odmítnutí Boha je pro existenciální myšlení důležité, odpovědnost za svá rozhodnutí, za svou existenci, za svůj život je navracena zpět lidskému jedinci, nositeli existence.

V úvodu *Žíhané knihy* potom můžeme číst první Ortenův zápis: „*Věřím-li v Boha, věřím-li jenom v sebe, věřím-li v zástupy, věřím-li ve smrt, věřím-li ve spravedlnost, věřím-li v poezii, věřím-li v nic, stále žiji. To je život. To je život, odejdu-li do samoty nebo stanu-li se apoštolem, to je život, spáchám-li sebevraždu, zřeknu-li se všeho, všeho, víry, naděje, lásky, to je život, budu-li pomáhat nebo dám-li si pomáhat, to*

⁶⁹ tamtéž s. 72

⁷⁰ ORTEN, Jiří. *Žíhaná kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 178

⁷¹ ORTEN, Jiří. *Červená kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 211

⁷² ORTEN, Jiří. *Žíhaná kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 180

⁷³ ORTEN, Jiří. *Modrá kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1994. s. 276

je život, budu-li trpět, či budu-li šťasten, to je život, bude-li mi zima či teplo, či dobře či zle, budu-li mít přítele, či budu-li se trápit touhou po něm, budu-li pracovat či zahálet, zemřu-li, narodím-li se, to je všechno život. Neboť i smrt je život, jako narození je život. Co je po smrti, to neznám, tomu jsem se nenaučil, ale nemohu se za ni dívat jinak než zaživa. Žiji, protože to všechno vím. Ale kdybych i nevěděl, přece bych žil. Jsem.⁷⁴ Orten cítí svou existenci jako svobodnou volbu, kde neexistují žádná vodítka, která by ukázala, jak existenci naplnit, je konfrontován s nevyočitatelným světem, ale zároveň ví, že není schopen vzdát se kontaktů s ním.⁷⁵

Zatímco *Modrou knihu* zamýšlí pouze jako cestu, která ho dovede ke smrti, proto také tématem knihy je především smrt – smrt jako osud, jako emigrace, jako sebevražda⁷⁶, v *Žíhané knize* a v *Červené knize* dochází u Ortenu k jistému posunu, hlavním tématem se stává láska, která však zraňuje a opouští. *Modrá kniha*, která měla Ortenu dovést ke smrti, ho ale nakonec přivádí na jedinou cestu a to cestu života. „Mám říci, co chci, co vlastně chci? (...) Chci žít.“⁷⁷, píše v úvodním zápisu *Žíhané knihy*. Orten najednou vychází sám ze sebe („v sobě už jsem byl... a rád se zase vrátím, ale takto se nelze obnovit.“⁷⁸) a chce snad určitým činem bojovat sám za sebe („jsem v mnohém silnější než oni, například v prožitém žalu. A je-li nutné, abych bojoval tak docela bez pomoci a bez spojenců, pokusím se i pak o vítězství. Budu bojovat veršem!⁷⁹). Právě jazyk a psaní se pro Ortenu stává jakousi oporou v jeho tíživé situaci, kdy se jako Žid dostává do izolace. Orten zapisuje své verše za všech situací, často prozkoumává slova, spoustu básní má slovo „cvičení“ již v názvu. A jeho vzpoura ho má dovést k čistotě, které zasvětil svou *Žíhanou knihu* a která mu má uchovat lidskost, celistvost, udržet jeho já i v době náporu a zla. Právě skrze čistotu chce vybudovat svou vlastní identitu.

Důležitým motivem Ortenovy poezie je smrt. Smrt prochází celým Ortenovým dílem a je reprezentována motivy hřbitova, mrazu, hrobu, rakve, zimy a chladu. Smrt je

⁷⁴ORTEN, Jiří. *Žíhaná kniha Jiřího Ortenu*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 10

⁷⁵ Je těžké z deníků odhadnout nakolik bylo jeho plánování sebevraždy s přítelem Ivanem Blatným realitou a nakolik básnickou fikcí. Marie Rút Křížková považuje toto gesto, ovšem pojímané s naprostou vážností, za jakési východisko, určitou jistotou, která Ortenovi pomáhala přežít nejtěžší dny.

⁷⁶ Jistě zajímavé jsou výsledky bádání Azalky Horáčkové, která se ve své diplomové práci *Rozbor poetiky Jiřího Ortenu* (Liberec, 1979), zabývá frekvencí slov, která se v deníkových zápiscích Jiřího Ortenu objevují nejčastěji. Nejvyužívanějším slovem je slovo *smrt* (celkem se vyskytlo 113x, z toho v *Modré knize* 27x, v *Žíhané knize* 40x a v *Červené knize* 47x), druhým nejfrekventovanějším slovem je slovo *láska* (celkem 102x, MK 28x, ŽK 40x, ČK 34x)

⁷⁷ ORTEN, Jiří. *Žíhaná kniha Jiřího Ortenu*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 10.

⁷⁸ ORTEN, Jiří. *Červená kniha Jiřího Ortenu*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 58.

⁷⁹ tamtéž s. 63

však v Ortenových verších spojována s láskou a to častokrát i tak, že obě slova se vyskytnou přímo v jedné básni. Zároveň je možné pozorovat analogie mezi slovy smrt a láska a motivy otce a matky. Smrt je často spojována právě s motivem otce, s nímž se Orten nevyrovnal a která ho nesmírně tížila, matka je zase spojována s motivem lásky a bezpečí.

Zpočátku je smrt pro Ortena jakýmsi fenoménem, který se snaží hlavně v období *Modré knihy* objevit a kterým je fascinován, zároveň se však smrti obává a má z ní hrůzu. Zaujetí smrtí můžeme sledovat i na jeho plánované sebevraždě s Ivanem Blatným. Domnívám se, že tuto sebevraždu ale nikdy nechtěl uskutečnit. Byla spíš, jak už bylo výše zmíněno, určitým opěrným bodem, ke kterému jako k jistotě mohl směřovat, Orten jakoby se bál spíše „aktu umírání“ a sebevražda a smrt ho z tohoto strachu mohly vysvobodit. Přesto dochází v *Modré knize* až k vzývání smrti, kdy si Orten 30. 8. 1938 zapisuje: „Milá knížko. (...) Odedneška za rok, pojd' si to slíbit, když se zatím ty ani já nerozpadneme, pojd' umřít velikým jedem! Dávám ti to k narozeninám Co ty dáš mě?“⁸⁰ (Otázka Co ty dáš mě? jako by naznačovala ještě nějakou možnost nebo spásu či vykoupení „odjinud“.)

Ono hledání smrti nakonec dovedlo Ortena spíše k uvědomění si své vlastní existence. Sám si do deníku zapisuje, že smrt nezná a jedině jak ji může poznat, je zaživa. Postupně si však uvědomuje skutečnost své vlastní smrti, která je nevyhnutelná a konečná („žijeme a nebudeme žít“⁸¹). Není žádné za smrtí, smrt je definitivním koncem bytí („Být mrtev, tatínku, nikomu nenáležet, / neslyšet dupání, nemyslet, necítit, / být mrtev, se sebou jen nevýslovně ležet, / být navždy připraven, být dokončen a mít. // Mít, míti aspoň to, aspoň to nejvěrnější, / svou nicotu, snít, že se rozkládá, / na krásné kostečky, být sám, být zamlklejší, / být přesně uprostřed, být čas, být zahrada.“⁸²). Smrt je u Ortena pojímána ve smyslu fyzickém, časté jsou motivy tlení v hrobě, motivy červů, hlíny („knihy maso a kosti / do země zakopat“⁸³ nebo „Ach zemi! Škvíru nech a nezatlač nám oči / v té hlíně, pod hnisem“⁸⁴). Orten jakoby se cítil uzamčen ve své existenci, volí život, i když jeho životní pocit je tragický. Chce světu důvěřovat, ale nejde to, věří, že svět má být dobrý, ale jedinou jistotou, kterou má, je, že zemře, smrt se stává reálnou součástí života. V Ortenově poezii začíná přibývat motivů chladu, zimy, tmy („dokola

⁸⁰ ORTEN, Jiří. *Modrá kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1994. s. 93.

⁸¹ ORTEN, Jiří. *Ohnice*: „Kouří se z komína...“

⁸² ORTEN, Jiří. *Scestí*: „U tebe teplo je...“

⁸³ ORTEN, Jiří. *Žihaná kniha Jiřího Ortena*: „Těžké cvičení“

⁸⁴ ORTEN, Jiří. *Veliké stmívání*: „Zdola“

*samá tma a nikdo nepřichází*⁸⁵), ubývají deminutiva (pro Ortenovu poezii, a nejen poezii /např. pojmenování svého deníku „červený kalendářiček“/ tak příznačná). Tíha smrti se stává stále intenzivnější („pláč vesmírem se prolne“⁸⁶) a Orten začíná hledat odpovědi na otázky po smyslu lidské existence, po posledních věcech člověka. Zároveň za východisko z této marnosti považuje to, že se se smrtí smíří a vyrovná, že ji přijme. Pocity úzkosti, bezmoci, marnosti, prázdnoty nechce Orten vytěsnit, ale chce se s nimi smířit. Na konec dochází ke zjištění, že za život lze zaplatit pouze smrtí a s tímto zjištěním se smiřuje.

A právě toto pojetí smrti jako absolutního konce, jako konečnosti, ze které pramení vědomí vlastní ohraničenosti existence a zároveň svoboda ve smyslu naplnění této existence spolu s uvědoměním si někdy i marnosti tohoto počínání, má existenciální akcent.

Dalším důležitým aspektem Ortenovy tvorby je jeho soucit a empatie k celému světu. Orten je velmi vnímavý k živým ale i neživým věcem ve svém okolí. Výsledkem této empatie je pak u Ortena časté užití personifikace. Autor nazírá na věci téměř až dětským pohledem, jako by je právě objevil a poznával. Ortenův něžný vztah k věcem můžeme pozorovat například v básni „Malé věci“ (*Modrá kniha Jiřího Ortena*)

*Kam odešly jste věci malé
provázku míči a tak dále*

*mé housličky tak ukryté
ke komu nyní mluvíte*

*Rozpomněl jsem se nenadále
kam odešly jste věci malé*

*čmáráním slz vás nevrátím
dřevěným mečem navždy přijatým*

*čmárání slz jež končí vždy
když jedna z vás mne pohladí*

⁸⁵ ORTEN, Jiří. *Veliké stmívání*: „Poslední báseň“

⁸⁶ ORTEN, Jiří. *Červená kniha Jiřího Ortena*: „Sníh či réva“

Lyrický subjekt oslovuje věci, které by mu snad mohly připomínat dětství, to je však již nenávratně pryč, a s ním tedy i pocit bezpečí, které je s dětstvím spojováno. Něžným oslovováním a personifikací věcí je nechává přijít velmi blízko sobě, tak že „čmárání slz končí vždy, když jedna z vás mne pohladí“.

Ve „Druhé elegii“ (*Elegie*) nazývá Orten věci *těžítky* a jsou prostředkem Ortenova udržení v pozemské realitě („*jsem teď tak lehký, co ztratil jsem vás, / že malý vánek zemi odnáší mě, / že stačí povzdech, abych rozptýlil se / do nepozemské, nenebeské hudby*“) a zatímco Boha v básni zatracuje, svým *těžítkům* děkuje za to, že mu pomohly udržet jeho existenci.

Věci (podle Sartra) nejsou sebe-vědomým bytím a jejich esence je předem dána a vymezena ve svém bytí nutností, věci tak nemohou ovlivnit svoje místo a čas ve světě, s tím se do kontrastu dostává lidská existence, jakožto svobodná volba a projekce do budoucnosti a (podle Papouška) pohyb po časoprostoru, což je pro existenciální prožívání podstatné. „*Takto se mi ukazuje tato sklenice nebo tento stůl: netrvají, jsou; a na nich uplyývá čas.*“⁸⁷ Věci však nemohou nijak modifikovat lidské bytí, pouze mohou odkázat na „*bytí v sobě*“, toto bytí (v sobě) je ale pouze tím, co mu bylo dáno, nedokáže se vzpírat kauzálním vztahům a může být tedy pouze jejich objektem.

Pozornost věnujme tedy jedné Ortenově básni, zapsal si ji do své *Červené knihy* 16. 7. 1941:

*Sklenice se sádlem,
o níž je opřen nůž,
a chleba opodál
a slánka, vždyť to znáte.
Hlad'ouneká deska. Na té
jsou také moje ruce.
Jsem zrovna po večeři.
Dívám se do lampy.
Čas jepic nadešel
a všelijakých broučků.
Nežli se proberu
z těžkopádného snění,*

⁸⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota : Pokus o fenomenologickou ontologii*. Přeložil O. Kuba. Praha : OIKOYMENH, 2006.

*zemře jich několik.
Chytí se do osidel
světla a tmy a stínů,
a drobty na stole,
nemalé hory pro ně,
jim potom zlámou vaz.
To, co jsem milovával,
jsem také takto prosnil.
Hleděl jsem do světla
a zatím moje láska
zahynula, přeubohá.
A slova, co tu píše,
jsou pro ni drobty. Kdo to
tak nepozorně jedl?*

Popis obyčejných věcí, které se nacházejí na desce stolu, je narušen zajímavým momentem: „*Hlad'ounká deska. Na té / jsou také moje ruce.*“ Ruce jakoby se stávaly jen dalším předmětem, lyrický subjekt se nachází mezi těmito předměty a na základě jejich mlčenlivého bytí jako by byla vyjevována právě tragická situace lidské existence. Ty ruce na desce stolu ovšem píšou slova, slova jako důkaz existence, slova, která ale zároveň zahánějí do samoty („*A slova, co tu píše, jsou pro ni drobty.*“) Pak tedy obraz existence mezi mlčícími subjekty vyjevuje nicotu. Závěrečnou otázkou jakoby naznačoval úděl lidského jedince, který se nachází i v něm samém.

Pod názvem *Formulace pohledu* si Orten do *Modré knihy* poznamenává: „*...slánka jako předmět ze skla mě zaujme například (je to prchavé) v té chvíli, kdy je obrácena dolů a otvory z ní padá sůl; není možné, aby bylo zabráněno vyprázdnění slánky, slánku drží čísi pevná ruka ,hlavou dolů‘ (...)* Příklad o slánce je, mohlo by se říci, poetickým příkladem nazírání. Mimo poezii to bývá neurčitější, zlomkovitější, prchavější.(...) *U mne je to tedy (dnes, dnes, dnes, možná ještě zítra...!) soucit k neodvolatelně ztracenému, soucit k neodvolatelně nenavratitelnému, oč usiluji v čistém pohledu.*“⁸⁸ Orten vysvětluje své stanovisko, že předměty jsou v jeho poezii nazírány právě proto, aby zachytil prchavé okamžiky jejich bytí, protože tyto okamžiky

⁸⁸ ORTEN, Jiří. *Modrá kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1994. s. 219

jsou stejně tak neopakovatelné a plynoucí jako existence. V témže zápise uvádí jednu z definic poezie: „...určovat neurčité, říkat, tj. zastavit prchavé“. Zároveň se však objevuje opět motiv ruky, která je vlastně příčinnou určité změny předmětu (zde vyprázdnění slánky), lidská ruka zde tedy může představovat lidskou existenci jako možnost činu. Zároveň Ortenova empatie a soucit a fascinace věcmi upozorňuje na neustálé plynutí času, které jako by se snažil ve svých básních zachytit nebo možná spíše zpomalit.

Dovolím si zde ještě krátkou poznámku o motivu rukou, jak se v Ortenově díle objevuje v básni „Cvičení o smrti“ (Ohnice):

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

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

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

Motiv rukou v této básni dosvědčuje básníkovu smrtelnost, protože právě tyto ruce přiložené na hrdlo mohou přinést smrt. Básník tak dochází k vědomí vlastní tělesnosti. Tyto ruce pak tedy drží život i smrt zároveň. Motiv rukou tak tedy opět reprezentuje jakousi možnost činu, tedy svobodnou volbu, která je vlastní pouze lidské existenci.

Jako první spojil Jiřího Ortena s existencialismem Václav Černý. Je jisté že se Orten nacházel v mezní životní situaci (válka, samota, nátlak), která mohla do jisté míry způsobit, že svůj život reflektoval podobně jako existenciální filozofie vzniklá ve Francii, přestože tuto filozofii neznal, i když četl některé její inspirátory, v jeho zápiscích se objevují poznámky z četby Unamuna, Dostojevského, Kierkegaarda.

Odpovědnost za existenci je odejmuta Bohu a vrácena člověku. Jedinec je tedy vržen do života, který vede pouze ke smrti, a musí se svobodně rozhodnout, jak své bytí naplní. Smrt je konečná, definitivní, nevyhnutelná. Celý život je jen směřováním ke konci, ke smrti („*žijeme a nebudeme žít*“⁸⁹). Známy je Ortenův cyklus básní „V mamince“ (*Cesta k mrazu*): „*Tam zvenku měkce ťuká / nějaká cizí ruka / a říká: pojd' již zemřít!*“⁹⁰. Jedinec je tak vržen do světa, kde na něho čeká jen smrt, svět je tragický a iracionální, nikde neexistuje vysvětlení, jak svoje bytí naplnit („*Ty nepozorované údery dne, které omamují člověka, aby posléze usnul a probíral, probíral se až do té doby, kdy se neprobere.*“⁹⁰) Proto si uvědomuje i svou samotu ve smyslu svobody této existence, jako i možnost tuto existenci negovat, tedy zvolit nebytí.

Vladimír Papoušek ve své knize *Existencialisté* považuje za zobrazovací principy reprezentace existence modalitu těla, tedy já, které existuje ve světě, kategorii času, která „*vytváří samotný vjem existence subjektu*“⁹¹ a historickou situovanost, modalitu prostoru a modus nicoty. Časoprostorové uspořádání hraje v existenciálním zobrazování důležitou roli a lépe se provádí v epice, lyrika je (podle Emila Steigera ⁹²) založena na splývání subjektu se světem. Lyrika je mnohem statictější, subjekt vlastně zůstává uzamčen ve svém pocitu a prožívání.

Orten si všechnu svou poezii zapisoval do svých deníků (byť to nejsou deníky v pravém slova smyslu, jak jsme už zmínili výše). Již bylo také zmíněno, že tyto deníky nejsou koncipovány jako kronika společenských událostí, ale jako reflexe pocitů, které tyto události zapříčinily, proto i pasáže psané prózou jsou v denících převážně lyrické. Ani velká dějinná událost, jakou byla světová válka, není v zápisech přímo pojmenována, Orten mnohem více zobrazuje pocity, které z tíživé situace pramení. Myslím, že „epiku“ (s jistou nadsázkou) si do Ortenových zápisů dosazuje spíše čtenář sám jednak znalostí historického kontextu a také znalostí Ortenova životopisu.

⁸⁹ ORTEN, Jiří. *Žítaná kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 123.

⁹⁰ ORTEN, Jiří. *Červená kniha Jiřího Ortena*. Praha : Československý spisovatel, 1993. s. 203.

⁹¹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. s. 12.

⁹² STEIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1969.

Zastavení času nebo „časoprostorové stáhnutí“ (Papoušek), které u Ortena můžeme pozorovat v momentě, kdy se zaměřuje na věci ve svém nejbližším okolí, může ukazovat ono nemilosrdné plynutí času a tedy směřování ke smrti. Zároveň však toto stáhnutí ale nedovoluje situaci subjektu přesáhnout v čase a prostoru.

Čtenáři deníků jako by se skrze Ortenovu lyriku vyjevovala spíše Ortenova esence, tedy to, k čemu směřuje. Esence je ovšem u Ortena předem dána, je to jeho potřeba čistoty, udržení celistvosti, smíření. Tato esence však podle filozofie existence musí být stále překonávána, protože esence je podmíněna právě existencí. U Ortena je tragická existence spíše „zachraňována“ určitou ideální esencí, ta však jako by přestávala být individuální záležitostí jedince a měla směřovat k čemusi nadosobnímu (sám Orten si do svých deníků, zapisuje, že je třeba vyjít ze sebe a očistit se), co by mělo fungovat jako spása, která přijde odjinud. Orten ve svých zápisech prozrazuje, kam chce směřovat, ale toto směřování, tento čin, aby svoboda existence, jakožto neustálá volba, byla realizována, chybí. Bez této svobody však esence není možná.

Orten se ve své tvorbě snaží o uchopení konkrétní lidské existence a jeho poezie v dílčích aspektech vyjevuje existenci tak, jak ji chápala existenciální filozofie, kterou Orten neznal a ke které byl intuitivně, vlivem tíživých životních situací, doveden. Avšak tato rozpadající se existence zůstává pasivní, neanalyzuje svou situaci, což je pro existencialismus důležité. Ideální esence, navíc založena na určitém obecně mravním základu, je sice stanovena jako směr směřování bytí, ale lyrický subjekt jako by nebyl schopen realizovat svou svobodu, volbu navzdory, zůstává nečinný, neschopný cokoliv udělat. A jak již bylo řečeno, esence bez existence není možná.

6.2 Jan Hanč

Jan Hanč (1916 – 1963) byl členem Skupiny 42⁹³. Za svého života zveřejnil pouze útlou sbírku básní a prozaických miniatur pod názvem *Události* (1948). Po změně politických poměrů v roce 1948 Hanč odchází do ilegality, protože nevyhovuje soudobému oficiálnímu kulturnímu proudu. Až do své smrti nesmí, kromě překladu Petra Altenbergra: *Minutové romány*, publikovat. Krátce po roce 1989 vychází jeho texty, které si v soukromí psal.

Přestože dílo Jana Hanče spadá větším dílem do let 50. a částí také do let 60. budu se jím při své analýze zabývat, nejen proto, že Hančovy zápisy svým vznikem spadají už do 40. let 20. století, ale především pro jeho příslušnost ke Skupině 42, jejíž poetika měla na Hančovo dílo nesporný vliv.

Při zkoumání Hančových textů budu vycházet ze svazku *Události* (1995) vydaného v nakladatelství Torst, který přináší Hančovo celoživotní dílo téměř v úplnosti⁹⁴, vydání obsahuje sbírku *Události*, soubor *Události II*, *Sešity s poezií*, *Desky s prózou* a oddíl *Sešity*, který je tvořen třinácti deníkovými sešity. Pro potřeby této bakalářské práce bychom měli vycházet především ze sbírky *Události* vydané roku 1948, přesto se však domnívám, že není možné z Hančova díla tuto sbírku vytrhnout bez přihlídnutí k jeho dalším zápisům. Proto se nevyhneme přesáhnutí vytyčeného časového období.

Přestože je Hanč v literárních příručkách, a nejen v nich, prezentován jako tvůrce deníku, tzn. čtenář pak přistupuje k dílu s předem danou perspektivou, samotné zařazení *Události* pod pojem deník nemůže být bez problému. Jedním z faktů, které toto zařazení komplikuje, je absence datace. Jako by Hanč nechtěl, aby jeho zápisy byly spojovány s konkrétním časem („*Málem a byl bych napsal datum. Nikoliv, na datu rozhodně nezáleží, leda na konzervě.*“⁹⁵). Text jako by měl překročit přítomnost a stát se nadčasovým, univerzálním sdělením. Přesto vztah s realitou není přerušen, popis individuální situace, kterou subjekt zakouší, vede pak k reflexi a k přechodu k obecným úvahám a otázkám po smyslu lidské existence a k úloze člověka v moderním světě vůbec. Popisování prožívané skutečnosti poskytuje možnost podat svědectví o tom, co je právě zaznamenáváno. Hančovy zápisy oscilují tedy mezi individuální lidskou

⁹³ Podle Jiřiny Haukové byl se skupinou spojen jen volně.

⁹⁴ Ve svazku chybí stejnojmenný kolážový sešit. Jako faksimile byl publikován v *Revolver Revue* (1994, č. 14., s. 29 – 79)

⁹⁵ HANČ, Jan. *Události*. Praha : Torst, 1995. s. 200.

zkušeností a univerzální zprávou, svědectvím existence soudobého člověka. Hanč reflektuje svoje teď a tady, zároveň však jeho svědectví v sobe nese určité gesto, které se chce stát něčím věčným.

„*Skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město; jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty.*“⁹⁶, píše Jindřich Chalupecký ve své stati *Svět, v němž žijeme*. Vliv Skupiny 42 na Hančovu poetiku je zcela evidentní. Fascinace městem, konkrétně Prahou, je pro autora příznačná, předmětem jeho zájmu však nejsou všeobecně známá místa Prahy, ale periferie města („*Jsem odpůrcem všeobecné charakteristiky míst. Hnusí se mi oficiální vyhlídky i všechna místa pokládána a sugestivní nebo pohádková. Svatovítský chrám, Karlův most, pražské panoráma od Hradčan atd., lezou mi z krku a vyhýbám se jejich zprofanované kráse.*“⁹⁷) A právě tato špinavá, drsná periferie je plná přítomného živoucího autentického bytí. Hanč se ve svém zapisování nevěnuje velkým událostem, protože tyto události, které sám nezažil, jsou pro něho bezobsažné a prázdné, do popředí staví každodenní banální záležitosti, které ale sám prožil a teprve toto prožití činí i z nedůležitých věci Události („*není zdánlivě nedůležitých momentů bytí*“⁹⁸). Přestože se jedná o okamžiky zcela banální, jsou to okamžiky, jejichž svědkem subjekt byl a takové jsou pak autentické. Krása je objevována ve všednosti, každodenní skutečnost je zobrazena ve své syrovosti, verše jsou nepoetické a prozaizované, hlavním tématem jsou lidé a jejich život ve městě, život je nahlížen v podobě mýtu.

Zaznamenání všední události slouží Hančovi jako podklad pro rozvinutí vlastní reflexe. Od deskripce tak téměř vždy dochází k reflexi, protože chce k situaci zaujmout vlastní stanovisko. Od zachycované skutečnosti se pak Hanč dostává k samostatnému výkladu této události, od přítomného okamžiku, od konkrétnosti se tedy Hanč dostává k novým hodnotám. Uvedený postup můžeme sledovat na jednom z Hančových básnických zápisů:

*V letních dnech
kdy ulicemi měst
se zdvihá znavenost*

⁹⁶ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Svět, v němž žijeme*. In *Obhajoba umění*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 73.

⁹⁷ HANČ, Jan. *Události*. Praha : Torst, 1995. s. 253

⁹⁸ tamtéž s. 273

*na rozmezí mezi dnem a nocí
nebem a zemí
v rachotu motorů
vzápětí mizejícím*

*na prázdných náměstích
s kaštany
a katedrálou*

*daleko od slov
naděje i síly*

lidé

*s jedinou myšlenkou
neodbytnou jako vosa*

*na lavičkách střídajících hosty
s pytlí béd
a s ranečkami štěstí*

*jediným krokem za tím
co bylo a dnes už není*

*váhaví ke zlu
stejně jako k hrdinnému činu*

*čekají na hvězdy
na šepot listů*

*na víru v život
která jejich není⁹⁹*

⁹⁹ tamtéž s. 101

Počáteční popis letních prázdných „znavených“ náměstí a ulic přivádí Hanče na reflexi bytí člověka ve světě, toto bytí jako by však bylo příliš pasivní („*váhaví ke zlu / stejně jako k hrdinnému činu*“). Zároveň však tím, že pozastaví čas, ukazuje jeho neustále nezastavitelné plynutí („*na rozhraní mezi dnem a nocí*“) a svět jako místo, ze kterého nelze uniknout, nelze s ním přerušit kontakt („*na rozhraní mezi nebem a zemí*“). Toto bytí je však u Hanče vyprázdněné, bez obsahu, je pouhou nenaplněnou frází, lidská existence jako by pozbývala autenticitu a stávala se zmechanizovanou, materiální a bezduchou. Život se stává stereotypem a samozřejmostí („*kdy to konečně pochopíte / věčné přelévání / nesmrtelnost hlíny*“¹⁰⁰), není už v žádném směru jedinečný, lidé se přestávají ptát po smyslu své existence a dochází tak k odcizení člověka a jeho existence.

„*Dar, že jsem mohl mnohem dříve nahlédnout do propastných hlubin lidské duše...*“¹⁰¹ Autorovo outsiderství je patrné už od počátku jeho zápisů a prochází celým dílem. Hanč pociťuje svou vlastní jinakost a odlišnost, protože se dokáže dívat na svět jinak, než ostatní lidé. Uvědomuje si ohraničenost své existence, tedy směřování ke smrti a možná díky tomu dokáže na svět pohlížet jinak, nahlíží pod povrch každodenních událostí a hledá za nimi pravdu o lidském bytí. Z tohoto pak ústí pocit osamocení a odcizení.

Zapisování se stává jediným východiskem z odcizení. Hanč nepopisuje velké dějinné události, ale skutečné svědectví své existence. Jedinec jako by měl být v těchto kolektivních událostech potlačen, a proto se Hanč uchyluje k zapisování jako důkaz své vlastní existence navzdory době. Zapisování se pro Hanče stává téměř posedlostí, svoji existenci reflektuje až do své smrti. Prostřednictvím textu se subjekt pokouší porozumět sobě samému, proto psaní není pro Hanče jen pouhým řemeslem, odmítá literární stylizace, akcentuje autentičnost, jakousi syrovost zápisu. „*Rozhodl jsem se stát spisovatelem, ovšem nikoliv takovým trdlem, který se pod tímto názvem vybaví každému v blbě lebi. Nikoliv spisovatelem – kurvou, ani spisovatelským řemeslníkem, ani spisovatelskou filčkou, ani spisovatelským podnikatelem, nýbrž spisovatelem z nutnosti vyjadřovat se psaním.*“¹⁰² Dílo, které vzniká jako obchodní artikl, je pro Hanče lživé a neodráží skutečný život. Dílo musí být v první řadě etické, hledisko estetické je až

¹⁰⁰ tamtéž s. 87

¹⁰¹ tamtéž s. 137

¹⁰² tamtéž s. 298

druhotné. Skutečný umělec musí zachycovat pouze realitu tak, jak se mu jeví (jedním ze zápisů je například postup při vaření kávy).

Jako už byl zmíněno, lyrický subjekt si uvědomuje smrt jako konečnost své existence. Hanč však nesměřuje ke skepsi nebo k rezignovanosti, naopak reaguje jakousi vzpourou, rozbíjí všechny zažité idyly jak v životě tak v umění a odmítá „*ignorovat skutečnost, že člověku je nutně zapotřebí velmi mnoho práce na sobě samotném, aby se stal člověkem ve vznešenějším slova smyslu*“¹⁰³. Člověk byl vržen na svět a musí se sám v tomto nesmyslném, marném světě, ve kterém se není možné na ničem zachytit, zorientovat („*narodili jsme se aniž jsme hlasovali pro*“¹⁰⁴). Toto bytí k smrti plyne ve všednodennosti a vyvolává tedy nutnost uchopit vlastní existenci a vybudovat a vlastně i zachránit svou identitu. Hanč se tak dostává velmi blízko k existenciální filozofii. Tvůrčí čin představuje přijetí odpovědnosti za smysl své existence („*to je přirozené / kdo nevesluje nesmí jet*“¹⁰⁵). Subjekt je osamocený uvnitř nejistého světa a reflektuje svou existenci v právě prožívané realitě, ze které nelze uniknout. Hanč se proto obrací k sobě a k vlastním událostem a jeho nasazení do existence je absolutní. „*Již nikdo kromě mne nebude postaven v tom a v tom čase za stejných okolností před tytéž problémy, před nimiž jsem se ocitl já.*“¹⁰⁶

Přestože Hanč reflektuje svoji vlastní individuální existenci, na pozadí tohoto zobrazení se zjevuje ještě druhá skutečnost, tedy skutečnost plynoucího, nesmyslného, zmechanizovaného světa, se kterým se individuální existence střetává. Bez této jiné, neustále se proměňující skutečnosti by pak zobrazení vlastní existence nebylo možné, protože na toku této skutečnosti teprve vyvstává toto vědomí individuálního já, které sebe reflektuje v této skutečnosti a zobrazuje právě svoje jedinečné bytí, tak jako ho právě v konkrétní situaci uchopuje a prožívá. „*Podstatná je proměna samotné situace, v níž jde teď o zobrazení bezprostředního střetu já a jinakosti světa.*“¹⁰⁷

Hanč ve svých zápisech kombinuje básnický a prozaický zápis, postupně však začíná převažovat próza. Hančovy básně jsou psány volným veršem a jsou prozaizované, básnické postupy zase pronikají do některých prozaických zápisů (řetězce metafor a přirovnání k obrazu letního jitra¹⁰⁸). Přestože jsem v úvodu zmiňovala, že *Události* je nutno vnímat jako celistvé, odhlédnu teď od zápisů psaných prózou a

¹⁰³ tamtéž s. 61

¹⁰⁴ tamtéž s. 206

¹⁰⁵ tamtéž s. 26

¹⁰⁶ tamtéž s. 46

¹⁰⁷ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. s. 295.

¹⁰⁸ HANČ, Jan. *Události*. Praha : Torst, 1995. s. 194.

zaměřím se pouze na to, jaké aspekty existenciální imaginace je poezie schopná v díle Jana Hanče zobrazit.

Jak už bylo výše zmíněno, Hančova poezie přechází povětšinou od popisu běžné, banální, snad někdy i nepostižitelné situace k reflexi sebe sama jako existence účastníci se této probíhající skutečnosti, případně k reflexi jiné vnější skutečnosti, na jejímž pozadí se zobrazuje existence subjektu jako vědomí výlučnosti, jinakosti, protože tato výlučnost je právě volbou, již učinil subjekt ve smyslu vědomí své vlastní svobodné existence navzdory všemu a všem. Čas se u Hanče rozpadává na jednotlivé události a na úvahy, ke kterým tyto události subjekt přivedly. Každá jednotlivá báseň je tedy jedním ze segmentů těchto událostí. V básni se individuální existence vyjeví ve své obnaženosti, jako něco, co konfrontuje sebe se skutečností, tato existence se však vyjeví jako statická, existence, která je přítomná teď a tady v tomto okamžiku, vůči kterému se vymezuje jako jinakost, tedy volba. V poezii však subjekt ulpí v konkrétním čase, v přítomnosti, kterou nepřekonává, protože sama situace se nijak nepromění. „*Významovost verše je jistým způsobem jakoby v moci básníka, který členěním textu, popřípadě dalšími prostředky básnické stylizace vytváří svou výpověď*“¹⁰⁹ Členění na verše sebou přináší autorovy vlastní významové akcenty, skutečnost už je nějakým způsobem uchopena a zobrazena a vytrácí se něco z autentičnosti. Poezie nedokáže tak dobře zobrazit proud reality a její proměny, se kterými se já střetává. Popis města a banálních věcí stvrzuje existenci, subjekt je tu přítomen, ale tato existence je v tomto okamžiku, teprve v plynutí času je toto bytí schopno uskutečnit svou volbu, která zbuduje vlastní identitu. Toto pozastavení se v čase a prostoru a popis věcí, které však jako by ztrácely významy, které jim byly přisouzeny, přináší pocit cizoty a samoty, které pak ústí k vědomí svého já ve světě. A právě tuto skutečnost je potřeba překročit směrem k budoucnosti, která je však stejně nejistá a temná. Próza mnohem lépe než verš dokáže autenticky, bez jakéhokoliv členění, neznámou proudící realitu a střet jedince s ní zachytit. Zatímco v básni se tedy subjekt v krátkém časovém úseku zaměří na své bezprostřední teď a tady, próza je schopna rozvíjet existenci v čase a prostoru, překračovat přítomnost a zobrazit neznámou plynoucí realitu a pozici subjektu v tomto proudu času a to je pro existenciální zobrazování podstatné. Kombinace verše s prozaickým zápisem umožňuje Hančovi zastihnout „*sebe sama v reflexi těla a v proudu času*“¹¹⁰.

¹⁰⁹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. s. 294.

¹¹⁰ tamtéž s. 305

6.3 Jiří Kolář

Ve shodě s poetikou Skupiny 42 čerpá Jiří Kolář svou inspiraci ze života velkoměsta, zvláště pak z prostředí periferie. Město však není pro Koláře ničím mechanickým, ale je to živoucí organismus, jeho lidé, náhodní kolemjdoucí se stávají náměty básní. „Život ve městě je namáhavý, drsný, nestydatý, zuřivý, stejně jako bezmyšlenkovitý. Ve městě nelze žít jinak nežli s tímto netvorem nejtěsněji podle boku.“

111

Důležitou roli získávají u Koláře lidské hlasy, do básní se dostávají útržky rozhovorů, své místo má také monolog, výpovědi bývají však neukončené, text je často přerušován tečkami či pomlčkami a z fragmentů těchto událostí je sestavována mozaika města a života vůbec. Kolář ve svých básních toto živoucí město pouze nepopisuje, ale snaží se dešifrovat podstatu všedních jevů.

Subjekt se pohybuje v přítomném okamžiku prostorem města a stává se pozorovatelem, svědkem všudypřítomného každodenního dění a je všemi smysly tomuto dění otevřen. V Kolářově díle je však lyrický subjekt potlačen, jeho texty jako by se snažily „objektivně“ zaznamenat každodenní události tak, jak jim byl subjekt přítomen. Tímto popisem ale vlastně subjekt vymezuje svou vlastní situaci. Přestože skutečnost má být zachycována autenticky, samotný zápis se neubrání jisté míře stylizace (sám autor v jednom ze svých zápisů popisuje postup při tvoření básně) ale jen proto, aby před čtenářem do popředí vystoupila právě ona požadovaná autenticita. Záznam skutečnosti se pak stává stvrzením individuální existence, která „konfrontuje svou všední zkušenost s vtíravými a všepohlcujícími událostmi velké historie“¹¹².

Subjekt je tedy zobrazován jako konkrétní zkušenost v konkrétním čase, ocitá se sám v nejistém světě, ze kterého nelze uniknout a „musí se bít sám, s holýma rukama, hned jak prohlédne sám, neboť zkušenost nemá ani ten, kdo jej přivedl na svět“¹¹³.

Využívání fragmentu jako by mělo symbolizovat chaos a neuchopitelnost světa, ukazuje na cosi neznámého, nejistého, fragmentarizace výpovědi rozbíjí svět, ze kterého se vytratil řád, nelze jej proto zobrazit v nějaké definitivní podobě, ale musí být naopak zobrazován v své mnohosti, jako dynamický svět, kterým je člověk fascinován a

¹¹¹ KOLÁŘ, Jiří. *Dílo Jiřího Koláře : Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha : Odeon, 1992. s. 349.

¹¹² PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. s. 71.

¹¹³ KOLÁŘ, Jiří. *Dílo Jiřího Koláře : Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha : Odeon, 1992. s. 460

zároveň ohrožen. (*„Zkuste jednou nalézt pořádek prožitého dne, není to lehké a zvláště to není nic pochopitelného.“*¹¹⁴). Fragment stojí sám o sobě a nelze z něho vyčíst žádný odkaz k minulosti či budoucnosti, zůstává jen v přítomnosti.

Nejednoznačnost a nevyzpytatelnost světa je u Koláře ztvárněna také prostřednictvím variací. Kolářův svět je nepředvídatelný a nejednoznačný, skrývá v sobě množství variant mezi kterými je nutno volit. Subjekt tak nazírá na svět z mnoha úhlů a svět se mu nutně zjevuje v mnohoznačnosti. Takový svět je zároveň velmi nejistý, jedinec nemá jinou možnost než reflektovat vlastní bytí v právě přítomné realitě. Nic jiného než vědomí vlastní existence v takovém světě není jisté a jiná možnost než neustálé střetávání s přítomností neexistuje. *„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.“*¹¹⁵ Subjekt tak zkoumá svou vlastní pozici ve světě, která je ale stejně nestabilní jako sám svět. Jedinec jako by se snažil prozkoumat tento svět, který je pro něho neznámý a neskutečný, ona fragmentárnost ve vyjadřování ukazuje, že sám subjekt svět nezná, ale teprve v přítomném okamžiku jej ohledává a snaží se v něm najít svou pozici. Do popředí se tak tedy dostává bezprostřední zážitek existence, tedy konkrétní já, které teď a tady zakouší svět. Ze zobrazování všedních, banálních, neustále se opakujících událostí se pak tedy vyčleňuje existence jako odlišnost. Z této odlišnosti pak vyrůstají pocity samoty, cizoty a absurdity existence.

Vedle autentického zobrazování existence se v Kolářových textech setkáme také s jinou skutečností:

*„Vezmi stát po státu,
národ po národu
a vezmi člověka po člověku;
nikdy v dějinách lidstva
nebyla svoboda ohrožena tak jako dnes.
Jsou nenávratně pryč doby,
kdy státy,
kdy národy,
světadily a kdy člověk*

¹¹⁴ tamtéž s. 358

¹¹⁵ tamtéž s. 355

*rozhodoval o svém osudu sám.
Svět jako by se zmítal
v jediném kolektivním kichotství,
v jediné touze po svobodě,
jejíž slunce zašlo
pravděpodobně do konce tohoto století.¹¹⁶*

Člověk je v Kolářově díle reflektován také v konkrétní dějinné situaci. Vedle vlastní individuální existence je subjekt konfrontován s kolektivními dějinami. Pokud však subjekt reflektuje svou vlastní přítomnost, žádná vyšší skutečnost v té chvíli přítomná není, přesto tyto dějiny měly člověka pohlit a potlačit jeho individuální existenci ve prospěch kolektivu. Ale existují vlastně dějiny? Může člověk ve svém teď a tady sebe vnímat jako součást dějin, když není schopen vidět víc než sebe a svou právě probíhající skutečnost? Domnívám se, že není možné vnímat sebe jako součást dějin, protože tyto dějiny se pro jedince stávají něčím neuchopitelným, on sám je neprožívá, pouze má být součástí něčeho, co je mu cizí, co nemůže sám prožít právě proto, že je redukován na své tady a teď v tomto prostoru a v tomto čase, proto vše, co probíhá mimo tuto zkušenost, nemusí být vlastně ani skutečností. Proto se pak tedy obraz všednosti, každodennosti, přímý popis skutečného má stát obranou jedince, který je lapen v „socialistickém dějinném mýtu“¹¹⁷. Kolář pak dále zapisuje:

*„Ale díky životu,
smrtelnému životu,
díky člověku prostému, opuštěnému
toto slunce,
toto dítě přijde na svět
bez pomoci prvých i druhých,
žena a muž mu pomohou
na světlo světa sami.“¹¹⁸*

¹¹⁶ tamtéž s. 334

¹¹⁷ PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. s. 290.

¹¹⁸ KOLÁŘ, Jiří. *Dílo Jiřího Koláře : Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha : Odeon, 1992. s. 334.

Ukazuje tak, že ani stát, ani národ, ani Bůh, žádné dějiny, žádná strana nemohou dát lidskému životu smysl. Jediný, kdo drží v rukou svou existenci je sám jedinec. Je neustále konfrontován s celým světem, ale není tu nic pevného, co by mohlo zaručit nebo podpořit jeho existenci, svou identitu si musí vybudovat sama existence, protože jen ona je podmínkou svého bytí (*„Ať dělám, co dělám, vždy nalézám jen člověka, jen sebe...“*¹¹⁹). Není nic, co by existenci poskytovalo útočiště, protože existence je limitována jen sama sebou, otevírá se tak před ní pocit nicoty, je konfrontována, resp. musí se střetávat se světem, s jeho institucemi, tradicemi, s časem, dějinami, ale nic z toho nemůže samu existenci podepřít, přesto nelze z tohoto střetu uniknout ani není možné očekávat pomoc odjinud a právě z této vrženosti existence do nejistého světa vyplývá pocit absurdity. Kolektivní dějiny se snaží existenci pohltit, ale právě sama existence svým každodenním bytím ukazuje, že je i navzdory těmto snahám.

*„Všechno na mne naléhá, abych psal, abych se vypsals až na kost. Děje, obrazy, vzpomínky, události a události zatěžují čím dál tím víc hlavu i ruce, vše se ve mně zabydluje...“*¹²⁰ Tvůrčí gesto tedy u Koláře opět reprezentuje důkaz své vlastní existence. Zaznamenávání všedních událostí poskytuje subjektu vědomí své vlastní existence v prázdném, odcizeném světě. Nasazení umělce do existence je (stejně jako u Hanče) totální. Je to právě umělec, který musí události zaznamenávat s největší zodpovědností k člověku, *„musí si být bez přestání vědom, že vše, co říká, vše, co napíše, vytrhává z panství smrti“*¹²¹. Akt zapisování se tedy stává svědkem existence. A přestože Kolář reflektuje svou individuální existenci, opět jeho zapisování přechází mezi individuální zkušeností a všeobecnou platností, vytváří se tak mýtus o existenci člověka ve světě. Záznam každodenních událostí se stává jediným možným východiskem z pocitu odcizení. Každodenní svět, velké dějiny, to všechno je člověku cizí a právě zapisování banálních událostí se stává jedinou možností jak uchovat svou existenci.

Subjekt je tedy reflektován v proudící skutečnosti – historické i všední, žádná z nich mu však není vlastní, skutečnost jako by proudila bez jakéhokoliv smyslu, odnikud nikam, jedinou jistotou je smrt, která je ale pouze individuální skutečností.

Jak již bylo zmíněno, tvůrčím aktem jedinec stvrzuje svou existenci, Kolář nezobrazuje skutečnost plačky, vzdoruje jí právě svým aktem psaní, přesto však zůstává

¹¹⁹ KOLÁŘ, Jiří. *Dílo Jiřího Koláře : Černá lyra; Čas; Očitý svědek*. Praha : Mladá fronta, 1997. s. 214.

¹²⁰ KOLÁŘ, Jiří. *Dílo Jiřího Koláře : Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha : Odeon, 1992. s. 382.

¹²¹ tamtéž s. 462

určitým způsobem ve své existenci pasivní. Jeho nasazení do skutečnosti je absolutní, ale tento postoj je u něho jaksi prvoplánový, ale nikam dál se z něho neposune. U Kolářova subjektu nedochází k žádnému vývoji. Reflexí sebe ve skutečnosti sice odhalí svou existenci, své bytí tady a teď navzdory odcizené skutečnosti, zůstává ale v tomto postoji jakoby uzavřen.

Kolářovy zápisy jsou tedy svědkem individuální existence, která sama sebe přijímá navzdory plynoucí skutečnosti, která ale ve své lhostejnosti vyjevuje pouze nicotu. Tvůrčí gesto je pak tedy gestem, kterým se uskutečňuje individuální svoboda, subjekt setrvává v existenci, přestože není znám smysl jejího naplnění, protože sama existence je hodnotou. Jedinec je vržen do nejistého, nesmyslného světa a akt psaní můžeme vnímat jako vzdor proti okolnostem.

Subjekt reflektuje sám sebe v přítomnosti. Časté využívání dialogů v Kolářově díle vytváří dojem právě prožívané přítomnosti, tato skutečnost není překročena, subjekt existuje jen tady a teď, v tomto okamžiku, který je čtenáři podáván autenticky, tak jak tato skutečnost plyne a jak je jí subjekt přítomen. Zdánlivě nesourodé zápisy, zejména v Kolářově *Očitém svědkovi*, ve kterých se prolínají záznamy hovorů, události, citace z tisku, úvahy, komentáře, jsou propojeny vlastně pouze postavou subjektu a jejich zaznamenáváním v čase. Kolářovo zapisování se tak stává znakem právě probíhající existence. Již výše bylo zmíněno, že v poezii dochází k určitému pozastavení času a právě to dovoluje Kolářovi v jeho poezii zaznamenat přítomný okamžik, přítomné střetnutí já se světem, aniž by bylo nutné posunout se z této situace směrem do budoucnosti. Popis města a banálních událostí v něm upozorňuje na samotu a odcizení, které subjekt vnímá ve svém vztahu k této skutečnosti. A právě ona vyjevená nicota a pocit odcizení jsou východiskem pro zobrazení své existence a pro uskutečňování tvůrčího gesta jako projektu své individuální svobody.

Zajímavým okamžikem Kolářovy poezie může být také jeho stylizace. Tato stylizace má v podstatě přinést čtenáři dojem autenticity prožívané skutečnosti tak, jak je to pro existenciální zobrazování nezbytné, ale zvláště Kolářovy variace podle mého názoru neukazují plynoucí skutečnost, ale spíše způsob jak tuto skutečnost subjekt uchopuje. Ukazuje se tak, že subjekt se nemůže zachytit na ničem, co kolem něho probíhá ani na ničem, co je mu vnucováno, všechno kolem je tak vlastně vyprázdněné, nesmyslné, bezobsažné, ani samotná existence jakoby nikam nesměřovala, přesto tu však jeho bytí je navzdory této nezakotvenosti a tomuto bytí nezbytvá než se stále

utkávat se svou přítomností, jeho tvůrčí gesto se stává individuální svobodou ve smyslu naplnění této existence.

7. Závěr

Existencialismus vzniknuvší po 2. světové válce se velmi rychle stává jedním z nejvlivnějších filozofických a uměleckých směrů 20. století. Francouzští a němečtí filozofové se snaží odpovědět na otázku, jak má člověk poznamenaný absurditou existovat v nesmyslném, iracionálním světě.

Jedním z prvních, kdo v českých zemích existenciální filozofii vyložil, byl Václav Černý, zájem o existencialismus se odráží v jeho filozofické i literárněvědné koncepci a právě Václav Černý byl první, kdo spojoval mladou skupinu kolem Kamila Bednáře s myšlenkami této filozofie. Černého interpretace existencialismu však není bez problémů. Ve svém *Prvním a druhém sešitu o existencialismu* sice ukazuje, že se orientuje v díle francouzských existencialistů, akcentuje ovšem jen aspekty, které může využít pro svou vlastní koncepci. Upřednostňuje aktivní čin, blízká je mu sebeprojekce a vypjatý individualismus, směřuje více k transcendenci a vzdaluje se tak od prožitku tělesnosti, který je pro existenciální uvažování nezbytný. Černý spatřuje v transcendenci jakési znovukonstituování osobnosti, mnohem více tedy pohlíží na esenci člověka, která se však působením času musí rozpadnout a možná právě proto spatřuje nejsilnější projevy existencialismu právě v poezii skupiny kolem Kamila Bednáře, zejména v díle Jiřího Ortena.

Jedním z prvních, kdo se pokusil nastítnit otázky své generace a vyvolat diskuzi o ní, byl Kamil Bednář svým spiskem *Slovo k mladým*. Na Bednářově koncepci „nahého člověka je však patrný vliv jejího inspirátora Václava Černého. „Nahý člověk“ měl být zobrazen v své nejzákladnější lidské podobě, oprostěný od všech vazeb, teprve v takovém člověku bylo možné objevit lidské jádro, které by bylo pro všechny lidi společné, teprve od tohoto znovunalezeného jádra je možné se odrazit k člověku novému. Pokud však hovoří Sartre o vyprázdnění vědomí, nevytrhává člověka z jeho vazeb, tak jak tomu bylo v případě Bednářovy koncepce, Sartrovo *bytí pro sebe* se má pouze oprostít od představ a názorů, které jsou dané, protože jeho vědomí musí primárně vycházet jen samo ze sebe a teprve potom může směřovat ke konkrétní skutečnosti. Domnívám se tedy, že Bednář směřuje více k esenci člověka a vytrhává ho tak vlastně (podobně jako Černý) z jeho prožitku tělesnosti, Bednářův „nahý člověk“ se tak stává jen jakousi abstraktní bází člověka, které nemůže být dosaženo.

Jako mnohem zdařilejší příspěvky se pak ukázaly studie Zdeňka Urbánka a Jaroslava Červinky. Podstata člověka pro oba autory není nic, co je již hotové a co je

nutné objevit, ale uvědomují si, že podstata člověka vychází z živé zkušenosti se světem, člověk tak vlastně není nikdy zcela postižitelný, protože se neustále proměňuje v čase a prostoru. Na rozdíl od Bednáře u obou autorů platí tedy předpoklad, že existence předchází esenci.

Ve svých statích *Svět, v němž žijeme* a *Generace* proti skupině kolem Bednáře a jejich poetice vystoupil Jiří Kolář a formuloval tak názory a umělecký program Skupiny 42. Chalupský odmítá přílišnou metaforičnost moderního umění. Umění má především dokázat nezobrazitelnost a nepostižitelnost člověka, člověk má být viděn jako akt, nikoliv jako věc, umění se nesmí vzdalovat člověku, ale má donutit člověka, aby cítil sám sebe. Člověk se podle něho musí vrátit do reálného života, protože jen tam může poznat svůj smysl. Chalupský se tak mnohem více blíží myšlence existencialismu jako nutnosti střetu se skutečností, tedy reflexe sebe v přítomnosti.

Přestože hlavním výrazovým prostředkem existencialismu byla próza, v českém prostředí 30. – 40. let 20. století se pozornost soustředila rovněž na poezii. Při svém zkoumání jsem zaměřila na dílo Jiřího Ortena, jenž byl pro Václava Černého nejvýraznějším představitelem českého existencialismu, a pak také na dva autory ze Skupiny 42, Jiřího Koláře a Jana Hanče. Hlavním předmětem mého zkoumání se stala otázka, zda je samotná poezie schopna principy existenciální imaginace zobrazit. Při zkoumání těchto principů jsem vycházela z knihy *Existencialisté* Vladimíra Papouška, který za základní zobrazovací principy reprezentace existence považuje modalitu těla, kategorii času, modalitu prostoru a modus nicoty.

Při rozboru deníků Jiřího Ortena, které jsem ale vnímala jako svébytné, celistvé dílo, jsem tedy pozornost soustředila zejména na poezii. Má otázka se týkala především toho, zda se některé aspekty existencialismu v Ortenově díle objevují, přestože Orten tuto filozofii neznal. Život je vnímán jako ohraničený, smrt je jediná jistota a subjekt k ní nezadržitelně směřuje, jedinec je vržen do nejistého a smrtí ohraničeného světa, odpovědnost za existenci je odňata Bohu a vrácena zpět člověku.

Domnívám se, že poezie je u Ortena schopná alespoň některé aspekty existenciální imaginace zobrazit. Umožňuje Ortenovi reflektovat sebe mezi věcmi a zobrazit tak svou existenci, která mezi mlčícími předměty zažívá pocit nicoty, odcizení. Myslím, že Orten sice odhalí v poezii svou existenci, ale tato existence není aktem sebeuskutečňování, ale spíše jen strnulou existencí neschopnou vyjít z konkrétní reflexe

sebe sama, přičemž esence je u Ortena již předem daná, ale není schopný k ní dojít, není schopen onen tragický životní pocit překonat.

Stejně jako Jiří Orten i Jan Hanč a Jiří Kolář volí zapisování formou deníku (přestože u Hanče toto pojetí komplikuje absence datace) a kombinují prozaický zápis s verši. Verše se tak stávají jednotlivými segmenty proudících událostí a dovolují zachytit právě probíhající střet se skutečností. Subjekt v jednotlivých básních popisuje událost, tak jak jí byl bezprostředně přítomen a souhrn těchto událostí vytváří tok všednodenních, banálních událostí, ze kterých pak do popředí vystupuje právě samotná existence subjektu jako jinakost, tato odlišnost se pak stává určitým gestem nebo spíše vzdorem proti této odcizené skutečnosti. Mnohem intenzivněji se tak v poezii Hanče i Koláře projevuje prvek existenciální tělesnosti, tedy vědomí těla v prostoru mezi jinými věcmi. Ani v básni Koláře či Hanče subjekt nepřekročí právě prožívanou přítomnost, avšak platí zde, že existence předchází esenci. Každá konkrétní báseň zobrazuje střet existence s právě probíhající skutečností, tedy odhaluje existenci a její tady a teď, ale nemůže se z tohoto střetu posunout směrem do budoucnosti.

Pokud bychom tedy odhlédli od zápisů psaných prózou a zaměřili se v díle Jiřího Koláře a Jana Hanče výhradně na zápisy psané veršem, vyjeví se pouze statická existence, bytí, které v přítomném okamžiku reflektuje sebe ve světě, je si vědomo své nejisté existence, ale toto bytí už by nebylo schopné sebe uskutečňovat. Forma deníkového zápisu a tedy kombinace poezie a prózy, kdy jednotlivé zápisy jsou spojeny postavou subjektu, tedy tělem, a snaží se zachytit proud času co nejautentičtěji, a reflektovat tak svou vlastní pozici v této plynoucí skutečnosti, pak ale naopak je schopná principy existenciální imaginace vyjádřit.

Domnívám se, že samotná poezie, tedy báseň sama o sobě, tak, jak je tomu například u Jiřího Ortena, kdy jeho básně byly mimo deníky vydány v samostatných sbírkách, není schopná všechny tyto principy zobrazit. Dokáže zobrazit prvek tělesnosti, vyjavit nicotu, pozastavením času upozornit na jeho nemilosrdné plynutí, avšak prvek časovosti, myslím, je největším problémem. Každá jednotlivá báseň nemůže plynutí času vyjádřit, a není proto schopná zobrazit subjekt jako projekt do budoucnosti, nedokáže vyjádřit sebeuskutečňování subjektu, tedy budoucnost jako „*prostor jeho existenciálního projektu*“¹²².

¹²² PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. s. 13.

Neexistence poezie ve francouzském existencialismu, jak vyplývá z mé analýzy textů v souvislostech s existenciální filozofií, pak tedy jistě není jen pouhou náhodou, jak soudil Václav Černý.

8. Seznam použité literatury

- BEDNÁŘ, Kamil. *Slovo k mladým*. Praha : Václav Petr, 1940. 30 s.
- BEDNÁŘ, Kamil. *Ohlasy slova k mladým*. Praha : Václav Petr, 1941. 34 s.
- BRDEK, Zdeněk. *Dílo básníků ze skupiny kolem Kamila Bednáře*. České Budějovice, 2007. 80 s. Vedoucí diplomové práce prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.
- ČERNÝ, Václav. *Paměti II*. Brno : Atlantis, 1992. 440 s.
- ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha : Mladá fronta, 1992. 152 s.
- ČERVINKA, Jaroslav. *O nejmladší generaci básnické*. Praha : Vyšehrad, 1941. 31 s.
- HANČ, Jan. *Události*. Praha : Torst, 1995. 390 s.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Generace. In *Obhajoba umění*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 110-119.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Svět, v němž žijeme. In *Obhajoba umění*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 68-74
- KOLÁŘ, Jiří. *Dílo Jiřího Koláře : Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha : Odeon, 1992. 485 s.
- KOLÁŘ, Jiří. *Dílo Jiřího Koláře : Černá lyra; Čas; Očitý svědek*. Praha : Mladá fronta, 1997. 294 s.
- ORTEN, Jiří. *Modrá kniha Jiřího Ortена*. Praha : Československý spisovatel, 1994. 344 s.
- ORTEN, Jiří. *Žíhaná kniha Jiřího Ortена*. Praha : Československý spisovatel, 1993. 304 s.
- ORTEN, Jiří. *Červená kniha Jiřího Ortена*. Praha : Československý spisovatel, 1993. 336 s.
- ORTEN, Jiří. *Nech slova za dveřmi*. Praha : Dokořán, 2003. 77 s.

ORTEN, Jiří. *Veliké stmívání*. Praha : Odeon, 1987. 196 s.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Praha : Torst, 2004. 465 s.

URBÁNEK, Zdeněk. *Člověk v mladé poesii*. Praha : Václav Petr, 1940. 31 s.

SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota : Pokus o fenomenologickou ontologii*. Přeložil O. Kuba. Praha : OIKOYMENH, 2006. 717 s.

Internetové zdroje:

ZELINSKÝ, Miroslav. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 2006-2008 [cit. 2009-02-10]. Dostupný z WWW:

<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=123>>.

Poetika programu – program poetiky. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. [online]. ©2007 <http://www.ucl.cas.cz>