

Abjektivní aspekty básnické řeči Jiřího Ortena a Kamila Bednáře

Zdeněk Brdek

Na přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. století se v českém literárním prostoru konstituuje nová generace, za jejíž jádro lze považovat skupinu autorů kolem strojopisného časopisu *Noc*. K této skupině patří vedle Bohuslava Březovského, Zdeňka Urbánka, Ivana Blatného, Jiřího Klana (vlastním jménem Josef Lederer) a Jiřího Daniela (vlastním jménem František Schulmann) také Jiří Orten, považovaný ve své době za nejtalentovanějšího tvůrce skupiny, a Kamil Bednář, který se od začátku profiloval jako skupinový mluvčí a organizátor — připomeňme např. jeho teoretizující spisky *Slovo k mladým* (1940) a *Ohlasy Slova k mladým* (1941), jež prostřednictvím kvazikonceptce nahého člověka usilují o postžení a probuzení generačního vědomí. Právě Orten a Bednář jsou patrně nejvýraznější postavy skupiny, a následující komparativní analýza se proto zaměřuje na porovnání jejich básnických diskurzů.

Literární tvorba autorů z okruhu *Noci* se vyznačuje tragickým životním pocitem, jenž je zapříčiněn mimojiné ztrátou dosavadních opor a jistot. Nemožou se spolehnout na soudobé ideové a světonázorové koncepty, jak vyplývá z uspořádané ankety (srov. BRDEK 2012a); mluvčí jejich textů se tak ocitají v rozkolísaném světě bez opěrných bodů, přičemž situace těchto mluvčích samých je také značně nejistá. Výchozím bodem přítomné analýzy je tak destabilizovaná pozice básnických subjektů v díle Jiřího Ortena a Kamila Bednáře, která často ústí až ve zpochybnění integrity mluvčího „já“ jako takového.¹ Vhodnou inspirací se v tomto ohledu zdá být myšlení Julie Kristevové, resp. její teorie

1 Pokud je naše pozorování definováno jako komparace subjektů v poezii Bednáře a Ortena, pak jsou jimi myšleny výhradně lyrické subjekty, tedy zcela vnitrotextové entity odlišující se od subjektu díla, umístěného na pomezí aktuálního a fikčního světa, a ještě více od empirického autora (srov. ČERVENKA 2003). Pro potřeby následujícího textu je v něm synonymicky zacházeno s pojmy *lyrický* a *básnický*, stejně jako v případě pojmů *subjekt*, *mluvčí* a *já*.

abjektu a abjekce, neboť tato koncepce je založena na předpokladu nestabilní povahy lidského subjektu, jehož identita je neustále ohrožována či narušována.

V knize *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (1980) přichází Kristevová s lapidární definicí abjektu jakožto čehosi mezi subjektem a objektem (srov. KRISTEVA 1982: 1–31nn). Podobně jako další kolegové z okruhu časopisu *Tel Quel* (např. Michel Foucault nebo Roland Barthes), tak bulharsko-francouzská myslitelka nabourává tradiční kategorie karteziánského myšlení včetně těch nejzákladnějších — „já“ zde není pojímáno jako něco automatického, čím lidský jedinec přirozeně disponuje, ale jako výsledek namáhavého a nikdy nekončícího procesu sebestanovování. Podstatnými momenty modelu Kristevové jsou právě procesuální charakter *abjektivního gesta a fenomén hranice*. Figuru abjekce lze totiž chápat jako dynamickou jednotu dvou protichůdných pohybů; jednoho směřujícího ke zrušení bariéry mezi subjektem a objektem, následkem čehož dochází ke ztrátě pevných obrysů subjektu, který se vylévá mimo své meze, a druhého pohybu mířícího opačným směrem k sebeopevnění subjektu prostřednictvím odlišení se od objektů.²

Zrušení distance mezi subjektem a objektem tematizuje ve svých *Základních pojmech poetiky* (1946) také Emil Staiger, který splynutí subjektu se světem klade jako základní rys lyriky jakožto literárního druhu (srov. STAIGER 1969: 42–51nn). Třebaže je Staigerův model v mnohém podnětný, pro potřeby našeho pozorování se jeví užitečnější koncept Julie Kristevové, a to ze dvou důvodů. Jednak proto, že Staiger (ovlivněn Heideggerovým myšlením) pojímá stav lyrického naladění, v němž se rozpouštějí hranice subjektu a předmětů, jako v podstatě ontologické rozpoložení aktérů aktuálního světa — tvůrce textu a jeho čtenáře, mezi nimiž se de facto smazává rozdíl. Přítomná esej se však chce více přidržet dění vnitrotextového a zrušení subjekt-objektové distance chápe spíše jako motiv či textovou rétorickou figuru. Druhým důvodem upřednostnění teorie abjektu je pak skutečnost, že v tomto modelu je rozpřádání subjektu vyvažováno i jeho sebestanováním, což se ukáže být podstatné právě pro identifikaci odlišností mezi Ortenovým a Bednářovým básnickým diskurzem. U Staigera oproti tomu dominuje pohyb rozpuštění subjektu a retardace tohoto pohybu je tematizována pouze náznakově (např. v pojednání o funkci opakování v lyrice).

Ortenova touha po splynutí a jednotě

Výrazný rys mladé poezie autorů ze skupiny kolem Bednáře spočívá v reprezentaci mluvčího jako hypersenzitivního seizmografu reagujícího na sebenepatrnější podněty svého okolí. Hlavní tvůrčí metodou se stává obnažení a odstranění překážek v autentickém prožívání. Ortenův básnický subjekt

2 V českém prostředí pojednává výstižně o abjekci, resp. abjektu Jan Matonoňa, který rovněž odkazuje na další relevantní zdroje (viz MATONOHA 2012a).

proto odkládá šaty, jež svou hmotností zkreslují lidský kontakt se světem, aby se setkal s věcmi v jejich skutečně živé podobě: „Jen nadzvednouti onu tíži | která se vryla do hmatu [...] A hmatat tam kde není látek | kde nahá kůže spočívá | kde není místa pro kabátek“ (ORTEN 1992: 139). Orten také v náznačích formuluje teorii prvního okamžiku, v němž podle něho dochází k nezkresenému kontaktu lidského „já“ s věcmi, a naznačuje tak, že právě jeho diskurz je nejvíce determinován potřebou blízkého vztahu se světem, potřebou subjektu být v souladu se skutečností, která ho obklopuje.

V pronikavé analýze prostoru a času Ortenovy poezie si této tendence ke sblížení povšiml také Zdeněk Kožmín: „Být všemu blízko s touhou po ztotožnění je nejvlastnějším ortenovským bytím [...]. Je třeba se ke všemu sklonit a vrústat do všeho svou horoucí blízkostí“ (KOŽMÍN 1995: 488). Orten je přímo puzen k překonání odtažitosti a k prodchnutí cizích předmětů sebou samým: „Všechny věci kolem dokola jsou v nepořádku | marně je беру do ruky a dýchám na ně“ (ORTEN 1992: 152).³ Odtud pramení Ortenova ostenzivní potřeba zabydlet cizost, patrná především v okamžicích častého stěhování (např. IDEM 1993: 201), odtud ona pověstná něha a empatie — prisuzované obvykle inspiraci Francisem Jammesem — s nimiž básník přistupuje ke zvířatům, věcem i jiným lidem: „Když se někdo dívá chci být v něm | a nic mu nevzít jen být s ním | hledícím chlapečkem“ (IDEM 1992: 97). Ortenovo empatické vcitování se je z tohoto pohledu založeno na principu extenze básníkovy „já“, do něhož má být zahrnuto i to, co do něho původně nepatří. Soucitný básník dává promlouvat věcem, jež jsou ve vztahu k němu „ne-já“, propojuje se s nimi, poskytuje, odevzdává sám sebe a tím také vlastně od sebe odstupuje (srov. ŠTOCHL 2011: 22). Dochází k rozpouštění neprostupné hranice vymezující subjekt a ten tak splývá se svým okolím — třeba s krajinou, jejíž komponenty odpovídají částem těla mluvčího (ORTEN 1992: 203), či s atmosférickými jevy. Stává se sněhem (IBID.: 248), vchází do něho déšť (IBID.: 70) anebo stmívání: „Jak pojmenovat jedno z oněch přetichých vzlínání šera, když do celé mé duše a do celého mého těla, do toho všeho, co jsem já, se vtírá pomalé stmívání, zháší se ve mně a za chvíli bude tma? Jak pojmenovat svou něhu k tomu, co nejsem já, co je druhá část mé bytosti (a jsem to také

3 V případě Ortenovy tvorby pojmám jeho poezii jako integrální součást deníků, které tak v návaznosti na Jana Grossmana či Marii Rút Křížkovou vnímám jako svébytný žánr, u něhož se lyrika složitě prolíná s autobiografickým záznamem, takže lze jen stěží rozlišovat mezi fikcí poezie a pravdivým svědectvím. „Deníky nejsou tedy básněmi, roztroušenými mezi životopisným materiálem a poznámkami z četby, ale především celistvým a samostatným literárním dílem, více nebo méně záměrně připravovaným, žánrově osobitým“ (GROSSMAN 1958: 9). Při citaci Ortenových veršů proto neodkazuji na sbírku, v níž byly publikovány, nýbrž na místo, kde se nacházejí v rámci deníků.

já, kéž bych byl)? A první část mé bytosti, to je dívka, a já předobře vím, jak se jmenuje“ (IDEM 1993: 156). Jiné představuje pro Ortena pouze druhou, zatím odlišenou část jeho samého, kterou touží asimilovat. Jan Grossman považuje tuto tendenci ke zdůvěrnění za klíčový organizační princip prvního období básnickovy tvorby, jež charakterizuje jako „impresionistické“ stadium poezie „plaché, něžné, vcitující se do skutečnosti, vplývající do ní a s ní se ztotožňující“ (GROSSMAN 1958: 15). Jak Grossman dále naznačuje, popisovaná zdůvěrnující tendence je výrazem obecnějšího sémantického pohybu Ortenových textů, totiž touhy po překonání samoty směrem k jednotě. Orten touží navrátit se v „onu ztracenou existenční jednotu člověka a světa, překonáním tragického, osamocujícího principu individuace“ (IBID.: 16).

Takovým stavem harmonické pospolitosti lidského jedince a světa kolem něho je přirozeně dětství, k němuž se Orten i jeho kolegové často vracejí. Orten uplatňuje především ve svých raných textech zněžňující dětskou perspektivu, ovšem jeho zpětný pohyb pokračuje ještě dále, až ke skutečné, prapůvodní integritě mateřského lůna. Nejsoustavněji je tento topos rozvinut ve slavném cyklu šesti básní nazvaném „V mamince“, který reprezentuje jednak snahu mluvčího provést jakousi personální archeologii, jejímž výsledkem by bylo nahlédnutí úplných počátků sebe sama a tím také poznání tajemství života a smrti, jedná se ale rovněž o snahu nalézt bezpečný úkryt před nepřátelstvím světa. Prostor je v cyklu výrazně polarizován na uvnitř a venku, přičemž vnějšek je zobrazován jako kruté místo přinášející smrt a vnitřek naopak jako útěšná nerozlišenost „sladkého kolébání“ (ORTEN 1992: 251).⁴

4 Julia Kristevová ve svých úvahách používá termín *chóra*, který si vypůjčuje z Platónova pozdního dialogu *Timaios*, aby jím označila nerozlišenou matečnou hmotu, na jejíž půdě se prostřednictvím pomalého a namáhavého produkování objektových vztahů konstituuje subjekt novorozence. Chóra je podle Kristevové „zcela provizorní a bytostně pohyblivá artikulace tvořená pohyby a jejich efemérními stážemi“ (KRISTEVA 2004: 19) a lze ji chápat jako neforemný osmotický prostor primární slasti, v němž a z nějž počíná proces značení, jehož výsledkem je současně se vznikem znaků také konstituce subjektu v opozici k objektům (srov. také MATONOHA 2012b). Tento proces je vlastně primární zkušenost abjekce, kterou Kristeva považuje za první autentický prožitek konstituujícího se „já“: [Abjection] „seems to be the first authentic feeling of a subject in the process of constituting itself as such, as it emerges out of its jail and goes to meet what will become, but only later, objects“ [(abjekce) se zdá být prvním autentickým prožitkem subjektu v procesu jeho konstituování, kdy se vynojuje ze svého vězení a směřuje k setkání s tím, co se později stane objekty] (KRISTEVA 1982: 47). Proces vynořování se subjektu z beztvaré chóry provádí někdo, kdo není objekt, avšak zatím ještě ani subjekt — běží zde tudíž o abjekt. Abjektivní zkušenost dospělého „já“ pak lze charakterizovat jako regresi k archaickým stadiím ontogeneze, jako vytěsněnou vzpomínku na násilnou separaci budoucího subjektu od matčina těla: „Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which

V mateřském lůně panuje stejnost, v níž neexistují žádné rozdíly či konfrontace, takže návrat do něj je návratem „do jednoty nerozlišeného bytí, kde nerozčleněno v sobě trvá já i nejá“ (ČERNÝ 1992: 113), což si dobře uvědomoval Václav Černý, první Ortenův vykladač, který odmítá osočování básníka z přebujelého individualismu, když interpretuje jeho snahu o navrácení se do existence před zrozením jako „hluboký, originální projev pudu antiindividualistického, tak nezvyklý, že se zdál naopak kapricí supersubjektivismu“ (IBID.). Pokud chápeme Ortenův *regressus ad uterum* jako součást úsilí nalézt bezpečnou skryš pro svůj ohrožený subjekt, pak je nutné si uvědomit, že tato záchrana je paradoxně realizována rozpuštěním tohoto „já“ v prenatalní totožnosti všeho se vším, tedy ve zrušení subjektu.

Analogicky k tomu básnický subjekt nachází spočinutí také v postmortální situaci, neboť smrt, stejně jako matčino lůno, je místem, kde „nic už nebude dvojit“ (ORTEN 1992: 81). Např. v básni „U tebe teplo je...“ (IDEM 1993: 255–256) popisuje mluvčí smrt způsobem, který nápadně připomíná řeč, jíž jinde hovoří o bezpečí mateřského klína. Být mrtev znamená být „tak úplně a cele“, tedy ne na způsob vyčleněného fragmentu, ale jako kompletní ucelenost.

Dalším pokusem o obnovení ztracené jednoty je samozřejmě milenecká láska, k níž básník upíná své naděje. Milovat pro Ortena znamená stát se tím, koho milujeme, splynout s ním — „kdo miluje, chce být tím, co miluje“ (IDEM 1992: 211) — a spojení úst v polibku je toho manifestační: „dva polibky udělají jeden polibek“ (IBID.: 229). „Ty býváš strašně cizí | nejsi-li já nejsme-li spolu | tak spolu že se nevidíme“ (IBID.: 162), říká jeden z milostných partnerů druhému, čímž je tematizováno překonávání vzájemné jinakosti splynutím obou individualit v jednotné „spolu“, v němž již nelze rozeznat jedno „já“ od druhého, takže se účastníci tohoto stavu ani navzájem nevidí. Touha po spojení v lásce je ovšem ozvukem touhy po návratu do mateřského lůna, k čemuž v Ortenově diskurzu odkazuje časté propojování představ matky a milenky (např. IDEM 1993: 58 a 178). „Milenko, matko, ženo má“ (IDEM 1992: 251), oslovuje básník své ženy sjednoceně v jednu a reflektuje přitom jistý incestní rozměr svého vztahu k matce: [byl jsem] „podle všeho odedávna matčíným obrazem eroticky poznamenán; byla to ona, tu i tam, více i méně, již jsem miloval, pro niž jsem se soužil, již jsem se snažil dobývat i již jsem také zrazoval“ (IDEM 1994: 198). Tohoto rysu si všímá také Marie Rút Křížková: „pocit fyzické jednoty s matkou [...] druží se v Ortenových představách se splynutím milostným. [...] Ortenovy návraty k matce jsou výrazem touhy milenecké, a naopak, jeho touha po milence je zároveň touhou po matce“ (KŘÍŽKOVÁ 1994: 304–305).

a body becomes separate from another body in order to be“ [Abjektivně uchovává to, co existovalo v archaickém stadiu pre-objektových vztahů, v pradávnm násilí, skrze něž se tělo odděluje od jiného těla, aby bylo samo sebou] (IBID.: 10).

Bednářovo splývání se skutečností

Také Bednářův básnický mluvčí se snaží sblížit se světem kolem sebe, aby pronikl k jeho nedeformované podstatě. V rámci představy básníka jako hypersenzitivního seizmografu zachycujícího autentickou podobu skutečnosti se často stylizuje do subjektů reagujících i na ten nejsubtilnější vzruch vnějšího světa. „Je večer,“ píše Bednář, „bledý jdu tvými ulicemi, | strašnější noc však vzrůstá, | až v těle nesmírném se zachvívám | okraji svými, hranicemi bolesti. || Rozlitá kapka s krajem citlivým, | amoeba obrovská a hořem lemovaná | je vlast — nepředstavitelný žír, | ve mně burácející“.⁵ Úzkostná, bolestiplná skutečnost se dotýká subjektu přímo na jeho hranicích, takže vzdálenost mezi ním a bolestí je minimální. Setkáváme se zde s motivem subjektu připomínajícího citlivou kapku, která do sebe umí pojmout z okolí všechny impulzy, byť poškozující. Bednářovo lyrické „já“ se někdy dokonce dobrovolně otevírá působení tragiky⁶ a nechává se jí prostupovat.

V korespondenci s rétorickou strategií, mající za úkol potvrdit mluvčího bezprostřední styk s realitou, čteme pak především ve sbírce *Milenka modř* (1939), částečně však i v následujícím *Kamenném pláči* (1939), výpovědi, které tematizují ztrátu hranice mezi subjektem promluvy a jeho okolím: „A obzor, stoupající ke mně, | [...] teď prostupuje duší mou“ (BEDNÁŘ 1939a: 15)⁷ nebo „Stříbrné šero zdí | s barvami duše mísí | svůj neklidný odstín“ (IBID.: 14). Okolní svět jako by vstupoval otevřenými receptory do básnického subjektu a intenzivně na něho působil svou znepokojivostí a trýznivostí: „Ten zvláštní šum! Jím smutné střechy | jak vcházely by v nás a štkaly“ (IDEM 1939b: 64). Na jiném místě je to naopak lyrické „já“, kdo někam vchází, výsledek je ovšem stejný — dochází k prostoupení subjektu charakterem situace, v níž se nachází: „Noc, zažehující hvězdy, | pojednou dokořán se rozevřela | a já jsem vešel. || Tvůj modrý stín, průvan tvé duše | žal mi vdechl | jak nehmotná křídla“ (IDEM 1939a: 19). Noc, s níž je mluvčí v důvěrném vztahu, zde funguje jako osvědčený a frekventovaný symbol tragiky. Lyrický subjekt je s nocí dokonce v tak těsném kontaktu, že přestává rozeznávat rozdíl mezi ním a jí — „noc, tak blízká, jak bychom sami byli nocí“ (IDEM 1939b: 21) — čímž dochází podobně jako u Ortena k rozpuštění hranice mezi subjektem a okolními objekty.

Tato tendence kulminuje v jakési desubjektivizaci, v potlačení subjektu básně, který vystupuje v Bednářově poezii většinou jako nestranný tlumoč-

5 LA PNP, fond Jiří Orten, rukopisy vlastní, próza, *Noc*, č. 3, s. 3.

6 Srov. LA PNP, fond Jiří Orten, rukopisy vlastní, próza, *Noc*, č. 4, s. 2.

7 Dlužno podotknout, že obzvláště u Bednáře lze uvažovat v souvislosti se splýváním básnického mluvčího a jeho okolí o vlivu domácí tradice impresionismu, který často pracuje s motivem krajiny jakožto obrazem duše. Implicitně je tato spojitost přítomna třeba v Černého (ČERNÝ 1939) recenzi Bednářovy sbírky, z níž pocházejí právě citované verše.

ník mezi skutečností a publikem, jež není schopno proniknout tak hluboko k realitě jako výjimečný básnický tvůrce. Báseň má být podle autorů *Noci* konkretizací autentického zážitku světa v jeho skutečné podobě, takže je nutné zbavit se nespolehlivých subjektivních příměsí, které by ohrozily objektivní pravdivost básnickovy zprávy o skutečnosti. „Zpívá ve mně noc“ (IDEM 1939a: 16), konstatuje např. lyrický subjekt, který sebou nechává rezonovat zpěv noci, aniž by do něj nějak aktivně zasahoval. Báseň, výsledek aktu psaní nebo zpívání, je zobrazována ne jako produkt člověka-básníka, nýbrž jako dílo samotné skutečnosti-noci: „Noci fialové | inkoustem smutným mé listy popisují“ (IDEM 1939b: 56). To noc zpívá a píše báseň, nikoli básník — ten se pouze pokouší co nejvěrněji reprodukovat zažívané. Báseň není plodem jeho svévolné kreativity, přichází k němu odkudsi zvenčí, zmocňuje se ho a děje se mu: „Již se blíží, lomcuje mým srdcem, | sirá a opuštění plná tak — báseň“ (IBID.: 78). I v dalších textech *Milenky modři* je podobným způsobem reprezentován proces vzniku básně — např. v „Krůpějích Pasternakových“ (IDEM 1939a: 42) čteme:

Sním. Nezřetelná panoptika má
jsou krajinou, již tma se zmocňuje,
a teď již zamkla duši mou,
jak trubka zhašená mnou zní.

Lyrické „já“ zde vystupuje v roli pouhého média, skrze něž je vyjadřováno sdělení, jehož původcem subjekt není; funguje vlastně jako hudební nástroj, pomocí něž se má ozývat nezkreslená skutečnost. Výrazně se tato rétorická figura uplatňuje také v „Milostné básni“ (IBID.: 17), která však není láskyplným vyznáním určeným dívce.⁸ Mluví totiž oslovuje právě báseň, jež ovšem v textu nabývá také podob jiných uměleckých děl (píseň, socha): „Viděl jsem, jak noc tě vila, | a plný pochybnosti jsem tě zpíval“ (IBID.). Autorem písně je tu opět noc, mluvčí plní roli reproduktoru, který poskytuje sám sebe, aby píseň noci mohla zaznít (IBID.):

Smrt štěstí zdvihla stopy větrné,
když ke mně prázdnému jsi přiložila rty
a dechem zazpívala mne
jak krásný obrys noci bezesné.

8 Ve vztahu k erotickým motivům vůbec působí Bednářova poezie dosti puritánsky. Lyrický subjekt je rozechvěn i tím nejsubtilnějším milostným dotykem: „mých prstů list se třesoucí | pod vánkem plati tvé“ (BEDNÁŘ 1939a: 24). A když je v básni s vypovídajícím názvem „Trestná láska“ (IBID.: 36) mluvčí doslova znásilněn tělesnou vášní, prezentuje sexuální akt jako hříšný a trestuhodný pád.

Subjekt se stylizuje do podoby dutého, prázdného předmětu — zřejmě ozvučného hudebního nástroje — který je rozezníván dechem kohosi druhého. Píseň (či noc) přikládá rty k lyrickému mluvčímu, fouká do něho a on zaznívá jejím zvukem. Tímto aktem se subjekt cítí být realizován, je „zazpíván“, takže dochází k zvláštnímu prohození rolí; neplatí, že básník zpívá píseň, ale že naopak píseň zpívá básníka, jenž tak přestává být jednajícím subjektem.

Ortenův strach z rozpuštění ve stejnosti a ze znečištění

Jak bylo ukázáno, Ortenův básnický subjekt touží po celistvosti a jednotě se světem. Toto gesto je však v Ortenově řeči doprovázeno zároveň pohybem protichůdným, kterým subjekt odmítá splynout nadobro s okolní skutečností, neboť by to znamenalo jeho zánik. Pokud by se „já“ ztotožnilo s objekty tak, že by se od nich přestalo odlišovat, vedlo by to k jeho rozpuštění ve stejnosti. Orten si podvědomě byl vědom tohoto nebezpečí, a nalezneme proto v jeho textech pasáže, v nichž se vymezuje vůči fenoménům, u kterých druhdy hledá spočinutí. Ve smrti může sice mluvčí docílit kompletnosti, ale výpisek ze Shakespeara rovněž poukazuje na skutečnost, že zemřít znamená přestat být subjektem: „Smrt je, být vyhnán od sebe samého“ (ORTEN 1993: 223). Orten na jednu stranu vyzývá smrt, choulí se k ní, chystá společně s Ivanem Blatným sebevraždu, na druhou stranu se jí však děsí. A stejným principem lze vysvětlit také Ortenův komplikovaný milostný vztah, interpretovaný Křížkovou jako útěk před šťastnou láskou, která by vedla ke z pohodlnění a tvůrčímu vyhasnutí (srov. KŘÍŽKOVÁ 1994). Ortenův mluvčí např. vysvětluje dívce, proč její chlapec váhá s přilehnutím na lož: „Měl příliš velký strach | prostoupiti tě zcela | abys on byla ty“ (ORTEN 1992: 135). Jedná se o strach ze ztráty vlastní identity.⁹

„V balíku, který jsem dnes dostal,“ zapisuje si básník do *Červené knihy*, „byl sáček se starými, plesnivými fíky. Rozevřel jsem jej a bez rozmýšlení jsem se do jednoho fíku zakousl. Pak jsem se teprve podíval do sáčku a viděl, že se hýbá červy. I v ústech se mi něco hýbalo, zmocnil se mne strašný pocit ošklivosti, vyplivoval jsem, skučel a máchal rukama, hodil jsem sáček na zem a nebyl jsem hodně dlouho schopen žádného činu“ (IDEM 1994: 196). Citace zachycuje prožitek abjekce, v němž dochází k porušení celistvosti subjektu cizorodým předmětem, který má povahu abjektu — míří do nitra subjektu s cílem stát se jeho součástí, ale zjevuje se též jeho neakceptovatelná jina-

9 Právě v tomto ambivalentním charakteru spatřuje Jean-Paul Sartre nezdar a ztroskotání lásky, jejímž ideálem je podle něho „splynutí jednotlivých vědomí, při němž by každé vědomí zachovávalo svou jinakost, aby mohlo zakládat vědomí druhého“ (SARTRE 2006: 439). Láska se tak Sartrovi jeví jako rozporné a neuskutečnitelné úsilí o překonání faktické negace — nicoty oddělující dvě vědomí — a zároveň uchování negace vnitřní, nutné k odlišení dvou subjektivit.

kost.¹⁰ Samotný subjekt je abjektem infikován, svíjivý pohyb červů v ústech se přenáší na celé tělo a subjekt je strháván v místa, kde se bortí zdi jeho sebeopevnění, čímž se stává taktéž abjektem. Je puzen vyplivnout nechutnou věc a vykonává tak znovu proces vytyčení svých hranic. „Strašný pocit ošklivosti“ a zhnusení se tak jeví jako svého druhu obranná reakce subjektu proti odpuzivému a odpuzovanému abjektu. Odpor k určitým druhům jídla (např. ke škrálopu na mléce) podle Kristevové také patří k základním formám abjekce (KRISTEVA 1982: 2).

Dalším momentem, v němž se jedná o ochranu subjektu před narušením jeho integrity, je jeden z nejstabilnějších prvků Ortenova vnitřně rozporného diskurzu, totiž úzkostlivé opatrování čistoty. Jan Grossman si povšiml, jaké důležitosti v básnickově modelu světa nabývá čistota jakožto souhrnný pojem nejvyšších hodnot a konsekventně k tomu také „útěk před světem nečistým a znečišťujícím“ (GROSSMAN 1958: 16). Zejména ve druhé deníkové knize se touha po čistotě a odvrhování všeho neupřímného, lživého a špinavého stává až jakousi obsesí, protože subjekt odvozuje svou existenci od čistoty, své klíčové komponenty: „Jsem čistotou podpírán, uvolním-li ji, spadnu, nebude tu už nic, co by mohlo zadržet můj pád“ (ORTEN 1992: 247). Chce-li Ortenovo básnické „já“ zachovat svou existenci, musí uchovat čistotu uvnitř sebe nepošpiněnou: „chci zůstat všemu čistému v sobě věrný“ (IDEM 1993: 187). Nejvyšším imperativem se tudíž stává požadavek čistoty a opravdovosti: „Ač plod je zablácen, | chtěj ryzost po ovoci“ (IBID.: 167). Rétorika tohoto úsilí připomíná někdy náboženský diskurz — „žíhaná kniha, zasvěcují tě čistotě“ (IBID.: 11) — někdy nabývá až militantních rysů: „Opíčení a přetvářce je vypovězen boj“ (IBID.: 55). Případný dotek se špínou lyrický subjekt vůbec nechce připustit: „neobjal jsem ji (nebyla přece čistá!)“ (IBID.: 176), někdy prožívá téměř panický strach ze znečištění: „Celé to špinavé, nízké a mělké prostředí, které je kolem divadla, dovede notně zaslepit, a já mám raději čisté ruce bez mytí. Není to jenom pohodlnost, je to také bázeň z poskvrnění onoho jediného svatého pocitu, který v sobě mám a který jsem odhodlán střežit proti všemu až do samotné smrti a — kdyby to nebylo tak zoufale pochybné — i za ni“ (IBID.: 122). Orten se v empatickém gestu otevírá světu, chce mu být co nejbližší, ale přitom se distancuje od všeho, co by mohlo ohrozit jeho nejlustnější podstatu.

10 V myšlení Julie Kristevové se setkáme s dvojným významem pojmu *abjekt*; jednak je abjektem již konstituovaný subjekt, jehož hranice jsou porušeny, takže dochází k vylévání se ven, abjekt je však také zvláštní předmět, který na subjekt dotírá a narušuje jeho stabilitu zpochybněním hranic. K abjektu se subjekt nemůže vztahovat jako k jiným předmětům tak, že se od něho odliší, protože abjekt je se subjektem v určitém spojení. Abjektem může být krvavá, nebo hnisavá rána, štiplavý zápach potu, či hniloby, exkrementy a jiné tělem vylučované látky, zkrátka vše, co od sebe subjekt odstrkuje, aby si uchoval svou integritu.

Je příznačné, že subjekt strachující se o svou vnitřní rysovanost je nutkán udržovat v čistotě především oči a ústa, komunikační kanály se světem a nejexponovanější tělesné partie Ortenovy řeči, která popisuje první kontakt novorozence s vnějším světem následovně: „A potom otevřel oči a otevřel ústa a nadýchl se a uviděl svou smrt“ (IDEM 1992: 254). Důležitost úst a očí, jež jsou Ortenovi „druhými ústy“ (IBID.: 214), spočívá v tom, že jsou hraničními přechody, skrze něž svět nejintenzivněji vstupuje do subjektu. Básník, podobně jako jeho kolegové z okruhu *Noci*, usiluje o pravdivé, nezkrácené vidění skutečnosti, kterou do sebe chce propouštět pouze falš neposkvrněnou. Potřebuje proto mít oči umyté: „Každý večer před usnutím pečlivě umýt levé oko a jazyk“ (IDEM 1993: 190). „Potkal jsem studánku a oči jsem si omyl“ (IBID.: 103). Také inkorporovaný vzduch vymezující existenciální limit subjektu — „Mám tě rád vdechnutí | neboť vstupuješ do mne | jsi to ty jediné jediné před smrtí“ (IBID.: 94). — musí být čistý: „Nadýchl jsem se čistého. Nadýchl jsem se klidného. A tyto doušky mi budou pomáhat v boji s nejbližší budoucností“ (IBID.: 185). Lyrické „já“ se snaží vyhnout špinavé vodě (IBID.: 219) a pije jen z těch nejprůzračnějších pramenů, aby do sebe nepustilo nic špinavého: „Chtěl bych ke studánkám a napít se z nich“ (IDEM 1992: 247).

Současně básník velmi pečuje o to, co naopak do světa vypouští, což jsou v jeho případě hlavně slova. Nechuť ke lži a požadavek opravdovosti v poezii, která má být autentickým zachycením prožitku, jsou odrazem potřeby čistého slova a odporu k „slizkým slovům, | z nichž málo světla svítí“ (ORTEN 1993: 193). V *Žítané knize* nalezneme několik zápisů týkajících se brigády z léta 1940, jež byl Orten nucen strávit „mezi lidmi, kteří každé slovo převrací do hnoje“ (IBID.: 178). V jedné z těchto poznámek se autor s opovržením vyjadřuje o rolnických spolupracovnících, jejichž vulgarity se štítí, a vyslovuje přání utéct pryč: „Poslouchám oplzlé řeči, starý čeledín ohmatává služku, která ječí [...]. Běhá bosa po bodlácích a osinách, říká s absolutní neschopností ostychu nejhrubší slova [...]. Býti co nejdál od všech těchto věcí, to je mé největší přání“ (IBID.: 177). Na jiném místě mluvčí dokonce pocituje strach z toho, že by sám mohl použít slizké slovo: „Měl jsem v ústech slovo děvka, bál jsem se toho slova“ (IDEM 1994: 14).

Topos živého mrtvého

Smrt, jejíž tíživá přítomnost se podílí na tragickém životním pocitu skupiny kolem Bednáře, představuje jednu z elementárních podmínek, které vymezují lidskou existenci. Mrtvolu, ostatky zemřelého proto Kristeva považuje za nejvyhraněnější a maximální abjekt, neboť odkazují k nejzazšímu limitu, za nímž subjekt přestává být subjektem (KRISTEVA 1982: 3–4). V textech autorů *Noci* překvapivě často nacházíme obrazy mrtvol, jež porušují základní hranici, jíž je subjekt určen, tím, že se vracejí do světa živých.

Nejvyužívanější strategie zacházení s toposem oživlé mrtvolvy, tedy jakési zombie, spočívá v dokreslení katastrofické atmosféry — zejména ve zjitřeném období po Mnichovské konferenci se objevují oživlí mrtví jako součást obrazů pokroceného a k destrukci mířícího světa. U Bednáře tuto funkci plní např. umrlc v *Roku*: „Ten mrtvý zas tu stál, | jen bělmo viděl jsi, | když víčka odhrnul“ (BEDNÁŘ 1966: 91). Dále čteme nezřídka o zástupech oživlých mrtvol — „Jdou do záseků mrtvých, jdou, | smrt na rtech, v krvi bídu, | praporečníci hladu jdou“ (IDEM 1939b: 23) — jež sehrávají v Bednářově modelu světa podobnou roli jako kreatury „bez smyslů trhající svého lidství šat“ (IBID.: 25) nebo vzbouřené stroje (IBID.: 92); jsou reprezentací odlišštěných bytostí, které ztratily klíčovou kvalitu, bez níž podle Bednáře člověk není člověkem, totiž duchovní rozměr bytí — jedná se vlastně o mrtvé zaživa.¹¹ Smazávání hranice mezi životem a smrtí je i u Ortena frekventovanou rétorickou figurou, ať už je realizována v podobě jistého fatálního poranění mluvčího — „Zůstati živý v mrtvém těle | [...] jak jezdec který zůstal v sedle | ač se kůň pod ním rozstonal“ (ORTEN 1994a: 38) —, nebo jako součást eschatologické vize: „A mrtví ach ti vstanou k tanci“ (IBID.: 143). V případě těchto formulací ovšem nelze hovořit o nabourávání integrity subjektu; živí mrtví zde nefungují jako objekty, které by zpochybňovaly suverenitu „já“, jež by se vůči nim muselo vymezovat. Takovou reakci však může vyvolat až poněkud přímější konfrontace subjektu s mrtvolou, např. setkání s ní.

V jednom ze svých prozaických textů Orten zachycuje scénu setkání s otcem, který vstal z mrtvých, ale znovu umírá. Zhnusení a fyzický odpor, jež postava střetávající se s podruhé umírajícím otcem zakouší, jsou gesta od-

11 Také u básníků střední generace nalezneme v reakcích na Mnichovskou „zradu“ zobrazení oživlých mrtvol s podobnou funkcí jako u Bednáře. V básni Františka Halase „Dušičky“ z *Torsa naděje* (1938) „se v lesích mrtví potácejí“ (HALAS 1957: 282) a solidárně sdílejí s živými hořkost přítomné chvíle — je však možné vzít v potaz také zobrazení mrtvých jako tradiční katolický topos odkazující ke společenství svatých (*communio sanctorum*), tedy Bohu náležejících živých i mrtvých. V posledním zpěvu skladby *Září 1938* (1938) Vladimíra Holana se kvůli národní krivdě prostřednictvím antických bohyní pomsty probouzí z věčného spánku Karel Hynek Mácha, čímž Holan evidentně naráží na exhumaci básnickových ostatků před zabráním pohřbení a jeho druhý pohřeb, jenž se stal národní manifestací proti nacismu. Ve *Snu* (1939) zase Holan popisuje bezduchý „mumraj lemurů“ (HOLAN 1946: 142), tedy potácivé hemžení těch, „v nichž duše byla kdys | na byt a stravu, duše, která | výpověď dostala hned včera | a opouštěla už jen hmyz“ (IBID.: 140), a ukazuje tak, že člověk bez duše je degradován na pouhé zvíře. Jako východisko z krize se tak jeví přimknutí k duchovním hodnotám, což potvrzuje i zburcovaný Mácha hledající marně na všech světových stranách klidné místo spočinutí, jímž pro něho snad bude „nějaká pátá | světová strana duše“ (IDEM 1938: 38). Také ve skladbě Františka Hrubína „Město v úplňku“ mrtví ožívají (viz HRUBÍN 1968: 18) a ilustrují tak nepřírozený, zlověstný běh událostí.

vrhování čehosi cizího, co dotírá na subjekt: „Odon se chvěl, štítíl se zápachu, který přicházel z dálky a procházel domem. [...] Dveře se otevřely. Na vysokém loži odpočíval obživlý a umírající. Jeho tvář byla černá a hníla. Hlava podložena bílými poduškami se kývala ze strany na stranu, bylo to příšerné a Odon nemohl potlačití hnus“ (IDEM 1999: 155). V Ortenových denících se pak vyskytuje velmi podobný zápis o návštěvě mluvčího u strýce upoutaného chorobou na lůžko: „Viděl jsem nemocného žlutého strýce, který deset let či ještě déle leží ve stejné poloze, se smrtí v očích, vidí kolem sebe umírat lidi a národy, sám méně živý než mrtvola, ale se srdcem tvrdošíjně tlukoucím. [...] Ach, nesnesu nemoc a nesnesu smrt, bylo mi trapně za něj i za sebe, mluvil jsem s ním tak, jako se mluví s lidmi, ale to přece není vhodná řeč živého s mrtvým!“ (IDEM 1993: 84). Básník zde reflektuje střet s žijící mrtvolou jako směsici odporu, trapnosti a úzkosti; přestává být zřetelně oddělen od smrti, jež překračuje zdánlivě pevně stanovené limity a vtírá se do jeho světa — mluví s ní dokonce hovoří. Obdobně na něho působí také předmět z nejmilovanějších a nejosobnějších — kniha, která se však stává abjektem, neboť byla infikována znejišťující ohavností: [...] „měl jsem z té knihy pocit hnusu, protože jsem ji nedávno půjčil svému nemocnému strýčkovi, a teď mi připadá masná a hnisavá, brr, jako by měla také být raněna mrtvicí“ (IBID.: 235). Subjekt je puzen odvrhovat invazivní cizost abjektu, aby znovu zbudoval hranice svého „já“.

Také Bednář tematizuje kontakt s mrtvým otcem, který se ukazuje být v jistém smyslu živý, nicméně děje se tak odlišným způsobem, jenž odkazuje k podstatným rozdílům mezi Bednářovým a Ortenovým diskurzem. O otcově smrti pojednává Bednářova lyrickoepická skladba *Veliký mrtvý* (1940), jejíž základní situace spočívá v tom, že básník drží noční hlídku u těla zemřelého. Ten se po smrti přesunul do paralelní duchovní roviny a zanechal v pozemském světě pouze prázdnou tělesnou schránku. V Bednářově dualistickém myšlení jsou tyto dva světy — totiž mimoempirická, spirituální dimenze a hmotné univerzum — výrazně separovány, díky čemuž je mluvčí uchráněn před abjektivním působením živého mrtvého. Život mrtvého se odehrává na úrovni duchovní; zemřelo pouze tělo a díky duši existuje otec dál v jiné podobě, která již nezasahuje do světa mluvčího, takže není nutné se proti ní ohrazovat pocity hnusu, jako to dělá Ortenův mluvčí. Ještě zřetelněji lze tento rys identifikovat v šestém zpěvu skladby, kde je básnický subjekt svědkem nočního reje přízraků. Nadzvedává se strop, ze stěn padá omítka, na dveře buší čísi ruce, okny lomcuje vítr a kolem rakve se zjevují přeludy mrtvých, svědčící o přítomnosti neznámých nadpřirozených sil. „Hle, ten je útlý, jak by zemřel ještě mlád! | Ten vyzáblý zas jistě znával, co je hlad! || Ten má jen trup a celý zakrvácen | jde s tamtím mdlým, jenž asi byl sám sebou ztracen“ (BEDNÁŘ 1940: 26). Lyrické „já“ spatřuje defilé strašidelných přízraků, ale necítí k nim fyzický odpor, nebo panickou hrůzu, protože se jedná o nehmotné

entity, od nichž má subjekt odstup, neboť se nachází v jiném světě než ony. Ve svých raných sbírkách Bednář často valorizuje své výpovědi poukazem na zvláštní vnímavost pro nadsmyslové děje (v souladu se stylizací do citlivého média) a funguje jako zprostředkovatel mezi duchovní a hmotnou dimenzí. Z výše zmíněných obrazů vyplývá specifikum této pozice mluvčího, jímž je nezúčastněné pozorovatelství bezpečně distancovaného subjektu, chráněného před potenciálním narušením své stability.

Snad jedinou výjimkou je z tohoto pohledu báseň „Pokoj“ z *Kamenného pláče*, jejíž první tři strofy (z celkových pěti) zní (IDEM 1939b: 58):

V křižujícím se průvanu dveří,
(myšlenky mrtvé jimi vanou)
za noci, v které hodina neudeří,
s tmou rozestlanou –

já vprostřed, já na křižovatce,
nesčíslnými zraky jsem hypnotizován,
před chvílí ještě sladce
pod vlnou spánku schován.

A náhle již nejsem, to kdosi jiný
bázlivou rukou se chápe
přeludů, které žijí tu s nočními stíny,
když po stěnách úzkost krápe.

Rozespálý lyrický subjekt se zde hned dvakrát nachází v nejistém stavu na pomezí — mezi bděním a snem a také ve dveřích, tedy na přechodu z jednoho prostoru do druhého. Je konfrontován s efemérními přízraky, umístěnými typicky do povětří, ovšem rozdíl oproti předchozím scénám z *Velikého mrtvého* lze spatřovat v tom, že tentokrát dochází ke kontaktu mluvčího s duchy, k prolnutí jejich světů. Situace už není jednostranná; subjekt vidí přeludy, ale zároveň je také viděn, „nesčíslnými zraky hypnotizován“. Dokonce dojde k dotyku rukou, k přímému propojení pozemské a nadpozemské roviny. Tento dotyk se však již neděje básnickému „já“, nýbrž někomu jinému; nastává zde zcizení subjektu, jež je oblíbenou rétorickou figurou existenciálních literárních diskurzů (srov. PAPOUŠEK 2004). „Já“ vnímá samo sebe jako objekt. Vedle abjektivního odvrhování skrze odpor se tak z tohoto pohledu figura alienace jeví jako další možná strategie subjektu, jak se ubránit narušení svých hranic. Subjekt přenechává děsivé a destabilizující setkání s cizotou na někom druhém.

Rekapitulace

Pohled inspirovaný koncepcí abjekce umožňuje detekovat v diskurzích Jiřího Ortena a Kamila Bednáře několik podobností a jednu podstatnou odlišnost. U obou básníků identifikujeme výraznou tendenci k rozpouštění subjektu; oba často splývají se světem, nechávají se jím prostupovat, aby pronikli k pravdivé tváři skutečnosti. Orten má potřebu být co nejbližší věcem, zvířatům i lidem, usiluje o návrat ztracené jednoty bytí, v níž by „já“ bylo ztotožněno s „ne-já“ — hledá tuto pospolitost v dětství, mateřském lůně, v lásce i smrti. Bednář zase potlačuje svou subjektivitu, aby jeho výpověď reagující na subtilní podněty světa byla nezkrasleným záznamem; stává se jakýmsi odosobněným médiem propojeným s děním.

Tento pohyb směrem k rozplynutí subjektu je však pouze u Ortena vyvažován pohybem opačným, jehož výsledkem má být opevnění se a stabilizace subjektu; u Bednáře se téměř nevyskytuje, neboť pro něho je určitá desubjektivizace žádoucím krokem na cestě k autentickému vnímání skutečnosti.¹² Orten sice touží po asimilaci, ale zároveň se brání splynutí s druhým či jiným, neboť by to znamenalo porušení jeho identity. Obává se rozpuštění v lásce, nebo smrti, hrozí se styku s nečistotou, která by mohla kontaminovat jeho nejvlastnější „já“, odvrhuje proto od sebe vše špinavé a štítí se cizorodosti smrti vkrádající se do světa živých. Orten na jednu stranu chce překonat limit, jímž je jeho subjekt omezen, ale na stranu druhou v sebezáchovném gestu oceňuje bezpečí pevných zdí: „Jedna z nejhorších věcí tohoto světa je dům. Chodíme po jakýchsi napodobeninách země, sevření ze všech stran, s vysekanými otvory pro světlo a vzduch. A přece: umí být skvělým útočištěm radosti“ (ORTEN 1993: 183). Je příznačné, že Kožmín charakterizuje nehostinnost prostoru Ortenova básnického světa dvěma opačnými extrémy — jako stlačení, sevření i příliš rozplývavou volnost (KOŽMÍN 1995: 487–488). Přítomnost oněch protisměrných pohybů zakládá dynamiku a ambivalentní charakter Ortenova diskurzu, jehož vnitřní napětí je abjektivní povahy. Orten vnímá lidskou existenci jako vyhnanství (srov. TRÁVNÍČEK 1996: 22 nebo KRÍŽKOVÁ 1994: 285), nemá domov, nenalézá spočínutí a nachází se neustále někde mezi, v provizorii. Je protektorátní Žid — odvrhnutý, zavržený a vytěsňený, Orten je abjekt odsouzený k neustálému opakování abjektivního gesta: [Abjection is] „the untiring repetition of a drive, which, propelled by

12 Statutů básnických subjektů a odlišností v jejich stabilitě si neвшímá Josef Kocián, který ve své ortenovské monografii zevšeobecňuje a nerozlišuje navíc mezi lyrickým subjektem a empirickým autorem, když hovoří v souvislosti s celou Bednářovou generací o krajním subjektivismu. Podle Kociána její příslušníci „usilují o demonstraci své subjektivnosti, což vede k vypjatému vztahu k jejich já“ (KOCIÁN 1966: 32), přičemž ona demonstrace subjektivnosti má být reakcí na okupační dobu, která potlačuje individualitu a zvěčňuje člověka.

an initial loss, does not cease wandering, unsated, deceived, warped, until it finds its only stable object — death“ [(abjekce je) neúnavně se opakující pohyb, který poháněn počáteční ztrátou, neukojený, podvedený a poškozený, nepřestává bloudit, dokud nenalezne svůj jediný stabilní objekt, jímž je smrt] (KRISTEVA 1982: 23).¹³

Jak se ukazuje ve srovnání s Bednářem, v Ortenově prožívání světa jsou duchovní a materiální rovina ve velmi těsném propojení, nejsou separovány jako u Bednáře. Setkání s živým mrtvým se u Ortena odehrává v jeho vlastním, jediném světě, je mnohem tělesnější než Bednářovy průsvitné přízraky; znepokojující zážitek je znepokojující právě proto, že se přímo týká básníkovy subjektu. Bednářovo prožívání oproti tomu zůstává rozkročeno mezi dvěma paralelně existujícími, ale distancovanými světy. Až na jedinou výjimku nezasahují mrtví do světa Bednářova lyrického mluvčího. Lze se domnívat, že identifikované rozdíly mezi oběma básníky mohou být odrazem na jedné straně Ortenova latentního židovství, jež jako myšlení směřuje k zemitosti a propojenosti Boha s hmotou, a na druhé straně Bednářova katolicismu, který přemýšlí spíše v dualistických kategoriích.

Naznačené charakteristiky Ortenova a Bednářova diskurzu se odrážejí i v dobovém hodnocení jejich poetiky. Jaroslav Červinka oceňuje u poezie bednářovců popisovanou tendenci k odstraňování překážek mezi básníkem a světem v zájmu autentického vnímání a říká, že lyrický mluvčí mladé poezie se cítí být „až závrtně, blaživě prostupným“ (ČERVINKA 1941: 18). Výstižně pak Červinka formuluje tento výrazný pocit, dokládáný na Bednářových verších, a naráží přitom na mizení básníkovy subjektu v nerozlišenosti: „V mladé poezii existuje pocit splývání vlastního já, jež se vzdává, bolestně i blaživě vzdává, s matoucí bezbřehostí vši ostatní reality; pocit tonutí v nesmírné bez tvaré záplavě“ (IBID.). Naopak negativně hodnotil přebujelost tohoto aspektu Jindřich Chalupecký, který polemicky reagoval na Červinkovo přiřazení bednářovců k tradici kierkegaardovského existencialismu. Podle Chalupeckého je předpokladem existencialismu „konflikt živé bytosti a nicoty“ (CHALUPECKÝ 1991c: 233), tedy střet člověka s něčím, co není on sám; a takový konflikt nemůže nastat tam, kde se subjekt ochotně nechává propustovat svým oko-

13 Z dosud řečeného vyplývá specifická spojitost mezi abjekcí a subjektem. Ačkoli abjekce ohrožuje svým působením subjekt v jeho bytostných základech, prokazuje mu na druhou stranu důležitou službu, neboť ho nutí k uvědomění si sebe sama. „Thus, although inimical to the subject's stable identity, abjection emerges in Kristeva's discourse as the subject's necessary pre-condition and persistent primer“ [Ačkoli nepřátelská vůči stabilní identitě subjektu, objevuje se tak abjekce v Kristevině diskurzu jako nutný předpoklad a přetrvávající podloží subjektu] (DAVIS 2000: 248). Aby byl subjekt sám sebou, potřebuje vlastně střet s abjektem, i když jen k tomu, aby jej mohl odmítnout a opustit. Také odtud onen zvláštní mag-netismus mezi subjektem a odpor vzbuzujícím abjektem.

lím, do něž prosakuje. Vzhledem k výše identifikované odlišnosti Ortenovy a Bednářovy řeči se zdá pochopitelné, že z obou básníků toliko u Ortena nachází Chalupecký onen konflikt, a hodnotí proto jeho básnictví mnohem pozitivněji než tvorbu Bednářovu. V Chalupeckého pohledu je Ortenova poezie „odhodlána k přesnému, nelitostným, tvrdě existujícím věcem“ (CHALUPECKÝ 1991b: 228), na něž subjekt básně doslova naráží. Ne tedy (pouze) empatické splývání s předměty, ale také vypjatý střet s nimi. „Co vezmu do ruky, to mne pořeže“ (ORTEN 1992: 251), říká Orten, který v „Druhé elegii“ volá po těžítkách — pevně ohraničených objektech, o něž by se mohlo opřít jeho rozplývavé „já“: „Těžké je nemít vás, vy určité a pevné“ (IDEM 1994: 82).¹⁴ Básnickou řečí Orten často vyslovuje stejnou myšlenku jako Chalupecký ve stati „Svět, v němž žijeme“ (srov. CHALUPECKÝ 1991a: 71–72), totiž že věci a tvrdá konfrontace s nimi jsou konstitutivní podmínkou lidského subjektu.¹⁵

Jak vidno z polemiky Chalupeckého s Červinkou, otázka relevantnosti spojování jistých projevů české literatury ze sklonku třicátých a průběhu čtyřicátých let s existencialismem je pokládána již od doby jejich vzniku — kromě bednářovců se týká i Skupiny 42, Vladimíra Holana nebo prozaiků typu Karla Dvořáčka či Miroslava Hanuše. A je přirozené, že zodpovídání této otázky se odvíjí od toho, jakým způsobem si jednotliví aktéři definují pojem existencialismu. Červinka inklinuje ke spirituálnímu pojetí a především v Bednářových básních nachází dostatek materiálu, který mu umožňuje rozvinout jeho koncepci. S existencialismem spojuje bednářovce i Václav Černý, akcentující zejména personalistické aspekty. Je ovšem možné se tázat, nakolik bylo Černého počínání součástí strategie, jež měla podpořit jeho vlastní estetický model na úkor avantgardních tendencí (srov. BRDEK 2012b). Vedle toho Vladi-

14 Josef Štochl interpretuje těžítka opačným způsobem — ne jako věci, na něž subjekt naráží, ale jako cosi, co subjektem prostupuje a doplňuje jej tak v celistvost. Tato interpretace je determinována tím, že Štochl nepovažuje za těžítka (jen) objekty z „Druhé elegie“, nýbrž rozumí jimi rovněž klíčové ortenovské motivy, jako jsou matčino lůno, zpěv (či dílo) a smrt (ŠTOCHL 2011: 95).

15 O náznavu jisté vzájemnosti mezi Ortenem a Chalupeckým, jejichž společným přítelem byl František Halas a literárním oblíbencem Richard Weiner, svědčí také několik dopisů, jež si oba autoři vyměnili v červenci a na podzim 1940. Orten si je v této korespondenci vědom v porovnání s Chalupeckým nedostatečné teoreticko-kritické vybavenosti. Přesto se pokouší ospravedlnit literární počínání skupiny, k níž je řazen, třebaže přiznává výhrady vůči Urbánkovi či Bednářovi. Místo proklamativních Bednářových formulací o mladé generaci hovoří o písíčních kamarádech (ŠPIRIT 1995: 76) a neztotožňuje se ani s koncepcí nahého člověka: „Nahý člověk? Ne. Čistý člověk. To je něco jiného. Čistota není v nahotě ani ve svlékání“ (IBID.: 77). Vzájemný kontakt Ortena s Chalupeckým, kterého básník v denících označil jako „protivného člověka“ (ORTEN 1993: 169), ovšem nepokračoval a nenabyl tudíž takových kvalit a rozměrů jako v pozdější době u Ivana Blatného.

mír PAPOUŠEK (2004) vyslovuje domněnku, že lyrická poezie, založená (podle výše zmíněného Staigera) na v podstatě statickém rezonování naladěného subjektu, není schopna existenciální imaginace, která vyžaduje zobrazení pohybu těla v časoprostoru a analytický přístup. Jiří Trávníček pak ve své knize *Poezie poslední možnosti* (TRÁVNÍČEK 1996) považuje z pohledu existencialismu za klíčovou pozici svědka a není náhodou, že prvním básníkem, jemuž se v knize věnuje, je Orten. Podobný moment zdůrazňuje v holanovské monografii také Xavier GALMICHE (2012), který vliv existencialismu spatřuje ve svědčení o dramatickém střetu jedince s dějinami. Rozsah a zaměření přítomné eseje bohužel neumožňuje důkladnější propracování vztahu básnických poetik Bednáře a Ortena k existenciálním fenoménům, nicméně identifikovaný rozdíl ve stabilitě (lyrického) subjektu může být jedním z východisek pro další bádání tímto směrem.

Text vznikl v rámci výzkumného projektu „Myšlení Jindřicha Chalupeckého v kontextu 30. a 40. let 20. století“ (GP14-21409P), financovaného Grantovou agenturou České republiky.

Prameny

LA PNP, fond Jiří Orten, rukopisy vlastní, próza, *Noc* [strojopisný časopis]

BEDNÁŘ, Kamil

1939a *Milenka modř* (Praha: Melantrich)

1939b *Kamenný pláč* (Praha: Čin)

1940 *Veliký mrtvý* (Praha: Václav Petr)

1966 „Rok“; in idem: *Milenka modř* (Praha: Československý spisovatel), s. 85–105

HALAS, František

1957 *Básně*; edd. Jan Grossman a Vladimír Justl (Praha: Československý spisovatel)

HOLAN, Vladimír

1938 *Září 1938* (Praha: Fr. Borový)

1946 *Havraním brkem* (Praha: Fr. Borový)

HRUBÍN, František

1968 *Země Sudička. Básnické dílo*, sv. 2 (Praha: Československý spisovatel)

ORTEN, Jiří

1992 *Modrá kniha. Spisy I*; ed. Marie Rút Křížková (Praha: Československý spisovatel)

1993 *Žíhaná kniha. Spisy II*; ed. Marie Rút Křížková (Praha: Český spisovatel)

1994 *Červená kniha. Spisy III*; ed. Marie Rút Křížková (Praha: Český spisovatel)

1999 „Malá víra“; in idem: *Prózy II. Spisy VI*; ed. Marie Rút Křížková (Praha: Mladá fronta), s. 95–183

Literatura

BRDEK, Zdeněk

- 2012a „Skupina kolem Kamila Bednáře uprostřed noci“; in *Konflikt pokoleí a rozdíly civilizací v jazyku i v literaturze české* (Poznaň: Uniwersytet im. A. Mickiewicza), s. 91–109
- 2012b *Uprostřed noci: Kamil Bednář a skupina kolem něho v 2. půli 30. a na začátku 40. let 20. století* (České Budějovice: Ústav bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity) [nepublikovaná dizertační práce]

ČERNÝ, Václav

- 1939 „Kamil Bednář: Milenka modř“; *Kritický měsíčník* II, s. 131–133
- 1992 *První a druhý sešit o existencialismu*; ed. Jarmila Víšková (Praha: Mladá fronta)

ČERVENKA, Miroslav

- 2003 *Fikční světy lyriky* (Praha/Litomyšl: Ladislav Horáček — Paseka)

ČERVINKA, Jaroslav

- 1941 *O nejmladší generaci básnické* (Praha: Vyšehrad)

DAVIS, Michael

- 2000 „What’s the story mother?“; *Gothic Studies* II, č. 2, s. 245–256

GALMICHE, Xavier

- 2012 *Vladimír Holan, bibliotékař Boha. Praha 1905–1980* (Praha: Akropolis)

GROSSMAN, Jan

- 1958 „Deníky Jiřího Ortena“; in *Deníky Jiřího Ortena*; ed. J. Grossman (Praha: Československý spisovatel), s. 7–32

CHALUPECKÝ, Jindřich

- 1991a „Svět, v němž žijeme“; in idem: *Obhajoba umění*; edd. Miroslav Červenka a Vladimír Karfík (Praha: Československý spisovatel), s. 68–74
- 1991b „Knihy veršů“; in *ibid.*, s. 228–230
- 1991c „Noví básníci“; in *ibid.*, s. 233–235

KOCIÁN, Josef

- 1966 *Jiří Orten* (Praha: Československý spisovatel)

KOŽMÍN, Zdeněk

- 1995 „Čas a prostor v Ortenově poezii“; in idem: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 486–494

KRISTEVA, Julia

- 1982 *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press)
- 2004 *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*; přel. Josef Fulka (Praha: One Woman Press)

KŘÍŽKOVÁ, Marie Rút

- 1994 „Nad Knihami Jiřího Ortena“; in J. Orten: *Červená kniha*; ed. M. R. Křížková (Praha: Český spisovatel), s. 282–321

MATONOHA, Jan

- 2012a „Abjekt“; in Richard Müller, Pavel Šidák (edd.): *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů* (Praha: Academia), s. 21–23

2012b „Chóra“; in *ibid.*, s. 193–194

PAPOUŠEK, Vladimír

2004 *Existencialisté* (Praha: Torst)

SARTRE, Jean-Paul

2006 „První postoj k druhému: láska, řeč, masochismus“; in idem: *Bytí a nicota*, přel. O. Kouba (Praha: Oikúmené), s. 426–442

STAIGER, Emil

1969 *Základní pojmy poetiky*, přel. Miloš Černý, Otakar Veselý (Praha: Československý spisovatel)

ŠTOCHL, Josef

2011 *Svět díla Jiřího Ortena* (Praha: Aula/Torst)

ŠPIRIT, Michael (ed.)

1995 „Neobyčejný Jindřich“; *Revolver revue* XI, č. 29, s. 74–110

TRÁVNÍČEK, Jiří

1996 „Divadlo bolesti“; in idem: *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst), s. 19–36

Résumé

The present essay deals with the poetic discourse of Jiří Orten and Kamil Bednář round the turn of the 1930s and 1940s, when the group of young literati that both of them belonged to enjoyed public attention — particularly in connection with the discussion over the upcoming poetic generation. Artistic texts by both poets show a number of similarities, but then again quite a few differences. Rhetorical analysis and interpretation inspired by Julie Kristeva's concept of the abject and abjection, based on the supposition that the human subject is unstable, and on the need to continually reconstruct it, points to one of the key differences between these two authors. The poetic subject in both of them often removes the barrier between the external world and himself, thus merging in with his environment. However, only in the case of Orten does this movement lead to the destruction of the subject, balanced by an opposite, self-preserving gesture of rejection, ousting or limitation, as Bednář considers a certain desubjectivization in the poetic process to be a desirable condition for authenticity in artistic creativity.

Keywords / Klíčová slova

Jiří Orten — Kamil Bednář — abjekce — subjekt

Jiří Orten — Kamil Bednář — abjection — subject